

La composición de paisajes sonoros como música global

Barry Truax

Schools of Communication & Contemporary Arts

Simon Fraser University

Burnaby, B.C. Canada V5A 1S6

www.sfu.ca/truax/soundescap...

[Traducido y publicado con permiso del autor]

Por [Juan-Gil \(traductor\)](#). Domingo, 5-11-2006

(Texto presentado en la Soundscape Conference, Trent University, Pterborough, Ontario, 1 de Julio de 2000)

I. Introducción

Crecí escuchando el viejo tópico de que la música es "el idioma universal". Después del fracaso del esfuerzo por establecer un lenguaje universal escrito y hablado, como el Esperanto, creo que puede parecer, por lo menos para el pensamiento occidental, una alternativa plausible. Sin embargo, después de un paulatino acercamiento a la música de otras culturas y de que, algunas de ellas, hayan dejado en mi una profunda hueya, comprendí que aunque la música es una práctica social que se puede encontrar en todos los rincones del mundo, el pensamiento musical -los conceptos y las prácticas sociales asociados- están lejos de ser uniformes. A decir verdad, cuanto más aprendía sobre la música de otra tradición cultural, más consciente era de que la escuchaba (especialmente cuando se trataba de una grabación) con oídos muy diferentes. Como mucho, podemos esperar que exista alguna similitud entre lo que podemos llamar escuchar desde dentro [insider] y escuchar desde fuera [outsider] de una cultura.

Por otra parte, existen dos términos que se usan con frecuencia en la actualidad: músicas del mundo (world music o world musics) y globalización económica de los medios (Herman & McChesney, 1997), los dos vinculados presumiblemente al concepto de "Aldea global" de McLuhan. Primero tenemos la diáspora que afecta a varias culturas que a menudo se extienden por todo el planeta provocando una trans-fecundación musical y una evolución inevitables –basta con que pensemos en la historia de la música africana negra y en su transición hacia Norte América y hacia la cultura popular, para tener un buen ejemplo-. Sin embargo los críticos culturales señalan una faceta más preocupante resultante de esta globalización: la creciente hegemonía de la música popular estadounidense a nivel mundial. Como nos recuerda Attali (1985) la música no es solamente el reflejo del orden social sino un fuerte aliado del poder económico al servicio de sus intereses. Ahora corremos el peligro de volver al punto de partida con una nueva versión del viejo tópico: ¡la música ambiental [Muzak] como el idioma universal!

II. El concepto de paisaje sonoro

A finales de 1960s, Murray Schafer (1969, 1973) sugirió un concepto radicalmente diferente: el paisaje sonoro como composición "Universal" de la que todos somos compositores. Este audaz concepto, planteado como alternativa no tanto a la música como a los problemas del ruido, llevó a la formación del World Soundscape Project (WSP) en la Universidad Simon Fraser a comienzos de la década de 1970. A pesar de lo que se cree habitualmente -que el WSP se reduce al "Proyecto de Paisajes Sonoros"-

Schafer se aferró a la idea de su expansión mundial, y en 1975 dirigió una expedición por Europa con el fin de realizar grabaciones y estudiar cinco pueblos en cinco países diferentes.

El propósito principal del trabajo del WSP fue documentar ambientes acústicos, tanto funcionales como disfuncionales, y generar una conciencia pública sobre la importancia del paisaje sonoro, apelando directamente a la sensibilidad auditiva del individuo. En una terminología actual, el objetivo era situar la "Ecología acústica" en el programa ambiental. Sin embargo, a causa de la importancia de la actividad local, una de las primeras publicaciones más importantes del WSP fue *The Vancouver Soundscape*, un libro y dos grabaciones que aparecieron en 1973. Veinte años después, hemos reeditado la mayor parte de las grabaciones en un doble CD, donde el segundo volumen incluye grabaciones de campo y composiciones de paisajes sonoros derivadas de los registros digitales que se hicieron en Vancouver en la década de 1990. El proyecto de Vancouver no sólo fue, probablemente, el primer estudio sistemático sobre el paisaje sonoro de una ciudad, sino que su continuidad a lo largo de 20 años ha dado como resultado un retrato auditivo único de la rápida evolución de la ciudad y de su paisaje sonoro. Este tipo de trabajo longitudinal no es muy frecuente en el contexto de los estudios acústicos y sobre ruido, y deberían surgir de la documentación de paisajes sonoros, ya que la memoria personal y cultural carece de la capacidad de percibir estos cambios acústicos en el entorno.

El estudio de Vancouver estableció además el marco de la ciudad para trabajos posteriores. En la última década han aparecido "retratos" de ciudad en CD de ciudades como Madrid, Amsterdam, Lisboa, Brasilia, entre otras, que incluyen documentación y composiciones en una proporción variable. Del mismo modo se han desarrollado muchas otras recopilaciones inéditas e investigaciones individuales. En otras palabras, se podría afirmar que la influencia del WSP se ha extendido a todo el mundo como un concepto que es puesto en práctica por los individuos de esas localidades, más que por los "expertos" foráneos. De hecho, tras la conferencia *Tuning of the World* de 1993 en Banff, Alberta, se creó la organización internacional conocida como el *World Forum for Acoustic Ecology (WFAE)*, que mantiene actualizada una importante web y un boletín sobre paisaje sonoro, además de un grupo de debate online. En 1998, un grupo Sueco organizó una conferencia internacional en Estocolmo sobre el tema de la ecología acústica, y durante la conferencia creó una estructura administrativa que integraba grupos regionales, nacionales y miembros individuales. Dicho de otro modo, el sistema resultante de esta evolución se puede describir como una red internacional con nodos locales.

¿Quiere decir esto que el paisaje sonoro es una experiencia mundialmente compartida? Aunque existe un grupo de individuos trabajando de forma conjunta en red a lo largo del mundo, los paisajes sonoros son intrínsecamente locales y específicos. Claramente existe una desconcertante similitud con la globalización económica y cultural tendente a la homogenización que se manifiesta en la penetrante e invasora influencia de los sonidos tecnológicos y del ruido. Prácticamente todo lo que depende de la tecnología promueve la estandarización y la uniformidad, desde el micro nivel de los murmullos y el ruido blanco a la influencia en los paisajes sonoros "Lo-fi" en todos los centros urbanos de las ciudades y en su entorno (Schafer, 1977, 1993).

Aunque lo que voy a decir pueda ser una simplificación resulta muy representativo: los paisajes sonoros "hi-fi" son variados y excepcionalmente locales; los paisajes sonoros "lo-fi" son uniformes e iguales en todas partes. Desde un punto de vista ecológico, en el paisaje sonoro "hi-fi" habitan muchas "Especies" individuales que son el resultado de las condiciones locales. Son ricos en información, y lo que es más importante, son interpretados con claridad por los vecinos que comprenden sus significados contextuales. El paisaje sonoro "lo-fi" es sólo el resultado de la hegemonía de los sonidos más fuertes que aniquilan, o como mínimo enmascaran, toda la variedad local. Es más, el paisaje "lo-fi" parece crear un hábito común de no-escucha, algo que según la teoría del paisaje sonoro es perjudicial tanto para el individuo como para el paisaje sonoro entendido como un todo ya que puede deteriorarse hasta desaparecer (Truax, 1984).

III. La composición de paisajes sonoros y la comunidad de Electroacustica

Hoy, la comunidad electroacustica está cada vez más globalizada. Por comunidad electroacústica me refiero tanto al grupo de estudiantes y de profesionales, como a la experiencia común de las personas de los países industrializados que, cada vez más, escuchan sonidos mediante la reproducción electroacústica (Truax, 1992). Schafer (1969) describió la experiencia de la escucha electroacústica como "esquizofónica", sugiriendo que se trata de una aberración. Hoy, tal "aberración" es con cada vez más la norma. Yo he descrito un aspecto de esta tendencia como la creación de ambientes "sustitutivos" mediante la utilización de música de fondo, la radio, la televisión y las grabaciones. La información destacada proviene con mayor frecuencia de las fuentes de medios nacionales e internacionales que de nuestra propia vecindad, incluso, en gran parte de los casos, con mayor rapidez. La llamada "Realidad virtual" se está convirtiendo cada vez más en parte de la "Realidad normal" y uno se pregunta si las generaciones más jóvenes son capaces de distinguir la diferencia, o incluso si quieren hacerlo.

Los profesionales, la comunidad electroacústica, como ocurre en muchos otros sectores de la sociedad, utilizan modos de comunicación cada vez más globalizados, básicamente a través de Internet. Lo que surgió en Canadá, patrocinado por la Canadian Electroacoustic Community (CEC), como un espacio de debate "nacional" para los compositores electroacústicos de la comunidad canadiense, conocido como Cecdiscuss, se ha convertido rápidamente en un foro de discusión internacional. Aunque a menudo se publican anuncios "locales" (en los que muchas veces no queda claro a qué ciudad hacen referencia o la ubicación de la persona que escribe el anuncio) casi siempre se presupone que cada tema es de interés internacional. No es casual que este grupo esté utilizando con más frecuencia las mismas herramientas, y que cualquier tema relacionado con un nuevo desarrollo técnico garantiza en el Cecdiscuss docenas de respuestas y un bloque de opiniones y de experiencias. Mientras que antes el estudio local solía ser el centro para la música electroacustica ahora lo más habitual son los estudios personales y las estaciones de trabajo que usan algún tipo de hardware y software comercial standar.

Aun no podemos saber que ramificaciones artísticas y personales surgirán de esta red global de individuos que trabajan por separado con herramientas similares. ¿Motivará la uniformidad o la diversidad?

Un sector de la comunidad electroacústica profesional forma parte de su organización "hermana", o sea del grupo de debate de la "Ecología acústica". Es decir, artistas que provienen de la comunidad de música electroacústica se asocian entorno a un interés común que he llamado "Composición de paisajes sonoros" (Truax, 1996) con aquellos que trabajan en otros ámbitos relacionados con el sonido como sonidistas, artistas sonoros, y todos los involucrados en el diseño sonoro en diferentes contextos. En la SFU, esta actividad evolucionó espontáneamente a partir de la documentación o de los paisajes sonoros "encontrados" del WSP. Debido a que la mayoría de los participantes eran compositores, empezaron a aplicar técnicas electroacústicas para procesar los sonidos grabados, creando composiciones que iban de aquellas cuyos sonidos habían sido tímidamente manipulados a aquellas en las que eran transformados. Sin embargo para distinguir este último enfoque de la Musique Concrète y de la música "Acusmática", he argumentado que en una composición de Paisajes sonoros los sonidos originales deben permanecer identificables y la obra debe invocar las asociaciones contextuales y simbólicas del oyente. Uno de los últimos números de la Contemporary Music Review (1996) dedicado a este tema y editado por Katharine Norman llevaba por título "Una poesía de la realidad". La música creada mediante la composición de paisajes sonoros no se puede organizar de la misma forma que la música instrumental; a decir verdad, debemos apelar a la definición de música como "sonido ordenado" si queremos incluir la composición de paisajes sonoros.

Una tendencia particularmente interesante en el campo de la composición de paisajes sonoros es el uso de altavoces múltiples para reproducir la obra, una práctica que se conoce en los círculos de la electroacústica como "Difusión", iniciada en Francia y que actualmente se utiliza con frecuencia en todo el mundo. La llamada difusión "Clásica" toma una imagen stereo y la proyecta en el espacio del auditorio durante la interpretación a través de altavoces múltiples controlados por un artista mediante una mesa de mezclas que, por lo general, se sitúa en el centro. Debido a los condicionantes visuales y direccionales de la interpretación musical en teatros -una audiencia que mira atentamente hacia una parte del escenario- esta experiencia es por naturaleza más "inmersiva". Sin embargo, la fuente stereo, tal y como se ha desarrollado, presenta un problema debido a la limitación que supone el uso de dos canales separados.

En la SFU hemos desarrollado un sistema de difusión multi-canal controlado por ordenador (Truax, 1998) en colaboración con el ingeniero local, Tim Bartoo, cuya compañía llamada Harmonic Functions creó un prototipo de 8 canales (el DM - 8) y recientemente una unidad de 16 canales disponible comercialmente (el AudioBox [<http://www.hfi.com>]). La idea inicial es que varios canales de audio independientes puedan enviarse estática o dinámicamente a los altavoces mediante diferentes canales de salida. A pesar de la complejidad del control de la señal que esto supone, el resultado puede ser sorprendentemente parecido a la situación que se produce en los ambientes acústicos -las diferentes fuentes sonoras provienen de direcciones independientes-. No existe ninguna situación natural que tenga correspondencia con la imagen stereo que se crea mediante los "panorámicos" en la que un mismo sonido viene de dos fuentes diferentes con distintos niveles de volumen. Incluso los ecos incluyen una versión retardada del original. El sistema auditivo, presentado con este efecto paradójico, resuelve la ambigüedad creando una ilusión denominada "imagen fantasma" que parece emanar de algún punto entre los dos altavoces (¡en el caso de utilizar auriculares se crea dentro de nuestra cabeza!). Sin embargo, las "imágenes fantasma" son muy inestables e incluso una leve desviación del centro de los altavoces modifica la imagen hacia una

fuerza más potente. Por el contrario incluso con sólo 8 canales independientes de material original (lo que técnicamente se llaman señales "no correlativas") se crea un paisaje sonoro convincente en el que los componentes sonoros se localizan del mismo modo que en los ambientes acústicos.

En una reciente composición en la que utilicé este sistema, titulada *Pendlerdrøm* (el sueño del viajero habitual), simulé la sensación como si estuviéramos dentro de la estación de tren de Copenhague usando cuatro grabaciones stereo separadas, no procesadas pero reproducidas simultáneamente para que los sonidos individuales llegaran de varias direcciones, como sucede habitualmente en una estación repleta. Llega un tren de cercanías, y el oyente cree que se está subiendo cuando la escena se traslada al interior de un compartimento cerrado del tren. Después de un breve paseo, las puertas se abren y la persona (transformada en un viajero frecuente) baja y camina hacia su casa. Sin embargo, en dos puntos de este guión (dentro de la estación y dentro del tren) los sonidos se transforman musicalmente, sugiriendo que el viajero diario entra en un mundo interior o en un estado de ensoñación causado por el cansancio y por la situación de familiaridad. Los sonidos que se escuchaban previamente en la estación en un contexto original regresan ahora en bucles [loops] o manipulados temporalmente [time-stretched] (Truax, 1994b), simulando los procesos de la memoria y del sueño. Algún acontecimiento sobre la cinta marca el regreso a la realidad tal y como podría suceder en la vida cotidiana. De este modo, tanto los materiales sonoros como la forma de la composición provienen de la experiencia de un paisaje sonoro. Además, mediante la escucha de un paisaje sonoro simulado de este tipo, el oyente podría percibirlo de manera diferente cuando se lo encuentre en el mundo real. Combinando un ambiente muy específico con una experiencia que es compartida de forma similar por diferentes personas en los países industrializados, esta obra demuestra la combinación única de lo local y lo global que puede conseguir la composición de paisajes sonoros.

IV. Conclusión

La composición de paisajes sonoros, unida a la base interdisciplinaria conceptual de los estudios de paisaje sonoro y de la comunicación acústica así como a los medios técnicos de la difusión multicanal y de la manipulación granular de la modificación temporal del sonido [granular time-stretching], todo ello desarrollado en la Universidad Simon Fraser durante los últimos 25 años, proporciona un modelo bien desarrollado que permite la utilización de los sonidos ambientales de forma musical. Los principios de la composición de paisajes sonoros tal y como se derivan de su práctica son: (a) mantener la posibilidad de que el oyente reconozca la fuente sonora a pesar de estar transformada; (b) el conocimiento del oyente del contexto ambiental y psicológico del paisaje sonoro es invocado y potenciado para completar la red de significados del mismo modo que lo hace la música; (c) el conocimiento por parte del compositor del contexto ambiental y psicológico del material del paisaje sonoro le permite manipular la estructura de la composición a todos los niveles, y en última instancia la composición es inseparable de todos y cada uno de estos aspectos de la realidad; (d) la obra acentúa nuestra comprensión del mundo, y su influencia repercute en los hábitos de nuestra percepción cotidiana. En otro lugar he descrito el balance ideal que se debería conseguir en este tipo de trabajos cuando se unen la complejidad interna de la organización sonora con la complejidad de las relaciones en el mundo real, sin que una esté subordinada a la otra (Truax, 1994a). De este modo, el objetivo final de la composición de paisajes sonoros es la reintegración del oyente en el ambiente en una relación ecológica equilibrada.

Referencias:

- ▶ Attali, J. (1985) *Noise: The Political Economy of Music*. The University of Minnesota Press
 - ▶ Herman, E. S., & McChesney, R. W. (1997). *The Global Media: The New Missionaries of Corporate Capitalism*. London: Cassell.
 - ▶ Schafer, R. M. (1969) *The New Soundscape*. Vienna: Universal Edition
 - ▶ Schafer, R. M. (1973) *The Music of the Environment*. Vienna: Universal Edition
 - ▶ Schafer, R. M. (1977) *The Tuning of the World*. New York: Knopf; reprinted as *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. Destiny Books, 1994
 - ▶ Schafer, R.M. (1993) *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Indian River, Ontario: Arcana Editions
 - ▶ Truax, B. (1984) *Acoustic Communication*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation; 2nd edition, Greenwood Press, forthcoming
 - ▶ Truax, B. (1992) *Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world*. In *Companion to Contemporary Musical Thought*, edited by J. Paynter, T. Howell, R. Orton and P. Seymour. London: Routledge
 - ▶ Truax, B. (1994a) *The inner and outer complexity of music*. *Perspectives of New Music*, 32(1), 176-193
 - ▶ Truax, B. (1994b) *Discovering inner complexity: Time-shifting and transposition with a real-time granulation technique*. *Computer Music Journal*, 18(2), 38-48 (sound sheet examples in 18(1))
 - ▶ Truax, B. (1996) *Soundscape, acoustic communication & environmental sound composition*, *Contemporary Music Review*, 15(1), 49-65
 - ▶ Truax, B. (1998) [Composition and diffusion: space in sound in space](#), *Organised Sound*, 3(2), 141-6
 - ▶ World Soundscape Project. *The Music of the Environment Series*, edited by R. M. Schafer. Vancouver: A.R.C. Publications
- (1973) No. 1, *The Music of the Environment*
(1978a) No. 2, [The Vancouver Soundscape](#)
(1977a) No. 3, *European Sound Diary*
(1977b) No. 4, *Five Village Soundscapes*
(1978b) No. 5, [Handbook for Acoustic Ecology](#), edited by Barry Truax br>

Referencia bibliográfica según la ISO 690-2:

Barry Truax. La composición de paisajes sonoros como música global [online].
[traducción de [Juan-Gil \(traductor\)](#), agosto de 2006, Vigo, España, Escoitar.org] [citado
el sábado, 2-5-2009].

Disponible en Internet:

<http://www.escoitar.org/La-composicion-de-paisajes-sonoros>