



Escoltar les veus del món

JORDI PIGEM

Paisatges sonors

Recentment va fer cent anys del naixement a Avinyó d'Olivier Messiaen, el compositor que considerava que els ocells són els millors músics. Fa mig segle Messiaen ja recorria paisatges d'arreu del món per enregistrar en casset els cants dels ocells i transcriure'ls en notació musical. Messiaen és, probablement, el primer compositor que es va prendre tan seriosament aquests paisatges sonors que ens envolten.

El món com a vibració sonora

Diverses tradicions afirmen que el món va ser creat a partir d'un so o sons primordials: per exemple, a través del ritme del tambor de Xiva, o bé a partir de la síl·laba sagrada *om*, que segons l'hinduisme és el so essencial de l'univers. Hi ha cultures tradicionals, a l'Àfrica i a l'Àsia, que afirmen que la veritable substància de la realitat és el so, que els ritmes musicals encarnen els ritmes essencials dels fenòmens, i que la matèria que avui prenem com a realitat fonamental és només una condensació de vibracions sonores.¹

A la Xina antiga es considerava tenir les orelles grans com un senyal de saviesa, com el senyal d'una persona que sap escoltar més que parlar. I també a Europa, el filòsof estoic Epictet, que va viure ara fa dos mil anys, afirmava que "La natura ens ha donat dues orelles i una sola llengua, per tal que puguem escoltar el doble del que parlem".

Les restes d'aquella concepció original que veia el so com a primordial no s'han esvaït completament. Molts músics i molts amants de la música segueixen considerant la sonoritat com l'essència del món. Al capdavall, una bona música pot unificar el que sentim i fer-nos bategar al mateix ritme. Fa un temps, "La Contra" de *La Vanguardia* portava com a títol "Con buena música, las vacas dan más leche". Es tractava d'una entrevista a Jordi Jauset, autor de *Música y neurociencia: la musicoterapia* (2008). No és pas el nostre tema, però els centenars d'estudis que mostren l'efecte terapèutic de la música ens recorden que el so és molt més essencial i poderós del que sovint havíem pensat.

El novel·lista alemany Hermann Hesse, en la seva obra cabdal, *El joc de les granisses*, ens parla d'un joc erudit d'una comunitat del futur que es juga trobant ressonàncies entre temes musicals i temes científics i filosòfics. En les primeres pàgines d'aquesta extensa novel·la, el narrador explica

¹ Un exemple entre molts d'altres és la tradició índia del xivaisme, tal com explica Alain Daniélou (2006: p. 131-142). D'altra banda, una obra curiosa que fa referència a moltes d'aquestes tradicions i que intenta explicar a partir de claus musicals la disposició dels capitells romànics del monestir de Sant Cugat del Vallès i de la catedral de Girona és la del musicòleg alemany Marius Schneider, escrita originàriament en castellà als anys quaranta del segle passat: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* (1998). Són també molt interessants els treballs de *cimàtica* (*Kymatic, cymatics*, del grec *kyma*, "ona": l'estudi de les formes físiques produïdes pels fenòmens sonors) desenvolupats al segle XX per Hans Jenny i continuats més recentment per altres autors.

Paisatges sonors

com “a la Xina llegendària [...] hom identificava precisament la prosperitat de la música amb la de la cultura i la moral”, fins al punt que “la decadència de la música era un signe segur de l’ensorrament” del país. Efectivament, hi ha un llibre clàssic de la cultura xinesa (que Hesse també cita) que afirma rotundament el poder de la música per mantenir o alterar l’equilibri del món. Es tracta d’un clàssic enciclopèdic xinès, compilat pels volts del 239 a.C, *Primavera i tardor d’en Lu* (*Lüshi Chunqiu*), que diu, per exemple:

“La música es basa en l’harmonia entre el cel i la terra, en la concòrdia entre la tenebra i la llum. La música perfecta té una causa. Neix de l’equilibri. L’equilibri resulta del que és com cal, i el que és com cal neix a partir del sentit del món. Per tant, només es pot parlar de música amb qui ha entès el sentit del món.”

“[...] La música d’una època on preval l’ordre és reposada i serena, i el seu govern equilibrat. La música d’una època intranquil·la és esvalotada i furibunda, i el seu govern, desencertat”.²

Com a contrapunt a aquestes antigues tradicions podem escoltar un parell d’acords de la cosmologia contemporània. Avui l’astrofísica veu l’origen de l’univers en l’anomenat *big bang*, però al capdavant aquest gran *bang* no significa altra cosa que un so: és una onomatopeia freqüent en anglès per imitar el so d’un tret, un cop fort o una explosió, el que en català en diem *bum* o *pum*. Si en comptes de deixar l’expressió *big bang* en anglès l’haguéssim traduïda, en català en diríem el *gran pum* o el *gran bum*. No deixa de ser curiós que el *big bang*, el mite de la creació que ens prenem més seriosament els fills de la cultura moderna i científica, s’anomeni amb un nom que remet directament al so (tot i que seria un so, el d’aquest esclat primigeni, que ningú no pot haver sentit directament).

D’altra banda, una de les grans esperances de la física teòrica d’avui és l’anomenada teoria de les cordes, *string theory*, que busca els elements fonamentals de l’univers no en partícules puntuals, sinó en microscòpiques entitats unidimensionals (anomenades cordes) inicialment imaginades per analogia amb els instruments musicals de corda. Res a veure amb cordills o cordes de fer nusos, els *strings* de la física són més aviat cordes com les de la guitarra i el piano, i les seves propietats bàsiques vénen determinades pels seus estats de vibració i oscil·lació, talment com en un instrument musical.³ Després de cercar els elements fonamentals del món en els àtoms i les partícules subatòmiques, ara la física cerca aquests elements fonamentals en diferents tipus de vibració. Potser després de segles de riure’ns de Kepler i altres grans astrònoms que afirmaven

² *Chunqiu*, “primavera i tardor” (o “primaveres i tardors”) és una forma clàssica xinesa de referir-se als anys i als annals.

³ Aquest vessant de la teoria de les cordes l’emfasitzava el 30 de setembre de 2008 la física nord-americana Lisa Randall a La Pedrera (Barcelona), en el simposi del centre cultural KRTU En Ressonància.

sentir o intuir harmonies musicals en les proporcions i els ritmes dels planetes, ara resultarà que sí que hi ha algun tipus de dimensió vibratòria i sonora en el cor de l'univers.

Si ara baixem de les grans abstraccions cosmològiques a l'experiència directa del paisatge que tenim més a prop, el paisatge del propi cos, també hi trobem vibracions. Els practicants més avançats de certes tècniques de treball corporal, com el ioga del Caixmir o el txi-kung xinès, expliquen que amb la seva pràctica arriben a sentir el cos no com a matèria sinó com a vibració, vibracions que varien els seus ritmes segons l'estat d'ànim i l'estat del cos.

Metàfores de la visió i de l'escoltar

El paisatge s'ha relacionat tradicionalment amb el sentit de la vista. La història cultural mostra un interessant contrast entre la percepció visual i la percepció auditiva.⁴ Si moltes cultures tradicionals donaven una importància especial al so i a l'audició, sovint s'ha afirmat que la cultura occidental, i específicament la cultura moderna, és una cultura predominantment visual, oculo-cèntrica. A la Grècia homèrica encara tenia força el paradigma auditiu del poeta cec, el bard inspirat que no hi veu però escolta, recita i improvisa, o el profeta cec que no hi veu davant seu però sap predir el futur, com Tirèsies, el famós profeta cec de Tebes. A l'època clàssica de Grècia en queden rastres, d'això, però aleshores el model de coneixement que predomina és ja visual. Plató, que en certa manera és el pare principal de la cultura d'Occident, pensa des d'un paradigma plenament visual, en el qual la llum és metàfora de la veritat i la foscor és metàfora de la ignorància. El seu deixeble Aristòtil afirmarà explícitament (a la *Metafísica*) que "la visió és la font principal de coneixement".

Si ens fixem en els mots que Plató utilitza per a designar les formes primordials de la realitat, els mots grecs *eidos* i *idea* (arrel dels nostres mots *idea*, *ideologia* i *ideal*) són mots que literalment signifiquen "imatge" i "visió" (etimològicament, una idea és una imatge o una visió). De fet Plató no té gaire simpatia per les músiques i els ritmes, i fa fora els músics i poetes de la seva república *ideal*. D'un món grec anterior a Plató, que s'expressava a través dels bards, de les alzines i de la remor de la mar o el vent, hem passat, mitjançant el poder de les idees i imatges platòniques, a un món que avui és hipervisual. Un món en el qual seguim identificant, si més no inconscientment, la llum i la visió amb la veritat i el coneixement. El mot llatí per dir *veure*, *videre*, és a l'arrel del mot *evident* (*evident*: plenament visible). En el nostre món assedegat de certesa, volem que tot es pugui *preveure*, volem evitar el que encara no hem vist, l'*imprevist*. El segle en què la raó humana es va sentir més poderosa i confiada l'anomenem segle de les llums. La claredat lluminosa és el

⁴ Hi ha una enorme bibliografia filosòfica que ajuda a entendre aquest contrast entre visió i audició. Tres filòsofs que cal destacar aquí són Maurice Merleau-Ponty (1945, 1964 i 1969), Hans Blumenberg (1957) i David Michael Levin (1985, 1988 i 1989).

Paisatges sonors

nostre model de coneixement, i per això diem d'una persona que és *lúcida* (que té llums), *clarividant* o *brillant*, o que sap *elucidar* (posar en clar). Aquesta identificació implícita de la visió amb el coneixement, que podríem rastrejar en la majoria de llengües occidentals, la trobem també en expressions relativament col·loquials, com quan diem: “*Mira!* Que no ho *veus?*”. O quan diem “ben *mirat*” (és a dir, entès en tots els seus detalls), “*ullar*” (escorcollar amb els ulls) o “fer l’*ull viu*” (espavilar l’enteniment).

Totes aquestes expressions ens remeten a la percepció visual com a quelcom actiu, que pot conèixer i controlar seguint tots els detalls amb la mirada. En canvi les expressions relacionades amb l’oïda evoquen directament una actitud receptiva. Parlem de *parar* l’orella, *prestar* orella o *donar* orella. El mot *obeir* significa etimològicament “oir, escoltar” (en llatí *ob-audire*, “escoltar a”). Si la visió tendeix a “*mirar prim*” i analitzar, el so comunica i uneix, i per això diem que dues persones estan en *consonància* (comparteixen els mateixos sons), o el seu contrari, en *dissonància* (seguint sons diferents).

L’objecte visual tendeix a ser estàtic, o si més no es pot reproduir de manera estàtica en pintures i fotografies. La imatge es deixa abastar, localitzar i explorar plenament. El so, en canvi, és inapresable, dinàmic i impermanent. Hi ha formes de mirar fixament que són clarament dominadores (el que en anglès es designa amb un verb específic: *to stare*), mentre que l’oïda tendeix a ser receptiva (pot ser tafanera, però mai dominadora, *staring*). El so és impermanent, tal com arriba se’n va. Si l’hem enregistrat podem fer que torni tant com volem, però tornarà per tornar a esmunyir-se immediatament. Aquest contrast entre la imatge i el so (l’una permanent i controlable, l’altre dinàmic i inapresable) té molt a veure amb el fet que el tipus de coneixement que hem desenvolupat a Occident en els darrers segles sigui un coneixement lligat a un model visual. Perquè era un coneixement que en gran mesura aspirava a controlar la realitat. Descartes, que a *Discurs del mètode* ens convidava a esdevenir “amos i senyors de la natura”,⁵ volia que les idees fossin “clares i distintes”, fórmula que revela al dessor d’un model visual del coneixement.

Ara bé, l’evolució d’aquest coneixement basat en el model visual sembla estar perdent embranzida. Hem esmentat com el model auditiu sembla començar a voler treure el cap en la física contemporània a través de les vibracions de la teoria de les cordes. En els darrers segles, els models de realitat fonamental que imaginava la física eren visuals: àtoms que podíem visualitzar com boles de billar, electrons que podíem visualitzar com petits planetes en òrbita al voltant del nucli. Tanmateix, en les primeres dècades del segle XX la possibilitat de visualitzar (de manera “clara i distinta” com volia Descartes) l’estructura íntima de la matèria va començar a ensopegar amb grans obstacles. Un d’ells és el principi d’indeterminació de Heisenberg, que

⁵ Part V: “Et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature”.

Paisatges sonors

implica, per dir-ho en termes visuals, que no podem visualitzar a la vegada la posició i la velocitat⁶ d'una partícula subatòmica. Aquestes partícules, que durant generacions havien estat visualitzades com a boles de billar, ara són cada vegada menys visualitzables i es dissolen en simfonies o recitals de vibracions. La realitat sembla convidar la física a passar de les metàfores visuals a les metàfores sonores.

El que el sociòleg Zygmunt Bauman descriu com el pas de la modernitat sòlida a la modernitat líquida, és a dir d'un món de certeses i permanència a un món cada vegada més fluid, inconstant i incert (tant pel que fa a les institucions com a les feines, les relacions de parella o l'economia), aquest pas de la modernitat sòlida a la modernitat líquida també és, des d'una altra perspectiva, el pas d'un món basat en el paradigma visual a un món basat en el paradigma auditiu.

Sembla que també cal restituir al paisatge les metàfores basades en el so i l'audició. L'afany controlador que anava lligat amb la visió ha contribuït terriblement a la destrucció de paisatges, per exemple amb urbanitzacions que són de mal veure i atempten contra el paisatge, però que sovint han estat construïdes en un determinat indret precisament per les *vistes* (de la costa o la muntanya) que fornien als turistes i nous residents. Hem contemplat els paisatges durant segles, sovint amb una mirada escrutadora que buscava com extreure'n el màxim possible de recursos, com explotar-los en benefici nostre tant com fos possible. Hem escorcollat els paisatges, però no els escoltàvem. La mirada que no escolta és una mirada dominadora. No escoltàvem perquè pensàvem que els paisatges no tenien res a dir.

Els paisatges no només no els escoltàvem: no els sentíem. No els sentíem amb l'oïda (*oír, to hear*) i tampoc no els sentíem amb el cor (*sentir, to feel*). Ens cal *sentir* els paisatges en aquest doble sentit. I ens cal *escoltar-los* per poder integrar-nos-hi harmoniosament. L'escolta té una dimensió clara de receptivitat: escoltar atent i amatent, disposat a respondre el que l'indret demana. Però la paraula *escolta* en català té una altra dimensió, exploratòria: l'escolta de l'escoltisme, el minyó de muntanya o *boyscout*. Per aprendre a escoltar els paisatges cal també aquesta dimensió d'exploració. I encara podríem estirar la paraula *escolta* per incloure el que modernament en diem *escorta*, però que en diversos moments i indrets s'ha anomenat en català *escolta* (com encara és el cas en castellà): l'escolta en el sentit d'acompanyament i protecció.⁷ Si escoltem els paisatges, una de les coses que avui ens demanen és que els protegim.

Aquestes tres actituds, receptivitat, exploració i protecció, són dimensions essencials d'escoltar i de la nostra relació amb els paisatges sonors.

⁶ En termes físics i més exactes en diríem *moment*.

⁷ *Escorta* té un recorregut etimològic diferent del d'*escolta*, però amb prou paral·lelismes perquè tant el *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* d'en Corominas com el *Diccionari etimològic* d'Enciclopèdia Catalana l'incloquin dins la veu "escoltar".

La sonoritat dels paisatges

Els paisatges han estat sonant durant milions d'anys, des de molt abans que nosaltres arribéssim amb les nostres llengües i músiques. Podríem entendre cada espai físic com una gran caixa de ressonància dels sons del món. Cada indret i cada època de l'any tenen els seus vents predominants, i aquests vents xiulen i udolen en registres diferents segons si la caixa de ressonància és una costa, una plana o una vall tancada. Potser també la pluja sona de manera diferent segons la caixa de ressonància que la rep. Els paisatges sonors més primigenis són probablement l'udol del vent fregant les estructures minerals de les terres, l'oratge tocant les onades, el tronar de les tempestes i la remor cristal·lina de torrents, rius i rieres, que modulen el seu tempo i la seva sonoritat segons l'aigua que hi flueix en cada moment. Una Terra purament geològica seria ja sonora pel sol fet de tenir atmosfera. Però també cada indret i cada estació tenen, a més, els seus instruments animats: arbres que fan sonar les seves fulles tan bon punt bufa un mínim de vent, flors que atrauen el zum-zum dels insectes. Cada indret i estació tenen també una gamma específica d'espècies d'ocells. El vent, les aigües, el zum-zum dels insectes i el cant dels ocells són quatre tipus d'instruments que interpreten les partitures del paisatge, partitures que són diferents d'indret a indret i que fan cadascuna un recorregut al llarg de les estacions: entra un cant d'ocell i en marxa un altre, mentre canvia el ritme dels vents.

Tal com un bon enòleg pot identificar en un vi no només les varietats de raïm, sinó la regió i de vegades l'indret on va créixer, seria possible un dia identificar paisatges a través dels seus sons?

Jordi Sargatal va explicar un cop que la seva passió pels ocells la va encendre un vers de Pablo Neruda: "Pájaro a pájaro conocí la Tierra"; Neruda, que en un altre poema (*El pájaro yo*) afirmava: "Me llamo pájaro Pablo, / ave de una sola pluma" (1965). Conèixer la Terra "ocell a ocell" ens recorda que cada paisatge té els seus ocells i ens suggereix que aquests ocells són part del cant que emana d'aquell paisatge. Quan aquestes espècies són extingides o assetjades, potser el paisatge perd una de les seves formes primordials d'expressió: el cant espontani dels seus habitants voladors.

Un paisatge desertitzat ha perdut gairebé tots els seus instruments sonors naturals, tret dels timbres minerals que fa sonar el vent. Com més gran és la varietat d'espècies en un indret (un dels indicadors de la salut d'un ecosistema) més gran tendirà a ser la varietat de registres i instruments sonors que el paisatge hi fa sonar amb les seves formes de vida.

Podria ser la freqüència i la diversitat dels cants dels ocells un indicador de la bona salut dels paisatges? Seria possible, en aquest sentit, parlar de la qualitat dels cants dels ocells en un indret

Paisatges sonors

com a indicador de la qualitat d'aquell paisatge? A Anglaterra un alumne meu ho va explorar en la seva tesi, gravant els tords cantaires (*Turdus philomelos*) en diferents indrets, avaluant la salut ecològica d'aquells paratges i analitzant-ne els enregistraments. Els resultats van ser suggerents però no conclouents. Però, com sabeu, en la ciència l'absència d'evidència no vol dir evidència d'absència. Potser caldria explorar-ho més.

L'artista i autor Perejaume va començar a explorar les veus del paisatge en un llibre de fa ja més d'una dècada, *Oïsmè*⁸. En un llibre més recent, *L'obra i la por* (Capítol "De la veu", p. 24), Perejaume explora novament com parlen les veus del paisatge. Esmenta que en un moment donat va proposar-se parlar i escriure de la manera com el paisatge parla i escriu (p. 24). Dóna algun exemple de paisatges que parlaven, com la roca del Catroc ("una roca oscil·lant que hi havia en terme d'Alcover" [p. 27]), i ens recorda com els poetes sempre han tingut present que els paisatges diuen alguna cosa. Ho fa Verdager ("La veu del Montseny", "La veu del Puigmal") i ho ha fet el mateix Perejaume en alguns dels seus poemes, com també Blai Bonet.⁹ A *L'obra i la por* Perejaume demana que ens adonem que, en la nostra relació amb la natura, és "com si haguéssim decidit per majoria, gairebé unànimement, no només que els arbres, la terra o els rius no parlen, sinó que no tenen res a dir" (p. 33). I ens convida a "sospesar l'atorgament que ens hem fet els humans de l'ús exclusiu de la veu, i pensar fins a quin punt, amb la veu nostra, participem d'una veu més àmplia" (p. 35). La veu humana, suggereix Perejaume, és part de la veu més àmplia amb la qual parla el món.

En un altre vessant, el mateix Perejaume és l'autor d'una filmació que recull la veu d'un paisatge: *Assaig de mimologia forestal*, en la qual un "bosc preparat" ("a la manera del piano preparat de John Cage", escriu Perejaume) és l'únic personatge que parla, "primer amb fressejadors enfilats a les branques, i després amb les branques assorollades pel pas del vent." Cap al final de la filmació, uns subtítols reflexionen sobre la veu del bosc i la veu dels paisatges en general.¹⁰

⁸ "Oïsmè" és un topònim de la Noguera, que dona nom a un llogarret (la Baronia de Sant Oïsmè) amb església i castell romànics. Perejaume aprofita que el nom d'aquest lloc enlairat i aquest sant (que no consta al santoral, segons Corominas seria una variant d'Onèsim) sona com una variant d'*oïu-me*, convertint-lo en una mena de referent i patró dels paisatges que demanen que els oïm.

⁹ Per exemple a *Obreda*. També el poema "Lo plus bell catalanesc del món", de Blai Bonet (1957), transmet amb tota la seva força rítmica una impressió de la sonoritat del paisatge mediterrani.

¹⁰ La filmació conclou amb aquest text de Perejaume:

"La tradició de les alzines parlants es remunta a l'antic santuari que Zeus tenia a Dodona (a la regió de l'Epir, prop de l'actual Iōánnina), on una alzina sagrada, amb el murmuri de les fulles produït pel vent, donava entenent els missatges del déu als seus sacerdots. El fet el recull Homer quan el déu 'des de l'arbre diví d'encelat fullam' aconsella a Ulisses que retorni a Ítaca. També Èsquil en el *Prometeu encadenat* es fa ressò d'aquesta alzina que parla 'clarament i sense cap mena d'enigma'. Segles més tard, Virgili, a les *Geòrgiques*, encara es meravella de 'l'alzina, gegant dels boscos, amb el seu fullatge estimat de Júpiter'. D'aleshores ençà, pel que sembla, les alzines han engolit el silenci dels déus."

"Ara bé, si els arbres, les roques i el cel no tenen o no ens sembla avui que tinguin una veu divina, bo serà que els atorguem, almenys, una veu democràtica: alguna forma participada, parlamentària i política de veu, per tal que els puguem cedir a ells la paraula i rebre'n el brogit. Ja ho diu Miquel Bauçà: 'No parlàvem i era el cel'."

La geosonoritat de les cultures

A tot aquest repertori cal afegir la sonoritat humana. Cada paisatge s'expressa també amb diversos repertoris de sons humans que han anat coevolucionant amb aquell paisatge a través dels segles. Un d'aquests repertoris és el de la música popular tradicional: dels flabiols i les xeremies als tambors i, també, les campanes (els campaners són encara part del paisatge sonor de ciutats com València). I naturalment, la veu, les cançons populars.

Un cas rellevant és el dels aborígens australians, que han conviscut amb els paisatges d'aquell continent durant com a mínim 40.000 anys (potser 70.000 anys, segons algunes estimacions) i són per tant la cultura avui més antiga, la més propera, per dir-ho així, a la sonoritat ancestral del món. Sabem que en arribar van tenir un clar impacte en els ecosistemes d' Austràlia, però un cop van sintonitzar amb aquells paisatges hi han viscut de manera prou sostenible durant milers d'anys. Un dels elements clau en aquesta sintonia entre els aborígens i el seu paisatge és la seva concepció d'una època mitològica originària anomenada l'era del somni (*Dreamtime* en anglès; *Altjeringa* o *Tjukurpa* en dues de les llengües aborígens que han arribat als nostres dies). Tradicionalment, els aborígens han considerat cada element destacat dels seus paisatges (turons, coves, rocs, rierols) com un rastre present i vivent dels seus avantpassats mítics de l'era del somni. Una complexa sèrie de cançons tradicionals explica l'origen i el significat de cadascun d'aquests elements del paisatge. Dos punts qualssevol del territori estan units per diverses senderes de cançons (*songlines*) que passa a passa donen veu (i ritme) al paisatge.¹¹ Aquests cants, que acompanyaven els aborígens durant caminades de dies i dies, són sempre en la llengua indígena local (n'hi havia unes 500 quan van arribar els europeus), de manera que per cantar recorreguts llargs cal parlar les llengües dels diversos paisatges. Bruce Chatwin explicava l'anècdota d'un aborígen que l'acompanyava en un recorregut en jeep per Austràlia. L'aborígen va començar a cantar les cançons molt de pressa, intentant adaptar-se a la velocitat amb què el vehicle travessava els paisatges. Naturalment, aquests cants són fets per ser cantats caminant: caminar és la millor manera de submergir-se en els ritmes d'un paisatge.

En illes que ens són més properes que Austràlia les cançons han estat també, fins fa ben poc, lligades a la terra. A *L'obra i la por*, Perejaume esmenta els estudis de Baltasar Samper sobre les cançons de treball al camp a Mallorca, i explica com els informants de Samper no eren capaços de cantar les cançons davant del fonògraf en una cambra (p. 29-30, n. 2.). En part perquè per cantar les cançons calia que el cos estigués fent el treball corresponent. Però potser una altra raó per la

¹¹ O ho feien. A partir de la colonització moltes d'aquestes senderes han quedat bloquejades per noves construccions (i les seves cançons eixordades per l'estrèpit de ciutats i carreteres). Un dels millors documents sobre aquesta pràctica aborígen és el llibre de Bruce Chatwin *The Songlines*.

Paisatges sonors

qual aquestes cançons del camp no era possible cantar-les entre quatre parets és perquè havien coevolucionat durant segles amb els paisatges de l'illa. Hi ha avis mallorquins que encara avui recorden aquells enregistraments de la primera meitat del segle XX: diuen que, una vegada gravats, van sentir por, i deien pel poble "mos han pres sa veu", perquè després la sentien en aquell estrany aparell i veien que aquells homes s'enduien les seves veus.

Un paisatge sonor en el qual tots estem immersos és el del llenguatge. Fins i tot quan estem aparentment en silenci, la majoria de nosaltres continuem barrinant paraules dins la ment, paraules que sempre tenen una sonoritat específica. Si ens demanen que pensem en una paraula determinada, la majoria de nosaltres generalment la imaginem escrita (en un llibre, un full o una pantalla), és a dir, en el seu aspecte visual. Però les paraules són originàriament sons, oralitat que després es congela en escriptura: no van tenir cap aspecte visual durant milers i milers d'anys, fins que en alguns indrets es van començar a inventar signes per visualitzar-les.

Les llengües i els dialectes coevolucionen a través dels segles amb els paisatges, fins al punt que organismes com la Unesco han reconegut que una de les millors maneres de protegir un ecosistema és protegir les seves llengües indígenes, perquè aquestes llengües han crescut en aquell paisatge, en diàleg amb els seus sons i les seves formes de vida. D'una banda, les llengües indígenes tenen un repertori lèxic que permet distingir detalls que el nouvingut mai no veuria, tant pel que fa a la identificació d'espècies com a fluxos migratoris i ritmes estacionals. D'una altra banda, les llengües locals poden haver adquirit al llarg dels segles una sintonia especial amb els paisatges sonors d'aquells ecosistemes. Una vegada es perd aquesta sintonia amb el paisatge, és fàcil que sobrevingui la destrucció de l'espai físic. S'ha dit que en gran mesura Austràlia va perdre bona part de les seves espècies vegetals i animals després de la colonització perquè els britànics no tenien paraules per entendre aquells paisatges. Segons el lingüista Peter Mühlhäusler, la destrucció ecològica va ser "resultat de la falta de recursos lingüístics per part dels colonitzadors per entendre el que trobaven [...]. La percepció europea del paisatge australià estava completament en dissonància amb aquella realitat [...]"¹²

Si els llenguatges desenvolupen a través del temps una sintonia amb els paisatges en els quals es parlen,¹³ podríem plantejar-nos fins a quin punt els diferents paisatges tenen alguna cosa a veure amb les diferents sonoritats que les llengües i dialectes hi desenvolupen al llarg del temps. Evidentment, en l'evolució dels diferents parlars hi influeix la confluència de diversos substrats

¹² Peter Mühlhäusler, professor de Lingüística a la Universitat d'Adelaide, citat per Tove Skutnabb-Kangas (2000).

¹³ "Languages over time become fine-tuned to particular environmental conditions", Peter Mühlhäusler, citat per Tove Skutnabb-Kangas (2000).

lingüístics. Però potser el paisatge també es deixa sentir en les llengües. Per exemple a través dels topònims: no hi ha llocs que ens han suggerit ells mateixos el seu nom? Els paisatges, en tant que dotats d'una identitat sonora pròpia i en tant que immenses caixes de ressonància, podrien influir en la sonoritat dels parlars que s'hi fan sentir. Els accents de la costa i els de la muntanya, posem per cas, reflecteixen d'alguna manera subtil la sonoritat dels paisatges en els quals i amb els quals es comuniquen dia a dia? Per exemple, l'anglès que es parlava a la Gran Bretanya als segles XVII i XVIII no era de cap manera homogeni, però no deixa de ser interessant que en poques generacions l'anglès d'Anglaterra, l'anglès de l'Amèrica del Nord i l'anglès d'Austràlia s'hagin convertit en tres parlars que es distingeixen sobretot per la seva sonoritat, pel que anomenem accent. Les diferències de lèxic i gramàtica són mínimes, hi ha sobretot una diferència de pronúncia, accent, sonoritat. Sens dubte, aquest ràpid procés de diferenciació sonora de l'anglès té a veure amb els dialectes principals dels immigrants que van arribar a les diferents regions: en el cas d'Austràlia, el *cockney* i l'anglès d'Irlanda eren dos dels ingredients dialectals que s'hi van barrejar. Però què fa que una o altra sonoritat acabi predominant és un procés que no està prou explicat. És possible que els paisatges d'Austràlia hagin contribuït a modelar la sonoritat de l'anglès d'Austràlia, i que els paisatges nord-americans hagin contribuït a la gamma de sons de la pronúncia nord-americana?

Escoltar les veus del món

Hem cregut que el món era sord i mut. El premi Nobel de Medicina Jacques Monod afirmava en un cèlebre passatge del seu llibre *El azar y la necesidad* (1970) que les societats modernes havien acceptat alegrement el poder que forneix la ciència moderna sense voler escoltar el missatge de fons que aquesta transmet. Aquest missatge de fons, segons aquest gran científic, és que l'ésser humà viu aïllat i arraconat en “un món que és sord a la seva música”. En el pic de l'optimisme tecnocientífic (abans de la primera crisi del petroli, una època en la qual sovint s'imaginava que avui no caldria ja treballar i bona part de la humanitat estaríem viatjant pel cosmos), les ments més despertes de la nostra cultura consideraven que el món és sord a la nostra música. Un món sord és un món absurd (*absurd* ve del llatí *absurdus* i etimològicament vol dir “de sords”, com quan parlem d'un *diàleg de sords*). El nostre diàleg amb el món ha estat massa sovint un diàleg de sords. Potser el món ha estat sord a les nostres veus perquè nosaltres érem sords a les veus del món.

Potser el món només ens ha estat kàfkiament indiferent perquè només el veiem com a magatzem de matèries primeres i com a rerefons de les nostres proeses. Quan donem entitat i identitat als paisatges, a les coses, al món, tot canvia.

Paisatges sonors

Què succeeix si, en comptes de voler dominar el món, ens posem a escoltar-lo, a escoltar les veus del món?

Crec que, en bona mesura, el nostre futur depèn d'aprendre a escoltar les veus del món. Escoltar amb la triple dimensió que esmentàvem: receptivitat, exploració, protecció. La taula rodona de la cultura s'enriquiria enormement si la compartíssim amb les veus que ens envolten (naturals i culturals, algunes d'ancestrals, altres de més modernes), veus a les quals fins fa poc no paràvem gaire l'orella.

Els paisatges tenen veu. Escoltem-la.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARISTÒTIL (2000). *Metafísica*. Barcelona: Gredos.
- BLUMENBERG, Hans (1957). "Licht als Metapher der Wahrheit", *Studium General* 10, núm. 7.
- BONET, Blai (1987). "Lo plus bell catalanesc del món", dins Blai Bonet. *El jove*. Barcelona: Empúries.
- BRUGUERA, Jordi (1996). *Diccionari etimològic*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- CHATWIN, Bruce (2000). *Los trazos de la canción*. Barcelona: Península. [Títol original *The songlines* de 1986].
- COROMINAS, Joan (1980-2001). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial.
- DANIÉLOU, Alain (2006). "Música, hombres y dioses", dins Alain Daniélou. *El shivaísmo*. Barcelona: Kairós.
- DESCARTES, René (1999). *Discurs del mètode*. Barcelona: Edicions 62. [Títol original *Discours de la méthode* de 1637].
- HESSE, Hermann (1987). *El joc de les granisses*. Barcelona: Edicions 62. [Títol original *Das Glasperlenspiel* de 1943].
- JAUSET, Jordi (2008). *Música y neurociencia: la musicoterapia*. Barcelona: Editorial UOC.
- LEVIN, David Michael (1985). *The Body's Recollection of Being*. Londres: Routledge.
- (1988). *The Opening of Vision*. Londres: Routledge.
- (1989). *The Listening Self*. Londres: Routledge.
- LÜ BUWEI (2000). *The Annals of Lü Buwei [Lü shi chun qiu]*. Stanford: Stanford University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- (1969). *La prose du monde*. París: Gallimard.
- MONOD, Jacques (1999). *El azar y la necesidad*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MORET, Xavier (2008). "Ho deia Neruda: 'Pájaro a pájaro conocí la Tierra'", *El Periódico*, 7 de desembre de 2008.
- NERUDA, Pablo (2004). *Arte de pájaros*. Barcelona: Debolsillo.
- PEREJAUME (1998). *Oïsmè: una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdager*. Barcelona: Proa.
- (2007). *L'obra i la por*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Cercle de Lectors.
- (2003). *Obreda*. Barcelona: Edicions 62.
- (200?). *Assaig de mimologia forestal*. Filmació inèdita.
- SAMPER, Baltasar (1994a). "Les cançons de treballs agrícoles a Mallorca", dins Baltasar Samper. *Estudis sobre la cançó popular*. [Ciutat de Mallorca]: Universitat de les Illes Balears; [Barcelona]: Abadia de Montserrat, p. 34-44.
- (1994b). "Els cants de treball a Mallorca", dins Baltasar Samper. *Estudis sobre la cançó popular*. [Ciutat de Mallorca]: Universitat de les Illes Balears; [Barcelona]: Abadia de Montserrat, p. 64-85.

Paisatges sonors

- SANCHÍS, Inma (2008). “Con buena música las vacas dan más leche”, *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 2008, p. 60.
- SCHNEIDER, Marius (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- SKUTNABB-KANGAS, Tove (2000). *Linguistic genocide in education —or worldwide diversity and human rights?* Filadèlfia: Lawrence Erlbaum Associates.
- WILDING, Robin (1999). “The association between aspects of song quality of the thrush, *T. philomelos* and breeding success”. Tesi no publicada, del Schumacher College i la Universitat de Plymouth.