

# LA NATURALEZA DE LA ESCUCHA DE MÚSICA IMPROVISADA EN LA DICOTOMÍA ENTRE PERCEPCIÓN ACUSMÁTICA Y PERCEPCIÓN NO ACUSMÁTICA

Héctor Rey Vizcaíno

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Escultura

## Resumen

Esta disertación reflexionará sobre la naturaleza de la percepción de música libremente improvisada. Tomando como referencia la crítica que Andy Hamilton realiza a las tesis de Roger Scruton en su artículo *The Sound of Music* publicado en *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, se preguntará si la percepción de dicha manera de hacer música es de tipo acusmático o, por el contrario, de tipo no acusmático.

El término griego akusmatikoi hace referencia al grupo de discípulos de Pitágoras que escuchaban a su maestro tras una cortina para que su presencia no perturbase la atención hacia sus lecciones. Esta noción fue recogida en el siglo XX por artistas de música concreta que manipulaban sonidos de fuentes cotidianas impidiendo el reconocimiento de su procedencia, para así ensalzar su materialidad perceptual. Es acusmática toda percepción sonora en la que no es identificable la existencia de un origen causal del sonido: Scruton defiende que la escucha musical implica una escisión de lo percibido y su causa material; contrariamente, Hamilton argumenta que la música es un arte performativo unido al comportamiento y que toda experiencia musical, incluso si carece de información visual, despierta una consciencia causal del origen del sonido y su situación espacial.

La llamada Improvisación Libre nace a mediados de los años sesenta del siglo XX en el Reino Unido de mano de pioneros como Derek Bailey o el grupo AMM. Es una música que no recurre a elementos composicionales previos ni a acotaciones estilísticas predeterminadas conscientemente, y en la que se ponen en relación, colectiva o individualmente, desarrollos técnicos en base a preferencias estéticas subjetivas. Esta ausencia de estructuras genéricas apriorísticas, si bien aparentemente enfatiza la autonomía del sonido, no disminuye el carácter procesual, ligado al uso de la herramienta, de una música cuyo sistema simbólico se va erigiendo en el momento específico de la performance. La renuncia deliberada a prefiguraciones musicales externas -más allá de las producidas por elementos contingentes como las características acústicas y los sonidos accidentales del entorno- ensalza los mecanismos procedimentales de producción sonora en tiempo real, recordándonos auditivamente que toda generación de sonido musical es producto de una manipulación instrumental emplazada en el espacio.

*Palabras-clave:* MÚSICA, IMPROVISACIÓN, ACUSMÁTICA, INSTRUMENTO, ESPACIO

Abstract

This paper will reflect upon the nature of the perception of freely improvised music. Taking as a reference the criticism raised by Andy Hamilton against Robert Scruton's theses on his piece *The Sound of Music* published on *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, it will examine if the perception of that way of making music is of an acousmatic type or, on the contrary, of a non-acousmatic type.

The Greek term *akusmatikoi* refers to the followers of Pythagoras who listened to their master from behind a curtain so that his presence wouldn't distract the attention away from his lessons. This notion was revisited in the 20th century by *musique concrète* artists who manipulated sounds from everyday sources hampering the recognition of their origin in order to highlight their perceptual materiality. A perception of sound in which the existence of a causal origin is unrecognizable is acousmatic: Scruton states that musical listening involves a divorce between what is perceived and its material cause, whereas Hamilton argues that music is an art of performance related to human behavior and that every musical experience, even if it lacks any visual information, rouses a causal awareness of the origin of sound and its location in a space.

Free Improvisation appeared in mid-1960s in the United Kingdom, pioneered by musicians like Derek Bailey or the band AMM. It is a music that doesn't resort to previous compositional elements or consciously predetermined stylistic limitations in which technical developments are put together individually or collectively according to subjective aesthetic preferences. Even though this absence of generic a priori structures apparently emphasizes the autonomy of sound, it doesn't lessen the procedural nature, linked to the use of a tool, of a music whose symbolic system arises in the specific moment of performance. The deliberate refusal to external musical prefigurations -beyond those created by contingent elements such as the acoustic characteristics and the accidental sounds of the environment- brings the real-time sound-making processes to the forefront, reminding us auditorily that the generation of musical sound is the result of an instrumental operation that takes place in a space.

*Keywords:* MUSIC, IMPROVISATION, ACOUSMATIC, INSTRUMENT, SPACE

---

Rey Vizcaíno, Héctor. 2014. La naturaleza de la escucha de música improvisada en la dicotomía entre percepción acusmática y percepción no acusmática. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (1) (June): 115-123.

## INTRODUCCIÓN

Cualquier persona familiarizada con la creación musical improvisada, ya como practicante, ya como oyente experimentada, conoce esa sensación que inunda el espacio cuando todos los presentes se ven implicados en un proceso de creación vivo, irreplicable, propio de la situación concreta, en el que toman la responsabilidad activa de mantener el equilibrio entre ambos lados de la balanza de la producción y la recepción musical, una balanza que hay que calibrar continuamente y cuyo único punto de apoyo es la escucha.

Más que reclamar una actitud perceptiva específica, es como si este método de creación musical tuviese la capacidad de estimular por sí mismo una modalidad específica de escucha, facilitar la eclosión de una sensibilidad ligada a los procesos de formalización que la caracterizan. ¿De qué manera invita a ser percibida la música improvisada? El objetivo de este artículo es presentar una serie de reflexiones que ayuden a identificar los factores que entran en juego en la escucha de música de improvisación para determinar si ésta se ajusta a un modelo de tipo acusmático o a un modelo de tipo no acusmático. Se tomará como referente la aportación del filósofo y crítico musical Andy Hamilton en el libro *Sounds & Perception. New Philosophical Essays*. -compilado por Matthew Nudds y Casey O'Callaghan (2009)- en respuesta a las tesis sobre la percepción musical expuestas por Roger Scruton tanto en el citado volumen como en su obra *The Aesthetics of Music* (1999).

### AKOUSMA, 'LO QUE SE OYE'

El origen del término *acusmática* se remonta a la Época Arcaica de la Antigua Grecia. En su obra *Vida Pitagórica* (Jámblico 2003), el filósofo neoplatónico -considerado también neopitagórico- Jámblico habla de una distinción entre los discípulos de Pitágoras: por un lado, los *mathematikoi* (matemáticos), conocedores en profundidad de las nociones científicas de la enseñanza pitagórica, que requerían una transmisión a través de imágenes y fórmulas; por el otro, los *akousmatikoi* (acusmáticos), cuya instrucción consistía en una serie de conocimientos transmitidos y comprendidos de manera verbal -por tanto, por una vía fundamentalmente auditiva- sin necesidad de explicación racional (Jámblico 2003, 70). En este volumen, Jámblico formula otra diferenciación entre los seguidores de Pitágoras, separando los *esotéricos* -esto es, los iniciados-, de los *exotéricos*, alumnos que debían someterse a un proceso de aprendizaje durante el cual sólo se les permitía escuchar en silencio al maestro tras una tupida cortina, separados del resto. A un lado, Pitágoras junto a los expertos, al otro lado, los que escuchaban, es decir, los *akousmatikoi* (Jámblico 2003, 65).

Este ejemplo ilustra dos maneras de percibir información auditiva: mientras los versados en el conocimiento y modo de vida pitagórica acompañaban a su maestro a un lado de la cortina, manteniendo contacto visual con él y participando activamente en las lecciones, los estudiantes, al otro lado, debían solamente concentrarse en sus palabras, en actitud receptiva, sin persuasiones visuales.

## EL GIRO ACUSMÁTICO

La invención del fonógrafo por Thomas A. Edison en 1877 supuso una revolución sin igual para la experiencia musical. Hasta ese momento, la escucha musical necesitaba la presencia de un ejecutante que ponía en práctica una destreza cuyo efecto estético era percibido directamente por los auditores. Percepción musical y performance estaban inevitablemente unidas. Con la invención de los cilindros de estaño y de cera como soportes de registro fonográfico, se creó la posibilidad de grabar el sonido y trasladar su escucha en el tiempo y el espacio. De manera paralela, toda una serie de avances de la física durante las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XIX hicieron posible, de mano de Julio Cervera y Marconi, la construcción, durante los dos primeros años del siglo XX, del primer sistema de radio, siguiendo un modelo que había desarrollado Nikola Tesla en 1894. Estas dos aportaciones son clave en un periodo histórico que será testigo de un cambio de paradigmas respecto a las condiciones anteriores de producción, transmisión y percepción sonora: la percepción musical deja de ser dependiente espacial y temporalmente de la ejecución. La experiencia musical se fija en un soporte que toma vida propia y sigue un nuevo camino independiente a sus raíces de naturaleza performativa ancladas en el hecho instrumental. Con el surgimiento de los discos y su reproducción fonográfica, nuevas posibilidades composicionales empiezan a ser vislumbradas por compositores como Henry Cowell en la década de los años veinte del siglo XX. Esta autonomía del soporte, como apuntó el economista y escritor francés Jacques Attali en 1977 en su obra *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, llega incluso a suplantarse la experiencia directa de la música en vivo: el registro musical nace con el ímpetu de proporcionar una experiencia similar al directo y termina ocupando su lugar, invirtiendo las expectativas y convirtiendo toda interpretación en vivo en una imitación y promoción del disco como objeto de consumo que ocupa un lugar en el mercado (Attali 1985, 85). La preponderancia del registro discográfico es característica de la era de la accesibilidad a la música, su diseminación e infiltración en la vida cotidiana a través de una ingente cantidad de dispositivos diseñados para una escucha musical cada vez más personalizada, más individualizada y aislada del entorno acústico en el que nos encontramos: es como si se hubiera despojado a la música de la naturaleza expansiva de su sonido, de su tendencia a invadir cada recoveco del espacio, como si hubiera mutado su papel festivo, congregador y relajador en rituales de corte social. Una función que ya fuera identificada y ensalzada

por diferentes teóricos desde la antropología, la musicología o la economía tales como Curt Sachs o el citado Jacques Attali.

## REDUCCIÓN FENOMENOLÓGICA: *MUSIQUE CONCRÈTE Y ESQUIZOFONÍA*

Se ha señalado que una gran responsabilidad en este viraje acusmático de la percepción musical a lo largo del siglo XX corre a cargo de los nuevos dispositivos tecnológicos que han permitido más posibilidades de registro, manipulación y escucha sonora. La posibilidad de fijar y aislar sonidos determinados, sacándolos de su entorno acústico para poder modificarlos, fue el origen de la denominada *música concreta*, en los años cuarenta del pasado siglo. Pierre Schaefer, en los estudios de la Radiodifusión Francesa, comenzó a hacer música utilizando sonidos recogidos de fuentes cotidianas, descubriendo una nueva potencialidad de los objetos que nos rodean. Nacida como contraposición a la entonces emergente música electrónica, que utiliza únicamente sonidos producidos sintéticamente, fue denominada 'concreta' por tomar como material sonidos ya existentes en la realidad, manipulados de diferentes maneras (cortándolos, eliminando su ataque inicial, recolocándolos en nuevos contextos y relaciones con otros sonidos, etc.) de manera que se desdibuja su origen real. Este ejercicio de abstracción permite una aprehensión de las cualidades tímbricas sin que la presencia de la fuente sonora actúe referencialmente y evidencie una relación causal con lo percibido. Así, Schaefer toma de la fenomenología Husserliana la noción de *epoche* para describir la actitud de apertura con la que aprehender el sonido, rompiendo con los patrones habituales de escucha y 'poniendo entre paréntesis' la consciencia causal de los fenómenos para atender a sus cualidades acústicas (Schaeffer 2003, 161). Esta puesta entre paréntesis del mundo implica dejar de lado las consideraciones sobre la causa del sonido y su referente y escucharlo como un simple fenómeno acústico, en un acto de reducción fenomenológica, aislándolo de la señal visual que lo acompaña para favorecer una escucha reducida (165). Años más tarde, en 1969, sería el músico y teórico del paisaje sonoro Murray Schafer quien daría el nombre de *esquizofonía* a la consciencia de la brecha que existe entre la escucha de los sonidos cotidianos y la escucha de su registro, desvinculado ya de su fuente natural, descontextualizado de manera que permite su aprehensión como pura materia sonora (Murray 1993). Otros seguidores de la estela acusmática como Michael Chion diferencian entre tres tipos de escucha: la escucha causal, que es aquella que va dirigida a la identificación del origen causal del sonido; la escucha semántica, es decir, aquella que se dirige a la identificación de sentido en un código determinado, no intentando identificar su origen ni aprehender su identidad acústica sino con la intención de interpretar un mensaje; y la escucha reducida, esto es, la propia de la tradición Schaefferiana, que atiende exclusivamente a las cualidades acústicas del sonido percibido (Chion 1994, 24).

---

## LA PERCEPCIÓN MUSICAL

Según Roger Scruton, la experiencia musical es fundamentalmente acusmática en tanto que el oyente no trata de obtener un conocimiento sobre las causas del sonido sino que se desentiende de éstas: lo que percibimos al escuchar música no es del nivel del mundo material, pertenece a un nivel puramente perceptivo (Hamilton 2009, 2). Así, por ejemplo -tomando a Zuckerkandl- la percepción de un tono musical en tanto que tono no es producida por la causa que le da lugar en el mundo de lo acústico -el mismo tono puede ser generado por diferentes procedimientos, creando timbres diferentes pero manteniendo la misma frecuencia-. Cabe resaltar que esta visión funciona dentro de parámetros tradicionales y permanece muy anclada en la idea de pieza como entidad separable de su materialización específica en un momento concreto - idea tratada también por compositores como Beuger o Vriezen (Beuger, Vriezen 2011, 16). Para Scruton, percibir el sonido como tal no implica olvidar que tiene una causa, sino hacer el ejercicio de reducción fenomenológica Husserliana y atender exclusivamente al fenómeno acústico (Hamilton 2009, 4). En este sentido, no sólo la denominada *musique concrète*, que pone un velo pitagórico entre las fuentes del sonido y su percepción (el proceso de manipulación y el sistema de difusión) sería acusmática, sino que toda música propiciaría una percepción de tipo acusmático. Así, la noción de acusmática según Scruton difiere de la noción pitagórica-Schaefferiana en que para Scruton percibir el sonido de manera acusmática no implica no ver el acto performativo musical (9). Para Hamilton, en cambio, no se puede percibir la música sin ser consciente de la operación que le da lugar en el mundo en tanto que fenómeno siempre derivado de una manipulación material. Se enfrenta a la tesis acusmática de Scruton resaltando aspectos clave de la experiencia musical que son esencialmente no acusmáticos: primeramente, el timbre: todo sonido musical tiene un timbre que diferencia los diferentes procesos a través de los cuales fue creado. Cada instrumento musical o procedimiento de generar sonido imprime en los tonos su huella característica, su identidad, su color, que une de manera única el sonido creado y su fuente (11). Filósofos como Nancy nos hablan del timbre como lo que precisamente da carácter y presencia al sonido en el entorno acústico (Nancy 2007). Ante esto, la objeción acusmática postula que incluso las especificidades tímbricas de un sonido puedan ser percibidas de manera acusmática, como fenómenos puramente sonoros sin un anclaje en el mundo material, o incluso de que la percepción tímbrica no sea un aspecto clave en la música. Respecto al espacio, Hamilton argumenta que toda percepción situacional del sonido en el espacio es de naturaleza no-acusmática (2009, 13), lo cual puede ser refutado desde la tesis acusmática por la misma razón que respecta al timbre: si toda organización musical se percibe de manera acusmática, el elemento espacial que pueda formar parte de ella estructuralmente también se percibirá de esta manera. Otros aspectos como el virtuosismo de la ejecución son fundamentales, según Hamilton, para la percepción de la música y su valoración, de manera que la perfección técnica en la interpretación de una pieza influye en la percepción musical global (15). Estas muestras de virtuosismo no pueden ser percibidas completamente en una escucha musical que niegue el componente visual, por lo que un acercamiento acusmático sólo proporcionará una expe-

riencia incompleta. Todas estas objeciones llevan a la conclusión de que la música es siempre un arte performativo (15), anclado en el comportamiento humano, y que si se tuviera que dar por válida la tesis de Scruton sobre la percepción musical sería únicamente forjando una nueva y más firme idea de percepción acusmática que el propio Hamilton se encarga de dibujar: según esta tesis perfeccionada, percibir sonidos de manera acusmática puede implicar divorciarlos de sus causas particulares, pero nunca de sus causas generales: podemos escuchar un sonido sin que se despierte en nosotros la consciencia de una fuente concreta y específica, pero nunca podremos evitar el reconocimiento de la existencia de una causa general (por ejemplo, un tipo de instrumento musical) (16).

## EN UN CONCIERTO DE MÚSICA IMPROVISADA

En los conciertos de música improvisada es habitual ver, entre el público, a personas que cierran sus ojos, intentando acceder a una percepción profunda del hecho musical, liberada de toda información visual que pueda perturbar la escucha. El improvisador y compositor francés Jean-Luc Guionnet, en su texto *Buttes-Témoins - Form proof*, recuerda una ocasión, después de un concierto acusmático, en la que una mujer se acercó para comentarle que para ella hay algo conmovedor en el hecho de escuchar, sentir los sonidos sin que haya nada que ver, sin tener que preocuparse sobre su origen (Guionnet 2012).

Esta música generada en tiempo real, que integra los intereses estéticos personales en una identidad colectiva que se va construyendo procesualmente en base a una continua negociación, no tiene estructura previa a la que sujetarse, armazón rígido que estipule la manera en la que los sonidos se ponen en relación. La ausencia de tal estructura rompe con toda posibilidad de erigir expectativas idealistas en pos del cumplimiento de unos fines teleológicos: en música improvisada la noción de pieza es inseparable a la performance. Esta inexistencia de una estructura que dibuje un campo de posibilidades que determinen la identidad de la música hace inevitable un descenso a la materialidad primaria del sonido, a su entidad vibratoria más básica, a partir de la cual va surgiendo la música. Como dice el percusionista e improvisador japonés Seiji Murayama para referirse a la potencialidad no-idiomática de la improvisación, hay que trabajar “de los sonidos hacia la música” (Murayama 2012), y no viceversa - dando rumbo a los sonidos hacia una idea predeterminada y clasificable de música. En este sentido, esta música pone en primer plano los procesos materiales que hacen brotar el sonido, lo proyectan y lo expanden en el aire. Es una música de corte instrumental, donde los sonidos no se pueden desentender de los procesos que les dan lugar.

Según el musicólogo alemán Curt Sachs, fundador de la organología moderna, el origen de la música se divide en dos ramas que corresponden a dos naturalezas diferen-



tes de la práctica musical. Por un lado, la noción vocal, que corresponde al origen de la música como aserción, como acto comunicativo, manifestación apelativa del sujeto; por otro lado, la noción instrumental, cuya génesis está en un movimiento corporal que desencadena unas determinadas capacidades técnicas, relacionadas con el uso de la herramienta (Sachs 1977, 110-111). Esta noción es señalada por muchos músicos y teóricos sobre improvisación tales como Steve Lacy, Derek Bailey, Eddie Prévost o Seijiro Murayama: la vocación instrumental de esta manera de hacer música, ligada a desarrollos técnicos procedimentales en tiempo real. En este sentido, la música improvisada remite con especial énfasis a los movimientos, las acciones físicas del material del que poco a poco van emergiendo sus sonidos. La ausencia de una estructura previa que gobierne la interacción de los vectores musicales en el tiempo parece acercarnos a la utopía de la intermediación, haciendo brotar el sonido de manera insegura, primigenia, dando comienzo a un proceso investigativo que, más que del sonido, es de la herramienta. Como dijo Steve Lacy: “El instrumento - ese es el problema - el asunto- tu tema” (1992, 99). Algo similar fue vislumbrado por Derek Bailey cuando, tomando a Sachs, forjó la noción de “impulso instrumental” para referirse al proceso de búsqueda en y a través del instrumento, evidenciado acústicamente en la música (Bailey 1992, 97). El mismo impulso del que hablaría el músico británico, pionero de la improvisación libre y escritor Eddie Prévost en relación a su noción de *heurism*: la exploración heurística del instrumento en pos del descubrimiento del material sonoro en el curso de la improvisación que éste mismo va configurando (1997, 3):. La importancia del hecho instrumental y su huella en la música improvisada también ha sido resaltada por investigadores como el alemán Matthias Haenisch, quien, en su texto *Materiality and Agency in Improvisation: Andrea Neumann's "Inside Piano"* -publicado en la compilación *Noise in and as Music* (Cassidy, Einbon 2013)- recurre a la Teoría del Actor-Red para hablar de la agencia del instrumento en la obra de la improvisadora alemana Andrea Neumann, desarrolladora del denominado *inside piano* consistente en el marco de un piano y una mesa de mezclas que amplifica sonidos y genera sus propias señales acústicas. Sobre y entre las cuerdas del piano, tensadas en el marco, se colocan diferentes objetos que producen variados resultados sonoros, como un pequeño trozo de caña de bambú que en función de variables como el punto en el que toca las cuerdas o su ángulo de inclinación, genera diferentes respuestas sonoras que van condicionando a su ejecutante en la misma medida que ella dirige su acción instrumental: el instrumento toma un papel agente, guiando el camino de su exploración, abriendo el paso a través de sus entrañas para sacar a la luz los tesoros que oculta, un proceso similar a lo que el saxofonista británico Evan Parker denomina *biofeedback* para referirse a los impulsos que el o la instrumentista recibe de su herramienta como respuesta a sus manipulaciones, nuevos descubrimientos que va integrando en su hacer, que le hacen ir cada día un poco más lejos pero también cada vez más consciente del camino por recorrer ante la infinidad de las potencialidades. Las operaciones instrumentales toman un primer plano ante la ausencia de una instrucción que prefigure la estructura musical. El carácter eminentemente procesual de esta música, su despliegue técnico en tiempo real, le dota de una impronta que ensalza y atestigua los procesos primarios de surgimiento del sonido producto de una manipulación instrumental.



## CONCLUSIÓN

El proceso de creación en tiempo real de la música improvisada, su reticencia consciente a estructuras genéricas que rijan a priori el comportamiento de los vectores musicales, ensalza la materialidad primaria del sonido como producto de una acción instrumental, de una manipulación con la herramienta en un proceso heurístico que apunta al reencuentro con un estado originario de desnudamiento, de intermediación del sonido. Esta preponderancia de la impronta instrumental, una constante de la música improvisada reconocida por teóricos y practicantes, hace de la música improvisada una música fundamentalmente no acusmática.

*Hipótesis: el trabajo del improvisador consiste en encontrar el máximo equilibrio posible, en el corazón de cada sonido, de cada silencio, en el tiempo que transcurre, entre lo que es hecho para sonar y lo que es hecho para influenciar (el valor del gesto).*

(Guionnet 2012).

### Referencias

- Attali, Jacques. 1985. *Noise : the Political Economy of Music*. Minnesota: University of Minnesota Press
- Beuger, Antoine y Samuel Vriezen. 2013. "Asking questions, trying answers". Correspondencia electrónica entre los autores durante 2011. *Kunstmusik* 15 (Spring)
- Bailey, Derek. 1992. *Improvisation : its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.
- Cassidy, Aaron y Aaron Einbon eds. 2013. *Noise in and as music*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-vision : sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Guionnet, Jean-Luc. 2012. "Buttes-témoins". *Revue & Corrigée* 91
- Hamilton, Andy. 2009. "The Sound of Music". En *Sounds and Perception : New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press
- Jámblico. 2003. *Vida pitagórica. Protréptico*. Madrid: Gredos
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. New York: Fordham University Press
- Murayama, Seijiro. 2013. "Elkarrizketa - Entrevista: Seijiro Murayama". Vídeo del taller *Rastros: Improvisación Libre y Construcción* (Arteleku /Donostia-San Sebastian, 2-7 abril 2013). <http://vimeo.com/63815680>
- Nudds, Matthew y Casey O'Callaghan, eds. 2009. *Sounds and Perception : New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press
- Prévost, Edwin. 1997. *No Sound is Innocent : AMM and the Practice of Self-Invention : Meta-Musical Narratives : Essays*. Essex: Copula
- Sachs, Curt. 1977. *The Wellsprings of Music*. New York: Da Capo Press
- Schaeffer, Pierre. 2003. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza
- Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books

---

(Artículo recibido 30-04-2014; aceptado 04-06-2014)