

EL SOROLL, UNA MÚSICA COMUNITÀRIA

Francesc Llop i Bayo

Tècnic d'etnologia

Generalitat Valenciana

No és la primera volta –i esperem que tampoc la darrera– que escrivim sobre el paisatge sonor, és a dir el conjunt de sons percebut en un moment/espai concret. Tractaré de mostrar, de bell nou, que no existeix el soroll, que tota acció sonora d'una persona o d'una comunitat és un fet cultural ple de comunicació.

Com he dit, no és la primera vegada que escric del tema. Més enllà d'un treball continuat en el món de les campanes i dels tocs tradicionals, i fins i tot malgrat aquell estudi al qual estic dedicant la major part dels meus esforços tècnics i vitals, he tractat de reflexionar sobre la producció sonora, com un marcador cultural. De fet, les campanes, sobre les quals no tornaré a parlar avui, no són més que un element més d'aquest paisatge sonor, compartit i comunicatiu.

Tot i que és de veres que fou un breu article de MIRA (1978:7) que es sentia xocat –a la manera antropològica: “sentir-se estrany és el principi de tota investigació”, que deia VELASCO– al sentir tocar les campanes del Patriarca de València, qui em va fer descobrir, per primera vegada, la riquesa conceptual del “paisatge sonor”.

Entre altres vaig participar en un ambiciós projecte de recerca de “sorolls tradicionals”, propiciat per l'*Instituto de Acústica del C. S. I. C.* que tractava de descriure i interpretar els diversos sons produïts pels treballadors mecànics de petites indústries, que hom encara insisteix en dir *artesanes*, per tot l'Estat. El procés de la recerca anava confirmant allò que només semblava una intuïció a l'inici: que els sons produïts en diversos actes tècnics tenien no sols una necessitat mecànica sinó una voluntat comunicativa. I fins i tot arribàrem a enregistrar sorolls estrictament tècnics, com ara els produïts per telers manuals semblants, i que tenien ritmes diferents i diferenciats, si es recollien a Aragó o a Andalusia. Calia, per tant, repensar aquell fenomen del soroll, que tan pròxim ens és.

De fet se'ns va acusar –metafòricament i acadèmica, però acusació a la fi i al cap– que a la nostra tesi doctoral, sobre els campaners tradicionals a Aragó només parlàvem dels emissors, dels campaners, i no pas del complex món dels receptors, dels oients.

REPENSAR EL SOROLL

Calia per tant repensar el concepte de soroll –si és que aquest existeix. Per què finalment, *nosaltres* no fem mai soroll; soroll el fan, sempre *els altres*.

Els manuals a l'ús –però també la consciència més comuna– planteja el problema des del costat de la recepció, i aquest raonament no serveix per comprendre el problema –si problema hi ha. Recordem un *Manual de grabación* de SCOTCH (1978: 8) que establia el següent *PRINCIPIO GENERAL*: *Sonido es la sensación producida en el oído por un movimiento vibratorio de un cuerpo*.

Naturalment, si el so és una sensació produïda en la oïda, aquesta sensació pot ser percebuda com una agressió, i per tant com un soroll, si no entenem el significat.

De certa manera el so inesperat desconcerta –i aquesta característica ens deu haver salvat més d'una vegada com espècie. No cal més que recordar com, quan estem a mig dormir, un so ens desconcerta fins que el reconeguem, fins que arriba a tenir un significat, en el qual moment deixa de preocupar, d'inquietar, de ser escoltat.

Si pensem, pel contrari, que el so és una sensació generada per un cos en moviment (vibratori, clar) la situació s'inverteix: el so comunica i té intenció, encara que falle el receptor. Mal procés de comunicació, em direu, si no hi ha la cadena completa emissor/medi/receptor, però repensant, a la manera antropològica el procés, no cal necessàriament receptor per completar la comunicació. O, millor dit, qui pot negar que l'emissor siga el mateix destinatari del missatge?

El raonament, respecte al *soroll*, hauria d'invertir-se: el so produït per persona sempre té un significat, i aquesta manera de manejar el so, és un tret cultural de la comunitat on viu l'emissor. Naturalment descarte els sons produïts per animals, encara que no sé per què: si en les nostres aglomeracions, majors o menors, sempre de cultura urbana al menys en el nostre context, hi ha sons animals, és per què els ho permetem, que és una forma de contribuir a la seua difusió.

LA CONSTRUCCIÓ DELS MISSATGES

Com he dit els ritmes, fins i tot els ritmes tecnològics, comuniquen. No cal quedar-se en les anècdotes, però també aquestes són significatives: el soroll produït per alguns artesans descreguts, en moments tradicionals de silenci, com ara la Setmana Santa de fa un segle, era una manera clara –i sonora– d'expressar que *ells no combregaven amb rodes de molí*. I parlant de molins –però la reflexió val per a qualsevol ofici, fins i tot actual– els moliners expressaven el seguiment del procés tècnic per aspectes aparentment no mesurables, com ara el soroll de les moles en moviment, que anava variant segons la càrrega o la velocitat de gir, així com pels diferents olors. Aquests *sorolls* no sols comunicaven –i comuniquen–

que la màquina està funcionant, si més no que està en funcionament, que està produint, que està activa, com la gent que la fa moure.

Per tant, un simple so tècnic –el funcionament de la màquina– va més enllà de la necessària producció sonora determinada pels diferents elements mecànics que conformen la instal·lació. També comunica, i transmet ritmes de so i de silenci, espais i temps marcats i remarcats pels sons.

La primera observació respecte als sons tant tècnics com culturals, és la manera en que contribueixen a construir el temps social. Clar que encara depenem, cada volta menys, dels condicionants marcats per la Natura: la llum variable del sol, que construeix jornades de diferent durada al llarg de l'any, les diverses temperatures i altres elements meteorològics com la pluja o el vent. Però tot i que les noves tecnologies –i no em referisc als ordinadors o als mòbils, sinó a coses que han canviat radicalment la vida quotidiana com la llum elèctrica o els motors d'explosió– possibiliten cada volta més una vida menys *natural* –cosa la qual vol dir menys subjecta als impediments externs com la llum solar o el fred, per exemple– continuen *escrivint-se* ritmes antics com el temps, potser per què estan massa a dintre. Vull dir que el diumenge *sona* de manera diferent, marcat per silencis, i anunciat per una nit abans de dissabte, després de divendres, i ara de dijous cada volta més sonora.

Els ritmes sonors reproduïen els comportaments i els valors de la comunitat: no guardem, encara certs silencis quasi religiosos, no sols en els temples, sinó també en museus o biblioteques, mentre que els llocs de reunió, com ara els cafès, tenen un nivell de decibels molt superior als homòlegs holandesos o belgues i fins i tot francesos?

I així els sorolls marquen temps de treball i temps de festa. Hem observat, en altre lloc, com la pirotècnia, a casa nostra, no s'utilitza de manera arbitrària ni aleatòria, sinó que construeix temps i moments especials. No és ara, en febrer, moment de sentir petards, però tampoc serà moment un dinou de març de matinada, amb les *falles cremades*, quan alguns, que ignoren les regles comunes mai escrites, continuen *cremant pólvora*, cosa que era acceptable i acceptada unes poques hores abans.

Escrivíem en aquell treball que també la pólvora –com altres elements sonors– no sols construeix un temps diferent i diferenciat, el temps de la festa, si més no marca un territori *sagrat*, el *nostre*, el territori de la comunitat. I així mascletades, despertades i altres rituals sonors, fins i tot transmesos per la televisió local, remarquen uns i altres valors, temporals, espacials i comunitaris.

Sense voler parlar de campanes, però l'exemple és significatiu, tant de l'ús sonor com del *caràcter valencià* –si tal cosa existeix– és allò que diu Josep LLOP (1675) referint-se al Micalet, la gran campana de les hores de la ciutat de València, que la varen construir d'un volum més gran del necessari *per què arribara el seu toc a les muralles i més enllà, per mostrar la magnificència d'una Ciutat tan il·lustre com aquesta*.

El so, per tant, com un fet cultural, que marca territori, que remarca el temps i l'espai d'una comunitat. Però també com una agressió, apercebuda pels altres.

EL SOROLL EL FAN ELS ALTRES

Em referia adés al so percebut com a *soroll*, com agressió sonora. L'exemple del rellotge de València ens pot valer, però no és pas l'únic. El so es considera, pels qui el determinen, com una marca de prestigi, fins a més enllà dels límits de la comunitat, però no hem de pensar que els de *fora muralles* pensarien el mateix. Pel contrari, pels receptors externs, el so és una mostra continua i continuada d'agressió: el voler mostrar-se superior no genera necessàriament admiració entre els suposats inferiors.

I és en aquest moment que *els altres* es senten agredits. *Soroll*, finalment, no és més que la manera negativa de referir-se al so, i de cap manera es considera un acte de comunicació, si més no de provocació. On estan els límits? Tampoc es fàcil. Abans parlava dels sons produïts per les màquines durant el treball, en oficis més o menys manuals. Cap dels entrevistats va considerar molest el so produït per ells, però de vegades es sentien molestos pels so dels altres, que anomenaven *soroll*, i sobre tot pels sons produïts per les altres empreses de l'entorn. Els sons tècnics, ço és els generats durant el procés de producció tenien un doble component: indicaven si el treball es realitzava de manera correcta (tant per als autors com per als seus companys, que de certa manera controlaven la qualitat de la tasca dels altres a través dels sons) i també que l'empresa estava produint, estava viva. Sons que per tant tenien un component tècnic i comunicatiu en tot moment, i que per tant afegien a la generació necessària de sons, la informació relativa a la qualitat i continuïtat del treball.

Potser la conclusió que va sorprendre més al llarg de l'estudi –que nosaltres intuïem des de la nostra formació antropològica des del principi– va ser que els sons no tenen un component objectivament reconeixible i apreciable. Dit d'una manera diversa: no hi havia, en cap moment, sons *bons* i *sons roïns*, sinó que aquests, com els valors patrimonials, eren –i són– valors afegits. L'exemple que va copsar més va ser la proposta a uns testimonis de referència d'una sèrie de sons enregistrats; de tots ells el que més esgarrifador es podia descriure com una mena de soroll continu, amb unes *dents* o cops més aguts i forts, mostrat sense imatges, que contrastava amb el so amable produït per una cascada d'aigua, aquesta si visualitzada, junt amb la seua veu. Curiosament es tractava del mateix enregistrament, i sols les imatges modificaven de manera inversa la percepció. No era el so el qui, objectivament, produïa uns o altres efectes i sensacions; era la informació complementària, present o absent, que podia invertir de manera radical el significat del receptor.

Hi ha per tant una contínua relació entre el so, la voluntat de produir-lo i els seus possibles significats. I aquesta relació és cultural, i per tant apresada i compartida per una comunitat, i no sempre fàcil d'expressar. Recordem, ara mateix, un dels

fenòmens de masses més imponents de la cultura valenciana, com és ara el conjunt de mascletades que es disparen, sobre tot durant les festes, a les quals la gent acudeix, amb un silenci i una actitud pròpies de concerts. La gent va, espera, sent, opina i aplaudeix, si s'escau, però diu que van a *vore la mascletà*. Veure? Si més que no res van a sentir, en l'ambivalència de la paraula, és a dir a escoltar i a tenir la sensació en tot el cos de la pólvora explotada.

EL CONTROL SONOR

Però aquesta comunicació, instantània, potent i efimera, no podia ser, fins a temps molt recents, enregistrada. Sols podia ser descrita... i controlada. No falten les dues vessants, per tractar de conèixer i de reconstruir, amb totes les limitacions possibles, aquests sons del passat.

En un altre treball nostre, sobre les ordenacions urbanístiques de Requena, a finals del XIX, detectàvem la doble presència i control del so, per part de les *Autoridades*, és a dir de aquells qui tenien accés al poder municipal, i tractaven de modelar la ciutat –també la ciutat sonora– a la seua imatge i semblança.

La referència als sons produïts contra les tronades, per allunyar la pedra; amb motiu de les *cencerradas*, per castigar de manera simbòlica els casaments i altres accions que trencaven l'equilibri social, o dels concerts nocturns, es prohibien, ja que eren indignes d'una societat moderna –el mateix argument que ara!– però en realitat eixa referència a l'ordre es referia a l'ordre dominant, per una part, mentre que l'expressió sonora es tractava de prohibir, justament per què estava en aquell moment viva.

Per tant, normes o descripcions poden servir per tractar de reconstruir un conjunt sonor, del qual sabrem sempre poc. Al menys fins que les tecnologies permeten algun dia l'enregistrament de sons passats que, potser, encara van d'un lloc a altre i esperen ser recuperats. Ironia? Qui sap! Tampoc semblava possible, fa sols un segle i mig, enregistrar sons, sobre tot amb la *fidelitat* que ara sembla factible.

LA FIDELITAT DELS ENREGISTRAMENTS

Ara es diu, a cada cop que sorgeix una nova invenció, que es repleguen, de manera més fidel, els sons produïts. No pocs discrepen, encara que aquesta proposta vaja contra el que hem dit fins ara. Diuen, com Maurice ANDRÉ (MUÑOZ: 1987; 39) que proposen que l'alta fidelitat és irreal, ja que ningú escolta els sons, al menys tot temps, al menys de manera conscient, en estèreo. El so arriba, sempre, *contaminat*, és a dir farcit d'informacions, no sols de la pròpia producció sonora, sinó d'altres elements, que es confronten i es conjuguen, en la dialèctica continuada de la vida quotidiana.

El so enregistrat en *alta fidelitat* es tracta i es considera des del punt de l'emissor, i no pas del receptor. No s'ubiquen, per posar un exemple, els micròfons que enregistren un concert entre el públic, si més no penjen en el mig de la sala, en

aquell punt més adient per replegar-ho tot... en un punt impossible on cap espectador, ni el més privilegiat, ni el més dotat, estaria mai. Quina fidelitat és aquesta?

La resposta està relacionada amb la nostra proposta: és la fidelitat desitjada per l'emissor, és la voluntat d'expressar-se d'una manera irreal, però culturalment factible i ideal. Diuen que VON KARAJAN manava enregistrar els instruments de l'orquestra per separat, i que fins i tot feia tallar i acoblar les distintes cintes dels magnetòfons, per que el so fos perfecte... Aquesta proposta escandalitza, però és el que es fa, de manera habitual, en els enregistraments de música *pop* i altres músiques actuals, on hi ha un treball intens de laboratori, i una representació, movent-se i fent com que canten i toquen a l'hora dels concerts.

L'efecte per tant és el buscat: la *perfecció* de l'emissió, la busca de transmetre allò que volen contar – i que qui sap com interpretaran els oients.

Un altre problema és la recepció, a la qual no m'interessa tant, no pas perquè no siga un aspecte fonamental del procés, sinó perquè sembla molt més estudiada i compresa. De tota manera tots som conscients que no *sona igual* un concert –o un partit de futbol, i encara menys una *mascletà*– sentits en directe o a través dels millors equips de reproducció sonora. Falta l'*ambient*, és a dir el context, que ompli, completa, manipula i dona sentit a la informació sonora.

No obstant, aquella *fidelitat* de l'enregistrament és imprescindible per treballar seriosament sobre la voluntat dels emissors, sobre els sons produïts, i fins i tot sobre les sensacions dels receptors.

És un tema que ens dona a pensar: cal enregistraments sonors *objectius* per poder *composar* paisatges sonors, reproduccions possibles dels sons passats. Justament aquesta fou una experiència molt interessant, que vam dur avant en la Direcció General de Patrimoni Cultural (crec que era el seu nom en aquell moment, com canvia de tant en tant...) en 1992, amb motiu de la inauguració de la *Sala de la Muralla* de l'IVAM. A partir d'uns textos de BOIX, cronista de la ciutat i autor d'una Guia de Viatgers cap a 1850, vam compondre el cicle sonor de la ciutat emmurallada en un dia qualsevol, i en la festa de Pasqua.

Aquesta fou una experiència –del mot experimentar, per tant, una proposta– molt interessant: teníem els sons enregistrats durant l'estudi ja esmentat dels oficis, i teníem una *partitura*, és a dir una acurada descripció dels sons de la ciutat; només calia aplicar les tises –en aquells moments encara no eren digitals els enregistraments– i anar tallant i pegant. I la percepció, que és sempre subjectiva, anava desviant la seua atenció d'un motiu a altre, però els sons continuaven. El soroll de l'aigua era una constant al llarg del disc, però desapareixia, o millor quedava ocultat pels sons de la natura primer, de les persones després. Pel contrari, en un dissabte de glòria idealitzat, el silenci propi de les coses sagrades es trencava pel soroll dels objectes trencats, dels cavalls al trot, de la pólvora explotada i de les campanes al vol, per marcar el retorn de la vida, la resurrecció del déu, l'inici de la primavera...

L'ESPAI SONOR

Però com articular els sons produïts, voluntàriament produïts, per una comunitat? La proposta de *paisatge sonor*, que desenvolupa Murray SCHAFER en un treball intens i multidisciplinar ens sembla limitada tot que possible: un *paisatge sonor* és el conjunt de sons percebut per un oient, en un context cultural –en el sentit antropològic ampli– concret. Però aquest paisatge sonor pot diferir no sols d'un altre oient ubicat en les proximitats, i modelat per distintes percepcions sonores i culturals. No és aquest el tema. La qüestió, encara difícil de resoldre, fins i tot amb les modernes tecnologies, és replegar la totalitat dels sons produïts en una comunitat, de manera que es puguin apreciar els diversos *paisatges sonors*.

Per tant, *espai sonor* seria aquell conjunt de sons produïts de manera voluntària –o al menys permesa– per una comunitat, que reflecteixen els seus valors, és a dir la seua manera d'ordenar el temps, l'espai i el grup, i també els seus valors sonors: sons i silencis ordenats per marcar, construir i reforçar la comunitat, front als seus membres i, sobre tot, front als estranys, als membres de les altres comunitats. Estem parlant d'un immens fenomen cultural, extremadament complex, que permet molt diverses perspectives, és a dir diversos paisatges sonors. I suposem, com hem proposat tot al llarg del discurs, que les diverses perspectives reflecteixen parts, interrelacionades, de la totalitat, per una part, i per l'altra la manera d'organitzar-se, en el món i front al món, del grup que emet –o deixa emetre– aquells sons, sempre organitzats, fins i tot en el caos aparent.

PROPOSTES DE RECERCA

Les propostes obertes, fa anys, estan encara per abordar. Es tractaria de fer enregistraments parcials –fins i tot a un nivell menor dels paisatges sonors, és dir enregistrar diversos fenòmens o *objectes sonors*, en la seua globalitat, i tractant de comprendre, sobre tot, el significat dels emissors.

La suma, interrelacionada, d'aquests enregistraments, significaria, en un context temps –espai, un *paisatge sonor*, i a un nivell més complex l'*espai sonor* d'una comunitat. Per tant, l'espai sonor seria la manera que eixa comunitat s'expressa, la manera que té de manifestar la seua presència, i d'organitzar la seua vida, quotidiana i festiva.

Els enregistraments de fets concrets podrien servir per tractar de reconstruir paisatges i espais sonors del passat, i fins i tot del present, amb totes les reserves possibles. No cal insistir en un dels resultats del treball de camp dels sons dels oficis en el qual hi havia diversos ritmes segons la comunitat de procedència.

De fet aquesta és una altra –i fructífera– via de recerca: aquelles diferències que caracteritzen als grups, que podrien estudiar l'etnomusicologia, però també els experts en música, en sons, o en acústica. La nostra proposta, finalment, tracta de conjuntar diverses vies de recerca, per descobrir primer, per replegar després,

per analitzar i arribar a comprendre finalment, amb la possibilitat última de reproduir, amb totes les conseqüències i amb coneixement, els paisatges i els espais sonors de qualsevol grup, de qualsevol comunitat organitzada.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia esmentada, així com diversos articles relacionats amb reflexions i estudis sobre paisatges sonors, es poden consultar, íntegres, a la nostra pàgina Web: *<http://campaners.com/francesc.llop>*