

Magdalena Doktorska
Universidade de Varsóvia
magdalena.doktorska@student.uw.edu.pl

Música experimental electrónica portuguesa – uma aproximação teórica

Resumo:

O presente artigo descreve o fenómeno da música experimental electrónica portuguesa, que se baseia fortemente nos conceitos ligados com as vanguardas do século XX. Partindo da crise sofrida pela noção de música no último século, apresenta-se neste breve estudo a evolução da conotação do ruído e o desenvolvimento da música experimental electrónica. Essa, sendo sempre um fenómeno cultural marginal, está também presente em Portugal. Para o presente artigo, foram escolhidos três projetos musicais – os *structura*, os *Eletrólise* e os *M-Pex* – que podem ser considerados representativos para o tema em destaque.

Palavras-chave: música experimental, *netlabel*, vanguarda, audiocultura, *noise*.

Abstract:

The present article describes the phenomena of experimental electronic music from Portugal, which is founded on concepts originating from the vanguards of the XX century. Starting from the crisis, which affected the 1900's music, this short study presents the evolution of the noise connotation and the development of experimental electronic music. That, being always an cultural phenomena linked to alternative culture is also present in Portugal. For the current article

were chosen three musical projects: *structura*, *Eletrólise* and *M-Pex*, which can be considerate representative for the topic of the article.

Keywords: experimental music, *netlabel*, vanguard, audio culture, *noise*.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Álvaro de Campos, excerto de *Ode Triunfal*, 1914

No decurso do século XX e da primeira década do novo milénio, a definição e o entendimento da ideia da música alteram-se radicalmente, sofrendo duma “crise metafísica do som” (Almeida, 2007: 12) que resultará na redefinição dos vários conceitos, até então considerados imutáveis¹. Entre os elementos deste processo encontram-se o alargamento do campo musical e das escalas sonoras, a alteração da tonalidade anterior e – fenómeno mais importante no decurso do desenvolvimento da música contemporânea – a reabilitação dos ruídos e rumores, percebidos até então como sons distorcidos, desnecessários e indesejados. Este processo foi acompanhado pelo desenvolvimento tecnológico, que não só inspirou sonoramente os compositores e os artistas, como também ampliou e transformou os métodos da criação artística, através das novas possibilidades de gravar e, de guardar a música, e conduziu à invenção de novos instrumentos.

A música experimental electrónica – apenas um ramo na densa copa da árvore da música contemporânea que, passo a passo, começa a merecer o interesse dos meios académicos – como o fenómeno

¹ Christoph Cox ressalta que os pesquisadores e artistas sonoros postularam o emprego dos termos arte sonora, sonoridade e som em vez do antigo termo música. A nova terminologia possibilita assim ultrapassar a linguagem musical tradicional pertencente ao domínio da música e facilita abordar os fenómenos ligados com os novos territórios de escuta (2006: 1).

global está também presente em Portugal, onde encontrou húmus fecundo. O desenvolvimento tecnológico possibilitou a invenção de novos instrumentos – como, por exemplo, sintetizadores de som – e os novos métodos de gravar e distribuir a música. Referimó-nos ao âmbito da cultura digital que estimula os processos da descentralização da produção e gravação, tornando-os independentes da grande indústria fonográfica. A rede global favorece o surgimento dos pequenos estudios de gravação e de distribuidoras de música, que muitas vezes operam no ambiente digital da Internet (*netlabels*²) e que através de outros canais da comunicação, nomeadamente pelas redes sociais, permitem promover estes fenómenos e dialogar com artistas mundialmente reconhecidos.

A diversidade dos artistas ligados com os *netlabels* portugueses, bem como os estilos musicais que representam ainda mais complica a tarefa. Entre os artistas portugueses que representam diversos estilos provenientes – direta ou indiretamente – do experimentalismo sonoro e cuja música se inscreve ao que aplicamos o termo geral da música eletrónica, encontram-se: os Stealing Orchestra, ps, Sci-Fi Industries, os Waste Disposal Machine, Mikroben Krieg, Vysehrad, Luís Antero, Eletrólise, AS.CO., M-Pex e structura, entre outros. A efemeridade do fenómeno – ora ligada com o ambiente digital em que aparece ora devido à falta da continuação da obra artística, abandonada após a gravação do primeiro e o único álbum – dificultam ainda mais a tarefa do pesquisador.

No presente artigo pretendemos esboçar este fenómeno amplo e diversificado no exemplo facultado pelos álbuns de alguns artistas portugueses, e que são, no nosso entender, os mais interessantes e representativos na análise das tendências mais gerais da música experimental das duas últimas décadas; nomeadamente os structura, Eletrólise e M-pex.

² Frequentemente os *netlabels* funcionam como as plataformas da comunicação entre os artistas e o público. Para a sua especificidade contribui não só o funcionamento no espaço digital mas também o emprego frequente de licenças *Creative Commons*. Mencionaremos alguns *netlabels* portugueses: Enough Records, You Are Not Stealing Records, Merzbau, test tube.

Para melhor apresentar a questão em destaque recorreremos neste breve estudo à história do experimentalismo sonoro do século XX, gerado pela crise axiomática no entendimento da música e da musicalidade, isto é da redefinição das suas estruturas, valores até então transmitidos, e do seu lugar na cultura. A novidade do tema exige uma aprofundada abordagem e enquadramento teórico, pertencentes ao campo da musicologia. Essa introdução, no nosso entender, é indispensável para entender as diferenças existentes entre os artistas do dito género musical e outros, mais populares e conhecidos. O que se deve assinalar é que o presente texto não esgota totalmente a profusão de todos os temas a ele referidos nem apresenta, de forma total e plena, toda a riqueza e diversificação do palco musical português, deixando assim espaço para futuros pesquisadores³.

A história do experimentalismo sonoro na música contemporânea – essa definição refere-se à criação dos compositores e artistas do século XX –, bem como a alteração de modos da escuta e recepção sonora, liga-se estritamente à história recente da Europa e às vanguardas do primeiro modernismo (Kobierzycki, 2010: 13; Almeida, 2007: 35). A questão da reabilitação dos ruídos, rumores e outros sons não-musicais, que constituem as bases e as fontes inspiradoras do experimentalismo vanguardista é tributária dos futuristas italianos e aos seus seguidores, tais como os artistas empenhados no desenvolvimento conceitual da *musique concrète* dos anos 40 e 50 do século XX (Lange, 2012; Stockhausen, 2010).

O que permitiu esta transformação profunda foi a modificação da definição e do entendimento da natureza e da origem de música. De acordo com a periodização e teorização introduzidas no estudo de Ana Paula Almeida *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas* (2007), o modelo sonoro dos séculos anteriores confrontado com o experimentalismo e a *des-musicalização* de novecentos pode ser

³ O presente artigo tem como a sua base o meu trabalho da licenciatura *A música experimental electrónica portuguesa e suas relações com artes visuais*, orientada por doutor Jakub Jankowski, do Instituto dos Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia, em Setembro de 2012.

considerado como um bloco único, com apenas poucas modificações (2007: 27-29).

Desde os tempos de Pitágoras que, ao conceito de música, se uniam proximamente as ideias da beleza e da harmonia, baseadas na ordem e nas proporções numéricas (Eco, 2005: 61-63). Estas teorias foram depois herdadas por Santo Agostinho para quem fonte da beleza constituía explicitamente a harmonia das proporções, que se articulavam para cumprir os três postulados fundamentais: o da igualdade, o da semelhança e o da ordem (2001: 166-167)⁴. Daí, a perfeição harmónica baseada nos números, era a promessa e a garantia do conhecimento e da aproximação à realidade divina e sacra (Białostocki, 2001: 168-169).

Estas ideias irão ser repetidas ao longo dos séculos, tanto pelos teóricos da época da Renascença, como pelos das épocas seguintes, afirmando o próprio Wilhelm Gottfried Leibniz que o *Sublime* na música se baseia na ordem numérica (Tatarkiewicz, 1980: 128).

A noção importante deste quadro teórico era o idealismo filosófico, cujo efeito era a sacralização e a imaterialização da música, atribuindo ao som um aspecto imaterial. Como bem explica Ana Paula Almeida:

A divisão essencial entre a alma e corpo, entre a verdade universal de um mundo inteligível e a ilusão veiculada por uma realidade sensível – princípios fundadores da História do Ocidente –, determinou que a imaterialidade sonora (o não-lugar físico) encontraria uma correspondência direta com a dimensão espiritual (2007: 27).

Ao mesmo tempo, o encerramento e a redução da música só à esfera do divino, tornava-a autorrefencial e assim cerrava-a num modelo sonoro estático (*ibidem*: 28-29).

A alteração principal na conceptualização dos ideais e definições da beleza, como também da raiz e do molde da música, inicia-se já

⁴ Outra dimensão destas proporções era representada pela Architectura (Białostocki, 2001: 168). Neste contexto, a repreensão de dirigente maestro Norman del Mar ao compositor, Iannis Xenakis, de que este último seria apenas um arquiteto e não músico culto, parece-nos inadequada do ponto de vista do desenvolvimento histórico da ideia de música (Clark, 2012).

nos tempos do Iluminismo (Tatarkiewicz, 1980: 129), mas o ponto da reviravolta paradigmática coincide, indubitavelmente, com o anúncio nietzscheano da “morte de Deus”. Segundo Ana Paula Almeida, o resultado deste postulado é a negação do modelo até então atual e vigente e, em consequência, a emergência da Arte Sonora que ultrapassa as fronteiras da música (2007: 29).

A música – mais precisamente o som e a sonoridade – adquire “corpo”, afastando-se assim do idealismo platônico, e, num processo de desacralização, submete-se às mais profundas alterações. Ao mesmo tempo, decorre a primeira mudança no modo de escuta, que passa do êxtase passivo a uma atividade/processo⁵.

É na sequência desta alteração profunda do paradigma sonoro que surgem as ideias da *des-musicalização* dos futuristas italianos. Esta vanguarda influenciará imensamente as ideias da recepção do som e os seus postulados de alargamento do campo musical conduzirão a uma redefinição contemporânea da música.

O aparecimento da nova realidade das aglomerações urbanas modernas, fortemente industrializadas, a aceleração do tempo da vida e o cambio dos padrões da vida social precisam então de uma nova linguagem que possa corresponder e descrever essas mudanças. Uma das tentativas desta adequação de perspectiva à nova realidade humana será o Futurismo, introduzido pelo *Manifesto Futurista* (1909) de Fillippo Marinetti (*ibidem*: 36), e o equivalente musical deste texto-programa é a *Arte dos Ruídos* (1913) de Luigi Russolo.

Constatando que o homem moderno vive a nova realidade sonora dos centros urbanos industrializados, Russolo retoma a iniciativa de reabilitar todos os sons não-musicais, inspirados no novo meio ambiente humano (Libera, 2012: 21). O artista italiano, no seu manifesto, esboça a história da sonoridade e da musicalidade, que sempre acompanharam o homem, começando pela constatação de que

⁵ Questão essa, parece -ser especialmente interessante quando se analisa uma das mais importantes obras de arte que introduziu os sons não-musicais à Arte, – nomeadamente a escultura sonora *Le Bruit Secret* (1916) de Marcel Duchamp, analisada minuciosamente por Michał Libera no seu livro *Doskonalie zwyczajna rzeczywistość* (Libera, 2012: 14-19).

a natureza é silenciosa⁶. Depois descreve o desenvolvimento da música ocidental durante séculos, sublinhando o seu aspecto temporal e a força de surpreender com os novos elementos introduzidos – esses que no começo do século XX já esgotaram as suas capacidades de admirar. Neste momento, Russolo propõe uma revolução na percepção da musicalidade, postulando a introdução de ruídos na paisagem sonora, classificados segundo os critérios da densidade, da textura e da intensidade (Russolo, 2010: 32-35).

As consequências do enaltecimento dos ruídos – que por sua parte introduzem a infinidade dos timbres e das configurações possíveis a enriquecer o campo sonoro – consistem na introdução de novo modo de escuta, desprovida do esquema anterior e sem juízos prévios. Outro elemento importante é a necessidade da criação de novos instrumentos – como o *intonarumori* de Russolo –, que irão permitir aos compositores pôr em prática os postulados futuristas (Almeida, 2007: 43-44). A proposta de Russolo é, em si, profundamente antissistemática e fora de qualquer classificação – noção essa que virá a ser desenvolvida nas músicas de artistas ligados à segunda onda de vanguarda musical, nomeadamente de John Cage, Henry Cowell, Edgar Varèse e o concretista.

A *musique concrète* (música concreta) é, segundo o seu autor Pierre Schaeffer, construída em oposição à própria música e representa uma estética radicalmente diferente, abstracta e separada da tradição até então vigente. A técnica da colagem sonora, presente desde a sua primeira obra, *Concert de Bruits* (*Concerto de Ruídos*), de 1948, influencia toda a música do período posterior à Segunda Guerra Mundial (Lange, 2012: 364, 365). Outro elemento importante é que Schaeffer, ao lado de Karlheinz Stockhausen⁷, foi o pioneiro de um novo género

⁶ Com esta constatação contrasta fortemente a ideia de Gravações Sonoras de Campo (*field recording*). O exemplo português deste campo é a actividade de Luís Antero, cujo álbum *Factory Music* com barulhos registrados na fábrica em Oliveira do Hospital constitui uma mistura interessante do contemporâneo *field recording* com os postulados de Luigi Russolo (<http://www.wanderingear.com/wer016.html> – 28.11.2014).

⁷ Facto interessante é que as composições de Karlheinz Stockhausen são mencionadas no romance de Almeida Faria *Rumor Branco* (1962).

musical, aquela dita electrónica, isto é, gerada por máquinas digitais, osciladores, fitas magnéticas e sintetizadores de som, cujo alvo é puramente experimental e inovador (Stockhausen, 2010: 457-461).

O que se destaca da rica história do experimentalismo sonoro do século XX é o anti-esquematismo e a sua atitude fortemente anti-sistématica. Atitude essa não só é uma herança indirecta dos artistas e experimentalistas supramencionados, mas também origina o movimento *pós-punk* e os seus derivados. A complexidade do tema em questão ilustra bem o exemplo da música *noise*, o estilo musical relevante para o presente artigo.

O termo *noise*⁸ (ruído, rumor) é aplicável à obra do projeto musical *structura*, fundado no ano 2000, em Lisboa⁹. No seu álbum *Inominável (live v.01)* – que é uma gravação ao vivo da *performance* apresentada no festival *Electrocution: Ignite*, em Azeitão, em 2007 –, o elemento mais importante e constituinte das composições é o ruído, que atinge as intensidades mais altas, até se tornar uma coisa material, física e omnipresente. Assim inscreve-se na semântica do *noise* dada por Michał Libera, que observa a tendência do ruído para preencher os lugares e de se apoderar de forma total qualquer espaço livre, para dominá-lo (2012: 25). Os elementos de *spoken-word*, neste caso a declamação de *L'Innomable* (1953) de Samuel Beckett, constituem o único componente pertencente à divisão clássica entre os sons musicais e não-musicais (*ibidem*: 15) e são, ao mesmo tempo, o único elemento que poder-se-á classificar como referentes ao mundo humano e não ao das máquinas artificiais. Interessante é que a voz humana desaparece na irrupção do barulho e dos sons agudos, coberta por camadas de distorções sonoras e assim aniquilada, calada, fechada em silêncio – neste momento só falam as máquinas.

Jacques Attali defende que a música é um espelho da humanidade e pode servir como uma ferramenta que ajude a entender o mundo

⁸ O termo *noise* (ruído, rumor) é muito abrangente porque pode ser atribuído a vários fenómenos dos campos da reflexão sobre a sonoridade, como a música, a política, a comunicação e as sociedades (Libera, 2012: 13).

⁹ Vide <http://www.myspace.com/structura> – 27.11.2014.

(2009: 4). No caso das composições apresentadas pelos *structra* deparamos com uma visão do universo, que, à primeira aproximação parece ser um caos febril, constituído pelo ruído inaudível – um elemento indesejável, uma interrupção na transmissão, uma crise profunda na comunicação humana. Mas esse caos é aparente, – posto que com o desenvolvimento das composições nos apercebemos da sua estrutura interna e construção geral; um ritmo pulsante que guia o ouvinte e acelera, tal como acelera a vida da grande urbanização. A radicalidade da música corresponde à radicalidade das novas realidades e o *noise* contém em si os códigos das novas sociedades (Attali, 2009: 4-6).

Outro aspecto interessante do ruído e da música *noise* é a capacidade da transgressão artística,; dos músicos envolvidos na obra, e dos limites da sociedade, através do público que participa nos concertos (Cain, 2012: 54). O ruído – com o seu carácter indesejável, aniquilador e intenso, subverte todos os valores da obra musical convidando, desta maneira, à uma reflexão sobre estes. O exemplo deste postulado encontra-se na definição de Jacques Attali, da dissonância como a subversão da harmonia, o seu oposto máximo e criador (2009: 21).

O uso dos sintetizadores de som e dos sons não -musicais é também a característica do projeto *Eletrólise*, fundado em 2006, em Almada, por Pedro Vieira¹⁰. A música presente no álbum *Slow Impact* (2009) ao primeiro impacto, aparenta ser um oposto do barulhento caos dos *structra*, mas explora territórios muito parecidos, embora com outros meios de expressão. A utilização dos ruídos e sons não classificáveis, não -musicais e fora dos padrões da notação clássica serve para tecer uma narração sobre o isolamento, o abandono e a solidão. Enquanto, no caso dos *structra*, se aborda a questão da comunicação interrompida e do caos da cidade moderna, no caso dos *Eletrólise* fala-se do problema do (aparente e falso) silêncio.

Este, como provou John Cage com a sua famosa composição *4'33"*, de 1952, é uma ficção, porque sempre há sons, – ainda que mínimos

¹⁰ Entrevista da autora do presente artigo com *Eletrólise* (Pedro Vieira) do dia 17 de Maio de 2012.

e imperceptíveis, – que acompanham todas as atividades da vida humana (Gray, 2012: 337-338). As composições de *Eletrólise* baseiam-se nas paisagens obscuras e melódicas com intervalos de silêncio ou passos de sons baixíssimos, que passam quase despercebidos e depois interrompidos com barulhos inclassificáveis. O sentimento de alienação e de estranheza é sublinhado pelos *samples* das vozes, que falam em idiomas desconhecidos – como que a comunicação fosse impossível e a fala humana só servisse como um outro instrumento musical, sem transmitir mensagem alguma.

O outro elemento, que une a criação destes dois projetos musicais é a ‘epistemologia’ do ruído, que, sendo uma coisa indesejada, é destinada para a marginalização. A incorporação na música de *Eletrólise* de exploração dos territórios ignorados, evitados ou esquecidos é uma consequência do alargamento do campo sonoro, que abrange agora todos os fenómenos presentes no mundo. Aspecto este, que posiciona estes dois projetos musicais na atitude antissistemática já assinalada nos conceitos -chave do futurismo sonoro de Russolo.

O fenómeno da música electrónica experimental pertence à realidade globalizada e por isso permite espalhar os conceitos mundialmente. O oposto deste movimento é a tendência para incorporar elementos tradicionais das culturas, para assim se destacar dos outros artistas e introduzir novos idiomas artísticos. Um exemplo deste tipo de pensamento é o projecto *M-pex*, fundado por Marco Miranda, o qual, no álbum *Ignis* (2012), junta a música electrónica à guitarra portuguesa. O contraste entre o lirismo dos tons cristalinos da guitarra com o pano de fundo electrónico provoca resultados interessantes e demonstra que a linguagem tradicional pode entrar num diálogo com os discípulos de vanguardas do século XX.

Concluindo, a crise do paradigma que sofreu a noção da música nos começos do século XX resultou numa alteração vital e inspiradora para as seguintes gerações de artistas. Tais ideias ainda proliferam no século XXI, nutrindo a imaginação dos compositores e músicos. A reabilitação do ruído incentivou o alargamento do campo sonoro da música contemporânea, permitindo o aparecimento de vanguardas e o desenvolvimento de vários géneros musicais. Alguns destes,

como os que se baseiam no conceito do ruído (*noise*) funcionam à margens da cultura da música clássica e popular, explorando temas ligados à transgressão e a marginalidade, desenvolvendo os seus próprios idiomas artísticos.

O fenómeno em questão apresenta um conjunto de características que dificultem não só a receção por parte do público mas também a abordagem por parte dos pesquisadores. A primeira tem a ver com a aparente facilidade da criação artística, baseada na regra do ‘faça-você-mesmo’ (*DIY – do it yourself*), associada com a emergência dos *netlabels* e de pequenas gravadoras independentes que poderiam ser consideradas responsáveis não só para o fomento cultural mas também pelo seu forte amadorismo.

Daí poderia resultar a efemeridade do palco e da cena da música experimental. Problema esse tem a ver, no nosso entender, com o emprego dos conceitos altamente abstratos, que ultrapassam as estruturas e escalas sonoras tradicionais da música. No entanto, existem várias tentativas de aproximação ao público mais amplo, tentando juntar a instrumentária clássica aos sons não-musicais, como é que acontece no projecto português *M-Pex*.

Bibliografia

Corpo primário:

Música:

Eletrólise (2009), *Slow Impact*, Enough Records.

Structura (2007), *Inominável (live.v.01)*: (gravado a 3.08.2007), Enough Records.

M-pex (2012), *Ignis*: Enough Records.

Corpo secundário:

ALMEIDA, A. P. (2007), *O universo dos Sons nas Artes Plásticas*, Edições Colibri, Lisboa.

ATTALI, J. (2009), *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- AUGUSTYN, ŚW. (2001), "O muzyce", in: Białostocki, J. (ed.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 166-167.
- BIAŁOSTOCKI, J. (2001), "Augustyn, właściwie Aurelius Augustinus (354-430), święty", in: Białostocki, J. (ed.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 168-169.
- CAIN, N. (2012), "Noise", in: Kopkiewicz, A. (ed.), *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa, pp. 54-73.
- CLARK, Ph. (2012), "Iannis Xenakis", in: *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa.
- COX, Ch. (2006), *From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts*, [on line] [http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Sonambiente%20Essay%20\(Book\).pdf](http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Sonambiente%20Essay%20(Book).pdf) – 28.11.2014.
- ECO, U. (2005), *Historia piękna*, Rebis, Poznań.
- GRAY, L. (2012), "John Cage", in: *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, pp. 332-346.
- KOBIERZYCKI, T. (2010), "Antinomies of Contemporary Music", in: Kobierzycki, T. (ed.), *Muzyka współczesna i jej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, Warszawa, pp. 13-15.
- LANGE, A. (2012), "*Musique Concrète* i wczesna muzyka elektroniczna", in: Kopkiewicz, A. (ed.), *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa, pp. 364-382.
- LIBERA, M. (2012), *Doskonale zwyczajna rzeczywistość*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa.
- RUSSOLO, L. (2010), "Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny", in: Cox, Ch., Warner, D. (ed.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 32-37.
- STOCKHAUSEN, K. (2010), "Muzyka elektroniczna i eksperymentalna", in: Cox, Ch., Warner, D. (ed.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 457-468.
- TATARKIEWICZ, W. (1980), *A History of Six Ideas. An essay in Aesthetics*, PWN, Warszawa.

VIEIRA, P. (17 de Maio de 2012): Entrevista de M. Doktorska.

ZIÓŁKOWSKI, M. (2010), “Muzyka i egzystencja, Eros i Thanatos”, in: Kobierzcki, T. (ed.), *Muzyka współczesna i jej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, Warszawa, pp. 108-115.

Páginas de Internet:

Página de *netlabel* Enough Records: <http://enoughrecords.scene.org/> – 10.03.2016.

Página de *netlabel* YNSR: <http://youarenotstealingrecords.blogspot.com/> – 10.03.2016.

Página de *netlabel* test tube: <http://www.monocromatica.com/netlabel/index.htm> – 10.03.2016.

Página de *netlabel* merzbau: <http://merzbau-label.org/> – 9.03.2016.

Página do *netlabel* Wandering Ear com o álbum *Factory Music* de Luís Antero: <http://www.wanderingear.com/wer016.html> – 28.11.2014.

Página de Luís Antero: <http://luisantero.yolasite.com/> – 11.03.2016.

Página do projecto structura: <http://www.myspace.com/structura> – 27.11.2014.