

Paisaxe **virtual** tras a emoción **do ciberespacio**

Dende logo a faceta máis interesante de Xaquín Lorenzo Fernández foi, sen dúbida, a de etnógrafo e antropólogo. Ata fixo labores de etnomusicólogo, como así o demostan as obras a muller no Cancioneiro galego ou Cancioneiro de Borneiro e xa nos derradeiros anos o "Nuevo Cancioneiro Gallego". Sinceramente, foi unha pena que nas súas viaxes non cargara tamén cun fonógrafo, ademais da súa cámara (daquelas, nos anos trinta, os equipos de gravación externa non eran moi portátiles, a verdade, pero foi nese tempo cando a etnomusicoloxía e a antropoloxía daban aquel paso tan importante, o de ter a posibilidade de gravar os sons dos pobos para do comentar as viaxes e para poñer un filtro importante á subxetividade dos investigadores. György Ligeti, por exemplo, entregou máis de mil cilindros de cera de grabacións de campo de cantos e ritmos populares da media África e mesmo Stravinsky fixo outro tanto moitos anos antes cos ritmos populares do este europeo). Comprendo que a palabra pode perfectamente documentar o pasado dun pobo, pero comprendo tamén que o imaxinario necesita sons para construír a imaxe daquel pasado, e en moitas ocasións, escoitar o son do pasado pode cambiar radicalmente a percepción que tiñamos del. A musicoloxía é unha ciencia relativamente xove (ten pouco máis dun século), pero xa demostrou hai moito tempo que para avanzar no estudo da historia musical dun pobo é imprescindible queimar moitas etapas e non é posíbel saltalas alegremente para chegar de súpeto ao presente. E nesas estamos, a historia do son galego necesita máis traballo de campo e xa temos moitos logros, sen dúbida; Xocas foi un deles, anque non acompañara de gravacións os seus traballos musicolóxicos. Cando solicitaron a miña colaboración para este primer cumpreano, como ourensán e aprendiz a mestre da escoita, quixen facelo coa mesma ideoloxía que defende Galicia Hoxe: a necesidade de informar do presente e das preocupacións deste "tempo real" e coa mesma necesidade que sentiu Xaquín Lorenzo Fernández, a de recoller o cancionero popular do noso pobo, e cando falo de popular, no meu caso, non me estou referindo á necesidade de gardar o pasado para que non se perda, senón a de informar sobre o presente, outro modo de facer etnomusicoloxía. Falarei dun dos temas que máis preocupa ao mundo do son neste momento, unha corrente que empuxa con tal forza que é posíbel que mude o paradigma. Falo do Copyleft e algunhas das súas consecuencias, como os Netlabels.

Netlabels, paradisos sonoros

Parece pouco probable que se solucionen os problemas que sofren actualmente as discográficas tradicionais e, por descontado, toda a árbore que se despreza baixo elas: tendas de discos, distribuidoras e toda unha industria que se resiste a assimilar unha nova era que hai un tempo ameazaba pero que agora é unha realidade palpábel. A natureza non atende a razóns, e natural é o adectivo máis apropiado para explicar o fenómeno dos netlabels que se converteron no paradigma dunha guerra inútil contra o inherente. En 1973 Joseph Beuys presentaba a súa obra Teléfono de Terra, un teléfono que lle comunicaba directamente coa nai terra, na que suxire a necesidade de non perder a comunicación nin có natural ni coas súas estruturas inamobíbeis. Na derradeira edición da Transmediale de Berlín, un artista colocaba unha instalación no exterior do edificio acristalado na que se podía ollar un ordenador vello e maltratado tirado no chan, completamente destartado pero aínda vivo e funcionando. No seu monitor podíase ler con dificultade a frase "unha esmola para un músico en paro". Esta instalación representaba a asimilación da linguaxe binaria como ferramenta de traballo dun músico do presente e tamén o nacemento dunha xeración de artistas que crearon coa tecnoloxía, tan mimetizados os ela que non conciben doutro xeito a creación musical. E estas dúas obras sonoras sírvenme para suxerir que os soportes tradicionais de audio (CDS, vinilos e demais), deixaron de ser os estándares para "soportar" esa materia indescifrábel que é o audio. É posíbel que a era do fetiche xa se agotara e a posesión do obxecto que contén a obra sonora xa non ten moito que ver co CD ou o vinilo. A obxectivización do feito sonoro deixou de estar ligada ó soporte tradicional e actualmente o portátil converteuse nunha fonte sonora para o noso imaxinario, un icono que representa, entre outras moitas cousas, o mesmo cun violín ou un piano nun escenario. O portátil é un icono do noso tempo cuxa contemplación nos evoca automaticamente audio e vídeo.

O músico subido a un escenario coa cara iluminada polo brillo da pantalla do seu portátil converteuse nese novo icono que xa é comparábel ó de un músico tocando unha guitarra ou interpretando unha obra ao piano, (falando de iconos, Gordon Monahan afirmaba, hai xa algúns anos, que o altofalante convertírase no "oráculo universal profano que suplanta o órgano da igrexa da música cristiá" [monahan]). Por outra banda os dispositivos físicos de rexistro e reprodución de son son agora elementos de composición e xa é posíbel expresar poéticamente potencial sonoro (obras que non sonan, pero que conteñen unha imaxe sonora), colocando un ordenador portátil enriba dun pedestal, apagado. Un portátil é, por tanto, (citando literalmente a Xavier Ariza): "unha escultura sonora latente", porque presenta unha capacidade potencial de producir son, "unha escultura sonora activa, porque pode emitir son, e "unha escultura sonora interactiva", porque tamén se pode programar para que se comporte desde xeito *[esculturas sonoras].

Voltando ao asunto do fetiche e a súa significación, en 1989 presentábase en Berlín a exposición Broken Music na que Christian Marclay, o coñecido turntablista, substituíu as baldosas do chan dunha habitación por vinilos colocados como tarima flotante. Para contemplar o resto da obra do artista, o público debe pisar sobre esa tarima, a única vía de avanzar ao interior da sala. Esta obra era un elemento de provocación para un público que se resistía interiormente a pisar os discos, un material que non só é fráxil, senón que contén unha significación moi complexa asociada á idea de

intimidade humana, a momentos moi persoais e o feito de pisalos supón rachar coa súa significación, non respectar o respectábel, de atentar contra un dos valores máis importantes da existencia humana; a intimidade, o espazo vital. Pero a obra tiña un efecto contrario e sorprendente, cando o público os pisaba, superaba esta asociación imaxinaria, liberábase e era capaz de ver nos discos a súa condición material, é dicir, que non son máis que plásticos de cor negra que poden utilizarse como material para construír chans funcionais. Ao fin e o cabo, o audio non morre ó morrer o soporte. É evidente que houbo unha evolución entre as primeiras esculturas sonoras deste tipo e as que vimos recentemente. Esta evolución podería resumirse nunha limpeza estética; sirvan como exemplo as primeiras esculturas realizadas con elementos sonoros potenciais, isto é, obxectos que evocan son anque non o emitan explicitamente, como as de Joseph Beuys (Stummes Grammophon, en 1958, na que aparece un brazo de xiradiscos feito cun oso), ou as de Sarkis (instalacións con montañas de cinta de cassette). Comparar as instalacións de Alva Noto ou as Feedback installations de Tommi Grönlund e Petteri Nisunen ou as de Mika Vainio no festival Frecuencias HZ en Austria, que anque utilizaban os mesmos motivos, a limpeza estética nestas últimas correspóndese co concepto que trato de introducir, que de novo ten que ver co natural, comentado antes. Unha limpeza acorde coa orde e a filosofía do artista que traballa con materiais binarios, é dicir, con tecnoloxía (binomio artista-ciencia, un concepto no que foi pioneiro o artista sonoro Takis nos anos 60). E precisamente esta estética que acompaña e forma o artista o utilizar este tipo de tecnoloxía, á que unicamente é posíbel acercarse vivindo deste xeito (vamos a chamarlle estilo de vida laptop), é a que sente a necesidade natural de distribuír a súa obra a través dos medios coa que foi creada, e é aquí onde entran os netlabels como indiscutíbeis protagonistas dunha vida-laptop, o novo modo natural de consumir audio e vídeo. É doado caer en discursos ideais, sufrir idealismo, pero no caso dos netlabels e a produción de música experimental existe unha confrontación da teoría e a práctica, e unha actitude experimental que o constantemente da artesanía e do virtuosismo para apostar por ocupar esa delgada liña que separa o establecido do romántico. Nam June Paik declaraba nos anos 60, (referíndose o seu desexo de atopar un oco no mundo da creación):

"sentíame inferior ós pintores e inferior ós compositores. Un alemán que estudou radar durante a guerra díxome que as ondas do radar crean interesantes pinturas, e tiven unha idea: ¿Porqué non pasar dunha música electroacústica a unha pintura electrónica creada con televisores? Non estaría competindo cos grandes Jasper Johns e John Cage. Atoparía algo novo, a pintura en movemento, con son". *[nam june]

E é este, o mundo do audio-streaming, un novo xeito de crear e comunicar, (é necesario apuntar aquí a opinión que Walter Legge, un dos grandes produtores do século pasado, tiña sobre a obra do pioneiro Arnold Schoenberg. Pensaba que as súas "excentricidades" proviñan de que o compositor era consciente da súa "incapacidade para escribir unha liña melódica natural e orixinal" *[legge]). O tempo falou sobre este tema, así que omitirei o meu xuízo porque penso que se sobrentende. Seguindo nesta liña de defensa do audio como "significado" e non como "significante", xa en 1965 o pianista Stephen Pruslin explicaba que en Debussy "a sucesión de sons xa non representa o significado, senón que é o significado" *[pruslin], algo semellante podemos dicir do son nestos momentos.

O choque das culturas

Sabendo o risco que se corre o tratar de alonxar xeracións, de separalas, é importante comentar algunhas das características que diferencian os dous modos de achegarse o fenómeno do son actual, sin ánimo de facer xuízos de valor ou defender algún dos dous lados, pero eso si, tratando de achegarse no posíbel o modo no que o ven os artifices do audio-streaming e, en xeral, a comunidade da que falamos neste artigo. Para iso citarei literalmente un extracto da conferencia que ofreceu Xosé R. Alcalá, director do MIDE de Cuenca, en Valencia a finais do pasado ano *[alcalá] e que a súa vez era unha cita dun dos míticos ideólogos e teóricos das novas linguaxes dixitais, refírome a Roy Ascott. Segundo Ascott, o que difire ou divide a unha xeración á que chama antiga dunha que considera actual é que a antiga "representa" mentres que a actual "constrúe"; a modo de resúmen sería algo así: antiga=plano figurativo, actual=pattern; antiga=perspectiva, actual=inmersión; antiga=obxecto, actual=proceso; antiga=contido, actual=contexto; antiga=recepción, actual=negociación; antiga=iconicidad, actual=bionicidad; antiga=natureza, actual=vida artificial; antiga=observación, actual=acción; antiga=automatismo cerebral, actual=mente distribuidora; antiga=paranoia, actual=telenoia. Este modo "actual" de estar no mundo é un dos principais elementos da estrutura da que falamos.

Netlabels, o derradeiro eslabón da cadea 'arquivos sonoros'

A Rede Latinoamericana de Arquivos Sonoros e a Asociación Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais (IASA) son dous dos máis importantes organismos que aglutinan unha boa parte dos arquivos de son e imaxe no mundo. Trátase de organizacións gobernamentais que xestionan estes patrimonios aos que, na maioría dos casos, non é doado acceder. Moi poucos teñen dixitaliza dos os seus fondos na rede e os que os teñen existen nunhas condicións moi especiais para poder acceder a eles (comunidad universitaria, estudos de tercer grao, investigación oficial, etc.) co que se limita moito a súa consulta. Este é o caso da British Library National Sound Archive, un dos máis ricos, a Bibliothèque nationale de France. Département de l'Audiovisuel, o Arquivo Fonográfico de Viena e de Berlín, o Arquivo da Canción Popular Americana, as bibliotecas nacionais de Australia, Canadá, Alemaña, Suecia, España (no noso país son tamén o depósito legal para a protección dos dereitos de autor) e un longo etcétera que gardan con demasiado celo os seus fondos e, noutros casos, cobran impostos por consultalos (por poñer un exemplo do contido destes fondos, a

British Library xestiona os primeiros cilindros de cera que Edison utilizou para efectuar as primeiras gravacións da historia. Para consultas musicolóxicas tamén existen moitos centros corporativistas de documentación (RISM, New Grove), que exigen suscripción, en moitos casos cara. Neste nivel tamén inclúo as televisións e radios nacionais, que en moitos casos xestionan os fondos audiovisuais nacionais.

Baixando un pouco (ou subindo, segundo se entenda) nesa árbore xerárquica formada polos centros que conteñen son e imaxe, están os museos de arte ou os centros especializados que se fixeron un fondo importante de obra que agora ofrecen ao público para consulta. Algúns teñen dixitalizados os seus contidos e os ofrecen, mediante suscripción, pola rede (o caso do IRCAM-GRM francés, o Grame, MIT, etc.), pero non son lugares públicos no sentido literal da palabra (aunque si se comportan dese xeito no caso das propostas NetArt, case sempre accesibles sen ningún tipo de restrición, como o departamento de NetArt do Museo Whitney de NY ou moitos outros deste tipo que xa son moitos (en España, por exemplo, Hangar, Mide, CCCB, Mediateca La Caixa, etc.).

O seguinte escalón represéntano os organismos non gubernamentais que teñen a súa sede (na maioría dos casos), nas universidades ou centros asociados a elas. É precisamente aquí cando entramos nun mundo realmente interesante, desprexuzada e cunha actitude moi propia da comunidade universitaria: liberdade, apertura, baixo prezo e democracia pura. Son estes, precisamente, os ingredientes esenciais (caldo de cultivo) para o nacemento dos arquivos audio/visuais libres, abertos, públicos e máis experimentais, como é o caso de www.ubu.com, o maior arquivo de poesía sonora, fonética e visual que actualmente ofrece a rede (totalmente aberto) ou, e por fin chegamos ao lugar que nos interesa, o caso do mega-tera-arquivo www.archive.org <http://www.archive.org/>, dende USA, o epicentro máis importante na xénesis do fenómeno Netlabel e un dos lugares máis democráticos da rede mundial, defensores do software libre (que non gratuíto), do audio libre de dereitos (asunto do que falarei a continuación), e espazo común de vida dixital. Moitos destes net-arquivos non son máis que discos duros de gran tamaño nos que non é importante a súa localización, senón o seu acceso e apertura pública. (Como exemplo, é posible cun netlabel esté localizado nun país concreto e o seu servidor, o lugar no que están aloxados os arquivos, en calquera outro).

Son moitos os arquivos sonoros que quedaron fora nesta pequena introdución, pola imposibilidade material de nomealos a todos (promete o que xestiona o Consello da Cultura Galega coa intención de crear a fonoteca galega, un proxecto que aínda non é realidade pero que pode chegar a selo moi pronto, e esperamos que se faga deste xeito aberto. Tamén na nosa comunidade a Biblioteca Virtual Galega, dende a Coruña, oferta moitos arquivos de audio e vídeo na rede; de momento vencellados á arte escrita e lida). Destacar neste nivel final, o que chamo último eslabón, a Web www.scene.org <http://www.scene.org/> que ofrece espazo ilimitado moi orientado o mundo netlabel e no noso país o lugar Arte Sonoro que xestiona Xosé Antonio Sarmiento dende a facultade de Belas Artes da universidade de Cuenca (<http://www.uclm.es/artesonoro/>), que aunque pequeno e limitado, deu leccións de ilusión e ética ou o proxecto "modisti" (<http://modisti.com/>) que xestiona o trío liderado por Xosé Iges. Tamén se inclúen aquí as net-rádios que son moitas e gustárame nomear a da Universidade Autónoma de Madrid, Radio Autónoma (<http://www.uam.es/ra/>) que crece, crece e crece.

Os dereitos de autor. a propiedade intelectual

Asunto crucial e moi ben resolto, por certo, para sacar das catacumbas a esta comunidade e para que se converta en algo máis que regalar audio en internet. A clave está nas licencias Creative Commons (dentro do movemento Copyleft, o fronte común contra o Copyright, un asunto que require un longo artigo aclaratorio e que hoxe non é o momento de facelo. Para situarse neste fronte, pódense escoitar as audio-conferencias que ofrece a rede nas derradeiras Xornadas Copyleft de Barcelona, neste link pódese acceder a toda esta audio-información: <http://copyleft.sindominio.net/>). Creative Commons é unha iniciativa respaldada por un bo puñado de xuristas (á cabeza Lawrence Lessig, profesor de dereito en Harvard, avogado en casos cruciais sobre propiedade intelectual como a célebre lei Sonny Bono e autor de manuais de referencia como *El futuro de las ideas o El código*. A revista *Scientific American* escolleuno na súa lista 50 visionarios pola súa "explicación do copyright como obstáculo para o avance da sociedade da información"). Segundo este avogado, as leis de propiedade intelectual sirven hoxe en día para defender os intereses das multinacionais e non os dos propios creadores. No caso do audio, os músicos perciben entre un 8 e un 15% do prezo que pagan os maioristas por un CD: o resto é para as discográficas. Ante esta situación (e coas facilidades da reprodución dixital), os consumidores rebeláronse, por exemplo, creando comunidades P2P, é dicir, compartindo música. Lawrence Lessig tamén lembra que o propósito da propiedade intelectual non é outro que contribuir á promoción da ciencia e as artes útiles, que esa é a súa finalidade última, e que tal e como foron evolucionando as cousas, convertíase en todo o contrario (importante lembrar os parches que se puxeron a esta lei, como o canon nos soportes vírxes ou casos tan extremos como o Proxecto ReplayTV 4000, buscando que sexa ilegal ver un programa de televisión saltándose os anuncios). Na primeira lei estadounidense de 1790 (que si tiña a finalidade de promocionar a creación), o período de aplicación do copyright limitábase a 14 anos. Isto servía de incentivo aos creadores, asegurándolles un certo tempo de explotación comercial exclusiva e a súa vez a sociedade podía beneficiarse nun prazo breve das reelaboracións deste traballo. Desde 1998 o período aumentou a 70 anos despois da morte do autor e a 95 no caso de obras de corporacións. Todas as creacións intelectuais están suxeitas "por defecto" baixo a protección das leis de copyright, coas limitacións que isto supón, sobre todo para a persoa que queira utilizar unha obra e debe buscar o seu autor e ademais, en moitas ocasións, pagar royalties polo seu uso e noutras moitas, paralizar estas novas creacións por falla de presuposto, en definitiva, unha lei-freo para a creación. ¿Quen non sentiu algunha vez unha forte inspiración o escoitar unha obra sonora clásica? ¿E utilizando esa idea, podería contar algo que me preocupa no presente?. Todo dependerá do presuposto e a posibilidade de utilizar esa obra para contar outra cosa, nunha palabra, un freo.

Antonio Córdoba publicaba hai uns meses un artigo sobre este tema no periódico electrónico [elmundo.es](http://www.elmundo.es), e respecto á historia do copyright contaba: "[Córdoba]

"A fin de contas, esta perversión do concepto do copyright vén dende a súa orixe. Nas dúas derradeiras décadas os historiadores demostraron con claridade que a propiedade intelectual e o copyright non xorden como unha afirmación dos dereitos individuais dos creadores sobre as súas obras. Trátase, por contra, do resultado dunha campaña da Industria do libro para asegurar os seus privilexios de explotación comercial. A defensa do autor é puramente táctica. Así, os xuristas que no século XVIII elaboran ou, máis exactamente, inventan en Inglaterra uns dereitos cos

autores poden vender os seus editores por tempo ilimitado, fanno tan só para apoiar ao monopolio dos impresores de Londres na súa loita contra os do resto do país."

¿E se o fin último das leis de dereito de autor é promocionar a creación e os autores, e non se conseguiu deste modo? É necesario "resetear" o sistema para comende novo, e é aquí onde entran en escena as licencias CC. Creative Commons ofrece un sistema internacional de licencias (estase desenvolvendo en case todos os países do mundo, en España é a Universidade de Barcelona a que se encarga da tradución e adaptación), tamén proporciona un sistema que automatiza a búsqueda de contidos "de propiedade común" (facilita software para "marcar" as obras que circulan por internet), a través dun buscador. Licenciar a súa, o creador establece condicións xerais que quedan incorporadas dixitalmente á obra. Cando licenciamos unha obra a través dunha licenza de tipo CC, estamos entrando nesa fantástica roda de creación conxunta. E é nos medios de comunicación masivos (televisións en xeral), onde se buscará o beneficio, on acordo directo entre o medio e o autor da obra.

E os netlabels

Xa só nos queda falar dalgúns destes netlabels que como vimos ata agora: asimiláron un novo soporte para o audio (o "no-soporte"), pertencen ao máis rabioso presente, serven de arquivo sonoro público e cren na necesidade de "compartir para avanzar" no mundo da creación, todo iso amparado por unha forte corrente teórica e social que defende a liberdade (e non gratuidade) no desenvolvemento tecnolóxico e creativo.

O principal portal para informarse é o proxecto Internet Archive (www.archive.org <http://www.archive.org/>), cuxo "acerca de IA" reza: "Arquivo de Internet é un lugar público non lucrativo fundado para construír unha biblioteca dixital en Internet, co propósito de ofrecer acceso permanente a investigadores, historiadores e estudosos de coleccións históricas en formato dixital. Fundado en 1996 e localizado en San Francisco, o IA recibiu o apoio e doazóns de Alexa Internet (hosting) e moitos outros organismos públicos e privados. A finais de 1999, a organización creceu construíndo novas coleccións dixitais multidisciplinares" e un longo etcétera con detalles de organismos colaboradores.

Dende esta Web, que contén terabytes de información (programas libres –open source–, audio, vídeo, textos, etc.), pódese acceder á sección de NETLABELS na que ofrece a posibilidade de escoitar, baixar ou subir arquivos de todo tipo, mediante suscripción gratuíta. Pero hai unha Web que centraliza os links aos netlabels que operan ata o momento, e ofrece tamén a posibilidade de rexistrar novos proxectos para que todo o mundo poda coñecer estes selos, esta Web é www.netlabels.org/ <http://www.netlabels.org/>.

En case todos eles destaca unha simpleza de infraestrutura moi propia da vida dixital, deseños Web moi atractivos e en moitos casos unha coherencia radical coa filosofía que defende esta corrente: arquivos de audio en formatos non propietarios (ogg, etc.), deseños con ferramentas open source como Movable Type, axuda para usuarios de exploradores abertos como Mozilla e trucos e información para usuarios de Linux, así como links a organismos de este tipo.

Fred Gaisberg, un dos primeiros produtores da historia da gravación, dos primeiros en utilizar a tecnoloxía para rexistrar audio a principios do século pasado, citaba a Bruno Walter para falar da música gravada: "a música enlatada", dicía Walter "ten algo do sabor o metal que a conserva. Non é froita fresca, pero, aínda así, é unha gran bendición". *[gaisberg] Podemos actualizar estas declaracións dicindo que a música dos netlabels ten sabor a byte e esto é precisamente froita fresca, unha gran bendición.

É que é para quedarse en casa, como comenta Fernando Millán, un dos pioneiros en España, con Julio Campal, da inocente e arrolladora poesía fonética-sonora-visual: "Xa dixen nalgunha ocasión que se na actualidade, en vez de achegarme á velez, tivera vinte anos, correría o perigo de encerrarme na miña casa co meu equipo informático e esquecerme de saír á rúa. A informática abre un espazo de liberdade case ilimitado para a imaxinación. É o non vai máis para un poeta que quiso ser científico". *[lápiz]

[Chiu Longina]

*[Esculturas sonoras] Ariza, Javier: *Las imágenes del sonido* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Pág. 122

*[alcalá]. Alcalá, José Ramón: *Web/net.art (o el net.art contra la web.art)*. (<http://www.uclm.es/mide/alcalanetart.pdf>, derradeira consulta maio 2004)

*[Córdoba] Córdoba, Antonio: *PROPIEDAD INTELECTUAL, Comienza la andadura de 'Creative Commons' Surge un modelo de difusión y licencia que reescribe el concepto de propiedad intelectual* (<http://www.el-mundo.es/navegante/2002/05/20/empresas/1021879870.html>, derradeira consulta, maio 2004)

*[lápiz] Carpio, Francisco: *Las otras poesías, entrevista a Fernando Millán, Revista Lápiz n°202, abril 2004, Págs. 62-75*

*[nam June] Gardner, Paul: *Tuning in to Nam June Paik, Art News, Vol. 81, n°5, Mayo 1982, Pág. 67* (citado por Ariza, Javier: *Las imágenes del sonido* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Pág. 128

*[monahan] Monahan, Gordon: *Kinetic Sound Environments as a Mutación of the Audio System, Musicworks n°63, 1995, Pág. 7* (citado por Ariza, Javier: *Las imágenes del sonido* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003). Pág. 128

*[Gaisberg] Day, Timothy: *Un Siglo de Música Grabada* (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Pág. 48

*[legge] Day, Timothy: *Un Siglo de Música Grabada* (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Pág. 50

*[pruslin] Day, Timothy: *Un Siglo de Música Grabada* (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Pág. 164

www.longina.com
www.sinsalradio.com
<http://blogs.ya.com/teletipos>