

---

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

---

Dossier n.º 3 . *Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI*

# **ANTÓNIO FERREIRA**

---



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

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

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

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

### Dossiers . *Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI*

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

A série, *Dossiers . Compositores Portugueses dos séculos XX e XXI*, constitui neste sentido uma “introspecção” no trabalho de cada um dos criadores editados pelo MIC.PT, sendo simultaneamente um incentivo para investigar e (re)descobrir a sua música, assim como a sua reflexão estética e filosófica. Cada um dos Dossiers é composto de uma nota biográfica, questionário/entrevista ou artigo musicológico, catálogo de obras com duas ordenações (por instrumentação e por ordem cronológica) e discografia.

#### **Edição**

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa

#### **Coordenação**

Jakub Szczypa

#### **Referência da edição**

DCP003AF150311

© 2015 . MIC.PT

---

# ÍNDICE

---

- 4** Biografia
- 5** Entrevista
- 10** Lista de obras – por categoria musical
- 12** Lista de obras – por ordem cronológica
- 13** Discografia

---

## BIOGRAFIA

---

**António Ferreira** (1963) nasceu em Angola de pais portugueses. Em Portugal, estudou engenharia no Instituto Superior Técnico (IST) entre 1980-83, tendo paralelamente tomado consciência do seu interesse pela composição musical utilizando meios informáticos.

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

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

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

Especializado, desde 1998, na composição de música electroacústica de carácter erudito sob suporte como "free-lancer", já editou dois CD com originais seus e colaborou na parte sonora da mostra itinerante multimédia do design português, *Voyager03/experimentadesign*, apresentada ao longo do ano de 2003 em Paris, Barcelona, Madrid e Lisboa.

---

## ENTREVISTA

---

### PARTE I – raízes e educação

#### Como começou para si a música e onde identifica as suas raízes musicais? Que caminhos o levaram à composição?

Eu nunca pensei em ser compositor. Ou, melhor, o dedicar a minha vida ou grande parte dela à prática musical, seja composição, seja interpretação, seja até aquilo a que se designa por “tocar numa banda”, não esteve nas minhas intenções. Na minha família, próxima ou longínqua, passada ou presente, ninguém se interessava por estes aspectos. A minha família têm outras valências. Assim, tudo apontava que eu seguiria a carreira do progenitor, ou seja uma engenharia qualquer. A música seria então mais um *hobby*, escutada talvez com prazer mas nada mais de especial. Que se passou então?

A música começa na minha modesta história, do mesmo modo que começa com muitos adolescentes: as bandas rock, concertos e agrupamentos do momento (anos 70). A amizade com um colega de liceu que tocava piano e que fundou um grupo de rock estimulou-me a curiosidade. Em 1977, lembro-me de escutarmos o LP dos Kraftwerk, *Trans Europa Express*. Em retrospectiva, sei agora que foi a sonoridade “estranha” da instrumentação electrónica que nos atraiu. Como esse meu amigo dispunha de alguns meios financeiros, adquiriu um sintetizador analógico. Para mim, a minha confrontação com o Korg MS-20 foi o início de uma longa aprendizagem e do caminho que ainda não acabou. Em 1981, já com alguma prática musical autodidacta, faço um *inter-rail* pela Europa. Numa loja de discos em Amsterdão, ao examinar a secção de música contemporânea deparo-me com um disco que me intriga: *De Natura Sonorum* de um tal Bernard Parmegiani. A capa do LP (que ainda possuo) apresentava um senhor com ar concentrado a manipular um gravador. E os instrumentos “normais”? Nada era dito na contra capa. Quando em Portugal, escutei o disco foi um choque! Não percebi nada! Senti-me provocado: isto era música? Com audições sucessivas (o disco está actualmente arruinado!) lá surgiu um esboço de estrutura. Mas foi este o ponto em que eu despertei para

a composição. Queria perceber, fazer, conseguir compor assim para os sons e com os sons pela escuta e para a escuta. Assim e segundo os meus pais lá me desgracei. Desisto da engenharia química, trabalho na indústria pesada de modo a ter meios para entrar no Conservatório Real de Haia (em 1986) onde residia então o Instituto de Sonologia de Utrech. O resto é história; decidi dedicar-me ao som em todos os seus aspectos: musicais sim mas também filosóficos, históricos, e acústicos – este último revelou-se uma boa alternativa profissional visto eu não querer leccionar!

#### Que momentos da sua educação musical se revelam, hoje em dia, de maior importância para si?

O meu “instrumento” principal é a prática da escuta. Sendo assim, as minhas referências musicais estão ligadas a momentos e experiências que eu sinto que foram relevantes. Estas experiências tanto foram devidas a concertos como a audições de gravações quer de interpretações quer de obras que existem sob suporte. E também de algumas personalidades. Durante a minha estadia nos Países Baixos, houve vários eventos fortuitos que me marcaram. O conservatório teve como compositor residente Olivier Messiaen. Por várias vezes pude escutar a integral das suas obras e assistir a inúmeras palestras do próprio. Também foi o ano em que a ICMC 1986 (International Computer Music Conference) foi ali realizada. Foi uma autêntica cornucópia de concertos, eventos e informação. Aqui, marcaram-me especialmente as estreias da peça electroacústica *Sud* de Jean Claude Risset, apresentada pelo próprio e da peça mista *Lichtbogen* da Kaija Saariaho, com electrónica em tempo real controlada pela compositora. Desta minha estadia, também ficou muito presente na minha memória a audição de uma das (longas) peças de piano do compositor Morton Feldmann, *Triadic Memories* e a série de concertos dedicados aos minimalistas americanos. A minha escuta é eclética e abrangente. Oiço com prazer desde Monteverdi à electroacústica mais recente. Tenho uma predilecção pelo canto barroco e pelas delicadas peças de piano de Debussy – os *Préludes* são autênticas peças de síntese sonora feitas com acordes e ritmo. Peças como o *Pli selon*

*Pli* de Pierre Boulez que me atraem pela sonoridade cintilante mas que só “compreendi” quando estudei a respectiva partitura. A micropolifonia de Ligeti e em especial a música produzida por aquilo que se designou a escola espectral com destaque para Gérard Grisey e os seu ciclo *Les Espaces Acoustiques*. O campo da electroacústica é vasto mas destaco as composições feitas em Inglaterra nas últimas décadas: “agarraram” a acústica francesa e deram-lhe uma complexidade e clareza que ainda me surpreende. Nomes? São vários: Denis Smalley, Jonty Harrison, Andrew Lewis, Natasha Barrett, etc. Mas também escuto produção não conotada com meios mais académicos: Ryoji Ikeda, Carl Stone, Tetsu Inoue, Autechre, Oval... De facto e sempre, o som em todos os seus “sabores”!

## PARTE II – influências e estética

**A dicotomia ocupação – vocação pode definir a abordagem artística/profissional do compositor. Onde, na escala entre o emocional (inspiração e vocação) e o pragmático/racional (cálculo e ocupação), pode localizar a sua maneira de trabalhar e a sua postura enquanto compositor?**

Na minha opinião, dicotomias e oposições entre termos e conceitos são úteis para articulação do discurso escrito e falado. Na prática das nossas vidas, aquelas esbatem-se e tendem a desaparecer. Assim, todo o meu percurso tem sido uma busca da possibilidade em juntar a ocupação com a vocação, para empregar estes termos. Há aspectos pragmáticos, do foro financeiro, pessoal que tem de ser atendidos: assim a sociedade está organizada. Mas, e resgatando a palavra trabalho que tende a apresentar conotações negativas, a minha prática composicional é o meu verdadeiro trabalho, o que dá sentido à minha via. Outros terão outras soluções e o mundo é rico porque variado.

A vontade de compor está sempre presente: a escuta é o meu instrumento e está sempre a ser praticada. Agora a concretização dependerá de factores concretos da minha situação. Posso dedicar-me vários meses ao trabalho de composição sem interrupções de maior duração? Ou tenho que arranjar financiamento para libertar o meu tempo? Aqui entra a minha prática profissional como engenheiro acústico: tem relação com o som mas é suficientemente distante, em termos conceptuais, para não perturbar a minha prática de composição. Não digo que seja fácil ou que seja sempre exequível. Mas a composição em electroacústica exige bastante tempo e paciência – tal como toda a composição mas com uma diferença:

os “instrumentos”, gestos e acções têm de ser todos construídos de raiz. Não há separação de tarefas entre intérpretes com o seu saber e compositores que transcrevem o seu saber em instruções “normalizadas” numa pauta. Não quero com isto hierarquizar modos de composição. Mas a modalidade de escuta e as possibilidades potenciais são diferentes. No entanto, a circulação entre estas práticas tem vindo a enriquecer, na minha opinião, a música das últimas décadas.

**A música, devido à sua natureza, é essencialmente incapaz de exprimir qualquer coisa, qualquer sentimento, atitude mental, disposição psicológica ou fenómeno da natureza. O que a música exprime é apenas uma ilusão, uma metáfora e não realidade. Concorda ou não concorda com esta declaração? Como podia definir, neste contexto, a sua postura estética?**

Esta é uma questão antiga, discutida no pensamento ocidental talvez desde Platão. Digo já: se a música é “ilusão” no sentido aludido, é uma belíssima ilusão! Mais, por favor! Brincadeiras à parte, deixem-me elaborar algumas reflexões.

Temos, indubitavelmente, o fenómeno acústico: vibrações mecânicas na matéria, estudada pela física clássica e pela mecânica dos fluidos. O conceito de vibração implica que exista algo que vibre. A discriminação e quantificação desta vibração, em termos de fonte, energia e modos de propagação é o campo da acústica. Esta vibração pode actuar à distância: uma acção mecânica à distância. Ao encontrar um receptor apropriado, este vibra por resultado da referida acção. Se este receptor for o ouvido humano temos aquilo que nós designamos por som. Pela percepção, o fenómeno acústico passa a fenómeno sonoro. A fisiologia do ouvido evoluiu com a produção da fala humana, factor muito importante na coordenação social dos seres humanos. O fenómeno musical, por assim dizer, utiliza os meios e as realidades dos anteriores fenómenos. De facto e devido à natureza física diferenciada das vibrações, a modalidade da audição tem uma diferença perceptual em relação à visão: o tempo. É da exploração do tempo que surge a música, tal como a comumente definimos. Repetição e iteração de eventos acústicos, em escalas temporais diferentes. Se tivermos acentuações ou recorrências poderemos ter métricas e escalas musicais. A composição entra então com o jogo da memória e dos conceitos que nós vamos recolhendo da nossa existência.

O fenómeno sonoro dá-nos muita informação: sobre a qualidade dos espaços, sobre as características das fontes sonoras, o seu posicionamento no espa-

ço. Com a ajuda de códigos culturais, o fenómeno sonoro produz também a linguagem humana. Ora, a predisposição para a aprendizagem da linguagem humana é, ao que parece, inata. A enorme importância que esta tem na articulação social bem como o seu aspecto primordial faz com que se utilizem analogias semelhantes para a descrição do fenómeno musical. Este não “comunica” da mesma maneira que o discurso falado. Nem “precisa” pois para tal... temos o discurso falado. Mas comunica tudo aquilo que o fenómeno sonoro comunica numa organização temporal que nós percebemos como não arbitrária. Ou seja, transcende o fenómeno acústico e sonoro, ligando-nos quando partilhámos a mesma base cultural. É uma realidade cognitiva e emotiva, diferente/paralela da fala, mas sempre realidade.

#### **Existem algumas fontes extramusicais que de uma maneira significativa influenciem o seu trabalho?**

Sem querer parecer pedante, o facto é que a minha prática composicional tem sido sempre a “captura” de fontes extramusicais (fenómenos sonoros) e a sua transformação em elementos de uma composição. Esta é uma interpretação restrita da pergunta. Numa interpretação mais lata, direi que a decisão sobre o sucesso dessa transformação é feita com o recurso à memória e à emoção sentida no corpo – aquilo a que António Damásio chamou de marcadores somáticos. Tenho como intenção deliberada a tentativa de “educar” os meus marcadores somáticos com recurso ao que experimento noutros campos: o que vejo, o que leio, o que penso, o que vivo. Assim, a leitura, poesia e prosa, filosófica, científica, literária, tem uma grande presença na minha existência. Pode ser por puro prazer: alguma coisa fica que mais tarde “uso” ainda que de uma maneira não consciente. Por exemplo, tenho lido ultimamente alguma reflexão teórica em torno da prática da arquitectura. O conceito da transformação do sítio físico em lugar habitável por meio de um acção tectónica (de construção) é interessante. Assim como a caracterização do lugar, natural ou edificado, em função da nossa experiência primordial do plano do céu e da terra e como o lugar, em função do seu carácter, “pede” um determinado tipo de arquitectura. Por analogias e metáforas, conceitos como estes acabam por mais tarde guiarem-me na avaliação do fenómeno sonoro indiferenciado, tornando-o “habitável” musicalmente.

### **PARTE III – linguagem e prática composicional**

#### **Como caracteriza a sua linguagem musical?**

É curioso como, neste pergunta, podemos observar a utilização da metáfora da linguagem humana a que aludi anteriormente. É uma ferramenta conceptual jeitosa... mas deixando a minha presunção, a minha produção musical tem-se centrado na electroacústica. Hesito em dizer música electroacústica: aqui junta-se um conceito sobre o qual todos tem uma noção mais ou menos definida com um substantivo transformado em adjetivo. De facto, a electroacústica é uma técnica que trata de transdutores (micros e altifalantes), cadeias de amplificação e processamento por meio da electrónica e da electricidade. Toda a produção contemporânea musical, seja ela qual for, acaba por ser “tocada” por esta electroacústica. Mas aqui falo da prática de “compor com os sons”, no dizer de Leigh Landy. A electroacústica é simultaneamente um meio, uma possibilidade e a expressão deste tipo de composição.

“Compor com os sons” parece ser um pleonasma. Não é toda a música feita a partir do fenómeno sonoro? Mas aqui não se parte de um elemento conceptual como “a nota” ou a “semi-colcheia”. Parte-se dos sons em si, do próprio fenómeno sonoro. É claro que tal só é exequível devido à tecnologia electroacústica. Agora, a acção sobre o fenómeno sonoro “em bruto” é muito variada e tem a ver com a historia pessoal de cada compositor e da sua intenção. Para compor a partir deste material eu utilizo metáforas e analogias. Crio uma “história” à qual se retiram as palavras e ficam só as emoções da “leitura”. É uma prática que não perdoa: se a composição não é boa não há a “muleta” da sonoridade dos instrumentos acústicos para ajudar. Uma má composição electroacústica é má de uma maneira muito óbvia. Por outro lado, como resultado da manipulação íntima do fenómeno sonoro, ganha-se uma profundidade de leitura do universo musical mais “comum”, que eu acho extraordinária.

#### **No contexto da sua prática enquanto compositor como podia definir as relações entre a ciência (física, acústica, matemática) e a música?**

Em relação à minha prática, não posso dizer que a ciência, em si, tenha alguma preponderância. É verdade que a electroacústica faz grande uso de tecnologia que algures na sua história se baseou em alguma ciência. Mas fora umas pesquisas que fiz há já alguns anos sobre a espacialização em formato *Ambisonics*, não tem existido muito “diálogo”. Mas é claro que estou familiarizado quer com ferramentas científicas quer com a sua metodologia.

Há, evidentemente, bastante literatura e pesquisa em acústica musical. Em Portugal, o ênfase tem sido a acústica de salas, factor muito importante mas talvez mais afastado de preocupações composicionais. No entanto, a música continua a despertar curiosidade e existem inúmeras aproximações do ponto de vista da psicologia cognitiva, neurofisiologia, linguística, matemática, etc. Esta última tem sido sempre um campo de eleição pois os elementos conceptuais da música de prática comum prestam-se à representação numérica. Daí a aplicar muitas das metodologias e ferramentas conceptuais da matemática (teoria de grupos, probabilidade, grafos, topologia, combinatória, etc) de modo a tentar desvendar uma qualquer estrutura oculta, é um passo simples. Por outro lado, existem várias obras e compositores que de algum modo se inspiram na ciência ou pelo menos assim o dizem. Muito acaba por ser uma espécie de sonificação de conceitos ou até dos dados brutos obtidos em várias disciplinas científicas. Por exemplo, durante a minha estadia nos Países Baixos, na disciplina de sistemas digitais e composição, efectuou-se uma sonificação (em MIDI) das várias funções de distribuição de probabilidades (Cauchy, Normal, Beta, Exponencial, Weibull, etc.) para escutar resultados. Houve vezes em que estes foram surpreendentes e já se sabe, em composição tudo pode ser útil. Mas os resultados transcendem as veleidades científicas dos compositores. Este é, para mim, o caso do compositor Iannis Xenakis. As suas composições são muito “melhores” do que os seus escritos com pendor matemático (por vezes pouco rigoroso), levam a imaginar.

**Quais as suas obras que pode considerar como pontos de viragem no seu percurso enquanto compositor?**

Em 1988, já em Portugal, editei um disco na editora Ama Romanta do João Peste. Nele estavam peças que fiz durante a minha estadia na Holanda, todas com sistemas em tempo real, inspiradas nos processos interactivos simples de improvisação do músico de jazz George Lewis – que foi um dos nossos mentores. E outras que fiz para a ocasião. Esta edição, *Música de Baixa Fidelidade* (título retirado da classificação das paisagens sonoras por Murray Schaffer) foi importante pois abriu-me as portas aos mais variados contactos, especialmente aqui em Portugal. Mas sendo o país o que é, o élan perdeu-se um pouco, em breve tive me dedicar à acústica por questões de saneamento económico. A partir de 2000 e beneficiando do acesso a meios

informáticos comecei a compor de uma forma mais dedicada e intensiva. A peça *A Horizontal do Vento* de 2001 foi importante: serviu de “template” às minhas peças consequentes, foi finalista no Concurso de Bourges e finalista no Prix Ton Bruynel – juntamente com uma composição do Bernard Parmegiani! Senti que um ciclo da minha vida se completava. A peça de 2009 *Les Barricades Mystérieuses* marca outra volta: consegui transcender o meu método de secções justapostas por uma organização muito mais fluida e orgânica. Pelo meio, tive a oportunidade de compor uma das peças que mais prazer me deu: *A Nova Música do Rei*, encomenda da Miso Music Portugal para teatro electroacústico para crianças. Além do desafio estimulante, foi uma daquelas composições em que tudo “surgiu” naturalmente. Uma vivência que contribuiu para dar sentido a vida que eu escolhi.

**PARTE IV – a música portuguesa**

**O que acha sobre a situação actual da música portuguesa? Como poderia definir o papel de compositor hoje em dia?**

As duas perguntas fundem-se: os compositores não vivem num vácuo social e as condições do contexto determinam, em parte, o sucesso da prática composicional. Se vamos qualificar a música em termos de uma cultura, neste caso, a portuguesa, então temos que ter em conta dois aspectos: um aspecto local, a música que surge da sociedade portuguesa e um aspecto global, a música que surge da interacção de personalidades com um ambiente cosmopolita além fronteiras geográficas. A minha história identifica-se com este segundo aspecto, mas poderia ter sido de outra maneira (podia ser, sei lá, um compositor/intérprete de fado ou de música alternativa...). Olhando para a nossa história musical cosmopolita, é talvez possível ver um padrão que se repete na actualidade: por patrocínio privado, público ou estatal surgem excelentes compositores que aproveitam as possibilidades económicas e de circulação das ideias. O problema é quase sempre, quando estamos quase “lá” acontece uma qualquer desgraça histórica ao país. É um problema de continuidade, uma cultura musical não se improvisa num dia nem se cria por decreto. Aqui estamos nós: existem excelentes compositores e intérpretes mas de português só podem, infelizmente, utilizar o nome. A realização continuada de projectos, a existência de encomendas, de projectos entre as artes, esbarra sempre com a desconti-

nuidade do projecto socioeconómico do país. Era o que afirmava Emmanuel Nunes quando dizia que ele não tinha abandonado Portugal mas sim que Portugal o tinha abandonado a ele. Assim recentemente partiram compositores como Tomás Henriques ou o João Pedro de Oliveira. Para todos nós que aqui estamos, a palavra é resistência e manter vivo um acervo de composições que se vai enriquecendo continuamente. A música, portuguesa ou outra, só vive enquanto for “alimentada”.

Sem dúvida mas provavelmente muito menos do que aquilo que se gasta a manter agentes de um certo “financiarismo”, este verdadeiramente ruinoso.

António Ferreira, Fevereiro de 2013

© mic.pt

## PARTE V – presente e futuro

### Como vê o futuro da música de arte?

Mas que questão portentosa! Eu não sei... mas vou tentar especular. No que respeita à forma, sonoridades, estética é uma incógnita: provavelmente, material do passado será reciclado e rejuvenescido. Creio que sempre assim foi.

No caso da electroacústica, eu estou pessimista e o ter sido recentemente membro do júri do concurso de electroacústica promovido pela Miso Music Portugal só acentuou tal impressão – pela falta de qualidade geral das peças.

Como já afirmei, esta prática é difícil: de compor, de apresentar, de escutar. Se calhar não é música no sentido primordial da palavra mas outra coisa que ainda não captámos. A música instrumental, mesmo aquela que se considera “difícil” é tão mais acessível – pelo menos é o que pessoas não ligadas à música me dizem.

Por outro lado, falar do âmbito mais alargado da “música de arte” é também falar das condições que esta necessita e que encontra. As organizações que permitem a sua existência estão sempre a viver no limite do precipício financeiro. Do ponto de vista dos economistas, com a sua limitada sabedoria, o elemento mais importante prende-se com produtividade. Esta não pode ser incrementada pois um concerto para 15 instrumentistas concebido no século XVIII necessita de 15 instrumentistas no século XXI. Do ponto de vista económico, o processo é então classificado como ineficiente e ruinoso. É verdade que a tecnologia e a portabilidade aumentou o público potencial. Mas o dilema mantém-se: alguma forma de subsídio ou patrocínio (suporte estatal, incentivos fiscais) é requerido para manter a actividade da “música de arte” (e de outras actividades performativas). É necessário manter o capital cultural tangível (edifícios, salas) e incentivar o capital cultural intangível (práticas, ideias, valores). Caro?

---

**LISTAS DE OBRAS** POR CATEGORIA MUSICAL
 

---

<b>Título</b>	<b>Categoria musical</b>	<b>Instrumentação sintética</b>	<b>Data</b>	<b>Duração</b>
Edgelands I. Intro; II. Scale and Edges; III. Scale and Grains	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2014	18'30''
Urban	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2013	10'35''
Stereotomics	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2013	04'00''
Tempus Fugit	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2012	03'10''
Beauty	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2010	04'05''
Cadavre Exquis	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2010	01'23''
Les Barricades Mystérieuses	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2009	09'00''
Khamsin	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2009	04'13''
Fading into White	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2008	08'52''
Deambulatio	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2008	04'30''
MecanoMaquia	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2007	10'16''
String 4-tet	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2006	04'11''
Wind Speaks to Stone	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2005	11'04''
A Romance of Rust	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2004/05	10'00''
evidence of things unseen	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2003	10'45''
Soundjetics	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2003	09'20''
Gist	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2002	09'50''
Les Femmes Harmoniques	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2002	13'10''
Canções Cativas	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2001	09'53''
Seis	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2000	09'34''

<b>Título</b>	<b>Categoria musical</b>	<b>Instrumentação sintética</b>	<b>Data</b>	<b>Duração</b>
A Horizontal do Vento	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2000	10'25''
Ambidecst	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2000	09'30''
Quália	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1999/2000	10'55''
Uqbar	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1999	10'36''
tErEsA	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1998	08'26''
Thlom	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1998	09'25''
A Força Silenciosa do Possível	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1988	05'09''
Algumas Pessoas Olharam o Sul e Viram Deserto	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1988	06'14''
Europa, Depois da Chuva	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1988	05'40''
O Verão Nasceu da Paixão de 1921	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1988	12'37''
Um Som, Seguido de uma Cena Negra e Malva	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1988	06'26''
More Adult Music	solo com electrónica em tempo real	recitante e electrónica em tempo real	1987	08'00''
This is music as it was expected...	solo com electrónica em tempo real	guitarra e electrónica em tempo real	1986/87	11'00''
A Nova Música do Rei	teatro musical com electroacústica sobre suporte	recitante e electroacústica sobre suporte	2006	10'30''

---

## LISTAS DE OBRAS POR ORDEM CRONOLÓGICA

---

**1986/87**

This is music as it was expected... .

**1987**

More Adult Music .

**1988**Um Som, Seguido de uma Cena  
Negra e Malva .O Verão Nasceu da Paixão  
de 1921 .

Europa, Depois da Chuva .

Algumas Pessoas Olharam o Sul  
e Viram Deserto .

A Força Silenciosa do Possível .

**1998**

Thlom .

tErEsA .

**1999**

Uqbar .

**1999/2000**

Quália .

**2000**

Ambidecst .

A Horizontal do Vento .

Seis .

**2001**

Canções Cativas .

**2002**

Les Femmes Harmoniques .

Gist .

**2003**

Soundjetics .

evidence of things unseen .

**2004/05**

A Romance of Rust .

**2005**

Wind Speaks to Stone .

**2006**

String 4-tet .

A Nova Música do Rei .

**2007**

MecanoMaquia .

**2008**

Deambulatio .

Fading into White .

**2009**

Khamsin .

Les Barricades Mystérieuses .

**2010**

Beauty .

Cadavre Exquis .

**2012**

Tempus Fugit .

**2013**

Stereotomics .

Urban .

**2014**

Edgelands

I. Intro; II. Scale and Edges;

III. Scale and Grains .

---

## DISCOGRAFIA

---

### 1988

More Adult Music . Algumas Pessoas Olharam o Sul e Viram Deserto . Um Som, Seguido de uma Cena Negra e Malva . This Is Music As It Was Expected... . O Verão Nasceu da Paixão de 1921 . *Música de Baixa Fidelidade* . Tózé Ferreira . Ama Romanta (AMRO 013) . LP

### 1990

More Adult Music . *Ama Romanta 86/89* . Rodney Waschka II (voz) . Ama Romanta (AMRO 018) . LP

### 1991

Vidya . *Vitor Rua Vidya* . Vitor Rua, Tózé Ferreira . Potlatch (001) . LP

### 1999

More Adult Music . *Sempre* . Música Alternativa (CF007CD) .

### 2001

Quália . tErEsA . Ambidecst . Thlom . Uqbar . Seis . António Ferreira (Tózé Ferreira), *Músicas Fictícias, Composições Electroacústicas e Acusmáticas* . AnAnAnA (SSS001) .

### 2002

More Adult Music . Algumas Pessoas Olharam o Sul e Viram Deserto . Um Som, Seguido de uma Cena Negra e Malva . This Is Music As It Was Expected... . O Verão Nasceu da Paixão de 1921 . *Música de Baixa Fidelidade* . Tózé Ferreira . Plancton Music (RE001) .

### 2003

O Verão Nasceu da Paixão de 1921 . *Antologia de Música Electrónica Portuguesa* . Plancton Music (CO003) .

### 2004

Gist . *Electronic Music - Vol. I & II, Portuguese Composers, Música Viva Competition* . Miso Records (mcd013/014.04) .

### 2008

A Nova Música do Rei . *Contos Contados Com Som* . Miso Records (mcd018.08)

### 2014

Cadavre Exquis . *Cadavres Exquis - Portuguese Composers of the 21<sup>st</sup> Century* . Miso Records (mcd036.13)

## Contactos

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa  
mic@mic.pt  
00351 213 620 382

Jakub Szczypa  
kuba.szczypa@mic.pt  
213 620 382

## Agradecimentos

Flatland Design

## Financiamento



## Edição

