

# WORLD **NEW** MUSIC MAGAZINE

2025

VOLUME 31



International Society for Contemporary Music





*Editor's Foreword/ Prefácio do Editor*

Magnus Bunnskog

**DEAR FRIENDS OF NEW MUSIC** around the world, welcome to a new issue of the ISCM World New Music Magazine. It's been a while — and we hope the wait has been worth it.

As the new editor of WNNMM, I would like to thank my predecessor, Frank J. Oteri, for the excellent work he has done over the past years, paving the way for this comeback. I'm also delighted that he will continue to serve the organisation through the ExCom as our new President. Our former President, Glenda Keam, also contributes reflections and closing words in this issue.

Since its first issue in 1991, the World New Music Magazine has aimed to offer a broad snapshot of its time – a footprint in the sand from the many places around the world where contemporary music is created, interpreted, and heard. As we all know, ISCM's member sections represent a vast and diverse range of activities – and our annual festival bears witness to that, as does this magazine. This is the 31st issue, curated by Miso Music, the organisation behind the 2025 ISCM World New Music Days festival in Portugal.

Wishing you a wonderful read.

**CAROS AMIGOS DA NOVA MÚSICA** em todo o mundo, sejam bem-vindos à nova edição do *ISCM World New Music Magazine*. Já passou algum tempo desde a última edição, mas acreditamos que a espera terá valido a pena.

Na qualidade de novo editor do *WNNMM*, gostaria de agradecer ao meu antecessor, Frank J. Oteri, pelo excelente trabalho desenvolvido ao longo dos últimos anos, que preparou o caminho para este regresso. É também com grande satisfação que sabemos que continuará a servir a organização através do ExCom da ISCM, agora como nosso novo Presidente. A nossa anterior Presidente, Glenda Keam, contribui igualmente com reflexões e palavras de encerramento nesta edição.

Desde o seu primeiro número, em 1991, o *World New Music Magazine* tem procurado oferecer um retrato abrangente do seu tempo – uma pegada na areia dos muitos lugares do mundo onde a música contemporânea é criada, interpretada e ouvida. Como todos sabemos, as secções-membro da ISCM representam uma vasta e diversa gama de actividades – e o nosso festival anual é testemunho disso mesmo, tal como esta revista. Esta é a 31.ª edição, com curadoria da Miso Music Portugal, a organização responsável pelo festival ISCM World New Music Days 2025, realizado em Portugal.

Desejamos-lhe uma excelente leitura.

# WORLD NEW MUSIC MAGAZINE 2025



## CONTENTS

*Editor's Foreword*  
**Magnus Bunnskog**

8 • *ISCM President's Foreword*  
**Frank J. Oteri**

### WORLD NEW MUSIC DAYS 2025 IN PORTUGAL

12 • *ISCM World New Music Days 2025 – “Thirst for Change” – A Long Journey!*  
**Miguel Azguime**

26 • *Reflections on WNMD 2025 from the outgoing ISCM President*  
**Glenda Keam**

30 • *The Unquenchable Thirst – Reconciling “The New” with “History” for Nine Days in Portugal*  
**Frank J. Oteri**

### THIRST FOR CHANGE

46 • *Art Creation in the Anthropocene*  
**Pedro Prista**

56 • *Listening to the Earth: Spectral Music, “A Laugh to Cry” and Ecological Activism*  
**Miguel Azguime**

### PORTUGUESE MUSIC IN THE 20<sup>TH</sup> AND 21<sup>ST</sup> CENTURIES OVERVIEWS

62 • *On Music in Portugal in the 20th Century*  
**Manuel Pedro Ferreira**

102 • *Art Music in Portugal in the Turn of the 21st Century*  
**Ana Telles**

178 • *History of Electroacoustic Music in Portugal: a Reload*  
**António Ferreira**

206 • *Music Without Borders. Portugal at the ISCM World New Music Days*  
**Jakub Szczypa**



International Society for Contemporary Music

# WORLD NEW MUSIC MAGAZINE 2025

## CONTEÚDO

*Prefácio do Editor*  
**Magnus Bunnskog**

*Prefácio do Presidente da ISCM* • 9  
**Frank J. Oteri**

### WORLD NEW MUSIC DAYS 2025 EM PORTUGAL

*ISCM World New Music Days 2025 – «Sede de Mudança» – Uma longa viagem!* • 13  
**Miguel Azguime**

*Reflexões sobre o WNMD 2025 da Presidente cessante da ISCM* • 27  
**Glenda Keam**

*A sede insaciável – Conciliar o «Novo» com a «História» ao longo de nove dias em Portugal* • 31  
**Frank J. Oteri**

### SEDE DE MUDANÇA

*Criação Artística no Antropoceno* • 47  
**Pedro Prista**

*Ouvir a Terra: Música Espectral, «A Laugh to Cry» e Ativismo Ecológico* • 57  
**Miguel Azguime**

### MÚSICA PORTUGUESA NOS SÉCULOS XX E XXI PANORÁMICAS

*Sobre a música em Portugal no século XX* • 63  
**Manuel Pedro Ferreira**

*A música erudita em Portugal na viragem do século XXI* • 103  
**Ana Telles**

*História da Música Eletroacústica em Portugal: uma revisão* • 179  
**António Ferreira**

*Música sem fronteiras. Portugal nos Dias Mundiais de Nova Música da ISCM* • 207  
**Jakub Szczypa**

## MISO MUSIC PORTUGAL AT 40 (1985–2025)

220 • *Miso Music and Contemporary Portuguese Music: 40 Years of Creativity and Freedom*  
Pedro Boléo

## CONTEMPORARY MUSIC IN PORTUGAL SOME CASE STUDIES

234 • *The Musical Theatres of Constança Capdeville*  
Filipa Magalhães

246 • *The Legacy of Portuguese Historical Organs in Contemporary Music*  
Cláudio de Pina

272 • *On the Edge of a Crucial Change: Playing with the Future of  
Today's Art Music, Between Creation and Conservation*  
Andreia Nogueira

## ISCM WORLD NEW MUSIC DAYS REPORTS

280 • *Overcoming Distances*  
Simon Eastwood

282 • *A Historic Milestone: the 2023 ISCM WNMD in South Africa*  
Peng Rongxin

287 • *The Contemporary Beyond Globalization*  
Ed McKeon

293 • *Between Norway and Iceland, Tonality and Atonality*  
Anna Veismane

299 • *The Faroese Daily Dish*  
Trudy Chan

310 • **Authors' Short Biographies**



ISCM World New Music Magazine  
ISSUE 31 / 2025

Published by the International Society  
for Contemporary Music (ISCM)  
Stiftsgasse 29  
1070 Vienna, Austria  
[www.iscm.org](http://www.iscm.org)

RESPONSIBLE PUBLISHER: Frank J. Oteri  
EDITOR: Magnus Bunnskog  
EDITORIAL BOARD: Miguel Azguime,  
Paula Azguime, Jakub Szczypa  
DESIGN AND LAYOUT: Anna Klint  
PUBLISHING HOUSE: KOPA, Lithuania, 2026



FUNDING: República Portuguesa – Cultura, Juventude  
e Desporto / Direção-Geral das Artes



This issue has been produced with the support of the  
Calouste Gulbenkian Foundation, Portugal.

ISSN: 1019-7117

Copyright © 2026 International Society for Contemporary  
Music (ISCM), unless otherwise stated.

The views expressed by contributors do not necessarily reflect  
those of the publisher or the editors.

## MISO MUSIC PORTUGAL AOS 40 (1985–2025)

*A Miso Music e a música contemporânea portuguesa: 40 anos de criação e liberdade* • 221  
**Pedro Boléo**

## MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL ALGUNS ESTUDOS DE CASO

*Os teatros musicais de Constança Capdeville* • 235  
**Filipa Magalhães**

*O legado do órgão histórico português na música contemporânea* • 247  
**Cláudio de Pina**

*À beira de uma mudança crucial: jogando com o futuro da música erudita atual, entre a criação e a conservação* • 273  
**Andreia Nogueira**

**Breves biografias das autoras e dos autores** • 310



International Society for Contemporary Music  
ISCM World New Music Magazine  
Número 31 / 2025

Edição da International Society  
for Contemporary Music (ISCM)  
Stiftsgasse 29  
1070 Viena, Áustria  
www.iscm.org

EDITOR RESPONSÁVEL: Frank J. Oteri  
EDITOR: Magnus Bunnskog  
CONSELHO EDITORIAL: Miguel Azguime,  
Paula Azguime, Jakub Szczypa  
DESENHO E COMPOSIÇÃO GRÁFICA: Anna Klint  
IMPRESSÃO: KOPA, Lituânia, 2026



APOIO: República Portuguesa – Cultura, Juventude  
e Desporto / Direção-Geral das Artes



A produção desta publicação conta com o apoio da Fundação  
Calouste Gulbenkian (Portugal).

ISSN: 1019-7117  
Copyright © 2026 International Society for Contemporary  
Music (ISCM), salvo indicação contrária.  
As opiniões expressas pelos autores não refletem,  
necessariamente, as da editora ou dos editores.

## ISCM President's Foreword

Frank J. Oteri



e're now a quarter of the way into the 21st century and our now no longer really new century seems filled with even more uncertainties than the previous one which

witnessed so much tragedy but also spawned so much creativity. It was only a few years before the quarter-mark in that previous century that a group of composers, still reeling from the horrors of the First World War, came up with the idea that people from around the world should come together to listen to recent music from each other's countries and in so doing would hopefully have a greater understanding for each other and set a positive example for how we can also co-exist peacefully on this planet. The idea of an International Society for Contemporary Music has survived and grown in the face of tons of world events that could have spelled its ruin: a Second World War that was even more horrific than its predecessor followed by a Cold War that attempted to inject politics into aesthetics to perpetuate divisions; an incredible range of technologies that revolutionized transportation and communications, connecting the world more than it had even been yet also frequently seeming to marginalize artistic endeavors; and, most recently, a global pandemic that closed the world's borders which has been concurrent with a resurgent xenophobia all over the globe and is perhaps also a harbinger of even more natural disasters to come which in addition to endangering all our lives could silo us further.

I would be disingenuous if I claimed that 2025 was a joyous year. It has been a very difficult year for many people around the world and has also been quite a rough year for me personally despite the honor of having been elected president of the International Society for Contemporary Music, for which I am extremely grateful and very humbled, during our most recent General

Assembly. I began my term as ISCM's President deeply aware of the daunting challenges that face our society—limited revenue, rising expenses, worries about sustainability, fewer bids to host future festivals given current economic realities as well as growing reluctance to travel due to extremely valid ecological and safety concerns, etc. We are all inundated with a seemingly overwhelming amount of bad news on an almost daily basis, but there is still reason to feel hopeful. The ISCM's long history of endurance continues to provide an ongoing source for confidence.

If only more people were aware of what this altruistic and perhaps somewhat quixotic network has been able to accomplish with almost no resources. (And imagine what we could accomplish if we actually had resources!) When I was a teenager and was just discovering the landmark compositions of the 20th century, I learned that Alban Berg's Violin Concerto, a piece I fell in love with on first hearing, was first performed during an ISCM festival as was Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître* a generation later and that composers I would soon become obsessed with, such as Karlheinz Stockhausen and György Ligeti, owed their international careers to performances of their music on these festivals. My lifetime obsession with microtonality also began when I was a teenager and I soon learned that one of the leading practitioners of this music, Alois Hába, actually served on ISCM's Executive Committee! But for decades that was all I knew. I assumed that the ISCM had disbanded before I was born. I didn't know any better. I would later learn that some of today's most celebrated composers, including Ellen Taaffe Zwilich and Thomas Adès, also got their early career boosts from performances at ISCM festivals. And then I attended my first festival, 14 years ago in Zagreb.

I will never forget showing up at the opening reception,

## Prefácio do Presidente da ISCM

Frank J. Oteri

J á estamos a um quarto do caminho no século XXI, e este nosso século – já não propriamente novo – parece repleto de ainda mais incertezas do que o anterior, que testemunhou tantas tragédias mas também gerou tanta criatividade. Foi apenas alguns anos antes deste mesmo ponto de viragem no século passado que um grupo de compositores, ainda atordoados pelos horrores da Primeira Guerra Mundial, teve a ideia de que pessoas de todo o mundo deveriam reunir-se para ouvir música recente dos respetivos países e, desse modo, fomentar uma maior compreensão entre si e dar um exemplo positivo de como podemos coexistir pacificamente neste planeta. A ideia de uma Sociedade Internacional de Música Contemporânea sobreviveu e cresceu apesar de inúmeros acontecimentos mundiais que poderiam ter ditado o seu fim: uma Segunda Guerra Mundial ainda mais horrível do que a anterior, seguida de uma Guerra Fria que tentou injetar política na estética para perpetuar divisões; uma impressionante variedade de tecnologias que revolucionaram os transportes e as comunicações, conectando o mundo como nunca, embora muitas vezes parecessem marginalizar os empreendimentos artísticos; e, mais recentemente, uma pandemia global que fechou fronteiras em todo o planeta, a par de uma xenofobia ressurgente um pouco por todo o mundo, talvez presságio de ainda mais catástrofes naturais por vir que, além de colocarem em risco as nossas vidas, poderão isolar-nos ainda mais.

Seria desonesto afirmar que 2025 foi um ano de alegria. Foi um ano muito difícil para muitas pessoas em todo o mundo e foi também particularmente duro para mim, apesar da honra que recebo com profunda gratidão e humildade, de ter sido eleito presidente da Sociedade Internacional de Música Contemporânea durante a nossa Assembleia Geral mais recente. Inicie o meu mandato

profundamente consciente dos desafios assustadores que esta sociedade enfrenta – receitas limitadas, despesas crescentes, preocupações com sustentabilidade, menos candidaturas para acolher futuros festivais dadas as realidades económicas atuais e uma crescente relutância em viajar devido a preocupações ecológicas e de segurança absolutamente válidas, entre muitas outras. Somos diariamente inundados por um volume aparentemente esmagador de más notícias, mas ainda assim há motivos para esperança. A longa história de resistência da ISCM continua a ser uma fonte constante de confiança.

Quem me dera que mais pessoas soubessem o que esta rede altruísta – e talvez um pouco quixotesca – conseguiu realizar com quase nenhuns recursos. (E imagine-se o que poderíamos alcançar se, de facto, os tivéssemos!) Quando era adolescente e comecei a descobrir as obras marcantes do século XX, soube que o *Concerto para Violino* de Alban Berg – uma peça pela qual me apaixonei à primeira audição – tinha sido estreada num festival da ISCM, assim como *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez cerca de uma década depois; e que compositores por quem rapidamente me obcequei, como Karlheinz Stockhausen ou György Ligeti, deviam as suas carreiras internacionais às apresentações da sua música nesses festivais. A minha obsessão de uma vida inteira com a microtonalidade também começou na adolescência e cedo descobri que um dos seus principais praticantes, Alois Hába, tinha integrado o Comité Executivo da ISCM! Mas durante décadas foi tudo quanto soube. Presumi que a ISCM se tivesse dissolvido antes de eu nascer. Não sabia mais. Mais tarde, vim a saber que alguns dos compositores mais celebrados da atualidade, incluindo Ellen Taaffe Zwilich e Thomas Adès, também receberam um impulso inicial nas suas carreiras graças a apresentações nos festivais da ISCM. E então participei no meu primeiro festival, há 14 anos, em Zagreb.

not really knowing what to expect, and not knowing most of the people there. How would this work, this gathering of people from all around the world who all spoke different languages and most likely had extremely different tastes in music? It was one of the most welcoming events I have ever attended. Later during that festival, I even met the then President of Croatia, Ivo Josipović, who invited all the ISCM delegates to the Presidential Palace; it turns out he is a composer! I had to stay connected to this network. With the exception of the 2012 festival in Belgium, which occurred as Hurricane Sandy wreaked havoc on North America, I have attended every ISCM festival since and in 2016 I was elected to the Executive Committee and soon immersed myself in the arcana of ISCM's history, learning that previous ExCom members included some of my biggest compositional heroes of all time: Béla Bartók, Francis Poulenc, Elliott Carter, Alberto Ginastera, Witold Lutosławski. I also learned of the many female composers connected to the ISCM all the way back to its origins: Ethel Smyth, who was one of ISCM's founders; Michiko Toyama, who was the first composer from Asia ever presented on an ISCM festival; Vítězslava Kaprálová who at the age of 22 led a performance of her Military Sinfonietta at the opening concert of the 1938 festival; Elsa Barraine, a member of the French Resistance, whose extraordinary Second Symphony had to wait for eight years until it was performed for the very first time at the 1946 festival. And on and on.

Since I was elected president and the current state of the ISCM became an even deeper aspect of my daily life, I take solace and guidance from the people who served in this role before me. There are obviously many who served long before I had any affiliation with this network, but I treasure their music—e.g. Goffredo Petrassi, Zygmunt Krauze and Michael Finnissy (the latter two of whom are thankfully still with us). Then there are three who served in the years since I attended my first festival: John Davis, who encouraged me to become involved with ISCM and made me feel so welcome; Peter Swinnen, whose evangelicalism for this network and tireless dedication to maintaining its website has been a tremendous role model for me; and finally Glenda Keam, whose keen insight and diplomacy I hope to emulate as best I can. I think of each of them every day as I ponder how to keep this network sustainable and how it can have an even greater impact on the music of the future as it has had on what is now the music of the past.

It is fitting that the General Assembly where I began my tenure as ISCM's President was during the 2025 ISCM World New Music Days in Portugal whose central theme

has been *Thirst for Change*. New music has always represented change: it is the music that has not yet been heard and each new composition offers a possible path that music can take. In the 21st century there are more possible paths than ever before, but many of the roads feel heavily congested and sometimes routes seem disrupted. We are living in a time of great doubt and trepidation. But music will ultimately help us find the way forward. When I became Vice President in 2019 in Tallinn, I felt such a euphoria about the future of music and the future of the ISCM. But then the pandemic shut everything down and we did not have a festival for three years – the only other hiatus in the history of these annual festivals since the years when World War II prevented such international gatherings. But in the years since we have resumed we have ventured to places we have never been. In 2022, we traveled to New Zealand and the following year, so fitting for the centenary of the very first ISCM festival, we held our first festival on the African continent. Last year we journeyed to the Faroe Islands and this year we were back on the European continent for the first time since 2019, but in Portugal, a place where the festival had never previously taken place. Next year, we return to a location where the festival was previously held (the first such return since 2012, the year of the Belgium festival I missed), but it is also completely unexpected: Romania. The last and only other previous time we gathered in Romania was in 1999 for the final ISCM festival of the 20th century which, with its 38 concerts spread across 14 days, was arguably the most ambitious festival ever held under the auspices of this network. It's a tough act to follow, but I'm optimistic. I'm also dreaming of where we go from there. Now that the 2023 ISCM World New Music Days in South Africa is part of our history, there is only one humanly habited continent where an ISCM festival has never taken place: South America. What would it take for a festival to happen there? And once we've accomplished that milestone, perhaps a festival in Antarctica would not be impossible. Of course, I'm only dreaming. There's no good reason to hold a festival on that remote icy landmass at the bottom of the globe. But a metaphoric Antarctica, a sonic landscape of terra incognita is where we hope to travel every year. So the dream has some basis in reality and these dreams are what this network has always been about and will continue to be about.

Nunca esquecerei a sensação ao chegar à recepção de abertura, sem saber realmente o que esperar e sem conhecer a maioria das pessoas presentes. Como funcionária isto – esta reunião de pessoas de todo o mundo, que falavam línguas diferentes e, muito provavelmente, tinham gostos musicais extremamente distintos? Foi um dos encontros mais acolhedores em que alguma vez participei. Mais tarde, durante esse festival, conheci até o então Presidente da Croácia, Ivo Josipović, que convidou todos os delegados da ISCM ao Palácio Presidencial; afinal, é também compositor! Senti que tinha de permanecer ligado a esta rede. Com exceção do festival de 2012, na Bélgica – que coincidiu com o furacão Sandy a devastar a América do Norte – participei em todos os festivais da ISCM desde então e, em 2016, fui eleito para o Comité Executivo, mergulhando rapidamente na história da ISCM e descobrindo que antigos membros desse Comité incluíam alguns dos meus maiores heróis de sempre: Béla Bartók, Francis Poulenc, Elliott Carter, Alberto Ginastera, Witold Lutoslawski. Soube também das muitas compositoras ligadas à ISCM desde as suas origens: Ethel Smyth, uma das fundadoras; Michiko Toyama, a primeira compositora asiática apresentada num festival da ISCM; Vítězslava Kaprálová, que aos 22 anos dirigiu a sua *Military Sinfonietta* no concerto de abertura do festival de 1938; Elsa Barraine, membro da Resistência Francesa, cuja extraordinária *Segunda Sinfonia* teve de esperar oito anos até ser finalmente estreada no festival de 1946. E muito mais.

Desde que fui eleito presidente, e que a situação atual da ISCM passou a constituir uma parte ainda mais profunda do meu quotidiano, encontro consolo e orientação nas pessoas que exerceram este cargo antes de mim. Há, obviamente, muitos que serviram muito antes de eu ter qualquer relação com esta rede, mas guardo a sua música com grande estima – por exemplo, Goffredo Petrassi, Zygmunt Krauze e Michael Finnissy (estes dois últimos, felizmente, ainda entre nós). Depois, há três que exerceram o cargo nos anos desde que participei no meu primeiro festival: John Davis, que me incentivou a envolver-me na ISCM e me fez sentir tão bem-recebido; Peter Swinnen, cujo entusiasmo quase evangelizador por esta rede e a sua dedicação incansável em manter o respetivo *website* foram para mim um enorme exemplo; e, por fim, Glenda Keam, cuja perspicácia e diplomacia espero conseguir emular o melhor que puder. Penso neles todos os dias enquanto reflito sobre como manter esta rede sustentável e como poderia ter um impacto ainda maior na música do futuro, tal como teve – e continua a ter – na música do passado.

É significativo que a Assembleia Geral em que iniciei o meu mandato como Presidente da ISCM tenha decorrido durante o ISCM World New Music Days 2025, em Portugal, cujo tema central foi a *Sede de Mudança*. A música nova representou sempre mudança: é a música que ainda não foi ouvida, e cada nova composição oferece um possível caminho para o futuro. No século XXI há mais caminhos possíveis do que nunca, mas muitos parecem congestionados e, por vezes, o percurso parece interrompido. Vivemos num tempo de grande dúvida e inquietação. Mas a música acabará por nos ajudar a encontrar o caminho. Quando me tornei vice-presidente, em 2019, em Tallinn, senti uma enorme euforia quanto ao futuro da música e da própria ISCM. Mas a pandemia fechou tudo e ficámos três anos sem festival – a única outra interrupção na história destes encontros anuais desde os anos em que a Segunda Guerra Mundial impediu a sua realização. Contudo, desde que retomámos, temos viajado para lugares onde nunca estivemos. Em 2022 fomos até à Nova Zelândia e, no ano seguinte – de forma tão apropriada para o centenário do primeiro festival – realizámos finalmente um festival no continente africano. No ano passado viajámos para as Ilhas Faroé e este ano regressámos ao continente europeu pela primeira vez desde 2019, mas em Portugal, um país onde o festival nunca tinha acontecido. No próximo ano regressaremos a um local onde o festival já decorreu (o primeiro regresso desde 2012, o ano do festival belga que perdi), mas será também algo totalmente inesperado: a Roménia. A última – e única – vez que nos reunimos na Roménia foi em 1999, para o último festival da ISCM do século XX, que, com os seus 38 concertos ao longo de 14 dias, sem dúvida o mais ambicioso de sempre organizado sob a égide desta rede. Será difícil igualá-lo, mas estou otimista. E já sonho com os destinos seguintes. Agora que o ISCM World New Music Days 2023 na África do Sul já faz parte da nossa história, resta apenas um continente habitado pelo ser humano onde nunca se realizou um festival da ISCM: a América do Sul. O que seria necessário para tal acontecer? E, uma vez alcançado esse marco, talvez um festival na Antártida não fosse impossível. Claro que estou apenas a sonhar. Não há razão prática para realizar um festival nessa massa gelada e remota no extremo do globo. Mas uma Antártida metafórica – uma paisagem sonora de *terra incognita* – é precisamente para onde esperamos viajar todos os anos. Assim, o sonho tem algum fundamento na realidade, e estes sonhos são aquilo que esta rede sempre representou e continuará a representar.

# Thirst for Change

Organised by Miso Music Portugal, Portuguese Section of ISCM  
30th of May to 7th of June, 2025 – Porto and Lisbon

*Miguel Azguime*

## A Long Journey!

In 1999, Miso Music Portugal joined the ISCM (International Society for Contemporary Music) as the new Portuguese Section, following approval at the General Assembly held in Romania. This invitation, extended by the ISCM Executive Committee, came after the dissolution of the previous Portuguese Section in 1995, marked by the irreplaceable loss of Jorge Peixinho – a leading figure on the Portuguese musical scene. A visionary composer, influential pedagogue, and tireless cultural promoter, his legacy continues to inspire generations and deserves the highest recognition.

Following Jorge Peixinho's passing, it fell to a new generation of composers – among them the members of Miso Music Portugal – to continue the work he had begun: opening Portugal to the international contemporary music scene.

Thus, in the year 2000, Miso Music Portugal participated for the first time in the ISCM World New Music Days (WNMD) held in Luxembourg. Since then, we have maintained a continuous and active presence, representing Portugal with works by many Portuguese composers at this prestigious international festival.

Over the past 25 years, we have often nurtured the dream of bringing the WNMD to Portugal. There were attempts, projects, and shared aspirations – but also obstacles, challenges, and repeated delays. Yet, as the saying goes: “Only those who stop fighting are defeated.” The conditions were finally met through perseverance, conviction, and tireless work to host this worldwide celebration of new music in Portugal.

This moment holds very special significance. It occurs at a time of great artistic vitality in our country. Portuguese contemporary music has increasingly asserted itself through the quality and diversity of its creative proposals. This growth is mainly due to the extraordinary development of music education in Portugal; the emergence and professionalisation of numerous orchestras, ensembles, soloists, and composers; and the long-standing efforts, past and present, of key institutions which today position Portugal as one of the emerging centres of contemporary music creation in Europe.

This festival is, therefore, more than an achievement: it is a meeting point, a window to the world, and a celebration of music of “research and invention” as a future-forward musical language.

Organising the ISCM World New Music Days for the first time in Portugal represents our deeply felt responsibility. We have embraced this challenge with the explicit purpose of honouring and promoting the ISCM's vision, safeguarding its historic mission, and celebrating the remarkable journey of this centenary organisation, a global reference for promoting new music.

For decades, the ISCM has played a crucial role in the circulation of ideas, cultural exchange, and the building of bridges of mutual respect between peoples from all around the world through contemporary music. Carrying this legacy forward, in 2025 on Portuguese soil, is a source of great pride.

The programme presented in Portugal is thus the result of a long, demanding, and deeply collaborative

# Sede de Mudança

Organizado pela Miso Music Portugal, Secção Portuguesa da ISCM  
30 de Maio a 7 de Junho de 2025 – Porto e Lisboa

Miguel Azguime

## Uma longa viagem!

Em 1999, a Miso Music Portugal passou a integrar a ISCM – *International Society for Contemporary Music*, como a nova Secção Portuguesa, após aprovação em Assembleia Geral realizada na Roménia. Este convite, feito pelo Comité Executivo da ISCM, surgiu na sequência da cessação de actividade da anterior secção nacional, em 1995, marcada pela perda irreparável de Jorge Peixinho (1940–1995), figura maior da criação musical em Portugal. Compositor visionário, pedagogo influente e incansável dinamizador cultural, o seu legado continua a inspirar gerações e merece o mais alto reconhecimento.

Com o desaparecimento de Jorge Peixinho, recaiu sobre uma nova geração de compositores – entre os quais os membros da Miso Music Portugal – a responsabilidade e o impulso para dar continuidade à abertura de Portugal à cena internacional da música contemporânea, seguindo o caminho que ele corajosamente desbravara.

Foi assim que, no ano 2000, a Miso Music Portugal participou, pela primeira vez, nos ISCM *World New Music Days*, no Luxemburgo. Desde então, mantivemos uma presença contínua e activa, representando Portugal, com a música de dezenas de compositores portugueses nas edições deste prestigiado festival internacional.

Ao longo destes 25 anos, várias vezes acalentámos o sonho de trazer o WNMD a Portugal. Houve tentativas, projectos, vontades partilhadas – mas também obstáculos, dificuldades e sucessivos compassos de espera. Contudo, «só é vencido quem desiste de lutar», e foi pois com perseverança, convicção e muito trabalho de fundo,

que finalmente se reuniram as condições para acolher em Portugal esta celebração mundial da nova música.

Este momento reveste-se de um significado muito especial. A concretização deste sonho acontece num contexto de grande vitalidade artística no nosso país. A música contemporânea portuguesa tem vindo a afirmar-se, tanto pela qualidade como pela diversidade das suas propostas criativas. Isso deve-se, em grande parte, à extraordinária evolução do ensino da música em Portugal, ao aparecimento e profissionalização de numerosas orquestras, agrupamentos, solistas e compositores, e ao longo trabalho, passado e presente, de algumas instituições, que hoje posicionam Portugal como um dos pólos emergentes da criação musical contemporânea na Europa.

Este festival é, por isso, mais do que uma conquista: é um ponto de encontro, uma janela para o mundo, e uma celebração da «música de invenção» e pesquisa como linguagem musical de futuro.

Organizar, pela primeira vez em Portugal, o Festival ISCM *World New Music Days*, representa para nós uma responsabilidade profundamente sentida. Este desafio foi assumido com o propósito claro de respeitar e promover a visão da ISCM, salvaguardar a sua missão histórica e celebrar o notável percurso desta organização centenária, que tem sido uma referência global na promoção da nova música.

Ao longo de décadas, a ISCM tem contribuído de forma decisiva para a circulação de ideias, a partilha entre culturas e a construção de pontes de respeito mútuo entre os povos através da música contemporânea. Dar



Figure 1. The “ISCM family” outside O’culto da Ajuda, Lisbon – WNMD 2025. Photo by Jade Mandillo.

Figura 1. “Familia ISCM” à porta do O’culto da Ajuda, Lisboa – WNMD 2025. Foto de Jade Mandillo.

process. It involves not only artistic commitment and the logistics of dozens of events but also ongoing dialogue with creators, performers, institutional partners, and artistic and technical teams – all driven by the belief that music plays an essential role in contemporary society.

In this spirit of openness, attentiveness, and celebration of artistic diversity we welcomed all those who join us for this festival – artists, audiences, international delegations, and cultural and educational institutions.

Particularly, we felt very honoured by the presence of the large ISCM community, representing a rich tapestry of cultures, traditions, and innovations. Together, ISCM members bring not only the diversity of sounds and ideas that defines contemporary music, but also the spirit of dialogue, exchange and collective imagination that is the beating heart of the ISCM.

This edition of WNMD in Portugal was not only a moment of artistic excellence but also a space for encounter, reflection, and shared experience.

## An Inclusive and Plural Vision of Contemporary Musical Creation

From the outset, we wanted this festival to reflect an inclusive and plural vision of contemporary musical creation. Its programme embraces aesthetic diversity, and a multiplicity of languages and geographies, always guided by rigorous standards, however subjective the notion of quality may be when speaking of art. We sought a con-

scious balance between thought and technique, originality and musical depth.

Therefore, we chose not to entrust curatorial responsibility to a single artistic director. Instead, we decided to establish an expanded international jury of 18 individuals of recognised merit in the global music landscape, representing a wide range of cultures, schools, and sensibilities. This approach aimed to ensure fairness, representativeness, transparency, and integrity in the selection process.

Each work submitted through the Call for Works was assessed by at least three international jury members in strict accordance with the principle of avoiding conflicts of interest. Although many members were themselves composers, we ensured that none had access to works with which they had any personal, institutional, or professional affiliation.

And here I wish to express my public gratitude to all members of the jury:

Adrian Moore (United Kingdom), Ângela da Ponte (Portugal), Doina Rotaru (Romania), Flo Menezes (Brazil), Franz Martin Olbrisch (Germany), Gilles Gobeil (Canada), Guillaume Bourgogne (France), John McLachlan (Ireland), Lorraine Vaillancourt (Canada), Masataka Matsuo (Japan), Michal Rataj (Czechia), Peter Swinnen (Belgium), Petter Sundkvist (Sweden), Ramón Souto (Spain), Rozalie Hirs (Netherlands), Rui Penha (Portugal) and Valerio Sannicandro (Italy).

Their work was extensive and demanding. Even so,

continuidade a este legado, este ano em solo português, é motivo de grande orgulho.

O programa apresentado em Portugal é, por conseguinte, o resultado de um processo longo, exigente e profundamente colaborativo. Envolve não só um compromisso artístico e a logística de dezenas de eventos, mas também um diálogo contínuo com criadores, intérpretes, parceiros institucionais e equipas artísticas e técnicas – todos movidos pela convicção de que a música tem um papel essencial na sociedade contemporânea.

É com esse espírito de abertura, escuta e celebração da diversidade artística que demos as boas-vindas a todos os que se juntaram a nós neste festival – artistas, público, delegações internacionais, instituições culturais e educativas.

Sentimo-nos especialmente honrados com a larga presença da comunidade da ISCM, que representa um rico mosaico de culturas, tradições e inovações.

Em conjunto, os membros da ISCM trazem não só a diversidade de sons e ideias que define a música contemporânea, mas também o espírito de diálogo, de intercâmbio e de imaginação colectiva que constitui o coração pulsante da ISCM.

Esta edição do WNMD em Portugal foi não só um momento de excelência artística, mas também um espaço de encontro, reflexão e partilha.

## Uma visão inclusiva e plural da criação musical contemporânea

Desde o início, quisemos que este festival reflectisse uma visão inclusiva e plural da criação musical contemporânea – uma programação que acolhesse a diversidade estética, a multiplicidade de linguagens e geografias, mas sempre com critérios de exigência e rigor, por mais subjectivo que o conceito de qualidade possa parecer quando falamos de arte. Procurámos um equilíbrio consciente entre pensamento e técnica, entre originalidade e profundidade musical.

Por isso mesmo, optámos por não concentrar a responsabilidade curatorial num único director artístico. Em vez disso, decidimos constituir um júri internacional alargado, composto por 18 personalidades de reconhecido mérito no panorama musical global, representando uma vasta gama de culturas, escolas e sensibilidades. Esta abordagem visou garantir não só a equidade e a representatividade, mas também a transparência e a integridade do processo de selecção.

Cada obra submetida no âmbito do *Call for Works* foi avaliada por, pelo menos, três membros do júri

internacional, respeitando escrupulosamente o princípio de eliminação de conflitos de interesse. Ainda que muitos dos membros fossem compositores, assegurámos que nenhum tivesse acesso a obras com as quais pudesse ter qualquer ligação pessoal, institucional ou profissional.

E quero aqui expressar publicamente a minha gratidão a todos os membros do júri:

Adrian Moore (Reino Unido), Ângela da Ponte (Portugal), Doina Rotaru (Roménia), Flo Menezes (Brasil), Franz Martin Olbrisch (Alemanha), Gilles Gobeil (Canadá), Guillaume Bourgogne (França), John McLachlan (Irlanda), Lorraine Vaillancourt (Canadá), Masataka Matsuo (Japão), Michal Rataj (Tchéquia), Peter Swinnen (Bélgica), Petter Sundkvist (Suécia), Ramón Souto (Espanha), Rozalie Hirs (Países Baixos), Rui Penha (Portugal) e Valerio Sannicandro (Itália).

O trabalho do júri foi longo e exigente. Ainda assim, a generosidade, competência e entusiasmo com que abraçaram esta tarefa foram notáveis. Foram várias as ocasiões em que me transmitiram, com sincera exaltação, a qualidade e diversidade das obras recebidas – facto que só tornou o processo de selecção ainda mais difícil, e em certa medida, «doloroso». Se tivéssemos programado tudo o que merecia ser ouvido, este *World New Music Days* em Portugal teria durado um mês inteiro!

A esta selecção principal, somaram-se depois as propostas e preferências das direcções artísticas dos agrupamentos, orquestras, solistas e maestros convidados, bem como os condicionamentos inevitáveis da disponibilidade de recursos. É sempre assim!

Nesse sentido, a minha função foi muito menos a de um «director artístico» tradicional e muito mais a de um coordenador de vontades e visões plurais – e ainda bem. A riqueza desta programação resulta precisamente dessa confluência de olhares, da convivência entre diferentes ideias sobre o que é – e pode ser – a nova música, hoje, como desde sempre!

## Estratégias de programação

A candidatura que a Miso Music Portugal apresentou em 2022 à Sociedade Internacional de Música Contemporânea para a realização do *World New Music Days* em Portugal continha já, de forma clara e consciente, todos os genes fundadores da nossa missão artística e cultural.

Desde logo, a constituição de um júri internacional alargado, capaz de garantir uma selecção rica, diversa e representativa de obras oriundas de todo o mundo, reflectia a nossa visão de um festival verdadeiramente plural

the generosity, skill, and enthusiasm with which they embraced this task were truly remarkable. On numerous occasions, jury members expressed their genuine excitement at the quality and diversity of the works received – a fact which only made the selection process even more difficult, and in some ways, even ‘painful’. Had we programmed everything that deserved to be heard, these World New Music Days in Portugal would have lasted a month!

To this principal selection were later added the proposals and preferences of the artistic directors of the ensembles, orchestras, soloists, and guest conductors, as well as the inevitable constraints on available resources – it’s always like this!

In this context, my role was far less that of a traditional ‘artistic director’ and much more that of a coordinator of multiple visions and collective intentions – rightly so. The richness of this programme arises precisely from this confluence of perspectives, from the coexistence of different ideas of what new music is – and can be – today, as it has always been.

## Programming Strategies

The proposal that Miso Music Portugal submitted in 2022 to the International Society for Contemporary Music for the organisation of the World New Music Days in Portugal already clearly and consciously contained all the founding elements of our artistic, educational, and cultural mission.

From the outset, establishing an expanded international jury capable of ensuring a rich, diverse, and representative selection of works from around the world reflected our vision of a truly plural and global festival – a space where all voices could be heard, regardless of geography, aesthetics, creed, gender, or generation.

From the beginning, we also insisted on the presence of Portuguese musicians in every concert as a clear affirmation of the extraordinary capabilities of the new generations of performers in Portugal. Generations that distinguish themselves not only by their technical virtuosity and musical qualities but, above all, by the openness, creativity, and dedication with which they embrace the challenges posed by new musical languages – thus marking a true paradigm shift in the way contemporary music is performed, felt, and communicated in our country.

Another cornerstone of our proposal was integrating technological resources across all festival programmes. It has become indispensable due to the increasing centrality of electronic, digital, and multimedia means in contem-



porary musical creation. The World New Music Days in Portugal thus aspired to be not only a stage for aesthetic exploration in music but also of sound itself, of image, and the interaction between acoustic and electronic, between the physical and the virtual – responding to the call of those composers working at the forefront of musical innovation.

Equally important, we wanted to encourage and support the physical presence of composers, facilitating their travel to Portugal, their presence at rehearsals and concerts and enabling direct encounters between creators and audiences. This kind of contact is one of the great values of the ISCM. It represents a rare opportunity to give voice to those who write the music, to hear the stories behind the scores, and to humanise the act of listening – making the festival not just a sequence of concerts but an expansive meeting of ideas, cultures, and creative experiences.

Finally, and perhaps most importantly, this project aspires to foster lasting relationships between composers



Figure 2. Sond'Ar-te Trio  
at Teatro São Luiz, Lisbon  
– WNMD 2025.  
Photo by Jade Mandillo.

Figura 2. Sond'Ar-te Trio  
no Teatro São Luiz, Lisboa  
– WNMD 2025.  
Foto de Jade Mandillo.

e global – um espaço onde todas as vozes pudessem ser ouvidas, independentemente da geografia, da estética, do credo, do género ou da geração.

Defendemos também, desde o início, a presença dos músicos portugueses em todos os concertos, como afirmação clara das capacidades extraordinárias das novas gerações de intérpretes em Portugal. Gerações que se destacam não apenas pelo seu virtuosismo técnico e qualidades musicais, mas sobretudo pela abertura, criatividade e empenho com que abraçam os desafios colocados pelas novas linguagens musicais – marcando, assim, uma verdadeira mudança de paradigma na forma como a música contemporânea é interpretada, sentida e comunicada no nosso país.

Outro dos pilares da nossa proposta foi a integração dos recursos tecnológicos em todos os programas do festival. Este aspecto tornou-se incontornável face à crescente centralidade que os meios electrónicos, digitais e multimédia assumem na criação musical contemporânea.

O festival *World New Music Days* em Portugal foi, não só um palco para a exploração estética da música, mas também do próprio som, da imagem e da interação entre o acústico e o electrónico, entre o físico e o digital – respondendo ao apelo dos compositores e compositoras que trabalham na vanguarda da inovação musical.

Com igual importância, quisemos estimular e apoiar a presença física dos compositores e compositoras, facilitar a sua vinda a Portugal, a sua presença nos ensaios e concertos, favorecendo o encontro directo entre criadores e público. Este contacto é um dos grandes valores da ISCM e representa uma rara oportunidade para dar voz a quem escreve a música, para ouvir as histórias por detrás das partituras, e para humanizar a escuta – tornando o festival não apenas uma sequência de concertos, mas um encontro alargado de ideias, de culturas e de experiências criativas.

Por fim – e talvez o mais importante –, este projecto ambiciona criar relações duradouras entre compositores e



Figure 3. Loudspeaker Orchestra concert at O'culto da Ajuda, Lisbon – WNMD 2025. Photo by Cláudio de Pina.

Figura 3. Concerto Orquestra de Altifalantes no O'culto da Ajuda, Lisboa – WNMD 2025. Foto de Cláudio de Pina.

and performers. We aimed to provide the time, space, and conditions for these encounters to take place in a real, organic, and artistic way. Because we believe the best results arise not only from technical mastery, but from collaboration, dialogue, and creative affinity. What we are planting here are seeds for the future, in the fertile soil of musical art and mutual listening.

The presence in Lisbon and Porto of almost all the featured composers, and we are speaking of many dozens, along with their satisfaction with the interpretation of their music, was one of the festival's greatest assets and one of the things we are most proud of.

## Musical Art and Ecological Awareness

Beyond its role as a space for celebrating contemporary musical creation, the ISCM World New Music Days 2025 in Portugal also embraces an environmental and ecological dimension, made explicit through its theme, *Thirst for Change*.

This theme aims to establish a dialogue between ecological policy and artistic expression, highlighting one of the most fundamental dilemmas of our time: growth or life?

In this context, water – a vital and vulnerable element, assumes a central role, particularly in Portugal, where increasing scarcity already poses a tangible threat to communities.

With its centenary history and global reach, the ISCM World New Music Days offers a privileged platform for stimulating reflection and raising awareness around these pressing issues. The 2025 edition in Portugal is thus a unique opportunity to dedicate time and space to an ecological agenda that is becoming increasingly urgent and unavoidable.

We understand that music, as an art form, is not confined to the aesthetic realm of sound and silence: it reflects the pulse of societies, expressing collective concerns, anxieties, and hopes.

The current climate crisis demands more than political responses or technological advances, it calls for a new emotional and collective awareness that can mobilise, sensitise, and transform.

It is precisely in this realm that artistic and musical creation can play a decisive role: awakening the senses, inspiring action, and forging new imaginaries capable of projecting sustainable futures.

The programme has, where relevant, given prominence to works that directly explore these themes and included a colloquium titled *Thirst for Change*, bringing together invited thinkers and composers to deepen the reflection on the role of art in fostering ecological consciousness.

The World New Music Days 2025 will thus be an artistic platform that affirms that music is also a form of action – and that listening is also a form of transformation.

intérpretes. Propusemo-nos proporcionar tempo, espaço e condições para que esse encontro se desse de forma real, orgânica, artística. Porque acreditamos que os melhores resultados não nascem apenas do domínio técnico, mas da colaboração, do diálogo e da cumplicidade criativa. O que aqui se planta são sementes de futuro, no solo fértil da arte musical e da escuta mútua.

A presença em Lisboa e no Porto da quase totalidade dos compositores programados, e estamos a falar de muitas dezenas, e a sua satisfação com a interpretação da sua música terá sido uma das maiores riquezas deste festival e uma das quais mais nos orgulhamos.

## Arte musical e consciência ecológica

Para além da sua vocação enquanto espaço de celebração da criação musical contemporânea, o ISCM *World New Music Days 2025* em Portugal integra uma dimensão ambiental e ecológica, assumida de forma explícita através do tema *Sede de Mudança*.

Esta temática propõe-se estabelecer um diálogo entre a política ecológica e a expressão artística, colocando em destaque o dilema fundamental que atravessa a contemporaneidade: crescimento ou vida?

Neste contexto, a água, enquanto elemento vital e vulnerável, ocupa um lugar central, particularmente em Portugal, onde os fenómenos de escassez se agravam e representam já uma ameaça concreta às comunidades.

O festival ISCM *World New Music Days*, com a sua história centenária e a sua projecção internacional, constitui um palco privilegiado para estimular a reflexão e a consciencialização em torno destas questões. A edição de 2025 em Portugal ofereceu, assim, uma oportunidade única para dedicar espaço e tempo a uma agenda ecológica que se impõe cada vez mais como urgente e inadiável.

Compreendemos que a música, enquanto forma de arte, não se limita à dimensão estética do som e do silêncio: ela espelha o pulsar das sociedades, traduzindo preocupações, inquietações e esperanças colectivas. A actual crise climática exige mais do que respostas políticas ou avanços tecnológicos; requer uma nova consciência emocional e colectiva, capaz de mobilizar, sensibilizar e transformar.

É precisamente neste terreno que a criação artística e musical podem desempenhar um papel decisivo: despertando sentidos, inspirando acções e forjando novos imaginários capazes de projectar futuros sustentáveis.

A programação privilegiou, quando pertinente, obras que exploram directamente estas temáticas e convocou um colóquio intitulado justamente *Thirst for Change (Sede*

*de Mudança)* com a participação de pensadores e compositores convidados que permitiram aprofundar a reflexão sobre o papel da arte na construção de uma consciência ecológica.

O *World New Music Days 2025* foi assim, uma plataforma artística que afirma que a música é também uma forma de agir e que a escuta é também uma forma de transformar!

## Diálogo entre o global e o local

No centro da programação esteve o *Call for Works* que lançámos no âmbito do *World New Music Days 2025* e que foi cuidadosamente estruturado em torno de 14 categorias musicais distintas, contemplando uma ampla diversidade de formações e contextos performativos:

Orquestra

Ensemble de grande dimensão (*Large Ensemble*)

Ensemble de média dimensão (*Medium Ensemble*)

Ensemble de pequena dimensão (*Small Ensemble*)

Orquestra de cordas

Quarteto de cordas

Trios

Duos

Ensemble de percussão

Obras a solo (soprano, clarinete, saxofone, piano e violoncelo)

Coro juvenil

Guitarra portuguesa a solo

Música electroacústica/acusmática

Instalações audiovisuais

(Em todas estas categorias, foi prevista a possibilidade da integração de meios electrónicos e multimédia.)

Estas categorias não surgiram por acaso: reflectem desde o início as escolhas e compromissos artísticos assumidos pela equipa do festival, em articulação com os intérpretes portugueses e os ensembles e orquestras parceiros, com os quais estabelecemos uma colaboração sólida, de estima e de admiração.

Esses artistas e entidades – de diversas regiões do país e representando diferentes estéticas e trajetórias – aceitaram o desafio de co-construir connosco esta primeira edição em solo português de um dos mais prestigiados eventos internacionais de música contemporânea.

A definição destas categorias teve, portanto, como critério orientador a excelência da interpretação actualmente existente em Portugal, assegurando que cada obra seleccionada encontrasse intérpretes preparados,

## Dialogue Between the Global and the Local

At the heart of the festival's programme lies the Call for Works launched as part of the World New Music Days 2025, carefully structured around 14 distinct musical categories, embracing a wide diversity of formations and performance contexts:

Orchestra  
Large Ensemble  
Medium Ensemble  
Small Ensemble  
String Orchestra  
String Quartet  
Trios  
Duos  
Percussion Ensemble  
Solo Works (Soprano, Clarinet, Saxophone,  
Piano and Cello)  
Youth Choir  
Solo Portuguese Guitar  
Electroacoustic/Acoustic Music  
Audiovisual Installations

(In all these categories, the inclusion of electronic and multimedia elements was possible.)

These categories did not arise by chance: from the beginning, they reflected the artistic choices and commitments assumed by the festival team in dialogue with Portuguese performers and our partner ensembles and orchestras, with whom we have built strong, mutually respectful and collaborative relationships.

These artists and institutions, from different regions of the country and representing varied aesthetics and artistic paths, enthusiastically accepted the challenge to co-build this first Portuguese edition of one of the most prestigious international events dedicated to contemporary music.

The definition of these categories was thus guided by the standard of interpretative excellence currently existing in Portugal, ensuring that every selected work would find performers who are technically prepared, artistically experienced, and fully committed to contemporary repertoire.

This commitment went even further. All the performers involved, from soloists to large orchestral formations, contributed actively to what we might call a "Portuguese festival within the World New Music Days". Not only through their presence and interpretation of the works selected via the Call for Works but also by including pieces

by Portuguese composers in their concert programmes – effectively creating a bridge between the Festival Música Viva and the World New Music Days since the former temporarily gives way to the latter in 2025. These artistic choices reflect the living reality of the Portuguese musical scene, the aesthetic and artistic affinities of performers with specific works or composers and a clear desire to give voice to Portuguese creation within a truly international framework.

Thus, each concert is more than a sequence of performances: it is a testimony to the dialogue between global and local creation, international contemporary music, and Portuguese music's plural richness today.

In some instances, the programmes were further enriched by elective affinities – artistic connections between works or composers that emerged spontaneously during the programming process, or by the express desire to celebrate landmark composers whose works serve as bridges between generations and as beacons of contemporary creation.

The result is reflected in 27 performances and additional parallel activities across nine intense days of programming, featuring over 170 works representing 44 countries, with 40 works by 40 different Portuguese composers – a number that demonstrates the vitality and diversity of contemporary music created in Portugal.

## The Performers and the Partners

Beyond the decades-long trajectory of musical development already mentioned in this text, made possible thanks to a few key institutions within the Portuguese music landscape, as well as the work of several individuals who might well be considered both mission-driven and visionary – the realisation of this festival would never have gone beyond a mere idea were it not for:

- The numerous partners who, from the very beginning, joined forces with Miso Music Portugal (in alphabetical order): Calouste Gulbenkian Foundation, Casa da Música, Centro Cultural de Belém, Culturgest, Jerónimos Monastery, MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology, Metropolitana, National Coach Museum and São Luiz Municipal Theatre.
- The support of institutions that believed in the importance of this initiative (in alphabetical order): BPI / "la Caixa" Foundation, Calouste Gulbenkian Foundation, DGArtes, Lisbon City Council and Odemira City Council.

experientes e artisticamente comprometidos com o repertório contemporâneo.

Aliás, esse compromisso vai ainda mais longe. Todos os intérpretes envolvidos – desde os solistas às grandes formações orquestrais – contribuíram activamente para aquilo que poderíamos chamar de um «festival português dentro do festival *World New Music Days*». Não apenas pela presença e execução das obras resultantes do *Call for Works*, mas também pela inclusão de peças de compositores portugueses nos programas dos concertos, o que de alguma maneira é o surgimento do Festival Música Viva dentro do *World New Music Days*; Festival Música Viva que em 2025 deu lugar ao *World New Music Days!* Estas escolhas reflectem a realidade viva do meio musical português, as afinidades estéticas e artísticas dos intérpretes com determinadas obras ou autores, bem como a vontade de dar voz à criação nacional no contexto de um palco verdadeiramente internacional.

Assim, cada concerto é mais do que um alinhamento programático: é um testemunho do diálogo entre o global e o local, entre a criação contemporânea internacional e a riqueza plural da música portuguesa dos nossos dias.

Em certos casos, os programas foram ainda enriquecidos por afinidades electivas – relações artísticas entre obras ou autores que surgiram de forma espontânea durante o processo de programação – ou pela vontade expressa de celebrar compositores de referência, cuja obra se impõe como ponto de contacto entre gerações ou como farol da criação actual.

O resultado traduziu-se em 27 espectáculos e mais algumas actividades paralelas ao longo de nove dias intensos de programação, com a apresentação de mais de 170 obras, em representação de 44 países distintos, sendo 40 delas assinadas por 40 compositores portugueses diferentes – um número que, por si só, evidencia a vitalidade e a diversidade da música contemporânea criada em Portugal.

## Intérpretes e os Parceiros

Para além de um percurso de desenvolvimento musical de décadas, ao qual já me referi neste texto, e que é devido a algumas instituições de grande relevo no panorama musical português e à acção de alguns indivíduos missionários e porventura visionários também; a possibilidade de realização deste festival não teria passado de uma mera fantasia, se não fossem:

- Os numerosos parceiros que desde a primeira hora se juntaram à Miso Music Portugal (por ordem alfabética): Casa da Música, Centro Cultural de Belém, Culturgest, Fundação Calouste Gulbenkian, MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Metropolitana, Mosteiro dos Jerónimos, Museu Nacional dos Coches, São Luiz Teatro Municipal.
- Os apoios das instituições que acreditaram na importância desta realização (por ordem alfabética): BPI / Fundação «la Caixa», Câmara Municipal de Lisboa, Câmara Municipal de Odemira, DGArtes, Fundação Calouste Gulbenkian.
- As competências musicais, entusiasmo e a cumplicidade das orquestras e ensembles que ao WNMD 2025 se associaram (por ordem alfabética): Camerata Alma Mater, Concrète [Lab] Ensemble, Coro Infantil e Juvenil da Universidade de Lisboa, Komorebi Duo, MPMP Património Musical Vivo, Nova Era Vocal Ensemble, Orquestra Gulbenkian, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Sinfónica do Porto, Quarteto de Solistas da Metropolitana, Remix Ensemble, Sond'Ar-te Electric Ensemble, Sond'Ar-te Trio.
- E os maestros e solistas de excepção que no WNMD 2025 participaram (por ordem alfabética): Ana Paula Rodrigues, Ana Pereira, André Henriques, Andrea Conangla, Brad Lubman, Camila Mandillo, Elsa Silva, Emily Hindrichs, Erica Mandillo, Filipe Quaresma, Frederic Cardoso, Gonçalo Pinto, Henrique Portovedo, Hugo Vasco Reis, Ilan Volkov, Jade Mandillo, Joana Cipriano, Joana Negrão, João Barros, João Casimiro de Almeida, João Quinteiro, José Eduardo Gomes, José Pedro Ribeiro, José Pereira, Miguel Amaral, Mrika Sefa, Nuno Abreu, Nuno Pinto, Nuno Rodrigues, Pedro Carneiro, Pedro Neves, Raúl da Costa, Rita Castro Blanco, Rui Silva, Vítor Vieira.

A todos eles, pessoas e instituições, é devido um imenso agradecimento pela sua cumplicidade e entusiasmo.

E finalmente, antes de tudo e de todos, há uma gratidão que permanecerá inesquecível à equipa da Miso Music Portugal que durante três anos se dedicou sem limites à preparação deste evento sem precedentes para todos nós em Portugal!

- The musical excellence, enthusiasm and commitment of the orchestras and ensembles that joined the WNMD 2025 (in alphabetical order): Camerata Alma Mater, Concrète [Lab] Ensemble, Children's and Youth Choir of the University of Lisbon, Gulbenkian Orchestra, Komorebi Duo, Lisbon Metropolitan Orchestra, MPMP Património Musical Vivo, Nova Era Vocal Ensemble, Porto Symphony Orchestra, Remix Ensemble, Soloists Quartet of the Metropolitana, Sond'Ar-te Electric Ensemble and Sond'Ar-te Trio.
- And the outstanding conductors and soloists performing in the WNMD 2025 (in alphabetical order): Ana Pereira, Ana Paula Rodrigues, André Henriques, Andrea Conangla, Brad Lubman, Camila Mandillo, Elsa Silva, Emily Hindrichs, Erica Mandillo, Filipe Quaresma, Frederic Cardoso, Gonçalo Pinto, Henrique Portovedo, Hugo Vasco Reis, Ilan Volkov, Jade Mandillo, Joana Cipriano, Joana Negrão, João Barros, João Casimiro de Almeida, João Quinteiro, José Eduardo Gomes, José Pedro Ribeiro, José Pereira, Miguel Amaral, Mrika Sefa, Nuno Abreu, Nuno Pinto, Nuno Rodrigues, Pedro Carneiro, Pedro Neves, Raúl da Costa, Rita Castro Blanco, Rui Silva and Vítor Vieira.

To all of them, individuals and institutions alike, we owe our gratitude for their commitment and enthusiasm.

And finally, before all and above all, a deep and unforgettable gratitude goes to the team at Miso Music Portugal, who for three years have dedicated themselves tirelessly to preparing this unprecedented event for all of us in Portugal!

## Miso Music Portugal – 40 Years of Commitment to Contemporary Music

Founded in 1985 by composers Miguel Azguime and Paula Azguime, Miso Music Portugal is a pioneering institution in the field of contemporary music, celebrating 40 years of continuous and dedicated activity in 2025. A private non-profit organisation, it has played a central role in shaping Portugal's contemporary musical landscape and asserting its relevance on the international stage.

At the core of Miso Music Portugal's mission is the promotion of contemporary creation, particularly through the support of living composers, the development of electroacoustic and experimental music, and the use of new technologies in artistic expression. Its activity spans a

unique ecosystem that encompasses creation, production, programming, research, education, publishing, and documentation.

### *Commissioning and Promoting New Works*

Over four decades, Miso Music Portugal has commissioned and premiered more than 200 new works, by both Portuguese and foreign composers. These commissions have contributed significantly to the expansion of the repertoire for a wide range of formats, from solo instruments to orchestra, from acousmatic pieces to multimedia operas, always with a focus on innovation, experimentation, and artistic risk.

### *A Pioneer in Electroacoustic Music and Spatial Sound*

Miso Music Portugal established the first studio for electroacoustic music in Portugal in the early 90s – the Miso Studio, which has remained a reference for sound production, spatialisation, and technological research. It also founded the Loudspeaker Orchestra, Portugal's first *acousmonium*, dedicated to the diffusion of electroacoustic works in immersive sonic environments. With about 40 loudspeakers, this mobile loudspeaker orchestra allows for the projection of sound with spatial precision and artistic nuance, creating a unique listening experience.

### *A Home for Performers and New Ensembles*

Through the creation of the Miso Ensemble, first, and later the Sond'Ar-te Electric Ensemble, Miso Music Portugal forged a unique platform for the performance of contemporary chamber music with electronics. The Sond'Ar-te Electric Ensemble, combining acoustic instruments with live electronics, has premiered over 100 works and performed in major festivals and venues across Europe, Asia, and the Americas.

### *The Portuguese Music Research and Information Centre and Miso Records Label*

Miso Music Portugal is also home to the Portuguese Music Research and Information Centre (MIC.PT) and Miso Records.

MIC.PT is Portugal's national centre dedicated to the documentation, promotion, and publishing of Portuguese contemporary art music.

Since 2001, it has provided an open-access platform with composer biographies, works catalogues, recordings,



Figure 4. ISCM General Assembly at O'culto da Ajuda, Lisbon – WNMD 2025. Photo by Jade Mandillo.

Figura 4. Assembleia Geral da ISCM no O'culto da Ajuda, Lisboa – WNMD 2025. Foto de Jade Mandillo.

## Miso Music Portugal – 40 Anos de Compromisso com a Música Contemporânea

Fundada em 1985 pelos compositores Miguel Azguime e Paula Azguime, a Miso Music Portugal é uma instituição pioneira no domínio da música contemporânea, que celebra em 2025, 40 anos de actividade contínua e dedicada. Organização sem fins lucrativos de utilidade pública, tem desempenhado um papel central na transformação do panorama musical contemporâneo em Portugal e na afirmação da sua relevância a nível internacional.

No cerne da missão da Miso Music Portugal está a promoção da criação contemporânea, com especial destaque para o apoio a compositores vivos, o desenvolvimento da música electroacústica e experimental, e a utilização de novas tecnologias na expressão artística. A sua actividade abrange um ecossistema único que integra criação, produção, programação, investigação, formação, edição, documentação e internacionalização.

### *Encomenda e Promoção de Novas Obras*

Ao longo de quatro décadas, a Miso Music Portugal encomendou e estreou mais de 200 novas obras, de compositores portugueses e estrangeiros. Estas encomendas contribuíram significativamente para o alargamento do repertório em diversos formatos – desde instrumentos

a solo até orquestra, passando por peças acusmáticas e ópera multimédia – sempre com foco na inovação, experimentação e liberdade artística.

### *Música Electroacústica e Som Espacializado*

A Miso Music Portugal criou, no início da década de 1990, o primeiro estúdio de música electroacústica em Portugal – o Miso Studio – que permanece uma referência na produção sonora, especialização e investigação tecnológica. Criou em 1995 a Orquestra de Altifalantes, o primeiro *acousmonium* português, dedicado à difusão de obras electroacústicas sobre suporte em ambientes sonoros imersivos. Com cerca de 40 altifalantes, esta orquestra sonora móvel permite projectar o som com precisão espacial e dimensão interpretativa, criando uma experiência auditiva única.

### *Uma Casa para Intérpretes e Novos Agrupamentos*

Com a criação do Miso Ensemble, e posteriormente do Sond'Ar-te Electric Ensemble (para além de projectos de colaboração com numerosos solistas, agrupamentos e orquestras), a Miso Music Portugal estabeleceu uma plataforma única para a performance de música de câmara contemporânea com electrónica. O Sond'Ar-te Electric Ensemble, que combina instrumentos acústicos

scores, and research tools. MIC.PT also produces interviews, publications, media content, and actively publishes and distributes scores by living Portuguese composers.

A member of the IAMIC network (International Association of Music Centres), MIC.PT is a key resource for musicians, researchers, educators, and cultural institutions in Portugal and internationally.

Miso Records is a label devoted to the release and international dissemination of contemporary music recordings. The label documents and preserves the work of composers and performers, including premieres, electroacoustic works, and opera productions, making Portuguese contemporary music accessible worldwide.

### *Programming and International Dialogue*

Since 1992, Miso Music Portugal has organised the annual Música Viva Festival, a major international platform for contemporary music in Portugal, hosting hundreds of composers, performers, and researchers from around the globe. As the Portuguese Section of the International Society for Contemporary Music (ISCM) since 1999, Miso Music has ensured Portugal's active participation in global artistic networks, culminating in the country hosting the ISCM World New Music Days 2025. Miso Music Portugal is also affiliated with other international networks and organises several international composition competitions each year.

### *Educational and Outreach Initiatives*

Committed to building future audiences and nurturing young talent, Miso Music Portugal has developed extensive education and outreach programmes, including workshops, masterclasses, and pedagogical concerts. These initiatives target schools, universities, and the public, demystifying contemporary music and promoting its values of creativity, diversity, and critical engagement.

### *A Legacy of Innovation – A Future of Possibility*

As it marks its 40th anniversary, Miso Music Portugal stands as a beacon of artistic innovation and cultural resilience. With an unwavering commitment to artistic freedom, technological exploration, and international collaboration, it continues to shape the future of music in Portugal and beyond.

com electrónica em tempo real, estreou mais de 100 obras e actuou em importantes festivais e salas na Europa, Ásia e Américas.

### *Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa e Miso Records*

A Miso Music Portugal é também a casa do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC.PT) e da editora Miso Records. O MIC.PT é um centro nacional dedicado à catalogação, documentação, promoção e edição da música portuguesa contemporânea erudita. Desde 2001, disponibiliza uma plataforma de acesso aberto com biografias de compositores, catálogos de obras, gravações, partituras e ferramentas de investigação. Produz ainda entrevistas, publicações e conteúdos multimédia, editando e distribuindo activamente partituras de compositores portugueses.

Membro da rede IAMIC, o MIC.PT é um recurso fundamental para músicos, investigadores, professores e instituições culturais em Portugal e no estrangeiro.

A Miso Records é uma editora dedicada à edição e divulgação internacional de gravações de música contemporânea. Documenta e preserva o trabalho de compositores e intérpretes, incluindo estreias, obras electroacústicas e produções de ópera, tornando a música contemporânea portuguesa acessível em todo o mundo.

### *Programação e Diálogo Internacional*

Desde 1992, a Miso Music Portugal organiza o Festival Música Viva, uma das principais plataformas internacionais dedicadas à música contemporânea em Portugal, recebendo centenas de compositores, intérpretes e investigadores de todo o mundo. Como Secção Portuguesa da ISCM – *International Society for Contemporary Music*, desde 1999, a Miso Music tem assegurado a participação activa de Portugal nas redes artísticas globais, culminando com a organização do ISCM *World New Music Days 2025* em Portugal.

A Miso Music Portugal está afiliada também com outras redes internacionais e promove anualmente vários concursos de composição internacionais.

### *Formação e Actividades de Sensibilização*

Com o compromisso de formar novos públicos e apoiar jovens talentos, a Miso Music Portugal desenvolve um vasto programa de formação e sensibilização, com oficinas, *masterclasses* e concertos pedagógicos. Estas iniciativas dirigem-se a escolas, universidades e ao público em geral, desmistificando a música contemporânea e promovendo os seus valores de criatividade, diversidade e pensamento crítico.

### *Um Legado de Inovação – Um Futuro de Possibilidades*

Ao assinalar o seu 40.º aniversário, a Miso Music Portugal afirma-se como um farol de inovação artística e resiliência cultural. Com um compromisso inabalável com a liberdade criativa, a exploração tecnológica e a colaboração internacional, continua a moldar o futuro da música em Portugal – e além.

# Reflections on WNMD 2025 from the outgoing ISCM President

Glenda Keam

**M**iso Music Portugal's ISCM2025 World New Music Days festival has been full of memorable, scenic, warm happenings with excellent performers and a strong sense of the ISCM community. From the Welcome concert that located us in the sounds of *adufe* and Portuguese guitar through to the closing concert that placed us in the extraordinary cloisters of the *Mosteiro dos Jerónimos*, the flavour of Portugal pervaded and inspired many of the musical experiences that we have enjoyed together.

The ISCM has known of Portugal's desire to host the

WNMD festival for many years, and it was a joy that we were finally able to meet there, having slightly softened the hosting regulations and noting with deep admiration the lengths to which MMP went in order to meet the needs of the festival. Our hosts certainly went to great lengths to ensure a strong and diverse international jury for selecting works, and also faced the challenges faced each year by the host – how to omit some excellent submissions in order to include as much as possible without complete overload. And they pulled together support from some wonderful collaborating partner organizations, offering us insights into such Portuguese institutions as *Casa da Música*, *MAAT* (Museum of Art, Architecture and Technology), the Gulbenkian Foundation, and the aforementioned Monastery.

The Festival theme *Thirst for Change* was underscored by the beautiful weather while we were in attendance – I saw about three raindrops in the entire time we gathered there. Of course, the global implications of climate change are deeply troubling, and the festival's ecological focus and related half-day Colloquium were an appropriate awareness-raising exercise, particularly given the international diversity of ISCM gatherings. We enjoyed being able to walk between hotel and meetings and events, restaurants and more events, and make good use of the excellent public transport system, only requiring private transportation for the larger distances.




Figure 1. Jerónimos Monastery in Lisbon. Photo by Glenda Keam.

Figura 1. Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa. Foto de Glenda Keam.

# Reflexões sobre o WNMD 2025 da Presidente cessante da ISCM

Glenda Keam

 festival ISCM World New Music Days 2025, organizado pela Miso Music Portugal, esteve repleto de acontecimentos memoráveis, pitorescos e calorosos, com excelentes intérpretes e um forte sentido da comunidade ISCM. Desde o concerto de boas-vindas, que nos transportou para os sons do adufe e da guitarra portuguesa, até ao concerto de encerramento, que nos colocou nos extraordinários claustros do Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, o sabor de Portugal permeou e inspirou muitas das experiências musicais que desfrutámos juntos.

A ISCM conhecia há muitos anos o desejo de Portugal em acolher o festival WNMD e foi com grande alegria que finalmente nos pudemos encontrar lá, tendo a ISCM suavizado ligeiramente os regulamentos de acolhimento e observado com profunda admiração os esforços empreendidos pela Miso Music Portugal (MMP) para satisfazer as necessidades do festival. Os nossos anfitriões empenharam-se ao máximo para garantir um júri internacional forte e diversificado para a seleção das obras. Enfrentaram os desafios que o anfitrião tem de enfrentar todos os anos, nomeadamente a difícil decisão de excluir algumas candidaturas excelentes para incluir o maior número possível de obras sem sobrecarregar o programa. Além disso, conseguiram o apoio de algumas organizações parceiras extraordinárias, oferecendo-nos uma visão sobre instituições portuguesas como a Casa da Música no Porto e, em Lisboa, o MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia), a Fundação Gulbenkian e o já mencionado Mosteiro.

O tema do Festival, *Sede de Mudança*, foi realçado pelo tempo maravilhoso que tivemos durante a nossa estadia: vi apenas três gotas de chuva durante todo o tempo em que lá estivemos. É claro que as implicações globais das alterações climáticas são profundamente preocupantes e o foco ecológico do festival, bem como o colóquio de meio-dia relacionado, constituíram uma adequada ação de sensibilização, sobretudo tendo em conta a diversidade

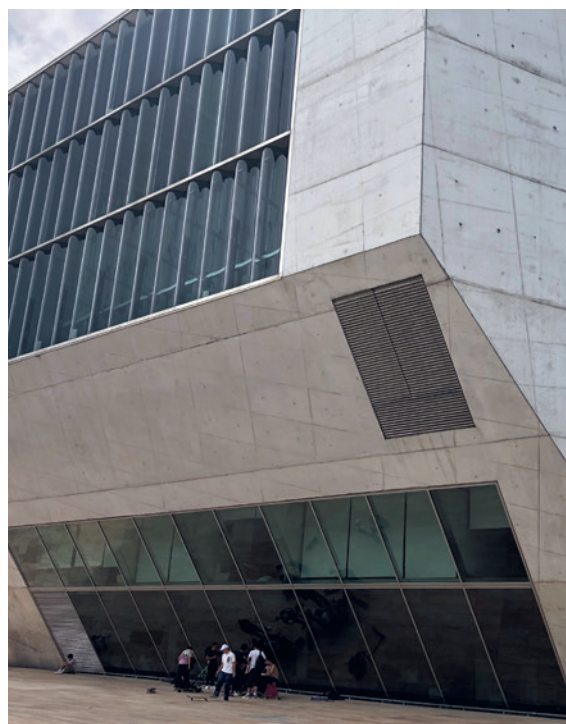


Figure 2. Casa da Música in Porto.  
Photo by Glenda Keam.

Figura 2. Casa da Música no Porto.  
Foto de Glenda Keam.

I was extremely impressed by the quality of performances, and although a few events utilised ensembles that are more used to traditional fare, the great majority of performances were delivered by new music specialists who tackled the many technical and artistic challenges with aplomb. The Remix Ensemble, for example, performed the newly-commissioned work *Gramatik* by (ISCM Young Composer Award winner) Jug Marković with absolute conviction and beautifully nuanced expertise, in a pleasingly diverse programme that also included Olga Neuwirth's inspired *Vampyrotheone* and Pedro Lima's *You Should (Should!) Be Dancing* – a work that won this year's ISCM Young Composer Award.

WNMD programming is always a many-faceted challenge, with the competing aims of presenting the very best submitted works, presenting works from all eligible ISCM Member organizations, showcasing the wealth of new music from the host region, and showcasing the skilful performers from the region and beyond. However, there are times when this balancing act can tip the overall impression of a festival in one direction or another, and if there was anything I might have wished for it would have been the inclusion of a few more non-Portuguese non-submitted works that simply broadened the stylistic range further. Claude Vivier's *Lonely Child* and György Ligeti's *Mysteries of the Macabre* were very welcome in the Opening concert, contributing to a well-curated whole event. Liza Lim's *Fatimah/Jubilation of Flowers* and James Tenney's *Last Spring in Toronto* similarly added welcome dimensions to the Porto Symphony Orchestra's programme despite the concert's duration creating organizational problems for our return bus to Lisbon. Conversely, in the concert we attended in the Gulbenkian's exquisitely beautiful Grand Auditorium, Portuguese composer Vasco Medonça's *Step Right Up* was totally out of place with its clumsy collision of appropriated Ghanaian rhythms and baroque affectation. In many ways, this awkward misfit work highlighted the delicate skills of curating that pervaded the majority of the festival.

As this was my final time in an official role attending the ISCM WNMDs, the warm hospitality of the festival team was particularly appreciated. I enjoyed chairing our General Assembly meetings in the 'home base' of the MMP space, where we were also treated to some splendid

meals and excellent coffee. I am deeply indebted to Paula and Miguel Azguime for their excellent festival direction and unfailing warmth; to Jakub Szczypa and Paz Carvalho for their gentle smiles and magical skills ensuring we all got to the right places with the right information; and to the team at large for managing all the many things that went so right we didn't even notice them.

Thanks to MMP, we had a highly successful series of meetings and an intense experience of Portuguese culture. I was delighted to be presented with a splendidly handsome *adufe* as my farewell gift, which I have successfully brought back to New Zealand intact. My time as ISCM President has been an extraordinary experience, it has opened many windows on the world and brought me in contact with many great minds and generous souls. Portugal now occupies a place in my heart where the many years I have spent in the 'ISCM family' culminated in a beautiful and powerfully musical festival. My mind is filled with memories of the images, flavours and sounds, and deeply meaningful connections that have enriched my personal and musical life immeasurably.

Glenda Keam *PhD, MNZM*  
ISCM President 2019–2025

Figure 3. Largo Picadeiro in the centre of Lisbon.  
Photo by Glenda Keam.

Figura 3. Largo Picadeiro no centro de Lisboa.  
Foto de Glenda Keam.



internacional dos encontros da ISCM. Gostámos de poder caminhar entre o hotel e as reuniões, os eventos e os restaurantes, e de fazer bom uso do excelente sistema de transportes públicos, tendo recorrido a transportes privados apenas para distâncias maiores.

Fiquei profundamente impressionada com a qualidade das atuações e, embora alguns eventos tenham recorrido a conjuntos mais familiarizados com o repertório tradicional, a esmagadora maioria das apresentações foi realizada por especialistas em música contemporânea, que enfrentaram os muitos desafios técnicos e artísticos com desenvoltura. O Remix Ensemble, por exemplo, interpretou a obra recentemente encomendada *Gramatik*, de Jug Marković, vencedor do Prémio ISCM para Jovens Compositores, com absoluta convicção e uma perícia belamente matizada. O programa agradavelmente diversificado incluiu também a inspirada *Vampyrotheone*, de Olga Neuwirth, e *You Should (Should!) Be Dancing*, de Pedro Lima, obra que ganhou o Prémio ISCM para Jovens Compositores deste ano.

A programação do WNMD é sempre um desafio multifacetado, com os objetivos concorrentes de apresentar os melhores trabalhos submetidos, trabalhos de todas as organizações membros elegíveis da ISCM, a riqueza da nova música da região anfitriã e os talentosos intérpretes da região e de fora dela. No entanto, há momentos em que este equilíbrio pode fazer com que a impressão geral do festival penda para um dos lados. Se houvesse algo que eu pudesse desejar, teria sido a inclusão de mais algumas obras não portuguesas e não submetidas, que simplesmente ampliariam ainda mais a variedade estilística. As obras *Lonely Child*, de Claude Vivier, e *Mysteries of the Macabre*, de György Ligeti, foram muito bem-recebidas no concerto de abertura, contribuindo para o sucesso global do evento. *Fatimah/Jubilation of Flowers*, de Liza Lim, e *Last Spring in Toronto*, de James Tenney, acrescentaram igualmente dimensões interessantes ao programa da Orquestra Sinfónica do Porto. No entanto, a duração do concerto criou problemas organizacionais para o nosso autocarro de regresso a Lisboa. Por outro lado, no espetáculo a que assistimos no belíssimo Grande Auditório da Gulbenkian, o Concerto para Piano e Orquestra *Step Right Up*, do compositor português Vasco Medonça, estava totalmente deslocado, com a sua colisão desajeitada de ritmos ganeses apropriados e afetação barroca. De muitas maneiras, esta obra desajustada realçou as delicadas capacidades de curadoria que impregnaram a maioria do festival.

Figure 4. Entrance to the O'culto da Ajudá in Lisbon, the WNMD 2025 Festival Hub. Photo by Glenda Keam.

Figura 4. Entrada do O'culto da Ajudá em Lisboa, o hub do Festival WNMD 2025. Foto de Glenda Keam.

Como esta foi a minha última participação oficial no ISCM WNMDs, a calorosa hospitalidade da equipa do festival foi particularmente apreciada. Gostei muito de presidir às reuniões da Assembleia Geral na sede do espaço da MMP, O'culto da Ajudá, em Lisboa, onde fomos ainda presenteados com refeições esplêndidas e um café excelente. Quero expressar a minha profunda gratidão a Paula e Miguel Azguime pela excelente direção do festival e pela calorosa hospitalidade, a Jakub Szczypa e Paz de Carvalho pelos seus sorrisos gentis e capacidades extraordinárias, que garantiram que todos chegássemos aos locais certos com as informações certas, e a toda a equipa por gerir tantos pormenores que correram tão bem que nem sequer nos apercebemos.

Graças à MMP, tivemos uma série de reuniões muito bem-sucedidas e uma experiência cultural portuguesa muito intensa. Fiquei encantada por receber um magnífico adufe como presente de despedida, que trouxe intacto para a Nova Zelândia. O meu tempo como presidente da ISCM foi uma experiência extraordinária que me proporcionou uma visão mais ampla do mundo e me colocou em contacto com pessoas brilhantes e generosas. Portugal ocupa agora um lugar especial no meu coração, onde os muitos anos que passei na «família ISCM» culminaram num festival musical belo e poderoso. A minha mente está repleta de memórias das imagens, sabores e sons, bem como de ligações profundamente significativas que enriqueceram imensamente a minha vida pessoal e musical.

Glenda Keam *PhD, MNZM*  
Presidente da ISCM, 2019–2025



# The Unquenchable Thirst

## Reconciling “The New” with “History” for Nine Days in Portugal

Frank J. Oteri

The Portuguese hosts for the 2025 ISCM World New Music Days titled this year’s festival *Thirst for Change*, a moniker used primarily to convey the urgency of the environmental crisis facing the whole world which, among many other imminent life-threatening disasters, is contaminating the earth’s water – a fundamental threat to life on this planet. But *Thirst for Change* also has many additional metaphorical meanings. It connotes a real desire for things to be different, an encouragement of new ideas, new approaches and new solutions. It’s a different kind of thirst which can perhaps be temporarily sated but is ultimately unquenchable. So, it is an extremely appropriate name for this year’s iteration of an ongoing annual event devoted to recently composed music from all over the world.

Of course, since the International Society for Contemporary Music has now existed for 103 years, there’s some irony in its annual festival being a forum for the new. Yet throughout its history, the network has maintained a successful mechanism for showcasing the latest compositions, one which has provided a platform for numerous works that are now acknowledged landmarks of music history. Alban Berg’s *Violin Concerto*, Pierre Boulez’s *Le Marteau sans maître*, György Ligeti’s *Apparitions*, Karlheinz Stockhausen’s *Kontakte*, and Isang Yun’s *Third String Quartet* are just a handful of major works which received their world premieres during ISCM festivals. Additionally, works such as George Gershwin’s *An American in Paris*, Maurice Ravel’s *Violin Sonata*, Béla

Bartók’s *Concerto for Orchestra*, Benjamin Britten’s *Les Illuminations*, and Igor Stravinsky’s *Symphony of Psalms* arguably attained their status as repertoire staples as a result of being championed early in their performance histories at ISCM festivals. Indeed, many of today’s most successful composers – including Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Pascal Dusapin, Unsuk Chin, Ross Edwards, Zoltán Jeney, Ellen Taaffe Zwilich, and Thomas Adès (winner of ISCM’s first Young Composer Award) – got their initial international recognition from having their music programmed on an ISCM Festival early in their careers.

Obviously, not every work ever performed at an ISCM festival has entered the canon. Nearly 70 years ago, music critic Harold C. Schonberg, in a *New York Times* review of the 1956 ISCM festival in Stockholm, opined that music enthusiasts attend these annual sonic immersions because “it is a cause for celebration if two or three repertoire works emerge”. Still, this weighty history can sometimes feel like a daunting inheritance, especially when these festivals are designed to be showcases for what’s new. But that inheritance is mitigated by how these festivals usually avoid the presentation of older repertoire, providing a much-needed alternative to standard performances where challenging new works are usually at a disadvantage by being shoved in between works that are already well-known both by the audience and the musicians on stage playing them. As far back as 1938, Richard Capell praised the ISCM festival model in a review of that year’s festival in the London *Daily Telegraph*: “[T]his is the right way

# A sede insaciável

## Conciliar o «Novo» com a «História» ao longo de nove dias em Portugal

Frank J. Oteri



Os anfitriões portugueses do ISCM World New Music Days 2025 deram ao festival deste ano o título *Thirst for Change* (*Sede de Mudança*), um lema pensado sobretudo para transmitir a urgência da crise ambiental que o mundo inteiro enfrenta e que, entre muitas outras catástrofes iminentes que ameaçam a vida, está a contaminar a água da Terra – uma ameaça fundamental à vida no planeta. Mas *Thirst for Change* tem também muitos outros significados metafóricos. Evoca um verdadeiro desejo de que as coisas sejam diferentes, um incentivo a novas ideias, novas abordagens e novas soluções. É um outro tipo de sede, que pode talvez ser temporariamente saciada, mas que, em última análise, é insaciável. Por isso, é um nome extremamente apropriado para esta edição de um evento anual dedicado à música recentemente composta em todo o mundo.

Claro que, sendo a International Society for Contemporary Music uma instituição com 103 anos de existência, há um certo grau de ironia no facto de o seu festival anual ser um fórum para o novo. Contudo, ao longo da sua história, esta rede tem mantido um mecanismo eficaz de apresentação de obras recentes, que ofereceu uma plataforma a inúmeras peças hoje reconhecidas como marcos na história da música. O *Concerto para Violino* de Alban Berg, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, *Apparitions* de György Ligeti, *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen e o *Terceiro Quarteto de Cordas* de Isang Yun são apenas alguns exemplos de obras importantes que tiveram a sua estreia mundial em

festivais da ISCM. Além disso, obras como *An American in Paris* de George Gershwin, a *Sonata para Violino* de Maurice Ravel, o *Concerto para Orquestra* de Béla Bartók, *Les Illuminations* de Benjamin Britten ou a *Sinfonia dos Salmos* de Igor Stravinsky terão alcançado o estatuto de peças de repertório em boa medida graças ao facto de terem sido promovidas precocemente nas suas carreiras de performance em festivais da ISCM. Na verdade, muitos dos compositores mais bem-sucedidos da actualidade – incluindo Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Pascal Dusapin, Unsuk Chin, Ross Edwards, Zoltán Jeney, Ellen Taaffe Zwilich e Thomas Adès (vencedor do primeiro Young Composer Award da ISCM) – obtiveram o seu reconhecimento internacional inicial por terem tido obras programadas num Festival da ISCM numa fase precoce das suas trajectórias.

Obviamente, nem todas as obras alguma vez apresentadas num festival da ISCM entraram no cânone. Há quase 70 anos, o crítico Harold C. Schonberg escrevia no *New York Times*, numa crítica ao festival de 1956 em Estocolmo, que os melómanos assistiam a estas imersões sonoras anuais porque «é uma razão para celebrar quando emergem duas ou três obras de repertório». Ainda assim, este peso histórico pode por vezes parecer uma herança intimidante, sobretudo quando estes festivais são concebidos como montras para o que é novo. Porém, essa herança é atenuada pelo facto de estes festivais evitarem, em geral, a apresentação de repertório mais antigo, oferecendo uma alternativa tão necessária às programações habituais, em que obras novas e exigentes ficam, quase

in which to hear contemporary music – not sandwiched with classics (they do not sandwich Matisse between Tintoretto at picture galleries) but exhibited on its own terms, in bulk, before an audience willingly interested.”

The organizers of the 2025 Festival in Portugal charted a third path, presenting tons of brand-new pieces of music with a handful of older ‘new music classics’, where these older works, not the new ones, were the outliers. It made for fascinating and often very satisfying listening experiences, but it also further foregrounded the perennial question people inevitably ask every year: will the works of the composers featured on this year’s festival also be remembered in the decades to come? And, if so, which ones? No one knows the future, though I’ve certainly attempted guessing which works on the twelve ISCM festivals I’ve attended thus far might enter the canon and I have a few hunches about some of the pieces I heard this year, which readers should be able to glean from what will eventually be shared herein. But there’s another aspect to these festivals to recognize first which was also a key element in this year’s iteration.

Most people think of the ISCM’s annual festival primarily as a showcase for hearing important music before it becomes important. But these annual ISCM festivals have also been significant platforms for some of the most celebrated music interpreters. Much has been written about Louis Krasner, the soloist for the 1936 premiere of Berg’s Violin Concerto whose international career was catapulted by his passionate performance. But few people are aware that an even more celebrated violinist, Isaac Stern, was also featured on an ISCM festival (performing Prokofiev’s Second Concerto in Strasbourg in 1958). Early in her career, mezzo-soprano Christa Ludwig sang a work by Toshiro Mayazumi during the 1951 festival in Frankfurt. Pianist Walter Gieseking, who appeared on the 1926 festival in Zurich, was the first of many celebrated keyboard icons who graced ISCM festival stages; others include Geneviève Joy (Palermo in 1949 and Cologne in 1960), Herbert Henck (Boston in 1976), Mauricio Pollini (who gave a solo recital of Webern, Stockhausen, and, *ahem*, Beethoven in Bonn in 1977), and, more recently, Vicky Chow (who gave stunning performances of solo works by David Brynjar Franzson and Remy Siu in Vancouver in 2017).

Of course, most musicians play their best when they are performing music they’ve found a way to make their own, a process that can take a lot of time to internalize if the musicians are not playing music they have composed or improvised themselves. And therein lies the schism that has plagued notation-based, so-called classical

music, and why the top performers (with some laudable exceptions) prefer to play older, more familiar repertoire. Mixing in some pre-existing “new music classics” that the musicians might have played previously alongside stuff that’s hot-off-the-presses, which typically can only receive a handful of rehearsals even under the best circumstances, is a clever way to mitigate this situation.

Admittedly none of the musicians who participated in the 2025 festival have the international name recognition of the superstars enumerated above, but they should. The level of their performances floored me and almost everyone in the audience I spoke with. As every composer is all too aware (and many concert presenters unfortunately aren’t), a performance can make or break an audience’s perception of a new composition. A score cannot speak for itself; it must be spoken into sound by its interpreters. And these musicians spoke the sounds written by each of these extremely different composers so eloquently that they made almost everything they performed seem like a masterpiece which is every composer’s dream come true. With numerous concert programs designed to highlight specific musicians, the 2025 WNMD was as much a showcase for these musicians as it was for the music they performed. It was a true symbiosis.

The opening program of this very first ISCM World New Music Days in Portugal, which blended Portuguese folk music with recently composed music for traditional Portuguese instruments, was all the more persuasive because of the assured performances by Miguel Amaral on the *guitarra portuguesa*, the national instrument which is a descendant of the Renaissance cittern. The short concert, which took place in one of the many concert halls of Lisbon’s imposing *Centro Cultural de Belém* in Lisbon, was soon followed by a second, possibly even more impressive one in a larger venue within Belém featuring the *Orquestra Metropolitana de Lisboa* under the direction of Pedro Neves. The program combined three recently composed pieces with two showstoppers from the previous century: Claude Vivier’s 1980 *Lonely Child* and György Ligeti’s 1996 *Mysteries of the Macabre* (a suite of extracts from his opera *Le Grand Macabre*). Though these two radically different works should be familiar to most new music aficionados, they came across as surprising and fresh in large part due to the soprano Camila Mandillo, the soloist for both, who by week’s end emerged as the festival’s MVP. Her interpretations of Vivier and Ligeti were so fluent it seemed like she was two different singers (which she further encouraged by wearing two completely different outfits).

sempre, em desvantagem, empurradas para o meio de peças já bem conhecidas tanto do público como dos próprios intérpretes. Já em 1938, Richard Capell elogiava o modelo do festival da ISCM, numa crítica no *London Daily Telegraph* à edição desse ano: «Este é o modo correcto de ouvir música contemporânea – não intercalada com clássicos (não se intercalam Matisses entre Tintoretos nas galerias de arte), mas exibida em seus próprios termos, em quantidade, perante um público interessado por vontade própria».

Os organizadores do Festival de 2025, em Portugal, traçaram um terceiro caminho, apresentando uma enorme quantidade de obras novíssimas, lado a lado com um pequeno conjunto de «clássicos da nova música», em que estas obras mais antigas, e não as novas, surgiam como excepções. O resultado foram experiências de escuta fascinantes e muitas vezes profundamente satisfatórias, mas que colocaram ainda mais em primeiro plano a questão recorrente que inevitavelmente surge todos os anos: será que as obras dos compositores apresentados neste festival serão também lembradas nas próximas décadas? E, se sim, quais? Ninguém conhece o futuro, embora eu tenha certamente tentado adivinhar, ao longo dos doze festivais da ISCM que já frequentei, quais das obras aí estreadas poderiam entrar no cânone – e tenho alguns palpites relativamente a certas peças que ouvi este ano, que o leitor poderá vislumbrar no que se seguirá. Mas há outro aspecto destes festivais que importa reconhecer em primeiro lugar e que foi também um elemento fundamental na edição deste ano.

A maioria das pessoas pensa no festival anual da ISCM principalmente como uma montra para ouvir música importante antes de ela se tornar importante. Mas estes festivais anuais da ISCM foram também plataformas significativas para alguns dos mais celebrados intérpretes musicais. Muito se escreveu sobre Louis Krasner, o solista da estreia, em 1936, do *Concerto para Violino* de Berg, cuja carreira internacional foi catapultada pela sua interpretação apaixonada. Mas poucos saberão que um violinista ainda mais célebre, Isaac Stern, também participou num festival da ISCM (interpretando o *Segundo Concerto* de Prokofiev em Estrasburgo, em 1958). No início da sua carreira, a mezzo-soprano Christa Ludwig cantou uma obra de Toshiro Mayazumi durante o festival de 1951 em Frankfurt. O pianista Walter Gieseking, presente na edição de 1926, em Zurique, foi o primeiro de muitos ícones do teclado a pisar o palco dos festivais da ISCM; entre outros, contam-se Geneviève Joy (Palermo, em 1949, e Colónia, em 1960), Herbert Henck (Boston, em 1976), Maurizio Pollini (que deu um recital a solo com

Webern, Stockhausen e, pasme-se, Beethoven em Bona, em 1977) e, mais recentemente, Vicky Chow (que interpretou obras a solo de David Brynjar Franzson e Remy Siu, em Vancouver, em 2017).

É evidente que a maioria dos músicos dá o seu melhor quando interpreta música que de alguma forma conseguiu interiorizar e tornar sua, um processo que pode exigir muito tempo se não se tratar de música que eles próprios compuseram ou improvisaram. E é precisamente aí que reside a cisão que tem atormentado a música de base notacional – a chamada música clássica – e que explica por que razão os grandes intérpretes (com algumas louváveis excepções) preferem tocar repertório mais antigo e familiar. Misturar alguns «clássicos da nova música» já existentes, que os músicos já possam eventualmente ter interpretado, com obras «acabadinhas de sair do forno», que normalmente só podem beneficiar de um punhado de ensaios, mesmo nas melhores circunstâncias, é uma forma inteligente de mitigar esta situação.

É verdade que nenhum dos músicos que participou no festival de 2025 tem ainda o reconhecimento internacional das grandes estrelas que mencionei atrás, mas bem o mereceria. O nível das suas interpretações deixou-me completamente rendido – a mim e praticamente a todos com quem falei no público. Como todo o compositor sabe (e infelizmente muitos programadores de concertos parecem esquecer), uma performance pode construir ou destruir a percepção que o público tem de uma nova obra. Uma partitura não fala por si; precisa de ser falada em som pelos seus intérpretes. E estes músicos falaram os sons escritos por cada um destes compositores, tão diferentes entre si, com tal eloquência que quase tudo o que interpretaram soou a obra-prima – o sonho secreto de qualquer compositor. Com numerosos programas desenhados para destacar músicos específicos, os WNMD 2025 foram tanto uma montra para estes intérpretes como para a música que tocaram. Foi uma verdadeira simbiose.

O concerto de abertura do primeiro ISCM World New Music Days realizado em Portugal, que combinou música tradicional portuguesa com obras recentemente compostas para instrumentos tradicionais portugueses, foi ainda mais convincente graças às interpretações seguras de Miguel Amaral na guitarra portuguesa, o instrumento nacional, descendente da cítara renascentista. O breve concerto, apresentado numa das muitas salas de concerto do imponente Centro Cultural de Belém, em Lisboa, foi rapidamente seguido por um segundo, talvez ainda mais impressionante, numa sala maior do mesmo complexo, com a Orquestra Metropolitana de Lisboa sob a direcção de Pedro Neves. O programa combinava três obras



Figure 1. Pedro Neves, Miguel Azguime, Paula Azguime, Jade Mandillo, Camila Mandillo, André Henriques, Andrea Conangla and Andre Bartetzki after the performance of the opera *A Laugh to Cry* at the O'culto da Ajuda in Lisbon. June 2nd, 2025. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 1. Pedro Neves, Miguel Azguime, Paula Azguime, Jade Mandillo, Camila Mandillo, André Henriques, Andrea Conangla e Andre Bartetzki após a apresentação da ópera *A Laugh to Cry* no O'culto da Ajuda, em Lisboa, 2 de Junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.

Further personalities of this multidimensional singer were revealed later in the week. In Miguel Azguime's mind-bendingly strange opera *A Laugh to Cry*, staged at O'culto da Ajuda (the 2025 WNMD hub), she stole the show performing *A Laugh*, an unforgettably intense solo which ends Act III. (This was hard to do given an extremely charismatic vocal performance by the composer himself. But after hearing her sing this, I decided that all aspiring singers should get their hands on the sheet music for this *Intermezzo* and learn it ASAP, since it's guaranteed to make anyone who sings it ace their audition). Yet for me, Ms. Mandillo's most impressive showcase was her program in the Sala Bernardo Sasseti at the opulent 1894 Teatro São Luiz with pianist João Casimiro Almeida (who perform together as the *Komorebi Duo*). The program consisted of vocally flattering repertoire from four continents that seemed tailor-made expressly for her voice. (Of course it wasn't, since repertoire for WNMDs is chosen from pre-composed scores submitted from around the globe.) A particularly satisfying listening experience was the rapturously beautiful *A Maior Tortura* by Portuguese composer António Pinho Vargas, but there were many works I'd love to hear again featured in that voice and piano recital (an all-too rare type of program on recent festivals, but one which was a frequent occurrence in the early years of the ISCM).

During a two-day sojourn to Porto, there were performances by two brilliant groups – the Sond'Ar-te Electric Ensemble and the Remix Ensemble. Both of these collectives of new music specialists made even the roughest of

sonic terrain sound like child's play. The latter group's concert featured two world premieres: Pedro Lima's zany, postmodern *You Should (Should!) Be Dancing* (which wound up winning the 2025 ISCM Young Composer Award) and Serbian composer Jug K. Marković's *Gramatik*, a mesmerizing exploration of sonorities inspired by Byzantine music which was commissioned by the ISCM as a result of his winning the 2019 ISCM Young Composer Award. But they also featured a "new music classic," Olga Neuwirth's trippy 1995 *Vampyrotheone*, which was a veritable catalog of extended instrumental techniques. There was also another concert of orchestral music, this time featuring the *Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música* under the direction of the intrepid American conductor Brad Lubman, a fixture of the New York new music scene whom it was a joyful surprise to encounter on the other side of the ocean. Once again, brand new music was blended with slightly older contemporary fare to great effect; anyone not paying careful attention to the printed program might not have been able to always tell the difference. The older works were by Liza Lim and the late James Tenney whose music is always new. One of the new works, Helena Skljarov's *The Portrait of Dora P.*, was a haunting electroacoustic and multimedia work created to commemorate the centenary of the death of Dora Pejačević. The *fin-de-siècle* Croatian composer was channeled via an ever-changing portrait of her projected on a screen above the musicians who played material derived from her Romantic compositions, albeit filtered through Skljarov's own clearly 21st century post-modern aesthetic.

Figure 2. Jug K. Marković, Ilan Volkov and the Remix Ensemble at the Casa da Música in Porto · June 1st, 2025. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 2. Jug K. Marković, Ilan Volkov e o Remix Ensemble na Casa da Música no Porto, 1 de Junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.



recentemente compostas com dois autênticos «números de força» do século XX: *Lonely Child* (1980), de Claude Vivier, e *Mysteries of the Macabre* (1996), de György Ligeti (uma suíte de excertos da sua ópera *Le Grand Macabre*). Embora estas duas obras radicalmente distintas devam ser familiares à maioria dos aficionados da nova música, surgiram aqui surpreendentes e frescas, em grande parte graças à soprano Camila Mandillo, solista em ambas, que, ao final da semana, emergiria como a verdadeira «MVP» do festival. As suas interpretações de Vivier e Ligeti foram tão fluentes que parecia estarmos perante duas cantoras diferentes (impressão que ela reforçou ao apresentar-se com dois figurinos completamente distintos).

Outras facetas desta cantora multidimensional foram reveladas mais tarde na semana. Em *A Laugh to Cry*, a estranhíssima e desconcertante ópera de Miguel Azguime, apresentada em cena no O'culto da Ajuda (quartel-general do WNMD 2025), ela roubou o protagonismo ao interpretar *A Laugh*, um solo de intensidade inesquecível que encerra o terceiro acto. (Não foi tarefa fácil, dado o carisma da performance vocal do próprio compositor. Mas, depois de a ouvir cantar este excerto, decidi que todos os jovens cantores deveriam deitar mãos à partitura deste *Intermezzo* e aprendê-lo o mais depressa possível, pois é garantia de êxito em qualquer audição). Ainda assim, para mim, o momento mais impressionante de Camila Mandillo foi o recital na Sala Bernardo Sassetti, no sumptuoso Teatro São Luiz (1894), com o pianista João Casimiro Almeida (com quem forma o *Komorebi*

*Duo*). O programa era constituído por um repertório que valorizava plenamente a voz, proveniente de quatro continentes, e que parecia feito à medida para a sua voz (ainda que, na realidade, não o fosse, já que o repertório para o WNMD é escolhido a partir de partituras pre-existentes submetidas de todo o mundo). Em particular, *A Maior Tortura*, do compositor português António Pinho Vargas, revelou-se uma experiência de escuta exaltante; mas houve muitas outras obras deste recital de voz e piano – um tipo de programa infelizmente raro nas edições recentes, embora tivesse sido presença frequente nos primeiros anos da ISCM – que eu gostaria de voltar a ouvir.

Durante uma deslocação de dois dias ao Porto, assistiu-se a concertos de dois grupos brilhantes – o Sond'Ar-te Electric Ensemble e o Remix Ensemble. Estas duas formações de especialistas em nova música transformaram em aparente brincadeira de crianças os terrenos sonoros mais escarpados. O concerto do Remix Ensemble incluía duas estreias mundiais: *You Should (Should!) Be Dancing*, a peça delirantemente pós-moderna de Pedro Lima (que viria a receber o ISCM Young Composer Award 2025), e *Gramatik*, do compositor sérvio Jug K. Marković, uma hipnotizante exploração de sonoridades inspiradas na música bizantina, encomendada pela ISCM na sequência da atribuição ao compositor do Young Composer Award em 2019. Mas apresentaram também um «clássico da nova música»: *Vampyrotheone* (1995), de Olga Neuwirth, um verdadeiro catálogo de técnicas instrumentais expandidas. Houve ainda outro

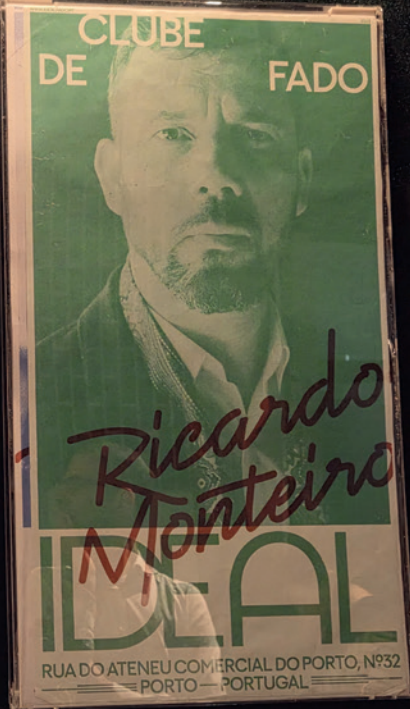


Figure 3. Posters with the *fado* singers Gina Santos and Ricardo Monteiro at the Ideal Clube de Fado in Porto. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 3. Cartazes com a fadista Gina Santos e o fadista Ricardo Monteiro no Ideal Clube de Fado no Porto. Foto de Frank J. Oteri.

In addition to these concerts of music for large forces, there was a more intimate solo clarinet extravaganza showcasing the virtuoso Nuno Pinto who performed five of the seven works on the program; the other two were performed by two of his students: Frederic Cardoso and Gonçalo Pinto. Scotland-based composer Emily Doolittle deserves a shoutout here for her graphically notated piece *Gannetry* for clarinet and live electronics which evoked the sound of a colony of gannets, the largest seabirds in the north Atlantic. These four ‘official’ ISCM concerts all took place in various acoustically spectacular halls within Porto’s vast *Casa da Música*, an architectural marvel, but I was even more smitten with the tiny *Ideal Clube de Fado* where we were all taken to hear local *fado* legends Gina Santos and Ricardo Monteiro sing Portugal’s UNESCO heralded traditional music in an intimate setting.

On our first day back in Lisbon, we were treated to three back-to-back solo piano recitals back at the *Centro Cultural de Belém*. Elsa Silva opened her program with outgoing ISCM President Glenda Keam’s *Mind Springs*; inspired by keyboard repertoire spanning three continents and four centuries, it was an excitingly unpredictable amalgam that nevertheless made all these eras and places seamlessly fit together. Next up was José Pedro Ribeiro, a master of keyboard clarity to my ears reminiscent of the aforementioned Mauricio Pollini who dazzled in Hugo Ribeiro’s *Études* which were mostly played on the keys of the piano’s highest octave. Then came Mrika Sefa whose performance of Silvia Borzelli’s hypnotic *Self-Portrait*, for which several of the piano’s keys were prepared, was

stunning. Each pianist also played a modernist classic in addition to the more recent music. For Silva it was Luciano Berio’s 1965 *Sequenza IV*, one of Berio’s 14 famous compositions for solo instruments involving extended techniques which occupied him for over 40 years. Ribeiro convincingly played Pierre Boulez’s early *Notations* written in 1945 when he was only 20 years old. Sefa ended her official program with Luigi Nono’s 1976 ... *sofferte onde serene* ..., a work actually written and premiered by Pollini in which the live piano engages with pre-recorded piano. But then she returned to play a short piece by Morton Feldman as an encore which will hopefully inspire other pianists to use contemporary music in that manner rather than the usual all-too-frequently-replayed encore choices!

The next day there were two more solo recitals at Belém, both of which also featured outstanding performers. First, a solo cello recital by the phenomenal Filipe Quaresma who performed works from Cyprus, Poland/Austria, and Portugal, plus the late Kaija Saariaho’s *Sept papillons* which she composed in 2000. Then a solo saxophone concert in which the seemingly fearless Henrique Portovedo played soprano, alto, tenor, and baritone saxes, gradually getting lower and lower culminating in Irish composer Jonathan Nangle’s rockin’ *Artificial Bliss State* which blew everyone away. There was also a performance by another group devoted to new music, the *Concrète [Lab] Ensemble*, who took us all on a guided tour through six fascinating and provocative pieces from Greece, Germany, China, the Basque Region,

Figure 4. Mrika Sefa at the Centro Cultural de Belém in Lisbon, June 2nd, 2025. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 4. Mrika Sefa no Centro Cultural de Belém em Lisboa, 2 de Junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.



concerto de música orquestral, agora com a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, sob direcção do intrépido maestro norte-americano Brad Lubman, rosto habitual da cena de nova música em Nova Torque e cuja presença deste lado do Atlântico foi uma feliz surpresa. Mais uma vez, música novíssima foi combinada com repertório contemporâneo um pouco mais antigo, com grande eficácia; quem não estivesse muito atento ao programa impresso poderia nem sempre distinguir umas obras das outras. Entre os compositores das peças mais antigas, encontravam-se Liza Lim e o já falecido James Tenney, cuja música é sempre nova. Quanto a obras recentes, *The Portrait of Dora P.*, de Helena Skljarov, foi um comovente trabalho electroacústico e multimédia criado para assinalar o centenário da morte de Dora Pejačević. Esta compositora croata de *fin de siècle* era evocada por meio de um retrato em contínua mutação projectado acima dos músicos, que executavam material derivado das suas composições românticas, filtrado, porém, através da estética claramente pós-moderna e já muito século XXI de Skljarov.

A par destas apresentações para grandes formações, teve lugar um concerto mais intimista, um verdadeiro «extravaganza» a solo para clarinete, com o virtuoso Nuno Pinto, que interpretou cinco das sete obras do programa; as outras duas foram apresentadas por dois dos seus alunos: Frederic Cardoso e Gonçalo Pinto. A compositora Emily Doolittle, radicada na Escócia, merece aqui uma menção especial pela sua peça *Gannetry*, para clarinete e electrónica em tempo real, notada grafica-

mente, que evocava uma colónia de alcatrazes, as maiores aves marinhas do Atlântico Norte. Estes quatro concertos «oficiais» da ISCM decorreram em diferentes salas, todas acusticamente excelentes, no vasto complexo da Casa da Música, um prodígio arquitectónico. Porém, fiquei ainda mais fascinado com o pequeno Ideal Clube de Fado, onde tivemos oportunidade de ouvir as lendas locais, Gina Santos e Ricardo Monteiro, cantar fado – música tradicional portuguesa reconhecida pela UNESCO – num ambiente de grande proximidade.

No primeiro dia de regresso a Lisboa, pudemos assistir a três recitais consecutivos de piano solo, novamente no Centro Cultural de Belém. Elsa Silva abriu o seu programa com *Mind Springs*, da presidente cessante da ISCM, Glenda Keam; inspirada em repertório pianístico de três continentes e quatro séculos, a peça revelou-se uma amálgama excitante e imprevisível que, no entanto, fazia encaixar sem esforço épocas e lugares díspares. Seguiu-se José Pedro Ribeiro, um mestre da clareza pianística, que me fez lembrar nos ouvidos o já referido Maurizio Pollini, e que brilhou nos *Études* de Hugo Ribeiro, em grande parte tocados no registo mais agudo do teclado. Depois veio Mrika Sefa, cuja interpretação de *Self-Portrait*, de Silvia Borzelli, para piano preparado, foi deslumbrante. Cada pianista apresentou ainda um clássico modernista a par da música mais recente. No caso de Silva, tratou-se da *Sequenza IV* (1965), de Luciano Berio, uma das 14 célebres composições para instrumento solo com técnicas expandidas que ocuparam o compositor durante mais de 40 anos. Ribeiro interpretou de forma convincente as



Figure 5. São Luiz Municipal Theatre in Lisbon. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 5. São Luiz Teatro Municipal em Lisboa. Foto de Frank J. Oteri.

and of course, Portugal. The closer, *Crunch modes 1.0.*, by German composer Eloain Lovis Hübner, was a particularly engaging feast of sounds ranging from gurgling water to whistles and mbiras.

Over the next few days there were several concerts at the 131-year-old *Teatro São Luiz* which might be my favorite of all the venues used for the festival. Yeah, I know, it's a 19th century building; shouldn't I prefer the newer halls? Well, despite its undeniably antique charm, São Luiz was where the very first silent films made in Portugal were projected as well as the site of the first screening of a sound film in the country. It was also where Portugal's most celebrated modern poet Fernando Pessoa cheered on Portuguese futurist Almada Negreiros when he read a manifesto decrying traditional audiences. As with the ISCM itself, hotbeds for new ideas can also have long histories.

I already wrote about the vocal recital which took place in Luiz's salon-like *Sala Bernardo Sassetti*, which created the perfect environment for the performances, but I was almost as wowed by the other concert which took place there which was also perfectly suited to that space, a program featuring the excellent *Sond'Ar-te Trio* which played piano trios from Spain, Wales, Slovakia, Ukraine, and Portugal. Several of these works belong in the standard repertoire, particularly Lenka Novosedlíková's quasi-postminimalist and frequently septuple-metered *VPD* composed just last year and Gonçalo Gato's frenetic, quarter-tone-inflected 2018 *Elementos* which has happily already been released

on CD by the Austrian label Kairos affording me the opportunity to listen to it again and again.

The Luiz's larger *Sala Luís Miguel Cintra*, which can accommodate up to 690 audience members, was the ideal space for the 15-piece *Ensemble MPMP* under the direction of Rita Castro Blanco, which wowed the audience with five very different pieces including a work by the celebrated Icelandic composer Anna Thorvaldsdóttir who unfortunately could not in attendance to hear it, and the *Camerata Alma Mater*, a really terrific string orchestra led by Pedro Neves which played works by composers from Chile, New Zealand, South Korea, Lithuania, Iceland, and Portugal – all six of whom were there!

The Gulbenkian Foundation, which has supported so many cultural endeavors in Portugal including a great deal of visual art in addition to music, hosted us for a performance of four works by their world-class house orchestra under the direction of José Eduardo Gomes: Belgian Murielle Lemay's *augur*, an effective concert opener; Finnish composer Cecilia Damström powerful *ICE*; Kurdistan-born Netherlands-based Hawar Tawfiq's fascinating *M.C. Escher's Imagination*; and finally a spell-binding piano concerto, *Step Right Up*, composed in 2018 by Portuguese composer Vasco Mendonça, forcefully played by piano soloist Raúl da Costa. My only regret is that (due to an extremely long day in the arrival of the chartered bus that took us to Gulbenkian) there was no time on the schedule for us to wander beyond the Foundation's concert hall to see all the art works on the

Figure 6. Camerata Alma Mater, with conductor Pedro Neves, at the São Luiz Municipal Theatre, in Lisbon. June 4th, 2025. Photo by Frank J. Oteri.



Figura 6. Camerata Alma Mater, com maestro Pedro Neves, no São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa. 4 de junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.

*Notations* de Pierre Boulez, escritas em 1945, quando o compositor tinha apenas 20 anos. Sefa encerrou o programa oficial com ... *sofferte onde serene* ... (1976), de Luigi Nono, uma obra estreada e gravada por Pollini, em que o piano ao vivo dialoga com um registo pré-gravado. De seguida, voltou ao palco para um encore com uma breve peça de Morton Feldman, o que espero venha a inspirar outros pianistas a usarem música contemporânea desta forma, em vez dos bis habituais, repetidos até à exaustão.

No dia seguinte houve mais dois recitais a solo em Belém, ambos com intérpretes igualmente notáveis. Primeiro, um recital de violoncelo a solo do fenomenal Filipe Quaresma, com obras de compositores de Chipre, Polónia/Áustria e Portugal, a par de *Sept papillons*, da falecida Kaija Saariaho, composta em 2000. Depois, um concerto a solo de saxofone, em que o destemido Henrique Portovedo tocou saxofones soprano, alto, tenor e barítono, descendo progressivamente na tessitura até culminar em *Artificial Bliss State*, do compositor irlandês Jonathan Nangle, uma peça electrizante que deixou a assistência rendida. Apresentou-se ainda o Concrète [Lab] Ensemble, um grupo dedicado à música contemporânea, que nos conduziu através de seis obras fascinantes e provocatórias oriundas da Grécia, Alemanha, China, País Basco e, naturalmente, Portugal. A peça de fecho, *Crunch modes 1.0*, de Eloain Lovis Hübner (Alemanha), foi um festim sonoro com materiais que iam desde água a borbulhar até assobios e mbiras.

Nos dias seguintes, houve vários concertos no Teatro São Luiz, com 131 anos, talvez o meu espaço preferido

entre todos os que acolheram o festival. Poder-se-ia argumentar: é um edifício do século XIX; não deveria eu preferir as salas mais recentes? Mas, apesar do seu inegável charme antigo, o São Luiz foi o lugar onde se projectaram os primeiros filmes mudos feitos em Portugal e onde passou o primeiro filme sonoro exibido no país. Foi também onde o poeta moderno mais celebrado de Portugal, Fernando Pessoa, aplaudiu o futurista português Almada Negreiros, quando este leu um manifesto a denunciar os públicos tradicionais. Tal como a própria ISCM, os centros de novas ideias podem também ter longas histórias.

Já referi o recital de canto que teve lugar na ambiente intimista da Sala Bernardo Sasseti – cenário ideal para aquelas interpretações –, mas fiquei quase tão impressionado com o outro concerto apresentado nesse espaço, também ele perfeitamente adequado à sala: um programa do excelente Sond'Ar-te Trio, com trios de piano de Espanha, País de Gales, Eslováquia, Ucrânia e Portugal. Várias dessas obras merecem entrar no repertório standard, em particular *VPD* (2023), de Lenka Novosedlíková, frequentemente escrita em compassos de sete tempos e com um claro sabor quase pós-minimalista, e *Elementos* (2018), de Gonçalo Gato, frenético e pontuado por microtons, felizmente já editado em CD pela editora austríaca Kairos, o que me permite continuar a ouvi-lo vezes sem conta.

A maior Sala Luís Miguel Cintra, com capacidade para cerca de 690 espectadores, revelou-se o espaço ideal para o Ensemble MPMP, de 15 músicos, dirigido por Rita



Figure 7. Raúl da Costa, Vasco Mendonça, José Eduardo Gomes and the Gulbenkian Orchestra at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, June 6th, 2025. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 7. Raúl da Costa, Vasco Mendonça, José Eduardo Gomes e a Orquestra Gulbenkian na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, 6 de junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.

premises, one of many reasons for me to plan a return trip to Portugal before too long!

Thankfully, on the last day of the festival everyone had an opportunity to explore the monumental 16th century Monastery of *Jerónimos* where the final concert of the festival took place: five string quartets from Finland, Hong Kong, Mainland China, Taiwan, and Portugal performed by the *Solistas da Metropolitana/Quarteto de Cordas*, another excellent ensemble who handled the mostly extremely difficult music on the program with an infectious confidence. It was pleasantly disorienting to hear such ‘new sounds’ coming out of the most traditional of chamber music combinations at an historic landmark that’s been around for nearly half a millennium. But there was quite a bit of exciting music of a very different aesthetic orientation both on the evening and afternoon before that festival closer which was performed by the youngest musicians who participated in this year’s activities. At *Culturgest*, the *Nova Era Vocal Ensemble* (under the direction of João Barros) and then the *Coro Juvenil da Universidade de Lisboa* (under the direction of Erica Mandillo), whose choreography was as stunning as their vocal abilities, presented a nearly two-hour smorgasbord spanning Britten, Fauré and Messiaen to recent music from around the globe. It was an exhausting evening listening marathon after a very packed day, but the singers seemed to have even more energy as their performance progressed. Then the following afternoon, sonic miracle worker Erica Mandillo returned to lead the unbelievable *Coro Infantil da Universidade de Lisboa* in the astonishing

*Picadeiro Real*, an extremely large room which houses a collection of horse-drawn carriages used by the former royal family of Portugal between the 16th and 19th centuries. Pardon the pun, but it was quite a ride. It was also a really tough act to follow. Despite the powerful message of ending this year’s festival with a formidable string quartet program showing old and new co-existing simultaneously, the exuberance of these singers who are at the very beginning of their lives as performers and who represent the future of music making might have been a more joyous way to end things. I was very tempted to end my own observations about this extraordinary nine days of music on an optimistic note by singing their praises.

Doing so, however, would neglect what was perhaps most remarkable feature of this year’s musical offerings, a tremendous set of listening experiences that was particularly ironic given the platform the festival also provided for so many first-rate musicians: a series of concerts devoted to Miso Music Portugal’s Loudspeaker Orchestra, a 40-loudspeaker system strategically placed on the stage of the *O’culto da Ajuda* which offered exceptionally vivid playback for a broad range of fixed media creations. All in all, these otherworldly-looking non-human interpreters were the main attraction for five of the festival’s 27 performances, 28 if we also include the *fado* evening – either way, more than 1/6th of the total program (the largest amount of fixed media material presented on an ISCM festival since 1973 in Reykjavik). While devoting such a significant portion of the festival to music which (for the most part) eschews performing

Figure 8. Erica Mandillo and the Coro Juvenil da Universidade de Lisboa at the Culturgest in Lisbon, June 6th, 2025. Photo by Frank J. Oteri.



Figura 8. Erica Mandillo e o Coro Juvenil da Universidade de Lisboa na Culturgest em Lisboa, 6 de Junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.

Castro Blanco, que impressionou o público com cinco obras muito diferentes entre si, incluindo uma peça da celebrada compositora islandesa Anna Thorvaldsdóttir, ausente por motivos de força maior. Também ali actuou a Camerata Alma Mater, uma notável orquestra de cordas dirigida por Pedro Neves, com obras de compositores do Chile, Nova Zelândia, Coreia do Sul, Lituânia, Islândia e Portugal – todos eles presentes na sala.

A Fundação Gulbenkian, que tem apoiado inúmeras iniciativas culturais em Portugal, incluindo uma parte substancial da criação nas artes visuais além da música, acolheu-nos para um concerto com quatro obras interpretadas pela sua orquestra residente, de nível mundial, sob a direcção de José Eduardo Gomes: *augur*, da compositora belga Murielle Lemay, uma eficaz abertura de concerto; *ICE*, poderosa obra da compositora finlandesa Cecilia Damström; *M.C. Escher's Imagination*, do compositor curdo radicado nos Países Baixos Hawar Tawfiq; e, por fim, um hipnótico concerto para piano, *Step Right Up*, composto em 2018 pelo português Vasco Mendonça, com o solista Raúl da Costa em performance assertiva. Lamento apenas que (devido à longa espera pela chegada do autocarro fretado que nos levou até à Gulbenkian) não tenha havido tempo no programa para uma visita ao resto do complexo, que inclui um importante acervo de artes visuais – mais uma razão para planear um regresso a Portugal em breve.

Felizmente, no último dia do festival, houve oportunidade de visitar o monumental Mosteiro dos Jerónimos, do século XVI, onde se realizou o concerto de encerra-

mento: cinco quartetos de cordas de compositores da Finlândia, Hong Kong, China Continental, Taiwan e Portugal, interpretados pelos Solistas da Metropolitana/Quarteto de Cordas, mais um excelente conjunto que abordou com uma confiança contagiante obras, em grande parte, de enorme dificuldade técnica. Foi agradavelmente desconcertante ouvir «sons novos» saídos da mais tradicional das formações de música de câmara, num monumento histórico com quase meio milénio de existência. Mas, tanto na tarde como na noite anteriores, houve música extremamente excitante, de estética bem diferente, interpretada pelos músicos mais jovens do festival. Na Culturgest, o Nova Era Vocal Ensemble (dir. João Barros) e depois o Coro Juvenil da Universidade de Lisboa (dir. Erica Mandillo), cujo trabalho coreográfico foi tão impressionante quanto as capacidades vocais, apresentaram um autêntico banquete de quase duas horas, indo de Britten, Fauré e Messiaen até música recente vinda de todo o mundo. Foi uma maratona de escuta extenuante ao fim de um dia já muito preenchido, mas os cantores pareciam ter cada vez mais energia à medida que o concerto avançava. Na tarde seguinte, a «milagrosa» Erica Mandillo regressou para dirigir o inacreditável Coro Infantil da Universidade de Lisboa no impressionante Picadeiro Real, uma sala de grandes dimensões que alberga uma colecção de coches usados pela antiga família real portuguesa entre os séculos XVI e XIX. Perdoe-se o trocadilho, mas foi uma verdadeira viagem. E uma fasquia difícil de ultrapassar. Embora a mensagem de encerrar o festival com um poderoso programa de quartetos



Figure 9. Miso Music Portugal's Loudspeaker Orchestra at the O'culto da Ajuda in Lisbon. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 9. Orquestra de Altifalantes da Miso Music Portugal no O'culto da Ajuda em Lisboa. Foto de Frank J. Oteri.

musicians after making such an effort to foreground them in the rest of the festival's programs might seem contradictory, it was completely justified. Miso Music Portugal is rightly proud of its sonic diffusion capabilities and indeed the quality and detail of the sonic content they presented during the festival was perhaps the most effective "live" encounter with electronic music I have ever experienced. Having collected Miso Records' excellent CDs of Portuguese composers whose electroacoustic works were recorded there as well as the anthologies collecting the winners of their international electronic music competition made me particularly eager to witness their set up firsthand and it was even better than I had imagined.

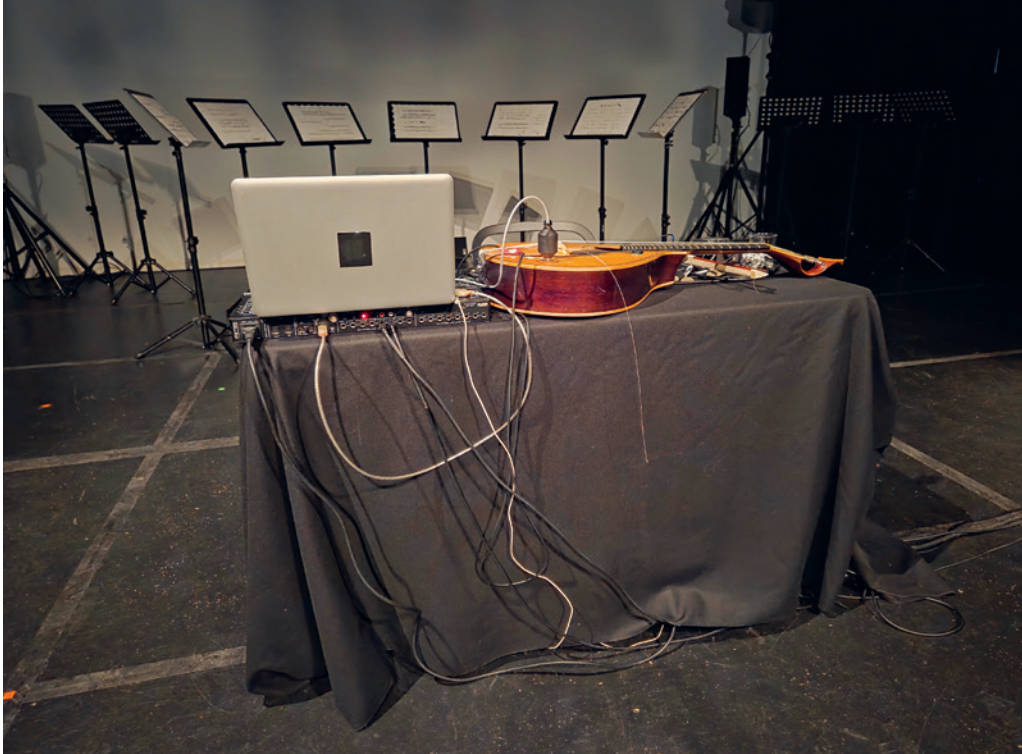
There were two back-to-back concerts exclusively devoted to the loudspeakers on two different days during the week. On the first day, the first concert featured fixed media audio works from Portugal, Canada, and the United Kingdom; the second one, in addition to audio works from Belgium, South Korea, and Portugal, included two audio-video pieces from Portugal and Texas. The latter offering, *Useless Box* by Panayiotis Kokoras, a composer born in Greece who is now the director of the Center for Experimental Music and Intermedia at the University of North Texas, was startling but was also really funny, not a description frequently given to contemporary music. It was also a joy to hear additional electroacoustic work from Manuella Blackburn and António Ferreira, whose work I had only previously experienced through the Miso CDs I had acquired in previous years.

The second day of back-to-back loudspeaker concerts included Canadian delegate Bekah Simms's somewhat creepy yet extremely impressive audio-video *spore wind ii: swamp thing* and *Neurotransmits*, a provocative neo-Cagean radio transmission-filled soundscape by Cláudio de Pina who had been the tech director for all our General Assemblies. Both of them sent their music to the festival for consideration as independent submissions. There were a lot of amazing independently submitted works featured this year.

In the day between there was also a marathon colloquium beginning and ending with music which tied experimental music practices with environmental science as well as politics. It began with Hugo Vasco Reis's five-part electroacoustic cycle *Tateabilidade* which derived all of its sounds from the *guitarra portuguesa*. Then keynote speaker Pedro Prista posited that the arts might be the only thing that can save the world. Canadian soundscape pioneer Barry Truax talked about acoustic sustainability and Finnish composer Ville Aslak Raasakka discussed his compositions which are based on biological research. Composer and festival host Miguel Azguime described the ecological implications of spectralism and the session closed with violinist Nuno Rodrigues's performance of Danish composer Aske Zidore's *Lærkeanimationer* in which he was visually surrounded by twelve music stands while the music he played on his violin was aurally surrounded by the sounds of nature. The colloquium was the centerpiece of the entire festival, and it was an inspirational call to action for all of us.

Figure 10. Portuguese guitar prepared for the performance of Hugo Vasco Reis's *Tateabilidade* at the O'culto da Ajuda in Lisbon, June 5th, 2025. Photo by Frank J. Oteri.

Figura 10. Guitarra portuguesa preparada para a performance de *Tateabilidade* de Hugo Vasco Reis no O'culto da Ajuda em Lisboa, 5 de Junho de 2025. Foto de Frank J. Oteri.



de cordas, mostrando a coexistência simultânea de velho e novo, seja conceptualmente forte, a exuberância destes jovens cantores, ainda no início da sua vida performativa e que representam o futuro da prática musical, talvez tivesse proporcionado um desfecho mais jubiloso. Fiquei muito tentado a terminar estas reflexões sobre estes nove dias extraordinários de música numa nota optimista, cantando os seus elogios.

Fazer isso, porém, seria esquecer aquele que foi talvez o aspecto mais notável da programação musical deste ano, um conjunto impressionante de experiências de escuta, tanto mais irónico quanto o festival também ofereceu uma plataforma de grande visibilidade a intérpretes de primeiríssima linha: uma série de concertos dedicados à Orquestra de Altifalantes da Miso Music Portugal, um sistema de 40 altifalantes estrategicamente colocados no palco do O'culto da Ajuda que proporcionou uma escuta excepcionalmente vívida de uma ampla gama de criações em suporte fixo. No total, estes intérpretes não-humanos, de aparência quase extraterrestre, foram o centro das atenções em cinco dos 27 concertos do festival – 28, se incluímos também a noite de fado, ou seja, mais de um sexto do programa (a maior quantidade de material em suporte fixo apresentada num festival da ISCM desde 1973, em Reiquiavique). Se, por um lado, pareceria contraditório dedicar uma parte tão significativa do festival à música que (na maior parte dos casos) prescinde de intérpretes após o momento da composição, quando tanto esforço foi feito para colocar os músicos em primeiro plano no restante programa, por outro lado, tal opção

estava totalmente justificada. A Miso Music Portugal tem, com razão, um grande orgulho nas suas capacidades de difusão sonora e, de facto, a qualidade e o detalhe do conteúdo sonoro apresentado durante o festival foram talvez o encontro «ao vivo» mais eficaz com música electrónica que alguma vez experimentei. Já conhecendo os excelentes CDs da Miso Records com obras electroacústicas de compositores portugueses gravadas no estúdio, bem como as antologias com peças premiadas no seu concurso internacional de composição de música electroacústica, tinha grande curiosidade em testemunhar a instalação de difusão sonora in loco – e foi ainda melhor do que imaginara.

Houve dois dias com concertos duplos exclusivamente dedicados aos altifalantes. No primeiro dia, o primeiro concerto apresentou obras em suporte fixo de Portugal, Canadá e Reino Unido; o segundo incluía, além de obras áudio de Bélgica, Coreia do Sul e Portugal, duas peças áudio-vídeo provenientes de Portugal e do Texas. Uma delas, *Useless Box*, de Panayiotis Kokoras, compositor nascido na Grécia e actualmente director do Center for Experimental Music and Intermedia na University of North Texas, foi simultaneamente surpreendente e extremamente divertida – algo pouco frequente na descrição de música contemporânea. Foi também um prazer ouvir a nova obra electroacústica de Manuella Blackburn e de António Ferreira, cujos trabalhos eu conhecia apenas através dos CDs da Miso Records que tinha adquirido anteriormente. O segundo dia de concertos consecutivos com a Orquestra de Altifalantes incluiu *spore*

So, what then, should our response be to this call to action now that the 2025 ISCM WNMD is also now in the past and has become part of history, as will everything in the present that we think is so new? We can begin by continuing to thirst for change, to never be complacent or accepting of the *status quo*. To quench our thirst in the short term by listening to all and everything we have never before heard with open minds and open hearts, to sincerely try to help preserve what spoke to us most deeply, sharing our enthusiasm about it with others, and in so doing keep it alive in the ever-shifting present. But our thirst should ultimately remain unquenchable and always eager to discover as well as find a space (in our minds, our hearts, and our lives) for many other new things.

We will thankfully have an opportunity to completely immerse ourselves into the uncharted waters of new music again next year in Romania at the 2026 ISCM WNMD and hopefully continue to do so in a different part of the world every year as has been the trajectory of the ISCM since it began long before any of us were around to experience such an undertaking. But the process of listening to everything that is happening around us, which begins with paying attention to music, is a 24-7-365 activity. And, if we can truly listen empathically and become more closely attuned to this world that we all share, we stand a much better chance of still having the world.

\*

Frank J. Oteri is a New York-based composer and the President of the International Society for Contemporary Music.

*wind ii: swamp thing*, impressionante peça áudio-vídeo algo inquietante da delegada canadiana Bekah Simms, e *Neurotransmits*, de Cláudio de Pina, uma paisagem sonora provocatória, *neo-cageana*, preenchida por transmissões radiofónicas; Cláudio de Pina foi também o director técnico de todas as nossas Assembleias Gerais. Ambas as obras chegaram ao festival enquanto submissões independentes. E houve, este ano, um número impressionante de obras marcantes submetidas desta forma.

No dia intermédio, houve ainda um colóquio-maratona que começou e terminou com música, estabelecendo pontes entre práticas de música experimental, ciência ambiental e política. Abriu com o ciclo electroacústico em cinco partes *Tateabilidade*, de Hugo Vasco Reis, construído inteiramente a partir de sons da guitarra portuguesa. Depois, o orador principal, Pedro Prista, defendeu a ideia de que as artes poderão ser a única coisa capaz de salvar o mundo. O pioneiro canadiano de *soundscape* Barry Truax falou sobre sustentabilidade acústica, enquanto o compositor finlandês Ville Aslak Raasakka apresentou as suas obras baseadas em investigação biológica. O compositor e anfitrião do festival, Miguel Azguime, descreveu as implicações ecológicas do spectralismo e da sua obra *A Laugh to Cry* e a sessão encerrou com uma interpretação de *Lærkeanimationer*, do compositor dinamarquês Aske Zidore, pelo violinista Nuno Rodrigues, rodeado visualmente por doze estantes de partitura, enquanto a música que tocava era rodeada acusticamente por sons da natureza. O colóquio foi o verdadeiro eixo central de todo o festival, um apelo inspirador à acção dirigido a todos nós.

Que resposta deveremos então dar a este apelo, agora que os WNMD 2025 da ISCM pertencem já ao passado e passaram a fazer parte da história – tal como tudo o que hoje consideramos novo inevitavelmente passará?

Podemos começar por continuar a *ter sede de mudança*, por nunca nos acomodarmos nem aceitarmos o *status quo*. Saciar esta sede a curto prazo ouvindo, com a mente e o coração abertos, tudo aquilo que nunca escutámos, procurando preservar sinceramente o que mais fundo nos tocou, partilhando o nosso entusiasmo com outros e, assim, mantendo-o vivo num presente em perpétua mutação. Mas a nossa sede deve permanecer, em última análise, insaciável, sempre pronta a descobrir e a encontrar espaço (na mente, no coração e na vida) para muitas outras coisas novas.

Teremos, felizmente, a oportunidade de nos lançarmos de novo, por inteiro, nas águas desconhecidas da nova música no próximo ano, na Roménia, durante os WNMD 2026 da ISCM, e, espera-se, em todos os anos vindouros, noutras partes do mundo, tal como tem sido a trajectória da ISCM desde o início – muito antes de qualquer um de nós ter nascido para assistir a tão grande empreendimento. Mas o processo de ouvir tudo o que acontece à nossa volta, que começa pela atenção dispensada à música, é uma actividade de 24 horas por dia, 7 dias por semana, 365 dias por ano. E, se conseguirmos verdadeiramente escutar com empatia e afinar-nos mais de perto com este mundo que partilhamos, teremos muito melhores hipóteses de ainda termos mundo.

\*

Frank J. Oteri é compositor, radicado em Nova Iorque, e Presidente da International Society for Contemporary Music.

# Artistic Creation in the Anthropocene

Pedro Prista

## Opening

An affliction haunts artistic creation today, at once familiar and new to us. It is, once again, terror and hope – but now at the threshold of any remaining possibility for humans in the world. We hang, suspended, in the craving for a time-to-come, or for a sign that might guide our listening through the dark, or for an appeal for some change that still has something to do with us.

Today, War and the Anthropocene define the extreme condition in which we find ourselves alone in thought and ask ourselves all the decisive questions, as if in a definitive thirst.

Some murmur in the waters, in that mischievous, ingenious, vital molecule, may whisper what we urgently need to hear, thirsty as we are for change. To hear it is already to create, to discover, to invent the time that will come from it – if we are still in time...

These are the themes I invite you to share in these brief notes.

## War

Once again, as was the case a century ago when the ISCM was founded, nothing characterizes the contemporary condition so much as war, and nothing obliges us so deeply to the creation of changes that might wrench us from the vertigo that binds us to its abyss. The abyss of war, as total human self-negation, locked into the successive present of the contemporary, from which we have urgently to invent an exit; war that today reveals

the very occlusion of the fate that we ourselves devised. Killing kills.

That there should be wars called world wars – and even ordered – feeds the illusion that some wars might be not worldwide, or that one will be the last. Today every war is a world war, for each is the Fall of the world in a definitive End; and each appears unavoidable and ultimate. Yet only defeated victims emerge from it all; and ruins and the uncanny caverns of conscience from which the sinister bewilderment of guilt howls on, hardly hidden in personal denials, handed on from generation to generation.

Here we are again in the same spiralling fate, the same war as ever, for the “end of time” has not yet come, and all that remains to us from our childhood and from our innocent, fateful strangeness to the world seems to be a death drive.

Fundamental enmity<sup>1</sup> and its agonistic propagation in the frenzy with which we make our way through the world, have been mixing up<sup>2</sup> all those violent urges into an amalgam of global civil war that has turned political life into an exercise in euphoric despair and death, whose final expression is terrorism<sup>3</sup>.

And yet something seems different today: estranged from the world, the world now seems to distance us as well. We are the war we carry everywhere, certainly; but now we are also the total enemy. Two wars resound

---

1. Schmitt, 2023.

2. Arendt, 2019:19-20.

3. Agamben, 2016:273.

# Criação Artística no Antropoceno

Pedro Prista

## Abertura

Uma aflição assombra hoje a criação artística, uma aflição que nos é ao mesmo tempo familiar e nova. É uma vez mais o terror e a esperança, mas agora nos limiares de toda a possibilidade do humano no mundo. Estamos suspensos na ânsia de um tempo a haver, ou de um sinal que nos guie a escuta através da escuridão, ou do apelo a uma qualquer mudança que tenha ainda a ver connosco.

A Guerra e o Antropoceno definem hoje a condição extrema em que nos reencontramos a sós com o pensamento e nos colocamos todas as questões decisivas, como numa sede definitiva.

Algun murmúrio nas águas, na molécula endiabrada, genial e vital, segreda-nos talvez o que temos urgência em ouvir, sequiosos de mudança. Ouvi-lo é já criar, descobrir, inventar o Tempo que virá daí, se ainda formos a tempo ...

São estes os temas a que vos convido nestas notas breves.

## Guerra

Mais uma vez, e tal como há um século aquando da criação do ISCM, nada caracteriza tanto a condição contemporânea como a guerra, e nada nos impõe tão profundamente a criação de mudanças que nos mudem da vertigem que nos prende ao seu abismo. O abismo da guerra como autonegação total humana, trancada no presente sucessivo do contemporâneo de onde é urgente inventar a saída; guerra que nos revela hoje a própria oclusão de destino que criámos. Matar mata.

Que haja guerras chamadas mundiais, e que sejam elas seriadas, alimenta-nos a ilusão de alguma o não ser ou de ser a última. Hoje toda a guerra é mundial pois que é sempre a queda do Mundo no seu Fim, e todas parecem imperativas, e definitivas. Mas de todas resultam só derrotados, ruínas, e as estranhas cavernas na consciência de onde nos fica a uivar o sinistro espanto de culpas mal-escondidas nas suas negações íntimas, legadas que ficam por gerações atrás de gerações.

Eis-nos de novo no mesmo destino rotativo, na mesma guerra de sempre, pois que afinal não se deu ainda o «fim dos tempos» e a pulsão de morte é talvez tudo o que nos resta da infância e da nossa inocente e fatal estranheza ao mundo.

A inimizade fundamental<sup>1</sup> e a sua propagação agónica na agitação com que pisamos o mundo, vêm confundindo<sup>2</sup> as violências todas numa amálgama de guerra civil mundial que foi fazendo da vida política um exercício de desespero eufórico e de morte cuja expressão terminal é o terrorismo<sup>3</sup>.

Mas alguma coisa se adivinha diferente, hoje: estranhos ao mundo, o mundo agora parece estranhar-nos também. Nós somos a guerra que levamos a toda a parte, sim, mas agora somos também o inimigo total. Duas guerras ressoam hoje uma na outra, a do Mundo e a da Terra, ou a do Homem e a da Natureza, postas em destrutiva

---

1. Schmitt, 2023.

2. Arendt, 2019: 19-20.

3. Agamben, 2016: 273.

within each other today – the war of the World and the war of the Earth, or that of Man and that of Nature– destructively brought together in recent history by the same Faustian compulsion to dominate, by the same system of powers, and by the emptiness of meaning.

Deceived for so long by the bewitching mirror of the blue globe, we have woken up late to the Earth’s agency and to its immense diversity, which we had imagined simply to have been handed over to our waiting grasp upon it. It happened fast. And the Earth rapidly made the forces of its vast and active complexity felt.

To soothe our technological certainties, we insist on seeing the Earth as being opposed to us, over which we naïvely believed we would rule – or appease by offering it worship<sup>4</sup>.

The trail of our misunderstandings has left a new Nature wrestling within us. Hybrid, chaotic, active, bizarre, feral<sup>5</sup> – that is, surprisingly reactive and hostile, “guerrilla-like,” one might say – and present to us and within us down to our very core. We are the Earth that we attacked, the blind knot of its conquest.

From older wars one could expect temporary peace in armistices; but not from this one we wage upon the Earth. If there is to be Peace, it will be of another order ...

This is a new state of affairs; it is called the Anthropocene, and it is the macabre accordance of dehumanization and entropy. An eschatological triumph, therefore.

Can we still hear any sign for what might come after?

## Anthropocene

How did we get here? In part, the answer lies in a recent history – that of the period called the “Great Acceleration”<sup>6</sup>. The expression refers to the dynamics of the interferences of socioeconomic processes in the Earth’s System that have occurred above all since 1945. This dynamic is measured and monitored by twenty-four indicators, twelve of which are directly human historical factors. The consequences of these alterations – and particularly those of “global warming”<sup>7</sup>, which largely results from this “Great Acceleration” – are assessed in terms of nine “tipping points” of the “Planetary Boundaries”, the crossing of which would render the planet’s entire future unpredictable, and the future of

humanity, and of many other forms of life, improbable<sup>8</sup>.

Humans have attained the status of a determining factor of the very Earth System upon which they depend, hence the name “Anthropocene” for the new and fearsome epoch we have entered. The designation is in any case controversial – for both the concept of “humanity” and the radical “anthropos” efface the fundamental inequalities upon which this whole process has historically rested, just as they also produce a false certainty in causal chains that are much disputed. Nevertheless, the word has met with public approval.

The underlying idea of the deep-rooted concept enjoyed fundamental recurrences in the 1920s and had gained greater consistency from the 1960s on, with new approaches to the planet made possible by satellite information, by cybernetics, and by Systems and Complexity Theory<sup>9</sup>.

All this has underscored the anthropological significance of this proposal of a new epoch – one that is no longer merely geological. An epoch that makes us change our representation of History into a particular subjective context (that of an abstract, universal Humanity) and toward a new temporal regime (that of geophysics): a framework or regime of historicity<sup>10</sup> the plausibility of which had been reinforced since the 1960s by the sciences of complexity and of the Earth System.

How did we get here? The suspicion of an original error has haunted the consideration of this history from the outset<sup>11</sup>. Was it the Neolithic, maritime expansion, capitalism, colonialism, the Industrial Revolution? Was it technology, neuronal evolution, naturalism, the West? Is that “error” inherent to the human terrestrial condition? Is it an autoimmune process? Does it foreshadow some future revelation? Is it reversible? Is it an error at all?

Thus, the Anthropocene has become the name not so much of a controversial new geological epoch as of a new anthropological condition: that of Humans alone with their improbable thinking about “what they have been doing”<sup>12</sup>.

4. Latour, 2023.

5. Tsing, 2024:10-12.

6. Will Steffen, 2004 and 2015 in Thomas, Williams and Zalasiewicz, 2020.

7. James Hansen, 1988 and Chakrabarty, 2003:49.

8. Rockström and Stockholm Resilience Center, 2009. Updates in November 2024. Rockström, 2024.

9. As for the word itself, according to eyewitnesses present at the time it occurred to Paul Crutzen – vocally and impromptu – during a 2000 conference of the International Geosphere – Biosphere Programme in Mexico. (Thomas, Williams and Zalasiewicz, 2020: 29–47). Meanwhile, the exacting criteria of stratigraphy have been reluctant to consecrate the concept, which still fails to satisfy the International Commission on Stratigraphy of the International Union of Geological Sciences.

Zalasiewicz now proposes the designation “Episode of Anthropogenic Modification” (see *Interview with António Guerreiro*, *Electra* 26, 2024)

10. Hartog, 2003.

11. Descola, 2015:8-22.

12. In the sense Hannah Arendt gave to the purpose of her 1958 book *The Human Condition* (Arendt, 2001: 16)

correspondência na história recente pela mesma compulsão faustiana de domínio, pelo mesmo sistema de poderes e pelo vazio de sentido.

De tanto nos enganarmos ao espelho encantatório do globo azul, acordámos tarde para a agencialidade da Terra e da sua imensa diversidade, que julgávamos simplesmente entregue e à espera do nosso alcance sobre ela. E ele deu-se depressa. E ela depressa deu a notar as forças da sua vasta e ativa complexidade.

Para sossego das nossas certezas tecnológicas insistimos em ver nela uma unidade contraposta a nós sobre a qual ingenuamente julgámos imperar. Ou apaziguar prestando-lhe culto<sup>4</sup>.

O rasto dos nossos enganos deixou uma nova Natureza a braços connosco. Híbrida, caótica, ativa, bizarra, feral<sup>5</sup> ou seja, surpreendentemente reativa e hostil, «guerrilheira», dir-se-ia ... e presente a nós e em nós até ao âmago de nós próprios. Somos a Terra que atacámos, o nó cego da sua conquista.

Das guerras antigas podíamos esperar a paz temporária em armistícios; destoutra que movemos à Terra, não. Será outra Paz, se a houver ainda ...

Esta é uma nova condição, chama-se Antropoceno e é a sintonia macabra entre desumanidade e entropia. Um triunfo escatológico, portanto.

Ouve-se ainda algum sinal para o depois?

## Antropoceno

Como chegámos a isto? Em parte, a resposta está numa história recente, a do período chamado «Grande Aceleração»<sup>6</sup>. A expressão refere-se à dinâmica das interferências dos processos socioeconómicos no Sistema Terrestre que ocorreram sobretudo desde 1945. Esta dinâmica é medida e monitorizada através de 24 indicadores, dos quais 12 são fatores históricos diretamente humanos. As consequências destas alterações, e particularmente as do «aquecimento global»<sup>7</sup>, o qual, em parte significativa resulta desta «Grande Aceleração», são avaliadas em função de nove «tipping points» dos «Planetary Boundaries» cuja ultrapassagem tornará imprevisível todo o futuro do planeta, e improvável o da humanidade e de muitas outras formas de vida nele<sup>8</sup>.

Os humanos alcançaram o estatuto de fator determi-

nante do próprio Sistema Terrestre de que dependem, e daí o nome «Antropoceno» para a nova e temível época em que entrámos. A designação é aliás polémica, pois que tanto o conceito de «humanidade» como o radical «anthropos» apagam as profundas desigualdades em que todo este processo historicamente se baseou, tal como induzem uma falsa certeza em cadeias causais muito disputadas, mas, entretanto, a palavra ganhou consagração pública.

A ideia subjacente ao conceito, aliás com raízes antigas, contava com aprofundadas recorrências nos anos 20 do século passado e ganhara consistência acrescida desde os anos 60 com as novas abordagens ao planeta, proporcionadas pela informação obtida via satélites, pela cibernética e pela Teoria dos Sistemas e da Complexidade<sup>9</sup>.

De tudo isto resultou sublinhada a importância do significado antropológico desta proposta de uma nova época, já não apenas geológica. Uma época que vem induzindo a deslocação da nossa representação da História para um quadro subjetivo peculiar (o de uma Humanidade abstrata universal) e para um regime temporal novo (o da geofísica); quadro ou regime de historicidade<sup>10</sup> cuja plausibilidade as ciências da complexidade e do Sistema Terra vinham reforçando desde a década de 60.

Como chegámos a isto? O pressentimento de um erro original assombra o pensamento sobre esta história desde o seu início<sup>11</sup>. Terá sido o neolítico, a expansão marítima, o capitalismo, o colonialismo, a revolução industrial? Terá sido a tecnologia, a evolução neuronal, o naturalismo, o Ocidente? Será esse «erro» inerente à condição humana terrestre? É um processo autoimune? Prepara ele alguma revelação em espera? É ele emendável? Será erro?

O Antropoceno tornou-se assim o nome, não tanto de uma controversa nova época geológica como o de uma nova condição antropológica. A dos Humanos a sós com o seu improvável pensamento sobre o que «têm andado a fazer»<sup>12</sup>.

4. Latour, 2023.

5. Tsing, 2024: 10-12.

6. Will Steffen, 2004 e 2015 in Thomas, Williams and Zalasiewicz, 2020.

7. James Hansen, 1988 e Chakrabarty, 2023: 49.

8. Rockström e Stockholm Resilience Center, 2009. Atualização do estado dos Planetary Boundaries em Novembro de 2024. Rockström, 2024.

9. Quanto à palavra, segundo testemunhas presentes à ocasião, terá ocorrido a Paul Cruzen vocalmente e de improviso durante uma conferência do International Geosphere-Biosphere Programme no México, e, 2000 (ver Thomas, Williams and Zalasiewicz, 2020:29-47). Entretanto os exigentes critérios da estratigrafia têm sido relutantes em consagrar o conceito que continua a não satisfazer a Comissão Internacional de Estratigrafia da International Union of Geological Sciences. Zalasiewicz propõe hoje a designação de "Episódio de Modificação Antropogénica". (ver Guerreiro e Zalasiewicz, 2024.

10. Hartog, 2003.

11. Descola, 2015: 8-22.

12. Na expressão utilizada por Hannah Arendt quanto ao propósito do seu livro de 1958 *A Condição Humana*. (Arendt, 2001:16)

## Earth

In an essay written in 2018, Dipesh Chakrabarty defined this new anthropological condition by way of a conceptual realignment of “planet,” “earth,” “world,” and “globe,” whereby the histories of “earth,” “world,” and “globe” are opposed to the history of the “planet,” inasmuch as the latter, unlike the others, unfolds in a way indifferent to humans<sup>13</sup>. In this alignment of Heideggerian inspiration, “earth” now assumes not only the sense of the ground on which humans live, but more specifically that of the fragile, thin vital “critical zone” where both human and planetary histories are integrated<sup>14</sup>.

This Critical Zone is the “layer near the Earth’s surface, from the treetops to the deepest groundwater; it is here that most human interactions with the Earth’s surface occur, and the place where most geomorphological activities take place”<sup>15</sup>.

And not only these. Latour<sup>16</sup> deepens the concept’s political sense by interpreting those “human interactions” with the “Earth’s surface” and the “geomorphological activities.” For him, the Critical Zone is a dense, intense nexus of interactions among diverse and interdependent entities that is under pressure and at risk of busting in particular locations at whatever scale. It is not, therefore, a swinging system in hypnotic equilibrium made available to the external contemplation of harmony – as a mystical vision of Gaia misleadingly suggests—but a tense context, like a theatre of war, where the ebbs and flows of the various interdependent entities are redistributed, demanding of them reciprocal attunement, attention, and listening.

Within this Critical Zone, water has a crucial role. It is the thread that binds together all its tensions. It is “the true thread of the Critical Zone”<sup>17</sup> and the most vulnerable of critical factors the life within it.

## Thirst

Climate Change<sup>18</sup> – the acute expression of systemic crisis in the Anthropocene – has been strongly affecting the water cycle in many ways. We see it in the distortion of patterns of rainfall, now more and more extreme, producing catastrophic floods and droughts. Water is at the heart

of defining the current crisis-of-the-critical-zone; it lays bare the anthropological nature of the Anthropocene and points to a direction for our anguished thinking about Time in these times we live.

Of all the terrestrial biogeochemical cycles that the Anthropocene threatens us with, a breakdown of the water cycle produces in us a strangely immediate resonance. It raises a direct recognition in us of a basic vital, organic experience, and spreads through human worlds by its universal relationship to ideas of life and death, communication, exchange and movement, purity and abomination, peace and war, justice and the cosmos, in never-ending ramifications and developments<sup>19</sup>.

And more. Apart from these familiar reminders, and as science unveils the bizarre and fascinating profile of its molecule, its cosmic status, its biophysical role, its wayward behaviour and even its “diabolical” way of functioning<sup>20</sup>, water appears as the axial interlocutor to all our ontological questionings. We are no longer merely confronted with the desolation of droughts in the Anthropocene, but with the thirst-ridden condition of our existence within it.

We have learned this from recent experience in our own land.

Everything around us was already dry. “Our” human water – of all the water that exists upon the Earth’s surface that scant 0.003% that is drinkable<sup>21</sup> had vanished not only from the millennial routines of rural life but from the world itself. It had receded so far that no one knew where it was, or how to reach it, or hear it or speak to it. Clouds might unload their deluges elsewhere and the oceans breathe in and out their immense tides, and yet we would die parched at their very edge of it all, just the same.

A new idiom came to speak of drought in another voice – a cosmic voice that thundered omens so vast that universal destiny seemed revealed within it<sup>22</sup>. Drought had become a moral cipher, more than an environmental regret. It was the judgment and sentence upon the Faustian hubris that the Climate Crisis had inflicted.

This was thirst: the experience not of a drought, quite familiar to the memories of aridity everywhere, but of the fatal condition into which the Anthropocene had cast us, once we broke with the movement and the Time that water governs.

---

13. Chakrabarty, 2023:138-181.

14. The concept was initially expanded from its original sense in Chemistry into that of Earth System studies by Gail Ashley in 1998 (Giardino and Houser, 2015) and became current among the scientific community

15. Definition by Goudie and Viles, 2016, in Chakrabarty, 2023:141.

16. Latour, 2014.

17. Giardino and Houser, 2015:9-10.

18. Hansen, 1988.

---

19. Strang, 2015; Hastrup and Hastrup, 2016; Bachelard, 1942.

20. Finney, 2024.

21. There is far more, but unreachable, beneath the mantle. Of all the 3% of the total earth water that is potable and reachable, only 1% is directly used by humans.

22. Yi-Fu Tuan, 1968.

## Terra

Num ensaio de 2018, Dipesh Chakrabarty situou esta nova condição antropológica a partir de um realinhamento conceptual entre «planeta», «terra», «mundo» e «globo», pelo qual as histórias da «terra», do «mundo» e do «globo» se opõem à história do «planeta» na medida em que esta, ao contrário das outras, decorre indiferente ao humano<sup>13</sup>.

Neste alinhamento de inspiração heideggeriana, «terra» assume agora não só o sentido de solo da habitação humana, mas mais especificamente o da frágil e fina «zona crítica» vital onde se dá a integração das duas histórias, a humana e a planetária<sup>14</sup>.

Esta Zona Crítica é a «camada próxima da superfície terrestre, desde o cimo das árvores até às mais profundas águas subterrâneas, na qual ocorre a maior parte das interações humanas com a superfície da terra, e o lugar onde se dá a maior parte das atividades geomorfológicas»<sup>15</sup>

E não só estas. Latour<sup>16</sup>, aprofunda o sentido político do conceito através da interpretação dessas «interações humanas» com a «superfície da terra» e as «atividades geomorfológicas». Para ele, a Zona Crítica é um nexo denso e intenso de interações entre entidades diversas e interdependentes, que se encontra sob pressão e em risco de rutura numa localização concreta seja a que escala for. Não é, pois, um sistema de equilíbrios em balanço hipnótico oferecido à contemplação externa da sua harmonia, tal como sugere erradamente uma visão mística de Gaïa, mas um âmbito tenso, tal como um teatro de guerra, onde se dá a redistribuição dos fluxos e dos ciclos das suas várias entidades interdependentes, e que exige delas conjugação recíproca, atenção e escuta.

Nesta Zona Crítica cabe à água um papel crucial. Ela é o fio que une todas as suas dinâmicas. Ela é «the true thread of the Critical Zone»<sup>17</sup> e o mais vulnerável dos fatores críticos da vida nela.

## Sede

As Alterações Climáticas<sup>18</sup>, a expressão aguda da crise sistémica no Antropoceno, vêm afetando fortemente o ciclo da água por várias vias. É o que ocorre com a distorção dos padrões de precipitação que se revelam cada vez mais extremados, produzindo cheias e secas catastróficas. A água revela medularmente a atual crise-da-zona-crítica, ela acusa a natureza antropológica do Antropoceno e aponta um sentido ao nosso pensamento angustiado sobre o Tempo nestes tempos que vivemos.

De todos os ciclos bioquímicos terrestres que o Antropoceno ameaça, a rutura do ciclo da água produz sobre nós uma estranha ressonância imediata. Ela atinge o nosso reconhecimento direto da experiência vital básica, orgânica, e propaga-se pelos mundos humanos através da sua ligação universal aos imaginários sobre vida e morte, comunicação, troca e movimento, pureza e abominação, paz e guerra, justiça e cosmos, em desdobramentos ilimitados<sup>19</sup>.

Mais. Para além destas ressonâncias familiares, e à medida que a ciência vai desvelando o perfil bizarro e fascinante da sua molécula, do seu estatuto cósmico, papel biofísico, comportamento volúvel e até funções «diabólicas»,<sup>20</sup> a água parece o interlocutor axial de todas as nossas interrogações ontológicas. Já não estamos só perante a desolação das secas no Antropoceno, mas da própria condição sedenta da nossa existência nele.

Sabemo-lo de experiência recente na nossa terra.

Tudo à nossa volta estava já seco. A «nossa» água humana, aqueles parcos 0,003% bebíveis de toda a água que existe sobre a crosta terrestre<sup>21</sup> sumira-se não apenas das rotinas milenares das vidas rurais, mas do próprio mundo. Sumira-se para tão longe que ninguém sabia onde estava, nem como lhe chegar, ou ouvi-la ou falar-lhe. Podiam as nuvens descarregar dilúvios noutros lados ou os oceanos respirar fundo as suas marés imensas que morreríamos secos à sua beira na mesma.

Um novo idioma vinha falar da seca noutra voz, uma voz cósmica que troava prenúncios tão vastos que o destino universal parecia revelado nele<sup>22</sup>. A seca tornara-se numa cifra moral, mais do que numa lástima ambiental. Ela era o julgamento e a sentença da «hubris» faustiana que a Crise Climática acusava.

13. Chakrabarty, 2023:138-181.

14. O conceito foi inicialmente expandido do seu sentido original em Química para o dos estudos do Sistema Terra por Gail Ashley em 1998 (Giardino and Houser, 2015) e tornou-se corrente entre a comunidade científica.

15. Na definição de Goudie and Viles de 2016 citada em Chakrabarty, 2023: 141.

16. Latour, 2014.

17. Giardino and Hauser, 2015:9-10.

18. Hansen, 1988.

19. Strang, 2015; Hastrup e Hastrup, 2016; Bachelard, 1942.

20. Finney, 2024.

21. Haverá muita mais, mas inalcançável, sob o manto terrestre. Dos 3% de totalidade da água terrestre que é potável e acessível, apenas 1% é consumido diretamente pelas pessoas.

22. Yi-Fu Tuan, 1968.

When the rains did come later, nothing in fact changed. Nothing of what would have to change if the refusal of water to us and of life was not to confirm the sentence it pronounced upon the obstinacy of our exaggerations against the world.

Thirst is the figure of our anguish today, the Earth's echo within us, the memory of matricial water and the return to the thread that binds all our belongings. Thirst is the Earthly recognition of the human and the warning for its freedom – even the freedom to break with all the resonances that constitute it and to hurl itself into its own abyss, even to nothingness and to silence.

After the breath of life<sup>23</sup>, which makes of us beings born into atmosphere, thirst is what reminds us of the amniotic fluid and the primordial molecule that binds us to life in the universe. After that, hunger and food dictate the sacrificial condition<sup>24</sup> of the relation of nourishment to the earth – as labour and as cruelty. Between the air we breathe, in a routine oblivious of its unrelenting urgency, and the food we swallow at the end of so many struggles, thirst places us in a special position in relation to the world.

Thirst is an appeal for water and to a concentration on listening for it, for water at times denies us and vanishes into its fantastic flights of “diabolical” molecule, when it is not dissolving and sweeping away everything before it in the surge of its flood<sup>25</sup>.

The parable of thirst is not that of the disappearance of water, but of water without us – and that cut is an echo of the Earth that sounds within us and yet goes unheard. Cut off from Water, from Earth, and from ourselves, thirst announces the fate we have plotted in our mediocre odyssey of conquerors with no “soul”<sup>26</sup>: our expulsion, with neither utopian consolation, nor ectopic solution.

It is not, for now, the end of the world: it is only our end within it<sup>27</sup>, dragging down in our wake all of those who still murmured to us about their own humanity, and whom we silenced.

## Creation

Meanwhile, the world acted brilliantly in thinking up this anguished condition for itself; yet a host of reversals has been crippling the lucid dynamism that the new

millennium had created in the consideration of the Anthropocene. Is this an eschatological triumph?

The crisis of the Anthropocene is of human origin, is in itself human, and will probably only have human solutions. But precisely for that reason, sustainability is anthropocentric. As a form of the perpetuation of humanity, terrestrial or not, it comes up against the limits of thermodynamics and will have to create and multiply itself in new differences against the condemnation in the decay of matter and energy<sup>28</sup> – differences generated by humans as knowledge, culture, information, or Art.

“The world began without humanity and it will end without humanity.” With this sentence, Claude Lévi-Strauss opens his celebrated and melancholy meditation on entropy – both that of inertia and that of humanity's compulsive destruction of human diversity – which have made an absurdity of the illusions of our history and the mirages of triumph we have taken everywhere<sup>29</sup>.

The state of total war in which we live in today gives us a glimpse of the autoimmune process we have developed in the world. On the verge of an enveloping generalized unrecognizability (solastalgia) and of the obliteration of self-consciousness (mass mental engineering), the future of humanity appears increasingly improbable. And it will perhaps be faster because of a human inbuilt hatred of itself, of which racism is the precursor, rather than through ecological unviability. Killing kills.

How can we create in this end-of-the-day atmosphere? Or what is there to do but create? Reflection on Art in the Anthropocene has grown fast throughout the vast field of problematics in Art<sup>30</sup>. We have witnessed experiments in the integration of science and art; of scientific research as art and vice-versa; of the exploration of artistic thought upon problems of the Anthropocene; of artistic communication, reaction, and artistic activism; of artistic invention inherent in the Anthropocene; and of the crossing and declension of all these into multiple expressive forms and unlimited ramifications. But staring us in the face, the same affliction lives on.

In the squalid condition to which we have come in the Anthropocene, perhaps contemplation remains to us as the initial experience of an enchanted accord with the world<sup>31</sup>: contemplation as opening, listening, and curious attention to the diverse and surprising world of all the Others that are part of it, and not as a serene retreat into despair or as ataraxia. Contemplation as a restart of

---

23. Pneuma, ruah.

24. Bataille, 1973.

25. Amitav Ghosh, 2016.

26. Latour, 2022.

27. Weisman, 2007.

---

28. Santos, 2021:435-452; Cunha, 2017; Almeida, 2017.

29. Lévi-Strauss, 1955:478.

30. Verde, 2024.

31. Lévi-Strauss, 1955:479-480.

Era isto a sede. A experiência, não de uma seca, coisa familiar às memórias da aridez em toda a parte, mas da condição fatal a que o Antropoceno nos lançara ao rompermos com o movimento e o Tempo que a água rege.

Vindas as chuvas depois, nada mudou de facto. Nada do que tem de mudar para que a recusa da água a nós e à vida não venha confirmar a sentença que ditou à obstinação das nossas desmesuras todas sobre o mundo.

A sede é a figura da nossa angústia hoje, o eco da Terra em nós, a memória da água matricial e o regresso ao fio que une todas as nossas pertenças. A sede é o reconhecimento terrestre do humano e o alerta à sua liberdade, até mesmo a de romper com todas as ressonâncias que o constituem e de se lançar ao abismo de si mesmo até ao nada e ao silêncio.

Depois do sopro da vida<sup>23</sup> que faz de nós seres nascidos atmosféricos, a sede é o que nos relembra a água amniótica e a molécula primordial que nos vincula à vida no universo. A fome e os alimentos ditam-nos depois a condição sacrificial<sup>24</sup> da relação nutriente à terra, como labor e crueldade. Entre o ar que respiramos na rotina esquecida da sua urgência contínua, e o alimento que engolimos ao cabo de tantos combates, a sede situa-nos numa posição singular de relação ao mundo.

Ela é o apelo à água e uma atenção à sua escuta, pois que ela por vezes nos nega e some-se nas suas fugas fantásticas de molécula «diabólica», quando não dissolve e arrasta tudo no seu ímpeto diluviano<sup>25</sup>.

A parábola da sede não é a do desaparecimento da água, mas a da água sem nós, e essa rutura um eco da Terra que nos soa, mas sem o ouvirmos. Desligados da Água, da Terra e de nós próprios, a sede anuncia-nos o destino que traçámos pela medíocre epopeia de conquistadores sem «alma»<sup>26</sup>: o da nossa expulsão, sem consolo utópico nem solução ectópica.

Não é, para já, o fim do mundo, mas apenas o nosso fim nele<sup>27</sup>, levando de arrasto connosco tudo e todos os que nos murmuravam ainda a sua própria humanidade, e que calámos.

## Criação

O mundo, entretanto, agitou-se brilhantemente a pensar esta sua angustiosa condição, mas uma cavalgada de retrocessos vem tolhendo a dinâmica de lucidez que o novo

milénio criara no pensamento sobre o Antropoceno. Será isto o triunfo escatológico?

A crise do Antropoceno é de origem humana, é em si mesma humana e só terá, eventualmente, soluções humanas. Mas, por isso mesmo, a sustentabilidade é antropocêntrica. Enquanto figura de perpetuação humana, terrestre ou não, ela defronta os limites da termodinâmica e terá de criar e de multiplicar-se em novas diferenças contra o decaimento condenatório da matéria e da energia<sup>28</sup>, diferenças geradas humanamente como conhecimento, cultura, informação ou Arte.

«O mundo começou sem a humanidade, e acabará sem ela». Com esta frase, Claude Lévi-Strauss<sup>29</sup> abre a sua célebre e melancólica meditação sobre entropia, a da inércia e a da compulsiva destruição humana da diversidade humana, que votaram ao absurdo as ilusões da nossa história e as miragens de triunfo que levámos a toda a parte.

A guerra total em que vivemos hoje dá-nos um vislumbre do processo autoimune que desenvolvemos no mundo. À beira do irreconhecível generalizado à sua volta (solastalgia) e da obliteração da consciência de si (engenharia mental de massas) o futuro da humanidade parece cada vez mais improvável. E talvez mais depressa pelo ódio contra si mesma, de que o racismo é precursor, do que por inviabilidade ecológica. Matar mata.

Como criar nesta atmosfera de véspera? Ou o que fazer senão criar? A reflexão sobre a Arte no Antropoceno propagou-se depressa a todo o vasto campo de problemáticas sobre Arte<sup>30</sup>. Temos assistido a experiências de integração de ciência e arte; de investigação como arte; de exploração de pensamento artístico sobre problemas do Antropoceno; de comunicação, reação e ativismo artístico; de invenção artística inerente ao Antropoceno; do cruzamento e declinação de tudo isto em múltiplas formas expressivas e desdobramento ilimitado. Perante nós permanece a mesma aflição.

Na esquelida condição a que chegámos no Antropoceno, restar-nos-á talvez a contemplação como experiência inicial de acordo encantado com o mundo<sup>31</sup>. A contemplação como abertura, escuta e intrigada atenção ao mundo diverso e surpreendente de todos os Outros que o compõem, e não como recolhimento sereno ao desespero ou como ataraxia. A contemplação como reinício de criação artística, de esperança e de busca de sentido para o humano.

23. Pneuma; ruah.

24. Bataille, 1973.

25. Amitav Ghosh, 2016.

26. Latour, 2022.

27. Weisman, 2007.

28. Santos, 2021:435-452; Cunha, 2017; Almeida, 2017.

29. Lévi-Strauss, 1955:478.

30. Verde, 2024.

31. Lévi-Strauss, 1955:479-480.

artistic creation, of hope, and of the search for meaning for humanity.

“The immediate source of the work of art is the human capacity for thought,” wrote Hannah Arendt<sup>32</sup>. Could this be the final answer to entropy, as the artistic intention of human possibility in the world, humanly created?

The Anthropocene – and in it our afflicted condition – may perhaps be the epoch of Thought and of the Artistic Creation of humanity itself, still with a thirst for time and for itself.

---

32. Arendt, 2001:208.

## REFERENCES

- Agamben, Giorgio. 2015. “Stasis. La Guerre civile comme paradigme politique” in *Homo Sacer. L'intégrale 1997–2015*. Paris: Seuil.
- Arendt, Hannah. 2001 [1958]. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água. [ed. portuguesa; original University of Chicago Press].
- Arendt, Hannah. 2019 [1963]. *Sobre a Revolução*. Lisboa: Relógio d'Água. [ed. portuguesa; original Penguin Random House].
- Bachelard, Gaston. 1942. *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Barbosa de Almeida, Mauro. 2017. “Local Struggles with Entropy: Caiapora and Other Demons”. In *Brightman and Lewis*, 2017. (pp 273–289).
- Bataille, Georges. 1973 [1948]. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard.
- Brightman, Marc, and Jerome Lewis, eds. 2017. *The Anthropology of Sustainability*. New York: Palgrave Macmillan.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 2017. “Traditional People, Collectors of Diversity”. In *Brightman and Lewis*, 2017. (pp 257–272).
- Chakrabarty, Dipesh. 2023 [2021]. *Après le Changement Climatique, Penser l'Histoire*. Paris: Gallimard.
- Danowski, Déborah, and Eduardo Viveiros de Castro. 2023. *Há Mundo por Vir?* Lisboa: Antígona.
- Descola, Philippe. 2015. “Humain, trop humain.” *Esprit* 12: 8–22.
- Giardino, John R., and Chris Houser. 2016. “Principles and Dynamics of the Critical Zone.” In *Developments in Earth Surface Processes, vol. 19*. Amsterdam: Elsevier.
- Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guerreiro, António e Jan Zalasiewicz. 2024. “O Antropoceno Alterou a História da Terra”. *Electra* 26. Lisboa: Fundação EDP.
- Hache, Émilie, ed. 2024 [2014]. *De l'Univers Clos au Monde Infini*. Bellevaux: Éditions Dehors.
- Hansen, James. 1988. “Statement to the U.S. Senate Committee on Energy and Natural Resources.” Washington, DC.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil.
- Hastrup, Kirsten, and Frida Hastrup, eds. 2016. *Waterworlds: Anthropology in Fluid Environments*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Latour, Bruno. 2023 [2015]. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno. 2022. *Qui perd la terre, perd son âme*. Paris: Balland.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- Rockström, Johan, et al. 2009. “Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity.” *Ecology and Society* 14(2).
- Rockström, J., Donges, J.F., Fetzer, I. et al. 2024. “Planetary Boundaries guide humanity's future on Earth”. *Nature Reviews Earth and Environment* 5, 773–788
- Santos, Filipe Duarte. 2021. *Time, Progress, Growth and Technology*. Cham: Springer.
- Schmitt, Carl. 2009 [1932]. *La Notion de Politique; Théorie du Partisan*. Paris: Champs Flammarion.
- Schmitt, Carl. 2023 [1950]. *Le Nomos de la Terre*. Paris: PUF.
- Strang, Veronica. 2015. *Water: Nature and Culture*. London: Reaktion Books.
- Theophanidis, Philippe. 2022. “La Guerra Civil Global: Una introducción.” *Ficción de la razón*, November.
- Thomas, Julia Adeney, Mark Williams, and Jan Zalasiewicz. 2020. *The Anthropocene: A Multidisciplinary Approach*. Cambridge: Polity.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, Jennifer Deger, Alder K. Saxena, and Feifei Zhou. 2024. *Field Guide to the Patchy Anthropocene: The New Nature*. Stanford: Stanford University Press.
- Tuan, Yi-Fu. 1968. *The Hydrological Cycle and the Wisdom of God. A Theme in Geoteleology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Verde, Filipe. 2024. “A Antropologia da Arte, a Antropologia – histórias, dilemas, possibilidades.” *Etnográfica* 28(3).
- Weisman, Alan. 2007. *The World Without Us*. New York: Thomas Dunne Books.

«A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar», escreveu Hannah Arendt<sup>32</sup>. Estará aí a derradeira réplica à entropia, como intensão artística de possibilidade humana no mundo, humanamente criada.

O Antropoceno, e nele a nossa condição aflita, será talvez a época do Pensamento e da Criação Artística da própria humanidade, ainda sequiosa de tempo e de si.

---

32. Arendt, 2001:208.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2015. “Stasis. La Guerre civile comme paradigme politique” in *Homo Sacer. L'intégrale 1997–2015*. Paris: Seuil.
- Arendt, Hannah. 2001 [1958]. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água. [ed. portuguesa; original University of Chicago Press]
- Arendt, Hannah. 2019 [1963]. *Sobre a Revolução*. Lisboa: Relógio d'Água. [ed. portuguesa; original Penguin Random House].
- Bachelard, Gaston. 1942. *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Barbosa de Almeida, Mauro. 2017. “Local Struggles with Entropy: Caiapora and Other Demons”. In *Brightman and Lewis*, 2017. (pp 273–289).
- Bataille, Georges. 1973 [1948]. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard.
- Brightman, Marc, and Jerome Lewis, eds. 2017. *The Anthropology of Sustainability*. New York: Palgrave Macmillan.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 2017. “Traditional People, Collectors of Diversity”. In *Brightman and Lewis*, 2017. (pp 257–272).
- Chakrabarty, Dipesh. 2023 [2021]. *Après le Changement Climatique, Penser l'Histoire*. Paris: Gallimard.
- Danowski, Déborah, and Eduardo Viveiros de Castro. 2023. *Há Mundo por Vir?* Lisboa: Antígona.
- Descola, Philippe. 2015. “Humain, trop humain.” *Esprit* 12: 8–22.
- Giardino, John R., and Chris Houser. 2016. “Principles and Dynamics of the Critical Zone.” In *Developments in Earth Surface Processes, vol. 19*. Amsterdam: Elsevier.
- Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guerreiro, António e Jan Zalasiewicz. 2024. “O Antropoceno Alterou a História da Terra”. *Electra* 26. Lisboa: Fundação EDP.
- Hache, Émilie, ed. 2024 [2014]. *De l'Univers Clos au Monde Infini*. Bellevaux: Éditions Dehors.
- Hansen, James. 1988. “Statement to the U.S. Senate Committee on Energy and Natural Resources.” Washington, DC.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil.
- Hastrup, Kirsten, and Frida Hastrup, eds. 2016. *Waterworlds: Anthropology in Fluid Environments*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Latour, Bruno. 2023 [2015]. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno. 2022. *Qui perd la terre, perd son âme*. Paris: Balland.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- Rockström, Johan, et al. 2009. “Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity.” *Ecology and Society* 14(2).
- Rockström, J., Donges, J.F., Fetzer, I. et al. 2024. “Planetary Boundaries guide humanity's future on Earth”. *Nature Reviews Earth and Environment* 5, 773–788.
- Santos, Filipe Duarte. 2021. *Time, Progress, Growth and Technology*. Cham: Springer.
- Schmitt, Carl. 2009 [1932]. *La Notion de Politique; Théorie du Partisan*. Paris: Champs Flammarion.
- Schmitt, Carl. 2023 [1950]. *Le Nomos de la Terre*. Paris: PUF.
- Strang, Veronica. 2015. *Water: Nature and Culture*. London: Reaktion Books.
- Theophanidis, Philippe. 2022. “La Guerra Civil Global: Una introducción.” *Ficción de la razón*, November.
- Thomas, Julia Adeney, Mark Williams, and Jan Zalasiewicz. 2020. *The Anthropocene: A Multidisciplinary Approach*. Cambridge: Polity.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, Jennifer Deger, Alder K. Saxena, and Feifei Zhou. 2024. *Field Guide to the Patchy Anthropocene: The New Nature*. Stanford: Stanford University Press.
- Tuan, Yi-Fu. 1968. *The Hydrological Cycle and the Wisdom of God. A Theme in Geoteology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Verde, Filipe. 2024. “A Antropologia da Arte, a Antropologia – histórias, dilemas, possibilidades.” *Etnográfica* 28(3).
- Weisman, Alan. 2007. *The World Without Us*. New York: Thomas Dunne Books.

# Listening to the Earth

Spectral Music, *A Laugh to Cry* and Ecological Activism  
(The role of music in Ecological Activism and the place  
of my New Op-Era *A Laugh to Cry*)

5th of June 2025, at O'culto da Ajuda, Lisbon

Miguel Azguime



Art and Music alike can be a powerful force in ecological activism because they speak not only to the intellect, but to the emotions, the senses, and the imagination – all crucial for inspiring awareness and action, in fact, the inner terrain from which real change begins.

Music may not change carbon levels. But it can change perception. And sometimes, a shift in perception is the very first step toward transformation.

Among the many musical languages that connect with ecology, I'd like to focus on one in particular: spectral music. Why? Because it's where my music is rooted and consequently also my New Op-Era *A Laugh to Cry*, presented on the 2nd of June 2025 at O'culto da Ajuda in Lisbon. This piece will serve to further express my thoughts about Ecological Activism and the theme underlying this World New Music Days Festival in Portugal – *Thirst for Change*.

Spectral music begins with sound itself, with the spectrum of overtones, the interior life of a single note. It's music born not from abstraction, but from listening deeply to the physical properties of sound. In this way, spectral music is already ecological, as it tunes the ear to the material world, to resonance, vibration, and decay – the very laws of nature.

Think about it for a moment. In an era when the Earth is overwhelmed by noise, either industrial, digital, or political, spectral music somehow invites us to slow down and listen. It says: "every sound has depth. Every vibration contains complexity, and so does every living system".

In my practice, when I compose, I'm not just shaping sound – I'm learning from it. I'm listening to its micro-structure, its internal shifts, its breath. This way of working reminds me that music is not just a metaphor for nature – it *is*, in fact, a part of nature. It moves like wind, pulses like a heartbeat, and dissolves like mist.

Spectral music doesn't shout. It doesn't offer slogans. What it provides is attention. In the context of an ecological crisis, attention is a radical act. To listen closely – to a tone, to a tree, to a body of water – is to say: "You matter. You are not background noise. You are alive".

Spectral music also teaches us to live with uncertainty and imperfection. Sounds drift out of tune. Harmonics clash. Nothing is static. It mirrors the fragility of ecosystems, the interdependence of everything. It's a kind of sonic humility, a reminder that we're part of a much larger vibratory web.

And yet, within that fragility, there is beauty. Not the polished beauty of so-called perfection, but the raw, shimmering beauty of things as they are. That, to me, is the core of both music and ecological thinking: a sense of awe, and responsibility.

And that is what art can offer ecological activism. Not solutions in the technical sense, but a reorientation of perception. A resensitisation to the complexity and delicacy of the systems we live within.

Spectral music, with its attention to nuance, instability, and resonance – is a kind of sonic ecology. It doesn't give answers, but it cultivates awareness. It makes us notice,

# Ouvir a Terra

## Música Espectral, *A Laugh to Cry* e Activismo Ecológico (O papel da música no activismo ecológico e o lugar da minha Nova Op-Era *A Laugh to Cry*)

5 de Junho de 2025, O'culto da Ajuda, Lisboa

Miguel Azguime



arte e a Música podem ser uma força poderosa no activismo ecológico porque falam não apenas ao intelecto, mas também às emoções, aos sentidos e à imaginação – todos fundamentais para inspirar consciência e acção, ou seja, para activar o território interior a partir do qual começa a verdadeira transformação.

A música pode não alterar os níveis de carbono. Mas pode alterar a percepção. E por vezes, uma mudança de percepção é o primeiro passo rumo à transformação.

Entre as várias linguagens musicais que se relacionam com a ecologia, gostaria de destacar uma em particular: a música espectral. Porquê? Porque é aí que está enraizada a minha prática musical e, conseqüentemente, também a minha Nova Op-Era *A Laugh to Cry*, apresentada no dia 2 de Junho de 2025 no O'culto da Ajuda, em Lisboa. Esta peça vai servir-me como veículo para expressar o meu pensamento sobre o activismo ecológico e sobre o tema que atravessa este *World New Music Days* em Portugal: *Sede de Mudança*.

A música espectral começa com o próprio som – com o espectro de harmónicos, a vida interior de uma nota. É uma música que não nasce da abstracção, mas de uma escuta profunda das propriedades físicas do som. Neste sentido, a música espectral já é, por si só, ecológica, pois sintoniza o ouvido com o mundo material, com a ressonância, a vibração e o perfil morfológico de um som – as próprias leis da natureza.

Pensemos nisto por um momento. Numa era em que a Terra está saturada de ruído – industrial, digital, político

– a música espectral convida-nos a abrandar e a escutar. Diz-nos: cada som tem profundidade. Cada vibração contém complexidade. Tal como cada sistema vivo.

Na minha prática, ao compor, não estou apenas a moldar o som – estou a aprender com ele. Escuto a sua microestrutura, as suas mudanças internas, a sua respiração. Esta forma de trabalhar lembra-me que a música não é apenas uma metáfora da natureza – ela é, na verdade, parte integrante da natureza. Move-se como o vento, pulsa como um coração, dissolve-se como o nevoeiro.

A música espectral não grita. Não oferece *slogans*. O que oferece é atenção. E, num contexto de crise ecológica, a atenção é um acto radical. Escutar atentamente – uma frequência, uma árvore, uma massa de água – é afirmar: «Tu importas. Não és ruído de fundo. Estás vivo».

A música espectral também nos ensina a viver com a incerteza e a imperfeição. Os sons desafinam. Os parciais colidem. Nada é estático. Ela espelha a fragilidade dos ecossistemas, a interdependência de tudo. É uma espécie de humildade sonora – um lembrar de que fazemos parte de uma vasta teia vibratória.

No entanto, dentro dessa fragilidade, há beleza. Não, a beleza polida da chamada perfeição, mas a beleza crua e cintilante das coisas tal como são. Para mim, aí reside o cerne tanto do pensamento musical como do pensamento ecológico: um sentido de maravilhamento e responsabilidade.

É isso que a arte pode oferecer ao activismo ecológico. Não soluções técnicas, mas uma reorientação da percepção.

not just the loud emergencies, but the quiet losses as well. Not just destruction, but interdependence.

It is profoundly ecological thinking: the idea that we don't master the world, we coexist with it – that sound, like the environment, is a living system to be entered, not conquered.

So no, music alone won't solve the climate crisis! But it can retrain our attention, reawaken our sensitivity, and help us imagine a different kind of relationship – with sound, with nature, and with each other.

Music in general, including spectral music in particular, reminds us that there is meaning in the most minor vibrations – and that change begins when we learn to listen differently, feel deeply, and act collectively. And in this moment of ecological urgency, that might be exactly what we need.

Because before we can save the planet, we have to *hear it*. And music teaches us how.

## A Laugh to Cry: Listening Ecologically

Now, turning to my music, which is deeply rooted in spectral thinking, I would like to shed some light on my New Op-Era *A Laugh to Cry* as an example of spectral music and ecological activism.

Microscopic and microtonal variation, timbre transformation, and attention to the shaping of silence, as well as concepts of harmonicity, etc – indeed link me to the spectral tradition. Still, in the case of *A Laugh to Cry* I'm inviting you into a different mode of listening, one that is at once musical, poetic, and ecological, that is music rooted in poetry, in the sound of language (or better the spectral formants of spoken language), in the act of listening as resistance and rising awareness to the ecological problems and policies through its text and dramaturgy.

In a time of ecological crisis, we often look to facts for answers. But I would like to remind you that facts alone do not move us. What moves us is vibration. Breath. Tension. The realisation that our voices are part of a much larger field of resonance.

When we *feel*, we begin to *care*. And when we care, we begin to *act!*

For those who were present at the performance of *A Laugh to Cry*, you have experienced a work that is not simply music, not only opera, and certainly not just theatre – but a living sound organism, a poetic system, a sonic ecology.

This work (commissioned by the Warsaw Autumn Festival and premiered in Warsaw, and which then toured in Portugal and Sweden) was born in 2013 of urgency –

ecological, emotional, existential, and yet it remains, in 2025, absolutely up-to-date and, very sadly, in tune with current environmental, political and social problems – including, again, the war barbarities, now also in Europe and elsewhere!

The first level of dramaturgy is indeed based on the texts that comprise the *libretto*. The *libretto* was made from a path through several poems I've written, or better said, composed.

This path of *A Laugh to Cry* is conceived as an initiatory journey – a passage through the darkness of night towards the light of dawn, led by the dream of those who dare to dream.

Crossing the night means confronting the destruction we are bringing upon ourselves, a destruction that reflects our self-annihilation. In the face of despair and apparent dead ends, one must ask: "Is suicide the only possible response for humanity?"

Suicide may seem like a release from the deadlock, but *Art* stands in denial of suicide. Art is a life force. It is generative. It is regenerative.

*A Laugh to Cry* is therefore not a narrative of resignation, but one of resistance. It denounces and reveals but also imagines and proposes. It is a sonic and poetic act that demands attention, an opera that transcends conventional form to become a philosophical and emotional reflection on the very condition of being *human*.

This work confronts destruction with the dream of transformation. It affirms that in creation lies the possibility of renewal, and in the power of art, the refusal of silence.

It brings us to the second level of dramaturgy. In this deeper level, instead of describing environmental collapse in images or slogans, I'm staging the collapse of language itself. I'm asking:

- "What happens when the words we use to speak of crisis are no longer enough?
- When the voice trembles, stutters, or dissolves into sound?
- When laughter becomes a form of despair and tears a form of resistance?"

The final *Coda*, for example, with a mysterious meaning and invented words that combines two languages simultaneously, is the key to understanding not what the narrative tells, but how the composition itself unfolds – and how the intricate relationships between music and text, between musical instruments and the human voice, are developed.

Topique omnisciente la forme / for me ethnic simoon  
equipotent is to all differences belonging to human



Figure 1. Soprano Camila Mandillo in *A Laugh to Cry*.  
© Miso Music Portugal.

Figura 1. soprano Camila Mandillo em *A Laugh to Cry*.  
© Miso Music Portugal.

Uma ressensibilização à complexidade e delicadeza dos sistemas em que vivemos.

A música espectral, com a sua atenção à nuance, à instabilidade e à ressonância, é uma espécie de ecologia sonora. Não nos dá respostas, mas cultiva consciência. Faz-nos reparar – não apenas nas emergências fortes, mas também nas perdas silenciosas. Não apenas na destruição, mas na interdependência.

É um pensamento profundamente ecológico: a ideia de que não dominamos o mundo, coexistimos com ele – que o som, tal como o ambiente, é um sistema vivo a ser habitado, não conquistado.

Portanto, não – a música, por si só, não resolverá a crise climática! Mas pode reeducar a nossa atenção, reactivar a nossa sensibilidade e ajudar-nos a imaginar outro tipo de relação – com o som, com a natureza, uns com os outros.

A música, no seu todo, e a música espectral, em particular, lembram-nos de que há significado nas mais pequenas vibrações – e que a mudança começa quando aprendemos a escutar de forma diferente, a sentir profundamente e a agir colectivamente. E, neste momento de urgência ecológica, talvez seja exactamente disso que precisamos.

Porque, antes de podermos salvar o planeta, temos de o saber ouvir. E a música ensina-nos como.

## A Laugh to Cry: Ouvir Ecologicamente

Voltando-me agora para a minha música, profundamente enraizada no pensamento espectral, gostaria de lançar alguma luz sobre a minha Nova Op-Era *A Laugh to Cry*, como exemplo de música espectral e de activismo ecológico.

As variações microscópicas e microtonais, a transformação tímbrica e a atenção dada à gestão do silêncio, assim como os conceitos de harmonicidade, etc, ligam-me, de facto, à tradição espectral. Ainda assim, no caso de *A Laugh to Cry*, convido-vos a entrar num modo diferente de escuta – simultaneamente musical, poético e ecológico – uma música enraizada na poesia, no som da linguagem (ou melhor, nos formantes espectrais da linguagem falada), no acto de escutar como forma de resistência e de tomada de consciência face aos problemas e políticas ecológicas – através do texto e da dramaturgia.

Num tempo de crise ecológica, procuramos frequentemente respostas nos factos. Mas, gostaria de lembrar que

humanity humming unity producing multiplicity  
unanimously keeping inseparably the diversity of  
harmony within the union of the unison united son  
of the one sound reason of resonance resuming whom  
to hum

The voice is not a narrator, then – it is an ecosystem.  
It crackles, bursts, breaks apart, and reformulates. It  
inhabits paradox. The electronics are not background  
– they are the weather, the distortion of our times. The  
performers are not characters – but a conduit, through  
which anxiety, absurdity and lucidity flicker like unsta-  
ble light.

I wanted this piece to be visceral, intimate and deeply  
human. Inviting us to listen differently – not just to  
words or sounds, but to what lies beneath them:

- The breath.
- The break.
- The laugh that hides the sob.
- The sob that hides the scream.
- The scream that echoes what we can no longer deny.

In this way, I understand *A Laugh to Cry* as deeply  
ecological – not because it speaks *about* the environment,  
although it does, but because it enacts the very instability,  
fragility and interdependence that define our planetary  
moment.

So don't look for a plot: Look for a pulse! Don't listen  
for answers: Listen for resonance! Let the opera happen  
*to you*. And perhaps, in the flicker between laugh and cry,  
you'll hear something of *yourself*. Something of all of *us*.



Figure 2. Miguel Azguime  
in *A Laugh to Cry*.  
Photo by Manuel G. Vicente.

Figura 2. Miguel Azguime  
em *A Laugh to Cry*.  
Foto de Manuel G. Vicente.

os factos, por si só, não nos comovem. O que nos move é a vibração. A respiração. A tensão. A tomada de consciência de que as nossas vozes fazem parte de um campo de ressonância muito mais vasto.

Quando *sentimos*, começamos a *cuidar*. Quando cuidamos, começamos a *agir*!

Para aqueles que estiveram presentes na apresentação de *A Laugh to Cry*, vivenciaram uma obra que não é simplesmente música, não é apenas ópera, e certamente não é só teatro – mas sim um organismo sonoro vivo, um sistema poético, uma ecologia sonora.

Esta obra (encomenda do Festival Outono de Varsóvia, onde teve a estreia mundial, posteriormente apresentada em digressão por Portugal e Suécia) nasceu em 2013 de uma urgência – ecológica, emocional, existencial – no entanto, continua, em 2025, absolutamente actual e, muito tristemente, aliás, em consonância com os actuais problemas ambientais, políticos e sociais, incluindo – uma vez mais, a barbárie da guerra, agora também na Europa além de noutras partes do mundo!

O primeiro nível da dramaturgia assenta, de facto, nos textos que compõem o libreto. O libreto foi construído a partir de um percurso por vários poemas que escrevi – ou melhor dizendo, que compus entre 2011 e 2012.

O percurso de *A Laugh to Cry* é concebido como uma viagem iniciática – uma travessia da escuridão da noite em direcção à luz da alvorada, guiada pelo sonho daqueles que ousam sonhar.

Atravessar a noite é confrontar a destruição que provocamos sobre nós próprios, uma destruição que reflecte a nossa auto-aniquilação. Face ao desespero e à aparente ausência de saídas, temos de perguntar: será o suicídio a única resposta possível da humanidade? O suicídio pode parecer uma forma de libertação do impasse, mas a arte nega o suicídio. A arte é força vital. É geradora. É regeneradora.

*A Laugh to Cry* não é, portanto, uma narrativa de resignação, mas de resistência. Denuncia e revela, mas também imagina e propõe. É um acto sonoro e poético que exige atenção – uma ópera que transcende a forma convencional para se tornar numa reflexão filosófica e emocional sobre a própria condição humana.

Esta obra enfrenta a destruição com o sonho da transformação. Afirma que na criação reside a possibilidade da renovação – e, no poder da arte, a recusa do silêncio.

É aqui que chegamos ao segundo nível da dramaturgia. Neste plano mais profundo, em vez de descrever o colapso ambiental com imagens ou *slogans*, enceno o colapso da própria linguagem. Pergunto:

– O que acontece quando as palavras que usamos para falar da crise já não são suficientes?

– Quando a voz treme, gagueja ou se dissolve em som?

– Quando o riso se torna uma forma de desespero e as lágrimas uma forma de resistência?

A *Coda* final, por exemplo, críptica e hermética, combina duas línguas em simultâneo. É a chave para compreender não tanto o que a narrativa *diz*, mas como a própria composição se desenrola – como se desenvolvem as relações intrincadas entre música e texto, entre os instrumentos musicais e a voz humana.

Topique omnisciente la forme / for me ethnic simoon  
equipotent is to all differences belonging to human  
humanity humming unity producing multiplicity  
unanimously keeping inseparably the diversity of  
harmony within the union of the unison united son of  
the one sound reason of resonance resuming whom to  
hum

A voz não é, portanto, um narrador – é um ecossistema. Estala, irrompe, fragmenta-se e reformula-se. Habita o paradoxo. A electrónica não é um fundo – é o clima, a distorção do nosso tempo. Os intérpretes não são personagens – mas sim um canal através do qual a ansiedade, o absurdo e a lucidez cintilam como luz instável.

Quis que esta peça fosse visceral, íntima e profundamente humana. Um convite a escutar de forma diferente – não apenas as palavras ou os sons, mas aquilo que está por baixo deles:

– A respiração.

– A ruptura.

– O riso que esconde o soluço.

– O soluço que esconde o grito.

– O grito que ecoa naquilo que já não podemos negar.

Desta forma, entendo *A Laugh to Cry* como profundamente ecológica – não porque fale do meio ambiente, embora o faça, mas porque encena a própria instabilidade, fragilidade e interdependência que definem o nosso momento planetário.

Por isso, não procurem uma narrativa – procurem uma pulsão! Não escutem respostas – escutem ressonâncias! Deixem que a ópera *vos* aconteça. E talvez, no breve instante entre o riso e o choro, ouçam algo de *vós* mesmos. Algo de todos *nós*.

# On music in Portugal in the 20th century

Manuel Pedro Ferreira

The following review is not intended to fill the enormous gaps in Portuguese music historiography at the time the essay was written (1997–1999). Readers interested in delving deeper into the subject can turn to the bibliography cited in the notes, or to that published in the last quarter of a century.<sup>1</sup>

In this text, centred on the stylistic evolution of notation-based music, we have divided the 20th century into

six periods for the sake of clarity. Each of these periods covers between one and three decades, roughly: until 1910 (late romanticism); from 1910 to 1930 (the roots of modernism: the republican era); from 1930 to 1960 (the reinvention of musical nationalism; the apogee and exhaustion of tonalism); from 1960 to 1980 (adherence to atonalism; the differentiation of musical poetics); the 80s (institutionalisation and crisis of the avant-garde paradigm); and finally, the 90s (the rendering of the (van) guard: faces of postmodernity).

The first period will not be considered here, since the beginning of the 20th century appears fundamentally as an extension of previous trends; the last decade will only be mentioned in passing, since it is difficult to put into perspective a present whose historical flow largely escapes us. The relatively important weight given to the thirties and forties is due to the fact that we paid particular attention to them in 1982, motivated by the organisation of the exhibition *The Forties in Portuguese Art* that same year.<sup>2</sup>

1. For an overview of music in Portugal in the 20th century, see pp. 148-82 of *História da Música* by Rui Vieira Nery and Paulo Ferreira de Castro, Lisbon, Imprensa Nacional, 1991, and pp. 156-75 of *História da Música Portuguesa* by Manuel Carlos de Brito and Luísa Cymbron, Lisbon, Universidade Aberta, 1992. We also recommend reading the respective critical review (Manuel Pedro Ferreira, "Da música na história de Portugal", *Revista Portuguesa de Musicologia*, no. 4-5 (1994-1995), pp. 167-216 [203-16]). With regard to more recent years, several articles are useful: Filipe Pires, "Caminhos da Música no Período Pós-Guerra em Portugal", *Autores*, no. 76 (Nov.-Dec. 1974), pp. x-xii; Mário Vieira de Carvalho, "A viragem na criação e na vida musical", *Portugal Contemporâneo*, dir. António Reis, vol. V, Lisboa, Alfa, 1990, pp. 323-36; *id.*, "A música: do surto inicial à frustração do presente", *Portugal Contemporâneo*, dir. António Reis, vol. VI, Lisboa, Alfa, 1992, pp. 347-62; Ivan Moody, "Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century", *Tempo*, no. 198 (Oct. 1996), pp. 2-10; Sérgio Azevedo and M.V. Carvalho, "1958-1998: 40 anos de música contemporânea em Portugal", *Arte Musical*, IV série, no. 12 (July-September 1998), pp. 19-45. After this essay was written, a precious repository of information on the majority of composers active in Portugal came out: Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons. Uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisbon, Caminho, 1998 (see the respective critical reviews in *Arte Musical*, IV série, vol. IV, no. 15, April-June 1999, pp. 95-100); and also a brief summary by José Bettencourt da Câmara, *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano*, Lisbon, Imprensa Nacional, 1999.

2. Cf. Catalogue *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, 3 vols., Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 1982. From the typewritten text "Música, Portugal, Anos 40", dated June of the same year, we have incorporated the relevant passages into this essay, with the respective notes, which we did not have the opportunity to complete as we would have liked at the time.

# Sobre a música em Portugal no século XX

Manuel Pedro Ferreira



resenha que segue não tem a veicidade de colmar as enormes lacunas da historiografia musical portuguesa, à data em que o ensaio foi escrito (1997-1999). O leitor interessado em aprofundar o tema poderá recorrer quer à bibliografia citada nas notas, quer àquela publicada no último quarto de século.<sup>1</sup>

No presente texto, centrado na evolução estilística da música erudita, dividimos o século XX, por razões

de clareza expositiva, em seis períodos. Cada um destes períodos abarca entre uma e três décadas, entendidas aproximadamente: até 1910 (o tardo-romantismo); de 1910 a 1930 (raízes do modernismo: a época republicana); de 1930 a 1960 (a reinvenção do nacionalismo musical; apogeu e esgotamento do tonalismo); de 1960 a 1980 (a adesão ao atonalismo; a diferenciação das poéticas musicais); a década de oitenta (institucionalização e crise do paradigma vanguardista); e finalmente, os anos noventa (o render da (van)guarda: faces da pós-modernidade).

O primeiro período não será aqui considerado, já que o início do século XX se apresenta fundamentalmente como um prolongamento de tendências anteriores; a última década será apenas referida de passagem, dado que é difícil pôr em perspectiva um presente cujo fluxo histórico largamente nos escapa. O peso relativamente importante dado aos anos trinta e quarenta deve-se ao facto de a eles termos dedicado, em 1982, uma atenção particular, motivada pela realização no mesmo ano da exposição *Os anos quarenta na arte portuguesa*.<sup>2</sup>

1. Para uma visão geral da música em Portugal no século XX, consultem-se as pp. 148-82 da *História da Música* de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1991, e as pp. 156-75 da *História da Música Portuguesa* de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, Lisboa, Universidade Aberta, 1992. Recomenda-se também a leitura da respectiva recensão crítica (Manuel Pedro Ferreira, "Da música na história de Portugal", *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 4-5 (1994-1995), pp. 167-216 [203-16]). Sobre os anos mais recentes, poderão consultar-se com proveito vários artigos: Filipe Pires, "Caminhos da Música no Período Pós-Guerra em Portugal", *Autores*, nº 76 (Nov.-Dez. 1974), pp. x-xiii; Mário Vieira de Carvalho, "A viragem na criação e na vida musical", *Portugal Contemporâneo*, dir. António Reis, vol. V, Lisboa, Alfa, 1990, pp. 323-36; *id.*, "A música: do surto inicial à frustração do presente", *Portugal Contemporâneo*, dir. António Reis, vol. VI, Lisboa, Alfa, 1992, pp. 347-62; Ivan Moody, "Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century", *Tempo*, nº 198 (Oct. 1996), pp. 2-10; Sérgio Azevedo e M.V. Carvalho, "1958-1998: 40 anos de música contemporânea em Portugal", *Arte Musical*, IV série, nº 12 (Julho-Setembro 1998), pp. 19-45. Já depois de redigido este ensaio, saiu a lume um precioso repositório de informações sobre a maioria dos compositores activos em Portugal: Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons. Uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisboa, Caminho, 1998 (vejam-se as respectivas recensões críticas na *Arte Musical*, IV série, vol. IV, nº 15, de Abril-Junho 1999, pp. 95-100); e também uma breve síntese de José Bettencourt da Câmara, *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1999.

2. Cf. Catálogo *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Do texto dactilografado "Música, Portugal, Anos 40", datado de Junho do mesmo ano incorporamos neste ensaio as passagens pertinentes, com as notas respectivas, que na altura não tivemos oportunidade de completar como desejaríamos.



Figure 1. Luís de Freitas Branco (1890–1955). Image source: Hemeroteca Digital – “Serões: revista mensal ilustrada”, N.º 71 (Mai. 1911). Public domain: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luiz\\_de\\_Freitas\\_Branco\\_-\\_Serões\\_\(Mai1911\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luiz_de_Freitas_Branco_-_Serões_(Mai1911).png).

Figura 1. Luís de Freitas Branco (1890–1955). Fonte da imagem: Biblioteca Digital de Jornais – «Serões: revista mensal ilustrada», n.º 71 (maio de 1911). Domínio público: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luiz\\_de\\_Freitas\\_Branco\\_-\\_Serões\\_\(Mai1911\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luiz_de_Freitas_Branco_-_Serões_(Mai1911).png).

## The roots of modernism: the Republican era (1910–1930)

Great artistic movements rarely coincide with the turn of a century. In European music, the stylistic changes that most marked the early years of the 20th century date back to the 19th century, whether these changes were essentially evolutionary (R. Strauss) or disruptive (C. Debussy, E. Satie and C. Ives); the consolidation and radicalisation of the new paths, perceived as the emergence of modernisms, is located in the years before the First World War (Bartók’s *Bluebeard’s Castle* from 1911, Schoenberg’s *Pierrot Lunaire* from 1912, Stravinsky’s *Le sacre du printemps* from 1913). In the Portuguese context, the year of the establishment of the Republic seems to mark the beginning of a turning point in the aesthetic orientation of some of our composers. However, the scope of this change was limited: until the end of the First World War, the innovative output of Francisco de Lacerda (1869–1934), Luís de Freitas Branco (1890–1955) and António Fragoso

(1897–1918) was mainly influenced by Debussy.<sup>3</sup>

In this respect, Luís de Freitas Branco’s symphonic poem *Vathek* (1913) is an exception, because in this work, the expansion of the nineteenth-century legacy occasionally takes on unusual contours. Coming from an aristocratic background, the composer had benefited from a careful education and his father’s connection to the court since he was a boy. Even before his stays in Berlin and Paris in 1910/11, where he became imbued with musical impressionism, he had been a private pupil of Désiré Pâque (with whom he remained in contact until 1913), a Belgian composer who worked for King Carlos and who, in his works, broke with tonality through counterpoint.<sup>4</sup> It is the connection between Freitas Branco and Pâque that explains *Vathek*’s surprising 3rd variation, in which the multiplication of overlapping melodic lines ends up dissolving the initial tonality. In this section, Freitas Branco was not a precursor, as has been said, but a brief follower of his master’s most advanced ideas.

The social and cultural context in which Freitas Branco’s education took place contrasts violently with the origin and rise “by punch, by kick, by bite”,<sup>5</sup> at the same time, of a composer who would go on to mark the musical panorama of the Republic: Rui Coelho (1892–1986),

3. Debussy’s influence can also be detected in the *First Composition Essays*, three piano pieces composed in 1914 by Carlos de Andrade (on this author, see Alexandre Delgado, “Um modernista desconhecido. Música de Carlos de Andrade (1884-1930)”, Lisbon, Centro Cultural de Belém, 2000 [notes to the programme of the concert held on 19 January]. On the other hand, Óscar da Silva’s (1870-1958) contribution to updating the musical language in Portugal at the beginning of the century is still largely unclear, but he seems to fit in stylistically with late romanticism. For João de Freitas Branco (“Portogallo” in *La Musica*, III/1, pp. 789-93 [792]), Óscar da Silva essentially adapted Schumannian romanticism to the nostalgia of Portuguese poetry. However, according to Luís de Freitas Branco, quoted by Gastão de Bettencourt (*Música, Religião dos Portugueses*, Lisbon, 1950, p. 26), Óscar da Silva was the “true initiator of the modern note in Portuguese music”. In the recent book by Filipe Pires, Óscar da Silva. *Estudo biográfico-analítico*, Matosinhos, Ed. Afrontamento/ Câmara Municipal de Matosinhos, 1995, takes up this same quote on p. 29, but the analytical presentation of some of Óscar da Silva’s compositions before 1929 (pp. 36-45) only points to a taste for late-romantic chromaticism and a certain affinity with French music from the late 19th century. The subject certainly deserves a more in-depth treatment.
4. *Luiz de Freitas Branco* [Exhibition catalogue], Lisbon, Gulbenkian, 1975, pp. 25-28, 52-53, 61. Patrick Peire, “Pâque, Désiré”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, vol. 14, p. 173. We recommend the article by Joly Braga Santos, “Luís de Freitas Branco, compositor”, *Arte Musical*, IIIª série, n.º 10 (Abril 1960), pp. 297-301. An up-to-date bibliography on Luís de Freitas Branco can be found on pages 363-64 of João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa* (2nd edition, revised and expanded), Lisbon, Europa-América, 1995.
5. Statement made in 1923 by Rui Coelho to *Revista Portuguesa*, vol. I, p. 137, cited in Rui Ramos, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI of *História de Portugal* directed by José Mattoso, Lisbon, Círculo de Leitores, 1994, p. 647.

## Raízes do modernismo: a época republicana (1910–1930)

Os grandes movimentos artísticos raramente coincidem com a viragem de um século. Na música europeia, as transformações estilísticas que mais marcaram os primeiros anos do século XX remontam ainda ao século XIX, sejam essas transformações essencialmente evolutivas (R. Strauss) ou disruptivas (C. Debussy, E. Satie e C. Ives); a consolidação e radicalização das novas vias, apercebida como emergência dos modernismos, situa-se nos anos anteriores à Primeira Grande Guerra (*O castelo do Barba-Azul* de Bartók é de 1911, o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg de 1912, *Le sacre du printemps* de Stravinsky de 1913). Entre nós, o ano da implantação da República parece marcar o início de uma viragem na orientação estética de alguns dos nossos compositores. O alcance dessa viragem é contudo limitado: até ao termo da Primeira Grande Guerra, a inovadora produção de Francisco de Lacerda (1869–1934), Luís de Freitas Branco (1890–1955) e António Fragoso (1897–1918) iria acusar sobretudo a influência de Debussy.<sup>3</sup>

A este respeito, o poema sinfónico *Vathek* (1913), de Luís de Freitas Branco, constitui uma excepção, pois nesta obra, a expansão do legado oitocentista assume pontualmente contornos inusitados. De origem aristocrática, o compositor havia beneficiado, desde menino, de uma educação esmerada e da ligação paterna à corte. Ainda antes das estadias em Berlim e Paris em 1910/11, onde se imbuíu de impressionismo musical, tinha sido aluno privado de Désiré Pâque (com quem se manteve em contacto até 1913), um compositor belga que trabalhou para

o rei D. Carlos e que, nas suas obras, rompeu com o tonalismo por via do contraponto.<sup>4</sup> É a ligação entre Freitas Branco e Pâque que explica a surpreendente 3.<sup>a</sup> variação de *Vathek*, onde a multiplicação de linhas melódicas sobrepostas acaba por dissolver a tonalidade inicial. Freitas Branco não foi, neste trecho, precursor, como se tem dito, mas seguidor, por breves momentos, das ideias mais avançadas do seu mestre.

O contexto social e cultural em que se dá a formação de Freitas Branco contrasta violentamente com a origem e ascensão «a murro, a pontapé, à dentada»,<sup>5</sup> ocorrida na mesma época, de um compositor que iria marcar o panorama musical da República: Rui Coelho (1892–1986), activo sobretudo no campo do bailado, da oratória e da ópera. Musicalmente ambicioso, não desprovido de talento, mas de carácter reconhecidamente difícil, a sua ecléctica linguagem sonora manteve-se largamente alheia às novas tendências artísticas, não obstante a colaboração inicial com o futurista Almada Negreiros e uma retórica panfletária que sugeria familiaridade com os mais avançados estilos musicais.<sup>6</sup>

Em 1918, a epidemia de febre pneumónica vitimaria dois dos renovadores da vida musical, o jovem António Fragoso e o chefe de orquestra e compositor David de Sousa (1880–1918), que havia fundado em 1914 a Orquestra Sinfónica Portuguesa.

Ao mesmo tempo, em contraponto à nova liberdade simbolizada pelo *jazz-band* – «frenético, diabólico,

3. A influência de Debussy é também detectável nos *Primeiros Ensaios de Composição*, três peças para piano compostas em 1914 por Carlos de Andrade (sobre este autor, veja-se Alexandre Delgado, "Um modernista desconhecido. Música de Carlos de Andrade (1884-1930)", Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2000 [notas ao programa do concerto realizado a 19 de Janeiro]. Em contrapartida, a contribuição de Óscar da Silva (1870-1958) para a actualização da linguagem musical em Portugal no início do século está ainda, em larga medida, por esclarecer, mas parece enquadrar-se, estilisticamente, no romantismo tardio. Para João de Freitas Branco ("Portogallo" in *La Musica*, III/1, pp. 789-93 [792]), Óscar da Silva terá essencialmente adaptado o romantismo schumanniano ao saudosismo da poesia portuguesa. Contudo, segundo Luís de Freitas Branco, citado por Gastão de Bettencourt (*Música, Religião dos Portugueses*, Lisboa, 1950, p. 26), Óscar da Silva teria sido o "verdadeiro iniciador da nota moderna da música portuguesa". No recente livro de Filipe Pires, *Óscar da Silva. Estudo biográfico-analítico*, Matosinhos, Ed. Afrontamento/ Câmara Municipal de Matosinhos, 1995, retoma-se esta mesma citação à p. 29, mas a apresentação analítica de algumas das composições de Óscar da Silva anteriores a 1929 (pp. 36-45) não permite apontar senão algum gosto pelo cromatismo tardo-romântico e certa afinidade com a música francesa de finais do século XIX. O tema é certamente merecedor de um tratamento mais aprofundado.

4. *Luiz de Freitas Branco* [Catálogo da exposição], Lisboa, Gulbenkian, 1975, pp. 25-28, 52-53, 61. Patrick Peire, "Pâque, Désiré", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 14, p. 173. Recomenda-se o artigo de Joly Braga Santos, "Luís de Freitas Branco, compositor", *Arte Musical*, III<sup>a</sup> série, nº 10 (Abril de 1960), pp. 297-301. Uma bibliografia actualizada sobre Luís de Freitas Branco pode encontrar-se às páginas 363-64 de João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa* (2<sup>a</sup> edição, revista e aumentada), Lisboa, Europa-América, 1995

5. Declaração feita em 1923 por Rui Coelho à *Revista Portuguesa*, vol. I, p. 137, cit. in Rui Ramos, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI da *História de Portugal* dirigida por José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 647.

6. Veja-se a crítica de Alexandre Rey Colaço reproduzida in Rui Coelho, *Carta a um compositor célebre*, Lisboa, Livraria Brasileira, 1915, pp. 59-60, podendo também consultar-se Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcellos. Vida e Obra Musical*, Lisboa, Musicoteca, 1992, pp. 38-39. No número único da revista *Portugal Futurista* (1917; ed. Facsimilada: Lisboa, Contexto, 1981), p. 42, as pretensões estéticas de Rui Coelho são denunciadas pelo Comité Futurista. Veja-se ainda João José Cochofel, *A Tertúlia livre. Órgão de crítica (1932-1933)*, nr.: 1, 3, 6, 10, "Coelho" in T. Borba e F. Lopes Graça, *Dicionário de música, cit.*, pp. 337-38; e José Carlos Picoto, "Sobre a história da música portuguesa" in Manuel Valls Gorina, *Que é a música?*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 143-88 [176-77].

active above all in the fields of ballet, oratorio and opera. Musically ambitious, not devoid of talent but with a recognisably difficult character, his eclectic sound language remained largely alien to new artistic trends, despite his early collaboration with the futurist Almada Negreiros and a pamphleteering rhetoric that suggested familiarity with the most advanced musical styles.<sup>6</sup>

In 1918, the pneumonic fever epidemic victimised two of the innovators of musical life, the young António Fragoso and the orchestra leader and composer David de Sousa (1880–1918), who had founded the Portuguese Symphony Orchestra in 1914.

At the same time, as a counterpoint to the new freedom symbolised by the *jazz band* – “frenetic, diabolical, rambunctious and fiery”, in the words of António Ferro<sup>7</sup> – old nationalist tendencies would come to the fore, fuelled by Lusitanian Integralism (an openly anti-parliamentary monarchist movement founded around 1914 and to which Luís de Freitas Branco was connected).<sup>8</sup> At the same time, the resurgence of regionalist ideals brought folkloric tradition to the fore, albeit superficially.<sup>9</sup>

It seems to have been precisely at this time, the early 1920s, that Rui Coelho inflected his monumental aesthetic inspired by “race” towards the crude national-folklorism with which he is generally associated.<sup>10</sup>

Nationalist aspirations, transposed to the arts by those who sought to “make Portugal Portuguese”,<sup>11</sup> contributed to value, as a cultural legacy, both popular tradition – which emerges occasionally in Freitas Branco’s work – and early music. It was in this environment that the “Musical Renaissance” group was formed in 1923 – an initiative by Eduardo Libório (1900–1946) and Ivo Cruz – which aimed to promote the dissemination of Portugal’s musical heritage (in which it had limited success).<sup>12</sup> At the same time, the attraction of musical novelties was felt, but only episodically. In fact, that same year, the young Frederico de Freitas (1902–1980) made an incursion into polytonality, which he would soon abandon, eventually joining the nationalist phalanx; he did, however, join it in a vibrantly original way (*A Lenda dos Bailarins*), foreshadowing a unique career.<sup>13</sup>

6. See Alexandre Rey Colaço’s review reproduced in Rui Coelho, *Carta a um compositor célebre*, Lisbon, Livraria Brasileira, 1915, pp. 59–60, and Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcellos. Vida e Obra Musical*, Lisbon, Musicoteca, 1992, pp. 38–39. In the only issue of the magazine *Portugal Futurista* (1917; Facsimile edition: Lisbon, Contexto, 1981), p. 42, Rui Coelho’s aesthetic pretensions are denounced by the Futurist Committee. See also João José Cochofel, *A Tertúlia livre. Orgão de crítica (1932–1933)*, nr.: 1, 3, 6, 10, “Coelho” in T. Borba e F. Lopes Graça, *Dicionário de música, cit.*, pp. 337–38; and José Carlos Picoto, “Sobre a história da música portuguesa” in Manuel Valls Gorina, *Que é a música?*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 143–88 [176–77].
7. António Ferro, *A Idade do Jazz-Band* [Conference – inspired by the futurist manifestos – held for the first time in 1922], 2nd edition, Lisbon, 1924, p. 60. The *jazz-band* referred to by Ferro “lives off the ‘claxon, de la grosse caisse et du sifflet’” (p. 74, in French in the original) and involves a small group made up of a few wind instruments, a piano and drums. At this time, jazz was commonly confused with *ragtime* or a particular type of dance; in Europe, it was mainly associated with *shimmy-jazz* and the more restrained *foxtrot*, which was danced to in restaurants, hotels and nightclubs (cf. Ronald Pearsall, *Popular Music of the 20’s*, Totowa, N. J.: Rowman & Littlefield, 1976, pp. 55–80; see also Paul Boucher & Paul Gaffet, *Toutes les Danses pour Tous*, Paris, Amand Girard, 1928, pp. 30–32, 46–49 and respective prints). In short: the *jazz band*, with its unusual percussion noises and vibrant corporeality, was, for António Ferro, the most histrionic aspect of popular dance music imported from the United States.
8. L. Freitas Branco’s association with the radical right lasted for at least a decade, from 1915 to 1925: cf. João de Freitas Branco, “Luiz de Freitas Branco – aspectos menos conhecidos duma mentalidade e duma evolução”, published as a separate item in the magazine *Colóquio/Artes* 23 (June 1975) and included in *Luiz de Freitas Branco, cit.* The composer went on to hold important official positions in the early days of the Estado Novo, later turning to the left. On Lusitanian Integralism, see R. Ramos, *A Segunda Fundação, cit.*, pp. 540–46, and Homem Christo Filho’s testimony in *A Monarquia*, no. 146, 8/8/1917.
9. R. Ramos, *The Second Foundation*, p. 591.

10. On 15 April 1922, Rui Coelho was referred to by the integralist daily *A Monarquia* as “an eminent nationalist composer and our dear friend”. He was later presented by António Ferro as “the only Portuguese composer who knows how to translate the soul of the people into beautiful music” (in *A Voz*, 11 May 1931). But his work and his actions were to provoke strong opposition within the musical milieu. See, among other booklets, Jayme de Aguiar, “Notas . . .” *falsas do Maestro Ruy Coelho*, Lisbon, 1927; Rui Coelho, *Resposta a um Zero*, Lisbon, 1927; and Mário de Sampaio Ribeiro, *O “Renascimento Musical” e o Sr. Rui Coelho, “maior compositor português de todos os tempos”*, Lisbon, 1931.
11. Afonso Lopes Vieira, letter to the integralist bimonthly *A Tradição* (no. 3), reproduced in the integralist afternoon daily *A Monarquia* on 3 July 1917. Also that year, João do Amaral, the main editor of *A Monarquia*, defended the nationalisation of all forms of art (see no. 122, of 9/7/1917). This desire to nationalise encouraged the folklorist tendencies inherited from the 19th century in the musical field.
12. M. Sampaio Ribeiro, *O “Renascimento Musical”, cit.* Although Ivo Cruz claimed to have founded the movement (*Arte Musical*, ano 8°, nº 274, of 10/10/1938, and *O Renascimento Musical: Prefácio da 1ª edição da Abertura* [...] by Carlos Seixas, Lisbon, Conservatório Nacional, 1965, reprinted in Ivo Cruz, *O que fiz e o que não fiz*, Lisbon, 1985, pp. 198–20, and published as an independent booklet in Carcavelos, *Renascimento Musical*, 1991), it seems to have been mainly a creation of Eduardo Libório: cf. G. Miranda, *Jorge Croner de Vasconcellos, cit.*, pp. 71–72. The “Musical Renaissance” set out to renew musical culture by giving a new lease of life to the works of Portuguese composers of the past, publicising the great musical works of all times, making it possible to realise current Portuguese works and propagating national music. However, his work seems to have had almost no impact; according to some, he had more social pretentiousness (trying to win over the favour of the minor nobility) than musicological seriousness.
13. Cf. José Blanc de Portugal, “Freitas (Frederico Guedes de)”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 8, Lisbon, Verbo, 1969, cols. 1655–56. Frederico de Freitas has not received the attention he deserves. Humberto d’Ávila informed me that his records in the *General Catalogue of Portuguese Music* were ready for publication when the IPPC’s Musicology Service was abolished; the respective materials are kept at the National Library’s Centre for Musicological Studies, but what we have found of them is not very informative.

destrambelhado e ardente», no dizer de António Ferro<sup>7</sup> – viriam a tomar alento antigas tendências nacionalistas, alimentadas pelo Integralismo Lusitano (um movimento monárquico abertamente anti-parlamentar, fundado em torno a 1914 e a que estava ligado Luís de Freitas Branco).<sup>8</sup> Paralelamente, o ressurgimento dos ideais regionalistas viria a colocar em primeiro plano, embora de forma superficial, a tradição folclórica.<sup>9</sup> Ora, parece ter sido precisamente nesta época, o início dos anos vinte, que Rui Coelho inflectiu a sua estética monumental de inspiração «rácica» no sentido do nacional-folclorismo grosseiro a que é geralmente associado.<sup>10</sup>

As aspirações nacionalistas, transpostas para o domínio das Artes pelos que buscavam «aportuguesar Portugal»,<sup>11</sup> contribuíram para valorizar, enquanto legado cultural,

tanto a tradição popular – que emerge pontualmente na obra de Freitas Branco – como a música antiga. Foi neste ambiente que se formou, em 1923, o grupo do «Renascimento Musical» – iniciativa de Eduardo Libório (1900–1946) e Ivo Cruz – que pretendia impulsionar a divulgação do património musical português (no que teve limitado sucesso).<sup>12</sup> Simultaneamente, fez-se sentir a atracção das novidades musicais, mas de forma meramente episódica. De facto, nesse mesmo ano, o jovem Frederico de Freitas (1902–1980) faria uma incursão na politonalidade, que logo abandonaria, acabando por se juntar à falange nacionalista; juntou-se-lhe, contudo, de forma vibrantemente original (*A Lenda dos Bailarins*), renunciando uma carreira singular.<sup>13</sup> A década de vinte via assim despontar, nas palavras de um observador do tempo, «uma nova escola caminhando na rectaguarda de todas as outras [a qual] não pensa da mesma forma que Stravinsky, Milhaud ou mesmo o irónico Satie, mas sim deixa entrever tendências mais harmónicas, mais puritanas e mais portuguesas».<sup>14</sup>

Dos anseios manifestados aquando da implantação do novo regime (reforma do Conservatório, valorização profissional e social do músico, formação de um orquestra republicana e fundação de uma ópera nacional no Teatro da Trindade)<sup>15</sup> só a reforma do Conservatório, colocado sob a direcção de Vianna da Motta (1868–1948) a partir

- 
7. António Ferro, *A Idade do Jazz-Band* [Conferência – inspirada pelos manifestos futuristas – realizada, pela primeira vez, em 1922], 2ª ed., Lisboa, 1924, p. 60. O jazz-band a que se refere Ferro "vive do "claxon, de la grosse caisse et du sifflet" " (p. 74, em Francês no original) e supõe um pequeno grupo composto por alguns instrumentos de sopro, um piano e uma bateria. Nesta época, o jazz era vulgarmente confundido com o *ragtime* ou com um tipo particular de dança; na Europa, era sobretudo associado ao *shimmy-jazz* e ao mais contido *fox-trot*, que se dançava nos restaurantes, hotéis e night-clubs (cf. Ronald Pearsall, *Popular Music of the 20's*, Totowa, N. J. : Rowman & Littlefield, 1976, pp. 55-80; consulte-se ainda Paul Boucher & Paul Gaffet, *Toutes les Danses pour Tous*, Paris, Amand Girard, 1928, pp. 30-32, 46-49 e respectivas estampas). Em suma: o jazz-band, com os seus inusitados ruídos de percussão e a sua vibrante corporalidade, corresponde, para António Ferro, à faceta mais histriônica da música popular de dança importada dos Estados Unidos.
8. A associação de L. Freitas Branco a direita radical prolonga-se durante pelo menos uma década, de 1915 a 1925: cf. João de Freitas Branco, "Luiz de Freitas Branco – aspectos menos conhecidos duma mentalidade e duma evolução", publicado como separata da revista *Colóquio/Artes* 23 (Junho 1975) e incluído em *Luiz de Freitas Branco, cit.*, pp. 7-16 [7-8]. O compositor viria a ocupar cargos oficiais de relevo nos primeiros tempos do Estado Novo inflectindo depois à esquerda. Sobre o Integralismo Lusitano, veja-se R. Ramos, *A Segunda Fundação, cit.*, pp. 540-46, e o depoimento de Homem Christo Filho em *A Monarquia*, nº 146, de 8/8/1917.
9. R. Ramos, *A Segunda Fundação, cit.*, p. 591.
10. A 15 de Abril de 1922, Rui Coelho é referido pelo diário integralista *A Monarquia* como "eminente compositor nacionalista e nosso querido amigo". Mais tarde, viria a ser apresentado por António Ferro como "o único compositor português que sabe traduzir em belas páginas musicais a alma do povo" (in *A Voz* de 11/5/1931). Mas a sua obra e as suas acções viriam a suscitar forte oposição dentro do meio musical. Vejam-se, entre outros opúsculos, Jayme de Aguiar, "Notas ..." *falsas do Maestro Ruy Coelho*, Lisboa, 1927; Rui Coelho, *Resposta a um Zero*, Lisboa, 1927; e Mário de Sampaio Ribeiro, *O "Renascimento Musical" e o Sr. Rui Coelho, "maior compositor português de todos os tempos"*, Lisboa, 1931.
11. Afonso Lopes Vieira, carta ao bimensário integralista *A Tradição* (nº3), reproduzida no diário integralista da tarde *A Monarquia* de 3/7/1917. Ainda nesse ano, João do Amaral, o redactor principal d'*A Monarquia*, defendia a nacionalização de todas as formas da Arte (cf. nº 122, de 9/7/1917). Esta vontade de nacionalizar encorajava, no domínio musical, as tendências folcloristas herdadas do século XIX.
12. M. Sampaio Ribeiro, *O "Renascimento Musical"*, cit., pp. 7-8. Embora Ivo Cruz tenha reivindicado a fundação do movimento (*Arte Musical*, ano 8º, nº274, de 10/10/1938, e *O Renascimento Musical: Prefácio da 1ª edição da Abertura [...] de Carlos Seixas*, Lisboa, Conservatório Nacional, 1965, reimpresso in Ivo Cruz, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, 1985, pp. 198-207, e publicado como opúsculo independente em Carcavelos, *Renascimento Musical*, 1991), ele parece ter sido sobretudo uma criação de Eduardo Libório: cf. G. Miranda, *Jorge Croner de Vasconcellos, cit.*, pp. 71-72. O "Renascimento Musical" propunha-se renovar a cultura musical, dando novo alento às obras dos compositores portugueses do passado, divulgando as grandes obras musicais de todos os tempos, viabilizando a realização de obras portuguesas actuais, e propagandeando a música nacional. A sua acção parece ter tido porém um impacto quase nulo; segundo alguns, sobrou-lhe em pretensiosismo social (a tentativa de captação das graças da pequena nobreza) o que lhe faltou em seriedade musicológica.
13. Cf. José Blanc de Portugal, "Freitas (Frederico Guedes de)", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 8, Lisboa, Verbo, 1969, cols. 1655-56. Frederico de Freitas não tem sido objecto da atenção que merece. Humberto d'Ávila informou-me de que as suas fichas no *Catálogo Geral da Música Portuguesa* estavam prontas para publicação quando o Serviço de Musicologia do IPPC foi extinto; os materiais respectivos conservam-se no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional, mas o que deles podemos encontrar é pouco informativo.
14. Arnaldo Malhã Migueis, "A música vocal portuguesa (nos séculos XIX e XX)", conferência pronunciada em Novembro de 1925 (cf. Ema da Câmara Reis, *Divulgação musical*, vol. I, Lisboa, 1929, pp. 148-50).
15. Veja-se a carta de Carlos de Melo, datada de 24/10/1910, publicada na *Arte Musical* do mesmo mês.

The 1920s thus saw the emergence, in the words of one observer of the time, of “a new school following in the wake of all the others [which] doesn’t think in the same way as Stravinsky, Milhaud or even the ironic Satie, but rather hints at more harmonic, more puritanical and more Portuguese tendencies”.<sup>14</sup>

Of the desires expressed during the establishment of the new regime (reform of the Conservatoire, professional and social development of musicians, the formation of a republican orchestra and the foundation of a national opera at the Teatro da Trindade)<sup>15</sup> only the reform of the Conservatoire, placed under the direction of Vianna da Motta (1868–1948) from 1919 onwards, would succeed politically, its advanced programme of studies having reinterpreted and deepened the spirit of renewal that had presided over the recently founded Municipal Conservatory of Porto (1917–), directed by Moreira de Sá (1853–1924).<sup>16</sup> Despite government inertia, the demographic growth of the cities and the consequences of the economic revitalisation at the beginning of the century<sup>17</sup> would be felt in a positive way. The temporary closure of the Teatro de S. Carlos in 1912 and the instability of orchestral formations would not be an obstacle to the creation of a concert routine and a progressive updating of the taste of Lisbon’s public,<sup>18</sup> the broadening of its social base<sup>19</sup> and the increase in interest in musical education,

reflected in the growing influx of students at the National Conservatory and the Academy of Music Amateurs during the 1920s.<sup>20</sup> The transformation of the conditions for artistic enjoyment and learning in Lisbon was, however, insufficient to sustain a true musical regeneration, parallel to the emergence of a new poetic and pictorial sensibility.

Meanwhile, the aesthetic panorama of European music had changed. The new classicism theorised by Ferruccio Busoni and Paul Bekker around 1920 had found strong cultists in Hindemith and Stravinsky;<sup>21</sup> the idea, dear to Ravel, of a renewal based on a return to pre-romantic forms and processes was beginning to permeate contemporary creation, leading, for example, to the neo-baroque style of Vaughan Williams’ *Academic Concerto* and Respighi’s composition of various archaic pieces inspired by ecclesiastical modes. The revalorisation of legibility, conciseness and constructive uniqueness could be felt in the music of authors as disparate as Bartók and Schoenberg. In Paris, the teaching of composition led by Nadia Boulanger, giving an unusual place to the analysis of ancient authors and counterpoint exercises, fuelled neo-classical tendencies. It’s no wonder then that neo-classicism came to influence, in the second half of the 1920s, the work of Luís de Freitas Branco and the composer from Porto, Cláudio Carneiro (1895–1963), who was living abroad at the time.<sup>22</sup>

14. Arnaldo Malhã Miguéis, “A música vocal portuguesa (nos séculos XIX e XX)”, a lecture given in November 1925 (cf. Ema da Câmara Reis, *Divulgação musical*, vol. I, Lisbon, 1929, pp. 148-50).

15. See Carlos de Melo’s letter of 24 October 1910, published in *Arte Musical* that same month.

16. Rui Moreira de Sá e Guerra, *Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924). Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto, Fundação Engº António de Almeida, 1997, pp. 81-82. In contrast, see also the controversial booklet by Hernani Torres, *Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933*, Porto: Imprensa Moderna, 1933. The regulations and teaching programmes of the National Conservatory of Music in Lisbon were eventually adopted in Porto during the 1920s.

17. Cf. R. Ramos, *op. cit.*, pp. 32-36.

18. Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é Morrer, ou o Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisbon, Imprensa Nacional, 1993, pp. 168, 193-206; R. Ramos, *op. cit.*, p. 649.

19. Mário Vieira de Carvalho, *op. cit.*, pp. 170-71, talks about the popularisation of Wagner’s works through military and philharmonic bands, and the concerts for workers held in 1919. Francisco de Lacerda also promoted numerous concerts for workers from 1922 onwards: see J. M. Bettencourt da Câmara, “Roteiro da Exposição e Cronologia” in *Cinquentenário da morte de Francisco de Lacerda*, Lisbon, Conselho Português da Música / Juventude Musical Portuguesa, 1984; and Sidónio de Freitas Branco Paes, “O mistério da Filarmonia (4º Acto)”, *Arte Musical*, no. 10/11 (Jan.-Jun. 1998), pp. 56-117 [68-69]. See also the programme for the “Matinée de Arte” on 11/4/1926 at the Voz do Operário Festival Hall, reproduced by Luísa Cortesão, *Escola, Sociedade: Que relação?*, Porto, Afrontamento, 1982, p. 187.

20. See the 1931 booklet entitled *Academia de Amadores de Música*, published by the Academy itself [pp. 10-11], and Ivo Cruz, “O Caso do Conservatório Nacional” (separata), Lisbon, 1959, p. 2.

21. Ferruccio Busoni, “Young classicism” in *id.*, *The Essence of Music and other Papers*, New York, Dover, 1957, pp. 19-22; Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1985, pp. 24-25; Gischeller Schubert, “Paul Hindemith et le néo-baroque. Notes historiques et stylistiques”, *Contrechamps* no. 3 (Sept. 1984), pp. 13-26. On Hindemith, see also the monographic volume of the magazine *Ostinato rigore*, no. 6/7 (1995-1996).

22. On Cláudio Carneiro, see Victor Macedo Pinto, “Cláudio Carneiro”, *Arte Musical*, IIIª série, nº 10 (April 1960), pp. 301-2; the entire magazine *Arte Musical*, IIIª série, no. 24 (August 1965); the programme for the *Cláudio Carneiro Week* (Lisbon, Conselho Português da Música, 1986) and its critical commentary in *JL* no. 188; the article by Filipe Pires, “No 25º aniversário da morte de Cláudio Carneiro”, in the magazine *Colóquio/Artes* no. 80 (March 1989), pp. 54-60; the Catalogue *Cláudio Carneiro: Espólio Musical*, Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1995; and the article by Elvira Archer, “Cláudio Carneiro” in *Arte Musical* (new series), Nº3 (April 1996), pp. 134-40. In 2001, the Sociedade Portuguesa de Autores published a catalogue of his works, with discography.

de 1919, viria politicamente a vingar, tendo o seu avançado programa de estudos reinterpretado e aprofundado o espírito renovador que presidia então ao recém-fundado Conservatório Municipal do Porto (1917), dirigido por Moreira de Sá (1853–1924).<sup>16</sup> Apesar da inércia governativa, o crescimento demográfico das cidades e as consequências da revitalização económica do princípio do século<sup>17</sup> far-se-iam sentir de forma positiva. O encerramento temporário do Teatro de S. Carlos em 1912 e a instabilidade das formações orquestrais não seriam obstáculo à criação de uma rotina concertística e a uma actualização progressiva do gosto do público lisboeta,<sup>18</sup> ao alargamento da sua base social<sup>19</sup> e ao aumento do interesse pela educação musical, espelhado na crescente afluência de alunos ao Conservatório Nacional e à Academia de Amadores de Música durante os anos vinte.<sup>20</sup> A transformação das condições de fruição e aprendizagem artística em Lisboa foi, contudo, insuficiente para sustentar uma verdadeira regeneração musical, paralela à emergência de uma nova sensibilidade poética e pictórica.

Entretanto, o panorama estético da música europeia tinha mudado. O novo classicismo teorizado por Ferruccio Busoni e Paul Bekker por volta de 1920 tinha encontrado em Hindemith e Stravinsky cultores de

peso;<sup>21</sup> a ideia, cara a Ravel, de uma renovação baseada no retorno a formas e processos pré-românticos começava a permear a criação contemporânea, levando, por exemplo, ao estilo neo-barroco do Concerto Académico de Vaughan Williams e à composição por Respighi de várias peças arcaizantes inspiradas em modos eclesíasticos. A revalorização da legibilidade, da concisão e da unicidade construtivas podia sentir-se na música de autores tão díspares como Bartók e Schoenberg. Em Paris, o ensino da composição protagonizado por Nadia Boulanger, dando um lugar inusitado à análise de autores antigos e aos exercícios de contraponto, alimentava as tendências neo-clássicas. Não admira assim que o neo-classicismo viesse a influenciar, na segunda metade dos anos vinte, a produção de Luís de Freitas Branco e a do compositor português Cláudio Carneiro (1895–1963), então residente fora do país.<sup>22</sup>

---

16. Rui Moreira de Sá e Guerra, *Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853–1924). Um renovador da cultura musical no Porto*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1997, pp. 81–82. Em contraponto, consulte-se também o polémico opúsculo de Hernani Torres, *Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933*, Porto: Imprensa Moderna, 1933. O regulamento e os programas de matéria de ensino do Conservatório Nacional de Música de Lisboa acabaram por ser adoptados no Porto durante os anos vinte.

17. Cf. R. Ramos, *op. cit.*, pp. 32–36.

18. Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é Morrer, ou o Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1993, pp. 168, 193–206; R. Ramos, *op. cit.*, p. 649.

19. Mário Vieira de Carvalho, *op. cit.*, pp. 170–71, fala sobre a popularização das obras de Wagner através de bandas militares e filarmónicas, e dos concertos para operários realizados em 1919. Francisco de Lacerda promoveu igualmente, a partir de 1922, numerosos concertos para operários: cf. J. M. Bettencourt da Câmara, "Roteiro da Exposição e Cronologia" in *Cinquentário da morte de Francisco de Lacerda*, Lisboa, Conselho Português da Música / Juventude Musical Portuguesa, 1984; e Sidónio de Freitas Branco Paes, "O mistério da Filarmonia (4º Acto)", *Arte Musical*, nº 10/11 (Jan.-Jun. 1998), pp. 56–117 [68–69]. Veja-se também o programa da "Matinée de Arte" de 11/4/1926 no Salão de Festas da Voz do Operário, reproduzido por Luísa Cortesão, *Escola, Sociedade: Que relação?*, Porto, Afrontamento, 1982, p. 187.

20. Veja-se o opúsculo de 1931 intitulado *Academia de Amadores de Música*, publicado pela própria Academia [pp. 10–11], e Ivo Cruz, "O Caso do Conservatório Nacional" (separata), Lisboa, 1959, p. 2.

---

21. Ferruccio Busoni, "Young classicism" in *id.*, *The Essence of Music and other Papers*, Nova Iorque, Dover, 1957, pp. 19–22; Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1985, pp. 24–25; Gischeller Schubert, "Paul Hindemith et le néo-baroque. Notes historiques et stylistiques", *Contrechamps* nº 3 (Sept. 1984), pp. 13–26. Sobre Hindemith, consulte-se igualmente o volume monográfico da revista *Ostinato rigore*, nº 6/7 (1995–1996).

22. Sobre Cláudio Carneiro, consulte-se Victor Macedo Pinto, "Cláudio Carneiro", *Arte Musical*, IIIª série, nº 10 (Abril de 1960), pp. 301–2; toda a revista *Arte Musical*, IIIª série, nº 24 (Agosto de 1965); o programa da *Semana Cláudio Carneiro* (Lisboa, Conselho Português da Música, 1986) e respectivo comentário crítico no JL nº 188; o artigo de Filipe Pires, "No 25º aniversário da morte de Cláudio Carneiro", na revista *Colóquio/Artes* nº 80 (Março de 1989), pp. 54–60; o Catálogo *Cláudio Carneiro: Espólio Musical*, Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1995; e o artigo de Elvira Archer, "Cláudio Carneiro" in *Arte Musical* (nova série), Nº3 (Abril de 1996), pp. 134–40. Em 2001, a Sociedade Portuguesa de Autores editou um catálogo de obras, com discografia.

## The reinvention of musical nationalism. Apogee and exhaustion of tonalism (1930–1990)

The beginning of the 1930s can be seen roughly as the boundary between the republican period and the period of consolidation of the Estado Novo. The year 1930 is not only the year that marks the beginning of Salazar's political hegemony within the government;<sup>23</sup> it is the year when the technological, pedagogical, organisational and ideological conditions affecting classical music production start to change radically. The first legal diploma on radio broadcasting dates back to 1930, and it was definitively established in the following years, with the foundation of the *Rádio Clube Português* in 1931 and, two years later, an official radio station (the future Emissora Nacional de *Rádiodifusão*).<sup>24</sup> It was in 1930 that, in line with the dictatorship's educational presuppositions, the republican reform of the National Conservatory was partially cancelled,<sup>25</sup> and from then on the number of students seeking out the conservatories began to decline.<sup>26</sup> It was in this year that Cláudio Carneiro began teaching at the Oporto Conservatoire and Luís de Freitas Branco was appointed professor of composition at the National Conservatoire. He also joined the Superior Council of Public Instruction, the Disciplinary Council of the Ministry of Instruction and the Institute for High Culture. It was also in the 1930s that the Duarte Lobo Choral Society, the *Círculo de Cultura Musical*, the *Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional* and the *Orquestra Filarmónica de Lisboa* were created; and it was then that *Arte Musical*, the periodical founded by Luís de Freitas Branco in 1931, established itself as the tribune of the neoclassical ideals that would mark the new generation of musicians.<sup>27</sup>

- 
23. Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. VII of *História de Portugal* directed by José Mattoso, Lisbon, *Círculo de Leitores*, 1994, pp. 171, 188-93.
24. Cf. "Radiodifusão", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 15, Lisbon, Ed. Verbo, 1973, cols. 1698-1706.
25. João de Freitas Branco, *Vianna da Motta. Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2nd edition, Lisbon, Gulbenkian, 1987, pp. 115-26.
26. Ivo Cruz, "O caso . . .", *cit.* The decline occurred not only at the National Conservatory, but also at the Porto Conservatory of Music. Compare the figures given by Ivo Cruz with those reported by Michel'angelo Lambertini for the years 1879-80, 1904-5 and 1913-14 in "Portugal", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1914, pp. 2401-2469 [2441-42].
27. See, for example, the editorials and articles by L. Freitas Branco in *Arte Musical* nos. 17 (20/6/1931), 40 (10/2/1932), 55 (10/7/1932), 97 (10/9/1933), 191 (20/4/1936), 240 (30/8/1937), 250 (10/12/1937), 272 (20/7/1938) and 279 (30/9/1938).

## Neo-classical nationalism

In this context, it is significant that it was also in 1930 that some of Freitas Branco's pupils, through a collective interview preceded by concerts, publicly recognised themselves as composers. They are: Fernando Lopes-Graça (1906–1994), Pedro Prado (1908–1990), Armando José Fernandes (1906–1983) and Jorge Croner de Vasconcelos (1910–1974).<sup>28</sup> In this interview, the first confesses to being attracted to Honegger, while the last two choose Ravel. However, the background to the interview is the opposition between two conceptions of musical nationalism, "objective" and "subjective".

The roots of musical nationalism in Portugal can still be found in the 19th century, with its influence intensifying in the final years of the monarchy. According to João de Freitas Branco, nineteenth-century nationalism, "in the field of music, was a stylisation, a grafting of national elements onto a technique, a musical grammar that came from the past and whose foundations remained the same",<sup>29</sup> although certain grafts obviously had the potential to modify the grafted species.<sup>30</sup> The musical nationalism of the early 20th century, when it didn't identify with the late-romantic patriotism of a Vianna da Motta,<sup>31</sup> was inspired by the works of a Pedro Fernandes Tomás or a Teófilo Braga, postulating the use of folklore as "the strongest foundation for establishing a national

- 
28. "O Grupo dos Quatro" (interview by Américo Durão), *Ilustração*, 16/6/1930, pp. 35-36. Pedro Prado, who founded the short-lived magazine *De Música* with Lopes-Graça in 1929, published by the Associação Académica do Conservatório Nacional, would not pursue a career as a composer, but became Music Director of Emissora Nacional; his estate is in the Museu da Música. As a general introduction to Lopes-Graça, we recommend the small but valuable book by Mário Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisbon, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. The composer's works are exhaustively listed and described in Teresa Cascuo, *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do espólio musical*, Cascais, Casa Verdades Faria/Câmara Municipal de Cascais, 1997. For Armando Fernandes, see the respective sheets in the *General Catalogue of Portuguese Music. Repertório contemporâneo*, Lisbon, Direcção-Geral do Património Cultural, 1978. On Croner de Vasconcelos, the fundamental study is Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcellos*, *cit.* (see also the respective review in *Arte Musical*, IV série, nº 10-11, pp. 159-62).
29. João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, Europa-América, Lisbon, 1959, p. 177.
30. Cf. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 309-10.
31. Paulo Ferreira de Castro, "Nacionalismo musical, ou os equívocos da Portugalidade", *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*, co-ordinated by Salva Castelo-Branco, Lisbon, D. Quixote, 1997, pp. 155-62. On Viana da Mota's important Sinfonia "À Pátria", see also, by the same author, "Tempo e identidade na música erudita portuguesa (séculos XIX e XX)", *Literatura, Artes e Identidade Nacional: Actas dos 3ºs Cursos Internacionais de Verão de Cascais (8 to 13 July 1996)*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997, vol. IV, pp. 285-98.

## A reinvenção do nacionalismo musical. Apogeu e esgotamento do tonalismo (1930–1990)

O início da década de trinta pode tomar-se aproximadamente como fronteira entre o período republicano e o período de consolidação do Estado Novo. O ano de 1930 não é apenas aquele que marca o começo da hegemonia política de Salazar no seio do Governo;<sup>23</sup> é o ano a partir do qual mudam radicalmente as condições tecnológicas, pedagógicas, organizativas e ideológicas que afectam a produção musical erudita. Data de 1930 o primeiro diploma legal relativo à Radiodifusão, que se afirma definitivamente nos anos seguintes, com a fundação do Rádio Clube Português em 1931 e, dois anos depois, de uma estação emissora oficial (a futura Emissora Nacional de Radiodifusão).<sup>24</sup> É em 1930 que, de acordo com os pressupostos educativos da ditadura, se anula parcialmente a reforma republicana do Conservatório Nacional,<sup>25</sup> começando desde então a declinar o número de alunos que demandam os conservatórios.<sup>26</sup> É nesse ano que Cláudio Carneiro começa a ensinar no Conservatório do Porto, e que Luís de Freitas Branco é nomeado professor do curso superior de composição do Conservatório Nacional, passando também a integrar o Conselho Superior de Instrução Pública, o Conselho Disciplinar do Ministério da Instrução e o Instituto para a Alta Cultura. É ainda na década de trinta que se criam a Sociedade Coral Duarte Lobo, o Círculo de Cultura Musical, a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional e a Orquestra Filarmónica de Lisboa; e é então que a *Arte Musical*, publicação periódica fundada por Luís de Freitas Branco em 1931, se afirma como tribuna do ideário neoclássico que irá marcar a nova geração de músicos.<sup>27</sup>

23. Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. VII da *História de Portugal* dirigida por José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, pp. 171, 188-93.

24. Cf. "Radiodifusão", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 15, Lisboa, Ed. Verbo, 1973, cols. 1698-1706

25. João de Freitas Branco, *Viana da Mota. Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2ª edição, Lisboa, Gulbenkian, 1987, pp. 115-26.

26. Ivo Cruz, "O caso...", *cit.* O declínio dá-se não só no Conservatório Nacional, mas também no Conservatório de Música do Porto. Comparem-se os números dados por Ivo Cruz com os reportados por Michel'angelo Lambertini para os anos de 1879-80, 1904-5 e 1913-14 in "Portugal", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1914, pp. 2401-2469 [2441-42].

27. Consultem-se, por exemplo, os editoriais e artigos de L. Freitas Branco na *Arte Musical* n.ºs 17 (20/6/1931), 40 (10/2/1932), 55 (10/7/1932), 97 (10/9/1933), 191 (20/4/1936), 240 (30/8/1937), 250 (10/12/1937), 272 (20/7/1938) e 279 (30/9/1938).

## *O nacionalismo neo-clássico*

Neste contexto, assume algum simbolismo que seja também em 1930 que alguns alunos de Freitas Branco, através de uma entrevista colectiva, surgida na sequência de alguns concertos, se consagram publicamente como compositores. São eles: Fernando Lopes-Graça (1906–1994), Pedro Prado (1908–1990), Armando José Fernandes (1906–1983) e Jorge Croner de Vasconcelos (1910–1974).<sup>28</sup> Nessa entrevista, o primeiro confessa-se atraído por Honegger, enquanto os dois últimos escolhem Ravel. O pano de fundo da entrevista é contudo a oposição entre duas concepções, a «objectiva» e a «subjectiva», de nacionalismo musical.

As raízes do nacionalismo musical em Portugal encontram-se ainda no século XIX, intensificando-se a sua influência nos últimos anos da monarquia. Segundo João de Freitas Branco, o nacionalismo oitocentista, «no campo da música, foi uma estilização, um enxerto de elementos nacionais numa técnica, uma gramática musical que vinha do passado e cujos fundamentos permaneciam os mesmos»,<sup>29</sup> embora certos enxertos tenham consabidamente a potencialidade de modificar a espécie enxertada.<sup>30</sup> O nacionalismo musical de princípios do século XX, quando não se identificava com o

28. "O Grupo dos Quatro" (entrevista por Américo Durão), *Ilustração*, 16/6/1930, pp. 35-36. Pedro Prado, que fundou com Lopes-Graça em 1929 a efémera revista *De Música*, publicada pela Associação Académica do Conservatório Nacional, não viria a seguir a carreira de compositor, tendo vindo a ocupar o lugar de Director Musical da Emissora Nacional; o seu espólio encontra-se no Museu da Música. Sobre Lopes-Graça, recomenda-se como introdução geral o pequeno mas valioso livro de Mário Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. As obras do compositor aparecem exaustivamente listadas e descritas in Teresa Cascudo, *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do espólio musical*, Cascais, Casa Verdades Faria/Câmara Municipal de Cascais, 1997. Sobre Armando Fernandes, vejame-se as fichas respectivas no *Catálogo Geral da Música Portuguesa. Repertório contemporâneo*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 1978. Sobre Croner de Vasconcelos, o estudo fundamental é o de Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcelos, cit.* (veja-se também a respectiva recensão na *Arte Musical*, IV série, n.º 10-11, pp. 159-62).

29. João de Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, Europa-América, Lisboa, 1959, p. 177.

30. Cf. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 309-10.

aesthetic feature [in] classical music, making it unique and intrinsically Portuguese”.<sup>32</sup>

We saw above that from around 1920 onwards, there was a resurgence of musical nationalism, through a superficial appropriation of folk traditions closer to the tonal language of romanticism. Freitas Branco’s pupils reacted to the folklorist pressure by opposing it to a nationalism realised by the subconscious, faithful to the values of classicism and consciously anti-romantic. In this way, they expressed the reluctance of certain intellectual sectors to accept a type of nationalism that they considered to be triply degrading – since, from their point of view, it sought to replace inspiration with imitation, indicated something aesthetically inferior as a model to imitate and drastically limited the artist’s cultural horizon.

The rejection of folklorist nationalism did not then mean the rejection of all nationalism, as the nation and its culture tended to be seen as an expression of the “race”. Many recognised themselves in the words of Bento de Jesus Caraça (1901–1948), when he said: “If being a nationalist means, recognising the existence of ethnic groups with their own characteristics, working for the development of these groups (nations), defending and promoting the autonomy of their institutions of life and culture, in a broad spirit of collaboration with other ethnic groups, how can one fail to be openly, frankly, a nationalist?”.<sup>33</sup>

For Rui Coelho, rejecting folklore as a source of artistic revitalisation was an attack on the interests of the homeland.<sup>34</sup> However, one could be both nationalist and indifferent to folklore. The nationalism that Lopes-Graça, Armando Fernandes and Croner de Vasconcelos had in mind corresponds to the positions that Luís de Freitas Branco would make increasingly explicit in the 1930s. Arguing that “intellectual and (if you like) sentimental philosophical tendencies are always divided into two great currents: the classical and the romantic”,<sup>35</sup> Freitas Branco praised the “classical virtues” of “Latin art”: “order,

proportion, clarity, the love of good form”,<sup>36</sup> seeing, moreover, “a clear anti-chromatic and anti-dissonant movement taking shape, accompanied by a doctrinal transformation in the direction of classicism and against all forms of romanticism”<sup>37</sup> – in which, given its “expansive essence”, it included atonality<sup>38</sup> – felt the time had come to encourage the state to “promote the creation of a new Portuguese classicism”.<sup>39</sup> Mário de Sampaio Ribeiro (1898–1966), linked to the Musical Renaissance,<sup>40</sup> also fiercely defended the impossibility of a “school-nationalism or process-nationalism”, in other words, an “objective” nationalism. The true national character would be “implicit and not explicit”, residing in the collective conscience and idiosyncrasies of each people, “which exude from their works of art, if not impregnate them”. On the contrary, “the national stamp, when sought or imposed”, would hinder “the spontaneity that is an essential condition of true Art”.<sup>41</sup> Finding Latin spontaneity again would mean “going back”, in other words, to before Romanticism.<sup>42</sup> It was in this context that the then Minister of National Education spoke of the urgency of “intensely cultivating the love of classicism, of what is ours and lies at the heart of the [National] Revolution, but hardly emerges in the realms of Art”.<sup>43</sup>

In this way, as an alternative to an intellectually aged and discredited folklorist nationalism, another nationalism emerged, of a neo-classical nature, which would progressively assert itself due to the combination of several factors: Freitas Branco’s doctrinal and pedagogical influence, amplified by his presence on state bodies; the technical and creative refinement of young composers attuned to his ideals; and, secondarily, the action of personalities linked to the Musical Renaissance (above all Sampaio Ribeiro and Ivo Cruz, appointed Director of the National Conservatory in 1938). It is this context that lends special historical significance to the *Suite Antiga* (1938) on pieces by Carlos Seixas, by Artur Santos

32. Silveira Pais in *A Arte Musical* no. 10, 1/4/1930. In 1937, Rui Coelho reaffirmed: “folklore is the strong root to which the artist who wishes to create an art with a racial background and characteristics can cling” (*cit.* in G. Bettencourt, *op. cit.*, p. 30). The association of the national character with the racial mystique was, in the 1930s, a topic not exclusive to right-wing circles, as can be seen in Lopes-Graça’s statement that “all the great artists were nationalists, since they obeyed racial influences” (interview with *Ilustração*, *cit.*).

33. Bento de Jesus Caraça, *A cultura integral do indivíduo, problema central do nosso tempo*, 2nd edition, Lisbon, Seara Nova, 1939 (1st edition, 1933), p. 39.

34. Rui Coelho, *Os Grilos da “Seara”*, Lisbon, 1931, p. 35.

35. Diary of Luís de Freitas Branco: note of 31/12/1930, *cit.* in J. Freitas Branco, “Luiz de Freitas Branco”, *cit.*

36. *Arte Musical* no. 97 (10/9/1933), quoting his own study “Music and Latin thought”, written “more than three years” earlier.

37. *Arte Musical* no. 272 (20 July 1938).

38. *Arte Musical* no. 250 (10/12/1937).

39. *Arte Musical* no. 240 (30/8/1937).

40. Known above all as a musicologist and choir director, Mário de Sampaio Ribeiro was also a critic and composer, but his historical role, associated with Salazarism, remains unstudied. Cf. Manuel António and Gonçalves Maria Sampaio Ribeiro, “Synopsis of the work of Mário de Sampaio Ribeiro” in *Ocidente*, special issue (1992), pp. 9–24.

41. Mário de Sampaio Ribeiro, *Do Justo Valor da Canção Popular* (Conference, 1934), Lisbon, 1935.

42. Mário de Sampaio Ribeiro in *Arte Musical* no. 78 (28/2/1933).

43. Quoted by Ivo Cruz in his inauguration as Director of the National Conservatory (27/7/1938) in *Arte Musical* no. 274 (10/8/1938).

patriotismo tardo-romântico de um Vianna da Motta,<sup>31</sup> inspirava-se nos trabalhos de um Pedro Fernandes Tomás ou de um Teófilo Braga, postulando a utilização do folclore como «o mais forte alicerce para o estabelecimento de uma feição estética nacional [na] música erudita, tornando-a inconfundível e portuguesa de lei».<sup>32</sup>

Vimos atrás que a partir de, aproximadamente, 1920, dá-se um ressurgimento do nacionalismo musical, por via de uma apropriação superficial das tradições folclóricas mais próximas da linguagem tonal do romantismo. Os alunos de Freitas Branco reagem à pressão folclorista opondo-lhe um nacionalismo realizado pelo subconsciente, fiel aos valores do classicismo e conscientemente anti-romântico. Traduziam assim a relutância de certos sectores intelectuais em aceitar um tipo de nacionalismo que consideravam triplamente degradante – já que, do seu ponto de vista, este procurava substituir a inspiração pela imitação, indicava como modelo a imitar algo de esteticamente inferior e limitava drasticamente o horizonte cultural do artista.

A rejeição do nacionalismo folclorista não acarretava então a rejeição de todo o nacionalismo, pois tendia a considerar-se a nação, e a respectiva cultura, uma expressão da «raça». Muitos reconheciam-se nas palavras de Bento de Jesus Caraça (1901–1948), quando opinava: «Se ser nacionalista é, reconhecendo a existência de grupos étnicos com características próprias, trabalhar pelo desenvolvimento desses grupos (nações), defender e propulsionar a autonomia das suas instituições de vida e cultura, num largo espírito de colaboração com outros grupos étnicos, como pode deixar de ser-se abertamente, francamente, nacionalista?».<sup>33</sup>

Para Rui Coelho, rejeitar o folclore como fonte de revitalização artística era atentar contra o interesse da

Pátria.<sup>34</sup> Podia, porém, ser-se simultaneamente nacionalista e indiferente ao folclore. O nacionalismo que Lopes-Graça, Armando Fernandes e Croner de Vasconcelos tinham em mente corresponde às posições que Luís de Freitas Branco, na década de trinta, viria a tornar cada vez mais explícitas. Defendendo que «as tendências filosóficas intelectuais e (se quiserem) sentimentais, se dividem sempre nas duas grandes correntes: o clássico e o romântico»,<sup>35</sup> Freitas Branco enaltecia as «virtudes clássicas» da «arte latina»: «a ordem, a proporção, a clareza, o amor da boa forma»;<sup>36</sup> vendo, para além disso, «desenhar-se um nítido movimento anti-cromático e anti-dissonante acompanhado de uma transformação doutrinária no sentido do classicismo e contra todas as formas de romantismo»<sup>37</sup> – em que, dada a sua «essência expansiva», incluía a atonalidade<sup>38</sup> – sentia chegado o momento de encorajar o Estado a «promover a criação de um novo classicismo português».<sup>39</sup> Também Mário de Sampaio Ribeiro (1898–1966), ligado ao Renascimento Musical,<sup>40</sup> defendia aguerridamente a impossibilidade de um «nacionalismo-escola ou nacionalismo-processo», ou seja, de um nacionalismo «objectivo». O verdadeiro carácter nacional seria «implícito e não explícito», residindo na consciência colectiva e na idiossincrasia de cada povo, «as quais transpiram de suas obras de arte, quando não as impregnam». Pelo contrário, «o cunho nacional, quando procurado ou imposto», obstaría «à espontaneidade condição essencial da verdadeira Arte».<sup>41</sup> O reencontro da espontaneidade latina implicaria «voltar para traz[sic]», ou seja, para antes do romantismo.<sup>42</sup> É neste contexto que o então ministro da Educação Nacional fala na urgência de «cultivar intensamente o amor ao classicismo, ao que é nosso e está no fundo da Revolução [Nacional], mas apenas aflora nos domínios da Arte».<sup>43</sup>

31. Paulo Ferreira de Castro, "Nacionalismo musical, ou os equívocos da Portugalidade", *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*, coord. Salwa Castelo-Branco, Lisboa, D. Quixote, 1997, pp. 155-62. Sobre a importante Sinfonia "À Pátria" de Vianna da Motta, veja-se também, do mesmo autor, "Tempo e identidade na música erudita portuguesa (séculos XIX e XX)", *Literatura, Artes e Identidade Nacional: Actas dos 3<sup>os</sup> Cursos Internacionais de Verão de Cascais (8 a 13 de Julho de 1996)*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997, vol. IV, pp. 285-98.

32. Silveira Pais in *Arte Musical* n.º 10, de 1/4/1930. Em 1937, Rui Coelho reafirmaria: "o folclore é a raiz forte a que se pode agarrar o artista que deseje criar uma arte com fundo e características raciais" (*cit.* in G. Bettencourt, *op. cit.*, p. 30). A associação do carácter nacional à mística râmica era, nos anos trinta, um tópico não exclusivo dos círculos de direita, como se poderá comprovar pela afirmação de Lopes-Graça de que "todos os grandes artistas foram nacionalistas, visto que obedeceram às influências râmicas" (entrevista à *Ilustração*, *cit.*).

33. Bento de Jesus Caraça, *A cultura integral do indivíduo, problema central do nosso tempo*, 2ª edição, Lisboa, Seara Nova, 1939 (1ª ed., 1933), p. 39.

34. Rui Coelho, *Os Grilos da "Seara"*, Lisboa, 1931, p. 35.

35. Diário de Luís de Freitas Branco: apontamento de 31/12/1930, *cit.* in J. Freitas Branco, "Luiz de Freitas Branco", *cit.*

36. *Arte Musical* n.º 97 (10/9/1933), citando o próprio estudo "A Música e o pensamento latino", escrito "mais de três anos" antes.

37. *Arte Musical* n.º 272 (20/7/1938).

38. *Arte Musical* n.º 250 (10/12/1937).

39. *Arte Musical* n.º 240 (30/8/1937).

40. Conhecido sobretudo como musicólogo e dirigente coral, Mário de Sampaio Ribeiro foi também crítico e compositor, mas o seu papel histórico, conotado com o salazarismo, permanece por estudar. Cf. Manuel António e Gonçalo Maria Sampaio Ribeiro, "Sinopse da obra de Mário de Sampaio Ribeiro" in *Ocidente*, nº especial (1992), pp. 9-24.

41. Mário de Sampaio Ribeiro, *Do Justo Valor da Canção Popular* (Conferência, 1934), Lisboa, 1935.

42. Mário de Sampaio Ribeiro in *Arte Musical* n.º 78 (28/2/1933).

43. Citado por Ivo Cruz na sua posse do cargo de Director do Conservatório Nacional (27/7/1938) in *Arte Musical* n.º 274 (10/8/1938).

(1914–1987);<sup>44</sup> or the remarkable *Três Tocatas a Seixas*, for piano (1937–1942), by Croner de Vasconcelos. Faced with the generalised idea that a neo-classical path should be taken that promoted, in the words of Freitas Branco, “clarity and simplicity”,<sup>45</sup> neither the chromatic fluctuations and tonal instability of contemporaneous works by Oscar da Silva (1870–1958),<sup>46</sup> nor Viennese atonalism found any echo.

It should be mentioned in this regard that Arnold Schoenberg’s pre-dodecaphonic output, already mentioned by Rui Coelho before 1915,<sup>47</sup> had been superficially known to Portuguese musicians at least since 1930, when Freitas Branco dedicated a short, informative essay to him with an anti-Semitic slant, illustrated with musical examples taken from the *Three piano pieces*, op. cit. 11.<sup>48</sup> Between 1930 and 1935, Lisbon audiences were able to familiarise themselves with various pieces by Schoenberg written between 1908 and 1912 (the period of free atonalism).<sup>49</sup> Despite this contact, the art of the “Jewish Schoenberg” sounded to Lopes-Graça “superbly intellectualist and possessed “a purely experiential value and scope”. From the young Lopes-Graça’s point of view, Schoenberg was, in reality, “an experimenter and researcher unfolding as a mathematician, an alchemist and a sorcerer”.<sup>50</sup>

44. On Artur Santos, see A. Leitão, “Santos (Artur)”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 22 (III Suplemento), Lisbon, Verbo, 1991, cols. 791-92.

45. *Arte Musical* no. 55 (10/7/1932).

46. Filipe Pires, Óscar da Silva, *cit.*, pp. 45-49. Óscar da Silva had settled in Brazil in 1924, but performed in Portugal in 1934 and lived here between 1937 and 1940.

47. Cf. Rui Coelho, *Letter to a famous composer*, *cit.*

48. Luís de Freitas Branco, “Tonality, atonality and polytonality” in *Arte Musical*, 10 January 1930. The author fails to mention the diatonicism of Sumerian (Semitic) music and the Greek (non-Semitic) origin of the chromatic genre, ignores polytonality in Charles Ives (already in the 19th century) and implicitly isolates Schoenberg’s atonality and Milhaud’s polytonality from their respective cultural environments in order to abusively treat their musical styles as expressions of a common ethnic-religious affiliation (Jewish). In the previous issue of the same periodical, on 1 January, a brief biography of Arnold Schoenberg up to 1922 was published.

49. In 1932, Ema Santos Fonseca da Câmara Reis (*op. cit.*, vol. II) organised the first Portuguese performance of *Pierrot Lunaire*, with Francisco Fernandes Lopes introducing the author. In 1935, the String Quartet, op. 10; two *Lieder* for song and piano, op. 14; the *Three piano pieces*, op. 11, and the *Six small piano pieces*, op. 19, were performed. The introduction was given by Fernando Lopes-Graça (Ema da Câmara Reis, *op. cit.*, vol. III).

50. Fernando Lopes-Graça, presentation talk on Schoenberg (Emma da Câmara Reis, *op. cit.*, vol. III; reprinted in *Presença* n° 47 [1935] and in Lopes-Graça’s book *Música e Músicos Modernos*). This presentation was seen as a panegyric by the author of a booklet publicising the Viennese composer, who confessed that he had never heard a note written by him (Sidónio Miguel, *Schoenberg*, Lisboa, 1938). Despite his aesthetic reticence, in the 1930s Lopes-Graça even considered the possibility of having Arnold Schoenberg as a composition teacher.

### *The modernist regeneration of folklorism*

Curiously, at the end of the 1930s – thanks to progress in knowledge of Portuguese rural music – there was a rapprochement between the “folklorising” attitude defended by Rui Coelho and the “classicising” demands of more advanced musicians. In fact, a previously unsuspected affinity was discovered between certain folkloric specimens and the search for an erudite “new diatonicism” with a linear orientation: modalism. “If we want to be classical,” said Luís de Freitas Branco, “we have to move towards a diatonicism that is not dependent on the seventh chord of the dominant and therefore on the seven-tone scale: towards a modalism that is obviously richer and more varied than that of the old modes, but much more like them than the perfect cadence of the major-minor system that we have to get out of.”<sup>51</sup> Around the same time, Artur Santos – who had been dedicating himself to folklore research – made known some Portuguese popular songs he had arranged, pieces that would be effusively welcomed by Freitas Branco: “The ultimate guarantee of beauty in our folklore is antiquity; antiquity is found in the modal genre, and to approach the modal genre you have to turn your back on the major-minor. What’s more, this attitude to musical style is the modern attitude, the attitude that is indispensable to the current period in the evolution of music, so that we can move away from a mode of expression that was inaugurated around 1600 and that has worn out. Our musical tradition, both erudite and popular, is moving towards a style that has been necessary for humanity for well over two decades. The Portuguese songs of Artur Santos heralded a new era in this respect, the era of making good use of popular songs of a modal nature with modal technique.”<sup>52</sup>

The *Portuguese Rhapsody* for organ by Luís de Freitas Branco and the first version of the *Fantasia on popular Portuguese themes* by Armando Fernandes (premiered in the same year) date back to 1938; from around the same time (1937–1939) is the *Portuguese Rhapsody* by Ernesto Halffter (a disciple of Falla’s who had lived in

51. *Arte Musical* no. 272 (20 July 1938).

52. *Arte Musical* no. 305, quoted by José Atalaia in his *Notes* on the sidelines of the Portuguese Music Festival organised by Emissora Nacional in June/July 1956. I haven’t been able to verify the quote, nor have I been able to study Artur Santos’ harmonisations in isolation or, with a view to forming an informed opinion, in comparison with other harmonisations of the time, namely the *Eight Portuguese Regional Songs* published by Rodney Gallop (Oxford, University Press, and Lisbon, Sassetti, 1936).

Desta forma, em alternativa a um nacionalismo folclorista intelectualmente envelhecido e desprestigiado, emergia um outro nacionalismo, de feição neo-clássica, que se viria progressivamente a afirmar devido à conjugação de vários factores: a influência doutrinal e pedagógica de Freitas Branco, acrescida pela sua presença em órgãos estatais; o refinamento técnico e criativo dos jovens compositores sintonizados com os seus ideais; e, secundariamente, a acção das personalidades ligadas ao Renascimento Musical (sobretudo Sampaio Ribeiro e Ivo Cruz, nomeado Director do Conservatório Nacional em 1938). É este contexto que empresta especial significado histórico à *Suite Antiga* (1938) sobre peças de Carlos Seixas, de Artur Santos (1914–1987);<sup>44</sup> ou às notáveis *Três Tocatas a Seixas*, para piano (1937–1942), de Croner de Vasconcelos. Perante a ideia generalizada de que se devia enveredar por um caminho neo-clássico que promovesse, nas palavras de Freitas Branco, «a clareza e a simplicidade»,<sup>45</sup> nem as flutuações cromáticas e a instabilidade tonal das obras coetâneas de Óscar da Silva (1870–1958),<sup>46</sup> nem o atonalismo vienense vieram a encontrar qualquer eco.

Esclareça-se, a este propósito, que a produção pré-dodecafónica de Arnold Schoenberg, já referida por Rui Coelho antes de 1915,<sup>47</sup> era superficialmente conhecida dos músicos portugueses pelo menos desde 1930, ano em que Freitas Branco lhe dedicou um pequeno e informativo ensaio de recorte anti-semita, ilustrado com exemplos musicais retirados das *Três peças para piano*, op. 11.<sup>48</sup> Entre 1930 e 1935, o público lisboeta pôde familiarizar-se com várias peças de Schoenberg escritas entre 1908 e 1912

(período do atonalismo livre).<sup>49</sup> Apesar desse contacto, a arte do «judeu Schoenberg» soava a Lopes-Graça «soberbamente intelectualista e possuidora de «um valor e um alcance puramente experienciais». Do ponto de vista do jovem Lopes-Graça, Schoenberg seria, na realidade, «um experimentador e um investigador multiplicado de matemático, de alquimista e de bruxo».<sup>50</sup>

### *A regeneração modernista do folclorismo*

Curiosamente, no fim da década de trinta – mercê dos progressos no conhecimento da música rural portuguesa – deu-se uma aproximação entre a atitude «folclorizante», defendida por Rui Coelho, e a exigência «classicizante» dos músicos mais avançados. Descobriu-se, de facto, uma afinidade até aí insuspeitada entre certos espécimes folclóricos e a procura de um «novo diatonismo» erudito, de orientação linear: o modalismo. «Se quisermos ser clássicos, dizia Luís de Freitas Branco, temos que nos dirigir para um diatonismo não dependente do acorde de sétima da dominante e, portanto da escala de sete sons: para um modalismo, mais rico e variado evidentemente que o dos modos antigos, mas muito mais parecido com eles do que com a cadência perfeita do sistema maior-menor de que temos de sair».<sup>51</sup> Sensivelmente na mesma altura, Artur Santos – que se vinha a dedicar à investigação em matéria de folclore – dá a conhecer algumas canções populares portuguesas por si arrançadas, peças que seriam efusivamente saudadas por Freitas Branco: «A garantia máxima de beleza, no nosso folclore, é a antiguidade; a antiguidade verifica-se no género modal, e para se abordar o género modal tem de se voltar as costas ao maior-menor. Acresce que esta atitude em matéria de estilo musical é a atitude moderna, é a indispensável ao actual período de evolução da música, para sairmos de um modo de

44. Sobre Artur Santos, veja-se A. Leitão, "Santos (Artur)", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 22 (III Suplemento), Lisboa, Verbo, 1991, cols. 791-92.

45. *Arte Musical* nº 55 (10/7/1932).

46. Filipe Pires, *Óscar da Silva, cit.*, pp. 45-49. Óscar da Silva radicara-se no Brasil em 1924, mas actuou em Portugal em 1934 e aqui residiu entre 1937 e 1940.

47. Cf. Rui Coelho, *Carta a um compositor célebre, cit.*

48. Luís de Freitas Branco, "Tonalidade, atonalidade e politonalidade" in *A Arte Musical* de 10/1/1930. O autor cala o diatonismo da música suméria (semita) e a origem grega (não-semita) do género cromático, ignora a politonalidade em Charles Ives (já no século XIX) e, implicitamente, isola o atonalismo de Schoenberg e a politonalidade de Milhaud dos respectivos ambientes culturais a fim de tratar abusivamente os seus estilos musicais como expressão de uma comum filiação étnico-religiosa (judaica). No número anterior do mesmo periódico, de 1 de Janeiro, havia-se publicado uma biografia sumária, até 1922, de Arnold Schoenberg.

49. Em 1932, Ema Santos Fonseca da Câmara Reis (*op. cit.*, vol. II) promoveu a primeira audição portuguesa do *Pierrot Lunaire*, cabendo a Francisco Fernandes Lopes a apresentação do autor. Em 1935, foram executados o Quarteto de cordas, op. 10; dois *Lieder* para canto e piano, op. 14; as *Três peças para piano*, op. 11, e as *Seis pequenas peças para piano*, op. 19. A introdução esteve a cargo de Fernando Lopes-Graça (Ema da Câmara Reis, *op. cit.*, vol. III).

50. Fernando Lopes-Graça, Conferência de apresentação da obra de Schoenberg (Emma da Câmara Reis, *op. cit.*, vol. III; reimpresso na *Presença* nº 47 [1935] e no livro de Lopes-Graça *Música e Músicos Modernos*). Esta apresentação foi entendida como panegírico pelo autor de um opúsculo de divulgação sobre o compositor vienense, que confessa nunca ter ouvido uma nota por ele escrita (Sidónio Miguel, *Schoenberg*, Lisboa, 1938). Apesar das suas reticências estéticas, Lopes-Graça chegou a encarar, nos anos trinta, a possibilidade de ter Arnold Schoenberg como professor de composição.

51. *Arte Musical* nº 272 (20/7/1938).

Lisbon since 1936).<sup>53</sup> All these works point to a closer relationship between folklore and classical art. It was Lopes-Graça, however, who would take this convergence further. At the same time, with the publication of the ethnomusicological works by Rodney Gallop (in 1937)<sup>54</sup> and António Avelino Joyce (in 1939),<sup>55</sup> the composer, then resident in Paris,<sup>56</sup> was sensitised to Portuguese musical folklore,<sup>57</sup> definitively abandoning the spiritualist stance of “subjective nationalism” so dear to Sampaio Ribeiro. The example of Bartók was not unrelated, as a catalysing element, to this turning point,<sup>58</sup> but it’s important not

to exaggerate its importance.<sup>59</sup> The interest of a foreign singer provided the pretext for the artistic embodiment of Lopes-Graça’s new sensibility in the first series of *Portuguese Popular Songs* (1939–1942).<sup>60</sup>

In his 1937 review of Gallop’s book, the Portuguese composer judges Portuguese melody to be, “in general, a subsidiary of classical tonal dualism and rhythmic quadrature”, which very naturally reflects a conviction that was common at the time,<sup>61</sup> but that it is not, continues Graça, “just the G and C in 6/8, which almost all our folklorists, with rare exceptions, have presented to us, as this modest collection by Mr Gallop already proves”.<sup>62</sup> Despite this recognition, the author of *Três canções ao gosto popular* was not alarmed by the fate of Portuguese popular song, which earned him the admonition of António Joyce in 1939.<sup>63</sup>

The intellectual environment, which included both supporters of the dictatorship and the opposition, was

53. Mário Matos e Lemos, “Histories of Iberian music in the work of Ernesto Halffter”, *Diário de Notícias*, 17 August 1991, pp. 6-8.

54. Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, Lisbon, Institute for High Culture, 1937.

55. António Avelino Joyce, “Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa, IV – Acerca das Canções Populares de Monsanto e Paúl”, *Ocidente*, vol. IV, nos 9-10-11 (January to March 1939).

56. See the chronology published in *Vértice* magazine no. 444-5 (Sept. – Dec. 1981), dedicated to Lopes-Graça.

57. As he himself recognised in “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa”, published in the magazine *Vértice*, vol. VII, no. 69 (May 1949), pp. 268-78.

58. Disillusioned with the lack of “a certain naivety, a certain spontaneity, lost, perhaps, by the fact that almost all contemporary composers present themselves as aesthetes and theorists” (Lopes-Graça in *Revista de Portugal*, no. 1 [October 1937], p. 146), Bela Bartók, “absolutely oblivious to theories and aesthetic quarrels”, and arguably “the most spontaneous, let’s even say: the most inspired [...] of all the great contemporary composers”, represents for Lopes-Graça a breath of fresh air (*Revista de Portugal*, no. 5 [October 1938], pp. 90-91). The audition in Paris of the Hungarian master’s major works, *Music for strings, percussion and celesta* and *Sonata for two pianos and percussion*, confirmed “the possibility of starting from national popular material and arriving at music of a profound and human universalism”. On the other hand, Schoenberg’s 4th Quartet, op. 37, composed less than three years before its performance in Paris, would have demonstrated, according to the Portuguese composer, nothing but the author’s unwavering fidelity to his “superb intellectual asceticism” (*Revista de Portugal*, no. 7 [April 1939], pp. 407-9).

59. See the interview with Lopes-Graça published in the magazine *Vértice*, vol. XLI, nos. 444/445 (Sept.-Dec. 1981), especially p. 351, and the fundamental conference by Jorge Peixinho, “Lopes-Graça: nova luz sobre uma figura impar da cultura portuguesa” in *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*, Matosinhos, Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, 1995, pp. 6-15. It has recently been suggested that contact with Charles Koechlin may have influenced Lopes-Graça’s change of attitude towards popular music (Teresa Cascudo, “Que fazer sem um Camões músico? – Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6 (1996, publ. 1998), pp. 127-39 [136]), but this suggestion rests on too little evidence: see the interview with Charles Koechlin published in Fernando Lopes-Graça, *Visita aos músicos franceses*, Lisbon, Seara Nova, 1948, pp. 37-46. It reveals that Lopes-Graça received “some precious technical advice” from Koechlin in 1938, with only a passing reference, in a purely utilitarian context, to the social need to transcribe “old folklore”. Like Lopes-Graça, Koechlin at the time sympathised with the communist ideology and supported a profound musical democratisation, which in his case involved the activities of the Popular Music Federation, of which he had become President in 1937. I’ve already had the opportunity to observe (cf. notes to the 26/1/1996 programme of the Coro do Teatro Nacional de São Carlos) that there may have been a direct influence from Koechlin on Lopes-Graça in just two aspects: in the latter’s artistic attitude, i.e. the attempt to meet the highest technical and aesthetic criteria, while ensuring the social projection of the musical work; and in the adoption of polytonality in “Paris 1937” (derived from *La fièvre du temps*, 1937-1938).

60. The singer in question was Lucie Dewinsky (cf. Mário Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, cit., p. 7).

61. Cf. Armando Leça, *Da música portuguesa*, Lisbon, 1922, p. 17: “The Portuguese song circles in the major scales”, with “effeminate, fearful modulations, and the metric accent very bare”, with “the transparent melody intimately expressive, without chromaticism or ornamentation”. António Fragoso, in a letter dated 1918, stated in the same vein that “our songs are all built on just two chords – tonic and dominant – the only ones that go well with their melody” (cf. P. Ferreira Castro, “Nationalism in Music”). Ferreira de Castro, “Nacionalismo musical, ou os equívocos da Portugalidade”, cit.)

62. Review published in *Seara Nova*, November 1937.

63. A. Joyce, “Report”, cit.

expressão inaugurado cerca de 1600 e que está gasto. Temos pois, a nossa tradição musical tanto erudita como popular a encaminhar-nos para um estilo que é necessário à humanidade desde há bem dois decénios. As canções portuguesas de Artur Santos anunciaram a este respeito uma nova era, a era do aproveitamento com técnica modal de canções populares de natureza modal». <sup>52</sup>

Datam, significativamente, de 1938 a *Rapsódia portuguesa* para órgão de Luís de Freitas Branco, e a primeira versão da *Fantasia sobre temas populares portugueses* de Armando Fernandes (estreada no mesmo ano); sensivelmente da mesma altura (1937–1939) é a *Rapsódia Portuguesa* de Ernesto Halffter (discípulo de Falla radicado em Lisboa desde 1936). <sup>53</sup> Todas estas obras apontam para um estreitamento das relações entre o folclore e a arte erudita. Seria, não obstante, Lopes-Graça quem levaria mais longe esta convergência. Na mesma época, com a publicação dos trabalhos etnomusicológicos de Rodney Gallop (em 1937) <sup>54</sup> e António Avelino Joyce (em 1939), <sup>55</sup> o compositor, então residente em Paris, <sup>56</sup> era sensibilizado para o folclore musical português, <sup>57</sup> abandonando definitivamente a postura espiritualista do «nacionalismo subjectivo» tão caro a Sampaio Ribeiro. O exemplo de Bartók não terá sido alheio, como elemento

catalizador, a esta viragem, <sup>58</sup> mas convém não lhe exagerar a importância. <sup>59</sup> O interesse de uma cantora estrangeira terá fornecido o pretexto para a enformação artística da nova sensibilidade de Lopes-Graça na primeira série das *Canções populares portuguesas* (1939–1942). <sup>60</sup>

Na sua recensão de 1937 ao livro de Gallop, o compositor português julga a melodia portuguesa, «na generalidade, subsidiária do dualismo tonal e da quadratura rítmica clássicos», no que muito naturalmente espelha

- 
52. *Arte Musical* nº 305, citado por José Atalaia nas *Notas* à margem do Festival de Música Portuguesa organizado pela Emissora Nacional em Junho/Julho de 1956. Não pude verificar a citação, nem estudar as harmonizações de Artur Santos, isoladamente ou, com vista a formar opinião fundamentada, em confronto com outras harmonizações da época, nomeadamente as "Oito Canções Regionais Portuguesas" publicadas por Rodney Gallop (Oxford, Imprensa da Universidade, e Lisboa, Sasseti, 1936).
53. Mário Matos e Lemos, "Histórias da música ibérica na obra de Ernesto Halffter", *Diário de Notícias*, 17 de Agosto de 1991, pp. 6-8.
54. Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1937.
55. António Avelino Joyce, "Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa, IV – Acerca das Canções Populares de Monsanto e Paúl", *Ocidente*, vol. IV, nos 9-10-11 (Janeiro a Março de 1939).
56. Consulte-se a cronologia publicada na revista *Vértice* nº 444-5 (Set. – Dez. 1981), dedicada a Lopes-Graça.
57. Como ele próprio reconhecerá em "Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa", publicado na revista *Vértice*, vol. VII, nº 69 (Maio de 1949), pp. 268-78.

- 
58. Desiludido com a falta de "uma certa ingenuidade, uma tal ou qual espontaneidade, perdidas, talvez, pelo facto de quase todos os compositores contemporâneos se terem multiplicados de estetas e de teóricos" (Lopes-Graça in *Revista de Portugal*, nº 1 [Outubro de 1937], p. 146), Bela Bartók, "absolutamente alheio a teorias, e querelas estéticas", sendo indiscutivelmente "o mais espontâneo, digamos mesmo: o mais inspirado [...] de todos os grandes compositores contemporâneos", constituiria uma lufada de ar fresco (*Revista de Portugal*, nº 5 [Outubro de 1938], pp. 90-91). A audição, em Paris, da *Música para instrumentos de arco, percussão e celesta* e da *Sonata para dois pianos e percussão*, obras maiores do mestre húngaro, teria confirmado "a possibilidade de, partindo do material popular nacional, se chegar a uma música de um profundo e humano universalismo". Pelo contrário, o 4º Quarteto, op. 37, de Schoenberg, composto há menos de três anos à data da sua execução parisiense, não demonstraria, segundo o português, senão a inabalável fidelidade do autor ao seu "soberbo ascetismo intelectual" (*Revista de Portugal*, nº 7 [Abril de 1939], pp. 407-9).
59. Veja-se a entrevista a Lopes-Graça publicada na revista *Vértice*, vol. XLI, nºs 444/445 (Set.-Dez. 1981), especialmente a p. 351, e a fundamental conferência de Jorge Peixinho, "Lopes-Graça: nova luz sobre uma figura ímpar da cultura portuguesa" in *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*, Matosinhos, Edições Afrontamento/Câmara Municipal de Matosinhos, 1995, pp. 6-15. Foi recentemente sugerido que o contacto com Charles Koechlin poderia ter influído na mudança de atitude de Lopes-Graça face à música popular (Teresa Cascudo, "Que fazer sem um Camões músico? – Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6 (1996, publ. 1998), pp. 127-39 [136]), mas esta sugestão repousa sobre indícios demasiado escassos: veja-se a entrevista a Charles Koechlin publicada in Fernando Lopes-Graça, *Visita aos músicos franceses*, Lisboa, Seara Nova, 1948, pp. 37-46. Aí se revela que Lopes-Graça recebeu de Koechlin em 1938, "alguns preciosos conselhos técnicos", havendo apenas uma referência passageira, num contexto meramente utilitário, à necessidade social de transcrever o "antigo folclore". Tal como Lopes-Graça, Koechlin simpatizava então com o ideário comunista e era adepto de uma profunda democratização musical, que passava, no seu caso, pelas actividades da Federação Musical Popular, de que se tinha tornado Presidente em 1937. Tive já oportunidade de observar (cf. notas ao programa de 26/1/1996 do Coro do Teatro Nacional de São Carlos) que poderá ter havido influência directa de Koechlin sobre Lopes-Graça em dois aspectos apenas: na atitude artística deste último, ou seja, na tentativa de responder aos mais altos critérios técnicos e estéticos, assegurando simultaneamente a projecção social da obra musical; e na adopção do politonalismo em "Paris 1937" (derivado de *La fièvre du temps*, 1937-1938).
60. A cantora em questão foi Lucie Dewinsky (cf. Mário Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, cit., p. 7).

favourable to the idea of an essential contiguity and continuity between popular culture and learned culture. The 1940 premiere of Hallfiter's *Rapsódia Portuguesa* earned Lopes-Graça, who had returned to Lisbon in the meantime, an extensive laudatory comment, presenting it as "a work worthy of meditation and study by Portuguese musicians, because, in a way that is perhaps more direct than Falla's work, given its special nature, it contains a lesson that can greatly contribute to resolving the problem of 'Portuguese music' – obviously in its aspect of learned invention, which is the only one that really poses a problem".<sup>64</sup> In other words, Lopes-Graça admits the need for a regeneration of learned creativity, and suggests that folkloric inspiration could be the key to its success.

It was at this point that the defence of inspiration in early music began to lose ground. The awareness of a "real and subtle" differentiation between "the attitude of the common man, who learns a given song, and the form of our aesthetic contemplation"<sup>65</sup> was favoured neither by the Salazarist exaltation of country simplicity nor by the concern with the "play of social forces" that Lopes-Graça had assumed.<sup>66</sup> In fact, wanting to cement the link between the political vector and his young ambition to "emphasise in musical forms what is deepest in the human soul",<sup>67</sup> he would resort to an ideological argument similar to that of António Joyce: "great, authentic music is truly *the* music of the people, both in terms of its inspiration and the materials it uses. All the great works of music – Lopes-Graça continues – have always consisted of a synthesis of learned and popular elements, and giving this music to the people is nothing more than giving them what belongs to them, what they identify with and from which only the monopoly of great art by a certain social class or classes has divorced them".<sup>68</sup>

### *António Ferro's speech*

Although Lopes-Graça agreed with personalities associated with the Estado Novo in valuing the links between popular music and classical music, his political opposition to the regime excluded him from the efforts to promote contemporary creation made by the organisations run by António Ferro, Salazar's right-hand man for Propaganda. As the mentor of the *Verde Gaio* ballet group (under the National Secretariat for Information), Ferro commissioned a significant number of musical works between 1940 and 1943, and as President of the National Broadcasting Corporation, he set up the respective Cabinet of Musical Studies in 1942, which, for example, allowed Armando José Fernandes to devote himself entirely to composition for a decade. Thanks to this Cabinet, almost all the valid composers of the time were regularly paid for their creative work, while at the same time attention was paid to the erudite musical heritage and the harmonisation of popular melodies was encouraged, pursuing, in Ferro's words, "the high objective of creating our *lieder*".<sup>69</sup> Between 1942 and 1949, more than 400 scores were set, edited or composed through the work of the Cabinet, a significant part of which was learned collection, research or creation.<sup>70</sup> Ferro imposed no direct aesthetic constraints. He counted on the collaboration of "all the figures who have contributed to our spiritual aggrandisement, wherever they come from, as long as their nationalism, even without them realising it, is affirmed in their works" – in other words, virtually everyone who didn't take a frontal stand against Salazar. As João de Freitas Branco noted in 1960, Portuguese interventionism, apart from the resistance to innovation and the impediments placed on the artistic activity of individuals and organisations, did not assume "coercive attitudes, nor only semi-coercive ones, so to speak, in terms of musical aesthetics".<sup>71</sup> But although musical "nationalism" was understood by António Ferro in a flexible way, the emphasis was on folkloric inspiration: "If the great Russian or Spanish composers had disdained the folklore of their countries, they would not have enriched their homelands with the national music of which they are so justly proud".<sup>72</sup> There was only one way in which Portuguese music could slowly do what had

64. Fernando Lopes-Graça, "A propósito da *Rapsódia Portuguesa* de Ernesto Hallfiter", review published in *Seara Nova* n.º 672, 29/6/1940, reproduced in *id.*, *Música e músicos modernos*, Lisbon, Caminho, 1989.

65. Vieira de Almeida, "Modern composers from Spain", lecture given in December 1933 in Emma da Câmara Reis (coord.), *op. cit.*

66. Cf. Fernando Lopes-Graça, "A música e o homem", published in *Manifesto* no. 1, January 1936, quoted by Carlos Santarém Andrade, "Fernando Lopes-Graça e Coimbra", *Vértice*, no. 444-5 (Sept./Dec. 1981), pp. 319-19.

67. Interview with *Ilustração*, *cit.*

68. Interview with Lopes-Graça published in the magazine *Vértice*, vol. II, fasc. 8 (June 1946), pp. 243-48.

69. António Ferro, "A primeira festa da Rádio" (speech, 19/6/1942) in *id.*, *Problemas da Rádio* (1941-1950), Lisbon, S. N. I., 1950, p. 52.

70. António Ferro, "O Gabinete de Estudos Musicais" (radio communication, 11/12/1949) in *Problemas da Rádio*, *cit.*

71. João de Freitas Branco, *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*, Lisbon, Ática, 1960, p. 63.

72. António Ferro, "Programa sem programa" (inaugural speech, 12/6/1941) in *Problemas da Rádio*, *cit.*

uma convicção até então comum,<sup>61</sup> mas que ela não é, continua Graça, «apenas o sol-e-dó em 6/8, que quase todos os nossos folcloristas, com raras excepções, nos têm apresentado, prova-o já esta modesta colectânea do Sr. Gallop». <sup>62</sup> Apesar deste reconhecimento, o autor das *Três canções ao gosto popular* não fica alarmado com o destino da canção popular portuguesa, o que lhe irá valer, em 1939, a admoestação de António Joyce.<sup>63</sup>

O ambiente intelectual, abarcando quer adeptos da ditadura, quer da oposição, era propício à ideia de uma contiguidade e continuidade essenciais entre a cultura popular e a cultura erudita. A estreia, em 1940, da *Rapsódia Portuguesa* de Hallfiter mereceria a Lopes-Graça, entretanto regressado a Lisboa, um extenso comentário laudatório, apresentando-a como «uma obra digna de meditação e do estudo dos músicos portugueses, porque, de uma maneira porventura mais directa do que a obra de Falla, dada a sua feição especial, ela encerra uma lição que muito pode contribuir para a resolução do problema da «música portuguesa» – no seu aspecto de criação erudita, está bem de ver, que é o único que põe, de facto, um problema». <sup>64</sup> Ou seja, Lopes-Graça admite a necessidade de uma regeneração da criação erudita, e sugere que a inspiração folclórica pode ser a chave do seu sucesso.

É a partir desta altura que a defesa da inspiração na música antiga começa a perder terreno. A consciência de uma diferenciação «real e subtil» entre «a atitude do homem do povo, que se serve de uma canção aprendida, e a forma da nossa contemplatividade estética»<sup>65</sup> não era favorecida nem pela exaltação salazarista da simplicidade campestre, nem pela preocupação com o «jogo das forças

sociais» que Lopes-Graça havia assumido.<sup>66</sup> De facto, querendo cimentar a ligação do vector político com a sua jovem ambição de «vincar em formas musicais o que a alma humana tem de mais profundo»,<sup>67</sup> ele iria recorrer a uma argumentação ideológica simétrica à de António Joyce: «a grande, a autêntica música é verdadeiramente a música do povo, tanto pela sua inspiração, como pelos materiais que emprega. Todas as grandes obras da música – continua Lopes-Graça – consistiram sempre numa síntese de elementos eruditos e populares, e dar esta música ao povo não é mais que lhe dar aquilo que lhe pertence, aquilo que com ele se identifica e de que só o monopólio da grande arte por determinada ou determinadas classes sociais o divorciou». <sup>68</sup>

### *A intervenção de António Ferro*

Apesar de Lopes-Graça convergir com personalidades afectas ao Estado Novo na valorização dos laços entre a música popular e a música erudita, a oposição política ao regime excluiu-o do esforço de promoção da criação contemporânea assumido pelos organismos dirigidos por António Ferro, braço-direito de Salazar para a Propaganda. Enquanto mentor do grupo de bailado *Verde Gaio* (dependente do Secretariado Nacional para a Informação), Ferro fez entre 1940 e 1943 um significativo número de encomendas musicais, e enquanto Presidente da Emissora Nacional de Radiodifusão, criou em 1942 o respectivo Gabinete de Estudos Musicais, que permitiu, por exemplo, que Armando José Fernandes se dedicasse inteiramente à composição durante uma década. Graças a esse Gabinete, quase todos os compositores válidos de então passaram a ser regularmente remunerados pelo seu trabalho criativo, ao mesmo tempo que se prestava atenção ao património musical erudito e se encorajava a harmonização de melodias populares, prosseguindo, nas palavras de Ferro, «o alto objectivo de criar o nosso lied». <sup>69</sup> Entre 1942 e 1949, mais de 400 partituras foram fixadas, editadas ou compostas através da acção do Gabinete, cabendo uma parte significativa à recolha,

61. Cf. Armando Leça, *Da música portuguesa*, Lisboa, 1922, p. 17:

"A canção portuguesa ciranda nas escalas maiores", com modulações "efeminadas, temerosas, e o acento métrico muito a nu", sendo "a melodia transparente intimamente expressiva, sem cromatismo ou ornatos". António Fragoso, numa carta datada de 1918, afirma, na mesma linha, que "as nossas canções são todas construídas apenas sobre dois acordes: – tónica e dominante – , únicos que quadram bem com a sua melodia" (cf. P. Ferreira de Castro, "Nacionalismo musical, ou os equívocos da Portugalidade", *cit.*, p. 160).

62. Recensão publicada na *Seara Nova* de Novembro de 1937.

63. A. Joyce, "Relatório", *cit.*

64. Fernando Lopes-Graça, "A propósito da *Rapsódia Portuguesa* de Ernesto Hallfiter", crítica publicada na *Seara Nova* nº 672, de 29/6/1940, reproduzida em *id.*, *Música e músicos modernos*, Lisboa, Caminho, 1989.

65. Vieira de Almeida, "Compositores modernos de Espanha", conferência pronunciada em Dezembro de 1933 in Emma da Câmara Reis (coord.), *op. cit.*, vol. I, pp. 654-56.

66. Cf. Fernando Lopes-Graça, "A música e o homem", publicado no *Manifesto* nº 1, de Janeiro de 1936, citado por Carlos Santarém Andrade, "Fernando Lopes-Graça e Coimbra", *Vértice*, nº 444-5 (Set./Dez. 1981), pp. 319-19.

67. Entrevista à *Ilustração*, *cit.*

68. Entrevista a Lopes-Graça publicada na revista *Vértice*, vol. II, fasc. 8 (Junho de 1946), pp. 243-48.

69. António Ferro, "A primeira festa da Rádio" (discurso, 19/6/1942) in *id.*, *Problemas da Rádio* (1941-1950), Lisboa, S. N. I., 1950, p. 52.

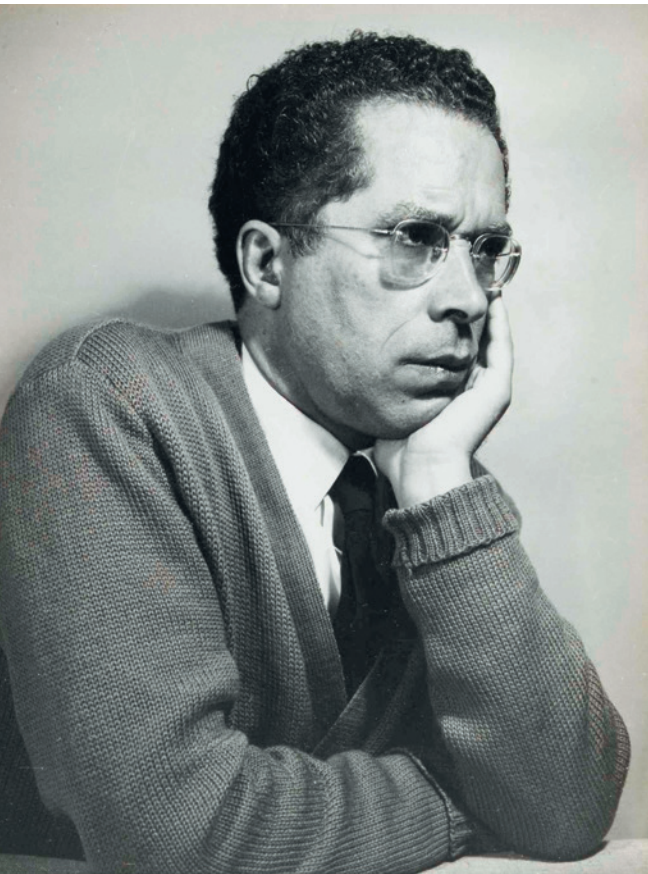


Figure 2. Portrait photograph of Fernando Lopes-Graça (1906–1994), c. 1950s. Image source: Casa Comum – Fundação Mário Soares. Public domain: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O\\_Maestro\\_Fernando\\_Lopes-Graça\\_\(Fundação\\_Mário\\_Soares\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O_Maestro_Fernando_Lopes-Graça_(Fundação_Mário_Soares).png).

Figura 2. Retrato de Fernando Lopes-Graça (1906–1994), c. 1950. Fonte da imagem: Casa Comum – Fundação Mário Soares. Domínio público: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O\\_Maestro\\_Fernando\\_Lopes-Graça\\_\(Fundação\\_Mário\\_Soares\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O_Maestro_Fernando_Lopes-Graça_(Fundação_Mário_Soares).png).

already happened to Russian or Spanish music long ago: create or recreate popular motifs that had not yet been harmonised or intellectualised, “inviting and stimulating Portuguese composers to extract from the inexhaustible mine of our popular melodies subjects, phrases to be developed for their songs, symphonic poems or symphonies”.<sup>73</sup> As Ferro had stated in 1940, the countryside was supposed to be, for music as for dance, “the best conservatory, in the absolute sense of the word”.<sup>74</sup>

Folkloristic nationalism, in its modernist guise, was actually easier to grasp ideologically than neo-classical

nationalism. The corporative ideal of Salazarism combined a socially integrating structure with harmonisation imposed by state arbitration and initiative. For his part, the composer, by appropriating folkloric themes, decontextualised from their regional experience, and subjecting them to modern artistic manipulation capable of eliminating their contradictions and elevating the resulting combination to the status of a monument, could simultaneously symbolise, at the level of the musical materials, the unity of the nation, and at the level of their treatment, integration into an innovative higher order, that of the state. It is therefore no coincidence that António Ferro, despite his artistically comprehensive policy, could not resist encouraging a folkloristic type of nationalism.

### The case of Fernando Lopes-Graça

#### *Lopes-Graça and Neo-Realism*

To what extent did Lopes-Graça’s ideals of artistic integrity and social solidarity converge aesthetically with António Ferro’s folklorist modernism? In 1943, Fernando Lopes-Graça, in line with António Sérgio, characterised an “eminently popular” art as one that, “without prostituting itself or falling into easy demagoguery, knows how to address all men and sing for all of them a moment of their epic or drama on earth”.<sup>75</sup> But would this be enough at a time when “a new art is taking its first steps, seeking to act on man, to interfere in his behaviour, and not simply to entertain and thrill him”?<sup>76</sup> Lopes-Graça would answer neo-realism’s question by denouncing “the absence of a strong ethical imperative” and the divorce – objective and subjective – between composers and the general public, which would result in “the lack of an objective aesthetic standard” and a language that would translate the agreement “between a collective state of consciousness and the individual artistic ‘message’”. This situation would hinder the affirmation of the musician’s personality and the authenticity of his works, because the musical work would be truly representative when it “embodies or fulfils the ‘state of mind’ of a historical moment, a people or a class”. The need for a programme of musical action is thus pointed out, but Lopes-Graça only defines it generically, depending on the composer “discovering or taking advantage of the means that seem most efficient to integrate his music into the national reality”, because there would be no advantages of any kind

73. António Ferro, “O Gabinete de Estudos Musicais”, p. 100.

74. António Ferro, *Bailados Portugueses “Verde Gaio”*, Lisbon, S.N.I., 1950, pp. 16–17.

75. Fernando Lopes-Graça in *Seara Nova* no. 826 (12/6/1943), p. 155, about William Walton’s *O Festim de Baltazar*.

76. João José Cochofel in *Seara Nova* no. 832 (24/7/1943), pp. 243–45.

investigação ou criação eruditas.<sup>70</sup> Não houve, por parte de Ferro, condicionamentos directos de ordem estética. Ele contava com a colaboração de «todos os valores que tenham contribuído para o nosso engrandecimento espiritual, venham de onde vierem, desde que o seu nacionalismo, até sem eles darem por isso, se afirme nas suas obras» -- isto é, virtualmente, todos os que não se colocassem frontalmente contra o salazarismo. Como notou João de Freitas Branco em 1960, o intervencionismo português, ressalvadas a resistência à inovação e os impedimentos colocados à actividade artística de indivíduos e colectividades, não assumiu «atitudes coercivas, nem apenas semicoercivas, digamos assim, em matéria de estética musical».<sup>71</sup> Mas apesar de o «nacionalismo» musical ter sido entendido por António Ferro de uma forma flexível, o acento era posto na inspiração folclórica: «Se os grandes compositores russos ou espanhóis tivessem desdenhado o folclore dos seus países, não teriam enriquecido as suas pátrias com a música nacional da qual tão justamente se orgulham».<sup>72</sup> Só haveria um processo para vir a acontecer, lentamente, com a música portuguesa que há muito já acontecera com a música russa ou espanhola: criar ou recriar motivos populares ainda não harmonizados nem intelectualizados, «convidando, estimulando os compositores portugueses a extrair da inesgotável mina das nossas melodias populares, assuntos, frases a desenvolver, para as suas canções, poemas sinfónicos ou sinfonias».<sup>73</sup> Como Ferro tinha afirmado em 1940, o campo seria, para a música como para a dança, «o melhor conservatório, no sentido absoluto da palavra».<sup>74</sup>

O nacionalismo folclorizante, na sua faceta modernista, permitia, na verdade, face ao nacionalismo neo-clássico, uma fácil leitura ideológica. O ideal corporativo do salazarismo combinava uma estrutura socialmente integradora com uma harmonização imposta pela arbitragem e pela iniciativa estatais. Por seu lado, o compositor, ao apropriar-se de temas folclóricos, descontextualizados da sua vivência regional, e ao submetê-los a uma moderna manipulação artística capaz de eliminar as suas contradições e de elevar a combinação resultante ao estatuto de monumento, poderia simbolizar simultaneamente, ao nível dos materiais musicais, a unidade da Nação, e ao nível do seu

tratamento, a integração numa ordem superior inovadora, a do Estado. Não é pois por acaso que António Ferro, apesar da sua política artisticamente abrangente, não resiste a encorajar um nacionalismo de tipo folclorizante.

## O caso Fernando Lopes-Graça

### *Lopes-Graça e o Neo-Realismo*

Até que ponto é que os ideais de integridade artística e solidariedade social perfilhados por Lopes-Graça convergiam esteticamente com o modernismo folclorista de António Ferro? Em 1943, Fernando Lopes-Graça, na linha de António Sérgio, caracterizava uma arte «eminentemente popular» como aquela que, «sem se prostituir, nem cair em demagogismos fáceis, sabe dirigir-se a todos os homens e cantar por todos eles um momento da sua epopeia ou do seu drama sobre a terra».<sup>75</sup> Mas seria isto suficiente numa altura em que «uma nova arte ensaia os primeiros passos, procurando actuar sobre o homem, interferir na sua conduta, e não simplesmente diverti-lo e emocioná-lo»?<sup>76</sup> À pergunta do neo-realismo, Lopes-Graça virá a responder denunciando «a ausência de forte imperativo ético» e o divórcio – objectivo e subjectivo – entre os compositores e o grande público, que teriam como consequência «a carência de norma estética objectiva» e de uma linguagem que traduzisse o acordo «entre um estado de consciência colectivo e a “mensagem” artística individual». Esta situação seria impeditiva da afirmação da personalidade do músico e da autenticidade das suas obras, porque a obra musical seria realmente representativa quando «encarna ou dá satisfação ao “estado de espírito” de um momento histórico, de um povo ou de uma classe». Aponta-se, assim, a necessidade de um programa de acção musical, mas Lopes-Graça não o define senão genericamente, dependendo do compositor «descobrir ou aproveitar os meios que lhe parecerem mais eficientes para integrar a sua música na realidade nacional», pois não haveria vantagens de nenhuma espécie «na imposição de normas que só podem resultar na criação de obras insinceras, de conteúdo artístico duvidoso».<sup>77</sup>

Bento de Jesus Caraça tinha-se já pronunciado sobre este ponto: «quando a obra artística exprime a convicção íntima daquele que a produziu, expressão essa que dá forma às convicções e sentimentos até aí não formulados, se bem que difusamente sentidos pelos outros homens, ela,

70. António Ferro, "O Gabinete de Estudos Musicais" (comunicação radiofónica, 11/12/1949) in *Problemas da Rádio*, cit., pp. 99-103.

71. João de Freitas Branco, *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*, Lisboa, Ática, 1960, p. 63.

72. António Ferro, "Programa sem programa" (discurso de posse, 12/6/1941) in *Problemas da Rádio*, cit., pp. 22-25

73. António Ferro, "O Gabinete de Estudos Musicais", cit., p. 100.

74. António Ferro, *Bailados Portugueses "Verde Gaio"*, Lisboa, S.N.I., 1950, pp. 16-17.

75. Fernando Lopes-Graça in *Seara Nova* nº 826 (12/6/1943), p. 155, a propósito de *O Festim de Baltazar* de William Walton.

76. João José Cochofel in *Seara Nova* nº 832 (24/7/1943), pp. 243-45.

77. Fernando Lopes-Graça, "Necessidade e capricho na música portuguesa contemporânea", *Vértice*, vol. 1, fasc. 2 (Abril de 1945), pp. 35-37.

“in imposing rules that can only result in the creation of insincere works, of dubious artistic content”.<sup>77</sup>

Bento de Jesus Caraça had already spoken out on this point: “when the artistic work expresses the intimate conviction of the person who produced it, an expression that gives form to convictions and feelings that have not been formulated until then, although they are widely felt by other people, without being a work of propaganda, it nevertheless represents an admirable vehicle for the dissemination of ideas and a powerful agglutinator of feelings”.<sup>78</sup> Artistic universality would therefore be actualised through *moral shaping* – the artist’s inner conviction – regardless of the material used (e.g. folklore). From the point of view of individual practice, however – and despite the fact that, given the circumstances, Lopes-Graça was forced to write “music that was merely personal or, at the very least, for the use of a very restricted sector of the public” – he aimed for an art that was “clear and frank, of wide projection”, thinking of a common language between artist and public, capable of underpinning communication. Could this language be created without resorting to folklore? Perhaps, but there would be no reason, according to the author, for Portugal not to follow the example of other countries that “conquered their musical personality through the utilisation, study or assimilation of their popular music (combined, in some cases, with the revival of their old classical music)”.<sup>79</sup>

So while Marxist objectivism would lead Lopes-Graça to seek a *common language* between the composer and his target audience, based on capturing and transforming rustic music, he would never make it the norm, for himself or for others: In this, he was in line both with the ideological premises of Sérgio and Caraça (in which the strictly Marxist elements are negligible),<sup>80</sup> and with the lesson of Stravinsky and Bartók, according to which the

purely thematic element constitutes a totally secondary question from the aesthetic point of view, for which all that matters is to see how that matter was dealt with.

“This is precisely where all the preparation lies, the expressive force, the ability to build; in short, the artist’s personality.”<sup>81</sup> In addition, Lopes-Graça’s universalist concerns and iberist inclinations made him immune to a narrow, musically sectarian nationalism.<sup>82</sup>

The question of the possible analogy between musical creation and the neo-realist movement, raised in 1943 by João José Cochofel, was still on the agenda, leading the latter – a former pupil of Lopes-Graça – to reaffirm in 1949 the position that it would be “abusive to extend to music, which is an aconceptual and afigurative art, this designation that applies to a certain current encompassing literature, cinema and the visual arts”. However, a month later (!), he would consider “in the final analysis” that Lopes-Graça’s attitude towards folklore corresponded, in music, to neo-realism in the other arts: he would forge “something qualitatively new” from popular elements, drawing the authenticity of his aesthetic action from popular tradition.<sup>83</sup> It should be noted that by this time the composer had already personally undertaken two music collection campaigns.<sup>84</sup> But despite the personal and artistic ties that Lopes-Graça had with the representatives of literary neo-realism, he never considered himself a neo-realist.<sup>85</sup> So should we conclude that realist traits are completely absent from his work?

### *The originality of Lopes-Graça*

The aim for clarity, the cult of traditional forms, the impressionist influence and the essentialist expression that mark Fernando Lopes-Graça’s works, whether inspired by folklore or not, come from a horizon common to

77. Fernando Lopes-Graça, “Necessidade e capricho na música portuguesa contemporânea”, *Vértice*, vol. I, fasc. 2 (April 1945), pp. 35-37.

78. Bento de Jesus Caraça, “The Art”, p. 518.

79. Interview with Lopes-Graça published in the magazine *Vértice*, vol. II, fasc. 8 (June 1946), pp. 243-48.

80. Despite Lopes-Graça’s well-known communist sympathies, there is no historical materialism (or perhaps sociological truth, if we think of the last millennium) in his statement that “the great works of thought and art are, by definition, essence and destiny, popular”, and that “the quality of being popular comes from the deep roots of their inspiration, from the broadly human aspirations they embody, from the collective needs they fulfil, from the universal significance they possess” [Fernando Lopes-Graça, “Sobre o conceito de popular na música”, *Vértice*, vol. IV, no. 46 (May 1947), p. 20]. This position would be reaffirmed by the author in 1974: “the great works of art are, not only virtually, but effectively, popular by virtue of their own human appeal, their own radiating force” (*Seara Nova* no. 1547 [Sept. 1974], p. 21).

81. Béla Bartók, “La influencia da música campesina sobre la música culta moderna” and “La importancia de la música popular” in *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 90-96, 86-89 [88].

82. Universalist concerns run through all of Lopes-Graça’s work, and are all too evident in his vocal music (*Seis cantos sefardins*, *Six vieilles chansons françaises*, *Six Old English Songs*, *Sept vieilles chansons grecques*, etc.). The composer’s Iberianism reflects a special emotional affinity with the culture of the neighbouring country, which earned him the following comment: “I feel Spanish in the generic sense of the word. I feel Hispanic, although we must recognise that there aren’t many points of contact between Portuguese and Spanish folk music [...]” (interview given to João de Freitas Branco, published in *JL* no. 22, 22/12/1981).

83. Cf. *Vértice*, vol. VIII, no. 76 (Dec. 1949); vol. IX, no. 77 (Jan. 1950).

84. Michel Giacometti, “Fernando Lopes-Graça e a pesquisa folclórica (breves apontamentos)”, *Vértice*, nos 444-5 (Sept./Dec. 1981), pp. 344-66.

85. Cf. interview with *Seara Nova*, no. 1547 (Sept. 1974), p. 20.

sem ser obra de propaganda, representa, no entanto, um admirável veículo de difusão de ideias e um potente aglutinador de sentimentos». <sup>78</sup> A universalidade artística actualizar-se-ia, portanto, através de uma *enformação moral* – a convicção íntima do artista – independente da matéria utilizada (p. ex., o folclore). Do ponto de vista da prática individual, porém – e apesar de, dadas as circunstâncias, Lopes-Graça se ver obrigado a escrever «uma música meramente pessoal ou, quando menos, para uso de um sector muito restrito do público» – ele almejava uma arte «clara e franca, de larga projecção», pensando numa linguagem comum entre artista e público, capaz de alicerçar a comunicação. Poderia essa linguagem ser criada sem se recorrer ao folclore? Talvez, mas não haveria razão, segundo o autor, para que Portugal não seguisse o exemplo de outros países que «conquistaram a sua personalidade musical através do aproveitamento, do estudo ou da assimilação da sua música popular (combinada, nalguns casos, com o renascimento da sua música erudita antiga)». <sup>79</sup>

Assim, se o objectivismo marxista iria levar Lopes-Graça a buscar uma *linguagem comum* entre o compositor e o seu público-alvo, baseada na captação e transformação da música rústica, ele não chegaria nunca a arvorá-la em norma, para si ou para os outros: nisto, estava em consonância quer com as premissas ideológicas de Sérgio e Caraça (nas quais os elementos estritamente marxistas são negligenciáveis), <sup>80</sup> quer com a lição de Stravinsky e Bartók, segundo a qual o elemento puramente temático constitui uma questão totalmente secundária do ponto de vista estético, para o qual só interessa ver como foi tratada aquela matéria. «Neste *como*, reside justamente toda a preparação, a força expressiva, a capacidade de

construir; enfim, a personalidade do artista». <sup>81</sup> Acresce que as preocupações universalistas e a inclinação iberista de Lopes-Graça o tornavam imune a um nacionalismo estreito, musicalmente sectário. <sup>82</sup>

A questão da possível analogia entre a criação musical e o movimento neo-realista, levantada em 1943 por João José Cochofel, continuava no entanto na ordem do dia, levando este último – antigo aluno de Lopes-Graça – a reafirmar em 1949 a posição de que seria «abusivo estender à música, que é uma arte aconceitual e afigurativa, esta designação que se aplica a uma determinada corrente abrangendo a literatura, o cinema e as artes plásticas». Porém, um mês depois (!), consideraria «em última análise» que a atitude de Lopes-Graça face ao folclore correspondia, na música, ao neo-realismo nas outras artes: ele forjaria, a partir de elementos populares «qualquer coisa de qualitativamente nova», arrancando da tradição popular a autenticidade da sua acção estética. <sup>83</sup> Note-se que nesta data o compositor já havia empreendido pessoalmente duas campanhas de recolha musical. <sup>84</sup> Mas apesar dos laços pessoais e artísticos que Lopes-Graça mantinha com os representantes do neo-realismo literário, ele nunca se considerou um neo-realista. <sup>85</sup> Devemos então concluir que na sua obra os traços realistas estão completamente ausentes?

### *A originalidade de Lopes-Graça*

O propósito de clareza, o culto das formas tradicionais, o ascendente impressionista e a expressão essencialista que marcam as obras de Fernando Lopes-Graça, inspiradas ou não no folclore, advêm de um horizonte comum à geração de trinta e não instauram por si sós uma estética radicalmente distinta da dos seus pares. Há contudo momentos esteticamente decisivos, como *Cinco Estelas Funerárias* (1938–1948), em que Lopes-Graça, na sua

78. Bento de Jesus Caraça, "A Arte", *cit.*, p. 518.

79. Entrevista a Lopes-Graça publicada na revista *Vértice*, vol. II, fasc. 8 (Junho de 1946), pp. 243-48.

80. Apesar das conhecidas simpatias comunistas de Lopes-Graça, não há nenhum materialismo histórico (nem talvez verdade sociológica, se pensarmos no último milénio) na sua afirmação de que "as grandes obras do pensamento e da arte são, por definição, essência e destino, populares", e de que "a qualidade de popular advém-lhes das raízes profundas da sua inspiração, das aspirações largamente humanas que encarnam, das necessidades colectivas que satisfazem, do significado universal que possuem" [Fernando Lopes-Graça, "Sobre o conceito de popular na música", *Vértice*, vol. IV, nº 46 (Maio de 1947), p. 20]. Esta posição seria reafirmada pelo autor em 1974: "as grandes obras de arte são, não apenas virtualmente, mas efectivamente, populares por virtude do seu próprio apelo humano, da sua própria força irradiante" (*Seara Nova* nº 1547 [Set. 1974], p. 21).

81. Béla Bartók, "La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna" e "La importancia de la música popular" in *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 90-96, 86-89 [88].

82. As preocupações universalistas atravessam toda a obra de Lopes-Graça, sendo por demais evidentes na música vocal (*Seis cantos sefardins, Six vieilles chansons françaises, Six Old English Songs, Sept vieilles chansons grecques*, etc.). O iberismo do compositor traduz uma especial afinidade emocional com a cultura do país vizinho, tendo-lhe merecido o seguinte comentário: "Sinto-me espanhol no sentido genérico da palavra. Sinto-me hispânico, embora devamos reconhecer que não há muitos pontos de contacto entre a música folclórica [...] portuguesa e a espanhola" (entrevista concedida a João de Freitas Branco, publicada no *JL* nº22, de 22/12/1981).

83. Cf. *Vértice*, vol VIII, nº 76 (Dez. 1949); vol. IX, nº 77 (Jan. 1950).

84. Michel Giacometti, "Fernando Lopes-Graça e a pesquisa folclórica (breves apontamentos)", *Vértice*, nos 444-5 (Set./Dez. 1981), pp. 344-66.

85. Cf. entrevista à *Seara Nova*, nº 1547 (Set. 1974), p. 20.

the 1930s generation and do not in themselves establish an aesthetic radically different from that of his peers. There are, however, aesthetically decisive moments, such as *Cinco Estelas Funerárias* (1938–1948), in which Lopes-Graça's music simultaneously alludes to a sound ambience that is recognisably situated in an Iberian geo-cultural context, and expresses a bitterness coloured by hope, which can be symbolically read as a portrait of the social situation.<sup>86</sup> In these moments, his art becomes a testimony with a strong emotional charge and a socially critical slant, irreducible to the “politics of the spirit” of António Ferro, who was interested in socially neutral creativity and, from an emotional point of view, either exalting or appeasing. If we call “realism” the attempt to incorporate into the musical work elements that convey a concretely situated social experience, we have to recognise in Lopes-Graça's work a “realistic” component to which, at certain moments, emotional discomfort lends an intervening dimension. Lopes-Graça's art thus reveals a certain spiritual affinity with literary neo-realism. Other affinities, however, and perhaps more significant ones, could be pointed out. Consider, for example, the rustic hieratism, intense to the point of brutality, of certain pages by Miguel Torga. This hieratism marries perfectly with the ruralism, harmonically harsh and rhythmically stiff, assiduously cultivated by Lopes-Graça.

In addition to the occasional aesthetic dissent, in the 1940s, Lopes-Graça established a new communicative strategy as an alternative to the anaemic concert routine of the time, which took into account the social conditions of the dissemination of musical works.<sup>87</sup> The cornerstone of this strategy, which included the founding of a concert society dedicated to the presentation of contemporary music (the *Sonata*), was the choice of the mixed choir as a privileged means of mobilising broad social sectors. Choral practice was, at the time, as uncommon in Portugal as singing and piano recitals, but Lopes-Graça saw it as the key to the composer's insertion into political and social movements. If António Ferro, with the advantage of radio, sought to promote the emblematic function of learned creation through, above all, accompanied song, Lopes-Graça, not disdaining this format, found in the mixed choir the way to create an alternative emblem that could be taken up by the regime's critical sectors in

more diverse and informal contexts. The ideal of agitation represented by the *Canções Heróicas* for voice(s) and piano (if available), drastically curtailed by Censorship and police surveillance, had been closely preceded by the first *Canções Regionais Portuguesas* for a capella choir, from 1943. Conducting a choral group, founded in 1945 in connection with the Democratic Unity Movement, which five years later would become part of the Academia de Amadores de Música,<sup>88</sup> led the composer to commit himself to new harmonisations of Portuguese folk songs (*Primeira Cantata do Natal*, etc.), the number of which would never cease to increase.

According to Mário Vieira de Carvalho, these choral arrangements made it possible to create in the audience an effect of strangeness comparable to Brechtian detachment, arousing a thinking attitude.<sup>89</sup> We should re-examine the issue, locating more precisely in the repertoire and in time both the stylistic elements that, in Lopes-Graça's harmonisations, can be significantly contrasted with pieces that appeared on the Emissora Nacional (for example, the beautiful *Canção das Tecedeiras*, by Armando Fernandes) and those that only reflect the author's modernist openness. The strangeness of the audience could come from either one or the other stylistic vector. Francine Benoit warns us, in fact, that “the first songs were treated quite simply, but Lopes-Graça's versions, following a certain and intense rhythm of work, developed their writing technique according to the composer's fertile imagination, their total integration into popular texts, and their strengthened property of complementary musical language”.<sup>90</sup>

#### *The J.M.P. Generation and innovations in Porto*

The 1940s were marked by the regeneration of musical nationalism by composers born before the Republic, who were joined in the second half of the decade by Joly Braga Santos (1924–1988), a pupil of Luís de Freitas Branco, in whose works we can detect influences not only from the master's neo-classicism, but also from modern English music (Vaughan Williams) and even (in the 1st

86. For other examples, see M. P. Ferreira, “Da Música na História de Portugal”, *cit.*

87. This aspect was emphasised by Mário Vieira de Carvalho in his article “Fernando Lopes-Graça – Equação entre o artista e o seu meio” in *id.*, *Estes sons, esta linguagem*, Lisbon, Estampa, 1978, 173–202 [178–83].

88. Cf. Viriato Camilo, *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*, Lisbon, Seara Nova, 1990, pp. 13, 117–18, 139–44. Between 1948 and 1952 inclusive, the group used the name Coro do Grupo Dramático Lisbonense.

89. M. Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, *cit.*  
90. Cf. M. Vieira de Carvalho, *Estes sons, esta linguagem*, *cit.*

música, simultaneamente alude a uma ambiência sonora reconhecivelmente situada num contexto geo-cultural ibérico, e exprime uma amargura colorida pela esperança, o que pode ser simbolicamente lido como retrato da situação social.<sup>86</sup> Nesses momentos, a sua arte transmuta-se num testemunho de forte carga emocional e pendor socialmente crítico, irredutível à «política do espírito» de António Ferro, interessado numa criatividade socialmente neutra e, do ponto de vista emocional, ora exaltante, ora apaziguadora. Se chamarmos «realismo» à tentativa de incorporação na obra musical de elementos que veiculem uma vivência social concretamente situada, teremos que reconhecer na obra de Lopes-Graça uma componente «realista» a que, em certos momentos, o desconforto emotivo empresta uma dimensão interventiva. A arte de Lopes-Graça revela assim alguma afinidade espiritual com o neo-realismo literário. Outras afinidades, porém, e porventura mais significativas, se lhe poderiam apontar. Considere-se, por exemplo, o hieratismo rústico, intenso até à brutalidade, de certas páginas de Miguel Torga. Este hieratismo casa-se na perfeição com o ruralismo, harmonicamente agreste e ritmicamente inteiriço, assiduamente cultivado por Lopes-Graça.

Para além da pontual dissensão estética, Lopes-Graça instaura nos anos quarenta, em alternativa à anémica rotina concertística de então, uma nova estratégia comunicativa, que tem em conta as condicionantes sociais da divulgação da obra musical.<sup>87</sup> Trave-mestra dessa sua estratégia, que inclui a fundação de uma sociedade de concertos vocacionada para a apresentação de música contemporânea (a *Sonata*), é a eleição do coro misto como meio privilegiado para a mobilização musical de sectores sociais alargados. A prática coral era, ao tempo, tão pouco usual entre nós como o recital de canto e piano, mas Lopes-Graça viu nela a chave da inserção do compositor nas movimentações político-sociais. Se António Ferro, com a vantagem de dispôr da Rádio, procurava promover a função emblemática da criação erudita através, sobretudo, da canção acompanhada, Lopes-Graça, não desdenhando esse formato, encontrou no coro misto a forma de criar um emblema alternativo que pudesse ser assumido pelos sectores críticos do regime em contextos mais diversificados e informais. O ideal de agitação representado pelas *Canções Heróicas* para voz(es) e piano (se disponível),

drasticamente cerceado pela Censura e pela vigilância policial, tinha sido precedido de perto pelas primeiras *Canções Regionais Portuguesas* para coro a capella, de 1943. A regência de um grupo coral, fundado em 1945 em ligação com o Movimento de Unidade Democrática, que cinco anos mais tarde se integraria na Academia de Amadores de Música,<sup>88</sup> levou o compositor a empenhar-se em novas harmonizações de canções populares portuguesas (*Primeira Cantata do Natal*, etc.), cujo número nunca cessaria de aumentar.

Segundo Mário Vieira de Carvalho, estes arranjos corais permitiam criar na audiência um efeito de estranheza comparável ao distanciamento *brechtiano*, suscitando uma atitude pensante.<sup>89</sup> Convirá reexaminar a questão, situando mais precisamente no repertório e no tempo tanto os elementos estilísticos que, nas harmonizações de Lopes-Graça, se possam contrapor significativamente a peças surgidas no âmbito da Emissora Nacional (por exemplo, a bela *Canção das Tecedeiras*, de Armando Fernandes) como aqueles outros que traduzem somente a abertura modernista do autor. A estranheza do público poderia advir quer de um, quer do outro vector estilístico. Francine Benoit adverte-nos, aliás, que «as primeiras canções foram tratadas com bastante singeleza mas as versões de Lopes-Graça, sucedendo-se a um ritmo de trabalho certo e intenso, foram desenvolvendo a sua técnica de escrita de acordo com a fértil imaginação do compositor, a sua integração total nos textos populares, e a sua fortalecida propriedade de linguagem musical complementar».<sup>90</sup>

#### *A Geração da J.M.P. e as inovações portuguesas*

A década de quarenta foi marcada pela regeneração do nacionalismo musical a cargo de compositores nascidos antes da República, aos quais se viria a juntar, na segunda metade da década, Joly Braga Santos (1924–1988), aluno de Luís de Freitas Branco, em cujas obras se detectam influências não só do neo-classicismo do mestre, como da moderna música inglesa (Vaughan Williams) e mesmo

86. Para outros exemplos, veja-se M. P. Ferreira, "Da Música na História de Portugal", *cit.*, p. 209.

87. Este aspecto foi posto em relevo por Mário Vieira de Carvalho, no seu artigo "Fernando Lopes-Graça – Equação entre o artista e o seu meio" in *id.*, *Estes sons, esta linguagem*, Lisboa, Estampa, 1978, 173-202 [178-83].

88. Cf. Viriato Camilo, *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*, Lisboa, Seara Nova, 1990, pp. 13, 117-18, 139-44. Entre 1948 e 1952 inclusive, o agrupamento usou o nome de Coro do Grupo Dramático Lisbonense.

89. M. Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, *cit.*, p. 22.

90. Cf. M. Vieira de Carvalho, *Estes sons, esta linguagem*, *cit.*, p. 181.

Symphony) from the late-romanticism of Sibelius.<sup>91</sup> But the same period was also marked by the breakdown of the “social peace” of the 1930s and the democratic aspirations of the post-war period, which fuelled the internationalist appetite of the new generations. This would lead, in 1948–1949, to the official constitution – preceded by a broad movement, embodied in concerts and conferences – of the Portuguese Musical Youth, an association federated in the *Jeunesses Musicales* originating in the Franco-Belgian area.<sup>92</sup> The launch of the J.M.P., encouraged by Luís de Freitas Branco, was attended not only by Joly Braga Santos, but also João de Freitas Branco, Humberto d’Ávila and the pianist and composer Filipe de Sousa (1927–2006), in whose home the first meetings were held in 1947.<sup>93</sup> The initial group was joined in 1948 by other young people, including Maria de Lourdes Martins (1926–2009) and Filipe Pires (1934–2015),<sup>94</sup> who, together with Filipe de Sousa, would represent the continuation and culmination of the neo-classical school at the National Conservatoire in the 1950s – where, in 1939, Croner de Vasconcelos had succeeded his former teacher.<sup>95</sup>

It should be noted that it was only at this time that the dominant musical taste in Europe began to progressively integrate the achievements of a Stravinsky, a Hindemith or a Messiaen, and the neo-classical orientation was generally seen as a modern and renovating orientation.<sup>96</sup> In line with this openness, father Manuel Faria (1916–1983) would also introduce some harmonic modernity into the world of

religious music in Braga from the 1950s onwards.<sup>97</sup>

If, at the beginning of the 1950s, conductor Silva Pereira still found reasons to praise Salazar and the musical work of the Estado Novo,<sup>98</sup> this happened precisely at the moment when Salazar was dropping António Ferro’s interventionism, which would greatly impoverish the music scene. In fact, the fall of António Ferro marked the moment when the balance between the dynamic and the conservative currents of the Salazar regime was definitively broken, with the latter blocking any attempts at modernisation. Emissora Nacional ceased to play any role in encouraging musical creation, and the National Conservatoire crystallised.

In this new context, Croner de Vasconcelos, whose time was totally taken up by teaching, only composed one major work in this decade (the ballet *Coimbra*, commissioned by the S.N.I., which was never performed),<sup>99</sup> while Armando Fernandes suffered from the extinction of the *Gabinete de Estudos Musicais*, and from 1953 was also forced to devote all his energies to teaching.<sup>100</sup> Luís de Freitas Branco, who was dismissed from *Emissora Nacional* in 1951 for political reasons and died in 1955, would go on to write his fourth and final Sinfonia and the symphonic poem *Solemnia verba*. On the other hand, Frederico de Freitas would premiere a choral Mass, the radio opera *A igreja do mar*, a Concerto for flute and orchestra and his *Medieval Suite* for symphony orchestra at the same time. Lopes-Graça was also extremely productive (*Cuatro canciones de Federico García Lorca*, *Concertino para piano*, *Divertimento*, etc.), and this decade was notable for the “overabundance of works directly linked to

91. J. Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 2nd edition, *cit.* p. 314; *Id.*, “A música de câmara de Joly Braga Santos” in *Homenagem a Joly Braga Santos*, Lisbon, Os Amigos do S. Carlos, 1989; João Paes, “Santos (Joly Braga)”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 22 (III Suplemento), Lisbon, Verbo, 1991, cols. 792-94; I. Moody, “Mensagens”, *cit.* Moody, “Messages”, *cit.*, pp. 4-5.

92. See *Arte Musical*, IV series, vol. III, no. 13 (Oct./Nov. 1998), commemorating the 50th anniversary of the J.M.P.; see also the rectifications published in no. 15 of the same series.

93. Filipe de Sousa later also devoted himself to orchestral conducting, musicology and an enlightened practice of artistic patronage. See A.-R. Alcaide, “De Sousa, Filipe” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, vol. 5, p. 393; and the interview given by the musician to *Macau* magazine, 2nd series, no. 64 (August 1997).

94. On the trajectory of these composers, see the interviews recently given by Filipe Pires and Maria de Lourdes Martins to *Arte Musical* (new series), nos. 3 (April 1996) and 10-11 (January-June 1998), respectively. In 2001, the Sociedade Portuguesa de Autores published a catalogue of works by Filipe Pires, with discography.

95. Jorge Croner de Vasconcelos began teaching at the Conservatoire on an interim basis in 1938, taking over in October 1939, while Luís de Freitas Branco was prevented from teaching there from the same year.

96. In the middle of the century, as Maria Teresa de Macedo told me, there were still sections of the musical public in Porto who would leave the room when a soloist dared to play Debussy at a piano recital!

97. On Manuel Faria, see the elements presented in Alvaro Carneiro, *A Música em Braga*, Braga, separata de *Theologica*, 1959, pp. 89-93; the brief reference by José Carlos Picoto, “Sobre a história da música portuguesa”, *cit.* p. 180; the entry “Faria (Manuel Ferreira de)”, signed by Frederico de Freitas, in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 8, Lisbon, Verbo, 1969, cols. 380-81, and the respective update in vol. 21 (II Suplemento), 1986, cols. 539-40; Francisco Faria’s article, “A Música de Manuel Faria”, in *Nova Revista de Música Sacra*, nos. 27-28 (Braga, 1983), pp. 1-7, followed on pp. 8-12 by a provisional catalogue of his musical works; and finally, Cristina Adriana Toscano de Faria’s Master’s dissertation in Musical Sciences, “Manuel Ferreira de Faria: O homem e o sacerdote. The composer and the pedagogue” (Coimbra, Faculty of Letters, 1992).

98. Joaquim Silva Pereira, “O Estado e a Música” (conference), Macau: Círculo de Cultura Musical, 1952.

99. Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcelos*, *cit.*, pp. 141-43, 210-13; and the statement by Armando Fernandes to *Colóquio/Artes* no. 25 (December 1975), reproduced in part in *Homenagem a Jorge Croner de Vasconcelos*, Lisbon, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1998, pp. 19-21, which refers to the occasional use of a dodecaphonic series in the ballet *Coimbra*.

100. See the interview given by the composer to the bulletin *Informação Musical*, no. 4 (December 1981).

(na 1ª Sinfonia) do tardo-romantismo de Sibelius.<sup>91</sup> Mas a mesma época foi também marcada pela ruptura da «paz social» dos anos trinta e pelas aspirações democráticas do pós-guerra, que alimentavam a apetência internacionalista das novas gerações. Isto levaria, em 1948–1949, à constituição oficial – precedida por um largo movimento, corporizado em concertos e conferências – da Juventude Musical Portuguesa, associação federada nas *Jeunesses Musicales* originadas na área franco-belga.<sup>92</sup> Ao lançamento da J.M.P., encorajado por Luís de Freitas Branco, ficaram associados não só Joly Braga Santos, como João de Freitas Branco, Humberto d'Ávila e o pianista e compositor Filipe de Sousa (1927–2006), em cuja casa se realizaram, em 1947, as primeiras reuniões.<sup>93</sup> Ao grupo inicial juntaram-se logo em 1948 outros jovens, entre os quais Maria de Lourdes Martins (1926–2009) e Filipe Pires (1934–2015),<sup>94</sup> que, juntamente com Filipe de Sousa, representariam na década de cinquenta a continuação e culminação da escola neo-clássica do Conservatório Nacional – onde, em 1939, Croner de Vasconcelos havia sucedido ao seu antigo professor.<sup>95</sup>

Deve observar-se que só nesta altura o gosto musical dominante, na Europa, começava progressivamente a integrar as conquistas de um Stravinsky, de um Hindemith ou de um Messiaen, sendo a orientação neo-clássica vista, em geral, como uma orientação moderna e renovadora.<sup>96</sup> Em sintonia com esta abertura, também o Pe Manuel Faria (1916–1983) viria a introduzir, em Braga, a partir de

c. 1950, alguma modernidade harmónica no universo da música religiosa.<sup>97</sup>

Se, no início dos anos cinquenta, Silva Pereira encontrava ainda razões para fazer o elogio de Salazar e da obra musical do Estado Novo,<sup>98</sup> isso sucedia precisamente no momento em que Salazar deixava cair o intervencionismo de António Ferro, o que viria a empobrecer sobremaneira o panorama musical. A queda de António Ferro marca, na verdade, o momento em que, na área musical, se rompe definitivamente o equilíbrio entre os sectores dinâmicos e os sectores passadistas do regime salazarista, passando estes últimos a bloquear quaisquer tentativas de modernização. A Emissora Nacional deixa de ter qualquer papel no incentivo à criação musical, e o Conservatório Nacional fica parado no tempo.

Neste novo contexto, Croner de Vasconcelos, com o seu tempo totalmente tomado pela actividade pedagógica, só comporia, nesta década, uma obra de vulto (o bailado *Coimbra*, encomendado pelo S.N.I., que permaneceu inédito),<sup>99</sup> enquanto Armando Fernandes se ressentiria da extinção do Gabinete de Estudos Musicais, sendo a partir de 1953 obrigado igualmente a dedicar todas as suas energias ao ensino.<sup>100</sup> Luís de Freitas Branco, afastado em 1951 da Emissora Nacional por razões políticas e falecido em 1955, escreveria ainda a sua quarta e última Sinfonia e o poema sinfónico *Solemnia verba*. Em contrapartida, Frederico de Freitas faria estrear na mesma época, entre outras obras, uma Missa coral, a ópera radiofónica *A igreja do mar*, um Concerto para flauta e orquestra e a sua *Suite Medieval* para orquestra sinfónica. Lopes-Graça seria também extremamente produtivo (*Cuatro*

91. J. Freitas Branco, *História da Música Portuguesa*, 2ª edição, cit., p. 314. *Id.*, "A música de câmara de Joly Braga Santos" in *Homenagem a Joly Braga Santos*, Lisboa, Os Amigos do S. Carlos, 1989; João Paes, "Santos (Joly Braga)", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 22 (III Suplemento), Lisboa, Verbo, 1991, cols. 792-94; I. Moody, "Mensagens", cit., pp. 4-5.

92. Veja-se a *Arte Musical*, IV série, vol. III, nº 13 (Out./Nov. 1998), número comemorativo dos 50 anos da J.M.P.; consultem-se ainda, no nº 15 da mesma série, as rectificações aí publicadas.

93. Filipe de Sousa dedicou-se posteriormente também à direcção de orquestra, à musicologia e a um esclarecido exercício do mecenato artístico. Veja-se A.-R. Alcaide, "De Sousa, Filipe" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980, vol. 5, p. 393; e a entrevista concedida pelo músico à revista *Macau*, 2ª série, nº 64 (Agosto 1997).

94. Sobre a trajectória destes compositores, vejamos as entrevistas recentemente concedidas por Filipe Pires e Maria de Lourdes Martins à *Arte Musical* (nova série), nºs 3 (Abril 1996) e 10-11 (Janeiro-Junho 1998), respectivamente. Em 2001, a Sociedade Portuguesa de Autores editou um catálogo de obras de Filipe Pires, com discografia.

95. Jorge Croner de Vasconcelos começou a leccionar interinamente no Conservatório em 1938, tendo tomado posse em Outubro de 1939, enquanto Luís de Freitas Branco se viu aí impedido de ensinar a partir deste mesmo ano.

96. Em meados do século, segundo me contou Maria Teresa de Macedo, ainda havia sectores do público musical português que abandonavam a sala quando, num recital de piano, se ousava tocar Debussy!

97. Sobre Manuel Faria, vejamos os elementos apresentados em Alvaro Carneiro, *A Música em Braga*, Braga, separata de Theologica, 1959, pp. 89-93; e breve referência de José Carlos Picoto, "Sobre a história da música portuguesa", cit., p. 180; e entrada "Faria (Manuel Ferreira de)", assinada por Frederico de Freitas, na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 8, Lisboa, Verbo, 1969, cols. 380-81, e a respectiva actualização no vol. 21 (II Suplemento), de 1986, cols. 539-40; o artigo de Francisco Faria, "A Música de Manuel Faria", na *Nova Revista de Música Sacra*, nºs 27-28 (Braga, 1983), pp. 1-7, seguido, às pp. 8-12, de um catálogo provisório das obras musicais; e finalmente, a dissertação de Mestrado em Ciências Musicais de Cristina Adriana Toscano de Faria, "Manuel Ferreira de Faria: O homem e o sacerdote. O compositor e o pedagogo" (Coimbra, Faculdade de Letras, 1992).

98. Joaquim Silva Pereira, "O Estado e a Música" (conferência), Macau: Círculo de Cultura Musical, 1952.

99. Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcelos*, cit., pp. 141-43, 210-13; e o depoimento de Armando Fernandes à *Colóquio/Artes* nº 25 (Dezembro de 1975), reproduzido parcialmente in *Homenagem a Jorge Croner de Vasconcelos*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1998, pp. 19-21, onde se refere o uso pontual, no bailado *Coimbra*, de uma série dodecafónica.

100. Veja-se a entrevista concedida pelo compositor ao boletim *Informação Musical*, nº 4 (Dezembro de 1981).

ethnographic sources, and not just Portuguese ones”<sup>101</sup> and the use of the record as a means of disseminating some of these compositions.<sup>102</sup> However, it was also in the same period that folkloric inspiration, in the face of state inaction and internationalist tendencies, ceased to be fashionable.<sup>103</sup>

At the same time, while Elvira de Freitas (1927–2015) followed in her father’s footsteps in Lisbon, combining classical composition with light music,<sup>104</sup> the spirit of a restrained modernism continued, among authors from Porto, in the work of pianist Berta Alves de Sousa (1906–1997)<sup>105</sup> and Maria Teresa Macedo (1926–). However, Cláudio Carneiro was already beginning to practise an abstract, atonal style of writing (*Khroma*, from 1954) and one of his students, Fernando Corrêa de Oliveira (1921–2004), leader of the Associação da Juventude Musical Portuguesa do Porto (created in the image of the J.M.P. and at its instigation), progressively developed a new harmonic system (later extended to counterpoint), “sound symmetry”.<sup>106</sup> The pianist and composer Victor Macedo Pinto (1917–1964) returned to Porto in 1957, having put an end to his diplomatic career. The quality of his artistic presence created a pleasant memory that lasted for many years.<sup>107</sup>

Meanwhile, abroad, Stravinsky converted to dodecaphonic atonalism, Cage explored indeterminism, and in Europe beyond the Pyrenees, around the Paris/Darmstadt axis, the new generations rediscovered Webern and set out to extend dodecaphonic rationalisation to the parameters of rhythm, intensity and even timbre: integral serialism was the order of the day, and electronic music was taking its first steps.<sup>108</sup>

101. M. Vieira de Carvalho, *O essencial...*, cit.

102. Luísa Cymbron and Joaquim Carmelo Rosa, “Para uma discografia da música portuguesa”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 2 (1992), pp. 13–56.

103. Victor Macedo Pinto, “O Folclore e a música culta ou a moda e a verdade estética”, *Arte Musical*, IIIª série, no. 4 (Feb. 1959), pp. 101–2.

104. Cf. “Freitas (Elvira Manuela Fernandez de)” *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 21, Lisbon, Verbo, 1986, cols. 585–86.

105. Cândido Lima, “Sousa (Berta Alves de)”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 17, Lisboa, Verbo, 1975, col. 583. The estate of the artist, who only devoted herself to composition later on, was entrusted to the Porto Conservatory after her death.

106. Fernando Corrêa de Oliveira, *Música Minha* [autobiography], Porto, author’s edition, 1993, pp. 52–80.

107. J. C. Picoto, “Pinto (Vitor Macedo)”, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 15, Lisbon, Verbo, 1973, cols. 135–6.

108. Paul Griffiths, *Modern Music. The avant garde since 1945*, London, J. M. Dent, 1981. Manuel Rodeiro and Daniel Teruggi (coord.), *Poética electrónica. Panorama of electroacoustic music 1950/1995*, [Santiago de Compostela]: Galician Centre for Contemporary Art, 1995.

## The *avant-garde* turn

### *Adherence to atonalism (c.1960–70)*

At the end of the 1950s, an event of great historical importance took place: the appearance of the Calouste Gulbenkian Foundation. The Foundation’s impact, which is still poorly studied, encompassed the organisation of concerts and the commissioning of musical works (giving rise, for example, to Croner de Vasconcelos’ last major work, the *Vilancico for the Feast of Saint Cecilia*, still indebted to the “historicist nationalism” of the 1930s),<sup>109</sup> but also had an impact on education. In the 1960s, it was the Gulbenkian Foundation in particular that supported, through scholarships and other initiatives, the individual efforts to specialise and update the art of a new generation of creators and interpreters, attracted by the teachings of the Second Viennese School and the emerging experimentalism. By 1960, this attraction had translated into a radical aesthetic shift, the effects of which have continued to this day.

Among the composers interested in broadening the aesthetic and technical horizons of musical art, Álvaro Cassuto (1938–),<sup>110</sup> Jorge Peixinho (1940–1995),<sup>111</sup> Armando Santiago (1932–2025)<sup>112</sup> and Filipe Pires initially stood out; this *avant-garde* group was joined by Maria de Lourdes Martins, from 1965, and shortly afterwards by Constança Capdeville (1937–1992). Also from the early 1960s onwards, Fernando Lopes-Graça (*Canto de Amor*

109. Gil Miranda, “Notas acerca do Vilancico para a Festa de Santa Cecilia”, *Colóquio/Artes* no. 25 (December 1975), pp. 62–65. *Id.*, *Jorge Croner ...*, cit., pp. 145–47, 218–21. In contrast to our historical reading, the biographer opines, on p. 163, about *Vilancico* and other works, that “the fact that he [Croner de Vasconcelos] sometimes composed in forms apparently borrowed from a distant musical tradition [...] seems to have no other meaning than the affective one”.

110. Álvaro Cassuto published an article in *Arte Musical*, IIIª série, nº 5–6 (August 1959), “Bases fundamentais do dodecafonismo serial” (Fundamental bases of serial dodecaphonism), which, with hindsight, takes on almost the value of a manifesto, announcing a radical break with the aesthetics of the past.

111. On Jorge Peixinho, see “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, in José Machado (org.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Lisbon: Editorial Caminho, 2002, pp. 223–86.

112. Between 1958 and 1960, Armando Santiago was a fan of polytonal panchromatism; in 1960, he won the 1st Composition Prize at the National Conservatory and did an internship at the O.R.T.F. (Paris), where he studied concrete music with Pierre Schaeffer. He is credited with the soundtrack for Ernesto de Sousa’s film *Dom Roberto* (1962). Between 1962 and 1964, he studied with B. Porena and G. Petrassi in Rome. Petrassi in Rome. His language then turned towards atonalism (*Episodii* for orchestra, *Sinfonia*, *Sonata 1968*, etc.). Armando Santiago settled in Canada in 1968, where he became a naturalised Canadian citizen in 1972. Until the early 1970s, he maintained close contact with Portuguese musical life, but his subsequent integration into the Canadian artistic milieu has led to a premature forgetting of his historical role in Portugal.

*canciones de Federico García Lorca*, Concertino para piano, *Divertimento*, etc.), sendo de realçar nesta década a «superabundância de obras directamente vinculadas a fontes etnográficas, e não só portuguesas»<sup>101</sup> e o uso do disco como meio de divulgação de algumas destas composições.<sup>102</sup> Contudo, é também no mesmo período que a inspiração folclórica, perante a inacção do Estado e as tendências internacionalistas, deixa de estar na moda.<sup>103</sup>

Paralelamente, enquanto Elvira de Freitas (1927–2015) seguia, em Lisboa, as pisadas do pai, aliando a composição erudita à actividade no âmbito da música ligeira,<sup>104</sup> o espírito de um modernismo comedido prolongava-se, entre os autores portuenses, na obra da pianista Berta Alves de Sousa (1906–1997)<sup>105</sup> e de Maria Teresa Macedo (1926–). Cláudio Carneiro começava já, porém, a praticar uma escrita abstractizante tendencialmente atonal (*Khroma*, de 1954) e um dos seus alunos, Fernando Corrêa de Oliveira (1921–2004), dirigente da Associação da Juventude Musical Portuguesa do Porto (criada à imagem da J.M.P. e por estímulo desta), desenvolvia progressivamente um novo sistema harmónico (posteriormente alargado ao contraponto), a «simetria sonora».<sup>106</sup> Ao Porto, regressaria em 1957, pondo termo à sua carreira diplomática, o pianista e compositor Victor Macedo Pinto (1917–1964), construindo então, pela qualidade da sua presença artística, uma grata memória que perdurou longos anos.<sup>107</sup>

Entretanto, no estrangeiro, Stravinsky convertia-se ao atonalismo dodecafónico, Cage explorava o indeterminismo, e na Europa de além-Pirenéus, em torno ao eixo Paris/Darmstadt, as novas gerações redescobriam Webern e propunham-se estender a racionalização dodecafónica aos parâmetros do ritmo, da intensidade e mesmo do timbre: o serialismo integral estava na ordem do dia, e a música electrónica dava os primeiros passos.<sup>108</sup>

101. M. Vieira de Carvalho, *O essencial...*, cit., pp. 30-31.

102. Luísa Cymbron e Joaquim Carmelo Rosa, "Para uma discografia da música portuguesa", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 2 (1992), pp. 13-56.

103. Victor Macedo Pinto, "O Folclore e a música culta ou a moda e a verdade estética", *Arte Musical*, IIIª série, nº 4 (Fev. 1959), pp. 101-2.

104. Cf. "Freitas (Elvira Manuela Fernandez de)" *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 21, Lisboa, Verbo, 1986, cols. 585-86.

105. Cândido Lima, "Sousa (Berta Alves de)", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 17, Lisboa, Verbo, 1975, col. 583. O espólio da artista, que só tardiamente se dedicou à composição, foi confiado, após o seu falecimento, ao Conservatório do Porto.

106. Fernando Corrêa de Oliveira, *Música Minha* [autobiografia], Porto, edição do autor, 1993, pp. 52-80.

107. J. C. Picoto, "Pinto (Vitor Macedo)", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 15, Lisboa, Verbo, 1973, cols. 135-6.

108. Paul Griffiths, *Modern Music. The avant garde since 1945*, Londres, J. M. Dent, 1981. Manuel Rodeiro e Daniel Teruggi (coord.), *Poética electrónica. Panorama das músicas electroacústicas 1950/1995*, [Santiago de Compostela]: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1995.

## A viragem vanguardista

### *A adesão ao atonalismo (ca. 1960–70)*

No final dos anos cinquenta dá-se um acontecimento de grande relevo histórico: o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian. O impacto da Fundação, ainda mal estudado, abarca a organização de concertos e a encomenda de obras musicais (dando origem, por exemplo, à última obra de grande fôlego de Croner de Vasconcelos, *o Vilanico para a Festa de Santa Cecília*, ainda devedor do «nacionalismo historicista» dos anos trinta),<sup>109</sup> mas incide também na vertente formativa. Seria sobretudo a Fundação Gulbenkian a suportar nos anos sessenta, através de bolsas de estudo e outras iniciativas, o esforço pessoal de especialização e actualização artística de uma nova geração de criadores e intérpretes, atraídos pelos ensinamentos da Segunda Escola de Viena e pelo experimentalismo nascente. Esta atracção tinha-se traduzido, por volta de 1960, numa viragem estética radical, cujos efeitos se vêm prolongando até aos dias de hoje.

Entre os compositores interessados em alargar o horizonte estético e técnico da arte musical, destacaram-se inicialmente Álvaro Cassuto (1938–),<sup>110</sup> Jorge Peixinho (1940–1995),<sup>111</sup> Armando Santiago (1932–2025)<sup>112</sup> e Filipe Pires; a este núcleo de vanguarda vieram juntar-se Maria de Lourdes Martins, a partir de 1965, e, pouco depois, Constança Capdeville (1937–1992). Também a partir do início dos anos sessenta, Fernando Lopes-Graça (*Canto*

109. Gil Miranda, "Notas acerca do Vilanico para a Festa de Santa Cecília", *Colóquio/Artes* nº 25 (Dezembro de 1975), pp. 62-65. *Id.*, *Jorge Croner...*, cit., pp. 145-47, 218-21. Em contraposição à nossa leitura histórica, o biógrafo opina, à p. 163, a propósito do *Vilanico* e outras obras, que "a circunstância de ele [Croner de Vasconcelos] ter composto, por vezes, em formas aparentemente emprestadas por uma tradição musical longínqua [...] não parece ter outro significado, senão o afectivo".

110. Cf. *Catálogo Geral da Música Portuguesa*, cit. Álvaro Cassuto publicou na *Arte Musical*, IIIª série, nº 5-6 (Agosto de 1959), um artigo, "Bases fundamentais do dodecafonismo serial", que, retrospectivamente, assume quase o valor de um manifesto, anunciando uma ruptura radical com a estética do passado.

111. Sobre Jorge Peixinho, veja-se, do presente autor, "A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção", in José Machado (org.), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002, pp. 223-86.

112. Entre 1958 e 1960, Armando Santiago foi adepto de um pancromatismo politonal; em 1960, recebeu o 1º Prémio de Composição do Conservatório Nacional e estagiou na O.R.T.F. (Paris), onde estudou música concreta com Pierre Schaeffer. Deve-se-lhe a banda sonora do filme *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa (1962). Entre 1962 e 1964, estudou com B. Porena e G. Petrassi em Roma. A sua linguagem inflectiu então para o atonalismo (*Episodii* para orquestra, *Sinfonia*, *Sonata 1968*, etc.). Armando Santiago radicou-se no Canadá em 1968, onde, em 1972, se naturalizou canadiano. Até ao princípio da década de setenta, manteve contactos estreitos com a vida musical portuguesa, mas a sua posterior integração no meio artístico canadiano tem levado a um prematuro esquecimento do seu papel histórico em Portugal.

*de Morte*) and Joly Braga Santos (*Sinfonietta*) expanded the harmonic horizon of their musical language, but in an evolutionary and selective way. More radical, but also more fleeting, was Manuel Faria's atonal experimentation, which came about following studies with Goffredo Petrassi (*Nine short pieces for orchestra*).<sup>113</sup>

Symptomatic of the new wave of aesthetics and the problems it posed in a highly politicised context is the survey that the magazine *O Tempo e o Modo* sent out in 1963 to various personalities in the music scene.<sup>114</sup> Of the five questions, three focus on the divorce between *avant-garde* tendencies and the general public (Is this divorce historically aberrant? How can it be explained? How can it be alleviated?); the fourth refers to the relationship between this problem and the composer's creative freedom, and the fifth to the situation of the Portuguese music scene. The most radical answers to the first three questions come from Álvaro Cassuto, who, as a representative of the *avant-garde*, dismisses their relevance, and Filipe de Sousa, who denounces the unjustified abandonment of tonal functions. Joly Braga Santos takes an intermediate position: he accepts the possibility of using the new technical processes in a socially accessible way, but distances himself from the "punctilists" (followers of Webern) because they represent a clear break with tradition.

Thus, in microcosm, we have the situation of the time: the young set out to revolutionise classical aesthetics without any fear of consequences, in the face of resistance from the neo-classical school and the attitude of selective assimilation of some established composers. Trying to manage the discomfort created by the new artistic divides, and not wanting to oppose the innovative currents, João de Freitas Branco then appeals, in his characteristically ambiguous prose, to "a super-simplicity containing within itself the complex musical structures of the *avant-garde* (a new simplicity of complexities)".<sup>115</sup> But "the young composers' eagerness to *bring things up to date*" (in Lopes-Graça's words)<sup>116</sup> had introduced a dynamic that, far from favouring a new synthesis, would lead to an expansion in directions that were increasingly

distant from common experience – to the point of causing public scandal – an expansion that was led above all by Jorge Peixinho, in his capacity as an interpreter and promoter of *avant-garde* music (through concerts, courses, conferences, etc.).<sup>117</sup>

Peixinho had a mammoth task before him: to familiarise the Portuguese milieu with the legacy of the Viennese School and its serial ramifications, while at the same time keeping it abreast of the most recent experiments (which included Cage's indeterminism, Stockhausen's treatment of space as a musical parameter, Ligeti's choice of texture as the central parameter, etc.), in other words, to present at a glance all the context that could make his personal trajectory intelligible. From this point of view, his essay "Música e notação" (Music and notation), published in 1966, represents a historical milestone, as it allows us to realise that the moment when atonalism was promoted in Portugal was also the moment when the harmonic aspect (and therefore the tonal/atonal opposition) ceased to be creatively productive in the Central European tradition: in this essay, Peixinho confronts the Portuguese milieu with acquisitions and tendencies that correspond to a very different type of concern, tendencies that would only be fully assimilated in the following decade.

#### *The differentiation of musical poetics (ca.1970–1980)*

By calling for a "super-simplicity", João de Freitas Branco had opened the door to an eclectic compromise between new sonorities, classical writing processes and traditional musical listening contexts, which would be rehearsed in the early 1970s on the operatic stage by two composers: Joly Braga Santos, through the *Trilogia das Barcas* (1970), unanimously celebrated as a major work; and António Victorino d'Almeida (1940), whose controversial *Canto da Ocidental Praia* (1972) the same critic said was, among Portuguese operas, the "most individual, most different (*validly* different) from everything that has been done here or there".<sup>118</sup> In the field of orchestral music, Álvaro Cassuto also sought to combine a modern language with elements from the past in *To Love and Peace* (1973).<sup>119</sup>

113. Cf. Frederico de Freitas, "Faria (Manuel Ferreira de)", *cit.* and Cristina Faria, "Manuel Ferreira de Faria", *cit.* The work cited dates from 1961–1965 and is not the only one of its kind.

114. *O Tempo e o Modo*, no. 6 (first special issue, June 1963), dedicated to the theme "Should art aim at practical truth?". Álvaro Cassuto, Filipe de Sousa, João Paes, Joly Braga Santos and Luís Filipe Pires responded to the survey.

115. João de Freitas Branco, "Should art aim at practical truth?", *O Tempo e o Modo*, no. 6 (June 1963), pp. 24–27 [25].

116. *Cit.* in M. Vieira de Carvalho, "A música: do surto ...", p. 356.

117. M. P. Ferreira, "A obra de Jorge Peixinho", *cit.* There were documented scandals in 1961 and 1964 (caused by the performance of works by Cage) and also in 1965 (a *happening* as part of the "Visopoemas" exhibition).

118. Interview with João de Freitas Branco in *Boletim interno do ICALP*, Lisbon, December 1984. The catalogue of Victorino d'Almeida's works was published, together with an interview with the composer and articles alluding to his work and personality, in the magazine *Arte Musical*, no. 8/9 (Jul.-Oct. 1997), pp. 352–99.

119. *General Catalogue of Portuguese Music, cit.*



Figure 3. Jorge Peixinho (1940–1995) at the Contemporary Music Encounters – the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, c. 1990s. Photo by courtesy of the Lisbon Contemporary Music Group. Image source: <https://www.gmcl.pt/membros/gmc-mem/>.

Figura 3. Jorge Peixinho (1940–1995) nos Encontros de Música Contemporânea – Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, c. 1990s. Foto gentilmente cedida pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Fonte da imagem: <https://www.gmcl.pt/membros/gmc-mem/>.

*de Amor e de Morte*) e Joly Braga Santos (*Sinfonietta*) expandiram o horizonte harmónico da sua linguagem musical, fazendo-o, porém, de forma evolutiva e selectiva. Mais radical, mas também mais passageira, foi a experimentação atonal do Pe. Manuel Faria, surgida na sequência de estudos com Goffredo Petrassi (*Nove pequenas peças para orquestra*).<sup>113</sup>

Sintomático da nova aragem estética e dos problemas que, num contexto altamente politizado, ela então colocou, é o inquérito que a revista *O Tempo e o Modo* dirigiu, em 1963, a diversas personalidades do meio musical.<sup>114</sup> Em cinco perguntas, três focam o divórcio entre as tendências vanguardistas e o grande público (Será este divórcio historicamente aberrante? Como explicá-lo? Como atenuá-lo?); a quarta refere-se à relação deste problema com a liberdade criadora do compositor, e a quinta, à situação do meio musical português. As respostas mais radicais às primeiras três perguntas cabem, por um lado,

a Álvaro Cassuto, que, como representante da vanguarda, lhes esvazia a pertinência, e, por outro, a Filipe de Sousa, que denuncia o abandono, a seu ver injustificado, das funções tonais. Joly Braga Santos apresenta-se numa posição intermédia: admite a possibilidade de se usarem os novos processos técnicos de forma socialmente acessível, mas demarca-se dos «puntilistas» (seguidores de Webern), por representarem uma clara ruptura com a tradição.

Temos assim, em microcosmo, a situação da época: os novíssimos propõem-se revolucionar a estética erudita sem olharem a consequências, perante a resistência da escola neo-clássica e a atitude de assimilação selectiva de alguns compositores já consagrados. Procurando gerir o desconforto criado pelas novas clivagens artísticas, e não querendo opôr-se às correntes inovadoras, João de Freitas Branco apela então, na sua prosa caracteristicamente ambígua, a «uma super-simplicidade contendo em si as complexas estruturas musicais de vanguarda (uma nova simplicidade de complexidades)».<sup>115</sup> Mas «a ânsia de *actualismo* dos jovens compositores» (nas palavras

113. Cf. Frederico de Freitas, "Faria (Manuel Ferreira de)", *cit.*, e Cristina Faria, "Manuel Ferreira de Faria", *cit.* A obra citada data de 1961-1965, não sendo a única no género.

114. *O Tempo e o Modo*, nº 6 (primeiro número especial, de Junho de 1963), dedicado ao tema "A arte deverá ter por fim a verdade prática?". Responderam ao inquérito Álvaro Cassuto, Filipe de Sousa, João Paes, Joly Braga Santos e Luís Filipe Pires

115. João de Freitas Branco, "A arte deverá ter por fim a verdade prática?", *O Tempo e o Modo*, nº 6 (Junho de 1963), pp. 24-27 [25].

However, it would not be in the field of opera, but in chamber music, that the artistic revolution announced in the 1960s would be consolidated.

The Lisbon Contemporary Music Group, founded by Jorge Peixinho in 1970, played an important role in this consolidation. During this same period (1968–1972), Peixinho defined a more clearly individual style, marked by the frequent use of quotations, the subtlety and originality of the timbral explorations, the apparent spontaneity in the interrelationship of the various parameters, the flexibility of the writing modes and the transparency of the instrumental plot. In 1970/71, *Momento I* by Constança Capdeville (commissioned by the G.M.C.L.) marked a turning point in the composer's work, as she began to favour timbral research and the integration of movement into the musical work;<sup>120</sup> this option paved the way for scores such as *Mise-en-Requiem* (1977),

120. M. Vieira de Carvalho, *Estes sons ...*, cit., p. 205. See also the interview given by Constança Capdeville to the *Informação musical* newsletter no. 6 (February 1982), pp. 3-5.

Figure 4. Composer Constança Capdeville (1937–1992). Photo from the book *A Invenção dos Sons* by Sérgio Azevedo (pub. Caminho, 1998, Lisbon, Portugal), p. 13.

Figura 4. Compositora Constança Capdeville (1937–1992). Foto do livro *A Invenção dos Sons*, de Sérgio Azevedo (ed. Caminho, Lisboa, Portugal), p. 13.



*Libera me* (1977, 1979), etc., in which the incorporation of heterogeneous materials and the play with the audience's expectations nurtures a communicability that is both intense and ethereal.<sup>121</sup>

Among the composers who asserted their creative personality in the 1970s in the north of the country were two priests, Joaquim Gonçalves dos Santos (1936–2008), a disciple of Manuel Faria, who worked in the fields of liturgical music and instrumental chamber music,<sup>122</sup> and António Ferreira dos Santos (1936–), also active in the field of religious music. In the appropriation and dissemination of *avant-garde* techniques, Cândido Lima (1939–) stood out,<sup>123</sup> who, after a few years of gestation, created the group *Musica Nova* in 1976; and Álvaro Salazar (1938–),<sup>124</sup> who founded *Oficina Musical* in 1978 in the same city, a group dedicated to the live dissemination of 20th century music, but which also includes composition competitions and the publication of unpublished scores.

In the southern part of the country, the 25th of April 1974 did not initially bring any major changes. Emmanuel Nunes (1941–2012), who had lived in Paris since 1964, would, from 1975 onwards, be permanently supported by the Gulbenkian Foundation and see his works performed relatively frequently in Lisbon.<sup>125</sup> In the second half of the 1970s, three instrumentalists also emerged as composers within the G.M.C.L.: Paulo Brandão (1950–), horn player and choir director; harpist Clotilde Rosa (1930–2017); and guitarist José Lopes e Silva (1937–2019).

121. Manuel Pedro Ferreira, "V Encontros Gulbenkian de música contemporânea" *musical information* no. 1 (June 1981), pp. 8-10; the article was reprinted in the magazine *Música & Som*, no. 66 (Sept. 1981), pp. 6-7.

122. Carla Simões gave a brief presentation of this composer's career at the Colloquium "Music between the Douro and the Minho", organised by the Portuguese Association of Musical Sciences in October 1999. Joaquim Santos studied in Rome between 1963 and 1969, after which he taught in Braga, Fafe and Cabeceiras de Basto, where he was born. His chamber music output intensified in the 1980s; from 1995 onwards, he added some works for large orchestra to his catalogue.

123. Cf. interview with Cândido Lima and respective music catalogue in *Arte Musical*, nos. 5 (Oct. 1996) and 6/7 (Jan./Apr. 1997), pp. 192-209, 264-87. In 2001, the Sociedade Portuguesa de Autores published a catalogue of works, with discography.

124. Works such as *Ludi officinales* (1978), and more recent ones like *Périplo I*, have won him critical acclaim. The composer was interviewed for issue no. 2 (Jan. 1996) of *Arte Musical* magazine (pp. 51-69).

125. M. Vieira de Carvalho, "O universo de Emmanuel Nunes" in *Estes sons, esta linguagem*, cit. Peter Szendy (coord.), *Emmanuel Nunes*, L'Harmattan, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, 1998, p. 16. The latter book, largely dedicated to *Lichtung I* (1988/1991), also includes an essay by Nunes, a list of his works, his discography and a partial bibliography of his work (up to 1996).

de Lopes-Graça)<sup>116</sup> tinha introduzido uma dinâmica que, longe de favorecer uma nova síntese, iria provocar uma expansão em direcções cada vez mais afastadas da experiência comum – chegando a provocar escândalo público – expansão essa protagonizada sobretudo por Jorge Peixinho, na sua qualidade de intérprete e divulgador da música de vanguarda (através de concertos, cursos, conferências, etc.).<sup>117</sup>

Peixinho tinha diante de si uma tarefa ciclópica: familiarizar o meio português com o legado da Escola de Viena e as suas ramificações seriais, mantendo-o simultaneamente a par das experiências mais recentes (que incluíam o indeterminismo de Cage, o tratamento do espaço como parâmetro musical em Stockhausen, a eleição da textura como parâmetro central em Ligeti, etc.), ou seja, apresentar de uma penada todo o contexto que poderia tornar inteligível a sua trajectória pessoal. O seu ensaio «Música e notação», publicado em 1966, representa, deste ponto de vista, um marco histórico, pois permite perceber que o momento em que, entre nós, se promove o atonalismo é também o momento em que o aspecto harmónico (e portanto, a oposição tonal/atonal) deixou de ser, na tradição centro-europeia, criativamente produtivo: nesse ensaio, Peixinho confronta o meio português com aquisições e tendências que correspondem a um tipo de preocupações muito diferente, tendências essas que só viriam a ser plenamente assimiladas na década seguinte.

#### *A diferenciação das poéticas musicais (ca.1970–1980)*

Ao apelar a uma «super-simplicidade», João de Freitas Branco tinha aberto a porta a um compromisso ecléctico entre as novas sonoridades, os processos clássicos de escrita e os contextos tradicionais de audição musical, que iria ser ensaiado no início dos anos setenta no palco operático por dois compositores: Joly Braga Santos, através da *Trilogia das Barcas* (1970), de valor cimeiro unanimemente reconhecido; e António Victorino d'Almeida (1940), de cujo polémico *Canto da Ocidental Praia* (1972) o mesmo crítico disse ser, entre as óperas portuguesas, a «mais individual, mais diferente (*validamente* diferente) de tudo

o que se tem feito cá dentro ou lá fora».<sup>118</sup> No campo da música orquestral, Álvaro Cassuto procuraria igualmente conjugar uma linguagem moderna com elementos do passado em *To Love and Peace* (1973).<sup>119</sup> Contudo, não seria no terreno da ópera, mas no da música de câmara, que se iria consolidar a revolução artística anunciada na década de sessenta.

Nessa consolidação desempenharia um importante papel o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, fundado por Jorge Peixinho em 1970. Peixinho define nessa mesma época (1968–1972) um estilo mais claramente individual, marcado pelo uso frequente de citações, pela sutileza e originalidade das explorações tímbricas, pela aparente espontaneidade no inter-relacionamento dos vários parâmetros, pela flexibilidade dos modos de escrita e pela transparência da trama instrumental. Em 1970/71, *Momento I* de Constança Capdeville (encomenda do G.M.C.L.) assinala uma viragem na obra da compositora, que começa então a privilegiar a pesquisa tímbrica e a integração do movimento na obra musical;<sup>120</sup> essa opção abriu caminho a partituras como *Mise-en-Requiem* (1977), *Libera me* (1977, 1979), etc., em que a incorporação de materiais heterogéneos e o jogo com as expectativas da audiência alimenta uma comunicabilidade simultaneamente intensa e etérea.<sup>121</sup>

Entre os compositores que afirmaram a sua personalidade criativa na década de setenta, contam-se ainda, no norte do país, Joaquim Gonçalves dos Santos (1936–2008), discípulo de Manuel Faria, que se aplicou nos domínios da música litúrgica e da música instrumental de câmara,<sup>122</sup> e António Ferreira dos Santos (1936–), também activo no âmbito da música religiosa. Na apropriação e divulgação de técnicas de vanguarda,

116. *Cit.* in M. Vieira de Carvalho, "A música: do surto...", *cit.*, p. 356.

117. M. P. Ferreira, "A obra de Jorge Peixinho", *cit.* Há escândalos documentados em 1961 e 1964 (provocados pela execução de obras de Cage) e também em 1965 (*happening* integrado na exposição "Visopoemas").

118. Entrevista com João de Freitas Branco in *Boletim interno do ICALP*, Lisboa, Dezembro de 1984. O catálogo das obras de Victorino d'Almeida foi publicado, juntamente com uma entrevista ao compositor e artigos alusivos à sua obra e personalidade, na revista *Arte Musical*, nº 8/9 (Jul.-Out. 1997), pp. 352-99.

119. *Catálogo Geral da Música Portuguesa*, *cit.*

120. M. Vieira de Carvalho, *Estes sons ...*, *cit.*, p. 205. Veja-se também a entrevista concedida por Constança Capdeville ao boletim *Informação musical* nº6 (Fevereiro de 1982), pp. 3-5.

121. Manuel Pedro Ferreira, "V Encontros Gulbenkian de música contemporânea" *Informação musical* nº 1 (Junho de 1981), pp. 8-10; o artigo foi reimpresso na revista *Música & Som*, nº 66 (Set. 1981), pp. 6-7.

122. Carla Simões fez uma apresentação sumária da carreira deste compositor no Colóquio "A Música entre o Douro e o Minho", promovido pela Associação Portuguesa de Ciências Musicais em Outubro de 1999. Joaquim Santos estudou em Roma entre 1963 e 1969, tendo seguidamente ensinado em Braga, Fafe e Cabeceiras de Basto, de onde é natural. A sua produção de música de câmara intensificou-se na década de 80; a partir de 1995, acrescentou ao seu catálogo algumas obras para grande orquestra.

At the same time, and as a result of the new political environment, Lopes-Graça's 70th birthday was celebrated in 1976, and in 1979 he finished one of his greatest works, the *Requiem for the Victims of Fascism in Portugal*.<sup>126</sup> In 1976, with the creation of the Secretary of State for Culture, state interventionism in the musical sphere was resumed, which favoured the dissemination and social insertion of artistic work (organisation of concerts throughout the country, commissions for works, recordings). There was also a progressive expansion, not yet duly studied, of private music teaching and the choral movement, in response to a redoubled social appetite for their own means of expression. At the end of the decade, urban popular music underwent an important evolution, which foreshadowed the cultural affirmation of the new generations in the 1980s.

As far as music education is concerned, the 1970s were a rather confusing time, with the launch in 1971 of an experimental pedagogical regime which, while seeking to renew the syllabus of music education, did not require the repeal of the 1930 law governing Conservatoires. This experimental regime, although highly contested after the Carnation revolution of April 25, 1974,<sup>127</sup> ended up lasting until the 1980s, due firstly to political turmoil and then to the inability of successive Ministry of Education officials to take decisions. Thus, the renewal of mentalities and educational practice at elementary and middle school level was accompanied by a frustrating legal block to the fundamental transformations hoped for by the users of the education system, which ended up preventing or greatly delaying, at a higher level, the corresponding artistic changes.

## Institutionalisation and crisis of the *avant-garde* paradigm (ca.1980–1990)

In fact, the 25th of April was slow to be reflected in educational institutions, making it difficult for a creative wave to emerge in the classical field comparable to the one that emerged from the end of the 1970s in urban popular music. The situation in music education could still be described, in 1982, in the following terms: “the gap between the world of contemporary music creation and composition classes [means that] the “new” compos-

ers have been so for more than two decades [...]. Official and [some] public schools turn away hundreds and thousands of students, due to lack of capacity, structures and teachers; some don't issue diplomas, others don't see them recognised; education reform projects pile up on shelves, if not disappear without a trace; there is the greatest confusion about the articulation of academic degrees; we live in ignorance of what is happening in the world, technology is ignored, popular-rooted music – when not contemporary classical music as well – is stigmatised, and composition students go into exile at the twentieth spring”.<sup>128</sup> At the same time, the actions of state institutions, marked from 1980 onwards by the dominant parties' distrust of direct cultural action, aggravated by the party-political distribution of managerial and middle management positions, gave rise to discontent due to the paralysis of previous initiatives, the questionable musical culture of most of the new decision-makers and the suspicion of favouritism towards certain groups.<sup>129</sup>

However, the decade turned out to be a turning point. Population growth and the drastic extension of compulsory schooling in the 1970s, on the one hand, and the radical transformation of social expectations made possible by the Carnation Revolution, on the other, were indirect pressure factors that forced political responses and made it possible to sustain the progressive increase in music supply.

The launch, in 1977, of the Gulbenkian Contemporary Music Encounters – an international festival held annually in May – marks the beginning of a process that would continue throughout the 1980s, that of the progressive institutional acceptance of modern music. This process included the regular Composition Seminars organised by Emmanuel Nunes at the Gulbenkian Foundation from 1981 onwards; the beginning of the diversification of

126. Cf. João de Freitas Branco, “A estreia do *Requiem pelas Vítimas do Fascismo em Portugal*, de Fernando Lopes-Graça”, *Vértice*, no. 444-5 (Sept.-Dec. 1981), pp. 324-39.

127. See the magazine *Autores* of May-June 1974, which published the “Manifesto on the situation of music in Portugal” and the response of the Commission for the Reform of the National Conservatory.

128. M. P. Ferreira, “Música, Portugal, Anos 40”, *cit.* On teaching at the Conservatoire at the same time, see the bulletin *Informação musical*, no. 6 (Feb. 1982), pp. 6-8, and no. 9 (Summer 1982), pp. 39-40.

129. In M. P. Ferreira, “Música, Portugal, Anos 40” (Music, Portugal, the 1940s), the “*new barbarism*” allegedly inoculated into the civil service by the party apparatus, which was as thirsty for control as it was empty of programme ideas, was virulently denounced. According to the opinion expressed therein, culturally ill-prepared and politically sectarian people were allowing themselves to “*take care of the already scarce funds for Culture by squandering them on façade paintings and letting the initiative – if not the artist, the professional group, the association, the youth orchestra – die of inanition*”. It should be noted that the text was not submitted for publication because the author feared reprisals (self-censorship is a good measure of the freedom of expression allowed by those in bureaucratic power). The vision presented was not neutral (since it was largely based on the experience of GRUPO-Animação Musical), but it did correspond to one facet, perhaps the most frustrating, of social reality.

destacaram-se Cândido Lima (1939–),<sup>123</sup> que, após alguns anos de gestação, criou em 1976 o grupo *Musica Nova*; e Alvaro Salazar (1938–),<sup>124</sup> que fundou em 1978 na mesma cidade a *Oficina Musical*, agrupamento vocacionado para a divulgação ao vivo da música do século XX mas que tem igualmente incluído nas suas actividades a realização de concursos de composição e a publicação de partituras inéditas.

No sul do país, o 25 de Abril de 1974 não trouxe inicialmente modificações de vulto. Emanuel Nunes (1941–2012), residente em Paris desde 1964, passaria, a partir de 1975, a ser permanentemente apoiado pela Fundação Gulbenkian e a ver as suas obras executadas com relativa frequência em Lisboa.<sup>125</sup> Na segunda metade dos anos setenta despontam também como compositores, no seio do G.M.C.L., três instrumentistas: Paulo Brandão (1950–), executante de trompa e director de coros; a harpista Clotilde Rosa (1930–); e o guitarrista Lopes e Silva (1937–).

Simultaneamente, e em virtude do novo ambiente político, pôde assistir-se à consagração pública de Lopes-Graça, de que se festejaram os 70 anos em 1976, e que em 1979 terminou uma das suas obras maiores, o *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*.<sup>126</sup> Em 1976, com a criação da Secretaria de Estado da Cultura, retomou-se o intervencionismo estatal no âmbito musical, o que favoreceu a divulgação e inserção social da obra artística (organização de concertos por todo o país, encomendas de obras, gravações discográficas). Deu-se também uma progressiva expansão, ainda não devidamente estudada, do ensino musical privado e do movimento coral, em resposta a uma redobrada apetência social por meios próprios de expressão. No final da década, a música popular urbana conheceu uma importante evolução, que prenunciou a afirmação cultural das novas gerações verificada nos anos oitenta.

No que respeita à educação musical, a década de setenta foi bastante confusa, com o lançamento em 1971 de um regime pedagógico experimental que, procurando renovar os conteúdos programáticos do ensino musical, dispensou apesar disso a revogação da lei de 1930 que regia os Conservatórios. Este regime experimental, apesar de muito contestado após o 25 de Abril,<sup>127</sup> acabaria por se prolongar até à década de oitenta, devido, primeiro, à turbulência política, e depois, à incapacidade de decisão dos sucessivos ocupantes do Ministério da Educação. Deste modo, a renovação das mentalidades e da prática educativa ao nível elementar e ao nível médio da formação musical foi acompanhada por um frustrante bloqueio legal às transformações de fundo esperadas pelos utentes do sistema educativo, o que acabou por impedir ou retardar enormemente a rentabilização artística, a nível superior, do esforço realizado.

## Institucionalização e crise do paradigma vanguardista (ca.1980–1990)

Na verdade, o 25 de Abril tardou em reflectir-se nas instituições de ensino, dificultando o aparecimento, no campo erudito, de uma vaga criativa comparável à surgida, a partir de finais dos anos setenta, nas músicas populares urbanas. A situação do ensino musical podia ainda ser descrita, em 1982, nos seguintes termos: «o desfasamento entre o mundo da criação musical contemporânea e as classes de composição [faz com que] os «novos» compositores o sejam há mais de duas décadas [...] As escolas oficiais e [algumas] privadas recusam centenas e milhares de alunos, por falta de capacidade, de estruturas, de professores; umas não passam diplomas, outras não os vêem reconhecidos; os projectos de reforma do ensino acumulam-se nas prateleiras, quando não desaparecem sem deixar rasto; reina a maior confusão quanto à articulação dos graus académicos; vive-se na ignorância do que acontece no mundo, desconhece-se a tecnologia, estigmatiza-se a música de raiz popular, quando não a erudita contemporânea, e os estudantes de composição exilam-se à vigésima primavera».<sup>128</sup> Paralelamente, a acção das instituições do Estado, marcada, a partir de 1980, pela desconfiança dos partidos dominantes relativamente à acção

123. Cf. entrevista a Cândido Lima e respectivo catálogo musical na *Arte Musical*, nºs 5 (Out. 1996) e 6/7 (Jan./Abr. 1997), pp. 192-209, 264-87. Em 2001, a Sociedade Portuguesa de Autores editou um catálogo de obras, com discografia.

124. Obras como *Ludi officinales* (1978), e outras mais recentes como *Périplo I*, têm-lhe grangeado o apreço da crítica. O compositor foi entrevistado para o nº2 (Jan. 1996) da revista *Arte Musical* (pp. 51-69).

125. M. Vieira de Carvalho, "O universo de Emmanuel Nunes" in *Estes sons, esta linguagem*, cit., pp. 217-32. Peter Szendy (coord.), *Emmanuel Nunes*, L'Harmattan, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, 1998, p. 16. Este último livro, largamente dedicado à obra *Lichtung I* (1988/1991) inclui também um ensaio de Nunes, a lista das suas obras, a sua discografia e bibliografia parcial sobre a sua obra (até 1996).

126. Cf. João de Freitas Branco, "A estreia do *Requiem pelas Vítimas do Fascismo em Portugal*, de Fernando Lopes-Graça", *Vértice*, nº 444-5 (Set.-Dez. 1981), pp. 324-39.

127. Veja-se a revista *Autores* de Maio-Junho de 1974, onde se publica o "Manifesto sobre a situação da música em Portugal" e a resposta da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional.

128. M. P. Ferreira, "Música, Portugal, Anos 40", cit. Sobre o ensino no Conservatório à mesma época, veja-se o boletim *Informação musical*, nº 6 (Fev. 1982), pp. 6-8, e nº 9 (Verão de 1982), pp. 39-40.

public centres attentive to contemporary music (of which the Matosinhos City Council stands out for its pioneering spirit and continuity); the long-awaited reform of the Conservatoire's curricula; and the establishment of the Higher Music Schools from 1983 onwards, which enabled the teaching of composition to be updated and some technological equipment to be acquired. Although of marginal influence, we should also mention the creation, in 1980, of the Department of Musicology at the New University of Lisbon, where Constança Capdeville taught, and the launch, in 1984, by the Gulbenkian Foundation's Acarte Service, of the "Jazz in August" series of concerts, which followed on from the Festival of Contemporary Jazz in Setúbal, held in 1979 under unrepeatable circumstances.<sup>130</sup>

Alongside the institutional channels, however, there were other paths leading to the updating of musical culture. Among the private and associative initiatives that had an important impact in the 1980s were the Electro-Acoustic Music Days (1980, 1981 and 1983) and the Electro-Acoustic Music Seminars (1983, 1985 and 1986) in Viana de Castelo, involving Jorge Peixinho and the young Galician composer Enrique Macías (1958–1995);<sup>131</sup> the founding in 1985 by Constança Capdeville of the musical theatre group ColecViva; and the implementation, between 1985 and 1989, by the Portuguese Musical Youth, of the *Exposisom* competition, which aimed to build bridges between young Portuguese and Spanish composers and contemporary visual artists.<sup>132</sup>

From an artistic point of view, the decade was marked by three lines of force: the emergence, still tentative, of a new generation of composers; the influence of the constructivism of Emmanuel Nunes; and the cautious approximation of Jorge Peixinho and Clotilde Rosa to the post-modern attitude. Musical postmodernism, which emerged in the 1970s in central and northern Europe

and was later embraced in Italy, had led to the devaluation of rationalist determinism and the recovery of subjectivity, diversity and cultural memory by revisiting forms and styles that predated the rise of the *avant-garde* ideal (giving rise, in its most radical expressions, to neo-romanticism, neo-impressionism, neo-expressionism, etc.).<sup>133</sup>

The outdated curriculum of official composition teaching had condemned interested young people to a sense of orphanhood, which was initially remedied by the serial music analysis courses run by Álvaro Salazar, and above all by the seminars offered by the Gulbenkian Foundation, centred on the work of Emmanuel Nunes. In Nunes' writing, the organicist ideal of the Second Viennese School is combined with the hyper-rationalisation and objectification of compositional processes, which in turn underpins a tense and harsh aesthetic of a very personal nature, as irresistible as it is non-transferable.<sup>134</sup> The strength, coherence and prestige of Nunes' quasi-Pythagorean abstractionism made a more or less lasting impression on many young authors. With the subsequent establishment of the Lisbon High School of Music, it was the turn of Christopher Bochmann, a notable English composer based in Portugal since 1980, to constitute a new pole of attraction of an equally rigorous nature but with a more open aesthetic orientation.

At the same time, the Lisbon Contemporary Music Group's contact with the new Italian music, namely through Aldo Brizzi (1960–), a young musician-intellectual who proposed an aesthetic dubbed "*lonjurista*",<sup>135</sup> which emphasised the use of allusions, conceptual asystematicism and lyrical traits in Jorge Peixinho's work,<sup>136</sup> and contributed to consolidating the creative independence of Clotilde Rosa, who then definitively established herself as an inescapable voice. Her semi-intuitive pan-chromaticism, allied to a vigorous use of counterpoint, with the adoption of contemporary

130. On the Setúbal Contemporary Jazz Festival, see the respective report in *Música & Som* magazine, no. 50 (Oct./Nov. 1979), pp. 49-53. The first editions of "Jazz em Agosto" are retrospectively documented and evaluated in *Jazz em Agosto 96*, Lisbon, F. C. Gulbenkian, 1996.

131. I owe this information to João Soeiro de Carvalho, who, together with Rui Passos Ribeiro, was the executive director of the Conferences and Seminars, which were held under the auspices of the Viana do Castelo Music Academy.

132. Unlike normal composition competitions, J.M.P.'s *Exposisom* ensured the selection of a non-hierarchical group of works by new Iberian authors, which were recorded and exhibited (sound and score) alongside unpublished allusive plastic works by invited artists. The scores were later published in facsimile as an exhibition catalogue, along with reproductions of the requested artworks. *Exposisom*, launched in 1985, was staged twice in Lisbon (1987, 1988) and once in Porto (1989), when it was possible to print the respective catalogue (*Exposisom*, Porto: J.M.P./SEC-Delegação Regional do Norte, 1989).

133. Andrea Lanza, *Il secondo Novecento (Storia della Musica, 12)*, nuova edizione, Torino: E.D.T., 1991, pp. 195-99; Alberta Cataldi (coord.), *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, I, Napoli, Flavio Pagano, 1992, p. xviii ss. The public defence, in Portugal, of the post-modern ideology in the field of composition would fall mainly to the author of these lines, in his capacity as music critic: cf. M. P. Ferreira, "A obra de Jorge Peixinho", *cit.*

134. Cf. interview with Emanuel Nunes in the bulletin *Informação Musical* no. 2 (Oct. 1981), pp. 8-11. See also M. Vieira de Carvalho, "O universo de Emmanuel Nunes", *cit.*; and by the same author, "A viragem", *cit.* The logical foundations of Nunes' aesthetics form the background to our essay, "Dois concertos na Gulbenkian, ou do sério na música", published in *Jornal de Letras* no. 76, 20/12/1983.

135. Interview by A. Brizzi in *Informação musical*, no. 9 (Summer 1982), pp. 16-17. See also A. Cataldi (coord.), *Autoanalisi dei compositori italiani*, *cit.*

136. M. P. Ferreira, "The work of Jorge Peixinho", *cit.*

cultural directa, agravada pela distribuição político-partidária dos lugares directivos e de chefia intermédia, daria azo a descontentamento, devido à paralisia de iniciativas anteriores, à discutível cultura musical da maioria dos novos decisores e à suspeita de favorecimento de certos grupos.<sup>129</sup>

A década acabaria, contudo, por ser um momento de viragem. O crescimento populacional e o drástico alargamento da escolaridade obrigatória ocorridos nos anos setenta, por um lado, e a transformação radical das expectativas sociais possibilitada pelo 25 de Abril, por outro, seriam factores de pressão indirecta, que obrigariam a respostas políticas e permitiriam sustentar o progressivo aumento da oferta musical.

O lançamento, em 1977, dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea – um festival internacional realizado anualmente em Maio – assinala o início de um processo que se viria a estender pelos anos oitenta, o do progressivo acolhimento institucional da modernidade musical. Este processo inclui a realização regular na Fundação Gulbenkian, a partir de 1981, de Seminários de Composição orientados por Emanuel Nunes; o começo da diversificação dos pólos públicos atentos à música contemporânea (de que se destaca, pelo seu pioneirismo e continuidade, a Câmara de Matosinhos); a muito aguardada reforma dos currículos do Conservatório; e a instalação, a partir de 1983, das Escolas Superiores de Música, que permitiu a actualização do ensino de composição e a aquisição de algum equipamento tecnológico. Embora de influência marginal, é igualmente de referir a criação, em 1980, do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou Constança Capdeville, e o lançamento, em 1984, pelo Serviço Acarte da Fundação Gulbenkian, da série de concertos «Jazz em Agosto», que deu continuidade ao Festival de Jazz

Contemporâneo de Setúbal, realizado em 1979 em circunstâncias irrepetíveis.<sup>130</sup>

A par das vias institucionais, trilharam-se, contudo, outras vias conducentes à actualização da cultura musical; entre as iniciativas particulares e associativas que obtiveram um impacto importante nos anos oitenta, contam-se as Jornadas de música electro-acústica (1980, 1981, 1983) e os Seminários de música electro-acústica (1983, 1985, 1986) de Viana de Castelo, a que estiveram especialmente ligados Jorge Peixinho e o jovem compositor galego Enrique Macías (1958–1995);<sup>131</sup> a fundação em 1985, por Constança Capdeville, do grupo de teatro musical ColecViva; e a concretização, entre 1985 e 1989, pela Juventude Musical Portuguesa, do concurso *Exposisom*, que visava lançar pontes entre jovens compositores portugueses e espanhóis e os artistas plásticos contemporâneos.<sup>132</sup>

Do ponto de vista artístico, a década ficará marcada por três linhas de força: a emergência, ainda tateante, de uma nova geração de compositores; a influência do construtivismo de Emanuel Nunes; e a cautelosa aproximação de Jorge Peixinho e Clotilde Rosa à atitude pós-moderna. O pós-modernismo musical, surgido ainda na década de setenta no centro e norte da Europa e acolhido depois em Itália, havia levado à desvalorização do determinismo racionalista e à recuperação da subjectividade, da diversidade e da memória cultural através da re-visitação de formas e estilos anteriores à ascensão do ideal vanguardista (dando origem, nas suas expressões mais

129. Em M. P. Ferreira, "Música, Portugal, Anos 40", *cit.*, denunciava-se virulentamente o "novo barbarismo" alegadamente inoculado no funcionalismo público pelos aparelhos partidários, tão sedentos de contrólê quão vazios de ideias programáticas. Segundo a opinião aí expressa, pessoas culturalmente mal preparadas e politicamente sectárias permitiam-se "zelar as já escassas verbas para a Cultura delapidando-as em pinturas de fachada e deixando morrer de inanição a iniciativa – quando não o artista, o grupo profissional, a associação, a orquestra juvenil". Note-se que o texto não foi apresentado para publicação porque o autor temia represálias (auto-censura que dá bem a medida da liberdade de expressão admitida pelos detentores do poder burocrático). A visão apresentada, não sendo neutra (já que era largamente baseada na experiência do GRUPO-Animação Musical), não deixava de corresponder a uma faceta, talvez a mais frustrante, da realidade social.

130. Sobre o Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal, veja-se a respectiva reportagem na revista *Música & Som*, nº50 (Out./Nov. 1979), pp. 49-53. As primeiras edições do "Jazz em Agosto" encontram-se retrospectivamente documentadas e avaliadas in *Jazz em Agosto 96*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1996.

131. Devo estas informações a João Soeiro de Carvalho, o qual, juntamente com Rui Passos Ribeiro, assegurou a direcção executiva das Jornadas e dos Seminários, realizadas sob a alçada da Academia de Música de Viana do Castelo.

132. Contrariamente aos normais concursos de composição, a *Exposisom* da J.M.P. assegurou a selecção de um grupo não hierarquizado de obras de novos autores ibéricos, que foram gravadas e expostas (som e partitura) ao lado de obras plásticas alusivas inéditas, de artistas convidados. As partituras foram posteriormente publicadas em facsimile, à maneira de um catálogo de exposição, juntamente com reproduções das obras plásticas solicitadas. A *Exposisom*, lançada em 1985, foi montada duas vezes em Lisboa (1987, 1988) e uma vez no Porto (1989), altura em que se pôde imprimir o respectivo catálogo (*Exposisom*, Porto: J.M.P./SEC-Delegação Regional do Norte, 1989).

technical resources and a refusal of the stylistic corsets that the *avant-garde* had self-imposed, allowed the composer to unleash a mode of expression that was both vigorous and nostalgic.<sup>137</sup> This discreet openness on the part of G.M.C.L. to post-modern values didn't have an immediate echo in the production of the new generations, but the decade still saw the emergence -- through the Gulbenkian Encounters, the Viana do Castelo Days, the Luso-Spanish Composers Meeting (1985), *Exposisom*, the 1st Young Composers Concert (1988) and other one-off events -- of names such as Isabel Soveral (1961-, a pupil of Peixinho), José Tomás Henriques (1963-, a pupil of Peixinho and Bochmann), João Pedro Oliveira, João Rafael and Virgílio Melo (pupils of Nunes, born in 1959, 1960 and 1961, respectively), joined by names stemming from non-scholarly horizons, such as António Sousa Dias (1959-), António Emiliano (1959-) and percussionist Miguel Azguime (1960-).<sup>138</sup>

## The rendering of the (van)guard: faces of postmodernity (c.1990-)

Some composers who appeared during the 1980s only ended up making a decisive name for themselves artistically around 1990. These include, among others, António Pinho Vargas (1951-) -- whose musical career dates back to the seventies and began with jazz --, pianist António Chagas Rosa (1960-), and viola player Alexandre Delgado (1965-).<sup>139</sup> The music of Amílcar Vasques Dias (1945-), who returned from Holland in 1988, has also only become known since then. In the case of Fernando Lapa (1950-), based in Porto, his dedication to composition intensified after that date. Moreover, in subsequent years, the quantity and variety of contemporary works grew significantly, with many former Lisbon High School of Music students coming onto the scene -- Pedro Rocha (1961-), Sérgio Azevedo (1968-), Carlos Caires (1968-), Luís Tinoco (1969-), etc. -- and a series of composers with more atypical careers, including Eurico Carrapatoso (1962-).<sup>140</sup> It was also from around 1990 onwards that the post-modern spirit, which until then had been more propounded than practised, finally

137. Manuel Pedro Ferreira, "Rosa (Franco), (Maria) Clotilde" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, vol. 21, p. 680. The composer was interviewed for *Jornal de Letras* (no. 341, 17 January 1989) and for the new *Arte Musical* (no. 4, July 1996, pp. 152-62).

138. The scattering of documents attesting to the emergence of the new composers and the discrepancy between the date of composition of the works and their first hearing in Portugal make it difficult to get a balanced view of the period. Among the rare allusive texts published in the press is my short article, "A nova música portuguesa", *Jornal de Letras*, 17/5/1988. Of the composers mentioned, the one who stood out most from the mid-1980s onwards was João Pedro Oliveira, whose catalogue includes some large-scale works, including *Visão* (1992), for soprano, orchestra, magnetic tape and live electronic transformations, and *Requiem for Planet Earth* (1994), for four soloists, choir, orchestra and percussion group. It was also in the 1980s that João Paes (1928-2021), a former pupil of Joly Braga Santos, showed his side as a composer (normally reserved for the private sphere) in Manoel de Oliveira's films, especially in the film opera *The Cannibals*.

139. António Pinho Vargas' *Monodia -- quasi un requiem* (1993) for string quartet, and the opera *Os dias levantados* (1998), in which refined writing is combined with a rare aesthetic intensity. António Chagas Rosa's song cycle for baritone, violin, cello and piano, *O Céu sob as Entranhas* (1996), and *3 Consolations* (1999), a concerto for recorder and orchestra, in which the richness of the imagery permeates a dense texture with enormous timbral and contrapuntal subtlety. Alexandre Delgado wrote, among other outstanding works, a beautiful concerto for flute and orchestra (1988) and the chamber opera *O Doido e a Morte* (1994), of impressive dramatic vivacity. On Alexandre Delgado's output up until 1992, there is an unpublished monograph by Cristina Fernandes, "Alexandre Delgado. Aspectos da sua obra e da sua personalidade" (Universidade Nova de Lisboa, 1993); Delgado's career is summarised in Manuel P. Ferreira, "Delgado (Chaves Rosa), Alexandre", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, vol. 7, p. 157.

140. Atypical paths have also been followed by composers such as Emanuel Frazão, Carlos Azevedo, Paulo Rodrigues, César Viana, Luís Bragança Gil, Eugénio Rodrigues, José Júlio Lopes, etc. Eurico Carrapatoso, a former university assistant in the field of History, became Peixinho's pupil but maintained his own aesthetic stance which, characterised by the vocal amiability and neo-tonal radicalism of many of his proposals, gave rise to works as valid and diverse as *In Paradisum*, a cantata for choir and string orchestra (1994), *Das Ewig Weibliche*, for string orchestra (1997) or *Deploração sobre a morte de Jorge Peixinho*, for large orchestra (1998). A great deal of information on many of the composers mentioned here can now be found in the book by S. Azevedo, *A invenção dos sons*, cit

radicais, ao neo-romantismo, ao neo-impressionismo, ao neo-expressionismo, etc.).<sup>133</sup>

A desactualização curricular do ensino oficial de composição tinha condenado os jovens interessados a uma sensação de orfandade que foi, num primeiro momento, colmatada pelos cursos de Análise de música serial dirigidos por Álvaro Salazar, e sobretudo pelos Seminários oferecidos pela Fundação Gulbenkian, centrados na obra de Emanuel Nunes. Na escrita de Nunes, o ideal organicista da Segunda Escola de Viena casa-se com a hiper-racionalização e objectivação dos processos compostivos, que serve, por sua vez, de esteio a uma estética tensa e agreste de índole muito pessoal, tão irresistível quanto intransmissível.<sup>134</sup> A força, coerência e prestígio do abstraccionismo quasi-pitagórico de Nunes marcou então, de forma mais ou menos durável, muitos jovens autores. Com a posterior instalação da Escola Superior de Música de Lisboa, seria a vez de Christopher Bochmann, notável compositor inglês radicado em Portugal desde 1980, constituir um novo pólo de atracção de carácter igualmente rigoroso mas de orientação estética mais aberta.

Paralelamente, o contacto do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa com a nova música italiana, nomeadamente através de Aldo Brizzi (1960–), um jovem músico-intelectual proponente de uma estética apelidada de «lonjurista»,<sup>135</sup> acentuaria o recurso às alusões, o assistematismo conceptual e os traços líricos na obra de Jorge Peixinho,<sup>136</sup> e contribuiria para consolidar a independência criativa de Clotilde Rosa, que então se afirmou definitivamente como uma voz de eleição. O seu pan-cromatismo semi-intuitivo, aliado a um uso vigoroso do contraponto, com adopção dos recursos técnicos contemporâneos e recusa dos espartilhos estilísticos que a vanguarda se auto-impusera, permitiu à compositora dar largas a um modo de expressão simultaneamente vigoroso

e nostálgico.<sup>137</sup> Esta discreta abertura do G.M.C.L. aos valores pós-modernos não teve eco imediato na produção das novas gerações, mas a década viu ainda assim o aparecimento – através dos Encontros Gulbenkian, das Jornadas de Viana do Castelo, do Encontro Luso-Espanhol de Compositores (1985), da *Exposisom*, do 1º Concerto de Jovens Compositores (1988) e de outras manifestações pontuais – de nomes como Isabel Soveral (1961–, aluna de Peixinho), José Tomás Henriques (1963–, aluno de Peixinho e Bochmann), João Pedro Oliveira, João Rafael e Virgílio Melo (alunos de Nunes, nascidos em 1959, 1960 e 1961, respectivamente), a que se vieram juntar nomes ligados a horizontes menos académicos, como os de António Sousa Dias (1959–), António Emiliano (1959–) e o do percussionista Miguel Azguime (1960–).<sup>138</sup>

## O render da (van)guarda: faces da pós-modernidade (c.1990–)

Alguns compositores aparecidos ao longo dos anos oitenta só acabariam por se afirmar decisivamente no plano artístico por volta de 1990. Estão neste caso, entre outros, António Pinho Vargas (1951–) – cuja carreira musical, que remonta à década de setenta, havia começado pelo jazz, o pianista António Chagas Rosa (1960–) e o

- 
133. Andrea Lanza, *Il secondo Novecento (Storia della Musica, 12)*, nuova edizione, Torino: E.D.T., 1991, pp. 195-99; Alberta Cataldi (coord.), *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, I, Napoli, Flvio Pagano, 1992, p. xviii ss. A defesa pública, em Portugal, do ideário pós-moderno no domínio da composição caberia sobretudo ao autor destas linhas, na sua qualidade de crítico musical: cf. M. P. Ferreira, "A obra de Jorge Peixinho", *cit.*
134. Cf. entrevista de Emanuel Nunes ao boletim *Informação Musical* nº2 (Out. 1981), pp. 8-11. Veja-se também M. Vieira de Carvalho, "O universo de Emmanuel Nunes", *cit.*; e do mesmo autor, "A viragem", *cit.*, pp. 358-59. Os fundamentos lógicos da estética de Nunes constituem o pano de fundo do nosso ensaio, "Dois concertos na Gulbenkian, ou do sério na música", publicado no *Jornal de Letras* nº 76, de 20/12/1983.
135. Entrevista de A. Brizzi a *Informação musical*, nº 9 (Verão de 1982), pp. 16-17. Veja-se também A. Cataldi (coord.), *Autoanalisi dei compositori italiani*, *cit.*, pp. 183-85.
136. M. P. Ferreira, "A obra de Jorge Peixinho", *cit.*

- 
137. Manuel Pedro Ferreira, "Rosa (Franco), (Maria) Clotilde" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição, Londres, Macmillan, 2001, vol. 21, p. 680. A compositora foi entrevistada para o *Jornal de Letras* (nº341, de 17 de Janeiro de 1989) e para a nova *Arte Musical* (nº4, de Julho de 1996, pp. 152-62).
138. A dispersão dos documentos que atestam a emergência dos novos compositores e a discrepância entre a data de composição das obras e a sua primeira audição em Portugal torna difícil obter uma visão equilibrada da época. Entre os raros textos alusivos publicados na imprensa, conta-se o meu pequeno artigo, "A nova música portuguesa", *Jornal de Letras*, 17/5/1988. Dos compositores citados, aquele que mais se destacou a partir de meados dos anos oitenta foi João Pedro Oliveira, cujo catálogo conta com algumas obras marcantes de grande dimensão, de que recordo "Visão" (1992), para soprano, orquestra, fita magnética e transformações electrónicas ao vivo, e o "Requiem pelo planeta Terra" (1994), para quatro solistas, coro, orquestra e grupo de percussões. Foi ainda na década de oitenta que João Paes (1928–), antigo aluno de Joly Braga Santos, mostrou a sua faceta de compositor (normalmente reservada à esfera privada) nos filmes de Manoel de Oliveira, especialmente na ópera cinematográfica *Os Canibais*.

began to emerge in the works of young authors, resulting in a very diverse aesthetic panorama.<sup>141</sup>

The interest of some young performers, wind ensembles and choral groups in new music and the activity of the J.M.P. Orchestra and the Sinfonietta de Lisboa under the direction of Vasco Pearce Azevedo (1961–), who is also a composer, gradually made it possible to expand the little space given to contemporary music on the concert scene, making partially audible an aesthetically unprejudiced creative dynamic that remains, in most cases, underground and ignored. Despite the aesthetic crystallisation of the Gulbenkian Encounters, from the mid-1990s onwards, new authors began to dominate the attention of the most attentive public, effectively surrendering the old (van)guard.

In this context, it is too early to say which figures will eventually demonstrate greater merit and artistic consistency; several names were omitted here simply because the present author has not heard enough of their work or obtained satisfactory information about them by the time of writing. It would also be premature to assess current trends, but it is clear that the present situation is characterised by a quantitative offer, a wealth of expressive options, a desire for professionalism and an increase in creative opportunities unparalleled in previous eras. Thus, while in the 1960s and 1970s there were only two or three composers in Portugal who were able to devote most of their energies to creative activity on a continuous basis – a situation that changed little in the 1980s – by the end of the century there could be around a dozen authors in this position.

---

141. On this subject, see M. P. Ferreira, “Da Música na História de Portugal”, *cit.* The emergence of a post-modern attitude is not to be confused with the existence of works “in the manner of”; on the contrary, it presupposes an attempt to overcome existing dichotomies. Among the new composers, the post-modern sensibility seems to have first clearly manifested itself from 1988 onwards, in the work of Alexandre Delgado, Manuel Pedro Ferreira and Eurico Carrapatoso. The former had always stayed away from the *avant-garde*; the second had been reacting to it for some years; and the latter had never taken it seriously. It was only in 1990, as a result of his experience in Holland, that António Pinho Vargas abandoned the *avant-garde* assumptions that had characterised the first phase of his creative writing.

violetista Alexandre Delgado (1965–).<sup>139</sup> A música de Amílcar Vasques Dias (1945–), vindo da Holanda em 1988, também só a partir de então passou a ser conhecida. No caso de Fernando Lapa (1950–), radicado no Porto, a dedicação à composição intensificou-se depois dessa data. Acresce que em anos subsequentes, a quantidade e variedade da produção contemporânea cresceu significativamente, com a entrada em cena de muitos antigos alunos da Escola Superior de Música – Pedro Rocha (1961–), Sérgio Azevedo (1968–), Carlos Caires (1968–), Luís Tinoco (1969–), etc. – e de uma série de compositores com trajectos mais atípicos, de que se poderá destacar Eurico Carrapatoso (1962–).<sup>140</sup> Foi também a partir, aproximadamente, de 1990 que o espírito pós-moderno, até então mais propugnado que praticado, começou finalmente a despontar em obras de

jovens autores, do que resultou um panorama estético muito diversificado.<sup>141</sup>

O interesse de alguns jovens intérpretes, conjuntos de sopros e grupos corais pela nova música e a actividade da Orquestra da J.M.P. e da Sinfonietta de Lisboa sob a direcção de Vasco Pearce Azevedo (1961–), também ele compositor, permitiram, a pouco e pouco, alargar o pouco espaço concedido no panorama de concertos à música contemporânea, tornando parcialmente audível uma dinâmica criativa esteticamente despreconceituada que permanece, na maior parte dos casos, subterrânea e ignorada. Apesar da cristalização estética dos Encontros Gulbenkian, os novos autores passaram, a partir de meados dos anos noventa, a dominar as atenções do público mais atento, rendendo efectivamente a velha (van)guarda.

Neste contexto, é cedo para dizer quais serão as figuras que virão, a prazo, a demonstrar maior mérito e consistência artística; nomes aqui omitidos foram-no simplesmente pelo facto de o signatário não ter ouvido, até ao momento em que escreveu estas linhas, suficientes obras suas ou obtido a seu respeito informação satisfatória. Também a avaliação das tendências actuais seria prematura; mas é claro que a presente situação se caracteriza por uma oferta quantitativa, uma riqueza de opções expressivas, uma vontade de profissionalismo e um aumento de oportunidades criativas sem paralelo em épocas anteriores. Assim, enquanto nos anos sessenta e setenta havia apenas dois ou três compositores em Portugal que podiam dedicar, com continuidade, a maior parte das suas energias à actividade criativa – situação que pouco se alterou nos anos oitenta – no fim do século poderiam estar nessas condições cerca de uma dezena de autores.

---

139. De António Pinho Vargas, retenham-se, entre outras peças, a "Monodia – quasi un requiem" (1993) para quarteto de cordas, e a ópera "Os dias levantados" (1998), em que o apuro da escrita se alia a uma rara intensidade estética. De António Chagas Rosa, recorde a pujante originalidade do ciclo de canções para barítono, violino, violoncelo e piano "O Céu sob as Estranhas" (1996) e de "3 Consolations" (1999), concerto para executante de flautas de bisel e orquestra, onde a riqueza do imaginário perpassa uma textura densa mas de enorme subtilidade tímbrica e contrapontística. Alexandre Delgado escreveu, entre outras obras marcantes, um belo concerto para flauta e orquestra (1988) e a ópera de câmara "O Doido e a Morte" (1994), de impressionante vivacidade dramática. Sobre a produção de Alexandre Delgado até 1992, existe uma monografia inédita de Cristina Fernandes, "Alexandre Delgado. Aspectos da sua obra e da sua personalidade" (Universidade Nova de Lisboa, 1993); a trajectória de Delgado aparece resumida em Manuel P. Ferreira, "Delgado (Chaves Rosa), Alexandre", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição, Londres, Macmillan, 2001, vol. 7, p. 157.

140. Trajectos atípicos têm-no também compositores como Emanuel Frazão, Carlos Azevedo, Paulo Rodrigues, César Viana, Luís Bragança Gil, Eugénio Rodrigues, José Júlio Lopes, etc. Eurico Carrapatoso, antigo assistente universitário na área da História, tornou-se aluno de Peixinho mas manteve uma postura estética própria, que, destacando-se pela amabilidade vocálica e pela radicalidade neo-tonal de muitas das suas propostas, deu origem a obras tão válidas e diversas como *In Paradisum*, cantata para coro e orquestra de cordas (1994), *Das Ewig Weibliche*, para orquestra de cordas (1997) ou "Deploração sobre a morte de Jorge Peixinho", para grande orquestra (1998). Sobre grande parte dos compositores aqui citados pode agora encontrar-se abundante informação no livro de S. Azevedo, *A invenção dos sons*, *cit.*

---

141. Sobre este assunto, veja-se M. P. Ferreira, "Da Música na História de Portugal", *cit.*, pp. 212-16. A emergência de uma atitude pós-moderna não se confunde com a existência de obras "à maneira de", pressupondo, pelo contrário, uma tentativa de superação das dicotomias existentes. Entre os novos compositores, a sensibilidade pós-moderna parece ter-se primeiramente manifestado com clareza a partir de 1988, na produção de Alexandre Delgado, Manuel Pedro Ferreira e Eurico Carrapatoso. O primeiro sempre se mantivera arredado da vanguarda; o segundo vinha há alguns anos reagindo a ela; e o último nunca a tinha levado a sério. Só em 1990, por via da sua experiência na Holanda, António Pinho Vargas abandonaria os pressupostos vanguardistas que haviam marcado a primeira fase da sua escrita criativa.

# Art music in Portugal in the turn of the 21st Century

Ana Telles

## Introduction

Portuguese art music historiography counts several titles which allow the reader to understand its development in Portugal during the 20<sup>th</sup> century (Azevedo, 1998; Brito & Cymbron, 1992; Carvalho M. V., 1999; Castelo Branco, Salwa, 2010; Castro, 1991, 2015; Ferreira M. P., 2005). Yet, for lack of historical distance, most of those publications (generally dated from 1991 to 2015) focus on the period before and during the rise of the vanguardist paradigm, which started in the 1970's. The contributions of composers born in between 1930's and the 1950's (like Clotilde Rosa, Cândido Lima, Álvaro Salazar, Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes) are scrutinized in quite some detail, while composers of the next generations are only briefly mentioned.<sup>1</sup>

Yet, passed the first quarter of the 21<sup>st</sup> century, the history of art music in Portugal in the last decades of the 20<sup>th</sup> deserves renovated attention, as at least one generation has already flourished after composers born between 1959 and 1979<sup>2</sup> reached full maturity. This essay strives to bridge that gap, by putting in perspective the activity, aesthetics and musical languages developed by the latter in the turn of the 21<sup>st</sup> century.

From a methodological standpoint, this research was based on a thorough revision of Portuguese music history literature, including the above cited sources and the

analysis of two questionnaires applied to Portuguese and/or resident in Portugal composers, by Ângelo Martingo (2011) and myself (Telles, 2011). Another major source of information was the database provided by the Portuguese Music research and Information Centre (mic.pt), as well as the series of Dossiers "Portuguese Composers of the 20th and 21st centuries" available on the same platform, which counts 20 editions focused on as many different Portuguese composers. Other publications about specific composers were consulted (Maia, 2003; 2020), as well as my own previous research on related subjects (Telles, 2015, 2018, 2019, 2022, 2024) and several Doctoral thesis and other academic works.

The choice of composers was based on a search for Portuguese (or resident in Portugal) composers born between 1959 and 1979 in the database mic.pt<sup>3</sup>, which rendered 96 names. From that pool, I selected 26 composers who were mentioned (from 4 to 13 times) in the literature above, denoting a certain degree of recognition by the general community: João Pedro Oliveira, Isabel Soveral, Sérgio Azevedo, Miguel Azguime, António Sousa Dias, António Chagas Rosa, Alexandre Delgado, João Rafael, Eurico Carrapatoso, Virgílio Melo, Tomás Henriques, Carlos Caires, António Ferreira, João Madureira, Luís Tinoco, César Viana, Pedro Amaral, Ivan Moody, Nuno Corte-Real, Carlos Fernandes, Paulo Ferreira-Lopes, Carlos Guedes, Carlos Marecos, Pedro Rebelo, Pedro M. Rocha, Bruno Gabirro.

1. Of course, and fortunately, some monographic and/or academic works have focused on some of those composers; yet a detailed ensemble view is still lacking.  
2. In this text, I focus on composers born or residing in Portugal.

3. <https://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=0> (last accessed on August 8th, 2025)

# A música erudita em Portugal na viragem do século XXI

Ana Telles

## Introdução

A historiografia da música erudita portuguesa conta com vários títulos que permitem ao leitor compreender o seu desenvolvimento em Portugal durante o século XX (Azevedo, 1998; Brito & Cymbron, 1992; Carvalho M. V., 1999; Castelo Branco, Salwa, 2010; Castro, 1991, 2015; Ferreira M. P., 2005). No entanto, por falta de distância histórica, a maioria dessas publicações (geralmente datadas de 1991 a 2015) concentra-se nos períodos antes e durante a ascensão do paradigma vanguardista, que teve início na década de 1970. As contribuições dos compositores nascidos entre os anos 1930 e 1950 (como Clotilde Rosa, Cândido Lima, Álvaro Salazar, Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes) são analisadas com bastante detalhe, enquanto os compositores das gerações seguintes são apenas brevemente mencionados.<sup>1</sup>

No entanto, findo o primeiro quartel do século XXI, a história da música erudita em Portugal nas últimas décadas do século precedente merece uma atenção renovada, uma vez que pelo menos uma geração já floresceu depois de os compositores nascidos entre 1959 e 1979<sup>2</sup> terem atingido a maturidade plena. Este ensaio procura colmatar essa lacuna, colocando em perspetiva a atividade, a estética e as linguagens musicais desenvolvidas por estes últimos na viragem do século XXI.

Do ponto de vista metodológico, esta investigação baseou-se numa revisão exaustiva da literatura sobre a história da música portuguesa, incluindo as fontes acima citadas e a análise de dois questionários aplicados a compositores portugueses e/ou residentes em Portugal, por Ângelo Martingo (2011) e por mim própria (Telles, 2011). Outra importante fonte de informação foi a base de dados disponibilizada pelo Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (mic.pt), bem como a série de Dossiers «Compositores Portugueses dos Séculos XX e XXI» disponível na mesma plataforma, que conta com 20 edições dedicadas a outros tantos compositores portugueses. Foram consultadas outras publicações sobre compositores específicos (Maia, 2003; 2020), bem como a minha própria investigação anterior sobre temas relacionados (Telles, 2015, 2018, 2019, 2022, 2024) e ainda várias teses de doutoramento e outros trabalhos académicos.

A escolha dos compositores baseou-se numa pesquisa de compositores portugueses (ou residentes em Portugal) nascidos entre 1959 e 1979 na base de dados mic.pt<sup>3</sup>, que apresentou 96 nomes. Desse conjunto, seleccionei 26 compositores que foram mencionados (de 4 a 13 vezes) na literatura acima, denotando um certo grau de reconhecimento pela comunidade em geral: João Pedro Oliveira, Isabel Soveral, Sérgio Azevedo, Miguel Azguime, António Sousa Dias, António Chagas Rosa, Alexandre Delgado, João Rafael, Eurico Carrapatoso, Virgílio Melo,

1. É claro que, felizmente, alguns trabalhos monográficos e/ou académicos se têm centrado em alguns desses compositores; no entanto, ainda falta uma visão detalhada do conjunto.

2. Neste texto, concentro-me nos compositores nascidos ou residentes em Portugal.

3. <https://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=0> (último acesso em 8 de agosto de 2025)

That led me to realize that women composers were far less present in the general music history discourse; indeed, of the 11 women composers included in the mic.pt list<sup>4</sup>, only one (Isabel Soveral) is mentioned consistently in the sources cited. Therefore, I decided to include in this study six other women composers who are less frequently evoked, such as Sara Carvalho, Isabel Pires, Patrícia Sucena de Almeida, Anne Victorino d'Almeida, Ângela Lopes and Andreia Pinto-Correia.

Because of their pedagogical relevance, unique aesthetic choices and international notoriety, I decided to add four other composers from the mic.pt database (Evgeni Zoudilkine, Tiago Cutileiro, José Luís Ferreira and Pedro Faria Gomes). In addition I also included one composer born shortly after 1979 – Jaime Reis (b. 1983) – given that his professional development was very precocious and quite prominent, therefore coinciding with the years of activity of a great number of the composers selected for this study.

Consequently, I built a corpus of 37 composers, which slightly exceeds one third of the total number listed by mic.pt, thereby constituting a representative sample of individual pathways, as well as technical and aesthetic options.

The basis for the study of those 37 composers was to be found in the sources already cited, but also in their own websites, dedicated monographs (whenever possible), interviews and music scores. My personal knowledge, as a pianist whose career has been mostly dedicated to this generation's music, has been crucial in crafting this study, and has been a decisive factor in the choice of most of the musical examples I will be focusing on: indeed, they have mostly been selected from the piano and/or chamber music with piano repertoire from the aforementioned composers, generally corresponding to works that I have studied in close connection with their creators, worked on and played before them.

## Context

Portuguese avant-garde music, which began to develop in the late 1950s, aimed to break the isolation imposed by the political conditions of the time, particularly the constraints of the Estado Novo regime (1933–1974) led by António de Oliveira Salazar (1889–1970). Composers such as Filipe de Sousa (1927–2006)<sup>5</sup>, Filipe Pires (1934–2015),

Maria de Lourdes Martins (1926–2009), Cândido Lima (1939–), Constança Capdeville (1937–1992), Álvaro Salazar (1938–) and Álvaro Cassuto (1938–) were among the pioneering figures who journeyed to Europe in search of engagement with the most prominent representatives of the evolving aesthetic currents in music. The newly established Calouste Gulbenkian Foundation was instrumental in this aesthetic shift, as Manuel Pedro Ferreira<sup>6</sup> recalls:

It was primarily the Calouste Gulbenkian Foundation that, in the 1960s, supported the personal efforts of a new generation of creators and performers to pursue specialization and artistic renewal through scholarships and other initiatives, attracted by the teachings of the Second Viennese School and by emerging experimentalism. This attraction had translated, around 1960, into a radical aesthetic shift, the effects of which continue to be felt to this day. (Ferreira M. P., *Trajectórias da Música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar*, 2005, p. 44)<sup>7</sup>

In this context, Jorge Peixinho (1940–1995) and Emmanuel Nunes (1941–2012) emerged as the most significant Portuguese composers of the time. Initially, they were travel companions in Venice and Darmstadt, but by the second half of the 1960s, they had embarked on distinctly different paths. Both composers played a crucial role in shaping the future of music creation in Portugal. Jorge Peixinho chose to reside in his homeland, where he engaged in an intense career as a composer, performer, pedagogue, politically engaged artist, and founder of Portugal's first ensemble dedicated entirely to contemporary music, the Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, which celebrated fifty years of uninterrupted existence in 2020. In contrast, Emmanuel Nunes opted to live abroad, primarily in France and Germany, albeit returning regularly to Portugal.

Paulo Ferreira de Castro summarizes Peixinho's aesthetic evolution as follows:

Starting from a preliminary assimilation of serialism, which was essential for anyone attending the Darmstadt Courses since the early 1960s, and taking Boulez, Stockhausen, and Luigi Nono (the latter also for the more immediately political dimension of his work) as

4. Which represents about 11,45% of the total number of composers listed.

5. Birth (and death) dates are indicated only for Portuguese composers not included in the corpus of this study.

6. Cf. also Brito & Cymbron, 1992, p. 171.

7. All English translations from other idioms, namely Portuguese and French, throughout the text are my own.

Tomás Henriques, Carlos Caires, António Ferreira, João Madureira, Luís Tinoco, César Viana, Pedro Amaral, Ivan Moody, Nuno Corte-Real, Carlos Fernandes, Paulo Ferreira-Lopes, Carlos Guedes, Carlos Marecos, Pedro Rebelo, Pedro M. Rocha, Bruno Gabirro.

Isso levou-me a perceber que as compositoras estavam muito menos presentes nas narrativas da história da música; de facto, das 11 compositoras incluídas na lista mic.pt<sup>4</sup>, apenas uma (Isabel Soveral) é mencionada de forma consistente nas fontes citadas. Por isso, decidi incluir neste estudo outras seis compositoras menos frequentemente evocadas, como Sara Carvalho, Isabel Pires, Patrícia Sucena de Almeida, Anne Victorino d'Almeida, Ângela Lopes e Andreia Pinto-Correia.

Devido à sua relevância pedagógica, escolhas estéticas únicas e notoriedade internacional, decidi adicionar outros quatro compositores da base de dados mic.pt (Evgeni Zoudilkine, Tiago Cutileiro, José Luís Ferreira e Pedro Faria Gomes). Além disso, incluí também um compositor nascido pouco depois de 1979 – Jaime Reis (n. 1983) –, dado que o seu desenvolvimento profissional foi muito precoce e bastante proeminente, coincidindo assim com os anos de atividade de um grande número dos compositores selecionados para este estudo.

Consequentemente, construí um *corpus* de 37 compositores, o que excede ligeiramente um terço do número total apresentado pelo mic.pt, constituindo assim uma amostra representativa de percursos individuais, bem como de opções técnicas e estéticas.

A base para o estudo desses 37 compositores foi encontrada nas fontes já citadas, mas também nos seus próprios sites, monografias dedicadas (sempre que possível), entrevistas e partituras musicais. O meu conhecimento pessoal, como pianista cuja carreira se dedicou principalmente à música desta geração, foi crucial na elaboração deste estudo e um fator determinante na escolha da maioria dos exemplos musicais em que me vou concentrar: na verdade, eles foram selecionados principalmente a partir dos repertórios para piano e/ou música de câmara com piano dos compositores acima mencionados, correspondendo geralmente a obras que estudei em estreita ligação com os seus criadores, trabalhei e toquei perante eles.

## Contexto

A música de vanguarda portuguesa, que começou a desenvolver-se no final da década de 1950, tinha como

objetivo quebrar o isolamento imposto pelas condições políticas da época, particularmente as restrições do regime do Estado Novo (1933–1974) liderado por António de Oliveira Salazar (1889–1970). Compositores como Filipe de Sousa (1927–2006)<sup>5</sup>, Filipe Pires (1934–2015), Maria de Lourdes Martins (1926–2009), Cândido Lima (1939–), Constança Capdeville (1937–1992), Álvaro Salazar (1938–) e Álvaro Cassuto (1938–) estiveram entre as figuras pioneiras que viajaram para a Europa em busca do contacto com os representantes mais proeminentes das correntes estéticas em evolução na música. A recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian foi fundamental nessa mudança estética, como recorda Manuel Pedro Ferreira<sup>6</sup>:

Seria principalmente a Fundação Gulbenkian a suportar nos anos 60, através de bolsas de estudo e outras iniciativas, o esforço pessoal de especialização e actualização artística de uma nova geração de criadores e intérpretes, atraídos pelos ensinamentos da Segunda Escola de Viena e pelo experimentalismo emergente. Esta atracção tinha-se traduzido, por volta de 1960, numa mudança estética radical, cujos efeitos se vêm prolongando até aos dias de hoje. (Ferreira M. P., *Trajectórias da Música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar*, 2005, p. 44)<sup>7</sup>

Neste contexto, Jorge Peixinho (1940–1995) e Emmanuel Nunes (1941–2012) emergiram como os compositores portugueses mais significativos da época. Inicialmente, foram companheiros de viagem em Veneza e Darmstadt, mas na segunda metade da década de 1960, seguiram por caminhos fundamentalmente diferentes. Ambos os compositores desempenharam um papel crucial na definição do futuro da criação musical em Portugal. Jorge Peixinho optou por residir na sua terra natal, onde se dedicou a uma intensa carreira como compositor, intérprete, pedagogo, artista politicamente empenhado e fundador do primeiro conjunto português dedicado inteiramente à música contemporânea, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, que celebrou cinquenta anos de existência ininterrupta em 2020. Em contrapartida, Emmanuel Nunes optou por viver no estrangeiro, principalmente em França e na Alemanha, embora regressasse regularmente a Portugal.

Paulo Ferreira de Castro resume a evolução estética de Peixinho da seguinte forma:

5. As datas de nascimento (e morte) são indicadas apenas para compositores portugueses não incluídos no *corpus* deste estudo.
6. Cf. também Brito & Cymbron, 1992, p. 171.
7. Todas as traduções para o inglês de outras línguas, nomeadamente português e francês, ao longo do texto são da minha autoria.

4. O que representa cerca de 11,45% do número total de compositores listados.

central references, Peixinho's compositional journey (in works such as *Eurídice reamada*, *CDE*, *As quatro estações*, *Elegia a Amílcar Cabral*, *Música em água e mármore*, *Mémoires ... Miroirs*, or *Concerto de Outono*) involved a successive reabsorption of the principles of aleatory writing, timbral experimentation, electro-acoustic techniques, collage, and instrumental theatre, in an unceasing movement of self-overcoming that reflects a typical anxiety stemming from the political and social turmoil of the years immediately before and after the 25 April 1974. The times were now revolutionary, where aesthetics, temporality, and "world-view" once again interpenetrated in unforeseen ways. (Castro, 2015, pp. 238–9)

As for Emmanuel Nunes, described as a "Figure of obsessive intellectual rigor, viewing musical experience as an esoteric act of initiation into a sonic universe deeply marked by the influence of Stockhausen." (Macías cited in Castro, 1991, p. 180) and as a "[...] cultivator of a musical thought of great rigor and complexity, with an unprecedented international impact on the landscape of contemporary Portuguese music." (Castro, 2015, p. 241), his impact on the formation of a whole new generation of composers, namely (but not exclusively) through the workshops he conducted regularly at the Calouste Gulbenkian Foundation, from 1981 onward, was immense.

While Nunes continuously adhered to an aesthetic deeply rooted in constructivism and post-serialism, Peixinho, particularly from the 1980s onward, cultivated highly personal poetics that embraced postmodern influences and opened up a whole world of possibilities that Portuguese composers have explored to this day.

Therefore,

From an artistic standpoint, the decade [of the 1980s] will be marked by three key trends: the emerging, still tentative, presence of a new generation of composers; the influence of Emmanuel Nunes's constructivism; and the cautious approach of Jorge Peixinho and Clotilde Rosa towards postmodern attitudes. (Ferreira M. P., 2005, p. 49)

In a similar way, albeit with more detail, Pedro Amaral, himself a composer of the new generation, summarized the tendencies inspired by the post-modernist and constructivist approaches as follows:

[...] I see, retrospectively, three paths taken: those who opposed, to the very end, everything that was created

and developed in the 1950s (turning towards neo-something forms of writing); those who followed in their footsteps and pursued the theoretical dimension of their reflection to the extreme limit (creating new formal complexities, more or less 'imprisoned' in strait-jackets with arithmetic tendencies); and finally, those who sought, based on that historical inheritance but independently of it, possible paths and conclusions for historical continuity (a specific current based on spectral parameters of the sound phenomenon, research in the domain of temperament, and the work of Emmanuel Nunes [...]). (Amaral cited in Azevedo, 1998, pp. 538–9)

Grounded in the results of the analysis of the responses to a questionnaire that I myself circulated among around Portuguese and/or composers residing in Portugal, the conclusions were not much different, albeit a bit more precise:

- [...] the composers interviewed acknowledge three basic aesthetic attitudes in Portuguese musical production from the 1970s to the present:
- a post-serial path, stimulated by the Darmstadt summer courses, which would include Emmanuel Nunes, certain works by Jorge Peixinho, Álvaro Salazar, and Cândido Lima, as well as João Rafael and João Pedro Oliveira;
- an experimentalist path, associated with an open-mindedness that refuses to be confined to the aesthetic principles of any particular movement, of which Constança Capdeville and Jorge Peixinho would be the main examples;
- a post-modern path, influenced by Anglo-Saxon traditions, which is more recent (having become established mainly from the 1990s onwards), and includes a return to musical languages and forms from the past (notably regarding tonal and modal writing), as well as an openness to the worlds of jazz and rock, with key representatives such as António Pinto Vargas, Eurico Carrapatoso, Alexandre Delgado, Luís Tinoco, João Madureira, Sérgio Azevedo, Carlos Marecos, Nuno Côrte-Real, Carlos Azevedo, and Eugénio Amorim.

This scattering of trends is not intrinsically Portuguese as such, according to one of the composers, but results from a set of foreign influences that most Portuguese composers have faced relatively recently. If these influences have taken such deep root in musical practice in Portugal, it is precisely because there is an absence of a strong tradition. (Telles, 2011, pp. 80–1)

Partindo de uma assimilação preliminar do serialismo, obrigatória num frequentador dos Cursos de Darmstadt desde o início dos anos 60, e tomando como referências centrais Boulez, Stockhausen e Luigi Nono (este último também pela dimensão mais imediatamente política da sua obra), o percurso composicional de Peixinho (em obras como *Eurídice reamada*, *CDE*, *As quatro estações*, *Elegia a Amílcar Cabral*, *Música em água e mármore*, *Mémoires ... Miroirs* ou *Concerto de Outono*) será o de uma sucessiva absorção dos princípios da escrita aleatória, da experimentação tímbrica, das técnicas eletroacústicas, da colagem e do teatro instrumental, num movimento incessante de auto-superação de que transparece uma ansiedade típica do clima de fermentação política e social dos anos imediatamente anteriores e posteriores ao 25 de abril de 1974. Os tempos eram agora de revolução, em que estética, temporalidade e «visão do mundo» de novo se interpenetravam de formas imprevisíveis. (Castro, 2015, pp. 238–9)

Quanto a Emmanuel Nunes, um «Espírito de um obsessivo rigor intelectual, encarando a experiência musical como esotérico acto de iniciação a um universo sonoro muito marcado pela influência de Stockhausen [...]» (Macías citado em Castro, 1991, p. 180) e «[...] cultor de um pensamento musical de grande rigor e complexidade, com uma repercussão internacional sem precedentes no panorama da música portuguesa contemporânea.» (Castro, 2015, p. 241), o seu impacto na formação de toda uma nova geração de compositores, nomeadamente (mas não exclusivamente) através dos workshops que realizou regularmente na Fundação Calouste Gulbenkian, desde 1981, foi imenso.

Enquanto Nunes aderiu continuamente a uma estética profundamente enraizada no construtivismo e no pós-serialismo, Peixinho, particularmente a partir da década de 1980, cultivou uma poética altamente pessoal que abraçou influências pós-modernas e abriu todo um mundo de possibilidades que os compositores portugueses têm explorado até hoje.

Portanto,

Do ponto de vista artístico, a década [de 1980] ficará marcada por três linhas de força: a emergência, ainda tateante, de uma nova geração de compositores; a influência do construtivismo de Emmanuel Nunes; e a cautelosa aproximação de Jorge Peixinho e Clotilde Rosa à atitude pós-moderna. (Ferreira M. P., 2005, p. 49)

De forma semelhante, mas mais detalhada, Pedro Amaral, ele próprio um compositor da nova geração, resumiu as tendências inspiradas pelas abordagens pós-modernistas e construtivistas da seguinte forma:

[...] vejo, retrospectivamente, três caminhos trilhados: os que se opuseram, até às últimas consequências a tudo quanto se criou e desenvolveu nos anos 50 (enveredando por formas de escrita neo-alguma coisa); os que seguiram os seus passos e uma parte teórica da sua reflexão ao limite extremo (criando novas complexidades formais, mais ou menos «encarceradas» em coletes-de-forças com tendências aritméticas) e, finalmente, aqueles que procuraram, a partir dessa herança histórica, mas independentemente dela, caminhos e conclusões possíveis de continuidade histórica (determinada corrente baseada em parâmetros espectrais do fenómeno sonoro, a investigação no domínio do temperamento e a obra de Emmanuel Nunes [...]). (Amaral citado em Azevedo, 1998, pp. 538–9)

Com base nos resultados da análise das respostas a um questionário que eu própria distribuí a compositores portugueses e/ou residentes em Portugal, as conclusões não foram muito diferentes, embora um pouco mais precisas:

- [...] os compositores entrevistados reconhecem três atitudes estéticas básicas na produção musical portuguesa desde a década de 1970 até ao presente:
- uma via pós-serial, estimulada pelos cursos de verão de Darmstadt, que incluiria Emmanuel Nunes, certas obras de Jorge Peixinho, Álvaro Salazar e Cândido Lima, bem como João Rafael e João Pedro Oliveira;
- uma vertente experimentalista, associada a uma abertura de espírito que se recusa a limitar-se aos princípios estéticos de qualquer movimento específico, da qual Constança Capdeville e Jorge Peixinho seriam os principais exemplos;
- uma vertente pós-moderna, influenciada pelas tradições anglo-saxónicas, mais recente (estabelecida principalmente a partir da década de 1990), que inclui um regresso às linguagens e formas musicais do passado (nomeadamente no que diz respeito à escrita tonal e modal), bem como uma abertura ao mundo do jazz e do rock, com representantes importantes como António Pinto Vargas, Eurico Carrapatoso, Alexandre Delgado, Luís Tinoco, João Madureira, Sérgio Azevedo,

In any case, the momentum of the last decades of the 20<sup>th</sup> century (to which the composers mentioned above made significant contributions), inaugurated “a new cycle in Portuguese musical life”, which eventually led to the vital, plural and diverse compositional landscape that characterizes Portuguese music of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, but several other factors contributed to the rapid and decisive momentum that musical composition gained in Portugal during the last two decades of the last century and into the present.

### EDUCATIONAL INNOVATIONS

In terms of educational structures, the launch of the first Bachelor’s degree in Music Sciences in 1980 at the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of the Universidade Nova de Lisboa was a landmark development. This new academic program paved the way for university-level musicology research, which has since gained increasing prominence in Portugal’s musical landscape. It is also essential to recognize the significance of the establishment of the “Escolas Superiores de Música” (Higher Music Schools) in Lisbon and Porto in 1983. Throughout that decade and the subsequent one, various initiatives concerning music education were implemented in Portuguese higher education institutions. Notable examples include a Master’s Degree at the Universidade de Coimbra (1986), a project focused on integrating new technologies into Music Pedagogy at the Universidade do Minho (1987), a Bachelor’s Degree in Music Teaching at Universidade de Aveiro (1990), and a Bachelor’s Degree in Music and Music Teaching at the Universidade de Évora (1996), among others (Carvalho M. V., 1999, p. 76). The complementary efforts of composers and educators like Constança Capdeville (1937–1992), Christopher Bochmann (1950–), and António Pinho-Vargas (1951–) at the Escola Superior de Música de Lisboa; Filipe Pires, Álvaro Salazar (1938–), and Cândido Lima (1939–) at the Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto; and Amílcar Vasques-Dias (1945), João Pedro Oliveira (1959), and Isabel Soveral (1961) at the Universidade de Aveiro, were instrumental in shaping several new generations of composers (Silva & Artiaga, 2010, p. 868).

The training needed for musical creation to thrive has been addressed by higher music education institutions, also with regard to performance, albeit this aspect has evolved much more slowly than necessary, in my view. Several “ensembles specifically dedicated to this area” (Vasconcelos, 2011, p. 388) were created in those contexts.

### THE RISE OF CONTEMPORARY ENSEMBLES

The establishment of the aforementioned Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, alongside other ensembles dedicated to contemporary Western art music, laid the groundwork for the regular interpretation of contemporary repertoires. Noteworthy ensembles include Grupo Música Nova (1973), Oficina Musical (1978), ColecViva and Miso Ensemble (1985). The Drumming ensemble was founded in 1999, followed by the Remix Ensemble in 2000 and Orchestrutopica in 2001. The Ensemble XX/XXI was established in 2003, and both the Sond’Ar-Te Electric Ensemble and Síntese – Grupo de Música Contemporânea have been active since 2007. Ensemble DME was founded in 2013.

In recent decades, several of these entities have promoted not only musical creation, but also its practice and learning, namely through the stimulus given to young composers and performers, through pedagogical actions, awareness-raising, dissemination, and initiation activities in secondary music schools. Examples of this include the repeated ‘pedagogical actions’ that the Grupo de Música Contemporânea de Lisboa has been developing in recent years (Telles, 2020, p. 39), as well as the academies of the Remix Ensemble (Remix Ensemble Summer Academy, 2014), the DME Festival (Cursos de Aperfeiçoamento Artístico, 2019; Ação de Formação nas Casas da Lapa, 2020; Curso Introdução à Música Electroacústica Seia, 2020, among several others), and the Sond’Ar-Te Electric Ensemble (Sondar e Interpretar a Música de Hoje, 2021).

### CONTEMPORARY INSTITUTIONS AND FESTIVALS

For several decades, particularly at the end of the 20<sup>th</sup> century, the Calouste Gulbenkian Foundation was a principal promoter of contemporary Western art music in Portugal. The Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea were the first annual festival entirely dedicated to that music in Portugal, having taken place from 1977 to 2002, totaling 26 editions (Magalhães, 2024). Given the importance of these “encounters”, I will cite a very complete summary by Mário Vieira de Carvalho:

Over its 23 editions since 1977, the Contemporary Music Encounters have brought to Portugal many of the most important names in new music from Western Europe, the Americas, former Eastern Bloc countries, and East Asia – both composers (personally and/or through their works) and performers.

Carlos Marecos, Nuno Côrte-Real, Carlos Azevedo e Eugénio Amorim.

Esta dispersão de tendências não é intrinsecamente portuguesa em si mesma, segundo um dos compositores, mas resulta de um conjunto de influências estrangeiras com que a maioria dos compositores portugueses se deparou há relativamente pouco tempo. Se estas influências se enraizaram tão profundamente na prática musical em Portugal, foi precisamente porque existe uma ausência de uma tradição forte.<sup>8</sup> (Telles, 2011, pp. 80–1)

De qualquer forma, o impulso das últimas décadas do século XX (para o qual os compositores acima mencionados deram contributos significativos) inaugurou um novo ciclo na vida musical portuguesa, que acabou por conduzir ao panorama composicional vital, plural e diversificado que a tem caracterizado no final do século XX e início do século XXI. No entanto, vários outros fatores contribuíram para o mesmo fim.

## INOVAÇÕES EDUCATIVAS

Em termos de estruturas educativas, o lançamento da primeira licenciatura em Ciências da Música em 1980 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa foi um desenvolvimento marcante. Este novo programa académico abriu caminho para a investigação em musicologia a nível universitário, que desde então tem ganho cada vez mais destaque no panorama musical português. É também essencial reconhecer a importância da criação das Escolas Superiores de Música em Lisboa e no Porto, em 1983. Ao longo dessa década e da seguinte, foram implementadas várias iniciativas relacionadas com o ensino da música nas instituições de ensino superior portuguesas. Exemplos notáveis incluem um mestrado na Universidade de Coimbra (1986), um projeto centrado na integração de novas tecnologias na Pedagogia Musical na Universidade do Minho (1987), uma licenciatura em Ensino da Música na Universidade de Aveiro (1990) e uma licenciatura em Música e Ensino da Música na Universidade de Évora (1996), entre outros (Carvalho M. V., 1999, p. 76). Os esforços complementares de compositores e educadores como Constança Capdeville (1937–1992), Christopher Bochmann (1950–) e António Pinho-Vargas (1951–) na Escola Superior de Música de Lisboa; Filipe Pires,

Álvaro Salazar (1938–) e Cândido Lima (1939–) na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto; e Amílcar Vasques-Dias (1945), João Pedro Oliveira (1959) e Isabel Soveral (1961) na Universidade de Aveiro, foram fundamentais na formação de várias novas gerações de compositores (Silva & Artiaga, 2010, p. 868).

A formação necessária para o desenvolvimento da criação musical tem sido abordada pelas instituições de ensino superior de música, também no que diz respeito à interpretação, embora este aspeto tenha evoluído de forma muito mais lenta do que o desejável, na minha opinião. Vários «conjuntos especificamente dedicados a esta área» (Vasconcelos, 2011, p. 388) foram criados nesses contextos.

## A ASCENSÃO DOS AGRUPAMENTOS DEDICADOS À MÚSICA ERUDITA OCIDENTAL CONTEMPORÂNEA

A criação do já mencionado Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, juntamente com outros conjuntos dedicados à música erudita ocidental contemporânea, lançou as bases para a interpretação regular de novos repertórios. Entre os agrupamentos dignos de nota incluem-se o Grupo Música Nova (1973), a Oficina Musical (1978), o ColecViva e o Miso Ensemble (1985). O conjunto Drumming foi fundado em 1999, sendo seguido pelo Remix Ensemble em 2000 e pela Orchestrutopica em 2001. O Ensemble XX/XXI foi criado em 2003; tanto o Sond'Ar-te Electric Ensemble como o Síntese – Grupo de Música Contemporânea estão em atividade desde 2007. O Ensemble DME foi fundado em 2013.

Nas últimas décadas, várias destas entidades têm promovido não só a criação musical, mas também a sua prática e aprendizagem, nomeadamente através do estímulo dado a jovens compositores e intérpretes, através de ações pedagógicas, de sensibilização, de divulgação e de iniciação em escolas secundárias de música. Exemplos disso são as repetidas «ações pedagógicas» que o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa tem vindo a desenvolver ultimamente (Telles, 2020, p. 39), bem como as academias do Remix Ensemble (Remix Ensemble Summer Academy, 2014), o Festival DME (Cursos de Aperfeiçoamento Artístico, 2019; Ação de Formação nas Casas da Lapa, 2020; Curso Introdução à Música Electroacústica Seia, 2020, entre vários outros), e o Sond'Ar-te Electric Ensemble (Sondar e Interpretar a Música de Hoje, 2021).

8. Tradução livre.

All three leading pioneers of New Music who met in Darmstadt at the beginning of the 1950s (besides [sic] Stockhausen, Boulez, and Nono) visited Portugal during this period. Pierre Boulez (born 1925) was here in 1985, again in 1990 (outside the scope of the Encounters), this time to conduct his work *Répons*, and a third time in 1999 to direct a concert with the Gulbenkian Orchestra at the Coliseu. Luigi Nono (1924–1990) first travelled to Portugal in February 1975, at the invitation of the Portuguese Communist Party’s Musicians’ Cell. He was then in Lisbon, the Setúbal region, and Alentejo, participating in *colloquia* and engaging with the Portuguese revolution. He returned in 1976, at the same cell’s invitation, for the “Festa do Avante”<sup>8</sup>, where he presented his opera *Il canto sospeso* (via slides and recordings, according to a production by La Scala in Milan, conducted by Claudio Abbado and directed by Juri Ljubimov). It was only in 1983 that he was invited to the Gulbenkian Encounters, on the occasion of the premiere in Portugal of some of his works (notably *Diario Polacco No. 2: Quando stanno morendo...* and *Fragmente-Stille*) – yet, even after the 25<sup>th</sup> April Revolution, some of his most significant works – such as *Il canto sospeso* (1956) or *Intoleranza* (1960) – were never performed in Portugal, as their performance was impossible during the fascist regime for political reasons.

Many soloists, vocal and instrumental groups, orchestras, and technicians who have distinguished themselves in interpreting new music have also participated in the Encounters. At the same time, the high level of Portuguese participation has been noteworthy, notably through groups such as the Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (directed by Jorge Peixinho), the Oficina Musical do Porto (directed by Álvaro Salazar), the Grupo de Música Nova (directed by Cândido Lima), the Grupo Vocal de Música Contemporânea (directed by Mário Mateus), the Grupo ColecViva (directed by Constança Capdeville), the Gulbenkian Choir and Orchestra, and the RDP Philharmonic Orchestra (which fulfilled its mission commendably across several editions). Prominent soloists included Jorge Peixinho and Olga Prats (piano), António Saiote (clarinet), Maria João Serrão, Lia Altavilla, and Manuela de Sá (voice), alongside conductors such as Fernando Eldoro and Álvaro Salazar.

Regarding composers – to whom the Foundation regularly commissions works – Emmanuel Nunes and Jorge Peixinho were constant presences. Additional important participants over various editions included Constança Capdeville, J. Lopes e Silva, Cândido Lima, Filipe Pires, and Clotilde Rosa. Despite differences in generation, Simão Barreto, Paulo Brandão, Alexandre Delgado, Fernando Eldoro, Rui Galapez, Virgílio Melo, João Pedro Oliveira, João Rafael, Roy Rosado, Amílcar Vasques Dias, Isabel Soveral, Sousa Afonso, and António Pinho Vargas are among the composers whom the Encounters have somewhat “revealed.” Finally, some works by Joly Braga Santos, Fernando Lopes-Graça, Maria de Lurdes Martins, and Álvaro Salazar have been premiered or showcased there. (Carvalho M. V., 1999, pp. 68–70)

This festival brought to Portugal other major figures from the European music scene, including Olivier Messiaen, Luciano Berio, György Ligeti, Iannis Xenakis, and Helmut Lachenmann, among many others. It also played a pivotal role in launching the careers of several Portuguese composers, as already hinted at in the text above (Nery, 2010, pp. 543–4). The Foundation’s policies regarding the commission of new music greatly contributed to the artistic development of Portuguese composers these contributions were not limited to the national scene. Indeed, works such as *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ*, by Olivier Messiaen, were also commissioned by the Gulbenkian Foundation, among many others. On the other hand, its scholarship program for artists enabled young composers to study abroad during the late 20<sup>th</sup> century, thereby expanding their technical and aesthetic references. The establishment of regular composition seminars with Emmanuel Nunes from 1981 onward, as we have seen, further enriched this educational landscape.

The *Jornadas de Música Electroacústica de Viana do Castelo*, organized in that Portuguese city from 1979 to 1985, were crucial to the development of electroacoustic music in Portugal, which attained previously unimaginable heights during the flourishing of the generation of composers that this paper focuses on, and which remains very active. These events were placed under the artistic direction of Jorge Peixinho, and featured composers such as Álvaro Salazar, Cândido Lima, Costin Mireanu, Daniel Teruggi, Enrique Macias, Jorge Peixinho and Makoto Shinohara. From 1981 onwards, composition seminars were included in the programme. (*Jornadas Internacionais Música Electroacústica*, 2025)

8. Portuguese Communist Party annual festival.

## INSTITUIÇÕES E FESTIVAIS DEDICADOS À MÚSICA ERUDITA OCIDENTAL CONTEMPORÂNEA

Durante várias décadas, particularmente no final do século XX, a Fundação Calouste Gulbenkian foi uma das principais promotoras da música contemporânea ocidental em Portugal. Os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, primeiro festival anual inteiramente dedicado a essa música no país, ocorreram de 1977 a 2002, num total de 26 edições (Magalhães, 2024). Dada a importância destes «encontros», citarei um resumo muito completo de Mário Vieira de Carvalho:

Ao longo das suas 23 edições desde 1977, os Encontros de Música Contemporânea têm trazido a Portugal muitos dos nomes mais importantes da nova música da Europa Ocidental, Américas, antigos Países de Leste e Extremo Oriente – quer compositores (pessoalmente e/ou através das suas obras), quer intérpretes.

Todos os três grandes impulsionadores da Nova Música que se encontraram em Darmstadt no início da década de 50 (além de Stockhausen, Boulez e Nono) visitaram Portugal durante este período. Pierre Boulez (n. 1925) esteve entre nós em 1985, novamente em 1990 (fora do âmbito dos Encontros), desta feita para dirigir a sua obra *Répons*, e uma terceira vez, em 1999, para dirigir um concerto com a Orquestra Filarmonia, no Coliseu. Luigi Nono (1924–1990) deslocou-se pela primeira vez a Portugal em Fevereiro de 1975, a convite da Célula dos Músicos do Partido Comunista Português. Esteve então em Lisboa, na região de Setúbal e no Alentejo, para participar em colóquios e tomar contacto com a revolução portuguesa. Voltou em 1976, a convite da mesma célula para a «Festa do Avante»<sup>9</sup>, onde apresentou a sua ópera *Al gran sole carico d'amore* (mediante diapositivos e gravações, segundo a realização do Scala de Milão, com direcção musical de Claudio Abbado e encenação de Juri Ljubimov). Só em 1983 seria convidado para os Encontros Gulbenkian, por ocasião da estreia em Portugal de algumas das suas obras (designadamente *Diario Polacco n.º 2: Quando stanno morendo...* e *Fragmente-Stille an Diotima*). No entanto, mesmo depois do 25 de Abril, algumas das suas obras mais significativas – p. ex. *Il canto sospeso* (1956) ou *Intolleranza* (1960) –, cuja execução era impossível na época do fascismo, por motivos políticos.

Para os Encontros de Música Contemporânea vieram também muitos solistas, grupos vocais e instrumentais, orquestras e técnicos que mais se têm notabilizado na interpretação da Nova Música, ao mesmo tempo que se salientava o elevado nível de participação portuguesa, através do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (direcção de Jorge Peixinho), da Oficina Musical do Porto (direcção de Álvaro Salazar), do Grupo de Música Nova (direcção de Cândido Lima), do Grupo Vocal de Música Contemporânea (direcção de Mário Mateus), do Grupo Coleciva (direcção de Constança Capdeville), do Coro e Orquestra Gulbenkian, da própria Orquestra Sinfónica da RDP (que cumpriu condignamente a sua missão em várias das edições) e de solistas como Jorge Peixinho e Olga Prats (piano), António Saiote (clarinete), Maria João Serrão, Lia Altavilla e Manuela de Sá (canto) ou chefes de orquestra como Fernando Eldoro e Álvaro Salazar. Quanto aos compositores – a quem a Fundação encomenda regularmente obras –, Emmanuel Nunes e Jorge Peixinho foram presenças constantes. Mas também Constança Capdeville, J. Lopes e Silva, Cândido Lima, Filipe Pires e Clotilde Rosa tiveram participação importante em várias das edições. Simão Barreto, Paulo Brandão, Alexandre Delgado, Fernando Eldoro, Rui Galapez, Virgílio de Melo, João Pedro Oliveira, João Rafael, Roy Rosado, Amílcar Vasques Dias, Isabel Soveral, Sousa Afonso e António Pinho Vargas contam-se, não obstante as diferenças de geração, entre os compositores que os Encontros de certo modo «revelaram». Finalmente, também algumas obras de Joly Braga Santos, Fernando Lopes-Graça, Maria de Lurdes Martins e Álvaro Salazar foram aí estreadas ou acolhidas. (Carvalho M. V., 1999, pp. 68–70)

Este festival trouxe a Portugal outras figuras importantes da cena musical europeia, incluindo Olivier Messiaen, Luciano Berio, György Ligeti, Iannis Xenakis e Helmut Lachenmann, entre muitos outros. Também desempenhou um papel fundamental no lançamento das carreiras de vários compositores portugueses, como já foi sugerido no texto acima (Nery, 2010, pp. 543–4). As políticas da Fundação relativas à encomenda de novas obras musicais contribuíram grandemente para o desenvolvimento artístico dos compositores portugueses, mas não se limitaram ao panorama nacional. De facto, obras como *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ*, de Olivier Messiaen, também foram encomendadas pela Fundação Gulbenkian, entre muitas outras. Por outro lado, o seu programa de bolsas para artistas permitiu que jovens

9. Festival anual do Partido Comunista Português.

At the turn of the 21st century, other institutions, such as the ACARTE (established in the Centro de Arte Moderna of the Calouste Gulbenkian Foundation; cf. Carvalho M. V., 1999, p. 68), the Centro Cultural de Belém and Culturgest in Lisbon, as well as Casa da Música in Porto, began opening small-scale programming spaces dedicated to recent trends in music.

The Música Viva festival, initiated in 1992 by Miso Music Portugal (managed by Miguel and Paula Azguime, with support from the Lisbon City Hall), has focused on contemporary art music involving electronic media. It ran four annual editions before being forced to suspend activities from 1996 to 1999 due to a lack of funding. Yet, along with other Portuguese programming initiatives, Miso Music Portugal benefited from multi-year funding in 2005, which has allowed the Música Viva festival to continue annually to this day. In addition, Miso Music has diversified its activities, including the establishment of the Portuguese Music Research and Information Center (mic.pt), a platform that significantly contributes to the internationalization of, and research on, contemporary Portuguese composers and their works, as well as the development of a cultural space devoted to Western contemporary art music, and particularly to electroacoustic music and multimedia performance (O'culto da Ajuda, Lisbon) since 2014.

The DME Project, active since 2003 under the artistic direction of Jaime Reis (b. 1983) and overseen by the Association for the Promotion of Artistic Education (AFEA), as well as the Lisboa Incomum Association (founded by the same composer in 2017) promote creation and education in the fields of contemporary art (and particularly) electroacoustic music, while also embracing intersections with other aesthetic approaches and artistic languages. These initiatives have hosted numerous festivals and activities over the years, reaching different regions in Portugal and beyond.

In recent years, various other endeavors, aimed at providing broad visibility to Portuguese contemporary art music, have been undertaken by different institutions. In 2001, Miguel Santos established the Atlantic Waves festival in London with the support of the Calouste Gulbenkian Foundation, a project that was unfortunately discontinued in 2009. In 2003, Michel Boédec curated an edition of the Colla Voce festival in Poitiers, France, entirely dedicated to Portuguese music, including contemporary composers. In 2008, the Centro Cultural de Belém organized the Música Portuguesa Hoje festival. Concurrently, and continuing to the present day, RTP – Antena 2, a public radio station dedicated to art music,

has made considerable efforts to record and broadcast concerts of Portuguese music featuring performers active in Portugal, while also promoting the works of young composers through commissions for the annual Prémio Jovens Músicos competition.

Groups or organizations currently receiving state funding also commission new works: the already mentioned Miso Music Portugal, but also the Sond'Ar-te Electric Ensemble, the Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, the Lisboa Metropolitan Orchestra, Drumming, Ensemble DME, and Síntese – Grupo de Música Contemporânea, among others, operate in this field.

## PUBLISHING AND ACADEMIC CONTRIBUTION

This vibrant activity has been supported by various editorial initiatives that have emerged over the past decades. Yet, most of them operated during a limited time frame, given chronic funding and market constraints.

Musicoteca was a publishing house dedicated to Portuguese art music from 1989 to 2004,<sup>9</sup> and had released around 80 works by Portuguese composers of the 20<sup>th</sup> century by the year 2000 (Losa & Cid, 2010, p. 395). Oficina Musical, established by Álvaro Salazar in 1978, focused on the study, interpretation, and dissemination of 20<sup>th</sup> century music, resulting in the publication of approximately 20 works by Portuguese composers by 2000 (Losa & Cid, 2010, p. 395). The Instituto das Artes initiated a music score publishing activity in 2006, coinciding with the foundation of the Centre for Research and Information on Portuguese Music. Although the former was discontinued, the latter continues to promote the online publication of numerous scores by contemporary composers, representing the first database of Portuguese music from the early 20<sup>th</sup> century.

AvA Musical Editions started operating in 2007, while Scherzo Editions were established between 2009 and 2010. The *Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (mpmp)* began editing music scores from Portuguese-speaking authors in 2010, among various other editorial and musical activities.

These publication efforts have been joined by those of research units associated to the higher education institutions I mentioned before (namely CESEM<sup>10</sup> and

9. Its operation started in 1989 (Cascudo, Musicoteca, 2010) and ended in 2004 (cf. Diário da República n.º 238/2004, Série III de 2004-10-09, pp. 22613 – 22613).

10. <https://cesem.fcsh.unl.pt/> (last access on August 9th, 2025).

compositores estudassem no estrangeiro durante o final do século XX, expandindo assim as suas referências técnicas e estéticas. O estabelecimento de seminários regulares de composição com Emmanuel Nunes a partir de 1981, como vimos, enriqueceu ainda mais este panorama educativo.

As Jornadas de Música Electroacústica de Viana do Castelo, organizadas nessa cidade portuguesa entre 1979 e 1985, foram cruciais para o desenvolvimento da música electroacústica em Portugal, que atingiu patamares anteriormente inimagináveis durante o florescimento da geração de compositores em que este artigo se centra, e que ainda hoje se mantém muito ativa. Estes eventos foram colocados sob a direção artística de Jorge Peixinho, tendo contado com compositores como Álvaro Salazar, Cândido Lima, Costin Mireanu, Daniel Teruggi, Enrique Macias, Jorge Peixinho e Makoto Shinohara. A partir de 1981, foram incluídos no programa seminários de composição. (Jornadas Internacionais Música Electroacústica, 2025)

Na viragem do século XXI, outras instituições, como a ACARTE (criada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; cf. Carvalho M. V., 1999, p. 68), o Centro Cultural de Belém e a Culturgest em Lisboa, bem como e a Casa da Música no Porto, começaram a abrir espaços de programação em pequena escala dedicados às tendências recentes da música.

O festival Música Viva, iniciado em 1992 pela Miso Music Portugal (gerida por Miguel e Paula Azguime, com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa), centrou-se na música contemporânea utilizando meios eletrónicos. Realizou quatro edições anuais antes de ser forçado a suspender as suas atividades entre 1996 e 1999 devido à falta de financiamento. No entanto, tal como outras iniciativas portuguesas de programação cultural, a Miso Music Portugal beneficiou de um financiamento plurianual em 2005, o que permitiu que o festival Música Viva continuasse a realizar-se anualmente até aos dias de hoje. Além disso, a Miso Music diversificou as suas atividades, incluindo a criação do Centro de Investigação e Informação Musical Portuguesa (mic.pt), uma plataforma que tem contribuído significativamente para a internacionalização e investigação sobre compositores portugueses recentes e suas obras, bem como para a dinamização de um espaço cultural dedicado à música contemporânea ocidental, e particularmente à música electroacústica e à performance multimédia (O'culto da Ajuda, Lisboa) desde 2014.

O Projeto DME, ativo desde 2003 sob a direção artística de Jaime Reis e supervisionado pela Associação de Fomento do Ensino Artístico (AFEA), bem como pela Associação Lisboa Incomum (fundada pelo mesmo compositor em 2017), promovem a criação e a educação

nos campos da arte contemporânea (e particularmente) da música electroacústica, abraçando intersecções com outras abordagens estéticas e linguagens artísticas. Estas iniciativas têm acolhido inúmeros festivais e atividades ao longo dos anos, alcançando diferentes geografias e públicos, em Portugal e além-fronteiras.

Nos últimos anos, várias outras iniciativas, destinadas a proporcionar uma ampla expressão à música contemporânea portuguesa, foram empreendidas por diferentes instituições. Em 2001, Miguel Santos criou o festival Atlantic Waves em Londres, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, um projeto que infelizmente foi descontinuado em 2009. Em 2003, Michel Boédec programou uma edição do festival Colla Voce em Poitiers, França, inteiramente dedicada à música portuguesa, incluindo compositores contemporâneos. Em 2008, o Centro Cultural de Belém organizou o festival Música Portuguesa Hoje. Paralelamente, e até aos dias de hoje, a RTP – Antena 2, uma estação de rádio pública dedicada à música erudita, tem envidado esforços consideráveis para gravar e transmitir concertos de música portuguesa com intérpretes ativos em Portugal, promovendo também as obras de jovens compositores através de encomendas para o concurso anual Prémio Jovens Músicos.

Vários grupos ou organizações que atualmente recebem financiamento estatal também encomendam novas obras: a já mencionada Miso Music Portugal, mas também o Sond'Ar-Te Electric Ensemble, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, o Drumming, o Ensemble DME, o Síntese – Grupo de Música Contemporânea, entre outros, atuam neste campo.

## CONTRIBUTOS EDITORIAIS E ACADÉMICOS

Esta atividade vibrante tem sido apoiada por várias iniciativas editoriais que surgiram nas últimas décadas. No entanto, a maioria delas operou durante um período de tempo limitado, devido a restrições crónicas de financiamento e de mercado.

A Musicoteca, editora dedicada à música erudita portuguesa, operou entre 1989 e 2004,<sup>10</sup> tendo lançado cerca de 80 obras de compositores portugueses do século XX até ao ano 2000 (Losa & Cid, 2010, p. 395). A Oficina Musical, fundada por Álvaro Salazar em 1978, centrou-se

10. A sua atividade teve início em 1989 (Cascudo, Musicoteca, 2010; Ferreira M. P., Trajectórias da música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar, 2007) e terminou em 2004 (cf. Diário da República n.º 238/2004, Série III de 2004-10-09, pp. 22613 – 22613).

INET-md).<sup>11</sup> In the same context, the first quarter of the 21<sup>st</sup> century saw a significant number of academic works, including Master's dissertations and Doctoral theses,<sup>12</sup> dedicated to contemporary art music (including studies on Portuguese composers and other composers residing in Portugal) and its pedagogical approaches, along with diverse research outputs on similar topics, encompassing audio and video recordings, databases, artistic performances, and musical compositions.

## Composition teachers and main influences

A thorough study of the composition teachers in the context of either secondary or higher education, as well as in seminars, workshops and masterclasses attended by the composers of the chosen *corpus*, yields interesting data.

First of all, most of the composers in question started their training in Portugal, especially at the Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, Universidade de Aveiro and Universidade de Évora, but also at the Academia de Amadores de Música and the Instituto Gregoriano de Lisboa.

A few of them studied with figures from an older generation of composers, such as Fernando Lopes-Graça (1906–1004, who taught Sérgio Azevedo and Pedro Amaral) and Joly Braga Santos (1924–1988, in the cases of Isabel Soveral and Alexandre Delgado).

Yet, the majority studied with towering figures from the Portuguese music avant-garde, such as Emmanuel Nunes (João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Isabel Soveral, João Rafael, Tomás Henriques, Virgílio Melo, Pedro Amaral, João Madureira, Luís Tinoco, Patrícia Sucena de Almeida, Tiago Cutileiro, Bruno Gabirro, José Luís Ferreira, Jaime Reis), Constança Capdeville (Sérgio Azevedo, António Chagas Rosa, António Sousa Dias, Eurico Carrapatoso, Tomás Henriques, Virgílio Melo, Carlos Caires and Paulo Ferreira-Lopes), Jorge Peixinho (Sérgio Azevedo, Isabel Soveral, Eurico Carrapatoso,

João Rafael, Tomás Henriques, Luís Tinoco and Tiago Cutileiro), Cândido Lima (Eurico Carrapatoso and Ângela Lopes), Álvaro Salazar (Sérgio Azevedo and Ângela Lopes), Fernando Lapa and Filipe Pires (Ângela Lopes).

Christopher Bochmann (b. 1950), a British composer residing in Portugal since 1980, had an instrumental role in the formation of the generation of composers under consideration: he taught names such as Sérgio Azevedo, João Rafael, Pedro M. Rocha, Tomás Henriques, Pedro Amaral, Isabel Pires, Carlos Caires, João Madureira, Luís Tinoco, Nuno Corte-Real, José Luís Ferreira and Tiago Cutileiro at the Instituto Gregoriano de Lisboa, the Escola Superior de Música de Lisboa and the Universidade de Évora. At the second of these schools, his composition students also benefitted from the teachings of António Pinho Vargas, as four of them recall (João Madureira, Luís Tinoco, Nuno Corte-Real and José Luís Ferreira). Amílcar Vasques Dias was one of Tiago Cutileiro's composition teachers.

Some of the composers under consideration were also teachers of other composers of the same generation: João Pedro Oliveira and António Sousa Dias, both very much focused on electronic music, taught respectively Sara Carvalho, Patrícia Sucena de Almeida, Ângela Lopes and Jaime Reis; and Nuno Corte-Real, Isabel Pires, Tiago Cutileiro, Paulo Ferreira-Lopes and José Luís Ferreira, while Eurico Carrapatoso had Pedro Faria Gomes and Bruno Gabirro as his students. Nuno Corte-Real studied with Carlos Caires, Carlos Fernandes and Roberto Perez, among others. Tomás Henriques and José Carlos Bonaccorso taught Luís Tinoco, whereas Virgílio Melo taught Ângela Lopes and Pedro M. Rocha tutored José Luís Ferreira.

Both in higher education and through seminars, the composers featured in this paper studied with a very significant number of international composers<sup>13</sup>, from very diverse geographical areas, stylistic affiliations, and musical backgrounds, including some of the foremost composers of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries: Agostino di Scipio, Alain Bancquart, Alberto de Campo, André Bartetzki, Annette Vande Gorne, Antoine Bonnet, Armen Donelian, Barry Truax, Bernard von Beurden, Betsi Jolas, Bob Brookmeyer, Brian Denis, Brian Ferneyhough, Bülent Aral, Charles Wuorinen, Clarence Barlow, Cristobal Halfetter, Curtis Roads, Daniel Teruggi, Daria Sernegen, David Felder, David Sawyer, Didier Bresson, Edison Denisov, Francis Bayer, Franco Donatoni, François Bayle, Frederik Olofsson, Gérard

11. <https://www.inetmd.pt/> (last access on August 9th, 2025).

12. Cf. Amaral, 1998; Soveral, 2005; Silva P. M., 2010; Carvalho, 2011; Costa, 2011; Marecos, 2011; Streitova, 2011; Vasconcelos, 2011; Geirinhas, 2012; Portovedo, 2012; Lamaison, 2013; Bernardo, 2014; Cutileiro, 2014; Guerra, 2014; Penha, 2014; Pescada, 2014; Santos A. F., 2014; Antunes, 2015; Ivanovic, 2015; Matos, 2015; Moreira, 2015; Rosa, 2015; Fernandes C. M., 2016; Ferreira, 2016; Gonçalves, 2016; Cardoso, 2017; Gama, 2017; Meneses, 2017; Miguel, 2017; Filipe, 2018; Lopo, 2018; Mendes, 2018; Barros, 2019; Santos, 2019; Marques, 2020; Pires, 2020; Sousa, 2020; Tsanko, 2020; Antão, 2021; Ribeiro, 2021; Silva Pina, 2022; Marchese, 2025; Gomes, 2025; Silva J. G., 2025, among several others.

13. Totalling almost a hundred names.

no estudo, interpretação e divulgação da música do século XX, resultando na publicação de aproximadamente 20 obras de compositores portugueses até 2000 (Losa & Cid, 2010, p. 395). O Instituto das Artes iniciou uma atividade de publicação de partituras musicais em 2006, coincidindo com a fundação do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa. Embora o primeiro tenha sido descontinuado, o segundo continua a promover a publicação online de numerosas partituras de compositores contemporâneos, representando a primeira base de dados de música portuguesa, do início do século XX até ao presente.

A AvA Musical Editions entrou em funcionamento em 2007, enquanto a Scherzo Editions foi criada entre 2009 e 2010. O *Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (mpmp)* começou a editar partituras musicais de autores lusófonos em 2010, entre várias outras atividades editoriais e musicais.

A estes esforços de publicação juntaram-se os de unidades de investigação associadas às instituições de ensino superior que mencionei anteriormente (nomeadamente CESEM<sup>11</sup> e INET-md).<sup>12</sup> No mesmo contexto, o primeiro quarto do século XXI produziu um número significativo de trabalhos académicos, incluindo dissertações de mestrado e teses de doutoramento,<sup>13</sup> dedicadas à música erudita contemporânea (incluindo estudos sobre compositores portugueses e outros compositores residentes em Portugal) e as suas abordagens pedagógicas, juntamente com diversos resultados de investigação sobre temas semelhantes, abrangendo gravações de áudio e vídeo, bases de dados, performances artísticas e composições musicais.

## Professores de composição e principais influências

Um estudo aprofundado dos professores de composição no contexto do ensino secundário ou superior, bem como em seminários, workshops ou masterclasses frequentadas pelos compositores do *corpus* escolhido, revela dados interessantes.

Em primeiro lugar, a maioria desses compositores iniciou a sua formação em Portugal, especialmente na Escola Superior de Música de Lisboa, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, na Universidade de Aveiro e na Universidade de Évora, mas também na Academia de Amadores de Música e no Instituto Gregoriano de Lisboa.

Alguns deles estudaram com figuras de uma geração mais antiga de compositores, como Fernando Lopes-Graça (1906–1994, que ensinou Sérgio Azevedo e Pedro Amaral) e Joly Braga Santos (1924–1988, nos casos de Isabel Soveral e Alexandre Delgado).

No entanto, a maioria estudou com figuras proeminentes da vanguarda musical portuguesa, tais como Emmanuel Nunes (João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Isabel Soveral, João Rafael, Tomás Henriques, Virgílio Melo, Pedro Amaral, João Madureira, Luís Tinoco, Patrícia Sucena de Almeida, Tiago Cutileiro, Bruno Gabirro, José Luís Ferreira, Jaime Reis), Constança Capdeville (Sérgio Azevedo, António Chagas Rosa, António Sousa Dias, Eurico Carrapatoso, Tomás Henriques, Virgílio Melo, Carlos Caires e Paulo Ferreira-Lopes), Jorge Peixinho (Sérgio Azevedo, Isabel Soveral, Eurico Carrapatoso, João Rafael, Tomás Henriques, Luís Tinoco e Tiago Cutileiro), Cândido Lima (Eurico Carrapatoso e Ângela Lopes), Álvaro Salazar (Sérgio Azevedo e Ângela Lopes), Fernando Lapa e Filipe Pires (Ângela Lopes).

Christopher Bochmann (n. 1950), compositor britânico residente em Portugal desde 1980, teve um papel fundamental na formação da geração de compositores em questão: lecionou nomes como Sérgio Azevedo, João Rafael, Pedro M. Rocha, Tomás Henriques, Pedro Amaral, Isabel Pires, Carlos Caires, João Madureira, Luís Tinoco, Nuno Corte-Real, José Luís Ferreira e Tiago Cutileiro no Instituto Gregoriano de Lisboa, na Escola Superior de Música de Lisboa e na Universidade de Évora. Na segunda destas escolas, os seus alunos de composição beneficiaram também dos ensinamentos de António Pinho Vargas, como recordam quatro deles (João Madureira, Luís Tinoco, Nuno Corte-Real e José Luís Ferreira). Amílcar Vasques Dias foi um dos professores de composição de Tiago Cutileiro.

Alguns dos compositores em apreço neste trabalho também foram professores de outros compositores da mesma geração: João Pedro Oliveira e António Sousa Dias, ambos muito focados na música eletrónica, ensinaram respetivamente Sara Carvalho, Patrícia Sucena de Almeida, Ângela Lopes, Jaime Reis; e Nuno Corte-Real, Isabel Pires, Tiago Cutileiro, Paulo Ferreira-Lopes e José

11. <https://cesem.fcsh.unl.pt/> (último acesso em 9 de agosto de 2025).

12. <https://www.inetmd.pt/> (último acesso em 9 de agosto de 2025).

13. Cf. Amaral, 1998; Soveral, 2005; Silva P. M., 2010; Carvalho, 2011; Costa, 2011; Marecos, 2011; Streitova, 2011; Vasconcelos, 2011; Geirinhas, 2012; Portovedo, 2012; Lamaison, 2013; Bernardo, 2014; Cutileiro, 2014; Guerra, 2014; Penha, 2014; Pescada, 2014; Santos A. F., 2014; Antunes, 2015; Ivanovic, 2015; Matos, 2015; Moreira, 2015; Rosa, 2015; Fernandes C. M., 2016; Ferreira, 2016; Gonçalves, 2016; Cardoso, 2017; Gama, 2017; Meneses, 2017; Miguel, 2017; Filipe, 2018; Lopo, 2018; Mendes, 2018; Barros, 2019; Santos, 2019; Marques, 2020; Pires, 2020; Sousa, 2020; Tsanko, 2020; Antão, 2021; Ribeiro, 2021; Silva Pina, 2022; Marchese, 2025; Gomes, 2025; Silva J. G., 2025, entre vários outros.

Grisey, Gerard Stabler, Gilbert Amy, Harry Birtwistle, Hilda Paredes, Horacio Vaggioni, Horatiu Radulescu, Ian Fedele, Iannis Xenakis, Jaap Vink, Jacques Lejeune, Jean Charpentier, Jean-Claude Risset, Joel Ryan, John Cage, John Chowning, John Harbison, John Taverner, Jonathan Harvey, Karlheinz Stockhausen, Kenneth Hesketh, Klaas de Vries, Konrad Boehmer, Lejaren Hiller, Leo Brower, Louis Andriessen, Luc Brewaeys, Luca Francesconi, Luciano Berio, Makoto Shinohara, Marc-Anthony Turnage, Mario Mary, Mary Finsterer, Mauricio Kagel, Michael Finnissy, Michael Gandolfi, Michael Tippett, Nicola LeFanu, Pascal Dusapin, Patrick Lenfant, Paul Berg, Paul Patterson, Per Anders Nilsson, Peter Maxwell Davies, Peter-Jan Wagemans, Phil Markowitz, Philippe Manoury, Philippe Mion, Rene Uijlenhoet, Richard Rodney Bennett, Rick Bidlack, Robert Sherlaw-Johnson, Roger March, Salvatore Sciarrino, Simno Teemplaaars, Simone Fontanelli, Steve Stucky, Thomas Adès, Trevor Wishart, Tristan Murail, Witold Lutoslawski, York Höller, Yoshihisa Taira.

Among these names, some appear more often than others in the musical biography of the composers in our study corpus. Brian Ferneyhough taught Miguel Azguime, Pedro M. Rocha, Sara Carvalho and Patrícia Sucena de Almeida, whose music bears the characteristic mark of his complexity, whereas Horacio Vaggione welcomed António Sousa Dias, Carlos Caires, Isabel Pires and Paulo Ferreira-Lopes at the University of Paris VIII, a fact that would have an impact on their use of electronics.

Daniel Teruggi tutored Isabel Soveral, Pedro M. Rocha and Tomás Henriques, whereas Franco Donatoni taught Luís Tinoco, João Madureira and Paulo Ferreira-Lopes. Karlheinz Stockhausen was a major influence for Pedro Amaral, Isabel Pires, Paulo Ferreira-Lopes and Jaime Reis, while Makoto Shinohara taught Isabel Soveral, João Rafael and Pedro M. Rocha. Furthermore, Tristan Murail had Sérgio Azevedo, Miguel Azguime and Pedro M. Rocha as students. Several other international composers taught two of their Portuguese (or resident in Portugal) counterparts: Philippe Manoury (Sérgio Azevedo and Pedro M. Rocha), Gilbert Amy and Robert Sherlaw-Johnsson (Sérgio Azevedo and Luís Tinoco), John Chowning (Tiago Cutileiro and José Luís Ferreira), Peter-Jan Wagemans (António Chagas Rosa and Nuno Corte-Real), Harry Birtwistle (António Chagas Rosa and Luís Tinoco), and Jonathan Harvey (Pedro M. Rocha and Patrícia Sucena de Almeida). All other international composers appear only once in the musical biographies under consideration in this study.

These data clearly support Manuel Pedro Ferreira's statement, according to which:

Portugal's integration in the European Community, along with the concomitant growth of international communications and financial flows, and the democratic desire for the diversification of cultural hubs, indirectly affected musical life in the 1990s through the multiplication of professional contacts, the emergence of new music festivals [...]. (Ferreira M. P., 2005, p. 52)

Yet, other factors contributed to the impressive degree of internationalization of Portuguese composers born between 1959 and 1979. First, we should mention their willingness to expand their musical horizons, after having benefitted from higher music education from 1983 onwards, and to interact with some of the main actors of recent music developments, mainly in Europe and the United States of America, being the first generation that immediately enjoyed the country's openness to international exchange after the Revolution of April 25<sup>th</sup> 1974.

Equally important were the possibilities offered by scholarship programs, such as those sponsored by the Fundação Calouste Gulbenkian (that had already helped the previous generation of composers to study abroad, as previously mentioned), but also the Fundação para a Ciência e Tecnologia, which was established in 1997 as the main public entity in Portugal responsible for funding scientific and technological research and for advanced training<sup>14</sup>, and the Fulbright Scholarships, which began in Portugal with the establishment of the Fulbright Commission on March 19<sup>th</sup> 1960, through a diplomatic agreement between Portugal and the United States, as an educational exchange programme aiming to promote mutual understanding between the two countries.

## Aesthetics, techniques and compositional materials

As previously mentioned, in 2011 I published an article entitled "La creation musicale portugaise aujourd'hui", in which I analyzed the responses to a questionnaire<sup>15</sup> that I had previously administered to Portuguese composers, some of them present in the corpus of this study (such as Sérgio Azevedo, António Sousa Dias, Carlos Guedes, Ivan Moody, Isabel Pires, Pedro M. Rocha). Its conclusion states:

14. Including Humanities and Arts.

15. That questionnaire was developed by the Observatoire Musical Français in 2004 and applied to other composers, notably French or active in France. The results were published by Bruno Bossis in 2005.

Luís Ferreira, enquanto Eurico Carrapatoso teve Pedro Faria Gomes e Bruno Gabirro como seus alunos. Nuno Corte-Real estudou com Carlos Caires, Carlos Fernandes e Roberto Perez, entre outros. Tomás Henriques e José Carlos Bonaccorso ensinaram Luís Tinoco, enquanto Virgílio Melo ensinou Ângela Lopes e Pedro M. Rocha foi tutor de José Luís Ferreira.

Tanto no ensino superior (especialmente no estrangeiro) como em seminários, os compositores apresentados neste artigo estudaram com um número muito significativo de compositores internacionais<sup>14</sup>, de geografias, afiliações estilísticas e origens musicais muito diversas, incluindo alguns dos compositores mais proeminentes dos séculos XX e XXI: Agostino di Scipio, Alain Bancquart, Alberto de Campo, André Bartetzki, Annette Vandé Gorne, Antoine Bonnet, Armen Donelian, Barry Truax, Bernard von Beurden, Betsi Jolas, Bob Brookmeyer, Brian Denis, Brian Ferneyhough, Bülent Arel, Charles Wuorinen, Clarence Barlow, Cristobal Halftter, Curtis Roads, Daniel Teruggi, Daria Sernegen, David Felder, David Sawer, Didier Bresson, Edison Denisov, Francis Bayer, Franco Donatoni, François Bayle, Frederik Olofsson, Gérard Grisey, Gerard Stabler, Gilbert Amy, Harry Birtwistle, Hilda Paredes, Horacio Vaggioni, Horatiu Radulescu, Ian Fedele, Iannis Xenakis, Jaap Vink, Jacques Lejeune, Jean Charpentier, Jean-Claude Risset, Joel Ryan, John Cage, John Chowning, John Harbison, John Taverner, Jonathan Harvey, Karlheinz Stockhausen, Kenneth Hesketh, Klaas de Vries, Konrad Boehmer, Lejaren Hiller, Leo Brower, Louis Andriessen, Luc Brewaeys, Luca Francesconi, Luciano Berio, Makoto Shinohara, Marc-Anthony Turnage, Mario Mary, Mary Finsterer, Mauricio Kagel, Michael Finnissy, Michael Gandolfi, Michael Tippett, Nicola LeFanu, Pascal Dusapin, Patrick Lenfant, Paul Berg, Paul Patterson, Per Anders Nilsson, Peter Maxwell Davies, Peter-Jan Wagemans, Phil Markowitz, Philippe Manoury, Philippe Mion, Rene Uijlenhoet, Richard Rodney Bennett, Rick Bidlack, Robert Sherlaw-Johnson, Roger March, Salvatore Sciarrino, Simno Teemplaars, Simone Fontanelli, Steve Stucky, Thomas Adès, Trevor Wishart, Tristan Murail, Witold Lutoslawski, York Höller, Yoshihisa Taïra.

Entre estes nomes, alguns aparecem com mais frequência do que outros na biografia musical dos compositores do nosso *corpus* de estudo. Brian Ferneyhough ensinou Miguel Azguime, Pedro M. Rocha, Sara Carvalho e Patrícia Sucena de Almeida, cuja música tem a complexi-

dade como marca característica, enquanto Horacio Vaggione acolheu António Sousa Dias, Carlos Caires, Isabel Pires e Paulo Ferreira-Lopes na Universidade de Paris VIII, um facto que teria impacto na sua utilização da eletrónica.

Daniel Teruggi foi tutor de Isabel Soveral, Pedro M. Rocha e Tomás Henriques, enquanto Franco Donatoni ensinou Luís Tinoco, João Madureira e Paulo Ferreira-Lopes. Karlheinz Stockhausen foi uma grande influência para Pedro Amaral, Isabel Pires, Paulo Ferreira-Lopes e Jaime Reis, enquanto Makoto Shinohara ensinou Isabel Soveral, João Rafael e Pedro M. Rocha. Além disso, Tristan Murail teve como alunos Sérgio Azevedo, Miguel Azguime e Pedro M. Rocha. Vários outros compositores internacionais ensinaram dois dos seus homólogos portugueses (ou residentes em Portugal): Philippe Manoury (Sérgio Azevedo e Pedro M. Rocha), Gilbert Amy e Robert Sherlaw-Johnson (Sérgio Azevedo e Luís Tinoco), John Chowning (Tiago Cutileiro e José Luís Ferreira), Peter-Jan Wagemans (António Chagas Rosa e Nuno Corte-Real), Harry Birtwistle (António Chagas Rosa e Luís Tinoco), Jonathan Harvey (Pedro M. Rocha e Patrícia Sucena de Almeida). Todos os outros compositores internacionais aparecem apenas uma vez nas biografias musicais consideradas neste estudo.

Estes dados corroboram claramente a afirmação de Manuel Pedro Ferreira, segundo o qual:

A adesão de Portugal à Comunidade Europeia, com o concomitante crescimento das comunicações internacionais e do fluxo financeiro, e a apetência democrática pela diversificação dos pólos culturais, afectou indiretamente a vida musical nos anos 90, através da multiplicação dos contactos profissionais, do aparecimento de novos festivais de música [...]. (Ferreira M. P., 2005, p. 52)

No entanto, outros fatores contribuíram para o impressionante grau de internacionalização dos compositores portugueses nascidos entre 1959 e 1979. Em primeiro lugar, devemos mencionar a sua vontade de expandir os seus horizontes musicais, depois de terem beneficiado do ensino superior de música a partir de 1983, e de interagir com alguns dos principais atores dos recentes desenvolvimentos musicais, principalmente na Europa e nos Estados Unidos da América, sendo a primeira geração que imediatamente usufruiu da abertura do país ao intercâmbio internacional após a Revolução de 25 de abril de 1974.

Igualmente importantes foram as possibilidades oferecidas por programas de bolsas de estudo, como os patrocinados pela Fundação Calouste Gulbenkian (que

14. Totalizando quase uma centena de nomes.

The analysis of these responses allows us to conclude that contemporary musical production in Portugal is extremely diverse and is experiencing a period of great creative vitality; it is generally open to a multitude of influences and refuses to confine itself to any particular aesthetic ideal. The absence of a strong musical tradition is seen not as a hindrance to contemporary creation but seems to stimulate freedom of affiliation and expression. Even though three main aesthetic paths coexist, there is a fairly recent and widespread emergence of a post-modern ideal (in the broad sense) among the composers who shared their views with us. (Telles, 2011, pp. 82–3)

In line with those findings, the conclusion to Ângelo Martingo's essay *Contextos da Modernidade: um inquérito a compositores portugueses*, published in the very same year (2011), summarizes the findings of another survey he administered to several contemporary Portuguese composers, some of whom also overlap with this study's corpus (like António Chagas Rosa, Ivan Moody, João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Paulo Ferreira-Lopes and Sérgio Azevedo).

From the testimonies collected, whose plurality and individuality are irreducible to this introductory text, the presence of heterogeneity in compositional practice is evident, namely in the absence of a systematic procedure that subsumes significant relationships, in the resistance of the works to exhaustive analytical scrutiny, in the predominantly practised creation, and in the indeterminate importance and relationship of timbre with musical structure. However, the unity and completeness of the works underpin the compositional process – clarity of discourse is often prioritised at the expense of timbral evolution (when distinct), and the whole and the parts are frequently indicated as interdependent elements that shape a coherent whole. (Martingo, 2011, pp. 17–8)

Bearing in mind not only the already mentioned diversity, but also some natural fluctuations within the work of each single composer, we must admit that trying to characterize the aesthetic and stylistic preferences of the composers mentioned is a very difficult exercise, the terrain being undermined by different layers of ambiguity. Yet, I will strive, in the lines below, to question and/or refine the assumptions above, based on interviews and/or thematic booklets about individual composers, as well as their own published texts and personal websites.

First, it is worth mentioning that some composers take pains to state what they *are not* or *do not do*, especially in what regards aesthetic affiliation and creative freedom, positioning themselves against one or the other of the previously identified main compositional trends of the post-war era, namely post-serialism and experimentalism *versus* post-modernism. For example, the first page of João Pedro Oliveira's website exhibits the following declaration: "My work will not break with the past or confront it."<sup>16</sup> On the other hand, Tomás Henriques denounces "[...] the neoclassical tendencies that are infiltrating contemporary Portuguese music and contemporary music in general." (Azevedo, 1998, pp. 433–4)

Eurico Carrapatoso proclaims his creative liberty and throws a provocative question: "Is it not time to forget the ascetic-musical fundamentalism and to free the creative act from the solemn and sacrosanct vestments of the 'theology of originality'?" (Azevedo, 1998, p. 404). Alexandre Delgado denounces strict divides between different musical aesthetic approaches: "I feel isolated because I do not identify with either the old avant-garde or its post-modern substitute. (...) This obstinate hermeticism has, in reaction, generated primary simplism – and today we are still joyfully surrounded by these insurmountable chasms." (Azevedo, 1998, p. 463). Nuno Côrte-Real suggests that "Music should not have barriers, whether aesthetic, ethical, or ideological. In this sense, I am increasingly open to everything. I say 'increasingly' because I believe I started to have this openness a long time ago. This is the only possible path. My only discipline is to remain free. I make an effort to stay free, to have no prejudices, to avoid any a priori yes or no." (Côrte-Real, 2011). Carlos Marecos is partially aligned with the previous statements:

I do not worry about fitting into currents and that sort of thing. I am not particularly concerned about having a distinct overall language, although I can be quite rigid within each piece with the logic I am using at the time. (Azevedo, 1998, p. 416)

I do not hesitate to create any type of music, using techniques that may seem more archaic. [...] We should not have an exclusivist attitude. I don't think it is necessary to be that way. I am not like that. (Azevedo, 1998, p. 419)

António Chagas Rosa draws attention to the fact that "The main composers of the 20<sup>th</sup> century underwent

---

16. <https://www.jpoliveira.com/> (last access on August 2nd, 2025).

já tinha ajudado a geração anterior de compositores a estudar no estrangeiro, como mencionado anteriormente), mas também pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, criada em 1997 como a principal entidade pública em Portugal responsável pelo financiamento da investigação científica e tecnológica, bem como pela formação avançada<sup>15</sup>, e as Bolsas Fulbright, que começaram em Portugal com a criação da Comissão Fulbright em 19 de março de 1960, através de um acordo diplomático entre Portugal e os Estados Unidos, como um programa de intercâmbio educacional com o objetivo de promover o entendimento mútuo entre os dois países.

## Estética, técnicas e materiais de composição

Como mencionado anteriormente, em 2011 publiquei um artigo intitulado «La création musicale portugaise aujourd'hui», no qual analisei as respostas a um questionário<sup>16</sup> que tinha previamente aplicado a compositores portugueses, alguns deles presentes no *corpus* deste estudo (como Sérgio Azevedo, António Sousa Dias, Carlos Guedes, Ivan Moody, Isabel Pires e Pedro M. Rocha). A sua conclusão afirma:

A análise destas respostas permite-nos concluir que a produção musical contemporânea em Portugal é extremamente diversificada e atravessa um período de grande vitalidade criativa; é, em geral, aberta a uma multiplicidade de influências e recusa-se a confinar-se a qualquer ideal estético particular. A ausência de uma forte tradição musical não é vista como um obstáculo à criação contemporânea, mas parece estimular a liberdade de afiliação e expressão. Embora coexistam três principais caminhos estéticos, há um surgimento bastante recente e generalizado de um ideal pós-moderno (no sentido lato) entre os compositores que partilharam as suas opiniões conosco.<sup>17</sup> (Telles, 2011, pp. 82–3)

Em consonância com essas conclusões, o ensaio *Contextos da Modernidade: um inquérito a compositores portugueses*, de Ângelo Martingo, publicado igualmente em 2011, resume os resultados de um outro inquérito, que o referido autor aplicou a vários compositores portugueses

contemporâneos, alguns dos quais se sobrepõem ao *corpus* deste estudo (como António Chagas Rosa, Ivan Moody, João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Paulo Ferreira-Lopes e Sérgio Azevedo).

Dos testemunhos reunidos, cuja pluralidade e individualidade são irredutíveis a este texto introdutório, torna-se evidente a presença do heterogéneo na prática composicional, nomeadamente, na ausência de um procedimento sistemático que subsuma as relações significativas, na resistência das obras a um escrutínio analítico exaustivo, na criação, maioritariamente praticada, e na importância e relação indeterminada do timbre com a estrutura musical. A unidade e a completude das obras, porém, está subjacente ao processo composicional – é frequentemente privilegiada a clareza do discurso em detrimento da exploração tímbrica (quando distintos) e o todo e as partes são recorrentemente indicados como elementos interdependentes que conformam um todo coerente. (Martingo, 2011, pp. 17–8)

Tendo em conta não só a diversidade já mencionada, mas também algumas flutuações naturais no trabalho de cada compositor, tentar caracterizar as preferências estéticas e estilísticas de cada um revela-se um exercício ingrato, tratando-se de um campo em que coexistem diferentes camadas de ambiguidade. No entanto, tentarei, nas linhas a seguir, aprofundar, questionar e/ou refinar as afirmações acima elencadas, com base em entrevistas e/ou publicações temáticas sobre compositores individuais, bem como nos seus próprios textos publicados e sites pessoais.

Em primeiro lugar, vale a pena mencionar que alguns compositores se esforçam por afirmar o que *não são* ou *não fazem*, especialmente no que diz respeito à afiliação estética e à liberdade criativa, posicionando-se contra uma ou outra das principais tendências composicionais da era do pós-guerra anteriormente identificadas, nomeadamente o pós-serialismo e o experimentalismo versus o pós-modernismo. Por exemplo, a primeira página do website de João Pedro Oliveira exibe a seguinte declaração: «O meu trabalho não romperá com o passado nem o confrontará.»<sup>18</sup> Por outro lado, Tomás Henriques denuncia «[...] as tendências neoclássicas que se infiltram na música contemporânea portuguesa e na música contemporânea em geral.» (Azevedo, 1998, pp. 433–4)

15. Incluindo Humanidades e Artes.

16. Esse questionário foi desenvolvido pelo Observatoire Musical Français em 2004 e aplicado a outros compositores, nomeadamente franceses ou ativos em França. Os resultados foram publicados por Bruno Bossis (2005).

17. Tradução livre.

18. <https://www.jpoliveira.com/> (último acesso em 2 de agosto de 2025). Tradução livre.

mutations, and it is difficult to identify any one of them as possessing a unique aesthetic. They are all Picassos with their blue and pink periods.” (Szczypta, 2015c, p. 6). He goes on to affirm: “I believe I am always experimenting, without that implying any kind of affiliation with aesthetics or clubs.” (Szczypta, 2015c, p. 6). Likewise, Ivan Moody does not identify himself with any particular aesthetic current. (Azevedo, 1998, p. 575)

Evgueni Zoudilkine equally supports the idea of creative freedom associated to aesthetic currents and stylistic options in music composition: “[...] I am no longer afraid to compose; I express what I want, that is, I am completely free. For example, I compose, and if I feel like doing something outside of the structure, I do it because I want to and I think it sounds good.” (Zoudilkine, 2005)

One may understand this tendency to affirm one’s creative independence (which should, in principle, be taken for granted by any creative artist) in the context of the aesthetic debate championed by Pierre Boulez (cf. Boulez, 1964) and other major 20th-century composers, especially those associated with the Darmstadt Summer Courses (Castro, 1991, p. 178; Castro, 2015, p. 240) from around 1950 onwards. At the same time, on a national level, most of these composers had been exposed to a very strong pedagogical influence from figures such as Emmanuel Nunes and Christopher Bochmann, who refused any tendency to absorb technical models and/or music languages from the tonal/modal past. Carlos Fernandes directly addressed this issue in a 1998 interview, conducted by Sérgio Azevedo:

These initial compositions, which we might call “student works,” are clearly influenced by the prevailing aesthetic at the Escola Superior de Música [de Lisboa] at that time, which I have always considered to be quite restrictive in relation to my creative freedom. However, this also had its positive aspects [...]. The ideal model to follow was that of French structuralism, personified mainly by Pierre Boulez, with his roots firmly grounded in mid-20th-century serialist thought, also inspired by the twelve-tone expressionist technique introduced by Schoenberg. More experimental composers such as Varèse, Stockhausen, or even Ligeti were also considered, but with more reservations. (Azevedo, 1998, p. 452)

João Madureira proposes a very different, synthetic reading of the apparent conflict between the adepts of a pure post-serialist and experimentalist approach and those

who are open to other compositional approaches, which accept influences from the pre-serial past:

[...] the idea has grown within me that the various types of music we have become accustomed to classifying and compartmentalising actually have a common foundation. Therefore, I never tire of advocating for the multiple: because it is, after all, the ultimate form of unity. [...] The entirety of music is more unified than we think, and there is no famous divorce between the modernity of the early 20th-century and the music that preceded it. It is also worth emphasising that there is no divorce between modernity and what we call post-modernity. (Szczypta, 2017a, p. 6)

In sum, most of the composers that constitute the corpus of this study underscore the diversity of musical aesthetics, languages and techniques which they have adopted, as a result of their studies both in Portugal and abroad, after 1983. There is an apparent rift between those who advocate a post-modernist approach and those who follow constructivist and experimentalist aesthetics (something that has equally been remarked upon by several authors), which leads a great number of composers to emphasize, or even overstate, their creative independence and place themselves in a middle ground.

Yet, in the publications I have scrutinized about this subject, none delves into the details of what that diversity entails, namely which concrete aesthetics, languages and techniques are employed, and by whom. In trying to bridge that gap, I am aware that whichever tentative categorization I might propose would be somewhat generalist and imperfect, which is a natural consequence of artistic freedom and the personal evolution of each individual composer, but also of the limits of language in speaking about music and the very format of this article. A thorough study of each individual composer’s works and aesthetics, based on specific surveys and in-depth musical analysis, would be needed to obtain more precision; that is obviously not imaginable in the present context, but the increase in research on the subject leads me to expect that such comprehensive studies will be carried forth in the years ahead.

In addressing this issue, I will use the two major categories which emerge from what was exposed above, which I will discuss and refine in the lines below: Constructivism and Experimentalism, on one hand, and Post-Modernism, on the other.

Eurico Carrapatoso proclama a sua liberdade criativa e lança uma questão provocadora: «Não será já tempo de esquecermos os fundamentalismos ascético-musicais e de libertarmos o acto criador dos paramentos solenes e sacro-santos da «teologia da originalidade?»» (Azevedo, 1998, p. 404). Alexandre Delgado denuncia as divisões rígidas entre diferentes abordagens estéticas musicais: «Sinto-me isolado, porque não me identifico nem com a velha vanguarda nem com a sua substituta pós-moderna. [...] Este hermetismo obstinado gerou, por reacção, o simplismo primário – e hoje continuamos alegremente rodeados desses [sic] fossos intransponíveis.» (Azevedo, 1998, p. 463). Nuno Côrte-Real sugere que «[...] a música deve poder abranger tudo. A música não deve ter entraves sejam estéticos, éticos ou ideológicos. Nesse sentido cada vez mais estou aberto a tudo. Digo «cada vez mais» porque eu acho que já comeci a ter essa abertura há bastante tempo. Esse é o único caminho possível. A minha única disciplina é manter-me livre. Faço um esforço para me manter livre, para não ter preconceitos, para não ter coisas a priori sim ou não.» (Côrte-Real, 2011). Carlos Marecos está parcialmente alinhado com as afirmações anteriores:

Não me preocupo em inserir-me em correntes e nesse tipo de coisas. Não tenho uma grande preocupação em ter na globalidade uma linguagem própria, embora até seja bastante rígido dentro de cada peça com a lógica que estou a usar na altura. (Azevedo, 1998, p. 416)  
[...] não me inibo a fazer seja que tipo de música for, com técnicas aparentemente vistas como mais arcaicas.  
[...] Não devemos é ter uma atitude exclusivista. Acho que não é necessário ser assim. Eu não sou assim.  
(Azevedo, 1998, p. 419)

António Chagas Rosa chama a atenção para o facto de que «Os principais compositores do século XX passaram por mutações e é difícil identificar qualquer um deles como possuindo uma estética única. São todos Picassos com as suas fases azul e rosa.» (Szczyba, 2015c, p. 6). Ele prossegue, afirmando: «Creio que estou sempre a experimentar, sem que isso implique qualquer tipo de filiação em estéticas ou clubes.» (Szczyba, 2015c, p. 6). Da mesma forma, Ivan Moody não se identifica com nenhuma corrente estética em particular. (Azevedo, 1998, p. 575)

Evgueni Zoudilkine também apoia a ideia de liberdade criativa associada a correntes estéticas e opções estilísticas na composição musical: «[...] eu já não tenho medo de compor, eu exprimo aquilo que quero, ou seja, estou completamente livre. Por exemplo, eu componho e ape-

tece-me fazer uma coisa fora da estrutura; faço-a, porque eu quero e acho que soa bem.» (Zoudilkine, 2005)

Pode-se compreender essa tendência para afirmar a independência criativa (que, em princípio, deveria ser um dado adquirido para qualquer artista) no contexto do debate estético defendido por Pierre Boulez (cf. Boulez, 1964) e outros importantes compositores do século XX, especialmente aqueles que estiveram associados aos Cursos de Verão de Darmstadt (Castro, 1991, p. 178; Castro, 2015, p. 240) a partir de 1950. Ao mesmo tempo, a nível nacional, a maioria destes compositores tinha sido exposta a uma influência pedagógica muito forte de figuras como Emmanuel Nunes e Christopher Bochmann, que recusavam qualquer tendência para absorver modelos técnicos e/ou linguagens musicais do passado tonal/modal. Carlos Fernandes abordou diretamente esta questão na sua entrevista de 1998, realizada por Sérgio Azevedo:

Essas composições iniciais, às quais podemos chamar «de estudante», são claramente influenciadas pela estética reinante na Escola Superior de Música de Lisboa naquela época, e que eu sempre considerei bastante restritiva em relação à minha liberdade criativa, o que, no entanto, também terá tido os seus pontos positivos [...]. O modelo ideal a seguir era o do estruturalismo francês personificado, sobretudo, na figura de Pierre Boulez, com as suas raízes bem assentes no pensamento serial de meados do século, e inspirado ainda na técnica dodecafónica expressionista introduzida por Schoenberg. Compositores mais experimentais, como Varèse, Stockhausen ou até Ligeti eram também considerados, mas com mais reservas. (Azevedo, 1998, p. 452)

João Madureira propõe uma leitura muito diferente e sintética do aparente conflito entre os adeptos de uma abordagem puramente pós-serialista e experimentalista e aqueles que estão abertos a outras abordagens composicionais, que aceitam influências do passado pré-serial:

[...] cresceu em mim a ideia de que os diversos tipos de música que nos habituámos a classificar e a espartilhar têm, afinal, uma base comum. Por isso, não me canso de defender o múltiplo: porque ele é, afinal, a forma suprema de unidade. [...] o conjunto da música é mais uno que pensamos e que não há o famoso divórcio da modernidade do início do século XX com a música que o precede. Mas também nunca é demais realçar que não existe divórcio entre a modernidade e aquilo que chamamos de pós-modernidade. (Szczyba, 2017a, p. 6)

## CONSTRUCTIVISM AND EXPERIMENTALISM<sup>17</sup>

The post-war era witnessed significant developments in music that were heavily influenced by the philosophical and artistic movements of the time. Two pivotal movements emerged during this period – constructivism and experimentalism –, both of which sought to redefine the boundaries of music and its relationship to other art forms.

Rooted in the early 20th-century Russian Constructivist art movement – which prioritized industrial materials, geometric abstraction, and utilitarian aesthetics (Liao, 2023), musical constructivism applies analogous principles to sound, often focusing on formal rigor, as expressed in the use of pre-compositional systems (e.g., serialism, algorithmic processes, mathematical models) and material innovation, which translates into the use of technology unconventional timbres, or mathematical models.

Pierre Boulez, a leading figure in this movement, advocated for a systematic approach to composition that relied on mathematical structures and formal logic. Boulez's works often exemplified constructivist principles, as he sought to create music that was both innovative and rigorously structured. His piece *Le Marteau sans Maître* (1953) demonstrates this approach, employing complex rhythmic and harmonic structures that reflect a commitment to formal experimentation. (Boulez, 1964)

In contrast, experimentalism, particularly as embodied by John Cage, emphasized freedom, randomness, and the exploration of sound beyond traditional musical frameworks. Cage's philosophy of chance operations allowed for the incorporation of unpredictability into the creative process. His seminal work *Music of Changes* (1951) utilized the I Ching to determine various elements of the composition, thereby challenging the notion of authorial control in music. (Cage, 1961)

Cage's experimentalism was rooted in a belief that all sounds could be considered music, expanding the scope of what could be included in a musical context. This approach encouraged composers to explore new sound sources, performance techniques, and the very act of listening itself.

Karlheinz Stockhausen emerged as a pivotal figure who absorbed elements from both constructivism and experimentalism. Stockhausen's works often reflect the

systematic rigor of Boulez's constructivism while also embracing the chance and unpredictability championed by Cage. For example, in *Gesang der Jünglinge* (1956), Stockhausen combined electronic sounds with traditional vocal techniques, showcasing his ability to integrate diverse musical elements and technologies. His *Klavierstück XI* (1952) exemplifies this synthesis, as it incorporates indeterminate elements similar to Cage's chance music while adhering to a structured framework that reflects Boulez's constructivist ideals. This piece allows performers to choose the order of the sections, thereby introducing a degree of unpredictability within a carefully constructed musical context.

After careful reflection, I decided to include both constructivist and experimental approaches, among Portuguese composers and/or composers residing in Portugal, in one same section of this text. The reason for that lies in the somewhat paradoxical commonness of purposes and strategies adopted by both aesthetics, as I will summarize below.

Constructivism promotes the integration of various art forms and disciplines, paralleling the interdisciplinary nature of experimental music. Just as constructivist artists sought to blend painting, sculpture, and architecture, experimental musicians often collaborate with visual artists, dancers, and writers to create holistic works that challenge traditional boundaries.

Both constructivism and experimentalism place significant emphasis on the process of creation and the materials used, focusing on how these elements can convey meaning.

Also, both aesthetic currents often reflect a desire to engage with social and political issues. Constructivist artists aimed to contribute to society through their work, believing that art should serve a purpose beyond mere aesthetic pleasure. Similarly, many experimental musicians seek to challenge societal norms and provoke thought through their compositions.

Furthermore, constructivism's rejection of traditional aesthetics resonates with the ethos of experimental music, which often defies categorization and conventional forms. The willingness to embrace ambiguity and complexity in both movements encourages a broader understanding of music, reflecting a shared commitment to innovation and exploration.

Some of the characteristics associated with constructivist and experimentalist music of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, as briefly theorized above, may be identified in a large number of the Portuguese composers (or composers residing in Portugal) under study.

---

17. The names and musical examples cited from this section onward are not intended to be exhaustive, but rather illustrative. My purpose was to ground my assumptions in concrete and relevant examples, preferably from composers who may be considered representative of a given aesthetic tendency, technical development, or musical language.

Em suma, a maioria dos compositores que constituem o *corpus* deste estudo sublinha a diversidade da estética musical, das linguagens e das técnicas que adotou, como resultado dos seus estudos em Portugal e no estrangeiro, após 1983. Existe uma aparente divisão entre aqueles que defendem uma abordagem pós-modernista e aqueles que seguem a estética construtivista e experimentalista (algo que também foi observado por vários autores), o que leva um grande número de compositores a enfatizar, por vezes veementemente, a sua independência criativa, e a posicionar-se num meio-termo entre tendências divergentes.

No entanto, entre as publicações que perscrutei na elaboração deste trabalho, nenhuma aprofunda os detalhes do que essa diversidade implica, quais as estéticas, linguagens e técnicas concretas que são empregues, e por quem. Ao tentar colmatar essa lacuna, estou ciente de que qualquer categorização provisória que eu possa propor será um tanto generalista e imperfeita, o que é uma consequência natural da liberdade artística e da evolução pessoal de cada compositor, mas também dos limites da linguagem verbal para falar sobre música e do próprio formato deste artigo. Para obter mais precisão, seria necessário analisar aprofundadamente as obras e a estética de cada um dos referidos compositores; tal não é viável no presente contexto, mas o incremento da investigação sobre o assunto leva-me a esperar que estudos mais abrangentes venham a ser realizados nos próximos anos.

Para abordar esta questão, utilizarei as duas categorias principais que emergem do que foi exposto acima, que discutirei e refinarei nas linhas a seguir: Construtivismo e Experimentalismo, por um lado, e Pós-Modernismo, por outro.

## CONSTRUTIVISMO

### E EXPERIMENTALISMO<sup>19</sup>

O período após a II Guerra Mundial testemunhou desenvolvimentos significativos na música, fortemente influenciados pelos movimentos filosóficos e artísticos da época. Duas tendências fundamentais surgiram durante esse período – o construtivismo e o experimentalismo –, ambas buscando redefinir os limites da música e sua relação com outras formas de arte.

Com raízes no movimento artístico construtivista russo do início do século XX – que priorizava materiais industriais, abstração geométrica e estética utilitária (Liao, 2023) –, o construtivismo musical aplica princípios análogos ao som, frequentemente com foco no rigor formal, expresso no uso de sistemas pré-composicionais (por exemplo, serialismo, processos algorítmicos, modelos matemáticos) e na inovação material, que se traduz no uso de tecnologia, timbres não convencionais ou modelos matemáticos.

Pierre Boulez, uma figura proeminente neste movimento, defendia uma abordagem sistemática à composição que se baseava em estruturas matemáticas e na lógica formal. As obras de Boulez exemplificavam frequentemente os princípios construtivistas, uma vez que ele procurava criar música que fosse simultaneamente inovadora e rigorosamente estruturada. A sua obra *Le Marteau sans maître* (1953) demonstra esta abordagem, empregando estruturas rítmicas e harmónicas complexas que refletem um compromisso com a experimentação formal. (Boulez, 1964)

Em contraste, o experimentalismo, proposto especificamente por John Cage, enfatizava a liberdade, a aleatoriedade e a exploração do som além das estruturas musicais tradicionais. A filosofia de Cage sobre operações aleatórias permitia a incorporação da imprevisibilidade no processo criativo. A sua obra seminal *Music of Changes* (1951) utilizava o I Ching para determinar vários elementos da composição, desafiando assim a noção de controlo autoral na música. (Cage, 1961)

O experimentalismo de Cage estava enraizado na crença de que todos os sons podiam ser considerados música, expandindo o âmbito do que poderia ser incluído num contexto musical. Esta abordagem encorajou os compositores a explorar novas fontes sonoras, técnicas de performance e o próprio acto de ouvir.

Karlheinz Stockhausen emergiu como uma figura incontornável, absorvendo elementos tanto do construtivismo quanto do experimentalismo. As suas obras refletem frequentemente o rigor sistemático do construtivismo de Boulez, enquanto abraçam o acaso e a imprevisibilidade propostos por Cage. Por exemplo, em *Gesang der Jünglinge* (1956), Stockhausen combinou sons eletrónicos com técnicas vocais tradicionais, demonstrando a sua capacidade para integrar diversos elementos musicais e tecnologias. A sua peça *Klavierstück XI* (1952) exemplifica esta síntese, uma vez que incorpora elementos indeterminados semelhantes aos que se encontram na música aleatória de Cage, aderindo simultaneamente a uma estrutura que reflete os ideais construtivistas de Boulez. Esta peça permite que o

---

19. Os nomes e exemplos musicais citados a partir desta secção não pretendem ser exaustivos, mas apenas ilustrativos. O meu objetivo é fundamentar as minhas hipóteses em exemplos concretos e pertinentes, de preferência de obras de compositores que possam ser considerados representativos de tal ou tal tendência estética, desenvolvimento técnico ou linguagem musical.

## Structural systems and pre-compositional planning

The use of structural systems and pre-compositional planning may include not only processes of rational organization (i.e., the use of mathematical and/or biological<sup>18</sup> models – among other systems – as well as serial techniques or algorithmic processes to govern pitch, rhythm, and dynamics<sup>19</sup>), but also the employment of non-intuitive forms.

In the Portuguese context, these techniques were at the core of Emmanuel Nunes' and Christopher Bochmann's composition teaching – which was particularly influential at the Escola Superior de Música de Lisboa, as previously mentioned (Carvalho M. V., 1999, p. 78) –, whereby they were passed on to the next generation of composers, such as João Pedro Oliveira, Isabel Soveral, João Rafael, Pedro M. Rocha, Tomás Henriques, Virgílio Melo, Pedro Amaral, Paulo Ferreira-Lopes, Isabel Pires, Patrícia Sucena de Almeida, Andreia Pinto-Correia and Jaime Reis.

The influence of international composers with whom they studied and/or had professional contact, such as Charles Wuorinen (cf. Tomás Henriques), Clarence Barlow and Cristóbal Halffter (cf. Miguel Azguime), Franco Donatoni (cf. Paulo Ferreira-Lopes), Karlheinz Stockhausen (cf. Pedro Amaral, Isabel Pires, Paulo Ferreira-Lopes, Jaime Reis), Makoto Shinohara (cf. Isabel Soveral, João Rafael, Pedro M. Rocha), Pascal Dusapin (cf. Patrícia Sucena de Almeida), Philippe Manoury (cf. Sérgio Azevedo, Pedro M. Rocha), among others, is not to be overlooked.

### Form

Form has been a major concern for composers, particularly in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. Indeed, constructivism's rejection of traditional aesthetics resonates with the *ethos* of experimental music, which often defies categorization and conventional forms, challenging established musical norms and exploring new territories. These processes have been informed by a willingness to embrace ambiguity and complexity in both movements, reflecting a shared commitment to innovation and exploration.

In the universe of composers that I have analysed for this study, two basic approaches are apparent: one that

starts from a preconceived macro-structure from which micro-elements are derived, as the cases of Pedro Amaral, Patrícia Sucena de Almeida, Tiago Cutileiro, Andreia Pinto-Correia, Tomás Henriques, among others, and another one in which form derives from the transformation of basic materials, as in the case of Isabel Soveral's compositional processes, for example. According to Soveral, musical materials are organized on the basis of the interval as the fundamental starting point. (Szczyba, 2021, p. 10)

Pedro Amaral problematizes the issue of form and structure in his creative process, placing it in a historical perspective, and encouraging other contemporary composers to develop the formal aspect of their compositions:

I start from a plan, naturally: a work of art is not a daydream or an improvisation. Throughout history, composers have always begun with a plan – whether it be a fugue, a rondo, sonata form, or any other. Our time is simultaneously a time of privilege and a time of orphanhood: privilege, because we ourselves create the original form of each of our works; orphanhood, because we deprive ourselves of all the forms associated with ancient languages, developed over the centuries. This orphanhood is evident in many current works that, precisely because they do not start from a prior plan, whether original or standardised, result in a kind of more or less contemplative wandering whose final form ends up being rather uninteresting. On the contrary, I believe we should embrace the privilege and work deeply on the formal dimension, starting from it for the composition. Does this mean that an initial plan is necessarily definitive and irrevocable? Naturally not. The interesting thing, in fact, is to move freely within the plan: to give it life, to reinvent it, to contradict it if necessary, and to resolve its contradictions, to enter and exit it – just as any composer of the past did with standard forms. (Em foco: Pedro Amaral, 2021)

Several other composers from the study corpus embrace similar perspectives. Patrícia Sucena de Almeida mentions that, “On a formal level, a pre-outline is conceived, with key points, climactic moments (arrival), and resolution, and this initial scheme may naturally undergo changes during the composition process.” (Szczyba, 2016b, p. 6); Cutileiro, in turn, affirms: “My music has, [...] essentially been a process, conceived as a macro-construction, the unfolding of which creates, in itself, those micro-elements.” (Cutileiro, 2017). He further explains:

18. Particularly in what concerns Jaime Reis.

19. A key example would be Pierre Boulez's Structures I a (1952), where combinatorial matrices dictate every musical parameter. (Boulez, 1971)

intérprete escolha a ordem das secções, introduzindo assim um grau de imprevisibilidade num contexto musical cuidadosamente construído.

Após uma reflexão ponderada, decidi incluir as abordagens construtivista e experimental, tal como praticadas por compositores portugueses e/ou residentes em Portugal, numa mesma secção deste texto. A razão para isso reside na semelhança um tanto paradoxal dos objetivos e estratégias adotados por ambas as estéticas, como resumirei abaixo.

O construtivismo promove a integração de várias formas de arte e disciplinas, em paralelo com a natureza interdisciplinar da música experimental. Tal como os artistas construtivistas recorriam à pintura, à escultura e à arquitetura, os músicos experimentais colaboravam frequentemente com artistas visuais, bailarinos e escritores para criar obras holísticas que desafiavam as fronteiras disciplinares tradicionais.

Tanto o construtivismo quanto o experimentalismo dão grande ênfase ao processo de criação e aos materiais utilizados, interrogando-se sobre como esses elementos podem transmitir significado.

Além disso, ambas as correntes estéticas refletem frequentemente um desejo de envolvimento com questões sociais e políticas. Os artistas construtivistas pretendem contribuir para a sociedade através do seu trabalho, acreditando que a arte deve servir um propósito para além do mero prazer estético. Da mesma forma, vários músicos experimentais procuram desafiar as normas sociais e provocar a reflexão através das suas composições.

Além disso, a rejeição da estética tradicional pelos representantes do construtivismo ressoa com o *ethos* da música experimental, que muitas vezes desafia a categorização e as formas convencionais. A disposição de abraçar a ambiguidade e a complexidade em ambos os movimentos incentiva uma compreensão mais ampla da música, refletindo um compromisso comum com a inovação e a exploração.

Algumas das características associadas à música construtivista e experimentalista dos séculos XX e XXI, como referido acima, podem ser identificadas num grande número dos compositores portugueses (ou residentes em Portugal) em estudo.

## Sistemas estruturais e planeamento pré-composicional

O uso de sistemas estruturais e planeamento pré-composicional pode incluir não só processos de organização racional (ou seja, o uso de modelos matemáticos e/ou biológicos,<sup>20</sup> técnicas seriais ou processos algorítmicos para controlar a altura, o ritmo e a dinâmica<sup>21</sup>), mas também o emprego de formas não intuitivas.

No contexto português, estas técnicas foram fulcrais no ensino da composição por Emmanuel Nunes e Christopher Bochmann – que foi particularmente influente na Escola Superior de Música de Lisboa, como mencionado anteriormente (Carvalho M. V., 1999, p. 78; Corte-Real, n.d.) –, tendo sido transmitidas à geração seguinte de compositores, em particular João Pedro Oliveira, Isabel Soveral, João Rafael, Pedro M. Rocha, Tomás Henriques, Virgílio Melo, Pedro Amaral, Paulo Ferreira-Lopes, Isabel Pires, Patrícia Sucena de Almeida, Andreia Pinto-Correia e Jaime Reis.

A influência de compositores internacionais com quem estudaram e/ou tiveram contacto profissional, como Charles Wuorinen (cf. Tomás Henriques), Clarence Barlow e Cristóbal Halffter (cf. Miguel Azguime), Franco Donatoni (cf. Paulo Ferreira-Lopes, Luís Tinoco e João Madureira), Karlheinz Stockhausen (cf. Pedro Amaral, Isabel Pires, Paulo Ferreira-Lopes, Jaime Reis), Makoto Shinohara (cf. Isabel Soveral, João Rafael, Pedro M. Rocha), Pascal Dusapin (cf. Patrícia Sucena de Almeida), Philippe Manoury (cf. Sérgio Azevedo, Pedro M. Rocha), entre outros, não pode ser ignorada.

## Forma

A forma tem estado no âmago da reflexão de diversos compositores, particularmente do final do século XX e início do século XXI. De facto, a rejeição da estética tradicional pelo construtivismo aproxima-se do *ethos* da música experimental, que muitas vezes desafia a categorização e as formas convencionais, questionando as normas musicais estabelecidas e explorando novos territórios. Esses processos têm sido alimentados pela vontade de abraçar a ambiguidade e/ou a complexidade em ambos os movimentos, refletindo um compromisso comum com a inovação e a exploração.

No universo de compositores que analisei neste estudo, duas abordagens básicas são óbvias: a primeira baseia-se

20. Particularmente no que diz respeito a Jaime Reis.

21. Um exemplo fundamental seria *Structures la* (1952), de Pierre Boulez, onde matrizes combinatórias ditam todos os parâmetros musicais. (Boulez, 1971)

Often, the context and concept are pre-defined (perhaps in response to an external stimulus). I enjoy working on the concept from the perspective of the ideas that underpin a piece of work. When it comes to making music, working with materials, etc., my improvisational spirit takes over the process ...! (Szczyapa, 2016a, p. 6)

Andreia Pinto-Correia starts a musical work from its structural definition and outline, affirming a preference for long forms (Melo, 2024), a tendency also followed by Isabel Pires. (Interview with Isabel Pires, 2006)

Other composers, such as João Pedro Oliveira, Miguel Azguime and Pedro Rebelo (all of whom have extensive backgrounds in improvisation, respectively in organ performance, experimental and/or jazz contexts, respectively) endorse a mixed approach, either starting with a preconceived formal idea or letting it evolve from the transformation of basic materials:

I often use pre-compositional schemes that I incorporate into the work; other times, I start from an initial idea, develop from there, and the structure of the piece emerges through the process of elaborating the material. Alternatively, I create schemes that are then partially or completely altered during the composition process. This generally follows a rather dialectical model, regardless of whether there are pre-established schemes or not. A passage is composed, the result is evaluated, and then the continuation of that passage is pursued. Once completed, everything that has been done is evaluated again, and a new continuation follows. Sometimes, in the midst of writing the piece, a passage that has already been composed becomes redundant or obsolete and has to be redone or replaced. In other words, the work is built from the relationships that are established between everything that has been composed, or pre-composed; what is currently being composed; and what is imagined will still be composed. (Szczyapa, 2018, p. 8)

Miguel Azguime's "[...] compositional style is based on a language where structure and formal freedom coexist" (Henriques, 2010, p. 91). Evgueni Zoudilkine is another example of a composer who adopts a mixed approach, balancing structural conception and intuitive processes:

[...], when I compose, I use a very free approach. Sometimes there are moments when I realise I need to stop and take a look because it seems that ... some-

thing is not right! Then, I compose in a very rigid way, always using a certain structure and not deviating from it. After that, an idea may emerge, and I try to balance it with the existing material, and I can, once again, continue the composition in a more intuitive manner. Because, of course, the structures I use at the beginning are always in my mind, and I cannot lose them, as the music evolves, and I cannot, for example, halt this evolution and start with another material that has nothing to do with the initial material. (Interview with Evgueni Zoudilkine, 2005)

Pedro Rebelo considers "open form" one of the key elements of his music (Szczyapa, 2016a, p. 6); likewise, Virgílio Melo's latest compositions prefer open forms, according to Rosário Santana (2010, p. 765).

#### *Compositional Models: Melodic and Harmonic Sources*

While some composers affiliate themselves with serial or post-serial techniques, in either strict or free ways (such as Pedro Amaral, Isabel Soveral, Isabel Pires, João Madureira and Sérgio Azevedo – both of the latter in an initial stage of their development as composers), Jaime Reis has resorted to biological and/or chemical models as a source for musical material and development (Reis, 2013), in works such as *Lysozyme Synthesis*<sup>20</sup> and *Calmodulin Synthesis*, or to aerodynamic models, in works such as *Fluxus, Lift* and *Fluxus, Transitional Flow* (both from 2013), *Fluxus, Dimensionless Sound (A)* (2012), among several others, or aero spatial models, in *Jeux de L'Espace* (2015).

Patrícia Sucena de Almeida, in turn, has made use of the word as a symbol and source of musical material; according to her,

A connection emerges between the letters of the titles and the sonic material, designated for each creation, with specific methods that involve rules transforming the Latin words into a musical code [...]. The methods used for developing the material melodically can be related to serial practices; however, they do not refer to integral serialism but are linked to the existence of a scale with a certain number of notes and related intervals, generated through the aforementioned process (the letters of the title) and with chromatic transposition processes. (Almeida, cited in Szczyapa, 2016, p. 6)

20. Cf. Telles, Ana; Reis, Jaime. *Jaime Reis, Lysozyme Synthesis*; assemblage of live recordings from different live performances (in Portugal, Italy, Brazil), collected between 2012 and 2018. 2020. <https://youtu.be/M9QoxXGDSEY>.

numa macroestrutura pré-concebida da qual derivam microelementos, nos casos de Pedro Amaral, Patrícia Sucena de Almeida, Tiago Cutileiro, Andreia Pinto-Correia, Tomás Henriques, entre outros, e outra em que a forma deriva da transformação de materiais básicos, nos processos composicionais de Isabel Soveral, por exemplo. Esta última organiza os seus materiais musicais a partir do intervalo, a unidade básica de partida, segundo ela. (Szczyba, 2021, p. 10)

Pedro Amaral problematiza a questão da forma e da estrutura no seu processo criativo, colocando-a numa perspetiva histórica e incitando outros compositores contemporâneos a desenvolver o aspeto formal de cada uma das suas composições:

Parto de um plano, naturalmente: uma obra de arte não é um devaneio ou uma improvisação. Ao longo da história, os compositores partiram sempre de um plano – chame-se fuga, rondó, forma sonata ou qualquer outra. O nosso tempo é simultaneamente um tempo de privilégio e um tempo de orfandade: privilégio, porque somos nós mesmos que criamos a forma original de cada das nossas obras; orfandade, porque nos privamos de todas as formas associadas às antigas linguagens, trabalhadas ao longo de séculos. Esta orfandade é manifesta em muitas obras atuais que, justamente, por não partirem de um plano prévio, seja ele original ou estandardizado, redundam numa espécie de deambulação mais ou menos contemplativa cuja forma final acaba por ser pouco interessante. Pelo contrário, creio que devemos assumir o privilégio e trabalhar a fundo a dimensão formal, partindo dela para a composição. Significa isto que um plano inicial é necessariamente definitivo e irrevogável? Naturalmente que não. O interessante, justamente, é movermo-nos com liberdade no interior do plano: dar-lhe vida, reinventá-lo, contradizê-lo, se necessário, e resolver as suas contradições, entrar e sair dele – como qualquer compositor do passado relativamente à forma *standard*. (Em foco: Pedro Amaral, 2021)

Vários outros compositores do *corpus* de estudo adotam perspetivas semelhantes. Patrícia Sucena de Almeida menciona que, «[...] é concebida uma pré-delineação, com pontos fulcrais, climáticos (chegada) e resolução, e cujo esquema inicial pode sofrer, como é natural, alterações durante o processo de composição.» (Szczyba, 2016a, p. 6); Cutileiro, por sua vez, afirma: «A minha música é, [...] essencialmente, um processo, pensado como uma macro-construção, cujo desenrolar cria, por

ele próprio, os tais micro-elementos» (Cutileiro, 2017). Pedro Rebelo, por seu turno, explica:

[...] muitas vezes o contexto e conceito é pré-definido (talvez em resposta a um estímulo exterior). Gosto de trabalhar o conceito do ponto de vista das ideias que estão por trás de um trabalho. Quando chega ao ponto de fazer música, trabalhar materiais etc., o meu espírito de improvisador toma conta do processo ...! (Szczyba, 2016b, p. 6)

Andreia Pinto-Correia inicia uma obra musical a partir da sua definição estrutural e seus contornos, afirmando uma preferência por formas longas (Melo, 2024), tendência seguida também por Isabel Pires. (Entrevista: Isabel Pires, 2006)

Outros compositores, como João Pedro Oliveira, Miguel Azguime e Pedro Rebelo (todos com vasta experiência em improvisação, tanto na interpretação ao órgão, como em contextos experimentais e/ou jazzísticos, respetivamente) defendem uma abordagem mista, quer partindo de uma ideia formal pré-concebida, quer deixando-a evoluir a partir da transformação de materiais básicos:

Muitas vezes uso esquemas pré-composicionais que utilizo na obra, outras vezes parto de uma ideia inicial, desenvolvo a partir daí, e a estrutura da obra vai aparecendo com o trabalho de elaboração do material. Ou então, faço esquemas que depois são parcial ou completamente alterados durante o processo de composição. Este, geralmente segue um modelo bastante dialético, independentemente de ter esquemas pré-estabelecidos ou não. Compõe-se um excerto, avalia-se o resultado, segue-se para a continuação desse excerto. Terminado, avalia-se de novo tudo o que foi feito, e segue-se nova continuação. Por vezes, no meio da escrita da obra, um excerto que já foi composto anteriormente torna-se redundante ou obsoleto e tem que ser refeito ou substituído. Ou seja, a obra vai sendo construída a partir das relações que se vão estabelecendo entre tudo o que foi composto, ou pré-composto; o que está a ser composto no momento; e o que se imagina que ainda virá a ser composto. (Szczyba, 2018, p. 8)

O «[...] estilo musical [de Miguel Azguime] assenta numa linguagem onde estrutura e liberdade formal coexistem e a expressividade obtida pela riqueza tímbrica e pela clareza do desenvolvimento das ideias se assume como um factor constante e unificador.» (Henriques, 2010,

These composers' musical languages often embrace extreme complexity, a factor that is largely dependent on the compositional procedures adopted, and therefore influences different musical parameters (pitch, rhythm, meter, tempo, dynamics, timbre, among others), with considerable impact on the composers' demands regarding the interpretation and performance of the works in question.<sup>21</sup>

While several composers claim that they use or used serial techniques, like João Rafael (Reis, 2010, p. 1090), as we have seen before, others – like João Pedro Oliveira (Cascudo, 2010, pp. 931–2), but also Sérgio Azevedo (Azevedo, 1998, p. 310) and Nuno Corte-Real (Azevedo, 1998, p. 523) affirm that the combination and/or permutation of specific intervals is key to some of their music. In what regards the former, mathematical concepts such as integrals, derivatives and fractal theory become evident in several works. According to Teresa Cascudo,

Part of his work is structured into two cycles, initiated respectively in 1986 and 1988. The first comprises pieces for solo instrument and aims at a systematic exploration of all possible combinations and permutations of the musical intervals that form the basis for each of his compositions, all of which are entitled *Integrais* (1986–1987). (Cascudo, 2010, pp. 931–2)

In the words of the composer himself,

The title derives from the mathematical process whereby an “integral” function is discovered and analysed through its “derivative”. Starting from a very small cell, I can progressively explore the different functions it contains in terms of discursive development. In principle, the choice of the basic element is primarily related to a small fragment – one or two intervals – which offers a whole range of combinatorial possibilities that give rise to an almost infinite number of harmonic structures. Consequently, the concept of the integral is the chosen interval, and the concept of the derivative is the work itself. This cycle comprises four pieces written for solo instrument: *Integrais I*, for violin, uses the minor second and the tritone as generating intervals; *Integrais II*, for clarinet, employs the major second and the perfect fourth, and so on. (Oliveira, cited in Soveral, 2005, p. 225)

On the other hand, João Pedro Oliveira has utilized fractal geometry as a structural principle in the shaping of works such as *Pirâmides de Cristal* (Oliveira J. P., 1993), a piece for piano that has been studied by Helena Santana (2003, p. 51) and Madalena Soveral (2005, pp. 225–9). According to the latter,

In this context [*Pirâmides de Cristal*], the importance of the initial dimension – symbolically associated with the number 4 – is emphasised in the formation of the first level of formal articulation: 4, 3, 5, 4, 8. According to the very principle of fractal geometry, these proportions are present at every level of the work, establishing clear formal relationships between all musical elements. Thus, at the harmonic level, the four basic proportions form the central core from which the processes of reduction and development of the material originate. Starting from the fundamental dimension (the 4), the composer develops the first level of the fractal tree: the four intervals, the four keys, and the eight chords. These then allow a symmetric group of five harmonic blocks to be distinguished, within which a symmetric nucleus of three notes emerges. These notes, in turn, enable the organisation of the pitch material into groups of four four-note chords (tetra-chords), upon which the melodic and harmonic structure of the piece is based. (Soveral, 2005, pp. 243–4)

One should notice that the relationship between the microscopic and macroscopic aspects of musical form and content has equally been at the core of the work of composers such as Isabel Soveral and Tiago Cutileiro. The latter affirms, albeit in a totally different aesthetic context, “My music is, [...], essentially a process, conceived as a macro-structure, whose unfolding itself creates the so-called micro-elements.” (Szczypta, 2017b, p. 6)

João Madureira's *Cristiana* (from *Estudos Literários – Retratos*; cf. Fig. 1) can be analysed according to mathematical set theory. According to this theory, a set is defined as a collection of distinct objects, known as elements. In the context of the musical piece in question, each measure (from 1 to 4, and so on; cf. Fig. 1) can be viewed as a unique set of notes that contribute to the overall harmonic structure, for example: set A represents the elements of measure 1: {Eb, G, Bb, etc.}, set B represents the elements of measure 2: {Eb, F, G, etc.}, set C represents the elements of measure 3, and set D represents the elements of measure 4. The notes from measure 1 are entirely present in measure 2, and the notes in measure 3 are entirely present in measure 4, which indicates a subset

21. In what regards the piano (instrument on which most of this study's musical examples focus), see Caillet, 2007, among several other studies.

p. 91). Evgueni Zoudilkine adota igualmente uma abordagem mista, equilibrando a conceção estrutural e os processos intuitivos:

[...], quando componho, utilizo uma maneira muito livre para o fazer. Às vezes há momentos em que percebo que tenho de parar e ver, porque parece que ... há qualquer coisa que está mal! Depois, então, componho de uma forma muito rígida, utilizando sempre uma certa estrutura e não saio daí. Depois, aparece uma ideia e eu tento equilibrar com o material já existente e posso, outra vez, continuar a composição de uma forma mais intuitiva. Porque, claro as estruturas que utilizo no início, tenho-as sempre na cabeça e não posso perdê-las, porque a música vai evoluindo e não posso, por exemplo, parar esta evolução e começar outro material que não tenha nada a ver com o material inicial. (Entrevista: Evgueni Zoudilkine, 2005)

Pedro Rebelo considera a «forma aberta» um dos elementos-chave da sua música (Szczyba, 2016b, p. 6); da mesma forma, várias composições de Virgílio Melo adoptam formas abertas, de acordo com Rosário Santana. (2010, p. 765)

#### *Modelos composicionais: fontes melódicas e harmónicas*

Enquanto alguns compositores optaram por utilizar técnicas seriais ou pós-seriais, de forma ora rigorosa, ora livre (p. ex. Isabel Soveral, Pedro Amaral, Isabel Pires, João Madureira e Sérgio Azevedo – os dois últimos numa fase inicial do seu desenvolvimento enquanto compositores), Jaime Reis recorreu a modelos biológicos e/ou químicos como fonte de material musical e desenvolvimento (Reis, 2013), em obras como *Lysozyme Synthesis*<sup>22</sup> e *Calmodulin Synthesis*, bem como a modelos aerodinâmicos, em obras como *Fluxus, Lift and Fluxus, Transitional Flow* (ambas de 2013), *Fluxus, Dimensionless Sound (A)* (2012), entre vários outros, ou modelos aeroespaciais, em *Jeux de L'Espace* (2015).

Patrícia Sucena de Almeida, por sua vez, tem utilizado a palavra como símbolo e fonte de material musical; segundo ela,

Surge uma ligação entre as letras dos títulos e o material sonoro, delimitado para cada criação, com métodos específicos, que implicam regras que transformam

as palavras latinas num código musical (interesse por códigos, cifras, verificou-se em compositores como Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Maurice Ravel, Alban Berg, etc. ...). Podem-se relacionar os métodos utilizados de desenvolvimento do material em termos melódicos com as práticas seriais, todavia não remetendo para o serialismo integral mas associado à existência de uma escala com um certo número de notas e intervalos relacionados, gerados através do processo referido anteriormente (letras do título) e com processos transpositores cromáticos. (Almeida, citada em Szczyba, 2016b, p. 6)

As linguagens musicais desses compositores abraçam frequentemente uma complexidade extrema, factor que depende em grande parte dos procedimentos composicionais adoptados e, portanto, influencia diferentes parâmetros musicais (altura, ritmo, métrica, tempo, dinâmica, timbre, entre outros), com impacto considerável nas exigências que se colocam à interpretação e execução das obras em questão.<sup>23</sup>

Embora vários compositores afirmem que utilizam ou utilizaram técnicas seriais, como João Rafael (Reis, 2010, p. 1090), como vimos anteriormente, outros – como João Pedro Oliveira (Casculo, 2010, pp. 931–2), mas também Sérgio Azevedo (Azevedo, 1998, p. 310) e Nuno Corte-Real (Azevedo, 1998, p. 523) –, afirmam que a combinação e/ou permutação de intervalos específicos é fundamental em algumas das suas obras. No que diz respeito ao primeiro, conceitos matemáticos como integrais, derivadas e teoria fractal tornam-se evidentes em várias obras. Segundo Teresa Casculo,

Uma parte da sua obra articula-se em dois ciclos, iniciados respectivamente em 1986 e 1988. O primeiro é formado por obras para instrumento solista e tem como objectivo a exploração sistemática de todas as possibilidades de combinação e permutação existentes entre os intervalos musicais que servem de base para cada uma das peças, todas elas intituladas *Integrais* (1986–1987). (Casculo, 2010, pp. 931–2)

Nas palavras do próprio compositor,

O título deriva do processo matemático pelo qual uma função «integral» é descoberta e analisada através

22. Cf. Telles, Ana; Reis, Jaime. *Jaime Reis, Lysozyme Synthesis*; compilação de gravações ao vivo de diferentes apresentações (em Portugal, Itália, Brasil), coletadas entre 2012 e 2018. 2020. <https://youtu.be/M9QoxXGDSEY>.

23. No que diz respeito ao piano (instrumento em que se concentram a maioria dos exemplos musicais deste estudo), ver Caillet, 2007, entre vários outros estudos.

**A** ♩ = 160  
**Poético e feminino. Distinções dinâmicas muito acentuadas entre figura e fundo. Uso muito rigoroso do pedal.**  
 Una corda

Fig. 1. João Madureira. *Cristiana* (from *Estudos Literários – Retratos*, mm. 1–4), p. 1. Author’s edition, 2012

Fig. 1. João Madureira. *Cristiana* (de *Estudos Literários – Retratos*, c. 1–4), p. 1. Edição do autor, 2012

relationship in set theory, i.e. set B is a subset of set A ( $A \subseteq B$ ) and set C is a subset of set D ( $C \subseteq D$ ).

Musically speaking, the first four measures of this piece can be seen as manifestations of the key of E-flat major (m. 1, up to the 9<sup>th</sup>; m. 2, up to the 11<sup>th</sup>; m. 3, up to the 9<sup>th</sup>; m. 4, up to the 13<sup>th</sup>); however, one can also analyse, in each measure, different harmonies, depending on the spread of the sound material, which gradually diminishes the importance of the tonic. Yet, given the subsets above identified, we might be led to hear measures 1–2 and 3–4 as single chords, from which the idea of opposition between harmonic movement and stasis pursued by the composer arises.

The non-octave equivalence is such a widespread principle among those composers that almost none of them feel the need to express it, except in what regards Nuno Corte-Real, who became one of the beacons of post-mod-

ernism within the generation under study (a factor that may explain his urge to state such a principle).

Many students of Christopher Bochmann’s (including those from the generation in study) have used the Fibonacci and Lucas series, as well as the isobematic compositional system that their professor champions.

Spectralism and, as a consequence, microtonality have been embraced by Miguel Azguime, a factor which may be related to his studies with Tristan Murail, one of the foremost French composers associated with the Ensemble L’Itinéraire, together with Hugues Dufourt, Gérard Grisey and Michaël Lévinas, who came to be known as “spectralists”. On reflecting upon the influences at play in his work, he states:

Recently, the approach that most impressed me was spectralism, for what it discovers and reveals as a

**C**

Figs. 2a: Miguel Azguime, *Derrière son double* (m. 8–21), p. 2–3. Portuguese Music Research and Information Center, 2010

Fig. 2a: Miguel Azguime, *Derrière son double* (c. 8–21), p. 2–3. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2010

da sua «derivada». Partindo de uma célula muito pequena, posso explorar progressivamente as diferentes funções que ela contém em termos de desenvolvimento discursivo. Em princípio, a escolha do elemento básico está relacionada principalmente com um pequeno fragmento – um ou dois intervalos – que oferece toda uma gama de possibilidades combinatórias que dão origem a um número quase infinito de estruturas harmônicas. Consequentemente, o conceito de integral é o intervalo escolhido, e o conceito de derivada é a própria obra. Este ciclo compreende quatro peças escritas para instrumento solo: *Integrais I*, para violino, utiliza a segunda menor e o trítone como intervalos geradores; *Integrais II*, para clarinete, emprega a segunda maior e a quarta perfeita, e assim por diante.<sup>24</sup> (Oliveira, citado em Soveral, 2005, p. 225)

Por outro lado, João Pedro Oliveira utilizou a geometria fractal como princípio estrutural na construção de obras como *Pirâmides de Cristal* (Oliveira J. P., 1993), para piano, que foi estudada por Helena Santana (2003, p. 51) e Madalena Soveral (2005, pp. 225–9). Segundo esta última,

Neste contexto [*Pirâmides de Cristal*], a importância da dimensão inicial – simbolicamente associada ao número 4 – é enfatizada na formação do primeiro nível de articulação formal: 4, 3, 5, 4, 8. De acordo com o próprio princípio da geometria fractal, estas proporções estão presentes em todos os níveis da obra, estabelecendo relações formais claras entre todos os elementos musicais. Assim, ao nível harmônico, as quatro proporções básicas formam o núcleo central a partir do qual se originam os processos de redução e desenvolvimento do material. Partindo da dimensão fundamental (o 4), o compositor desenvolve o primeiro nível da árvore fractal: os quatro intervalos, as quatro tonalidades e os oito acordes. Estes permitem então distinguir um grupo simétrico de cinco blocos harmônicos, dentro dos quais emerge um núcleo simétrico de três notas. Estas notas, por sua vez, permitem a organização do material tonal em grupos de quatro acordes de quatro notas (tetracordes), nos quais se baseia a estrutura melódica e harmônica da peça.<sup>25</sup> (Soveral, 2005, pp. 243–4)

Deve notar-se que a relação entre os aspetos micro e macroscópicos da forma e do conteúdo musicais tem estado

igualmente no âmago do trabalho de compositores como Isabel Soveral e Tiago Cutileiro. Este último afirma, embora num contexto estético totalmente diferente, «A minha música é, [...], essencialmente, um processo, pensado como uma macro-construção, cujo próprio desenvolver cria, por ele próprio, os tais micro-elementos.» (Szczyba, 2017b, p. 6)

A obra *Cristiana*, de João Madureira (de *Estudos Literários – Retratos*; cf. Fig. 1), pode ser analisada de acordo com a teoria dos conjuntos da Matemática. De acordo com esta última, um conjunto é definido como uma coleção de objetos distintos, conhecidos como elementos. No contexto da peça musical em questão, cada compasso (de 1 a 4, e assim por diante; cf. Fig. 1) pode ser visto como um conjunto único de notas que contribuem para a estrutura harmónica global, por exemplo: o conjunto A representa os elementos do compasso 1: {Mib, Sol, Sib, etc.}, o conjunto B representa os elementos do compasso 2: {Mib, Fá, Sol, etc.}, o conjunto C representa os elementos do compasso 3 e o conjunto D representa os elementos do compasso 4. As notas do compasso 1 estão inteiramente presentes no compasso 2, e as notas do compasso 3 estão inteiramente presentes no compasso 4, o que indica uma relação de subconjunto, de acordo com a teoria dos conjuntos; ou seja, o conjunto B é um subconjunto do conjunto A ( $A \subseteq B$ ) e o conjunto C é um subconjunto do conjunto D ( $C \subseteq D$ ).

Musicalmente falando, os primeiros quatro compassos desta peça podem ser vistos como manifestações da tonalidade e do acorde de Mi bemol maior (c. 1, até a 9ª; c. 2, até a 11ª; c. 3, até a 9ª; c. 4, até a 13ª); no entanto, também se podem discernir, em cada compasso, diferentes harmonias, dependendo da distribuição do material sonoro, o que diminui gradualmente a importância da tônica. Assim, dados os subconjuntos acima identificados, podemos ser levados a ouvir os compassos 1–2 e 3–4 como harmonias in(ter)dependentes, revelando uma oposição entre movimento e estatismo harmónico que é cara ao compositor.

A não equivalência de oitavas é um princípio tão difundido e adotado entre os compositores acima referidos que se torna raro ele ser enunciado; porém, Nuno Corte-Real, que se tornou um dos expoentes do pós-modernismo na geração em estudo, sente a necessidade de o afirmar.

Vários alunos de Christopher Bochmann utilizaram as séries de Fibonacci e Lucas, bem como o sistema de composição isobemático defendido por esse compositor.

O espectralismo e, consequentemente, a microtonalidade foram adotados por Miguel Azguime, um fator que pode estar relacionado com os seus estudos com Tristan

24. Tradução livre.

25. *Idem*.

Figs. 2b: Miguel Azguime, *Derrière son double* (m. 8–21), p. 2–3. Portuguese Music Research and Information Center, 2010

Fig. 2b: Miguel Azguime, *Derrière son double* (c. 8–21), p. 2–3. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2010

new understanding of the sonic phenomenon; for integrating acoustics and psychoacoustics; for re-involving perception in musical discourse; and finally, for constituting a broad concept of what sound and music are, consequently encompassing. [...] I understand my compositional practice as a continuation in relation to various pasts, some more recent than others, in a hybridisation and multiplicity that reflect equally diverse experiences. If I refer only to the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, there are technical and aesthetic contributions that mark my journey, [...] the heritage of spectralism from Grisey and Murail but also their predecessors (Debussy, Messiaen, Scelsi, Ligeti, ...). (Azguime, cited in Szczypa, 2016–21, p. 6)

*Derrière son double* (2001), for flute (plus piccolo and bass flute), clarinet (and bass clarinet), violin, cello, piano and live electronics (Azguime, 2010), provides several interesting examples of how spectralism informs both instrumental writing and electronic conceptions, naturally integrating microtonality (cf. Fig. 2a and 2b).

Spectralism has equally been employed and studied by Carlos Marecos, whose Doctoral Thesis focuses on the relationship between intervallic and spectral structures and draws examples from his own works *Inês – sete miniaturas sobre “A Castro”, de António Ferreira*, for soprano and orchestra; *Um sino contra o tempo*, for flute, clarinet, percussion and piano; *Terra*, for string orchestra; *Dor e Amor*, for voice, flute, clarinet, percussion, harp, piano, violin, viola and cello, and *Ode a Gaia*. (Marecos, 2011)

One should equally mention the works of Pedro Rebelo, some of which (like *Music by Wood*, for marimba) employ, within the electronic sounds provided, micro-spectral variations which are themselves the core of the characteristic marimba timbre. (Rebelo, 2021)

João Madureira traces back to one of his mentors, Ivan Fedele, his knowledge of the French spectralists (among whom are to be found the towering figures of Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Tristan Murail, and Michaël Lévinas, all of them associated with the French Ensemble L’Itinéraire), which he claims to apply in a “post-spectralist” sense, i.e., giving a spectral treatment to basic materials that may not be purely spectral. From a harmonic standpoint, João Madureira’s spectral affiliation often leads him to create constructions using juxtaposed or superimposed fifths and fourths, as we may see in the example of Figure 1.

Microtonality, which explores a richer and more nuanced sound spectrum, allows for subtle variations, complex colourings, and textures that go beyond conventional tuning and pitch boundaries, aligning well with the spectralist emphasis on the overtone series and the continuum of sounds. Within the composers under study, it is notably employed by composers such as Pedro M. Rocha, Andreia Pinto-Correia, Isabel Soveral, João Rafael, Tiago Cutileiro, besides the aforementioned Miguel Azguime. Indeed, the former has studied in Paris with Alain Bancquart and Tristan Murail, both French composers associated with Hugues Dufourt, with whom they founded (in 1977) the *Collectif de recherche instrumentale de synthèse sonore* (CRISS);

Murail, um dos principais compositores franceses associados ao Ensemble *L'Itinéraire*, juntamente com Hugues Dufourt, Gérard Grisey e Michaël Lévinas, que ficaram conhecidos como «espectralistas». Ao refletir sobre as influências em jogo na sua obra, ele afirma:

Num passado recente a abordagem que mais me marcou foi o espectralismo por aquilo que descobre e revela enquanto novo entendimento do fenómeno sonoro, por integrar acústica e psicoacústica, por reincorporar a percepção no discurso musical, por constituir-se enfim como uma concepção alargada do que é som e música, por conseguinte abrangente. [...] entendo a minha prática composicional como uma continuidade em relação com vários passados, uns mais recentes do que outros, numa hibridação e multiplicidade que reflectem vivências igualmente diversas. Se remeter apenas para os séculos XX e XXI há contributos técnicos e estéticos que marcam o meu percurso tais como a herança de Schönberg e o serialismo, a herança de Cage e uma certa ideia do experimental e do aleatório, a herança do espectralismo de Grisey e Murail mas também os seus antecessores (Debussy, Messiaen, Scelsi, Ligeti, ...) [...] (Azguime, citado em Szczypa, 2016–21, p. 6)

*Derrière son double* (2001), para flauta (e também flautim e flauta baixo), clarinete (e clarinete baixo), violino, violoncelo, piano e eletrónica ao vivo (Azguime, 2010), fornece vários exemplos interessantes de como o espectralismo influencia tanto a escrita instrumental como as concepções eletrónicas, integrando naturalmente a microtonalidade (cf. Fig. 2a e 2b).

O espectralismo foi também estudado e desenvolvido por Carlos Marecos, cuja tese de doutoramento se concentra na relação entre estruturas intervalares e espectrais e apresenta exemplos das suas próprias obras *Inês – sete miniaturas sobre «A Castro»*, de António Ferreira, para soprano e orquestra; *Um sino contra o tempo*, para flauta, clarinete, percussão e piano; *Terra*, para orquestra de cordas; *Dor e Amor*, para voz, flauta, clarinete, percussão, harpa, piano, violino, viola e violoncelo, e *Ode a Gaia*, para soprano, coro misto e eletrónica. (Marecos, 2011)

Devem igualmente mencionar-se as obras de Pedro Rebelo, algumas das quais (como *Music by Wood*, para marimba) empregam, na base dos sons eletrónicos fornecidos, «micro variações espectrais que são elas próprias o núcleo do timbre característico da marimba.» (Rebelo, 2021)

João Madureira atribui a um dos seus mentores, Ivan Fedele, a origem do seu conhecimento dos espectralistas franceses (entre os quais se encontram figuras

proeminentes como Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Tristan Murail e Michaël Lévinas, todos eles associados ao Ensemble francês *L'Itinéraire*). O compositor afirma aplicar esse conhecimento num sentido «pós-espectralista», ou seja, dando um tratamento espectral a materiais básicos que podem não ser puramente espectrais. Do ponto de vista harmónico, a filiação espectral de João Madureira leva-o frequentemente a criar construções utilizando quintas e quartas justapostas ou sobrepostas, como podemos ver no exemplo da Figura 1.

A microtonalidade, que explora um espectro sonoro mais rico e matizado, permite variações subtis, colorações complexas e texturas que vão além da afinação convencional e dos limites tonais, alinhando-se com a ênfase espectralista na série de harmónicos e no contínuo sonoro. Este recurso é notavelmente empregue por compositores como Pedro M. Rocha, Andreia Pinto-Correia, Isabel Soveral, João Rafael e Tiago Cutileiro, além do já mencionado Miguel Azguime. De facto, o primeiro estudou em Paris com Alain Bancquart e Tristan Murail, ambos compositores franceses associados a Hugues Dufourt, com quem fundaram (em 1977) o *Collectif de recherche instrumentale de synthèse sonore* (CRISS); de facto, «as composições de Bancquart são notáveis pelos seus microintervalos» (Alain Bancquart, 2022). Para Pedro M. Rocha, «[...] o ultracromatismo estende-se a todos os parâmetros, não só às alturas. O timbre, a dinâmica, e todos os outros estão para mim integrados nesse contínuo sonoro.» (Rocha, citado em Azevedo, 1998, p. 376). Várias das suas obras, como *Vórtice* (1990) e *Quarteto de cordas com piano* (2001), entre outras, usam microtons prolificamente. No que diz respeito a Andreia Pinto-Correia, pode recordar-se a sua obra *Reverdecer*, para violoncelo e orquestra (2023), onde

Através de uma linguagem musical distinta – manifestada pelo seu material microtonal – o violoncelo emerge e submerge do tecido orquestral, com uma linguagem distinta daquela que o rodeia. Assim, o material musical é continuamente recriado, sendo reinventado através de novas paletas orquestrais, cores e manifestações tímbricas. (Pinto-Correia, 2025)<sup>26</sup>

No ciclo *Anamorphoses*, de Isabel Soveral, os microintervalos são progressivamente revelados numa determinada obra, como se um «tecido musical» estivesse a ser estimado, permitindo ao ouvinte ouvir «micromundos de sonoridades no seu interior» (Szczypa, 2021, p. 12). João

26. Tradução livre.

indeed, “Bancquart’s compositions are notable for their micro-intervals.” (Alain Bancquart, 2022). For Pedro M. Rocha, “Ultrachromaticism extends across all parameters, not just pitch. Timbre, dynamics, and all other elements are, for me, integrated within this continuous sound spectrum.” (Rocha, cited in Azevedo, 1998, p. 376). Several of his works, like *Vórtice* (1990), *Quarteto de cordas e piano* (2001) and others, make prolific use of microtones. In what regards Andreia Pinto-Correia, one may recall her work *Reverdecer*, for cello and orchestra (2023), where

Through a distinct musical language – manifested by its microtonal material – the cello emerges and submerges within the orchestral fabric, with a distinct language from that which surrounds it. Thus, the musical material is continually recreated, being reinvented through new orchestral palettes, colors, and timbral manifestations. (Pinto-Correia, 2025)

In the cycle *Anamorphoses*, by Isabel Soveral, micro-intervals are progressively revealed in one given work, as if a “musical tissue” was being stretched, allowing the listener to hear “micro-worlds of sonorities in their interior” (Szczypta, 2021, pp. 12, 32). João Rafael, in turn, makes use of micro-intervallic scales (or “modes”) in the process of defining specific timbres in his works, like *Ombres Croisées*, for example. (Azguime, 2004, p. 5)

Tiago Cutileiro avoids microtonality when writing for acoustic instruments, preferring to use different noise possibilities; yet he employs microtonality in the electronic component of some of his works. (Azguime, 2005c, p. 5)

Ivan Moody has equally employed microtonality in some of his works (cf. *Lamentations of the Myrrhbearer*, for string quartet, and *Ossetian Requiem*, for choir and eight celli); yet he acknowledged that such a resource is not

employed by him as a structural, but rather as an accidental, feature of his music. (Azguime, 2004, p. 8)

### Compositional Models: Rhythm

Some composers, like Patrícia Sucena de Almeida, have adopted rapid and quite complex tempo changes, often presupposing metric modulations. In the example below (Fig. 3), one quarter note plus one sixteenth note of a sextuplet in the first measure (considering the basic tempo, in which the quarter note equals 100 beats per minute) is approximately equivalent to one beat in the third measure.

Several composers (such as Miguel Azguime, Patrícia Sucena de Almeida and Jaime Reis, among others) have adopted polyrhythms, which may be particularly complex, especially when applied to one single performer, which is often the case with regard to piano works and/or parts. Jaime Reis, in his work *Ametista II* (part of the cycle *Sangue Inverso*), has conceived of a challenging three-part polyrhythmic texture in the piano part (cf. Fig. 4).

### Technological Integration

Technological integration in the music of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries has expressed itself in both electroacoustic innovations, including the incorporation of tape manipulation, synthesizers, or computer-generated sounds to expand timbral possibilities,<sup>22</sup> and algorithmic composition, since a great number of these composers’ works employ software (cf. Max/MSP, among others) to generate or manipulate structures.

22. As in Iannis Xenakis’s *Metastasis* (1954), which uses stochastic mathematics to map orchestral textures. (Xenakis, 1992)

Fig. 3. Patrícia Sucena de Almeida. In *Occulto: Piano Piece n. 2*, p. 9. Portuguese Music Research and Information Center, 2013

Fig. 3. Patrícia Sucena de Almeida. In *Occulto: Piano Piece n. 2*, p. 9. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2013

Rafael, por sua vez, utiliza escalas microintervalares (ou «modos») no processo de definição de timbres específicos nas suas obras, como *Ombres Croisées*, por exemplo. (Azguime, 2004, p. 5)

Tiago Cutileiro evita a microtonalidade quando escreve para instrumentos acústicos, preferindo utilizar diferentes possibilidades sonoras; no entanto, emprega-na na componente eletrônica de algumas das suas obras. (Azguime, 2005c, p. 5)

Ivan Moody também empregou microtonalidade em determinadas obras (cf. *Lamentations of the Myrrhbeaver*, para quarteto de cordas, e *Ossetian Requiem*, para coro e oito violoncelos); no entanto, reconheceu que tal recurso não é uma característica estrutural, mas sim acidental, da sua música. (Azguime, 2004, p. 8)

### Modelos composicionais: ritmo

Alguns compositores, como Patrícia Sucena de Almeida, adotaram mudanças de tempo rápidas e bastante complexas, muitas vezes pressupondo modulações métricas. No exemplo abaixo (Fig. 3), uma semínima mais uma colcheia de sextina no primeiro compasso (considerando o tempo básico, em que a semínima equivale a 100 batidas por minuto) é aproximadamente equivalente a uma batida no terceiro compasso.

Vários compositores (como Miguel Azguime, Patrícia Sucena de Almeida e Jaime Reis, entre outros) adotaram polirritmos, que podem ser particularmente complexos, especialmente quando aplicados a um único intérprete, o que é frequentemente o caso no que diz respeito a obras e/ou partes para piano. Jaime Reis, na sua obra *Ametista II* (parte do ciclo *Sangue Inverso*), concebeu uma desafiante textura polirrítmica a três na parte para piano (cf. Fig. 4).

### Integração tecnológica

A integração tecnológica na música dos séculos XX e XXI expressou-se tanto em inovações eletroacústicas, incluindo a manipulação de fitas, sintetizadores ou sons gerados por computador para expandir as possibilidades tímbricas, como em composições<sup>27</sup> algorítmicas, uma vez que um grande número de obras utiliza software (cf. Max/MSP, entre outros) para gerar ou manipular estruturas.

O apoio de instituições como o IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique em Paris, França, nos casos de Miguel Azguime, Pedro Amaral, Pedro M. Rocha e Isabel Pires; o GRM – Groupe de Recherches Musicales (também em Paris), no que diz respeito a Tomás Henriques; a Universidade de Paris VIII, onde estudaram António Sousa Dias, Carlos Caires, Paulo Ferreira-Lopes e Isabel Pires; e o Conservatório Real de Haia (na Holanda), no caso de António Ferreira, foi crucial para o desenvolvimento da integração tecnológica nas obras dos compositores portugueses citados.

No entanto, não se pode ignorar a importância de esforços pioneiros neste âmbito, como os já mencionados Seminários Internacionais de Música Electroacústica em Viana do Castelo (Portugal), na década de 1980, que foram seguidos por Pedro M. Rocha, Isabel Soveral e Tomás Henriques, bem como instituições de ensino superior portuguesas, como a Universidade de Aveiro (onde estudaram Patrícia Sucena de Almeida, Ângela Lopes e Jaime Reis), a Escola Superior de Música de Lisboa (onde Tomás Henriques, Carlos Caires, Carlos Marecos, Pedro Amaral e José Luís Ferreira concluíram o seu ensino

27. Como em *Metastasis* (1954), de Iannis Xenakis, que utiliza matemática estocástica para mapear texturas orquestrais. (Xenakis, 1992)

Fig. 4. Jaime Reis. *Ametista II* (m. 39), p. 20 (piano part). Portuguese Music Research and Information Center, 2021

Fig. 4. Jaime Reis. *Ametista II* (c. 39), p. 20 (parte de piano). Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2021

With regards to developments in Portugal, the support of institutions like the IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Paris, France, in the cases of Miguel Azguime, Pedro Amaral, Pedro M. Rocha and Isabel Pires; the GRM – Groupe de Recherches Musicales (also in Paris), in the case of Tomás Henriques; the University of Paris VIII, where António Sousa Dias, Carlos Caires, Paulo Ferreira-Lopes and Isabel Pires studied; and the Royal Conservatoire in The Hague (in the Netherlands), in the case of António Ferreira, was crucial to the development of technological integration in the works of the aforementioned Portuguese composers.

Yet, one must not overlook the importance of pioneering efforts, such as the already mentioned Seminários Internacionais de Música Electroacústica in Viana do Castelo (Portugal), in the 1980s, which were followed by Pedro M. Rocha, Isabel Soveral and Tomás Henriques, as well as Portuguese higher education institutions such as the Universidade de Aveiro (where Patrícia Sucena de Almeida, Ângela Lopes and Jaime Reis studied), the Escola Superior de Música de Lisboa (where Tomás Henriques, Carlos Caires, Carlos Marecos, Pedro Amaral and José Luís Ferreira completed their initial higher education), and the Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo in Porto (where Ângela Lopes pursued her studies). The implementation of the Festival Música Viva in 1992, by Miso Music Portugal (Miguel and Paula Azguime), which operates to this day, was also a fundamental endeavour with regard to electronic music creation, performance and study, as previously mentioned. (Dias, 2022, pp. 191–2)

In those and other contexts, Portuguese composers have studied with names such as the already mentioned Karlheinz Stockhausen, Makoto Shinohara, Charles Wuorinen, but also João Pedro Oliveira (Ângela Lopes, Patrícia Sucena de Almeida, Sara Carvalho, Jaime Reis), Daniel Teruggi (Isabel Soveral, Pedro M. Rocha, Tomás Henriques), Gilbert Amy (Luís Tinoco, Carlos Marecos, Sérgio Azevedo), John Chowning (Tiago Cutileiro, José Luís Ferreira), Jonathan Harvey (Pedro M. Rocha, Patrícia Sucena de Almeida), Luca Francesconi (Sérgio Azevedo, Patrícia Sucena de Almeida), François Bayle (Isabel Pires), Ivan Fedele (João Madureira), Jean-Claude Risset (José Luís Ferreira), Luciano Berio (António Chagas-Rosa), Filipe Pires and Álvaro Salazar (Ângela Lopes).

#### *Acousmatic and/or electroacoustic music*

An extremely high number of the composers under study have developed skills and works in the fields of acousmatic

and/or electroacoustic music (using fixed supports, real-time strategies and mixed approaches). We may cite the names of João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Isabel Soveral, António Sousa Dias, Tomás Henriques, Pedro Amaral, Carlos Caires, António Ferreira, Paulo Ferreira-Lopes, Carlos Marecos, Pedro Rebelo, José Luís Ferreira, Bruno Gabirro, Isabel Pires and Jaime Reis.

#### *Multimedia*

Some of the aforementioned composers, like Miguel Azguime, João Pedro Oliveira, António Sousa Dias, Carlos Caires and Carlos Marecos have equally developed and deployed multimedia tools in their works and/or performances, nearing what may be considered performance art, where the act of performing becomes integral to the artistic expression. This approach often incorporates visual elements, audience interaction, and non-traditional performance spaces. Azguime's electroacoustic theatre work *Salt Itinerary* (2006) and opera *A Laugh to Cry* (2013) are excellent examples of that approach. Concerning the former, Azguime explains:

Live audio and video electronic processing and diffusion of the voice, poetry, gestures, music and drawings creates a polyphony of senses and a counterpoint of meanings. Moulding sounds, lights, images and movements as if they were being drawn, painted or carved, *Salt Itinerary* is a powerful, engaging and challenging combination of music and drama by one performer that shapes new grounds in electronic music and breaks boundaries between music, theatre, opera. (Azguime, Operas)

Carlos Marecos *white, white, white ...* (2022) could be cited as another example of performance art (Marecos, 2016/2025).

#### *Research in electronic music*

Furthermore, Tomás Henriques, Miguel Azguime, Carlos Caires, António de Sousa Dias and João Pedro Oliveira developed intensive work in the field of research in electronic music. The former has created computer applications for sound spatialisation (PANGEA, 1993–7), algorithmic composition (Bounce-FXs, 1999), and MIDI interfaces and controllers (VST-Control, 2000) (Santana, 2010, p. 610). Miguel Azguime, in turn, has “[...] developed research in the field of real-time electronics and multichannel diffusion, following which he conceived the ‘Orchestra of

superior inicial) e a Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto (onde Ângela Lopes prosseguiu os seus estudos). A implementação do Festival Música Viva em 1992, pela Miso Music Portugal (Miguel e Paula Azguime), que funciona até hoje, foi também um esforço fundamental no que diz respeito à criação, performance e estudo da música eletrónica, como mencionado anteriormente. (Dias, 2022, pp. 191–2)

Nesses e noutros contextos, os compositores em apreço puderam estudar com nomes tais como os já mencionados Karlheinz Stockhausen, Makoto Shinohara, Charles Wuorinen, mas também João Pedro Oliveira (Ângela Lopes, Patrícia Sucena de Almeida, Sara Carvalho, Jaime Reis), Daniel Teruggi (Isabel Soveral, Pedro M. Rocha, Tomás Henriques), Gilbert Amy (Luís Tinoco, Carlos Marecos, Sérgio Azevedo), John Chowning (Tiago Cutileiro, José Luís Ferreira), Jonathan Harvey (Pedro M. Rocha, Patrícia Sucena de Almeida), Luca Francesconi (Sérgio Azevedo, Patrícia Sucena de Almeida), François Bayle (Isabel Pires), Ivan Fedele (João Madureira), Jean-Claude Risset (José Luís Ferreira), Luciano Berio (António Chagas-Rosa), Filipe Pires e Álvaro Salazar (Ângela Lopes).

### *Música acusmática e/ou eletroacústica*

Um número significativo dos compositores em estudo desenvolveu competências e obras nos campos da música acusmática e/ou eletroacústica (utilizando suportes fixos, estratégias em tempo real e abordagens mistas). Podemos citar os nomes de João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, Isabel Soveral, António Sousa Dias, Tomás Henriques, Pedro Amaral, Carlos Caires, António Ferreira, Paulo Ferreira-Lopes, Carlos Marecos, Pedro Rebelo, José Luís Ferreira, Bruno Gabirro, Isabel Pires e Jaime Reis.

### *Multimédia*

Alguns dos compositores acima mencionados, como Miguel Azguime, João Pedro Oliveira, António Sousa Dias, Carlos Caires e Carlos Marecos, também desenvolveram e utilizaram ferramentas multimédia nas suas obras e/ou apresentações, aproximando-se do que pode ser considerado arte performativa, onde o ato de apresentar a obra perante o público se torna parte integrante da expressão artística. Esta abordagem incorpora frequentemente elementos visuais, interação com a audiência e espaços performativos não tradicionais. A obra de teatro eletroacústico *Itinerário do Sal* (2006) e a ópera *A Laugh to Cry* (2013), de Azguime, são excelentes exem-

plos dessa abordagem. Em relação à primeira, Azguime explica:

Áudio, Vídeo e processamento electrónico em tempo real associados à projecção espacial da voz, da poesia, do gesto, da música e do traço, desenvolvem uma polifonia de sentidos, um contraponto de significados, uma exuberância de emoções. Um performer/autor em palco talha ao vivo com o humor que lhe é característico novos trilhos na performance vocal e na música electrónica; o som, a luz, as imagens e o movimento como que desenhados, pintados ou esculpidos, desafiam de forma poderosa, intensa e emocionante as convenções e os limites entre Música, Teatro e Ópera. (Azguime, Operas)

Carlos Marecos *branco, branco, branco ...* (2022) pode ser citado como outro exemplo de arte performativa (Marecos, 2016/2025) .

### *Investigação em música eletrónica*

Além disso, Tomás Henriques, Miguel Azguime, Carlos Caires, António de Sousa Dias e João Pedro Oliveira desenvolveram intenso trabalho no campo da investigação em música eletrónica. O primeiro criou aplicações informáticas para espacialização sonora (PANGEA, 1993–7), composição algorítmica (Bounce-FXs, 1999) e interfaces e controladores MIDI (VST-Control, 2000) (Santana, 2010, p. 610). Miguel Azguime, por sua vez, «Desenvolveu investigação no campo da electrónica em tempo real e da difusão multicanal no seguimento da qual concebeu a «Orquestra de Altifalantes», dispositivo dedicado à realização de música electroacústica» (Henriques, 2010, p. 91)<sup>28</sup>

No que diz respeito a Carlos Caires,

Nas últimas duas décadas, esteve ativamente envolvido no desenvolvimento de software especializado para

28. Na verdade, Miguel Azguime não foi o autor do conceito da Orquestra de Altifalantes (ou Acousmonium), apesar de ter implementado o primeiro dispositivo deste tipo em Portugal. François Bayle também não o fez, em 1974, como sugere Penha (2014), embora tenha concebido o «Acousmonium», de acordo com o mesmo princípio (1974, Groupe de Recherches Musicales, Paris, França). Na verdade, Christian Clozier desenvolveu a «Orchestre de haut-parleurs» em 1972, no âmbito das atividades do «Groupe de musique expérimentale de Bourges», depois «Institut international de musique électroacoustique de Bourges», França (Clozier, 1991; Truax, 2008b), um conceito que se concentra no uso de altifalantes como instrumentos num conjunto musical. Essa abordagem inovadora permite a exploração da espacialização do som e a integração de elementos eletrónicos em apresentações ao vivo.

Loudspeakers', a device dedicated to the performance of electroacoustic music."<sup>23</sup> (Henriques, 2010, p. 91)

With regard to Carlos Caires,

Over the past two decades, he has been actively involved in the development of specialized software for electroacoustic music and computer-assisted composition. One of his most significant projects is IRIN, a sound micromontage software he began developing during his doctoral research at the CICM (Centre de Recherche Informatique et Création Musicale at the University of Paris 8) and continues to refine today. More recently, his work has expanded into interactive audiovisual installations, where he explores the integration of motion sensors and real-time sound processing. (Caires, 2025)

António de Sousa Dias developed MorphPatch, a “patch programmed in Max/MSP that implements a form of continuous transformation between two sounds by analysis-resynthesis” (Dias A. d., 2018), while João Pedro Oliveira (together with Raphael Radna, at the University of California at Santa Barbara) developed Space Control, an “app for displacing sounds and creating acousmatic music”. (Herrick, 2022)

23. In fact, Miguel Azguime did not author the concept of the Orchestra of Loudspeakers (or Acousmonium), even though he implemented the first such device in Portugal. Nor did François Bayle, in 1974, as Penha (2014) suggests, even though he conceived the “Acousmonium”, according to the same principle (1974, Groupe de Recherches Musicales, Paris, France). Indeed, Christian Clozier developed the “Orchestre de haut-parleurs” in 1972, within the activities of the “Groupe de musique expérimentale de Bourges”, puis “Institut international de musique électroacoustique de Bourges”, France (Clozier, 1991; Truax, 2008b), a concept that focuses on the use of loudspeakers as instruments in a musical ensemble. This innovative approach allows for the exploration of sound spatialisation and the integration of electronic elements into live performances.

### Electroacoustic music performance strategies

Regarding electroacoustic music performance strategies, much could be said, especially due to the increase of academic studies that focus on the interface between composer and performer, as well as on the frontier between conventional and non-conventional performance strategies developed in electroacoustic contexts in recent years. I will therefore concentrate on a few concrete examples of how the use of electronics has spurred the development of instrumental practices in the works of the composers I have been discussing throughout this paper.

In his electroacoustic works, João Pedro Oliveira has used mostly electronics in fixed media (tape). Yet, although he employs a fixed tempo and the use of a click-track for synchronizing purposes, his language has developed into what we might call a human/acoustic vs. electronics “chamber music” approach, in which both media are deeply intertwined. In the work *In Tempore* (2000), the dialogue between the piano and the electronics exhibits numerous imitation effects, particularly in what concerns the initial motif, but also *rallentandi* and *accelerandi*, as a means of playing with time itself (cf. Fig. 5).

Bruno Gaborro, in turn, considers that “[...] with real-time electronics came the possibility of extending instruments and their respective instrumental techniques. This is, for [him], the significant recent development.” (Szczyba, 2015d, p. 6), an assumption that applies very significantly to the works of Miguel Azguime. Indeed, this composer resorts to several electronic/acoustic media strategies within one and the work. *De l'étant qui le nie*, for piano and electronics, employs a MIDI keyboard at the beginning; that interface is responsible for translating the pianist's actions into the electronic system, thus triggering different sound effects generated by the computer, which then merge with the acoustic instrumental sounds

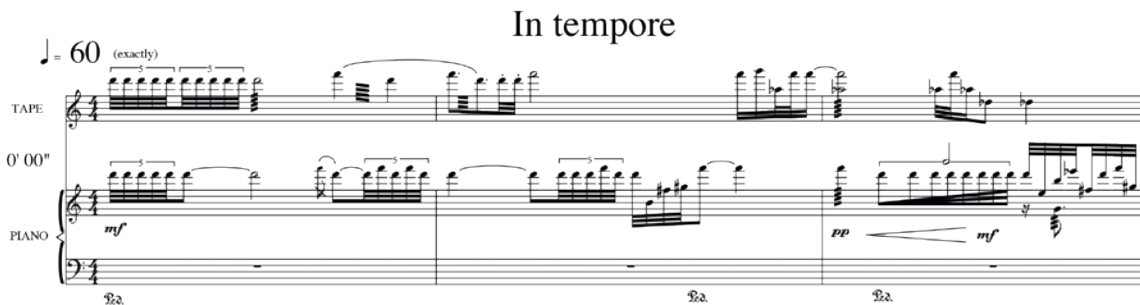


Fig. 5. João Pedro Oliveira, *In Tempore* (mm. 1–3), p. 1. Author's edition, 2000

Fig. 5. João Pedro Oliveira, *In Tempore* (c. 1–3), p. 1. Edição do autor, 2000

música eletroacústica e composição assistida por computador. Um dos seus projetos mais significativos é o IRIN, um software de micromontagem sonora que começou a desenvolver durante a sua investigação de doutoramento no CICM (Centre de Recherche Informatique et Création Musicale da Universidade de Paris 8) e que continua a aperfeiçoar atualmente. Mais recentemente, o seu trabalho expandiu-se para instalações audiovisuais interativas, onde explora a integração de sensores de movimento e processamento de som em tempo real. (Caires, 2025)<sup>29</sup>

António de Sousa Dias desenvolveu o MorphPatch, um «[...] patch programado em Max/MSP [que] implementa uma forma de transformação contínua entre dois sons através de análise-resíntese.» (Dias A. d., 2018), enquanto João Pedro Oliveira (em conjunto com Raphael Radna, na Universidade da Califórnia em Santa Barbara) desenvolveu o Space Control, uma aplicação para que os compositores possam especificar como os sons se deslocam no espaço [...]. A estação de trabalho multitrack Space Control é uma ferramenta amigável para compositores de música eletroacústica que pretendam desenhar e misturar gestos espaciais. Criar um aplicativo de espacialização com uma curva de aprendizagem mínima foi uma prioridade máxima, notou Oliveira, que queria «simplificar os aspetos da composição espacial, permitindo aos utilizadores concentrar-se apenas nos elementos criativos.» (Herrick, 2022)

### *Estratégias de performance de música eletroacústica*

No que diz respeito às estratégias de performance de música eletroacústica, muito poderia ser dito, especialmente devido ao aumento dos estudos académicos que se concentram na interface entre compositor e intérprete, bem como na fronteira entre estratégias de performance convencionais e não convencionais, desenvolvidas em contextos eletroacústicos ao longo de anos recentes. Concentrar-me-ei, então, em alguns exemplos concretos de como o uso da eletrónica estimulou o desenvolvimento de práticas instrumentais nas obras dos compositores que tenho discutido ao longo deste artigo.

Nas suas obras eletroacústicas, João Pedro Oliveira tem utilizado principalmente meios eletrónicos fixos (fita). No entanto, e apesar do tempo fixo e da utilização de *click-track* para fins de sincronização, a sua linguagem desenvolveu-se no sentido de uma abordagem camerística

humana/acústica *versus* eletrónica, na qual ambos os meios estão profundamente interligados. Na obra *In Tempore* (2000), o diálogo entre o piano e a eletrónica exhibe numerosos efeitos de imitação, particularmente no que diz respeito ao motivo inicial, mas também *rallentandi* e *accelerandi*, como forma de brincar com o próprio tempo (cf. Fig. 5).

Bruno Gabirro, por sua vez, considera que «[...] com a eletrónica em tempo real veio a possibilidade de extensão dos instrumentos e da respectiva técnica instrumental. Esse é para [ele] o grande acontecimento recente.» (Szczypta, 2015d, p. 6), uma suposição que se aplica de forma muito significativa às obras de Miguel Azguime. De facto, este compositor recorre a várias estratégias relativas a meios eletrónicos/acústicos numa mesma obra. *De l'étant qui le nie*, para piano e eletrónica, utiliza um teclado MIDI no início; essa interface é responsável por traduzir as ações do pianista para o sistema eletrónico, desencadeando assim diferentes efeitos sonoros gerados pelo computador, que depois se fundem com os sons instrumentais acústicos (cf. Fig. 6). Mais tarde, na mesma obra (cf. Fig. 7), recorre a um sistema de processamento e espacialização em tempo real, executando a aplicação Max / MSP. (Azguime, 2019, p. 1)

Vários compositores que se dedicam à eletroacústica (particularmente no que diz respeito a estratégias em tempo real) tornaram-se intérpretes das suas próprias obras, a par dos músicos especializados em instrumentos acústicos (cf. Miguel Azguime, Carlos Caires, Carlos Marecos, Jaime Reis, José Luís Ferreira, entre outros); na sua tese de doutoramento, este último defendeu o reconhecimento do papel performativo do compositor nessas circunstâncias, tendo cunhado o termo «performador de eletrónica» (cuja função é diferente da do compositor, embora possam coincidir na mesma pessoa). (Ferreira J. L., 2016)

### *Espacialização e escrita instrumental em obras eletroacústicas*

Embora a questão da espacialização sonora seja uma preocupação comum entre os compositores dedicados à música acusmática e/ou eletroacústica (como António Sousa Dias, João Rafael, Miguel Azguime, João Pedro Oliveira, Carlos Caires, Carlos Marecos, Isabel Pires, para citar apenas alguns), é interessante notar que Jaime Reis se tem centrado em questões relacionadas com a polifonia espacial e os sistemas de som imersivos nas suas obras acusmáticas, tendo sido muito influenciado por Ludger Brümmer, Emmanuel Nunes, Karlheinz

29. Tradução livre.

Fig. 6. Miguel Azguime, *De l'étant qui le nie* (mm. 1–7), p. 1. Portuguese Music Research and Information Center, 2019

Fig. 6. Miguel Azguime, *De l'étant qui le nie* (c. 1–7), p. 1. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2019

(cf. Fig. 6). Later, in the same work (cf. Fig. 7), he resorts to a real-time processing and spatialization system, running the Max / MSP application. (Azguime, 2019, p. 1)

Several composers dealing with electroacoustics (particularly in what regards real-time strategies) have become interpreters of their own works, alongside acoustic instrumental performers (cf. Miguel Azguime, Carlos Caires, Carlos Marecos, Jaime Reis, José Luís Ferreira, among others); in his Doctoral Thesis, the latter advocated for the recognition of the independent performative role of the composer under those circumstances, having coined the term “electronics performer” (whose function is different from that of the composer, even though they may coincide in the same person). (Ferreira J. L., 2016)

### *Spatialization and instrumental writing in electroacoustic works*

While the issue of sound spatialization is a common preoccupation among the composers concerned with acousmatic and/or electroacoustic works (like António Sousa Dias, João Rafael, Miguel Azguime, João Pedro Oliveira, Carlos Caires, Carlos Marecos, Isabel Pires, to name but a few), it is interesting to note that Jaime Reis has focused on issues related to spatial polyphony and immersive sound systems in his acousmatic works, having been greatly influenced by Ludger Brümmer, Emmanuel Nunes, Karlheinz Stockhausen and Annette Vande Gorne (Reis, 2022, p. 127), as well as on parametric loudspeaker-array technology and its implications for spatialization in electronic music (Reis, 2016). Pedro

Rebello, whose focus lies in sound design, has developed research on immersive sound systems and augmented hearing experiences in recent years. (Szczyba, 2016a, p. 4)

On the other hand, composers such as José Luís Ferreira (cf. Azguime, 2005) and João Pedro Oliveira have redefined their instrumental writing as a function of the use of electronics in their works. In what concerns the latter, I have demonstrated – in a previous study – how the use of electronics in piano and chamber music works is informed by his own practice as a well-trained performing organist, namely in what regards the issues of long resonances and spatialization. (Telles, 2019)

### Objective aesthetics

The choice of objective aesthetics, meaning that form tends to be more highly valued than expression, through the prioritization of clarity, logic, and structural transparency, has been adopted by several avantgarde composers.<sup>24</sup> The avoidance of storytelling or emotional climaxes in favor of self-referential systems (anti-narrative discourse) is also characteristic of this tendency. In what regards the composers under study, the example of António Sousa Dias is clear; according to Teresa Cascudo, “The composer metaphorically defines his works as “snapshots” or “films”, where “situations” or “contemplations” are proposed. However, he rejects any intention of narrativity, even when they may have arisen from poetic references.”

24. As in Karlheinz Stockhausen's *Gruppen* (1957), where spatialized orchestral groups follow precise geometric schemas. (Amaral, 1998)

Fig. 7. Miguel Azguime, De l'étant qui le nie (mm. 70-1), p. 8. Portuguese Music Research and Information Center, 2019

Fig. 7. Miguel Azguime, De l'étant qui le nie (c. 70-1), p. 8. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2019

Stockhausen e Annette Vande Gorne (Reis, 2022, p. 127), bem como na tecnologia de matrizes de altifalantes paramétricos e as suas implicações na espacialização da música eletrônica (Reis, 2016). Pedro Rebelo, cujo foco reside no design de som, tem desenvolvido investigação sobre sistemas de som imersivos e experiências auditivas aumentadas nos últimos anos. (Szczyba, 2016b, p. 4)

Por outro lado, compositores como José Luís Ferreira (cf. Azguime, 2005) e João Pedro Oliveira redefiniram a sua escrita instrumental em função do uso da eletrônica nas suas obras. No que diz respeito a este último, demonstrei – num estudo anterior – como o uso da eletrônica em obras para piano e ensembles de câmara é influenciado pela sua própria prática como organista, nomeadamente no que diz respeito às questões das longas ressonâncias e da espacialização. (Telles, 2019)

### Estética objetiva

A escolha da estética objetiva, o que significa que a forma tende a ser mais valorizada do que a expressão, através da priorização da clareza, da lógica e da transparência estrutural, foi adotada por vários compositores de vanguarda.<sup>30</sup> A rejeição de narrativas ou pontos de culminância emocionais em favor de sistemas autorreferenciais (discurso anti-narrativo) também é característica dessa

tendência. No que diz respeito aos compositores em estudo, o exemplo de António Sousa Dias é claro; segundo Teresa Cascudo, «O compositor define metaforicamente as suas obras como «instantâneos» ou «filmes», onde são propostas «situações» ou «contemplações», nas quais, no entanto, recusa qualquer intenção de narratividade, mesmo quando possam ter surgido a partir de referências poéticas.» (Cascudo, 2010, p. 375). Bruno Gabirro centra-se no discurso, em vez de na narrativa musical:

O discurso é para mim o aspecto mais importante, posso mesmo dizer que para mim tudo é discurso. É a forma como ocupo o espaço e o tempo em música, não tem nada a ver com o estabelecimento de uma narrativa. Discurso é logos, a razão activa que tudo anima, é a energia vital. É no discurso e através do discurso que as relações se estabelecem e tudo ganha vida, é no discurso que se encontra a razão de todas as coisas pois é ele próprio razão – logos. (Gabirro, citado em Szczyba, 2015, p. 6)

### Inovação material

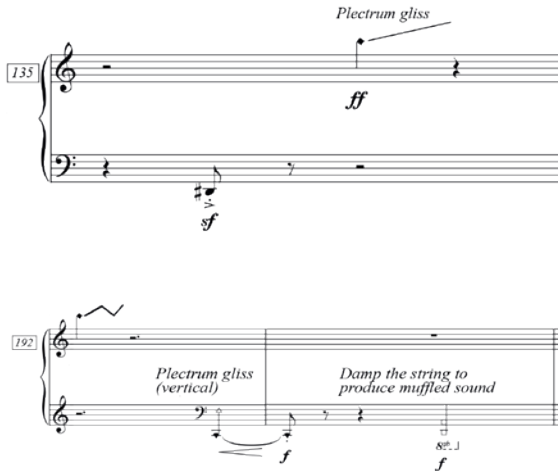
A inovação material ocorre especialmente através do emprego de técnicas expandidas – o uso não convencional de instrumentos (por exemplo, piano preparado, multifónicos) ou a integração de sons não musicais (ruído industrial,

30. Como em *Gruppen* (1957), de Karlheinz Stockhausen, onde grupos orquestrais especializados seguem esquemas geométricos precisos. (Amaral, 1998; Antão, 2021; Azevedo, 1998)



Fig. 8. Miguel Azguime, *Derrière son double* (mm. 289–92), p. 39 (piano part). Portuguese Music Research and Information Center, 2010

Fig. 8. Miguel Azguime, *Derrière son double* (c. 289–92), p. 39 (parte de piano). Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, 2010



Figs. 9a and 9b. João Pedro Oliveira, *Timshel* (mm. 135 and 192–3), p. 10 and 12 (piano part). Author's edition, 2007

Fig. 9a e 9b. João Pedro Oliveira, *Timshel* (c. 135 e 192–3), p. 10 e 12 (parte de piano). Edição do autor, 2007

(Casculo, 2010, p. 375). Bruno Gaborro focuses on discourse, rather than on musical narrative:

Discourse is, for me, the most important aspect – I could even say that everything is discourse for me. It is the way I occupy space and time in music; it has nothing to do with establishing a narrative. Discourse is logos, the active reason that animates everything; it is the vital energy. It is through and within discourse that relationships are formed and everything comes to life. It is in discourse that the reason for all things is found, for it itself is reason – logos. (Gaborro, cited in Szczypa, 2015, p. 6)

## Material Innovation

Material innovation occurs especially through the employment of extended techniques – the unconventional use of instruments (e.g., prepared piano, multiphonics) or the integration of non-musical sounds (industrial noise, field recordings)<sup>25</sup>, and the strategic integration of microtonality and spectralism, i.e., the exploration of intervallic subdivisions and sound spectra, respectively.<sup>26</sup>

### *Timbre and instrumental research*

The research on timbral and instrumental possibilities is a major concern for a great number of the composers under study, such as João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, António Chagas Rosa, Paulo Ferreira-Lopes, Pedro Rebelo, Pedro M. Rocha, Andreia Pinto-Correia and Jaime Reis. This interest has implications not only for technological integration, as already discussed, but also on instrumental writing and noise incorporation. The latter is a fundamental principle for Paulo Ferreira-Lopes; according to Jakub Szczypa:

Although his music is heavily based on instrumental composition, the concept of *Elektronische Musik* as a continuation of serialism is a relevant premise in his work, particularly from an acoustic standpoint. In Paulo Ferreira-Lopes' music, there are elements that stem from very in-depth research into the concept of noise, with the composer exhaustively exploring the relationship between extended instrumental techniques and the mimetic use of noise through musical instruments. In this sense, Paulo Ferreira-Lopes assigns vital importance to experimentation, especially regarding the liberation of musical structures from

25. Exemplified, for instance, in Helmut Lachenmann's *Pression* (1969), redefining cello performance through physical gesture. (Lachenmann, 2009)

26. For instance, in Tristan Murail's *Gondwana*, a work written in 1980. (Staines, 2010, p. 372; Fineberg, 2000)

gravações de campo)<sup>31</sup> – e a integração estratégica da microtonalidade e do espectralismo, ou seja, a exploração de subdivisões intervalares e espectros sonoros, respetivamente.<sup>32</sup>

### *Timbre e investigação instrumental*

A investigação sobre as possibilidades tímbricas e instrumentais é uma área de particular importância para um grande número dos compositores em estudo, tais como João Pedro Oliveira, Miguel Azguime, António Chagas Rosa, Paulo Ferreira-Lopes, Pedro Rebelo, Pedro M. Rocha, Andreia Pinto-Correia e Jaime Reis. Este interesse tem implicações não só na integração tecnológica, como já foi discutido, mas também na escrita instrumental e na incorporação de ruído. Este último é um princípio fundamental para Paulo Ferreira-Lopes; de acordo com Jakub Szczypa:

Embora a sua música seja fortemente baseada na composição instrumental, o conceito da Elektronische Musik enquanto continuidade do serialismo é um pressuposto pertinente na sua obra, sobretudo do ponto de vista acústico. Na música de Paulo Ferreira-Lopes existem elementos resultantes de uma pesquisa muito aprofundada sobre o conceito de ruído, sendo que o compositor explora exaustivamente a relação entre

técnicas instrumentais alargadas e a mimetização do ruído através de instrumentos musicais. Neste sentido Paulo Ferreira-Lopes atribui uma importância vital ao experimentalismo, particularmente ao nível da libertação da organização das estruturas musicais ligadas à prática da notação tradicional, mas com relação muito directa com os instrumentos tradicionais. (Szczypa, 2015a, p. 4)

O uso de técnicas expandidas é, de facto, muito comum nas obras dos compositores em estudo. Dos inúmeros exemplos possíveis, selecionarei apenas alguns. Uma passagem densa em *Derrière son double*, de Miguel Azguime, transporta o piano para uma zona de ruído (cf. Fig. 8).

João Pedro Oliveira utiliza frequentemente palhetas nas cordas do piano, uma técnica que lembra o piano preparado de John Cage (cf. Figs. 9a e 9b).

Na mesma linha, Pedro M. Rocha preconiza o uso de diferentes tipos de objetos pelo intérprete, a fim de diversificar os timbres e modos de ataque do piano. A sua obra *To a World Free From Beliefs*, escrita para flauta (e flautim), clarinete (e clarinete baixo), violino, violoncelo, piano e eletrónica, fornece alguns exemplos interessantes, em que latas e cliques de papel são usados pelo pianista de diferentes maneiras (cf. Fig. 10).

No que diz respeito a Jaime Reis, o pedal *sustain* do piano é utilizado de diferentes maneiras, nomeadamente para criar um ruído forte e percussivo, como podemos ver na Fig. 11.

31. Exemplificado, por exemplo, em *Pression* (1969), de Helmut Lachenmann, que redefine a performance do violoncelo através do gesto físico. (Lachenman, 2009)
32. Por exemplo, em *Gondwana*, de Tristan Murail, uma obra escrita em 1980. (Staines, 2010, p. 372; Fineberg, 2000)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 137, includes a trill with a ritardando marking and dynamic markings of pp and ppp. A performance instruction reads 'Put can over the strings on the medium harp'. The second system, starting at measure 139, includes dynamic markings of mf, pp, f, mp, p, and mf. It contains instructions for actions with a paper steel clip and a note choice instruction: 'Depending on the Piano characteristics choose a note with 2 strings on the area of this B'.

Fig. 10. Pedro M. Rocha, *To a World Free From Beliefs* (mm. 157–9), p. 13 (piano part). Author's edition, 2007

Fig. 10. Pedro M. Rocha, *To a World Free From Beliefs* (c. 157–9), p. 13 (parte de piano). Edição do autor, 2007

Fig. 11. Jaime Reis. *Lysozyme Synthesis* (mm. 129–33), p. 12 (piano part). Author's edition, 2003

Fig. 11. Jaime Reis. *Lysozyme Synthesis* (c. 129–33), p. 12 (parte de piano). Edição do autor, 2003

the constraints of traditional notation practices, while maintaining a very direct relationship with traditional instruments. (Szczyca, 2015a, p. 4)

The use of extended techniques is indeed very common in the works of the composers under study. Numerous examples could be provided, of which I'll select only a few. A dense cluster passage in Miguel Azguime's *Derrière son double* transports the piano to a noise zone (cf. Fig. 8).

João Pedro Oliveira often uses plectra in the piano strings, a technique reminiscent of the prepared piano championed by John Cage (cf. Figs. 9a and 9b).

In a similar trend, Pedro M. Rocha has different sorts of objects being employed by the performer, in order to diversify piano timbres and modes of attack. His work *To a World Free From Beliefs*, scored for flute (and piccolo),

clarinet (and bass clarinet), violin, cello, piano and fixed media electronics, provides some interesting examples, where cans and paper steel clips are used by the pianist in different ways (cf. Fig. 10).

In what regards Jaime Reis, the sustain pedal of the piano is used for many different purposes, namely for creating a loud, percussive noise, as we may see in Fig. 11.

#### The voice as an instrument

Miguel Azguime has been experimenting with the sound of words for several decades. Indeed,

The connections between the multiple activities undertaken by Miguel Azguime as a composer, poet, and performer have led to his interest in the domain

Fig. 12. Miguel Azguime, *3 Cantos para Libertar o A(r)* (m. 73), p. 5. Author's edition, 2020

Fig. 12. Miguel Azguime, *3 Cantos para Libertar o A(r)* (c. 73), p. 5. Edição do autor, 2020



he refers to as “word-meaning/word-sound.” This is an attempt to bridge the semantic and metaphorical components of words with their sound parameters. This approach is typical not only in his operatic pieces but also in chamber, instrumental, and electroacoustic music, simultaneously reflecting the composer’s “initiatic journeys” in the creation process of each work. (Szczyba, 2016–21, p. 4; Telles, *Dialogues intercontinentaux: Trois compositeurs portugais au Brésil* (Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira), 2015)

Operas (and/or electroacoustic theatre works) such as *Salt Itinerary* (2006) and *A Laugh to Cry* (2013); works for solo voice and electronics, such as *Aliteraões de Água* (2017–20), or vocal ensemble – *3 Cantos para Libertar o A(r)* (2020) –, constitute excellent examples of such explorations. In the latter piece, spoken text is noted in different staves, with concrete indications regarding the register, duration and intonation of each phoneme (cf. Fig. 12).

In the second movement of the same work, sung phonemes develop alongside spoken text (cf. Fig. 13).

One should equally note that the sound of words is valued by the composer in a significant number of his works’ titles, like: *Alentour Allant Mème, Circundante Circunstância dos Círculos, Vinnsszzinnnco, (ThS)inking Survival Kit, Conver(say)tions, En Gène Engin ni Gemme, Matrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr, Le Dicable Enfin Fini, Liquidus Sonorus Luminaris, Des Cercles En Cercles, Et s’il à l’issue, Du Néant de l’Étant, moment à l’extrêmement ..., Paraitre Parmi, ConCordas, Soit Seul Sûr de Son*, among others.

### *Text and Music*

Miguel Azguime summarizes the relationship between text and music in his work as follows:

The relationship between music and text is at the very core of my main concerns, probably due to my dual role as a composer and poet. After composing a piece in the mid-1990s that used an ancient Chinese text, sung in Chinese, I was compelled to confront the problematic relationship that exists between text and music in Western languages – unlike what happens with the Chinese language, for example, which, due to its characteristics, eliminates the dichotomy between semantic and phonetic aspects. This is the underlying reason for the “conflict” that generally exists in Western languages in every use of text in music.

From the process of writing that piece, I recognised

the need to conceive texts specifically for musical use – texts in which an integrated state could be achieved between poetic composition and musical composition through a specific regulation of parameters. This approach then allows for compositional operations on the language itself, aiming to ensure semantic content in texts that are explicitly “sonorous,” where the phonetic organisation reveals itself as a dimension intrinsic to the composition.

In other words, all the works I have composed since 1996 that incorporate texts have been subjected to these principles, in order to establish the greatest possible integration between text and music. (Azguime, cited in Szczyba, 2016–21, pp. 8–9)

João Madureira also thinks of text in the light of its sonorous qualities (rhymes, different phrase lengths, among other factors). He states: “[...] text is music; this notion goes along with concrete poetry and concrete music [...] music is essentially text and text is essentially connected to music” (Azguime, Interview with João Madureira, 2004b).

In Jaime Reis’ *A ominisciência é um colectivo I*, an electroacoustic work for 9 channels, to be performed using a semi-spherical spatialization system, the composer uses recordings of voices from members of ASEFUAN (a group of young leaders from 43 countries of the Asia-Europe Meeting who formed in the ASEF University Program), recorded in the forests of Solvalla, Finland (2009) and Mount Fuji, Japan (2010), using more than 15 different languages, and expressing concerns about global issues. (Reis, 2022)

### *Field recordings and soundscapes*

The notion of soundscape allows for the exploration of a broad range of sounds, from imaginary sounds conceived within the observer to sounds of nature and other spaces. Consequently, artistic manipulation and the study of soundscapes – a concept that emerged at Simon Fraser University in Vancouver, Canada, through R. Murray Schafer (Schafer 1974, 1977, 1978, 1992, 2017), within the framework of the World Soundscape Project (WSP) – touch on every aspect of nature and human activity, transcending (but not excluding) musical creation and analysis, while making use of recent technologies. Barry Truax has been a champion of this tendency, having composed several works and released a fair number of publications on the issue in question. (Truax, 1977, 1992, 1996a, 2002, 1996b, 2008, 2011, 2012a, 2012b, 2012c, 2016)

possível realizar um estado de integração entre composição poética e composição musical por via de uma regulamentação específica dos parâmetros, passando então a conduzir operações composicionais sobre a própria linguagem, no sentido de garantir um conteúdo semântico em textos vincadamente «sonoros» onde transparece a organização fonética enquanto dimensão própria da composição. Isto é dizer que todas as obras que escrevi desde 1996, nas quais utilizei textos, todas elas foram submetidas a estes princípios no sentido de assegurar um estado de integração tão grande quanto possível entre texto e música. (Azguime, citado em Szczypa, 2016–21, pp. 8–9)

João Madureira também pensa o texto à luz das suas qualidades sonoras (rimas, frases de proporções diferentes, entre outros fatores). Ele afirma: «[...] o texto é música. E isso tem muito a ver com a poesia concreta e também com a música concreta [...] música é essencialmente texto e de achar que o texto tem, essencialmente, a ver com música.» (Azguime, Entrevista: João Madureira, 2004b).

Em *A omnisciência é um coletivo I*, de Jaime Reis, uma obra eletroacústica para nove canais, a ser executada utilizando um sistema de espacialização semiesférico, o compositor utiliza gravações de vozes de membros da ASEFUAN (um grupo de jovens líderes de 43 países do Encontro Ásia-Europa que se formou no Programa Universitário da ASEF), gravadas nas florestas de Solvalla, Finlândia (2009) e do Monte Fuji, no Japão (2010), utilizando mais de 15 idiomas diferentes, expressando preocupação com questões globais. (Reis, 2022)

### *Gravações de campo e paisagens sonoras*

A noção de paisagem sonora permite a exploração de uma ampla gama de sons, desde sons imaginários concebidos dentro do observador até sons da natureza e de outros espaços. Consequentemente, a manipulação artística e o estudo das paisagens sonoras – um conceito que surgiu na Universidade Simon Fraser, em Vancouver, Canadá, através de R. Murray Schafer (Schafer 1974, 1977, 1978, 1992, 2017), no âmbito do World Soundscape Project (WSP) – abordam todos os aspetos da natureza e da atividade humana, transcendendo (mas não excluindo) a criação e a análise musical, fazendo uso de tecnologias recentes. Barry Truax é um defensor dessa tendência, tendo composto várias obras e lançado um número considerável de publicações sobre a temática em questão. (Truax, 1977, 1992, 1996a, 2002, 1996b, 2008, 2011, 2012a, 2012b, 2012c, 2016)

A integração de sons não musicais, nomeadamente através da utilização de gravações de campo e paisagens sonoras, tem constituído um eixo central de reflexão para compositores como Jaime Reis (Reis, 2021) – que, aliás, tem programado extensivamente Barry Truax no contexto do Festival DME, do Lisboa Incomum e da Escola Superior de Música de Lisboa –, Pedro Rebelo (Creative Practice and Writing by Pedro Rebelo: Soundscape) e Carlos Marecos. Em *A Casa do Cravo*, uma obra deste último compositor para piano e eletrónica que interpretei e estudei em profundidade (cf. Telles, 2024), os elementos de paisagem sonora são numerosos:

- Gravações do sino da Igreja do Escoural (Alentejo, Portugal), feitas pelo compositor em outubro de 2019, como parte do projeto Erasmus+ «The Soundscape We Live In» (A paisagem sonora em que vivemos).
- Fonogramas de paisagens sonoras atuais, criados por parceiros do projeto Erasmus+, selecionados pela sua associação com sons de trabalho manual. O primeiro fonograma, gravado por Hugo Paquete em Rosário, Moita, em agosto de 2017, capta o som do vento perto de uma torre industrial desativada; o fonograma inclui ainda intervenções percussivas na torre, realizadas pelo próprio Hugo Paquete. O segundo fonograma corresponde ao som de um tear em funcionamento, gravado por Marc Favre na Maison des Canuts em Lyon, França, em fevereiro de 2017.
- Canções de protesto de Zeca Afonso («Viva o poder popular», do álbum com o mesmo título, 1975, e «Grândola, Vila Morena», do álbum *Cantigas do Maio*, 1971), Sérgio Godinho («Maré alta», de *Os Sobreviventes*, 1972), José Mário Branco («Cantiga para pedir dois tostões», do álbum *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, 1971) e Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta («Soldados ao lado do povo», do álbum *A Cantiga é uma arma*, 1975).
- Gravações históricas de emissões da Rádio Renascença, feitas pelo compositor (quando criança) em fita cassete em 1975 e posteriormente restauradas.

Longe de terem um papel acessório na conceção da obra musical, estes elementos da paisagem sonora informam o próprio processo composicional e a própria estrutura da obra, como demonstrei no estudo anteriormente mencionado. (Telles, 2024)

Bearing that in mind, the integration of non-musical sounds, namely through the use of field recordings and soundscapes, has been a major concern for composers such as Jaime Reis (Reis, 2021) – who, by the way, has extensively programmed Barry Truax in the context of the DME Festival, the Lisboa Incomum and the Escola Superior de Música de Lisboa – Pedro Rebelo (Creative Practice and Writing by Pedro Rebelo: Soundscape) and Carlos Marecos. In *A Casa do Cravo*, a work by the latter composer for piano and electronics, which I have performed and studied extensively (cf. Telles, 2024), a significant number of soundscape elements are used:

- Recordings of the Church of Escoural's bell (Alentejo, Portugal), made by the composer in October 2019, as part of the Erasmus+ project "The Soundscape We Live In."
- Phonograms of current soundscapes, created by partners of the Erasmus+ project, selected for their association with manual work sounds. The first phonogram captures the sound of wind near a decommissioned industrial tower, recorded by Hugo Paquete in Rosário, Moita, in August 2017; Paquete also contributes percussive interventions on the tower. The second phonogram is the sound of a working loom, recorded by Marc Favre at the Maison des Canuts in Lyon, France, in February 2017.
- Protest songs by Zeca Afonso ("Viva o poder popular", from the album with the same title, 1975, and "Grândola, Vila Morena", from the album *Cantigas do Maio*, 1971), Sérgio Godinho ("Maré alta", from *Os Sobreviventes*, 1972), José Mário Branco ("Cantiga para pedir dois tostões", from *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, 1971), and Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta ("Soldados ao lado do povo", from *A Cantiga é uma arma*, 1975).
- Historical recordings of Rádio Renascença broadcasts, made by the composer (as a child) on tape in 1975, and later restored.

Far from having an accessory role in the conception of the musical work, these soundscape elements inform the compositional process itself, and the very structure of the work, as I have demonstrated in the previously mentioned study. (Telles, 2024)

## Integration of Different Art Forms

Several other composers from the corpus of this study have acknowledged the importance of different art forms in their work. Literature, for example, has been a main pillar in the compositional processes of Andreia Pinto-Correia, Pedro Amaral, Isabel Soveral, António de Sousa Dias, Luís Tinoco and Paulo Ferreira-Lopes. In what concerns the latter, literature is one of several possible inspirations for the compositional process:

[...] architecture, literature, photography, etc. In general, all my works have a starting point. These starting points are always generated by stimuli external to my own thinking. Visualization or the sense of sight has a constant influence on my 'imaginary' constructions of sound and music; however, literature often ends up being, in most cases, the system that helps me conceive a musical structure. It is also worth mentioning that it is rare to conceive a musical work without other elements (image, dance, literature) underlying its realisation/performance. (Szczypta, 2015a, p. 7)

Ivan Moody, through his attention to, and consistent use of, Orthodox liturgical texts, joins this group.

Other art forms, like theatre and dance, are at the core of some composers' sources of inspiration and/or *modus operandi*. Besides the already mentioned Miguel Azguime and Carlos Marecos, António Sousa Dias is very much influenced by these artistic disciplines.

Nuno Corte-Real, himself a painter producing under the pseudonym Xavier Loureda, recurs to the concepts of "Visual Music" and "synaesthesia" when speaking about his creative impulses:

For me, music has always been a handful of coloured strokes on an imaginary canvas, evoking shapes, timbres and poetry, in a kind of magical arena where colour and sound merge into poetic feelings. As a boy, I remember painting lying on the bedroom floor, to the sound of Beethoven's symphonies, and then composing songs while admiring Kandinsky's colourful and miraculous abstract strokes! The act of creating has always inhabited this dichotomy, this magical relationship between music and painting, or, if one prefers, between music and visual arts; in a word: synaesthesia. This is what truly moves my creative impetus, what makes me imagine sounds, foresee colours and idealize shapes, what inspires me to navigate into the undefined world of Art. In each new composition I begin, I spend long hours

## Integração de diferentes formas de arte

Vários outros compositores do *corpus* deste estudo reconheceram a importância de diferentes formas de arte no seu trabalho. A literatura, por exemplo, tem sido um pilar fundamental nos processos de composição de Andreia Pinto-Correia, Pedro Amaral, Isabel Soveral, António de Sousa Dias, Luís Tinoco e Paulo Ferreira-Lopes. No que diz respeito a este último, a literatura é uma das várias inspirações possíveis para o processo de composição:

[...] a arquitectura, a literatura, a fotografia, etc. De forma geral todos os meus trabalhos têm um ponto de partida. Estes pontos de partida são sempre gerados por estímulos exógenos ao meu próprio pensamento. A visualização ou o sentido da visão têm uma influência constante nas minhas construções «imaginárias» do som e da música, todavia a literatura acaba por ser, na maior parte dos casos, o sistema que me ajuda a conceber uma estrutura musical. Resta ainda dizer que é raro conceber uma obra musical sem que outros elementos (Imagem, Dança, Literatura) não estejam subjacentes à realização/performance da obra. (Szczypta, 2015a, p. 7)



Ivan Moody, através do uso consistente de textos litúrgicos ortodoxos, junta-se a este grupo.

Outras formas de arte, como o teatro e a dança, estão no centro das fontes de inspiração e/ou do *modus operandi* de alguns compositores. Além dos já mencionados Miguel Azguime e Carlos Marecos, António Sousa Dias está muito ligado a estas disciplinas artísticas.

Nuno Corte-Real, ele próprio pintor sob o pseudónimo Xavier Loureda, recorre aos conceitos de «música visual» e «sinestesia» quando fala dos seus impulsos criativos:

Para mim, a música sempre foi um punhado de pinceladas coloridas numa tela imaginária, evocando formas, timbres e poesia, numa espécie de arena mágica onde a cor e o som se fundem em sentimentos poéticos. Lembro-me de, em criança, pintar deitado no chão do quarto, ao som das sinfonias de Beethoven, e depois compor canções admirando as pinceladas abstratas coloridas e milagrosas de Kandinsky! O ato de criar sempre habitou essa dicotomia, essa relação mágica entre música e pintura ou, se preferirem, entre música e artes visuais; numa palavra: sinestesia. É isso que realmente move o meu ímpeto criativo, o que me faz imaginar sons, prever cores e idealizar formas, o que me inspira a navegar no mundo indefinido da Arte. Em cada nova composição que começo, passo longas horas a desenhar, colorir, rabiscar, como se estivesse a refletir sem palavras, ao mesmo tempo que procuro e trabalho nos sons que mais tarde se tornarão música. *Música Visual* é o termo mais próximo que consigo encontrar para definir o meu processo criativo. É o meu ser artístico, aqui e agora, que me faz experimentar apaixonadamente a cor e o som, sem preconceitos, sem barreiras, sem limites. Numa liberdade selvagem, mas elegante.<sup>33</sup> (Corte-Real, n.d.)

A Figura 14 mostra um dos seus esboços visuais, uma imagem poderosa do processo criativo acima descrito.

As colaborações de Pedro Rebelo com artistas visuais levaram-no a desenvolver uma notação gráfica com um forte aspeto estético (cf. Fig. 15), algo único no *corpus* dos compositores em estudo. Luís Tinoco, por sua vez,

33. Tradução livre.

Fig. 14. Nuno Corte-Real, *Esboço visual* (Corte-Real, n.d.)

Fig. 14. Nuno Corte-Real, *Visual sketch* (Corte-Real, n.d.)

drawing, colouring, scribbling, as if I were reflecting without words, at the same time that I seek and work on the sounds that will later become music. *Visual Music* is the closest term I can find to define my creative process. It is my artistic being-here, which makes me passionately experience colour and sound, without prejudice, without barriers, without limits. In a wild, but elegant freedom. (Corte-Real, n.d.)

Figure 14 shows one of his visual sketches, a powerful image of the above-described creative process.

Pedro Rebelo's collaborations with visual artists have led him to develop graphic notation with a strong aesthetic aspect (cf. Fig. 15), something that is quite unique in the corpus of composers under study. Luís Tinoco, in turn, draws inspiration from different art forms, a feature to which his higher education in Cinema, Audio-Visual Arts, Drawing and Art History has certainly contributed (Azevedo, 1998, p. 501).

Paulo Ferreira-Lopes claims the importance of visualization (or vision) in his "imaginary" sound and music constructions (Szczyba, 2015a, p. 7), while Isabel Several admits that "[her] creative work is very much influenced by visual arts" (Szczyba, 2021, p. 9). Other composers, such as Patrícia Sucena de Almeida and Paulo Ferreira-Lopes, are drawn to photography, while cinema is at the core of António Chagas Rosa's, António Sousa Dias', Carlos Caires' and Luís Tinoco's approaches.

Architectural shapes are frequent metaphors for musical form, especially in what regards the handling of the proportions between concrete sections and global shape of a given work. João Pedro Oliveira's higher studies in Architecture are certainly not to be ignored when considering the coherence of his works' formal structures. Paulo Ferreira-Lopes, in turn, claims that Architecture is one of several exogenous "points of departure" from which his music stems (Szczyba, 2015, p. 7). Pedro Rebelo takes this a step further, regarding the importance of Architecture in his musical conception. Indeed, his Doctoral thesis at Edinburgh University (2002) focuses on the relations between Music and Architecture and has revolutionized his musical conceptions: "In terms of rethinking music ... my doctorate was done at an architecture school; this was perhaps the most significant point of my musical education!" (Szczyba, 2016a, p. 5). Furthermore, one whole category of his output consists of "instrumental pieces with electronics that are based on specific architectural locations and spaces (*Aguas Liberas* from 2001, *Hailés* from 2001, and *Cidade Museu* from 2015)". (Szczyba, 2016a, p. 4)

## Conceptual Framework

Conceptual art and experimentalism in music are marked by an emphasis on ideas, the breaking down of traditional boundaries, and a focus on process and participation. Both movements challenge conventional notions of their respective disciplines and invite audiences to engage with art and music in new and meaningful ways.

Tiago Cutileiro is a notably conceptual composer within the corpus in study. He claims a minimal affiliation for his work; that should not, however, be mistaken by American minimalist music, as he bluntly affirms:

I tend to consider my work close to *minimal* and *conceptual art* and, with some reservations, to minimal music. The problem seems to be that, as in many other cases, this concept – minimal – isn't understood in a consensual way. In many situations the same name is used to classify radically distinct things. Hence, I need to explain that the great part of my work is *minimal* in the term's most restricted meaning. Therefore, it shouldn't be associated with the so-called *American minimalism* – especially in the works appearing since the 1980s – and even less with the so-called *European minimalism* that emerged more or less in the same decade. If, on the one hand, it's possible to find in my work some correlation with pieces such as Steve Reich's *It's Gonna Rain*, on the other hand, it seems to me too far-fetched to establish any parallel between my work and, for example, Reich's *Three Tales*. I think that in fine arts the term *minimal* hasn't degenerated so much and the aesthetic relation established between *minimal* and *conceptual art* also pleases me. This is the reason why I prefer to compare my work more with the concepts of minimal and conceptual art, rather than with the idea of *minimal music*. Recently the designation *sound art* has emerged to classify a set of works and creators that move away from the tradition of pure music composition, that is, away from dealing with the management of notes, intervals and rhythms. Even though it's not a uniform aesthetic as such, it's still a designation that in my opinion describes my work quite reasonably. (Cutileiro, 2017)

An important social and political dimension must be acknowledged when considering the works of the same composer. In his own words:

[...] there are often abstract, social, and political concepts that activate my creation and that, indeed, delimit, structure, and support my actual works.

Fig. 15. Pedro Rebelo, *Trio*, p. 1.  
Author's edition, 2011



Fig. 15. Pedro Rebelo, *Trio*, p. 1.  
Edição do autor, 2011

inspira-se em diferentes formas de arte, uma característica para a qual a sua formação superior em Cinema, Artes Audiovisuais, Desenho e História da Arte certamente contribuiu (Azevedo, 1998, p. 501).

Paulo Ferreira-Lopes afirma a importância da visualização (ou visão) nas suas construções sonoras e musicais «imaginárias» (Szczyba, 2015a, p. 7), enquanto Isabel Soveral admite que «o [seu] trabalho criativo é muito influenciado pelas artes visuais» (Szczyba, 2021, p. 9). Outros compositores, como Patrícia Sucena de Almeida e Paulo Ferreira-Lopes, são atraídos pela fotografia, enquanto o cinema está no centro das abordagens de António Chagas Rosa, António Sousa Dias, Carlos Caires e Luís Tinoco.

As formas arquitetónicas constituem metáforas frequentes para a forma musical, especialmente no que diz respeito ao tratamento das proporções entre secções concretas e à estrutura global de uma determinada obra. Os estudos superiores de João Pedro Oliveira em Arquitetura não podem ser ignorados quando se considera a coerência das estruturas formais das suas obras. Paulo Ferreira-Lopes, por sua vez, afirma que a Arquitetura é uma das várias «fontes extramusicais exógenas» dos quais a sua música provém (Szczyba, 2015, p. 7). Pedro Rebelo vai mais longe no que diz respeito à importância da Arquitetura na sua conceção musical. De facto, a sua tese de doutoramento na Universidade de Edimburgo (2002) centra-se nas relações entre Música e Arquitetura e revolucionou as suas conceções musicais: «Em termos de repensar a música ... o meu doutoramento foi feito numa escola de arquitetura; isto foi talvez o ponto mais significativo da minha educação musical!» (Szczyba, 2016b, p. 5). Além disso, toda uma categoria da sua produção consiste em «peças instrumentais com electrónica que têm como ponto de partida determinados lugares

arquitetónicos e espaços (*Aguas Liberas* de 2001, *Hailes* de 2001 e *Cidade Museu* de 2015)». (Szczyba, 2016b, p. 4)

### Estruturas conceituais

A arte conceptual e o experimentalismo na música são marcados por uma ênfase nas ideias, na quebra de fronteiras tradicionais e num foco no processo e na participação. Ambos os movimentos desafiam as noções convencionais das suas respetivas disciplinas e convidam o público a envolver-se com a arte e a música de formas novas e significativas.

Tiago Cutileiro é um compositor assumidamente conceptual dentro do *corpus* em estudo. Ele afirma uma proximidade do seu trabalho com a arte minimal; tal não deve, no entanto, ser confundido com a música minimalista americana, como ele afirma categoricamente:

Costumo achar o meu trabalho próximo da arte minimal e conceptual e, com algumas reservas, da música minimal. O problema parece ser que, como em muitos outros casos, o conceito não é entendido de forma consensual. Em muitas situações está-se a atribuir a mesma palavra para classificar coisas radicalmente distintas. Assim, tenho que esclarecer que grande parte do meu trabalho é minimal no sentido mais restrito do termo, não devendo, por isso, ser equiparado ao chamado minimalismo americano – sobretudo nas obras surgidas a partir, grosso modo, dos anos 80 – e muito menos ao chamado minimalismo europeu surgido também nos anos 80 do século XX. Se se pode encontrar na minha obra alguma proximidade a peças como *It's Gonna Rain* de Steve Reich, já me parece muito rebuscado estabelecer algum paralelo com, por exemplo, o *Three Tales* também de Reich. Nas artes

Once again, the formal structure of a speech by any politician may prove more productive for me than the form of any musical work I analyse – and this is again despite my great enjoyment in analysing and trying to understand how certain works were composed and structured. (Szczypta, 2017b, p. 6)

Bruno Gaborro has produced a thorough reflection about the social context where composers create their work, as well as their fundamental role in the political system of which they are part. He states:

Since the situation of the composer varies in each period of human history, and given the significant global changes that have occurred in recent decades, today's composers experience a new situation in how they relate to society and power. However, I believe that regardless of their circumstances, the role of the composer has always been the same. Within the conditions, problems, and demands of each era, the composer's work is to question, think, imagine, and create music, thus acting as a force for change in the world around them, exploring other paths and possibilities. [...] Any form of knowledge, through the powers it releases, is a threat to any established power at a given moment. The main objective of any power is to control and perpetuate itself, whereas the objective of any form of knowledge is continuous discovery and renewal. This is why there is strong pressure from various agents in contemporary society for art music to adhere to the same principles as popular music, that is, to seek validation as a product subject to market laws of buying and selling by the masses, which implies a suicide in the transition from knowledge to entertainment. Although this pressure is not usually exerted in a clear and obvious manner, it can be observed in the way public funding is allocated according to attendance figures, greater or lesser sales of performances, among other quantifiers used in the industry. [...] As an alternative, political power offers art subjection to academic processes, which are themselves absolutely foreign to musical creation and also subject to industrial production and quantification processes. Music that is already an article before it is music results in a depletion of content and a dissipation of all the potential of art. It is therefore not surprising that art music is practically confined to a museum-like existence, validated in a funeral procession of past glories. (Szczypta, 2015d, p. 5)

For João Madureira, music is essentially ethical, and therefore political: "I believe it is very important not to have an academic view of music, but rather a political one. (...) Politics, in my understanding, pertains to ethics – it is about the individual in society, the individual in the world, in their relationship with others." (Szczypta, 2017a, p. 7)

I believe that is the reason why Pedro Rebelo, Sara Carvalho and Jaime Reis, among other composers, embrace ethnographical perspectives and communitarian creative processes in their musical works. Among the former's community-based works, one should mention *Belfast – Sounds of the City* (2012), *Rio de Janeiro – Som da Maré* (2014) and *Mafalala, Maputo – Por trás de uma performance: o Tufo da Mafalala* (2018). Works by the same composer such as *Cidade Museu* (2015), which rediscovers vacant spaces in the city of Viseu through an audiovisual performance, improvisation, and immersive audio, and *Gathering Dust* (2017), which celebrates personal relationships with abandoned musical instruments, are informed by the application of ethnographical methods (Szczypta, 2016a, p. 4).

Sara Carvalho, in turn, has developed some of her creative projects in schools and with specific communities. A good example would be the work *Meruge*, conceived for ensemble, local community, and audience, which was premiered in June 2024 at the Casa do Bocó (Oliveira do Hospital), following an artistic residency with members of the local community. In addition to the community's role in the performance of the piece, the audience present at the concert was also invited to participate. (Notícias | Estreia da obra "meruge" de Sara Carvalho, 2024)

Jaime Reis has promoted community electroacoustic performances and collective works; a recent project sought to promote interpersonal empathy and encourage artistic participation, in an accessible and inclusive manner, with vulnerable residents of Casa de Santa Isabel (São Romão, Portugal). It culminated with the creation of a collective work. (Performance Electroacústica Comunitária 2025, 2025)

Three of the composers under study are deeply concerned with religion, albeit through different creeds. According to a thorough study that I have conducted recently on biblical references in the works of João Pedro Oliveira,

Almost one third of his extensive musical production<sup>27</sup> refers either directly or indirectly to biblical sources, themes and motifs. In fact, this choice is related to the

---

27. 32 out of 109 works.

plásticas, parece-me que o conceito «minimal» não degenerou tanto e a relação que se costuma estabelecer entre a arte minimal e a arte conceptual também me agrada. É por isso que prefiro aproximar a minha obra mais dos conceitos de «arte minimal» e «arte conceptual» do que da ideia de «música minimal». Recentemente a designação de «arte sonora» tem surgido para classificar um conjunto de obras e criadores que se afastam da tradição da composição musical pura, i.e., enquanto trabalho de gestão de notas, intervalos e ritmos. Não sendo uma estética uniforme propriamente dita, é ainda assim uma designação que sinto poder descrever razoavelmente o meu trabalho. (Cutileiro, 2017)

Há que reconhecer uma dimensão social e política nas obras de Cutileiro. Nas suas próprias palavras:

[...] há, muitas vezes, conceitos abstractos, sociais, políticos que activam a minha criação e que, inclusivamente, delimitam, estruturam e sustentam as minhas obras propriamente ditas. Mais uma vez, a estrutura formal de um discurso de um qualquer político poderá revelar-se mais produtiva para mim do que a forma de uma qualquer obra musical que eu analise – e isto, novamente, apesar de gostar muito de analisar e tentar perceber como certas obras foram compostas e estruturadas. (Szczyba, 2017b, p. 6)

Bruno Gabirro produziu uma reflexão aprofundada sobre o contexto social em que os compositores criam as suas obras, bem como o seu papel fundamental no sistema político em que se integram. Ele afirma:

Sendo a situação do compositor diferente em cada período da história humana, e dadas as grandes mudanças à escala mundial que se têm verificado nas últimas décadas, o compositor de hoje vive uma situação nova na forma como se relaciona com a sociedade e com o poder. No entanto penso que independentemente da sua situação, o papel do compositor é e foi sempre o mesmo. Dentro das condições, problemas e exigências de cada época, o trabalho do compositor é o de questionar, pensar, imaginar e fazer música, e dessa forma agir como uma força de mudança no mundo que o rodeia, percorrendo outros caminhos, outras possibilidades. [...] Qualquer tipo de conhecimento, pelas forças que liberta, é uma ameaça a todo e qualquer poder instituído em determinado momento. O objectivo principal de qualquer poder é o de controlar e

perpetuar-se, enquanto que o objectivo de qualquer tipo de conhecimento é o de contínua descoberta e renovação. É por isso que se assiste a uma forte pressão por parte de diversos agentes da sociedade actual, para que a música de arte se guie pelos mesmos princípios da música popular, ou seja que procure a sua validação como produto sujeito a leis de mercado de compra e venda por parte das massas, o que implica um suicídio ao passar de conhecimento a entretenimento. Embora essa pressão não seja normalmente exercida de forma clara e óbvia, pode observar-se na forma como o dinheiro público é distribuído de acordo com a lotação conseguida, maior ou menor venda de apresentações, entre outros quantificadores de indústria utilizados. [...] Como alternativa o poder político oferece à arte a sujeição a processos académicos, em si absolutamente estranhos à criação musical e também eles sujeitos a processos de produção e quantificação industrial. Uma música que antes de ser música é já artigo, tendo como consequência um esvaziamento de conteúdo e dissipação de todo o potencial da arte. Não surpreende por isso que a música de arte esteja praticamente circunscrita a uma existência museológica, validada na precissão em registo fúnebre de glórias passadas. (Szczyba, 2015d, p. 5)

Para João Madureira, a música é essencialmente ética e, portanto, política: «Acho que é muito importante que não se tenha uma visão académica da música, mas sim política. [...] A política, no meu entender, diz respeito à ética – é o homem na sociedade, o homem no mundo, na sua relação com o outro.» (Szczyba, 2017a, p. 7)

Pedro Rebelo, Sara Carvalho e Jaime Reis, entre outros compositores, adotam perspetivas etnográficas e processos criativos comunitários nas suas obras musicais. Entre as obras comunitárias do primeiro, destacam-se *Belfast – Sounds of the City* (2012), *Rio de Janeiro – Som da Maré* (2014) e *Mafalala, Maputo – Por trás de uma performance: o Tufo da Mafalala* (2018). Outras obras do mesmo compositor, como *Cidade Museu* (2015), que redescobre espaços vagos na cidade de Viseu através de uma performance audiovisual, improvisação e áudio imersivo, e *Gathering Dust* (2017), que celebra relações pessoais com instrumentos musicais abandonados, são construídas com base na aplicação de métodos etnográficos (Szczyba, 2016b, p. 4).

Sara Carvalho, por sua vez, desenvolveu alguns dos seus projetos criativos em escolas e com comunidades específicas. Um bom exemplo disso seria a obra *Meruge*, concebida para ensemble, comunidade local e público, que estreou em junho de 2024 na Casa do Bocó (Oliveira

composer's personal mysticism, of a Christian religious nature. Oliveira (*Reply to the questionnaire elaborated by Ana Telles, concerning biblical references in his work*, email to the author, October 1<sup>st</sup>, 2017) explains the pervasive influence of the Bible in his work as a result of his own "spirituality" and his "relationship to God, life and transcendence", which he acknowledges as important factors in his personal and creative life. As a matter of fact, his "[...] Christian conviction (Protestant by choice, but nevertheless imbued with a healthy ecumenical spirit)" (Salazar, 2003, p. 87) has been one of the motors of his compositional activity. He considers that his music's ultimate goal is to seek for the beautiful and the spiritual, because – according to him – in God we find the purest, most extreme and sublime form of beauty; in that sense, all he does as a composer may be considered to be *ad majorem Dei gloriam*<sup>28</sup> (Salazar, 2003, p. 86). (Telles, 2022, pp. 99–100)

Biblical inspiration is equally evident in Virgílio Melo's compositional processes (Santana R. , 2010, p. 765). As for Ivan Moody, the pervasiveness of Orthodox spirituality in his musical output (including liturgical works) cannot be overlooked. Moody himself confirms that assumption, by stating that "[...] so much of my work takes its inspiration in Byzantine Orthodox music, poetry and theology." (Moody cited in Barnes, 2019, p. 62). In his text *Music and Orthodox Theology* (Moody, 2024), the composer and clergyman justifies that pervasiveness: "Vocalized praise of the Creator is thus clearly placed on a very high level, together with the silent praise of the natural universe: human beings are viewed as having been created to sing with the angels." (p. 12).

## Collage and Assembling

These techniques involve assembling various elements from different sources to create a new, cohesive musical work, having been widely adopted in the context of experimentalism. In music, collage implies the juxtaposition of disparate sounds, musical styles, or genres to create a new auditory experience.

Among the composers featured in the corpus of this study, Sérgio Azevedo has identified collage in his works, especially in the early stage of his creative path (Azevedo,

1998, p. 310). Alexandre Delgado and Luís Tinoco are not specifically against citations in their work, but they emphasise the need for an organic inclusion of external materials, specifying that some degree of questioning of previously existing materials should be introduced in the process.

Delgado states: "I believe that any work can contain quotations – and I enjoy using quotations; my opera *A Rainha Louca* is full of them – but all of this must be introduced in an organic way; it cannot simply be a matter of quoting." (Azguime, 2004a, p. 12), whereas Tinoco affirms:

Obviously, one needs to be very careful, because I have absolutely no interest in recovering elements from times that are not my own, unless I can inject some subversive element into them that gives them a mark of my time – something that makes it so that it could only have been created in the last decade of the previous century or now in the first decade of this century. I have absolutely no interest in recovering things from the past in an attitude of quotation or mere *pastiche* unless I can somehow reinvent that in the present time, which is mine. (Cascudo, 2005, pp. 13–4)

Yet, the very incorporation of disparate materials, particularly in the context of works dealing with soundscapes, can include the layering of recorded sounds, often blurring the lines between original composition and found sounds; the already cited work *A Casa do Cravo*, by Carlos Marecos, would be an example of this tendency.

## POST-MODERNIST APPROACHES

It has been acknowledged that the introduction of post-modernist approaches in Portuguese musical creation occurred in the 1980s, mostly through composers associated with the GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, funded by composer Jorge Peixinho in 1970. Peixinho himself, alongside Clotilde Rosa and Constança Capdeville, were among the main figures who started questioning the so-called musical *avant-garde*. Manuel Pedro Ferreira explains that "This subtle opening of the GMCL to postmodern values did not have an immediate echo in the production of the new generations." (Ferreira, 2005, p. 50). Yet, in what regards the generation born between 1959 and 1979, several post-modernist affinities emerge from the composers in focus. Isn't that eclecticism, diversity and proliferation of aesthetic options, one of the very characteristics of post-modernism in music?

28. "To the greatest glory of God". A similar, but even more explicit attitude is evident in the fact that the German composer Bernd Alois Zimmerman (1918-1970) subtitled all but one of his works with the Jesuit motto O.A.M.D.G. (Omnia ad majorem Dei gloriam – All for the greater glory of God).

do Hospital), após uma residência artística com membros da comunidade local. Para além do papel desta última na interpretação da peça, o público presente no concerto foi também convidado a participar. (Notícias | Estreia da obra «Meruge» de Sara Carvalho, 2024)

Jaime Reis tem promovido performances eletroacústicas comunitárias e experiências coletivas; um projeto recente procurou promover a empatia interpessoal e incentivar a participação artística, de forma acessível e inclusiva, com residentes vulneráveis da Casa de Santa Isabel (São Romão, Portugal), bem como com alunos do Conservatório de Música de Seia. O projeto culminou com a criação de um trabalho coletivo. (Performance Electroacústica Comunitária 2025, 2025)

Três dos compositores em estudo revelam fortes crenças religiosas, em diferentes credos, que influenciam a sua obra musical. De acordo com um estudo aprofundado que realizei recentemente sobre referências bíblicas nas obras de João Pedro Oliveira,

Quase um terço da sua extensa produção musical<sup>34</sup> refere-se direta ou indiretamente a fontes, temas e motivos bíblicos. Na verdade, essa escolha está relacionada ao misticismo pessoal do compositor, de natureza religiosa cristã. Oliveira (*Resposta ao questionário elaborado por Ana Telles, sobre referências bíblicas na sua obra*, e-mail para a autora, 1<sup>de</sup> outubro de 2017) explica a influência omnipresente da Bíblia na sua obra como resultado da sua própria «espiritualidade» e da sua «relação com Deus, a vida e a transcendência», que reconhece como fatores importantes na sua vida pessoal e criativa. De facto, a sua «[...] convicção cristã (protestante por opção, mas não obstante imbuída de um saudável espírito ecuménico)» (Salazar, 2003, p. 87) tem sido um dos motores da sua atividade composicional. Considera que o objetivo último da sua música é a busca do belo e do espiritual, porque – segundo ele – em Deus encontramos a forma mais pura, extrema e sublime de beleza; nesse sentido, tudo o que faz como compositor pode ser considerado *ad majorem Dei gloriam*<sup>35</sup> (Salazar, 2003, p. 86).<sup>36</sup> (Telles, 2022, pp. 99–100)

34. 32 de 109 obras.

35. «Para a maior glória de Deus». Uma atitude semelhante, mas ainda mais explícita, é evidente em quase todas as obras do compositor alemão Bernd Alois Zimmerman (1918-1970), exceto uma, onde se encontra o lema jesuíta O.A.M.D.G. (*Omnia ad majorem Dei gloriam* – Tudo para a maior glória de Deus).

36. Tradução livre.

A inspiração bíblica é igualmente evidente nos processos composicionais de Virgílio Melo (Santana R., 2010, p. 765). Quanto a Ivan Moody, a omnipresença da espiritualidade ortodoxa na sua produção musical (incluindo obras litúrgicas) não pode ser ignorada. O próprio Moody confirma essa suposição, ao afirmar que «[...] grande parte do [seu] trabalho inspira-se na música, poesia e teologia ortodoxas bizantinas.»<sup>37</sup> (Moody citado em Barnes, 2019, p. 62). No seu texto *Music and Orthodox Theology* (Moody, 2024), o compositor e clérigo justifica essa omnipresença: «O louvor vocalizado ao Criador é, assim, claramente colocado num nível muito elevado, juntamente com o louvor silencioso do universo natural: os seres humanos são vistos como tendo sido criados para cantar com os anjos.»<sup>38</sup> (p. 12).

## Colagem e montagem

Estas técnicas envolvem a montagem de vários elementos de diferentes fontes para criar uma obra musical nova e coesa, tendo sido amplamente adotadas no contexto do experimentalismo. Na música, a colagem implica a justaposição de sons, estilos musicais ou géneros díspares para criar uma nova experiência auditiva.

Entre os compositores apresentados no *corpus* deste estudo, Sérgio Azevedo identificou a colagem nas suas obras, especialmente numa fase inicial do seu percurso criativo (Azevedo, 1998, p. 310). Alexandre Delgado e Luís Tinoco não renegam a presença de citações nas suas obras, mas enfatizam a necessidade de uma inclusão orgânica de materiais externos, especificando que algum grau de questionamento dos materiais previamente existentes deve ser introduzido no processo.

Delgado afirma: «Eu acho que em qualquer obra pode haver citações – e eu gosto de usar citações, a minha ópera a *Rainha Louca* está cheia de citações – mas tudo isso tem sido introduzido de uma forma orgânica, não pode ser simplesmente pela citação.» (Azguime, 2004a, p. 12), enquanto Tinoco afirma:

Obviamente que é preciso ter bastante cuidado, porque não me interessa absolutamente nada recuperar elementos de tempos que não sejam o meu, a menos que eu lhes possa injetar qualquer elemento subversivo e que lhe [sic] dê um cunho do meu tempo – algo que faça com que aquilo só pudesse ter sido feito na última década do século que passou ou agora na primeira década

37. *Idem*.

38. *Idem*.

As I have stated in a previous essay,

From an aesthetic point of view, the early days of the GMCL (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa) developed under the auspices of the musical avant-garde of the post-war era, clearly rooted in the post-serial proposals of the so-called ‘Darmstadt School’, notably those of Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen, to which the profoundly disruptive influence of John Cage would later be added. However, in the 1980s, there was an opening to postmodernism, which, according to Manuel Pedro Ferreira, was influenced by the Italian composer and conductor Aldo Brizzi (Ferreira, 2007, p. 50). This opening manifested itself in several works by Jorge Peixinho written for the GMCL during this period, such as *Ulivi aspri* and *Forti II* (1982) and *O Jardim de Belisa* (1984), for example, but also in the contributions of António Sousa Dias, Alexandre Delgado, Sérgio Azevedo, and Cristina Delgado Teixeira, all of whom came after 1985.

[...] from 2001 to the present, the representation of young composers and the consequent aesthetic eclecticism announced since the late 1980s in the activity of the GMCL became the dominant characteristic of a group no longer led by the creative and musically fertile personality of Jorge Peixinho, but rather by a group of performers who see openness to different languages and approaches as a distinctive trait to preserve and develop (Telles, 2012, p. 209).

The proliferation of aesthetic trends, languages, and means of expression represented within the group clearly attests to the open-mindedness that Jorge Peixinho instilled in it, which his followers have been able to perpetuate and develop. This is probably one

of the greatest riches of this ensemble, and perhaps its added value in the context of the contemporary musical scene in Portugal. (Telles, 2020, p. 45)

### Rejection of Complexity

In the context of postmodernism, the idea that complexity in art and music is inherently superior has been rejected by several artists and composers. Instead, they embrace clarity, directness, and emotional expressiveness, which were often sidelined in postmodernist compositions, a shift that reflects a broader postmodern tendency to question established hierarchies in artistic expression.

In João Madureira’s *Estudos literários – Retratos*, the composer specifically intended to provide the performer (myself, in this particular case) with “simple” music, far from the high complexity of most repertoires that I had been tackling up to that moment. Two particular pieces from the cycle, *Eurico* (dedicated to Eurico Carrapatoso, one of the composers in this study) and *Morton* (a homage to the American composer Morton Feldman), allowed for that purpose (cf. Figs. 16 and 17). Both of them achieve stasis through long, sustained notes and/or resonances, simple pitch patterns and slow tempos.

Several other concluding examples can be found in Eurico Carrapatoso’s, Ivan Moody’s or Tiago Cutileiro’s works, among others.

### Minimalism

Composers such as José Luís Ferreira (Azguime, 2005b, p. 2) and Tiago Cutileiro (as previously mentioned) have acknowledged the importance of musical minimalism in their compositional development, while António Ferreira refers the impact that the discovery of Morton Feldman and other American minimalists had on him, as he

The image shows a musical score for a piano piece. At the top left, there is a tempo marking of a quarter note followed by '= 60' and the instruction 'Profundo e reflexivo'. The score is written for piano (mf) and consists of two staves, treble and bass clef. The music is characterized by long, sustained notes and chords, with a variety of time signatures including 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, and 8/4. The piece is marked '(Con molto pedale)' at the bottom.

Fig. 16. João Madureira, *Estudos literários – Retratos: Eurico* (mm. 1–5), p. 1. Author’s edition, 2012

Fig. 16. João Madureira, *Estudos literários – Retratos: Eurico* (c. 1–5), p. 1. Edição do autor, 2012

Morton

(Con molto pedale)

Fig. 17. João Madureira, *Estudos literários – Retratos: Morton* (mm. 1–5), p. 1. Author's edition, 2012

Fig. 17. João Madureira, *Estudos literários – Retratos: Morton* (c. 1–5), p. 1. Edição do autor, 2012

deste século. Não me interessa absolutamente nada recuperar coisas do passado numa atitude de citação ou mero pastiche sem que eu consiga de alguma forma reinventar isso, ou recontextualizar isso á luz de um tempo presente, que é o meu. (Cascudo, 2005, pp. 13–4)

No entanto, a própria incorporação de materiais díspares, particularmente no contexto de obras que lidam com paisagens sonoras, pode incluir a sobreposição de sons gravados, muitas vezes esbatendo as linhas entre a composição original e os sons encontrados; a obra já citada *A Casa do Cravo*, de Carlos Marecos, constitui um exemplo desta tendência.

#### ABORDAGENS PÓS-MODERNISTAS

É sabido que a introdução das abordagens pós-modernistas na criação musical portuguesa ocorreu na década de 1980, principalmente através de compositores associados ao GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, fundado pelo compositor Jorge Peixinho em 1970. O próprio Peixinho, juntamente com Clotilde Rosa e Constança Capdeville, foram algumas das principais figuras que começaram a questionar a chamada *vanguarda* musical. Manuel Pedro Ferreira explica que «Esta discreta abertura do GMCL aos valores pós-modernos não teve eco imediato na produção das novas gerações [...]» (Ferreira, 2005, p. 50). No entanto, no que diz respeito à geração nascida entre 1959 e 1979, várias afinidades pós-modernistas emergem entre os compositores em foco. Não será esse ecletismo, diversidade e proliferação de opções estéticas uma das características do pós-modernismo na música?

Como afirmei num ensaio anterior,

Do ponto de vista estético, os primórdios do GMCL desenvolveram-se sob os auspícios da vanguarda musical do pós-guerra, entroncando claramente nas propostas pós-seriais da chamada «Escola de Darmstadt», nomeadamente de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, às quais viria a juntar-se a influência profundamente disruptiva de Jonh Cage. No anos 1980 verificou-se, no entanto, uma abertura ao pós-modernismo a que, segundo Manuel Pedro Ferreira, não foi estranha a influência do compositor e maestro italiano Aldo Brizzi (Ferreira M. P., 2005, p. 50). Essa abertura manifestou-se em várias obras de Jorge Peixinho escritas para o GMCL nesse período, como *Ulivi aspri e Forti II* (1982) e *O Jardim de Belisa* (1984), por exemplo, mas também nas contribuições de António Sousa Dias, Alexandre Delgado, Sérgio Azevedo e Cristina Delgado Teixeira, todas elas ulteriores a 1985. Assim,

[...] desde 2001 até ao presente, a representatividade de jovens compositores e o consequente eclectismo estético anunciados desde o final dos anos 80 na actividade do GMCL vão tornar-se o traço dominante num grupo não já encabeçado pela personalidade criadora e musicalmente fecundante de Jorge Peixinho, mas antes por um grupo de intérpretes que vê na abertura de espírito a diferentes linguagens e posturas um traço distintivo a conservar e desenvolver. (Telles, O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa: 40 anos de história, 2012, p. 209)

A proliferação de tendências estéticas, linguagens e meios de expressão representados no seio do grupo provam cabalmente a abertura de espírito que Jorge Peixinho nele imprimiu, e que os seus seguidores souberam perpetuar e desenvolver. Essa é, provavelmente,

A. H.

Fig. 18. João Madureira. A.H. (from *Estudos Literários – Retratos*, mm. 1–10), p. 1. Author's edition, 2012

Fig. 18. João Madureira. A.H. (de *Estudos Literários – Retratos*, c. 1–10), p. 1. Edição do autor, 2012

listened to their works performed in the Netherlands in 1986 (Szczypa, 2015b, p. 5). Ivan Moody, in turn, recognises that, even though he is not a minimalist, having had direct contact with minimalist composers was an important experience for him. (Azguime, 2005a, pp. 1–2)

Even though João Madureira does not refer to a possible minimalist influence in his music, works such as *Cristiana* (cf. Fig. 1) and *A.H.* (cf. Fig. 18), both from *Estudos Literários – Retratos*, may be analysed in that light. Their repetitive and slow, almost unnoticeable, progressions, may be suggestive of Philip Glass' or Steve Reich's aesthetic examples.

### Eclecticism

Post-modern music often blends various styles, genres, and influences, drawing from historical traditions as well as contemporary trends. This eclecticism allows composers to mix elements from classical, popular, world music, and avant-garde traditions, creating hybrid forms that challenge traditional classifications.

Sérgio Azevedo, for instance, recognizes a wide variety of influences in his music, such as those of Luciano Berio, Magnus Lindberg, Peter Maxwell-Davies, Harrison Birtwistle and (albeit less prominently) Franco Donatoni, acknowledging that his musical language owes something to each and all of them (Azevedo, 1998, p. 477). He goes so far as to point out early contradictions among the principles inherited from the aforementioned composers,

as well as a transitional period and the need to restore clarity of purpose in more recent years. (Azevedo, 1998, p. 310)

In this process, several composers look back to musical models from before World War II, namely those akin to tonality and/or modality, as in the case of Sérgio Azevedo, Alexandre Delgado, Ivan Moody, Nuno Corte-Real, Carlos Marecos, Anne Victorino d'Almeida, or to free atonality, in the case of António Chagas Rosa (Szczypa, 2015c, p. 4). Pre-serial models are to be found equally in works by Bruno Gaborro, Alexandre Delgado, João Madureira and Evgueni Zoudilkine, while António Chagas Rosa (Szczypa, 2015c, p. 4) and Nuno Côrte-Real (Azevedo, 1998, p. 524) admit that free atonalism is akin to some of their respective languages.

Eurico Carrapatoso, perhaps “[...] the furthest pole from today’s post-serial temptations [...]”, according to Azevedo (1998, p. 311) “[...] advocates a return to the wise, contrapuntal writing of the old masters (Palestrina, Bach, Wagner, Fauré, Stravinsky, Messiaen, and others ...).” (Azevedo, 1998, p. 312)

João Madureira, in turn, strives to achieve multiple works where spectral, tonal and modal moments coexist, each one of them maintaining its own integrity while establishing a dialogue with others, something that is very much influenced by the concept of open work in literature. Indeed,

In his language, the composer aims to integrate the various ‘ruptures’ in the history of music, drawing on

uma das maiores riquezas deste agrupamento, e talvez a sua mais-valia no contexto do meio musical português do nosso tempo. (Telles, 2020, p. 45)

### Rejeição da complexidade

No contexto do pós-modernismo, a ideia de que a complexidade na arte e na música é desejável tem sido rejeitada por vários artistas e compositores. Em vez disso, eles abraçam a clareza, a simplicidade e a expressividade emocional, que muitas vezes foram marginalizadas nas composições pós-serialistas, refletindo uma tendência pós-moderna para questionar as hierarquias estabelecidas no âmbito da expressão artística.

Em *Estudos literários – Retratos*, de João Madureira, o compositor pretendeu especificamente proporcionar ao intérprete (eu própria, neste caso específico) uma música «simples», longe da elevada complexidade da maioria dos repertórios que havia abordado até então. Duas peças específicas do ciclo, *Eurico* (dedicada a Eurico Carrapatoso, um dos compositores deste estudo) e *Morton* (uma homenagem ao compositor americano Morton Feldman), permitiram esse objetivo (cf. Figs. 16 e 17). Ambas alcançam o estatismo através de notas e/ou ressonâncias longas e sustentadas, padrões tonais simples e tempi lentos.

Vários outros exemplos podem ser encontrados em obras de Eurico Carrapatoso, Ivan Moody ou Tiago Cutileiro, entre outros.

### Minimalismo

Compositores como José Luís Ferreira (Azguime, 2005b, p. 2) e Tiago Cutileiro (como mencionado anteriormente) reconheceram a importância do minimalismo musical no seu desenvolvimento composicional, enquanto António Ferreira refere o impacto que a descoberta de Morton Feldman e outros minimalistas americanos teve sobre ele, ao ouvir as suas obras interpretadas na Holanda em 1986 (Szczyba, 2015b, p. 5). Ivan Moody, por sua vez, reconhece que, apesar de não ser minimalista, o contacto direto com compositores minimalistas foi uma experiência importante para ele. (Azguime, 2005a, pp. 1–2)

Embora João Madureira não faça referência a uma possível influência minimalista na sua música, obras como *Cristiana* (cf. Fig. 1) e *A.H.* (cf. Fig. 18), ambas de *Estudos Literários – Retratos*, podem ser analisadas nessa perspetiva. As suas progressões repetitivas e lentas, quase imperceptíveis, podem sugerir exemplos esteticamente afins aos de Philip Glass ou Steve Reich.

### Ecletismo

A música pós-moderna recorre frequentemente a vários estilos, géneros e influências, inspirando-se tanto em tradições históricas como em tendências contemporâneas. Este ecletismo permite aos compositores misturar elementos das tradições clássica, popular, «música do mundo» e vanguardista, criando formas híbridas que desafiam as classificações habituais.

Sérgio Azevedo, por exemplo, reconhece uma grande variedade de influências na sua música, tais como as de Luciano Berio, Magnus Lindberg, Peter Maxwell-Davies, Harrison Birtwistle e (embora menos proeminentemente) Franco Donatoni, reconhecendo que a sua linguagem musical deve algo a cada um e a todos eles (Azevedo, 1998, p. 477). Esse compositor chega ao ponto de apontar contradições iniciais entre os princípios herdados dos compositores acima mencionados, bem como um período de transição e a necessidade de restaurar a clareza estética nos anos mais recentes. (Azevedo, 1998, p. 310)

Neste processo, vários compositores voltam a sistemas de composição anteriores à Segunda Guerra Mundial, nomeadamente neotonais e/ou neomodais, como no caso de Sérgio Azevedo, Alexandre Delgado, Ivan Moody, Nuno Corte-Real, Carlos Marecos e Anne Victorino d'Almeida, ou à atonalidade livre, no caso de António Chagas Rosa (Szczyba, 2015c, p. 4). Os sistemas pré-serialistas podem ser encontrados igualmente nas obras de Bruno Gabirro, Alexandre Delgado, João Madureira e Evgueni Zoudilkine, enquanto António Chagas Rosa (Szczyba, 2015c, p. 4) e Nuno Corte-Real (Azevedo, 1998, p. 524) admitem que as respetivas linguagens se assemelham ao atonalismo livre.

Eurico Carrapatoso, talvez o «[...] polo mais afastado das tentações pós-seriais de hoje. [...]», segundo Azevedo (1998, p. 311), «[...] advoga um retorno da sua pessoa à escrita sábia, contrapontística, dos velhos mestres (Palestrina, Bach, Wagner, Fauré, Stravinsky, Messiaen ainda...)» (Azevedo, 1998, p. 312)

João Madureira, por sua vez, esforça-se por criar obras onde coexistem momentos espectrais, tonais e modais, cada um deles mantendo a sua própria integridade enquanto estabelece um diálogo com os outros, procedimento muito influenciado pelo conceito de obra aberta na literatura. De facto,

Na sua linguagem o compositor pretende integrar as várias «rupturas» da história da música, recorrendo às técnicas e estéticas tanto dos séculos XX e XXI, entre as quais o serialismo e o espectralismo, como do passado. Ligado aos princípios estéticos do pós-mod-

techniques and aesthetics from both the 20th and 21st centuries, including serialism and spectralism, as well as from the past. Connected to the aesthetic principles of late post-modernism, the composer has created a singular voice in the Portuguese musical landscape. It is not just the ‘drawing from’ various sources, such as ancient music, Central African culture, or extra-musical phenomena, that interests him – these allow him to include different metalinguistic dimensions in his music. (Szczyba, 2017a, p. 4)

The composer also acknowledges earlier influences from Johann Sebastian Bach and Béla Bartók. (Szczyba, 2017a, p. 5)

Eclecticism may equally apply to singular music works, like the two cycles for piano, *Piano Book* by Ivan Moody (2020), and *Estudos Literários – Retratos* (2012), by João Madureira. Given that both intend to pay homage to and/or portray several different personalities, the variety of related sources and materials employed is great.

### Intertextuality

A significant feature of post-modern music is the practice of intertextuality, where composers reference or quote other works, styles, or cultural artefacts within their compositions. This can create layers of meaning and invite listeners to engage with the music on multiple levels.

In Ivan Moody’s musical output, for example, references to place and traditional cultures from around the world reflect mainly his birth and living places, as well as the zone of geographical implantation of Orthodoxy (Eastern Europe), with an emphasis on Russia. Musical and literary references reflect his own interests regarding different writers, but especially his musical training, knowledge and practice. Traditional folk music influences underline his interest in Eastern European countries and regions, again related to his own practice as an Orthodox chanter, choir singer and conductor, and priest. Western classical music references point to major modern contemporary works and/or composers, as well as to other works by Moody himself. Orthodox chant and musical traditions are also referred to, either directly or indirectly, without overshadowing his massive choral output. (Telles, In Print)

On a different note, as already mentioned, João Madureira’s interests in literature, intertextuality and music as language are essential components of his creative process. For one thing, he makes use of literary or poetic texts in light of their sonorous qualities (rhymes,

different phrase lengths, etc.), as we have seen above; on the other hand, he highlights the discursive quality of musical works, assuming that music has an underlying narrative that doesn’t confine itself to the development possibilities enclosed in its initial material components; in other words, the formal idea of a piece of music should precede, in the compositional process, the analysis and developmental work upon its basic materials. Music and text constitute, for the composer, a “counterpoint” of languages which he often and lavishly explores. That creative ground is emphasized by the fact that Madureira’s wife<sup>29</sup> is an eminent researcher and teacher of literature, and by the significant number of personal relationships the couple entertains with noted writers and poets. An interesting study regarding the use of texts in his works, these texts’ relationships to several musical parameters, or literary and philosophical reflections about meta-language(s) has been published by Jelena Novak (Novak, 2006). She questions:

Music as text? Music as intertextuality? Music as language? Music as meta-language? [...] Listening to music by João Madureira (1971) one could easily be pushed to raise the mostly structurally orientated questions mentioned above. It could be asked: Is music a group of signs? Does it acquire a meaning only in relation to other texts of culture? Is music a system of communication? Is it a language on language? These are just few common definitions of text, intertextuality, language and meta-language that are endlessly reconsidered. Frequent re-posing of those questions by, through, or around music shows that contemporary literary theory, after poststructuralism, remains intriguing for composers, performers, musicologists and others active in the world of music. João Madureira shows interest in precisely these types of questions, and the answers he offers through his musical language may well revise linguistic considerations of music. (Novak, 2006, p. 1)

### Irony and Playfulness

Post-modern music often incorporates irony and a sense of playfulness, subverting expectations and traditional conventions. Composers use humor, pastiche, or parody to comment on the music itself or the broader cultural context. That is the case with Eurico Carrapatoso, Alexandre Delgado, Carlos Marecos and Nuno Corte-

---

29. Cristiana Vasconcelos Rodrigues

ernismo tardio, o compositor criou no panorama musical português uma voz singular. Não é apenas o «beber» das várias fontes, como a música antiga, a cultura centro-africana ou fenómenos extra-musicais, que lhe interessa – elas permitem-lhe incluir na música dimensões metalinguísticas diferentes. (Szczyba, 2017a, p. 4)

O compositor também reconhece influências antigas de Johann Sebastian Bach e Béla Bartók. (Szczyba, 2017a, p. 5)

O eclecismo pode igualmente aplicar-se a obras musicais singulares, como os dois ciclos para piano, *Piano Book*, de Ivan Moody (2020), e *Estudos Literários – Retratos* (2012), de João Madureira. Dado que ambos pretendem homenagear e/ou retratar várias personalidades diferentes, a variedade de fontes e materiais relacionados utilizados é grande.

## Intertextualidade

Uma característica significativa da música pós-moderna é a prática da intertextualidade, em que os compositores fazem referência ou citam outras obras, estilos ou artefactos culturais nas suas composições. Tal característica pode criar camadas de significado e convidar os ouvintes a envolverem-se com a música em vários níveis.

Na produção musical de Ivan Moody, por exemplo, as referências a lugares e culturas tradicionais de todo o mundo refletem principalmente os seus locais de nascimento e residência, bem como a zona de implantação geográfica da Ortodoxia (Europa Oriental), com ênfase na Rússia. As referências musicais e literárias refletem os seus próprios interesses em relação a diferentes escritores, mas especialmente a sua formação, conhecimento e prática musicais. As influências da música folclórica tradicional sublinham o seu interesse pelos países e regiões da Europa Oriental, mais uma vez relacionado com a sua própria prática como cantor ortodoxo e de coro, maestro e sacerdote. As referências à música clássica ocidental apontam para grandes obras e/ou compositores modernos ou contemporâneos, bem como para outras obras do próprio Moody. O canto ortodoxo e as tradições musicais são também referidos, direta ou indiretamente, sem ofuscar a sua enorme produção coral. (Telles, No prelo)

Por outro lado, como já mencionado, os interesses de João Madureira pela literatura, pela intertextualidade e pela música como linguagem são componentes essenciais do seu processo criativo. Por um lado, ele utiliza textos literários ou poéticos à luz das suas qualidades sonoras

(rimas, frases de cumprimentos diferentes, etc.), como vimos acima; por outro lado, destaca a qualidade discursiva das obras musicais, assumindo que a música tem uma narrativa subjacente que não se limita às possibilidades de desenvolvimento providenciadas pelos seus materiais iniciais; por outras palavras, a ideia formal de uma peça musical deve preceder, no processo composicional, a análise e o trabalho de desenvolvimento dos seus materiais básicos. A música e o texto constituem, para o compositor, um «contraponto» de linguagens que ele explora com frequência e exuberância. Esse terreno criativo é enfatizado pelo facto de a esposa de Madureira<sup>39</sup> ser uma eminente investigadora e professora de Literatura, e pelo número significativo de relações pessoais que o casal mantém com escritores e poetas de renome. Um estudo interessante sobre o uso de textos nas suas obras, as relações desses textos com vários parâmetros musicais ou reflexões literárias e filosóficas sobre meta-linguagem(ns) foi publicado por Jelena Novak (Novak, 2006). Ela questiona:

A música como texto? A música como intertextualidade? A música como linguagem? A música como metalinguagem? [...] Ao escutar a música de João Madureira (1971), é fácil ser levado a levantar as questões acima mencionadas, orientadas principalmente para a estrutura. Poder-se-ia perguntar: a música é um conjunto de signos? Adquire significado apenas em relação a outros textos da cultura? A música é um sistema de comunicação? É uma linguagem sobre a linguagem? Estas são apenas algumas definições comuns de texto, intertextualidade, linguagem e metalinguagem que são incessantemente revisitadas. A frequente reformulação dessas questões através, ou em torno, da música mostra que a teoria literária contemporânea, pós-estruturalista, continua a intrigar compositores, intérpretes, musicólogos e outros agentes ativos no mundo da música. João Madureira interessa-se precisamente por este tipo de questões, e as respostas que oferece através da sua linguagem musical têm o potencial para reformular considerações linguísticas relativas à música. (Novak, 2006, p. 1)

## Ironia e ludicidade

A música pós-moderna incorpora frequentemente ironia e um sentido de diversão, subvertendo as expectativas e as convenções tradicionais. Vários compositores utilizam o humor, o *pastiche* ou a paródia para comentar a própria

---

39. Cristiana Vasconcelos Rodrigues

Fig. 19. Eurico Carrapatoso, *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda)*: 2. *The Parrot's Fax* (mm. 91–94), p. 12. Montemel Editions, 2011 (pink rectangle added by myself)

Fig. 19. Eurico Carrapatoso, *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda)*: 2. *O Fax do Papagaio* (c. 91–94), p. 12. Edições Montemel, 2011 (retângulo rosa adicionado por mim)

Fig. 20. Eurico Carrapatoso, *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda)*: 4. *Pombo-torcaz* (mm. 1–7), p. 21. Montemel Editions, 2011 (pink rectangles added by myself)

Fig. 20. Eurico Carrapatoso, *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda)*: 4. *Pombo-torcaz* (c. 1–7), p. 21. Edições Montemel, 2011 (retângulos cor-de-rosa adicionados por mim)

Real, for example. The latter acknowledges the importance of satire and irony in his work (Em foco: Nuno Corte-Real, n.d.), which is evident in his tragicomedy opera *Banksters* (2011) and comic opera *Os dilemas dietéticos de uma matrioska do meio* (2016), among others.

Another concrete example would be Eurico Carrapatoso's *Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda)*, for piano. Each one of the works' individual movements starts with a poem about a specific animal, which is endowed with anthropomorphic characteristics and behaviours. Both the poems and their titles are imbued with humor and irony, as becomes evident in *The parrot's fax*, *Sir Vulture and the Raven* and *What does the earthworm do?*; humorous indications in the scores themselves (like those one can find in some of Erik Satie's scores) include "flying low" (*O fax do papagaio*, cf. Fig. 19, in the pink rectangle), "Saudi Andante" and "The pianist should interpret this piece as if they were riding on the back of a dromedary, with an imaginary turban." (*Pombo-torcaz*, cf. Fig. 20, in the pink rectangles), among many others, further developing the ironic character of these pieces.

Carlos Marecos has completed a cycle of songs for voice and piano entitled *Paródias sobre as Modinhas Luso-Brasileiras* ("Parodies of Luso-Brazilian Modinhas", 2001). As the title indicates, parody is an essential part of the creative process in this particular work, irony being acknowledged by the composer himself:

The Luso-Brazilian modinhas are part of a collection of songs originating from the late 18th century and early 19th century, published in the 'Jornal das Modinhas' released at that time in Lisbon. They belonged to a repertoire created for the salons of the aristocracy and the wealthy urban bourgeoisie, forming part of the daily social and musical entertainment of the era, at a time when economic relations with Brazil were privileged, which also fostered a significant cultural exchange, particularly in music. In Brazil, society sought to keep up with the latest news from the Kingdom, while in Portugal, the exotic influences associated with Brazil were received with enthusiasm. [...] I aimed to approach this repertoire not from a museological perspective but by recreating it, using irony to highlight some characteristics of the conservative texts, as seen in the first modinha. [...] (Marecos, 2001, p. iii)

Figure 21 reproduces an excerpt from the first *Modinha*, to which the composer alludes in the quote above. The underlying irony manifests itself through the juxtaposition of a plain tonal melody, over the text "Lazy bums, go get a job!", while the piano and the clarinet offer a somewhat dislocated accompaniment with polytonal hints and bizarre harmonic progressions.

música ou o seu contexto cultural. É o caso de Eurico Carrapatoso, Alexandre Delgado, Carlos Marecos e Nuno Corte-Real, por exemplo. Este último reconhece a importância da sátira e da ironia na sua obra (Em foco: Nuno Corte-Real, n.d.), o que é evidente na sua ópera tragicômica *Banksters* (2011) e na ópera cômica *Os dilemas dietéticos de uma matrioska do meio* (2016), entre outras.

*Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda)*, para piano, de Eurico Carrapatoso constitui um outro exemplo da referida tendência. Cada um dos andamentos individuais da obra começa com um poema sobre um animal específico, dotado de características e comportamentos antropomórficos. Tanto os poemas como os seus títulos estão imbuídos de humor e ironia, como se torna evidente em *O fax do papagaio*, *D. Abutre e o Corvo* e *O que faz a minhoca*. Por outro lado, o compositor inclui indicações humorísticas nas próprias partituras (como se se inspirasse em Erik Satie...), que incluem «voando baixinho» (*O fax do papagaio*, cf. Fig. 19, no retângulo rosa), «andante saudita» e «o pianista deve interpretar esta peça como se estivesse montado nas costas de um dromedário, com um turbante imaginário» (*Pombo-torcaz*, cf. Fig. 20, nos retângulos cor-de-rosa), entre muitas outras, o que reforça ainda mais o caráter irónico destas peças.

Carlos Marecos completou um ciclo de canções para voz e piano intitulado *Paródias sobre as Modinhas Luso-Brasileiras* (2001). Como o título indica, a paródia é uma parte essencial do processo criativo nesta obra em particular, sendo a ironia reconhecida pelo próprio compositor:

As modinhas luso-brasileiras fazem parte de um conjunto de canções com origem no final do séc. XVIII, inícios do séc. XIX, publicadas no «Jornal das Modinhas» editado na altura em Lisboa. Pertenciam a um repertório criado para os salões da aristocracia e da burguesia urbana abastada, fazendo parte do divertimento quotidiano social e musical da época, numa altura em que as relações a nível económico com o Brasil eram privilegiadas, o que proporcionava também um enorme intercâmbio cultural, nomeadamente a nível musical. No Brasil a sociedade procurava estar a par das últimas novidades do Reino e em Portugal recebia-se com entusiasmo as influências exóticas associadas ao Brasil. [...] Procurei abordar este repertório, não duma perspectiva museológica, mas recriando-o, ironizando com algumas características dos textos de carácter conservador, como acontece na primeira modinha. [...] (Marecos, 2001, p. iii)

A Figura 21 reproduz um excerto da primeira *modinha*, à qual o compositor alude na citação acima. A ironia subjacente manifesta-se na justaposição de uma melodia tonal simples, sobre o texto «Fora vadios, vão trabalhar», ao acompanhamento um tanto deslocado, com sugestões politonais e progressões harmónicas bizarras, que o piano e o clarinete oferecem.

### Descentralização da autoridade

O pós-modernismo desafia a ideia de uma voz única, autoritária, na música. Em vez disso, celebra perspetivas e vozes diversas, muitas vezes elevando tradições e práticas musicais marginalizadas ou anteriormente ignoradas.

Fig. 21. Carlos Marecos, *Paródias às modinhas luso-brasileiras*: 1. Graças aos Céos (mm. 25–28), p. 4. Author's edition, 2001 (pink rectangle added by myself)

Fig. 21. Carlos Marecos, *Paródias às modinhas luso-brasileiras*: 1. Graças aos Céos (c. 25–28), p. 4. Edição do autor, 2001 (retângulo rosa adicionado por mim)

## Decentralization of Authority

Post-modernism challenges the idea of a singular authoritative voice in music. Instead, it celebrates diverse perspectives and voices, often elevating marginalized or previously overlooked musical traditions and practices. Eurico Carrapatoso, for instance, claims freedom from stylistic constraints, stating that

In an era where writing a perfect chord still seems to be an act of resistance, I would define my music as uninhibited, unafraid of ghosts. I handle the perfect chord with the same freedom with which I handle a cluster. The responsibility for their use is conferred by the context in which they are placed, by the coherence they assume retrospectively, and not by an unsustainable *a priori* prejudice. (Azevedo, 1998, p. 403)

A similar idea of freedom, liberation and multiculturalism stems from João Madureira's own creative path:

My early compositions were more connected to serial and post-serial music. Then I went through a fascination with the spectral school. I loved it – it was a kind of liberation from serialism. However, once I mastered this technique and aesthetic, I turned to other sources because I realised I could reinterpret them with today's perspective – that's the path I took and where I am heading now. They are part of a multifaceted cultural space that I am interested in exploring. (Szczyba, 2017a, pp. 5–6)

Such freedom implies that certain composers, like António Chagas Rosa, have difficulties in defining their own musical style:

I find it difficult to describe my musical language. However, there are recurring concerns that I have regarding musical language: the harmonic plan and the search for relationships between chords; tensions between consonance and dissonance; timbre as an expression of the musical idea; the infinite study of the possibilities of each instrument. (Szczyba, 2015c, p. 6)

João Madureira strives to achieve multiple works where spectral, tonal and modal moments coexist; each one of them maintains its own integrity while establishing a dialogue with fundamentally different others. According to Jelena Novak,

The musical language he is developing is related to the languages of authors who are deeply involved in tradition and the impact of European high modernism in music, and who tend to reconsider and deconstruct that tradition along the vector trace [sic] by spectral music. That tendency could be called post-spectralism [...] (Novak, 2006, pp. 1–2)

Nuno Corte-Real, in turn, clearly opposes the academic and speculative language cultivated by the avant-gardes of the last century. Taking advantage of the aesthetic concepts of American minimalists and post-minimalists, Nuno Côte-Real places the value of auditory perception above the conceptual values of music. Nevertheless, Nuno Côte-Real's music

[...] “seeks a narrative sense” and has a more open approach to the past. The composer reinvents “the dialectical relationship between consonance and dissonance, tending to privilege the former, while the latter takes on an expressive or dramatic characterisation role.” In the current landscape of Portuguese music, Nuno Côte-Real has created an alternative space marked by openness to tradition and freedom in compositional processes. ‘The effectiveness of the work is assessed in perceptual terms, that is, by listening rather than by analysis or any statement of intentions,’ writes Afonso Miranda about the music of the composer and conductor. Nuno Côte-Real cultivates an eclectic style that is subject to various influences and musical ‘contaminations’, aligning with post-modern language, which takes advantage of the plurality and diversity of music history. In this way, by refusing any type of prohibitions and not excluding any kind of musical material, the composer has created a style marked by individuality and originality. (Em foco: Nuno Corte-Real, n.d.)

In the process of celebrating plurality in music, several composers have absorbed influences from *jazz*, such as Alexandre Delgado, António Sousa Dias and Luís Tinoco, for example, as well as non-Western traditions. Indeed, diverse artistic, cultural and even spiritual perspectives have shaped different composers' musical approaches: from Asia, in the cases of Miguel Azguime (Azevedo, 1998, p. 309) and Jaime Reis (Streitova, n.d.); from Africa and, more recently, India, as in the case of João Madureira. (Szczyba, 2017a, p. 5)

Eurico Carrapatoso, por exemplo, reivindica a liberdade das restrições estilísticas, afirmando que

Numa época em que escrever um acorde perfeito parece ser ainda um acto de resistência, definiria a minha música como desinibida, sem medo de fantasmas. E manuseio o acorde perfeito com a mesma liberdade com que manuseio um *cluster*. A responsabilidade do uso dos mesmos é-lhes conferida pelo contexto em que estão inseridos, pela coerência que aí assumem, e não por um preconceito *a priori* insustentável. (Azevedo, 1998, p. 403)

Uma ideia semelhante de liberdade e multiculturalismo deriva do próprio percurso criativo de João Madureira:

As minhas primeiras composições eram mais ligadas à música serial e pós-serial. Depois passei por um fascínio pela escola espectral. Adorei-a – foi uma espécie de libertação do serialismo. Contudo, quando dominei esta técnica e estética, virei-me para as outras fontes, porque percebi que as podia reler com os olhos de hoje – foi por aí que fui e é por aí que estou a caminhar agora. Elas fazem parte de um espaço cultural múltiplo, que me interessa explorar. (Szczyba, 2017a, pp. 5–6)

Essa liberdade implica que certos compositores, como António Chagas Rosa, tenham dificuldades em definir o seu próprio estilo musical:

Tenho dificuldade em descrever a minha linguagem musical. Mas há questões que me preocupam recorrentemente em termos de linguagem musical: o plano harmónico e a busca de relações entre acordes; tensões entre consonância e dissonância; timbre como expressão da ideia musical; o estudo infinito das possibilidades de cada instrumento. (Szczyba, 2015c, p. 6)

João Madureira esforça-se por alcançar a coexistência de momentos espectrais, tonais e modais; cada um deles mantém a sua própria integridade, ao mesmo tempo que estabelece um diálogo com outros fundamentalmente diferentes. Segundo Jelena Novak,

A linguagem musical que ele está a desenvolver relaciona-se com as linguagens de autores profundamente envolvidos na tradição e no impacto do alto modernismo europeu na música, e que tendem a reconsiderar e desconstruir essa tradição ao longo do traço vetorial [sic] da

música espectral. Essa tendência poderia ser designada por pós-espectralismo [...] <sup>40</sup> (Novak, 2006, pp. 1–2)

Nuno Corte-Real, por sua vez, opõe-se claramente à linguagem académica e especulativa cultivada pelas vanguardas do século passado. Aproveitando os conceitos estéticos dos minimalistas e pós-minimalistas americanos, Nuno Corte-Real coloca o valor da percepção auditiva acima dos valores conceptuais da música. No entanto, a música de Nuno Corte-Real

[...] «procura um sentido narrativo» e tem uma abordagem mais aberta ao passado. O compositor reinventa «a relação dialéctica entre consonância e dissonância, tende a privilegiar a primeira, enquanto a segunda toma uma função expressiva ou de caracterização dramática.» No panorama actual da música portuguesa Nuno Corte-Real criou um espaço alternativo marcado pela abertura à tradição e pela liberdade dos processos composicionais. «A eficácia da obra é avaliada em termos perceptivos, isto é, pela escuta e não pela análise ou por uma qualquer declaração de intenções», escreve Afonso Miranda sobre a música do compositor e maestro. Nuno Corte-Real cultivava um estilo ecléctico, que está sujeito a várias influências e «contaminações» musicais aproximando-se da linguagem pós-moderna, que tira proveito da pluralidade e diversidade da história da música. Desta maneira, recusando qualquer tipo de interdições e não excluindo nenhum tipo de material musical o compositor criou um estilo marcado pelo [sic] individualidade e pela originalidade. (Em foco: Nuno Corte-Real, n.d.)

No processo de celebração da pluralidade na música, vários compositores absorveram influências do *jazz* (cf. Alexandre Delgado, António Sousa Dias e Luís Tinoco), bem como de tradições não ocidentais. De facto, diversas perspetivas artísticas, culturais e até espirituais moldaram as diferentes abordagens musicais dos compositores em estudo: da Ásia, no que diz respeito a Miguel Azguime (Azevedo, 1998, p. 309) e Jaime Reis (Streitova, s.d.); de África e, mais recentemente, da Índia, no que diz respeito a João Madureira. (Szczyba, 2017a, p. 5)

### Ênfase no ouvinte

A música pós-moderna dá relevo ao papel do ouvinte na criação de significado. A interpretação da música

---

40. Tradução livre.

## Emphasis on the Listener

Post-modern music often places a greater emphasis on the role of the listener in creating meaning. The interpretation of music becomes subjective, allowing for personal and varied responses to the same work. Composers tend to avoid harsh sonorities characteristic of mid-20<sup>th</sup> century *avant-garde* movements, while they try to restore memorable melodies and consonant harmonic structures.

As Sérgio Azevedo puts it,

My music aims to be (...) clear, not overly rhetorical, non-tonal – but with directional harmonies and gestures – and timbrally complex, yet aurally perceptible. I am very interested in form, in the way the listener perceives certain intervals, certain contexts, timbre, space, and everything that pertains to a dynamic of composition that is perceptible to the listener. (Azevedo, 1998, p. 477)

Other composers, notably Alexandre Delgado, have focused on a discursive and functional conception of form (sometimes in a conventional sense, as happens with Sérgio Azevedo), timbre, strong rhythmic patterns (often influenced by *jazz* and Stravinsky's works) and motivic repetition, as means of impressing the listener and providing his music with memorable characteristics. He equally focuses on creating musical characters through melody and rhythm, while striving to write idiomatic music that values the acoustic instruments' traditional potential (Azevedo, 1998, p. 463). Nuno Côrte-Real equally values auditory perception more than the conceptual aspects of music. (Em foco: Nuno Corte-Real, n.d.)

## Conclusion

The exploration of contemporary Portuguese art music reveals a rich and dynamic landscape shaped by historical, social, and cultural influences. Composers such as Jorge Peixinho and Emmanuel Nunes have laid the groundwork for a diverse array of musical expressions, both – especially the former – having encouraged a departure from rigid aesthetic confines. Alongside these references, Christopher Bochmann and António Pinho Vargas, in Lisbon; Cândido Lima, Filipe Pires and Álvaro Salazar, in Oporto; Amílcar Vasques-Dias, João Pedro Oliveira and Isabel Soveral, in Aveiro, contributed to shaping the artistic identities of notable composers of the generation under study (which includes both of the latter).

The evolution from the *avant-garde* movements of the 20th century to the emergence of new generations

of composers and aesthetic preferences underscores the importance of context in understanding the current state of music creation in Portugal. Indeed, specific policies – both public and private –, as well as institutional evolutions, have allowed for a large number of composers to emerge within the generation born between 1959 and 1979 (96, according to the Portuguese Music Research and Information Center, as noted above) and thrive (at least 37, i.e., the corpus of this study, which has been selected through relevance criteria explained above). In my effort to identify the aforementioned criteria, I was confronted with the fact that women composers are much less represented in musicographic and musicological discourses regarding the generation under study. I sincerely hope that trend will change in the near future.

If, on the one hand, I have verified that contemporary Western art music has been granted a considerable amount of reflection within Portuguese academia, I also noted that performance in this realm is less prominent, while effective teaching processes are yet considerably limited.

Furthermore, the restricted space, attention and support given to the so-called “contemporary” art music and pertaining criticism in today's media is worrisome, given that music – of whichever aesthetic tendency – needs to be performed, heard, seen and discussed in order to evolve creatively.

Having identified two major trends in music written by Portuguese (or resident in Portugal) composers – structuralism and experimentalism, on one hand, and postmodernism, on the other – I have strived to depart from previous studies in identifying specific aspects of these categories as they are adopted by the composers in question. The results show a great variety of responses, no doubt spurred by the impressive degree of internationalization of those composers and their respective contact with about one hundred musical and aesthetic personalities, from the most varied geographies, aesthetic affiliations and musical practices. Furthermore, it becomes evident, from the results of this study, that putting each composer of the corpus in a separate aesthetic category is, for the vast majority of them, simply not possible. On one hand, diverse aspects of their compositional path could be (and are indeed) associated with several stages of their creative evolution corresponding to different aesthetic categories (cf. Sérgio Azevedo, João Madureira); on the other hand, some of the composers in question situate themselves in a free space where they feel they can legitimately, and with no preconceived barriers, adopt methods and techniques from different aesthetic currents,

torna-se subjetiva, permitindo respostas pessoais e variadas à mesma obra. Os compositores tendem a evitar sonoridades agressivas, características dos movimentos vanguardistas de meados do século XX, enquanto tentam restaurar melodias memoráveis e estruturas harmónicas consonantes.

Como afirma Sérgio Azevedo,

A minha música pretende ser [...] clara, não retórica em demasia, não tonal – mas com harmonias e gestos direccionáveis – e timbricamente complexa, embora oralmente perceptível. Interessa-me muito a forma, a maneira como o ouvinte capta certos intervalos, certos contextos, o timbre, o espaço, tudo o que diga respeito a uma dinâmica da composição que seja perceptível para quem ouve. (Azevedo, 1998, p. 477)

Outros compositores, nomeadamente Alexandre Delgado, têm-se centrado numa conceção discursiva e funcional da forma (por vezes num sentido convencional, como acontece também com Sérgio Azevedo), do timbre, de padrões rítmicos fortes (muitas vezes influenciados pelo *jazz* e pelas obras de Stravinsky) e da repetição motívica, como meios para impressionar o ouvinte e dotar a sua música de características memoráveis. Delgado concentra-se igualmente na criação de personagens musicais através da melodia e do ritmo, enquanto se esforça por escrever música idiomática que valorize o potencial tradicional dos instrumentos acústicos (Azevedo, 1998, p. 463). Nuno Córte-Real valoriza igualmente a percepção auditiva mais do que os aspetos conceptuais da música. (Em foco: Nuno Corte-Real, n.d.)

## Conclusão

A indagação sobre a música erudita contemporânea portuguesa revela um panorama rico e dinâmico, moldado por influências históricas, sociais e culturais. Compositores como Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes lançaram as bases para uma diversidade de expressões musicais, tendo ambos – especialmente o primeiro – incentivado um afastamento dos limites estéticos rígidos. A par destas referências, Christopher Bochmann e António Pinho Vargas, em Lisboa; Cândido Lima, Filipe Pires e Álvaro Salazar, no Porto; Amílcar Vasques-Dias, João Pedro Oliveira e Isabel Soveral, em Aveiro, contribuíram para moldar as identidades artísticas de compositores notórios da geração em estudo (que inclui os dois últimos).

A evolução a partir dos movimentos vanguardistas

do século XX até ao surgimento de novas gerações de compositores e respetivas preferências estéticas sublinha a importância do contexto para compreender o estado atual da criação musical em Portugal. De facto, políticas específicas – tanto públicas como privadas –, bem como evoluções institucionais, permitiram o surgimento de um número muito significativo de compositores da geração nascida entre 1959 e 1979 (96, de acordo com o Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, como vimos), bem como o desenvolvimento de prósperas carreiras artísticas para alguns de entre eles (pelo menos 37, ou seja, o *corpus* deste estudo, selecionado com base nos critérios de relevância acima explicitados). Como anteriormente referi, ao aplicar esses critérios, deparei-me com o facto de as compositoras estarem muito menos representadas nos discursos musicográficos e musicológicos relativos à geração em estudo. Espero sinceramente que essa tendência se reverta num futuro próximo.

Se, por um lado, verifiquei que a música erudita ocidental contemporânea tem sido objeto de considerável reflexão no meio académico português, também notei que a performance neste domínio é menos proeminente, enquanto os processos de ensino ainda são consideravelmente limitados.

Além disso, o espaço, a atenção e o apoio restritos dados à chamada música erudita «contemporânea» e à crítica pertinente nos meios de comunicação atuais são preocupantes, dado que a música – de qualquer tendência estética – precisa de ser executada, ouvida, vista e discutida para evoluir criativamente.

Tendo identificado duas grandes tendências na música escrita por compositores portugueses (ou residentes em Portugal) – o estruturalismo e o experimentalismo, por um lado, e o pós-modernismo, por outro –, procurei afastar-me de estudos anteriores ao identificar aspetos específicos destas categorias tal como são desenvolvidos pelos compositores em apreço. Os resultados mostram uma grande variedade de respostas, sem dúvida estimuladas pelo impressionante grau de internacionalização desses compositores e pelo seu contacto com cerca de uma centena de personalidades musicais, das mais variadas geografias, afiliações estéticas e práticas musicais. Além disso, torna-se evidente, a partir dos resultados deste estudo, que colocar cada compositor do *corpus* numa única categoria estética é simplesmente impossível. Por um lado, diversos aspetos dos percursos composicionais estudados poderiam ser (e são, de facto) associados a várias etapas da respetiva evolução criativa, correspondentes a diferentes categorias estéticas (cf. Sérgio Azevedo, João Madureira); por outro lado, alguns dos compositores em

something which is true both for composers of the constructivis/experimentalist lineage and for those who are more easily identified with postmodernist tendencies (cf. António Chagas Rosa, Carlos Marecos, Luís Tinoco, Evgueni Zoudilkine, João Madureira, among others). As we have seen, the integration of interdisciplinary approaches has been pivotal in fostering creativity.

The commitment to innovation, the exploration of new technologies, and the emphasis on the listener's experience indicate the main directions identified in the works of the studied composers. An even more expanded panorama is expected in the next generation of music creators; yet, a recent simplification of languages and

processes, as well as the adherence to market-related criteria, makes one wonder if the new generation will maintain an equally diverse range of aesthetic pathways.

A subsequent study of that generation will allow us to understand how these factors, alongside issues regarding its integration in the job market, shape younger composers' careers and aesthetic developments.

## REFERENCES

- Alain Bancquart. (2022). Retrieved July 14, 2025, from Ressources.ircam: <https://brahms-old.ircam.fr/en/alain-bancquart>
- Amaral, P. (1998). Espace-Temps dans "Gruppen" de Karlheinz Stockhausen (Diplôme d'Etudes Approfondis Dissertation). Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Antão, R. R. (2021, December). Eufónio e Eletrónica – Desafios interpretativos da música mista (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Antunes, D. L. (2015). Introdução à música contemporânea portuguesa de viola d'arco: um estudo de caso (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Azevedo, S. (1998). *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho.
- Azguime, M. (2004, December 23). *Interview with Ivan Moody*. Retrieved from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=3515](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=3515)
- Azguime, M. (2004). *Interview with João Rafael*. Retrieved August 3, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa\\_id=134&lang=EN](https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=134&lang=EN)
- Azguime, M. (2004a, July 15). *Interview with Alexandre Delgado*. Retrieved July 21, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=123&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT)
- Azguime, M. (2004b, December 22). *Interview with João Madureira*. Retrieved March 11, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa\\_id=126&lang=PT](https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=126&lang=PT)
- Azguime, M. (2005a, June). *Interview with Ivan Moody*. Retrieved July 13, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=104&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=104&lang=PT)
- Azguime, M. (2005b, May 27). *Interview with José Luís Marques Ferreira*. Retrieved from Portuguese Music Research and Information Center: [www.mic.pt](http://www.mic.pt)
- Azguime, M. (2005c, January 7). *Interview with Tiago Cutileiro*. Retrieved August 3, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=304&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=304&lang=PT)
- Azguime, M. (2010). *Derrière son double*. Retrieved July 3, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=2721&lang=PT](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=2721&lang=PT)
- Azguime, M. (2019). *De l'état qui le nie*. Retrieved August 9, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=10214&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=10214](https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=10214&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=10214)
- Azguime, M. (2020). 3 Cantos para Libertar o A(r) . Score. Author's edition.
- Azguime, M. (s.d.). *Operas*. Obtido em 3 de August de 2025, de Miguel Azguime Composer and Perfromer: <https://www.azguime.net/performances-proposals-copy>
- Barnes, P. (2019). Minimalism, Mysticism, and Monasticism: Concert Music Inspired by Byzantine Chant. *International Conference for Orthodox Music*. 2, pp. 57–66. Minneapolis (USA): International Society for Orthodox Music.
- Barros, A. C. (2019). Contacto tardio com a música contemporânea no ensino artístico especializado: o mito da complexidade (Master's Dissertation). Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- Bernardo, A. C. (2014). A música de câmara com piano produzida em Portugal: a diversidade de influências na geração nascida entre 1960/1970 e o seu reflexo na interpretação (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Bossis, B. (2005). Intention et création dans la musique d'aujourd'hui. *Musicologies*, 9–20.
- Boulez, P. (1964). *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: Gonthier.
- Boulez, P. (1971). *Boulez on Music Today*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Brito, M. C., & Cymbrown, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Caillet, L. (2007). Les Exigences du piano contemporain. In D. Pistone, *Pianos & Pianistes dans la France d'aujourd'hui* (pp. 55–65). Paris: Université de Paris – Sorbonne | Observatoire Musical Français.
- Caires, C. (2025). *Home*. (C. Caires, Ed.) Retrieved August 8, 2025, from Carlos Caires: <https://www.carloscaires.com/index.php>
- Cardoso, F. d. (2017). A música contemporânea para clarinete solo como meio de desenvolvimento de competências musicais na aprendizagem do clarinete no ensino secundário especializado (Master's Dissertation). Braga: Universidade do Minho – Instituto de Educação.
- Carrapatoso, E. (2011). Six histoires d'enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda) (Score). Montemel.
- Carvalho, D. L. (2011). Dinamização de Música Do Século XXI no Ensino de Flauta de Bisel (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.

questão situam-se num espaço livre onde sentem que podem legitimamente, e sem barreiras pré-concebidas, adotar métodos e técnicas de diferentes correntes estéticas, algo que é verdade tanto para compositores da linhagem construtivista/experimentalista como para aqueles que se identificam mais facilmente com tendências pós-moder-nistas (cf. António Chagas Rosa, Carlos Marecos, Luís Tinoco, Evgueni Zoudilkine, João Madureira, entre outros). Como vimos, a integração de abordagens inter-disciplinares tem sido fundamental para fomentar a criatividade.

O compromisso com a inovação, a exploração de novas tecnologias e a ênfase na experiência do ouvinte

indicam as principais direções identificadas nas obras dos compositores estudados. Espera-se um panorama ainda mais amplo na próxima geração de criadores musicais; no entanto, uma recente simplificação das linguagens e dos processos, bem como a adesão a critérios relacionados ao mercado, levam a questionar se a nova geração manterá a mesma diversidade de caminhos estéticos.

Um estudo subsequente dessa geração permitir-nos-á compreender como os referidos fatores, bem como questões relacionadas com a sua integração no mercado de trabalho, vêm moldando as carreiras e os desenvolvimentos estéticos de compositores mais jovens.

## REFERÊNCIAS

- Alain Banquart. (2022). Obtido em 14 de Julho de 2025, de Ressources.ircam: <https://brahms-old.ircam.fr/en/alain-banquart>
- Amaral, P. (1998). Espace-Temps dans “Gruppen” de Karlheinz Stockhausen (Diplôme d’Etudes Approfondies Dissertation). Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Antão, R. R. (Dezembro de 2021). Eufónio e Eletrónica – Desafios interpretativos da música mista (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Antunes, D. L. (2015). Introdução à música contemporânea portuguesa de viola d’arco: um estudo de caso (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Azevedo, S. (1998). *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho.
- Azguime, M. (23 de Dezembro de 2004). *Entrevista com Ivan Moody*. Obtido de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=3515](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=3515)
- Azguime, M. (2004). *Entrevista com João Rafael*. Obtido em 3 de Agosto de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa\\_id=134&lang=EN](https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=134&lang=EN)
- Azguime, M. (15 de Julho de 2004a). *Entrevista Alexandre Delgado*. Obtido em 21 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=123&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT)
- Azguime, M. (22 de Dezembro de 2004b). *Entrevista: João Madureira*. Obtido em 11 de Março de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa\\_id=126&lang=PT](https://www.mic.pt/cimcp/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=126&lang=PT)
- Azguime, M. (Junho de 2005a). *Entrevista com Ivan Moody*. Obtido em 13 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=104&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=104&lang=PT)
- Azguime, M. (27 de Maio de 2005b). *Entrevista com José Luís Marques Ferreira*. Obtido de Portuguese Music Research and Information Center: [www.mic.pt](http://www.mic.pt)
- Azguime, M. (7 de Janeiro de 2005c). *Entrevista com Tiago Cutileiro*. Obtido em 3 de Agosto de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=304&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=304&lang=PT)
- Azguime, M. (2010). *Derrière son double*. Obtido em 3 de Julho de 2025, de Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=2721&lang=PT](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=2721&lang=PT)
- Azguime, M. (2019). *De l’étant qui le nie*. Obtido em 9 de Agosto de 2025, de Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=10214&cor-dem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=10214](https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=10214&cor-dem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=10214)
- Azguime, M. (2020). 3 Cantos para Libertar o A(r). *Partitura*. mic.pt.
- Azguime, M. (s.d.). *Operas*. Obtido em 3 de Agosto de 2025, de Miguel Azguime Composer and Performer: <https://www.azguime.net/performances-proposals-copy>
- Barnes, P. (2019). Minimalism, Mysticism, and Monasticism: Concert Music Inspired by Byzantine Chant. *International Conference for Orthodox Music*. 2, pp. 57–66. Minneapolis (USA): International Society for Orthodox Music.
- Barros, A. C. (2019). Contacto tardio com a música contemporânea no ensino artístico especializado: o mito da complexidade (Master’s Dissertation). Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- Bernardo, A. C. (2014). A música de câmara com piano produzida em Portugal: a diversidade de influências na geração nascida entre 1960/1970 e o seu reflexo na interpretação (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Bossis, B. (2005). Intention et création dans la musique d’aujourd’hui. *Musicologies*, 9–20.
- Boulez, P. (1964). *Penser la musique aujourd’hui*. Genève: Gonthier.
- Boulez, P. (1971). *Boulez on Music Today*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Caillet, L. (2007). Les Exigences du piano contemporain. Em D. Pistone, *Pianos & Pianistes dans la France d’aujourd’hui* (pp. 55–65). Paris: Université de Paris – Sorbonne | Observatoire Musical Français.
- Caires, C. (2025). *Home*. (C. Caires, Ed.) Obtido em 8 de Agosto de 2025, de Carlos Caires: <https://www.carloscaires.com/index.php>
- Cardoso, F. d. (2017). A música contemporânea para clarinete solo como meio de desenvolvimento de competências musicais na aprendizagem do clarinete no ensino secundário especializado (Dissertação de Mestrado). Braga: Universidade do Minho – Instituto de Educação.
- Carrapatoso, E. (2011). Six histoires d’enfants pour amuser un artiste (hommage à Francisco de Lacerda) (Partitura). Montemel.

- Carvalho, M. V. (1999). A música em Portugal: instituições e protagonistas no último quarto de século. A música em Portugal: instituições e protagonistas no último quarto de. *Camões – Revista de letras e culturas lusófonas*, 5, pp. 64–78.
- Cascudo, T. (2005, June). *Interview with Luís Tinoco*. Retrieved July 13, 2025, from Portuguese Music Information Center: [https://www.mic.pt/login?where=3&what=2&servlet=1&show=0&edicao\\_id=3516&peessoa\\_id=-1&interprete\\_id=-1](https://www.mic.pt/login?where=3&what=2&servlet=1&show=0&edicao_id=3516&peessoa_id=-1&interprete_id=-1)
- Cascudo, T. (2010). Dias de Macedo, António de Sousa. In S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 374–5). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (2010). Musicoteca. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 3, p. 900). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (2010). Oliveira, João Pedro Paiva de. In S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 3, pp. 931–2). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, P. F. (1991). A difícil invenção do presente. In R. Nery, & P. F. Castro, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música* (pp. 176–182). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Castro, P. F. (2015). Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do séc. XX. In J. A. Costa, *Olhares sobre a História da Música em Portugal* (pp. 213–247). Vila do Conde: Verso da História.
- Clozier, C. (1991). L'orchestre de haut-parleurs: un nouveau modèle de musique électroacoustique. Em J.-C. Risset, & P. Boulez, *Musique et informatique: Les enjeux de la création musicale* (pp. 55–68). Paris: L'Harmattan.
- Coker, K. L. (2018). The crossroads of Ancient Orthodox Liturgical Music with English experimental technique in the works for composer, conductor and priest Fr Ivan Moody (Doctoral Thesis). Cincinnati, Ohio, USA: University of Cincinnati.
- Côrte-Real, N. (n.d.). *Visual Music*. Retrieved July 21, 2025, from Nuno Côrte-Real: <https://nunocortereal.com/on-music-and-arts/>
- Côrte-Real, N. (2011, March 15). *Entrevista: Nuno Côrte-Real*. Retrieved from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=208&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=208&lang=PT)
- Costa, J. A. (2015). *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História.
- Costa, T. A. (2011). Música contemporânea para saxofone no ensino secundário (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Cutileiro, T. (2014). Opera and non-narrative music (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Cutileiro, T. (2017, September). *Em foco: Tiago Cutileiro*. Retrieved July 31, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: <https://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=230>
- Dias, A. d. (2018, November 25). *asd\_MorphPatch*. Retrieved July 3, 2025, from António de Sousa Dias: [https://github.com/asousadias/asd\\_MorphPatch](https://github.com/asousadias/asd_MorphPatch)
- Dias, A. S. (2022). Ensino de música electroacústica em Portugal: O caso da ESML, de 1986 a 2001. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 8/2, 191–210.
- Em foco: Nuno Corte-Real*. (n.d.). Retrieved August 21, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: <https://www.mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=34&lang=pt>
- Em foco: Pedro Amaral*. (2021, November). Retrieved July 19, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: <https://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=288&lang=pt>
- Fernandes, C. M. (2016). A prática de música erudita contemporânea ocidental para piano no ensino básico vocacional: primeira abordagem (Master's Dissertation). Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- Ferreira, J. L. (2016). Música mista e sistemas de relações dinâmicas (Doctoral Thesis). Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- Ferreira, M. P. (2005). *Dez compositores portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Ferreira, M. P. (2005). Trajectórias da Música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar. In M. P. Ferreira, *Dez compositores portugueses* (pp. 25–52). Lisboa: Dom Quixote.
- Filipe, A. J. (2018). Relatório de prática de ensino supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: a bateria no contexto da música erudita contemporânea (Master's Dissertation). Évora: Universidade de Évora.
- Fineberg, J. (2000). *Spectral Music: History and Techniques*. Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Gama, J. (2017). Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: o caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Geirinhas, A. R. (2012, June). Elementos de jazz na música contemporânea para saxofone (Master's Dissertation). Évora: Universidade de Évora.
- Gomes, L. M. (2025, July). O Clarinete Baixo como instrumento solista: escrita, técnica instrumental e repertório de compositores portugueses ou residentes em Portugal (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Gonçalves, J. B. (2016). Programas Curriculares, Funcionamento de Escola, e Condicionamentos Externos: Interrelações com Impacto na Disciplina de Piano no Ensino Artístico Especializado de Música (Master's Dissertation). 1. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- Griffiths, P. (1981). *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. New York: George Braziller.
- Guerra, J. F. (2014). Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada: A música erudita contemporânea ocidental no Ensino Artístico Especializado (Master's Dissertation). Almada: Instituto Piaget – ISEIT.
- Henriques, T. (2010). Azguime, Miguel (Miguel Mascarenhas Pinheiro de Azevedo). In S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 90–91). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Henriques, T. (2010). Cândido Lima. In S. C.-B. (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Herrick, D. (2022, November 29). *Space Control*. Retrieved from UC Santa Barbara: The Current: <https://news.ucsb.edu/2022/020785/space-control>
- Interview with Eugeni Zoudilkine*. (2005, May 31). Retrieved July 24, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=124&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=124&lang=PT)
- Interview with Isabel Pires*. (2006). Retrieved July 25, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa\\_id=202&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=202&lang=PT)
- Ivanovic, D. (2015). Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Jornadas Internacionais Música Electroacústica*. (2025). Retrieved July 4, 2025, from Academia de Música de Viana do Castelo: <https://www.amv.pt/content.asp?startAt=2&category-ID=90&newsID=202>
- Lachenman, H. (2009). The 'Beautiful' in Music Today. *Tempo*, 63 (247), 2–10.
- Lamaison, É. M. (2013). L'interprétation des partitions graphiques non-procédurales (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Liao, L. (2023). Background of Western Modern Art in the 20th Century. *SHS Web of Conferences*, 167 (2023 2nd International Conference on Comprehensive Art and Cultural Communication (CACC 2023) ), 1–4.
- Lopo, L. T. (2018). Relatório da prática de ensino supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo

- Carvalho, D. L. (2011). Dinamização de Música Do Século XXI no Ensino de Flauta de Bisel (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Carvalho, M. V. (1999). A música em Portugal: instituições e protagonistas no último quarto de século. *Camões – Revista de letras e culturas lusófonas*, 5, pp. 64–78.
- Cascudo, T. (Junho de 2005). *Entrevista: Luís Tinoco*. Obtido em 13 de July de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/login?where=3&what=2&serv-let=1&show=0&edicao\\_id=3516&pes-soa\\_id=-1&interprete\\_id=-1](https://www.mic.pt/login?where=3&what=2&serv-let=1&show=0&edicao_id=3516&pes-soa_id=-1&interprete_id=-1)
- Cascudo, T. (2010). Dias de Macedo, António de Sousa. Em S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 374–5). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (2010). Musicoteca. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 3, p. 900). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (2010). Oliveira, João Pedro Paiva de. Em S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 3, pp. 931–2). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, P. F. (1991). A difícil invenção do presente. Em R. Nery, & P. F. Castro, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música* (pp. 176–182). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Castro, P. F. (2015). Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do séc. XX. Em J. A. Costa, *Olhares sobre a História da Música em Portugal* (pp. 213–247). Vila do Conde: Verso da História.
- Clozier, C. (1991). L'orchestre de haut-parleurs: un nouveau modèle de musique électroacoustique. Em J.-C. Risset, & P. Boulez, *Musique et informatique: Les enjeux de la création musicale* (pp. 55–68). Paris: L'Harmattan.
- Coker, K. L. (2018). The crossroads of Ancient Orthodox Liturgical Music with English experimental technique in the works for composer, conductor and priest Fr Ivan Moody (Tese de Doutoramento). Cincinnati, Ohio, USA: University of Cincinnati.
- Côrte-Real, N. (n.d.). *Visual Music*. Obtido em 21 de Julho de 2025, de Nuno Côrte-Real: <https://nunocortereal.com/on-music-and-arts/>
- Côrte-Real, N. (15 de Março de 2011). *Entrevista: Nuno Côrte-Real*. Obtido em Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa\\_id=208&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa_id=208&lang=PT)
- Costa, J. A. (2015). *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História.
- Costa, T. A. (2011). Música contemporânea para saxofone no ensino secundário (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Cutileiro, T. (2014). Opera and non-narrative music (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Cutileiro, T. (Setembro de 2017). *Em foco: Tiago Cutileiro*. Obtido em 31 de July de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: <https://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=230>
- Dias, A. d. (25 de Novembro de 2018). *asd\_MorphPatch*. Obtido em 3 de Julho de 2025, de António de Sousa Dias: [https://github.com/asousadias/asd\\_MorphPatch](https://github.com/asousadias/asd_MorphPatch)
- Dias, A. S. (2022). Ensino de música electroacústica em Portugal: O caso da ESMML, de 1986 a 2001. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 8/2, 191–210.
- Em foco: Nuno Corte-Real*. (n.d.). Obtido em 21 de Agosto de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: <https://www.mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=34&lang=pt>
- Em foco: Pedro Amaral*. (Novembro de 2021). Obtido em 19 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: <https://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=288&lang=pt>
- Entrevista: Evgueni Zoudikine*. (31 de Maio de 2005). Obtido em 24 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa\\_id=124&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa_id=124&lang=PT)
- Entrevista: Isabel Pires*. (2006). Obtido em 25 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa\\_id=202&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa_id=202&lang=PT)
- Fernandes, C. M. (2016). A prática de música erudita contemporânea ocidental para piano no ensino básico vocacional: primeira abordagem (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- Ferreira, J. L. (2016). Música mista e sistemas de relações dinâmicas (Tese de Doutoramento). Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- Ferreira, M. P. (2005). *Dez compositores portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Ferreira, M. P. (2005). Trajectórias da Música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar. Em M. P. Ferreira, *Dez compositores portugueses* (pp. 25–52). Lisboa: Dom Quixote.
- Filipe, A. J. (2018). Relatório de prática de ensino supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: a bateria no contexto da música erudita contemporânea (Dissertação de Mestrado). Évora: Universidade de Évora.
- Fineberg, J. (2000). *Spectral Music: History and Techniques*. Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Gama, J. (2017). Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: o caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Geirinhas, A. R. (Junho de 2012). Elementos de jazz na música contemporânea para saxofone (Dissertação de Mestrado). Évora: Universidade de Évora.
- Gomes, L. M. (Julho de 2025). O Clarinete Baixo como instrumento solista: escrita, técnica instrumental e repertório de compositores portugueses ou residentes em Portugal (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Gonçalves, J. B. (2016). Programas Curriculares, Funcionamento de Escola, e Condicionismos Externos: Interrelações com Impacto na Disciplina de Piano no Ensino Artístico Especializado de Música (Dissertação de Mestrado). 1. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa.
- Griffiths, P. (1981). *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. New York: George Braziller.
- Guerra, J. F. (2014). Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada: A música erudita contemporânea ocidental no Ensino Artístico Especializado (Dissertação de Mestrado). Almada: Instituto Piaget – ISEIT.
- Henriques, T. (2010). Azguime, Miguel (Miguel Mascarenhas Pinheiro de Azevedo). Em S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 90–91). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Henriques, T. (2010). Cândido Lima. Em S. C.-B. (coord.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Herrick, D. (29 de Novembro de 2022). *Space Control*. Obtido em Junho de 2025, de UC Santa Barbara: The Current: <https://news.ucsb.edu/2022/020785/space-control>
- Ivanovic, D. (2015). Colaboração entre compositor e intérprete na criação de música para guitarra: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Jornadas Internacionais Música Electroacústica*. (2025). Obtido em 4 de Julho de 2025, de Academia de Música de Viana do Castelo: <https://www.amv.pt/content.asp?startAt=2&category-ID=90&newsID=202>
- Lachenman, H. (2009). The 'Beautiful' in Music Today. *Tempo*, 63 (247), 2–10.
- Lamaison, É. M. (2013). L'interprétation des partitions graphiques non-procédurales (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Liao, L. (2023). Background of Western Modern Art in the 20th Century. *SHS Web of Conferences*, 167 (2023 2nd International Conference on

- Alentejo: a disciplina de Análise e Técnicas de Composição na formação do instrumentista (Master's Dissertation). Évora: Universidade de Évora.
- Losa, L., & Cid, M. S. (2010). Edição de Música. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 2, pp. 391–395). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Madureira, J. (2012). Estudos literários – Retratos: Eurico (Score). Author's edition.
- Magalhães, A. F. (2024). The documentary series “Gulbenkian Encounters of Contemporary Music” (1977–2002): reflections on archival practices and the benefits of interdisciplinarity in the treatment of documentation. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, Extra I*, 15–43.
- Maia, P. J. (2003). *Compositores portugueses contemporâneos: João Pedro Oliveira*. Porto: Atelier de Composição.
- Maia, P. J. (2020). *Compositores portugueses contemporâneos: Isabel Soveral*. Porto: Atelier de Composição.
- Marchese, T. P. (2025). Elements of Christian Orthodoxy in the piano music of the 20th and 21st centuries: topic theory applied to works by Georgy Sviridov, Vuk Kulenovic, Ivan Moody, and Maka Virsaladze (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Marecos, C. (2001). Paródias às modinhas luso-brasileiras. *Score*. Author's edition.
- Marecos, C. (2011, April 9). Interação entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal. *Doctoral Thesis*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Marecos, C. (2016/2025). *Notas de Programa*. Obtido em 3 de August de 2025, de Carlos Marecos Compositor: [https://3bdaafb7d-1559-4cc5-bccd-1b7ed9dbac7d.filesusr.com/ugd/385f36\\_abco5dc8174e-4bc98327e174573becb9.pdf](https://3bdaafb7d-1559-4cc5-bccd-1b7ed9dbac7d.filesusr.com/ugd/385f36_abco5dc8174e-4bc98327e174573becb9.pdf)
- Marecos, C. (2019). A Casa do Cravo (Unpublished Musical Score). Lisbon.
- Marques, B. G. (2020). Repertório para violão e eletrônica: narrativas históricas, representação, permanência e performance (Doctoral Thesis). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Martingo, Â. (2011). *Contextos da Modernidade: um inquérito a compositores portugueses*. Porto: Atelier de Composição.
- Matos, V. H. (2015). O Clarinete na Obra de Joaquim dos Santos: Contextualização, Análise e Interpretação (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Melo, F. (2024, January 15). *Andreia Pinto Correia. A Descoberta do Som – episódio 4*. Retrieved July 30, 2025, from Gulbenkian Música: <https://gulbenkian.pt/musica/read-watch-listen/andreia-pinto-correia/>
- Mendes, D. A. (2018). Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: A Música Contemporânea no Ensino do Clarinete em Portugal (Master's Dissertation). Évora: Universidade de Évora – Escola de Artes.
- Meneses, F. C. (2017). Introdução à música contemporânea no ensino vocacional de clarinete (Master's Dissertation). Braga: Universidade do Minho – Instituto de Educação.
- Miguel, J. L. (2017). A força do atrito: Um estudo da música de Luciano Berio, a propósito da sua ópera La vera storia (Doctoral Thesis). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Moody, I. (2014, 10 10). *Orthodox Aesthetics & Contemporary Art*. Retrieved 06 08, 2025, from Biola University Center for Christianity Culture and the Arts: <https://ccca.biola.edu/resources/2016/orthodox-aesthetics-and-contemporary-art>
- Moody, I. (2020). Piano Book (Score). Vanderbeek & Imrie Ltd.
- Moody, I. (2024). Music and Orthodox Theology. In B. N. al., *St Andrews Encyclopaedia of Theology* (pp. 1–24). St Andrews University.
- Moreira, J. M. (2015). Catálogo de obras de música contemporânea portuguesa para piano: uma proposta de revisão didática no curso secundário do ensino artístico especializado (Master's Dissertation). Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes.
- Nery, R. V. (2010). Fundação Calouste Gulbenkian. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 2, pp. 543–548). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Notícias | Estreia da obra “meruge” de Sara Carvalho*. (2024, June 26). Retrieved August 21, 2025, from INET – md: <https://www.inetmd.pt/difusao/noticias-estrela-da-obra-meruge-de-sara-carvalho/>
- Novak, J. (2006). *Metalingual Mouth of Music: Vertigo of Signifiers after Poststructuralism*. Retrieved April 23, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&edicao\\_id=4498&lang=EN](https://mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&edicao_id=4498&lang=EN)
- Nunes, Emmanuel (1941–2012)*. (2012). Retrieved July 23, 2025, from Portuguese Music Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa\\_id=130&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=130&lang=PT)
- Oliveira, J. P. (1993). Pirâmides de Cristal (Score). Author's edition.
- Oliveira, J. P. (2007). Timshel. Author's edition.
- Penha, R. L. (2014). Modelos de especialização: Integração no pensamento composicional (Doctoral Thesis). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Performance Electroacústica Comunitária 2025*. (2025). Retrieved August 14, 2025, from DME – Dias de Música Electroacústica: <https://www.projecto-dme.org/2025/03/performance-electroacustica-comunitaria.html>
- Pescada, G. A. (2014). O funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão: análise interpretativa de seis obras contemporâneas (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Pinto-Correia, A. (2025). *Reverdecer, Concerto para violoncelo e orquestra (2023)*. Retrieved August 18, 2025, from Andreia Pinto-Correia Composer: <https://andreiapintocorreia.com/works-catalog/reverdecer-concerto-para-violoncelo-e-orquestra/>
- Pires, M. I. (2020). O ensino da música erudita ocidental contemporânea: o estudo de dois casos (Master's Dissertation). Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco – Escola Superior de Artes Aplicadas.
- Poliakova, S., Moody, I., Fernandes, C., & Cascudo, T. (2001). *Música russa: Um panorama*. Lisboa: Público / Centro Cultural de Belém.
- Portovedo, H. (2012). Sistemas Musicais Interativos no Ensino Especializado da Música (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Rebello, P. (2011). *Trio (Score)*. Retrieved June 17, 2025, from Pedro Rebello: [https://pedrorebello.org/wp-content/uploads/2011/10/rebello\\_trio\\_score.pdf](https://pedrorebello.org/wp-content/uploads/2011/10/rebello_trio_score.pdf)
- Rebello, P. (2021, April 30). *Creative Practice and Writing by Pedro Rebello: Music by Wood*. Retrieved August 9, 2025, from Pedro Rebello: <https://pedrorebello.org/2021/04/30/music-by-wood/>
- Rebello, P. (n.d.). *Creative Practice and Writing by Pedro Rebello: Soundscape*. Retrieved August 11, 2025, from Pedro Rebello: <https://pedrorebello.org/tag/soundscape/>
- Reis, J. (2003). Lysozyme Synthesis (Score). Author's edition.
- Reis, J. (2010). Rafael, João José de Almeida. In S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (p. 1090). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Reis, J. (2013). Modelos e Estruturas Biológicas Aplicadas à Composição Musical e Arte Computacional. *I Colóquio Internacional Arte e Ciência em Diálogo*. Faro: Universidade do Algarve.
- Reis, J. (2015). Perception and Reception of Emmanuel Nunes's musical practice. In P. F. Stöck (Ed.), *Estes sons, esta linguagem'. Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.
- Reis, J. (2016). Short overview in parametric loudspeakers array technology and its implications in spatialization in electronic music. *International Computer Music Conference* (pp. 242–8). Utrecht: International Computer Music Association.
- Reis, J. (2019). Monólito. Ébano (Score). Lisbon: Author's edition.
- Reis, J. (2021). Sangue Inverso: Ametista II (Score). Portuguese Music Information Center.

- Comprehensive Art and Cultural Communication CACC 2023), 1–4.
- Lopo, L. T. (2018). Relatório da prática de ensino supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: a disciplina de Análise e Técnicas de Composição na formação do instrumentista (Dissertação de Mestrado). Évora: Universidade de Évora.
- Losa, L., & Cid, M. S. (2010). Edição de Música. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 2, pp. 391–395). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Madureira, J. (2012). Estudos literários – Retratos: Eurico (Partitura). Edição de autor.
- Magalhães, A. F. (2024). The documentary series “Gulbenkian Encounters of Contemporary Music” (1977–2002): reflections on archival practices and the benefits of interdisciplinarity in the treatment of documentation. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, Extra I*, 15–43.
- Maia, P. J. (2003). *Compositores portugueses contemporâneos: João Pedro Oliveira*. Porto: Atelier de Composição.
- Maia, P. J. (2020). *Compositores portugueses contemporâneos: Isabel Soveral*. Porto: Atelier de Composição.
- Marchese, T. P. (2025). Elements of Christian Orthodoxy in the piano music of the 20th and 21st centuries: topic theory applied to works by Georgy Sviridov, Vuk Kulenovic, Ivan Moody, and Maka Virsaladze (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Marecos, C. (2001). Paródias às modinhas luso-brasileiras. *Partitura*. Edição de autor.
- Marecos, C. (9 de Abril de 2011). Interação entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal (Tese de Doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Marecos, C. (2016/2025). *Notas de Programa*. Obtido em 3 de Agosto de 2025, de Carlos Marecos Compositor: [https://3b-dafb7d-1559-4cc5-bccd-1b7ed9dbac7d.filesusr.com/ugd/385f36\\_abc05dc8174c-4bc98327e174573becb9.pdf](https://3b-dafb7d-1559-4cc5-bccd-1b7ed9dbac7d.filesusr.com/ugd/385f36_abc05dc8174c-4bc98327e174573becb9.pdf)
- Marecos, C. (2019). A Casa do Cravo (Partitura). Lisboa: Edição de autor.
- Marques, B. G. (2020). Repertório para violão e eletrônica: narrativas históricas, representação, permanência e performance (Tese de Doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Martingo, Â. (2011). *Contextos da Modernidade: um inquérito a compositores portugueses*. Porto: Atelier de Composição.
- Matos, V. H. (2015). O Clarinete na Obra de Joaquim dos Santos: Contextualização, Análise e Interpretação (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Melo, F. (15 de Janeiro de 2024). *Andreia Pinto Correia. A Descoberta do Som – episódio 4*. Obtido em 30 de Julho de 2025, de Gulbenkian Música: <https://gulbenkian.pt/musica/read-watch-listen/andreia-pinto-correia/>
- Mendes, D. A. (2018). Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: A Música Contemporânea no Ensino do Clarinete em Portugal (Dissertação de Mestrado). Évora: Universidade de Évora.
- Meneses, F. C. (2017). Introdução à música contemporânea no ensino vocacional de clarinete (Dissertação de Mestrado). Braga: Universidade do Minho – Instituto de Educação.
- Miguel, J. L. (2017). A força do atrito: Um estudo da música de Luciano Berio, a propósito da sua ópera *La vera storia* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Moody, I. (10 de 10 de 2014). Orthodox Aesthetics & Contemporary Art. Obtido em 08 de Junho de 2025, de Biola University Center for Christianity Culture and the Arts: <https://ccca.biola.edu/resources/2016/orthodox-aesthetics-and-contemporary-art>
- Moody, I. (2020). Piano Book (Partitura). Vanderbeek & Imrie Ltd.
- Moody, I. (2024). Music and Orthodox Theology. Em B. N. al., *St Andrews Encyclopaedia of Theology* (pp. 1–24). St Andrews University.
- Moreira, J. M. (2015). Catálogo de obras de música contemporânea portuguesa para piano: uma proposta de revisão didática no curso secundário do ensino artístico especializado (Dissertação de Mestrado). Porto: Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes.
- Nery, R. V. (2010). Fundação Calouste Gulbenkian. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 2, pp. 543–548). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Notícias | Estreia da obra “Meruge” de Sara Carvalho. (26 de Junho de 2024). Obtido em 21 de Agosto de 2025, de INET – md: <https://www.inetmd.pt/difusao/noticias-estreia-da-obra-meruge-de-sara-carvalho/>
- Novak, J. (2006). *Metalingual Mouth of Music: Vertigo of Signifiers after Poststructuralism*. Obtido em 23 de Abril de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&ediacao\\_id=4498&lang=EN](https://mic.pt/dispatcher?where=4&what=2&show=4&ediacao_id=4498&lang=EN)
- Nunes, Emmanuel (1941–2012). (2012). Obtido em 23 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pesoa\\_id=130&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pesoa_id=130&lang=PT)
- Oliveira, J. P. (1993). Pirâmides de Cristal (Partitura). Edição de autor.
- Oliveira, J. P. (2007). Timshel. Edição de autor.
- Penha, R. L. (2014). Modelos de espacialização: Integração no pensamento composicional (Tese de Doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Performance Electroacústica Comunitária 2025. (2025). Obtido em 14 de Agosto de 2025, de DME – Dias de Música Electroacústica: <https://www.projec-to-dme.org/2025/03/performance-electroacustica-comunitaria.html>
- Pescada, G. A. (2014). O funcionamento do sistema convertor e a sua influência na música escrita para acordeão: análise interpretativa de seis obras contemporâneas (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Pinto-Correia, A. (2025). *Reverdecer, Concerto para violoncelo e orquestra* (2023). Obtido em 18 de Agosto de 2025, de Andreia Pinto-Correia Composer: <https://andreiapintocorreia.com/works-catalog/reverdecer-concerto-para-violoncelo-e-orquestra/>
- Pires, M. I. (2020). O ensino da música erudita ocidental contemporânea: o estudo de dois casos (Dissertação de Mestrado). Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco – Escola Superior de Artes Aplicadas.
- Poliakova, S., Moody, I., Fernandes, C., & Cascudo, T. (2001). *Música russa: Um panorama*. Lisboa: Público / Centro Cultural de Belém.
- Portovedo, H. (2012). Sistemas Musicais Interativos no Ensino Especializado da Música (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Rebello, P. (2011). *Trio (Partitura)*. Obtido em 17 de Junho de 2025, de Pedro Rebello: [https://pedrorebello.org/wp-content/uploads/2011/10/rebello\\_trio\\_score.pdf](https://pedrorebello.org/wp-content/uploads/2011/10/rebello_trio_score.pdf)
- Rebello, P. (30 de Abril de 2021). *Creative Practice and Writing by Pedro Rebello: Music by Wood*. Obtido em 9 de Agosto de 2025, de Pedro Rebello: <https://pedrorebello.org/2021/04/30/music-by-wood/>
- Rebello, P. (s.d.). *Creative Practice and Writing by Pedro Rebello: Soundscape*. Obtido em 11 de Agosto de 2025, de Pedro Rebello: <https://pedrorebello.org/tag/soundscape/>
- Reis, J. (2003). Lysozyme Synthesis (Partitura). Edição de autor.
- Reis, J. (2010). Rafael, João José de Almeida. Em S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (p. 1090). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Reis, J. (2013). Modelos e Estruturas Biológicas Aplicadas à Composição Musical e Arte Computacional. *I Colóquio Internacional Arte e Ciência em Diálogo*. Faro: Universidade do Algarve.
- Reis, J. (2015). Perception and Reception of Emmanuel Nunes’s musical practice. Em P. F. Stöck (Ed.), *Estes sons, esta linguagem’. Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.
- Reis, J. (2016). Short overview in parametric loudspeakers array technology and its implications in spatialization

- Reis, J. (2021, February 3). *The Soundscape as potential source for artistic inspiration & social intervention*. Online.
- Reis, J. (2022). Exploring polyphony in spatial patterns in acousmatic music. In E. Tomás, T. Gorbach, H. Tellioglu, & M. K. (Eds.), *Embodied Gestures* (pp. 123–32). Wien: TU Wien Academic Press.
- Reis, J. (2022). *Festival Imersivo 2022*. Retrieved July 4, 2025, from Lisboa Incomum: <https://www.lisboaincomum.pt/2022/03/festival-imersivo-2022.html>
- Remix Ensemble Summer Academy*. (2014, Julho 02). Retrieved Janeiro 06, 2021, from Casa da Música: <http://www.casadamusica.com/en/agenda/2014/07/02-julho-2014-remix-ensemble-summer-academy/#tab=2>
- Ribeiro, I. A. (2021). Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada na Escola de Música de Nossa Senhora do Cabo (Linda a Velha) – A abordagem Pedagógica da Linguagem Musical Contemporânea (Master's Dissertation). Évora: Universidade de Évora.
- Rocha, P. M. (2007). To a World Free From Beliefs (Score). Author's edition.
- Rocha, P. M. (2011). *Quarteto de Cordas e Piano (Score)*. Retrieved August 19, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=5463](https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=5463)
- Rocha, P. M. (2011). *Vórtice (Score)*. Retrieved August 19, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=5463](https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=5463)
- Rosa, M. F. (2015). Aferição, análise e divulgação de repertório para violoncelo solo em Portugal em início do século XXI: criação e performance (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Salazar, Á. (2003). Para um retrato de João Pedro Oliveira: Entrevista. In P. J. Maia (Ed.), *Compositores Portugueses Contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 85–103). Porto: Atelier de Composição.
- Santana, H. (2003). “Pirâmides de Cristal”: o fractal como princípio estrutural do discurso musical. In P. J. Maia, *Compositores Portugueses Contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 51–64). Porto: Atelier de Composição.
- Santana, H. (2010). Henriques, José Tomás Marques. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 2, pp. 610–1). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Santana, R. (2010). Melo, Virgílio Manuel Trindade Simões de. In S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 764–5). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Santos, A. F. (2014). Música do Séc. XXI no Ensino Secundário do Fagote (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Santos, A. M. (2019). Harlekin de Karlheinz Stockhausen: uma proposta inovadora de transversalidade nas artes (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Schafer, R. M. (1974). *The Music of the environment*. Viena: Universal Editions.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Schafer, R. M. (1978). *The Vancouver Soundscape*. Vancouver: A.R.C. Publications.
- Schafer, R. M. (1992). *A sound Education – 100 Exercises in Listening and Sound-Making*. Ontario: Arcana Editions.
- Schafer, R. M. (2017). The Music of the Environment. In C. C. Warner, *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music* (pp. 31–42). London: Bloomsbury Publishing.
- Silva, J. G. (2025, July). Música para trompete e meios eletrónicos: O papel do intérprete nos processos de criação, interpretação e receção das obras (Doctoral Thesis). Évora: Universidade de Évora.
- Silva, M. D., & Artiaga, M. J. (2010). Música Erudita. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 3, pp. 854–870). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, P. M. (2010). Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal (Master's Dissertation). Porto: Instituto Politécnico do Porto – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
- Silva Pina, M. D. (2022, July). Para uma genealogia da criação musical em Portugal no século XX: a posteridade de Luís de Freitas Branco e o conceito de escola de composição (Doctoral Thesis). Lisboa: NOVA FCSH.
- Sondar e Interpretar a Música de Hoje*. (2021). Retrieved Fevereiro 04, 2025, from Sond'Ar-Te Electric Ensemble: <https://www.sondarte.com/formacaosondarte2021>
- Sousa, I. M. (2020). O ensino da música mista para guitarra: um estudo de caso (Master's Dissertation). Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa.
- Soveral, M. (2005). Quatre compositeurs, quatre oeuvres: la musique portugaise pour piano des années 90 (Doctoral Thesis). Paris: Université de Paris VIII.
- Staines, J. (2010). *The Rough Guide to Classical Music*. London: Penguin.
- Streitova, M. (2011). A influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Streitova, M. (n.d.). *Jaime Reis: Nota Biográfica*. Retrieved July 23, 2025, from INET-md: <https://www.inetmd.pt/equipa/jaime-reis/>
- Szczypa, J. (2015a). *Dossier n.º 1. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Paulo*
- Ferreira-Lopes*. Retrieved May 20, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/login?where=3&what=2&servlet=1&show=0&edicao\\_id=9378&peessoa\\_id=1&interprete\\_id=1](https://mic.pt/login?where=3&what=2&servlet=1&show=0&edicao_id=9378&peessoa_id=1&interprete_id=1)
- Szczypa, J. (2015b). *Dossier n.º 3. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: António Ferreira*. Retrieved July 10, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center.
- Szczypa, J. (2015c, May 27). *Dossier n.º 4. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: António Chagas Rosa*. Retrieved June 8, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=9459&lang=pt](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=9459&lang=pt)
- Szczypa, J. (2015d). *Dossier n.º 5. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Bruno Gaborro*. Retrieved May 23, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/ficheiros?type=44&id=9484&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=9484](https://www.mic.pt/ficheiros?type=44&id=9484&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=9484)
- Szczypa, J. (2016–21). *Dossier n.º 8. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Miguel Azguime*. Retrieved May 18, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/cimcp/ficheiros?type=44&id=9621&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=9621](https://www.mic.pt/cimcp/ficheiros?type=44&id=9621&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=9621)
- Szczypa, J. (2016a). *Dossier n.º 10. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Pedro Rebelo*. Retrieved April 10, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=9779&lang=PT](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=9779&lang=PT)
- Szczypa, J. (2016b). *Dossier n.º 7. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Patrícia Sucena de Almeida*. Retrieved May 19, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=9582&lang=pt](https://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=9582&lang=pt)
- Szczypa, J. (2017a, April 3). *Dossier n.º 12. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: João Madureira*. Retrieved June 17, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=9910&lang=en](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=9910&lang=en)
- Szczypa, J. (2017b). *Dossier n.º 16. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Tiago Cutileiro*. Retrieved March 21, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=9956&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao\\_id=9956](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=9956&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edicao_id=9956)
- Szczypa, J. (2018). *Dossier n.º 17. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: João Pedro Oliveira*. Retrieved August 20, 2025, from Portuguese Music Research

- in electronic music. *International Computer Music Conference* (pp. 242–8). Utrecht: International Computer Music Association.
- Reis, J. (2019). Monólito. Ébano (Partitura). Lisboa: Edição de autor.
- Reis, J. (2021). Sangue Inverso: Ametista II (Partitura). Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
- Reis, J. (3 de Fevereiro de 2021). *The Soundscape as potential source for artistic inspiration & social intervention*. Online.
- Reis, J. (2022). Exploring polyphony in spatial patterns in acousmatic music. Em E. Tomás, T. Gorbach, H. Tellioglu, & M. K. (Eds.), *Embodied Gestures* (pp. 123–32). Wien: TU Wien Academic Press.
- Reis, J. (2022). *Festival Imersivo 2022*. Obtido em 4 de Julho de 2025, de Lisboa Incomum: <https://www.lisboaincomum.pt/2022/03/festival-imersivo-2022.html>
- Remix Ensemble Summer Academy*. (02 de Julho de 2014). Obtido em 06 de Janeiro de 2021, de Casa da Música: <http://www.casadamusica.com/en/agenda/2014/07/02-julho-2014-remix-ensemble-summer-academy/#tab=2>
- Ribeiro, I. A. (2021). Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada na Escola de Música de Nossa Senhora do Cabo (Linda a Velha) – A abordagem Pedagógica da Linguagem Musical Contemporânea (Dissertação de Mestrado). Évora: Universidade de Évora.
- Rocha, P. M. (2007). To a World Free From Beliefs (Partitura). Edição de autor.
- Rocha, P. M. (2011). *Quarteto de Cordas e Piano* (Partitura). Obtido em 19 de Agosto de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao\\_id=5463](https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao_id=5463)
- Rocha, P. M. (2011). *Vórtice* (Partitura). Obtido em 19 de Agosto de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao\\_id=5463](https://mic.pt/ficheiros?type=12&id=5463&ordem=0&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao_id=5463)
- Rosa, M. F. (2015). Aferição, análise e divulgação de repertório para violoncelo solo em Portugal em início do século XXI: criação e performance (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Salazar, Á. (2003). Para um retrato de João Pedro Oliveira: Entrevista. Em P. J. Maia (Ed.), *Compositores Portugueses Contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 85–103). Porto: Atelier de Composição.
- Santana, H. (2003). “Pirâmides de Cristal”: o fractal como princípio estrutural do discurso musical. Em P. J. Maia, *Compositores Portugueses Contemporâneos: João Pedro Oliveira* (pp. 51–64). Porto: Atelier de Composição.
- Santana, H. (2010). Henriques, José Tomás Marques. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 2, pp. 610–1). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Santana, R. (2010). Melo, Virgílio Manuel Trindade Simões de. Em S. C. Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 764–5). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Santos, A. F. (2014). Música do Séc. XXI no Ensino Secundário do Fagote (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Santos, A. M. (2019). Harlekin de Karlheinz Stockhausen: uma proposta inovadora de transversalidade nas artes (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Schafer, R. M. (1974). *The Music of the environment*. Viena: Universal Editions.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Schafer, R. M. (1978). *The Vancouver Soundscape*. Vancouver: A.R.C. Publications.
- Schafer, R. M. (1992). *A sound Education – 100 Exercises in Listening and Sound-Making*. Ontario: Arcana Editions.
- Schafer, R. M. (2017). The Music of the Environment. Em C. C. Warner, *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music* (pp. 31–42). London: Bloomsbury Publishing.
- Silva, J. G. (Julho de 2025). Música para trompete e meios eletrônicos: O papel do intérprete nos processos de criação, interpretação e receção das obras (Tese de Doutoramento). Évora: Universidade de Évora.
- Silva, M. D., & Artiaga, M. J. (2010). Música Erudita. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Vol. 3, pp. 854–870). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, P. M. (2010). Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal (Dissertação de Mestrado). Porto: Instituto Politécnico do Porto – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
- Silva Pina, M. D. (Julho de 2022). Para uma genealogia da criação musical em Portugal no século XX: a posteridade de Luís de Freitas Branco e o conceito de escola de composição (Tese de Doutoramento). Lisboa: NOVA FCSH.
- Sondar e Interpretar a Música de Hoje*. (2021). Obtido em 04 de Fevereiro de 2025, de Sond'Ar-Te Electric Ensemble: <https://www.sondarte.com/formacaoosondarte2021>
- Sousa, I. M. (2020). O ensino da música mista para guitarra: um estudo de caso (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa.
- Soveral, M. (2005). Quatre compositeurs, quatre oeuvres: la musique portugaise pour piano des années 90 (Tese de Doutoramento). Paris: Université de Paris VIII.
- Staines, J. (2010). *The Rough Guide to Classical Music*. London: Penguin.
- Streitova, M. (2011). A influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Streitova, M. (s.d.). *Jaime Reis: Nota Biográfica*. Obtido em 23 de July de 2025, de INET-md: <https://www.inetmd.pt/equipa/jaime-reis/>
- Szczyca, J. (2015a). *Dossier n.º 1. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Paulo Ferreira-Lopes*. Obtido em 20 de Maio de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/login?where=3&what=2&servlet=1&show=0&edioacao\\_id=9378&peessoa\\_id=1&interprete\\_id=1](https://mic.pt/login?where=3&what=2&servlet=1&show=0&edioacao_id=9378&peessoa_id=1&interprete_id=1)
- Szczyca, J. (2015b). *Dossier n.º 3. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: António Ferreira*. Obtido em 10 de Julho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
- Szczyca, J. (27 de Maio de 2015c). *Dossier n.º 4. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: António Chagas Rosa*. Obtido em 8 de Junho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edioacao\\_id=9459&lang=pt](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edioacao_id=9459&lang=pt)
- Szczyca, J. (2015d). *Dossier n.º 5. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Bruno Gabirro*. Obtido em 23 de Maio de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/ficheiros?type=44&id=9484&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao\\_id=9484](https://www.mic.pt/ficheiros?type=44&id=9484&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao_id=9484)
- Szczyca, J. (2016–21). *Dossier n.º 8. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Miguel Azguime*. Obtido em 18 de Maio de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/cimcp/ficheiros?type=44&id=9621&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao\\_id=9621](https://www.mic.pt/cimcp/ficheiros?type=44&id=9621&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&edioacao_id=9621)
- Szczyca, J. (2016a). *Dossier n.º 7. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Patrícia Sucena de Almeida*. Obtido em 19 de Maio de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edioacao\\_id=9582&lang=pt](https://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edioacao_id=9582&lang=pt)
- Szczyca, J. (2016b). *Dossier n.º 10. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Pedro Rebelo*. Obtido em 10 de Abril de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edioacao\\_id=9779&lang=PT](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edioacao_id=9779&lang=PT)

- and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=10003&lang=pt](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=10003&lang=pt)
- Szczypa, J. (2021). *Cadernos da Criação Musical Portuguesa dos séculos XX e XXI #15: Isabel Soveral*. Retrieved July 31, 2025, from Portuguese Music Research and Information Center: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=9926&lang=pt](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=9926&lang=pt)
- Telles, A. (2011). La création musicale portugaise aujourd'hui. *Musicologies*, 8/8, 71–85.
- Telles, A. (2015). Dialogues intercontinentaux: Trois compositeurs portugais au Brésil (Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira). In Z. Chueke, *Rythmes Brésiliens. Musiques, philosophie, histoire, société* (pp. 303–318). Paris: L'Harmattan.
- Telles, A. (2018). Permanences de Debussy dans la musique portugaise pour piano du 21<sup>e</sup> siècle. In J. P. Armengaud, & P. A. Castanet, *Claude Debussy: La trace et l'écart* (pp. 239–262). Paris: L'Harmattan.
- Telles, A. (2019). Traços da prática organística na escrita para piano e eletrónica de João Pedro Oliveira: In Tempore, Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem, Timshel e Entre o Ar e a Perfeição. In Â. Martingo, & A. Telles, *Musica instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (pp. 163–190). Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Telles, A. (2020). O 'cultivo da música contemporânea entre nós': no cinquentenário do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. In J. M. (Ed.), *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa 1970–2020* (pp. 34–37). Lisboa: AvA Musical Editions.
- Telles, A. (2022, July 30). *Extreme dynamics through body movement in contemporary piano music performance*. Retrieved from Performance e Contexto: <https://perf.esml.ipl.pt/oprojecto/91-performances/144-extreme-dynamics-through-body-movement-in-contemporary-piano-music-performance>
- Telles, A. (2022). From mysticism to musical realization: Biblical sources in the works of João Pedro Oliveira. In M. Soveral, *Perspectives on Contemporary Musical Practices: From Research to Creation* (pp. 99–142). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Telles, A. (2024). Paisagem sonora e história recente na obra A Casa do Cravo, de Carlos Marecos. Análise e Interpretação. In V. d. Sá, R. T. Paula, & A. Conde, *aisagens sonoras em expansão: Novas Sonoridades. Novas Escutas* (pp. 539–588). Barreiro: Margem da Palavra.
- Telles, A. (In Print). "In a nutshell": Ivan Moody's Piano Book (2020) as a metaphor of his creative and spiritual mind. (S. Polyakova, Ed.) *In Memoriam Ivan Moody* (1964–2024).
- Tilborgh, A. v. (2023, 12 20). *medium.com*. Retrieved 05 13, 2025, from Subjectifying Nature Through Orthodox Christian Theology Moving from Objectification Toward a Sacramental Union: <https://medium.com/interfaith-now/subjectifying-nature-through-orthodox-christian-theology-32b3e8af2462>
- Truax, B. (1977). The Soundscape and Technology. *Interface*, 1–8.
- Truax, B. (1992). Electroacoustic Music and the Soundscape: The Inner and Outer World. In R. O. J. Paynter, *Companion to Contemporary Musical Thought* (pp. 374–398). London: Routledge.
- Truax, B. (1996a). Soundscape, Acoustic Communication & Environmental Sound Composition. In L. S. Hearn, *Outside The Lines: Issues in Interdisciplinary Research* (pp. 64–73). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Truax, B. (1996b). Computer Music and Acoustic Communication: Two Emerging Interdisciplines. In L. S. (Eds.), *Outside The Lines: Issues in Interdisciplinary Research* (pp. 64–73). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Truax, B. (2002). Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*. Vol. 7, nº 1, pp. 5–14, 7/1, 5–14.
- Truax, B. (2008a). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. *Organised Sound*, 13/2, 103–109.
- Truax, B. (2008b). Real-Time Sound Synthesis and Spatialization: A Study of Christian Clozier's Work. In N. Collins, & J. d'Esquivan, *Cambridge Companion to Electronic Music* (pp. 95–112). Cambridge: Cambridge University Press.
- Truax, B. (2011). Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma. *Organised Sound*, 17/3, 1–9.
- Truax, B. (2012a). From Soundscape Documentation to Soundscape Composition. *Acoustics 2012 Conference*. Nantes.
- Truax, B. (2012c). Voices in the Soundscape: From Cellphones to Soundscape Composition. In D. Z. Meise, *Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer* (pp. 61–79). Goettingen: V & R Unipress.
- Truax, B. (2016). Environmental sound and its relation to human emotion. Canadian acoustics: Journal of the *Canadian Acoustical Association*, 44/3, 188–189.
- Tsanko, V. (2020). Uso das técnicas expandidas no início da aprendizagem de um instrumento: o caso particular do piano (Master's Dissertation). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Vasconcelos, A. Â. (2011). Educação Artístico-Musical: Cenas, Actores e Políticas (Doctoral Thesis). 1. Lisboa: Universidade de Lisboa – Instituto de Educação.
- Wittlich, G. E. (1975). *Aspects of 20th Century Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (Second Edition ed.). Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Zoudilkine, E. (2005, May 31). *Entrevista com Evgueni Zoudilkine*. Retrieved from Portuguese Music Information Center: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa\\_id=124&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&pesoa_id=124&lang=PT)

- Szczypta, J. (3 de Abril de 2017a). *Dossier n.º 12. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: João Madureira*. Obtido em 17 de Junho de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&ediacao\\_id=9910&lang=en](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&ediacao_id=9910&lang=en)
- Szczypta, J. (2017b). *Dossier n.º 16. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: Tiago Cutileiro*. Obtido em 21 de Março de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/ficheiros?type=44&id=9956&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&ediacao\\_id=9956](https://mic.pt/ficheiros?type=44&id=9956&lang=PT&servlet=1&what=2&where=3&show=0&ediacao_id=9956)
- Szczypta, J. (2018). *Dossier n.º 17. Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI: João Pedro Oliveira*. Obtido em 20 de Agosto de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&ediacao\\_id=10003&lang=pt](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&ediacao_id=10003&lang=pt)
- Szczypta, J. (2021). *Cadernos da Criação Musical Portuguesa dos séculos XX e XXI #15: Isabel Soveral*. Obtido em 31 de July de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&ediacao\\_id=9926&lang=pt](https://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&ediacao_id=9926&lang=pt)
- Telles, A. (2011). La création musicale portugaise aujourd'hui. *Musicologies*, 8/8, 71–85.
- Telles, A. (2012). O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa: 40 anos de história. Em P. d. Assis (Ed.), *Mémoires...Miroirs. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho* (pp. 203–214). Lisboa: Colibri/CESEM.
- Telles, A. (2015). Dialogues intercontinentaux: Trois compositeurs portugais au Brésil (Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira). Em Z. Chueke, *Rythmes Brésiliens. Musiques, philosophie, histoire, société* (pp. 303–318). Paris: L'Harmattan.
- Telles, A. (2018). Permanences de Debussy dans la musique portugaise pour piano du 21<sup>e</sup> siècle. Em J. P. Armengaud, & P. A. Castanet, *Claude Debussy : La trace et l'écart* (pp. 239–262). Paris: L'Harmattan.
- Telles, A. (2019). Traços da prática organística na escrita para piano e eletrónica de João Pedro Oliveira: In Tempore, Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem, Timshel e Entre o Ar e a Perfeição. Em Á. Martingo, & A. Telles, *Musica instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (pp. 163–190). Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Telles, A. (2020). O 'cultivo da música contemporânea entre nós': no cinquentenário do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Em J. M. (Ed.), *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa 1970–2020* (pp. 34–37). Lisboa: AvA Musical Editions.
- Telles, A. (30 de Julho de 2022). *Extreme dynamics through body movement in contemporary piano music performance*. Obtido em Agosto de 2025, de Performance e Contexto: <https://perf.esml.ipl.pt/oprojecto/91-performances/144-extreme-dynamics-through-body-movement-in-contemporary-piano-music-performance>
- Telles, A. (2022). From mysticism to musical realization: Biblical sources in the works of João Pedro Oliveira. Em M. Soveral, *Perspectives on Contemporary Musical Practices: From Research to Creation* (pp. 99–142). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Telles, A. (2024). Paisagem sonora e história recente na obra A Casa do Cravo, de Carlos Marecos. Análise e Interpretação. Em V. d. Sá, R. T. Paula, & A. Conde, *aisagens sonoras em expansão: Novas Sonoridades. Novas Escutas* (pp. 539–588). Barreiro: Margem da Palavra.
- Telles, A. (No prelo). "In a nutshell": Ivan Moody's Piano Book (2020) as a metaphor of his creative and spiritual mind. (S. Polyakova, Ed.) *In Memoriam Ivan Moody* (1964–2024).
- Tilborgh, A. v. (20 de Dezembro de 2023). *medium.com*. Obtido em 13 de Maio de 2025, de Subjectifying Nature Through Orthodox Christian Theology Moving from Objectification Toward a Sacramental Union: <https://medium.com/interfaith-now/subjectifying-nature-through-orthodox-christian-theology-32b3e8af2462>
- Truax, B. (1977). The Soundscape and Technology. *Interface*, 1–8.
- Truax, B. (1992). Electroacoustic Music and the Soundscape: The Inner and Outer World. Em R. O. J. Paynter, *Companion to Contemporary Musical Thought* (pp. 374–398). London: Routledge.
- Truax, B. (1996a). Soundscape, Acoustic Communication & Environmental Sound Composition. Em L. S. Hearn, *Outside The Lines: Issues in Interdisciplinary Research* (pp. 64–73). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Truax, B. (1996b). Computer Music and Acoustic Communication: Two Emerging Interdisciplines. Em L. S. (Eds.), *Outside The Lines: Issues in Interdisciplinary Research* (pp. 64–73). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Truax, B. (2002). Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*. Vol. 7, nº 1, pp. 5–14, 7/1, 5–14.
- Truax, B. (2008a). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. *Organised Sound*, 13/2, 103–109.
- Truax, B. (2008b). Real-Time Sound Synthesis and Spatialization: A Study of Christian Clozier's Work. Em N. Collins, & J. d'Escrivan, *Cambridge Companion to Electronic Music* (pp. 95–112). Cambridge: Cambridge University Press.
- Truax, B. (2011). Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma. *Organised Sound*, 17/3, 1–9.
- Truax, B. (2012a). From Soundscape Documentation to Soundscape Composition. *Acoustics 2012 Conference*. Nantes.
- Truax, B. (2012c). Voices in the Soundscape: From Cellphones to Soundscape Composition. Em D. Z. Meise, *Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer* (pp. 61–79). Goettingen: V & R Unipress.
- Truax, B. (2016). Environmental sound and its relation to human emotion. *Canadian acoustics: Journal of the Canadian Acoustical Association*, 44/3, 188–189.
- Tsanko, V. (2020). Uso das técnicas expandidas no início da aprendizagem de um instrumento: o caso particular do piano (Dissertação de Mestrado). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Vasconcelos, A. Â. (2011). Educação Artístico-Musical: Cenús, Actores e Políticas (Tese de Doutoramento). 1. Lisboa: Universidade de Lisboa – Instituto de Educação.
- Wittlich, G. E. (1975). *Aspects of 20th Century Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (Second Edition ed.). Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Zoudilkin, E. (31 de Maio de 2005). *Entrevista com Evgueni Zoudilkin*. Obtido em Maio de 2025, de Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&persoaa\\_id=124&lang=PT](https://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&persoaa_id=124&lang=PT)

# History of Electroacoustic Music in Portugal: a reload

António Ferreira

## Intro

This pretends to be an updated following to the document *A History of Electroacoustic Music in Portugal* written by António Ferreira in 2003. Electroacoustic music practice, an umbrella term that originally would comprise more specific terms, practices and aesthetics of composition, like acousmatic music, tape music, computer music or music for a fixed medium with non-visible performers or instruments. This creative field expanded enormously, getting beyond formalisms and strict definitions. If one needs labels and terminology to be able to talk about this conjunction of music and electricity there is a never-ending stream of definitions based either on general impressions (i.e.: Noise Music and Glitch), actions (plunderphonics, electronic improvisation and circuit-bending), aesthetics (field recording and soundscape composition), pragmatics (sound design and film sound), location (installation Art and interactive systems) and as a soundtrack for collective ritual performance (IDM and electronica).

Whatever their means and intentions, they mostly share an open, free attitude to the sound/sonic phenomena and a personal attitude to technology (many times by using specific or repurposed hardware and software). As composer Natasha Barrett observes, many of these practitioners may not consciously realise that their sound-worlds or methods, intuitively shaped and influenced by trends and technologies, share similarities to the sound-worlds and methods of electroacoustic music practice that have infiltrated cultural imagination. But, in the case of

Portuguese composers, many do have that conscience, and the influences are evident in the sounding results.

This text tries to map the traces of those encounters by mentioning some of its protagonists. These are, of course, personal views of the author of these lines, reflecting a life practice that started way back in 1986 when he was confronted with these new (for him at least) aesthetics and techniques at Sonology in the Royal Conservatory in the Hague, Netherlands. But that is another story ...

## Musings

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.

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.

In his book *Composing Electronic Music: A New Aesthetic* (2015) the composer Curtis Roads suggested that the challenge facing composers who persisted in the composition of electroacoustic music were twofold:

To summarize, the electronic medium is an art of unusual independence. But this does not come free of charge. One pays a price, both in terms of the extra

# História da Música Eletroacústica em Portugal: uma revisão

António Ferreira

## Introdução

Pretende-se aqui dar um seguimento atualizado ao documento *Uma História da Música Eletroacústica em Portugal* escrito por António Ferreira em 2003. A música eletroacústica é um conceito muito abrangente que originalmente se referia a termos, práticas e estéticas mais específicas de composição, designadas como música acusmática, música de computador ou música sob suporte fixo e reproduzida por altifalantes – intérpretes ou instrumentação não eram existentes/visíveis. Este campo criativo expandiu-se enormemente, ultrapassando formalismos e definições estritas. Se forem necessários rótulos ou terminologia para se poder falar sobre esta conjunção da música e eletricidade, podemos considerar um fluxo quase interminável de definições baseadas, quer em impressões gerais (i.e.: *Noise Music* e *Glitch*), ações (amostragem, improvisação eletrónica e circuitos elétricos modificados), atitudes estéticas (gravação em campo e composição de paisagens sonoras), pragmática (design de som e som de filme), localização (arte de instalação e sistemas interativos) e até como bandas sonoras para uma performance ritual coletiva (IDM).

Independentemente dos seus meios e intenções, a prática da música eletroacústica partilha maioritariamente uma atitude aberta e livre em relação aos fenómenos sonoros/sonoridades e uma atitude pessoal relativamente à tecnologia (muitas vezes utilizando *hardware* e *software* específicos ou reutilizados). Esta definição abrange um grande número de praticantes, para lá dos meios académicos. Como observa a compositora Natasha Barrett, muitos

desses praticantes podem não perceber conscientemente que os seus mundos sonoros ou métodos, intuitivamente moldados e influenciados por tendências e tecnologias, partilham semelhanças com os mundos sonoros e métodos da prática musical eletroacústica «clássica», os quais, lentamente, acabaram por se infiltrar no imaginário cultural. Para vários compositores portugueses, essa consciência existe e é evidente em muitos dos resultados sonoros.

Este texto procura assim mapear os vestígios desses encontros, mencionando alguns protagonistas. Naturalmente, as opiniões do presente autor permeiam a construção deste texto, refletindo um caminho da sua vida, o qual começou em 1986, quando foi então confrontado com estas novas (pelo menos para ele) estéticas e técnicas em Sonologia no Conservatório Real de Haia, Holanda. Mas isso é outra história...

## Reflexões

Quem estiver a ler estas palavras, por curiosidade ou por qualquer outro motivo, pertencerá provavelmente a um público especializado, restrito, minúsculo, mas apesar de tudo existente. Muitas vezes, este público é constituído por compositores a ouvir criações de outros compositores, num ambiente cultural algo circular.

Uma cultura musical é composta por criadores e ouvintes, e podemos dizer que uma cultura musical tem um potencial problema de continuidade quando o número de criadores supera largamente o número de ouvintes.



Figure 1. Composer Antonio Ferreira with the Loudspeaker Orchestra in 2014.

Figura 1. o compositor António Ferreira com a Orquestra de Altifalantes em 2014.

work it takes to accomplish something significant in the electronic medium, and also in terms of its mixed and contradictory social acceptance.

Or, in cruder terms, it is not easy to make, and it is not easy to be listened to.

By electroacoustic music, I mean the following (very schematic) definition: 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.

In a way all 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 because in electroacoustic music the performance is realised through loudspeakers (no humans performers to see), it was once described as “cinema for the ear”.

These ontological questions, about what a thing ‘is’, generally lead to two paths: either we do not know, just as physics science does not know what exactly is gravity (or what dark matter is) only describing it's 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 or abstractions are about something and point to the world. And the existence and performance of certain compositions points to the practice of electroacoustic music.

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, rise 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.

No seu livro *Composing Electronic Music: A New Aesthetic* (2015), o compositor Curtis Roads sugeriu que o desafio enfrentado pelos compositores que persistam na composição da música eletroacústica tinha dois aspetos:

Em resumo, o meio eletrónico é uma arte de independência incomum. Mas isso tem um custo. Paga-se um preço, tanto em termos do trabalho adicional necessário para realizar algo significativo no meio eletrónico, como em termos da sua aceitação social ambígua e contraditória.

Ou, em termos mais grosseiros, não é fácil de fazer, e não é fácil de escutar.

Por música eletroacústica, refiro-me à seguinte definição (muito esquemática): exploração de sons e texturas, com ênfase no timbre, carácter e evolução dos diferentes sons como elemento básico da composição; integrando ou contrastando expectativas; jogando com a nossa memória auditiva; talvez reforçada com espacialização e movimento; criar um ritmo de texturas e transições; no qual o antes influencia as possibilidades do depois; gerando uma linha narrativa mais ou menos forte; mas muitas vezes com uma ausência de métrica (o que, convenhamos, nunca foi estritamente necessário para a existência da música). Finalmente, a apresentação é feita com recurso a transdutores eletroacústicos, normalmente altifalantes.

De certa forma, toda a música é composta pela audição e para a audição. Compor é fazer escolhas audíveis, mesmo nos casos em que, aparentemente, não há nada deliberado para ouvir. Porque na música eletroacústica a performance é realizada mediante altifalantes (não há intérpretes humanos para ver), tal prática já foi descrita como «cinema para o ouvido».

As questões ontológicas, sobre o que uma coisa «é», geralmente levam a dois caminhos: ou não sabemos, assim como a ciência física não sabe exatamente o que é a gravidade (ou o que é a matéria escura), apenas descreve seus efeitos recorrendo a formalismos físico-matemáticos; ou a resposta rapidamente se torna numa complexa teia, pois existe um campo de sentidos que envolve simultaneamente o objeto externo, o contexto e a nossa relação com ele assim como todas as contingências que daqui decorrem.

As nossas construções conceituais não são a única coisa que podemos saber. Essas construções ou abstrações são sobre algo e apontam para o mundo. A existência e execução das composições aponta para a prática da música eletroacústica.

É uma prática relativamente antiga, ou seja, uma atitude

de composicional que, na base, recorre à manipulação do meio de gravação. Iniciou-se, grosso modo, em meados do século XX. Não surgiu, obviamente, num vazio: todas as práticas musicais têm, naturalmente, uma longa história – mas neste caso, a disponibilidade de determinadas tecnologias foi essencial. Como os seres humanos parecem ser particularmente sensíveis à novidade, as inovações sonoras e os caminhos composicionais permitidos pela tecnologia criaram grande entusiasmo – e vontade de ruturas estéticas. Mas as ruturas só fazem sentido num contexto de continuidade.

Por outro lado, uma insistência constante nas continuidades pode fazer-nos esquecer o quanto as coisas mudam. Assim, uma posição mais conservadora afirma que a música eletroacústica é regida pelos mesmos princípios e objetivos gerais da música tradicional (fluxo, pontos de chegada, direção, estabilidade e equilíbrio). Novidades sonoras são isso mesmo, novidades que rapidamente envelhecem.

Claro que todos os princípios são questionados ou ignorados na história recente da composição musical: um processo que faz parte da chamada modernidade reflexiva, ou seja, o questionamento moderno de fundamentos, num processo contínuo de requestionamento. Na música eletroacústica e falando da organização do material sonoro (referente ou não a eventos acústicos reais), teremos um jogo de continuidade/rutura, num contraponto de significados em escalas micro e macrotemporais, que vai para além de notas e ritmos tradicionais – isto é muito geral, mas suficiente como ponto de partida.

A prática da eletroacústica, como se já afirmou, resultou da aplicação de novas tecnologias, com destaque para a existência de novos meios de gravação. As tecnologias não são neutras – a palavra grega *techné* na raiz deste conceito combinava, na sua origem, o saber fazer com uma consciência artística e religiosa desse saber. Como tal, e neste caso, essa prática originou outras atitudes estéticas, principalmente de escuta. Permitiu a prática de uma escuta estruturada, direcionada para uma apreensão fenomenológica do concreto dos sons, tentando não recorrer a formalismos preexistentes (por isso, no início da sua história, falava-se de *musique concrète*). Note-se que qualquer processo que envolva a materialização estará sempre embebido numa rede de tecnologias, instituições, conceitos e ideologias.

É essa nova atenção à materialidade dos sons que permeia a música eletroacústica. A audição sempre esteve presente na música, mas agora todos os tipos de sons do mundo entram na nossa consciência. Cria-se um tipo de escuta que acaba por permitir um novo estilo de composição (pela primazia do ouvido), mas que implica

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. In the interplay of continuity/rupture, one can speak of the organization, in electroacoustic music, of sonic material (referring or not to real acoustic events) in a counterpoint of meanings in micro and macro-temporal scales, beyond traditional notes and rhythms.

The practice of electroacoustic music 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 structured listening, directed towards the concreteness of sounds and without resorting to taught formalisms (that is why, at the beginning of its history, *musique concrète* was mentioned).

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. A new kind of listening ends up allowing a new style of composition (the primacy of the ear), but it also implies a new way of listening for the audience, a radical aesthetic step for most listeners

So, probably, the aspect that surprises most listeners that are not composers is this radical focus on the materiality of sounds, the result of a deep listening aesthetic. And perhaps also the absence of an obvious way of segmenting what they are experiencing (i.e.: no 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 a poetic transcendence.

For composers, 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 multitude of sounds, of any type and origin.

And despite 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.

## Recall

Most composers of electroacoustic music, whatever their nationality, also compose mixed media music or what one can describe as instruments and tape or instruments with electroacoustic sound. It can use real time processing and generation or rely on the simultaneous replay of sounds composed for some fixed media.

Here we are going to focus on the electroacoustic/acousmatic tradition (it's been around enough time so one can use this word), with works intended to be played by loudspeakers without the use of acoustic instruments. This is not meant to be an exhaustive review but more a new look to the Portuguese scene involved in it. There will be mention of both established composers and newly educated ones. And one has to acknowledge perhaps the largest group of creators, those involved in sound-based arts (sound and noise-based artists, improvisers dealing with live-electronics) whose works exist outside academia.

Back in 2003, the document *A History of Electroacoustic Music in Portugal* by António Ferreira, tried to provide an overview of the evolution of electroacoustic music in Portugal. The main topics, in a very summarized form, can be listed below (for more details, refer to the original article):

**CONTEXT:** Electroacoustic music, which now mainly uses digital tools, is an umbrella term for diverse aesthetics and compositional approaches. It began to develop, in Europe, after World War II. In Portugal, the lack of institutional support hindered the development of this field, leading many composers to seek training and resources abroad. After the Revolution of April 25, 1974, there was greater cultural openness that allowed the creation of artistic networks and the development of electroacoustic music.

### **ELECTROACOUSTIC MUSIC STUDIOS:** In

Portugal, there was no institutional studios either public or private that could facilitate the access to the necessary technology by interested composers. Later, the availability of technological advancements mitigated this situation somewhat. Composers like: Jorge Peixinho, Cândido Lima, Filipe Pires, and Álvaro Salazar worked in international studios. In the 90s, dedicated studios were established in institutions such as ESML in Lisbon, ESMAE in Porto, and at the University of Aveiro.

**COMPOSERS:** The document highlights pioneers like: Jorge Peixinho, Filipe Pires, Cândido Lima, and Álvaro Salazar – who significantly contributed to electroacoustic music in Portugal. It also mentions a, by

também uma nova forma de ouvir para o público – para a maioria dos ouvintes –, este é um passo estético um pouco radical demais.

Provavelmente, o aspeto que surpreende a maioria dos ouvintes é esse foco radical na materialidade dos sons, resultante de uma estética de escuta profunda. E talvez também a ausência de uma forma óbvia de segmentar o que escutam (por exemplo, sem o apoio de uma métrica), combinada com eventos sonoros massivamente amplificados. Esta superfície sonora inesperada pode tornar a experiência de audição um pouco avassaladora, intimidante e desconcertante..., mas às vezes pode alcançar uma transcendência poética.

Para os compositores, a prática da música eletroacústica permite-nos ir além da teleologia, permite a investigação, a experimentação, a mudança, o inesperado... Permite, em suma, uma abertura entre o campo da música e a multiplicidade de sons, de qualquer tipo e origem.

Apesar do ambiente muito especializado e técnico para o qual a música eletroacústica foi relegada, esta continua a manifestar, nas suas melhores realizações numa refrescante abertura poética.

## Reposição

A maioria dos compositores ativos na música eletroacústica e independentemente da sua nacionalidade, também compõem música mista, a qual designa, em geral, combinações de instrumentos acústicos com som eletroacústico. Podem ser utilizados processamentos e geração em tempo real e/ou utilizar a reprodução simultânea de sons compostos para suporte fixo.

Aqui vamos focar-nos na tradição eletroacústica/acusmática (já se passou tempo suficiente para que esta possa ser denominada como uma tradição), com obras destinadas a serem tocadas por altifalantes, sem a utilização de instrumentos acústicos. Não se trata de uma revisão exaustiva, mas sim de um olhar para a cena portuguesa mais atual. Haverá menção quer de compositores consagrados, quer de compositores mais recentes. E é preciso também mencionar um grupo de criadores, talvez o maior, envolvidos em artes sonoras (artistas que articulam som e ruído e improvisadores que lidam com eletrónica ao vivo) cujas obras existem fora do circuito académico.

Já em 2003, o documento *Uma História da Música Eletroacústica em Portugal*, de António Ferreira, deu uma visão geral da evolução da música eletroacústica em Portugal. Os principais tópicos, de forma muito resumida, podem ser listados abaixo (para mais detalhes, consulte-se o artigo original):

**CONTEXTO:** A música eletroacústica, que agora usa principalmente ferramentas digitais, é um termo abrangente para diversas abordagens estéticas e composicionais. Começou a desenvolver-se na Europa após a Segunda Guerra Mundial. Em Portugal a falta de apoio institucional dificultou o desenvolvimento desta área, levando muitos compositores a procurar formação e recursos no estrangeiro. Após a Revolução de 25 de Abril de 1974 houve uma maior abertura cultural que permitiu a criação de redes artísticas e o desenvolvimento da música eletroacústica.

**ESTÚDIOS DE MÚSICA ELETRACÚSTICA:** Em Portugal não existiam estúdios institucionais, públicos ou privados, que facilitassem o acesso à tecnologia necessária por parte dos compositores interessados. Mais tarde a disponibilidade de avanços tecnológicos mitigou um pouco essa situação. Compositores como Jorge Peixinho, Cândido Lima, Filipe Pires e Álvaro Salazar trabalharam em estúdios internacionais. Na década de 90, foram criados estúdios dedicados em instituições como a ESML em Lisboa, a ESMAE no Porto e na Universidade de Aveiro.

**COMPOSITORES:** O documento destaca pioneiros como Jorge Peixinho, Filipe Pires, Cândido Lima e Álvaro Salazar, que contribuíram significativamente para a música eletroacústica em Portugal. Menciona ainda uma nova geração de compositores como Amílcar-Vasques Dias, João Pedro Oliveira e António de Sousa Dias, que continuam a contribuir para o ensino e expansão esta área.

**INSTITUIÇÕES E EVENTOS:** A Fundação Gulbenkian desempenhou um papel crucial no apoio aos compositores portugueses. Organizações como a Miso Music Portugal, via eventos como o Festival Música Viva, e Festivais como o Aveiro Síntese também contribuíram para a divulgação e promoção da música eletroacústica.

Num ensaio para a *Revista Portuguesa de Musicologia* (2021), o compositor António de Sousa Dias (1959) faz um relato detalhado das dificuldades enfrentadas por aqueles que queriam implementar o estudo da música eletroacústica numa instituição formal, nomeadamente a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) entre 1986 e 200.

Não foi um esforço isolado: no Porto, na ESMAE, apareceu uma *Introdução à Música Eletroacústica*, em 1987, pela iniciativa de Álvaro Salazar; e na Universidade de Aveiro, a partir de 1990, o ensino da composição eletroacústica foi formalmente introduzido pelos compositores Isabel Soveral e João Pedro Oliveira. Em conjunto com Amílcar Vasques-Dias (docente em Lisboa e Aveiro) este grupo de

then, new generation of composers, such as: Amílcar Vasques-Dias, João Pedro Oliveira and António de Sousa Dias –, who helped teach and expand this field.

**INSTITUTIONS AND EVENTS:** The Gulbenkian Foundation played a crucial role in supporting Portuguese composers. Organizations like *Miso Music Portugal*, through events like the *Música Viva Festival*, and Festivals like the *Aveiro Síntese* also contributed to the dissemination and promotion of electroacoustic music.

In an essay for the *Portuguese Journal of Musicology* (2021), the composer António de Sousa Dias (1959) gives a detailed report of the struggles faced by those who wanted to implement the study of electroacoustic music in a formal institution, namely the College of Music of Lisbon (ESML) between 1986 and 2001.

It was not an isolated effort: in Porto at the ESMAE there was the inclusion of an *Introduction to the Electroacoustic Music* in 1987 by Álvaro Salazar and at the Aveiro University, starting in 1990, the teaching of electroacoustic composition was formally introduced by composers Isabel Soveral e João Pedro Oliveira. In combination with Amílcar Vasques-Dias (teaching in Lisbon and Aveiro) this group of composers were responsible for the formation and introduction of electroacoustic techniques and aesthetics to a great number of newer Portuguese composers, in the last 20 years.

The implementation of electroacoustic music programs at ESML began in 1986, addressing needs identified in the early 80s. The initial challenges faced in implementing electroacoustic music programs at ESML included inadequate facilities and equipment, as well as difficulties in learning sound synthesis techniques. Additionally, there was a need for significant dedication and time from both teachers and students to complete projects under precarious conditions. Over time, they managed to improve both facilities and equipment, relying on the increasing affordability of specialized electronic instruments and computers.

The curricula evolved, integrating theoretical and practical components, focusing on sound synthesis and technology. António de Sousa Dias concentrated his efforts on giving primacy to listening to sound in contrast to notes and fought what he saw as two flawed attitudes: that it was merely an occasion to familiarize oneself with sophisticated equipment, fostering an uncritical dependence on technological factors and that by analysing sounds using spectral analysis software – this would grant access to their intimate structure –, providing a key to compositional solutions.

Central figures in the program included Álvaro Salazar and Amílcar Vasques-Dias, by now established composers. By 1997 the teaching included the composer Carlos Caires and, after 2001, the composer José Luís Ferreira.

Carlos Caires was responsible for the introduction of computer technology, both for synthesis and for composition at ESML, especially after the completion of his PhD (2006) from the University of Paris VIII *Saint Denis-Vincennes*, under the guidance of Horacio Vaggione. He also developed various computer applications in the fields of electroacoustic music and computer-assisted composition, most notably the sound micro montage/concatenative synthesis software IRIN (a continuously updated freely available software). His musical practice includes mostly instrumental with electroacoustic sound music compositions but also several interactive sound installations, giving weight to the observation that technology is not merely a series of objects but also includes social context, meshes of histories and competences among its users. His 2017 composition *Os sons em volta (v1)* is for fixed media in the acousmatic tradition.

José Luís Marques Ferreira (1973–2018) was active in electroacoustic music composition and in the diffusion/interpretation of electroacoustic compositions by other composers. His 2001 composition *Le bruit d'une tête qui frappe contre les murs d'une très petite cellule* won a prize at the *2nd Electroacoustic Music Competition Música Viva 2001*. He composed another electroacoustic piece in 2004 *Le bruit d'une porte qui...* Both compositions were realised with the MAX/MSP software. In conjunction with Carlos Caires, he created the *Laboratorio de Música Mista* (Mixed Music Laboratory) at ESML dedicated to the live interaction of acoustic instruments and computer/electronic techniques.

## Necessities/Realities

When looking to the music output of Portuguese composers, it is obvious that electroacoustic music composition is a sparse occurrence. Instrumental and mixed music compositions clearly dominate. One can think of several aesthetic, sociological or personal reasons for this evidence and each composer will have their own.

The peculiar situation of the genesis of electroacoustic music practice in Portugal possibly had some influence. The fact that there was no independent studio or institution to facilitate the contact with technology and ideas, in a more systematic way (in part because of the costs involved) made the academic arena the only available space where those practical limitations could be overridden and something could be built. The above

compositores, nos últimos 20 anos, foi responsável pela formação e introdução às técnicas e estéticas eletroacústicas de inúmeros compositores portugueses mais recentes.

A implementação curricular da música eletroacústica na ESML iniciou-se em 1986, respondendo a necessidades identificadas no início da década de 80. Os desafios iniciais enfrentados na implementação de um curriculum de música eletroacústica na ESML incluíam instalações e equipamentos inadequados, bem como dificuldades na aprendizagem de técnicas de síntese sonora. Além disso, havia a necessidade de permitir que professores e alunos dispusessem de tempo suficiente, de modo a poderem concluir projetos em condições bastantes precárias. Com o passar do tempo, foi possível melhorar quer as instalações, quer os equipamentos, tirando partido da crescente acessibilidade financeira do material informático e dos instrumentos eletrónicos especializados.

O currículo evoluiu, integrando componentes teóricas e práticas com ênfase na síntese sonora e na tecnologia áudio. António Sousa Dias concentrou os seus esforços em dar primazia à audição do som em contraste com o conceito de nota musical e tentou modificar duas atitudes que via como obstáculos: que isto era apenas uma ocasião para uma pessoa se familiarizar com equipamentos sofisticados, o que fomentava uma dependência acrítica de fatores tecnológicos; e que, ao analisar sons utilizando *software* de análise espectral, isto daria acesso à sua estrutura íntima, fornecendo uma chave (na mão) para soluções composicionais.

Entre as figuras centrais do programa contavam-se Álvaro Salazar e Amílcar Vasques-Dias, compositores já consagrados. A partir de 1997, o ensino passou a contar com o compositor Carlos Caires e, depois em 2001, com o compositor José Luís Ferreira.

Carlos Caires foi um dos responsáveis pela introdução na ESML da *Informática Musical*, tanto para síntese sonora como para composição. Foi especialmente ativo após a conclusão do seu doutoramento (2006) pela Universidade de Paris VIII *Saint Denis-Vincennes*, sob a orientação de Horacio Vaggione. Desenvolveu também várias aplicações informáticas nas áreas de música eletroacústica e composição assistida por computador, com destaque para o *software* de micromontagem sonora/síntese concatenativa IRIN (o qual se encontra disponibilizado gratuitamente). A sua prática musical inclui maioritariamente composições instrumentais, eventualmente com eletroacústica, mas também várias instalações sonoras interativas. Ele afirma que a tecnologia não é apenas uma mera série de objetos, mas também incluem contexto social, malhas de histórias e competências entre os seus utilizadores. A sua

composição de 2017 *Os sons em volta (v1)* para suporte fixo enquadra-se na tradição acusmática.

José Luís Marques Ferreira (1973–2018) esteve ativo na composição de música eletroacústica e na difusão/interpretação de composições eletroacústicas de outros compositores. A sua composição de 2001 *Le bruit d'une tête qui frappe contre les murs d'une très petite cellule* foi premiada no 2.º Concurso de Música Eletroacústica Música Viva 2001. Compôs outra peça eletroacústica em 2004, *Le bruit d'une porte qui ...* Ambas as composições foram realizadas com o *software* MAX/MSP. Em conjunto com Carlos Caires, criou o Laboratório de Música Mista da ESML dedicado à interação ao vivo de instrumentos acústicos e técnicas informáticas/eletrónicas. Infelizmente, faleceu em 2018, no auge da sua força.

## Necessidades/Realidade

É notório, olhando para a atual produção musical dos compositores portugueses, que a composição musical eletroacústica é uma ocorrência infrequente. A produção é dominada por composições de música instrumental e mista. Porventura existirão várias razões estéticas, sociológicas e até pessoais para esta evidência.

A situação peculiar da gênese da prática da música eletroacústica em Portugal terá possivelmente tido alguma influência. O facto de não existir um estúdio ou instituição independente que facilitasse o contacto com a tecnologia e com as ideias, de uma forma mais sistemática (em parte devido aos custos envolvidos), fez do ambiente académico o único espaço disponível onde essas limitações poderiam ser ultrapassadas e em que algo podia ser construído. Ilustrativo disto foi a já mencionada história sobre a difícil gênese do ensino da música eletroacústica na ESML.

É sabido que, internacional e historicamente, os estúdios eletroacústicos nasceram no seio de organismos nacionais de radiodifusão ou foram criados como institutos independentes com algum apoio estatal. As prioridades políticas e socioeconómicas mudaram durante a segunda metade do século XX e quase todos esses estúdios ou fecharam, ou foram absorvidos por universidades e conservatórios. As instituições académicas foram (e ainda são) o último refúgio. A situação em Portugal fez com que a fase de estúdio independente fosse ignorada (ou seja, inexistente) e a composição de música eletroacústica foi diretamente para as instituições académicas. Quem estivesse fora do meio académico e eventualmente tivesse algum interesse na matéria, foi obrigado a encontrar meios privados para financiar essa prática (embora a acessibilidade gradual da tecnologia tenha ajudado).

story about the genesis of electroacoustic music tuition at ESML was a case of point.

It is well-known that, internationally and historically, the electroacoustic studios were born inside national broadcast organisations or created as ‘independent’ institutes with some state support. The political and socioeconomic priorities changed during the second half of the XX century and all those studios either folded or were absorbed by universities or conservatories. The academic institutions were (and still are) the last refuge. The situation in Portugal meant that the ‘independent’ studio phase was skipped (i.e.: non-existent) and electroacoustic music composition went directly to the academic institutions. Interested outsiders had to find private means to finance such practice (the gradual affordability of technology helped).

This implied that many had to tread the academic pathway (MSc and PhD) and find aggregation in some suitable institution. It also meant that Portuguese composers interested in such practice had to travel to foreign universities to get both the starting knowledge and the necessary certifications. It is a fact that most electroacoustic music composers (national and international) have affiliations with some academic institutions. While this solves (in principle) the question of financial stability and access to material, a tuition position comes with obligations (curricula, lectures, publishing, steering undergraduate candidacies, making projects, chasing grants). Nevertheless, each person will make the relevant decisions to its life and skilfully navigate the constraints. Also, for some, teaching remains a very rewarding challenge.

The path of the composer Isabel Pires (1970) is a common one: Music Composition Bachelor at ESML in 2000, Master in 2002 at *Université Paris 8 Vincennes-St Denis*, Master in Musicology 2005 Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) and Doctorate at *Université Paris 8 Vincennes-St Denis*

While building her career, she was very active in the electroacoustic music practice, showing a good master of the medium. While at ESML she composed *Noise* (1998), *Movimentos Espaciais para Planetas e Satélites Imaginários* (1999). After that, she made *Lamento* (2000), *Estranhas Presenças que já não existem* (2001), *Voyage au centre de la semme essence* (2004), *Sideral* (2006), *Underground* (2010), *Aether* (2012), *Pulsars* (2013). Lately, her research at FCSH took some precedence over composition.

Noteworthy, some of her research has focused on the recovery and preservation of collections of Portuguese composers from the second half of the 20th century, as

well as the digitization and restoration of audio documents inscribed on magnetic media.

This is very relevant. Electroacoustic compositions are fixed to a medium, in fact a storage medium. Starting with analogue representation of sound (microgroove LP, magnetic tape) and going to digital (DAT, CD/CD-R, HDD and later SDD) the compositions exist in some storage medium that in most cases doubled as a playing medium. With time, all these media are subject to physical degradation, and the digital representation has additional problems in terms of the computer operating system-file formats. These are proprietary and while some formats have become a de facto standard, others are already obsolete.

The long-term preservation and archiving of electroacoustic music mirror the dilemmas present in any music that ultimately relies on electricity for its existence: without it, they are not accessible. In contrast to sheet music on paper, there is no feasible alternative for electroacoustic music. Recordings can be migrated through several formats, but the situation can be problematic for instrumental with electroacoustic sound music where the realisation depends on specific historic hardware or software.

Early computer music was associated with algorithmic instrumental composition and sound synthesis. Now, the term becomes so general and the use of computer technology so widespread that computer, as a collection of specific tools, is now almost taken for granted in music production and therefore ‘invisible’. Perhaps, we should have our focus on the medium – music and its various social entanglements.

The almost unstoppable evolution of computer power means that aesthetics intention’s often lags, and in a technology-based music, many composers produce its own software to integrate the two – to escape the simplification of commercially available sound processing software. Indeed, features that are not commercially viable are usually omitted. This is a problem which can only be solved by inventing personal solutions.

Composer Rui Dias (1972) holds a PhD in Digital Media and MA in Multimedia (U.Porto). BA in Composition (ESMAE-Porto). He is active in teaching at ESART, Castelo Branco, located in the interior of Portugal. He built several pieces of software using the MAX/MSP environment and composed several electroacoustic works starting with *Obscurium per obscuris* (2001), *Schizophonicis* (2012), *Big Bend* (2014) and the miniature *Cathedrals* (2015).

Another composer with interest in software coding is Rui Penha (1981). He got his PhD at the University

Isto implica que, para compositores, a principal opção passe pelo caminho académico (licenciatura, mestrado e doutoramento) e consequente difícil agregação em alguma instituição adequada. Significou também que os compositores portugueses interessados nesta prática muitas vezes tiveram de se deslocar para universidades estrangeiras de modo a obterem tanto os conhecimentos iniciais como as certificações necessárias.

É um facto que a maioria dos compositores de música eletroacústica (nacionais e internacionais) tem filiação com alguma instituição académica. Embora isso resolva (em princípio) a questão da estabilidade financeira e do acesso ao material, uma posição docente vem com obrigações (currículos, palestras, publicações, orientação de candidaturas de graduação, elaboração de projetos e busca de bolsas) que podem limitar o tempo disponível para compor. No entanto, cada pessoa tomará as decisões relevantes para a sua vida e navegará habilmente pelos constrangimentos que surgirem. Além disso, como bastantes compositores/docentes o afirmam, ensinar pode ser um desafio muito gratificante.

O percurso da compositora Isabel Pires (1970) é paradigmático: licenciatura em Composição Musical na ESML em 2000, mestrado em 2002 na *Université Paris 8 Vincennes-St Denis*, mestrado em Musicologia 2005 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) e doutoramento na *Université Paris 8 Vincennes-St Denis*.

Ao mesmo tempo que construía a sua carreira, foi muito ativa na prática da música eletroacústica, demonstrando uma boa mestria da arte. Na ESML compôs *Noise* (1998) e *Movimentos Espaciais para Planetas e Satélites Imaginários* (1999). Depois disso, fez *Lamento* (2000), *Estranhas Presenças que já não existem* (2001), *Voyage au centre de la 5ème essence* (2004), *Sideral* (2006), *Underground* (2010), *Aether* (2012) e *Pulsars* (2013).

Ultimamente, a sua investigação na FCSH ganhou alguma precedência sobre a composição. Digno de nota, algumas das suas pesquisas têm se concentrado na recuperação e preservação de coleções de compositores portugueses da segunda metade do século XX, bem como na digitalização e restauração de documentos de áudio e obras inscritas em fita magnética.

Esta é uma ação muito relevante. As composições eletroacústicas são produzidas num suporte, na verdade, um meio de armazenamento. Começando com a representação analógica do som (*microgroove* LP e fita magnética) e indo para o digital (DAT, CD/CD-R, HDD e posteriormente SDD), as composições existem sob alguma forma de armazenamento, a qual, em muitos casos funciona também como um meio de reprodução. Com o tempo, estes

suportes estão sujeitos à degradação física (com destaque para a fita magnética e suportes óticos). A representação digital tem problemas adicionais em termos dos formatos de arquivo do sistema operativo do computador. Estes formatos são, muitas vezes, específicos a um sistema, embora alguns deles se tenham tornado, de facto, em padrões/normas e outros já se encontram obsoletos.

A preservação e o arquivo, a longo prazo, da música eletroacústica espelham os dilemas presentes em qualquer música que, em última análise, depende da eletricidade para a sua existência – sem ela, não são acessíveis. Ao contrário das partituras no papel, não há alternativa viável para a música eletroacústica. As gravações podem ser migradas em vários formatos, mas a situação é problemática para música instrumental com som eletroacústico, onde a realização pode depender de *hardware* ou *software* histórico específico.

Inicialmente, a música dita de computador estava associada à síntese sonora e à composição algorítmica (muitas vezes transcrita para instrumentação acústica). Agora, esse termo tornou-se tão geral e o uso da tecnologia informática difundido pelo «computador», tido como gerador de um conjunto de ferramentas específicas, é quase dado como certo na produção musical. Como tal, tornou-se numa tecnologia invisível e ubíqua. Por isso, talvez devêssemos recentrar o nosso foco no fenómeno sonoro/musical e nos seus inúmeros campos de sentido.

A evolução quase imparável da capacidade computacional significa que a intenção estética se encontra muitas vezes desfasada das possibilidades da *techné*. Como tal, muitos compositores produzem o seu próprio *software* para alargar o campo das possibilidades – escapando à simplificação do *software* de processamento de som disponível comercialmente. De facto, as características que não aparentam ser comercialmente viáveis, são em geral omitidas. Este é uma questão que só pode ser resolvida codificando as soluções pessoais.

O compositor Rui Dias (1972) é doutorado em Media Digitais, mestre em Multimédia (U.Porto) e licenciado em Composição (ESMAE-Porto). Desenvolve atividade docente na ESART, em Castelo Branco, localizada no interior de Portugal. Construiu vários *softwares* utilizando o ambiente MAX/MSP e compôs vários trabalhos eletroacústicos começando com *Obscurium per obscuris* (2001), *Schizophonics* (2012), *Big Bend* (2014) e a peça miniatura *Cathedrals* (2015)

Outro compositor com interesse em codificação de *software* é Rui Penha (1981). Doutorou-se na Universidade de Aveiro e atualmente é professor na ESMAE (Porto) e investigador no CESEM – Centro de Estudos em Música.

of Aveiro and presently is a professor at the ESMAE, Porto and a researcher at The Centre for Music Studies (CESEM).

Rui Penha says on his web site: “I recently felt the need to start an archive of previous works, mainly for myself but also to provide friends, colleagues and students with documentation on some of my older works, software and essays.”

He created some electroacoustic compositions like *Efeito Dominó I: Alquimia* (2004) and *rainy sunday delay study* (2010) but is mainly active in mixed media music and creating sound installations using computer-controlled sound like *cortiços* (2018) a network of 16 cork loudspeakers with internal computer and sensors.

He has written several sound generation computer programs (*Instrumento A*, 2009) and interactive software: an automated improviser *Ernst*, (2009), a gamelan sequencer for network performance *GameLan* (2010), a set of free, open source, modular software tools for sound spatialization *Spatium* (2012). He also builds hardware like *Sonante* (2023), described as a new electroacoustic instrument.

For historical and socioeconomic reasons, most of the activity in Portugal is concentrated in a relatively narrow strip of land, near the west coast and between Porto (north), Aveiro/Coimbra (centre) and Lisbon (south). To mitigate this imbalance, there is a deliberate effort to create some poles of activity in the interior areas of Portugal. Investing in universities and polytechnical institutes, located in interior cities, is part of the strategy. There was also an expanding curriculum concerning other aspects of music and technology, namely, music production, multimedia and film sound. This provided alternatives to interested individuals beyond the main coastal cities.

The case of Ângela da Ponte (1984) illustrates this: an enhanced national and international mobility with a wider range of possibilities. Born on the Azores, she went on to take a PhD at the University of Birmingham between 2010–2016. Presently, she is Professor at the conservatory of Vila Real (north of Portugal) and researcher both at ESMAE – Polytechnical Institute of Porto and CESEM. Many of her compositions reflect her interest in cross fading her Atlantic roots with contemporary music practice.

She is also interested in working sound as a deep listening experience through various mediums and forms, including instrumental, mixed media and electroacoustic music. Especially important for the latter case was her study with Jonty Harrison which introduced her to the BEAST – Birmingham Electroacoustic Sound Theatre

(UK). She composed several electroacoustic music compositions, starting with *Reflex I* (2011), *Diáspora* (2014), *Homenagem Subconsciente* (2015) and *Vertigem* (2023). Also, in 2023, she created *Paisagem Sonora improvisada #1* for real time electronics and real time eight-channel spatialization. Her more recent electroacoustic composition is *Ground* presented in Lisbon at the *Festival Imersivo*, 2025.

Another interesting case is composer Jaime Reis (1983). He started to study at the Conservatory of Seia (located in the deep interior of Portugal). Between 2003 and 2012 he studied Composition and electroacoustic music with João Pedro Oliveira at the University of Aveiro, K. Stockhausen and Emmanuel Nunes, with whom he made his PhD in Ethnomusicology at the Nova University, Lisbon. Presently he is professor of Composition and Electroacoustic Music at the ESML in Lisbon.

He is very active in the promotion and performance of electroacoustic music both nationally and internationally. His contribution started with the creation of the *DME Festival* in Cracow in 2003. Later renamed as *Festival Dias de Música Electroacústica* it was presented between 2003 and 2006 at the Conservatory of Seia to “enable a better contact with erudite music for all interested persons in the region”. The repertoire consisted mainly of electroacoustic compositions, both historic and actual. The Festival DME expanded its activity and in 2013 the Ensemble DME was created, consisting of a group of performers dedicated to the interpretation of instrumental and mixed media music. Later, in 2017, he founded Lisboa Incomum, a multidisciplinary space that enabled the regular presentation of the DME Project. More will be said about this initiative in a later chapter.

Jaime Reis’s electroacoustic compositions denote a continuous interest in the space either composed or projected in performance. His composition *Phonopolis* (2003–2004) explores specific phonetic phenomena; *Fluxus, Lift* (2013) and *Fluxus pas trop haut dans le ciel* (2017) explore aerodynamic phenomena and ‘aerial’ soundscapes through spatialization; *Magister Mei: Bruckner* (2020–2023) and *Corpos Sonoros 1: reencarnação* (2024) deal with embodied gestures. Finally, the composition *Jeux de l’espace* (2015) uses a parametric loudspeaker – a highly directional portable loudspeaker that uses a high energy ultrasonic carrier wave and the nonlinear properties of air to create a steerable beam of audible sound.

Not all established composers remained in Portugal. For whatever reasons some reversed the path and went, again, abroad. One pre-eminent example is Tomás Henriques (1963) who, while very active in the composition and promotion of electroacoustic music, returned

Rui Penha diz no seu site: «Senti recentemente a necessidade de iniciar um arquivo de trabalhos anteriores, principalmente para mim, mas também para fornecer a amigos, colegas e alunos documentação sobre alguns dos meus trabalhos mais antigos, *software* e ensaios».

Criou algumas composições eletroacústicas como *Efeito Dominó I: Alquimia* (2004) e *Rainy sunday delay study* (2010), mas é principalmente ativo na música mista e na criação de instalações sonoras usando som controlado por computador como *Cortiços* (2018), uma rede de 16 altifalantes de cortiça com computador interno e sensores.

Escreveu vários programas informáticos de geração de som *Instrumento A* (2009) e *software* interativo: um improvisador automatizado *Ernst* (2009), um sequenciador de gamelão para desempenho de rede *GameLan* (2010), um conjunto de ferramentas de *software* livres, de código aberto e modulares para espacialização de som *Spatium* (2012). Também constrói *hardware* como o *Sonante* (2023), este descrito como um novo instrumento eletroacústico.

Por razões históricas e socioeconómicas, a maioria da atividade em Portugal concentra-se numa faixa de terra relativamente estreita, perto da costa oeste, entre Porto (norte), Aveiro/Coimbra (centro) e Lisboa (sul). Para mitigar este desequilíbrio, há um esforço deliberado para criar alguns pólos de atividade no interior de Portugal. Investir em universidades e institutos politécnicos, localizados em cidades do interior faz parte da estratégia. Houve também uma expansão curricular abrangendo outros aspetos da relação entre som e tecnologia, nomeadamente, a produção musical, o multimédia, o *design* sonoro e o som no audiovisual. Isso proporcionou algumas alternativas a indivíduos interessados, alargando a oferta além das principais cidades costeiras.

O caso de Ângela da Ponte (1984) ilustra isso, mobilidade nacional e internacional reforçada por um leque mais amplo de possibilidades. Nascida nos Açores, doutorou-se na Universidade de Birmingham entre 2010 e 2016. Atualmente é Professora no Conservatório de Vila Real (norte de Portugal) e investigadora tanto na ESMAE (Porto) como no CESEM. Muitas das suas composições refletem o seu interesse em cruzar as suas raízes atlânticas com a prática musical contemporânea.

Ela também está interessada em trabalhar o som como uma experiência de audição profunda por meio de vários meios e formas, incluindo instrumentos, meios mistos e música eletroacústica. Especialmente importante para este último caso foi o seu estudo com Jonty Harrison que a introduziu ao BEAST – *Birmingham Electroacoustic Sound Theatre* (Reino Unido). Compôs várias composições de música eletroacústica, começando por *Reflex I*

(2011), *Diáspora* (2014), *Homenagem Subconsciente* (2015) e *Vertigem* (2023). Além disso, em 2023, criou a peça *Paisagem Sonora improvisada #1* para eletrónica em tempo real e espacialização em oito canais. A sua composição eletroacústica mais recente é *Ground* apresentada em Lisboa, no Festival Imersivo 2025.

Outro caso interessante é o do compositor Jaime Reis (1983). Começou por estudar no Conservatório de Seia, localizado no interior profundo de Portugal. Entre 2003 e 2012 estudou Composição e Música Eletroacústica com João Pedro Oliveira na Universidade de Aveiro, com K. Stockhausen e com Emmanuel Nunes, o qual orientou o seu doutoramento em Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa. Atualmente, é professor de Composição e Música Eletroacústica na ESML em Lisboa.

Jaime Reis é muito ativo na promoção e execução de música eletroacústica, tanto a nível nacional como internacional. A sua ação começou com a criação do Festival DME em Cracóvia, em 2003. Mais tarde rebatizado como Festival Dias de Música Eletroacústica, foi apresentado entre 2003 e 2006 no Conservatório de Seia para «permitir um melhor contacto com a música erudita a todos os interessados da região». O repertório consistiu principalmente em composições eletroacústicas, históricas e atuais. O Festival DME expandiu a sua atividade e em 2013 foi criado o Ensemble DME, constituído por um grupo de intérpretes dedicados à interpretação de música instrumental com ou sem eletrónica. Mais tarde, em 2017, fundou o Lisboa Incomum, um espaço multidisciplinar que possibilitou a apresentação regular do Projecto DME. Sobre esta iniciativa mais será dito noutra seção deste artigo.

As composições eletroacústicas de Jaime Reis denotam um interesse contínuo pelo espaço composto ou projetado em performance. A sua composição *Phonopolis* (2003–2004) explora fenómenos fonéticos específicos; *Fluxus, Lift* (2013) e *Fluxus pas trop haut dans le ciel* (2017) exploram fenómenos aerodinâmicos audíveis e paisagens sonoras aéreas através da espacialização: *Magister Mei: Bruckner* (2020–2023) e *Corpos Sonoros 1: reencarnação* (2024) tratam de gestos corporificados. Finalmente, a composição *Jeux de l'espace* (2015) usa um altifalante paramétrico – um altifalante portátil altamente direcional que usa uma onda portadora ultrassónica de alta energia e as propriedades não lineares da transmissão aérea para criar um feixe direcional de som audível.

Nem todos os compositores consagrados permaneceram em Portugal. Por várias razões, alguns inverteram o caminho e foram, novamente, para o estrangeiro. Um exemplo proeminente é o Tomás Henriques (1963) que, embora muito ativo na composição e promoção

to the United States in 2009 and joined the Music Department at Buffalo State University. The other is João Pedro Oliveira who in 2011 went to Brazil (*Universidade de Minas Gerais*) and later in 2019 went to the United States, to the Department of Music at the UC Santa Barbara, California. In both situations he managed to develop an impressive and diversified musical activity, with a late focus on video/sound composition and earning several important international prizes. Nevertheless, he continued to keep contact with his *alma-mater* the University of Aveiro in Portugal.

Established composers residing in Portugal, like António de Sousa Dias and Miguel Azguime continued to produce electroacoustic works, considering that their other commitments do not allow much available time for composing such time-consuming kind of works.

Anyway, António de Sousa Dias (1959) is mentioned in this text mainly for his contribution to the pedagogy of electroacoustic music practice. But he also is a versatile composer whose activity covers a variety of genres, including instrumental, electroacoustic and mixed genres, as well as music for cinema and audiovisuals, including fiction, documentary and animation. He has also worked in performance, musical theatre and cross-disciplinary forms. Many of his more recent works for fixed media/electroacoustic have a visual component as in *Natureza morta/Stilleben* (2005), *A story from Africa* (2018) or have a theatrical component as in *A Dama e o Unicórnio* (2009–2013) or are ‘pure’ electroacoustic as in *Ondas-Distâncias B* (2019) or *To Paula Pinto* (2023).

As for composer/poet/performer Miguel Azguime (1960), he is mentioned in this text for his unrelenting work related to the diffusion and performance either of mixed media instrumental music (through the creation of the SOND’Ar-te Electric Ensemble) or the performance/projection of electroacoustic works through the creation of the Loudspeaker Orchestra. But he is also active in the creation of electroacoustic works either with a visual/theatrical component as in *Itinerário do Sal* (2006), described as a New Op-Era, or in more classical works such *Liquidus Sonorus Luminaris* (2005), *Des Cercles en Cercle* (2008), *SheBeingBrand* (2010), *Notes on Books* (2013) and *Progressões do Tempo* (2012).

## Insiders/Outsiders

Active Portuguese composers are a plurality of personalities that co-exists and overlap in their activities. It includes those that focused on electroacoustic composition for quite some time, establishing a permanent foothold

in the performance and teaching of electroacoustic music practice and residing mostly in academic institutions; and other composers, young and not so young, that started to focus on electroacoustic music in more recent times; and some ‘outsiders’ with different backgrounds: sound-artists and composers as improvisers, noise/live-electronic musicians and persons from the visual arts.

All benefited from the opening of Portuguese society to cultural exchange and from the existence of new venues (festivals, dedicated spaces for the diffusion and performance of electroacoustic music), competitions (national and international), stronger pedagogic efforts in some institutions, as well the availability and affordability of music dedicated software and hardware. The resulting empowerment of individuals was responsible for much stimulating music that has been made inside/outside formal circuits

Vibration is a phenomenon that is described by physical acoustics but when we usually talk about sound, we are referring to the human perception of vibrations and its path through a medium or fluid (in most cases, air). A sound object is a sound phenomenon or event that can be perceived as a coherent entity. It is not given in isolation but unfolds as an interplay between the vibrations, our sensory mechanisms (audition), and the mind. Historically, in electroacoustic/acousmatic practice, one would spoke of “reduced listening”, trying to ignore the real cause or source and concentrating on structure. It is not an easy disentanglement to apply or even perhaps possible to do it in a realistic way, but it can be the conceptual base to explore the musicality of real-world sounds and give an audible, almost palpable sense of a particular physical location or place.

This audible sense of place permeates the electroacoustic composition of Filipe Esteves (1978), who studied at ESML with, among others, Carlos Caires (Computer Music). After 2018, he started to make a series of works with strong connections to the sonic spaces of the area south of Lisbon, on the other side of river Tagus. One can hear that clearly in *Sul e Sueste – Gare* (2018), *Barra-a-barra* (2020), *Sul e Sueste – Cais* (2021), *Braancamp* (2021) and *Alburrica* (2021). He now explores the interiors of sonic phenomena in works like *Cavitações* (2021) and his collection *Sons Interiores/interior dos sons* (2024). Both these and *Sul e Sueste* were recently edited in monographic CDs by MISO Records.

Defining himself as a sound artist, improviser, organist, composer and researcher, Cláudio de Pina (1977) is titular of the historical organ of the Parish Church of Ajuda, Lisbon.

da música eletroacústica, regressou aos Estados Unidos em 2009 e ingressou no Departamento de Música da *Buffalo State University*. O outro é João Pedro Oliveira que em 2011 foi para o Brasil (Universidade de Minas Gerais) e mais tarde em 2019 foi para os Estados Unidos, para o Departamento de Música da UC *Santa Barbara*, Califórnia. Em ambas as situações, ele conseguiu manter uma atividade musical impressionante e diversificada, tendo recentemente apostado na composição audiovisual. Fruto deste seu trabalho, conquistou inúmeros prémios internacionais importantes. No entanto, continua a manter contacto com a sua *alma mater* a Universidade de Aveiro, em Portugal.

Compositores consagrados residentes em Portugal, como António de Sousa Dias e Miguel Azguime, continuaram a produzir obras eletroacústicas, mesmo tendo em conta que os seus outros compromissos não lhes permitem muito tempo livre para compor obras tão exigentes como são as composições eletroacústicas

De qualquer forma, António de Sousa Dias (1959) é mencionado neste texto principalmente pela sua contribuição para a pedagogia da prática musical eletroacústica. Contudo é também um compositor versátil cuja atividade abrange uma variedade de géneros, incluindo o instrumental acústico, eletroacústico e misto, bem como música para cinema e audiovisuais, incluindo ficção, documentário e animação. Trabalhou também em performance, teatro-musical e formas interdisciplinares. Muitos dos seus trabalhos mais recentes para meios fixos/electroacústicos têm uma componente visual como em *Natureza morta/ Stilleben* (2005), *Uma história de África* (2018), ou têm uma componente teatral, como em *A Dama e o Unicórnio* (2009–2013), ou são eletroacústicos puros como em *Ondas-Distâncias B* (2019) ou *Para Paula Pinto* (2023).

Quanto ao compositor/poeta/intérprete Miguel Azguime (1960) destaca-se pelo seu incansável trabalho relacionado com a difusão e execução quer de música instrumental mista (através da criação do *Sond'Ar-te Electric Ensemble*) quer pela performance/projeção de obras eletroacústicas através da Orquestra de Altifalantes. Mas é também ativo na criação de obras eletroacústicas quer com uma componente visual/teatral como em *Itinerário do Sal* (2006), descrito como uma ópera eletroacústica, quer em obras acústicas mais clássicas como *Liquidus Sonorus Luminaris* (2005), *Des Cercles en Cercles* (2008), *SheBeingBrand* (2010), *Notas sobre Livros* (2013) e *Progressões do Tempo* (2012).

## Insiders/Outsiders

Os compositores portugueses ativos são uma pluralidade de personalidades que coexistem e se sobrepõem nas suas atividades. Isto inclui aqueles que já se dedicam à composição eletroacústica há algum tempo, estabelecendo uma posição permanente na performance e ensino da prática musical eletroacústica e residindo maioritariamente em instituições académicas. Outros compositores, jovens e não tão jovens, que começaram a apostar na música eletroacústica nos tempos mais recentes finalmente alguns *outsiders* com diferentes origens – artistas sonoros e compositores como improvisadores, músicos *noise/live-electronic* e pessoas das artes visuais.

Todos beneficiaram da recente abertura da sociedade portuguesa à cultura e intercâmbio, da existência de novos espaços (festivais, espaços dedicados à difusão e execução de música eletroacústica), concursos (nacionais e internacionais), esforços pedagógicos reforçados em algumas instituições, bem como a disponibilidade e acessibilidade de *software* e *hardware* dedicados ao som/música. A autonomia de ação individual que tal permitiu foi responsável por muita música estimulante e recente, feita dentro e fora dos circuitos formais.

A vibração é um fenómeno descrito pela mecânica da física/acústica, mas quando normalmente falamos de som, referimo-nos à perceção humana das vibrações no seu percurso por um meio ou fluido (na maioria dos casos, o ar). Um objeto sonoro é um fenómeno ou evento sonoro que pode ser percebido como uma entidade coerente. Ela não é dada isoladamente, mas existe como uma interação entre as vibrações físicas – os nossos mecanismos sensoriais (audição) e a capacidade mental.

Historicamente, em eletroacústica/acústica, falou-se em «escuta reduzida», uma intenção de escuta inspirada na fenomenologia, que tentava pôr em aspas a verdadeira causa ou fonte sonora e concentrar-se na «estrutura», criando o tal «objeto sonoro». Não é uma prática fácil de aplicar ou talvez mesmo nem seja passível de realizar de uma forma sistemática. Mas pode ser uma base conceptual para explorar a musicalidade dos sons reais e criar uma sensação audível, quase palpável, de um determinado local ou lugar físico.

Este sentido do lugar audível permeia a composição eletroacústica de Filipe Esteves (1978), que estudou na ESML com, entre outros, Carlos Caires (Informática Musical). Após 2018, começou a fazer uma série de trabalhos com fortes ligações aos espaços sonoros da zona sul de Lisboa, do outro lado do rio Tejo. Ouve-se isso claramente em *Sul e Sueste – Gare* (2018), *Barra-a-barra* (2020), *Sul e Sueste – Cais* (2021), *Braancamp* (2021) e

He composed more than ten electroacoustic and acousmatic works, starting with *VISEOnarium* (2016), *Temptations* (2020) and up to its latest composition *Neurotransmits* (2023). Some of his acousmatic works and *avant-garde* organ compositions are edited in monographic CDs.

Mariana Vieira (1997) studied at ESML with Carlos Caires and Jaime Reis and currently is an associated professor at ESAA, Polytechnic Institute of Castelo Branco. She says about her acousmatic composition *the unexpected encounter with diversity* (2021) that: “[...] was interested in exploring the interaction between field recordings and samples collected in an improvisation made with a modular synthesizer, modified through processes such as micromontage [...]”.

As for Marta Domingues (2000) she completed her Master’s Degree in Composition at the ESML, under the guidance of Jaime Reis and Annette Vande Gorne. She is active in the composition of electroacoustic/acousmatic works, starting with *Yliathim* (2019), *Brincar de Pensar* (2022), *Instances* (2023) and *A Cathartic Postcard* (2024), for 16-channel diffusion system. According to her the compositions: “[...] are the result of influences from several composers who inspire my work. Particularly Annette Vande Gorne, in the way she composes voice and text, and her research on space as a musical expressive parameter in acousmatic music; Jaime Reis, in his search for polyphony of gestures and spatial movements [...]”.

In Portugal, composers now usually learn technology and studio techniques as part of their classical composition studies. It was not always like that, as the original 2003 text documents. There is now a plethora of teaching curricula, from electroacoustic music composition to sound design, music production and digital media. But it is still usual for many of these composers to travel abroad, benefiting of the possibilities offered by international mobility in the EU space and to return with new diversified competences.

As an historical (and still present) case one can mention António Ferreira (1963). Combining a background in Engineering with theoretical/practical training in acoustics and electroacoustic music, António Ferreira studied at the Institute of Sonology of the Royal Conservatory of The Hague, Holland during 1986–1987. He produced compositions for tape, live electronics and amplified performer: *This is music as it was expected...* (1987) and *More adult music* (1987). After a lengthy pause, he managed to build a personal studio (1998) where he still is pursuing the continued maturation of fixed media electroacoustic compositions. He composed more than 20 electroacoustic compositions since 2005, including *Wind speaks to Stone*

(2005), *Les Barricades Mystérieuses* (2009), *Urban* (2013), *Artifake* (2020) and *Unwelt* (2023). Lately he is exploring the possibilities of High Order Ambisonics for the composition of works where the component of space is integral to the final result.

One can also mention Ricardo Guerreiro (1975) who studied composition at ESML (2000) and Electronic Music at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice (2004). He was a professor of Video/Sound at Arco, Lisbon (2004–2006) and composed the music and sound design of several films. According to own words, his approach to sound has been progressively influenced by the classical disciplines of the so-called ‘visual arts’, namely drawing, painting and sculpture. He is active in mixed media music (instruments and real-time electronics) and sound installations. He composed two works for electroacoustic in fixed medium: the miniature *20071715 : 1705* (2007) and *Tzimtzum* (2008).

Sonic arts practitioners sometimes create works that lean into acousmatic music aesthetics. Although this group often labels their work ‘experimental music’, many times this refers more to improvisation as an experimental approach to sound-based art. But a common thread is a will of collaboration between individuals – in contrast with the idea of the isolated creator/composer.

In Portugal this represents a large and complex group of composers, with a multitude of aesthetics and practices, engaged in national/international networks of collaborating practitioners, with a focus in live performance and interactive installations. Some came from academia, others didn’t. Not pretending here to be exhaustive, only glimpses of this rich world are given below.

João Castro Pinto (1977) is an example of someone interested in sound in all its manifestations. Since 1997 he made his first experiences in field recordings (self-taught, using a MiniDisc and microphone) and in electroacoustic composition and live concerts. From 2009 he got a graduation in Philosophy and in 2025 he is a PhD candidate (Computer Music at UCP/CITAR).

The diversified output of his artistic production comprehends the domains of sound art, soundscape composition, experimental electroacoustic/tape music, sound design and intermedia research, in a transdisciplinary perspective of confrontation, concerning digital media. He is also active in live electroacoustic music, with and without instrumentalists, where he experiments with electroacoustic narrative around free improvisation, ‘hypnotic minimalism’, noise and silence.

To date he composed more than 20 works for electroacoustic music on fixed media: “tape music” starting

*Alburrica* (2021). Explora agora o interior dos fenómenos sonoros em obras como *Cavitações* (2021) e na sua coleção *Sons Interiores/Interior dos Sons* (2024). Tanto estes bem como *Sul e Sueste* foram recentemente editados em CD monográficos pela Miso Records.

Definindo-se como artista sonoro, improvisador, organista, compositor e investigador, Cláudio de Pina (1977) é titular do órgão histórico da Igreja Paroquial da Ajuda, em Lisboa. Compôs mais de dez obras eletroacústicas e acusmáticas, começando com *VISEOnarium* (2016), *Temptations* (2020) e até à sua mais recente composição *Neurotransmits* (2023). Algumas das suas obras acusmáticas e composições contemporâneas para órgão foram já editadas em CD monográficos.

Mariana Vieira (1997) estudou na ESML com Carlos Caires e Jaime Reis e é atualmente professora associada na ESAA, Instituto Politécnico de Castelo Branco. Acerca da sua composição acusmática *O encontro inesperado com a diversidade* [2021] ela afirma que «[...] interessou-se em explorar a interação entre gravações de campo e amostras recolhidas numa improvisação feita com um sintetizador modular, modificado através de processos como a micro-montagem».

Quanto a Marta Domingues (2000) concluiu o mestrado em Composição na ESML, sob orientação de Jaime Reis e Annette Vande Gorne. Atua na composição de obras eletroacústicas/acusmáticas, começando por *Yliathim* (2019), *Brincar de Pensar* (2022), *Instances* (2023) e *A Cathartic Postcard* (2024), para sistema de difusão de 16 canais. Segundo ela, as composições «[...] são o resultado de influências de vários compositores que inspiram o meu trabalho. Particularmente Annette Vande Gorne, na forma como compõe voz e texto, e na sua pesquisa sobre o espaço como parâmetro expressivo musical na música acusmática; e Jaime Reis, pela sua busca da polifonia dos gestos e dos movimentos espaciais [...]».

Em Portugal, os compositores são atualmente expostos à tecnologia e às técnicas de estúdio como eventual parte curricular dos seus estudos de composição clássica. Nem sempre foi assim, como o texto original de 2003 documenta. Em contraste com décadas anteriores existem hoje uma infinidade de currículos de ensino, desde composição musical eletroacústica, *design* de som, produção musical e meios digitais. Contudo, continua a ser comum que muitos destes compositores viajem para o estrangeiro, beneficiando das possibilidades oferecidas pela mobilidade internacional no espaço da EU – talvez regressando com novas competências diversificadas.

Como caso histórico (e ainda atual) pode-se citar António Ferreira (1963). Combinando uma formação em

Engenharia com formação teórica/prática em Acústica e Música Eletroacústica, António Ferreira estudou na Instituto de Sonologia do Conservatório Real de Haia, Holanda durante 1986–1987. Produziu composições para fita, eletrónica ao vivo e intérprete amplificado: *This is music as it was expected ...* (1987) e *More adult music* (1987). Após uma longa pausa, conseguiu construir um estúdio pessoal (1998) onde, ainda hoje, procura insuflar «alguma poética em máquinas (cada vez menos) toscas». Compôs mais de 20 composições eletroacústicas desde 2005, incluindo *Wind speaks to Stone* (2005), *Les Barricades Mysterieuses* (2009), *Urban* (2013), *Artifake* (2020) e *Unwelt* (2023). Ultimamente, explora as possibilidades da *High Order Ambisonics* para a composição de obras onde a componente do espaço é parte integrante do resultado.

Pode-se ainda mencionar Ricardo Guerreiro (1975) que estudou Composição na ESML (2000) e Música Eletrónica no Conservatório *Benedetto Marcello* em Veneza (2004). Foi professor de Vídeo/Som na Arco, Lisboa (2004–2006) e compôs música e sonoplastia de vários filmes. Segundo as suas próprias palavras, a sua abordagem do som tem sido progressivamente influenciada pelas disciplinas clássicas das artes visuais, nomeadamente o desenho, a pintura e a escultura. É ativo em música multimédia (instrumentos e eletrónica em tempo real) e instalações sonoras. Compôs duas obras para eletroacústica em meio fixo: a miniatura *20071715: 1705* (2007) e *Tzimtzum* (2008).

Como já foi mencionado, os praticantes de artes sonoras às vezes criam obras que se inclinam para a estética da música acusmática. Embora este grupo muitas vezes rotule o seu trabalho como «música experimental», muitas vezes isso refere-se mais a uma abordagem da arte baseada no som, na improvisação e na experimentação. Ao identificar um fio condutor ele será a vontade de colaboração entre indivíduos – em contraste com a ideia do criador/compositor isolado.

Trata-se de um grande e complexo grupo de compositores, com uma multiplicidade de estéticas e práticas, empenhados em redes nacionais/internacionais de colaboração profissional, com foco na performance ao vivo e instalações interativas. Alguns vieram da academia, outros não. Não pretendendo aqui ser exaustivo, apenas dar alguns vislumbres.

João Castro Pinto (1977) é um exemplo de alguém interessado no som em todas as suas manifestações. Desde 1997 que faz as suas experiências em gravações de campo (autodidata, utilizando inicialmente um *MiniDisc* e microfone) e em composição eletroacústica e concertos ao vivo. A partir de 2009 licenciou-se em Filosofia e desde 2025 é doutorando em *Computer Music* na UCP/CITAR.

with *Impressões sintéticas* (1999) and going through *Chasm* (2013), electroacoustic/acousmatic starting with *Pareidolia* (2014), through *Intagus* (2021) and to his latest prize-winning composition *Circumsphere: to Bounce & Rebound* (2024).

He also made soundscape compositions like *Suntria – imaginal sonotypes* (2018) and *Faux Naturel* (2023). The aesthetics of these works are aligned with the words of composer Barry Truax, who said that “the real goal” of soundscape composition was the re-integration of the listener with the environment in a balanced ecological relationship.

Recently, the concept of soundscape was ‘normalised’ and entered the environmental acoustics vocabulary. The ISO 12913-1:2014(E) norm defines soundscape somewhat simply as: “Acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context.” By acoustic environment it means: “sound at the receiver from all sounds generated by nature and human activity.” This ISO definition is focused on human perception. That can conflict with other common definitions of soundscape.

One concept from soundscape study is the keynote sound, a continuous presence that can serve as background for other sounds. In an urban context, these keynote sounds can vary according to the location.

In the city of Lisbon, road traffic noise is prevalent (aircraft noise is prevalent in some zones) but near the river Tagus one has water and wind soundscapes as well and the droning sound emanating from the *25 de Abril* bridge. This is the acoustic by-product of mechanical and aerodynamic processes, namely the car traffic in the metallic grid on the surface of the bridge. It can be heard from several hundred meters of distance.

Composer Gonçalo Gato (1979) used this same sound material as basis of his stereo acousmatic work *Travessia* (2020). In his own words: “It starts with the real environmental sound captured close to Lisbon’s *25 de Abril* bridge (which traverses the Tagus river) – what Truax calls ‘found sound’ – and takes the listener on a journey of transformations and layering – progressing towards ‘abstracted sound’.” The droning bridge is used more as sound material to be transformed and composed, intently obscuring the sense of the original place.

He also composed two other electroacoustic works: *Imaginanimação Osmótica* (2006) and *Estudo de Síntese I* (2007), a four-channel acoustic composition.

As for composer Gustavo Costa (1976), he is an active personality in areas related to sonic arts. He worked as a sound engineer in theatres between 2000–2007 and

got professional training as percussionist at EPME, Espinho (1995–1998). He went on to get a Graduation in Production and Music Technologies, ESMAE, Porto (1998–2002), a Post Graduation course in Sonology, Royal Conservatory, The Hague (2003–2004), a master’s degree in Composition and Music Theory, ESMAE, Porto (2008–2010) and finally a PhD in Digital Media, FEUP, Porto (2012–2018)

He won 1st Prize at Miso Music Electroacoustic Music Competition, Música Viva 2000, and has an intense artistic activity as composer for film, theatre, dance/video dance and exhibitions/sound installations. In 2011 he founded *Sonoscopia*, platform for experimental music where he collaborated, to this day, with several practitioners, both from music and other areas.

The visual arts are a medium propitious to collaborations between the ‘invisibility’ of sound and the visibility of human actions. This is part of the path of composer Adriana Sá (1972). In her own words, she found early recognition as a transdisciplinary artist, musician-performer-composer. Her custom instrumentation emerged in the context of residencies at STEIM, Metronom Electronic Arts Studio and Experimental Intermedia Foundation NY. In the 90s she started using sensor technologies to explore sound connected to light, space, movement, architecture, weather and social context. Since 2008 she works with an audiovisual instrument that combines a custom zither and software that processes sound and image based on the zither sound, extending the physical space to a digital 3D world. She has been a professor at Coimbra University (2016–2018), ESAD/College for Arts and Design (2016–2020) and currently teaches at Lusófona University (Lisbon).

These composers have an attitude to sonic arts that tries to go beyond the perceived strictures of detailed studio compositions, sometimes pushing software boundaries and questioning human isolation in musical composition.

That can be considered the case of composer Diogo Alvim (1979) who studied Architecture and Composition in Lisbon. In 2016 he finished a PhD in Composition/Sonic Arts at the Sonic Arts Research Centre in Belfast, focusing on the relations between music and architecture. He describes his activities as consisting of regular collaborations with visual/artists, choreographers and theatre directors, in productions as diverse as installations, video, dance, performance, performative walks and other hybrid forms.

Again, one could speak of ‘experimental music’, now itself a tradition. In trying to give a clearer definition,

A diversidade da sua produção artística abrange os domínios da arte sonora, composição de paisagens sonoras, música experimental eletroacústica/fita, *design* de som e investigação intermédia, numa perspetiva transdisciplinar de confronto, no que respeita aos médias digitais. É também ativo na música eletroacústica ao vivo, com e sem instrumentistas, onde experimenta a narrativa eletroacústica em torno da improvisação livre, minimalismo hipnótico, ruído e silêncio.

Até à data compôs mais de 20 obras para música eletroacústica em suportes fixos, *tape music* começando com *Impressões sintéticas* (1999) e passando por *Chasm* (2013), eletroacústica/acusmática começando com *Pareidolia* (2014), passando por *Intagus* (2021) e até à sua mais recente composição premiada *Circumsphere: to Bounce & Rebound* (2024).

Também fez composições de paisagem sonora como *Suntria – sonotipos imaginários* (2018) e *Faux Naturel* (2023). A estética destas obras está alinhada com as palavras do compositor Barry Truax, que disse que «o verdadeiro objetivo» da composição da paisagem sonora era a reinteração do ouvinte com o ambiente numa relação ecológica equilibrada.

Recentemente, o conceito de paisagem sonora foi normalizado e entrou no vocabulário da acústica ambiental. A norma ISO 12913-1:2014(E) define paisagem sonora de forma algo geral como «[...] ambiente acústico percebido ou experimentado e/ou compreendido por uma pessoa ou pessoas, num contexto.» Por ambiente acústico quer-se dizer «som global percebido no recetor resultante de todos os sons gerados pela natureza e pela atividade humana». Esta definição ISO é focada na perceção humana.

Um conceito chave no estudo de determinada paisagem sonora é a existência ou não de um som *keynote*, uma presença contínua que pode servir de fundo para outros sons – ou até ser posto em relevo por outros sons. Em contexto urbano esses sons podem variar conforme o local.

Na cidade de Lisboa o ruído do tráfego rodoviário é predominante (o ruído dos aviões é ainda mais predominante em algumas zonas), mas perto do rio Tejo encontramos paisagens sonoras de água e vento, bem como o som omnipresente que emana da Ponte 25 de Abril. Este é o resultado acústico de processos mecânicos e aerodinâmicos, nomeadamente o tráfego automóvel na grelha metálica na superfície central da ponte. Pode ser ouvido a várias centenas de metros de distância – como um *continuum* sonoro (*droning*).

O compositor Gonçalo Gato (1979) utilizou este mesmo material sonoro como base da sua obra acusmática (dois canais estéreo) *Travessia* (2020). Nas suas próprias

palavras «[...] começa com o som ambiental real captado junto à Ponte 25 de Abril de Lisboa (que atravessa o rio Tejo) – aquilo a que Truax chama ‘*found sound*’ – e leva o ouvinte a uma viagem de transformações e camadas – progredindo para o ‘som abstrato’». O *droning* da ponte é usado mais como material sonoro a ser transformado e composto, obscurecendo intencionalmente o sentido do lugar original. Compôs ainda outras duas obras eletroacústicas, *Imaginanimação Osmótica* (2006) e *Estudo de Síntese I* (2007), uma composição eletrónica de quatro canais.

Quanto ao compositor Gustavo Costa (1976), é uma personalidade ativa em áreas relacionadas com as artes sonoras. Trabalhou como engenheiro de som em teatros entre 2000–2007 e obteve formação profissional como percussionista na EPME, Espinho (1995–1998). Licenciou-se em Tecnologias de Produção e Música, ESMAE, Porto (1998–2002), pós-graduação em Sonologia, Royal Conservatory, Haia (2003–2004), fez o mestrado em Composição e Teoria Musical, ESMAE, Porto (2008–2010) e, finalmente, doutorou-se em Media Digitais, FEUP, Porto (2012–2018).

Ganhou o 1.º Prémio no Concurso de Composição Electroacústica da Miso Music Portugal, Música Viva 2000, e tem uma intensa atividade artística como compositor para cinema, teatro, dança/videodança e exposições/instalações sonoras. Em 2011 fundou a Sonoscopia, plataforma de música experimental onde colabora, até agora, com vários praticantes, tanto de música como de outras áreas.

As artes visuais são um meio propício a colaborações entre a invisibilidade do som e a visibilidade das ações humanas. Isto faz parte da trajetória da compositora Adriana Sá (1972). Nas suas próprias palavras, encontrou desde cedo o reconhecimento como artista transdisciplinar, músico/intérprete/compositora. A sua instrumentação personalizada surgiu no contexto de residências no STEIM, *Metronom Electronic Arts Studio e Experimental Intermedia Foundation* (NY). Na década de 90, começou a usar tecnologias de sensores para explorar o som ligado à luz, ao espaço, ao movimento, à arquitetura, ao clima e ao contexto social. Desde 2008 trabalha com um instrumento audiovisual que combina uma cítara personalizada e um *software* que processa som e imagem com base no som da cítara, estendendo o espaço físico a um mundo digital 3D. Foi professora na Universidade de Coimbra (2016–18), ESAD/Escola Superior de Artes e Design (2016–2020) e atualmente leciona na Universidade Lusófona (Lisboa).

Estes compositores têm uma atitude para com as artes sonoras que tenta ir além das restrições percebidas das

we can use the terms spelled by practitioner Jennie Gottschalk: “that it is a position – of openness, of inquiry, of uncertainty, of discovery; facts or circumstances or materials are explored for their potential sonic outcomes through activities including composition, performance, improvisation, installation, recording, and listening”.

These explorations are oriented toward that which is unknown, whether it is remote, complex, opaque, or falsely familiar. One is reminded of the actions of American pianist David Tudor (1926–1996) (i.e.: his sound installation *Rain Forest*).

This can be the context to speak about performer, composer, improviser and pianist Joana Sá (1979). While not associated directly with electronic medium or electroacoustic composition, her attitude to listening and her handling of the phenomena of sound have clear parallels with the latter practices. One can read this from the description that she gives of her work. Her piano transdisciplinary solo work, working with co-creators and collaborators from different areas; transdisciplinary work with *à escuta* (listening), a collective founded in 2020 with Luís J. Martins; work within different music ensembles (duo, trio and quintet); and work is that of cocreation/collaboration with other artists from different art forms (visual arts, performance, cinema, dance, music, etc.). Some of their performances and sound installations use electronic sound. But as she says: “I approach music as a relationship between bodies: the immaterial character of music relies on the materiality and on the touch of this relation”.

As for Simão Costa (1979), also a performer, composer, improviser and pianist with transdisciplinary activities, he did compose some electroacoustic works between 2003 and 2013. His work *DeCerto SerraMu* (2013) is an audible questioning of some of the expected tenets of electroacoustic music composition. But he is mainly active in interactive installations, audiovisual compositions and live electronics.

With artists Sónia Moreira e Ana Trincão he created SASOR (SAS Orkestra de Rádios) as a transdisciplinary collective in 2003. They explain that the concept consists of a *metaorquestra* that creates and plays unusual instruments, consisting of analogue antennas and modified pocket radios, transformed into sound-aesthetic objects, which capture and interact with radio waves. It explores the tactile and tacit contact between the skin. The musical instrument (antenna) is the sound controller that gives rise to musical results.

The use of computer and electronic tools are commonly associated with a capacity of control. These practitioners

subvert its use and try to create poetic manifestations from crude machines. This questioning of technology and industrial organisation of society is present on the awareness that the material affordability of machines/software have a social and ecological cost. In the quest for maximizing prices/quantity and reducing expenses, the material production of technology migrated through the planet in search of cheaper labour and a docile workforce. This a pertinent fact, but further elaboration is beyond the scope of the present article.

## Diffusion, performance and more

Relying on a fixed medium, electroacoustic/acousmatic music is played over loudspeakers. This paved the way to a thriving performance technique called ‘sound diffusion’ or ‘live spatialization’ which was invented hand in hand with the genre for the performance of electroacoustic music. Usually, it consists of a stereo diffusion over multiple loudspeakers, enabling a real-time rendering of the work. One can classify this as an extended stereo multi-channel paradigm, surrounding the audience and, in the words of composer Adrian Moore: “[...] diffusion then becomes a matter of orchestration, making the louds louder and the softs softer; articulating the movement implied in stereo in a three-dimensional space, bringing the piece to life for you as diffuser, the person on the front row and the person on the back row”.

This also implies that performances are limited to venues with suitable equipment. Historically, a combination of loudspeakers of diverse frequency response and power, placed at different distances and angles from the audience (in an analogy to a traditional orchestra) was pioneered in France – the main examples were the *Acousmonium* (1974) by François Bayle/Jean-Claude Lallemand and the *Cybernéphone* by composer Christian Clozier that existed from 1972 up to 2011 at the GMEB (Bourges).

These two systems were the inspiration of the Miso Music Portugal’s Loudspeaker Orchestra, a fine-tuned and powerful spatialization system designed by Miguel Azguime, that allows for a very engaging performance of electroacoustic works. It was first presented at the 1995 Música Viva Festival and in the following years on the successive editions of the festival. Its existence relied on the argumentative ability of Miso Music (Miguel and Paula Azguime) to get access to the appropriate spaces/venues and to negotiate the availability of PA material from well-known brands.

Nevertheless, they manage to stage the Loudspeaker

composições de estúdio clássicas, por vezes ultrapassando os limites do *software* e questionando o isolamento humano na composição musical.

É o caso do compositor Diogo Alvim (1979) que estudou Arquitetura e Composição em Lisboa. Em 2016 concluiu o doutoramento em Composição/Artes Sónicas no *Sonic Arts Research Centre* (Belfast), focando-se nas relações entre música e arquitetura. Descreve as suas atividades como consistindo em colaborações regulares com artistas visuais, coreógrafos, diretores de teatro, em produções tão diversas como instalações, vídeo, dança, *performance*, passeios performativos e outros híbridos.

Mais uma vez, poder-se-ia falar de «música experimental», atividade que já tem alguma tradição. Para tentar dar uma definição mais clara, podemos usar os termos propostos pela praticante Jennie Gottschalk: «[...] será uma posição – de abertura, de investigação, de incerteza, de descoberta; em que factos ou circunstâncias, ou materiais são explorados pelos seus potenciais resultados sonoros, através de atividades que incluem composição, *performance*, improvisação, instalação, gravação e audição».

Estas explorações são orientadas para o que é desconhecido, remoto, complexo, opaco ou falsamente familiar. Vem à memória as ações do pianista norte-americano David Tudor (1926–1996) com a sua instalação sonora *Rain Forest*.

Este pode ser o ponto de partida para falar da intérprete, compositora, pianista e improvisadora Joana Sá (1979). Embora não esteja diretamente associada ao meio eletrónico ou à composição eletroacústica, a sua atitude em relação ao ouvir e o seu manuseamento dos fenómenos sonoros têm paralelos claros com aquelas práticas. Pode-se ler isso a partir da descrição que ela faz do seu trabalho transdisciplinar a solo para piano, trabalhando com cocriadores e colaboradores de diferentes áreas; trabalho transdisciplinar com *à escuta*, coletivo fundado em 2020 com Luís J. Martins, trabalho em diferentes conjuntos musicais (duos, trios e quinteto) e trabalho de cocriação/colaboração com outros artistas de outras modalidades (artes visuais, *performance*, cinema, dança, música, etc.). Algumas das suas *performances* e instalações sonoras utilizam som eletrónico. Mas como ela diz: «Abordo a música como uma relação entre corpos: o carácter imaterial da música depende da materialidade e do toque dessa relação».

Quanto a Simão Costa (1979), também ele intérprete, compositor, pianista e improvisador com atividades transdisciplinares, compôs algumas obras eletroacústicas entre 2003 e 2013. A sua obra *DeCerto SerraMu* (2013) é um questionamento audível das expectativas comuns na organização das composições musicais eletroacústicas.

Ele dedica-se sobretudo a instalações interativas, composições audiovisuais e eletrónica ao vivo.

Com as artistas Sónia Moreira e Ana Trincão criou o SASOR (SAS Orkestra de Rádios) como coletivo transdisciplinar em 2003. Eles explicam que este conceito consiste numa *metaorquestra* que cria e toca instrumentos incomuns, (antenas analógicas de TV e rádios de bolso modificados), transformados em objetos estéticos sonoros, os quais capturam e interagem com as ondas radiofónicas. Exploram assim o contacto táctil e tático entre a pele e objetos. O instrumento musical (a antena) é o controlador de som que dá origem a resultados musicais.

O uso de ferramentas informáticas e eletrónicas é usualmente associado a uma capacidade de controle. Em contraste, aqui é subvertido o seu uso e tenta-se criar manifestações poéticas a partir de máquinas toscas. Este questionamento da tecnologia e da organização industrial da sociedade está presente na consciência de que a acessibilidade material das máquinas/*software* tem um custo social e ecológico. Na busca pela maximização de preços/quantidade e redução de despesas, a produção material de tecnologia circulou pelo planeta em busca de mão de obra mais barata e dócil. Trata-se de um facto pertinente, mas uma maior elaboração está fora do âmbito do presente artigo.

## Difusão, *Performance* e mais ...

Encontrando-se fixada num suporte, a música eletroacústica/acusmática é reproduzida/tocada através de altifalantes. Isso abriu caminho para uma técnica de *performance* chamada de «difusão sonora» ou «espacialização ao vivo», o que é expectável, tendo em conta a modalidade de execução da música eletroacústica. O mais comum é a difusão através de vários altifalantes, a partir de uma fonte estéreo (dois canais), permitindo uma realização espacial em tempo real da obra. Podemos considerar isto como um paradigma multicanal estéreo estendido (uma série de vários pares estéreo que envolvem o público). Nas palavras do compositor Adrian Moore: «[...] a difusão torna-se então uma questão de orquestração, controlando a dinâmica entre os sons mais energéticos e os sons mais suaves; articulando o movimento implícito no estéreo agora num espaço tridimensional, com a difusão a insuflar vida à peça, quer para a pessoa na primeira fila, quer para a pessoa na fila de trás».

Isso também implica que as apresentações necessitem de locais com o equipamento adequado. Historicamente a combinação de altifalantes de frequência e potência diversas, colocados a diferentes distâncias e ângulos do público (numa analogia a uma orquestra tradicional) foi iniciada

Orchestra in performance through an impressive number of spaces, halls, and other cultural infrastructures. Almost all Portuguese composers, both established and new, that were or are involved in the electroacoustic music practice had their works performed with it – and usually controlling the diffusion themselves. Even though Miso Music offered several masterclasses about sound diffusion and spatialization, a culture of independent performers, learning the composition by creating what is called a graphic diffusion score, did not arise. The orchestra, more than a mobile structure, was a nomadic one with all the logistic problems and uncertainties that it implied. In 2014 it finally got a permanent location at the new headquarters of Miso Music in O'culto da Ajuda (Lisbon).

In a typical loudspeaker orchestra concert setting, the loudspeakers are usually given visual protagonism, highlighted by use of specific illumination. Lately, other paradigms of spatialization emerged – the so-called 3D sound –, either based in discreet channels (channel-based audio rendering); directional encoding of a sound scene and subsequent recreation/reproduction of sound fields (Ambisonics and Wave Field Synthesis); or in which each audio stream is described as a sound object with associated metadata (position, spatial extent, etc.) that may evolve over time (object-based audio).

When referring to sound, all sound is 3D in that it occupies and propagates through space, whether this is real-world sound or sound emanating from loudspeakers. When talking about playback systems, 3D uses a variety of loudspeaker arrays including equally spaced setups arranged horizontally and hemispherical arrays. In contrast with loudspeaker orchestra with its collection of different types of transducers, performance of 3D sound scenes, intended to recreate a composed sound field, uses arrays of equal transducers. This implies, somewhat, the invisibility of the loudspeaker.

In a recent evolution, the Miso Music Portugal Loudspeaker orchestra now includes a hemispherical array or dome consisting of 16 loudspeakers (homogeneous transducers), disposed in three successive circles around and above the audience – a first circle of eight loudspeakers at the audience level; a second circle of six loudspeakers 30 – 45° above; and two loudspeakers acting as the ‘voice of God’ located near the zenith. One can see the 2D plan view of the layout in the picture below (Figure 2).

Of course, the dome combines with the ‘traditional’ loudspeaker orchestra for a total of 40 loudspeakers (not represented in the graphic below) to create a flexible system that can be repurposed to cover all audio reproduction formats, including irregular arrays – so-called

surround formats derived from film sound practice, like Dolby 5.1 or 7.2.4..

By making this system available to the performance of electroacoustic music Miso Music continues to be the most relevant actor in the promotion of all kinds of creative music practices in Portugal – in combination with other activities like commissions, international networking, the annual *Música Viva Festival*, the Sond'Ar-te Electric Ensemble, the annual Electroacoustic Music competition, the realisation of concerts and events, presentations, meetings, archives and database (the Portuguese Music Research and Information Centre – MIC.PT), and finally, the edition of scores (publishing works by 80 composers) and monographic CDs from several active composers.

As already mentioned, composer Jaime Reis begun, since 2003, developed a number of initiatives, initially concentrated on electroacoustic music performance (the DME Festival), later expanded, in 2014, to the creation of a music ensemble (Ensemble DME), dedicated to the performance of mixed media music by Portuguese composers. In 2017 and with the help of some institutional funding the *Lisboa Incomum* platform was founded. This pace also hosts the DME Project, dedicated to electroacoustic music practice. According to the information available on its internet site, it acts as a transdisciplinary plateau for experimentalism and musical creation, research and education. The core of its production relates to uncommon artistic and musical practices, open to the community.

Since its beginning, the *Lisboa Incomum* platform has hosted concerts, events and lecturers by national and international composers. Benefitting from its permanent location, it has implemented a hemispherical array of loudspeakers or ‘immersive dome’ inviting composers to produce works specifically designed for this kind of sound diffusion. The system was inaugurated in the 2022 edition of *Festival Imersivo*.

The immersive dome of *Lisboa Incomum* also consists of 16 loudspeakers disposed in three circles around the audience – a first circle of eight loudspeakers at the audience level; a second circle of six loudspeakers at 15° above; and two loudspeakers at 30° above. Comparing to the Loudspeaker Orchestra dome, This is a more compact array and has a slightly different layout – as one can see in the 2D plan view on the picture below (Figure 2).

Even though this kind of loudspeaker array is more optimised to the diffusion of scene-based audio works, where the control of the angle and elevation of a sound in relation to the listener is pre-composed, it can be (and it is) used in a more traditional way, where the composer-performer spatializes the piece in real time.

em França – os principais exemplos foram o *Acousmonium* (1974) de François Bayle/Jean-Claude Lallemand e o *Cybernophone* do compositor Christian Clozier, estrutura que existiu desde 1972 até 2011 no GMEB (Bourges)

Estes dois sistemas foram a inspiração da Orquestra de Altifalantes da Miso Music Portugal, um sistema de reprodução muito capaz, desenhado por Miguel Azguime, que permite uma *performance* muito envolvente de obras eletroacústicas. Foi apresentado pela primeira vez no Festival Música Viva em 1995 e nas sucessivas edições do festival. A sua existência contou com a capacidade argumentativa da Miso Music Portugal (Miguel e Paula Azguime) para ter acesso a espaços/locais apropriados e negociar a disponibilidade de material de PA de marcas conhecidas.

Apesar das contrariedades, ambos conseguiram fazer soar a Orquestra de Altifalantes num número impressionante de espaços, salas e outras infraestruturas culturais em Portugal. Quase todos os compositores portugueses, consagrados e novos, que estiveram ou estão envolvidos na prática da música eletroacústica tiveram contacto com a Orquestra – muitas vezes controlando eles próprios a difusão das obras apresentadas. Embora a Miso Music tenha oferecido várias *masterclasses* sobre difusão e espacialização sonora, não surgiu em Portugal uma cultura de intérpretes autónomos das obras de terceiros, em contraste com outros países. A Orquestra, mais do que uma estrutura móvel, era nómada, movendo-se ao sabor da disponibilidade dos locais, com todos os problemas logísticos e incertezas que tal acarretava. A partir de 2014, a Orquestra conseguiu finalmente uma localização permanente, agora na nova sede da Miso Music no O'culto da Ajuda (Lisboa).

Num ambiente típico de concerto da Orquestra de Altifalantes, estes geralmente recebem protagonismo visual, destacado pelo uso de iluminação específica. Cada conjunto de altifalantes teria assim a importância, diferença e o protagonismo dos naipes de uma orquestra acústica. Ultimamente, surgiram outros paradigmas de espacialização – o chamado som 3D, ou seja baseado em canais discretos (realização do campo sonoro baseado em canais, *channel based rendering*): codificação direcional de fontes sonoras e posterior recriação/reprodução do campo sonoro assim construído (*scene based rendering* em *Ambisonics*, *Wave Field Synthesis*), ou em que cada fluxo de áudio é descrito como uma fonte com metadados associados (posição, extensão espacial, etc.) que podem evoluir ao longo do tempo num espaço sonoro de base multicanal (*object based rendering*).

De facto, todo o som é 3D enquanto ocupa e se propaga através do espaço, quer se trate de som exterior, ambiente ou som pré-gravado emanado de altifalantes. Quando se

fala em sistemas de reprodução, o 3D usa uma variedade de matrizes de altifalantes, incluindo configurações regulares com simetrias (dispostas horizontalmente) e matrizes hemisféricas ou mesmo numa esfera completa. Em contraste com a orquestra de altifalantes, com a sua coleção heterogénea de diferentes tipos de transdutores, a execução de cenas de som 3D, destinadas a recriar um campo sonoro, usa matrizes de transdutores homogéneos. Isto implica uma invisibilidade do altifalante, agora não protagonista, mas um simples reproduzidor.

Numa evolução recente, a Orquestra de Altifalantes Miso Music Portugal inclui agora uma matriz hemisférica ou cúpula composta por 16 altifalantes (dois tipos diferentes de transdutores), dispostos em três círculos sucessivos à volta e por cima da plateia – um primeiro círculo de oito altifalantes ao nível dos auditores sentados; um segundo círculo de seis altifalantes 30–45° acima e dois altifalantes localizados perto do zénite. Pode-se ver a visão em plano 2D do *layout* na Figura 2 (em baixo).

Naturalmente, a cúpula pode ser combinada com a Orquestra de Altifalantes clássica para um total de 40 altifalantes (não representados na Figura 2). Tal permite criar um sistema flexível que pode ser reaproveitado para cobrir todos os formatos de reprodução de áudio, incluindo matrizes irregulares – por exemplo, os chamados formatos *surround* derivados da prática de som cinematográfico, exemplificados nos formatos 5.1 ou 7.2.4.

Ao disponibilizar este sistema para a execução de música eletroacústica, a Miso Music continua a ser o ator mais relevante na promoção das práticas musicais contemporâneas em Portugal – isto em combinação com outras atividades: tais como encomendas, *networking* internacional, o Festival anual Música Viva, o Sond'Ar-te Electric Ensemble, o Concurso Anual de Música Eletroacústica, a realização de concertos e eventos, apresentações, encontros, documentação de arquivos e base de dados (no Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa – MIC.PT). Finalmente, ainda temos a edição de partituras (publicação de obras de mais de 80 compositores) e de CDs, com destaque para a edição monográfica de vários compositores ativos na eletroacústica.

Como já foi referido, o compositor Jaime Reis iniciou, a partir de 2003, um conjunto de atividades orientadas para a *performance* da música eletroacústica (o Festival DME). Em 2014 empenhou-se na criação de um *ensemble* musical (Ensemble DME), dedicado à execução das obras de compositores portugueses na aérea da música mista/multimédia. Em 2017 e com a ajuda de algum financiamento institucional foi fundada a plataforma Lisboa Incomum. Este espaço acolhe também o Projecto DME, dedicado à



Figure 2. Layout of Miso Music's Loudspeaker Orchestra hemispheric array or dome. Loudspeakers C1-C8 represent the base layer; loudspeakers D1-D6 middle layer; loudspeakers T1-T2 top layer.

Figura 2. Disposição da Orquestra de Altifalantes da Miso Music em matriz hemisférica ou cúpula. Os altifalantes C1-C8 representam a camada de base; altifalantes D1-D6 camada intermédia; altifalantes T1-T2 camada superior.

The aesthetics and possibilities of this kind of array are an ongoing research theme by composer Jaime Reis, where he develops his concept of polyphony of spaces. There is nothing wrong with the two-channel stereo format, but one can go beyond the construction of a spatial sound scene from mono points and towards creating an encompassing 'spatial impression' or 'spaciousness'. In fact, real-world spatial images do not sound like isolated points in space. Thus, spaciousness for a human listener is primarily based on two components: the so-called "Apparent Source Width" (ASW), i.e.: the perceived base width of a sound event, as well as "Listener Envelopment" (LEV), i.e.: the acoustic (or musical) envelopment of a listener – the feeling of being "surrounded or immersed by sound."

One can use several techniques as a basis for this aim (Ambisonics and VBAP) and there is a remarkable difference between a workflow where the sounds are produced in a conventional studio and then 'mixed' in the loudspeaker dome, and a workflow where the composition is made in and for the immersive environment. It is an engaging and challenging opportunity for electroacoustic composers.

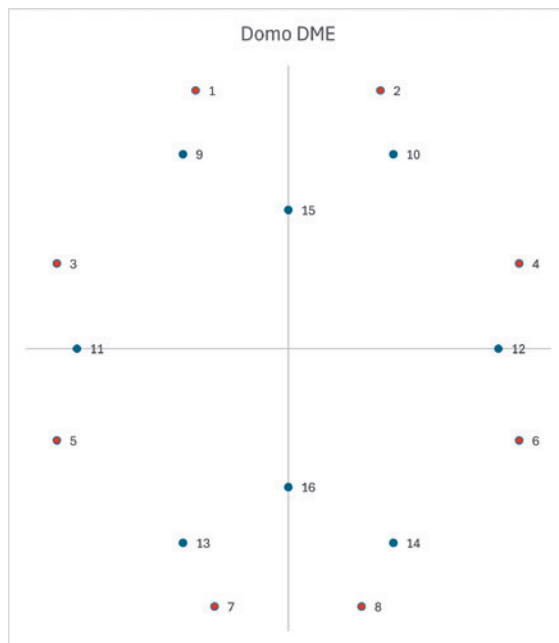


Figure 3. Layout of Lisboa Incomum hemispheric array or dome. Loudspeakers 1-8 represent the base layer; loudspeakers 9-14 middle layer, loudspeakers 15-16 top layer.

Figura 3. Configuração da matriz hemisférica ou cúpula de Lisboa Incomum. Os altifalantes 1-8 representam a camada base; altifalantes 9-14 camada intermédia; altifalantes 15-16 camada superior.

Since 2003, the most important event concerning the availability of cultural infrastructures was the inauguration, in 2005, of the *Casa da Música* in Porto.

It was the first building in Portugal intended to be exclusively dedicated to music in all its manifestations. It has a diversified program, and a resident ensemble (Remix Ensemble) dedicated to the performance of contemporary music. No specific activities or spaces were dedicated to electroacoustic music practice, though.

Nevertheless, the *Casa da Música* maintains the education project *Digitópia*, created in 2007. The main objective was to support and initiate any user in accessing digital music creation environments and thus encourage the exchange of ideas and experiences, in a non-formal and informal teaching/learning model, to facilitate the emergence of digital communities. It has launched a series of web-based interactive software tools that teach sound manipulation, with an emphasis on the didactic dimension.

Perhaps benefiting from this new centrality, the north of Portugal has been the stage of some activity. The already mentioned composer Gustavo Costa founded, in 2011, the experimental music platform *Sonoscopia*.

prática da música eletroacústica. Conforme as informações disponíveis no sítio institucional, esta plataforma pretende ser um palco transdisciplinar para o experimentalismo, a pesquisa e o ensino bem como a criação musical. O núcleo da sua produção relaciona-se com práticas artísticas e musicais invulgares, mas abertas à comunidade.

Desde o seu início a plataforma Lisboa Incomum tem acolhido concertos, eventos e palestras de compositores nacionais e internacionais. Beneficiando do facto de dispor de um espaço permanente, implementou um conjunto hemisférico de altifalantes ou «cúpula imersiva» convidando compositores a produzir obras especificamente concebidas para este tipo de difusão sonora. O sistema foi inaugurado na edição de 2022 do Festival Imersivo.

A cúpula imersiva do Lisboa Incomum é composta por 16 altifalantes dispostos em três círculos à volta da plateia; um primeiro círculo de oito altifalantes ao nível da plateia; um segundo círculo de seis altifalantes 15.º acima e dois altifalantes 30.º acima. Comparando com a cúpula da Orquestra de Altifalantes da Miso Music, esta é uma matriz mais compacta e tem um *layout* ligeiramente diferente – como se pode ver na vista em plano 2D na Figura 2.

Embora este tipo de conjunto de altifalantes homogêneos esteja mais otimizado para a difusão de obras áudio baseadas em campos sonoros onde o controlo do ângulo e elevação dos sons/objetos em relação ao ouvinte encontram-se pré-compostos, pode também ser utilizado como uma Orquestra de altifalantes de «câmara», onde o compositor-intérprete espacializa peças em formato estereofónico em tempo real.

A estética e as possibilidades deste tipo de arranjo são tema de investigação pelo compositor Jaime Reis, no qual desenvolve o conceito deste compositor sobre o que ele apelida de «polifonia dos espaços». De qualquer modo, nada há de errado com o formato estéreo de dois canais, mas estes sistemas de difusão permitem a construção de uma cena sonora espacial, ultrapassando a tendência de um campo sonoro constituído por fontes multiponto dispersas e permitirem criar uma real «impressão espacial» ou amplitude abrangente. Na verdade as imagens espaciais do mundo real não soam como pontos isolados no espaço. Assim ao recriar uma sensação de envolvimento, o ouvinte humano baseia-se principalmente em dois componentes: a chamada *Apparent Source Width* (ASW), ou seja, a largura de base percebida de um evento sonoro, bem como o *Listener Envelopment* (LEV), ou seja, o envolvimento acústico (ou musical) de um ouvinte – a sensação de estar «cercado ou imerso pelo som».

Para atingir este objetivo existem várias técnicas de construção sonora espacial, (como *Ambisonics* ou a *Vector*

*Based Amplitude Panning*) e há uma diferença notável entre trabalhos onde os sons são produzidos num estúdio convencional e posteriormente misturados e espacializados na matriz em cúpula assim como trabalhos onde a composição é pensada e feita de origem para o ambiente imersivo. Esta é uma oportunidade desafiadora para compositores eletroacústicos interessados.

Desde 2003, o evento mais importante no que diz respeito à disponibilidade de infraestruturas culturais foi a inauguração, em 2005, da Casa da Música no Porto.

Foi o primeiro edifício recente em Portugal destinado a dedicar-se exclusivamente à música em todas as suas manifestações. Tem um programa diversificado, e um *ensemble* residente (Remix Ensemble) dedicado à *performance* de música contemporânea. No entanto, nenhuma atividade ou espaço específico foi dedicado à prática da música eletroacústica.

No entanto, a Casa da Música mantém o projeto educativo Digitópia, criado em 2007. O principal objetivo foi apoiar e iniciar qualquer utilizador no acesso a ambientes digitais de criação musical e, assim, incentivar a troca de ideias e experiências, num modelo de ensino/aprendizagem não formal e informal, para facilitar a emergência de comunidades digitais. Lançou uma série de ferramentas de *software* interativo baseadas na *internet* e que ensinam técnicas de manipulação do som, com ênfase na dimensão didática.

Talvez beneficiando desta nova centralidade, o Norte de Portugal tem sido palco de alguma atividade. O já citado compositor Gustavo Costa fundou, em 2011, a plataforma de música experimental Sonoscopia. Para além de colaborações com vários artistas, esta plataforma promove vários festivais, nomeadamente desde 2018, um encontro anual sobre som chamado Som Desorganizado («som desorganizado» é uma abordagem humorística à famosa definição da música atribuída ao compositor Edgar Varèse) que decorre no Porto. Em cada edição decorrem várias palestras, concertos, instalações sonoras e um artista a fazer ilustrações em tempo real dos conteúdos conceptuais de cada evento. Há também um festival de pequena escala chamado *No Noise* que acontece anualmente desde 2015. Este foca-se, segundo os organizadores: «na música experimental e na cultura *Do-It-Yourself* que define boa parte da identidade e *ethos* da Sonoscopia».

Dentro das suas atividades, foi construído o único estúdio aberto (ou seja, não inserido em meio académico) dedicado à composição de música eletroacústica/eletrónica (a Miso Music oferece residências para compositores, mas nunca teve um estúdio aberto permanente). Em sintonia com a estética geral que permeia a plataforma (ênfase no

Besides collaborations with several artists, this platform promotes several festivals, namely since 2018, an annual meeting on sound called *Som Desorganizado* (“disorganised sound” is a humorous take on the famous definition of music by composer Edgar Varèse) that takes place in Porto. In each edition there are several talks, concerts, sound installations and an artist doing real time illustrations of conceptual contents of each annual event. There is also a small-scale festival called *No Noise* that takes place annually since 2015. This one is focused, according to the organisers: “[...] on experimental music and the Do-It-Yourself culture that defines a good part of Sonoscopia’s identity and ethics.”

Expanding their activities they built, to this author’s knowledge, the only open (i.e.: not connect with academia) studio dedicated to electroacoustic/electronic music composition (Miso Music offers residencies to composers but it never had a permanent studio). In tune with the general aesthetics that permeate the platform (emphasis on the analogue), the Sonoscopia studio is an electroacoustic music studio focused on the first electronic and *concrète* music techniques, using old industrial testing and measurement equipment to generate and produce sound. This equipment is subverted to compose music and has a hybrid analogue tape/computer recording system.

Back in 2003, the internet was a very different place and the accelerated evolution of hardware, software and streaming tools (the iPhone appeared in 2007, Soundcloud was founded in 2007 and Bandcamp appeared in 2008) put composers in a slight dilemma: either embrace the situation – almost all mentioned composers have a substantial web presence using available web streaming services to promote (and sell) their works ... or develop alongside some resistance to it –, as is evident in *Sonoscopia* intents and ethics.

Besides the availability of web streaming services and self-publishing, one can still find some labels that promote the edition of works by composers – some using ‘resistance’ formats like the microgroove LP or analogue tape in the shape of Compact Cassettes.

These labels range from Miso Records with the edition of monographic recordings by António Ferreira, Filipe Esteves and João Castro Pinto as well compilations on historical Portuguese electroacoustic music; The DME Project with editions of CDs by international composers and a recent release of acousmatic music by Jaime Reis, Marta Domingues e Mariana Vieira; the Sonoscopia platform, that has several editions (in physical and digital formats) of collaborating composers and performers as well as a special physical release resulting from the

activities of each *Som Desorganizado* Festival that occurs annually.

Finally, one can mention artist-run labels dedicated to experimental, improvised and electroacoustic music: *Crónica* is based in Porto, Portugal, started in 2003 by Miguel Carvalhais (design) and Pedro Tudela (painting/fine arts) and web-based Phonogram Unit, started by jazz pianist/improviser Ricardo Pinheiro. Or the more generalist Wasser Basin label (Porto) and Flur, a physical record shop/label founded in 2001 (Lisbon) that cater to the immense diversity of the entanglement of music with electricity. These are authentic labours of love from those involved.

## Conclusion and final musings

The 2003 article ends by stating that: “[...] the growing activity in electronic and electroacoustic music in recent years in Portugal is also a reflection and consequence of the continuous creation of dedicated events and festivals through the efforts of persistent individuals (and some state-funded financial support) [sic].”

It is undeniable that, in the last 20 years, Portuguese composers of electroacoustic music practice managed to circulate and place their works in public performances with some success. It is not an exaggeration to say that, globally, there is now an awareness that Portuguese practitioners exist, create valid works and propose interesting performances. This context of musical recognition is in sharp contrast with the situation in 2003.

While the institutional support and pedagogic possibilities have improved, the human context remains much the same. There is a great diversity of aesthetics and players but that also means that there’s no discernible ‘Portuguese sound’ in the resulting electroacoustic music practice. It seems not reasonable to speak of a global Southern identity in electroacoustic music – the identity belongs to the persons involved.

This reliance on the goodwill, disposition and enthusiasm of a few individuals can also put the continuity of several projects mentioned in the present article in jeopardy. Many of these projects are abandoned when the main person involved either retires or dies. To be clear, this problem of continuity is not, of course, a specific Portuguese situation. Individuals can always continue, if that is their inclination, to compose works of electroacoustic music. But the existence of cultural infrastructures is important and almost inescapable concerning the support, diffusion and performance of this fixed-media music.

analógico), o estúdio Sonoscopia é um estúdio de música eletroacústica focado nas primeiras técnicas de música eletrônica e concreta, utilizando antigos equipamentos industriais de teste e medição para gerar e produzir som. Este equipamento é subvertido para compor música e o espaço oferece um sistema híbrido de gravação analógica/digital.

Em 2003, a *internet* era um lugar muito diferente e a evolução acelerada do *hardware*, *software* e ferramentas de *streaming* (o *iPhone* apareceu em 2007, o *Soundcloud* foi fundado em 2007 e o *Bandcamp* apareceu em 2008) permitiu aos compositores novas respostas: ou abraçam a situação – e quase todos os compositores mencionados têm uma presença substancial na *web* usando os serviços de *streaming* disponíveis para promover (e vender) as suas obras –, ou e apesar disso, tendem a desenvolver alguma resistência a ela, por vezes com conotações sociopolíticas, como é evidente nas anunciadas intenções e no *ethos* da Sonoscopia.

Apesar da disponibilidade de serviços de *web streaming* e edição própria de autor existentes na *internet*, ainda é possível encontrar algumas editoras alternativas que promovem a edição de obras de compositores – algumas usando formatos de resistência como o LP *microgroove* ou fita analógica em forma de *Compact Cassette*.

Estas editoras vão desde a Miso Records, cuja atividade editorial incluiu o lançamento de CDs monográficos de: António Ferreira, Filipe Esteves, António de Sousa Dias e João Castro Pinto, bem como compilações sobre música eletroacústica histórica portuguesa. O Projecto DME com edições de CDs quer de compositores internacionais, quer nacionais, tal como o recente lançamento da música acusmática de Jaime Reis, Marta Domingues e Mariana Vieira e a plataforma Sonoscopia que conta com várias edições (em formato físico e digital) de compositores e intérpretes/colaboradores (bem como um lançamento específico às atividades de cada edição do Festival Som Desorganizado, num formato físico analógico variável conforme cada Festival).

Por fim, podemos citar algumas editoras dedicadas à música experimental, improvisada e eletroacústica: a Crónica, que tem a sua sede no Porto e foi iniciada em 2003 por Miguel Carvalhais (*design*) e Pedro Tudela (pintura/artes plásticas) e a *Phonogram Unit*, iniciada pelo pianista/improvisador de jazz Ricardo Pinheiro. Também as mais generalistas editoras *Wasser Basin* (Porto) e a *Flur*, esta uma loja física/editora discográfica fundada em 2001 (Lisboa) que atende à imensa diversidade da relação complexa entre música e a eletricidade. Estas ações de edição são o resultado de um autêntico trabalho de dedicação por todos os envolvidos.

## Conclusão e considerações finais

O artigo original de 2003 terminava afirmando que «[...] a crescente atividade de música eletrônica e eletroacústica nos últimos anos em Portugal é também reflexo e consequência da criação perseverante de eventos e festivais, através do esforço de indivíduos persistentes (e de algum apoio financeiro por vezes disponibilizado por organismos do Estado) [sic] [...]».

É inegável que, nos últimos 20 anos, os compositores portugueses de música eletroacústica conseguiram circular e colocar as suas obras em eventos, concursos e festivais nacionais e internacionais com algum sucesso. Não é exagero dizer que, globalmente, existe hoje uma consciência de que os praticantes portugueses existem, criam obras válidas e propõem *performances* interessantes. Este contexto de reconhecimento musical contrasta fortemente com a situação em 2003.

Embora o apoio institucional e as possibilidades pedagógicas tenham melhorado, o contexto humano permanece praticamente o mesmo – individualidades com dificuldades em articularem-se entre si. Há uma grande diversidade de estéticas e praticantes, mas isso também significa que não há um som português perceptível, na prática musical eletroacústica resultante. Não parece razoável falar de uma identidade global «Sul» aqui na música eletroacústica – a identidade pertence a cada pessoa envolvida.

Tomar como garantida a boa vontade, disposição e entusiasmo de alguns indivíduos também pode colocar em risco a continuidade de vários projetos mencionados no presente artigo. Muitos desses projetos são abandonados quando a pessoa principal envolvida se aposenta, afasta ou até morre. Para ser claro, este problema de continuidade não é, naturalmente, uma situação específica portuguesa. Os indivíduos podem sempre continuar, se essa for a sua inclinação, a compor obras de música eletroacústica. Mas a existência de infraestruturas culturais é importante e quase incontornável no que diz respeito ao apoio, difusão e execução desta música tão dependente da *techné*.

Não obstante, porquê investir em infraestruturas para uma prática musical que continua a ser um nicho dentro dum nicho? Houve um tempo em que a música eletroacústica/acusmática era vista, pelo menos entre alguns compositores influentes, como representando o objetivo futuro e final da composição musical, uma espécie da «música das músicas». Claro que o que aconteceu foi completamente diferente.

A persistência do conceito de progresso foi compreensivelmente forte no século XX. Mas uma aceitação simplista deste conceito, tido como movimentos em direção ao futuro numa série de (disruptoras) transições

But why invest in infrastructure for a musical practice that remains a niche inside a niche? There was a time when electroacoustic/acousmatic music was seen, at least among some influential composers, as the ultimate aim of music composition for the future. Of course, what happened was completely different.

The *hubris* of the concept of progress was understandably strong in the 20th century.

But a strict acceptance of movements towards the future and transitions are now recognised as a conceptual blind alley. Following Bruno Latour, Ulrich Becker (with his concept of “reflexive modernity”) or Zygmunt Bauman (with his concept of “liquid modernity”), one cannot speak of clear transitions where the ‘old’ gives way to the ‘new’ – be it in the cultural sphere, or in the material world (i.e.: salt and stone are still indispensable) or even in the energy that produces the electricity so much indispensable to electroacoustic music practice (using traditional biomass for energy is still at the same level of use as in 1870). There are important changes but also important continuities.

So, it seems that each new discovery or material or practice is used in addition to all that existed before – almost everything remains in use with increased intensity, only our focus, guided by the appetite of novelty, changes. When the novelty faded one could say that, in one sense, electroacoustic music achieved none of their aims; in another, nothing was ever the same again. The composer Curtis Roads speaks of the distaste and ambivalence towards loudspeakers and electronic sound among some composers (this includes well-known ones). He calls it a prejudice in part attributable to a certain conservatory

tradition. But while publicly negating it, the aesthetics and possibilities glimpsed in electroacoustic music practice were an important, if lateral, influence in the music of the last decades – and lives on in many fields of sonic art. Indeed, one can say that acousmatic genre is still in its youth and developing faster than instrumental contemporary music. Using the prefix “post” seems premature.

We can then celebrate the art of sound. We should not seek to establish new sets of formal ‘how to’ rules, but to rather celebrate the rich complexity of potential approaches available. Composing is hard and takes time – more so in electroacoustic, but it encourages greater confidence –, by accepting experimentation, failure and discovery. Perhaps we should embrace this complexity and also the audience subjectivity. As all composers, we are thinking about our audience. That can liberate us from narrow fixation on tools or equipment and instead focuses our attention onto the external human listener and our shaping of their listening experience.

The world is currently going through a difficult situation, with unusual characteristics and an uncertain resolution. Looking through history, one is tempted to ask of what period in which the world was not perceived as going through a difficult situation. But our desire to belong and to cherish continuity should not blind us to change when it happens – material or conceptual. Going beyond the focus on technology, the entanglement of music and electricity belongs to a quest that is most clearly put by composer Rafael Toral, another insider/outsider, who describes his life actions as: “[...] bouncing between the music within sounds and the sounds beyond music [...]”.

## REFERENCES

- Barrett, N. (2023). *The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: Part I*. Retrieved March 2025, from [http://www.natashabarrett.org/The\\_composition\\_acousmatic\\_electroacoustic\\_Norwegian\\_context.pdf](http://www.natashabarrett.org/The_composition_acousmatic_electroacoustic_Norwegian_context.pdf)
- Barrett, N. (2019). *Composing Images in Space: Schaeffer's Allure projected in Higher-Order Ambisonics*. International Computer Music Conference Proceedings 2019, New York, USA.
- Ferreira, António (2003). *A History of Electroacoustic Music in Portugal*. Portuguese Music Information Centre – MIC.PT.
- Gato, G. (2021). “Manual and algorithmic procedures in soundscape composition” in *Audiovisual e Indústrias Criativas* (Vol. 1). McGraw-Hill.
- Gottschalk, Jennie (2016). *Experimental music since 1970*. Bloomsbury Academic, NY.
- Holbrook, Ulf & Rudi, Joran. (2022). *Computer music and post-acousmatic practices*. *Internacional Computer Music Conference 2022*, University of Limerick, Ireland.
- Knight-Hill, Andrew; Margetson, Emma (2024). *Art of sound: creativity in film sound and electroacoustic music*. Routledge NY.
- Moore, Adrian (2016). *Sonic art: an introduction to electroacoustic music composition*. Routledge NY.
- Reis, Jaime (2021). “Exploring polyphony in spatial patterns in acousmatic music.” in *Embodied Gestures*, Tomás, Gorbach, Tellioglu and Kaltenbrunner (eds.), TU Wien Academic Press.
- Roads, Curtis (2015). *Composing electronic music: a new aesthetic*. Oxford University Press NY.
- Roginska, Agnieszka; Geluso, Paul (2018). *Immersive sound: the art and science of binaural and multi-channel audio*. Routledge NY OX, Taylor & Francis Group.
- Sousa Dias, António (2021). “Ensino de música electroacústica em Portugal: O caso da ESML, de 1986 a 2001”. *Portuguese Journal of Musicology, New Series*, 8/2 (2021), pp. 191–210.
- Zotter, Franz; Frank, Matthias (2019). “Ambisonics: A Practical 3D Audio Theory for Recording, Studio Production, Sound Reinforcement, and Virtual Reality”. *Springer Topics in Signal Processing*, Springer Nature Switzerland AG.
- Web presence and personal web sites of mentioned composers. Retrieved between February/March 2025.

é agora reconhecida como um beco sem saída conceptual. Seguindo Bruno Latour, Ulrich Becker (com o seu conceito de «modernidade reflexiva») ou Zygmunt Bauman (com o seu conceito de «modernidade líquida»), não se pode falar em transições claras onde o «velho» dá lugar ao «novo» – seja na esfera cultural, seja no mundo material (sal e pedra ainda são indispensáveis) ou mesmo na energia que produz a eletricidade tão indispensável à prática musical eletroacústica (o consumo de madeira, como energia primária, continua no mesmo nível de 1870). Há mudanças importantes, mas também continuidades importantes.

Assim, parece que cada nova descoberta, material ou prática é empilhada no topo de tudo o que existia antes – quase tudo permanece em uso, permitindo cumulativamente novas intensidades. Apenas o nosso foco, guiado pelo apetite da novidade, muda. Quando a novidade se desvanece, uma nova busca. Poder-se-ia dizer que, num certo sentido, a música eletroacústica não atingiu nenhum dos seus supostos objetivos mas, por outro lado, nada voltou a ser o mesmo. O compositor Curtis Roads fala do desagrado e ambivalência relativamente aos altifalantes e ao som eletrónico existente nalguns compositores (incluindo nomes bastante conhecidos). Chama-lhe um preconceito em parte atribuível a uma certa tradição conservadora e de conservatório. Mas, embora tal seja muitas vezes menorizado publicamente, a estética e as possibilidades oferecidas pela prática da música eletroacústica foram uma influência importante, ainda que lateral, na música das últimas décadas – continua viva em muitos campos da arte sonora e nas sonoridades audiovisuais. De facto, pode-se dizer que o género acusmático ainda está na sua juventude e que talvez se desenvolva mais rapid-

amente do que a música instrumental contemporânea. A aplicação do prefixo *post-* como afirmam alguns teóricos à acusmática/electroacústica parece ser prematuro – esta ainda não «passou».

Vamos então celebrar a arte do som. Não devemos procurar estabelecer novos conjuntos de regras formais, mas sim celebrar a rica complexidade das abordagens disponíveis e os potenciais caminhos que apontam. Compor é difícil e leva tempo – ainda mais em eletroacústica. Mas encoraja uma grande confiança, ao aceitar-se a experimentação, o fracasso e a descoberta. Talvez devêssemos abraçar essa complexidade e também a subjetividade do público. Como muitos compositores, nós temos de pensar e cuidar do nosso público – o isolamento genial é uma miragem histórica. Isso pode libertar-nos da fixação estreita nas ferramentas ou equipamentos, em vez disso, concentrar-nos a nossa atenção no outro ouvinte humano e na nossa contribuição para a sua experiência de audição.

O mundo atravessa atualmente uma situação difícil, com características invulgares e uma resolução incerta. Olhando através da documentação histórica, somos tentados a perguntar em que período o mundo não foi percebido como passando por uma situação difícil com uma resolução incerta... Contudo, o nosso desejo de pertença e de valorizar a continuidade não nos deve cegar para a mudança quando ela acontece – seja material ou conceptual. Indo além do foco na tecnologia, o entrançado entre a música e eletricidade pertence a uma busca que é mais claramente colocada pelo compositor Rafael Toral, outro *insider/outsider*, que descreve as suas ações de vida como: «[...] *oscilando entre a música interior dos sons e os sons além da música* [...]».

## REFERÊNCIAS

- Barrett, N. (2023). *The composition of acousmatic electroacoustic music in a Norwegian context: Part-I*. Retrieved March 2025, from [http://www.natashabarrett.org/The\\_composition\\_acousmatic\\_electroacoustic\\_Norwegian\\_context.pdf](http://www.natashabarrett.org/The_composition_acousmatic_electroacoustic_Norwegian_context.pdf)
- Barrett, N. (2019). *Composing Images in Space: Schaeffer's Allure projected in Higher-Order Ambisonics*. International Computer Music Conference Proceedings 2019, New York, USA.
- Ferreira, António (2003). *A History of Electroacoustic Music in Portugal*. Portuguese Music Information Centre – MIC.PT.
- Gato, G. (2021). *Manual and algorithmic procedures in soundscape composition*. In “Audiovisual e Indústrias Criativas” (Vol. 1). McGraw-Hill.
- Gottschalk, Jennie (2016). *Experimental music since 1970*. Bloomsbury Academic, NY.
- Holbrook, Ulf & Rudi, Jøran. (2022). Computer music and post-acousmatic practices. International Computer Music Conference 2022, University of Limerick, Ireland.
- Knight-Hill, Andrew; Margetson, Emma (2024). *Art of sound: creativity in film sound and electroacoustic music*. Routledge NY.
- Moore, Adrian (2016). *Sonic art: an introduction to electroacoustic music composition*. Routledge NY.
- Reis, Jaime (2021). *Exploring polyphony in spatial patterns in acousmatic music*. In “Embodied Gestures”, Tomás, Gorbach, Tellioglu and Kaltenbrunner (eds.), TU Wien Academic Press.
- Roads, Curtis (2015). *Composing electronic music: a new aesthetic*. Oxford University Press NY.
- Roginska, Agnieszka; Geluso, Paul (2018). *Immersive sound: the art and science of binaural and multi-channel audio*. Routledge NY OX, Taylor & Francis Group.
- Sousa Dias, António (2021). *Ensino de música electroacústica em Portugal: O caso da ESML*, de 1986 a 2001. “Portuguese Journal of Musicology”, New Series, 8/2 (2021), pp. 191–210.
- Zotter, Franz; Frank, Matthias (2019). *Ambisonics: A Practical 3D Audio Theory for Recording, Studio Production, Sound Reinforcement, and Virtual Reality*. “Springer Topics in Signal Processing”, Springer Nature Switzerland AG.
- Presença na Web e sites pessoais dos compositores mencionados. Consultado entre fevereiro/março de 2025.

# Music Without Borders. Portugal at the ISCM World New Music Days

Portuguese Music Research and Information Centre (MIC.PT)  
Miso Music Portugal

Jakub Szczypha

## International Society for Contemporary Music – A Flashback to History.<sup>1</sup>

The International Society for Contemporary Music (ISCM), the organisation that promotes and coordinates the World New Music Days festivals, was founded in 1922 in Salzburg, Austria, following the *Internationale Kammermusikaufführungen*, a contemporary music festival held as part of the Salzburg Festival, organised by Rudolf Réti with the support of Egon Wellesz, Paul Stefan, and a group of young Viennese composers. This event brought together more than 20 composers, including Anton Webern, Paul Hindemith, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Arthur Honegger, and Darius Milhaud. The attendees defined this first international music festival after World War I as the beginning of a regular series of events intended to keep composers connected while presenting the latest musical trends to the public. From its inception, the Society set its mission to break down national barriers and personal interests, promoting contemporary music “regardless of aesthetic trends or the nationality, race, religion or political views of the composer”<sup>2</sup>. These principles and values remain central to the Society today. In the ISCM’s statutes<sup>3</sup>, as approved by the General Assembly in

1. Based on Anton Haefeli’s article, *International Society for Contemporary Music* (revision: Reinhard Oehlschlägel). 2011, Grove Music Online (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13859>, accessed on January 24, 2025).

2. Ibidem.

3. To view the statutes of the ISCM – International Society for Contemporary Music, follow this link: <https://iscm.org/wp-content/uploads/2020/06/Statutes-2018.pdf> (accessed on 24th of January, 2025).



Figure 1. Map presenting ISCM members around the world. Source: <https://iscm.org/about-us/current-members> (accessed on 17th of November, 2025).

# Música sem fronteiras. Portugal nos Dias Mundiais de Nova Música da ISCM

Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC.PT)  
Miso Music Portugal

Jakub Szczypa



Figura 1. Mapa que apresenta os membros da ISCM em todo o mundo. Fonte: <https://iscm.org/about-us/current-members> (consultado em 17 de novembro de 2025).

## Sociedade Internacional para a Música Contemporânea – um relembrar da história.<sup>1</sup>

A Sociedade Internacional para a Música Contemporânea (ISCM), a entidade que promove e coordena os festivais *World New Music Days*, foi criada em 1922 em Salzburgo na Áustria, depois do *Internationale Kammermusikaufführungen*, um festival de música contemporânea inserido no Festival Salzburgo e organizado por Rudolf Réti, com a assistência de Egon Wellesz, Paul Stefan e alguns jovens compositores vienenses. Esta ocasião contou com a presença de mais que 20 compositores, incluindo Anton Webern, Paul Hindemith, Bela Bartók, Zoltán Kodály, Arthur Honegger ou Darius Milhaud. Os participantes definiram este primeiro festival internacional de música depois da Primeira Guerra Mundial, como o primeiro de uma série regular de eventos, no sentido de manter os compositores em contacto e apresentar ao público as novíssimas tendências musicais. No momento da sua fundação, a Sociedade determinou o seu propósito como um meio para quebrar barreiras nacionais e interesses pessoais, divulgando a música contemporânea «independentemente das tendências estéticas, da nacionalidade, raça, religião ou opiniões políticas»<sup>2</sup>. A estes princípios e valores a Sociedade permanece fiel até hoje. Nos estatutos

1. A partir do artigo de Anton Haefeli, *International Society for Contemporary Music* (revisão: Reinhard Oehlschlägel). 2011, Grove Music Online (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13859>, consultado em 24 de janeiro de 2025).
2. Ibidem. Tradução para português: Jakub Szczypa.

May 2018 during the World New Music Days festival in Beijing, China, the following values are stated:

“1) artistic diversity in musical creation, without prejudice on differences in musical expressions, styles, genres or media; nor regarding race, gender, religion or politics; 2) open and democratic procedures.”<sup>4</sup>

A small parenthesis. It seems that in today’s globalised world, with nationalist tendencies emerging and gaining strength everywhere, it is essential to emphasise, revisit, and revitalise these principles, which, in our journey towards democracy and freedom, are being forgotten and undervalued. In the early 1990s, Francis Fukuyama announced the ‘end of history’. In his 1992 book *The End of History and the Last Man*, this philosopher and economist argued that with the rise of liberal democracy following the Cold War and the dissolution of the Soviet Union, humanity had not only transitioned beyond a specific post-war historical period but had also reached the ‘end of history’ itself: namely, the end of ideological evolution and the universalisation of Western liberal democracy as the definitive form of human governance<sup>5</sup>. Today, more than 30 years after Fukuyama’s manifesto, we can assess how mistaken he was.

Returning to the history of the ISCM, the World New Music Days festivals from the pre-World War II period stood out as forums for the leading composers of the time. They provided opportunities for performances of works by composers who shaped the history of 20th century music – Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, or Igor Stravinsky –, as well as for premieres of brand-new pieces, such as Anton Webern’s *Five Pieces*, Op. 10 in 1923, Alban Berg’s *Violin Concerto* in 1936, and Webern’s *Das Augenlicht*, Op. 26 in 1938.

Despite several disruptions during the Second World War, the International Society for Contemporary Music emerged intact from the war. It later resumed full activity, playing an essential role in fostering connections between the East and the West during the Cold War. Among the most noteworthy premieres of the post-war period that took place at the World New Music Days festivals are Pierre Boulez’s *Le Marteau sans maître* in 1955 and Karlheinz Stockhausen’s *Kontakte* in 1960.

The development of new methods for music production and reproduction, along with the growth of broadcasting and the emergence of contemporary music ensembles

and festivals – most notably the International Summer Courses in Darmstadt –, has somewhat diminished the significance and momentum of the International Society for Contemporary Music (ISCM). However, starting in the 1970s, the Society restored its former prestige by redefining its direction and capitalising on its independence from political influences, embracing internationalism, and promoting equality among its national sections. During the 1980s, more countries from Latin America and East Asia joined the ISCM. Following the dissolution of the Soviet Union, several Eastern European countries were also welcomed into the network. In 1988, the first East Asian World New Music Days festival was held in Hong Kong, while the first Latin American festival took place in Mexico City in 1993. In 2023, to commemorate the ISCM’s centenary, the World New Music Days festival made its debut on the African continent, taking place in South Africa. Furthermore, in 2025, Portugal hosted its first World New Music Days festival, between 30th of May and 7th of June in Lisbon and Porto.

## Portugal and the ISCM until 1998. A History with Jorge Peixinho in the Centre

According to information from the ISCM archive, kindly provided by the organisation’s president, Frank J. Oteri<sup>6</sup>, the first officially documented performance of a Portuguese work at the World New Music Days festivals took place in Boston, USA, in 1976, following the Portuguese Carnation Revolution (25th of April, 1974), which brought an end to the *Estado Novo* dictatorship and initiated Portugal’s transition to democracy. At this festival, mezzo-soprano Beverly Morgan and the New England Conservatory Symphony Orchestra, conducted by Gunther Schuller, performed *Voix* (1972) by Jorge Peixinho (1940–1995). Anton Haefeli, a musicologist and author of the 1982 book *IGNM, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik – Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (transl. ISCM, The International Society for Contemporary Music – Its History from 1922 to the Present), notes that there was an ISCM Portuguese Section from 1946 to 1953. This section withdrew from the Society to protest the absence of Portuguese music

4. Ibidem.

5. The book *The End of History and the Last Man* by Francis Fukuyama (pub. Free Press, 1992, New York, USA) is an expansion of his article *The End of History?*, published in the international politics journal “The National Interest” in the summer of 1989.

6. The data provided by Frank J. Oteri comes from Anton Haefeli’s book, *IGNM, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik – Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (published by Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982, Zurich, Switzerland), Nicolas Slonimsky’s book, *Music Since 1900* (published by Schirmer Reference, 2001, New York, USA), old programmes from the ISCM World New Music Days festivals, and other sources (newspapers, reports in past editions of the ISCM World New Music Magazine, etc.).

da ISCM<sup>3</sup>, na versão aprovada pela Assembleia Geral em maio de 2018, durante o festival World New Music Days em Pequim na China, podemos ler: «Os valores da ISCM são: 1) diversidade artística na criação musical, sem preconceitos relativamente às diferenças de expressões musicais, estilos, géneros ou meios; nem em relação à raça, género, religião ou política; 2) procedimentos abertos e democráticos.»<sup>4</sup>.

Um pequeno parêntese. Parece-nos que no mundo contemporâneo globalizado com as tendências nacionalistas a surgir e a ganhar força em todo o lado, é essencial enfatizarmos, revisitarmos e reavivarmos estes princípios, que, neste nosso percurso em prol da democracia e liberdade, estão a ficar esquecidos e desvalorizados. No início dos anos 90 do século passado Francis Fukuyama anunciou o fim da história. No seu livro de 1992, *The End of History and the Last Man*, este filósofo e economista argumenta que com a ascendência da democracia liberal que ocorreu depois da Guerra Fria e depois da dissolução da União Soviética, a humanidade, não só superou a passagem de um período particular na história do pós-guerra, como atingiu o fim da história propriamente dita, ou seja, o fim da evolução ideológica da humanidade e a universalização da democracia liberal ocidental como a forma definitiva de governação humana<sup>5</sup>. Atualmente, mais que 30 anos depois do manifesto de Fukuyama, podemos avaliar o quanto ele se enganou.

Voltando à história da ISCM, os festivais *World New Music Days* do período pré-Segunda Guerra Mundial destacaram-se como fóruns para os principais compositores desse tempo, proporcionando oportunidades para apresentações da música de compositores que moldaram a história da música do século XX – Paul Hindemith, Arnold Schoenberg ou Igor Stravinsky –, para estreias de novíssimas obras, tais como, *Cinco Peças* op. 10 de Anton Webern em 1923, *Concerto para Violino* de Alban Berg em 1936 ou *Das Augenlicht* op. 26 também de Webern (1938).

Apesar de ter sofrido várias perturbações durante a Segunda Guerra Mundial a Sociedade Internacional para a Música Contemporânea sobreviveu à guerra, tendo voltado, depois, à sua plena atividade para desempenhar um papel importante na criação de ligações entre o

Leste e o Oeste durante a Guerra Fria. Entre as estreias mais relevantes do período pós-guerra que decorreram nos festivais *World New Music Days* é preciso destacar *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez em 1955 e *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen em 1960.

O desenvolvimento de novos meios de produção e reprodução da música, assim como o crescimento da radiodifusão e o surgimento de novos *ensembles* e festivais dedicados à nova música (nomeadamente dos Internacionais Cursos de Verão em Darmstadt), de certa forma reduziram a importância e o ímpeto da ISCM. Não obstante, a partir dos anos 70 a Sociedade conseguiu retomar o seu prestígio anterior redefinindo o seu próprio caminho e tirando proveito da sua independência política, do seu internacionalismo e da igualdade entre os seus grupos locais. Na década de 80 mais países da América Latina e da Ásia Oriental juntaram-se à ISCM e, depois do fim da União Soviética, vários países da Europa de Leste foram por ela acolhidos. Em 1988 o primeiro festival *World New Music Days* da Ásia Oriental decorreu em Hong Kong e em 1993 a Cidade do México recebeu o primeiro festival na América Latina. Para celebrar o centenário da ISCM, em 2023 o festival *World New Music Days* estreou-se no continente africano, tendo viajado até à África do Sul. E o ano 2025 fica marcado pela organização do *World New Music Days* pela primeira vez em Portugal, que decorreu entre os dias 30 de maio e 7 de junho em Lisboa e no Porto.

## Portugal e a ISCM até 1998. Uma história com Jorge Peixinho no centro

Conforme as informações do arquivo da ISCM, gentilmente disponibilizadas pelo presidente da Sociedade, Frank J. Oteri<sup>6</sup>, a primeira apresentação, oficialmente registada, de uma obra portuguesa no contexto dos festivais *World New Music Days* ocorreu em 1976, em Boston nos Estados Unidos, já depois do 25 de Abril de 1974 (Revolução dos Cravos), que pôs o fim à ditadura do Estado Novo e que deu início ao processo de transição de Portugal para a democracia. Neste festival, a mezzo-soprano Beverly Morgan e a *New England Conservatory Symphony Orchestra*, sob a direção de Gunther Schuller,

3. Para consultar os estatutos da ISCM – International Society for Contemporary Music sigam esta ligação: <https://iscm.org/wp-content/uploads/2020/06/Statutes-2018.pdf> (consultado em 24 de janeiro de 2025).

4. *Ibidem*. Tradução para português: Jakub Szczypa.

5. O livro *The End of History and the Last Man* de Francis Fukuyama (ed. Free Press, 1992, Nova Iorque, EUA) é uma expansão do seu artigo *The End of History?*, publicado no jornal de política internacional “The National Interest” no verão de 1989.

6. Os dados disponibilizados por Frank J. Oteri provêm do livro de Anton Haefeli, *IGNM, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik – Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (ed. Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982, Zurique, Suíça), do livro de Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900* (ed. Schirmer Reference, 2001, Nova Iorque, EUA), dos programas antigos dos festivais ISCM *World New Music Days* e de outras fontes (jornais, relatórios nas edições passadas do ISCM *World New Music Magazine*, etc.).

in the 1952 World New Music Days programme in Salzburg. Portugal rejoined the International Society for Contemporary Music in 1975, with the ISCM Portuguese Section being concentrated around the composer Jorge Peixinho. This return is not coincidental, as it followed the Carnation Revolution, which brought about winds of freedom and change, offering the country a fresh start and an openness to new possibilities.

Since then, and according to the sources used in the context of this article, up until 1995, 23 works created by the following Portuguese composers (listed alphabetically) were presented at the World New Music Days festivals: Alexandre Delgado (1965), Álvaro Salazar (1938), Amílcar Vasques-Dias (1945), Clotilde Rosa (1930–2017), Constança Capdeville (1937–1992), Emmanuel Nunes (1941–2012), Filipe de Sousa (1927–2006), Isabel Soveral (1961), João Rafael (1960), José Lopes e Silva (1937–2019), Jorge Peixinho (1940–1995), and Paulo Brandão (1950).

Due to a lack of sufficient historiographic data, it is often unclear which works were selected for the festivals through the usual Calls for Works, and which were included in the ISCM festival programmes by other means (please refer to the listing below). Nonetheless, it is undeniable that the regular presence of music created in Portugal at the World New Music Days, as well as the dynamic relationship between Portugal and the ISCM, was primarily due to the efforts of Jorge Peixinho, who became a member of the ISCM Executive Committee in 1977<sup>7</sup>. During this period, some Portuguese performers also participated in the World New Music Days. Notably, composer and guitarist José Lopes e Silva, along with horn player and composer Paulo Brandão, performed Brandão's piece, *Bíologo*, for horn, guitar, and electronics at the 1978 World New Music Days in Helsinki and Stockholm. Seven years later, in 1985, musicians from the Lisbon Contemporary Music Group made their debut at the World New Music Days in the Netherlands, participating in a concert almost entirely dedicated to Portuguese music.

Jorge Peixinho passed away on the 30th of June, 1995. One day before his death, at the World New Music Days festival in Essen, Germany, the Norwegian ensemble Duo Cikada performed the piece *Intermezzo IV<sup>b</sup>* (1993) for two pianos by Álvaro Salazar. Between Jorge Peixinho's death and 1999, before the establishment of Miso Music Portugal as the ISCM Portuguese Section, only two Portuguese works were performed at the World New



Figure 2. Composer Jorge Peixinho (1940–1995). Photo from the book *A Invenção dos Sons* by Sérgio Azevedo (pub. Caminho, 1998, Lisbon, Portugal), p. 11. Source: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=6&wh at=2&show=2&edicao\\_id=4252&peessoa\\_id=142](https://www.mic.pt/dispatcher?where=6&wh at=2&show=2&edicao_id=4252&peessoa_id=142) (accessed on the 17th of November, 2025).

Figura 2. Compositor Jorge Peixinho (1940–1995). Foto do livro *A Invenção dos Sons*, de Sérgio Azevedo (ed. Caminho, 1998, Lisboa, Portugal), p. 11. Fonte: [https://www.mic.pt/dispatcher?where=6&wh at=2&show=2&edicao\\_id=4252&peessoa\\_id=142](https://www.mic.pt/dispatcher?where=6&wh at=2&show=2&edicao_id=4252&peessoa_id=142) (acessado em 17 de novembro de 2025).

Music Days, according to information provided by Frank J. Oteri. On the 22nd of April, 1998, at a recital at Chetham's School of Music in Manchester, England, the pianist Peter Lawson played *Pequena Obsessão Compulsiva* (1995) by Alexandre Delgado and a piece from the cycle *Siete Apuntes para un Meccano* (1995) by Álvaro Salazar<sup>8</sup>.

## Miso Music Portugal, as the ISCM Portuguese Section (1999–)

At the invitation of the ISCM Executive Committee, Miso Music Portugal submitted its application to become an ISCM member in 1998. In 1999, the ISCM General Assembly formally approved Miso Music Portugal as the Society's Portuguese Section. In this capacity, like other ISCM Sections, Miso Music gained several privileges within the network, including the right to participate

7. In accordance with Jorge Peixinho's biography available on Arte no Tempo's website. More information: <https://artenotempo.pt/jorge-peixinho/> (accessed on January 24, 2025).

8. The pieces by Alexandre Delgado and Álvaro Salazar are part of the *Album de Colien*, a collection of 38 piano miniatures commissioned from Spanish and Portuguese composers by Cecilia Colien Honegger, each approximately a minute and a half long. In fact, Álvaro Salazar composed a total of seven miniatures grouped under the title *Siete Apuntes para un Meccano* (1995), but there is no certainty which one Peter Lawson performed in Manchester.

interpretaram a obra *Voix* (1972) de Jorge Peixinho (1940–1995). Segundo Anton Haefeli, musicólogo e autor do livro de 1982 *IGNM, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik – Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (trad. SIMC, Sociedade Internacional para a Música Contemporânea – a sua história desde 1922 até ao presente), antes desta data existiu, entre 1946 e 1953, uma Secção Portuguesa da ISCM, mas que abandonou a rede contestando a ausência de música portuguesa no programa do *World New Music Days* 1952 em Salzburgo. Portugal voltou a juntar-se à Sociedade Internacional para Música Contemporânea em 1975, tendo sido a Secção Portuguesa da ISCM centrada em torno do compositor Jorge Peixinho. Não é certamente por acaso que este retorno de Portugal à ISCM aconteceu logo após a Revolução dos Cravos cujo vento de liberdade e mudança proporcionou ao país um novo início e uma abertura a um novo mundo.

Desde então, de acordo com as fontes utilizadas no âmbito deste artigo, até 1995, nos festivais *World New Music Days* foram apresentadas 23 obras portuguesas dos seguintes compositores e compositoras (por ordem alfabética): Alexandre Delgado (1965), Álvaro Salazar (1938), Amílcar Vasques-Dias (1945), Clotilde Rosa (1930–2017), Constança Capdeville (1937–1992), Emmanuel Nunes (1941–2012), Filipe de Sousa (1927–2006), Isabel Soveral (1961), João Rafael (1960), José Lopes e Silva (1937–2019), Jorge Peixinho (1940–1995) e Paulo Brandão (1950).

Por falta de dados historiográficos suficientes, em vários casos não é claro quais as obras que foram selecionadas para os festivais através das habituais *Calls for Works* e quais delas foram incluídas na programação dos festivais da ISCM por outras vias (consultar a listagem em anexo). É, no entanto, indubitável que neste período a presença regular da música criada em Portugal nos Dias Mundiais de Nova Música e a dinâmica nas relações entre Portugal e a ISCM deve-se, em grande parte, ao esforço de Jorge Peixinho, que em 1977 foi eleito membro do Conselho Executivo da ISCM<sup>7</sup>. Neste período, destaca-se também a participação nos *World New Music Days* de alguns intérpretes portugueses, nomeadamente, do compositor e guitarrista José Lopes e Silva e do trompista e compositor Paulo Brandão que em 1978, nos *World New Music Days* em Helsínquia e Estocolmo, interpretaram a obra *Biálogo* para trompa, guitarra e eletrónica do próprio Paulo Brandão. Sete anos depois, em 1985 nos Países Baixos,

os músicos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa estrearam-se nos Dias Mundiais de Nova Música participando num concerto quase inteiramente dedicado à música portuguesa.

Jorge Peixinho deixou-nos a 30 de junho de 1995. Um dia antes da sua morte, no festival *World New Music Days* em Essen na Alemanha o *ensemble* norueguês Duo Cikada apresentou a obra *Intermezzo IVb* (1993) para dois pianos de Álvaro Salazar. No período entre a morte de Jorge Peixinho e 1999, ou seja, até à constituição da Miso Music Portugal enquanto a Secção Portuguesa da ISCM, de acordo com as informações proporcionadas por Frank J. Oteri, apenas duas obras portuguesas foram apresentadas no contexto do *World New Music Days*, a 22 de abril de 1998, num recital na *Chetham's School of Music* em Manchester, Inglaterra, o pianista Peter Lawson tocou *Pequena Obsessão Compulsiva* (1995) de Alexandre Delgado e uma peça do ciclo *Siete Apuntes para un Meccano* (1995) de Álvaro Salazar<sup>8</sup>.

## Miso Music Portugal enquanto a Secção Portuguesa da ISCM (1999–)

A convite do Conselho Executivo da ISCM, a Miso Music Portugal apresentou em 1998 a sua candidatura e foi formalmente aprovada pela Assembleia Geral da ISCM como a sua Secção Portuguesa, em 1999. Neste sentido, tal como as outras Secções da ISCM, a Miso Music Portugal passou a ter vários privilégios no seio da rede, incluindo o direito para participar nas Assembleias Gerais e votar, o direito para recomendar obras para os festivais *World New Music Days* através das *Calls for Works* anuais, assim como o direito para organizar em Portugal o festival *World New Music Days*.

A entrada da Miso Music Portugal na rede ISCM coincide com certos desenvolvimentos que no final dos anos 90 e no início dos anos 2000 decorreram dentro da própria associação. Foi um tempo em que a Miso Music assumiu a responsabilidade enquanto um dos agentes principais relativamente à internacionalização e à disseminação além-fronteiras da música contemporânea criada em Portugal. Neste sentido, a Miso Music não só criou afiliações com várias redes internacionais, entre as quais,

7. De acordo com a biografia de Jorge Peixinho disponível no sítio da associação Arte no Tempo. Mais informações: <https://artentempo.pt/jorge-peixinho/> (consultado em 24 de janeiro de 2025).

8. As peças de Alexandre Delgado e Álvaro Salazar fazem parte do *Album de Colien*, uma coleção de 38 miniaturas para piano encomendadas a compositores espanhóis e portugueses por Cecília Colien Honegger, cada uma com aproximadamente um minuto e meio de duração. Álvaro Salazar compôs, na verdade, um total de sete miniaturas agrupadas em *Siete Apuntes para un Meccano* (1995), mas não há certeza qual delas Peter Lawson interpretou em Manchester.

and vote in General Assemblies, the right to recommend works for the World New Music Days festivals through the annual Calls for Works, and the right to organise the World New Music Days festival in Portugal.

Miso Music Portugal's entry into the ISCM network coincided with certain developments within the association in the late 1990s and early 2000s. It was a period during which Miso Music assumed the responsibility of being one of the key agents in the internationalisation and cross-border dissemination of contemporary music created in Portugal. In this context, Miso Music not only established affiliations with various international networks – among them, in addition to the ISCM, the European and International Music Council (IMC–EMC), the International Confederation of Electroacoustic Music (CIME–ICEM), and the International Association of Music Information Centres (IAMIC) – but also developed the Portuguese Music Research and Information Centre and its web portal, [www.mic.pt](http://www.mic.pt). This project started in 2001 and was officially launched in 2006.

Since joining the ISCM in 1999, and until 2025, through the annual submissions made by Miso Music within the Calls for Works for the World New Music Days, 34 works by the following Portuguese composers have been presented in the context of these festivals (in alphabetical order): André Castro (1983), Ângela da Ponte (1984), Ângela Lopes (1972), António Ferreira (1963), Bruno Gabirro (1973), Carlos Brito Dias (1993), Carlos Caires (1968), Cândido Lima (1939), César de Oliveira (1977), Clotilde Rosa (1930–2017), Daniel Davis (1990), Fátima Fonte (1983), Filipe Lopes (1981), Gonçalo Gato (1979), Hugo Ribeiro (1983), Hugo Vasco Reis (1981), Igor C. Silva (1989), Isabel Soveral (1961), João Castro Pinto (1977), João Madureira (1971), João Pedro Oliveira (1959), João Rafael (1960), Luís Antunes Pena (1973), Luís Tinoco (1969), Miguel Azguime (1960), Patrícia Sucena de Almeida (1972), Paulo Bastos (1967), Paulo Ferreira-Lopes (1964), Pedro Amaral (1972), Pedro Rebelo (1972), Rui Penha (1981), Sara Carvalho (1970) and Vítor Rua (1961) (please refer to the listing below).

According to the rules set out in the International Society for Contemporary Music statutes, Miso Music Portugal, as the Portuguese Section of the ISCM, may propose, in response to each Call for Works, six pieces by different composers across at least four categories of the Call. It ensures that at least one of these works is included in the World New Music Days festival programme to which the respective Call relates. In this context, it is essential to emphasise the notable figure of over



Figure 3. Paula and Miguel Azguime, founders and directors of Miso Music Portugal at the World New Music Days 2025 festival in Portugal. ISCM General Assembly at O'culto da Ajuda in Lisbon; 7th of June, 2025. Photo by Jade Mandillo.

Figura 3. Paula e Miguel Azguime, fundadores e diretores da Miso Music Portugal no festival World New Music Days 2025 em Portugal. Assembleia Geral da ISCM no O'culto da Ajuda em Lisboa, 7 de junho de 2025. Foto de Jade Mandillo.

140 works<sup>9</sup> by Portuguese composers that Miso Music Portugal has submitted for the World New Music Days festivals so far.

Likewise, for the World New Music Days 2025 in Portugal, Miso Music submitted the usual application in response to the Call for Works. As a result, the international jury<sup>10</sup> – consisting of 18 composers, conductors, and members of the partner institutions involved in the World New Music Days 2025 – selected two Portuguese works for the festival programme: *Cartas Portuguesas* (2020) by Fátima Fonte in Category No. 8 (Duos) and *Elementos* (2018) by Gonçalo Gato in Category No. 7 (Trio).

9. This figure includes works submitted for the 2026 World New Music Days in Romania.

10. The jury that evaluated the works submitted in response to the Call for Works for the World New Music Days 2025 in Portugal was composed of: Adrian Moore (United Kingdom), Ângela da Ponte (Portugal), Doina Rotaru (Romania), Flo Menezes (Brazil), Franz Martin Olbrisch (Germany), Gilles Gobeil (Canada), Guillaume Bourgogne (France), John McLachlan (Ireland), Lorraine Vaillancourt (Canada), Masataka Matsuo (Japan), Michal Rataj (Czechia), Miguel Azguime (Portugal), Peter Swinnen (Belgium), Petter Sundkvist (Sweden), Ramón Souto (Spain), Rozalie Hirs (Netherlands), Rui Penha (Portugal), and Valerio Sannicandro (Italy). For more information follow the link: <https://www.misomusic.me/iscm-wnmd2025-call-for-works> (accessed on 24th of January, 2025).

além da ISCM, é preciso mencionar o Conselho Europeu e Internacional de Música (IMC–EMC), a Confederação Internacional de Música Eletroacústica (CIME–ICEM) e a Associação Internacional de Centros de Informação Musical (IAMIC), mas também desenvolveu a partir de 2001 e com lançamento em 2006, o Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa e o portal [www.mic.pt](http://www.mic.pt).

Desde a sua afiliação com a ISCM em 1999, e até 2025, através das candidaturas que a Miso Music fez anualmente no âmbito das *Calls for Works* para os *World New Music Days*, no contexto destes festivais foram apresentadas 34 obras portuguesas dos seguintes compositores e compositoras (por ordem alfabética): André Castro (1983), Ângela da Ponte (1984), Ângela Lopes (1972), António Ferreira (1963), Bruno Gabirro (1973), Carlos Brito Dias (1993), Carlos Caires (1968), Cândido Lima (1939), César de Oliveira (1977), Clotilde Rosa (1930–2017), Daniel Davis (1990), Fátima Fonte (1983), Filipe Lopes (1981), Gonçalo Gato (1979), Hugo Ribeiro (1983), Hugo Vasco Reis (1981), Igor C. Silva (1989), Isabel Soveral (1961), João Castro Pinto (1977), João Madureira (1971), João Pedro Oliveira (1959), João Rafael (1960), Luís Antunes Pena (1973), Luís Tinoco (1969), Miguel Azguime (1960), Patrícia Sucena de Almeida (1972), Paulo Bastos (1967), Paulo Ferreira-Lopes (1964), Pedro Amaral (1972), Pedro Rebelo (1972), Rui Penha (1981), Sara Carvalho (1970) e Vítor Rua (1961) (consultar a listagem em anexo).

Segundo as regras estabelecidas nos estatutos da Sociedade Internacional para a Música Contemporânea, a Miso Music Portugal, enquanto a Secção Portuguesa da ISCM, pode propor, em resposta a cada um das *Call for Works*, seis obras de compositores diferentes no âmbito de pelo menos quatro categorias da *Call*, garantindo assim a inclusão de pelo menos uma destas obras no programa do festival *World New Music Days* ao qual uma determinada *Call* diz respeito. Neste contexto, é preciso frisar o relevante número de 135 obras de compositores portugueses que a Miso Music Portugal candidatou para os festivais *World New Music Days* até agora.

Também para o festival *World New Music Days* 2025 em Portugal a Miso Music realizou a candidatura habitual em resposta ao *Call for Works*, no contexto da qual

o júri internacional<sup>9</sup> – constituído por 18 compositores e maestros e também pelos membros das instituições parceiras do festival –, selecionou duas obras: *Cartas Portuguesas* (2020) de Fátima Fonte na Categoria n.º 8 (Duos) e *Elementos* (2018) de Gonçalo Gato na Categoria n.º 7 (Trio).

A história das relações entre Portugal e a Sociedade Internacional para a Música Contemporânea tem quase 80 anos (se incluirmos a Secção Portuguesa que terá existido entre 1946 e 1953). Em 2025, no ano em que a Miso Music Portugal celebra o seu 40.º aniversário, finalmente tornou-se possível a organização em Portugal dos Dias Mundiais de Nova Música da ISCM que certamente é um dos maiores e mais vibrantes festivais anuais de música erudita contemporânea. Este festival, que decorreu entre 30 de maio e 7 de junho em Lisboa e no Porto, marcou um momento de grande relevância para a música portuguesa da atualidade, apresentando a riqueza e a qualidade da música erudita contemporânea criada em Portugal – mostrando a altíssima competência de intérpretes portugueses e também dando a conhecer em Portugal o que se *anda a fazer* na música contemporânea pelo mundo fora. Adicionalmente, o festival assumiu o subtítulo *Sede de Mudança*, refletindo o tema da urgência e da transformação que se impõe ao nosso «planeta azul» face aos desafios ambientais e sociais da atualidade. A organização do festival *World New Music Days* pela Miso Music Portugal e sob a chancela da ISCM, teve o envolvimento e apoio indispensável de vários parceiros institucionais e individuais do meio português ligado à música erudita, a saber (por ordem alfabética): Camerata Alma Mater; Casa da Música; Centro Cultural de Belém; Concrète [Lab] Ensemble; Coro Infantil e Juvenil da Universidade de Lisboa; Culturgest; Fundação Calouste Gulbenkian; MAAT: Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia; Mosteiro dos Jerónimos; MPMP Património Musical Vivo; Nova Era Vocal Ensemble; Orquestra Metropolitana de Lisboa; São Luiz Teatro Municipal; Sond’Ar-te Electric Ensemble e ainda maestros e solistas de exceção.

---

9. O júri que avaiou as obras submetidas em resposta ao *Call for Works* para o *World New Music Days* 2025 em Portugal foi constituído por: Adrian Moore (Reino Unido), Ângela da Ponte (Portugal), Doina Rotaru (Roménia), Flo Menezes (Brasil), Franz Martin Olbrisch (Alemanha), Gilles Gobeil (Canadá), Guillaume Bourgogne (França), John McLachlan (Irlanda), Lorraine Vaillancourt (Canadá), Masataka Matsuo (Japão), Michal Rataj (Chequia), Miguel Azguime (Portugal), Peter Swinnen (Bélgica), Petter Sundkvist (Suécia), Ramón Souto (Espanha), Rozalie Hirs (Países Baixos), Rui Penha (Portugal) e Valerio Sannicandro (Itália). Mais informações: <https://www.misomusic.me/iscm-wnmd2025-call-for-works> (consultado em 24 de janeiro de 2025).

The history of relations between Portugal and the International Society for Contemporary Music spans nearly 80 years (if we include the Portuguese Section, existing between 1946 and 1953). In 2025, the year Miso Music Portugal celebrated its 40th anniversary, it finally became possible to host the World New Music Days in Portugal – an event recognised as one of the largest and most vibrant annual contemporary music festivals. Taking place between 30th of May and 7th of June in Lisbon and Porto, this festival was a highly significant moment for contemporary Portuguese music. It highlighted the richness and quality of contemporary music created in Portugal, showcasing the exceptional talent of Portuguese performers and introducing audiences in Portugal to the latest developments in contemporary music from around the world. Additionally, the festival embraced the theme *Thirst for Change*, highlighting the urgent transformations our ‘blue planet’ faces due to current environmental and social challenges. What is more, the organisation of the World New Music Days by Miso Music Portugal, under the auspices of the ISCM, included the essential involvement and support of various institutional and individual partners (ordered alphabetically): Calouste Gulbenkian Foundation; Camerata Alma Mater; Casa da Música; Centro Cultural de Belém; Children and Youth Choir of the University of Lisbon; Concrète [Lab] Ensemble; Culturgest; Jerónimos Monastery; Lisbon Metropolitan Orchestra; MAAT: Museum of Art, Architecture and Technology; MPMP Património Musical Vivo; Nova Era Vocal Ensemble; São Luiz Municipal Theatre; Sond’Ar-te Electric Ensemble; and exceptional conductors and soloists.

## Music Without Borders

During the transition between the 20th and 21st centuries, Miso Music Portugal’s decision to join the International Society for Contemporary Music (as well as several other international networks linked to new musical creation) was a constructive response to the significant challenges that rapidly accelerating globalisation poses to the entire musical community. It was also undoubtedly a relevant gesture that has contributed to and continues to contribute to Portugal’s active participation in the international community of contemporary music. In the globalised world, the visibility and, to some extent, even the very existence of music created in various parts of the world depend on practices connected to internationalisation. But how can we define this term?

In contemporary music, ‘internationalisation’ refers

to the process by which musical practices, performances, and works transcend their national origins, engaging within a global context. This phenomenon encompasses blending musical traditions, ideas, and innovations across different cultures, resulting in a diverse and interconnected musical universe. Key drivers of internationalisation include advancements in technology, global mobility, and digital platforms that facilitate collaboration and the organisation of initiatives such as festivals and competitions. It is important to note that internationalisation is not solely about the globalisation of European classical traditions. It also involves a mutual exchange between local and global influences, with non-Western composers and musicians shaping the field of music on their terms. It contributes to deconstructing traditional hierarchies and Eurocentric narratives, providing new perspectives. However, while this process brings opportunities such as greater inclusion and cultural fusion, it also presents challenges. Issues like cultural appropriation, authenticity, and the preservation of local identities arise in this globalised framework. Despite these difficulties, there is a consensus that internationalisation in contemporary music fosters global dialogue and encourages reflection on the complexities of the modern world.

This definition of internationalisation certainly aligns with the values that have guided the activities of the ISCM since its foundation. Taking it even further, we might venture to say that in a globalised world, terms such as ‘national’ or ‘patriotic’ become obsolete, especially concerning contemporary music and other fields of artistic endeavour. However, it does not mean we should abandon care for what is local – customs, values, traditions, and music –, quite the opposite. In the current times, this care is essential for preserving the identity of the territories (no matter how small) where we live and for which we bear responsibility. What has become outdated is the notion of ‘national’, ‘patriotic’, or ‘our own’, as it was understood in the 19th century, when these terms acquired universalist or even religious dimensions.

In today’s times, when ‘19th century style nationalism’ is regaining momentum, initiatives like the World New Music Days festival become even more significant. They remind us of the importance of preventing the pendulum of time and history from swinging back toward nationalism. After all, contrary to what Fukuyama suggested in the early 1990s, this pendulum is always in motion. It never stops.

Every year, since the ISCM’s foundation in 1922, the World New Music Days festival brings together the global contemporary music community in one corner of the

## Música sem fronteiras

Na passagem entre os séculos XX e XXI, a decisão da Miso Music Portugal de se juntar à Sociedade Internacional para Música Contemporânea (e a várias outras redes internacionais ligadas à nova criação musical), foi uma resposta construtiva aos grandes desafios colocados a toda a comunidade musical pela globalização em constante aceleração. Foi também, certamente, um gesto relevante que contribuiu e contribui para a participação ativa de Portugal na comunidade internacional da música erudita contemporânea. No mundo globalizado a visibilidade e, de certa forma, a própria existência da música criada em vários sítios do mundo, depende das práticas ligadas à internacionalização. Como podemos definir este termo?

Na música erudita contemporânea a internacionalização refere-se ao processo no contexto do qual as práticas, *performances* e obras musicais transcendem as suas origens nacionais, envolvendo-se num contexto global. Esse fenómeno abrange a fusão de tradições, ideias e inovações musicais entre diferentes culturas, resultando num universo diverso e interligado. Entre os agentes que incentivam a internacionalização podemos certamente mencionar os avanços na tecnologia, a mobilidade global e as plataformas digitais de colaboração e organização de iniciativas (como festivais, concursos, etc.). É preciso referir que a internacionalização não se limita à globalização das tradições clássicas europeias, mas inclui um envolvimento mútuo entre influências locais e globais, permitindo que compositores e músicos não ocidentais influam o campo musical nos seus próprios termos, contribuindo assim para fracionar hierarquias tradicionais e narrativas eurocêntricas e dando novas perspetivas. Não obstante, este processo traz-nos tanto oportunidades como desafios, celebrando a inclusão e a mistura cultural por um lado, mas, por outro lado, levanta questões sobre a apropriação cultural, a autenticidade e a preservação de identidades locais. Apesar destas dificuldades, é consensual que na música erudita contemporânea a internacionalização fomenta um diálogo à escala global, incentivando uma reflexão sobre a complexidade do mundo moderno.

Esta definição da internacionalização vai certamente ao encontro dos valores que norteiam a atividade da ISCM desde a sua fundação. Tentando ir ainda mais longe, podemos arriscar e dizer que no mundo globalizado os termos como «nacional» ou «patriótico» tornam-se obsoletos sobretudo no que à música erudita contemporânea e, conseqüentemente, a vários outros ramos de atividade artística diz respeito. Isso, contudo, não significa que devemos desistir de cuidar do que é local – dos

costumes, dos valores, das tradições e também das obras musicais. Antes pelo contrário: nos tempos que correm, este cuidado é necessário para preservarmos a identidade dos territórios (por mais pequenos que sejam) onde vivemos e pelos quais somos responsáveis. O que se tornou ultrapassado é o «nacional», «patriótico» ou «nosso» entendido à maneira do século XIX quando estas palavras ganham dimensões universalistas, ou até religiosas.

Nos tempos que correm, quando o «nacional à maneira do século XIX» está a voltar com força, a organização de iniciativas como o festival *World New Music Days* torna-se ainda mais relevante no sentido de não deixarmos o pêndulo do tempo e da história oscilar novamente para o lado nacionalista. Sim, porque este pêndulo, ao contrário do que nos tentou ensinar Fukuyama no início dos anos 90 do século passado, está sempre em movimento – nunca pára.

Todos os anos, desde a fundação da ISCM em 1922, o festival *World New Music Days* junta a comunidade global de música erudita contemporânea num dos territórios do planeta Terra, para criar um espaço privilegiado onde é possível experienciar na própria pele e ouvidos que, pela sua riqueza, diversidade, inovação e inquietação, a música erudita contemporânea realmente não tem fronteiras. Assim foi em Portugal, em 2025, e assim será também na Roménia, em 2026 – durante todos os sucessivos festivais *World New Music Days*, onde quer que eles decorram.

Agradecimentos. Ao Frank J. Oteri, presidente da Sociedade Internacional para a Música Contemporânea, pela partilha dos dados do arquivo da ISCM relativos às apresentações da música de compositores portugueses nos Dias Mundiais de Nova Música.

Earth, offering a unique space to experience, first-hand and through listening, the richness, diversity, innovation, and restless spirit of contemporary music, which truly knows no borders. It was the case in Portugal in 2025. It will also be the case in Romania in 2026, and during all subsequent World New Music Days festivals, wherever they may be held

Acknowledgement to Frank J. Oteri, president of the International Society for Contemporary Music, for sharing the ISCM archive data concerning the performances of the music by Portuguese composers at the World New Music Days.

## PORTUGUESE COMPOSERS AT THE ISCM WORLD NEW MUSIC DAYS, 1976–2025

*Works presented at the World New Music Days festivals between 1976 and 1998, marked by Jorge Peixinho's (1940–1995) involvement in Portugal's relationship with the ISCM.*

- 1976 (Boston, USA) • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Voix* (1972), mezzo-soprano and chamber orchestra performed by Beverly Morgan (mezzo-soprano) and the New England Conservatory Symphony Orchestra conducted by Gunther Schuller
- 1978 (Helsinki and Stockholm • Finland and Sweden) • Paulo Brandão (1950) • *Biólogo* (1976), horn, guitar and electronics performed by Paulo Brandão (horn) and José Lopes e Silva (guitar)
- 1979 (Athens • Greece) • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Alternâncias* (1976), flute and piano
- 1980 (Jerusalem • Israel) • José Lopes e Silva (1937–2019) • *Epígono I* (1978), amplified guitar
- 1981 (Brussels and Ghent • Belgium) • Filipe de Sousa (1927–2006) • *Cantico*, electroacoustic work • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Warsaw Workshop Waltz* (1980), clarinet, trombone, cello and piano
- 1983 (Aarhus • Denmark) • Amílcar Vasques-Dias (1945) • *Balada do amor militante* (1980), piano, double bass and brass orchestra performed by the De Volharding orchestra
- 1985 (Amsterdam • Netherlands) • Álvaro Salazar (1938) • *Ludi Officinales* (1979), piano and percussion performed by members of the Lisbon Contemporary Music Group • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Recondita Armonia* (1984), ensemble performed by the Lisbon Contemporary Music Group • Constança Capdeville (1937–1992) • *Avec Picasso, ce Matin...* (1984), piano and electronics performed by Jorge Peixinho • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Meta-Formoses* (1985), bass clarinet solo, flute, clarinet, trumpet, harp, guitar, and strings performed by Harry Sparnaay (bass clarinet) and the Lisbon Contemporary Music Group • José Lopes e Silva (1937–2019) • *Nocturnal I* (1984), prepared guitar and percussion performed by the Lisbon Contemporary Music Group members: José Lopes e Silva (prepared guitar), Catarina Latino (percussion) and Jorge Peixinho (conduc-

- tor) [This concert, focusing on Portuguese music, took place on October 9, 1985, at De Ijsbrecker in Amsterdam.]
- 1986 (Budapest • Hungary) • Paulo Brandão (1950) • *Estigma* (1983), guitar performed by Zoltán Tokos (guitar)
- 1987 (Cologne • Germany) • Emmanuel Nunes (1941–2012) • *Wandlungen* (1986), 25 instruments and electronics performed by the Ensemble Modern and Ernest Bour (conductor)
- 1988 (Hong Kong) • Isabel Soveral (1961) • *Contornos I* (1987), clarinet and bass clarinet performed by the Hong Kong Ensemble
- 1989 (Amsterdam • Netherlands) • Paulo Brandão (1950) • *Aqueous Fire* (1988), clarinet and percussion performed by Piotr Szymyslik (clarinet) and Victor Oskam (percussion)
- 1990 (Oslo • Norway) • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Oucam a soma dos sons que soam* (1986), flute, clarinet, piano, percussion and strings
- 1993 (Mexico City • Mexico) • Alexandre Delgado (1965) • *Antagonia* (1990), solo cello performed by Božena Sławińska (cello) • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Waving* (1992), piano performed by Michael Finnissy (piano)
- 1994 (Stockholm • Sweden) • João Rafael (1960) • *Occasus* (1991), instrumental ensemble performed by the Ensemble Ma, and Staffan Larson (conductor)
- 1995 (Essen • Germany) • Álvaro Salazar (1938) • *Intermezzo IVb* (1993), two pianos performed by the Cikada Duo
- 1998 (Manchester • England) • Alexandre Delgado (1965) • *Pequena Obsessão Compulsiva* (1995), piano • Álvaro Salazar (1938) • a piece from the cycle *Siete Apuntes para un Meccano* (1995), piano performed by Peter Lawson (piano)

*Works presented at the WNMD from 1999 onwards, when Miso Music Portugal took on the role of the ISCM Portuguese Section.*

- 2000 (Luxembourg) • João Rafael (1960) • *Réitérations* (1985), piano
- 2001 (Yokohama • Japan) • Miguel Azguime (1960) • *De l'Étant qui le Nie* (1998), piano and electronics • Pedro Amaral (1972) • *Transmutations* (1999), piano and electronics
- 2002 (Hong Kong) • Isabel Soveral (1961) • *Anamorphoses III* (1995), violin and electronics performed by de Mari Kimura (violin)
- 2003 (Ljubljana • Slovenia) • Luís Tinoco (1969) • *Canto para Timor-Leste* (1998), 14 solo strings
- 2004 (Switzerland) • Cândido Lima (1939) • *Ñcãncôa* (1995), clarinet and electronics • Paulo Ferreira-Lopes (1964) • *noD1* (2004), electroacoustic music
- 2005 (Zagreb • Croatia) • João Madureira (1971) • *Três Momentos para Ana Hatherly* (2003), two sopranos, narrator and chamber orchestra performed by Art Ensemble NRW • Patricia Sucena de Almeida (1972) • *Fatum Hominis* (2003–2004), piano and two actors • Vitor Rua (1961) • *Voci di una Città Immaginaría* (2004), alto saxophone and electronics performed by Goran Merčep (saxophone)
- 2006 (Stuttgart • Germany) • Luís Antunes Pena (1973) • *Anatomia de um Poema Sonoro* (2004), ensemble and electronics performed by Ensemble Mosaik, Mafalda de Lemos (soprano), Fabian Sattler (speaker), Digital Masters (sound), Enno Poppe (conductor)
- 2007 (Hong Kong and Macau) • Miguel Azguime (1960) • *Derrière Son Double* (2001), ensemble and electronics performed by pianist Nancy Loo and the HK Kamerata with Lo Hau-man (conductor)
- 2009 (Visby, Växjö, and Gothenburg • Sweden) • Bruno Gabirro (1973) • *Rebel (Chaos)* (2008), string orchestra performed by Musica Vitae String Orchestra and Staffan Larson (conductor) • César de Oliveira (1977) • *chiarezza*

COMPOSITORES PORTUGUESES NOS DIAS  
MUNDIAIS DE NOVA MÚSICA DA ISCM,  
1976–2025

*Obras apresentadas nos festivais World New Music Days entre 1976 e 1998, marcadas pelo envolvimento de Jorge Peixinho (1940–1995) na relação de Portugal com a ISCM.*

- 1976 (Boston • EUA) • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Voix* (1972), mezzo-soprano e orquestra de câmara na interpretação de Beverly Morgan (mezzo-soprano) e a New England Conservatory Symphony Orchestra, sob a direção de Gunther Schuller
- 1978 (Helsínquia e Estocolmo • Finlândia e Suécia) • Paulo Brandão (1950) • *Biólogo* (1976), trompa, guitarra e eletrónica na interpretação de Paulo Brandão (trompa) e José Lopes e Silva (guitarra)
- 1979 (Atenas • Grécia) • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Alternâncias* (1976), flauta e piano
- 1980 (Jerusalém • Israel) • José Lopes e Silva (1937–2019) • *Epígono I* (1978), guitarra com amplificação
- 1981 (Bruxelas e Ghent • Bélgica) • Filipe de Sousa (1927–2006) • *Cantico*, eletroacústica sobre suporte • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Warsaw Workshop Waltz* (1980), clarinete, trombone, violoncelo e piano
- 1983 (Aarhus • Dinamarca) • Amílcar Vasques-Dias (1945) • *Balada do amor militante* (1980), piano, contrabaixo e orquestra de metais na interpretação da orquestra De Volharding
- 1985 (Amsterdão • Países Baixos) • Álvaro Salazar (1938) • *Ludi Officinales* (1979), piano e percussão na interpretação dos membros do GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Recondita Armonia* (1984), ensemble na interpretação do GMCL • Constança Capdeville (1937–1992) • *Avec Picasso, ce Matin...* (1984), piano e eletrónica na interpretação de Jorge Peixinho • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Meta-Formoses* (1985), clarinete baixo solo, flauta, clarinete, trompete, harpa, guitarra, e cordas na interpretação de Harry Sparnaay (clarinete baixo) e do GMCL • José Lopes e Silva (1937–2019) • *Nocturnal I* (1984), guitarra preparada e percussão na interpretação dos membros do GMCL: José Lopes e Silva (guitarra preparada), Catarina Latino (percussão) e Jorge Peixinho (direção) [Este concerto com enfoque à música portuguesa teve lugar a 9 de outubro de 1985, no De Ijsbrecker em Amsterdão.]
- 1986 (Budapeste • Hungria) • Paulo Brandão (1950) • *Stigma* (1983), guitarra na interpretação de Zoltán Tokos (guitarra)
- 1987 (Colónia • Alemanha) • Emmanuel Nunes (1941–2012) • *Wandlungen* (1986), 25 instrumentos e eletrónica na interpretação do Ensemble Modern e Ernest Bour (maestro)
- 1988 (Hong Kong) • Isabel Soveral (1961) • *Contornos I* (1987), clarinete e clarinete baixo na interpretação do Hong Kong Ensemble
- 1989 (Amsterdão • Países Baixos) • Paulo Brandão (1950) • *Aqueous Fire* (1988), clarinete e percussão na interpretação de Piotr Szymyslik (clarinete) e Victor Oskam (percussão)
- 1990 (Oslo • Noruega) • Jorge Peixinho (1940–1995) • *Oucam a soma dos sons que soam* (1986), flauta, clarinete, piano, percussão e cordas
- 1993 (Cidade do México • México) • Alexandre Delgado (1965) • *Antagonia* (1990), violoncelo solo na interpretação de Bożena Ślawińska (violoncelo) • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Waving* (1992), piano

- 1994 (Estocolmo • Suécia) • João Rafael (1960) • *Occasus* (1991), ensemble instrumental na interpretação do Ensemble Ma e Staffan Larson (direção)
- 1995 (Essen • Alemanha) • Álvaro Salazar (1938) • *Intermezzo IVb* (1993), dois pianos na interpretação do Duo Cikada
- 1998 (Manchester • Inglaterra) • Alexandre Delgado (1965) • *Pequena Obsessão Compulsiva* (1995), piano • Álvaro Salazar (1938) • uma peça do ciclo *Siete Apuntes para un Meccano* (1995), piano na interpretação de Peter Lawson (piano)

*Obras apresentadas no WNMD a partir de 1999, quando a Miso Music Portugal assumiu o papel de Secção Portuguesa da ISCM.*

- 2000 (Luxemburgo) • João Rafael (1960) • *Réitérations* (1985), piano
- 2001 (Yokohama • Japão) • Miguel Azguime (1960) • *De l'Étant qui le Nie* (1998), piano e eletrónica • Pedro Amaral (1972) • *Transmutations* (1999), piano e eletrónica
- 2002 (Hong Kong) • Isabel Soveral (1961) • *Anamorphoses III* (1995), violino e eletrónica na interpretação de Mari Kimura (violino)
- 2003 (Liubliana • Eslovénia) • Luís Tinoco (1969) • *Canto para Timor-Leste* (1998), 14 cordas solistas
- 2004 (Suiça) • Cândido Lima (1939) • *Ncãncôa* (1995), clarinete e eletrónica • Paulo Ferreira-Lopes (1964) • “noD1” (2004), música eletroacústica sobre suporte
- 2005 (Zagreb • Croácia) • João Madureira (1971) • *Três Momentos para Ana Hatherly* (2003), dois sopranos, recitante e orquestra de câmara na interpretação do Art Ensemble NRW • Patrícia Sucena de Almeida (1972) • *Fatum Hominis* (2003–2004), piano e dois atores • Vitor Rua (1961) • *Voci di una Città Immaginaria* (2004), saxofone alto e eletrónica na interpretação de Goran Merčep (saxofone)
- 2006 (Estugarda • Alemanha) • Luís Antunes Pena (1973) • *Anatomia de um Poema Sonoro* (2004), ensemble e eletrónica na interpretação do Ensemble Mosaik, Mafalda de Lemos (soprano), Fabian Sattler (recitante), Digital Masters (som), Enno Poppe (maestro)
- 2007 (Hong Kong e Macau) • Miguel Azguime (1960) • *Derrière Son Double* (2001), ensemble e eletrónica na interpretação da pianista Nancy Loo e da HK Kamerata com Lo Hau-man (maestro)
- 2009 (Visby, Växjö e Gotemburgo • Suécia) • Bruno Gabirro (1973) • *Rebel (Chaos)* (2008), orquestra de cordas na interpretação da Orquestra de Cordas Musica Vitae e Staffan Larson (maestro) • César de Oliveira (1977) • *chiarezza lontana, respire affannoso* (2004), orquestra de cordas na interpretação da Orquestra de Cordas Musica Vitae e Staffan Larson (maestro) • Hugo Ribeiro (1983) • *Carta a Kundera* (2007), 14 instrumentos na interpretação do ensemble Gagego! e Pierre-André Valade (maestro)
- 2010 (Sydney • Austrália) • André Castro (1983) • *Radio Fragments* (2009), instalação
- 2011 (Zagreb • Croácia) • Rui Penha (1981) • *ex nihilo* (2009), quarteto de percussão na interpretação do ensemble biNg bang
- 2012 (Bruxelas, Leuven, Mons, Ghent, Bruges, Antuérpia • Bélgica) • António Ferreira (1963) • *Les barricades mystérieuses* (2009), música eletroacústica sobre suporte
- 2013 (Košice, Bratislava, Viena • Áustria e Eslováquia) • António de Sousa Dias (1959) • *Tonnetz09-B* (2010), instalação interactiva, audiovisual e multicanal [Nota: a obra de António de Sousa Dias foi selecionada para os Dias Mundiais de Nova Música 2013, mas a sua apresentação pública não se concretizou.] • Pedro Rebelo (1972) • *Trio* (2011), três instrumentos na interpretação do Veni Ensemble/Thrensemble

- lontana, respire affannoso* (2004), string orchestra performed by Musica Vitae String Orchestra and Staffan Larson (conductor) • Hugo Ribeiro (1983) • *Carta a Kundera* (2007), 14 instruments performed by Gagego! Ensemble, and Pierre-André Valade (conductor)
- 2010 (Sydney • Australia) • André Castro (1983) • *Radio Fragments* (2009), installation
- 2011 (Zagreb • Croatia) • Rui Penha (1981) • *ex nihilo* (2009), percussion quartet performed by biNg bang ensemble
- 2012 (Brussels, Leuven, Mons, Ghent, Bruges, Antwerp • Belgium) • António Ferreira (1963) • *Les barricades mystérieuses* (2009), electroacoustic music
- 2013 (Košice, Bratislava, Vienna • Austria and Slovakia) • António de Sousa Dias (1959) • *Tonnetz09-B* (2010), interactive, audiovisual and multichannel installation [Note: the work by António de Sousa Dias was selected for the World New Music Days 2013, but its public presentation didn't occur.] • Pedro Rebelo (1972) • *Trio* (2011), three instruments performed by Veni Ensemble / Thrensemble
- 2014 (Wrocław • Poland) • Cândido Lima (1939) • *Momentos-Memórias II* (1984–2014), two guitars (Portuguese and classical) and strings performed by Miguel Raposo (Portuguese guitar), Philippe Raposo (classical guitar), and the New Music Orchestra conducted by Szymon Bywalec [Note: Cândido Lima's work was presented as part of a special concert at the World New Music Days 2014, organised by the Polish Music Information Centre (POLMIC) under the title "Tradition and New Music"; the piece's inclusion in this programme resulted from a MIC.PT proposal in response to the POLMIC's Call for Works.] • Carlos Caires (1968) • *All-in-one* (2010), ensemble and electronics performed by the New Music Orchestra and Szymon Bywalec (conductor) • Miguel Azguime (1960) • *A Menina Gotinha de Água* (2011), children's opera [Note: Miguel Azguime's work was selected for the World New Music Days 2014, but its public presentation didn't occur.]
- 2015 (Ljubljana • Slovenia) • Patrícia Sucena Almeida (1972) • *Nocturna Itinera* (2008), string quartet
- 2016 (Tongyeong • South Korea) • Igor C. Silva (1989) • *Frames #87* (2011), clarinet, electronics, and video
- 2017 (Vancouver • Canada) • Gonçalo Gato (1979) • *A Walk in the Countryside* (2016), solo flute performed by Mark Takeshi McGregor (flute)
- 2019 (Tallinn, Tartu, Laulasmaa • Estonia) • Clotilde Rosa (1930–2017) • *Peaceful Meeting* (2016), cello and double bass performed by the musicians from the CoPeCo Collective: Teemu Mastovaara (cello) and Kristin Kuldkepp (double bass) • Hugo Vasco Reis (1981) • *Metamorphosis and Resonances for harp solo* (2017), solo harp performed by Liis Viira (harp) from the Una Corda Ensemble • João Castro Pinto (1977) • *Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens auditivas* (2017), electroacoustic music
- 2022 (Auckland and Christchurch • New Zealand) • Daniel Davis (1990) • *Colours (here in)* (2018), mixed choir performed by the Auckland Chamber Choir and Jono Palmer (conductor) • Paulo Bastos (1967) • *Íris-abandono...* (2016), solo vibraphone performed by Justin DeHart (vibraphone) • Sara Carvalho (1970) • *sobre a areia o tempo poisa* (2016), violin, cello, and piano performed by the NZTrio
- 2023 (Johannesburg, Soweto, and Cape Town • South Africa) • Ângela da Ponte (1984) • *We can't breathe* (2021), flute and electronics performed by Gergely Itzész (flute)
- 2024 (Tórshavn, Rituvík, Sandur, Gjógv, Fuglafjørður, Klaksvík, Øravík, Nólsoy • Faroe Islands) • Carlos Brito Dias (1991) • *was birgst du so bang dein Gesicht?* (2019), string orchestra performed by the Lapland Chamber Orchestra • Filipe Lopes (1981) • *Clusia rosea* (2018), string quartet performed by the Caput Ensemble string quartet
- 2025 (Lisbon and Porto • Portugal) • Fátima Fonte (1983) • *Cartas Portuguesas* (2020), voice and piano performed by the Komorebi Duo, with Camila Mandillo (soprano) and João Casimiro Almeida (piano) • Gonçalo Gato (1979) • *Elementos* (2018), violin, cello and piano performed by the Sond'Ar-te Trio, with Vítor Vieira (violin), Filipe Quaresma (cello) and Elsa Silva (piano)

- 2014 (Wrocław · Polónia) · Cândido Lima (1939) · *Momentos-Memórias II* (1984–2014), duas guitarras (portuguesa e clássica) e cordas na interrupção de Miguel Raposo (guitarra portuguesa), Philippe Raposo (guitarra clássica) e da Orquestra de Nova Música com Szymon Bywalec (maestro) [Nota: a obra de Cândido Lima foi apresentada no contexto de um concerto especial dos Dias Mundiais de Nova Música 2014, organizado pelo Polish Music Information Centre (POLMIC) e intitulado “Tradição e Nova Música”; a inclusão desta obra no programa do concerto resultou de uma proposta feita pelo MIC.PT em resposta a ao Call lançado pelo POLMIC.] · Carlos Caires (1968) · *All-in-one* (2010), ensemble e eletrónica na interpretação da Orquestra de Nova Música e Szymon Bywalec (maestro) · Miguel Azguime (1960) · *A Menina Gotinha de Água* (2011), ópera para crianças [Nota: a obra de Miguel Azguime foi selecionada para os Dias Mundiais de Nova Música 2014, mas a sua apresentação pública não se concretizou.]
- 2015 (Liubliana · Eslovénia) · Patrícia Sucena Almeida (1972) · *Nocturna Itinera* (2008), quarteto de cordas
- 2016 (Tongyeong · Coreia do Sul) · Igor C. Silva (1989) · *Frames #87* (2011), clarinete, eletrónica e vídeo
- 2017 (Vancouver · Canadá) · Gonçalo Gato (1979) · *A Walk in the Countryside* (2016), flauta solo na interpretação de Mark Takeshi McGregor (flauta)
- 2019 (Tallinn, Tartu, Laulasmaa · Estónia) · Clotilde Rosa (1930–2017) · *Peaceful Meeting* (2016), violoncelo e contrabaixo na interpretação dos músicos do CoPeCo Collective: Teemu Mastovaara (violoncelo) e Kristin Kuldkepp (contrabaixo) · Hugo Vasco Reis (1981) · *Metamorphosis and Resonances for harp solo* (2017), harpa solo na interpretação de Liis Viira (harpa) do Ensemble Una Corda · João Castro Pinto (1977) · *Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis* (2017), música eletrocústica sobre suporte
- 2022 (Auckland e Christchurch · Nova Zelândia) · Daniel Davis (1990) · *Colours (here in)* (2018), coro misto na interpretação do Coro de Câmara de Auckland e Jono Palmer (maestro) · Paulo Bastos (1967) · *Íris-abandono...* (2016), vibrafone solo na interpretação de Justin DeHart (vibrafone) · Sara Carvalho (1970) · *sobre a areia o tempo poisa* (2016), violino, violoncelo e piano na interpretação do NZTrio
- 2023 (Joanesburgo, Soweto e Cidade do Cabo · África do Sul) · Ângela da Ponte (1984) · *We can't breathe* (2021), flauta e eletrónica na interpretação de Gergley Itzész (flauta)
- 2024 (Tórshavn, Rituvík, Sandur, Gjógv, Fuglafjørður, Klaksvík, Øravík, Nólsoy · Ilhas Faroé) · Carlos Brito Dias (1991) · *was birgst du so bang dein Gesicht?* (2019), orquestra de cordas na interpretação da Lapland Chamber Orchestra · Filipe Lopes (1981) · *Clusia rosea* (2018), quarteto de cordas na interpretação do quarteto de cordas do Caput Ensemble
- 2025 (Lisboa e Porto · Portugal) · Fátima Fonte (1983) · *Cartas Portuguesas* (2020), voz e piano na interpretação do Komorebi Duo, com Camila Mandillo (soprano) e João Casimiro Almeida (piano) · Gonçalo Gato (1979) · *Elementos* (2018), violino, violoncelo e piano na interpretação do Sond'Ar-te Trio, com Vítor Vieira (violino), Filipe Quaresma (violoncelo) e Elsa Silva (piano)

# Miso Music and contemporary Portuguese music: 40 years of creativity and freedom

Pedro Boleo

The year 2025 has marked Miso Music Portugal's 40th anniversary. It all began with the Miso Ensemble, a unique flute and percussion duo. Since then, however, Miso Music has evolved into an association dedicated to contemporary music, with a wide range of activities.

In addition to the Miso Ensemble's own creations, which have evolved over time and have been marked in the 21st century by the presentation of new musical-multimedia theatre projects (which they call "New Op-Era"), Miso Music is now dedicated to a series of ongoing projects that touch on many aspects of musical production and have creation at their core. Miso Music commissions new works, promotes an annual festival (Música Viva), runs a record label (Miso Records) and an Electroacoustic Creation Lab (LEC), and operates a recording studio (Miso Studio). They also organise workshops, competitions and training activities for musicians and composers. They collaborate with schools on new music projects aimed at young people. They also run a venue in Lisbon called O'culto da Ajuda, where their Loudspeaker Orchestra is currently based, and where creative residencies, numerous concerts, inter-arts performances and multimedia creations are held

And they are now embarking on a new adventure in the municipality of Odemira, in southern Portugal, with a new project being launched at the *Estação das Artes* (Arts Station). Miso Music Portugal has an intense international activity, touring performances and participating in important global networks linked to contemporary



Figure 1. Paula Azguime and Miguel Azguime. Miso Ensemble (Lisbon, 1986) © José Fabião

Figura 1. Paula Azguime e Miguel Azguime. Miso Ensemble (Lisboa, 1989) © José Fabião

# A Miso Music e a música contemporânea portuguesa: 40 anos de criação e liberdade

Pedro Boléo



Assinalam-se em 2025 os 40 anos da Miso Music Portugal. Tudo começou como um duo de flauta e percussão singular, o Miso Ensemble. Mas, entretanto, a Miso Music tornou-se uma associação dedicada à música dos nossos tempos que se desdobra em múltiplas actividades.

Para além das criações próprias do Miso Ensemble, que se transformaram ao longo dos tempos e foram marcadas, no século XXI, pela apresentação de projectos de um novo teatro musical-multimédia (que eles designam por *New Op-Era*), a Miso Music dedica-se hoje a uma série de trabalhos que, com a criação ao centro, tocam muitas vertentes da produção musical: a Miso Music faz encomendas de novas obras, promove um festival anual (o Música Viva), tem uma editora discográfica (Miso Records), mantém um Laboratório Electroacústico de Criação (o LEC) e um estúdio de gravação (o Miso Studio), promove *workshops*, concursos e acções de formação para músicos e compositores. Faz trabalhos com escolas e projectos de música nova dirigidos aos mais jovens. Mantém um espaço em Lisboa (o O'culto da Ajuda) onde está actualmente fixa a sua Orquestra de Altifalantes e onde se realizam residências de criação, apresentações de inúmeros concertos, espectáculos interartes e criações multimédia.

E lança-se agora numa nova aventura no concelho de Odemira, no Sul de Portugal, com um novo projecto a nascer na Estação das Artes. A Miso Music Portugal tem uma actividade internacional intensa, fazendo digressões de espectáculos, mas também participando

em redes internacionais importantes ligadas à música contemporânea. Além disso, contacta com músicos, compositores, maestros, técnicos e artistas de outras áreas em Portugal e em todo o mundo. Além de tudo isto, a Miso Music apoia e garante a continuidade do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, e do MIC.PT, um site, arquivo digital e centro de promoção da música portuguesa actual que inclui uma editora de partituras. Em estreita ligação com a Miso Music foi criado o Sond'Ar-te Electric Ensemble, um agrupamento de excepção dedicado à música mista.

A actividade transbordante da Miso Music marcou a vida musical em Portugal e contribuiu decisivamente para a internacionalização da música portuguesa. E continua a contribuir, como mostrou a realização em Portugal dos ISCM *World New Music Days 2025*, organizada pela Miso Music Portugal em colaboração com inúmeras instituições e agrupamentos musicais portugueses.

Neste texto procuramos contar esta história, desde os primeiros passos do Miso Ensemble até aos dias de hoje, olhando para a sua originalidade, mas não perdendo de vista a sociedade e o mundo que os rodeia e onde sempre intervieram em prol da liberdade de criação musical dos nossos tempos. Porque o percurso da Miso Music, embora excepcional e singular, permite compreender também melhor o que foi sendo a música contemporânea portuguesa dos últimos 40 anos.

music. They are also in contact with musicians, composers, conductors, technicians and artists from other areas in Portugal and around the world. Furthermore, Miso Music supports and ensures the continuity of the Portuguese Music Research and Information Centre and MIC.PT: a website and digital archive and centre dedicated to promoting contemporary Portuguese music, which includes a publishing house for music scores. On top of all this, there is also the Sond'Ar-te Electric Ensemble, an exceptional group dedicated to mixed music that was created in close collaboration with Miso Music.

Miso Music's prolific activity has left an indelible mark on Portugal's musical landscape and has played a pivotal role in the global recognition of Portuguese music. This contribution continues, as demonstrated by Miso Music's organisation of the ISCM World New Music Days 2025 in Portugal, in collaboration with numerous Portuguese institutions and musical groups.

This text tells the story of the Miso Ensemble, from its first steps to the present day. It examines the group's originality without losing sight of the society and world around them, in which they have always campaigned for freedom of musical expression. The journey of Miso Music is exceptional and unique, but it also allows us to gain a better understanding of Portuguese contemporary music over the last 40 years.

## The Miso Ensemble

On the 5th of May 1985, a special concert took place at the Teatro Garcia de Resende in Évora. It was a flute and percussion duo with Miguel Azguime and Paula Azguime. Their shared surname, Azguime, blended their original names, Miguel Azevedo and Paula Guimarães. Both were young musicians, born in 1960, with exceptional technical skills. They created music that was hard to categorise, defying all traditional norms. It was an entirely new sound – particularly in Portugal –, embodying an open-ended, infinite quest for exploration. Although classically trained, they veered slightly 'off-track' from conventional traditions. Both had initially studied the flute but took distinctive paths. Miguel, now Azguime, had turned to the drums during his rebellious youth, around the time of the 1974 Portuguese Carnation Revolution. It seems to have influenced them greatly – just say the word 'freedom' to understand it –, but not directly because they were teenagers with a somewhat detached and non-conformist outlook. Paula Azguime, after giving up another passion – Medicine –, fully embraced her musical career. Miguel and Paula were long-time friends and

had been classmates at the *Lycée Français* in Lisbon since childhood, which explains their fluency in French. To this day, Miguel frequently uses French in his poetry and the titles of his works. The story of the Miso Ensemble is not just a tale of love but also of a deep passion for musical creation that has endured to the present day. Over 40 years have passed, and time does not stand still.

Their debut in 1985 marked the beginning of a public and highly audible path for the Miso Ensemble, an authentic UFO in Portuguese musical life. From that day on, they performed hundreds of concerts as a duo throughout the country, in a variety of venues, including halls, churches, stages, theatres, community centres, and even in the streets. They also performed abroad several times, in countries such as Germany and France. Early on, they realised that they would need to use amplification to combine the flute and percussion effectively. Autonomous from the outset, they controlled the sound themselves.

## Sound, music, performance

But what kind of music was that, after all? It didn't fit into the catalogues of 'improvised' music, neither classical nor even contemporary music that existed at the time: there was, it's true, the Lisbon Contemporary Music Group by Jorge Peixinho (1970), the Música Nova Group by Cândido Lima (1975), Álvaro Salazar's Oficina Musical (1978), and Constança Capdeville's ColecViva (1985), among other small initiatives. Not many more, but it wasn't bad at all. Paula and Miguel's involvement in jazz (with various musicians, some of whom were friends) played an important role. Yet, the kind of improvisation they began practising was distant from traditional jazz rules. Above all, it was a sonic exploration of another dimension. It was music without words and distanced from song format, naturally steering away from the world of pop and rock that they had, nonetheless, shared during their youth. They had enjoyed and 'vibed' to early Genesis, King Crimson, and Gentle Giant. They were familiar with Baroque, Classical, Romantic, and 20th century music. They liked Georges Brassens (that connection to the French language!) and were familiar with (and played) Ornette Coleman, jazz, and free jazz. But soon, they decided, resolutely, to pursue completely different routes unrelated to any of that. This story, after all, is about passion and an unrelenting artistic pursuit because time doesn't stand still.

Miguel and Paula were already living together with their one-year-old daughter, Ágata, and they had another

## O Miso Ensemble

No dia 5 de Maio de 1985, houve no Teatro Garcia de Resende, em Évora, um concerto especial. Era um duo de flauta e percussão formado por Miguel Azguime e Paula Azguime. O apelido por eles usado – Azguime –, cruzava os dois nomes de Miguel Azevedo e Paula Guimarães. Músicos jovens (ambos tinham nascido em 1960) e tecnicamente muito apetrechados, faziam uma música difícil de catalogar, que escapava a todos os cânones. Uma música que soava absolutamente nova (e em Portugal mais ainda), e que se propunha percorrer um caminho em aberto, de infinita pesquisa. Músicos com formação clássica, mas sempre um pouco «ao lado», tinham feito ambos os primeiros estudos musicais na flauta. Miguel, agora Azguime, tinha decidido tocar bateria na rebeldia juvenil, ali nos tempos da revolução portuguesa de 1974, que parece tê-los marcado imensamente (basta dizer a palavra «liberdade» para o entender), mas não directamente, porque eram adolescentes e estavam «na sua», convictamente desalinados. Paula Azguime, depois de prescindir de outra paixão – a Medicina –, assumiu plenamente um percurso musical. Paula e Miguel eram amigos antigos, colegas no Liceu Francês (em Lisboa) desde pequenos. A língua francesa que falam fluentemente vem daí (e Miguel Azguime usa-a frequentemente na sua poesia e nos títulos das obras, até hoje). A história do Miso Ensemble é uma história de amor, mas também de uma paixão pela criação musical que chegou até ao presente. Estão quase a passar 40 anos, e o tempo não pára.

Aquela estreia em 1985 abriu um caminho público, bem audível, do Miso Ensemble, um autêntico óvni na vida musical portuguesa. Desde aquele dia fizeram centenas de concertos em duo por todo o país, em qualquer sala, igreja, palco, teatro, associação e rua. E várias vezes no estrangeiro (Alemanha, França, etc.). Cedo perceberam que, para combinar flauta e percussão, tinham de usar amplificação. Faziam eles mesmos o som. Autónomos desde o início.

## Som, música, performance

Mas que música era aquela, afinal? Não cabia nos catálogos da «improvisada». Nem da clássica, nem sequer da contemporânea que existia: havia na época, é certo, entre outros pequenos projectos, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa de Jorge Peixinho (1970), o Grupo Música Nova de Cândido Lima (1975), a Oficina Musical de Álvaro Salazar (1978), o ColecViva de Constança Capdeville (1985). Poucos mais, e já não era nada mau. A passagem de Paula e Miguel pelo *jazz* (com músicos muito diversos, alguns deles amigos) teve

importância, mas o tipo de improvisação que começaram a praticar estava longe das regras jazzísticas e, sobretudo, era uma procura sonora de outra dimensão. Música sem palavras e longe da canção, afastava-se também, naturalmente, do mundo da *pop* e do *rock* que ambos tinham, apesar de tudo, partilhado na juventude. Partilharam e «curtiram» os primeiros Genesis, King Crimson, Gentle Giant. Conheciam bem a música barroca, clássica, romântica e do século XX. Gostavam de Georges Brassens (a língua francesa!), conheciam (e tocavam) Ornette Coleman, o *jazz* e o *free jazz*. Mas cedo quiseram trilhar, resolutamente, outros caminhos, que não têm a ver com nada disso. Porque esta história é de paixão, mas é também a de uma busca artística incessante, porque o tempo não pára.

Miguel e Paula, já a viver juntos, com uma filha com um ano (Ágata) e outro a caminho (Perseu), foram a Darmstadt em 1984, uma viagem que parece decisiva no seu percurso. Falavam agora de «composição em tempo real». Faziam música improvisada, mas também composta, com estruturação cuidada do som e da forma, mas sempre «à escuta». A *performance* era um elemento que não era deixado nem ao acaso, nem aos códigos instituídos de nenhum género musical. Talvez isso tenha sido importante na cumplicidade com Constança Capdeville, que parece ter ficado fascinada a primeira vez que ouviu o Miso Ensemble em palco. Estar em palco a fazer música era pensado (e vivido por eles) com uma precisão de samurai. Tirando a conotação guerreira (que, na época, dois praticantes de macrobiótica e pacifistas nunca aceitariam), a imagem do samurai parece fazer sentido, até porque o fascínio do Japão (mesmo que fosse dum Japão imaginado) já pairava na prática artística do Miso Ensemble. Mas o que importa é que a maneira de estar em palco do Miso Ensemble procurava ser, acima de tudo, um rigoroso encontro poético e performativo com o som e a música, para ouvidos dispostos a acolhê-los de forma aberta.

A sua atitude e a sua música tiveram impacto público, mesmo que aquelas formas e sonoridades fossem sempre consideradas um pouco «à margem». No final dos anos 80 e nos anos 90 a originalidade do Miso Ensemble dá nas vistas: aparecem frequentemente na imprensa (generalista e especializada) e até na televisão. Um crítico musical como José Blanc de Portugal, por exemplo, escreve muitas vezes sobre eles e segue o seu percurso. Quem os ouve, em qualquer lugar do país, não fica indiferente. Tocam para gente de diferentes classes e meios sociais. Quebram barreiras e suscitam reacções inesperadas sem dar por isso, simplesmente porque seguem o seu caminho.



Figure 2. Paula and Miguel Azguime. Miso Ensemble Concert. ACARTE, Calouste Gulbenkian Foundation (Lisbon, 1990) © José Fabião

Figura 2. Paula e Miguel Azguime. Concerto Miso Ensemble. ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1990) © José Fabião

baby on the way, Perseu. They travelled to Darmstadt in 1984, which seems to have been a pivotal moment in their lives. It was then that they began speaking of “real-time composition”. They improvised and composed music, carefully structuring sound and form, while always listening attentively. Performance was neither left to chance nor confined to the established codes of any musical genre. This may have played a role in their affinity with Constança Capdeville, who was captivated the first time she heard the Miso Ensemble perform live. For them, being on stage and making music was approached with the precision of a samurai. Setting aside the warrior connotation, which two pacifist macrobiotic practitioners would never have embraced at the time, the samurai metaphor seems apt. It is further reinforced by their fascination with Japan, even if it was an imagined version, which had already subtly influenced the Miso Ensemble’s artistic practice. However, what truly mattered was that the Miso Ensemble’s approach to live performance sought to be a meticulous, poetic, and performative encounter with sound and music, inviting open and receptive listeners into their world.

Their attitude and music had a public impact, despite those forms and sounds always being considered somewhat ‘on the fringes’. In the late 80s and throughout the 90s, the Miso Ensemble’s originality began to attract attention, and they frequently appeared in both general and specialised press and even on television. For example, music critics such as José Blanc de Portugal often wrote about them and followed their journey. Anyone who heard them, anywhere in the country, was never left

indifferent. They played for people from diverse social classes and backgrounds, breaking down barriers and evoking unexpected reactions without meaning to – simply by following their route.

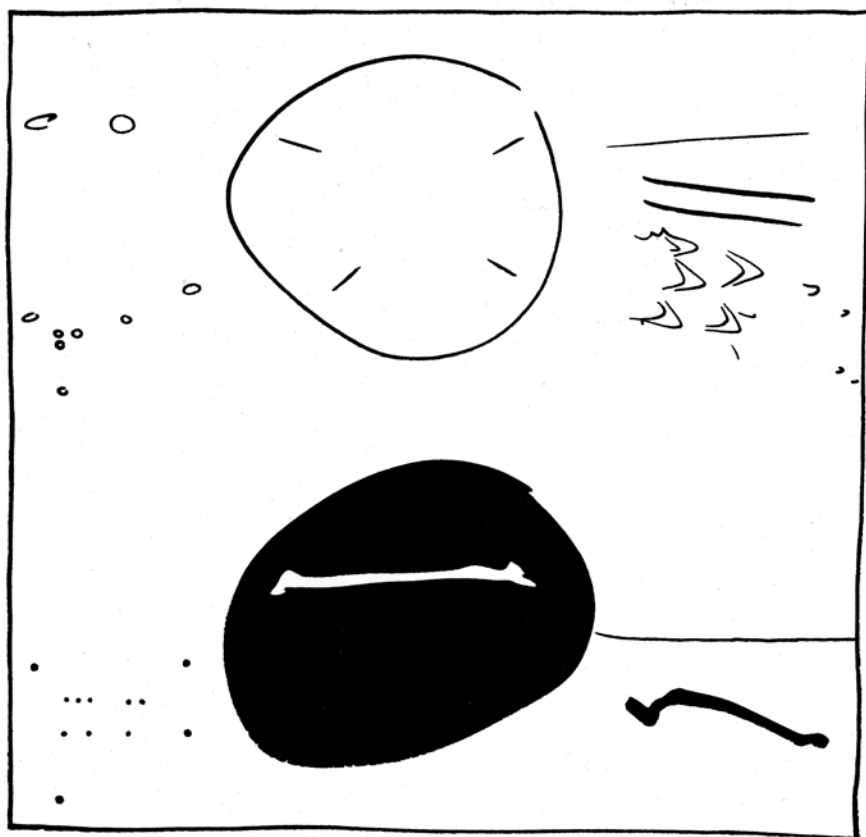
## First works and collaborations

Among the first significant works of the Miso Ensemble are *As Quatro Estações* from 1986 and *Constelações* from 1989, which reveal the types of sounds they explore. In the latter case, however, they also demonstrate a new approach to composing the music they aspired to create, developed here by Paula Azguime. These are pieces with titles; they are no longer simply ‘improvisations’. They are dynamic and open compositions that propose uncommon modes of listening. They are crafted as delicate (or sharp and surprising) sonic and performative explorations that are marked by high technical demands and formal rigour. Fortunately, several of these works have been recorded. Faced with the refusal of the recording industry, which in the late 80s showed interest in novelty but only within pop/rock genres, they decided to produce their own records. Initially, they worked with collaborators such as Joaquim Pinto, who recorded their pieces and later invited them to contribute to the music for the first two films he directed (*Uma pedra no bolso*, 1988, and *Onde bate o sol*, 1989).

Paula and Miguel Azguime established Miso Records in response to the need to record and edit their works. Initially dedicated to recording pieces by the Miso Ensemble and works by composer friends or collaborators, Miso Records has to date published dozens of works.

Figure 3. Drawing by Sei Miguel for the cover of Miso Ensemble's first album (Lisbon, 1986)  
© Miso Music Portugal

Figura 3. Desenho de Sei Miguel para a capa do primeiro disco do Miso Ensemble (Lisboa, 1986)  
© Miso Music Portugal



## Primeiras obras e colaborações

Entre as primeiras peças importantes do Miso Ensemble estão *As Quatro Estações* de 1986 e *Constelações* de 1989, que revelam o tipo de sonoridades que investigam, mas também, no caso da segunda, de uma escrita nova para a música que queriam fazer, nesse caso desenvolvida por Paula Azguime. Peças com nome, portanto, e já não apenas improvisações. Composições dinâmicas e abertas, a propor formas de escuta pouco habituais, trabalhadas como delicadas (ou cortantes e surpreendentes) pesquisas sonoras e performativas, com alta exigência técnica e rigor formal. Felizmente, várias dessas obras estão gravadas. Perante a recusa do mercado discográfico português, que se abria nos finais dos anos 80 a coisas novas, mas sobretudo nas linguagens do *pop/rock*, eles decidiram gravar os seus próprios discos, no início com cúmplices como Joaquim Pinto, que os gravou e que, mais tarde, os convidaria para participar na música dos seus dois primeiros filmes como realizador (*Uma pedra no bolso*, de 1988 e *Onde bate o sol*, de 1989).

Surgirá dessa necessidade de gravar e editar os próprios discos a Miso Records, que desde o início gravará peças do Miso Ensemble, mas também obras de compositores

amigos ou próximos (e editará dezenas de obras até hoje). Parecia natural, nessa primeira década, a colaboração com outras artes, onde a dinâmica criativa parecia muito mais «à frente» do que na chamada música erudita. É o caso da dança (por exemplo, a colaboração com João Fiadeiro no início dos anos 90) ou do teatro (em 1990 participam na peça *Muito Barulho por Nada*, de Shakespeare, encenada no Teatro da Cornucópia por Luis Miguel Cintra, entre algumas outras colaborações). São dos anos 90 também as colaborações com outros músicos, como o fagotista Robert Glassburner, o pianista Alain Neveux e o clarinetista Alain Damiens – importantes também no sentido em que apontam para um trabalho de composição (e improvisação-criação) que já não se limita apenas à flauta e à percussão. O Miso Ensemble também faz projectos mais ligados a instalações sonoras (em ligação com as artes plásticas, por exemplo) e concertos *site-specific*, como o projecto de 1991 concebido para o moinho de maré de Corroios que deu origem a uma grande peça musical do Miso Ensemble para flautas, percussão, água, mó do moinho, textos gravados e electrónica ao vivo, *Água ou Maré – Nome de Pedra*.

Miguel e Paula vão conseguindo, com dificuldades,



Figure 4. Sond'Ar-te Electric Ensemble, Pedro Neves (conductor) and Miguel Azguime (speaker). Concert with Miguel Azguime's work *Mestre Gato ou o Gato de Botas*. São Luiz Municipal Theatre (Lisbon, 2020) © Perseu Mandillo

Figura 4. Sond'Ar-te Electric Ensemble, Pedro Neves (maestro) e Miguel Azguime (recitante). Concerto com a obra *Mestre Gato ou o Gato de Botas* de Miguel Azguime. São Luiz Teatro Municipal (Lisboa, 2020) © Perseu Mandillo

During the Miso Ensemble's first decade, collaborating with other art forms seemed natural, as the creative dynamic in these areas appeared far more 'progressive' than in so-called classical music. Examples include collaborations with dance, such as with João Fiadeiro in the early 90s, and theatre. The latter included their participation in a production of Shakespeare's *Much Ado About Nothing* staged by Luis Miguel Cintra at the *Teatro da Cornucópia* in 1990, as well as a few other joint projects. The 90s also brought collaborations with other musicians, such as bassoonist Robert Glassburner, pianist Alain Neveux, and clarinetist Alain Damiens. These collaborations significantly broadened the scope of the group's work to encompass composition (and improvisation-creation) beyond flute and percussion. Additionally, the Miso Ensemble ventured into more experimental projects, such as sound installations (in partnership with visual arts) and site-specific concerts. A noteworthy example is their 1991 project for the Tidal Mill in Corroios, which resulted in the creation of a significant Miso Ensemble piece, *Água ou Maré – Nome de Pedra*. This work combined flutes, percussion, water, the millstone, recorded texts, and live electronics.

Miguel and Paula managed, with difficulty, to financially sustain their artistic activity despite the complete lack of state support for music at that time. Even before the Miso Ensemble existed, in the early 1980s, they produced *miso* paste at home and sold it. This venture became one of the primary sources of sustenance for them and their artistic projects during those years. The name Miso Ensemble originated from this activity. *Miso* soup

was also an essential part of their diet, particularly for Miguel Azguime, who had embraced macrobiotics from a young age. The commitment to healthy eating and an ecological view of balance and respect for nature has always accompanied the journey of the Miso Ensemble. Consider, for instance, the opera *A Laugh to Cry* (2013), which can be viewed as an environmentalist manifesto warning of planetary devastation.

### A singular project within Portuguese music life

Meanwhile, a gradual yet significant shift in the quality and scope of music education in Portugal occurred, particularly throughout the 90s. An increasing number of well-educated musicians began emerging from schools. Many of them went on to study abroad and later returned to Portugal to share their expertise, raising the overall standard of performance and composition, the latter of which expanded considerably. Foreign musicians also started teaching in Portugal, contributing to improvements in technical quality. Some of these musicians brought a broader cultural and musical background, often including exposure to various musical genres and greater familiarity with contemporary global music trends. Exceptional young performers of instruments with little tradition in Portugal started to emerge. Today, these no longer appear to be isolated cases. More children are beginning to learn music at an earlier age, although much progress remains to be made. Secondary schools, vocational institutions and universities have improved

sustentar a sua actividade artística financeiramente, apesar da total ausência de apoios do Estado à música nesta época. No início dos anos 80, antes ainda de existir o Miso Ensemble, eles produziram (na sua casa) pasta de *miso* que vendiam. Essa empresa foi, naquela época, um dos principais meios de sustentação das suas vidas e dos projectos artísticos naqueles anos. E o nome Miso Ensemble veio daí. O caldo de *miso* era também elemento importante na alimentação (em primeiro lugar de Miguel Azguime, que aderira à macrobiótica desde a sua juventude). Aliás, as preocupações com uma alimentação saudável e uma concepção ecologista de equilíbrio e respeito pela natureza não são de agora, acompanham o percurso do Miso Ensemble até hoje. Pensemos, por exemplo, na ópera *A Laugh to Cry* (2013), que pode ser vista também como um manifesto ecologista de alerta sobre a devastação do planeta.

## Um projecto singular na vida musical portuguesa

Uma mudança gradual, mas significativa deu-se, entretanto (falamos sobretudo dos anos 90) na qualidade do ensino da música em Portugal, e também em quantidade: mais músicos com formação sólida começam a sair das escolas. Muitos vão estudar para fora e voltam ao país, transmitindo os seus conhecimentos e elevando o nível global no campo da interpretação e também da composição, campo que se alarga significativamente. Músicos estrangeiros vêm ensinar para Portugal e contribuem também para uma elevação da qualidade técnica. Alguns professores trazem também uma cultura e uma experiência musical mais vasta, que inclui diferentes géneros musicais e frequentemente uma maior proximidade com a nova música que se faz pelo mundo. Nalguns instrumentos com pouca tradição em Portugal, surgem jovens intérpretes de altíssima qualidade, e não parecem ser casos isolados. Mais crianças começam mais cedo a aprender música (embora muito haja por fazer ainda). As escolas de nível secundário, escolas profissionais e o ensino superior melhoram e alargam-se. A musicologia também dá um salto quantitativo e qualitativo importante. Falamos também de cursos que não são exclusivamente de música, como, por exemplo, em disciplinas técnicas ou artísticas ligadas ao som, em muitas escolas de artes. Não podemos aqui fazer uma história desta transformação importante, que tem consequências nas primeiras décadas do século XXI, mas colocamos a hipótese de ela ser decisiva para a transformação qualitativa e quantitativa da interpretação musical e ter fortes consequências, mesmo que

apenas graduais, também no campo da nova música, onde se move, de forma absolutamente singular, o Miso Ensemble. Surgem, entretanto, novos *ensembles* e grupos, embora pouco dedicados exclusivamente à música nova (e alguns com o percurso interrompido, como a Orchestrutopica). Entre eles surgirá, em 2007, o Sond'Ar-te Electric Ensemble, grupo de elevada qualidade técnica e artística dedicado à música contemporânea, com ou sem electrónica, com direcção artística de Miguel Azguime, e que participa em inúmeras actividades da Miso Music Portugal, fazendo concertos, encomendando obras, participando em festivais, divulgando música de compositoras e compositores activos em Portugal.

As iniciativas ligadas à música contemporânea mantiveram-se, contudo, escassas. Para além dos importantíssimos Encontros de Música Contemporânea da Gulbenkian, que terminarão em 2002 (começaram em 1977), houve algumas tentativas louváveis, mas quase sempre de curta duração e pouco apoiadas. Excepção significativa é o Festival Música Viva, organizado pela Miso Music Portugal, que completou 30 edições em 2024, reunindo um número impressionante de compositores e intérpretes portugueses e estrangeiros, fazendo encomendas e servindo como ponto de encontro de músicos, compositores e ouvintes interessados na criação musical da actualidade. Com apoios ou não, foi-se fazendo ano após ano, num gesto que a Miso Music assume muitas vezes como sendo de resistência cultural em defesa da liberdade de criação no campo musical. O Festival Música Viva foi também uma oportunidade para contactos internacionais com ainda mais músicos, compositores e organizações de outros países, que conduziu à participação em diversas redes internacionais, como, por exemplo, a presença na *International Society for Contemporary Music* (ISCM), na *International Confederation of Electroacoustic Music* (CIME-ICEM), ou na *International Association of Music Centres* (IAMIC). O trabalho na rede ISCM permitiu a realização, em Maio/Junho de 2025, dos *World New Music Days* em Portugal pela primeira vez, um grande festival internacional de música contemporânea, acolhido pela Miso Music Portugal.

Os anos 90 correspondem, entretanto, a uma mudança institucional nas formas de promover e «fazer cultura» em Portugal que é necessário referir para compreender o terreno cultural em que se moveu nessa época o Miso Ensemble. Começam as Festas de Lisboa, em 1990. Também na capital, surgem o Centro Cultural de Belém e a Culturgest (ambos em 1993). O Estado lança ou envolve-se em iniciativas culturais de grandes dimensões: Europaia (mostra da cultura portuguesa) em Bruxelas,

and expanded their music programmes. Musicology has also achieved significant progress in terms of both quantity and quality. Additionally, courses outside the sole focus of music, such as technical and sound-related artistic disciplines, have become more prevalent in many art schools. While it is beyond the scope of this text to provide a comprehensive history of this transformation, which continues to bear fruit in the 21st century, one can put forward a hypothesis that these developments were pivotal in enhancing musical performance and had gradual yet significant repercussions for new music – a domain where the Miso Ensemble navigates in an absolutely singular form. New ensembles and groups emerged during this time, although relatively few focused exclusively on contemporary music. Some groups, such as *Orchestrutopica*, had their journeys interrupted. Among these new initiatives was the founding of the *Sond'Ar-te Electric Ensemble* in 2007. Under the artistic direction of Miguel Azguime, this group is renowned for its technical and artistic excellence in contemporary music, both with and without electronics. The ensemble has been actively involved in numerous activities promoted by Miso Music Portugal, including performances, commissions, festival participation, and the promotion of Portuguese composers' music.

However, initiatives connected to contemporary music have remained scarce. Beyond the highly significant Gulbenkian Contemporary Music Meetings, which ran from 1977 to 2002, there have been some admirable efforts, albeit short-lived and poorly supported. A notable exception is the *Música Viva Festival*, organised by Miso Music Portugal, which celebrated its 30th edition in 2024. The festival has brought together numerous Portuguese and international composers and performers, commissioned works and served as a meeting point for musicians, composers and listeners interested in contemporary music. Despite funding issues, the festival has continued year after year and is often described by Miso Music as a cultural act of resistance in defence of creative freedom within the musical field. The festival has also provided an opportunity to forge international connections with musicians, composers and organisations from other countries, leading to participation in various international networks such as the International Society for Contemporary Music (ISCM), the International Confederation of Electroacoustic Music (CIME–ICEM) and the International Association of Music Centres (IAMIC). Working within the ISCM network enabled Miso Music Portugal to organise and host the World New Music Days in Portugal for the first time in May/

June 2025 – a major international contemporary music festival.

The 90s saw a shift in the institutional promotion and production of culture in Portugal, which is important to understand when considering the cultural environment in which the Miso Ensemble operated. In 1990, Lisbon launched the *Festas de Lisboa*. Major cultural institutions then began to emerge in the capital, including the *Centro Cultural de Belém* (CCB) and *Culturgest* in 1993. The state also launched or participated in several significant cultural initiatives. These include: *Europália*, a showcase of Portuguese culture held in Brussels in 1991; Lisbon's designation as the European Capital of Culture in 1994; and *Expo'98*, also held in Lisbon. Large-scale events, festivals and stadium concerts became the dominant form of cultural presentation, as exemplified by the Rolling Stones' concert at Lisbon's *Alvalade Stadium* in 1990. Although smaller-scale cultural activities organised by local associations persisted, large cultural ventures and festivals became the norm, shaping an 'official' version of culture. This official culture positioned itself as a representation of Portugal in Europe and worldwide, presenting an image tied to development and European integration – especially after Portugal joined the European Economic Community (EEC) in 1985. Despite being framed around 'economic profitability' and focused on a nationalist vision of promoting Portugal abroad or boosting tourism, these major events also seemed to carve out some space (and funding) for alternative and avant-garde artistic creation.

## Recognition and diversification

The Miso Ensemble gained recognition through initiatives such as the *ACARTE Meetings* at the Gulbenkian Foundation. They were invited to perform at events such as the inauguration of the CCB in 1993 and, a few years later, *Expo'98*. For the latter, they presented an ambitious sound project for the *Knowledge of the Seas Pavilion*, at the invitation of architect Nuno Mateus from *ARX Portugal*. Participation in *Expo'98* provided the Ensemble with some much-needed financial relief for the first time. Until then, Miguel and Paula had experienced difficulties, but they had always overcome them with determination, never compromising their independence, autonomy or artistic vision.

The money they raised through participating in *Expo'98* enabled them to purchase materials and equipment for their initiatives. They began organising the *Música Viva Festival* in 1992, which ran until 1995.

em 1991; Lisboa – Capital Europeia da Cultura e em 1994; Expo'98 em Lisboa. Impõem-se os grandes eventos, os festivais e os megaconcertos de estádio (serve de exemplo o concerto dos Rolling Stones no Estádio de Alvalade em 1990). Não desaparece uma dinâmica cultural de pequena e média dimensão, assente em estruturas associativas locais mais modestas, mas os grandes empreendimentos culturais e os festivais passam a ser o modelo dominante de apresentação da *cultura*. Uma cultura oficial que se apresenta como imagem de Portugal na Europa e no mundo, marca de desenvolvimento e integração na Europa (Portugal tinha entrado na CEE – Comunidade Económica Europeia em 1985). Nestes grandes eventos, apresentados muitas vezes em termos de «rentabilidade económica», e centrados numa visão nacionalista de «promoção de Portugal no estrangeiro» ou na atracção de turismo, parece, apesar de tudo, haver espaço (e dinheiro) para alguma criação artística alternativa e de vanguarda.

## Notoriedade e diversificação

O Miso Ensemble tinha ganho alguma notoriedade em iniciativas como os Encontros ACARTE (da Fundação Gulbenkian) e é convidado a participar, por exemplo, na inauguração do CCB em 1993 e, alguns anos depois, na Expo'98, com um projecto sonoro ambicioso para o Pavilhão do Conhecimento dos Mares (a convite do arquitecto Nuno Mateus, da ARX Portugal). A participação na Expo'98 permitiu, pela primeira vez na vida do Miso Ensemble, algum desafogo financeiro. Até aí, Miguel e Paula tinham vivido com dificuldades, mas sempre conseguindo ultrapassá-las com determinação – nunca comprometendo a independência, a autonomia e a sua visão artística.

O dinheiro que conseguiram juntar com a participação na Expo'98 permitiu-lhes também adquirir alguns materiais e apetrechar tecnicamente as iniciativas que realizavam. Já em 1992 tinham começado a realizar o que se viria a chamar Festival Música Viva, até 1995. A falta de financiamentos obrigou-os a interromper o festival, mas ele regressará em força em 1999, com alguns apoios institucionais (o Instituto Franco-Português e o CCB, por exemplo), e manter-se-á como uma iniciativa fundamental da Miso Music Portugal, uma associação que, de repente, tinha entre mãos muito mais do que o Miso Ensemble: a Miso Records e o Miso Studio, a realização anual do Festival Música Viva, a criação da Orquestra de Altifalantes e, no início do século XXI, a responsabilidade pela criação e manutenção do MIC – *Music Information*

*Centre*, um Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa que é, simultaneamente, um *site*, um arquivo digital, um centro de promoção da música portuguesa actual e uma editora de partituras. Ao serviço dos criadores, mas também dos investigadores. O Miso Ensemble reconfigura nesta fase a sua acção. O duo de flauta e percussão dará o seu último concerto em 2007.

## A caminho da Nova Op-Era

Miguel Azguime assumia-se, desde os anos 90, cada vez mais como compositor, até deixar completamente de tocar percussão e se dedicar a tempo (quase) inteiro à composição. Paula Azguime abandonava a composição e a flauta e dedicava-se a outras actividades não musicais. Artisticamente, passou a ter um papel de produção decisivo, menos visível, mas mantendo uma forte presença da sua criação artística nos projectos de *New Op-Era* (termo inventado por eles) do Miso Ensemble.

O grande marco neste caminho de pesquisa de um novo teatro musical foi o *Itinerário do Sal*, criação do Miso Ensemble que conjuga encenação e concepção vídeo de Paula Azguime (com a colaboração de Andre Bartetzki na realização do vídeo) com a música, o texto poético e a *performance* de Miguel Azguime. Um longo processo que começa no final dos anos 90 e que vai até à sua estreia completa em 2006. Nesse caminho de pesquisa operática devem incluir-se vários projectos em que se conjuga a música, a palavra poética, o vídeo e um trabalho cénico, como a ópera infantil *A Menina Gotinha de Água* (ópera com electrónica e vídeo em tempo real de 2011) e a Nova Op-Era *A Laugh to Cry* (2013), mas também diversas encomendas da Miso Music a outros compositores (teatro ou poesia electroacústica, *Contos Contados Com Som*, etc.) e projectos mais recentes para o palco, como *A Vida é Sempre Preferível* (2021), uma acção poética a solo de Miguel Azguime.

A ideia da Nova Op-Era é a investigação e proposta de novos projectos de teatro musical em ruptura com o convencionalismo da concepção cénica (mesmo quando a música é «nova») e, ao mesmo tempo, pesquisando novas possibilidades sónicas, cénicas e vocais, juntando a palavra-som, a voz, a imagem e a música numa linguagem capaz de conjugar o poético, o visual e a composição musical mais avançada. Ao mesmo tempo, são projectos que tentam descobrir formas o mais ágeis possível, para poderem circular, recorrendo às novas tecnologias e ao vídeo também por essa razão.

O Miso Ensemble muda de formas, alarga-se e transmuta-se num projecto artístico que integra muitos



Figure 5. Miguel Azguime. *Salt Itinerary* by Miguel Azguime. Música Viva 2006 Festival, Centro Cultural de Belém (Lisbon, 2006) © Perseu Mandillo

Figura 5. Miguel Azguime. *Itinerário do Sal* de Miguel Azguime. Festival Música Viva 2006, Centro Cultural de Belém (Lisboa, 2006) © Perseu Mandillo

However, due to a lack of funding, the festival was interrupted. Nevertheless, it made a strong comeback in 1999 with the support of institutions such as the *Instituto Franco-Português* and the CCB. The festival became a key initiative of Miso Music Portugal, which suddenly took on a much broader remit than just the Miso Ensemble. This included Miso Records, Miso Studio, the annual Música Viva Festival and the creation of the Loudspeaker Orchestra. At the start of the 21st century, they also took on responsibility for creating and maintaining a MIC, Music Information Centre – the Portuguese Music Research and Information Centre (MIC.PT). MIC.PT comprises a website and digital archive and serves as a hub for promoting contemporary Portuguese music, also operating as a music publishing house – for creators and researchers. At this stage, the Miso Ensemble adjusted their activities, with the flute and percussion duo delivering their final concert in 2007.

### On the way to the New Op-Era

From the 90s onwards, Miguel Azguime established himself increasingly as a composer, eventually giving up percussion playing entirely to dedicate himself almost full-time to composition. In contrast, Paula Azguime abandoned composition and the flute to focus on other non-musical activities. She assumed a decisive but less visible artistic role in production while maintaining a strong creative presence in Miso Ensemble's "New Op-Era" projects (a term they coined).

A pivotal milestone on the path to creating a new form of musical theatre was *Itinerário do Sal* (*Salt Itinerary*), a creation by the Miso Ensemble that combines Miguel Azguime's music, poetic text and performance with Paula Azguime's staging and video design (with André Bartetzki collaborating on video production). The extensive process began in the late 90s and culminated in the work's full premiere in 2006. Throughout this operatic exploration journey, various projects stand out for blending music, poetic language, video and stage work. These include the children's opera *A Menina Gotinha de Água* (*The Little Girl Water Droplet*) from 2011, featuring live electronics and video, and the New Op-Era *A Laugh to Cry* (2013). Furthermore, Miso Music has commissioned numerous works from other composers (for the electro-acoustic theatre and poetry, *Contos Contados Com Som*, etc.), and there are also more recent performance projects. One of these is *A Vida é Sempre Preferível*, a poetic action and solo performance by Miguel Azguime, premiered in 2021.

The idea behind New Op-Era is to explore and propose new musical theatre projects that break away from the conventional approach to staging, even when the music itself is 'new', while also investigating fresh sonic, scenic and vocal possibilities. The project seeks to merge words, sound, voice, image and music into a language that unites the poetic, the visual and the most advanced musical composition. These projects also aim to discover the most agile ways of performing and circulating them, often using new technologies and video for this very purpose.

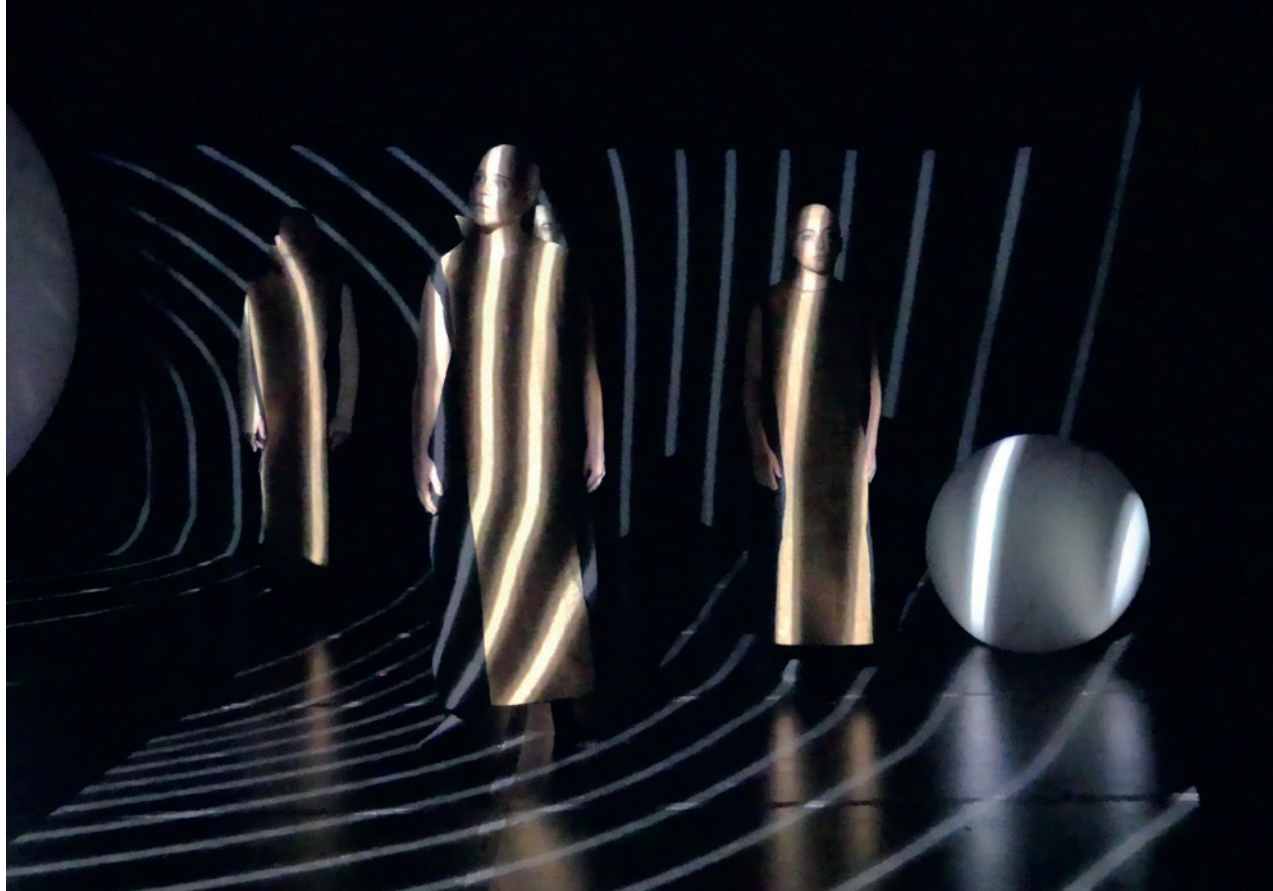


Figure 6. Miguel Azguime, Camila Mandillo, André Henriques and Jade Mandillo. *A Laugh to Cry* by Miguel Azguime. O'culto da Ajuda (Lisbon, 2023) © Miso Music Portugal

Figura 6. Miguel Azguime, Camila Mandillo, André Henriques e Jade Mandillo. *A Laugh to Cry* de Miguel Azguime. O'culto da Ajuda (Lisboa, 2023) © Miso Music Portugal

outros elementos (e pessoas também) tornando-se uma pesquisa que passa a ser musical/multimédia, em geral a partir de composições musicais de Miguel Azguime, com textos seus ou de outros. Aliás, a poesia (e a poesia-som) é um elemento fundamental do trabalho artístico de Miguel Azguime, desde a juventude, e nunca o abandonou, até às criações mais actuais.

## Um trabalho integrado em prol da criação

Ao mesmo tempo, a Miso Music Portugal tornou-se uma estrutura com uma diversidade de tarefas imensa, desde o estímulo e o fomento da criação contemporânea à promoção e divulgação da nova música portuguesa, passando pela encomenda de obras, a edição e a gravação. Faz o que tem a fazer para possibilitar os projectos próprios, mas passou a fazer também para usufruto e benefício de muitos compositores e intérpretes. Vale a pena elencar de novo alguns deles: Festival Música Viva, Miso Records, Miso Studio, projectos electroacústicos destinados a crianças e jovens, Laboratório Electroacústico de Criação, acções de formação diversas ligadas à composição e inter-

pretação da nova música, residências artísticas (do Miso Ensemble, mas também de muitos outros criadores), encomendas, gravações, edições discográficas, edições de partituras, espaços de crítica, promoção e divulgação. Um trabalho integrado de fomento da criação musical do nosso tempo sem paralelo em Portugal.

Aí chegaram Miguel e Paula Azguime, quase «sem querer», mas porque era preciso, e enquanto as necessidades lhes iam aguçando o engenho, a sua atitude de fazedores incansáveis, a sua capacidade de resistência às adversidades (económicas, políticas, sociais, mas também pessoais) e a sua paixão pela criação musical dos nossos tempos tornavam-nos uma «instituição» no meio musical português com uma capacidade de acção e proposta invulgares. Entretanto, a Miso Music tem um espaço em Lisboa, desde 2014, que é simultaneamente um lugar de criação e de apresentação de projectos de música da actualidade (ou de música nova em relação com outras artes), o O'culto da Ajuda, em Belém. E desenvolve, entretanto, actividades no concelho de Odemira, no sul de Portugal, com projectos, como a Estação das Artes, que reabrem de novo o futuro e apontam para uma actividade artística,

The Miso Ensemble has evolved into an artistic project incorporating numerous elements (and people), expanding and transforming in the process. It has morphed into a musical-multimedia exploration project, primarily based on Miguel Azguime's musical compositions featuring his own or others' texts. Poetry (and sound poetry) has been a fundamental aspect of Miguel Azguime's artistic work since his youth, influencing even his most recent creations.

## Integrated work in favour of creation

At the same time, Miso Music Portugal has grown into a diverse organisation, undertaking tasks ranging from encouraging and promoting contemporary creation to disseminating new Portuguese music. This includes commissioning works, publishing and recording. They do whatever is necessary to enable their projects, and they have also done so for the benefit of many composers and performers. It is worth listing some of these activities again: the *Música Viva* Festival; Miso Records; Miso Studio; electroacoustic projects aimed at children and young people; the Electroacoustic Creation Lab; various training activities related to the composition and performance of new music; artistic residencies (by the Miso Ensemble and many other creators); commissions; recordings; record releases; sheet music editions; spaces for criticism; promotion and dissemination. This is an integrated effort to promote contemporary musical creation that is unparalleled in Portugal.

Miguel and Paula Azguime came here almost 'by accident' but driven by necessity. Their ingenuity, tireless attitude as creators, resilience to adversity (economic, political, social and personal) and passion for contemporary music have made them an 'institution' of the

Portuguese music scene, with a remarkable capacity for action and innovation. Since 2014, Miso Music has occupied the O'culto da Ajuda in Belém, Lisbon, which serves as a creative hub and a venue for presenting contemporary music projects (or new music interwoven with other arts). Meanwhile, Miso Music has also been developing activities in the Odemira region in southern Portugal, launching projects such as the *Estação das Artes* (Arts' Station), which envisage a fresh future with a focus on artistic activity centred around musical creation and aimed at new, less conventional audiences outside the usual 'centre'.

Time doesn't stand still. But the Miso Ensemble didn't just let time pass them by. With them, time was shaped and unfolded (like creating music!). Reality was also transformed through their actions and persistence, always guided by the belief that the freedom of musical and artistic creation is a precious gift that must be carefully cultivated, nurtured, and harvested. They opened the present to new possibilities, challenging many 'impossibilities' that, in the end, became and continue to become possible.

This creative, free, challenging, and exuberant attitude is today a reference for many young composers, performers, musicians, and listeners who discover and rediscover the music of the Miso Ensemble from their earliest years. They also draw inspiration from Miguel and Paula Azguime's immense passion for the art of music, which insists on the relentless pursuit of new sounds and languages for the present, opening doors to the future – always in different ways, just as it was 40 years ago.

com a criação musical ao centro, em lugares fora dos centros, para outros públicos.

O tempo não pára. Mas o Miso Ensemble não deixou apenas que o tempo passasse por eles. Com eles, o tempo foi-se fazendo e desdobrando (como quem faz música!). A realidade foi-se transformando também pela sua acção e persistência, sempre com a ideia de que a liberdade de criação musical e artística é um bem precioso, que precisa de ser cuidadosamente semeado, regado e colhido. Abrindo o presente a novas possibilidades e desafiando muitos «impossíveis» que se tornaram e continuam a tornar, afinal, possíveis.

Essa atitude criadora, livre, desafiante e transbordante, é hoje uma referência para muitos jovens compositores, intérpretes, músicos e ouvintes que descobrem e redescobrem a música do Miso Ensemble desde os seus primeiros anos, mas também se inspiram na imensa paixão de Miguel e Paula Azguime pela arte musical que teima na busca incessante de novos sons e linguagens para o presente, a abrir o futuro. Sempre de formas diferentes, ou seja, exactamente como há 40 anos.

# The musical theatres of Constança Capdeville

Filipa Magalhães

CESEM – Centro de Estudos em Música (Centre for Music Studies),  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – NOVA FCSH  
anamagalhaes@fcs.h.unl.pt

Constança Capdeville (1937–1992) was a composer, pianist, percussionist and teacher, developing practices and aesthetic thinking that she termed music theatre, linking sound research to theatrical and gestural components, as well as poetry, literature, and cinema, in an attempt to discover and reinvent new forms of creativity and musical performance. In fact, Capdeville is the foremost representative of the performative genre of music theatre in Portugal. In 1985, the composer founded ColecViva<sup>1</sup> (1985–1991), the only group in the country founded with the aim of specifically interpreting this performative genre.

Music theatre is understood here as a synthesis of various performing arts (music, theatre and dance) while also incorporating documents from heterogeneous sources, including music, scenery, movement, text, electroacoustics, images, props, light, among others, and correspondingly also resulting from close collaboration between composers and performers. Moreover, “music theatre creations are based on idiosyncratic notations that tend to break with conventional forms, thus, the means must be found to communicate this ‘new’ language to people” (Magalhães, 2023, p. 2). Capdeville stood out for her controversial, eclectic figure and extreme openness to diverse artistic expressions. The composer would sometimes declare that “just as Pina Bausch did dance, she did music theatre” (De Sousa Dias, 2019), although for Bausch the

focus was dance and for Capdeville the focus was music.


Capdeville was born in Barcelona in 1937 during the Spanish Civil War and also used to say she was born to the sound of bombs. In 1951, due to the political and social turmoil ravaging her city of birth, Capdeville came to live in Lisbon with her family, where she remained until her death in 1992. The composer greatly admired her father, who instilled in her from an early age a taste for the arts in general, accompanying her to countless cultural and artistic events. Her musical career began at the Escuela Normale del Ensino Particular, Academia del Centro Artístico Musical e Conservatorio del Liceo, while still in Barcelona. On arrival in Portugal, she entered the Music School of the National Conservatory, in Lisbon, studying with professors Lourenço Varela Cid (Piano), Santiago Kastner (Musicology) and Jorge Croner de Vasconcelos (Composition). The teachings of Croner de Vasconcelos, as well as his strong personality, left deep marks on Capdeville that were to last throughout her life. At this school, she graduated in Piano and Composition. Capdeville primarily built her artistic career in Lisbon, presenting most of her works within the scope of the Gulbenkian Contemporary Music Meetings (1977–2002) and the ACARTE Encounters (1987–2001), both promoted by the Calouste Gulbenkian Foundation (Vieira, 2021).

1. For more information about the history and activity of the ColecViva group, see: Magalhães (2023).

# Os teatros musicais de Constança Capdeville

Filipa Magalhães

CESEM – Centro de Estudos em Música (Centre for Music Studies),  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – NOVA FCSH  
anamagalhaes@fcs.unl.pt

 onstança Capdeville (1937–1992) foi uma compositora, pianista, percussionista e professora catalã, que desenvolveu as suas práticas e reflexões estéticas, as quais chamou de teatro-música, articulando a pesquisa sonora com componentes teatrais e gestuais, bem como com a poesia, a literatura e o cinema, numa tentativa de descobrir e reinventar novas formas de criatividade e *performance* musical. Capdeville é, aliás, a principal representante do género performativo de teatro-música em Portugal. Em 1985, a compositora fundou o ColecViva<sup>1</sup> (1985–1991), o único grupo no país criado com o intuito de interpretar especificamente as obras de teatro-música da compositora.

O teatro-música é aqui entendido como uma síntese de várias artes performativas (música, teatro e dança), incorporando também documentos de fontes heterogêneas, incluindo música, cenário, movimento, texto, eletroacústica, imagens, adereços, luz, entre outros, e, consequentemente, resulta ainda de uma estreita colaboração entre compositores e intérpretes. Além disso, «as criações de teatro-música baseiam-se em notações idiossincráticas que tendem a romper com as formas convencionais, logo devem ser encontrados os meios para comunicar esta ‘nova’ linguagem às pessoas» [tradução da autora] (Magalhães, 2023, p. 2). Capdeville destacou-se por ser uma figura controversa e eclética e pela sua extrema abertura a diversas expressões artísticas. A com-

positora declarava por vezes que «tal como Pina Bausch fazia dança, ela fazia teatro-música» (De Sousa Dias, 2019), embora para Bausch o foco fosse a dança e para Capdeville o foco fosse a música.

Capdeville nasceu em Barcelona em 1937, em plena Guerra Civil Espanhola, e costumava dizer que tinha nascido debaixo do som de bombas. Em 1951, devido ao tumultos político-sociais que devastavam a sua terra natal, Capdeville vem viver para Lisboa com a sua família, local onde permanece até à sua morte em 1992. A compositora admirava muito o seu pai, que lhe incutiu desde cedo o gosto pelas artes em geral, acompanhando-a em inúmeros eventos culturais e artísticos. A carreira musical de Capdeville iniciou-se na Escuela Normale del Ensino Particular, Academia del Centro Artistico Musical e Conservatorio del Liceo, ainda em Barcelona. Quando chegou a Portugal, ingressou na Escola de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa, estudando com os professores Lourenço Varela Cid (Piano), Santiago Kastner (Musicologia) e Jorge Croner de Vasconcelos (Composição). Os ensinamentos de Croner de Vasconcelos, bem como a sua forte personalidade, deixaram marcas profundas em Capdeville que perduraram até ao final da sua vida. Nesta escola, licenciou-se em Piano e Composição. Capdeville construiu a sua carreira artística principalmente em Lisboa, apresentando a maior parte das suas obras no âmbito dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (1977–2002) e dos Encontros ACARTE (1987–2001), ambos promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian (Vieira, 2021).

1. Para mais informações sobre o grupo ColecViva, consulte-se: Magalhães (2023).



Pedro Wallenstein, the double bass player, performs *Silêncio Depois* (1990) by Constança Capdeville. Festival Tardor, Barcelona, 1990. Photographer: Amparo Far. (Courtesy of Pedro Wallenstein)

Pedro Wallenstein, contrabaixista, interpretação em *Silêncio Depois* (1990) de Constança Capdeville. Festival Tardor, Barcelona, 1990. Fotografia: Amparo Far. (Cortesia de Pedro Wallenstein)

## The advent of music theatre in Portugal

Contextualising the emergence of music theatre in Portugal requires noting the role of the Calouste Gulbenkian Foundation as a major driver behind the creative activities of many Portuguese and international composers, especially through the Foundation's promotion of the above-mentioned events, which were crucial to disseminating Portuguese contemporary music in Portugal. These events fostered significant exchanges of ideas, procedures, and information among Portuguese and international composers, performers, and ensembles. Moreover, the Calouste Gulbenkian Foundation sponsored numerous performances (first auditions and world premieres), pedagogy courses, workshops, and colloquia. For example, figures such as Luciano Berio, Mauricio Kagel, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, and Karlheinz Stockhausen feature among the international composers whose works frequently appeared in the Gulbenkian Contemporary Music Meeting programmes, with some also linked to the music theatre performative genre. Indeed, this was a vibrant and rich period for the Portuguese music scene (Magalhães, 2023, p. 1).

Promoting the production and dissemination of contemporary music has accounted for a priority in the Calouste Gulbenkian Foundation's programming since the very beginning. In the IV President's Report of 1970, José de Azeredo Perdigão clearly expressed this idea: "The commissioning of works from contemporary composers constitutes, in the general consensus, the most

valid and effective way of contributing to the defence and appreciation of today's music and musicians. A commission represents for the composer a stimulus that will lead to writing the work that he had in mind and that due to various circumstances prevented him from carrying this out. Moral stimulus, financial reward, and order guarantees the creation of a new work, an essential step for the progress of music. This is how the patrons of our time have understood it, notably international foundations [...]" This was also the understanding of the Board of the Calouste Gulbenkian Foundation when it authorised the inclusion of a plan for commissions from Portuguese and foreign composers in the Music Service activities, a plan that has since been regularly fulfilled. Madalena de Azeredo Perdigão,<sup>2</sup> who headed the Foundation's Music Department between 1958 and 1974, more than a faithful interpreter in pursuit of these goals, was its great instigator and motivator.<sup>3</sup>

The impact of the Foundation's activities in the field of contemporary music also generated international repercussions. In a note dated April 1973, regarding the requests for subsidies submitted by the French festivals of Royan and La Rochelle to commission works, Madalena Perdigão wrote: "Contemporary Art Festivals are one of the most powerful instruments currently placed at

2. To know more about Madalena de Azeredo Perdigão's contribution and her role in the Calouste Gulbenkian Foundation, see: Vieira (2021).

3. Source: Gulbenkian Archives.

O grupo ColecViva na sua primeira fase: (da esquerda para a direita) Alejandro Erlich Oliva, Constança Capdeville, João Natividade, Olga Prats, Oswaldo Maggi e Luís Madureira. Local: Fundação Calouste Gulbenkian, no dia 9 de Fevereiro de 1986. (Cortesia dos Arquivos Gulbenkian)

The ColecViva group in its first phase: (from left to right) Alejandro Erlich Oliva, Constança Capdeville, João Natividade, Olga Prats, Oswaldo Maggi, and Luís Madureira. Photograph taken at Calouste Gulbenkian Foundation on 9 February 1986. (Courtesy of Gulbenkian Archives)



## O advento do teatro-música em Portugal

Contextualizar o aparecimento do teatro-música em Portugal implica destacar o papel de relevo da Fundação Calouste Gulbenkian como um importante impulsionador das atividades criativas de muitos compositores portugueses e estrangeiros, sobretudo através da promoção, por parte da Fundação, dos eventos acima referidos, que foram cruciais para a divulgação da música contemporânea portuguesa. Estes eventos fomentaram trocas significativas de ideias, procedimentos e informações entre compositores, intérpretes e ensembles portugueses e internacionais. Além disso, a Fundação Calouste Gulbenkian patrocinou inúmeras *performances* (primeiras audições e estreias mundiais), cursos pedagógicos, workshops e colóquios. Por exemplo, figuras como Luciano Berio, Mauricio Kagel, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen estão entre os compositores internacionais cujas obras apareceram frequentemente nos programas dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, estando algumas também ligadas ao género performativo de teatro-música. Este foi, de resto, um período vibrante e rico para a cena musical portuguesa (Magalhães, 2023, p. 1).

A promoção da produção e divulgação de música contemporânea constituiu, desde o início, uma prioridade na programação da Fundação Calouste Gulbenkian. No IV Relatório do Presidente, datado de 1970, José de Azeredo Perdigão expressou claramente esta ideia, referindo que a encomenda de obras a compositores contemporâneos

constitui, no consenso geral, a forma mais válida e eficaz de contribuir para a defesa e valorização da música e dos músicos de hoje. Uma encomenda representa para o compositor um estímulo que o levará a escrever a obra que porventura teria em mente e que circunstâncias adversas o impediam de realizar. Estímulo moral, recompensa financeira, a encomenda garante a criação de uma nova obra, etapa essencial para o progresso da música. Assim o têm entendido os mecenas do nosso tempo, designadamente as fundações internacionais [...]. Assim o entendeu também a Administração da Fundação Calouste Gulbenkian quando autorizou a inclusão no programa das atividades do Serviço de Música de um plano de encomendas a compositores portugueses e estrangeiros, plano que tem vindo a ser cumprido de maneira regular. A diretora do Serviço de Música, Madalena de Azeredo Perdigão,<sup>2</sup> mais do que uma fiel intérprete na prossecução destes fins, foi a sua grande instigadora e dinamizadora.<sup>3</sup>

O impacto das atividades da Fundação no âmbito da música contemporânea gerou repercussão no exterior. Numa nota datada de Abril de 1973, a propósito dos pedidos de subsídios apresentados pelos festivais franceses de Royan e La Rochelle para encomendas de obras, Madalena Perdigão escreveu: «Os Festivais de Arte Contemporânea constituem um dos mais poderosos

2. Para saber mais sobre o contributo e papel de Madalena de Azeredo Perdigão na Fundação Calouste Gulbenkian, consulte Vieira (2021).

3. Fonte: Arquivos Gulbenkian.

the service of Music, especially when geared towards creation. [...] the Calouste Gulbenkian Foundation holds a moral obligation to contribute to creativity in the field of music, which is achievable in no other way than through a plan of commissions, whether its own or processed through other organisations.”<sup>4</sup> In addition to this programme to encourage musical creativity, works by contemporary composers were frequently included in the Gulbenkian Music Festival’s programming. Some works, purpose commissioned by the Foundation, were absolute premieres or premiering in Portugal, in a clear opening to contemporary trends. Of particular relevance, the 13th Gulbenkian Music Festival, in June 1969, hosted the performance of the works *Diferenças sobre um intervalo* by Constança Capdeville, *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* by Olivier Messiaen and *Nuits* by Iannis Xenakis.

It was on the initiative of Luís Pereira Leal, who succeeded Madalena Perdigão as director of the Music Service after a turbulent period in the wake of the 25 April 1974 Revolution, that the Contemporary Music Meetings were launched, which were subsequently renamed the Gulbenkian Contemporary Music Meetings from 1982 onwards.

Familiar with the dynamics of similar events taking place in Europe at the time, many of which also benefited from the Foundation’s regular support, particularly in the area of musical creativity – the Festivals of Royan, La Rochelle, Metz and Donaueschingen, to reference but a few of the most significant examples – Luís Pereira Leal and Carlos de Pontes Leça, its deputy director, undertook the implementation of a pioneering project in Portugal, which, over more than two decades, resulted in 26 editions of the Gulbenkian Contemporary Music Meetings. The overall aim was to provide the public, periodically and systematically, with a broad and diverse overview of the dominant aesthetic trends in current music, through listening to and commenting on the most representative works of these trends, in concerts and shows, courses, conferences and colloquia with composers.

## Constança Capdeville’s insights into music theatre

Capdeville’s notion of music theatre is one of the most distinctive and fascinating aspects of her musical creations. The composer coined the term as an alternative to the expression ‘musical theatre’, which more

generally associated with cabaret or Broadway from which she sought to distance herself. Following the 13th Gulbenkian Music Festival in 1969, Constança Capdeville’s career received a decisive boost with the commissioning of *Diferenças sobre um intervalo* by Madalena Perdigão, a work that already denoted a very particular musical language. For Capdeville, it was natural to add a variety of components to her music, such as gestures, light or movement (it is worth noting that her works also involve strong visual components). For the composer, this was her way of creating, understanding and transmitting music. Nevertheless, only when Capdeville presented her work *Momento I* (1970–1971), and with audience comments on the immense dramatic impact of this work, that the composer realised which path she should follow; in fact, Capdeville considered this work as her Opus I (Magalhães, 2020, p. 297).

Capdeville’s music theatre was strongly influenced by the idea of Mauricio Kagel’s instrumental theatre, particularly as regards the role of the artists on stage, the overlapping of structures to create density and the usage of the prepared piano, influenced by John Cage. The latter’s influence is also visible in the attention the composer paid to silence, which for Capdeville became a material thing, hence, silence served in the same way as sound and was not for casual inclusion. In relation to the role of performers on stage, their roles are no longer so defined as musicians, dancers, actors and even the composer (also able to act as a performer) become performers taking on multiple functions and acquiring a new distribution on stage (different from the ‘classical’ concert) and correspondingly able to play (percussion or other instruments), act, emit phonemes, recite, make changes to the scenery, paying particular attention to gesture and movement, and with very marked changes in relation to musical canons.

The studies carried out by the composer Luciano Berio on the expressive resources of the female voice – following his experiments at the Studio di Fonologia Musicale at RAI (Italian Radio and Television) in Milan – driven by the voice of Cathy Berberian, were perfected in order to increase the dramatic load of his works, and thereby contributing to the development of music theatre. This studio has gained widespread recognition not only for this type of experience but also for its major innovations across the musical, technical and technological levels, becoming the third pole of New Music in Europe in parallel with those already existing in Paris and Cologne, and from which it stood out. Berio’s influence on Capdeville’s work is evident, especially in terms of her search for vocal

---

4. Source: *Idem*.

instrumentos postos hoje em dia ao serviço da Música, sobretudo quando orientados no sentido da criação. [...] a Fundação Calouste Gulbenkian tem a obrigação moral de contribuir para a criatividade no campo da música, o que de nenhum outro modo se pode conseguir melhor do que através de um plano de encomendas, quer próprias quer processadas através de outras organizações».<sup>4</sup> Para além deste programa de incentivo à criatividade musical, obras de compositores contemporâneos foram frequentemente incluídas na programação do Festival Gulbenkian de Música. Algumas obras, expressamente encomendadas pela Fundação, constituíram estreias absolutas ou foram interpretadas pela primeira vez em Portugal, numa clara abertura às tendências contemporâneas. De particular relevância, o XIII Festival Gulbenkian de Música, em Junho de 1969, acolheu a apresentação das obras *Diferenças sobre um intervalo* de Constança Capdeville, *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* de Olivier Messiaen e *Nuits* de Iannis Xenakis.

Foi por iniciativa de Luís Pereira Leal, que sucedeu a Madalena Perdigão na direção do Serviço de Música após um período conturbado na sequência do 25 de Abril de 1974, que foram lançados os Encontros de Música Contemporânea, estes passaram a designar-se Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea a partir de 1982.

Conhecendo a dinâmica de eventos semelhantes que então se realizavam na Europa, muitos dos quais beneficiavam também do apoio regular da Fundação, nomeadamente na área da criatividade musical – os Festivais de Royan, La Rochelle, Metz e Donaueschingen, para referir apenas alguns dos exemplos mais significativos – Luís Pereira Leal e Carlos de Pontes Leça, seu subdiretor, empreenderam a implementação de um projeto pioneiro em Portugal, que, ao longo de mais de duas décadas, resultou em 26 edições dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. O objetivo principal era proporcionar ao público, de forma periódica e sistemática, um panorama amplo e diversificado das tendências estéticas dominantes na música atual, por meio da audição e do comentário das obras mais representativas dessas tendências, em concertos e espetáculos, cursos, conferências e colóquios com compositores.

## A noção de Constança Capdeville sobre o teatro-música

A noção de teatro-música de Constança Capdeville é um dos aspetos mais distintivos e fascinantes das

suas criações musicais. A compositora cunhou o termo como alternativa à expressão «teatro musical», mais comumente associada ao cabaré ou à *Broadway*, da qual procurava distanciar-se. Após o XIII Festival Gulbenkian de Música, em 1969, a carreira de Constança Capdeville recebeu um impulso decisivo com a encomenda de *Diferenças sobre um intervalo* por Madalena Perdigão, obra que revelava já uma linguagem musical muito particular. Para Capdeville, era natural adicionar uma variedade de componentes à sua música como gesto, luz ou movimento (é de notar que as suas obras também incluem elementos visuais). Para a compositora, esta era a sua forma de criar, compreender e transmitir música. No entanto, só após Capdeville apresentar a obra *Momento I* (1970–1971), e ouvir os comentários do público sobre o imenso impacto dramático desta obra, é que a compositora percebeu qual o caminho que deveria seguir; aliás, Capdeville considerou esta obra como o seu *Opus I* (Magalhães, 2020, p. 297).

O teatro-música de Capdeville foi fortemente influenciado pela ideia do teatro instrumental de Mauricio Kagel, particularmente no que diz respeito ao papel dos artistas em palco, à sobreposição de estruturas para criar densidade e ao uso do piano preparado, por influência de John Cage. O impacto deste último é também visível na atenção que o compositor dava ao silêncio, que para Capdeville se tornou uma coisa material; portanto, o silêncio passou a ser tão considerado quanto o som e não era uma inclusão casual. Em relação ao papel dos intérpretes em palco, os seus papéis já não são tão definidos, uma vez que músicos, bailarinos, atores e até os próprios compositores atuam como intérpretes, assumindo múltiplas funções e adquirindo uma nova distribuição em palco (diferente do concerto «clássico») e, correspondentemente, capazes de tocar (percussão ou outros instrumentos), atuar, emitir fonemas, recitar, fazer alterações no cenário, prestando especial atenção ao gesto e ao movimento, e com alterações muito marcantes em relação aos cânones musicais. Os estudos levados a cabo pelo compositor Luciano Berio sobre os recursos expressivos da voz feminina – a partir das suas experiências no Studio di Fonologia Musicale da RAI (Rádio e Televisão Italiana) em Milão – impulsionados pela voz de Cathy Berberian, foram aperfeiçoados para aumentar a carga dramática das suas obras, contribuindo também para o desenvolvimento do teatro-música. Este estúdio ganhou um amplo reconhecimento não só por este tipo de experiências, mas também pelas suas grandes inovações musicais, técnicas e tecnológicas, tornando-se o terceiro pólo da Nova Música na Europa, paralelamente aos já existentes em Paris e Colónia, e dos quais se destacou. A influência de Berio na

4. *Idem.*

resources. Like Berio, she experimented with the voice through using phonemes in which words could become so fragmented that they became almost imperceptible (Magalhães, 2020, p. 279). Furthermore, just like Berio, Capdeville adopted the collage technique as a creative process, incorporating musical, textual or visual materials from other authors or even herself, as self-citations. As stated by the double bass player, Alejandro Erlich-Oliva (a former member of the ColecViva group), there are also other figures who greatly influenced Capdeville's music theatre creations, including the composer Edgar Varèse, through the exploration of new timbres and the intense recourse to percussion instruments; and, more subtly, the composer Charles Ives and his notion of atonality produced by the simultaneity of music in different keys and not so much through direct atonal composition. According to Erlich-Oliva, another example of this feature stems from Ives' work entitled *Three Places in New England* written between 1911 and 1914 (Magalhães, 2020, p. 282).

In applying her perspective of music theatre, as a consequence of these assimilated influences, Capdeville developed her own language that consisted of her search for new sounds and a fusion of multiple artistic expressions (such as dance, theatre, cinema and visual arts). According to the composer, music remained at the centre. As she herself stated, her time was a time for launching art just as there had already been a time of liberation for artists. "Art that was no longer subjugated to the artist, art that existed by itself"<sup>5</sup>, and she maintained music as her focus, this had to coexist with all the other artistic fields.

## Constança Capdeville and the other arts

When entitling this article "The musical theatres of Constança Capdeville", I correspondingly refer to the various connections the composer made with leading artists in the Portuguese cultural scene engaged in other forms of artistic expressions, such as dance, theatre, cinema and the visual arts.

Featuring among the most significant works composed by Capdeville, although only a few examples representative of the composer's vast production in the field of music theatre, are: the aforementioned *Momento I* (1970–1971), *Mise-en-Requiem* (1979), *Libera me* (concert version,

1979), *In Somno Pacis – One For Nothing* (1981), *Esboços para um Stabat Mater* (1981), *Double* (1982), *Avec Picasso, Ce Matin...* (1984), *Don't Juan* (1985), *Memoriae quasi una fantasia II* (1985), *Depois da Valsa* (1987), *FE...DE... RI...CO...* (1987), *Ámen para uma ausência* (1986) for solo double bass, *Border Line* (1988) for solo saxophone, *The Cage* (1988), *Di lontan fa specchio il mare – Joly Braga Santos, In memoriam* (1989); *Pero non la luna* (1989) and *Wom wom Cat(h)y – for Cathy Berberian* (1990), *Silêncio Depois* (1990) and *Take 91* (1991).

As regards Capdeville's collaboration with other fields, highlights include the music she wrote for plays by some of the most important Portuguese theatre directors, including works such as: *Quinze Rolos de Moedas de Prata* (1979) by Mário Barradas; *Molly Bloom* (1981) by Carlos Quevedo; *Só Longe Daqui* (1984) by Ricardo Pais; *A Casa de Bernarda Alba* (1983), *Filhos de um Deus menor* (1984) or *Pílades* (1985) commissioned by Mario Feliciano; and *Muito barulho por nada* (1990) commissioned by Luis Miguel Cintra.

In terms of Capdeville's music for dance, she created the electroacoustic music (magnetic tape recording), which served as the musical environment for the work *Libera Me* (1977) with choreography by Vasco Wellenkamp (b. 1942) and scenography and costumes by Emilia Nadal (b. 1938), performed at the time by the Gulbenkian Ballet. According to Nogueira and Magalhães, this piece emerges as a truly interdisciplinary enterprise as it was conceived as a collaborative work incorporating dance, music and the visual arts (2025, p. 189). In an interview<sup>6</sup> conducted by the composer Miguel Azguime in 1990, which took place at Capdeville's house in Caxias, and was broadcast by the radio station Antena 2 on September 7, 2018, Azguime reflected on how Capdeville's works referred to a certain alchemy and asked the composer whether or not this spiritual message, implicit in her works, was consciously achieved. Capdeville replied that everything was tacitly implicit in her works but she was unable to say whether or not she was aware of this because, in her view, there was something that controlled this mysterious side. For example, in the case of *Libera Me* (1977), the ballet version, the composer accepted that at first she did not know how to begin the work. Later, on listening to Mozart's *Requiem*, in particular the "Amen" part, other "amens" used in works by other composers, such as Verdi, Ravel and so

5. Constança Capdeville, in an interview for the television programme *Who is who? Constança Capdeville the silent research of the sound world* [Quem é quem? Constança Capdeville a silenciosa pesquisa do mundo sonoro] broadcast by RTP (Rádio e Televisão de Portugal) in 1982.

6. Source: Boléo, P. & Azguime, M. (2018). *Música Hoje: Na primeira Pessoa – Entrevista a Constança Capdeville* by Miguel Azguime, 1990 (1st section). RTP Play, 7 September: <https://www.rtp.pt/play/p1390/e363596/musica-hoje> (accessed on 25 April 2025).

obra de Capdeville é evidente, sobretudo no que toca à sua procura por recursos vocais. Tal como Berio, a compositora experimentou a voz através do uso de fonemas em que as palavras podiam tornar-se tão fragmentadas que eram quase impercetíveis (Magalhães, 2020, p. 279). Além disso, tal como Berio, Capdeville adotou a técnica da colagem como processo criativo, incorporando materiais musicais, textuais ou visuais de outros autores ou até dela mesma, como autocitações. Como afirma o contra baixista Alejandro Erlich-Oliva (membro fundador do grupo ColecViva), existem também outras figuras que muito influenciaram as criações de teatro-música de Capdeville, entre as quais o compositor Edgar Varèse, através da exploração de novos timbres e do recurso intenso a instrumentos de percussão; e, mais subtilmente, o compositor Charles Ives e a sua noção de atonalidade produzida pela simultaneidade da música em diferentes tonalidades e não tanto pela composição atonal direta. Segundo Erlich-Oliva, outro exemplo desta característica deriva da obra de Ives intitulada *Three Places in New England* composta entre 1911 e 1914 (Magalhães, 2020, p. 282).

Ao aplicar as suas noções de teatro-música, como resultado da assimilação de todas estas influências, Capdeville desenvolveu uma linguagem própria que consistia na procura de novos sons e numa fusão de múltiplas expressões artísticas (como a dança, o teatro, o cinema e as artes visuais). Segundo a compositora, a música manteve-se no centro. Como a própria afirmou, o seu tempo era um tempo de lançamento da arte, tal como já tinha sido um tempo de libertação para os artistas. «Arte que já não estava subjugada ao artista, arte que existia por si só»,<sup>5</sup> e ela manteve a música como o foco central, esta tinha de coexistir com todos os outros campos artísticos.

## Constança Capdeville e as outras artes

A escolha do título *Os teatros musicais de Constança Capdeville*, diz respeito às diversas ligações que a compositora estabeleceu com artistas de referência no panorama cultural português que se dedicam a outras formas de expressão artística, como a dança, o teatro, o cinema e as artes plásticas.

Entre as obras mais significativas compostas por Capdeville, embora sejam apenas alguns exemplos representativos da vasta produção da compositora no contexto

do teatro-música, destacam-se: a já referida *Momento I* (1970–1971), *Mise-en-Requiem* (1979), *Libera me* (concert version, 1979), *In Somno Pacis – One For Nothing* (1981), *Esboços para um Stabat Mater* (1981), *Double* (1982), *Avec Picasso, Ce Matin...* (1984), *Don't Juan* (1985), *Memoriae quasi una fantasia II* (1985), *Depois da Valsa* (1987), *FE... DE...RI...CO...* (1987), *Ámen para uma ausência* (1986) for solo double bass, *Border Line* (1988) for solo saxophone, *The Cage* (1988), *Di lontan fa specchio il mare – Joly Braga Santos*, *In memoriam* (1989); *Pero non la luna* (1989) and *Wom wom Cat(h)y – for Cathy Berberian* (1990), *Silêncio Depois* (1990) e *Take 91* (1991).

No que concerne à colaboração de Capdeville com outras áreas, destaca-se a música que a compositora escreveu para peças de alguns dos mais importantes encenadores portugueses, incluindo obras como: *Quinze Rolos de Moedas de Prata* (1979) de Mário Barradas; *Molly Bloom* (1981) de Carlos Quevedo; *Só Longe Daqui* (1984) de Ricardo Pais; *A Casa de Bernarda Alba* (1983), *Filhos de um Deus menor* (1984) ou *Pílades* (1985) encomendada por Mario Feliciano; e *Muito barulho por nada* (1990) encomendada por Luis Miguel Cintra.

Quanto à música para dança, Capdeville criou a música eletroacústica (gravação em fita magnética), que serviu de ambiente musical para a obra *Libera Me* (1977) com coreografia de Vasco Wellenkamp (b. 1942) e cenografia e figurinos de Emília Nadal (b. 1938), interpretado na época pelo Ballet Gulbenkian. Segundo Nogueira e Magalhães, esta peça surge como um projeto verdadeiramente interdisciplinar, pois foi concebida como um trabalho colaborativo que incorpora dança, música e artes visuais (2025, p. 189). Numa entrevista<sup>6</sup> conduzida pelo compositor Miguel Azguime em 1990, realizada em casa de Capdeville em Caxias, e transmitida pela rádio Antena 2 a 7 de setembro de 2018, Azguime refletiu sobre como as obras de Capdeville remetiam para uma certa alquimia e perguntou à compositora se essa mensagem espiritual, implícita nas suas obras, era alcançada conscientemente. Capdeville respondeu que tudo era tácito nas suas obras, embora não tenha sabido responder se tinha ou não consciência disso, pois, na sua perspetiva, havia algo que controlava esse lado misterioso. Por exemplo, no caso de *Libera Me* (1977), a versão para ballet, a compositora admitiu que, a princípio, não sabia como começar a obra. Mais tarde, ao ouvir o *Requiem* de Mozart, em particular a parte do «Ámen», outros «améns» utilizados em

5. Constança Capdeville, em entrevista ao programa televisivo *Quem é quem? Constança Capdeville a pesquisa silenciosa do mundo sonoro* transmitido pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal) em 1982.

6. Boléo, P. & Azguime, M. (2018). *Música Hoje: Na primeira Pessoa – Entrevista a Constança Capdeville* por Miguel Azguime, 1990 (1ª secção). RTP Play, 7 Setembro: <https://www.rtp.pt/play/p1390/e363596/musica-hoje> (acedido a 25 de abril de 2025).

forth, immediately came to her mind. Consequently, she decided to bring them all together while also adopting material from other composers as transformative elements, thus beginning the work and, in this sense, alchemy was present as she herself reported (Magalhães, 2020, p. 297).

Another relevant contribution Capdeville made to dance derives from the music she composed for the ballet *As Troianas* (1985), choreographed by Olga Roriz and directed by Nuno Carinhas. Once again, the composer deployed magnetic tape, creating an Alentejo sound environment through the voices of the brothers Vitorino and Janita Salomé with the entire musical score thus pre-recorded. *As Troianas* also stands out as the first work the Companhia Nacional de Bailado commissioned from the choreographer Olga Roriz, and, among many innovative aspects for the time, there was an entirely female cast of dancers. On 17 December 2023, in the context of the *Dança Não Dança* cycle promoted by the Calouste Gulbenkian Foundation (Bigotte *et al.*, 2024), the work *Zoo&Lógica* (1984) originally choreographed by Paula Massano, Gagik Ismailian, Margarida Bettencourt and Ana Rita Palmeirim, was re-performed by students from the Lisbon School of Dance (ESD) under the supervision of the artists that had participated in the original performance.<sup>7</sup> For *Zoo&Lógica* (1984), Constança Capdeville again resorted to the same process, applying manipulated sounds recorded on magnetic tape. The magnetic tape recording accompanied the part choreographed by Ana Rita Palmeirim, which was called *Ainda Bem* (*Zoo&Lógica II*). The original performance of *Zoo&Lógica* (1984) also counted on the participation of Nuno Carinhas (stage design), Carlos Zíngaro (music) and Paulo Graça (lighting). For the re-performance on 17 December 2023, I carried out restoration work on the magnetic tape, which had hitherto been lost, in collaboration with Ana Rita Palmeirim and Carlos Alberto Augusto.

Capdeville also collaborated with the choreographer Elisa Worm on works such as: *Double* (1982) and *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* (1982), in which Paula Massano also liaised, both with the participation of Dança Grupo;<sup>8</sup> and, also in conjunction with the choreographer Carlos Trincheiras, Capdeville wrote music for the ballet *Dmitriana* (1979) for two percussionists and magnetic tape. Furthermore, Capdeville composed music

for films. *Cerromaior* (1980) directed by Luís Filipe Rocha is one example. Here Capdeville composed the music that accompanied the main character, as a leitmotif.<sup>9</sup> She also composed music for the film *Solo de Violino* (1990), directed by Monique Ruttler.

Comparing the works in which Constança Capdeville collaborated with other artists and her own music theatre creations, although these were written with different purposes, hence, music theatre works, and music composed for theatre, dance or cinema, they mostly display points in common. This results from how most works include audio recordings, scripts, images (we may also infer that the performance on stage constitutes part of the “image” – visual elements in the performative sense), and there are also common musical specificities, such as the usage of prepared piano (live and recorded), different types of use of percussion instruments and other artefacts as sound sources, for example, the use of magnetic tape as a “character or musician”. Many works either draw inspiration from or are directly based on one or more texts. Furthermore, in the case of her music theatre works, there is an almost constant ambiguity between musicians, actors and dancers. Also, the reuse of materials accounts for yet another common point apparent in most of her works, such as recourse to the collage technique, citations or even self-citations.

## Final thoughts

In the same 1990 interview, Miguel Azguime revealed that when he heard a note written by Capdeville, it seemed as if this note was immediately conditioned by the visual aspect, rendering Capdeville a rare case as a composer as one who felt that all the elements merged into a single language. In response to this question, Capdeville maintained that, for her, whenever there was text, there was also immediately light, sound and movement. Capdeville did not separate each piece of material, all the elements germinate simultaneously. In order to make her music theatre works decipherable, hence, to communicate her musical and theatrical ideas, she applied them not only to the score, in a canonical sense, but also inscribed them into scripts or screenplays as is done for films or theatre plays.

For Capdeville, the traditional form of the concert had already ended and she began to write “staged concerts,” such as the works *Vamos Satiar I, II and III* (1979–1985),

7. See: <https://gulbenkian.pt/agenda/zoologica/> (accessed on 25 April 2025).

8. For more information on Dança Grupo, see: Magalhães (2022, p. 69)

9. To know more about how Capdeville created the music for this film, see: Magalhães (2019).

obras de compositores como Verdi, Ravel, entre outros, imediatamente lhe vieram à mente. Consequentemente, decidiu reuni-los, adotando também material de outros compositores como elementos transformadores, iniciando assim a obra. Nesse sentido, a alquimia estava presente, como ela mesma referiu (Magalhães, 2020, p. 297).

Outro contributo relevante de Capdeville para a dança deriva da música que compôs para o bailado *As Troianas* (1985), coreografado por Olga Roriz e dirigido por Nuno Carinhas. Mais uma vez, a compositora utilizou a fita magnética, criando um ambiente sonoro alentejano através das vozes dos irmãos Vitorino e Janita Salomé, com toda a partitura pré-gravada. *As Troianas* destaca-se também por ser a primeira obra encomendada pela Companhia Nacional de Bailado à coreógrafa Olga Roriz e, entre muitos aspetos inovadores para a época, contava com um elenco de bailarinas inteiramente feminino. A 17 de dezembro de 2023, no âmbito do ciclo *Dança Não Dança* promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian (Bigotte *et al.*, 2024), a obra *Zoo&Lógica* (1984), originalmente coreografada por Paula Massano, Gagik Ismailian, Margarida Bettencourt e Ana Rita Palmeirim, foi reinterpretada por alunos da Escola Superior de Dança de Lisboa (ESD), sob a supervisão dos artistas que participaram na *performance* original. Para *Zoo&Lógica* (1984), Constança Capdeville recorreu novamente ao mesmo processo, aplicando sons manipulados gravados em fita magnética. A gravação em fita magnética acompanhou a parte coreografada por Ana Rita Palmeirim, que se intitulou *Ainda Bem (Zoo&Lógica II)*. A *performance* original de *Zoo&Lógica* (1984) contou ainda com a participação de Nuno Carinhas (cenografia), Carlos Zíngaro (música) e Paulo Graça (iluminação). Para a recriação de 17 de dezembro de 2023, efetuei um trabalho de restauro na fita magnética, à data perdida, em colaboração com Ana Rita Palmeirim e Carlos Alberto Augusto.

Capdeville colaborou ainda com a coreógrafa Elisa Worm em obras como: *Double* (1982) e *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* (1982), nas quais Paula Massano também colaborou, ambas com a participação do Dança Grupo; também em conjunto com o coreógrafo Carlos Trincheiras, Capdeville escreveu música para o bailado *Dmitriana* (1979) para dois percussionistas e fita magnética. Além disso, Capdeville compôs música para filmes. *Cerromaior* (1980), realizado por Luís Filipe Rocha, é um exemplo. Aqui, Capdeville compôs a música que

acompanhava a personagem principal, como *leitmotiv*.<sup>7</sup> Compôs também a música para o filme *Solo de Violino* (1990), com realização de Monique Ruttler.

Comparando as obras em que Constança Capdeville colaborou com outros artistas e as suas próprias criações de teatro-música, embora estas tenham sido escritas com propósitos diferentes, ou seja, obras de teatro-música e música composta para teatro, dança ou cinema, apresentam, na sua maioria, elementos comuns. A maioria das obras inclui gravações áudio, guiões, imagens (podemos também inferir que a *performance* em palco constitui parte da «imagem» – elementos visuais no sentido performativo), existindo também especificidades musicais comuns, tais como: a utilização de piano preparado (ao vivo e gravado), diferentes tipos de utilização de instrumentos de percussão e outros artefactos como fontes sonoras, por exemplo, a utilização de fita magnética como «personagem ou músico». Muitas obras inspiram-se ou baseiam-se diretamente num ou mais textos. Além disso, no caso particular das suas obras de teatro-música, existe uma ambiguidade quase constante entre músicos, atores e bailarinos. A reutilização de materiais explica ainda outro ponto comum aparente na maioria das suas obras, como o recurso à técnica de colagem, citações ou mesmo autocitações.

## Considerações finais

Na mesma entrevista de 1990, Miguel Azguime revelou que, ao ouvir uma nota escrita por Capdeville, parecia que essa nota era imediatamente condicionada pelo aspeto visual, fazendo de Capdeville um caso raro como compositora, pois sentia que todos os elementos se fundiam numa única linguagem. Em resposta a esta questão, Capdeville refletiu que, para ela, sempre que havia texto, havia também luz, som e movimento. Capdeville não separava cada pedaço de material, todos os elementos germinavam simultaneamente. Para tornar as suas obras de teatro-música perceptíveis, isto é, para comunicar as suas ideias musicais e teatrais, aplicou-as não só à partitura, num sentido canónico, mas também as inscreveu em roteiros ou guiões como é feito nos filmes ou em peças de teatro.

Para Capdeville, a forma tradicional do concerto tinha terminado e, por isso, começou a escrever «concertos encenados» como, por exemplo, as obras *Vamos Satiar* I, II e III (1979–1985), dedicadas a Erik Satie, ou *Schubertiade*

7. Para mais informações sobre o processo que Capdeville utilizou para compor a música para o filme, consulte-se: Magalhães (2019).

devoted to Erik Satie, or *Schubertiade* (1980) incorporating parts of works by Franz Schubert, before later feeling the need to create a group that could perform these sorts of creations. Hence, ColecViva was founded and debuting with the performance of the work *Don't, Juan* in 1985. Capdeville also referred to ColecViva as being an extraordinary group, extremely flexible and versatile, and concluding that without them, it would not have been possible to carry out such productions.

In relation to the prospects for contemporary Portuguese music, Capdeville responded that composers like her and Jorge Peixinho, among others, were neither protected nor were their works disseminated. Continuing with the 1990 interview, Capdeville asks Azguime as regards the contemporary music scene, “what do we have now?” There were only the Gulbenkian Contemporary Music Meetings with the specific aim of promoting contemporary music. Capdeville as a way of venting her frustrations tells Azguime, “the history of Portuguese music has yet to be completed”. Furthermore, I must add that even today, the history of Portuguese music remains untold. In Capdeville’s opinion, conservatory teaching focused excessively on music from the past.

Nevertheless, the repertoire presented at the Gulbenkian Contemporary Music Meetings, devoted to contemporary music, was not to be separated from the canonical repertoire as Capdeville maintained that the entire repertoire should be integrated into the programming, thus reconciling the music of the past with the music of the present. Capdeville, despite having left an indelible mark on many of the artists who collaborated with her, both in terms of her musical aesthetics and her means of creativity, as well as in terms of her teachings and her own emotional relationships, this composer continues to be a unique figure in contemporary Portuguese music, having neither predecessors nor successors. Indeed, despite her influence on many artists linked to the field of musical creativity, no one has continued her legacy.

## REFERENCES

- De Sousa Dias, António de. (2019). ‘ColecViva: Teatro-música’ como performance. In C. Madeira, H. Marçal, & F. M. Oliveira (Eds.), *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (pp. 303–321). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>.
- Magalhães, F. (2019). Constança Capdeville: A música já não pode viver sozinha. Diálogos entre música e cinema em Cerromaioir (1980), de Luís Filipe Rocha. A. Branco de Oliveira, A. C. Pereira, L. Rosa, M. Penafria, & N. Araújo (Eds.), *Cinema e Outras Artes II: Diálogos e Inquietudes Artísticas* (pp. 215–229). Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior. ISBN: 978-989-654-590-1.
- Magalhães, F. (2020). A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos. In A.F. Azevedo, B.H. Furlanetto, M.B. Duarte, & C.A. Augusto (Eds.), *Geografias Culturais da Música, do Som e do Silêncio* (pp. 275–300). Guimarães: Lab2pt.
- Magalhães, F. (2023). ColecViva and its Collaborative Methods Viewed as an Educational Project. *Contemporary Music Review*, 42(2), 215–235. <https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2246313>.
- Nogueira, A., Magalhães, F. (2025). Preservation as an Intertextual Practice. Addressing the Documentation of Scenic-Visual Elements in Music Theatre Performances. In L. Correia Castilho, R. Sampaio Dias, L. Rocha & A. de Sousa Dias (Eds) *Perspectives on Music, Sound and Musicology II*. Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-67503-4\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-031-67503-4_12).
- Vieira, A.B. (2021). *A Curatorship of Lack: The ACARTE. Department of the Calouste Gulbenkian Foundation 1984–1989*. Lisbon: Documenta.
- Vieira, A. B., Dinger, A., J. dos S. Martins, & C. M. Oliveira (Eds.). (2024). *Dança Não Dança. Arqueologias da Nova Dança em Portugal*. Lisbon: Imprensa Nacional. ISBN: 9789722731409.

## ACKNOWLEDGEMENTS

This work is supported by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Scientific Employment Stimulus – Individual Call [CEEC Individual 2022 – 2022.07416. CEECIND, DOI: 10.54499/2022.07416. CEECIND/CP1725/CT0047]. It is also supported by CESEM – Centre for Music Studies (REF. UIDB/00693/2020: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00693/2020>) and IN2PAST – Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory (REF. LA/P/0132/2020: <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>).

(1980), que incorpora partes de obras de Franz Schubert, antes de começar a sentir necessidade de criar um grupo que pudesse executar este tipo de criações. Assim, o ColecViva foi fundado e estreou-se com a apresentação da obra *Don't, Juan*, em 1985. Capdeville referiu-se ainda ao ColecViva como um grupo extraordinário, extremamente flexível e versátil, concluindo que sem eles não teria sido possível conceber tais produções.

Quanto às perspetivas futuras para a música contemporânea, portuguesa Capdeville comentou que compositores como ela e Jorge Peixinho, entre outros, não eram protegidos, nem tinham as suas obras divulgadas. Continuando com a entrevista de 1990, Capdeville pergunta a Azguime, relativamente à cena musical contemporânea: «O que temos agora?». Existiam apenas os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea com o objetivo específico de promover a música contemporânea. Capdeville, como forma de desabafar as suas frustrações, refere a Azguime: «A história da música portuguesa ainda não está completa». Além disso, devo acrescentar que, mesmo nos dias de hoje, a história da música portuguesa continua por contar. Na opinião de Capdeville, o ensino nos conservatórios centrava-se excessivamente na

música do passado. No entanto, o repertório apresentado nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, dedicado à música contemporânea, não deveria ser separado do repertório canónico, uma vez que Capdeville defendia que todo o repertório deveria ser integrado na programação, reconciliando assim a música do passado com a música do presente. Capdeville, apesar de ter deixado uma marca indelével em muitos dos artistas que com ela colaboraram, tanto pela sua estética musical e pelos seus meios de criação, como pelos seus ensinamentos e pelas suas próprias relações afetivas, continua a ser uma figura ímpar na música portuguesa contemporânea, sem antecessores nem sucessores. No entanto, apesar da sua influência sobre muitos artistas ligados ao campo da criatividade musical, ninguém deu continuidade ao seu legado.

## REFERÊNCIAS

- De Sousa Dias, António de. (2019). 'ColecViva: Teatro-música' como performance. In C. Madeira, H. Marçal, & F. M. Oliveira (Eds.), *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (pp. 303–321). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>.
- Magalhães, F. (2019). Constança Capdeville: A música já não pode viver sozinha. Diálogos entre música e cinema em Cerromaior (1980), de Luís Filipe Rocha. A. Branco de Oliveira, A. C. Pereira, L. Rosa, M. Penafria, & N. Araújo (Eds.), *Cinema e Outras Artes II: Diálogos e Inquietudes Artísticas* (pp. 215–229). Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior. ISBN: 978-989-654-590-1.
- Magalhães, F. (2020). A obra de Constança Capdeville: itinerários artísticos, sociais e afetivos. In A.F. Azevedo, B.H. Furlanetto, M.B. Duarte, & C.A. Augusto (Eds.), *Geografias Culturais da Música, do Som e do Silêncio* (pp. 275–300). Guimarães: Lab2pt.

- Magalhães, F. (2023). ColecViva and its Collaborative Methods Viewed as an Educational Project. *Contemporary Music Review*, 42(2), 215–235. <https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2246313>.
- Nogueira, A., Magalhães, F. (2025). Preservation as an Intertextual Practice. Addressing the Documentation of Scenic-Visual Elements in Music Theatre Performances. In L. Correia Castilho, R. Sampaio Dias, L. Rocha & A. de Sousa Dias (Eds) *Perspectives on Music, Sound and Musicology II*. Springer, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-67503-4\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-031-67503-4_12).
- Vieira, A.B. (2021). *A Curatorship of Lack: The ACARTE*. Department of the Calouste Gulbenkian Foundation 1984–1989. Lisbon: Documenta.
- Vieira, A. B., Dinger, A., J. dos S. Martins, & C. M. Oliveira (Eds.). (2024). *Dança Não Dança. Arqueologias da Nova Dança em Portugal*. Lisbon: Imprensa Nacional. ISBN: 9789722731409.

## AGRADECIMENTOS

Esta investigação é financiada por fundos nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Estímulo ao Emprego Científico – Concurso Individual [CEEC Individual 2022 – 2022.07416.CEECIND, DOI: 10.54499/2022.07416.CEECIND/CP1725/CT0047]. Tem ainda o apoio do CESEM – Centro de Estudos em Música (Ref.<sup>a</sup> UIDB/00693/2020: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00693/2020>) e do IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (REF. LA/P/0132/2020: <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>).

# The legacy of Portuguese historical organs in contemporary music

Cláudio de Pina

PhD, DAS, MA in Musical Arts (FCSH)

Integrated researcher in Contemporary

Music Research Group (CESEM/FCSH)

klaudiopina@gmail.com

## Abstract

Portugal is known for certain instruments, like the Portuguese fado guitar, 'chocalho' (a Portuguese rattle cowbell), and 'adufe' (a Portuguese membrane percussion), amongst other instruments. Nevertheless, there is a peculiar instrument pertinent to contemporary music, the aim of this article, the Portuguese historical organ. These organs belong to the family of historical organs (organs built during XV to the XVIII century), sharing some traits with the Spanish organs. Perhaps similar to other organs of the same period, their functionality, timbre and peculiarity of the repertoire of that age sets them apart. Some academic literature confirms this fact, like the author and organist João Vaz. The birth of these instruments are related to organbuilders, like the *Organorum Regalium Rector* (the title of organbuilder of the Kingdom) António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828), that rebuilt most of the organs in Lisbon after the earthquake of 1755, and thereafter populated the country and archipelagos with his organs. These organs are known for being small (compared to their French or German brothers) but are in fact loud, fulsome and diverse (more or less like Portugal). From the Portuguese horizontal reeds, to the splitting of the manuals (each with its own stops), the mechanical effects, the small pedalboard and feet pistons (to freely disengage families of stops), all can and should be used in contemporary music.

The extended techniques known on the pipe organ, used by composers like György Ligeti (1923–2006) during the

60s, translate very well in these instruments since they are in fact of a mechanical nature. The gradual closing and opening of the stops (that are always mechanical and near the console) associated with the feet pistons (that can also be gradually closed/opened) brings a performative layer unrivalled to some instruments. Adding the fact that you have a split keyboard (discant and bass) you can easily have four layers of 'denaturated' sounds (has Ligeti so eloquently label it). You can find some of these techniques in the album *Avant-garde Organ* (Codax Music, 2022), which contains works of Ligeti, Cage, Kagel and La Monte Young and in the 30th Festival Música Viva (Miso Music Portugal, 2024) with works of Diogo Alvim (1979–), Cláudio de Pina (1977–) and Bruno Gabirro (1973–).

The aim of this article is to shed some light on contemporary music on historical organs, with special regard to Portuguese organs, in hope that more composers become aware of the sonic and technical capabilities of these instruments.

## Contemporaneity in the organ

In contemporary organ music, from the second half of the 20th century onwards, we find a group of works with their own requirements, interpretative practices and unconventional techniques. The main composers for this work are Ligeti, Cage and Kagel. We researched these composers, their works and their sonic and technical requirements. The application of specific interpretative

# O legado do órgão histórico português na música contemporânea

Cláudio de Pina

PhD, DAS, MA em Artes Musicais (FCSH)

Investigador integrado no Grupo de Investigação de Música Contemporânea (CESEM/FCSH)

klaudiopina@gmail.com

## Sumário

Portugal é conhecido por determinados instrumentos, como a guitarra de fado, o chocalho e o adufe, entre outros instrumentos. No entanto, existe um instrumento peculiar pertinente à música contemporânea, objecto deste artigo, o órgão histórico português. Estes órgãos pertencem à família dos órgãos históricos (órgãos construídos entre os séculos XV e XVIII), partilhando algumas características com os órgãos espanhóis. Embora semelhantes a outros órgãos do mesmo período, a sua funcionalidade, o timbre e peculiaridade do repertório daquela época distinguem-nos dos demais. Alguma literatura académica confirma este facto, como o autor e organista João Vaz. O nascimento destes instrumentos está relacionado com os organeiros dessa época, como o *Organorum regalium Rector* (título de construtor de órgãos do Reino) António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828), que reconstruiu a maioria dos órgãos em Lisboa após o terramoto de 1755 e, posteriormente, povoou o país e os arquipélagos com os seus órgãos. Estes órgãos são conhecidos por serem pequenos (em comparação com os seus irmãos franceses ou alemães), mas são, na verdade, sonoros, exuberantes e diversificados (como Portugal e os portugueses). Desde as palhetas horizontais portuguesas, à divisão dos manuais (cada um com os seus próprios registos), os efeitos mecânicos, o pequeno pedal e os pisantes (para desengatar livremente famílias de registos), tudo pode e deve ser usado na música contemporânea.

As técnicas expandidas conhecidas no órgão, utilizadas por compositores como György Ligeti (1923–2006)

durante os anos 60, traduzem-se muito bem nestes instrumentos, uma vez que estes instrumentos funcionam mecanicamente. O fecho e a abertura graduais dos registos (que são sempre mecânicos e estão próximos da consola) associados aos pisantes (que também podem ser fechados/abertos gradualmente) conferem uma camada interpretativa inigualável a alguns instrumentos. Acrescentando o facto de se ter um teclado dividido (baixo e tiple – expressão portuguesa para soprano), é possível obter facilmente quatro camadas de sons «desnaturados» (como Ligeti tão eloquentemente os designou). Podemos encontrar algumas destas técnicas no álbum *Avant-garde Organ* (Codax Music, 2022), que contém obras de Ligeti, Cage, Kagel e La Monte Young e no 30.º *Festival Música Viva* (Miso Music Portugal, 2024), com obras de Diogo Alvim (1979–), Cláudio de Pina (1977–) e Bruno Gaborro (1973–).

O objetivo deste artigo é demonstrar a importância da música contemporânea em órgãos históricos, com especial destaque para os órgãos portugueses, na esperança de que mais compositores tomem consciência das capacidades sonoras e técnicas destes instrumentos.

## Contemporaneidade no órgão

Na música contemporânea para órgão, a partir da segunda metade do século XX, encontramos um conjunto de obras com exigências próprias, práticas interpretativas e técnicas não convencionais. Os principais compositores deste género são Ligeti, Cage e Kagel. Pesquisámos estes

requirements and the adaptation of the interpretation of these works for the Portuguese historical organ has no artistic or scientific precedent. We therefore created a work plan, with objectives and tasks that we present here.

## PRESENTATION OF THE THEME

The sound expansion on the organ is realised through unconventional techniques. Extended techniques on the organ consist of stop manipulation (i.e. the act of gradually opening or closing a stop). This action causes a different sound that can be described as a change in amplitude, frequency and timbre. Within these techniques, in addition to the gradual manipulation of stops, we find the use of switching off the motor that powers the bellows as an interpretative action. Switching off the motor while playing the instrument causes a drastic change in its sound, which decays until the air on the bellows is extinguished. The opposite movement, switching the motor on while playing, causes a similar effect in reverse. Finally, the last technique is the manipulation of the keyboard, either by using weights to fix the keys or by changing the pressure on the key. The adaptation of these techniques was never realised in the Portuguese historical organ. None of the composers mentioned in this document wrote for the Portuguese historical organ, so their works were not idealised for this instrument.

We believe that the Portuguese historical organ represents a model, that is, it represents a subfamily within the category of historical organs, with enough specificity to be distinctive. So we can find similar elements amongst them, even in organs built by different organbuilders. The functional and sonic characteristics of the Portuguese historical organ were decisive for the realisation of this work and we will prove its effectiveness in the musical representation of contemporary music. In our research and artistic practice we chose the instruments of António Xavier Machado e Cerveira because they best represent, in terms of quality and quantity, the historical Portuguese organ in terms of function and sound. Therefore, all the interpretative practices developed throughout our research can be used directly on any Cerveira organ. The historical organ used in this work was the instrument of the Parish Church of Our Lady of Ajuda. All the interpretative practice, experimentation, performance and recording of the proposed composers' works was carried out on this instrument. This choice was made because it was an instrument to

which we had guaranteed access and experimentation for the development of this work.

## PROPOSED REPERTOIRE

We present a list of works that have been publicly performed at recitals, festivals and have been released on record as part of this research:

<i>Composition 1960 #7</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Composition 1960 #10</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Composition 1960 #13</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Piano Piece for David Tudor #3</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Piano Piece for David Tudor #2</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Composition 1960 #15</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Étude n.º 1 Harmonies</i> (1967)	György Ligeti (1923–2006)
<i>Étude n.º 2 Coulée</i> (1969)	György Ligeti (1923–2006)
<i>Musica Ricercata</i> (1951–53)	György Ligeti (1923–2006)
<i>Trois Bagatelles</i> (1962)	György Ligeti (1923–2006)
<i>General Bass</i> (1972)	Mauricio Kagel (1937–2008)
<i>Rrrrrrr...: Orgelstücke</i> (1980–81)	Mauricio Kagel (1937–2008)
<i>Phantasie für Orgel mit Obbligati</i> (1967)	Mauricio Kagel (1937–2008)
<i>Organz/ASLSP</i> (1987)	John Cage (1912–1992)
<i>ASLSP</i> (1985)	John Cage (1912–1992)
<i>4'33''</i> (1952)	John Cage (1912–1992)
<i>Phos</i> (1994)	Ivan Moody (1964–2024)
<i>Phosphorescence</i> (2017)	Ivan Moody (1964–2024)
<i>Peça com Vista</i> (2018)	Diogo Alvim (1979–)
<i>A Roda</i> (2024)	Bruno Gabirro (1973–)
<i>Spiegel im Spiegel</i> (1978)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Für Alina</i> (1976)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Pari intervallo</i> (1980)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Annum per Annum</i> (2010)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Variations for the Healing of Arinushka</i> (1977)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Apochrypha</i> (2020)	César Viana (1963–)
<i>Quasi-Lontano: omaggio a Ligeti</i> (2023)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>Tiento de falsas: homenaje a Ligeti</i> (2023)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>704 Interamnia</i> (2020)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>10 Hygeia</i> (2020)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>52 Europa</i> (2020)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>3 Juno</i> (2018)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>2 Pallas</i> (2018)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>1 Ceres</i> (2016)	Cláudio de Pina (1977–)

## Practice-based research laboratory

The Ajuda's organ, built by Machado e Cerveira and restored in 1988 by António Simões was the instrument used for the recordings, interpretative studies and recital presentations. We have direct access to this instrument, which has facilitated the recording method, study time and organisation of recitals.

compositores, as suas obras e as suas exigências sonoras e técnicas. A aplicação de exigências interpretativas específicas e a adaptação da interpretação destas obras para o órgão histórico português não tem precedentes artísticos ou científicos. Por isso, criámos um plano de trabalho, com objetivos e tarefas que aqui apresentamos.

## APRESENTAÇÃO DO TEMA

A expansão sonora no órgão é realizada mediante técnicas não convencionais. As técnicas avançadas no órgão consistem na manipulação dos registos (ou seja, o acto de abrir ou fechar gradualmente um registo). Esta acção provoca um som diferente que pode ser descrito como uma alteração na amplitude, frequência e timbre. Dentro destas técnicas, além da manipulação gradual dos registos, encontramos o uso do desligamento do motor que acciona o fole como uma acção interpretativa. O acto de desligar o motor enquanto se toca o instrumento provoca uma mudança drástica no seu som, que decai até que o ar nos foles se extinga. O movimento oposto, ligar o motor enquanto se toca, provoca um efeito semelhante em sentido inverso. Por fim, a última técnica é a manipulação do teclado, seja utilizando pesos para fixar as teclas, seja alterando a pressão sobre a tecla. A adaptação destas técnicas nunca foi realizada no órgão histórico português. Nenhum dos compositores mencionados neste documento escreveu para o órgão histórico português, pelo que as suas obras não foram idealizadas para este instrumento.

Acreditamos que o órgão histórico português representa um modelo, ou seja, representa uma subfamília na categoria dos órgãos históricos, com especificidade suficiente para ser distinto. Assim, podemos encontrar elementos semelhantes entre eles, mesmo em órgãos construídos por diferentes organeiros. As características funcionais e sonoras do órgão histórico português foram decisivas para a realização deste trabalho e iremos comprovar a sua eficácia na representação musical da música contemporânea. Na nossa investigação e prática artística, escolhemos os instrumentos de António Xavier Machado e Cerveira porque representam melhor, em termos de qualidade e quantidade, o órgão histórico português em termos de função e som. Assim, todas as práticas interpretativas desenvolvidas ao longo da nossa investigação podem ser utilizadas directamente em qualquer órgão de Cerveira. O órgão histórico utilizado neste trabalho foi o instrumento da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda. Toda a prática interpretativa, experimentação, execução e gravação das obras dos compositores propostos foi realizada neste instrumento. Esta escolha foi feita porque

era um instrumento ao qual tínhamos acesso garantido e experimentação para o desenvolvimento deste trabalho.

## REPERTÓRIO PROPOSTO

Apresentamos uma tabela de obras executadas publicamente em recitais, festivais e editadas em disco como parte desta pesquisa.

<i>Composition 1960 #7</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Composition 1960 #10</i> (1960)	La Monte Young(1935–)
<i>Composition 1960 #13</i> (1960)	La Monte Young(1935–)
<i>Piano Piece for David Tudor #3</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Piano Piece for David Tudor #2</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Composition 1960 #15</i> (1960)	La Monte Young (1935–)
<i>Étude n.º 1 Harmonies</i> (1967)	György Ligeti (1923–2006)
<i>Étude n.º 2 Coulée</i> (1969)	György Ligeti (1923–2006)
<i>Musica Ricercata</i> (1951–53)	György Ligeti (1923–2006)
<i>Trois Bagatelles</i> (1962)	György Ligeti (1923–2006)
<i>General Bass</i> (1972)	Mauricio Kagel (1937–2008)
<i>Rrrrrrr...: Orgelstücke</i> (1980–81)	Mauricio Kagel (1937–2008)
<i>Phantasie für Orgel mit Obligati</i> (1967)	Mauricio Kagel (1937–2008)
<i>Organ/ASLSP</i> (1987)	John Cage (1912–1992)
<i>ASLSP</i> (1985)	John Cage (1912–1992)
<i>4'33"</i> (1952)	John Cage (1912–1992)
<i>Phos</i> (1994)	Ivan Moody (1964–2024)
<i>Phosphorescence</i> (2017)	Ivan Moody (1964–2024)
<i>Peça com Vista</i> (2018)	Diogo Alvim (1979–)
<i>A Roda</i> (2024)	Bruno Gaborro (1973–)
<i>Spiegel im Spiegel</i> (1978)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Für Alina</i> (1976)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Pari intervallo</i> (1980)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Annum per Annum</i> (2010)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Variations for the Healing of Arinushka</i> (1977)	Arvo Pärt (1935–)
<i>Apochrypha</i> (2020)	César Viana (1963–)
<i>Quasi-Lontano: omaggio a Ligeti</i> (2023)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>Tiento de falsas: homenaje a Ligeti</i> (2023)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>704 Interammia</i> (2020)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>10 Hygeia</i> (2020)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>52 Europa</i> (2020)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>3 Juno</i> (2018)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>2 Pallas</i> (2018)	Cláudio de Pina (1977–)
<i>1 Ceres</i> (2016)	Cláudio de Pina (1977–)

## Laboratório de investigação prática

O órgão da Ajuda, construído por Machado e Cerveira e restaurado em 1988 por António Simões, foi o instrumento utilizado para as gravações, estudos interpretativos e apresentações em recitais. Temos acesso directo a este instrumento, o que facilitou o método de gravação, o tempo de estudo e a organização dos recitais.

Para obter valores de nota extremamente longos,

To realise extremely long note values, such as those in Cage's *ASLSP* (1985), we used various objects to fix the keys on the keyboard. This solution was applied to all the works that required extremely long note values.

To carry out the extended techniques of gradual opening of stops, we used the stops of the Ajuda's organ, which work mechanically and have a wide margin of manoeuvre. The 'pisantes' (Portuguese feet pistons that disengage family of stops) were used for this gradual opening, as they behave in a similar way to the gradual opening of stops, but in this case they only affect certain families of stops.

To carry out the motor changes found in some of the proposed works, we use the motor button on the console. This technique has become easy to operate as it can be performed with the left knee due to its proximity.

Each of these aspects of unconventional interpretative practice can be realised in a mixed approach (i.e. a superimposition of various extended techniques and motor switching, used in our interpretation of Kagel's organ work *Phantasie* (1967).

It would be impossible to create an interpretative practice for every specific work and a practice for every existing historical Portuguese organ. However, we have realised a malleable model that can be applied to works with an *avant-garde* character and be used on any historical organ. The solutions presented in this work can be used in organs with mechanical traction keyboards and mechanical stops, and are not only applicable to the historical Portuguese organ.

In order to put all the works realised into practice, we proposed recitals for György Ligeti's centenary, hosted by the *Nova Contemporary Music Meeting* and the *National Museum of Music*, as well as a recital for John Cage's 111th birthday at the same museum. At the same time, we organised recitals at Parish Church of Ajuda with all the works presented in this article, as well as artistic residencies with Andrew Levine at the same church and O'culto da Ajuda. We performed a recital of works by Portuguese composers at the 30th edition of the *Música Viva Festival* and the PhD lecture-recital.

## THE ORGAN OF AJUDA

The instrument used for our research into interpretative practice is the historical Cerveira organ located in Lisbon at the Parish Church of Our Lady of Ajuda. We will use this instrument as a model of the Portuguese historical organ, as its functionalities and sonority are similar to the other organs of Cerveira. The techniques developed on this instrument will be easily applied to any other historical organ by other organ builders of that time.

Located in the Parish of Ajuda, the church is also known by locals as 'Igreja da Boa-hora'. This church is adjacent to the Convent of 'Nossa Senhora da Boa-hora e St.ª Rita', which used to be called 'Espargal', a place near Belém. The convent and church were founded by the Barefoot Augustinians on land offered by Her Majesty. Its patron was the Queen Mariana Victoria, with the approval of His Most Reverend Father Benedict XIV on 27th of July 1749 and the licence of His Majesty and His Excellency Cardinal Patriarch Manuel in 1756. Due to the great earthquake on 1st of November of 1755, the Augustinians fled the ruin and fire of the Convent of Our Lady of Boa-hora in Lisbon on 16th of January of 1756 to Espargal. The foundation stone of the new church dedicated to Our Lady of Boa-hora and Saint Rita was laid on 7th of April 1766, the day of Our Lady of Pleasures. After the extinction of the Religious Orders in 1834, the former convent was adapted to other functions and has housed the now defunct Belém Military Hospital since 1892. The church became a parish church and was practically rebuilt

Fig. 1. Photograph of the Ajuda Parish organ facade.

Fig. 1. Fotografia da fachada do órgão da Ajuda.



como os da obra *ASLSP* (1985) de Cage, utilizámos vários objectos para fixar as teclas do teclado. Esta solução foi aplicada a todas as obras que exigiam valores de nota extremamente longos.

De modo a realizar as técnicas expandidas, como a abertura gradual, utilizámos os registos do órgão da Ajuda, que funcionam mecanicamente e têm uma ampla margem de manobra. Os pisantes (pistões que anulam famílias de registos) foram utilizados para esta abertura gradual, uma vez que se comportam de semelhantemente à abertura gradual dos registos, mas, neste caso, afectam apenas determinadas famílias de registos.

Para realizar as alterações do estado do motor, encontradas em algumas das obras propostas, utilizamos o botão do motor na consola. Esta técnica tornou-se fácil de operar, pois pode ser realizada com o joelho esquerdo devido à sua proximidade.

Cada um destes aspectos da prática interpretativa não convencional pode ser concretizado numa abordagem mista (ou seja, uma sobreposição de várias técnicas expandidas, como a alternância do motor, utilizadas na nossa interpretação da obra para órgão *Phantasie für Orgel mit Obbligati* (1967), de Kagel.

Seria impossível criar uma prática interpretativa para cada obra específica e uma prática para cada órgão histórico português existente. No entanto, concretizámos um modelo maleável que pode ser aplicado a obras com carácter vanguardista e utilizado em qualquer órgão histórico. As soluções apresentadas neste trabalho podem ser utilizadas em órgãos com teclados de tracção e registos mecânicos, não sendo aplicáveis apenas ao órgão histórico português.

Para pôr em prática todo o trabalho, propusemos recitais para o centenário de György Ligeti, organizados pelo *Nova Contemporary Music Meeting* e pelo Museu Nacional da Música, bem como um recital para o 111.º aniversário de John Cage no mesmo museu. Ao mesmo tempo, organizámos recitais na Igreja Paroquial da Ajuda com todas as obras apresentadas neste artigo, bem como residências artísticas com Andrew Levine na mesma igreja e no O'culto da Ajuda. Realizámos um recital de obras de compositores portugueses na 30.ª edição do *Festival Música Viva* e no recital-conferência de doutoramento.

## O ÓRGÃO DA AJUDA

O instrumento utilizado na nossa investigação sobre a prática interpretativa é o órgão histórico de Cerveira, localizado em Lisboa, na Igreja Paroquial da Nossa Senhora da Ajuda. Utilizaremos este instrumento como

modelo do órgão histórico português, uma vez que as suas funcionalidades e sonoridade são semelhantes às dos outros órgãos de Cerveira. As técnicas desenvolvidas neste instrumento poderão ser facilmente aplicadas a qualquer outro órgão histórico por outros construtores de órgãos da época.

Localizada na freguesia da Ajuda, a igreja é também conhecida pelos habitantes locais como «Igreja da Boa-hora». Esta igreja fica ao lado do Convento da Nossa Senhora da Boa-hora e Santa Rita, local que antigamente se chamava «Espargal», perto de Belém. O convento e a igreja foram fundados pelos Agostinianos de Pé Descalços em terrenos oferecidos por Sua Majestade. A sua padroeira foi a Rainha Mariana Vitória, com a aprovação do Reverendíssimo P. Bento XIV em 27 de Julho de 1749 e a licença de Sua Majestade e Sua Excelência o Cardeal Patriarca Manuel em 1756. Devido ao grande terramoto de 1 de Novembro de 1755 os agostinianos fugiram da ruína e do incêndio do Convento da Nossa Senhora da Boa-hora (o original, noutra local), em Lisboa, em 16 de Janeiro de 1756, para o Espargal. A primeira pedra da nova igreja dedicada a Nossa Senhora da Boa-hora e Santa Rita foi lançada em 7 de Abril de 1766, dia da Nossa Senhora dos Prazeres. Após a extinção das Ordens Religiosas em 1834 o antigo convento foi adaptado para outras funções e, desde 1892, alberga o agora extinto Hospital Militar de Belém. A igreja tornou-se paroquial e foi praticamente reconstruída na década de 70. A igreja é coberta por um tecto abobadado rebaixado, cuja pintura imita baixos-relevos em estuque (*Trompe-l'oeil*). Os painéis de azulejos que rodeiam a igreja retratam a vida de Santo Agostinho. Acima da entrada encontra-se o coro alto com este órgão à esquerda.

António Xavier Machado e Cerveira foi o construtor deste órgão. Nascido em Tamengos, Anadia, viveu de 1 de Setembro de 1756 a 14 de Setembro de 1828 e faleceu em Caxias. Foi um organeiro (construtor de órgãos) português, considerado um dos mais notáveis do período barroco. Centenas dos seus instrumentos podem ser encontrados em Portugal continental e arquipélagos. Pelo seu trabalho, foi condecorado com o hábito da *Ordem de Cristo* e nomeado organista da casa real *Organorum Regalium Rector*. Citamos Vaz sobre Machado e Cerveira:

This activity [organ building], which diminished only during the period of the Napoleonic Wars, was particularly intensive in the Lisbon region, where, after the earthquake of 1755, the reconstruction and subsequent re-equipping of the numerous destroyed churches with organs became imperative. The leading organ

in the 70s. The church is covered by a lowered arched ceiling, the paintwork of which imitates stucco bas-reliefs. The tile panels that surround the church depict the life of St. Augustine. Above the entrance is the high-choir with this organ on the left.

António Xavier Machado e Cerveira was the builder of this organ. Born in Tamengos, Anadia, he lived from 1st of September of 1756 to 14th of September of 1828 and died in Caxias. He was a Portuguese organ builder, considered one of the most notable of the Baroque period. Hundreds of his instruments can be found throughout Portugal and the archipelagos. For his work he was decorated with the habit of the Order of Christ and appointed organist to the royal house *Organorum regalium Rector*. We quote Vaz on Machado e Cerveira:

This activity [organ building], which diminished only during the period of the Napoleonic Wars, was particularly intensive in the Lisbon region, where, after the earthquake of 1755, the reconstruction and subsequent re-equipping of the numerous destroyed churches with organs became imperative. The leading organ builders in this process were Joaquim António Peres Fontanes (1750–1818) and, especially, António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828). The particular relevance of these two builders lies not only in the number of instruments (Machado e Cerveira built one hundred and two organs), but also for the significant changes introduced in the construction – changes that would transform the image of Portuguese organ building (at least in Lisbon and surrounding areas) definitively differentiating it from the Spanish. (Vaz, 2019).

Regarding this organ, we can suggest that it was created between the 23rd and 36th in Cerveira's catalogue, and that 1792 is a possible date of its construction – for reasons of aesthetics, materials, functionalities, registers and comparing it with the other organs created by Cerveira during that period. Above the organ's facade is a heraldic symbol, a two-headed eagle, the symbol of the Augustinian military order. On its facade, above the reeds, there are lacy letters that intertwine in a monogram style, with the 'A' being the most prominent. The probable interpretation is that the 'A' stands for Alpha.

The restoration in 1988 was carried out by organ-builder António Simões on the occasion of the parish's bicentenary. Father José Bernardo, the parish priest at the time, had the organ restored to promote cultural and liturgical activity. Organists from the Gregorian Institute of Lisbon, pupils of Antoine Sibertin-Blanc (the first

titular of this instrument) regularly played on this organ at the time. Organist Sibertin-Blanc held the title until his death on 17th of November 2012. Various concerts and recitals were organised, featuring renowned organists such as João Vaz and Rui Paiva, as well as choirs and soloists; Olisipo, Carlos Guilherme, Líliliana Bizinec, João Oliveira, António Saiote, Adam Wolf and Win Becu, to name but a few. The organist since 1996 has been Cláudio de Pina, the current incumbent since 2013.

The registration and peculiarities of the historical organ differ from other instruments in Europe. Nevertheless, there were other organ builders who contributed to the legacy and cultural heritage of the historic organ, such as Joaquim António Peres Fontanes, already mentioned by Vaz. Although there are differences between the Fontanes and Cerveira organs, we assume that these differences are negligible for the interpretive practice (i.e. recitals on the Fontanes organ at the National Music Museum used the same techniques developed in the interpretive practice). Vaz presents that despite the differences, we can assume that they both constitute a model, the Portuguese organ:

Although differences between the construction technique of Cerveira and Fontanes can be identified, several characteristics common to the instruments of both builders allow the identification of a type of 'Portuguese' organ of the late 1700s. From these (among which is the inclusion of the *Voz humana* in the stop list), the *someiro duplo* (double wind chest) stands out. (Vaz, 2019).

We don't agree with the term 'Iberian organ', as we believe there are substantial differences between Portuguese organs and Spanish organs. Quoting João Vaz:

The concept of 'Iberian organ', or the identification of a certain number of morphological and phonic characteristics common to instruments built in Portugal and Spain, was applied successively throughout the twentieth century by several authors. The fact that in the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century, a type of instrument was developed in Portugal (notably in the region of Lisbon), the characteristics of which differ from its Spanish counterpart has only very recently begun to be admitted. Currently, although there is no official inventory of the Portuguese organ heritage, there is sufficient information to enable a general comparison between instruments built in Portugal and Spain during

builders in this process were Joaquim António Peres Fontanes (1750–1818) and, especially, António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828). The particular relevance of these two builders lies not only in the number of instruments (Machado e Cerveira built one hundred and two organs), but also for the significant changes introduced in the construction – changes that would transform the image of Portuguese organ building (at least in Lisbon and surrounding areas) definitively differentiating it from the Spanish. (Vaz, 2019).

Relativamente a este órgão, podemos sugerir que foi criado entre o 23.º e o 36.º do catálogo de Cerveira e que 1792 é uma data possível para a sua construção – por razões de estética, materiais, funcionalidades, registos e comparação com os outros órgãos criados por Cerveira durante esse período. Acima da fachada do órgão encontra-se um símbolo heráldico, uma águia de duas cabeças, símbolo da ordem militar agostiniana. Na sua fachada, acima das palhetas, encontram-se letras rendilhadas que se entrelaçam em estilo de monograma, sendo o «A» o mais proeminente. A interpretação provável é que o «A» significa Alfa.

A restauração em 1988 foi realizada pelo organeiro António Simões por ocasião do bicentenário da paróquia. O padre José Bernardo, pároco da época, mandou restaurar o órgão para promover a actividade cultural e litúrgica. Os organistas do Instituto Gregoriano de Lisboa, alunos de Antoine Sibertin-Blanc (o primeiro titular deste instrumento), tocaram regularmente neste órgão na época. O organista Sibertin-Blanc manteve a titularidade até à sua morte em 17 de Novembro de 2012. Foram organizados vários concertos e recitais com organistas de renome como João Vaz e Rui Paiva, bem como coros e solistas; Olisipo, Carlos Guilherme, Liliana Bizinec, João Oliveira, António Saiote, Adam Wolf e Win Becu, entre outros. O organista desde 1996 é Cláudio de Pina, o actual titular desde 2013.

As peculiaridades do órgão histórico diferem dos outros instrumentos na Europa. No entanto, houve outros organeiros que contribuíram para o legado e património cultural do órgão histórico, como Joaquim António Peres Fontanes, já mencionado por Vaz. Embora existam diferenças entre os órgãos de Fontanes e Cerveira, assumimos que essas diferenças são insignificantes para a prática interpretativa (i.e. os recitais no órgão de Fontanes no Museu Nacional da Música utilizaram as mesmas técnicas desenvolvidas na prática interpretativa). Vaz assume que, apesar das diferenças, podemos assumir que ambos constituem um modelo, o órgão português:

Although differences between the construction technique of Cerveira and Fontanes can be identified, several characteristics common to the instruments of both builders allow the identification of a type of ‘Portuguese’ organ of the late 1700s. From these (among which is the inclusion of the *Voz humana* in the stop list), the *someiro duplo* (double wind chest) stands out. (Vaz, 2019).

Não concordamos com o termo «órgão ibérico», pois acreditamos que existem diferenças substanciais entre os órgãos portugueses e os órgãos espanhóis. Citando Vaz:

The concept of ‘Iberian organ’, or the identification of a certain number of morphological and phonic characteristics common to instruments built in Portugal and Spain, was applied successively throughout the twentieth century by several authors. The fact that in the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century, a type of instrument was developed in Portugal (notably in the region of Lisbon), the characteristics of which differ from its Spanish counterpart has only very recently begun to be admitted. Currently, although there is no official inventory of the Portuguese organ heritage, there is sufficient information to enable a general comparison between instruments built in Portugal and Spain during the second half of the eighteenth century to be made and to recognise the introduction, over that period, of significant changes in Portuguese organ building that would transform its image, definitively distinguishing it from its Spanish counterpart. (Vaz, 2019).

Apesar de algumas semelhanças com órgãos construídos em Espanha na mesma época, o órgão histórico português tem características funcionais e sonoras únicas que o distinguem. Fora do âmbito deste trabalho, sugerimos a leitura do artigo de João Vaz, «Portuguese» *Organ vs. Iberian» Organ: Organ Building in Portugal after 1700* (Vaz, 2019), sobre a distinção correta entre o órgão português e o órgão ibérico. Vaz discute o termo «órgão ibérico»:

The concept of the ‘Iberian organ’ has been used throughout the twentieth century by authors such as Macario Santiago Kastner, Peter Williams and Jon Laukvik. Certain features, such as the division of the keyboard (with independent stops for bass and treble) or the visually striking horizontal reeds, are common to organs built in Portugal and Spain up to the mid

the second half of the eighteenth century to be made and to recognise the introduction, over that period, of significant changes in Portuguese organ building that would transform its image, definitively distinguishing it from its Spanish counterpart. (Vaz, 2019)

Despite some similarities with organs built in Spain at the same time, the historical Portuguese organ has unique functional and sound characteristics that set it apart. Outside the scope of this work, we suggest reading João Vaz's article, *'Portuguese' Organ vs. 'Iberian' Organ: Organ Building in Portugal after 1700* (Vaz, 2019), on a correct distinction between the Portuguese organ and the Iberian organ. Vaz discusses the term 'Iberian organ':

The concept of the 'Iberian organ' has been used throughout the twentieth century by authors such as Macario Santiago Kastner, Peter Williams and Jon Laukvik. Certain features, such as the division of the keyboard (with independent stops for bass and treble) or the visually striking horizontal reeds, are common to organs built in Portugal and Spain up to the mid 1800s. But only recently have scholars begun to consider the type of instrument developed in Portugal (especially in the Lisbon area) during the second half of the eighteenth century and the early decades of the nineteenth. Although an official inventory has been collected to allow a general comparison between the instruments built in Portugal and Spain during that



period, and to indicate significant differences between Portuguese and Spanish organ building. This 'new' Portuguese organ-building tradition came to a drastic end in 1834 when, after the victory of the liberals following a civil war, most religious buildings were confiscated by the state. (Vaz, 2013)

#### AJUDA PARISH ORGAN SPECIFICATIONS

53-key keyboard with mechanical traction system from C to e3 with no short or broken octaves. The keyboard is divided into two parts – *basses* (left hand, from C to b2) and *discant* (right hand, from c2 to e3, 'tiples' in Portuguese). Four feet pistons for cancelling/adding reeds and *plenum*. Its tuning oscillates between 430 Hz and 440 Hz depending on the weather, maintaining an equal temperament except in the stopped flues and the stop *Voz Humana*.

#### BASS

Tronbeta Magna	Horizontal reed. 4' stop on 8' resonators
Clarão 4F	Symmetrical discant on Clarim, cancellable by piston
Cheio 3F	Mixture, cancellable by piston
Cimbala 4F	Cancellable by piston
Comp. 22ª	Composite of Quinzena, cancellable by piston
Quinzena	Cancellable by piston
Dozena	No symmetrical in discant, cancellable by piston
Fl. 6 Tapº	Solo. 4' flute, asymmetrical in discant
Oitava Real	non-cancellable by piston. 4' flute
Fl. 12 Tapº	8' closed flute
Fl. 12 Abº	8' open flute, principal

#### DISCANT

Clarim	Horizontal reed, 4' stop on 8' resonators
Corneta 4F	Symmetrical in bass Clarão, cancellable by piston
Cimbala 3F	Cancellable by piston
Cheio 4F	Mixture. cancellable by piston
Comp. Quinzena	Symmetrical in bass Quinzena + Comp. 22ª
Oitava Real	Cancellable by piston. 4' stop
Voz Humana	Asymmetrical in bass and undulating
Fl. Travessa	Solo. 8' flute (softer)
Pífano	Solo. 8' flute (softer)
Fl. 12 Abº	8' open flute, principal
Fl. 12 Tapº	8' closed flute

Tab. 1: Ajuda's organ stops

Fig. 2. Bass

Fig. 2. Baixos

1800s. But only recently have scholars begun to consider the type of instrument developed in Portugal (especially in the Lisbon area) during the second half of the eighteenth century and the early decades of the nineteenth. Although an official inventory has been collected to allow a general comparison between the instruments built in Portugal and Spain during that period, and to indicate significant differences between Portuguese and Spanish organ building. This ‘new’ Portuguese organ-building tradition came to a drastic end in 1834 when, after the victory of the liberals following a civil war, most religious buildings were confiscated by the state. (Vaz, 2013)

### ESPECIFICAÇÕES DO ÓRGÃO DA AJUDA

Teclado de 53 teclas com sistema de tracção mecânica de C a e3, sem oitava curta. O teclado está dividido em duas partes – baixos (mão esquerda, de C a b2) e tipples (mão direita, de c2 a e3). Quatro pisantes são usados para cancelar/adicionar palhetas e *plenum* (outros registros). A sua afinação oscila entre 430 Hz e 440 Hz, dependendo do clima, mantendo um temperamento igual, excepto nos tubos fechados e no registo Voz Humana.

### BAIXOS

Tronbeta Magna	Palhetas horizontais, registo de 4’ com ressoadores de 8’
Clarão 4F	Simétrico em tiple com Clarim, cancelável
Cheio 3F	Mistura, cancelável
Cimbala 4F	Cancelável
Comp. 22 <sup>a</sup>	Composta da Quinzena, cancelável
Quinzena	Cancelável
Dozena	Assimétrico em tiple, cancelável
Fl. 6 Tap <sup>o</sup>	Registo solo. Flautado de 4’ flute, assimétrico em triple
Oitava Real	Não cancelável, Flautado de 4’
Fl. 12 Tap <sup>o</sup>	Flautado tapado de 8’
Fl. 12 Ab <sup>o</sup>	Flautado de 8’ aberto, principal

### TIPLES

Clarim	Palheta horizontal, registo de 8’
Corneta 4F	Simétrico em baixo com Clarão, cancelável
Cimbala 3F	Cancelável
Cheio 4F	Mistura, cancelável
Comp. Quinzena	Simétrico em baixo com Quinzena + Comp. 22 <sup>a</sup>
Oitava Real	Cancelável, registo de 4’
Voz Humana	Assimétrico, registo undulante
Fl. Travessa	Solo, flautado de 8’ (suave)
Pífano	Solo, flautado de 8’ (suave)
Fl. 12 Ab <sup>o</sup>	Flautado de 8’ aberto, principal
Fl. 12 Tap <sup>o</sup>	Flautado de 8’ fechado

Tab. 1: Registo do órgão da Ajuda

## A expansão sonora no órgão

A expansão sonora no órgão ocorre quando são utilizadas técnicas não convencionais, que denominaremos como técnicas expandidas. Neste capítulo, analisaremos todas as práticas interpretativas não convencionais encontradas no repertório proposto mencionado no Sumário.

### TÉCNICAS EXPANDIDAS

As técnicas expandidas são práticas interpretativas não convencionais de tocar um instrumento, neste caso o órgão, visando obter outros sons ou timbres incomuns (Pina, 2018). A consequência do seu uso no órgão altera a morfologia sonora do instrumento e requer uma prática interpretativa diferente. Elas alteram muitos aspetos do som do órgão, tais como:

- Ataque e decaimento,
- Espectro harmónico,
- Evolução sonora no eixo temporal.

No caso do ataque e decaimento, o som do órgão é estático, não se altera nestes parâmetros como outros



Fig. 3. Discant

Fig. 3. Tipples

## Sound expansion in the organ

Sound expansion in the organ exists when unconventional techniques are used, which we'll denominate as extended techniques. In this chapter we will look at all the unconventional interpretative practices found in the proposed repertoire mentioned in the Abstract.

### EXTENDED TECHNIQUES

Extended techniques are unconventional interpretative practices of playing an instrument, in this case the organ, in order to obtain other unusual sounds or timbres (Pina, 2018). The consequence of their use on the organ alters the instrument's sound morphology and requires a different interpretative practice. They alter many aspects of the organ sound, such as:

- Attack and decay,
- Harmonic spectrum,
- Sound evolution along the time axis.

In the case of attack and decay the sound of the organ is static, it doesn't change in these parameters like other acoustic instruments. Using extended techniques we can alter the attack and decay of the organ sound. With regard to the harmonic spectrum, the organ has always been the favourable instrument for achieving changes in timbre. However, with extended techniques it is possible to radically alter these timbres, to the point where notes are no longer perceived. Another characteristic of extended techniques is that they can produce a change in timbre or dynamics along the time axis, as other instruments can (*crescendo*, *vibrato* and *glissando*). Regarding interpretative practice, i.e. how to produce these techniques, we can divide it into:

- Motor switching,
- Keyboard manipulation,
- Stop manipulation.

Switching the motor is the act of switching it off/on. The effect of the decay of the air flow (or its opposite when the motor is switched on) changes the timbre of the instrument on the time axis. One of the best examples is the introduction of *Volumina* (1961/62, rev. 66) by Ligeti.

There are two unconventional techniques to apply to the keyboard, changing the pressure with which the key is played, and using weights to fix the key. On the keyboard of the historical organ it is possible to control the pressure on each key, which causes a slight variation in the air flow (like aftertouch in a synthesizer). Another aspect of keyboard manipulation is the use of objects to

fix the keys. Although this is a simple act in itself and not an expansion of sound or technique, it gives the organist the possibility of manipulating or playing another part, as it frees up a hand. Above all, it allows a set of notes to be fixed, which can then be changed by manipulating the motor or stops.

The unconventional technique of manipulating stops consists of gradually opening and closing them. In other words, opening/closing the stops while playing on the keyboard. This effect reduces the airflow of the stop being manipulated, and therefore changing the timbre produced.

By combining all of these extended techniques we obtain the sound expansion of this instrument.

The sound result of these techniques is based on the physical behaviour of the pipes. If the air flow, (pressure inside the system), is reduced, or as Ligeti puts it 'asphyxiated'<sup>1</sup>, the pipes don't resonate correctly at their respective frequencies. With normal pipe operation, you can distinguish, in addition to the notes, the timbre differences between the reed register, open pipe, closed pipe and all the myriad shapes and sizes of pipes. By 'asphyxiating' the necessary air pressure, the resulting sound no longer has a frequency relationship with the note that the pipe usually produces, as well as drastically changing its timbre. Olson presents the physical behaviour of pipes in his book *Acoustical Engineering* (1957), which provides a scientific explanation of the sonic result of 'asphyxiating' a pipe's air flow. Although it is not perceptible, the acoustic behaviour of a pipe (a cylinder) has a non-linear behaviour during the initial transient part of the sound (Olson, 1966). The pipe acquires a frequency when this turbulence is balanced with the normalisation of pressure, and this results in a specific frequency, a specific musical note (Olson, 1966). In the specific case of Ligeti's sound expansion there is no longer this normalisation of pressure that produces this note and the timbre and amplitude are modified, hence Ligeti's use of the term 'asphyxiate', "[...]as if the organ were behaving 'asthmatically'"<sup>2</sup>(Ligeti, 2013).

The continuous change of stops favours the evolution of the sound mass, along with the change of notes throughout the piece. A good example of this practice is *Harmonies* (1967) the first organ study of Ligeti. In *Harmonies* we can describe the effect like a physical modelling synthesis with ten oscillators (multiplied

---

1. Our translation of the general term that Ligeti proficiently uses for airflow reduction, other term used – "vitiated".  
2. Our translation – "L'état asthmatique de l'instrument".

instrumentos acústicos. Utilizando técnicas expandidas, podemos alterar o ataque e decaimento do som do órgão. No que diz respeito ao espectro harmónico, o órgão sempre foi o instrumento preferido para alterações de timbre. No entanto, com técnicas expandidas, é possível alterar radicalmente estes timbres, ao ponto de a altura das notas deixarem de ser reconhecidas. Outra característica das técnicas expandidas é que as mesmas podem produzir uma mudança no timbre, ou na dinâmica, ao longo do eixo temporal – como outros instrumentos conseguem realizar (*crescendo*, *vibrato* e *glissando*). No que diz respeito à prática interpretativa, ou seja, como produzir essas técnicas, podemos dividi-las em:

- Comutação de motor,
- Manipulação do teclado,
- Manipulação de registos.

Comutação de motor é o acto de ligá-lo e desligá-lo. O efeito da diminuição do fluxo de ar (ou o seu oposto quando o motor é ligado) altera o timbre do instrumento ao longo do eixo temporal. Um dos melhores exemplos é a introdução de *Volumina* (1961/62, rev. 66) de Ligeti.

Existem duas técnicas não convencionais para aplicar ao teclado: alterar a pressão com que a tecla é tocada e usar pesos para fixar a tecla. No teclado do órgão histórico é possível controlar a pressão em cada tecla, causando uma ligeira variação no fluxo de ar (como o *aftertouch* num sintetizador). Outro aspecto da manipulação do teclado é o uso de objectos para fixar as teclas. Embora seja um acto simples em si e não uma expansão do som ou da técnica, permite ao organista a possibilidade de manipular ou tocar outra parte, ao libertar uma mão. Acima de tudo, permite fixar um conjunto de notas, que podem então ser alteradas através da manipulação do motor ou dos registos.

A técnica não convencional de manipular os registos consiste em abri-los e fechá-los gradualmente. Ou seja, abrir/fechar os registos enquanto se toca no teclado. Este efeito reduz o fluxo de ar do registo que está a ser manipulado, alterando assim o timbre produzido.

Ao combinar estas técnicas expandidas, obtemos a expansão sonora deste instrumento.

O resultado sonoro destas técnicas baseia-se no comportamento físico dos tubos. Se o fluxo de ar (a pressão dentro do sistema) for reduzido, ou, como diz Ligeti,



Fig. 4. Keyboard and feet piston.

Fig. 4. Teclado e pisantes.

«asfixiado»<sup>1</sup>, os tubos não ressoam correctamente nas suas respectivas frequências. Com o funcionamento normal dos tubos, é possível distinguir, além das notas, as diferenças de timbre entre o registo de palheta, tubo aberto, tubo fechado e todas as inúmeras formas e tamanhos de tubos. Ao «asfixiar» a pressão de ar necessária, o som resultante perde uma relação de frequência com a nota que o tubo normalmente produz, além de alterar drasticamente o seu timbre. Olson apresenta o comportamento físico dos tubos no seu livro *Acoustical Engineering* (1957), que fornece uma explicação científica do resultado sonoro da «asfixia» do fluxo de ar de um tubo. Embora não seja perceptível, o comportamento acústico de um tubo (que podemos equiparar a um cilindro) tem um comportamento não linear durante a parte transitória inicial do som (Olson, 1966). O tubo adquire uma frequência quando essa turbulência é equilibrada com a normalização da pressão e isso resulta numa frequência específica – uma nota musical específica (Olson, 1966). No caso específico da expansão sonora de Ligeti, já não existe esta normalização da pressão que produz esta nota e o timbre e a amplitude são modificados, daí a utilização do termo «asfixiar» por Ligeti, «[...] como se o órgão se comportasse de forma “asmática”.»<sup>2</sup>(Ligeti, 2013).

A mudança contínua de registos favorece a evolução da massa sonora, juntando à mudança de notas ao longo de uma obra. Um bom exemplo desta prática é a obra *Harmonies* (1967) o primeiro estudo para órgão de Ligeti.

1. Nossa tradução de termo originalmente utilizado por Ligeti – “vitiated”.  
2. Nossa tradução – “L’état asthmatique de l’instrument”.

by each stop family) and their modulation variables. It would be possible to programme this sound mass (in Max/MSP or SuperCollider<sup>3</sup>), but the randomness and interaction between each pipe and the air pressure would be too much to take into account. Turbulence with lower pressure output results in chaotic behaviour that influences the entire pipe system, which in short is impossible to replicate with electronic or programming means, such as the *Volumina's* introduction. The already mentioned introduction of *Volumina* consists of a cluster with all keys pressed and all registers open but with the motor switched off. The piece begins when the organ's motor is switched on. Depending on the size of the organ, the time it takes to stabilise the pressure will differ. This results in a sound expansion over an indeterminate duration, from silence to the instrument's maximum sound limit. Ligeti also uses the term 'denature'<sup>4</sup> as a simple explanation for this sound result.

Among the composers already mentioned, Cage, Kagel and Ligeti, the most important was undoubtedly the protean composer György Ligeti (1923–2006), who caused a paradigmatic change in the organ during the 60s. His work with electronic music at the *Westdeutscher Rundfunk*<sup>5</sup> moulded his compositional techniques. When confronted with the limitations of the electronics of his time Ligeti quickly applied his discoveries to acoustic instruments. His compositional practice also manifested itself in his organ works, causing the organ sound to expand. Nonetheless, other composers were relevant on the subject of sound expansion, such as John Cage, Mauricio Kagel, La Monte Young, Arvo Pärt, and also Portuguese composers Diogo Alvim, Ivan Moody, Bruno Gabirro and Cláudio de Pina.

The sound expansion, typical of the composers mentioned in this article, from 60s onwards, has continued to be used to this day. Through the set of works by Ligeti, Kagel and Cage, the main composers who initiated this sound expansion, we found unconventional techniques that we already grouped into: stop manipulation, bellows manipulation, key manipulation and the application of key weights. These techniques were duly adapted to the historical organ. A unification of these techniques was devised and their notation was realised using Sibelius software<sup>6</sup> and the result was published in TENOR journal proceedings<sup>7</sup>. Modern instruments, instrument

modifications, registration assistants were not used to prepare these works<sup>8</sup> or any other digital or analogue manipulation, we quote Ligeti in *L'atelier du compositeur*:

[...] le rôle de l'assistant s'accroît considérablement dans *Volumina*; mais il est également possible pour l'organiste d'exécuter la pièce seuls, sans aide extérieure. Les clusters stationnaires peuvent en effet être joués et prolongés au moyen de poids en plomb appropriés, le mains de l'organiste se libérant ainsi pour manipuler les boutons de registres. (Ligeti, 2013, p. 186)

We want the organist to be self-sufficient, specially using a historical organ. By following the brief solutions presented in this document it is possible to reproduce these techniques on any historical organ. The benefits of using a historical organ already were mentioned, so in fact, it is important to use these instruments in the context of contemporary music.

## Performance practices

This chapter will present a different approach to performing the most important works in this field: *Harmonies* (1967) and *Coulée* (1969) by György Ligeti (1923–2006), *Organ<sup>2</sup>/ASLSP* (1987), *ASLSP* (1985) by John Cage (1912–1992), *Rrrrrrrr... Orgelstück* (1980/81) and *Phantasie für Orgel* (1967) by Mauricio Kagel (1931–2008). As presented in the Summary, there are no publications that focus on the performance of these works, specially in regard to historical organs. These works are experimental and exploratory in nature, so they require a different approach that goes beyond existing literature, reading the score and the composers' performance notes. It is necessary to understand how it is possible to obtain the range of sonorities required in an instrument such as the historical Portuguese organ. For a better understanding, other methods are needed.

It's necessary to record each technique at different points in the church and, finally, to record each piece. Therefore, the recording system must be as faithful as possible in order to capture all the nuances of the instrument. All the necessary material will have to be catalogued. The recordings were made using DPA 4060 omnidirectional microphones<sup>9</sup> (conceded by GIMC/CESEM) and LOM Uši Pro<sup>10</sup>, due to their high precision and

3. Programming languages for music and multimedia.

4. Our translation – "dénaturer".

5. WDR, West German Radio Station, Cologne.

6. Sheet music editing software, <https://www.avid.com/sibelius>.

7. <https://www.tenor-conference.org/proceedings.html>

8. Musician who assists the organist in manipulating the stops.

9. <https://www.dpamicrophones.com/pencil/4090-omnidirectional-microphone>

10. <https://store.lom.audio/products/usi-pro?variant=4542168039456>

Em *Harmonies* podemos descrever o efeito sonoro como uma síntese de modelagem física com dez osciladores (multiplicados por cada família de registos) e suas variáveis de modulação. Seria possível programar essa massa sonora (em *Max/MSP* ou *SuperCollider*), mas a aleatoriedade e a interação entre cada tubo e a pressão do ar seriam demasiados factores para ter em consideração. A turbulência com a saída de pressão mais baixa resulta num comportamento caótico que influencia todo o sistema de tubos, o que, em suma, é impossível de replicar com meios electrónicos ou de programação, como a, já mencionada, introdução de *Volumina*. A introdução de *Volumina* consiste num *cluster* com todas as teclas pressionadas e todos os registos abertos, mas o motor está desligado. A peça começa quando o motor do órgão é ligado. Dependendo do tamanho do órgão, o tempo necessário para estabilizar a pressão será diferente. Isso resulta numa expansão sonora por um período indeterminado, do silêncio até o limite máximo de som do instrumento. Ligeti também usa o termo «desnaturar» como uma explicação simples para esse resultado sonoro.

Dos compositores já mencionados, Cage, Kagel e Ligeti, o mais importante foi, sem dúvida, o compositor proteano György Ligeti (1923–2006), que provocou uma mudança paradigmática no órgão durante a década de 60. O seu trabalho com a música electrónica na *Westdeutscher Rundfunk*<sup>3</sup> moldou as suas técnicas de composição. Quando confrontado com as limitações da electrónica da sua época, Ligeti aplicou rapidamente as suas descobertas aos instrumentos acústicos. A sua prática composicional também se manifestou nas suas obras para órgão, fazendo com que o som do órgão se expandisse. No entanto, outros compositores foram relevantes no tema da expansão sonora, como John Cage, Mauricio Kagel, La Monte Young, Arvo Pärt e também os compositores portugueses Diogo Alvim, Ivan Moody, Bruno Gabirro e Cláudio de Pina.

A expansão sonora, típica dos compositores mencionados neste artigo, a partir dos anos 60 continua a ser utilizada até à actualidade. Através do conjunto de obras de Ligeti, Kagel e Cage, os principais compositores que iniciaram esta expansão sonora, descobrimos técnicas não convencionais que já agrupámos em: manipulação de registos, manipulação de foles, manipulação de teclas e aplicação de pesos nas teclas. Estas técnicas foram devidamente adaptadas ao órgão histórico. Foi concebida uma unificação destas técnicas e a sua notação foi realizada utilizando o *software Sibelius*<sup>4</sup> e o resultado foi publicado

na revista *TENOR*. Não foram utilizados instrumentos modernos, modificações de instrumentos ou assistentes de registo para preparar estas obras<sup>5</sup> ou qualquer outra manipulação digital ou analógica, citamos Ligeti em *L'atelier du compositeur*:

[...] le rôle de l'assistant s'accroît considérablement dans *Volumina*; mais il est également possible pour l'organiste d'exécuter la pièce seuls, sans aide extérieure. Les clusters stationnaires peuvent en effet être joués et prolongés au moyen de poids en plomb appropriés, le mains de l'organiste se libérant ainsi pour manipuler les boutons de registres. (Ligeti, 2013, p. 186)

Queremos que o organista seja auto-suficiente, especialmente ao usar um órgão histórico. Seguindo as soluções resumidas apresentadas neste trabalho, é possível reproduzir essas técnicas em qualquer órgão histórico. Os benefícios de usar um órgão histórico já foram mencionados, portanto, é importante usar esses instrumentos no contexto da música contemporânea.

## Prática interpretativa

Este capítulo apresentará uma abordagem diferente para a interpretação das obras mais importantes neste campo: *Harmonies* (1967) e *Coulée* (1969) de György Ligeti (1923–2006), *Organ*<sup>2</sup>/*ASLSP* (1987) e *ASLSP* (1985) de John Cage (1912–1992), *Rrrrrrrr... Orgelstück* (1980/81) e *Phantasie für Orgel* (1967) de Mauricio Kagel (1931–2008). Conforme apresentado no Sumário, não existem publicações que se concentrem na execução destas obras, especialmente no que diz respeito aos órgãos históricos. Estas obras são de natureza experimental e exploratória, pelo que requerem uma abordagem diferente que vai além da literatura existente, da leitura da partitura e das notas de execução dos compositores. É necessário compreender como é possível obter a gama de sonoridades exigida num instrumento como o órgão histórico português. Para uma melhor compreensão, são necessários outros métodos.

É necessário gravar cada técnica em diferentes pontos da igreja e, finalmente, gravar cada peça. Portanto, o sistema de gravação deve ser o mais fiel possível, de modo a capturar todas as nuances do instrumento. Todo o material necessário terá de ser catalogado. As gravações foram realizadas com microfones omnidireccionais DPA

3. WDR, Estação de República Democrática Alemã, Colónia

4. *Software* de edição de partituras, <https://www.avid.com/sibelius>.

5. Músico que assiste o organista na operação dos registos.



Fig. 5. Ligeti Centenary at the National Museum of Music in Lisbon (27th of May 2023).

Fig. 5. Centenário de Ligeti no Museu Nacional da Música em Lisboa (27 de Maio de 2023).

sensitivity. These recordings will also be used for acoustic analysis profile. This acoustic analysis will also consider other spectrograms of interpretations of these works proposed by other organists (Domink Susteck and Zsigmond Sathmáry). The spectrograms were generated using the software *Acousmographie*<sup>11</sup>, originally conceived for analysing and graphically describing electroacoustic works. In order to aid the musical analysis of some works, MIDI representations were done in a *Digital Audio Workstation*<sup>12</sup>. The sound was captured at strategic points in the church in order to obtain different reverberations and through this data understand the impact of reverberation on the performance. Reverberation alters the sonic intelligibility of the sounds produced by the extended techniques. This perception is pertinent because it directly modifies the final result of the performance. With the same microphones, the reverberations from different points were analysed and compared in the *Room EQ Wizard software*<sup>13</sup>. Using balloon explosions, a high-impact sound, it is possible to produce impulse response pulses from the reverberation of each location and compare it to the organ recordings. By processing the impulses using software it is possible to obtain the response frequency and the duration of the reverberation, data that will directly influence the intelligibility of the performance. All this data was used to relate the performance practice and realise a final interpretation of works mentioned.

Adapting the repertoire requires critical thinking about every decision to be made, such as the *tessitura* of the instrument, the limitations of manuals and pedals, the stops to be used and the adaptation of the extended techniques required.

To put in practice this scientific research we programmed activities to celebrate Ligeti's centenary at the *Nova Contemporary Music Meeting*<sup>14</sup>, with the theme *Listening to today's music*. In this recital, in addition to Ligeti's organ studies, the adaptation of *Musica Ricercata* (1951/53) was performed. We also performed Ligeti's *Poème Symphonique* (1962) during the *NCMM* in the Fencing Room of the Almada Negreiros College and at the National Museum of Music, with the team from CESEM's Contemporary Music Research Group (fig. 5).

At the National Museum of Music, we use the positive organ, a national treasure, by Joaquim António Peres Fontanes, MM582<sup>15</sup>. On 13th of September 2023, John Cage's one hundred and eleventh birthday was celebrated, with the complete *Organ<sup>a</sup>/ASLSP* cycle lasting eight hours uninterrupted, at the National Music Museum, using the same historical organ. For this recital we used lead weights to achieve the extremely long notes.

Finally, an artistic residency was held at O'culto da Ajuda to realise the sound material for Kagel's *Phantasie* (1967). This residency resulted in a public performance of the work, which was repeated at the 30th edition of

11. <https://inagrm.com/en/showcase/news/203/acousmographie>.

12. <https://www.steinberg.net/nuendo/>

13. <https://www.roomeqwizard.com/>

14. <https://fabricadesites.fcsh.unl.pt/ncmm/>

15. [http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=&id=102%3Aorgao-positivo-mm-582&Itemid=57&lang=en](http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&catid=&id=102%3Aorgao-positivo-mm-582&Itemid=57&lang=en)

Fig. 6. 30th edition of the Música Viva Festival. Organ concert at the Parish Church of Our Lady of Ajuda, in Lisbon (7th of May 2024).

Fig. 6. 30.º Festival Música Viva. Concerto de órgão na Igreja Paroquial da Nossa Senhora da Ajuda, em Lisboa (7 de Maio de 2024).



4060<sup>6</sup> (cedidos pelo GIMC/CESEM) e microfones LOM Uši Pro<sup>7</sup>, devido à sua elevada precisão e sensibilidade. Estas gravações serão também utilizadas para a análise do perfil acústico. Esta análise acústica terá também em conta outros espectrogramas de interpretações das obras propostas por outros organistas (Domink Susteck e Zsigmond Sathmáry). Os espectrogramas foram gerados através do *software Acousmographie*<sup>8</sup>, originalmente concebido para analisar e descrever graficamente obras electroacústicas. A fim de auxiliar a análise musical de algumas obras, foram feitas representações MIDI num *Digital Audio Workstation*<sup>9</sup>. O som foi capturado em pontos estratégicos da igreja, a fim de obter diferentes reverberações e, através desses dados, compreender o impacto da reverberação na *performance*. A reverberação altera a inteligibilidade sonora dos sons produzidos pelas técnicas expandidas. Essa percepção é pertinente ao modificar directamente o resultado da interpretação. Com os mesmos microfones as reverberações de diferentes pontos foram analisadas e comparadas no *software Room EQ Wizard software*<sup>10</sup>. Com o recurso de explosões de balões, um som de alto impacto, é possível produzir impulsos de resposta a partir da reverberação de cada ponto e compará-los com as gravações do órgão. Ao processar os impulsos através do *software*, é possível obter a frequência de resposta

e a duração da reverberação, dados que influenciarão directamente a inteligibilidade da interpretação. Todos esses dados foram usados para relacionar a prática da interpretação e realizar uma interpretação final das obras mencionadas.

A adaptação do repertório requer um pensamento crítico sobre cada decisão a ser tomada, como a tessitura do instrumento, as limitações dos manuais e pedais, os registos a serem usados e a adaptação das técnicas expandidas necessárias.

Para por em prática esta investigação científica, programámos actividades para celebrar o centenário de Ligeti no *Nova Contemporary Music Meeting*<sup>11</sup>, sob o mote *Listening to today's music*. Neste recital, além dos estudos para órgão de Ligeti, incluímos a adaptação de *Musica Ricercata* (1951/53). Também apresentámos a obra de Ligeti *Poème Symphonique* (1962) no decorrer do congresso *NCMM* na Sala de Esgrima do Colégio Almada Negreiros e no Museu Nacional da Música, com a equipa do Grupo de Investigação de Música Contemporânea do CESEM (fig. 5).

No Museu Nacional da Música utilizamos o órgão positivo, um tesouro nacional, da autoria de Joaquim António Peres Fontanes, MM582<sup>12</sup>. Em 13 de Setembro de 2023 comemorou-se o 111.º aniversário de John Cage com a apresentação completa da obra *Organ<sup>3</sup>/ASLSP* ciclo com duração de oito horas ininterruptas, no Museu

6. <https://www.dpamicrophones.com/pencil/4090-omnidirectional-microphone>

7. <https://store.lom.audio/products/usi-pro?variant=4542168039456>

8. <https://inagrm.com/en/showcase/news/203/acousmographie>

9. <https://www.steinberg.net/nuendo/>

10. <https://www.roomeqwizard.com/>

11. <https://fabricadesites.fcsh.unl.pt/ncmm/>

12. [http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=&id=102%3Aorgao-positivo-mm-582&Itemid=57&lang=en](http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&catid=&id=102%3Aorgao-positivo-mm-582&Itemid=57&lang=en)

# AVANT-GARDE ORGAN

CLÁUDIO DE PINA



Fig. 7. *Avant-garde Organ* cover (2022).

Fig. 7. Capa do CD *Avant-garde Organ* (2022).

the 2024 Música Viva Festival. This recital was done on the historical organ of the Parish of Ajuda entitled *De resto, Orpheu não acabou ...* (quoting Fernando Pessoa). In this recital we decided to include works by Portuguese composers, such as the final adaptation of the graphical work of Alvim's *Peça com Vista* (2018), organ works by the late Ivan Moody and the premiere of the work commissioned by the Miso Music Portugal, Bruno Gabirro's *Roda* (2024) that uses a great amount of the multiple combination of extended techniques.

## Discography

In addition to the recitals two albums were recorded, *Avant-garde Organ* (2022) and *Aether Ventus* (2023). In these albums we find the application of all the performance practices developed in this article. The recitals and albums took into account, in addition to the performance practice developed, other approaches and thoughts on the interpretation of contemporary organ works by various organists, through exploratory interviews, analysis of their interpretations and personal debate (Blackburn, Zathmáry and Susteck). The exploratory interviews carried out were valuable for the historical contextualisation of the works and the best way to perform them, considering the peculiarities of historical Portuguese organs. The interviewees stated that the choice of this instrument, the historical organ, for the realisation of these works was not obvious and that the result would be a pertinent academic investigation.

## DESCRIPTION AND CONSIDERATIONS ON THE ALBUM *AVANT-GARDE ORGAN*

This album was released by *9musas*<sup>16</sup> and published by *Codax Music*<sup>17</sup> on 6th of May 2022, with the support of the GDA Foundation, CESEM, the Ministry of Culture and the Parish of Our Lady of Ajuda. The album was produced, recorded, performed and mastered by Cláudio de Pina. The recording took place between January and March, 2022<sup>18</sup>. For the technical data sheet, reviews, personal testimonies, acknowledgements, list of works and specifications can be consulted in the booklet of the album<sup>19</sup>.

For this album the connection between the works is subtle. Nevertheless, there is an incessant search for a new sound language, breaking with the imposed norms of a centuries-old legacy. The organ, an apparatus that is the sum of wind, pipes and keys, becomes bigger with the imagination of those who operate it. It is a device that incites the audacity of its operator, rivalling the sonic potential of any modern instrument. This was our contribution, to use a 200-year-old Portuguese organ in *avant-garde* repertoire from the 60s.

The mental representation of monstrous, purposeless machines that swallow up time and hum with incessant constancy and then suddenly fall silent in an unexpected way<sup>20</sup>. (Ligeti, 1969)

These sonorities are atypical for the organ, but benefit the instrument's already vast acoustic panoply. The listener is invited on this sonic journey through the visceral world of the organ. We can listen to this album in binaural mode, using only headphones, and enjoy the stereo version on any sound system.

This album is the culmination of a restless curiosity to explore the creation of interconnections and intertextualities in music. It was a journey of six years of academic research and thirty years of intimate experience with this particular organ. The aim of this album was to recreate the most unusual works in the organ repertoire from the 60s to the 80s.

There is a deeper relationship between these works, beyond their novelty and aesthetics. We wanted to express

16. <https://9musas.pt/>

17. <https://codaxmusic.com/product/avant-garde-organ/>

18. <https://open.spotify.com/album/3e5Tlj5rqDCqf605ITZT10>

19. <https://www.claudiodepina.com/booklet.html>

20. Our translation – “La représentation mentale de machines monstrueuses, sans finalité, qui engloutissent le temps et bourdonnent avec un implacable constance puis se taisent tout à coup de manière inattendue”.

Nacional da Música, utilizando o mesmo órgão histórico. Para este recital, utilizámos pesos de chumbo para conseguir notas extremamente longas.

Por fim, foi realizada uma residência artística no O'culto da Ajuda para concretizar o material sonoro para a obra de Kagel, *Phantasie* (1967). Esta residência resultou numa apresentação pública da obra, que foi repetida na 30.ª edição do Festival Música Viva (2024). Este recital foi realizado no órgão histórico da Paróquia da Ajuda, intitulado como *De resto, Orpheu não acabou ...* (citado de Fernando Pessoa). Neste recital, decidimos incluir obras de compositores portugueses, como a adaptação final da obra gráfica de Alvim, *Peça com Vista* (2018), obras para órgão do falecido Ivan Moody e a estreia da obra encomendada pela Miso Music Portugal de Bruno Gabirro, *a Roda* (2024) que utiliza combinações múltiplas de técnicas expandidas.

## Discografia

Além dos recitais foram gravados dois álbuns, *Avant-garde Organ* (2022) e *Aether Ventus* (2023). Nestes álbuns encontramos a aplicação de todas as práticas de execução desenvolvidas neste artigo. Os recitais e os álbuns tiveram em conta, para além da prática interpretativa desenvolvida, outras abordagens e reflexões sobre a interpretação de obras contemporâneas para órgão por vários organistas, via entrevistas exploratórias, análise das suas interpretações e debate pessoal (Blackburn, Zathmáry e Susteck). As entrevistas exploratórias realizadas foram valiosas para a contextualização histórica das obras e a melhor forma de as executar, tendo em conta as peculiaridades dos órgãos históricos portugueses. Os entrevistados afirmaram que a escolha deste instrumento, o órgão histórico, para a realização destas obras não era óbvia, que o resultado seria uma investigação académica pertinente.

### DESCRIÇÃO E CONSIDERAÇÕES DO ÁLBUM *AVANT-GARDE ORGAN*

Este álbum foi editado pela *9musas*<sup>13</sup> e publicado pela *Codax Music*<sup>14</sup> a 6 de Maio de 2022, com o suporte da Fundação GDA, CESEM, Ministério da Cultura e a Paroquia da Nossa Senhora da Ajuda. O álbum foi produzido, gravado, interpretado e masterizado por Cláudio de Pina. A gravação ocorreu entre Janeiro e Março de 2022<sup>15</sup>. Para a ficha técnica, críticas, testemunhos pes-

soais, agradecimentos, lista de obras e especificações, consulte o *libreto* do álbum<sup>16</sup>

Neste álbum a ligação entre as obras é subtil. No entanto, há uma busca incessante por uma nova linguagem sonora, rompendo com as normas impostas por um legado secular. O órgão, um aparelho que é a soma de vento, tubos e teclas, torna-se maior com a imaginação daqueles que o operam. É um dispositivo que incita a audácia do seu operador, rivalizando com o potencial sonoro de qualquer instrumento moderno. Esta foi a nossa contribuição, usar um órgão português com 200 anos num repertório vanguardista da década de 60.

A representação mental de máquinas monstruosas e sem propósito que devoram o tempo e zumbem com constante incessância, para então, de repente, silenciam de forma inesperada<sup>17</sup>. (Ligeti, 1969)

Estas sonoridades são atípicas para o órgão, mas beneficiam a já vasta panóplia acústica do instrumento. O ouvinte é convidado a embarcar nesta viagem sonora pelo mundo visceral do órgão. Podemos ouvir este álbum em modo binaural, utilizando apenas auscultadores e desfrutar da versão estéreo em qualquer sistema de som.

Este álbum é o culminar de uma curiosidade incansável por explorar a criação de interconexões e intertextualidades na música. Foi uma jornada de seis anos de pesquisa académica e trinta anos de experiência íntima com este órgão em particular. O objectivo deste álbum foi recriar as obras mais invulgares do repertório para órgão da década de 60 até 80.

Existe uma relação mais profunda entre estas obras, para além da sua novidade e estética. Queríamos expressar a dicotomia extrema entre notas longas e lentas *versus* notas curtas e rápidas. Explorar a restrição de usar apenas uma nota, duas notas, até um conjunto completo de dez notas. Utilizar ritmos irregulares que gradualmente aceleram e desaceleram. A soma de tudo isto é um exercício de nuances extremas e dicotómicas de modo a alcançarem um resultado que possa agradar e captar a atenção de qualquer ouvinte.

A duração de cada obra está relacionada com constantes matemáticas e físicas, com o arredondamento e a margem de erro apropriados. Os movimentos individuais de cada ciclo de obras (*Rrrrrrr... de Kagel, Musica Ricercata de*

16. <https://www.claudiodepina.com/booklet.html>

17. Nossa tradução – “La représentation mentale de machines monstrueuses, sans finalité, qui engloutissent le temps et bourdonnent avec un implacable constance puis se taisent tout à coup de manière inattendue”.

13. <https://9musas.pt/>

14. <https://codaxmusic.com/product/avant-garde-organ/>

15. <https://open.spotify.com/album/3e5Tlj5rQcQf605ITZT10>

the extreme dichotomy between long, slow notes *versus* short, fast notes. Exploring the constraint of using just one note, two notes, up to a complete cluster of ten notes. Utilising irregular rhythms that gradually speed up and slow down. The sum of all this is an exercise in extreme and dichotomous nuances to achieve a result that can please and capture the attention of any listener.

The duration of each work is related to mathematical and physical constants, with the appropriate rounding and margin of error. The individual movements of each cycle of works (*Rrrrrrr... by Kagel, Musica Ricercata* by Ligeti and *ASLSP* by Cage) were chosen using the *I Ching*, a method proficiently used by John Cage.

The works were meticulously realised using extended techniques and various materials such as fishing weight rods, *ohashi*, whistles and musical toys. The main rule that we followed was – no modification or alteration of the instrument. The extended techniques mentioned above are unconventional ways of playing the organ, such as gradually opening the registers, switching off the motor that powers the bellows and using *ohashi* (oriental cutlery) to fix the keys. These techniques are used in all the works, bringing Ligeti's sonic expansion and way of thinking to the works of other composers.

The improvisations were made according to the aesthetics and chords of La Monte Young (the *Magic chord* and the *Dream chord*)<sup>21</sup>, using the same sound material and techniques mentioned above. Young's works are full of theatricality, intertwining with the humour of Kagel's works incorporated into the interpretation.

In Young's verbal scores<sup>22</sup> a prior preparation had to be made to interpret them on a historical organ. You have to think 'outside the box' to play them. The same principle was applied to the *Piano Pieces for David Tudor* (1960).

Beyond these objectives, we felt the need to instil in any listener a reduced hearing to the soundscape that was created with this instrument through this interpretative practice. For the listener, who has no prior information about what extended techniques are and how they are realised, accepts these sounds as they are, disconnected from their sound source.

The binaural recording benefits this attentive listening. This was achieved with a pair of microphones mounted on a Jecklin disc system<sup>23</sup>. This absorbent disc is positioned between the two microphones and creates an acoustic shadow that separates the sound image of the

two microphones. This acoustic shadow creates a quasi-binaural effect in the stereo recording.

This technique was developed by Jürg Jecklin, a sound engineer at Swiss Radio, who called it Optimal Stereo Signal (OSS). This technique is a refinement of Alan Blumlein's 1931 patent, *Baffled binaural microphone technique*. Jecklin's technique differs in a 35 cm disc with absorbent material and a distance of 16.5 cm between the microphones, which coincides with the average distance between the ears. With this technique, the recording can be listened to through headphones in binaural format, but retain their stereophonic character if listened to on a regular loudspeaker system. In other words, with this technique there is no cut or phase effect, typical of binaural recordings, when reproduced with loudspeakers. This immersive character is enhanced by the preferential location of the microphones on the balustrade opposite the organ in the high choir, facing the organ facade. The distance between the microphones was also taken into account, as this is the point where the reverberation naturally decreases in relation to the direct sound of the organ, but maintains the stereophony characteristic of the positioning of each pipe. This method represents a more natural way of recording and listening the organ, and at the same time enhances and prepares the listening experience of these vanguard works and their special techniques.

#### AETHER VENTUS ALBUM

*Aether Ventus*<sup>24</sup> is an album that explores the interconnection of various musical techniques in the field of improvised music, intuitive music and real-time composition. This album explores the sonority of the organ with the application of the extended techniques developed in this work. This album was recorded at the Parish Church of Our Lady of Ajuda, with the organ built by Cerveira, in partnership with the electronic sounds coming from the theremin's<sup>25</sup> *menagerie*, microphones, controllers and modular synthesisers by Andrew Levine. In this interconnection, Pina and Levine intend to form a new element, which in their imagination is a mixture of wood, metal and wind – *Ventus*, with electricity and electromagnetism –, *Aether*. The result is a fusion between the old-fashioned organ and modern electronics, creating a sonic journey that transports the listener to new worlds. This journey is favoured by the ambisonic

21. *Magic Chord*: G, A, B, C, D, E, F# and G. *Dream Chord*: G, C, C# and D.

22. Cycle of works *Composition #1960* and *Piano Pieces for David Tudor* of La Monte Young.

23. <https://www.josephson.com/tn5.html>

24. <https://open.spotify.com/album/4y1nSaxP98PhYWeBqBq1zA>

25. An electronic instrument invented by Leon Theremin in 1928, it allows you to control the pitch and amplitude of the instrument's sound with gestures that are picked up by two antennae.

Ligeti e *ASLSP* de Cage) foram escolhidos com recurso ao *I Ching*, um método utilizado com proficiência por John Cage.

As obras foram meticulosamente realizadas recorrendo a técnicas expandidas e vários materiais, tais como pesos de pesca, *ohashi* (utensílio de cozinha oriental), apitos e brinquedos musicais. A regra principal que seguimos foi – nenhuma modificação ou alteração do instrumento. As técnicas expandidas, já mencionadas, são formas não convencionais de tocar o órgão, tais como abrir gradualmente os registos, desligar o motor que acciona os foles e usar *ohashi* para fixar as teclas. Estas técnicas são utilizadas em todas as obras, trazendo a expansão sonora e a forma de pensar de Ligeti para as obras de outros compositores.

As improvisações foram feitas conforme a estética e os acordes de La Monte Young (o Acorde Mágico e o Acorde Sonho)<sup>18</sup>, usando o mesmo material sonoro e as mesmas técnicas. As obras de Young estão repletas de teatralidade, entrelaçando-se com o humor das obras de Kagel incorporadas na interpretação.

Nas partituras verbais de Young<sup>19</sup> foi necessário fazer uma preparação prévia para interpretá-las num órgão histórico. É preciso pensar «fora da caixa» para tocá-las. O mesmo princípio foi aplicado às *Piano Pieces for David Tudor* (1960).

Para além destes objectivos, sentimos a necessidade de incutir em qualquer ouvinte uma audição reduzida à paisagem sonora criada com este instrumento através desta prática interpretativa. Para o ouvinte, que não tem informação prévia sobre o que são técnicas expandidas e como são realizadas, aceita estes sons tal como são, desconectados da sua fonte sonora.

A gravação binaural beneficia essa escuta atenta. Isso foi conseguido através de um par de microfones montados num sistema de disco Jecklin<sup>20</sup>. Este disco absorvente é posicionado entre os dois microfones e cria uma sombra acústica que separa a imagem sonora dos dois microfones. Essa sombra acústica cria um efeito quase binaural na gravação estéreo.

Esta técnica foi desenvolvida por Jürg Jecklin, engenheiro de som da Rádio Suíça, que a apelidou de *Optimal*



Fig. 8. Positioning the recording system: Jecklin disk and DPA 4090.

Fig. 8. Posicionamento do Jecklin disk e DPA 4090.

*Stereo Signal* (OSS). Esta técnica é um aperfeiçoamento da patente de Alan Blumlein de 1931, técnica de microfones binaural com deflector. A técnica de Jecklin difere por utilizar um disco de 35 cm com material absorvente e uma distância de 16,5 cm entre os microfones, que coincide com a distância média entre os ouvidos. Com esta técnica, a gravação pode ser escutada por meio de auscultadores em formato binaural, mas mantém o seu carácter estereofónico se for escutada num sistema de altifalantes normal. Por outras palavras, com esta técnica não há efeito de corte ou fase, típico das gravações binaurais, quando reproduzidas com altifalantes. Este carácter imersivo é reforçado pela localização preferencial dos microfones na balastrada em frente ao órgão no coro alto, de frente para a fachada do órgão. A distância entre os microfones também foi tida em conta, pois este é o ponto onde a reverberação diminui naturalmente em relação ao som directo do órgão, mas mantém a estereofonia característica do posicionamento de cada tubo. Este método representa uma forma mais natural de gravar e ouvir o órgão e, ao mesmo tempo, melhora e prepara a experiência auditiva destas obras de vanguarda e das suas técnicas especiais.

#### AETHER VENTUS

*Aether Ventus*<sup>21</sup> é um álbum que explora a interligação de várias técnicas musicais no campo da música improvisada, música intuitiva e composição em tempo real. Este

18. Acorde Mágico: Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá# e Sol. Acorde Sonho: Sol, Dó, Dó# e Ré.

19. Ciclo de obras *Composition #1960* e as *Piano Pieces for David Tudor* de La Monte Young.

20. <https://www.josephson.com/tn5.html>

21. <https://open.spotify.com/album/4y1nSaxP98PhYWeBQbQ1zA>



Fig. 9. *Aether Ventus* (2023).

Fig. 9. *Aether Ventus* (2023).

recording that creates an immersive three-dimensional sound field, allowing the listener to experience the full range of sounds produced by the organ and electronics. *Aether Ventus* is also a celebration of the centenary of Hungarian composer György Ligeti and his avant-garde legacy. Taking Ligeti's compositional resources as a starting point, such as clusters, graphic musical notation, micropolyphony, microtonalism, electronics and unconventional rhythms. With these resources we aim to create a unique sound experience that pays homage to Ligeti's innovative spirit. A testimony to Ligeti's lasting influence on contemporary music and his legacy as one of the most important *avant-garde* composers of the 20th century.

*Aether Ventus* is an applied study inspired by the nine objectives set out by Ligeti in the article *What does the composer of our time expect of the organ* (1970). The interpretation was influenced by these objectives and the application of compositional techniques used by Ligeti. The relationship between the organ and the theremin is mutually exclusive in relation to Ligeti's aims for the future of the organ.

## Conclusion

The repertoire presented here has left an indelible mark on the legacy of contemporary music for the historical organ. We can conclude that the composers Ligeti, Kagel, Cage and lesser-known Bengt Hambraeus (1928–2000), left seminal works that influenced the future of the organ. It's understandable that the advent of electronic and electroacoustic music, created in the studio, had its impact on the mentality of these composers, as we argued at the conference *Nova Contemporary Music Meeting*:

This period literally breathed new life into the organ, exploring new sonorities without altering the instrument. These sonorities are unique and relevant to contemporary music and are similar to the sonorities of acousmatic music. (Pina, 2018)

However, the achievements of these composers have not caused or generated the critical mass needed to change the understanding of the works presented here. Mainly in terms of the pedagogy of organ teachers in relation to this type of work. Nor have they altered the thinking of organ builders when it comes to organ building and experimentation (apart from a few examples, like the organs in Kassel and Cologne). Organist Susteck says: "These composers challenged the organ itself, bringing a new 'non-European' [sic] way of thinking." (Susteck, 2022). Composer and organist João Pedro Oliveira says that it's not necessary to change the instrument, but rather the mentality of all those involved in it. We associate with Oliveira's thought: 'Further experimentations (notation, technology and practices) are pertinent for the future of the organ.' (Oliveira, 2022), combined with what Ligeti expressed in *What does the composer of our time expect of the organ* (Ligeti, 1970).

As we have already seen these techniques can be permuted and iterated, creating a new sound expansion. The resulting works present and demonstrate some of these composite examples that will benefit the use of the historical organ in contemporary music.

Is it a mistake to use extended techniques or other unconventional interpretative practices on such an old instrument with an immeasurable historical legacy? We conclude that it isn't, the repertoire and contemporary organists indicate a pertinent legacy that begun in the mid-20th century by Hambraeus and Ligeti. About an object and its function, in this case a chair, we quote Evan Davis, in the magazine *Opumo*:

A chair's function is not just to provide a place to sit; it is to provide a medium for self-expression. Chairs are about status, for example. Or signalling something about oneself. That's why the words chair, seat and bench have found themselves used to describe high status professions, from Academia to Parliament to the Law. (Davis, 2005).

A chair is not limited to its function. Like the organ, it doesn't just have one function; the accompaniment of the Liturgy, Early Music or Baroque recitals.

These results, discussion, critical reception, interviews

álbum explora a sonoridade do órgão com a aplicação das técnicas expandidas desenvolvidas neste trabalho. Este álbum foi gravado na Igreja Paroquial da Nossa Senhora da Ajuda, no órgão construído por Cerveira, em parceria com os sons electrónicos provenientes do *theremin*<sup>22</sup>, microfones, controladores e sintetizadores modulares de Andrew Levine. Nesta interconexão, Pina e Levine pretendem formar um novo elemento, que na sua imaginação é uma mistura de madeira, metal e vento – *Ventus*, com electricidade e electromagnetismo –, *Aether*. O resultado é uma fusão entre o órgão histórico e a electrónica moderna, criando uma viagem sonora que transporta o ouvinte para novos mundos. Esta viagem é favorecida pela gravação ambisónica que cria um campo sonoro tridimensional imersivo, permitindo ao ouvinte experimentar toda a gama de sons produzidos pelo órgão e a electrónica. *Aether Ventus* é também uma celebração do centenário do compositor húngaro György Ligeti e do seu legado vanguardista. Tomando como ponto de partida os recursos composicionais de Ligeti, tais como *clusters*, notação musical gráfica, micropolifonia, microtonalismo, electrónica e ritmos não convencionais. Com estes recursos, aspiramos criar uma experiência sonora única que presta homenagem ao espírito inovador de Ligeti. Um testemunho da influência duradoura de Ligeti na música contemporânea e do seu legado como um dos compositores vanguardistas mais importantes do século XX.

*Aether Ventus* é um estudo aplicado inspirado nos nove objectivos estabelecidos por Ligeti no artigo *What does the composer of our time expect of the organ* (1970). A interpretação foi influenciada por esses objectivos e pela aplicação das técnicas de composição utilizadas por Ligeti. A relação entre o órgão e o *theremin* é mutuamente exclusiva em relação aos objectivos de Ligeti para o futuro do órgão.

## Conclusão

O repertório aqui apresentado deixou uma marca indelével no legado da música contemporânea para o órgão histórico. Podemos concluir que os compositores Ligeti, Kagel, Cage e o menos conhecido Bengt Hambraeus (1928–2000) deixaram obras seminais que influenciaram o futuro do órgão. É compreensível que o advento da música electrónica e electroacústica, criada em estúdio, tenha tido impacto na mentalidade destes compositores, como defendemos no congresso *Nova Contemporary Music Meeting*:

This period literally breathed new life into the organ, exploring new sonorities without altering the instrument. These sonorities are unique and relevant to contemporary music and are similar to the sonorities of acousmatic music. (Pina, 2018)

No entanto, as conquistas desses compositores não causaram, ou geraram a massa crítica necessária para mudar a compreensão das obras aqui apresentadas. Principalmente em termos da pedagogia dos professores de órgão em relação a este género de obras. Nem alteraram o pensamento dos organeiros quando se trata de construção e experimentação (excepto alguns exemplos, como os órgãos em Kassel e Colónia). O organista Susteck afirma: «Estes compositores desafiaram o próprio órgão, trazendo uma nova forma de pensar “não europeia”.» (Susteck, 2022). O compositor e organista João Pedro Oliveira afirma que não é necessário mudar o instrumento, mas sim a mentalidade de todos os envolvidos nele. Concordamos com o pensamento de Oliveira: «Mais experiências (notação, tecnologia e práticas) são pertinentes para o futuro do órgão.» (Oliveira, 2022), combinadas com o que Ligeti expressou em *What does the composer of our time expect of the organ* (Ligeti, 1970).

Já demonstrado, estas técnicas podem ser permutadas e misturadas, criando uma expansão sonora. As obras resultantes apresentam e demonstram alguns destes exemplos compostos que beneficiarão o uso do órgão histórico na música contemporânea.

É um erro usar técnicas expandidas ou outras práticas interpretativas não convencionais num instrumento tão antigo com um legado histórico imensurável? Concluimos que não, o repertório e os organistas contemporâneos indicam um legado pertinente que começou em meados do século XX por Hambraeus e Ligeti. Sobre um objecto e a sua função, neste caso uma cadeira, citamos Evan Davis na revista *Opumo*:

A chair's function is not just to provide a place to sit; it is to provide a medium for self-expression. Chairs are about status, for example. Or signalling something about oneself. That's why the words chair, seat and bench have found themselves used to describe high status professions, from Academia to Parliament to the Law. (Davis, 2005).

Uma cadeira não se limita à sua função. Tal como o órgão, não usufrui apenas de uma função: acompanhar a liturgia, recitais e/ou concertos de música antiga, ou música barroca.

22. Um instrumento electrónico inventado por Leon Theremin em 1928, permite controlar o tom e a amplitude do som do instrumento com gestos captados por duas antenas.

and testimonies showed an interest in contemporary organ music, especially in its adaptation for the historical organ.

A new repertoire can easily be created using these extended techniques, without the need for special vector graphics software, or prior inspection or modification of the organ, as happened in the creation of Gabirro's *Roda* (2024). By demonstrating how easy it is to deal with these unconventional techniques, we can apply them and expand existing organ works. From the organ teacher's point of view, one can assume the pedagogical benefits of using simpler notation to prepare students to deal with certain unconventional techniques, while at the same time increasing attention to listening and the importance that stop manipulation gives to each work. It should be noted that the instrumental practice of unconventional techniques equips the organist with tools that will be beneficial throughout the instrument's repertoire such as; paying full attention to the sound produced by the organ, the importance of registration, the importance of establishing a historical context for each work/composer and that each organ is a unique instrument. Organists can easily reproduce extended techniques on modern organs<sup>26</sup> using pedals or other controls. They could also use the performance techniques developed in this work, as they don't need extra resources (such as registrant assistants). If you want to adapt other genre of repertoire we also recommend comparing new and old interpretations of some of the works proposed in this work, such as those realised by Zsigmond Szathmáry and Dominik Susteck.

This article proposed a laboratory of performance practice, with an interconnection between the notations and techniques that can be used, mostly applied to the historical organ. In fact, most of these instruments are entirely mechanical in nature and the degree of control of the keys and stops is directly linked to their operation. However, there are instruments with digital or electronic control of the stops that make it impossible to expand the sound or manipulate the stops, something that Ligeti warns about in the performance notes of his organ works.

In realising this laboratory, we became aware of the seriousness of Ligeti's invitation: "[...] be inventive." (Ligeti, 1969). Ligeti opened up the sonic possibility of the organ, opening up a new world of sound. Ligeti showed that the instrument could be used in other ways, encouraging performers and composers with a paradigm that his still relevant today. The legacy he leaves behind in his writings changes the commonly held idea of this instrument. Even today, his studies constitute an

*avant-garde*, pertinent and modern approach that contains enough elements to set it apart from other contemporary organ music.

The analysis, with elements of acoustics, spectrograms, MIDI and terms used from other musical areas (like sound masses from electroacoustic music) is a proven methodology to engage with these works. The focus on the sound result is fundamental for these composers, and analysing and interpreting these works brings a new understanding that benefits all contemporary music based on textures or timbre.

The proposed recitals proved that it is possible to perform contemporary music on a historical organ and have an engaging audience, both in the works and in their realisation. In addition to the recitals held in the Parish Church of Our Lady of Ajuda, the other recitals held on the Fontanes positive organ at the National Music Museum were relevant not only for crystallising the performance practice, but also for creating a new audience and presenting the same techniques from the interpretative practice laboratory on a different instrument – proving the validity of this methodology. Nevertheless, the audience and critics of these recitals were extremely favourable, with a lot of support and positive comments. Most of these recitals were recorded and can be viewed online on the YouTube platform<sup>27</sup> and on our personal website<sup>28</sup>.

The release of the albums *Avant-garde Organ* and *Aether Ventus* proved the effectiveness of the interpretative practice developed in the laboratory of this work for a broader audience. The adaptation of extended techniques, always with the aim of creating a new sonic expansion of the historical organ, exceeded our expectations. The historical Portuguese organ is an excellent example of how an old instrument can still breathe vigorously through this new repertoire, due to its unique character and the genius of Portuguese organ builders.

In this way, we demonstrate that all the objectives of this work have been checked and exceeded.

Regarding secondary objectives, we added artistic and scientific knowledge about this field of study. We conclude that the cultural legacy of this instrument will endure over time, preventing this heritage from being devalued or confined to just one musical genre.

26. *Orgelpark*, St. Peter and Kassel.

27. <https://www.youtube.com/watch?v=IFgHr3GkaRo&list=PLXHgOQD-he-9nKjEG641HZOdxPLGCR7YZ>

28. <https://www.claudiodiepina.com/photos.html>

Estes resultados, discussões, críticas, entrevistas e testemunhos revelaram um interesse pela música contemporânea para órgão – especialmente na sua adaptação para o órgão histórico.

Um novo repertório pode ser facilmente criado usando essas técnicas expandidas, sem a necessidade de um *software* especial de gráficos vetoriais, ou inspecção prévia, ou modificação do órgão – como aconteceu na criação de *Roda* (2024) de Gabirro. Ao demonstrar como é fácil lidar com essas técnicas não convencionais, podemos aplicá-las e expandir as obras existentes para órgão. Do ponto de vista do professor de órgão, pode-se assumir os benefícios pedagógicos do uso de uma notação mais simples para preparar os alunos para lidar com certas técnicas não convencionais. Ao mesmo tempo, aumenta a atenção à audição e a importância que a manipulação dos registos dá a cada obra. Deve-se notar que a prática instrumental de técnicas não convencionais equipa o organista com ferramentas que serão benéficas em todo o repertório do instrumento, tais como: prestar total atenção ao som produzido pelo órgão, a importância do registo, a importância de estabelecer um contexto histórico para cada obra/compositor – que cada órgão é um instrumento único. Os organistas podem reproduzir facilmente técnicas avançadas em órgãos modernos<sup>23</sup> com outros recursos. Também poderiam usar as técnicas de interpretação desenvolvidas neste trabalho, já que não precisam de recursos extras (como assistentes de registo). Se quiser adaptar outros tipos de repertório, também recomendamos comparar interpretações novas e antigas de algumas das obras propostas neste trabalho, como as realizadas por Zsigmond Szathmáry e Dominik Susteck.

Este artigo propôs um laboratório de prática interpretativa, com uma interligação entre as notações e as técnicas que podem ser utilizadas, aplicando-as principalmente ao órgão histórico. Na verdade, a maioria destes instrumentos é de natureza inteiramente mecânica e o grau de controlo das teclas e registos está directamente ligado ao seu funcionamento. No entanto, existem instrumentos com controlo digital ou electrónico dos registos que impossibilitam a expansão do som ou a manipulação dos registos, algo que Ligeti alerta nas notas de interpretação das suas obras para órgão.

Ao concretizar este laboratório, tomámos consciência da seriedade do convite de Ligeti: «[...] sejam inventivos.» (Ligeti, 1969). Ligeti abriu as possibilidades sonoras do órgão, revelando um novo mundo sonoro. Ligeti demonstrou que o instrumento podia ser utilizado de outras formas, incentivando intérpretes e compositores com um

paradigma que ainda hoje é relevante. O legado que ele deixa nos seus escritos muda a ideia comumente aceite sobre este instrumento. Ainda hoje, os seus estudos constituem uma abordagem vanguardista, pertinente e moderna, que contém elementos suficientes para o distinguir de outra música contemporânea para órgão.

A análise, com elementos de acústica, espectrogramas, MIDI e termos utilizados noutras áreas musicais (como massas sonoras da música electroacústica, é uma metodologia comprovada para abordar estas obras. O foco no resultado sonoro é fundamental para estes compositores e a análise e a interpretação destas obras trazem uma nova compreensão que beneficia toda a música contemporânea baseada em texturas ou timbres.

Os recitais propostos provaram ser possível tocar música contemporânea num órgão histórico e cativar o público, tanto nas obras como na sua realização. Para além dos recitais realizados na Igreja Paroquial da Nossa Senhora da Ajuda, os outros recitais realizados no órgão positivo Fontanes no Museu Nacional da Música, foram relevantes não só para cristalizar a prática interpretativa, mas também para criar um público e apresentar as mesmas técnicas do laboratório de prática interpretativa num instrumento diferente – comprovando a validade desta metodologia. No entanto, o público e os críticos destes recitais foram extremamente favoráveis, com muito apoio e comentários positivos. A maioria destes recitais foi gravada e pode ser vista em linha na plataforma *YouTube*<sup>24</sup> e no nosso sítio pessoal<sup>25</sup>.

A edição dos álbuns *Avant-garde Organ e Aether Ventus* comprovou a eficácia da prática interpretativa desenvolvida no laboratório deste trabalho para um público mais vasto. A adaptação de técnicas expandidas, sempre visando criar uma nova expansão sonora do órgão histórico, superou as nossas expectativas. O órgão histórico português é um excelente exemplo de como um instrumento antigo ainda pode respirar vigorosamente através deste novo repertório, devido ao seu carácter único e ao génio dos construtores de órgãos portugueses.

Desta forma, demonstramos que todos os objectivos deste trabalho foram verificados e superados.

No que diz respeito aos objectivos secundários, acrescentámos conhecimento artístico e científico sobre este campo de estudo. Concluímos que o legado cultural deste instrumento perdurará ao longo do tempo, impedindo que este património seja desvalorizado ou confinado a apenas um género musical.

23 *Orgelpark, St. Peter e Kassel.*

24. <https://www.youtube.com/watch?v=IFgHr3GkaRo&list=PLXHgOQD-he-9nKJEG6411HZ0dxPLGCR7YZ>

25. <https://www.claudiodepina.com/photos.html>

## BIBLIOGRAPHY

- Anderson, S. C. (ed.) (2012) *Twentieth-Century Organ Music*. New York: Routledge.
- Hatch, B. (ed.) (2001) *Writings through John Cage's music, poetry and art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blackburn, A. (2011) *The Pipe organ and Real-time digital signal processing*. (diss. doutoral). Melbourne: Griffith University.
- Cage, J. (1961) *Silence: Lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Collins, G. (1980) *Avant-garde techniques in the organ works of György Ligeti, a lecture recital*. (diss. doutoral). Texas: North Texas State University.
- Davis, E. (2005) "Boieng 737 cowling chair" *Opumo* magazine London: Great Western Studios
- Eidenbenz, M., Glaus, D., Kraut, P. (ed.) (2006) *Fresh Wind: The Research Organs of Bern University of Arts*. Saarbrücken: PFAU-Verlag.
- Gassmann, M. (ed.) (2007) *Werkzeuge der Stille II: Die neuen Orgeln in Sankt Peter zu Köln*. Köln: Fries Printmedien.
- Gillies, S. (2012) *Investigating the structure of acoustic and electronic noise: an analysis of 'Volumina' by György Ligeti and 'Canaanda' by Merzbow*. (diss. doutoral) Perth: Edith Cowan University.
- Gjerde, L. (2013) "The forbidden organ concert": *Egil Hovland's Elementa pro Organo in context*. (diss. doctoral) New York: Eastman School of Music.
- Gorne, A. V. (2018) *Treatise on writing Acousmatic Music on Fixed Media*. Musique & Reserches, Vol. IX, Brussels: Lien
- Griffiths, P. (1983) *György Ligeti*. London: Robson Books.
- Grubbs, D. (2014) *John Cage, the Sixties, and Sound Recording*. London: Duke University Press.
- Haas, B. (2014) "Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren". Laukvik, J. (ed.), *Orgelschule zur historischen Auführungspraxis*, Teil 3, Die Moderne, (pp. 245–348) Stuttgart: Carus-Verlag
- Harlow, R. (2011) *Recent organ design innovations and the 21st-century 'Hyperorgan'*. (diss. doutoral) New York: Eastman School of Music.
- Herchenröder, M. (1999) *György Ligeti Orgelwerke: Struktur und Assoziation*. *Publikationen des österreichischen Orgelforums* 2 / 3.
- Hicks, M. (1993) "Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée". *Perspectives of New Music*, 31, (pp. 172–90)
- Iddon, M. (2013) *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*. New York: Cambridge University Press.
- Iverson, J. J. (2009) *Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958-1968* (diss. doutoral) Austin: University of Texas.
- Lehtola, J. (2019) *György Ligeti – traditional reformer or revolutionary discoverer? Ligeti's organ music and its influence on organ-playing technique*, Trio, Vol. 8 n.º 1–2, Sibelius academy, University of Arts: Helsinki
- Levy, B.R. (2006) *The electronic works of György Ligeti and their influence on his later style*. College park: University of Maryland.
- Ligeti, G. (1968) *Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel*. Em Eggebrecht H. (ed.), *Orgel und Orgelmusik heute*. Erstes Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, 1968, (pp.168–182). Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft
- (1968) *What does the composer of our time expect of the organ?* (trad, Aylesworth, W.) Illinois: Northwestern University.
- (1996) *Die Orgel sprengt die Tradition*. Melos 33, (pp 311–313) Mainz: Schott.
- (2010) *Neuf Essais sur la Musique* (ed. e trad. Fourcassié, C. Michel, P. et al) Gêveve: Éditions Contrechamps.
- (2013) *L'Atelier du Compositeur* (ed. e trad. Fourcassié, C. Michel, P. et al) Gêveve: Éditions Contrechamps
- Luchese, D. (1988) "Levels of Infrastructure in Ligeti's Volumina". Sonus: *A journal of Investigations into Global Musical Possibilities* n.º 9.
- Moore, A. (2016) *Sonic Art*. London: Routledge.
- Olson, H. (1966) *Music, Physics and Engineering*. New York: Dover.
- Pina, C. (2019) "Convolution and convoluted acoustic spaces". *Tracking the creative process in music*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Pina, C. (2020) "O órgão da Ajuda" *O comércio de Alcântara*, vol. XI, (pp. 4–5), Lisboa.
- Pina, C. (2021), "Ligeti's organs studies", *Nova Contemporary Music Meeting*, Lisboa: Universidade Nova.
- Pina, C. (2021), "John Cage's organs", *III Encontro Internacional de Estudantes em Música e Musicologia*, Évora: Universidade de Évora.
- Pina, C. (2022) "This is not a pipe organ" *Experimentation and beyond in music*, Benetti, A., Bettencourt, L. (ed), Aveiro: Universidade de Aveiro vol. 1, (pp.13–15).
- Pina, C. (2022) "Organ notation and extended techniques" *International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TENOR'22 Proceedings*, Tiffon, V., Bell, J., de Paiva, C. (ed) Marseille: PRISM Laboratory, vol. 1, pp. 57–61.
- Pina, C. (2022) "Extended techniques on the pipe organ" *Nova Contemporary Music Journal: Composing Music Today*, vol. 2, Magalhães, F., Wanke, R., Pires, I. (ed) Lisboa: Universidade Nova, (pp. 42–51).
- Pina, C. (2022) "Adapting avant-garde organ music for historical instruments", *XI Encontro de Investigação em Música ENIM*, Aveiro: SPIM, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro e Coimbra.
- Pina, C. (2022) "When the old technology meets the new: a case study about an acousmatic perspective of the organ", *1.º Encontro em Música, Tecnologia e Investigação*, Lisboa: Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
- Pina, C. (2023) "The organ works of Arvo Pärt" *XII Encontro de Investigação em Música ENIM*, Mafra: SPIM, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro e Coimbra.
- Pina, C. (2023) "The acousmatic gesture in contemporary organ music" *2.º Encontro em Música, Tecnologia e Investigação*, Lisboa: Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
- Read, G. (1976) *Contemporary Instrumental Techniques*. New York: Schirmer.
- Retallack, J. (ed) (1996) *MUSICAGE: Cage Muses on words, art and music*. Hanover: University Press of New England.
- Ritchie, G., Stauffer, G. (2000) *Organ technique, Modern and Early*. Oxford: Oxford University Press.
- Röhring, K. (1997) "The organ music of György Ligeti" em Ericsson, H. *Schoenberg – Frescobaldi – Ligeti*, 1999, BIS509 (CD).
- Shults, C. (1998) *Silencing the sounded self: John Cage and the American Experimental Tradition*. Hanover: University Press of New England.
- Snyder, K. (Ed.) (2002) *The organ as a mirror of its time North European Reflections, 1610–2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Stone, K. (1980) *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sumner, W. (1973) *The organ: its evolution, Principles of Construction and Use*. New York: Philosophical Library.
- Szathmáry, Z. (1987) "Die Orgelwerke von György Ligeti". Kolleritsch, O. (ed.), *György Ligeti*. Personalstil – Avantgardismus – Popularität, (pp. 213–221). Wien: Studien zur Wertungsforschung.
- Thomas, J. O. (1983) "Ligeti's Organ Music". *The Musical Times*, n.º (124)1683, (pp 319–321) London: Musical Times Publications.
- Toop, R. (1999) *György Ligeti*. London: Phaidon Press.
- Várnai, P. (1983) *György Ligeti in Conversation*. London: Eulenburg Books.
- Vaz, J. (2013) *Dynamics and Orchestral Effects in Late Eighteenth-Century Portuguese Organ Music: The Works of José Marques e Silva (1782-1837) and the Organs of António Xavier Machado e Cerqueira (1756-1828)* em A. Wooley, J. Kitchen (ed.) *Interpreting Historical Keyboard Music: Sources, Contexts and Performance*. Cap. 11, pp. 157–172. London: Routledge.
- Vaz, J. (2019) "'Portuguese' Organ vs. 'Iberian' Organ: Organ Building in Portugal after 1700", *Boletim Cultural [de Mafra]* (pp.59–74).
- Vaz, J. (2024) *O órgão em Portugal no final do Antigo Regime: A obra de frei José Marques e Silva (1782-1837) e os instrumentos do seu tempo*, CESEM, Lisboa: Edições Colibri,
- Werner, J. (1978) *The Contribution of Bengt Hambraeus to the development of a New Organ Music*. Ontario: University of Western Ontario.

## BIBLIOGRAFIA

- Anderson, S. C. (ed.) (2012) *Twentieth-Century Organ Music*. New York: Routledge
- Hatch, B. (ed.) (2001) *Writings through John Cage's music, poetry and art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blackburn, A. (2011) *The Pipe organ and Real-time digital signal processing*. (diss. doutoral). Melbourne: Griffith University.
- Cage, J. (1961) *Silence: Lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Collins, G. (1980) *Avant-garde techniques in the organ works of György Ligeti, a lecture recital*. (diss. doutoral). Texas: North Texas State University.
- Davis, E. (2005) "Boieng 737 cowlng chair" *Opumo* magazine London: Great Western Studios
- Eidenbenz, M., Glaus, D., Kraut, P. (ed.) (2006) *Fresh Wind: The Research Organs of Bern University of Arts*. Saarbrücken: PFAU-Verlag.
- Gassmann, M. (ed.) (2007) *Werkzeuge der Stille II: Die neuen Orgeln in Sankt Peter zu Köln*. Köln: Fries Printmedien.
- Gillies, S. (2012) *Investigating the structure of acoustic and electronic noise: an analysis of 'Volumina' by György Ligeti and 'Canaanda' by Merzbow*. (diss. doutoral) Perth: Edith Cowan University.
- Gjerde, L. (2013) "The forbidden organ concert": *Egil Hovland's Elementa pro Organo in context*. (diss. doctoral) New York: Eastman School of Music.
- Gorne, A. V. (2018) *Treatise on writing Acousmatic Music on Fixed Media*. Musique & Reserches, Vol. IX, Brussels: Lien
- Griffiths, P. (1983) *György Ligeti*. London: Robson Books.
- Grubbs, D. (2014) *John Cage, the Sixties, and Sound Recording*. London: Duke University Press.
- Haas, B. (2014) "Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren". Laukvik, J. (ed.), *Orgelschule zur historischen Auführungspraxis*, Teil 3, Die Moderne, (pp. 245–348) Stuttgart: Carus-Verlag
- Harlow, R. (2011) *Recent organ design innovations and the 21st-century 'Hyperorgan'*. (diss. doutoral) New York: Eastman School of Music.
- Herchenröder, M. (1999) *György Ligeti Orgelwerke: Struktur und Assoziation. Publikationen des österreichischen Orgelforums 2 / 3*.
- Hicks, M. (1993) "Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée". *Perspectives of New Music*, 31, (pp. 172–90)
- Iddon, M. (2013) *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*. New York: Cambridge University Press.
- Iverson, J.J. (2009) *Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958–1968* (diss. doutoral) Austin: University of Texas.
- Lehtola, J. (2019) *György Ligeti – traditional reformer or revolutionary discoverer? Ligeti's organ music and its influence on organ-playing technique*, Trio, Vol. 8 n.º 1–2, Sibelius academy, University of Arts: Helsinki
- Levy, B.R. (2006) *The electronic works of György Ligeti and their influence on his later style*. College park: University of Maryland.
- Ligeti, G. (1968) *Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel*. Em Eggebrecht H. (ed.), *Orgel und Orgelmusik heute*. Erstes Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, 1968, (pp.168–182). Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft
- (1968) *What does the composer of our time expect of the organ?* (trad, Aylesworth, W.) Illinois: Northwestern University.
- (1996) *Die Orgel sprengt die Tradition*. Melos 33, (pp 311–313) Mainz: Schott.
- (2010) *Neuf Essais sur la Musique* (ed. e trad. Fourcassié, C. Michel, P. et al) Gêneze: Éditions Contrechamps.
- (2013) *L'Atelier du Compositeur* (ed. e trad. Fourcassié, C. Michel, P. et al) Gêneze: Editions Contrechamps
- Luchese, D. (1988) "Levels of Infrastructure in Ligeti's Volumina". *Sonus: A journal of Investigations into Global Musical Possibilities* n.º 9.
- Moore, A. (2016) *Sonic Art*. London: Routledge.
- Olson, H. (1966) *Music, Physics and Engineering*. New York: Dover.
- Pina, C. (2019) "Convolution and convoluted acoustic spaces", *Tracking the creative process in music*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Pina, C. (2020) "O órgão da Ajuda" *O comércio de Alcântara*, vol. XI, (pp. 4–5), Lisboa.
- Pina, C. (2021), "Ligeti's organs studies", *Nova Contemporary Music Meeting*, Lisboa: Universidade Nova
- Pina, C. (2021), "John Cage's organs", *III Encontro Internacional de Estudantes em Música e Musicologia*, Évora: Universidade de Évora.
- Pina, C. (2022) "This is not a pipe organ" *Experimentation and beyond in music*, Benetti, A., Bettencourt, L. (ed), Aveiro: Universidade de Aveiro vol. 1, (pp.13–15).
- Pina, C. (2022) "Organ notation and extended techniques" *International Conference on Technologies for Music Notation and Representation – TENOR'22 Proceedings*, Tiffon, V., Bell, J., de Paiva, C. (ed) Marseille: PRISM Laboratory, vol. 1, pp. 57–61.
- Pina, C. (2022) "Extended techniques on the pipe organ" *Nova Contemporary Music Journal: Composing Music Today*, vol. 2, Magalhães, F., Wanke, R., Pires, I. (ed) Lisboa: Universidade Nova, (pp. 42–51).
- Pina, C. (2022) "Adapting avant-garde organ music for historical instruments", *XI Encontro de Investigação em Música ENIM*, Aveiro: SPIM, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro e Coimbra.
- Pina, C. (2022) "When the old technology meets the new: a case study about an acousmatic perspective of the organ", *1.º Encontro em Música, Tecnologia e Investigação*, Lisboa: Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
- Pina, C. (2023) "The organ works of Arvo Pärt" *XII Encontro de Investigação em Música ENIM*, Mafra: SPIM, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro e Coimbra.
- Pina, C. (2023) "The acousmatic gesture in contemporary organ music" *2.º Encontro em Música, Tecnologia e Investigação*, Lisboa: Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
- Read, G. (1976) *Contemporary Instrumental Techniques*. New York: Schirmer
- Retallack, J. (ed.) (1996) *MUSICAGE: Cage Muses on words, art and music*. Hanover: University Press of New England.
- Ritchie, G., Stauffer, G. (2000) *Organ technique, Modern and Early*. Oxford: Oxford University Press.
- Röhring, K. (1997) "The organ music of György Ligeti" em Ericsson, H. *Schoenberg – Frescobaldi – Ligeti*, 1999, BIS509 (CD).
- Shultis, C. (1998) *Silencing the sounded self: John Cage and the American Experimental Tradition*. Hanover: University Press of New England.
- Snyder, K. (Ed.) (2002) *The organ as a mirror of its time North European Reflections, 1610–2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Stone, K. (1980) *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sumner, W. (1973) *The organ: its evolution, Principles of Construction and Use*. New York: Philosophical Library.
- Szathmáry, Z. (1987) "Die Orgelwerke von Györgi Ligeti". Kolleritsch, O. (ed.), *György Ligeti*. Personalstil – Avantgardismus – Popularität, (pp. 213–221). Wien: Studien zur Wertungsforschung.
- Thomas, J. O. (1983) "Ligeti's Organ Music". *The Musical Times*, n.º (124)1683, (pp 319–321) London: Musical Times Publications.
- Toop, R. (1999) *György Ligeti*. London: Phaidon Press.
- Várnai, P. (1983) *György Ligeti in Conversation*. London: Eulenburg Books.
- Vaz, J. (2013) *Dynamics and Orchestral Effects in Late Eighteenth-Century Portuguese Organ Music: The Works of José Marques e Silva (1782–1837) and the Organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828)* em A. Wooley, J. Kitchen (ed.) *Interpreting Historical Keyboard Music: Sources, Contexts and Performance*. Cap. 11, pp. 157–172. London: Routledge.
- Vaz, J. (2019) "Portuguese' Organ vs. 'Iberian' Organ: Organ Building in Portugal after 1700", *Boletim Cultural [de Mafra]* (pp.59–74).
- Vaz, J. (2024) *O órgão em Portugal no final do Antigo Regime: A obra de frei José Marques e Silva (1782–1837) e os instrumentos do seu tempo*, CESEM, Lisboa: Edições Colibri,
- Werner, J. (1978) *The Contribution of Bengt Hambraeus to the development of a New Organ Music*. Ontario: University of Western Ontario.

# On the edge of a crucial change: Playing with the future of today's art music, between creation and conservation

Andreia Nogueira

Researcher at TECHN&ART/ IPT – Technology, Restoration and art Enhancement  
Centre of the Polytechnic University of Tomar. Project Coordinator of KreativEU  
– Knowledge and Creativity European University. [andreia-nogueira@ipt.pt](mailto:andreia-nogueira@ipt.pt)

## Getting started ...

This article explores the notion of *creative conservation* and its potential role in shaping the future of today's art music. It investigates how the intersection between current ontological complexities of cultural heritage and artistic innovation invites a rethinking of both preservation and artistic practice. Through an analysis of the multimedia piano piece *Projected Game I* (1979), a collaborative work by the Portuguese composer Clotilde Rosa (1930–2017) and the Portuguese visual artist Eduardo Sérgio (1937–), this article examines how creative conservation can serve not only as a tool for preserving cultural heritage, but also as a catalyst for artistic reinvention and dialogue between past and present... between conservation and creation.

## Playing with *Creative Conservation* onto *Projected Game I* ...

Cultural heritage, in its tangible and intangible forms, provides a link to the past, through which societies constantly reinterpret their identities and values. The Faro Convention (2005) on the Value of Cultural Heritage for Society underscores this perspective by defining cultural heritage as “a group of resources inherited from the past which people identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their constantly evolving values, beliefs, knowledge and traditions. It includes all aspects of the environment resulting from the interaction between people and places through

time.” This statement shifts the focus from a static view of heritage – which posits that cultural heritage consists of non-renewable tangible objects of exceptional historical or artistic value (to name but the UNESCO's western-biased and disputed 1972 concept of “cultural heritage”) – toward a more active and dynamic model, fostering cultural and ecological interconnectedness. Cultural heritage is more and more regarded as a social and cultural process in that it undergoes a dynamic and continuous process of cultural and social transformation and renewal over time. This perspective is more suited to and supportive of the theoretical concept of creative conservation, which calls for a shift from the current passive conservation paradigm toward an active mode of preservation. As one can read on the Creative Conservation MANIFESTO: “Creative conservation pushes conservators to move from a passive and often invisible creative agency (in a technical sense) towards an active and visible creative agency (in an artistic sense). In other words, through creative conservation, we propose an active mode of preservation that not only forces conservators to imagine different trajectories in relation to remnant ecologies but also requires a new understanding of the word conservation as it currently prioritises the recovery of an imagined original state of the material fabric over the creation of possible future states.” Creative Conservation promotes the idea that to conserve is not merely to preserve an object in its “original state” (regardless of what that may mean), but to engage with it creatively, allowing it to be reinterpreted

# À beira de uma mudança crucial: jogando com o futuro da música erudita atual, entre a criação e a conservação

Andreia Nogueira

Investigadora no TECHN&ART/ IPT – Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização das Artes do Instituto Politécnico de Tomar. Coordenadora do projeto KreativEU – Knowledge and Creativity European University. [andreia-nogueira@ipt.pt](mailto:andreia-nogueira@ipt.pt)

## Para começar ...

O presente artigo explora a noção de *conservação criativa* e o seu potencial papel na definição do futuro da música erudita atual, investigando como a interseção entre as atuais complexidades ontológicas do património cultural e da inovação artística convida a repensar tanto a preservação como a prática artística. Através da análise da peça multimédia para piano *Jogo Projectado I* (1979), um trabalho colaborativo da compositora portuguesa Clotilde Rosa (1930–2017) e do artista visual português Eduardo Sérgio (1937–), este artigo examina como a conservação criativa pode servir não só como ferramenta de preservação do património cultural, mas também como catalisador de reinvenção artística e de diálogo entre o passado e o presente, entre a conservação e a criação.

## Jogando com *Conservação Criativa* sobre *Jogo Projectado I* ...

O património cultural, nas suas formas tangíveis e intangíveis, estabelece uma ligação com o passado, permitindo às sociedades reinterpretar constantemente as suas identidades e valores. A Convenção de Faro (2005) sobre o Valor do Património Cultural para a Sociedade destaca esta perspetiva ao definir o património cultural como «um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam, independentemente do regime de propriedade dos bens, como um reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspetos do meio ambiente resul-

tantes da interação entre as pessoas e os lugares através do tempo». Esta declaração desloca o foco de uma visão estática do património – que o considera composto por objetos tangíveis, não renováveis, de valor histórico ou artístico excecional (para citar apenas o conceito ocidentalista e contestado da UNESCO de 1972 de «património cultural») – para um modelo mais ativo e dinâmico, que promove a interligação cultural e ecológica. O património cultural é cada vez mais considerado um processo social e cultural, na medida em que está sujeito a um processo dinâmico e contínuo de transformação e renovação cultural e social ao longo do tempo. Esta perspetiva é mais adequada ao conceito teórico de conservação criativa, que apela a uma mudança do atual paradigma de conservação passiva para um modo ativo de preservação. No MANIFESTO da Conservação Criativa pode ler-se: «A conservação criativa leva os conservadores a passar de uma agência criativa passiva e muitas vezes invisível (no sentido técnico) para uma agência criativa ativa e visível (no sentido artístico). Em suma, através da conservação criativa, propomos um modo ativo de preservação que não só obriga os conservadores a imaginarem trajetórias diferentes em relação às ecologias remanescentes, como também exige uma nova compreensão da palavra «conservação», uma vez que atualmente se dá prioridade à recuperação de um estado original imaginário do tecido material em detrimento da criação de possíveis estados futuros.» A Conservação Criativa promove a ideia de que conservar não é apenas preservar um objeto no seu «estado original» (independentemente do que isso possa significar), mas envolver-se



Figure 1. *Projected Game I*. Performance: Francisco Monteiro; visual environment: Andreia Nogueira; 21st of April 2017, at Pequeno Auditório, ESML, Lisbon (Portugal). © Andreia Nogueira

Figura 1. *Jogo Projectado I*. Performance: Francisco Monteiro; ambiente visual: Andreia Nogueira; 21 de abril de 2017, no Pequeno Auditório da ESML, Lisboa (Portugal). © Andreia Nogueira

in light of present needs and, hence, making the object worthy of preservation. Rather than seeing historic works as static relics, “frozen in time”, creative conservation repositions them as evolving “texts”, open to new interpretations and new audiences, thus reflecting the goals of the Faro Convention.

By now the reader may be asking: What does creative conservation have to do with today’s art music? Let us see the case of *Projected Game I*...

*Projected Game I* (in Portuguese, *Jogo Projectado I*), the multimedia piano piece from 1979, was collaboratively created by the Portuguese composer Clotilde Rosa and the Portuguese visual artist Eduardo Sérgio, based on an open poem by the Portuguese poet Marta Cristina de Araújo. This piece involves not only an acoustic musical performance (that of the pianist) but also a series of projected images, creating a multisensory experience. Despite its pioneering audiovisual experience, *Projected Game I* has remained away from the public sphere for about 40 years, partly because the visual component was deemed lost. Fortunately, this visual component was rediscovered, and the piece was restaged in 2017 (see figure 1). At this occasion, instead of attempting to “freeze” *Projected Game I* in its 1979 form, the process involved reactivating it through contemporary means, notably through the use of digital projections, which is quite a “traditional” and standard preservation procedure in contemporary times. This process did not undermine the historical value of the piece. Rather, it extended its lifespan by allowing it to make use of updated technology. It also honoured the original intentions of Rosa and Sérgio, who themselves were working at the edge of

innovation, pushing the boundaries of conventional performance traditions.

During the process of rediscovering the work’s visual component created by Sérgio it was possible to get to know that *Projected Game I* existed in other versions in relation to its visual component. However, due to the unavailability of reliable information about the former use and meaning of the visual remnant materials collected they were left concealed from the public eye (see figure 3 on page 276) as usually happens.

But this was about to change... As far as the story goes, a new chapter in the life of the work began with its new restaging, performed on the 9th of October 2024, during the International Conference HeriCC – *Heritage, Conservation and Creativity* (see figure 2 on page 275). The aim of this new restaging was to demonstrate that creative conservation can be of a pivotal importance in the reinterpretation and communication of those mentioned concealed remnants. By relying on creative conservation, it was possible to create a new understanding for those remnants, which end up acquiring a new ‘afterlife’, by being allowed to continue to evolve and change, not being frozen in time, and to be shown to the public.

*Projected Game*, the game, not the multimedia work, then came into existence (see figures 4 and 5). It was created through the Genially gamification tool. With this game the public is asked to create their own poem by freely combining the eight verses of the open poem represented on figure 3 (each verse is written onto a sheet; the document is made of eight sheets aggregated together), while also experiencing the live performance itself.

Figure 2. *Projected Game I*.  
Performance: Inês Filipe;  
visual environment: Andreia  
Nogueira; 9th of October  
2024, at Cine Teatro  
Paraíso, Tomar (Portugal).  
© Andreia Nogueira



Figura 2. *Jogo Projectado I*.  
Performance: Inês Filipe;  
ambiente visual: Andreia  
Nogueira; 9 de outubro  
de 2024, no Cineteatro  
Paraíso, Tomar (Portugal).  
© Andreia Nogueira

com ele de forma criativa, permitindo a sua reinterpretação à luz das necessidades atuais e, por conseguinte, tornando-o digno de preservação. Em vez de ver as obras históricas como relíquias estáticas, «congeladas no tempo», a Conservação Criativa reposiciona-as como «textos» em evolução, abertos a novas interpretações e novos públicos, refletindo assim os objetivos da Convenção de Faro.

Neste ponto, o leitor poderá questionar-se: que relação tem a conservação criativa com a música erudita atual? Vejamos o caso de *Jogo Projectado I*.

*Jogo Projectado I*, uma peça multimédia para piano de 1979, foi criada em colaboração pela compositora portuguesa Clotilde Rosa e pelo artista visual português Eduardo Sérgio, com base num poema aberto da poetisa portuguesa Marta Cristina de Araújo. A peça envolve não só uma *performance* musical acústica (a do pianista), mas também uma série de imagens projetadas, criando uma experiência multissensorial. Apesar da sua natureza audiovisual pioneira, a peça *Jogo Projectado I* permaneceu afastada da esfera pública durante cerca de 40 anos, em parte porque a componente visual foi considerada perdida. Felizmente, esta componente foi redescoberta e a peça foi encenada novamente em 2017 (ver figura 1). Nessa ocasião, em vez de se tentar «congelar» o *Jogo Projectado I* na sua forma de 1979, o processo consistiu em reativar a obra através de meios contemporâneos, nomeadamente projeções digitais, um procedimento de preservação bastante «tradicional» e padronizado nos tempos atuais. Este processo não comprometeu o valor histórico da peça. Pelo contrário, prolongou a sua vida útil, permitindo-lhe utilizar tecnologia atualizada. Além disso, honrou as intenções originais de Clotilde Rosa e Eduardo Sérgio, que

trabalhavam na vanguarda da inovação, excedendo os limites das tradições performativas convencionais.

Durante o processo de redescoberta da componente visual da obra criada por Eduardo Sérgio, foi possível verificar que o *Jogo Projectado I* tinha outras versões no que concerne à sua componente visual. No entanto, devido à indisponibilidade de informações fidedignas sobre a utilização anterior e o significado dos materiais visuais remanescentes reunidos, estes permaneceram ocultos ao público (ver figura 3 na página 276), como geralmente acontece.

No entanto, isso estava prestes a mudar. De acordo com a história, um novo capítulo na vida da obra teve início com a sua nova encenação, levada a cabo a 9 de outubro de 2024, durante a Conferência Internacional HeriCC – *Heritage, Conservation and Creativity* (ver figura 2 na página 275). O objetivo desta nova encenação era demonstrar que a conservação criativa pode ser de importância fundamental para a reinterpretação e comunicação dos vestígios ocultos referidos. Ao recorrer à conservação criativa, foi possível conceber uma nova compreensão desses vestígios, que acabam por adquirir uma nova «vida após a morte», ao poderem continuar a evoluir e a mudar, sem ficarem congelados no tempo, e ao serem apresentados ao público.

Assim nasceu *Jogo Projectado*, não a obra multimédia, mas o jogo (ver figuras 4 e 5) que foi criado com a ferramenta de gamificação Genially. Neste jogo, o público é convidado a criar o seu próprio poema, combinando livremente os oito versos do poema aberto representado na figura 3 (cada verso está escrito numa folha e o documento é composto por oito folhas agregadas em conjunto), enquanto experiencia a própria *performance* ao vivo.



Figure 3. *Projected Game I*  
concealed remnants.  
© Andreia Nogueira

Figura 3. *Jogo Projectado I*,  
vestígios ocultos.  
© Andreia Nogueira

Try it!

<https://view.genially.com/66e8435ead97e2978eb0f127/interactive-content-projected-game>.

By playing this game the audience gets to know that the visual component of this work existed in different formats despite the lack of accurate information about all of them. This also unfolds in the creation of new knowledge and possibly new heritage! The old is still allowed to be old, but a new and creative intervention is fostered so that it can easily communicate to contemporary societies, being worthy of preservation... again.

### On the edge of a crucial change: between creation and conservation

What the example of *Projected Game*, the game, reveals is that the act of conserving a fragment can also be an act of creation. In doing so, heritage becomes not only an object of study but a vibrant site of dialogue, experimentation, and co-creation. This shift has significant implications for composers, performers, curators, conservators, and cultural institutions alike.

As we stand on the edge of a crucial cultural transition – marked by technological change and ecological urgency – the relationship between creation and conservation must be reconsidered. For today’s musical heritage, where tradition and innovation have always been in tension, creative conservation offers a path forward: one that does not shy away from the complexities of cultural heritage ontology but instead embraces them as sources of inspiration and transformation.

The case of *Projected Game* is not an isolated example. It is a signal of a broader paradigm shift in how we relate to cultural memory. By playing with the past, we are not discarding it – we are reanimating it and creatively transforming it so that it turns to be important and valued by someone.

At the end the most important is to have stimulated curiosity about creative conservation! The absence of creativity poses a significant challenge in a rapidly evolving and changing cultural and technologically oriented world where the ability to produce innovative ideas is crucial for survival, continuity and sustainability.

Figure 4. *Projected Game*.  
Game created by Andreia  
Nogueira & Inês Araújo.  
© Andreia Nogueira

Figura 4. *Jogo Projectado*.  
Jogo criado por Andreia  
Nogueira e Inês Araújo.  
© Andreia Nogueira

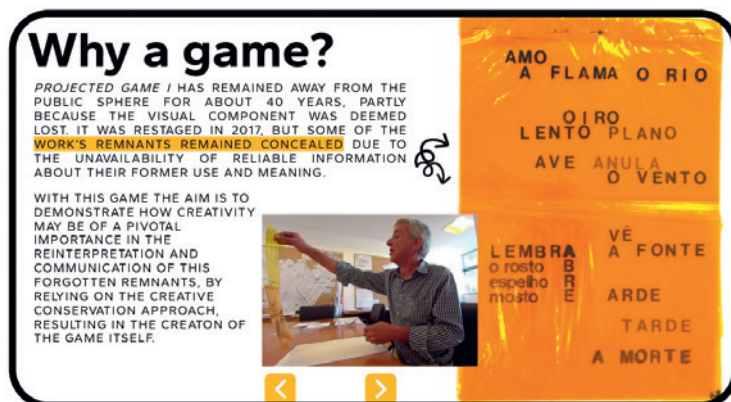
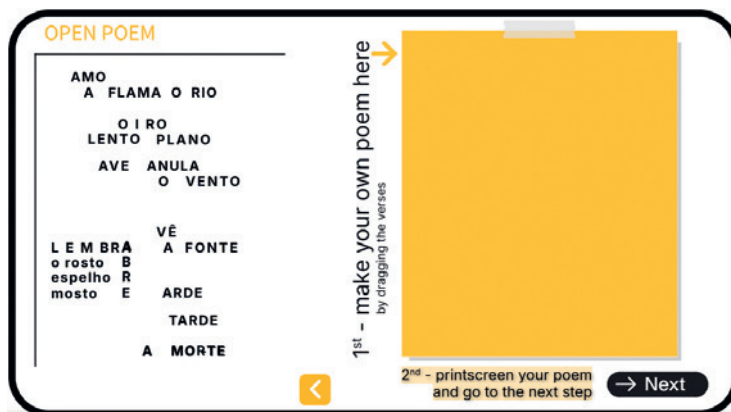


Figure 5. *Projected Game*.  
Game created by Andreia  
Nogueira & Inês Araújo.  
© Andreia Nogueira

Figura 5. *Jogo Projectado*.  
Jogo criado por Andreia  
Nogueira e Inês Araújo.  
© Andreia Nogueira



Experimente!

<https://view.genially.com/66e8435ead97e2978eb0f127/interactive-content-projected-game>.

Ao jogar este jogo, o público fica a saber que a componente visual da obra existia em diferentes formatos, apesar da escassez de informações precisas sobre os mesmos. Isso também se verifica na criação de novos conhecimentos e, possivelmente, de um novo património. O antigo pode continuar a sê-lo, mas é promovida uma intervenção nova e criativa para que este antigo possa comunicar facilmente com as sociedades contemporâneas, tornando-se novamente digno de preservação.

### À beira de uma mudança crucial: entre criação e conservação

O exemplo do jogo, *Jogo Projectado*, mostra que conservar um fragmento também pode ser um ato criativo. Ao agir desta forma, o património deixa de ser apenas um objeto de estudo para se tornar um espaço vibrante de diálogo, experimentação e cocriação. Esta mudança tem implicações significativas para compositores, intérpretes,

curadores, conservadores e instituições culturais.

À medida que nos aproximamos de uma transição cultural crucial, marcada por mudanças tecnológicas e urgência ecológica, a relação entre criação e conservação deve ser reavaliada. No que se refere ao património musical atual, em que a tradição e a inovação sempre estiveram em tensão, a conservação criativa oferece um caminho a seguir: um caminho que não foge às complexidades da ontologia do património cultural, mas que as abraça como fontes de inspiração e transformação.

O caso do *Jogo Projectado* não é um exemplo isolado. É um sinal de uma mudança de paradigma mais ampla na forma como nos relacionamos com a memória cultural. Ao brincar com o passado, não o estamos a descartar, mas sim a reanimá-lo e a transformá-lo criativamente, de modo a torná-lo importante e valorizado.

No final, o mais importante é ter estimulado a curiosidade sobre a conservação criativa! A ausência de criatividade representa um desafio significativo num mundo em rápida evolução e transformação, orientado para a cultura e a tecnologia, onde a capacidade de produzir ideias inovadoras é crucial para a sobrevivência, continuidade e sustentabilidade.



The Morris Isaacson Centre for Music in Soweto, where a concert featuring the work which won the 2023 ISCM Young Composer Award took place.  
Photo: Magnus Bunnskog

# **ISCM WORLD NEW MUSIC DAYS:** Reports from Aotearoa New Zealand, South Africa & The Faroe Islands

Gjógv, Faroe Islands.  
Photo: Magnus Bunnskog



# Overcoming Distances

Simon Eastwood

**TO SAY THAT THE 2022** ISCM/ACL Festival was ambitious is an understatement. Two festivals were held concurrently in two cities, on two different islands, representing a broad and diverse range of music from around the world. The 2022 ISCM World New Music Days Festival was held concurrently with the 2022 festival for the Asian Composers League, an organisation that represents the music of 15 countries from around the Asia-Pacific region, adding further diversity to the 50 or so countries represented by the ISCM. Between the two festivals, 139 works by 131 composers were performed in a variety of formats including sound installations, solo percussion, a cappella choir, works for symphony orchestra, and duets for *taonga puoro* and flute among many other things.

There were also incredible distances involved; Aotearoa New Zealand is of course a long journey to take from any country, but many international visitors were also surprised by the distances that needed to be traversed within Aotearoa itself. While New Zealand is often considered a small country, it is in fact a very long one with the two host cities being some 764 kilometres apart. This is comparable to the distance from London to Geneva (746.18 km), for instance, or from Ottawa to Washington DC (732.87 km). Add into this mix the disruption of worldwide pandemic on a festival that was supposed to take place in 2020 and you have the recipe for a truly remarkable feat.

The festivals took place over 9 action-packed days in August, from the 23–27 in Tāmaki Makaurau Auckland and 28–31 in Ōtautahi Christchurch. The two host cities offered very different moods, although they shared the

feeling of being under construction. Auckland was in the midst of building a long-anticipated underground railway line and Christchurch, having spent the last ten years recovering from a devastating earthquake, felt like a city that was starting to come into its own again. Newly refurbished venues like the Piano and the University Great Hall really stood out as beautiful places to make music. Having said that, Auckland venues certainly did not disappoint either. The mist over the Waitakare forest outside Te Uru Art Gallery, for example, provided a spectacularly moody backdrop to Christian Skjødt's performance of *Interdependencies, Part I* which was absolutely magical.

New Zealand showcased some of its best ensembles with a range of fantastic concerts. For me, highlights included the NZ Trio's electrifying performances at Q Theatre in Auckland and The Piano in Christchurch. It was also wonderful to hear some truly unique sounds from Aotearoa represented in the duo of Bridget Douglas and Alistair Fraser, who blended the full range of western flutes (from bass to all the way piccolo) beautifully with *taonga puoro* – the musical instruments of New Zealand's indigenous Māori culture. The *Dots and Voids* installation at Audio Foundation also exhibited a range of engaging sound art installations that played with sound and space in fascinating ways.

With such a varied and assured collection of performances on offer, it was sometimes disappointing to see a low public turnout at these events. It is tempting to attribute this to an understandably shy New Zealand populace who were still recovering from recent COVID lockdowns, however many performances bucked this



*Chapman's Homer*, Michael Parekowhai's 2012 bronze sculpture of a bull standing on a piano, which has become a symbol of the resilience of the people of Christchurch, is also a visual metaphor for the mammoth task of putting together a double festival here. Photo: Frank J Oteri



A multidirectional signpost outside the Christchurch Art Gallery showing the distances of various art works from Aotearoa New Zealand is a reminder of the incredible distances between here and the rest of the world. Photo: Frank J Oteri



Alistair Fraser and Bridget Douglas performing on toanga pūoro and flutes at the UC Arts Recital Room in Christchurch on 29 August 2022. Photo: Simon Eastwood

trend. The New Zealand String Quartet's performance at the University of Canterbury Great Hall was packed, as was the performance by Christchurch Youth Orchestra. Meanwhile, the auditorium was nearly empty for the Christchurch Symphony Orchestra and many events at the Piano were barely filled. This suggests that concerts were more successfully marketed toward delegates rather than they were toward the general public.

In the case of the two aforementioned exceptions, the NZSQ seems to have reached a different audience by including the concert in their subscription series, and the youth orchestra was no doubt able to draw on family connections for a larger audience turnout. More intimate venues fared much better in this respect but often suffered from the opposite problem, being nearly filled by festival delegates with little room for the general public. This issue is by no means exclusive to this festival, and is something I have observed at many similar events around the world, but as we have seen, it is possible to attract larger audiences. As we consider future festivals, it is worth considering what new strategies we can employ to can ensure that our concerts reach as many people as possible.

The COVID-19 pandemic presented the festival with some significant difficulties—indeed, the whole event was supposed to occur in 2020 but had to be postponed at significant cost. With this mind, it is tempting to think of the festival that might have been had these things not come to pass. New Zealand's borders opened up leading into to the festival, but this happened very gradually and slowly. Because of this, many delegates were unable to attend in person. Additionally, some 22 works initially planned for the 2020 festival could not be carried forward, mostly for logistical reasons.

Australia's Ellison ensemble— one of the first groups booked for the 2020 event—could not attend in person and so presented their concert as a film presentation. While disappointing, as it would have been great to see Ellison in person, when looked at another way this development presents an opportunity. Perhaps this is a chance to re-imagine what a New Music concert can be in the age of digital media by creating a finely crafted document that can be distributed well beyond the concert hall—and to new audiences.

The festival was the first time that either the ISCM or ACL festivals had embraced a hybrid online/in person approach. General Assemblies were held in person and online simultaneously, and almost all concerts were livestreamed and are still available to view on the CANZ Youtube channel. While the in-person experience was doubtless far richer and more immersive for those who could attend, the ability to attend virtually introduced a level of flexibility, accessibility, and the chance to stay at the table during General Assemblies no matter where you are. It also extended the reach of the festival to a wider audience online.

This double-festival was a mammoth task, and the fact that it was such an artistic success in the face of such obstacles really comes down to the sheer grit and determination displayed by Glenda Keam and the organisation committee, as well as a dedicated team of volunteers and the ISCM Ex-Com. The atmosphere was warm and welcoming as musicians from around world enjoyed seeing each other face to face and celebrating our shared love for our artform. For those of us who have been hunkered down in Aotearoa for the last two and a half years it was a reminder the rest of the world is still out there and open for us to explore.

---

---

---

# A Historic Milestone: the 2023 ISCM World New Music Days in South Africa

Rongxin Peng

## INTRODUCTION

The 2023 ISCM World New Music Festival was a historic milestone, the first time this prestigious festival was held on the African continent. Taking place from 24 November to 3 December in Johannesburg, Soweto and Cape Town, South Africa, the festival not only celebrated the 100th anniversary of the ISCM, but also showcased Africa's rich musical heritage and a diverse range of contemporary musical works from around the world. As Secretary of the ISCM Shanghai Chapter, I present in this report a detailed account of the festival, which encompassed the rich diversity of musical works, the unique sound of African instruments, and the innovative expression of multiculturalism in contemporary music.

## African traditional music and instruments

African traditional music played an important role in the Festival, highlighting the continent's rich cultural heritage and the unique sound of African traditional instruments. The Festival showcased a large number of African traditional instruments, each with its own unique sound and historical significance.

### *The kalimba and traditional bow*

The kalimba, also known as the thumb piano, is a percussion instrument with metal keys that is played by the thumb to produce sound. Its resonant and pleasing sound is an important part of many African musical traditions. The fascinating sound of the kalimba was highlighted by

a performance of the traditional South African female duet Ancient Voices. They also played the traditional bows of Southern Africa, which are the ancestors of the Brazilian *berimbau*. The deep resonating sound of these bows provided the audience with an insight into the musical culture of Southern Africa. The duo not only showcased their unique vocal skills and voices, but also vividly told the stories and traditions of their community through their music. The use of these traditional instruments in a contemporary setting demonstrates the diversity of Africa's musical heritage and the enduring relevance of cultural transmission.

### *Marimba*

The marimba plays an important part in many African musical traditions and its warm resonant tones were frequently heard throughout the festival. The Education Africa marimba band gave a rousing performance, demonstrating the marimba's ability to produce complex rhythms and melodies. Their performance demonstrated the versatility of the marimba and its key role in both traditional and contemporary African music.

The marimba is also featured in various contemporary works, demonstrating its adaptability and the unique textures it brings to contemporary music. For example, Bernett Nkwayi Mulungo's performance of *Gazankulu Suite* demonstrates the seamless integration of the marimba with other instruments to create a rich and complex soundscape. Inspired by the civilisational heritage of the Gazankulu people, the suite combines traditional



Burkina Electric and the Mzansi National Philharmonic perform Lukas Ligeti's *Suite for Burkina Electric and Orchestra* in Artscape Theatre.  
Photo: Jeffrey Abrahams

rhythms with contemporary harmonic structures, demonstrating the stunning dynamic range and expressive potential of the marimba.

#### *Talking drums and other percussion instruments*

African music is renowned for its complex rhythms and extensive use of percussion instruments. The festival showcases a wide range of traditional African percussion instruments, including the talking drum, the *kimbeh* and various types of tambourines. These instruments are known for their ability to produce a wide range of tones and pitches, often mimicking human speech.

A highlight was a performance by master drummer David Odoom from Ghana, who transformed a drum set into a percussion ensemble performance effect. His use of multiple talking drums to create complex rhythmic patterns and convey stories through music was particularly compelling. The talking drums, with their ability to adjust pitch and produce a wide range of sounds, played a crucial role in his performance, demonstrating the unique charm and musical communication capabilities of his instrument.

#### *Contemporary works inspired by African music*

The festival also showcases contemporary works inspired by African musical traditions. These works often combine traditional elements with contemporary compositional techniques to create innovative and engaging compositions that reflect a fusion of the traditional and the contemporary.

An impressive example of this was Lukas Ligeti's *Suite for Burkina Electric and Orchestra*. The work was one of the festival's most impressive performances, featuring the Mzansi National Philharmonic Orchestra and Burkina Electric, and was a perfect blend of traditional African rhythms and melodies with contemporary electronic music. Ligeti's work highlights the dynamic interplay between traditional sounds and electronic music, creating a rich, layered soundscape that is both innovative and deeply rooted in African musical traditions. The piece features Maï Lingani (vocals), Abdoulaye Kouanda (guitar), and Lukas Ligeti (electronics and drums), with dancers and background singers Zoko Zoko and Vicky Lamour. The fusion of electronic music, such as synthesised and looped sounds, adds a digital touch to traditional African music, creating a soundscape that is both innovative and deeply rooted in African musical tradition. The rhythmic complexity and melodic richness of the work demonstrates Ligeti's ability to cross cultural and musical boundaries and is the centrepiece of the festival.

Michael Mosoeu Moerane's *Fatše la Heso (My Country)* is a choral work celebrating the composer's native Lesotho. Performed by a local choir, the work demonstrates the use of traditional African harmonic structures and melodic themes in a contemporary choral setting. The composer demonstrated the rich vocal traditions of southern Africa, characterised by complex harmonic and intervocalic echo patterns. The performance touched the audience deeply, and the choir's powerful voices reverberated through the arena, creating an atmosphere

of awe and pride. *Fatše la Hesō* is a testament to the enduring legacy of traditional African music, demonstrating its ability to convey deep emotional and cultural messages. Combining traditional elements with contemporary choral techniques, the work highlights the versatility and depth of the African musical tradition.

Bongani Ndodana-Breen's *Visions for Solo Flute* is a contemporary work inspired by traditional African music. Featuring a solo flute, the work explores the flute's extended contemporary playing techniques, including polyphony, vibrato and microtonality. These techniques are combined with rhythmic patterns inspired by African drumming to create a unique and engaging soundscape. The work highlights the versatility of the flute and its ability to produce a wide range of tones and effects. The structure of the piece is characterised by its smooth transitions and dynamic contrasts, reflecting the 'improvisational' and 'random' feel of traditional African music. *Visions* is a striking example of how contemporary composers are drawing inspiration from traditional musical forms to create innovative and expressive works.

## Electronic and Fixed Media Music

Electronic and fixed-media music played an important role in the festival, demonstrating the intersection of contemporary computer technology and traditional music. These genres of music involve the manipulation of sound through electronic means, often resulting in immersive and experimental listening experiences.

### *Electronic music concerts*

Electronic music concerts at the Goethe-Institut and other venues have demonstrated the potential of electronic music to create new timbres. Despite challenges such as the lack of local electricity, these performances were extraordinary, with pieces such as *Dances for a Gathered Storm* by Cameron Harris and *Music for Electronic Table* by Daniel Muhuni Mbutch Mjingoma highlighting the innovative use of computer manipulation to enhance the soundstage of traditional music. *Dances for a Gathered Storm* utilizes field recordings of natural sounds, computer manipulation and live performance to create an immersive listening experience. The work explores the dynamic interplay between natural and synthesized sounds to create a rich, layered soundscape that is both evocative and engaging, and Harris's use of electronic effects such as reverb, delay and sample-fragmentation synthesis adds depth and complexity to the work, enhancing its overall

impact. Mjingoma's *Music for Electronic Table* was another highlight, showcasing the innovative use of electronic sounds to create unique and engaging soundscapes. The piece combines pre-recorded sound, live electronic processing and improvisation to create a dynamic and unpredictable listening experience. The composer's use of extended techniques, such as live sampling and looping, adds to the spontaneity and unpredictability of the performance, demonstrating the creative potential of electronic music.

### *Fixed media music*

Fixed media music, in which pre-recorded sounds are played during a live performance, is also a highlight of the festival. This genre allows composers to craft soundscapes that blend natural and synthesised sounds. Fixed media works from around the world, particularly by South African composers, demonstrated the creative possibilities of this medium.

One notable performance was *The Bells* by Cris Derksen, a Canadian composer of indigenous and African ancestry. The piece combines pre-recorded sounds of bells and other metallic percussion instruments to create an eerie and ethereal soundscape. The composer's use of fixed media allows for precise control over the timing and placement of sounds, creating a coherent and immersive listening experience. The combination of electronic and acoustic elements adds depth and richness to the work, enhancing its overall aural quality.

## Chamber Music Performance

Chamber music performances are at the heart of the festival, showcasing a diverse range of works and highlighting the collaborative spirit of contemporary music. These performances demonstrate the technical proficiency and versatility of the musicians, as well as the innovative potential of contemporary chamber music.

The Ensemble Modern from Frankfurt gave several outstanding performances, including contemporary classics such as Unsuk Chin's *Fantaisie Mécanique*, Gérard Grisey's *Talea*, and György Ligeti's *Piano Concerto*. These works, characterised by their complex structures and innovative use of timbre, highlight the virtuosity and adaptability of the ensemble.

Unsuk Chin's *Fantaisie Mécanique* is a highly dynamic and rhythmically complex work that explores the intersection of acoustic and electronic sound worlds. The orchestra's precise interpretation of complex rhythmic

patterns and timbral variations demonstrates their technical proficiency and interpretive skills. The composer's use of special virtuosic, extended techniques, such as pre-set pianos and electronic musical control, add depth and complexity to the work, creating a rich and immersive listening experience.

Gérard Grisey's *Talea* is an important work in the genre of spectral music, characterised by a focus on the acoustic properties of sound and the use of differential intervals. The ensemble's performance highlights the work's extreme nuances and rich sonic textures, creating a mesmerising and transcendent soundscape. The interaction between the timbres of the different instruments and the precise control of dynamics and intonation demonstrated the ensemble's mastery of this challenging repertoire.

György Ligeti's *Piano Concerto* is a virtuosic and artistically demanding work that explores the limits of pianistic virtuosity and expressiveness. The orchestra's collaboration with pianist Jan Satler resulted in a thrilling and electrifying performance that showcased the technical and interpretive abilities of both soloist and orchestra. The composer's use of complex rhythms, shifting beats, and an extended and tonal language creates a dynamic and exciting listening experience.

Hungary's UMZE Ensemble performs contemporary works from around the world, including those submitted by ISCM chapters. Their performances included both solo and chamber works, demonstrating the versatility and technical proficiency of the musicians. Amy Crankshaw's *Golden Hour* was a highlight, demonstrating the ensemble's ability to interpret and perform with precision in contemporary music. The work is characterised by its 'starry' sound weave and smooth transitions, creating a mesmerising and ethereal soundscape. The orchestra's precise control of articulation and articulation, as well as the balancing and blending of different instrumental timbres, resulted in an engaging and expressive performance.

## Solo performances

The Festival also featured a number of solo performances that highlighted the individual virtuosity of the performers, the expressive potential of the solo instruments and the innovative potential of contemporary solo music.

### *Pianists William Chapman Nyaho and Kathleen Tagg*

Pianists William Chapman Nyaho and Kathleen Tagg gave extraordinary performances, with each artist bring-

ing a unique interpretation of contemporary works, with contemporary piano techniques

Joshua Uzoigwe's *Ukom* from *Talking Drums* is a virtuosic and rhythmically complex work inspired by traditional African drumming rhythms. His performance highlights the complex rhythmic interplay and dynamic contrasts in the work, demonstrating his technical proficiency and artistic interpretation. The work combines African rhythmic patterns with a contemporary harmonic language to create a rich and engaging listening experience.

Gyimah Labi's *Lullaby* from *Dialects in African Pianism* is a lyrical and expressive work that explores the melodic and harmonic potential of the piano. The sensitive and delicate playing highlights the subtle interplay between different musical elements, creating a mesmerising and expressive soundscape. The work combines traditional African melodies with contemporary harmonic language, demonstrating the versatility and expressive potential of the piano.

Kathleen Tagg performed her own composition *Berimbau*, highlighted by the choice of saxophonist Mark Fransman as an accompanist. Inspired by the traditional Brazilian instrument berimbau, the piece combines African rhythmic patterns, melodic motifs and a contemporary harmonic language; Tagg's virtuosic piano playing and Fransman's expressive saxophone playing create a dynamic and engaging listening experience. The works combine traditional and contemporary elements, highlighting the innovative potential of modern music.

### *Gergely Ittzés, flute*

Hungarian flutist Gergely Ittzés demonstrates the wide range of possibilities for the flute as a solo woodwind instrument through a series of his own compositions and those of other composers. His playing further develops the mantle of Mr Robert Dick, a pioneer in the development of flute technique in the United States, and highlights the innovative potential of the flute in contemporary music.

A notable performance was Ittzés' interpretation of Robert Dick's *Lookout*, a work that explores the flute's extended techniques, including polyphony, vibrato, and microtones, etc. Ittzés' precise control of these techniques, as well as his expressive interpretation of the work, created a mesmerizing and engaging listening experience. The exploration of the flute's sonic possibilities highlights the instrument's versatility and expressive potential, and Ittzés also performs his own composition, *Fantasia*, which demonstrates the flute's ability to produce a wide range of timbres and effects. Characterized

by its smooth transitions and dynamic contrasts, the piece reflects one of the qualities of traditional African music – rich improvisation – and Ittzés’ virtuosic and innovative use of flute extensions creates an engaging aural experience, demonstrating the potential of the flute in contemporary music. Ittzés’ virtuosity and innovative use of flute extensions create a compelling aural experience that demonstrates the creative potential of the flute in contemporary music.

## Improvisation and intercultural collaboration

Improvisation and cross-cultural collaboration are key themes running through the festival, highlighting the spontaneous and collaborative nature of contemporary music. The performances emphasized the importance of cultural exchange and the fusion of different musical traditions.

### *African traditional musicians*

The performances by traditional musicians from Lesotho, Ghana and Uganda are testimony to the richness and diversity of African musical traditions. Their improvisations, often characterized by interlocking rhythms and echoing patterns, captured the audience’s attention and provided a deep connection with African cultural roots.

### *Cross-cultural collaboration*

Cross-cultural collaborations are a highlight of the festival, where musicians from different backgrounds come together to create unique and innovative performances. These collaborations emphasize the importance of cultural exchange and the fusion of different musical traditions.

One notable collaboration was between Basque xylophone duo Oreka TX (Harkaitz Martínez de San Vicente and Mikel Ugarte) and Ugandan percussionists Bisaso Albert Ssempeke and James Isabirye, directed by Mexican composer Ernesto Martínez. Their performance combined elements of Basque and Ugandan music, creating a mesmerizing clash of cultures that captured the audience’s attention. The interlocking rhythms and melodic motifs between the different percussion instruments created a rich and dynamic soundscape, highlighting the innovative potential of cross-cultural collaboration.

Another highlight was the performance of the Simon Estes Alumni Choir, conducted by Monwabisi Mbambani. The choir is made up of singers from different cultural backgrounds and performs a repertoire that includes traditional African choral music, contemporary works and adaptations of popular songs. Their performance demonstrated the rich vocal traditions of different cultures and that choral music unites people through a musical experience that encompasses the characteristics of each culture and name.

## Conclusion

The ISCM World Festival of New Music 2023 in South Africa was a landmark event that celebrated and showcased the richness and diversity of African musical cultures. The festival provided a platform for African musicians to showcase their talents and for international audiences to experience Africa’s unique sound and musical expression. By combining traditional African elements with contemporary compositional techniques, the festival highlighted the innovative potential of African music.

This historic event not only embodies the 100th anniversary of the ISCM, but also paves the way for future festivals to explore new territories and embrace the diversity of musical and cultural traditions across the globe, setting an example for future events and highlighting the importance of embracing innovation and collaboration while preserving cultural heritage. We look forward to future ISCM World New Music Festivals that will continue to foster global cultural exchange and celebrate the diversity of contemporary music from around the world. This event sets a high standard for future festivals and demonstrates the importance of inclusivity and cultural exchange in the contemporary music world.

---

---

# The Contemporary Beyond Globalization

Dr. Ed McKeon

“In short, geopolitics has its foundations in chronopolitics.” Johannes Fabian<sup>1</sup>

“I do not want to exalt the past at the expense of my present and of my future.” Frantz Fanon<sup>2</sup>

“**THE ISCM’S FIRST CENTURY** began in Austria; its second century is beginning in South Africa.” ISCM President Glenda Keam’s opening remark for this centennial World New Music Days (WNMD) draws attention to issues of spatial and temporal distance – and of memory – that form the basis for this reflection. It also implies a change – or an acknowledgement of the need for change. My aim, then, is to tease out from this experience the ways in which contemporary music is changing and how the Society’s practices inhibit or support this. That requires a brief venture into its history and foundation – “the ISCM’s first century began in Austria” – in order to grasp the significance of this present – “its second century is beginning in South Africa” – raising possibilities that the ISCM General Assembly may wish to discuss at its next meeting.

Writing two months and over 9000km from the event, I am keenly aware of the dangers of filtering and refining the felt reality of this event in order to draw generalised lessons. This spatial and temporal distancing is constitutive of ethnographic writing, a point made by Johannes Fabian in noting how fieldwork notes are problematically transformed into anthropological case studies and arguments. In brief, the construction of other peoples as

“primitive”, “savage”, “tribal” or “backward” – essential for Western colonialism when contrasted with its own declared “progressive” or “advanced” modernity – depended on erasing the experience of sharing time as con-temporaries with members of the culture being studied. Fabian called this anthropology’s “denial of coequality”. The WNMD’s inaugural presentation on the African continent surely signalled an intent at least to recognise if not to remedy this in relation to Western conceptions of musical progress and contemporaneity.

Fabian observes how the texture of the ethnographer’s experience is winnowed in the process of writing, to distinguish between significant and insignificant details. “No provision seems to be made for the beat of the drums or the blaring of bar music that keeps you awake at night; none for the strange taste and texture of food, or the smells and the stench. How does method deal with the hours of waiting, with maladroitness and gaffes due to confusion or bad timing?”<sup>3</sup> Indeed, this is an underlying argument in his essay “Forgetting Africa”.<sup>4</sup> Anthropologists not only erased the contemporaneity of Others in the published memories of their accounts but had also “forgotten” the significant role that memory played at the very moment of their fieldwork. They had failed both to recognise Others and to acknowledge the re-cognition required in finding what was meaningful in their interactions. In short, seemingly trivial details bear more attention than might be expected for a WNMD reflection, an approach that follows my attempt to invite memory into the writing and reading of this account.



Performances by Ancient Voices, a duo performing on traditional southern African mouthbows (left) and Nonku Phiri (right) were among the highlights of Oluzayo Club Night at the Untitled Basement in Johannesburg's Braamfontein district. Photo: Frank J Oteri

## “Co-existing With Inconveniences”

New Music South Africa (NMSA) were warm-hearted and generous hosts. Organising such an ambitious Festival with many international guests was not without its challenges, however. “Load shedding” or scheduled (and sometimes unscheduled) power cuts required back-up generators, and whilst most events passed without difficulty a few were affected. At Johannesburg’s Holocaust & Genocide Memorial Centre, the glitch aesthetics of Yu Oda’s NoiseSample were matched by the interruptions of power failures requiring the firing up of the Centre’s own generator. Trouble with the Goethe Institut’s back-up supply necessitated the rescheduling of a programme of solo instruments with live electronics.

At least two venues cancelled their bookings at the last minute, creating confusion. A hail storm – one of the increasingly common “freak” weather events caused by climate change – caused a roof to collapse at the Festival’s partner hotel just days before musicians and delegates arrived. Communication was sparse – the organisers prioritised finding alternative accommodation – so alongside the power problems there was a pervasive sense of being in the dark.

The artistic director, Lukas Ligeti, broke his leg in an accident mere weeks ahead of the opening. Compelled to hobble on crutches – and needing to reconfigure his drum and marimba set-up for the opening concert – this was clearly a struggle, so it was good to see his spirits lift and his musical capacities more (though not fully) restored by the closing concert. Further incidents in-

cluded a choir pulling out a week ahead of the premieres of several new works; the Cape Town Camerata and its conductor Leon Starker did a miraculous job of picking up the baton for what became a festival highlight.

As a member of NMSA put it to me, working in the country involves learning to “co-exist with inconveniences”. Other prosaic lapses added unintentional slapstick qualities to the experience. For example, bus drivers got lost, programme orders changed routinely – sometimes announced from the stage but not always – and as programme notes were often unavailable, handed out after a performance had begun or printed in an unreadably minuscule font, it was not always clear what we were listening to.

This is not a review rating for TripAdvisor, however. Distracting as these details were, the experience pointed to a more fundamental issue. In focusing on “musical works” or “the music itself”, guardians of and commentators on new music have tended to assume as “extra-musical” the material conditions of its possibility: concert spaces with good acoustics; a ready supply of musicians trained over decades in its idioms; audiences – or even a large middle class – familiar with its aesthetics, willing and able to travel for performances (public transport being minimal); a reliable power supply; an economy with grants, donations and institutional partners sufficient to guarantee rehearsals and artist fees; and so on. These cannot be assumed everywhere to the same degree. The contingent “noises” of local circumstances cannot be wholly detached from the “purely musical” qualities of

performances. Even with Ensemble Modern performing, the experience for this listener felt substantively different than if the same group presented the identical programme in Auckland, Tallinn, Beijing, or Vancouver. It highlighted a general rule that is becoming more pronounced, marking a principle, perhaps, for the ISCM's second century: the more fixed and specific a composition or repertoire is, the less amenable it is to adaptation, improvisation, and flexible re-arrangement. It risks failing to recognise the contemporaneity and unrepeatability of its own moment. Music that assumes greater degrees of abstraction is more likely to suffer the specificity of its public context. Increasingly, composers are crafting pieces that can be responsive to their environment and in which they can construct a recognisable world in sound. This is a welcome shift. It is also a challenge, perhaps, for programming selections based on conventions of score-based works as fixed musical objects existing somehow independently of the performances in which they are presented.

### Three Festivals in One

These were not the only suppositions of “contemporary music” that became apparent. This was evident in the programme strategy. As the Festival is centred around selected pieces from the call for works, with each ISCM section guaranteed at least one piece as well as associated and affiliate members, 53 pieces – each nominally up to 12 minutes long – formed a bulk of the programme. The challenges this presents have long been acknowledged (often in previous WNMD reflections), not least among them that of creating a coherent musical proposition rather than an experience more akin to a conveyor belt with pieces following one another in more-or-less arbitrary sequence. In South Africa, this approach raised a distinctive problem. Rather than the historic concern that each section should be represented, it risked drawing significant attention to those parts of the world that are not members and so not represented. Of the ISCM's 48 sections, 13 full associate and three allied associate members, only one – NMSA – is African.<sup>5</sup> It would be shameful for a Festival of contemporary music in Africa – the first WNMD on the continent – to include only one “local” work, especially when the Festival hosts are expected to raise the funds and build the partnerships to present this programme. As if to balance the ISCM works, then, a comparable amount of music – even more heterogeneous – was linked with the African continent. Whilst this offered a semblance of equality, it also

compounded the inherited difficulties of the format: the practical and financial challenges of presenting an event of this scale; the futility of attempting a truly “representative” sample of all contemporary music practices; and the near-impossibility of curating the programme as a meaningful whole.

There is an English nursery rhyme of an old woman who swallows an inflationary sequence of unlikely creatures in order to address the original problem of having ingested a fly.<sup>6</sup> Having gulped down a spider “to catch the fly” and a bird to catch the spider, a cat for the bird, a dog, a goat, and a cow in turn, her attempt to “swallow” a horse kills her. Whilst NMSA has survived this adventure, the Festival's third strand – the bird to catch the spider – certainly stretched its modest institutional capacity to breaking point. This comprised events specifically designed to address the glaring problem of how to make the programme musically significant in this context, and so was also the most successful aspect of the programme, at least in terms of quality and coherence. Alongside the supplement of repertoire from the ISCM's first century, this part of the festival was curated in partnership with others, notably Oluzayo (Zulu for “the way ahead”), a festival also held earlier in Cologne, produced with Thomas Gläßer;<sup>7</sup> the Galician ensemble *vertixe sonora*;<sup>8</sup> and programmes with Ensemble Modern, also part of Oluzayo, both building on and departing from the programme and experience of their Afro-Modernism in Contemporary Music initiative curated by George Lewis.<sup>9</sup>

At a simple level, such an extraordinary undertaking needed more resources, more organisational capacity, and more time – both to produce and to listen. I've attended 100+ performances of new music each year for over 20 years so am used to listening to a lot of new work, but even I felt overwhelmed by the amount of music offered. There simply wasn't time to process each piece. It was not just the nearly 60 hours of live performance in 10 days that was exhausting, but more specifically a question of form on two levels

First, the breadth of “contemporary music” now being created would have been inconceivable to the ISCM's founders, many linked to the circle around Schoenberg. Even if it was still possible to entertain the notion of a single tradition, the parade of styles, genres, concepts, instrumental practices, technologies, cultural forms, and compositional strategies subsequently adopted would defeat any attempt to treat it as a norm for evaluating particular pieces. Contemporaneity is no longer referenced by idiom or technique alone (or even predominantly).

This was apparent considering the African music alone. Some pieces were internationalist in their experimentalism, or schooled in contemporary Western techniques. In their pleasing harmonies and orchestration, others seemed to be wearing their “Sunday best” and polite behaviour, giving the sense of a “lactified” music – to borrow Frantz Fanon’s term for a black subjectivity constructed by the desire for white approval.<sup>10</sup> Amongst the most compelling, however, were William Chapman Nyaho’s performances of pieces from Fred Onovwerosuoke’s *24 Studies in African Rhythm*, reminding those of us who may have forgotten (in Johannes Fabian’s sense) that African music is intensely lyrical and melodic, as well as having rhythmic complexity.<sup>11</sup> These “Africanise” piano idioms; they swing but are not “chamber jazz”

The festival’s opening night was indicative, both stylistically plural and symbolically rich. The Mzansi National Philharmonic, conducted by Brandon Phillips, opened with two movements from Jeanne Zaidel-Rudolph’s *Tempus Fugit*. Its combination of grand gestures from mid-century modernism and film music were reminiscent of Leonard Bernstein, “energized by driving and sometimes relentless rhythmic patterns” drawn significantly from African musics. The first female South African composer to receive a PhD, following studies in Europe (including György Ligeti), Zaidel-Rudolph is also celebrated for arranging the country’s national anthem and adding its final verse. An ISCM-selected work followed, Veronika Voetmann’s *Frostbitten*, its spacious and continuous melodic line shaped by spectral harmonics and icy textures, somewhat akin to Giya Kancheli’s writing but resonant of Nordic folk music. The synaesthetic translation of visual art in *Colour Sketches* by (NMSA delegate) Chesney Palmer ranged from cinematic technicolor to post-Impressionistic gouache of rhythmically-inflected textural blocks. In this company, Michael Moerane’s *Fatše La Heso (My Country)* didn’t come across as dated as its 1941 composition might imply. The first symphonic poem by a black South African – and uncle to Thabo Mbeki, Mandela’s successor as President – it channelled folk song within an idiomatic tone poem akin to populist works by Copland. Lukas Ligeti’s *Suite for Burkina Electric and Symphony Orchestra* (2016) completed this programme (its repeat performance closed the Festival in Cape Town). A heterodyne combination of his “African electronica” band with orchestra, it staged not a contest of wills or battle of traditions – despite the opening movement’s theatrics, in which one of two bravura male dancers “competes” with the conductor for musical

control – so much as a repertoire of possibilities for co-habiting – coevally – the same musical space. Effecting a reversal of the call for unity as harmony in Beethoven’s 9th Symphony, the Suite seemed to imply that differences should not be erased in a universal ideal but accepted as co-existing, however inconvenient that might appear. Moving on to Untitled Basement for the first Oluzayo Club Night, we were then treated to a stunning solo set of jazz-inflected experimental improvisation by Siya Makuzeni on vocals, trombone and electronics, followed by Nonku Phiri’s band channelling vintage Afropop, avant-garde electronics, and soul.

This thumbnail sketch barely scratches the surface. The issue was not simply the varieties of music presented. Rather, their idioms often demanded different ways of listening, both individually and collectively. They shaped time in incongruent ways, raising the precarious question of compositional form. Cage formulated the problematic already in 1956: “Anything goes. However, not everything is attempted.” I’ve elaborated that elsewhere,<sup>12</sup> but the key is in the second part – when anything is possible, when music as a contemporary art is not bounded by a definition, singular heritage or tradition, the challenge becomes how to find necessity within the limitations (“not everything”) adopted. The art is in finding form within this chaotic abundance.

The most successful performances in this mode were those that emerged through collaboration with the performing musicians; electroacoustic pieces that propagated a single sound source; choral works that drew on the idiomatic possibilities of unaccompanied voices; and compositions that crafted a time of their own either by reaching for that trembling, precarious line between musical tone and timbre – for example by exploiting thresholds of silence and technique that trouble the production of tone – or by orchestrating a meta-instrument through clustering of sounds that mutate through the movement of parts whilst holding a basic shape. Highlights of the “repertoire” pieces for this listener included: Phillip Nangle’s *Chipembere 8/9* (based on mbira patterns); Kayode Ibaiyo’s *ikokò* (using interpenetrating modes); Soosan Lolavar’s *I am the Spring, You are the Earth* (a collaboration with a fantastic pick-up band of South African musicians); Paul SanGregory’s *Blue Shimmer*; Lee Cheng’s *Shanshui*; Michael Blake’s *Ukukhalisa Umrhube*; Juta Pranulyte’s *Harmonic Islands*; Madli Marje Gildemann’s *Osmosis* (winner of the Young Composer Award); Andile Khumalo’s *Invisible Self*; Hans Zender’s *Modelle*; Ondřej Štochl’s *Il sogno fragile*; Rufus Isabel Elliott’s *A piece of horizon has been arching*

ur back; Rucsanda Popescu's *Konstellation II*; Fabian Svensson's *Nothing Happens*; Engelhardt Unaeb's *Onga Johorongu*; Christine Onyeji's *Ero Muo*; Ana Horvat's *Mi*; Deirdre McKay's *Sable qui glisse*; Nathan James Dearden's *I Breathe*; Matteo Rigotti's ...*three constant panic rooms*; Pascal Gaigne's *Dialogues pour la nuit* (a real standout piece); and Felipe Pinto d'Aguiar's *Ambientes*.

The second aspect of form that this epic programme highlighted concerns the temporal envelope of music. Listening to ten pieces with barely a pause between them (largely unprepared by information about works or composers) can be like listening to ten poems, each in a different language. No single piece is afforded air to breathe. To craft a musical world requires more time than the duration of a score's performance. It needs to resonate in the non-silences around it, to shape and be shaped by listeners' memories and attention. The selected works were not really granted that opportunity, but much of the third "curated" strand was. They also benefitted from spaces that were accessible to wider audiences, generating that expectant energy in which improvisers take flight. *The sets* by Siya Makuzeni, Ancient Voices, Nonku Phiri, and Jonathan Crossley's *Inhale* project achieved this, breathing airs of enchantment, grooved and polyrhythmic, an acrobatic sense of risk, excess, and suspended time. My personal favourite, however, came at The Centre for the Less Good Idea – a bohemian hub founded by the artist William Kentridge – with Victor Gama's *Tombwa*, a video-cum-documentary opera weaving a story of the work and mysterious death of Augusto Zita N'gongwenho, a young Angolan anthropologist. Improvising on his sculpturally-complex, self-made instruments – the Acrux (a multi-layered lamellophone) followed by Toha (totem harp) – Gama provided its live soundtrack, both rhythmically complex and lyrical.

Whilst offering a wealth of musical experiences, then, this WNMD highlighted structural problems with the festival's composition and assumptions. The notion that a musical work exists separately from its performance implies a bracketing of the latter's context, a premise that I propose is no longer credible. Rather like the problem of ethnography, it privileges a practice of writing over the time of encounter. Massing works together, it invites competition and comparison according to which piece (and nation) is more progressive and which more conservative. Furthermore, ISCM's model becomes a victim of its own ambition. If it was truly "international", with members from all 195 states, the current festival format with works from each section would be impractical. Yet the current membership – stable for decades at c.50 coun-

tries – can in no way be considered comprehensive. Can it continue strategically to fail meeting its internationalist goals? Lastly, if the notion of a single tradition is over and a vast ocean of possibilities is now open to composers, how might the ISCM's second century address this abundance without drowning?

## Ways Ahead?

The ISCM has often been compared with the League of Nations or UN and with the Olympic Games. Its founding in 1922–23 occurred not only in the wake of the "Great War" as a more peaceful means of contesting national value, but also within the course of a paradigm of international competition for artistic prestige based on a (contested) "progressive" notion of quality.<sup>13</sup> In this light, the Venice Biennale – also compared with the UN and Olympics – makes a more accurate model for the WNMD in staging internationalism and contemporaneity.<sup>14</sup>

A rapid sketch of its history is instructive. Founded in 1895 (a year before the first modern Olympics), the Biennale provided a platform for the recently-unified Italian state to stake its claim amongst the advanced and "civilised great powers" by hosting an international exhibition. This format was not itself novel, but part of a world shaped for the first time by an international concept of time – agreed at the 1884 Prime Meridian Conference in Washington DC – and by the ability to enforce this modernist invention through colonialism. Italian adventurism took off after annexing the port of Massawa in Eritrea in 1886 (the same year that gold was "discovered" in Johannesburg, catalysing mining interests of both the Boers and English to extract this wealth). This was a race to be the first among unequals.

Providing space for all the participating countries created problems of available land and costs as the exhibition expanded, prompting the construction of national "pavilions", each with relative autonomy for what it presented, from 1905. The post-WW2 emergence of large-scale biennials (and quinquennials such as Documenta, from 1955) shifted emphasis from the relative modernism of these national presentations towards a global Zeitgeist defined by curatorial themes. The ensuing tension between curator and nation was provisionally settled only in the 1990s – as the Biennale marked its centenary – with greater collaboration based on the recognition that artist identities were increasingly transnational and that their contemporaneity (and art history itself) was not singular but a product of crossings, migration, and transit

“between styles, genres, media, temporalities and diverse cultures”.<sup>15</sup>

The beginning of ISCM’s second century provides the opportunity to address the structural problems I noted in this reflection, echoed in this summary of the Venice Biennale. The problems of hosting an expanded programme of music – of time, organisational capacity, cost, and coherence – are consequences of situating the “contemporary” within the “international”. Indeed, many commentators have noted a sense of stagnation as the ISCM struggled to respond to its own “Documenta” moment, with the more curatorial models of large international festivals such as Darmstadt.<sup>16</sup> The South African experience showed not only that this model no longer functions effectively, but also touched on possible solutions. First, this necessarily involves rethinking contemporaneity as the articulation of time experienced collectively in the present, referenced neither to an external ideal nor avant-gardist competition. As the South African philosopher Michael Onyebuchi Eze noted of the post-Apartheid period, “restoration of...shared temporality is, in the most minimalist and bizarre simplification, what constitutes justice – the process of reconstituting the broken social order.”<sup>17</sup>

Second, as an ingénue for the ISCM General Assembly, I proposed that the ISCM could consider a “pavilion” structure for future festivals. These would be organised collaboratively and transnationally, sharing expertise, capacity, and costs. The art of this approach would be to compose – or curate – each as a whole and coherent experience, a way of articulating time that is sensitive to context and to the historical moment. It would involve negotiating worlds in which differences are not erased but co-exist (a process that Eze aligns with the African concept of Ubuntu). Who knows, it might even provide a template for the United Nations in an age when the competitive model is threatening the world itself with destruction.

## NOTES

1. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press, 1983 / 2014, 144.
2. Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, transl. Charles Lam Markmann, London: Pluto Press, 1967, 226.
3. Fabian, *Time and the Other*, 108.
4. Johannes Fabian, “Forgetting Africa”, in *Memory Against Culture*, Durham, NC: Duke University Press, 2007, 65-76.
5. COSIMTE, one of the two affiliated associate members, is technically African, although the Canary Islands are widely understood as historically, economically, politically, and socio-culturally European.
6. [https://en.wikipedia.org/wiki/There\\_Was\\_an\\_Old\\_Lady\\_Who\\_Swallowed\\_a\\_Fly](https://en.wikipedia.org/wiki/There_Was_an_Old_Lady_Who_Swallowed_a_Fly), accessed 15 Feb 2024.
7. <https://www.oluzayo-festival.net>, accessed 15 Feb 2024.
8. <https://verticesonora.gal/vertixe-11/>, accessed 15 Feb 2024.
9. <https://www.ensemble-modern.com/en/projects/vielfalt-erleben-202>, accessed 15 Feb 2024.
10. Fanon, *Black Skin*; and Glenn Holtzman, “The Music Department in South Africa as a Mirror of Racial Tension and Transformative Struggle: A Critical Ethnographic Perspective”, *South African Music Studies* 40/1 (2020), 515-543.
11. Kofi Agawu, “The Challenge of African Art Music”, *Circuit: Musiques contemporaines* 21/2 (2011), 49-64.
12. Ed McKeon, *Heiner Goebbels and Curatorial Composing After Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
13. Sarah Collins, “What Was Contemporary Music? The new, the modern and the contemporary in the International Society for Contemporary Music (ISCM),” in *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. Björn Heile and Charles Wilson, Oxford: Routledge 2019, 56-85.
14. Clarissa Ricci, “From Obsolete to Contemporary: National Pavilions and the Venice Biennale.” *Journal of Curatorial Studies* 9/1 (2020), 9-39.
15. *Ibid.*, 24.
16. Björn Heile, “Institutionalised Internationalism: The International Society for Contemporary Music,” in *Musical Modernism in Global Perspective: Entangled Histories on a Shared Planet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2025, 107–49.
17. Michael Onyebuchi Eze, *Intellectual History in Contemporary South Africa*, New York: Palgrave Macmillan, 2010, 174.

---

---

---

# Between Norway and Iceland, Tonality and Atonality

Anna Veismane

## Between Norway and Iceland

To understand the musical offering of the 2024 ISCM World New Music Days (WNMD), you need to know the place and the people. It would be a mistake to think of this 11-day music marathon as an abstract contemporary music festival; everything here has its own shape and feel, given by the welcoming nature, tolerance, quirky humour and, in a way, provincialism of the Faroese. Provincialism is also about the good things, such as pride in one's music, composers and players, because they belong to *their* island. We really appreciated that ISCM delegates, composers, players had the opportunity to get to know the unique nature, the local culture and through that the warm hospitality of the islanders.

The Faroe Islands are an autonomous province of Denmark, an archipelago of islands located about half-way between Norway, Scotland, and Iceland. They have about 50 000 inhabitants, about the same number as the Latvian city Jelgava. The Faroe Islands are not part of the European Union, but there are no border controls when travelling between the Faroe Islands and any Schengen country. The Faroese archipelago consists of 18 islands, 17 of which are inhabited. Streymoy Island is home to the archipelago's capital, Tórshavn, which is also the largest city. Its name is linked to the great Norse god Thor, after whom the harbour was named – Tórshavn (*havn* – harbour).

Most areas are managed autonomously by the Faroese; defense, police, justice, money, and foreign affairs being the sectors that Denmark looks after. The Faroes have their own Minister for Culture, whom we met at the

opening concert. Her extended speech was proportionate to the generous support for culture, including the ISCM festival.

Someone mentioned that there is no prison on the island, but there is a hill-top cottage with three well-appointed rooms, because a person who has done something wrong is most likely unwell himself, so he must be provided with comfort and well-being, at least for a few days. This happens only a few times a year, and those who are incarcerated are transported to Denmark. In addition, all kinds of events are covered in detail on the local radio – important news, quarrels, and WNMD festival concerts.

Since the Faroe Islands are not in the European Union, they do not have to comply with European regulations, especially as regards to fishing quotas. In the local towns we were introduced to fishery statistics. The catches and profits are impressive; in figures with very many zeros in Faroese or Danish kroner, the value is the same. Although with restrictions, whaling is also allowed, and here and there the historic wide concrete tracks with rails in the middle were still visible.

Winds sweep the island from all sides, the salty Atlantic air settles on shoes. Meadows full of tricolour cuckoo flowers swirl out of the cracks in the asphalt. Nature is like a fairy tale. It seemed that a gloomy spirit or devil was about to emerge from the green turf of a small cemetery. The Faroese ballads and the circle dance added to the pristine and mysterious feeling. The sun is low and never disappears at night, as it does in the north.



The old wooden church in the village of Funningur, which dates back to 1847, was one of many extraordinary venues where concerts were performed during the 2025 ISCM World New Music Days. Photo: Anna Veismane

The light is soft and ghostly, something I only realized later on the way home when the Copenhagen sun bit my eyes. But although the sun was with us all the time, the islands were mostly rainy and foggy.

## Between tonality and atonality

This festival should not be seen as an up-to-date and comprehensive reflection of global contemporary music. Perhaps the best way to try and generalize is to think of it as a portrait of contemporary music from the unique perspective of the Faroe Islands. In fact, the function of the ISCM is to unite and bring together different musical aesthetics, which is exactly what we have seen. Composer and journalist Simon Cummings has expressed similar thoughts about the festival in his blog 5:4.

The concert programmes were interwoven with themes important to the Faroese themselves: language, national belonging, diverse cultures. Contrary to the usual globalization trends, the artistic director selected at least 30 works by local composers out of the 140 that were programmed (from the 400 submitted). Many other details of the festival – lanyards woven from local sheep’s wool yarn for the delegates, specially designed concert programmes with artists’ drawings – were characteristic of a careful homespun attitude. Here we should mention that the most famous Faroese writer, composer, and artist, William Heinesen (1900 – 1991), whose works are on

display in the Tórshavn Museum, remains a major source of inspiration for the islanders.

The music scene is characterised by two trends – timbre colouring and tonal-harmonic thinking, which coexist quite organically in contemporary music. The music of Faroese composers strikes a balance between the tonal and the semi-improvised. More complex expressions – dissonances in harmony, rhythmic variety, or timbral games – is rather like an exotic polystylistic spice, sometimes harmonized with the main course, but sometimes in a very strange juxtaposition. The works that were most effective were those in which there was an artless naivety and which also contained elements of folk music. However, it is worth bearing in mind that art music, i.e. non-functional original music, only began to spread in the Faroe Islands in the 1980s. The first professional composer was Sunleif Rasmussen, and in his music we see both the professional school and the mastery of combining roughness, laconic wit, and genre-juxtaposition with a precise Nordic expression.

The musical aesthetic of the neighbouring Baltic composers took us back to the 21st century. We heard music by three Lithuanian composers, Rūta Vitkauskaitė, Kristupas Bubnelis and Raimonda Žiūkaitė, as well as Estonian Marianna Liik. I regretfully did not hear Rūta Vitkauskaitė’s *Oracle of May Winds*, composed for an ‘open’ ensemble and with audience participation. Rūta likes to create interactive compositions and also

to provide space for the players' interpretation. She currently lives in Scotland and is a lecturer at the Royal Conservatoire of Scotland.

A memorable concert was the festival concert on 23 June at the Nordic House, featuring the Caput Ensemble from Iceland. I was looking forward to Kristupas Bubnelis' piece *split seconds, shifting sand...*, in which the subtle, rich textures painted a beautiful, inspiring, and also precisely structured picture. The presence of harmony, a sense of fragile beauty, and unerring professionalism resonated in my senses with the sound pattern of Kristis Auznieks. *The playing* of the Caput Ensemble is to be commended – the ensemble sounded different in each piece, which shows understanding and insight into the music. In mixed ensembles (where there is one of each instrument), it is interesting to see how each composer seeks his own overall sound and how the ensemble represents it. It is great that a large contemporary music ensemble was created at the Latvian New Music Days festival with musicians from the Sinfonietta Rīga chamber orchestra, as such ensembles have been almost mandatory at contemporary music festivals for decades.

The musical highlight for me was the Lapland String Orchestra concert on 24 June with Jonas Storgårds conducting. All the pieces literally “grabbed” you hard and held you in their power with expression and very high professional quality, and – last but not least – with the very strong involvement of the musicians. For example, the third musician of the second violins was as active as the concertmaster of the orchestra, the cellists and the double bassist were outstanding. There was a perfectly organic interplay between orchestra and conductor. Special mention should be made of works by Serbian composer Natasha Bogojevic, Polish composer Maciej Kabza, and Portuguese composer Carlos Brito Dias. But I am especially happy for the Lithuanian composer Raimonda Žiūkaitė, whose piece *1000 Mouths* almost spatially expanded the orchestra; its spectral harmonies and powerful expression took us into a spectacular spherical world.

Marianna Liik's *Out of breath* for violin, cello, and electronics was marked by a nuanced and highly elaborated pattern of relationships between the three lines, a significant and refreshing contemporary accent in the concert programme. Indra Riše's *Procession with Bells* opened organist Hans Hellsten's concert at the Hoivikar Church in Tórshavn on the morning of June 29th in a grand and solemn manner. It was also the composer's idea to create an uplifting opening opus dedicated to the organist Ligita Sneibe.

I will definitely remember the singer Birita Poulsen, who lives and studies in Berlin, but was born in the Faroe

Islands. It was a touching idea to include songs in different languages and dialects of the world in the concert “Poetry & Music in Small Languages”. I followed Birita Poulsen's voice with great interest, especially the nuances and expressive facial expressions in the piece for solo voice balf in the Palatine German dialect (Pfälzisch) by the German composer Charlotte Seither.

As a morning ritual throughout the week, the ISCM General Assembly brought together representatives of the 50 local sections: mostly from Europe, the Northern region well represented this time, quite a few delegates from Asia, one each from America and New Zealand. We discussed the organisation's strategy and future festivals. The most productive, as always, were the coffee breaks, where we got to know each other better and looked for points of contact for further cooperation.

The day was far from over with the last concert at 9pm, but continued with late-night conversations over super-expensive glasses of beer (which is the cheapest drink in the pub). The days were long because the day itself is so long in the Faroe Islands, and if even the birds sleep and live with the rhythm of light to sing and experience summer to the full, so do the festival guests experience every moment of togetherness.

One of the central concert venues, the Nordic House or Norðurlandahúsið, with a grass roof, like many buildings in the Faroe Islands, is literally built into a rock. The Tórshavn Music School is a comfortable building equipped with new instruments. There was also a new concert hall, Varpíð, in Klaksvík on Borðoy island. There were also more unconventional concert venues like miniature wooden churches, jazz bars and clubs. The concerts were not only indoors but also outdoors, which I was doubtful about at first because we know that the Faroe Islands have at least 270 rainy days a year, but we were very lucky to have a sound walk in Tórshavn Park and a concert in Gjógv rock grotto without rain. I felt that the park played a key role in the sound walks, especially the trees, which sometimes resembled plants from our latitudes, sometimes Arctic wildflowers, and sometimes, like from an exotic island, huge fuchsia bushes. This is the advantage of such performances dispersed in space – attention flows in and out.

The tunnel under the Atlantic Ocean to the island of Sandoy was a very peculiar and exotic concert venue. In the Faroe Islands there are many tunnels connecting the islands under the ocean, and in one of these tunnels a sound installation by Sunleif Rasmussen was played, or more accurately, background music, which was broadcast on certain radio frequencies in a car, in our case a bus.

So, as we drove through this particular tunnel at 70 km per hour, there was music, the sound quality of the bus was quite variable, but the process was unique.

We didn't get to hear the acoustics of the tunnel, but we did see colourfully illuminated art objects, one of which is in a circle, which is a rarity in tunnels. Plus vodka was served before entering the tunnel, along with a story by Sunleif Rasmussen about its special recipe. The tunnel excavation revealed a water reservoir deep under the ocean floor. Since this water is rich in minerals and has an unusual taste, it was decided to make vodka from it.

## Kristian Black and Concerto Grotto

Kristian Blak is the heart and soul of Faroese culture and musical life. Kristian is a jazz pianist, composer, head of TUTL Records and artistic director of the Summartónar festival. He plays a wide variety of folk instruments, collaborates with many musicians, as well as ethnomusicians from all over the world. It was he who came up with the idea of bringing the WNMD festival to the Faroe Islands, and at the last minute, two years ago. Membership in the ISCM has given Faroese music a much wider global exposure. Kristian Black's music was heard several times at the festival, both his own improvisations with the band Yggdrasil and classically composed originals that seemed very Faroese – harmonically dense and sometimes sentimental

I went to Kristian's house in the old town of Tórshavn, tucked into a hilltop and covered with rocks. The cosy study is home to a myriad of musical instruments, a testament to musical friendships across continents. The door of the house is unlikely to be locked, as this has not been a necessity in the Faroe Islands, except perhaps in recent years. If a traveller knocks on the door, shelter, warmth and food are offered without a word, a historical tradition because of the harsh climate. This custom is deeply rooted in people's attitudes, traditions and unexaggerated kindness.

**ANNA VEISMANE:** How long have you lived in the Faroe Islands, and why did you move here from Denmark?

**KRISTIAN BLACK:** I have lived in this house since 1975. I lived in one room for the first year, but it was difficult to play and compose, so I looked for a house. We found it here in the old town. It was quite cheap, because it didn't seem special or modern at the time. Later we extended the old house, just this studio with a piano and instruments.

**AV:** Why the Faroe Islands? Is this where you met your love?

**KB:** My wife? She's in the next room, but no, she was born in America, and later we met through music. I immediately organised a band here and started teaching at the high school. It wasn't like I was looking for a job, because I had been teaching music in Denmark, and I was also involved in sailing and shipbuilding.

**AV:** Really?

**KB:** Yes, I had a schooner. Music wasn't my only occupation, but also athletics at national level. I wanted to change my environment and it was so interesting here! Lots of ideas and lots of fun. I could expand musically. So I stayed. I came with my knowledge of music, my interest in jazz, which was not at all common in the islands, and I felt that I could expand the musical life here in different ways. I wasn't that big of a jazz specialist, but when I was studying in Aarhus, Denmark I was always interested in jazz, I went to concerts regularly. In the first years we started a trio – a guitarist, a bass player and me at the piano. After a few years there was already a big group of musicians to play with. There were musicians here before, but they played folk music, not jazz.

**AV:** The folk music tradition is still very strong. In almost every work by a Faroese composer I hear a direct or indirect reference to folk music, sometimes it's a sense of harmony or a wistful sentiment. Is there something unique in this expression, do you think?

**KB:** Yes, it is. In my music I've always been drawn to the classical tradition and folk music, world music and of course jazz, and that's because I play in different bands. Soon I will celebrate my 50th anniversary in music with concerts here in Denmark and in Italy. I was originally a musician, a pianist; composing came later when the jazz club opened. I started to write jazz compositions in a Nordic style, thinking about nature, also using modal harmony that is typical of Faroese music. In my band Ygrdrassil I decided to include rock guitar and musicians from all over the world. It was difficult at first to mix different styles in one vessel, but after a few years it became homogeneous. I know that at first the musicians didn't feel so comfortable.

AV: Was there a tradition of playing concerts in grottoes, caves? Did you discover these venues because of the special acoustics?

KB: No, there was nothing like that before. It started as an experiment, but later it was a very important discovery. Forty years ago we had the first concert in the Faroese caves; it was very difficult to organise. The first experiment was composing with pre-recorded sounds of wind, water, ocean and birds, but playing and listening to the ocean and wind on the spot – in nature – is a completely different thing. It's even more spectacular! Because we don't talk when we listen to music, hearing is sharpened for any kind of sound. Remember the concert in Gjógv? We were listening to music, the ocean, and the wind at the same time.

Once a captain took us to one of these places, but he said there were much bigger grottoes, and he showed us a cave in Hestur as big as a cathedral, 200 metres deep, 50 metres high. There is a very long echo. Unfortunately, such trips have become very expensive. There used to be two concerts a week, and at least 20,000 people attended these cave concerts, or 'Concerto Grotto', as we call it.

AV: I've been thinking about how improvisation happens, is it more intuition or thinking and experience?

KB: It's very interesting because every time the process is different. Sometimes I improvise in one tuning and suddenly I feel – enough! I'm tired! Even if others keep playing the same thing, I prefer a different direction, but I never plan it. It is important to stay focused.

AV: Is harmony important in your music?

KB: Yes, and different scales, modality. But even more the chords, chord sequences, shifts, major or minor chords, so one tonality doesn't exist anymore.

AV: And singing? As an expressive expression?

KB: Yes, yes! I had forgotten about singing! I was listening to some recordings with Vera [Kondrateva] the other day and I remembered how I used to imitate barking dogs. Now at the concert I thought I should do something like that again. A spontaneous idea and the joy of creation!

## Sunleif Rasmussen. First professional Faroese composer

Knowing that I would be meeting Sunleif Rasmussen in the Faroe Islands, composer Indra Riše, who once studied with him at the same time at the Royal Danish Academy, added that they both have the "farmer gene": "Sunleif tends his own flock of sheep on Sandoy, while I plant a forest! Is there another composer in Latvia who plants a forest?" Obviously, planting trees (which more than one composer and musician does) and planting a forest are two different things, but let's talk about sheep later.

Sunleif Rasmussen received his initial musical training in Norway and later studied composition at the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen with Ib Nørholm and electronic music with Ivar Frounberg. He has received numerous international awards, including the Nordic Council Music Prize for his *Symphony No.1 Oceanic Days* and the Faroese Cultural Honorary Award. Sunleif Rasmussen is the Artistic Director of the 2024 ISCM World New Music Days, so we met at the crossroads of the festival – the Nordic House.

ANNA VEISMANE: How did you choose the works for the ISCM World New Music Days?

SUNLAIF RASMUSSEN: I programme concerts according to my experience – for example, I don't like long concerts, so I do 50-minute concerts without an intermission. I like to combine different genres, different aesthetics, otherwise it gets boring. And, as I've heard from the local audience, people really like it.

AV: Were musicians involved in the selection process?

SR: Yes, but first I selected the pieces myself, and in this case I did it alone because the community of musicians in the islands is small, I chose about 70 minutes of music – that's more than the concert needs – and the musicians decided on their favourites. So yes, they were involved in the programming, the ensembles like to think about the concept of the concert as well.

AV: You've probably been asked many times if Faroese composers have a common identity. I noticed that there is a strong presence of folk music, also a certain sentiment.

SR: Yes, indeed! (laughs)! I am a teacher of many Faroese composers at the Tórshavn School of Music, at the secondary school, before going to conservatoire in

Denmark or elsewhere abroad, which would be the next level. I never try to point anyone in a particular direction – everyone has to find their own voice. On the contrary, I try to encourage you to find who you are. That's how I was brought up at the Royal Danish Academy of Music. Ib Nørholm and Ivar Frounberg were teachers who never showed their music as an example. I would never want one of my pupils to be Sunleif Rasmussen I or Sunleif Rasmussen II.

AV: Did you meet Indra Riše in Copenhagen?

SR: Yes, we studied at the same time.

AV: You were born on the island of Sandoy, how did you become a musician and later a composer?

SR: Nobody in my family was a musician. My mother's family were farmers since the Middle Ages (laughs), on my father's side – fishermen. My grandmother's brother was a well-known writer in the Faroe Islands and became my mentor. Despite the two-generation difference, we had fruitful discussions about art. When I was initiated at the age of 14, I received gifts as one does on such occasions and I bought myself a piano. I started to educate myself, met young aspiring musicians like me, and we formed a rock band. When I bought the piano, my grandmother, whose grandfather was a writer, confessed that she used to study organ in Tórshavn and she had an organ book in Swedish, of chorales. I couldn't read Swedish, but I tried to play the notes. At the age of 18, I went to Norway where I studied theory and proper piano playing. I practised a lot, even 12 hours a day for a whole year.

AV: When you compose, do you still play the piano?

SR: Before composing, yes, when I'm looking for some musical material. But once I really start writing, definitely not. Then the piano gets in the way of the imagination.

AV: If you could freely choose what to write and for whom, what would it be?

SR: If you're a composer, you have to love all the instruments, otherwise it's difficult. When I get a commission, it's a pleasure to discover something new every time, to discover new sounds, new colours of instruments. In that sense I've been lucky, because I've had many commissions and performances. But if I think about it, I would like to write an opera.

AV: Is it important for you to do different things – compose, play, organise, teach? How can you combine these different activities? Most composers are introverted people.

SR: I have both sides. I like to be with myself, but I'm also quite extroverted. And living in a small society like the Faroe Islands, you can't just do one thing – then nothing happens. As the first professional Faroese composer, I feel a responsibility to share my knowledge, so I teach. That was the reason why I took on the WNMD festival – to bring contemporary music from all over the world to the local community, including musicians.

AV: You have a flock of sheep. Do you know any other composers in the world who have sheep?

SR: No, I don't! (laughs) I've had the idea for a long time to record sheep voices and include them in a piece. When I was with the recorder player Michala Petri, we rented a house by the ocean: when she practised, the birds sang along and even the seals responded from the ocean! That's the beauty of the islands.

---

---

# The Faroese Daily Dish

Trudy Chan

## June 19 – Rain, Waterfalls, Sheep!

Whoa – 32° C in New York City; 7° C at the Vágar Airport in the Faroe Islands. That was quite a shock to the system, not to mention the really bumpy landing because of the wind and our small Turboprop plane (let's not talk about the fact that I couldn't see *anything* outside my seat window, and that it took *two* landing attempts to get us onto the ground...). All of that initial discomfort fizzled as our taxi rode into Tórshavn. My stars! It was mesmerizing – the starkly majestic fjord landscape, the numerous waterfalls from the rain, the sheep on the steep slopes (LOTS of sheep), the colorful Nordic houses in the villages and the distant farmhouse. I knew I was in for a treat. But first, lunch, check-in, rest, dinner, and sleep, in that order. Gotta get into the zone before all the festivities begin!

## June 20 – Jetlag is a beast...

Cannot be more thankful for the chaise lounge in the hotel room; the perfect thing to hop onto when – yawn – jetlag called... Also, finally sampled the very delicious sunchoke soup from the hotel restaurant, Hallartún at the Hilton Garden Inn (yes, but a completely different experience than their American counterpart!). It's a local delicacy, and it also serves as the prelude to soup...lots of soup during the festival. (I love soup, give me soup.) Oh, and most importantly, I got my badge with a hand-woven lanyard made of Faroese wool. The badge was our festival pass, so I made sure it looked festive and appropriate. (Baa.)

## June 21 – More Rain, An Unofficial Opening, and Getting Familiar with Tórshavn

The evening of the unofficial festival opening concert was also our first venture into the old town center of Tórshavn. We were quite a bit wet from the rain, almost got lost figuring out which winding path was the correct way downtown, *and* had a little trouble initially finding a place for dinner. But we found it – slurp! – a cute ramen joint called Suppugarðurin; just the right place at that time when we needed something hot to warm us up from the damp and chilly weather. (It's the soup thing again, have you detected a pattern yet?)

We enjoyed our first taste of local Faroese music life at Reinsariid, a cool and cozy concert hall with a bar attached. This seems to be the go-to downtown venue for all genres of music. It's a fitting venue for the festival, one that presents all genres of music (I mean, we got yoik and contemporary classical and all that jazz), with engaging and dedicated performances from a wonderful mix of the multi-talented Faroese musicians and guest artists from Iceland, Denmark, Finland, and the UK.

The Faroese jazz band, Norðurljóð, led by bassist Arnold Ludvig with a line-up of fabulous local talents Leivur Thomsen (guitar), Jákup Tórgarð (piano), Heðin Z. Davidsen (guitar), Kristina T. Johansen (saxophone), and Rógvi á Rógvu (drums) (who will all make repeated appearances throughout the festival) opened the single-set concert with Gary Daley's *Hunger* (2019), a submission from the ISCM Australian Section. The rest of the set were four original compositions by Ludvig.



It was wonderful to interact with Rosalie Grankull's installation *Music for Strings & Silk*. Photo: Trudy Chan

The concert clocked just at 30 minutes, which left us ample time to head back to our up-the-hill hotel with a late evening detour around the sleepy neighborhoods, as we enjoyed glimpses of Faroese city homes side by side with farmhouses and free-roaming sheep. (This would also mark the beginning of my quest in taking a proper sheep photo. That night's count? Sheep: 1, Trudy: 0)

## June 22 – Pre-festival Events Continue in Tórshavn and Rituvík, The Composers Collider, and Back to Reinsarið

The morning concert at the beautiful historic Tórshavn Cathedral presented 6 works for solo cello and/or solo violin, performed by cellist Zoë Martlew from the United Kingdom, and violinist Sámal Petersen from the Faroe Islands. The program included two submissions from the ISCM 2024 Host Section-Faroe Islands by Edvard Nyholm Debess and Atli K. Petersen, and four other works by Isabel Urrutia (Basque Country), Zoë Martlew (England), George-Ioan Păiș (Romania), and Eloise Gynn (Wales). I must say, Zoë Martlew, fantastic player and composer as she is (I quite enjoyed her *G lude* which closed the program), also has such a great stage presence. Her cheerful and enthusiastic introductions before each work expertly guided the listeners what to expect in the following minutes with anticipation. Bravo!

And, oh, I got an assignment! I was really happy to be invited to be one of the three judges for the ISCM Young Composers Award, and I was bright and ready for the first piece on the program (coffee can make that happen), *Giant robots in a picnic basket* by George-Ioan Păiș, which I have to admit might be one of the more-intriguingly titled works that I'd encountered!

We found our way to a local café (Kaffihúsið) for a quick repast before we took a walk towards the harbor, where we would catch the coach to go to Rituvík for our next concert, by way of the Eysturoyartunnilin. (More on that soon.) It was so delightful to get up close and personal with the charming historic homes with their signature grass roofs. As we gathered towards the harbor, this was also the first time that we saw many of our newly arrived delegates, looking rather windswept but nevertheless excited about the upcoming adventures (of all kinds).

The story of the Eysturoyartunnilin, the 12-km subsea tunnel and the largest one in the world with a roundabout was enough to pique my interest. I was also looking forward to hearing the work *Æðr* by the Faroese composer Jens L. Thomsen, commissioned especially for the tunnel. Alas, that was not meant to be, as the rather loud ambient noise from the bus almost drowned the whole piece out. Bummer. My ears were disappointed, but my eyes popped up by the installation (complete with custom lighting) surrounding the roundabout by the Faroese

artist Tróndur Patursson. The installed cutout silhouettes represented the traditional dancers of Faroe Islands, and it was fascinating to circle a roundabout *under the sea*.

We arrived at the quaint seaside Rituvíkar Kirkja, on the island of Esturoy, for the concert performed by the Caput Ensemble string quartet. We listened to 6 pieces again (seemed like the magic number of pieces for every concert, quite nice, actually!), with Caroline Bordignon's *Incandescence* (individual submission from UK) as the standout of the program. I was also quite intrigued by Kenneth Li's *Singing Our Swan Song of Serenity (Speaking of Satire)* (ISCM Hong Kong Section), which was supposed to be capturing the sounds of animated Cantonese language and reprocessing those sounds through the string instruments. It was certainly not an everyday occurrence to hear reminiscence of the language you grew up with incorporated into a contemporary string quartet work in such a remote corner of the world!

We were treated to an official welcoming reception (the first of quite a few!) inside the offices of Visit Runavík as we were hit by the cold rain again. This was special as we got to taste one of the most traditional dishes of Faroese Cuisine: fermented lamb. During the short welcoming speech, we were given a heads-up about the texture and the taste so that we were all prepared. I definitely tried it—kinda beelined towards it, actually—and it was definitely an acquired taste, but with a little glass of wine, it was an experience to remember. The welcoming festivities continued as Tórbjörn Jacobsen, the mayor of Runavík, showed us a Powerpoint presentation of the local history, sprinkled with colorful comments. It was interesting to learn about your host country, even when the presentation itself bordered on indulgence...

Once we returned to Tórshavn and sorted dinner, we headed to Finsen for the Composer Collider, which is always a fun event to meet the composers attending the festival, and to find out what they do. And, of course, it's a really nice event to meet new friends, which is part of what ISCM WNMDs are all about! During this year's iteration (which was organized by David Pay from Music on Main in Vancouver, Deborah Keyser from Ty Cerdd in Wales, and Magnus Bunnskog from the ISCM Swedish Section), we enjoyed the usual meet and greet and the get-to-know-your-new-friends-and-introduce-them-to-others (a.k.a. the essence of the collider!), all over crunchy snacks and drinks, including some interesting local brews from OY Brewing, such as the like-it-or-hate-it Svart Salt, which is a licorice porter. (In case you are interested to know – I like it!) And good times were had by all.

We returned to Reinsarið for the final concert of

the day, presented by Flytifólk, a Faroese band with a Klezmer-Balkan bent—(Daniel Rye (clarinet), Anna Húdepohl (accordion), Torleik Mortensen (bass), James Goodwin (percussion))—presenting an “official” set of four works. A recent work called *Now and Then (for Igor Stravinsky)*, by clarinetist Daniel Rye, incorporated excerpts of Stravinsky pieces that had been presented during the first ISCM festival in an improvisational format. Meanwhile, *Oracle of May Winds* by Rūta Vitkauskaitė (ISCM Lithuanian Section) easily transported me to a remote, windy landscape, which was actually the inspiration for the composer, who spent time in Scotland and was fascinated by the winds that she encountered there. It was certainly a bonus to hear her describing the work herself!

Just as we thought the evening concluded after the piece, we were told to sit tight, as there was a surprise second set waiting for us. And what a pleasant surprise that was! The band presented a “quasi-cabaret” as musical treats after the “main” portion of the concert, with really cool arrangements from works by composers whose music had been performed during the 1924 ISCM festival: Erik Satie and Kurt Weill. It was so fun!! I would also be remiss not to mention how mesmerizing it was to watch the contrabassist Torleik Mortensen perform! He embodied the music in such an infectious way, and it made you want to hop onto the stage and perform with him. (Well, no, I did not. Chicken.)

## June 23 – The Official Festival Opening Day: Viðarlundin Park, “Small” Languages, and Yoik!

Exciting day as it was the official festival opening! The morning was slow, and I took the opportunity to enjoy the scrumptious breakfast offered at the hotel—because I'd soon need all that energy to make that trek from the hotel to Nordic House, where the festival opening concert was going to take place. But first, the wind. OMG, the wind!! Yes, we were warned by the weather forecast that the wind would be ferocious, but I wasn't *quite* prepared for that level of wind blowing while I was trying to walk that relatively short distance through the open air. A few times I had to stop and hang onto a lamppost or something to let a particularly strong gust pass through. I was so thankful to finally get indoors. (I was not as windproof as the hardy sheep who were just munching and strolling leisurely as ever. Yeah, yeah, I know they are used to it. And, no, I definitely didn't take a picture.)

The opening concert took place in the main concert hall. Before the music began, there were several welcoming speeches for the festival delegates as well as the

Faroese ticket holders. Speeches were given by Faroese officials as well as ISCM President Glenda Keam, and we were introduced to the full co-artistic directing team for the 2024 World New Music Days. After we were all properly welcomed, Faroese pianist Mathias Kapnas began the concert with an excerpt of *Reflections of South Africa* by Chesney Palmer (ISCM South Africa Section). (We will get to hear the piece in its entirety later in the festival.)

The Caput Ensemble took over the stage and began the concert of seven works for chamber orchestra. The concert opened with festival co-artistic director Sunleif Rasmussen's *Surrounded*, followed by chamber orchestra works submitted from the ISCM sections representing Shanghai, Slovakia, Nanning, Lithuania, and Norway, as well as a submission from the Prague Spring Festival. *Blast* by Zhong Juncheng (ISCM Nanning Section) and *Ouroboros* by Martyna Kosecka (ISCM Norway) left the deepest impression on me.

We then got to stretch our legs for the outdoor portion of the day. We walked towards Viðarlundin Park, a lovely respite from the more bustling parts of Tórshavn, which also housed the compact but well-curated National Gallery of the Faroe Islands on one end of the park. The open-air concert featured four composer-performers in three different locations as we walked through the park. ISCM Faroe Island Section's Heðin Ziska Davidsen, wearing his composer hat, presented a 6-channel sound installation entitled *Ringar í Vatni (Rings in Water)* (we'll get to see the many faces of Heðin throughout the festival) by the memorial statue as we were guided towards it by Kelvin King Fung Ng (individual submission from the UK), who performed his *Brief Version of Seoljanggu – 0, I, II* directly outside the art museum and then led the way.

We continued to walk through the park, passing by the duck pond with its highly amusing inhabitants, to the lawn by the other end of the park, a piece called *Tað skeiva stykkið í Pisu* for trumpet, trombone, and electronics, written and performed by Johan Hentze and Andras Olsen (ISCM Faroe Islands Section). Open-air installations were present throughout the festival with several works set up in various locations around Tórshavn for specific periods of time. We stopped by the Gallarí Havnará to hear a brief introduction to the installation by Stéphanie LaForce (ISCM Wallonia-Brussels Federation Section) called *EOLIEN-SONORE* – The sound of the wind, a very apt title for the strong winds that day. We continued our journey down to enjoy a local catered meal of Faroese dishes, with roasted salmon and roast pork loin being the double stars of the meal.

After the warming hearty meal, the next concert was right across the street at the Tjóðpallur Føroya, with a program of works featuring texts in “small languages” (languages with only a small number of speakers or which risk extinction). Before getting to my seat, I had a chance to visit one of the installations, *Music for PlayStation* by Jesse Austin-Stewart (submitted by the ISCM New Zealand Section). (I think I might have been the first person to interact with the installation at this location!) The installation is triggered through a PlayStation DualSense controller. The composer writes: “These tracks can only be felt, not heard. This music has been designed so that audiences of all types of hearing, whether hearing, hard of hearing, or d/Deaf, can engage with the music on equal terms.” I tried hitting all the different buttons and focused on “listening” through the tactile motions while contemplating the rationale behind the work.

Charlotte Seither's *baff* (ISCM German Section) opened the program, an athletic vocal work with sounds and syllables emulating the Pfälzisch dialect, was expertly performed by Berlin-based Faroese soprano Birita Poulsen. Sunleif Rasmussen came on stage to speak after the piece, informing us the sad news that the composer for the next piece, Bjarni Restorff, passed away recently. We all observed a minute of silence in memory of his untimely death before Birita Poulsen returned to the stage with guitarist Ólavur Jakobsen to perform *Gittarin* for soprano and guitar with text by Federico Garcia Lorca (ISCM Faroe Islands Section). The program continued with works by Unn Paturson (*Wicked fysikk*, another host section submission), Chiu-Yu Chou (*Ocean Sailing*; ISCM Taipei Section), and Amble Skuse (*Chapels with Splendid Glass Windows*, Scottish Music Centre submission). Skuse's piece, a string quartet inspired by a text in middle Welsh which was recited before the performance, was the only work on the program that did not involve singers. The final piece was a joint commission by the ISCM WNMD Faroe Islands and the Nordic Music Days Scotland. Unfortunately, the composer of the piece (*Annlaanganeq qilammit nakkaalavoq*), Arnannguaq Janna Porsborg Gerstrøm from Greenland, was unable to travel to Faroe Islands for the concert because of illness. At least we could experience the beautiful performance of the work. A shoutout to Esther á Fjallinum who recited all the texts before the start of each work.

It was a long day, but we had one more show to attend. Thankfully it was right next door, back at Reinsaríð, this time for WNMD 2024 co-director, Faroese composer Kristian Blak's own group, Yggdrasil: Angelika Hansen

(violin), Heðin Ziska Davidsen (guitar), Kristian Blak (piano), Mikael Blak (bass), Per Ingvaldur Højgaard Petersen (drums). Yggdrasil is a Faroese jazz ensemble inspired by folk music from the Faroe Islands, Greenland, Sápmi, and many other places. The band presented Kristian Blak's *Porkerisvatn*, a suite in eight parts that was commissioned by the National Gallery of the Faroe Islands to create music for one of the paintings in their permanent collection of the same name by the Faroese poet and painter William Heinesen. Let me tell ya, that was an electrifying concert! The music, juxtaposing folk, jazz, progressive rock, and yoik, definitely brought the house down. I was a tired but happy little clam as we made our way back to the hotel for the much-needed sleep. (A night cap with friends will have to wait.)

## June 24 – The First YCA Jury Meeting, Tórshavn Music School, An Excursion to Sandoy

My day of music didn't begin until after lunch on June 24, so I took some time after breakfast to catch up on some work in my cozy hotel room. I was also excited to have my first official meeting with my fellow YCA judges—Magnus Bunnskog (Sweden) and Deborah Keyser (Wales). We had already listened to a few pieces, and it was good to check in as a group to talk about the works, and also to set some parameters that would inform the rest of our panel meetings. We gathered at the Nordic House before the 3pm concert. The meeting went without a glitch, and we were extremely happy to find ourselves working very harmoniously as a group while still maintaining our “independence” as individual panel judges. We certainly started our official YCA duties on our collective right foot!

We were ushered into Klingran, a bright and semi-open performance space for a concert of chamber music. The program opened with young Faroese composer Bjarni Blaasvør's *La Follia*, inspired by the well-known tune of La Folia, followed by a solo clarinet work, *Within the Fairy Ring and Out of It*, by Per Nørgard (ISCM Honorary Member), *Out of Breath*, a sonorically interesting work for violin, cello and electronics by Marianna Liik (ISCM Estonia Section), a concise work for Seitara Shibarō entitled *A letter from Grandchild*, and Svetlana Sávic's *Temporal Variations* (ISCM Serbian Section). But the piece that stood out for me the most was the final work on the program, *Lyre*, for violin, cello and piano by Victoria Kelly (ISCM New Zealand Section). The beautifully contemplative work gave a satisfying conclusion to the concert, before we made our next move across

town for the Lapland Chamber Orchestra concert at the Tórshavn Music School.

The day remained rainy as we arrived, with ample time to find our seats inside the sleek-looking performance hall. The program again featured six works, performed by the string section of the Lapland Chamber Orchestra, led by music director John Storgårds. It was an intensely beautiful concert with all shades of musical colors imaginable. The performance began with two works for smaller string ensembles, Eric Egan's *in some or other Oasis* (*i en eller annen Oase*) (ISCM-Irish Section) and *Vel op før dag* by Pauli í Sandagerði (ISCM Faroe Islands Section). The next four pieces were scored for a string orchestra, beginning with *Dissolvenza* by Nataša Bogojević (ISCM-Serbian Section), and followed by three other works that were on the YCA listening list: *The Infinite Mirror II* by Maciej Kabza (ISCM-Poland Section), *was birgst du so bang dein Gesicht?* By Carlos Brito Dias (ISCM-Portugal Section), and the last piece on the program, Raimonda Žiukaitė's *1000 Mouths* (ISCM-Lithuania Section). It was impossible to rate which one I enjoyed the most, and it would not be fair to the composers at all. So, all I can say is that this concert was probably at the top of my list for the festival!

We hopped back onto the bus for our excursion of the day/evening, a trip to the island of Sandoy for an intimate concert at the Sandur Art Museum. But not before passing through another subsea tunnel first, to be serenaded by Sunleif Rasmussen's composition for car radio and tunnel, commissioned especially for the Sandoyartunnilin. There was yet another fun surprise while we were en route to the tunnel, this time in the form of vodka. Running between the two buses that were carrying all of us to our next destination, Sunleif introduced to us to Dánial Hoydal of the Faroe Isles Distillery, who in turn shared with us the intriguing story behind their prize-winning North Atlantic Subsea Vodka, distilled with the pure subsea level water tapped from a secret access somewhere in the subsea tunnel. We all got to sample it as we listened to the story. The vodka warmed us up as we were driven through the tunnel, enjoying Sunleif's piece

We were told that they would split us into two groups because of the intimate size of the Sandur Art Museum. As the first group headed towards the music, we were ushered into a community hall to enjoy a delicious meal of baked cod, a fixture of the local cuisine which would continue to make numerous appearances as our festival continued. It was lovely to sit down and chat with our friends as we enjoyed the appealingly rustic dinner. As

we wrapped up our meal (literally speaking, the fish was baked in parchment paper), it was our turn to experience the music as the first group trickled in, no doubt looking forward to a well-anticipated dinner.

The two-level Sandur Art Museum was compact, and it was clear as we walked in why we were split into two groups. We were able to study some of the artwork on the wall before the concert began. It was a short concert of four works, the first being a reprise of Chesney Palmer's *Reflections of South Africa*, this time in its entirety and performed again by Mattias Kapnas. Kapnas continued with a performance of the 2nd movement of Kristian Blak's *Piano Concerto* (co-composed with Kapnas), joined by percussionist Jan Rúni Poulsen. The two composer-performers finished the program with two short works for piano and percussion, *Bei* and *Budapest*.

## June 25 – A Stroll Into Town, A Multi-Channel Speaker Concert, and Another Late-Night Club Show

My first activity out of the hotel today was to roll into town for lunch. Wanting to explore a different route downtown, I took a new route that led me past Hotel Brandon, where some of our delegates were staying, and a generally faster route downtown. I passed by some farmhouses on the road, swatted away one too many midges, and there was nary a sheep in sight. (Boo.) Lunch was a delight at the lovely Scandinavian restaurant Bitin (which reminded me of IKEA – sorry, can't help it), with their nice selection of modern Nordic *smørrebrød* and yummy lemonade. It was also just a few minutes away from Finsen, the concert venue for the multi-media concert, which I was heading towards for the first of the two shows.

Again, there were six works on the program, including a number of pieces on my YCA listening list: Alexander Tillegreen's *Phantom Streams (in 5 movements zyklus I) for 6 channel audio* (ISCM Denmark Section), Bekah Simms's *Jubilant Phantoms* (individual submission from the UK; the sound of the just-intonation accordion reminded me of the *sheng*, the Chinese mouth organ), and Anuj Bhutani's *East wind melts the ice* (a Florida International University submission). It was also nice to learn about Libby Fabricatore's *Midnight Observations at Central Sound Buoy* (an individual submission from the United States). There wasn't any rain that afternoon, so it was a good opportunity to take a walk back to the hotel for a break before the evening activities began.

We returned to the Nordic House for the second installment of music by the Lapland Chamber Orchestra,

this time with the full band. John Storgårds was at the helm again, conducting another 6 chamber orchestra works, including the world premiere of Sunleif Rasmussen's *Chorals and Dances*, a compact piano concerto by Victoria Frances Young (individually submitted from the United States), with Anna Laakso as the soloist, *Cardboard* by Tom Irvine who also doubled as a vocal soloist (Scottish Music Centre), as well as works by Haimoni Balgava (ISCM Slovakia Section), Janco Verdain (ISCM Netherlands Section), and Kristian Blak. A big round of applause for the band for such high-level performances!

It wouldn't be a proper World New Music Days without late-evening shows at cool clubs. We moved back downtown to Blábar to attend the first of the three shows.

With a glass of wine in my hand, we settled in snugly at our table for the two short sets performed by The Network Ensemble. Electronics and multi-media works were the features of this show. I was particularly struck by Andreja Andrić's *Concert for Smartphone Network* (individually submitted from Denmark) with its eye-catching accompanying video, and Lauren Sarah Hayes' *The Accusations That Are Confessions* (submitted by Florida International University) with the composer performing the live electronics, which concluded the music events for the day. But wait! My evening ended much, much later, as we proceeded to spend some really lovely time catching up with friends at the hotel lobby while the sky turned from low-light gray to deep-blue as we chatted into the wee hours.

## June 26 – More Eysturoy Adventures, Back to Blábar

June 26 was a very, very memorable day as we travelled back to Eysturoy. I've attended several ISCM World New Music Days festivals, but this might be the first one where sightseeing was deliberately built into the day. And I can totally see why! Who wouldn't want to see the breathtaking landscapes as we traveled to various venues to continue on our music journey? My quest for a perfect sheep picture (no, sorry, ovine count to date: Sheep: Still 1, Trudy: Still 0) was replaced by how fast I could click my phone camera to capture that perfect angle where the fjords interlocked. It was quite amusing to see my fellow travelers were all doing the same thing. Nature wins.

On our way to the first concert, our buses stopped in the middle of a mountain, and we were all told to get off the bus. It was misty and quite cold, but that didn't damp our excitement as we all took turns making our snapshots

and posing with friends for selfies. Alas, we had a schedule to keep so after several minutes of ooohs and aahs, we were back on the buses and off we went for our next stop: Gjógv.

The village of Gjógv is situated on the northeast tip of Esturoy. We only had a few minutes to admire the view looking out from the bottom of the fjord before we were guided uphill to what looked to be an opening to somewhere. Well, that somewhere led us to a flight of stairs, rather treacherous I might say, until we arrived at the bottom of a narrow ravine. The stunning scenery served as the beautiful background for an improvisatory concert for various horns (trumpets, saxophone, trombones) with electronics.

The breeze carried the sound of the horns, amplified by the natural acoustics of the ravine, resonating gently around us during the short set. It was magical. Much too soon, the set was over and we traced our steps back to our bus, with me chanting quietly internally: “OMG, OMG, do not fall flat on my face and make a spectacle of myself” as I climbed gingerly up the slightly slippery steps.

We continued our journey on our buses with more spectacular scenery along the winding country roads (and prancing sheep on steep cliffs, a curious sight to behold), until we arrived at the village of Funningur, on the northwest side of Esturoy. This was yet another charming little village with the hallmark look of colorful paints and grass roofs. We were heading towards the Funningur Kirkja, famous for its wooden etching interior. The church was tiny; our entire group easily filled up the space. We were treated to a wonderful concert of mostly Faroese traditional instrumental and vocal music featuring the fabulous Kári Sverrisson (voice) and Alvi Joensen (guitar), as well as Đ[ ] H[ ]ng Qu[ ]n’s *The Sound of the Jungle* for 3 flutists (a Vietnam Contemporary Music Centre submission), performed by the Floytu Trio. It was a lovely concert showcasing the more “traditional” offerings of this festival, beautifully enhanced by the perfect acoustics of the venue.

Nature called after the performance as several of us were trying to find the facilities. As we located the much-needed space (phew, and oh, the line, hahaha), we didn’t realize we actually arrived at our next destination, a little community center where some of the luckier ones among us got to witness and participate in a traditional dance demonstration. It was just too small a space for too many of us; some of us with longer arms stuck their phones through the window to make videos of it. (Spoiler alert: I did not.) My *slight* disappointment was soon alleviated as we filed into two school rooms that doubled

as tea rooms, as we gratefully sipped a restorative cup of hot tea and nibbled on a couple cookies as a pick-me-up. And then, well, time to get back to Tórshavn for a little dinner break before our 9pm concert at Blábar. What a wonderful day.

I have to admit I was quite a bit tired as I walked into Blábar, but I was excited when we found our seats very close to the stage, so that we could observe the duo Hettarher in close action. That was extremely welcoming as I was excited to see Torleik Mortensen on stage again (fan girl, fan girl), this time also wearing his composer hat, performing his own composition, *Unity of Opposites*, which he co-wrote with cellist Andreas Restorff. It was great to hear Andreas Restorff perform again too after the chamber music concert at the Nordic House a couple of days ago. He performed several works for solo cello and electronics, including *Shades of Light* by Anneliese Von Parys, a work initially submitted by the ISCM-Flemish Section for the 2023 WNMD edition which was finally played at this festival. It was nice to be back at this cool club this evening, but the bed was really calling after a long day with lots of excitement and excursions, so off to the hotel we went to get some much-needed rest and see what the next day might bring.

## June 27 – More Music at Nordic House, Sondheim and the Organ in Eysturoy

The YCA judges met again before the first concert of the day at the Nordic House. We remain an extremely harmonious and efficient group; sharing our opinions on each of the works that we have listened to so far, evaluating our own comments as we compare them with the ones from the rest of the group. If only all judging panels worked so seamlessly! We finished our discussions with a few minutes to spare as we ambled back downstairs to join our friends for another chamber music concert at the Kligran, this time performed by EKA from the Faroe Islands: Kristina Thede (saxophone), Aksel Rimmel (piano), Ernst Rimmel (trumpet). Pianist Askel Rimmel opened the concert with *Kvöldtónar (Sounds of evening)* by Gísli Magnússon (ISCM Icelandic Section), a short five-movement piece that was sparse and haunting, followed by another piano solo work by Teitur Lassen, *Y Arpeggios*, offering a completely different sound world of – yes, you guessed it – reverberating arpeggios. The program continued with a work by Ukrainian composer Valentin Silvestrov entitled *The Messenger*, Anna Katrin Ø Egilstrøð’s *Víðljóð*, and *In ignota terra* by Andras Ellendersen, all submissions by the Host Section.

Not a moment to spare as soon as the concert was drawn to a close, as we boarded the buses waiting right outside of the Nordic House to take us back to Eysturoy, this time to the eastern village of Fuglafjarðar. Before the official concert, we were invited to another reception for a welcoming glass of bubbies, and an endearing local group consisting of a singer joined by her brother on contrabass and a friend on piano performing renditions of American musical numbers, including Dot's aria from Stephen Sondheim's *Sunday in the Park with George*.

After the utterly delightful performance, we moved towards a nearby hall to enjoy another locally catered dinner. We sampled another noted dish of Faroese cuisine, the Faroese fish soup. It was warm and delicious and much needed as it was yet another damp day. We also enjoyed another local vocal talent serenading us during our dinner.

We trekked uphill after dinner for the evening's main event, a concert of solo organ music at the Fuglafjarðar Kirkja. Hans Hellsten, the organ soloist of the evening, performed a program of 6 works, with three of them submitted by the Host Section and written by Eli Tausen á Lava and Kristian Blak, and the rest of the program were *Das Wiedersehen/The Review* by Ana Szilágyi (submitted by ARFA, Romania), *Magma* by Samuel Hvozdkík (ISCM-Slovak Section), and *Étude 7* by S. Andrew Lloyd (submitted by Stephen F. Austin State University). It was an interesting concert to say the least; its significance will become apparent sometime later...

We had another opportunity to ride through the Eysturoyartunnin and checked out the roundabout and the installation again as we were en route back to Tórshavn. As we got off the bus by the Hotel Brandon, I had a choice of walking back downtown for the third and last installment of concerts at Blábar, or to take some time to chat with friends whom I haven't had much of a chance to connect with during the festival. The people factor won as I settled around a table, glass of wine in hand, chatting merrily with friends while reminding myself that I've heard half of the program several nights ago at the unofficial opening concert at Reinsarið.

## June 28 – Art and Installations, The Penultimate Concert at the Nordic House, Klasvík

In the morning, there was finally some time to check out the National Gallery of Faroe Islands. We only took a glimpse at the gallery when we were attending the open-air concert several days ago, but now we had a little time to explore the museum. It was small but quite

well curated, with a permanent collection of paintings and sculptures spanning across several rooms. There were, of course, quite a number of art works by William Heinenen (including the one that Kristian Blak created music for), but there were also other works by other Faroese and Nordic artists. On the other side of the gallery are a couple of special exhibitions of contemporary Faroese artists, including a fascinating one called "Body", with artworks examining the body in familiar and new ways. It was time well spent!

I decided to make some time to check out the other installations as we took a nice walk through Viðarlundin (such a lovely park!). But first, I had a mission—I need to go find a cookbook, as I collect and cook from them. (Those who know me well would know that I LOVE to cook and to explore different cuisines all over the world as it is such a wonderful way to learn about different cultures!) I was able to pick up the one cookbook available in HN Jacobsens Bókahandil. *Of course* it is only in Faroese. Well, at least there is Tradukka.com! Another exciting culinary adventure awaits

I was able to check out two other installations before they closed: *Muted Tefillah Interactive Video* by Laura Puras (individually submitted from USA) and *Music for Strings & Silk* by Rosali Grankull (ISCM-Gotland Section). *Muted Tefillah Interactive Video* was inside the same concert hall in Tjóðpallur Føroya where we listened to the concert of works set to and inspired by various texts. The audience members are the performers as well as the listeners. I followed the instructions on screen and "performed" the prayer as I contemplated the composer's intention for the work to be a piece that challenges the transmission of a prayer beyond the usual oral and written traditions.

I moved on to Rosalie Grankull's *Music for Strings & Silk*, which was installed inside Perlan, a gallery space adjacent to Reinsarið. As a keyboard player, I thought this was a very captivating installation, and it was a very tactile one, too! I got to interact with the strings; plucking, sliding, and gently pulling them according to the instructions. I listened carefully to the various sounds ranging from extreme nuance coming from the interaction with the piano strings, to the powerful resonances generated by the electric guitar strings. I enjoyed moving around this installation quite a bit and kept making various sounds.

I returned to my role as a listener as I settled into my seat once again at Klingran, this time for another chamber music concert featuring music for horn, trumpet, and piano with electronics, performed by Sören Hermansson

(horn) Jákup Tórgarð (piano), Ernst Remmel (trumpet), with Heðin Ziska Davidsen on the electronics. Manuel Rodriguez Valenzuela's <41> *for apprehension machines and electronics* was the most fascinating work on the program. What is an apprehension machine anyway? According to the composer, he built and redesigned these machines based on the original model by the Canadian composer Mark Korven. In the composer's own words: "The 'apprehension engine' is basically a resonant wooden body to which are added many different sound objects that are amplified by contact microphones. These amplified sounds are in turn transformed by live digital effects. Some of these sound objects are, for example, a kind of hurdy gurdy, a kind of 3-string electric, a guitar, a reverb tank, various springs, music boxes, metal rods that bounce in different rhythms, etc." I learned something new today!

As soon as the concert ended we gathered again onto our buses to travel to the island of Borðoy for the next performance in Klasvík. The island was one of the northern-most islands of the Faroe Islands, and it was cold and windy when we arrived. I was hoping to get closer to the waters to *try* to see the town around the stunning inlet of the fjord (as I saw on the postcards and pictures on the internet), but alas, it was not meant to be. Instead, we gathered inside Varpíð, a new cultural destination in the town, first for a much-needed warming cup of tea, then to a bigger space on the ground floor for our welcoming dinner reception. More speeches and more delicious fish soup followed. (I gotta learn how to make this soup.)

As the dinner came to a close, we went upstairs to find our seats for the next concert of works for chamber orchestra, to be performed by the Faroese group, the Aldubáran Chamber Ensemble, along with their conductor Bernharður Wilkinson. The concert hall was a two-story space that was airy and modern, and I was lucky to have a good vantage point smack in the middle of the front row on the balcony. The concert featured five works, including submissions from the ICSM Icelandic and Chengdu sections, an individually submitted work from Canada, as well as two selections from the Host Section. It was heartwarming to see the locals attending the concert to cheer on the Faroese composer Simona Eivinnsdóttir, who was born and raised in Klasvík. After all, one of music's biggest roles is its connection to people!

As we passed through the Eysturoyartunnilin one more time, we were driven around the roundabout again for a couple of rounds, enough for everyone to take as many pictures and videos to their hearts' con-

tent. I happily joined in and managed to take a series of photos of the entire installation around the structure. Such a memorable moment

We returned to Tórshavn and promptly found seats at the lobby bar at the Hotel Brandon, as we had to inevitably begin the process of saying goodbye to some of our delegate friends as they prepared to head back home. It is always a sad part of the festival, but we always look forward to the next time that we gather together, maybe at the festival, maybe somewhere else around the world. Enough of the melancholy for now as we still have two more action-packed days to go.

## June 29 – More Organ, A Metal Sheet, The Big YCA Jury Meeting, and OY Brewing

My second Saturday morning of the festival took me to the Hoyvíkar Kirkja for another concert of organ music performed by Hans Hellsten. Indra Riše's *Procession with Bells* (ISCM Latvian Section) was an aptly rousing piece to keep us awake after several days of intense activities. Joined by a horn, the program continued with Páll Sólstein's *Kom andin halgi* which was reminiscent of the composer Alan Hovhaness, and offering a more plaintive sound. Three other works followed, written by Kristian Blak, Madeleine Isaksson (ISCM Swedish Section), and Louis Karchin (ISCM USA Section) to wrap up the program.

From music for (largely) solo organ, we traveled back to the Tórshavn Music School, this time for a concert performed by the RWCMD Percussion Quartet from the United Kingdom. The sound world could not be more different as we are now largely in the land of the non-pitched instruments. It is always exciting to see percussion performances though; the energy, the different colors and nuances, and all the cool sounds and rhythms, love them all. The quartet performed 5 of the 6 works: Laura Manolache's *Colour Combinations* (ARFA), Manuel Zwerger's *OHNE TITEL* (ISCM Austrian Section), *ARTISTN* by Leandro A. Martin (COSIMTE) for two players on a marimba (with backward-facing mallets), Olof Cornéer's *Three Sisters* for solo percussion (ISCM Gotland Section), as well as David Biedenbender's *Ferrum* for percussion quartet (Michigan Technological University), which I personally quite enjoyed (Okay, true confession time – I always enjoy the music of David Biedenbender. There, I said it.) In the middle of the program, composer Dario Buccino performed his own work, *Mi nasco. Per lamiera HN. N° 1* (individually submitted from Italy). Copies of the score were passed along to the

audience, but our eyes and ears became glued to what was actively happening. It was a very physical work where the composer became progressively, ahem, intimate with a life-size steel sheet, complete with highly suggestive movements and sounds. No matter what your thoughts are about this work, it is undeniable that the piece is rather unforgettable.

We took a pleasant walk downhill towards the city center of Tórshavn. Although it was a little drizzly, we had all acclimated to the Faroese weather at this point, so we just continued to stroll into the direction we were heading towards, in search of some light fare before the next concert. I was happy to be finally able to enjoy a light meal at the adorable and friendly Paname Cafe. Our cheese and charcuterie board was very delectable too, just the right food to tide us over for the next few hours. It would also be enough to keep me perked up for the final concert at the Nordic House, as well as the big YCA meeting right after.

Before we began the final concert at the Nordic House, featuring works for chamber choir performed by Ars Nova Copenhagen with music director Graham Ross, ISCM President Glenda Keam came to the stage to offer a few rounds of gratitude towards the various local organizers who helped make the 2024 ISCM WNMD such a successful and pleasurable experience.

The music soon followed. The vocal ensemble performed 8 works by Mette Nielsen (ISCM Danish Section), Sarah Rimkus (Michigan Technological University), Rhona Clarke (ISCM Irish Section), Kári Bæk (ISCM WNMD Faroe Islands Section), Levente Gyöngyösi (ISCM Hungarian Section), Tsung- Jen Hsieh (ISCM Taipei Section), James Robinson (individually submitted from the UK), as well as Tag des Jahrs by Kaija Saariaho. Saariaho has been an honorary member of the ISCM since 2012, and it was performed in memory of her passing in 2023 as a closing work to the program. The vocal ensemble gave lovely and convincing performances; I was glad to have heard them live!

While most of our delegates leisurely returned to their respective hotels for a break before the show at the OY Brewing nearby, we YCA judges headed to work, huddling in the same room that we have been using for our various meetings. The meeting would be a big one today as all the eligible YCA works were all presented. It was time for us to share our notes, to tally the final scores, and to select the winner. We gathered all the results, and worked through our list. While we all had our favorites, we were, once again, able to work amicably together as we narrowed down our choices, and eventually selected

our winner. That was a joyful moment to be had! We also agreed that we would finalize the speaking order at the award presentation, as we should all have a chance to talk briefly before we announce the lucky winner at the final event on the next evening.

Our final event of the day was a performance of *Don'ts for Dancers*, co-written by Supervisjón and Tróndur Bogason, who also performed the work. But first, we squeezed into our seats in the very crowded but convivial taproom for a scrumptious dinner of pulled pork burgers and French fries, along with our OY beer(s) of choice to wash down the food. The atmosphere was festive, but our fatigue was finally catching up on us after an exceptionally busy day. We all said our “see you tomorrow” as we returned to the hotel, only to find ourselves going back to the lobby bar for a round of night cap as we bid farewell to a few more friends who were departing the next morning. Ah, one more day to go...

## June 30 – A Boat Ride to Suðuroy, SALT, and the Unveiling of the 2024 ISCM WNMD YCA Winner!

We received strict instructions to be on time for our ferry to Suðuroy, a two-hour ride to the Southernmost island of the Faroe Islands, so we didn't linger at breakfast and as soon as we were done we started our trek downhill towards the harbor for our boat ride. We were supremely lucky to have the most beautiful weather as we set sail. I am talking about the sun, gentle clouds, and blue skies.

Of course, my phone camera worked overtime trying to capture the scenic views of the fjords and clear blue water. What a gorgeous day for another excursion! (I was also adamant to break my goose egg; I gotta get a decent sheep photo by hook or by crook.)

We were all happy to be on land after the ride as it had just started to get a bit choppy as we sailed further towards open water. We were directed to board a bus as we traveled to Hvalba for a welcoming seaside concert. As I surveyed the *steep* way down the hill to the landing, I soon realized that we all needed to walk down in single file along a narrow path. We were walking slowly as the lower we got the more treacherous the path became. (I was very determined to avoid a face plant at all costs... my mind went to some questionable places of what-if scenarios which I quickly shut down. NOPE.)

A local brass band welcomed us with a short set of music, which was admittedly a little hard to hear sometimes as it was windy and the space was wide open. That all said, it was still a sweet sight as the local musicians serenaded us against a backdrop of an island which we

were told was only inhabited by a whole bunch of sheep that are tended by local from other islanders who visit them just a handful of times per year. Interesting

As we applauded the musicians and made our way carefully back up to our bus, we headed towards our next concert of 6 works by string quartet, performed by the Aldubáran String Quartet. The venue, SALT – Sound Art & Live Theatre, was named after its previous incarnation, a salt barn. It was renovated and turned into a cultural space for the island of Suðuroy. The standout piece of this concert was Ig Henneman's *Outside the Rain Has Stopped* (ISCM Netherlands Section), bar none.

We also heard works by Mao Zhu (ISCM Chengdu Section), Yvet Soul Zisso (ISCM Israel Section), Tomaž Svete (ISCM Slovenian Section), Eli Tausen á Lava (ISCM Faroese Section), as well as a work submitted individually from Brazil by Harry Crowl

We had only a short window to get back to our ferry, so we were all focused towards the ferry pier as we left the venue.

It was just a few more hours before we announced our YCA winner. We three judges found a quiet(er) table on the boat as we finalized our little speech and our order of presentation, and once again reiterated what a fabulous experience we all had working together. A round of cheers was in merry order as we raised our glasses for a group congratulation toast.

We arrived at the Hotel Hafnia Panorama Suite with a bit of time to rest up before the final event of the day. The weather continued to be lovely, and the panoramic view was spectacular with all the lovely colors and crystal blue skies in the evening's slowly setting sun.

What a perfect background for our upcoming important announcement! For the music portion of the evening, Ig Henneman and her performance partner, Ab Baars (Duo Baars-Henneman) performed a set of improvisations, followed by Heðin Ziska Davidsen as he returned to the stage with his band one more time for a set of instrumental improvisations based on Faroese vocal practices. But before all that, it was time to unveil the winner of the YCA 2024 edition. Drumroll please! Magnus Bunnskog, our democratically elected award announcer of our trio, declared Samuel Hvozďík's *Magma* for solo organ (ISCM Slovak Section) was the winner of the Young Composer Award. We were all impressed by the innovative and fresh sounds written for the organ in his work, and it was ultimately a unanimous decision. Let's have a big round of applause for Samuel Hvozďík!

The end of the concert also marked the end of the festival for me, as we were set to return to New York

City the next day. Shoutouts again to our dear friends on the intrepid artistic and festival team of the ISCM Faroese Section, who were not only fantastic hosts but were formidable composers and performers as well. We were grateful for their hospitality and warm friendship, and we all look forward to meeting them again. Shoutout also to Lasse Thorning Jæger for the awesome intro to all the videos. It was so cleverly designed! And I would be very remiss not to offer my personal thank yous to the wonderful Sharon Weiss, who not only offered some practical help for all of us, but also shared her delicious Faroese Fish Soup recipe for those of us who love to cook. See you all in Portugal!

---

---

---

## Authors' Short Biographies

**Miguel Azguime** is a composer, performer and poet whose practice continually expands the boundaries between music, text and drama. Co-founder, with Paula Azguime, of the Miso Ensemble – a landmark of Portuguese contemporary music – his creations have been performed worldwide at major festivals. He is also a leading promoter of Portuguese new music through Miso Music Portugal, the Música Viva Festival, Miso Records, the Portuguese Music Research & Information Centre and the Sond'Ar-te Electric Ensemble. DAAD composer-in-residence in 2006, he created *Salt Itinerary*, awarded by UNESCO in 2008.

### **Glenda Keam**

lives in Auckland, New Zealand. She has many roles in music, including composer, arranger, analyst, author, editor, lecturer, performer, and festival director. Glenda was the President of the ISCM from 2019 until 2025, and Director of the ISCM2022 World New Music Days in Auckland and Christchurch, NZ. From 2013–2020 she was Head of Music and Associate Professor at the University of Canterbury in Christchurch. Her music has been performed in many countries, and she is a strong advocate for the power of music to offer intercultural relational experiences that are richly meaningful.

**Frank J. Oteri** is a composer, musicologist, journalist, and educator whose syncretic compositional style has been described as “distinctive” in *The Grove Dictionary of American Music*. His compositions, which combine emotional directness with an obsession for formal processes, range from ensemble works, frequently in alternate tunings, to the Fluxus-inspired performance oratorio *MACHUNAS* created with Lucio Pozzi, staged in Lithuania in 2005. Oteri is President of the International Society for Contemporary Music and Assistant Professor of Musicology at The New School in New York City. From 1999 until 2023, Oteri was Editor of the web magazine *NewMusicBox*.

**Pedro Prista** (Lisbon, 1955) is an Anthropologist with a PhD from ISCTE (1994). Associate Researcher at the Institute of Social Sciences of the University of Lisbon, he was an Assistant Professor in the Department of Anthropology at ISCTE-University Institute of Lisbon from 1984 to 2023.

**Manuel Pedro Ferreira** (1959-) studied Music and Philosophy in Lisbon and earned his PhD from Princeton University (1997). He is a Professor of Musicology at NOVA University, Lisbon, and served as the chair of a research institute on music, CESEM,

from 2005 to 2023. He has published over 200 scholarly papers, primarily on medieval music; authored or edited more than 20 books; and directed eight CDs with the early music ensemble *Vozes Alfonsinas*, which he founded in 1995. He has also been active as a music critic, poet, and composer.

**Ana Telles**, Portuguese pianist, studied in Lisbon, New York and Paris, having obtained her doctorate from the University of Paris IV – Sorbonne (France). Full Professor and Vice-Rector for Culture and Community at the University of Évora, she was Dean of the School of Arts between 2017 and 2024. She is a member of the Board of Representatives and the Executive Group of ELIA – European League of Institutes of the Arts.

**António Ferreira** is a Portuguese composer working in the field of electroacoustic music. He creates pieces that blend and explore the boundaries between recorded acoustic sound and generated electronic sound.

## Breves biografias das autoras e dos autores

**Miguel Azguime** é compositor, performer e poeta, cuja prática expande continuamente os limites entre música, texto e drama. Cofundador, com Paula Azguime, do Miso Ensemble — marco da música contemporânea portuguesa — as suas criações têm sido apresentadas em festivais internacionais de referência. É também um dos principais dinamizadores da nova música em Portugal através da Miso Music Portugal, do Festival Música Viva, da Miso Records, do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa e do Sond'Ar-te Electric Ensemble. Compositor residente do DAAD em 2006, criou *Itinerário do Sal*, distinguido pela UNESCO em 2008.

**Glenda Keam** reside em Auckland, na Nova Zelândia. Desempenha várias funções na área da música, nomeadamente as de compositora, arranjadora, analista, autora, editora, conferencista, intérprete e diretora de festivais. Entre 2019 e 2025, Glenda Keam foi Presidente da ISCM, tendo ainda sido Diretora do ISCM2022 World New Music Days, que decorreu em Auckland e em Christchurch, na Nova Zelândia. Entre 2013 e 2020, foi Diretora do Departamento de Música e Professora Associada na Universidade de Canterbury, em Christchurch. A sua música tem sido apresentada em muitos países. Glenda

Keam é uma defensora convicta do poder da música para proporcionar experiências relacionais interculturais que são ricamente significativas.

**Frank J. Oteri** é um compositor, musicólogo, jornalista e educador cujo estilo composicional sincrético foi descrito como «distinto» no *The Grove Dictionary of American Music*. As suas composições, que combinam franqueza emocional com uma obsessão por processos formais, variam entre obras para ensemble, frequentemente em afinações alternativas, e o oratório performativo *MACHUNAS*, inspirado no Fluxus e criado em colaboração com Lucio Pozzi, tendo sido encenado na Lituânia em 2005. Frank J. Oteri é presidente da Sociedade Internacional para Música Contemporânea e professor assistente de Musicologia na The New School, em Nova Iorque. Entre 1999 e 2023, foi editor da revista online *NewMusicBox*.

**Pedro Prista** (Lisboa, 1955) Antropólogo (PhD, ISCTE 1994) Investigador Associado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, foi Professor Auxiliar no Departamento de Antropologia do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa (1984–2023).

**Manuel Pedro Ferreira** (1959-) estudou Música e Filosofia em Lisboa e doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton (1997). Professor Catedrático na Universidade Nova de Lisboa, dirigiu também, entre 2005 e 2023, o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Tem-se dedicado sobretudo ao ensino e à investigação da música medieval, sem descurar a interpretação musical (fundou em 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou oito CDs). Publicou mais de duzentos trabalhos científicos em livros e revistas, escreveu ou coordenou mais de vinte livros. Tem-se também dedicado à composição, à poesia e à crítica musical.

**Ana Telles**, a pianista estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo-se doutorado na Universidade de Paris IV — Sorbonne (França). Professora Catedrática e Vice-Reitora para a Cultura e Comunidade da Universidade de Évora, foi Directora da respectiva Escola de Artes entre 2017 e 2024. Integra o *Board of Representatives* e o *Executive Group* da ELIA — *European League of Institutes of the Arts*.

---

---

---

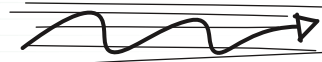
**Jakub Szczypa** (1982) is a musicologist and the coordinator of the Portuguese Music Research and Information Centre (MIC.PT), who also works as a production assistant at Miso Music Portugal. He completed a master's degree in Musicology at the University of Warsaw, Poland, in 2006.

**Pedro Boléo** was born in Lisbon in 1975 and holds a degree in Music Sciences from FCSH-UNL. He is a musician, musicologist and music critic for the journal *Público* (since 2006). As a researcher, he has published works on music and cinema, art and politics, musical aesthetics, and contemporary music. He collaborates with Miso Music Portugal on the Antena 2 radio programme *Música de Invenção e Pesquisa* and the *Espaço Crítico para a Nova Música* project.

**Filipa Magalhães** is a researcher at Centre for Music Studies—CESEM NOVA FCSH in Lisbon, Portugal. She holds a PhD in Musicology since 2020 and has published widely on contemporary Portuguese music preservation. She currently coordinates the Contemporary Music Research Group (GIMC) at CESEM.

**Cláudio de Pina** (1977–) is a sound artist, organist and composer. He is the titular organist of the historical organ at the Parish Church of Ajuda (Lisbon) and an integrated researcher at GIMC (CESEM, FCSH). He holds a PhD in Musical Arts (*summa cum laude*) with a diploma in Advanced Studies (FCSH/ESML) as an FCT scholarship fellow. His academic work is dedicated to musical analysis, composition, acoustics, spatialisation and musical performance of contemporary music. His artistic work as an organist, sound artist and composer in the field of contemporary music is regularly presented and recognized, nationally and internationally.

**Andreia Nogueira** holds a PhD in Conservation and Restoration of Cultural Heritage from the NOVA University of Lisbon, Portugal. Nogueira is currently engaged in innovative critical and reflective work on the meaning and significance of our contemporary cultural heritage (connecting both music and the visual arts) and on the relationship between sustainable development and creative conservation. Nogueira is the Project Coordinator of the KreativEU, Knowledge and Creativity European University.



**António Ferreira** nasceu em Angola de pais portugueses. Em Portugal estudou Engenharia no Instituto Superior Técnico (IST), 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 1986–1987 e onde estudou Composição, Síntese Analógica e Digital, Psicoacústica e Música Interativa Digital. As suas composições eletroacústicas têm sido apresentadas em vários festivais nacionais e internacionais, tendo também recebido várias distinções e prémios.

**Jakub Szczypa** (1982) é musicólogo, coordenador do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC.PT) e assistente de produção na Miso Music Portugal. Concluiu o curso de mestrado em Musicologia na Universidade de Varsóvia (Polónia), em 2006.

**Pedro Boléo** nasceu em 1975, em Lisboa. É licenciado em Ciências Musicais pela FCSH-UNL. É músico, musicólogo e crítico de música no jornal *Público* (desde 2006). Como investigador publicou trabalhos sobre música e cinema, arte e política,

estética musical e música contemporânea. É colaborador da Miso Music Portugal, nomeadamente no programa de rádio *Música de Invenção e Pesquisa*, para a Antena 2, e no *Espaço Crítica para a Nova Música*.

**Filipa Magalhães** é investigadora do Centro de Estudos em Música – CESEM NOVA FCSH. Doutorada em Musicologia, tem inúmeras publicações sobre a preservação da música portuguesa contemporânea. Coordena o Grupo de Investigação em Música Contemporânea (GIMC) do CESEM.

**Cláudio de Pina** (1977–) é artista sonoro, organista e compositor. Titular do órgão histórico da Igreja Paroquial da Ajuda (Lisboa) e investigador integrado no GIMC (CESEM, FCSH). Doutor em Artes Musicais (*summa cum laude*) com diploma de Estudos Avançados (FCSH/ESML) como bolseiro FCT. O seu trabalho académico é dedicado à análise musical, composição, acústica, espacialização e interpretação musical de música contemporânea. O seu trabalho artístico como organista, artista sonoro e compositor no domínio da música contemporânea é apresentado e distinguido regularmente a nível nacional e internacional.

**Andreia Nogueira** é doutorada em Conservação e Restauro do Património Cultural pela Universidade NOVA de Lisboa. Nogueira dedica-se atualmente a um trabalho inovador, crítico e reflexivo, sobre o significado e a importância do nosso património cultural contemporâneo (ligando a música e as artes visuais) na sua relação com o desenvolvimento sustentável e a conservação criativa. Andreia Nogueira é a Coordenadora de Projeto da KreativEU, Universidade Europeia do Conhecimento e da Criatividade.





ISCM World New Music Days 2025 – “Thirst for Change” – A Long Journey! by Miguel Azguime ● Some Thoughts on the WNMD 2025 by Glenda Keam ● The Unquenchable Thirst – Reconciling “The New” with “History” for Nine Days in Portugal by Frank J. Oteri ● Art Creation in the Anthropocene by Pedro Prista ● Listening to the Earth: Spectral Music, “A Laugh to Cry” and Ecological Activism by Miguel Azguime ● On Music in Portugal in the 20th Century by Manuel Pedro Ferreira ● Art Music in Portugal in the Turn of the 21st Century by Ana Telles ● History of Electroacoustic Music in Portugal: a Reload by António Ferreira ● Music Without Borders. Portugal at the ISCM World New Music Days by Jakub Szczypa ● Miso Music and Contemporary Portuguese Music: 40 Years of Creativity and Freedom by Pedro Boléo ● The Musical Theatres of Constança Capdeville by Filipa Magalhães ● The Legacy of Portuguese Historical Organs in Contemporary Music by Cláudio de Pina ● On the Edge of a Crucial Change: Playing with the Future of Today’s Art Music, Between Creation and Conservation by Andreia Nogueira ● Overcoming Distances by Simon Eastwood ● The Contemporary Beyond Globalization by Ed McKeon ● A Historic Milestone: the 2023 ISCM World New Music Days in South Africa by Peng Rongxin ● Between Norway and Iceland, Tonality and Atonality by Anna Veismane ● The Faroese Daily Dish by Trudy Chan ● Authors’ Short Biographies

ISCM World New Music Days 2025 – «Sede de Mudança» – Uma longa viagem! por Miguel Azguime ● Reflexões sobre o WNMD 2025 da Presidente cessante da ISCM por Glenda Keam ● A sede insaciável – Conciliar o «Novo» com a «História» ao longo de nove dias em Portugal por Frank J. Oteri ● Criação Artística no Antropoceno por Pedro Prista ● Ouvir a Terra: Música Espectral, «A Laugh to Cry» e Activismo Ecológico por Miguel Azguime ● Sobre a música em Portugal no século XX por Manuel Pedro Ferreira ● A música erudita em Portugal na viragem do século XXI por Ana Telles ● História da Música Eletroacústica em Portugal: uma revisão por António Ferreira ● Música sem fronteiras. Portugal nos Dias Mundiais de Nova Música da ISCM por Jakub Szczypa ● A Miso Music e a música contemporânea portuguesa: 40 anos de criação e liberdade por Pedro Boléo ● Os teatros musicais de Constança Capdeville por Filipa Magalhães ● O legado do órgão histórico português na música contemporânea por Cláudio de Pina ● À beira de uma mudança crucial: jogando com o futuro da música erudita atual, entre a criação e a conservação por Andreia Nogueira ● WNMD 2022 na Nova Zelândia Overcoming Distances por Simon Eastwood ● WNMD 2023 na África do Sul The Contemporary Beyond Globalization por Ed McKeon ● A Historic Milestone: the 2023 ISCM World New Music Days in South Africa por Peng Rongxin ● WNMD 2024 nas Ilhas Faroé Between Norway and Iceland, Tonality and Atonality por Anna Veismane ● The Faroese Daily Dish por Trudy Chan ● Breves biografias das autoras e dos autores