



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Portes
Artes y Letras



Año 0 / N° 1 / 2011

REFLEXIONES SOBRE LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO OBJETO DE ESTUDIO.

Prof. Mgr. Héctor Fiore

Facultad de Bellas Artes

Bachillerato de Bellas Artes.

Universidad Nacional de La Plata.

<http://fiore.art.pl> <hector@fiore.art.pl>, <bbacompo@yahoo.com>

Resumen

He intentado explorar el acto creativo musical en diferentes tipos de música y situaciones de producción, tratando de precisar orígenes y resultados, apoyándome especialmente en trabajos tanto académicos como musicales de compositores tan diferentes como Boguslaw Schaeffer o Frank Zappa, entre otros. A partir de esta exploración he focalizando la atención en varios momentos que, tanto en forma sucesiva como simultanea, generan espacios en los cuales nos encontramos los compositores en nuestra tarea diaria. Estos espacios son: analítico, generativo, evaluativo, experimental, organizativo y aplicativo – contextual.

Palabras clave: composición, proceso, obra, audición, partitura, resultado.

Abstract

I have tried to explore the musical creative act in different kinds of music and production situations, trying to focus on origins and results, basing my work on academically and musical pieces form very different composers like Boguslaw, Schaeffer or Frank Zappa among others. Basing my work on this exploration, I have focused the attention on various moments that, both in successive and simultaneous form, generate spaces in which we, composers, find ourselves in our every day labour. These spaces are: analytical, generative, evaluative, experimental, organizational and contextually-applied.

Key words: composition, process, work, audition, score, result.

“Poner la primera nota es relativamente fácil..., el problema es elegir la segunda.”

(Gerardo Gandini: Comentario escuchado en alguna de sus clases de composición)

La creación musical puede tener varios lugares iniciales (motores) y también varios puntos finales, atendiendo a la eficiencia del trabajo creador. Algunos de los comienzos podrán ser “conectados” con esos puntos finales y otros no. Los puntos iniciales pueden ser por ejemplo, una imagen ó un sonido en la imaginación del compositor, ó un sonido ó imagen real, una textura en la imaginación del compositor, o una textura “sonando” prácticamente, ya existiendo, por así decirlo, en colores, sonidos, formas, etc. En todos estos casos los puntos de partida se polarizan entre la creación a partir de la abstracción conceptual del compositor y la concreta situación musical real “sonando”. En el lugar de las resultantes de ese proceso (puntos finales) tenemos entonces, la obra. Ésta puede estar mediatizada por la partitura, o en forma de improvisación musical con diferentes grados de predeterminación (ver figura 1).

¿Qué hay en el medio? Es complejo y fascinante el proceso por el cual se transita y, aunque es difícil determinar epistemológicamente “pasos” o etapas ordenados cronológicamente, existe si, la posibilidad de adquirir el conocimiento necesario para poder recorrer el camino desde la idea generadora hasta la obra terminada, un proceso en el cual la toma de decisiones es en esencia lo que orienta, dirige y concretiza al acto creativo.

El compositor norteamericano Frank Zappa piensa que componiendo una pieza de música se escribe en el papel algo, que se corresponde mas o menos con una receta, en el sentido de que la receta “no esta destinada a ser consumida” porque solo es una instrucción para preparar una comida. Explica que escribiendo música en el papel no se puede afirmar que realmente se escucha lo escrito. Es posible ubicar símbolos en el papel e imaginarse cómo después “sonará” la obra en el concierto, pero claramente es esto una apreciación estrictamente subjetiva que es imposible de transmitir a otra persona, de compartirla con alguien más. Zappa observa que la música tocada en vivo es algo parecido a una escultura, en el sentido que el aire de la sala de concierto es esculpido de diversas maneras por la propagación sonora: “esta escultura molecular

es ‘vista’ por los oídos del público o por los micrófonos”. [...] “Alguien que voluntariamente genera vibraciones en el aire (le da ‘forma’), compone”¹.

Mis experiencias como compositor y como coordinador del Área de Composición del Departamento de Música del Bachillerato de Bellas Artes (U.N.L.P.), en donde la asignatura Composición Musical aparece como un espacio curricular en todos los años de formación, mi experiencia como profesor de composición en cursos dados en Cracovia y Bytrzyca Klodzka, y finalmente, mi experiencia de haber participado desde 1980 y por más de quince años en diferentes cursos, seminarios y talleres de composición, dieron lugar a las reflexiones y conjeturas teóricas aquí presentes.

Espacios en el proceso de composición

A partir de la exploración sobre las maneras específicas del conocimiento del acto creativo musical he focalizado la atención en varios momentos que, tanto en forma sucesiva como simultánea, generan espacios en los cuales nos encontramos los compositores en nuestra tarea diaria (ver figura 1):

Analítico
Generativo
Evaluativo
Experimental
Organizativo
Aplicativo–contextual

La reflexión sobre estos espacios implica en este trabajo por un lado, una intención de aproximarnos hacia los infinitos vericuetos que se pueden generar en los distintos procesos de composición musical, sin intentar, por supuesto, abarcarlos todos, ni siquiera una minoría. Por otro lado, la intención de que los conceptos estudiados y las conclusiones que pudieran surgir, puedan ser usados como herramientas en alguna instancia del proceso de formación, tanto en composición musical, como en los elementos técnicos de la música.

¿Cómo se administra la energía en los distintos momentos y espacios del proceso creativo?

¿Cuándo está terminada la obra?

¿Dónde realizar cambios y por qué?

¿Cómo se evalúa el producto terminado?

¿Es importante “respirar bien” para componer música?

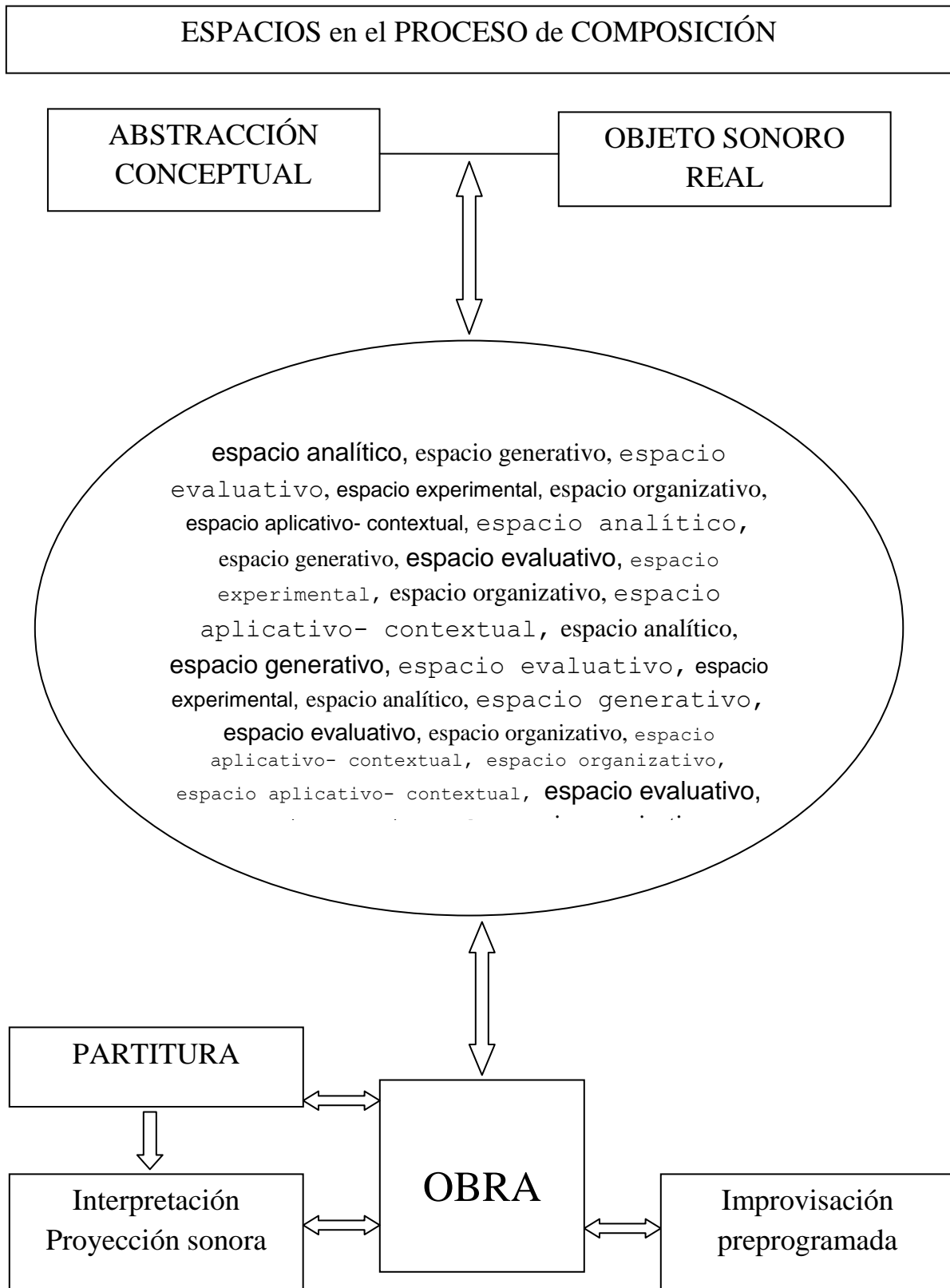


Figura 1. Espacios en el proceso de composición según el autor

Espacio Analítico

Definición: Análisis intuitivo y metodológico de obras ajenas y de producciones propias, con permanente incidencia en el Espacio Evaluativo. Este espacio está disparado o convocado por necesidades en todos los otros espacios disciplinares. Cuando se trata de producciones propias, es una herramienta indispensable para encarar la búsqueda de soluciones y eventuales caminos a seguir.

Schaeffer nos da a entender que desde siempre una de las maneras de aprender composición es conociendo a los maestros y las maneras en base a las cuales ellos creaban música. 2

Con respecto a la notación musical durante el proceso de composición Mariano Etkin observa cómo ésta puede, en algunos casos, alejarse de lo imaginado por el compositor, pudiendo además funcionar como un “estímulo visual y sonoro que realimenta la imaginación...”. 3

Montague recomienda estudiar composición a través del profundo análisis de

muchas obras. “Cada partitura es un resumen de preguntas con sus respectivas respuestas.” 4

En composición musical el análisis no es un fin en sí mismo ni un estudio exhaustivo de las diferentes metodologías de análisis musical, sino por el contrario una herramienta de reflexión profunda y permanentemente aplicada a todos y cada uno de los avances en el proceso de producción, a través del constante aporte que el mismo podrá realizar a la composición. Herramienta fundamental que sirve para resolver problemas y también en muchos casos para no introducirse en ellos. No solo al análisis de proyectos propios es útil, sino también al estudio de situaciones musicales afines a nuestra actual preocupación en obras de otros autores. Por ejemplo en la composición de música incidental, aparecen situaciones en que un profundo análisis de determinado género o estilo se convierte en un paso previo al comienzo de la creación musical acústica propiamente dicha.

Delalande nos cuenta cómo, inclusive tratándose de niños, el espacio analítico tiene una función importante en las actividades musicales ya que jugando “se explora las fuentes sonoras, se imita lo real, se organizan los sonidos. La creación nace del juego. Y esa actividad de producción determina a su vez una

curiosidad por escuchar piezas de referencia: ¡un eslabón arrastra al otro! Me parece que una progresión pedagógica ideal debe unirse a este encadenamiento de las motivaciones”⁵.

Espacio Generativo

Definición: el Espacio Generativo responde a la invención de diferentes situaciones musicales a partir de la utilización de secuencias y simultaneidades de elementos técnicos musicales (y eventualmente visuales) y todas sus posibles combinaciones. En este espacio los puntos de partida en general pueden ser sonoros o gráficos, aunque no conviene excluir otras posibilidades. En el primer caso se puede partir tanto de situaciones sonoras discursivas como puntuales y en ambos casos pueden ser sonidos “reales”, o espacios sonoros en la imaginación.

Frank Zappa explica algunos aspectos de su trabajo como compositor de la siguiente manera:

Para explicar conceptualmente mi trabajo con diversos medios uso el termino o el concepto de Proyecto/Objetivo. Tanto cada proyecto (en cualquier área) como la preparación para el mismo, es una parte mas de un objetivo mayor para el cual no tengo ningún termino “técnico”. La estrategia para organizar el material para

un Proyecto/Objetivo la podemos imaginar de la siguiente manera: El escritor crea un héroe. Si el héroe esta bien logrado empieza a vivir su vida propia. ¿Porque entonces tendría que existir una sola vez? De la misma forma puede volver en cada nuevo libro. 6

En cuanto a la composición con medios electroacústicos es menester considerar la doble y permanente ocupación y preocupación del compositor y experimentador que divide solidariamente su tiempo de trabajo entre dos procesos casi siempre paralelos, como son la creación de la obra y su realización. Los medios electroacústicos nos permiten crear nuestros propios sonidos a partir de los cuales construimos la obra.

En la composición mediatizada por la partitura, ¿no creamos nuestros propios sonidos? Sí, seguramente, aunque a veces llamemos a estas creaciones “situaciones sonoras” en lugar de sonido a secas. Estos sonidos que creamos a partir de combinaciones sonoras expresadas en alturas, timbres e intensidades, son un punto de partida bastante parecido al de la invención de los sonidos electroacústicos a que me refiero arriba.

Quiero aquí marcar la similitud entre resultados sonoros de “orquestraciones” generativas de las que partimos en la composición mediatizada por la partitura y la

invención de los propios sonidos en la composición con medios electroacústicos.

Espacio Evaluativo

Definición: Da lugar a la reflexión crítica sobre obras ajenas y sobre producciones propias a partir de consideraciones múltiples, tanto afectivas (gusto) como estilísticas o técnico – musicales, entre otras. Se evalúan además las cuestiones y límites generados en el espacio organizativo y en el aplicativo – contextual. Cuando en este espacio uno puede moverse con cierta fluidez, puede contar también con el recurso de la evaluación “a futuro” de lo ya creado o producido y de su inserción en la obra terminada.

En su libro “La invención musical” 7 Federico Monjeau nos va guiando por un polémico intercambio de ideas entre Schoenberg y Busoni, uno de los fragmentos citados tiene interesantes connotaciones al respecto del espacio que nos ocupa: “¿Encuentra de verdad un valor tan infinito en la perfección? ¿Piensa que ella es verdaderamente accesible? ¿Cree Ud. verdaderamente que las obras de arte deban ser perfectas? [...] Yo solo encuentro perfectas las

obras de los torneros, los jardineros, los pasteleros y los peluqueros” 8.

La evaluación de las realizaciones parciales se convierte en insumo para seguir adelante en la elección de materiales y recursos compositivos; en el caso de la composición de una obra mediatizada por la partitura no es menor la cuestión de la dificultad técnica para “escuchar virtualmente” lo que se ha escrito.

Etkin en su artículo ya citado se refiere a Brahms caminando sobre las hojas de sus partituras esparcidas en el suelo para “materializar el tiempo y la forma. Y a Wagner adhiriendo las suyas a las paredes a la altura de la vista, pudiendo así caminar y recorrerlas a velocidad variable y [...] visualizar una duración y una forma de otro modo elusivas” 9. Yo mismo he usado y lo sigo haciendo, este recurso con el mismo fin durante el proceso de composición de muchas de mis obras.

¿Cuánta y qué tipo de energía lleva componer? Considerando la composición de una obra mediatizada por la partitura, en primer lugar utilizamos la energía creadora para imaginar lo que queremos que suene. Lo volcamos al papel. Luego es vital dedicar energía a la interpretación virtual de la partitura en gestación (o decodificación mental de la partitura en gestación). Este proceso

bidireccional se repite una y otra vez hasta la finalización de la obra. Ahora, en el caso de la composición con medios electroacústicos, es bastante similar este segundo aspecto ya que coincide con el consumo de energía para la realización (interpretación y grabación) de la obra electroacústica.

La hora de “escuchar” internamente la obra o alguna de sus secciones en el espacio evaluativo es de crucial importancia y requiere de la mayor de las concentraciones y aislamiento de cualquier otra cuestión física o mental que pudiera aparecer entre el compositor y la partitura. Etkin lo explica con asombrosa claridad: “En ese momento lo imaginado y la escritura se convierten [...] en una sola cosa. [...] La música adquiere así una ilusoria concreción, especie de objeto independiente en donde...”¹⁰.

Idear recursos y estrategias para saltar esa “valla” es también uno de los desafíos que afronta el compositor en cada proyecto. Cada audición marcará un antes y un después durante el proceso de composición. Es como una bisagra que articula lo virtualmente imaginado y lo realmente imaginado. La “escucha” de la obra en los distintos momentos del proceso de composición tiene una implicancia directa y hasta fisiológica en el compositor; es muy

comparable con el fenómeno de la interpretación musical con el instrumento. Respirar con la obra no es solo una imagen, es una realidad.

Para finalizar con este espacio quisiera citar a Montague cuando recuerda que la mayoría de los grandes compositores corregía sus trabajos (o al menos hubiese querido hacerlo) y que la mayoría de las correcciones consistía en acortar y simplificar, no en agregar.

11

Los tres espacios arriba explicados confluyen y conviven en forma tridimensional para fomentar la toma de decisiones rápida y en lo posible irreversible, que es uno de los objetivos actitudinales importantes en el proceso de composición.

Espacio Experimental

Definición: Abarca la experimentación, la búsqueda, los intentos programados o casuales, con o sin objetivos definidos. Este espacio puede aportar al espacio generativo situaciones desencadenantes, “de partida”; al espacio analítico, hallazgos y conclusiones tanto casuales como deseadas. El espacio experimental puede también ser un fin en sí

mismo, teniendo por momentos consecuencias más actitudinales que de otra índole, retroalimentarse y permanecer existiendo, aislado pero permeable a los otros espacios.

Boguslaw Schaeffer ante la pregunta ¿tiene sentido experimentar? nos explica que la respuesta variará según a qué pedagogo le preguntamos: los Norteamericanos dirán que sí, los Franceses que se puede pero no tiene sentido, los Alemanes no tienen opinión, los Ingleses que tal vez sí, etc. A continuación escribe: "... la mayoría de los pedagogos de composición no sabe qué es un experimento, por eso están en contra, ¿para qué experimentar si se puede cómoda y tranquilamente escribir música? Entonces escriben una (música) común. Nada que envidiarles" 12. Continúa tratando el tema y asegura que experimentar es muy positivo sugiriendo además que la afirmación "ya está todo escrito" es un comentario falaz, sobre todo pensando en la música (potencialmente) todavía no escrita.

La experimentación es a mi juicio una herramienta esencial del músico ya que amplía los horizontes en las distintas especialidades. Una de las maneras más intuitivas de practicar la composición musical podría ser a través de la improvisación, entendida ésta como la simultánea creación y ejecución de un discurso

sonoro organizado, lo que también podría denominarse composición en tiempo real.

Szabolcs Esztényi, compositor, improvisador y pianista húngaro, profesor en la Academia de Música de Varsovia, explica que cada uno crea improvisando en su niñez, tratándose de una creación de un nivel básico de organización, cuya característica principal es repetir e imitar aunque también se pueden encontrar en estas producciones, secciones contrastantes, variaciones o pasajes graduales entre esas situaciones contrastantes:

...El descubrimiento de reglas y también la creación de estructuras ordenadas esta dentro de nosotros, lo llevamos en los genes. Con el tiempo estos juegos se hacen cada vez mas concientes (se desarrolla la organización del material sonoro, las reglas del juego son cada vez mas complejas) y también aparecen los elementos del habla. El camino conduce a la comunicación verbal; pero los juegos de improvisación mas estrictamente musicales se continúan en los niños mas musicales, o sea más sensibles al sonido. 13

Espacio Organizativo

Definición: Incluye archivos de diferentes entidades y eventos, ideas, materiales, información, conclusiones, etc. Manejo de tiempos. Planificación de proyectos. Categorización para elección de insumos. Etc.

Algunas de las sugerencias de Stephen Montague 14 ayudan a contextualizar este espacio. Por ejemplo: Archivar y categorizar las grabaciones profesionales de las mejores interpretaciones de las obras propias es fundamental para la proyección y promoción del propio trabajo. Buenas grabaciones, implican obviamente, elegir correctamente los interpretes y los técnicos. Mantener un registro de obras interesantes, programas de conciertos y festivales con los propios comentarios anotados; poesías, ideas, títulos posibles para las próximas obras y proyectos y otros datos que podrán ser útiles en el futuro.

Para el compositor que utiliza medios electroacústicos es fundamental tener un “piso” de conocimiento de las herramientas del sistema en uso para que el proceso no se convierta en una frustrante sucesión de interrupciones. No es una cuestión muy diferente a la de la composición como proceso que se cristaliza en una partitura, el compositor que trabaja con medios electroacústicos, crea la obra a partir de su imaginación sonora y casi simultáneamente la va realizando, interpretando y grabando, o al menos va realizando una de sus posibles versiones.

Espacio Aplicativo – Contextual

Definición: Comprende todos los aspectos referidos a la inserción de la obra en diferentes contextos y a sus destinatarios, interpretes, intermediarios, partitura definitiva, materiales de apoyo para la preparación de la obra, referencias para los intérpretes, público, receptores, aclaraciones para el oyente, notas de programa. Éste espacio tiene varias puertas de salida que se abren cuando los otros espacios así lo requieren, pero también tiene una entrada casi siempre conectada al espacio generativo. ¿Inspiración?

Una de las cuestiones que alimentan el Espacio Aplicativo-Contextual es la concentración en todos y cada uno de los detalles para que la partitura sea clara y, a la hora de la ejecución musical, lo que el interprete toque sea lo que el compositor quiere que suene. Voy a utilizar un fragmento de Delalande para explicar lo antedicho: “Supongamos que Usted pidiera un rebote del arco sobre las cuerdas del violín, como el de una pelota arrojada al suelo y que rebota cada vez menos alto hasta inmovilizarse. Podrá evidentemente anotar los intervalos de tiempo en valores tradicionales cada vez más breves, utilizando semicorcheas o fusas y ligaduras

inverosímiles, [...] Evidentemente, será más estimulante y mas eficaz pedir explícitamente un rebote, o, mejor aun, figurarlo mediante un grafismo sugestivo. Con un vistazo el músico captara la idea de rebote, [...] en lugar de descifrar nota por nota, silencio tras silencio, indicados en su partitura, será impulsado a hacer música.” 15

También Zappa nos aporta una reflexión fundamental para el caso: “Lo más importante en el arte es El Marco; en la pintura, literalmente, en otras artes, como metáfora – porque sin este pequeño detalle no se sabría dónde termina el Arte y dónde comienza el Mundo Real”. Hay que enmarcar el cuadro –si no alguien podría preguntar: ¿Qué es esa basura que cuelga en la pared?- [...] Todo puede ser música, pero nada se convierte en música hasta que alguien no ‘lo’ presenta como música y los oyentes no escuchan en ‘eso’, música.” 16

¿Es más fácil interpretar una obra propia que una ajena? En general sí, pero solamente cuando se ha asumido que la obra propia ha “salido”, no es mas parte del compositor, pertenece a él solo en sentido patrimonial, pero en el momento de su existencia sonora “tiene vida propia e independiente”. Me refiero a que es necesario tomar distancia de la propia obra para poder así, enmarcarla en la escena.

Con respecto a este espacio, algunas reflexiones de Montague presentadas en forma de preguntas pueden ser de utilidad:

¿tenés a alguien que critique sinceramente tu trabajo? [...] Si ya esta terminada la partitura, ¿hiciste una buena copia encuadernada? [...] Teniendo ya la partitura copiada y encuadernada, ¿la enviaste a alguna organización de difusión de música nueva – habiendo realizado previamente un cuidadoso comentario de la misma? [...] ¿Hacés todo lo posible por conocer instrumentistas, directores, organizadores de conciertos y otras personas a quien les puede interesar tu música?17

Componer, tocar. Y seguir componiendo...

La creación musical debe ser encarada desde la completitud del proceso de composición, del cual una etapa potencialmente termina cuando la obra puede ser ejecutada tal como lo indica su escritura o las pautas para su ejecución. Es necesario en consecuencia trabajar pensando en los intérpretes, porque serán los que le darán vida a la obra en el final del proceso. A partir de allí otra obra estará por terminarse y una posterior quizás en la abstracción conceptual del compositor ocupando ya el espacio generativo. Me parece interesante terminar con una reflexión de

Boguslaw Schaeffer surgida como respuesta a la pregunta:

¿Qué piensa así, a vuelo de pájaro, sobre su trayectoria? [...] “Pienso que en mi caso lo más importante ha sido y es crear música. Cuando he tenido que dar la lista de mis composiciones me di cuenta que eran mas de las que pensaba. Siempre fue así, en cada década. [...] es una cantidad importante, porque trabajo en mas de veinte estilos de música nueva y en cada una de ellos, una sola obra no alcanza, tienen que ser mas, recién entonces puedo decir que conozco ese estilo [...] Muchas veces me han preguntado, porque compongo tanto. Respondo que si compusiera menos, tendría en consecuencia menos experiencia y también, me daría vergüenza decir que compongo.¹⁸

Notas

1 Zappa, F., Occhiogrosso, P., *The Real Frank Zappa Book*; Touchstone Rockefeller Center, New York 1999, isbn: 0-671-63870-x; isbn: 0-671-70572-5Pbk.

2 Schaeffer, B., “Pedagógika Kompozycji (1)”, en *Música 21*, n° 62, Varsovia, septiembre 2005.

3 Etkin, M., “Acerca de la composición y su enseñanza”, en *Arte e investigación*, Revista científica de la Facultad de Bellas Artes (U.N.L.P), Año III – N° 3, 1999.-

4 Montague, S., *Poradnik mlodego kompositora*, SPNM, en *Zycie*, Warszawa, 1997

5 Delalande, F., *La música es un juego de niños*; Traducción de Susana Artal; Ricordi

Americana S.A.E.C, Bs.As., 1995, ISBN 950-22-0413-1.-

6 Zappa, F., Occhiogrosso, P., *Obra citada*

7 Monjeau, F., *La invencion musical – Ideas de historia, forma y representación*, Bs. As., Paidós, 2004; ISBN 950-12-6533-1

8 Schoenberg-Busoni/Schoenberg-Kandinski: *Correspondances, Textes*, trad. Al francés de Edna Politi, Ginebra, Contrechamps, 1995.

9 Etkin, M., *Obra citada*.

10 Etkin, M., *Obra citada*.

11 Montague, S., *Obra citada*.

12 Schaeffer, B., *Eksperyment w nowej muzyce*, en *Música 21*, n° 58, Varsovia, mayo 2005.

13 Esztényi, S., “Improwizacja i konstrukcja w swietle Jezyka muzycznego”, Resumen de la conferencia en la Academia de Musica de Katowice el 9 de abril de 2003.-

14 Montague, S., *Obra citada*.

15 Delalande, F., *La música es un juego de niños*; Traducción de Susana Artal; Ricordi Americana S.A.E.C, Bs.As., 1995, ISBN 950-22-0413-1.-

16 Zappa, F., Occhiogrosso, P., *Obra citada*

17 Montague, S., *Obra citada*.

18 Schaeffer, B., *Rozmowa z mistrzem w kilku odsłonach (1)*, en *Música 21*, n° 48, Varsovia, julio 2004

Bibliografía

Boulez, P., *Puntos de referencia*, ISBN 950-9106-59-3

Delalande, F., *La música es un juego de niños*; Traducción de Susana Artal; Ricordi Americana S.A.E.C, Bs.As., 1995, ISBN 950-22-0413-1.-

Esztényi, S., “Improwizacja i konstrukcja w swietle Jezyka muzycznego”, Resumen de la

conferencia en la Academia de Musica de Katowice el 9 de abril de 2003.-

Etkin, M., “Acerca de la composición y su enseñanza”, en Arte e investigación, Revista científica de la Facultad de Bellas Artes (U.N.L.P), Año III – N° 3, 1999.-

Fiore, H. “Danza Incidental; cuerpo y sonido”, material didactico; Postgrado “Tecnicas contemporaneas de la danza”; Depto. Artes del Movimiento “M.Ruanova”; I.U.N.A.; Bs. As., 2006.-

Fiore, H., “Música: Detección sin contacto del gesto en tiempo real y ropa activa”, CIDIAP 1er. Congreso Latinoamericano de Investigación Artística y Proyectual, U.N.L.P., Facultad de Bellas Artes, 2005.-

Monjeau, F., La invencion musical – Ideas de historia, forma y representación, Bs. As., Paidos, 2004; ISBN 950-12-6533-1

Montague, S., Poradnik mlodego compositora, SPNM, en Zycie, Warszawa, 1997

Perez Regueiro, J., L., Lo Real y lo Virtual ¿Hay frontera?, Filosofia y Tecnologías, 43 Congreso de Filósofos Jóvenes, Palma de Mallorca del 26 al 28 de abril de 2006.-

Schaeffer, B., Muzyka XX wieku. Tworcy i problemy, Krakow, 1975.

Schaeffer, B., Wstep do kompozycji. Introduction to Composition, Krakow, 1976.

Schaeffer, B., Eksperyment w nowej muzyce, en Música 21, n° 58, Varsovia, mayo 2005.

Schaeffer, B., “Pedagógika Kompozycji (1)”, en Música 21, n° 62, Varsovia, septiembre 2005.

Schaeffer, B., “Pedagógika Kompozycji (2)”, en Música 21, n° 63, Varsovia, octubre 2005.

Schaeffer, B., Rozmowa z mistrzem w kilku odsłonach (1), en Música 21, n° 48, Varsovia, julio 2004.

Zappa, F., Occhiogrosso, P., The Real Frank Zappa Book; Touchstone Rockefeller Center, New York 1999, isbn: 0-671-63870-x; isbn: 0-671-70572-5Pbk.