

L'estètica dels sons a la vida quotidiana



José Luis Carles
CSIC. Madrid

L'autor centra el seu treball en l'experiència sonora quotidiana i reflexiona sobre la importància de la percepció sonora en les interaccions amb el medi i sobre l'estètica del so.

The author focuses his article on the everyday experience of sound and reflects on the importance of auditory perception in interactions with the environment, while reflecting on the aesthetics of sound.

Els ambients on es desenvolupa la nostra vida quotidiana es configuren com un conjunt de percepcions múltiples que proporcionen els diferents estímuls del lloc on ens trobem. La forma en què el nostre sistema perceptiu elabora la imatge d'un lloc és plural, i la seva comprensió afecta camps diversos del coneixement. A cadascun dels registres li corresponen lògiques diferents de representació que afecten no només formes perceptives diverses sinó també formes d'anàlisi, mètodes i, per tant, disciplines diverses. La interacció en un ambient ple de múltiples estímuls (de llum, de so, tèrmics, olfactius...) que poden tenir significats diversos per a cada individu determina des del punt de vista de l'anàlisi una pluralitat d'hipòtesis i de mètodes, i fa necessàries aproximacions integradores. Les variables físiques (bàsicament objectives) s'han de contrastar i analitzar des de la perspectiva de les variables subjectives lligades a la percepció. L'aproximació interdisciplinària permet una millor comprensió que no pas la que es porta a terme des de la diversitat de registres independents, i contribueix a la riquesa d'aquest tema, ja que es basa en el desenvolupament d'aproximacions obertes i integrades de disciplines diverses. Les ciències humanes, les ciències socials, les ciències aplicades, la física o l'enginyeria són matèries implicades d'una manera o altra en l'estudi de les relacions home medi.

El treball que es presenta aquí se centra en l'experiència sonora de la vida diària i intenta aportar reflexions i dades sobre la importància de la percepció sonora en les interaccions amb el medi en la nostra vida quotidiana, i també unes quantes reflexions sobre l'estètica del so. Actualment, l'allunyament de la naturalesa, l'existència d'una vida confortable (independència davant de perills naturals, fàcil accés a les necessitats bàsiques...), així com també el contacte amb un medi ambient sobresaturat d'estímuls sonors, que dificulta el processament de la informació que aquests estímuls porten, pot ser l'origen d'una disminució de l'agudesesa auditiva i de la pèrdua de protagonisme d'aquest sentit en tant que dispositiu de captació d'informacions sobre l'entorn. La revolució industrial, amb la consegüent intro-

La Revolució Industrial creà un nou panorama sonor. Il·lustració del projecte City Noise: Report of the Urban Noise Task Force City of Vancouver (Vancouver, Canadà, iniciat l'abril de 1967).

ducció dels sons tecnològics, va comportar un canvi radical en aquests paisatges sonors, de manera que l'home actual habita un univers acústic inimaginable per als homes de fa un segle. Així, el nostre modern i generalment sorollós ambient urbà ens fa poc sensibles als sons, fet que comporta que el sentit de l'audició sigui poc útil com a mitjà de supervivència si el comparem amb la vista.

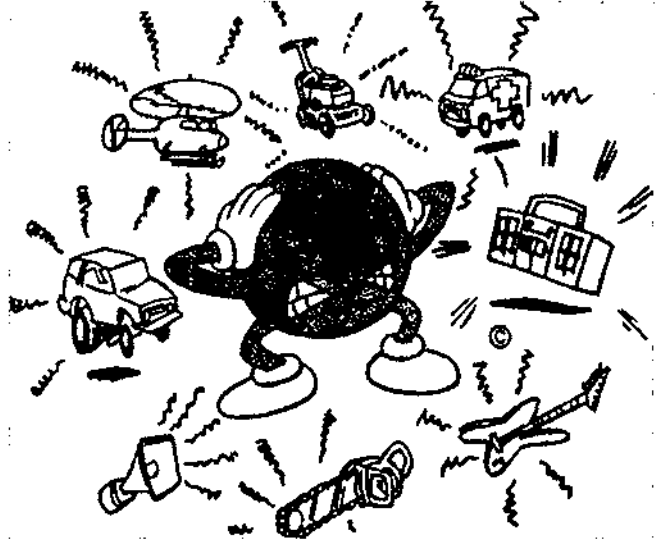
Però malgrat aquesta pèrdua de protagonisme del sentit auditiu (a la nostra cultura la percepció visual sembla haver adquirit un paper preponderant), la nostra relació amb el medi depèn en gran mesura, en siguem conscients o no, dels estímuls sonors del medi.

L'experiència estètica i l'experiència sonora quotidiana

La capacitat que tenen els sons per induir situacions estètiques és indubtable. Tant si es tracta d'una música, d'una veu familiar o d'un so natural (el mar, un tro o el cant d'un ocell), tots experimentem amb més o menys intensitat la capacitat del so per emocionar-nos. La complexitat de la informació que transmeten els sons ha suggerit diversos plantejaments dirigits a intentar explicar les variables que intervenen en la percepció sonora.

Els enfocaments clàssics dins del camp de l'acústica formulen una sèrie de plantejaments relacionats amb les característiques físiques del so i la seva interacció amb el tractament de les informacions sonores percebudes per part dels individus. A partir d'això, es determinen una sèrie de sensacions causades pel so que estan relacionades tant amb paràmetres físics com perceptius.

La capacitat simbòlica dels sons (aigua, ocells, campanes, sons de la feina, músiques, veus...) pot contribuir a definir l'espai i la relació del subjecte amb el medi, tal com passa amb altres aspectes (visuals, olfactivs, climàtics...), i d'aquesta manera adquireix un valor que va més enllà de les característiques reals del moment. El so ens mostra noves dimensions del medi, ja que pot activar moments i situacions ja oblidades i "transportar-nos" a altres situacions. El so ajuda a "recons-



truir" el lloc i, per tant, resulta determinant en l'avaluació que fa el subjecte de l'espai, i en la preparació i realització de les seves accions en el medi.

En l'anàlisi de les relacions entre l'home i el medi ambient, en l'adaptació al medi natural, un element fonamental és el paisatge sonor. Es tracta d'un concepte ampli, complex i pluridisciplinari, que abasta àmbits diversos del coneixement relacionat amb el so; amb un plantejament bàsicament qualitatiu, respon a pràctiques i activitats diverses, ja siguin científiques, pedagògiques, de divulgació, estètiques i, per descomptat, compositives i creativomusicals. La definició establerta pel creador del terme, el compositor i pedagog canadenc Murray Schafer als anys setanta, aparentment curta i genèrica, suggereix una idea radicalment innovadora, la de relacionar els sons quotidians amb una escolta estètica. Per a M. Schafer, paisatge sonor és un ambient sonor on el més important és la manera en què és percebut i interpretat per un individu o una societat. Depèn, per tant, de les relacions establertes entre els individus i el medi ambient sonor. El paisatge sonor s'erigeix en una composició oberta a tothom en què qualsevol pot ser compositor; només fa falta tenir les orelles ben obertes. Aquesta definició va obrir pas, des dels anys setanta, a una infinitat d'activitats relacionades amb un món sonor per a tothom, tant en el camp pedagògic, en el de la documentació com en el de l'anàlisi de paisatges



L'interès per conèixer i registrar els paisatges sonors va dur R. Murray Schafer a fundar The World Soundscape Project a la fi de la dècada de 1960 i principis de la dècada següent, a la Simon Fraser University (Canadà) com a grup de recerca i, a la vegada, com a eina educativa. D'esquerra a dreta: R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield (1973).

sonors (naturals, urbans, d'interès etnològic, industrial...), pràcticament ignorats fins llavors, sempre supeditats a la forta presència del que és visual, ja sigui en el camp de la composició musical, atada per la globalització de la comunitat electroacústica i el desenvolupament de les tècniques digitals de gravació, reproducció, anàlisi, edició, etc. aplicades a la composició musical.

Conjuntament amb alguns pioners com Edgar Varese, John Cage o Pierre Schaffer, que van obrir l'univers musical a tots els sons, fins i tot al soroll, Murray Schafer amplia aquest territori, perquè presenta el paisatge sonor com una composició, en un macronivell, que cadascú pot fer. En efecte, tot i que els sons que ens envolten generalment només criden l'atenció en els casos que assoleixen altes intensitats, el so ambiental pot considerar-se un sistema de sons organitzats, i podria unir-se sota un denominador comú, conjuntament amb altres sistemes organitzats de sons com són la parla i la música.

El so ambiental, amb aquest enfocament, no és un simple element físic, com consideren bona part dels estudis d'acústica ambiental, sinó que forma part d'un sistema de relacions entre l'home i l'entorn (sistema de comunicació).

Per tant, el paisatge sonor, que es troba en un

punt d'inflexió i de reflexió situat entre la creació sonora i el debat ambiental, ha jugat un paper fonamental des dels seus començaments en la sensibilització i conscienciació cap a la importància del medi ambient sonor, i ha tractat, per tant, de cridar l'atenció sobre problemes relatius a la funcionalitat (o no), a l'equilibri (o desequilibri) d'aquest paisatge. El concepte de paisatge sonor (*soundscape*) entès d'aquesta manera està inevitablement lligat des dels seus inicis a un concepte paral·lel, el d'ecologia acústica (*acoustic ecology*). D'aquesta manera, la música, el músic, entra en un camp que fins llavors quasi no havia cridat la seva atenció: el dels sons quotidians.

L'origen de l'apreciació estètica envers el so

Els gustos sonors, de la mateixa manera que els gustos estètics en general (pintura, música, paisatge), han variat segons les èpoques i les civilitzacions; de l'anàlisi dels espais acústics al llarg de la història pot deduir-se que els gustos sonors han variat al llarg del temps, i no ha existit una acústica ideal, sinó acústiques culturals o històriques. Això es comprova en la forta interacció existent en cada època i cada cultura o civilització, i en les

Portada del primer disc de
The Vancouver
Soundscape (1973),
produït per The World
Soundscape Project, Simon
Fraser University (Canadà).



formes de construir, ordenar i planificar l'espai, cadascuna amb la seva pròpia cultura sonora. Un exemple emblemàtic de la importància que es dona als elements sensorials (sons, olors, microclima, etc.) seria el disseny de cases, jardins i palaus durant el període islàmic a Andalusia.

El desenvolupament del sistema auditiu es va produir com una adaptació al medi; la nostra percepció, i, per tant, el nostre sistema auditiu, està adaptat funcionalment als estímuls produïts per la naturalesa, i compleix un paper fonamental com a element per captar-ne informacions; serveix també com a medi de protecció o d'alerta en situacions de perill o d'angoixa, i així contribueix, en definitiva, a aquests moments de gran proximitat a la naturalesa, i gràcies a aquesta capacitat de captar informacions subtils sobre aquest medi, a la supervivència de l'espècie (Bjork, 1985).

A més, l'ésser humà posseeix una extraordinària capacitat per transformar les sensacions en símbols (Leroi-Gourhan, 1965). Determinats sons constitueixen elements sonors simbòlics, i "provoquen en nosaltres emocions i sentiments que van més enllà de les seves pròpies característiques físiques, i produeixen una reverberació en el racó més profund de la ment" (Schafer, op. cit.).

En aquest sentit, partint de les teories de Jung

(1947) sobre els "arquetipus", segons les quals les diferents cultures i races comparteixen uns símbols comuns, Schafer mostra de quina manera determinats sons posseeixen un valor simbòlic universal; seguint la terminologia de Jung, els denomina "sons arquetípics".

Però, conjuntament amb aquests valors universals, els sons poden determinar judicis de valor diferents en funció de la relació emocional i afectiva establerta pel subjecte amb la font productora del so, i de les pròpies característiques personals del subjecte que ho percep: antecedents culturals, experiències prèvies relacionades amb el so, context en què és percebut, etc. Alguns treballs han intentat mostrar la importància de les diferents variables en l'acceptació o rebuig de determinats sons (Carles *et al.*, 1997; Anderson *et al.*). Aquests treballs mostren, de manera general, de quina manera els sons naturals es valoren de manera positiva quan estan associats a un medi favorable. Així, els sons de l'aigua o del cant dels ocells poden indicar un medi ambient segur, amb elements favorables per a la supervivència (aigua, vegetació, calma, tranquil·litat...).

Les investigacions sobre paisatge, en què s'analitzen i descriuen amb detall aquestes preferències envers l'aigua i la vegetació (Kaplan & Ka-



El context sonor també ha estat font de la creació musical per a compositors com Russolo o Honneger, precursors de la inclusió dels sons urbans i contemporanis en les seves composicions musicals.



plan, 1989; Appleton, 1987), mostren de quina manera els sentiments de grat envers determinats aspectes del medi poden explicar-se per la

teoria de l'evolució, perquè aquests sentiments s'associen a llocs, estímuls o situacions que afavoreixen l'adaptació al medi i la supervivència. En efecte, la major atracció dels llocs amb abundant vegetació, aigua, etc. pot estar relacionada amb les expectatives de qualitat ambiental, diversitat, complexitat, etc. que susciten aquests ambients. Així, el cant dels ocells, que evoca la presència de vegetació, d'un ambient natural i en calma, reforça probablement la "fitofília" o preferència pels llocs amb vegetació natural, mentre que la preferència pel murmur de l'aigua sembla que evoca clarament la "hidrofília", predilecció per aigües netes i en moviment (Bernáldez i Gallardo, 1989).

En aquesta línia, els experiments fets per Bjork (1986, 1995) demostren que els sons de l'aigua i el cant dels ocells (exceptuant crits d'alarma) mostren una major capacitat per induir estats de relaxació que no pas els sons humans. Per això, Bjork ha estudiat determinats paràmetres psicofisiològics (ritme cardíac, conductància de la pell, reaccions electromiogràfiques). De la mateixa manera, Ulrich (1981) ha demostrat el major caràcter sedant dels paisatges visuals que contenen aigua i vegetació en comparació amb els urbans.

Seguint amb la nostra intenció d'aprofundir en el significat del so, pot ser útil imaginar-nos l'home primitiu, situat en plena naturalesa, en situació d'alerta davant d'un perill, o calculant la distància, la direcció, les probabilitats d'una caça fructuosa. En el moment de caçar una presa, o de protegir-se d'un perill, podria resultar de vital importància disposar d'una capacitat d'audició aguda. En aquella època l'oïda es va desenvolupar molt i va adquirir una gran subtileza. Fins i tot actualment, encara podem trobar ètnies o cultures en què la falta d'agudeses auditiva pot ser letal. A la jungla, per exemple, els canvis acústics més

lleus poden anunciar esdeveniments fonamentals per a la supervivència, per exemple un canvi en la climatologia, o possibles perills com

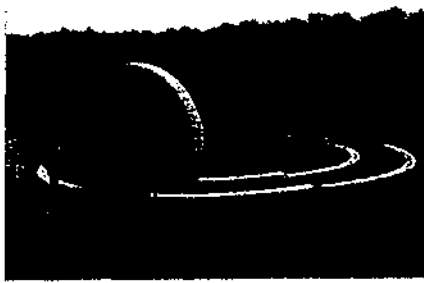
la proximitat d'un depredador. L'oïda aguda és un requisit bàsic de la vida, i la supervivència en depèn a causa de la seva capacitat per penetrar en la foscor o en llocs amb poca visibilitat.

En les ètnies properes a la naturalesa, els sons del medi estan íntimament relacionats amb el seu propi llenguatge i cultura; els sons que se senten tenen uns significats concrets, i poden representar una hora del dia, una estació de l'any, cicles de vegetació, pautes migratòries, la situació d'un lloc determinat del bosc, etc. L'ús de les informacions que l'home percep del medi ha anat sempre lligada a la seva evolució i supervivència, i hi ha nombroses conseqüències adaptatives que constitueixen les arrels de la relació afectiva de l'home amb el seu entorn sonor.

Algunes ètnies primitives (com és el cas dels pigmeus) han adaptat el tipus de cant a les característiques acústiques del medi per fer-lo més eficaç en el desenvolupament de les seves activitats, de la mateixa manera que les aus o els insectes també adapten les seves emissions acústiques a un ambient determinat.

A part de les funcions primordials i bàsiques d'alarma i orientació del procés de percepció sonora, directament dirigides cap a la supervivència i l'adaptació al medi, el nostre home primitiu també coneix altres situacions, altres experiències més desinteressades, similars a les que també s'observen en els animals joves (curses, estiraments, lluites, jocs, exercicis...); aquestes activitats, tot i que tenen una utilitat evident, ja que responen als dissenys de la naturalesa amb relació a la preparació dels individus més joves per a les dificultats i lluites de la vida natural (jocs d'imitació a través dels quals els nens es preparen per a les activitats adultes), porten associades un cert grau de gratuïtat, i hi podem trobar un inici del que podem denominar contemplació estètica. En aquestes activitats, situacions, jocs..., que s'ani-

European Sound Diary



No. 3, The Music of the Environment Series
Edited by R. Murray Schaffer,
WORLD SOUNDSCAPE PROJECT

Diferents produccions sobre els paisatges sonors nascudes arran de The World Soundscape Project.



FIVE VILLAGE SOUNDSCAPES



No. 4, The Music of the Environment Series
Edited by R. Murray Schaffer,
WORLD SOUNDSCAPE PROJECT

ran perfeccionant i desenvolupant pel que fa al seu significat, possiblement hi ha l'origen simultani de la dansa, el cant i la música (P. Schaeffer, 1966). La música, la dansa i el so en general constitueixen una expressió de diverses funcions socials, i estan presents en totes les activitats dels pobles.

Les arrels de la música. Organització de seqüències sonores

Podem imaginar que l'home sentia plaer quan copejava objectes, de manera que associava íntimament el gest i el seu efecte, és a dir, la satisfacció d'exercitar els músculs i "fer soroll". Per a Schaeffer, el pas del simple objecte a l'instrument musical podria venir de la repetició del senyal "primitiu" que produeix un utensili, i a les posteriors variacions d'aquesta repetició. Amb aquest plantejament, molts objectes quotidians poden convertir-se en instruments musicals.

Amb el desenvolupament tècnic, i concretament amb la creació de les primeres eines artificials (a partir d'ossos d'animals, cornamentes de cèrvids, pedres...), comencen a manifestar-se diferents ritmes. Les tècniques de fabricació se situen en un ambient rítmic (muscular, visual, auditiu), fruit de la repetició de gestos de xoc; així, les percussions contínues del martelleig constitueixen un exemple característic dels gestos repetitius propis de moltes activitats humanes, unes activitats que, d'altra banda, també poden trobar-se al món animal, especialment en les aus (el picot, alguns ocells caçadors, etc.).

Utensilis funcionals com la carabassa o els re-

clams de caça es van anar convertint de mica en mica –ligats a activitats concretes, però alhora d'una manera independent– en instruments de música, i l'home va descobrir, amb el pas del temps, la possibilitat de tocar el que s'anomenarà un **instrument**. Com diu P. Schaeffer, "copejant una carabassa n'hi ha prou per transformar un cuiner en un músic experimental".

A part del martelleig, cal remarcar altres gestos rítmics, com el de serrar, el de raspar o el de fregar, moviments essencials de les tècniques de l'home, i que constitueixen des de temps antics una part fonamental de l'orquestració pròpia dels paisatges sonors dels ambients de treball (López Barrio & Carles, 1994).

Amb el temps, aquest esperit d'exploració musical de l'ésser humà va anar descobrint so dins dels objectes quotidians. N'hi ha exemples prou coneguts en les nostres pròpies tradicions populars, com el morter, la paella, la guitarra d'ossos, l'ampolla d'anís... Aquests instruments deixen de comportar-se com un objecte material. La repetició i la imitació accentua el caràcter desinteressat de l'activitat amb relació a l'instrument mateix, i li dona un nou interès. D'aquesta manera crea un esdeveniment d'un altre tipus, i es converteix en un fenomen musical (és el pas de l'utensili a l'instrument). Com un reflex d'aquestes actituds, en la nostra societat actual podem trobar també exemples de manifestacions, àmpliament documentades per l'etnomusicologia, en les quals, mitjançant tambors, veus, pólvora o altres elements, el so juga un paper fonamental.

Pedrell diu (*Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901)



*Membres de The World
Soundscape (Bruce Davis i Peter
Huse) fent enregistraments sonors
(ca. 1972).*

que “la invenció dels instruments de música és tan innata en l’home com el sentiment del cant o el sentit del ritme”. De la mateixa manera, Schaeffer (1996) es pregunta: “és que l’home prehistòric no coneixia un doble ús de la veu: d’una banda el d’emetre crits d’avís, d’amenaça o de còlera, i de l’altra, el de treballar el seu aparell vocal, amb el consegüent plaer de cridar a ple pulmó?”.

La música podria ser, en el seu sentit més ampli i empíric, aquell esdeveniment sonor que presenta un cert grau d’organització rítmica o melòdica. Però a més, quan examina els costums dels diferents pobles, l’etnomusicologia mostra la funció màgica del so en aquests costums. En aquest sentit, nombrosos treballs han comprovat que la música té, en determinats pobles, una important funció màgica o religiosa. La música fa referència, per tant, a una pràctica on s’inclou un gran ventall d’aspectes.

El fet comú resideix en el fet que el material sonor es presenta sota la forma d’instruments sonors elementals (la carabassa copejada, la banya de cérvol, el tronc de l’arbre sec, el reclam de caça...). La repetició dels sons fa que tinguin una entitat. Tan aviat com es produeix una successió de sons, sorgeix una intenció musical.

L’home, en definitiva, transforma el soroll en so, i així sistematitza, canalitza aquella cosa quasi inaprehensible que és el flux lliure dels sons,

destria dins del fluid sonor continu i informe aquells fragments aïllats que contenen una qualitat especial (A. Salazar, 1992). El procés de desenvolupament en el maneig del so que va fer falta per tal que sorgissin les notes musicals –és a dir, que en copejar un tronc, polsar un punt d’una corda o bufar un tub, alguna cosa s’estigués fixant en la nostra sensibilitat sonora, tot repetint-se una vegada i una altra– segurament va ser llarg.

Les arrels de la música es perden en el fons de l’inconscient. És per això que la mitologia, els mites musicals, són una font d’informació inesgotable. A la Grècia clàssica, i en general en totes les cultures, la música juga un paper fonamental en els mites, cosa que demostra la universalitat d’aquest comportament espontani de l’ésser humà en relació amb la música (Mâche, 1983). Tant en la mitologia com en les músiques que acompanyen rituals en nombroses cultures, hi ha elements universals que poden fer-nos pensar en l’existència d’un incipient llenguatge musical. La presència d’*ostinatos*, de determinades cèl·lules rítmiques, la relació entre la música i la dansa, o l’existència de cants o d’instruments musicals similars (que corresponen generalment a biòtops similars) en zones allunyades del planeta poden servir d’exemple en aquesta recerca d’elements bàsics universals d’un llenguatge musical.

En aquest punt de trobada entre naturalesa i música, un criteri que resulta determinant perquè el so tingui una entitat per a la nostra percepció és la seva repetició. Com ja se sap, la repetició és la base de la intenció musical, i, de fet, juga un paper principal en el comportament acústic del món animal. En efecte, determinades espècies animals adapten les seves emissions sonores a l’ecosistema per tal d’aconseguir una audició el més eficaç possible. Així, Mâche (1983) explica que els ocells, per a determinades funcions (definició del territori, reconeixement entre individus...), organitzen les seqüències sonores d’una forma quasi musical, deixant de banda que ho facin de forma innata o adquirida, automàtica o conscient.

De la mateixa manera, l’estudi del comportament de les aus demostra que determinades

Aplegar els sons que identifiquen uns o altres entorns, tot analitzant-ne les implicacions, és un dels objectius de diversos projectes de recerca des dels anys setanta del segle passat. Howard Broomfield –The World Soundscape– a la Simon Fraser University, cap al 1972.

espècies utilitzen (en les seves estratègies de comunicació sonora) procediments similars als que podem trobar en la composició musical, per exemple, un de tan simple com la imitació. En efecte, a més de la simple imitació, en els cants dels ocells podem trobar diversos procediments clàssics per al desenvolupament de temes musicals: motius doblats, transposició d'altures, canvis de tempo, variacions sobre el mateix tema. (Roche, 1987).

L'espectacularitat o l'atractiu del cant constitueixen un element adaptatiu important, ja que afavoriran determinades funcions animals com l'eficàcia en el reclam sexual, la definició territorial, o la capacitat d'alerta en situacions de perill, i poden ajudar a explicar aquesta presència de seqüències sonores organitzades de manera complexa.

Naturalesa i composició musical

Al llarg de la història de la música, el compositor sempre ha prestat atenció al so, tant a la nota escrita al paper com als timbres, als sons en si, a colors i intensitats. Això, d'alguna manera, està lligat històricament a l'interès del músic pels sons que l'envolten. Si ens centrem en la música occidental, trobem imitacions de sons reals en qualsevol època i estil: tant si es tracta de la polifonia renaixentista, de la música romàntica o de l'electroacústica, la història de la música està plena d'animals, filoses, telers, molins, locomotores, batlles o caceres; és la incorporació de la simfonia del món a la creació musical. Per això, en aquest segle, en una època en què el paisatge sonor està envaït per màquines, no és d'estranyar que això tingui un reflex en les composicions musicals. Ens podem remuntar a principis de segle, als treballs de Russolo i els futuristes, amb la creació de la màquina "intunarumori", o a la composició Pacific 231 de Honneger, en què imita el so de l'arrencada d'una locomotora.

Des de l'aparició de la música electroacústica i especialment de la música concreta cap a finals dels anys quaranta principis dels cinquanta, es va produir un canvi important en la creació musical. En efecte, amb la creació a partir dels experi-



ments iniciats per P. Schaeffer el 1984 d'aquesta nova modalitat de música, la música concreta, els sons produïts pels instruments musicals tradicionals són substituïts per fets sonors concrets, "objectes sonors" de l'espai quotidià (veus, portes, sorolls de màquines...). Això també va representar un canvi important en la pròpia percepció auditiva de la realitat, d'allò quotidià que ens envolta. Escoltant amb atenció els sons que ens envolten, es poden percebre certes tendències, sons dominants, colors, formes... que poden ser represos pel compositor per modelar-los d'acord amb les seves pròpies finalitats (Schaeffer, 1967).

El compositor sempre ha intentat apropiarse del món acústic que l'envolta. Així, el so reflecteix la vida industrial, tecnològica, urbana, les vivències sonores de la ciutat, i el músic intenta mostrar que els sorolls urbans poden tenir diverses connotacions. El so ritma, marca i defineix la nostra experiència de la ciutat. Tot i això, poques vegades es reconeix en el so aquesta qualitat de fons sonor, de fons musical que acompanya la nostra existència urbana, sense el qual la nostra vida tindria un gran buit. Les composicions "acusmàtiques" sorgides a partir dels anys cinquanta en els estudis de les emissores de ràdio europees són una bona mostra d'aquest interès pels sons del medi, ja que signifiquen la introducció de la dimensió estètica en la representació contemporània del medi ambient sonor.



Enregistrant els sons de la natura –en aquest cas, recollint el paisatge sonor del solstici d'estiu–: missió de The World Soundscape Project a l'Abadia de Westminster (juny de 1974).

De la mateixa manera, aquesta importància com a valor estètic de determinats sons naturals té una manifestació important en la seva incorporació a nombroses composicions musicals al llarg de la història. Tant si es tracta de la polifonia renaixentista, de la música romàntica com de la música electroacústica del segle xx, la història de la música està plena de cants d'ocells (des del cucut del cànon *Sumer is icumen in* del segle xviii fins als "ocells exòtics" de Messiaen en el nostre segle), de músiques que fan referència a l'aigua (des de la *Música aquàtica* de Händel fins a la més recent peça de música per a cinta magnètica *Presque rien* de Luc Ferrari, passant pel *Moldava* d'Smetana; *El mar* de Debussy...), o que reflecteixen la vida al camp (com els cicles de cançons de Schubert *La bella molinera* o *El viatge d'hivern*). A part d'això, cal no oblidar la presència constant de la naturalesa en les músiques no menys importants que provenen de les tradicions no occidentals.

Actualment, tot i que en la nostra cultura es tendeix a considerar la música com un producte quasi exclusiu del poder d'abstracció de la ment, el fet de fer música també està lligat a la influència del medi sonor en què es mou el compositor. La influència entre el músic i el medi ha de ser recíproca. En efecte, si bé el medi exerceix una in-

fluència sobre el compositor, el músic pot, al seu torn, exercir una influència sobre el medi ambient sonor mitjançant una adequada implicació social. Així, a part de la discussió sobre els diferents sistemes de creació musical, hereus de la tonalitat, del serialisme, o de qualsevol altre sistema compositiu, la composició també ha de buscar la manera d'integrar nous conceptes, mitjans i sistemes d'organització musical, tot recreant i adaptant a una estètica contemporània els elements mencionats, que conformen l'arrel de l'estètica sonora. La integració dels sons eternals de la naturalesa i del món dels nous sons creats per l'home, així com també la incorporació de nous conceptes com el del paisatge sonor, poden, en aquest sentit, ajudar a integrar el músic amb el seu entorn amb un doble objectiu: la recerca tant d'una estètica contemporània de la música com d'un necessari equilibri en el nostre ambient sonor.

