

5

ANDANDO EN EL SONIDO: PERSPECTIVAS DE UN PAISAJE SONORO

Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA

Fondation Maison des Sciences de l'Homme

(FMSH, Paris)

Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiantano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole (...). Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee

(Luigi Russolo, *Arte dei rumori*, 1913)

Introducción

Según la teoría del cosmos pitagórico, existe un continuo sonoro producido por los planetas y los astros, distribuidos de forma proporcionada, al trasladarse en su devenir celestial, una denominada armonía de las esferas. Sin embargo, somos incapaces de oír dicho evento sonoro porque ya está ahí desde que nacemos; nos precede y, por tanto, no reparamos en él. Sólo si se detuviera, algo que nunca podría ocurrir con testigos como nosotros, seríamos conscientes del vacío y el silencio absoluto que, entonces y sólo entonces, surgiría (Godwin, 2009).

Pero este silencio no existe, mucho menos en la ciudad; «The sound is acting», así definía John Cage su concepción del entorno sonoro desde su apartamento en New York. Nuestros oídos están siempre abiertos pero no escuchamos lo que nuestras ciudades y nuestro entorno nos quieren decir. Las propuestas musicales que se vinculan al género conocido como paisaje sonoro nos hacen detenernos en aquello que de bello hay en la cotidianeidad de la ciudad y ayudan a identificarnos, de hecho, con ella. Cada uno de los entornos urbanos en que desenvolvemos nuestra vida tiene se convierte así en un paisaje distinto y único.

En este texto me planteo realizar una aproximación al amplísimo concepto, por su heterogeneidad estética y por su infinidad de aplicaciones artísticas, de paisaje sonoro. En cuanto a su definición en el ámbito de la composición musical, este término podría tener sus antecedentes en las audacias del futurismo italiano –de cuyo manifiesto musical, del que se ha citado un fragmento al comienzo del texto, se cumplen cien años en 2013– y extenderse hasta las posibles proyecciones de la creación puramente orquestal, en creadores como el linarense Francisco Guerrero.

Se trata en cualquier caso de fijar una de las posibles vistas de este paisaje, realizadas desde una ventana –la de un pequeño apartamento en el centro geográfico de Andalucía– desde la que, sin duda, se oyen los ruidos de una gran ciudad...

El silencio urbano

Puesto que, de manera genérica, nuestra conciencia es incapaz de discernir el silencio de nuestro entorno sonoro habitual –ya que estamos continuamente expuestos a él–, nuestra percepción no suele estar habituada a detener su atención en las sutilezas de los acontecimientos ruidosos que nos rodean: «Hemos emparejado el sonido con el silencio, o con lo que creemos que es el silencio» (Pelinski, 2007).

Sin embargo, lejos de hallarnos en un medio silencioso, puede afirmarse de manera categórica que nuestra vida cotidiana se desenvuelve rodeada de sonido; toda acción en nuestro día a día aparece subrayada y apoyada por algún tipo de tic o gesto sonoro. Es obvio que estas resonancias construyen de manera latente nuestro devenir diario y, también, que pasan desapercibidos casi de manera absoluta a nuestra conciencia. Tras la novedad que puede suponer una modificación del entorno –cuando viajamos o cuando cambiamos de residencia, tanto como cuando cambiamos de dispositivo de telefonía o medio de locomoción–, los sonidos de nuestro paisaje cotidiano se integran en un imaginario sonoro del que no somos conscientes hasta que nos falta, es decir, hasta que llega el silencio absoluto, momento del que no existe retorno.

De hecho,

Cada cultura, cada sociedad, del mismo modo que produce una arquitectura propia, un lenguaje o un patrimonio musical, también elabora y selecciona con el paso del tiempo unas manifestaciones sonoras características diferenciadoras. El sonido puede tener otras connotaciones, otras dimensiones que difieren de la de ruido y su correlato de molestia. El sonido es algo más que un elemento opresivo que nos aísla del medio, pudiendo erigirse en un importante elemento de relación y comunicación con el medio al proporcionar un contacto físico y dinámico con el mismo (Carles y Palmese, 2004)

Destacan dos interesantes cuestiones de esta cita: la primera tiene que ver con la definición del sonido y su proyección en nuestra percepción: primero la cualidad diferenciadora, es decir, las características que puede tener una «manifestación sonora» concreta adscrita a un medio específico –lo que podría entenderse como un paisaje sonoro–; segundo, la aportación fundamental que el conocimiento de estas cualidades – o sea, de este paisaje– puede significar para la capacidad de «relación y comunicación» del individuo con su entorno más inmediato, lo que podría comprenderse como identidad sonora. Ambas cuestiones serán comentadas en este texto.

Pero en primer lugar, ¿qué es un paisaje sonoro? Si atendemos a una de las definiciones académicas más aceptadas, podemos decir que

es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una habitación o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental, con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (Woodside, 2008)

El estudio de este género artístico, que tendría como momento inaugural las indagaciones del compositor Pierre Schaeffer durante los años cuarenta, no es ni mucho menos nuevo, aunque quizás en castellano sea algo más complicado encontrar un corpus bibliográfico sólido. De hecho, uno de los libros que inauguran la historiografía a este respecto se encuentra muy cerca de cumplir los cuarenta años: *The tuning of the World. A Pioneering exploration into the past history and present state of the most neglected aspect of our environment:*

The Soundscape; así titulaba R. Murray Schafer en 1977 su monografía sobre el paisaje sonoro, el «menos atendido de los rasgos identificativos de nuestro entorno». Se trataba de un estudio dedicado de manera detenida a los sonidos del paisaje desde el entorno natural al ruido urbano.

Pero, más allá de aproximaciones historiográficas, ¿cómo podemos adentrarnos en este paisaje y valorar sus múltiples c(u)alidades? Simplemente, debemos abrir nuestros oídos conscientemente y seguir los pasos que nos indica el etnomusicólogo Ramón Pelinski, desde la escucha natural de todo aquello que nos rodea, a la privilegiada, en la que discernimos conscientemente los elementos que constituyen nuestro medio y los ponemos en relación con nuestra propia experiencia.

En el primer caso,

Podríamos hablar entonces de una escucha negativa: quizás por razones de supervivencia auditiva, hemos desarrollado «hábitos de no-escucha», hábitos de sordera selectiva que destierran los sonidos del entorno al limbo de los sonidos no percibidos (Pelinski, 2007)

Se trata de la denominada escucha natural, aquella que desarrollamos de manera inconsciente y que nos sitúa en nuestro entorno, aquella que nos avisa de cómo actuar en cada situación: si cruzamos una calle atestada de tráfico y oímos un claxon, nos apartaremos de un salto; si nos encontramos a campo abierto y oímos un trueno, buscaremos refugio porque esperamos que llueva... Esta escucha, que viene definida claramente por el contexto situacional, es

pasiva, distraída, desenfocada, no presta atención a la sensación sonora; es percepción del entorno menos sus sonidos; suele ser interactiva dado que vincula percepción y acción con fines prácticos; es referencial pues se identifica con la fuente que lo produce; es simbólica ya que el proceso sonoro se toma como índice, signo o símbolo de otra cosa; es, en fin, ingenuamente realista (Pelinski, 2007)

Nos hallamos, por tanto, en el dominio de nuestra percepción menos reflexiva, en la inmediatez de la sucesión de los acontecimientos que nos rodean constantemente y que sustentan nuestra contextualización sensorial. En este primer estadio no existe intermediación, oímos y reaccionamos a la información que recibimos de manera mecánica e inmediata. Es ésta la forma más habitual de nuestra escucha cotidiana; el sonido de nuestro entorno más cercano nos dice cómo actuar en cada momento, cómo relacionarnos con él y, de manera también franca, nos sitúa en él, es decir, se nos identifica y nos informa de cuál debe ser nuestra reacción y cuáles nuestras expectativas.

Obviamente, este tipo de audición es absolutamente necesaria para sobrevivir en el medio urbano o rural, en el supermercado –cuando hay rebajas– o en la calle, al cruzarla por donde no debemos cuando vemos a alguien conocido al otro lado...

Son las 7,30 de la mañana, oigo un sonido grave y continuo, que poco a poco va adquiriendo un aparente ritmo, parece el latido de un corazón artificial, de metal; a la vez, sin comprenderlos pero atisbando su posible origen, me rodean varios discursos simultáneos que puedo adivinar como lingüísticos, la gente habla, escucho la entonación y la melodía de estos discursos sin reparar en –y sin conocer– su semanticidad... aquel sonido anterior grave y acompañado adquiere tonalidades más agudas, un silbido se suma entonces raudo a la armonía industrial hasta que su intensidad disminuye notablemente y se detiene. Es obvio que no me encuentro precisamente en medio de la vega granadina, sino en una de las líneas de metro de Madrid. Toda esta serie de sonidos me dicen dónde me encuentro, identifican el espacio y a mí mismo en él, pero además, he podido otorgarle unas cualidades, es decir, he podido discernir de manera sencilla algunos de sus comportamientos estrictamente sonoros. Esta descripción tiene poco en común con el paisaje que se describe aquí:

O vento e o mar son os únicos protagonistas na paisaxe deste lugar. As ondas batendo contra os acantilados, ala embaixo, enche todo de acordes graves que o vento, ao zoar, acompaña con com-

plexas harmonías de acordes agudos disonantes. Paisaxe que mete o frío no corpo a calquera que a escoita (Otero Seoane, 2009)

Estos dos retratos sonoros, producto de la conducción de la sensación sonora a través de una percepción consciente, se realizan a partir de una «escucha reducida», «un viaje analítico al interior del sonido, con el objetivo de lograr una escucha virtualmente musical» (Pelinski, 2007).

Nos situamos entonces en un estadio perceptivo algo más elaborado que permite un discernimiento consciente de los valores sonoros de un espacio cualquiera. La capacidad para pasar de una percepción natural a una reducida de este tipo de eventos viene desde nuestro propio hábito cotidiano. No es necesario tener formación técnica o académica en lo musical; de hecho, ésta podrá suponer posiblemente un obstáculo, puesto que la tradición occidental suele limitar el marco de aquellos acontecimientos sonoros susceptibles de ser evaluados estéticamente a sonidos claros y armónicos, es decir, a la definición convencional de lo que ha sido considerado el objeto musical hasta la irrupción del futurismo italiano.

Como decía, se trata de una cuestión consuetudinaria: no tenemos el hábito de apreciar de manera detenida el entorno sonoro que nos rodea, nuestro propio espacio sonoro. Sin embargo, se trata sencillamente de una cuestión de esmero y, obviamente, de tiempo. Aunque no siempre nos encontramos en disposición de detenernos a considerar las cualidades de los eventos sonoros que nos rodean, sí que podemos intentar apreciar dichos eventos cuando se presentan en una creación, como ocurre con los ejemplos de que nos provee el género del paisaje sonoro; de esta forma, podremos ampliar progresivamente nuestro rango de percepción auditiva y reparar en la poesía del ruido circundante.

Una muestra no la ofrece *La ciudad del agua*¹, una composición creada en 1994 por José Iges (Madrid, 1951) y Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), dos figuras de referencia en el paisaje sonoro español. A partir

1 http://archive.org/details/Ciudad_agua [2012, Octubre 30]

de la amplísima paleta de sonoridades que ofrece el discurrir del agua por los distintos espacios de la Alhambra, del recitado de la epigrafiya poética que decora sus muros y de los comentarios de los propios guías y visitantes, Iges y Jerez dibujan este paisaje que reproduce y describe de forma precisa las sensaciones sonoras que provoca este espacio monumental. Se nos presenta así el resultado artístico del proceso que se desenvuelve desde la escucha natural de este entorno hasta su apreciación y posterior consideración estética, a través del ejercicio de una escucha reducida.

Resta aún un tercer estadio en este análisis de las posibilidades de nuestra capacidad de percepción y reflexión auditiva: la escucha privilegiada. En ella, conceptos como experiencia y memoria juegan un papel fundamental puesto que es a través de ellos como podemos construir su valor final. Se trata de aplicar al proceso de recepción nuestro propio imaginario sonoro, los gestos y eventos que hemos aprehendido a lo largo de nuestra vida y que están presentes en nuestra conciencia, sólo si acudimos a ella. Es en esta escucha privilegiada donde se instalan los procesos de identidad asociados a la memoria sonora que todos albergamos, nuestro «patrimonio sonoro» individual.

Identidades

Existen múltiples acercamientos a una posible definición del concepto de identidad en lo que a la relación del individuo con su medio sonoro inmediato se refiere. Una de las más completas es la que sigue, realizada por dos de las autoridades en el análisis de la configuración sonora de nuestro entorno, José Luis Carles y Cristina Palmese:

Definir el conjunto de características comunes a un lugar partiendo de una hipótesis inicial: la de que los espacios urbanos, las plazas, calles, rincones y patios de las ciudades son espacios vivos, sensibles, representativos. Esta identidad es la que hace que podamos reconocer e identificar una ciudad a través del sonido diferenciándola de otras (Carles y Palmese, 2012)

Y, en este mismo sentido, podríamos afirmar que:

Los sonidos funcionan entonces como elementos de cohesión o de diferencia. Las culturas poseen sus propias acústicas a partir de las que se crea una red de significados, una relación en la cual se solapan sonidos «útiles» y «residuales» construyendo una «identidad» aural, una conciencia de pertenencia a uno o a varios grupos, en un entramado de realidades transversales en las que se funde memoria y presente (Gil, 2007)

Al final del epígrafe anterior hablábamos de «patrimonio sonoro», que, teniendo en cuenta las definiciones aplicadas de identidad que acabamos de leer, podría entenderse como aquellos «sonidos [que] pueden constituir en ocasiones un referente suficiente para reconocer ciertos entornos, ciertos tejidos urbanos, o incluso algunos lugares precisos» (Atienza, 2007). Este patrimonio nunca es estático y se nutre constantemente y día a día de los acontecimientos sonoros que se fijan en nuestra memoria y que conforman, al igual que nuestros recuerdos visuales, olfativos o táctiles, lo que somos y lo que seremos. En

este sentido, «La identidad sonora es un concepto que traduce la tensión y la interacción existente entre la memoria sonora que poseemos de un lugar, y las escuchas futuras o proyectadas que del mismo lugar podamos realizar» (Atienza, 2008).

No entraré a definir las connotaciones emotivas consustanciales a este proceso de identificación sonora, aunque sí es interesante subrayar la necesidad de asumir de forma consciente dichas connotaciones puesto que determinan la evaluación de nuestro entorno y la preparación y realización de nuestras acciones y reacciones a él (Carles, 2007); es decir, estar capacitados para mejorar nuestra habilidad de respuesta física, emotiva y estética a los estímulos sonoros que nos rodean depende de la amplitud de nuestra percepción, también en el caso de los sonidos.

Y para ello es también útil preguntarse cuáles son aquellos «emblemas» y signos sonoros que constituirían, de forma genérica y teniendo en cuenta la individualidad perceptiva de cada «paseante», el patrimonio y la identidad sonoras de un entorno dado. La bibliografía es amplia y heterogénea a este respecto, puesto que tiene en cuenta desde las cualidades medioambientales –lo que ha venido a llamarse ecología acústica– a las emotivas y puramente estéticas: «Numerosos lugares urbanos ofrecen al ciudadano ambientes sonoros emblemáticos, fácilmente identificables merced a una escucha orientada en el espacio con la presencia de firmas sonoras características (...); éstas se encuentran determinadas por su «fácil reconocimiento por parte de los habitantes de la ciudad, ya que permiten percibir a través del sonido la singularidad de los fenómenos urbanos» (Carles y Palmese, 2004).

Paisajes sonoros compuestos

Es precisamente esta singularidad de los fenómenos urbanos, unida a la ya histórica definición del objeto sonoro que realizara Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*, publicado en 1966 –donde incluía cualquier «evento acústico» o perceptible por un oyente como susceptible de ser considerado como forma estética–, la que provoca, en la creación musical contemporánea, la inclusión voluntaria de aquellos acontecimientos sonoros que nos rodean, observados siempre como objeto estético de primer grado.

A pesar de su extensión, me permito extraer la siguiente cita, puesto que pocos expertos como el compositor José Iges pueden exponer mejor el desarrollo de esta inclusión del entorno sonoro, del paisaje sonoro, en la creación contemporánea, desde los primeros ejemplos de los años sesenta y setenta hasta finales del siglo pasado:

Tres tendencias muy diferenciadas se han venido dando en el «soundscape». La primera viene representada, como dijimos, por los seguidores más o menos directos de la postura de Murray Schafer. La segunda ha planteado un trabajo con el entorno sonoro más desprejuiciado, si se quiere, hibridándose en algunos casos con elementos poéticos, documentales o de reportaje, y en otros desarrollando «puentes sonoros» entre dos entornos naturales o urbanos (...). La tercera (...) viene representada en los últimos años por el trabajo de artistas sonoros como el español Francisco López (...): [aquí] el entorno acústico es considerado a todos los efectos como el más completo «sintetizador», que provee de una rica y diversa materia prima para su obra. (...) [Así] se acaba perdiendo la referencia con el entorno del que proceden, en beneficio de los intereses del compositor (Iges, 1999)

De esta secuencia puede extraerse que la evolución del género artístico del paisaje sonoro y la diferenciación de las distintas tendencias creativas que lo componen vienen definidas por el grado de elaboración y estilización formal

del objeto en cuestión: es decir, de la capacidad del artista para dibujar un paisaje específico y, por tanto, de la habilidad del oyente para reconocer un entorno real a partir de la escucha del paisaje sonoro compuesto.

Antes de concluir es interesante traer a colación cómo la estilización formal y compositiva de un entorno natural o artificial se ha dado de manera constante y muy significativa en la creación puramente instrumental, es decir, en la música convencional –si utilizamos este adjetivo sin las connotaciones negativas que se le suelen adjudicar. Sin las ventajas de la mediación tecnológica y los logros del registro y la grabación sonoros a finales del siglo XIX, numerosos compositores se han visto atraídos por la reproducción musical de un entorno específico. En tal dominio podríamos observar la *Sinfonía Fantástica* (1830) de Héctor Berlioz (1803-1869), incluida en el género sinfónico programático extendido durante el Romanticismo pleno, o el ya conocidísimo *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger (1892-1955).

Más cerca en el tiempo existen también interesantes técnicas creativas que podrían vincularse a un amplio concepto de paisaje sonoro y a las sutilezas que su aplicación estética puede provocar: así pueden entenderse el espectralismo francés nacido a mediados de los años setenta –en el que se toma como secuencia compositiva el espectro natural y físico-armónico de una altura concreta– o la música fractal. Entendida a partir de los estudios de Mandelbrot como la cualidad geométrica de un objeto cuando su aspecto y distribución estadística no se altera en cualquiera que sea la escala con que se observe –principio de autosemejanza–, el fractal está presente en las fases de crecimiento de muchas especies naturales de nuestro entorno. Por tanto, su utilización como técnica compositiva –cuyo análisis escapa al objeto de este capítulo pero sería necesario para demostrar esta vinculación, hay que admitirlo– es entendida también como una aplicación del paisaje sonoro, esta vez estrictamente instrumental u orquestal. Tal es el caso, entre otros, de compositores como Francisco Guerrero (Linares, 1951 – Madrid, 1997) y su pieza *Sahara* (1991); en ella el método científico sirve de base técnica para el procedimiento creativo inicial, es un punto de partida, nunca una estación de destino. No se trata en tal caso de

la reproducción fiel y palpable –audible– de un entorno cuyo material sonoro ha sido previamente registrado y elaborado, como ocurre en el paisaje, sino de la aplicación musical de un patrón de comportamiento físico; nos situamos, entonces, ante una concepción más sutil pero igualmente descriptiva, si admitimos su valor estético a nivel microscópico, del hábitat natural que nos circunda.

Conclusiones

Observamos en cualquiera de los casos observados cómo el compositor o artista sonoro no deja de relacionarse de manera inmediata con su entorno, ya sea natural o artificial, en un claro intento de comunicación bidireccional: en un sentido, hacia la definición de su posición ante dicho entorno en la medida en que lo percibe e interpreta y cómo afecta a su propia creación artística. Aquí, «la transmisión artística, sonora, del significado de lugar, tiempo, ambiente y percepción auditiva» (Westerkamp, 2008) pasa a comprenderse como finalidad de toda composición; en otro –no necesariamente contrario–, hacia el oyente, con una finalidad casi profética en cuanto a la apertura radical de la percepción que el paisaje sonoro provoca a todo aquel que se acerca a apreciarlo.

En este sentido, el paisaje sonoro se convierte en una herramienta decisiva para la comprensión del comportamiento que nuestro entorno muestra en sí mismo y para un enriquecimiento insólito de nuestra relación afectiva con el sonido y el contexto en el que éste es producido y percibido.

Nuestra capacidad para observar el «silencio» urbano, es decir, la construcción de nuestro propio hábitat, depende de nosotros mismos: en la ciudad no existe ni un solo rincón que no muestre un comportamiento sonoro, natural o artificial; pero éste se muestra siempre vinculado por un lado a la propia experiencia y capacidad perceptiva del sujeto y, por otro, a la superación de las convenciones artísticas por las que sólo abrimos nuestros oídos cuando nos situamos en el formato habitual del concierto, sea el género o estilo que sea.

Es necesario, como deseaba John Cage a cada entrada de un año nuevo, «to have a happy new ear».

Bibliografía

- Atienza, Ricardo. (2007) «Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana», I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Centro Virtual Cervantes,
http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/atienza/atienza_01.htm, [2012, Septiembre 28]
- Atienza, Ricardo. (2008) «Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano», *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU 08: Paysage Culturel*, 16-19 Janvier 2008, Madrid, Espagne, p. 5.
<http://www.cresson.archi.fr/EQ/Identidad%20sonora%20urbana.pdf>, [2012, Octubre 1]
- Carles, José Luis. (2007) «El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido», I Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros, Centro Virtual Cervantes,
http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.html [2012, septiembre 28]
- Carles, José Luis y Cristina Palmese. (2012) «Identidad sonora urbana», <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>, [2012, septiembre 3]
- Gil, Juan. (2007) «La auralidad consensuada. Paisaje sonoro y redes sociales», www.escoitar.org, <http://www.escoitar.org/La-auralidad-consensuada-Paisaje>, [2012, septiembre 4]
- Godwin, Joscelyn. (2009) *Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, traducción de María Tabuyo y

Agustín López. Girona: Atalanta.

Marinetti, Filippo Tomaso. (1913) *Bombardamento d'Adrianopoli*,
<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/BOMBAR.html>
[2012, Octubre 3]

Otero Seoane, Jesús. (2009) Serie *Sons da Costa Ortigueira – Punta Rudicio*,
www.escoitar.org, [2012, septiembre 20]

Pelinski, Ramón. (2007) «El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro». I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/default.htm [2012, octubre, 5]

Westerkamp, Hildegard. (2008) «Estableciendo vínculos entre la Composición de Paisajes Sonoros y Ecología Acústica», traducción de Juan Gil, enero, 2008, www.escoitar.org, [2012, septiembre 14]

Woodside, Julian. (2008) «La historicidad del paisaje sonoro y la música popular», *Revista Transcultural de Música*, 12 (2008),
<http://www.sibetrans.com/trans/a106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>, [2012, septiembre 28]