

Treball de final de grau

# ELS ERRORS DE PERCEPCIÓ AUDITIVA EN LA LLENGUA CATALANA

---

MALENTESOS EN CANÇONS

---

Laura Berja Enríquez

Directora: Blanca Palmada Félez

Grau en llengua i literatura catalanes

Facultat de Lletres

Universitat de Girona

Juny de 2015

---

El treball de final de grau m'ha plantejat diverses dificultats, però sens dubte la primera va ser l'elecció del tema, tot i que ja tenia clar que havia de ser de llengua, més que de literatura. Des de ben petita, la música i la llengua han estat per a mi dos pilars vitals, de manera que, quan vaig indagar una mica dins el tema dels malentesos auditius i vaig veure que es donen sobretot en lletres de cançons, ho vaig tenir clar. Va ser complicat trobar bibliografia perquè no n'hi ha en abundància, però la falta d'estudis en aquest àmbit em va fer acabar de decidir. Al començament se'm va fer complicat trobar material per exemplificar allò que explicava. Però, buscant molt, vaig anar trobant cançons en català que em van permetre seguir amb la determinació d'estudiar aquest fenomen perceptiu. Gràcies a les indicacions de la directora, vaig poder anar bastint un model per explicar com es donen els malentesos auditius des del moment que neixen com a estímuls sonors vagues fins que es resolen d'una manera o altra.

## AGRAÏMENTS

A la directora del treball, la Blanca Palmada, que m'ha donat suport des del primer moment, des de la tria del tema fins el final. Gràcies per tota la implicació, l'ajuda i els consells. I gràcies per aquest optimisme característic que facilita les dificultats i escurça les llargades.

A tota la gent que m'ha donat, conscientment o no, material per analitzar i opinions diverses. Sense ells no hagués pogut fonamentar i discutir les idees que tenia al cap i anar-les consolidant.

Als meus companys, pel suport moral i filològic i per proporcionar-me material amb què treballar. En especial, a la Clàudia, la Judit i la Valentina per l'amistat i perquè sempre hi són.

A en Dani, pel suport i per creure sempre en mi. I a la meva família, especialment als meus pares, germà i *avis*, perquè sense ells no hauria arribat fins aquí.

## ÍNDEX

Introducció	Pàg. 4
1. Una forma dubtosa: requisit per al malentès	Pàg. 8
1.1 Les lletres de cançons i l'ambigüitat	Pàg. 8
2. El desig d'entendre: l'obligació de descodificar	Pàg. 11
3. Els mecanismes que porten a l'error: camins alternatius	Pàg. 13
3.1 Errors perceptius en cançons	Pàg. 16
4. Els efectes del bilingüisme: el contacte entre llengües	Pàg. 18
4.1 Les cançons en contextos bilingües	Pàg. 20
5. Anàlisi de casos de malentesos en cançons	Pàg. 22
Conclusió	Pàg. 32
Bibliografia	Pàg. 35

## INTRODUCCIÓ

Els humans tenim una necessitat essencial de donar sentit al món que ens envolta i l'interpretem basant-nos en l'experiència i en allò que ens és familiar. Davant d'un estímul qualsevol, recorrem al conjunt de coneixements que tenim per bastir un sentit. Si es tracta d'estímul especialment desconegut o inconnex, el deduïm també d'acord amb allò que ens és més plausible i conegut. Això afavoreix els sentits que són més propers a situacions quotidianes, enfront de les interpretacions més distants o atípiques.

En el llenguatge parlat, la informació que correspon al missatge està continguda principalment en l'ona acústica, que pot presentar molts dèficits tant en la definició com en la qualitat del senyal. Els gestos, l'expressió facial i corporal i, en general, els elements contextuals intervenen també a assignar significat a les expressions lingüístiques. En tot cas, es mantenen els dos elements que governen la descodificació. D'una banda, la necessitat de donar sentit i, de l'altra, el recurs preferent a la informació més propera o coneguda.

La naturalesa de la percepció sonora és complicada i alguns estudis l'han volgut simplificar presentant dues maneres extremes de processar els sons: per una banda, de baix a dalt (*bottom-up*) i, per l'altra, de dalt a baix (*top-down*). En el processament de baix a dalt, la comprensió auditiva seria acumulativa; és a dir, es duria a terme des de les unitats lingüístiques més petites a les més grans, de manera que s'aniria bastint de manera gradual, des dels fonemes al discurs sencer, el significat de l'expressió que se sent. En el processament de dalt a baix, serien els

coneixements previs de l'oient els elements que ajudarien a interpretar cada unitat (síl·laba, fonema, etc.) per donar significat al que se sent. D'acord amb aquest plantejament, el lèxic conegut afecta la percepció dels fonemes, de manera que l'oient esbrina les paraules que sent en base a allò que coneix. L'experiència ens demostra, però, que aquestes dues visions extremes interactuen i es combinen en les situacions reals. Les estratègies que s'apliquen varien en funció de les llengües, els contextos i els parlants, tot i que sí que es poden detectar algunes tendències com ara en l'aprenentatge de segones llengües, on a causa del coneixement escàs del lèxic de la llengua que s'aprèn, s'acaba aplicant més sovint el model de baix a dalt a l'hora de donar significat als discursos. A banda de casos concrets, en general, la percepció dels missatges sonors requereix tots els processos que es puguin dur a terme; és a dir, tant el de baix a dalt com el de dalt a baix.

Davant d'un estímul, el sistema perceptiu i el processament cerebral actuen sempre de forma semblant, assignant un significat a partir de la informació disponible en el mateix senyal i de la informació prèvia coneguda. Depenent de la qualitat del senyal i del context a l'abast, el resultat d'aquest procés pot ser més o menys complex, i pot coincidir o no amb la intenció comunicativa de l'emissor del missatge.

Tenen un interès especial els missatges que presenten una forma dubtosa, capaç de generar una ambigüïtat suficient com per posar en evidència la dificultat del procés i els mecanismes que intervenen en la descodificació. Els treballs que estudien aquests missatges incerts pretenen, fonamentalment, fer evident el funcionament del procés d'assignar significat a les seqüències de sons.

Sovint, els missatges que generen malentesos auditius s'han recollit només com a divertiment i sense veure-hi cap interès científic ni lingüístic. Però el cert és que aquests errors tenen el potencial de revelar les estratègies dels oients per fer front a dificultats en la percepció d'expressions sonores. La investigació en aquest camp obre camins a la neurolingüística per escatir els processos cognitius subjacents que es produeixen en el cervell quan es processen els estímuls sonors. Això ajuda a entendre els processos d'adquisició de llengües, i es pot aplicar a l'aprenentatge de segones llengües o a l'anàlisi dels trastorns del llenguatge

Tot i que avui es considera que els malentesos auditius són un àmbit en el qual s'ha de treballar per conèixer millor el funcionament del llenguatge, això no sempre ha estat així. Sí que hi ha alguns estudiosos que van començar aviat a investigar en aquesta línia. A principis del segle XX, es van començar a recopilar malentesos auditius amb la intenció d'analitzar-los. Un dels primers que ho va fer va ser el del professor de lingüística indoeuropea Rudolf Meringer que es va basar en un corpus de quaranta-set errors de percepció en alemany per elaborar el seu estudi (Meringer, 1908).

A mitjans del segle XX, se'n sabia molt poca cosa més i, en el marc de la psiquiatria, es consideraven indicatius d'un problema més gran. De fet, el psicoanalista Theodore Reik va arribar a catalogar-los com a elements presents en problemes mentals paranoides, i assegurava que els sons mal sentits que es repetien en la ment dels pacients nodrien les paranoies.

El 1954 l'escriptora Sylvia Wright va encunyar el terme *mondegreen* per definir els malentesos auditius. La paraula va sorgir arran de la balada escocesa *The Bonny Earl of Murray*, en la qual va percebre una de les estrofes de la següent manera: «Ye highlands and ye lowlands, oh where hae you been?, they hae slay the Earl of Murray, and Lady Mondegreen». En realitat, però, en la cançó no es deia «Lady Mondegreen», sinó «and lay him on the green». D'això no se'n va adonar fins uns anys més tard, i va decidir posar aquest nom propi als fenòmens de mala percepció auditiva.

A partir de l'estudi de Meringer, es van crear altres col·leccions, com ara la de la lingüista americana Catherine P. Browman (Browman, C.P. 1980), la del lingüista americà William Labov (Labov, W. 2010) o, fins i tot, la de la professora Zinny S. Bond (Bond, Z. S. 1999), que és considerada la més important per la quantitat de dades compilades. El 1999, aquesta professora de la Universitat Estatal d'Ohio, va arribar a recopilar fins a mil malentesos auditius de converses informals en anglès entre parlants nadius. Arran d'això va trobar que els errors de percepció es cometien tant en el nivell més baix, el fonètic, com en el morfològic, el lèxic i, fins i tot, en el més alt, el sintàctic.



## 1. UNA FORMA DUBTOSA: REQUISIT PER AL MALENTÈS

Tal com hem anticipat en la introducció, perquè es produeixi un error de percepció cal que hi hagi una ambigüitat suficient en el senyal acústic que es rep. Aquesta ambigüitat obre la porta a interpretacions alternatives i deixa marge al malentès. Un missatge molt clar, pronunciat amb cura, amb tots els indicis acústics presents i fàcilment identificables, difícilment crearà les condicions per a l'error. La degradació del senyal es pot deure a una atenuació dels indicis acústics (una intensitat especialment baixa, per exemple), però també a fenòmens d'emascament o contaminació del senyal (interferències o sons distorsionats). L'ambigüitat del missatge no es redueix però a l'àmbit fonètic. Si la confusió afecta el reconeixement d'un mot, les conseqüències poden afectar la morfologia i, de retruc, la sintaxi i el sentit global de la frase. Perquè la confusió fonètica sigui possible, l'ambigüitat i el marge s'ha de donar també en aquests altres components.

### 1.1 LES LLETRES DE CANÇONS

Els malentesos auditius poden donar-se en tots els àmbits en què s'utilitza la llengua oral. Ara bé, un camp en el qual es troben amb molta freqüència és el de les lletres de cançons, i en particular les que han estat enregistrades. En aquest treball, ens hem centrat en les lletres perquè en aquest àmbit es donen almenys dues condicions que afavoreixen especialment l'ambigüitat:

D'una banda, en gairebé tots els tipus de música, exceptuant el rap, la cançó protesta, i pocs estils més, allò que preval no és la lletra, sinó la música en si: la melodia, el ritme, la tonada i altres elements pròpiament musicals. Això és molt evident en alguns estils com ara en els ritmes llatins (*bachata, reggaeton...*). El significat de la lletra queda en un segon terme i això provoca que l'entonació que es dona a les paraules o frases quan estan musicades no tingui gaire importància i fins i tot sigui diferent a la que es donaria a les lletres si no formessin part d'una cançó. Davant d'estímul musicals, els oients solen regularitzar o arrodonir afinacions deficientes, harmonies i ritmes, i donar a les lletres un tipus d'estructura i una intenció expressiva només pel fet de trobar-se en un context musical. Si aquestes lletres no fossin en aquest context, no es percebrien de tal manera. I això mateix és el que porta a sentir els sons musicals d'una forma diferent dels que no ho són. En definitiva, el fet que la lletra jugui un paper secundari en les cançons és una condició que afavoreix l'ambigüitat per la naturalesa pròpia de la música.

D'altra banda, les cançons enregistrades, en tant que senyal fixat, permanent i durador, són accessibles per a molts oients: un sol senyal sempre idèntic arriba a múltiples individus que poden ser molt diferents entre ells. Això incrementa les possibilitats que alguns oients interpretin malament el senyal, si aquest no és prou clar.

Amb la generalització d'Internet i les xarxes socials, les cançons viatgen per tot el món a gran velocitat, la qual cosa proporciona encara més oients als estímuls musicals. La xarxa és un bon punt de trobada on les formes dubtoses o ambigües, de les cançons es posen de manifest i es comparteixen. Fins i tot, existeixen webs

dedicades de ple a discussions i recopilacions de lletres de cançons ambigües i malinterpretades, sobretot en anglès (com és el cas de la pàgina *kissthisguy.com*) i en situacions de bilingüisme espanyol/anglès. Twitter, una de les xarxes socials amb més adeptes, destaca per la rapidesa amb què la gent es relaciona, degut a la limitació de caràcters dels missatges que s'hi pengen. La immediatesa és el tret característic de la pàgina: els seguidors es comuniquen minut a minut, segon a segon amb gent d'arreu del món i poden parlar també de cançons ambigües que provoquen malentesos. Sovintegen les etiquetes (*hashtags*) que es refereixen a les cançons malenteses, com ara *#misheardlyrics*, *#mondegreen* o *#misheard*, i diversos piuladors han utilitzat els seus comptes per recollir-les, com és el cas de *@themondegreen*, *@misheardlyrics2* o *@ohmightear*.

En síntesi podem dir, doncs, que el fet que un senyal poc clar arribi a molts oients facilita que es donin casos d'ambigüitat en la percepció d'alguns dels oients. Aquest fenomen es dona amb una força especial en les cançons enregistrades perquè poden arribar a un públic molt nombrós.

## 2. EL DESIG D'ENTENDRE: L'OBLIGACIÓ DE DESCODIFICAR

En qualsevol cas d'ambigüitat sonora, la voluntat de l'oient sempre és extreure un significat de la seqüència que rep. El desig de significació mou l'oient a descodificar el missatge, fins i tot en les condicions més desfavorables, com ara quan el senyal és deficient per la mala qualitat del so o el volum, quan el sons o les paraules que se senten són en una llengua desconeguda per l'oient, o quan el missatge rebut no té res a veure amb el context en què es dona.

Simplificant, quan s'origina un problema d'ambigüitat en el senyal auditiu, es poden donar dues situacions. El més habitual és que l'oient actuï mogut pel desig de coherència; és a dir, la voluntat de trobar una interpretació el més lògica i fàcil possible. Però excepcionalment, també es pot donar el cas que l'estímul no s'arribi a desxifrar, que quedi com un so pendent d'interpretar, incert i indefinit.

De fet, la necessitat de descodificació del senyal és un fenomen cognitiu. Se sap que la ment humana ha d'inhibir, activament i contínua, una tendència natural per la qual es reacciona als sons ordinaris com si fossin elements del llenguatge parlat. És a dir, d'acord amb la voluntat de donar significat, davant d'un estímul auditiu qualsevol, el patró normal és creure, d'entrada, que es tracta d'un element lingüístic, tant si ho és com si no. La doctora Zerrin Atakan de l'Institut de Psiquiatria de Londres va arribar relacionar aquesta tendència amb l'esquizofrènia i la paranoia, en aquest cas els individus serien incapaços d'inhibir aquesta tendència, cosa que explicaria les al·lucinacions.

La dissonància cognitiva s'identifica amb una situació en què l'oient, des d'un punt de vista psicològic, se sent incòmode davant d'un estímul incert i desencadena una il·lusió psicològica que es coneix com a *pareidolia*. Aquesta il·lusió consisteix a percebre de forma clara un estímul sensorial vague, generalment una imatge o un so, i atribuir-li un significat.

### 3. ELS MECANISMES QUE PORTEN A L'ERROR: CAMINS ALTERNATIUS

Quan es percep un senyal acústic ambigu, hi ha diversos aspectes que influeixen en com es resol. D'una banda, el lèxic de la L1 (és a dir, la llengua materna) i el de la L2 (ja sigui en el cas dels bilingües o en el cas d'una llengua apresada), però també el subconscient freudià (que porta a resoldre els malentesos amb allò que es troba en un segon pla en el pensament humà). El més comú és que el resultat d'aquesta ambigüitat sigui erroni; és a dir, que allò que s'interpreta sigui diferent d'allò que realment s'ha sentit. En tot cas, aquesta interpretació sempre serà semblant a l'original, i també compatible i versemblant dins el context en què es dona.

Diversos estudiosos, entre els quals es troben el professor i psicòleg Alain Content, el doctor Nicolas Dumay de la Universitat de Brussel·les, i el doctor i psicolingüista Ulrich H. Frauenfelder de l'Institut Max-Planck de Nijmegen, afirmen que la segmentació lèxica juga un paper fonamental en la identificació de les paraules davant d'un senyal incert (Content, A., Dumay, N., & Frauenfelder, U. H. 2000). El fet que no es reconeguin i, per tant, no es distingeixin les paraules, provoca la formació de noves paraules amb un nou significat que aporten un sentit diferent a l'expressió que en resulta.

De fet, a l'hora de descodificar els missatges, el primer pas és identificar els límits entre els mots o elements funcionals que els integren. Per fixar límits cal conèixer els mots i, al seu torn, el coneixement dels mots contribueix decisivament a la tasca de posar límits. Hi ha una feina general en la segmentació que s'ha atribuït encertadament a la fonologia. Així, en català, la presència d'accents, la reducció

vocàlica i certs fenòmens assimilatoris com ara la sonorització de les sibilants finals contribueixen a evidenciar els límits possibles entre els mots. Però al costat de la fonologia, el coneixement del lèxic és clau per segmentar el discurs. Aquest coneixement del lèxic no s'ha d'entendre en un sentit dual i discret sinó gradual i variable.

El coneixement del vocabulari d'una llengua mai és complet, ni tan sols en les persones més lletrades. Però tothom, sigui amb un lèxic més escàs o més ampli, disposa dels mots en graus diferents segons la familiaritat, l'ús o el dialecte. Hi ha paraules que tothom coneix i utilitza en qualsevol context, com ara *mare, casa, pa o llum*. N'hi ha d'altres que, si bé també coneix tothom, no s'utilitzen en contextos tan familiars o amb tanta freqüència, com poden ser *progenitor, llar, alimentació o resplendor*. Fins i tot, dins el lèxic conegut, hi ha vocables que s'utilitzen només en contextos tècnics, específics d'un àmbit temàtic o molt formals i que, per tant, gairebé no tenen ús sinó és en un àmbit especialitzat. És el cas d'*ovovivípar, mitocondri o jurisprudent*. No cal dir que aquesta gradació és diferent en cadascun dels parlants; i en general varia segons l'edat, l'entorn social o la cultura de cada individu. En aquest marc podem afirmar que les paraules que no s'utilitzen sovint queden relegades a un segon pla en la ment, però això no vol dir que no es coneguin. Hi ha, doncs, una ordenació de les paraules que formen part del lèxicó que depèn de la freqüència d'ús. Aquesta ordenació és el que podem anomenar *índex de recuperabilitat*.

El desconeixement d'un mot pot donar lloc a una ambigüitat, a no reconèixer el senyal auditiu. A l'hora d'interpretar-lo, mogut pel desig de donar-li sentit, s'activa

el lexicó de l'oient per trobar una paraula adient que satisfaci aquesta voluntat. D'entrada, els vocables que es recuperen del lexicó seran en general els més propers, els més familiars per a l'oient, tot i que també pot ser que se seleccioni excepcionalment un mot no tan familiar. A partir d'aquest fet podem explicar com és que normalment els malentesos auditius, que parteixen de la ignorància d'una paraula, donen com a resultat un mot comú.

Els *noms propis* presenten una gran variabilitat pel que fa a l'accessibilitat relativa respecte de cada individu; és a dir, l'accessibilitat als noms propis com a conjunt pot ser molt diferent d'un individu a un altre depenent, per exemple, del lloc on visqui o les persones amb qui es relacioni. Hi ha noms que coneix gairebé tothom i que, per tant, sempre són accessibles i ho són per a tothom, com ara *Obama* o *Europa*, però n'hi ha d'altres que formen part del món personal de cadascú i que, per tant, són molt accessibles per a una persona, però poden arribar a ser fins i tot desconeguts per altres, com poden ser *Isidora* o *El Far d'Empordà*.

Els noms propis propers o especialment accessibles per a un oient es podrien prendre com a resposta a l'ambigüitat d'un senyal acústic incert. Alhora, però, si ens fixem en els mots propis presents en el missatge pronunciat, el mot propi desconegut per l'oient podria ser reinterpretat com un nom comú. En aquest cas, aquest nom propi no conegut per l'oient no seria accessible i seria percebut com un senyal dubtós, la qual cosa causaria una ambigüitat que podria conduir l'oient a buscar una significació, que potser trobaria en un nom comú (i que seria una paraula propera en el seu lexicó, i per tant un mot a l'abast). Per explicar els errors de pronúncia, no ens cal considerar que els noms propis constitueixin un grup



separat, però sí que hem de tenir present que, tot i que el mecanisme que els afecta és el mateix que s'usa per a la resta de mots, les diferències entre oients seran majors perquè els mots propis accessibles no són els mateixos per a tots els parlants, ni ho són en el mateix grau. De forma semblant en els mots comuns, l'índex de recuperabilitat s'ha de definir a nivell individual: aquells noms propis que un individu coneix però no utilitza amb freqüència queden en segon terme, de manera que, tot i que poden ser recuperats, és més probable que recorri als que usa freqüentment a l'hora d'interpretar senyals ambigus.

### **3.1 ERRORS PERCEPTIUS EN CANÇONS**

En l'àmbit de les cançons enregistrades hi ha molts camins que condueixen a assignar una interpretació. El fet d'estar gravades i, per tant, que el senyal sigui fix, fa que es puguin sentir en contextos i èpoques diferents. Una cançó enregistrada als anys seixanta a l'altra punta del món es pot escoltar en llocs i moments molt allunyats de l'origen, però haurem de tenir present que la descontextualització ja és un primer element que pot generar ambigüitat. El desencaix entre els mons de l'autor de la cançó (emissor) i l'oient (receptor) pot causar problemes d'interpretació del senyal si aquest és prou incert. Aquest desencaix pot donar-se per la diferència espacial i, per tant, cultural, per la disparitat temporal o, inclús, perquè en la cançó es tractin temes que formen part d'unes experiències o un món privat al qual només tenen accés l'autor de la cançó i el seu grup de persones properes.

El que deriva d'aquest canvi de mots és un canvi en el lèxic. Les llengües vives ho són perquè tenen la capacitat de canviar al llarg dels anys, sobretot a causa de l'ús que en fan els parlants i això provoca canvis en les estructures dels lexicons. Així, molts dels mots que s'empraven molt el segle XVII i que, per tant, resultaven familiars, ho van deixar de ser el segle XX. De la mateixa manera, paraules que eren vives el segle XX ho han deixat de ser el segle XXI. L'índex de recuperabilitat de cadascun dels mots ha canviat amb el temps, i això és molt patent en les cançons perquè reflecteixen el vocabulari de l'època en què s'han compost i permeten comparar-lo amb el de l'època en què s'escolten.

Una cançó dels anys vint que parli d'un telegrama, per exemple, pot escoltar-se en una època en què els telegrams pràcticament ja no existeixen. És probable que aquesta diferència temporal i social generi primer un dubte i després un malentès. De manera similar, una cançó d'amor a la pàtria que s'hagi compost durant la Guerra Civil pensant en l'aflicció de l'exili i que no expressi el tema de manera explícita, pot escoltar-se anys més tard (fins i tot en un país diferent) i interpretar-se com una cançó d'amor dirigida a una persona. Això generarà inevitablement uns problemes d'adequació que crearan, com a mínim, incerteses: poden haver-hi paraules que no encaixin en la nova interpretació i que, per tant, no s'entenguin. El desconeixement d'aquestes paraules, alhora, pot generar malentesos auditius.

## 4. ELS EFECTES DEL BILINGÜISME: EL CONTACTE ENTRE LLENGÜES

Els malentesos auditius molt sovint es donen a causa del contacte entre llengües; per aquesta raó, tot i que es tractaran aspectes dels quals ja s'ha parlat anteriorment, aquest tema mereix una menció a part. Ja sigui en casos de persones bilingües, en l'aprenentatge de segones llengües o bé davant de llengües desconegudes per l'oient, la majoria de vegades les llengües que entren en contacte interactuen i participen conjuntament en la producció d'errors de percepció. Això es dona sobretot per desconeixement de la llengua del missatge: se sent un senyal incert en una llengua, i s'interpreta a partir del que es coneix d'una altra llengua.

Les persones tenen tants lexicons com llengües dominen. El bilingües (entesos com a persones que parlen més d'una llengua) són especialment interessants en l'anàlisi dels errors de percepció sonora. Davant d'un estímul sonor, aquestes persones no poden evitar activar tots els lexicons de què disposen i per aquesta raó són especialment susceptibles als errors. La impossibilitat de desactivar el lèxic o lexicons que no són pertinents per interpretar un estímul determinat és un inconvenient pel que fa al processament del so. El fet de tenir més d'un lèxic fa que tinguin més mots disponibles i més mots recuperables, i això es tradueix en més possibilitats de promoure malentesos auditius.

Tant pel que fa als casos de l'aprenentatge de llengües com pel que fa als casos de contacte amb llengües completament desconegudes, el que provoca malentesos és l'escàs o el nul coneixement de la llengua que s'aprèn, ja sigui pel lèxic o per la fonologia. Si se sent un senyal emès en una llengua que es desconeix, el més

probable és que es rebi com un estímul incert. Tot seguit, per donar sentit al senyal, es recorre al lexicó de la llengua que sí que es coneix, i això genera malentesos. Sempre, però, cal tenir en compte el que ja s'ha explicat sobre el fet que el lèxic sempre es coneix de manera gradual i que hi ha matisos en la familiaritat de les paraules a què s'accedeix a l'hora d'interpretar qualsevol estímul. En aquest lexicó, sempre i quan no sigui massa reduït, hi poden haver paraules recuperables amb les quals també es pugui procedir a la interpretació del senyal ambigu.

L'ambigüitat, en el contacte de llengües per part dels aprenents, es pot donar pel fet de no reconèixer la paraula emesa o pel fet de no identificar-la com a tal. L'any 2003, el professor Geoff P. Smith va crear un corpus de malentesos auditius amb parlants no nadius de l'anglès (Smith, G. P. 2003). Per enregistrar uns errors que es solen donar espontàniament i de manera accidental, el professor els va haver de provocar: va convocar uns aprenents a la Universitat Estatal de Surabaya, a Indonèsia, i allí, en un laboratori de fonètica, van ser exposats a l'anglès a través de diverses fonts com ara monòlegs, diàlegs de pel·lícules, notícies radiofòniques o cançons, i després se'ls van fer preguntes de comprensió i van haver d'omplir buits en les lletres de les cançons que havien sentit. Amb aquest experiment es va evidenciar que molts dels oients no identificaven bé les fronteres de les paraules, la qual cosa els duia a entendre un nombre de paraules diferent al que realment havien sentit. Aquest error en la identificació dels límits provoca una ambigüitat que pot conduir a la producció de malentesos auditius.

La identificació de fronteres entre les paraules és especialment problemàtica en alguns aprenents d'anglès. Això succeeix perquè l'anglès oral es caracteritza per l'alta intensitat d'un fenomen lingüístic anomenat *linking*, pel qual les paraules es pronuncien sense pauses entre si i combinant en una mateixa síl·laba mots de paraules diferents. En català, aquest fenomen té un correlat a les sinalefes, tot i que no és exactament el mateix el mateix fenomen. Així, doncs, el fet que altres llengües (com ara l'indonesi, en què hi ha una marca fonològica després de cada paraula, o el català, en certa manera) no tinguin exactament la mateixa forma d'aquest fenomen, causa problemes de segmentació de paraules amb més o menys freqüència i això, alhora, promou ambigüïtat en els senyals auditius provinents de l'anglès.

#### **4.1 LES CANÇONS EN CONTEXTOS BILINGÜES**

Un àmbit en què el contacte entre llengües es manifesta de forma excel·lent és el de les cançons. El bilingüisme o el desconeixement de la llengua de la lletra de la cançó que s'escolta contribueixen a augmentar l'ambigüïtat del senyal, juntament amb els aspectes que hem comentat en els apartats 1.1 i 3.1: la naturalesa pròpia de la música, que dóna més importància a la melodia que a la lletra i bandeja aquesta última, el fet que l'enregistrament proporciona molts oients per a un sol senyal i la diferència entre els mons de l'emissor i el receptor i, per tant, entre les cultures.

Tot i que aquest fenomen de contacte entre llengües es dona entre idiomes molt diversos, les cançons amb lletres en anglès són una font important d'exemples en la qual és patent el contacte lingüístic perquè arriben a un gran nombre d'oients. El fet de tenir un públic ampli, proporciona a les cançons una multitud de contextos en els quals es poden donar molts malentesos auditius per diferents causes. L'ambigüitat en aquestes cançons pot donar-se en bilingües que *confonguin* el lèxic que han d'emprar, però el més probable és que s'esdevingui a causa del desconeixement o el coneixement insuficient de la llengua. De fet, a Internet hi ha força webs d'entreteniment que es fan ressò d'aquestes ambigüitats en cançons angleses interpretades en altres llengües, com ara l'espanyol o el francès. Però la importància que tenen aquestes ambigüitats, com ja hem comentat, va molt més enllà d'un entreteniment. És sobretot en el contacte entre llengües on es troba la importància filològica dels malentesos auditius: permeten esbrinar quins són els processos d'aprenentatge de llengües i com es poden evitar els errors a l'hora d'identificar i entendre el lèxic.

Una paraula que designa la traducció homofònica de lletres de cançons d'una llengua a una altra és el terme *soramimi*, que prové del japonès. Normalment, aquestes traduccions són causades per la pareidolia, que al seu torn es desencadena pel desig de coherència.

## 5. ANÀLISI DE CASOS DE MALENTESOS EN CANÇONS

Analitzarem tot seguit un conjunt de lletres de cançons i les interpretacions que s'hi han associat per posar de manifest la capacitat del model que hem anat revelant per descriure els mecanismes que s'associen als errors de percepció.

### 1. Els dèficits en el senyal: «Llença't», Lax'n'Busto

En primer lloc, la cançó «Llença't» de Lax'n'Busto permetrà il·lustrar la importància dels dèficits en el senyal; un element que hem caracteritzat com a requisit per al malentès. Els primers segons de la cançó constitueixen un malentès auditiu que s'ha generalitzat entre els oients. Es tracta d'un senyal incert en el qual s'identifiquen sons vocals i consonants enllaçats. Malgrat això, no es pot arribar a distingir cap paraula. Els autors de la cançó mai no han volgut revelar el significat de la seqüència quan se'ls ha preguntat en entrevistes què diu la lletra en aquells instants inicials. Per aquesta raó s'ha creat una espècie de mite al voltant d'aquesta cançó que ha generat nombrosos debats a Internet en els quals els oients comparteixen el dubte i, en la necessitat de trobar una interpretació, especulen sobre possibles correspondències. El cert és, però, que encara no s'ha descobert la solució al que constitueix ja un enigma en el gènere del pop rock català.

### 2. L'accés lèxic i la cultura: «El rabadà», nadala popular

La segona cançó que comentem fa patent la importància del coneixement del lèxic a l'hora de donar sentit a qualsevol estímulo sonor. Com ja hem explicat a l'apartat 3, si no es coneix la paraula emesa, l'estímul esdevé incert. Llavors, per la

necessitat de significació, es recuperen paraules accessibles en el lexicó. Aquesta segona cançó és la nadala popular catalana «El rabadà». La lletra d'aquesta nadala va aparèixer en un manuscrit del segle XVIII i des de llavors va anar difonent-se i consolidant-se. Es tracta d'una conversa d'un rabadà –que és un ajudant de pastor– amb altres personatges. En la primera estrofa, la lletra diu:

*–A Betlem me'n vull anar,*

*a Betlem me'n vull anar.*

*Vols venir, tu rabadà?*

*Vols venir, tu rabadà?*

*–Vull esmorzar!*

L'última frase que es repeteix (*Vols venir, tu rabadà?*) era interpretada per uns nens de la següent manera: *Vols venir a tornar a badar*. Així, és clar que el problema es troba en la paraula *rabadà*, que és desconeguda per aquests infants: aquest mot ha creat en ells una ambigüitat que ha fet que recuperessin un vocable familiar del lexicó per resoldre-la.

### **3. El subconscient: «Batega», Txarango**

La tercera cançó que exposem és del grup musical Txarango i exemplifica molt bé un aspecte que, tot i que no hem explicat gaire perquè no era l'objectiu principal d'aquest treball, és important en la solució d'ambigüitats. Es tracta del subconscient, que fa que en la cançó «Batega» de Txarango hi hagi qui senti *Neymar* –amb o sense el so de la vibrant final– en comptes de *ve i va*. L'estrofa en què es troba aquest malentès és la següent:



*Imagina que gira el món sencer  
i a la ciutat dels adormits la son fuig per sempre, ve i va,  
una veu rebel que a la guitarra farem lliure per sempre,  
roba estesa i arrels,  
una cançó ressona a Barcelona encara i per sempre, ve i va.*

En primer lloc, però, cal tenir en compte que el senyal era incert per dues raons principals. Per una banda, perquè estan situats al final d'una frase i no hi no tenen relació aparent pel que fa al significat. Per l'altra, perquè, pel fet d'estar musicades, se'ls dóna una entonació especial que propicia la confusió. Tot això ha donat lloc a una ambigüïtat i a una necessitat de significació que s'ha resolt amb el nom propi d'un futbolista actual que era probablement un dels *mots* més accessibles en el lèxic de les persones que han experimentat el malentès auditiu.

#### **4. Els noms propis i la recuperació: «Amagada primavera», Txarango**

La següent cançó també és de Txarango i es titula «Amagada primavera». En aquesta, el que es fa evident és, de nou, la importància del coneixement del lèxic, però d'una manera notablement diferent al que hem vist en la nadala «El rabadà». En aquest cas, es tracta de la ignorància del nom propi *Felip Neri* en particular i del fet de no conèixer la plaça que porta aquest nom; és a dir, de la diferència «de mons» de l'emissor i el receptor. Els oients consideren que el so és incert i intenten donar-li un significat, però la ignorància lèxica impedeix una segmentació seqüencial adequada, de manera que ni tan sols s'entén que es tracta de dues paraules. Llavors, en la impossibilitat de recuperar un mot del lèxic per la

dissimilitud entre *Felip Neri* i qualsevol altra paraula coneguda, els oients inventen una paraula partint de la terminació *-eri*, que és present en altres paraules accessibles com ara *encanteri* o *adulteri*. El resultat és, doncs, una paraula inexistent: *\*felinderi*. L'estrofa en què es troba el malentès auditiu fa així:

*Havíem quedat a quarts de quatre a la plaça Felip Neri  
on els carrers hi aboquen l'encanteri  
assegada a la font sota l'ombra dels arbres  
ja m'esperaves amb un vestit de flors.*

## 5. Els noms propis i el context adjacent: «Quin dia feia, amics», Manel

La següent cançó és «Quin dia feia, amics», del grup de pop Manel. El malentès que hi té lloc és un exemple de tres dels temes que hem tractat descrivint el model. En primer lloc, la importància de l'índex de recuperabilitat del lèxic pel que fa als noms propis; en segon lloc, la manera com influeix el desencaix entre els mons de l'emissor i el receptor perquè la cançó parla d'aspectes d'un món privat; en tercer lloc, l'efecte del context en la resolució de malentesos. A l'última frase de la primera estrofa de la cançó, els Manel canten *La dolça Adela va venir amb el mapa d'un lloc nou per descobrir*; i el que interpreten alguns oients és *La dolça vela*. L'ambigüitat apareix pel fet de no reconèixer el nom propi *Adela* com a paraula familiar i pel fenomen fonètic de la *falsa segmentació*, que es dona quan entren en contacte dues vocals neutres de distintes paraules i s'omet la pronunciació d'una de les dues. A més, el fet que l'oient no formi part del món privat de l'emissor i que no conegui el personatge de què es parla és un altre punt a favor perquè aquest mot esdevingui un senyal dubtós. Davant de la incertesa, l'oient recupera del lèxic

un mot que s'assembli fonèticament a allò que ha percebut. Per això, utilitza inconscientment un procediment que també es basa fonamentalment en la fonologia: com que ja ha tingut lloc la falsa segmentació, se sent *\*dela* i, com que aquest mot no existeix, se'n recupera un del lexicó que tingui sentit. El fet d'interpretar *vela* i no *pela* o *tela* és lògic, ja que, entre *\*dela* i *vela* només canvia el punt d'articulació del primer so consonàntic. A més, el context adjacent permet que aquesta interpretació sigui lògica, ja que hi ha diverses paraules en la mateixa frase, com ara *mapa* i *descobrir*, que podrien formar part d'un mateix camp semàntic relacionat amb la navegació. L'estrofa completa és la següent:

*Quin dia feia, amics!*

*Quin dia feia, amics!*

*La dolça Adela va venir amb el mapa d'un lloc nou per descobrir.*

## 6. La fonètica segmental: «L'àrea petita», Els Pets

La sisena cançó és un altre exemple del paper que juga la fonètica a l'hora d'interpretar estímuls auditius dubtosos. Es tracta de la cançó «L'àrea petita» del grup tarragoní Els Pets. Com en la cançó de Manel, es dona una falsa segmentació entre dues paraules d'un vers de la cançó que crea una ambigüïtat que, al seu torn, dona lloc a un procés fonològic que la pot resoldre. L'estrofa és la següent:

*A la ràdio parla un altre economista*

*diu que estem fotuts.*

*Ahir vaig somniar que em treies a la pista*

*i ballàvem junts.*

El que no es percep adequadament és el mot *economista*, que esdevé ambigu per l'efecte de la falsa segmentació: el fet que entrin en contacte la vocal neutra final d'*altre* i la primera d'*economista* fa que s'ometi la pronunciació d'una de les dues, de manera que el que sona realment és *\*conomista*. Com que aquest mot no existeix i l'oient desitja coherència, recupera algun mot que pugui assemblar-se fonèticament a allò que sent i que tingui sentit dins la frase. La fonètica del senyal, juntament amb el fet que la lletra es troba musicada (com ja hem dit, això crea un context especial), és primordial per entendre el procés. En primer lloc cal tenir en compte que el cantant allarga la primera [u] de la paraula. Aquest so és present en el so [ɥ]; és a dir, en la lletra *ela* pronunciada en català, de manera que no és estrany interpretar una *u* llarga com una *ela*. Alhora, el tret nasal dels sons [n] i [m] de *\*conomista* s'encomana a tota la seqüència, de manera que esdevé possible la confusió espacial de les nasals dins la paraula:

*\*conomista* [kununistə] > [kuu(ɥ)(n)ommmistə] > [kuɫumnistə] *columnista*

## 7. La fonètica suprasegmental: «Em mires, et miro i rius», Miquel Abras

«Em mires, et miro i rius», del cantant empordanès Miquel Abras, és la setena cançó que exposem. En aquest cas, el que provoca el malentès, tant l'ambigüitat com la interpretació distinta del senyal original, és la fonètica suprasegmental. A més, es posa de manifest que la lletra queda relegada a un segon pla en detriment de la música. De fet, és això el que causa l'ambigüitat: com que l'accent musical no recau en una síl·laba tònica, es crea un conflicte fonètic que es tradueix en un senyal ambigu. L'estrofa en què es troba la paraula en qüestió és la següent:

*Com si fóssim els primers en estimar-nos.*

*Com si fóssim els únics enamorats.*

*Com si fóssim els primers en desitjar-nos.*

*Com dos fugitius en llibertat.*

La paraula *únics*, en el segon vers de l'estrofa, no es pronuncia així, sinó que s'accentua a la segona vocal, per l'impuls de la melodia. Aquesta ambigüitat provoca una necessitat d'interpretació i per això es recupera del lexicó una paraula amb una fonètica semblant a la del mot *únics*, però aguda, com ara *units*, el la qual el punt d'articulació també canvia.

## **8. La fonètica segmental i suprasegmental: «Girasols mirant la lluna», Miquel Abras**

La següent cançó que comentar també és de Miquel Abras, es titula «Girasols mirant la lluna» i exemplifica molts dels aspectes que s'han tractat en aquest treball. En primer lloc es fan patents, de nou, la fonètica suprasegmental i la segmental i, a més, es posa de manifest el contacte entre llengües en el cas dels bilingües. L'estrofa en què es troba el malentès és:

*Només sé, que si no estàs bé, busca un nou camí.*

*De vida només n'hi ha una,*

*de vida només n'hi ha una.*

La seqüència *de vida* esdevé ambigua per la mateixa raó que la de la setena cançó: evidenciant la poca importància que té la lletra en les cançons, s'obvia l'accent de la

paraula *vida* i es pronuncia com si fos aguda per la melodia, per l'impuls de la música. El fet que el cantant pronunciï [dəβi'ða] fa que el senyal esdevingui confús i dificulta la identificació de les paraules. Això, al seu torn, dificulta la identificació dels límits entre els dos mots. L'oient, que té la necessitat de donar sentit a allò que sent, intenta recuperar un mot que pugui solucionar aquesta percepció vaga. Ara bé, si l'oient és bilingüe no pot evitar activar els dos lexicons de què disposa, de manera que el vocable que solucioni l'ambigüitat pot ser tant en català com en castellà, la segona llengua de l'oient –i de qualsevol català–. El mot en qüestió és *Navidad*, que és una sola paraula que fonèticament és semblant a [dəβi'ða], però que incorpora una [n] que pot venir donada per l'encomanament del tret nasal de la paraula següent a *de vida: només*.

### 9. L'accés lèxic i el bilingüisme: «A cavall del vent», Manu Guix

La novena cançó que tractem és una versió feta pel cantautor barceloní Manu Guix de la cançó «A cavall del vent» de Lluís Llach. Aquesta versió és un exemple de com el desconeixement del lèxic provoca ambigüitat i de la importància de la fonètica i la complicació de disposar de dos lexicons a l'hora de desxifrar un senyal ambigu. Primerament, però, cal tenir en compte que, si bé la lletra és la mateixa, l'ambigüitat no es dona en la versió original de Llach. Així, doncs, queda clar que és la pronúncia de Manu Guix, molt més tònica que la cançó original, el que provoca el malentès. S'hi ajunta, però, el fet que la paraula incerta és un verb poc familiar en el lèxic d'algunes persones, ja sigui pel fet de pertànyer a un registre més culte, ja sigui per haver caigut en desús. Es tracta de la forma verbal *llevarà*:

*Sé que el temps llevarà*

*un mur silenciós*  
*d'oblits i records.*

En la determinació de trobar un sentit a la seqüència ambigua, l'oient bilingüe té tots dos lexicons activats inevitablement. Per afegiment, els sons nasals que es troben en les paraules adjacents *temps* i *mur* s'encomanen al mot en qüestió, i això afavoreix l'aparició d'un so nasal en el resultat. D'aquesta manera, doncs, no és estrany que hi hagi oients que sentin la forma verbal *llamará*, en castellà.

### **10. Els noms propis i l'índex de recuperabilitat: «El primer arbre del bosc», Blaumut**

L'última cançó que analitzem és del grup de pop català Blaumut i es titula «El primer arbre del bosc». Tot i que la lletra està ben trobada i és molt visual, en aquesta cançó, com en la majoria, el que preval és la melodia. Segurament per aquesta raó hi ha dues ocasions en què es pot produir un malentès auditiu en aquesta cançó. La primera és en l'estrofa inicial:

*Era un lloc petit, no hi cabien els mobles.*  
*La finestra, un quadre exacte d'en Magritte .*  
*El sofà es mirava la novel·la,*  
*i en va perdre el fil.*

El que esdevé un error de percepció és la seqüència *d'en Magritte*, al segon vers, que s'interpreta com *de Madrid*. Hi ha diverses raons que poden portar a l'ambigüïtat, començant per la ignorància del nom del pintor belga *René Magritte*. El fet de no identificar *Magritte* com una paraula recuperable en el lèxic, potser

pel desencaix entre el món culte que proposa la cançó i el món de l'emissor, duu a prendre un nom més accessible i familiar com és *Madrid* per resoldre la incertesa. En aquesta ocasió sí que s'identifiquen les fronteres de les paraules, tot i que, llavors, el fet que el nom del pintor s'acompanyi de l'adjectiu definit, la qual cosa no sol fer-se al parlar d'eminències, contribueix al malentès. El context és una altra raó que ajuda a percebre *de Madrid* com una solució vàlida.

L'altra ocasió que pot generar malentès es troba en la següent estrofa, en la qual en comptes de *L'almirall s'entén El mirall*:

*L'almirall perdut en una gotera,  
navegava dins la closca d'una nou.  
La deriva és només un poema,  
el cubell del pou.*

L'ambigüitat es dona pel coneixement escàs de la paraula *almirall* per part de l'oient, segurament motivada pel poc ús que es dona a aquest mot avui en dia. L'oient no recupera aquest nom del lexicó i esdevé incert. El resultat de la voluntat de significació és fruit de l'accés fàcil, en tant que paraula familiar, al vocable *mirall*, i a un procés de falsa segmentació, tot i que el context difícilment afavoreix aquesta interpretació.



## CONCLUSIÓ

Al llarg d'aquest treball s'han anat exposant els mecanismes que intervenen en la producció dels malentesos auditius, tant pel que fa a allò que els genera com a la seva resolució. Amb l'explicació punt per punt i amb les cançons com a síntesi, hem pretès crear un model que sigui vàlid per entendre aquest procés en el qual intervenen diversos aspectes lingüístics, sobretot la fonètica i el lèxic.

L'origen dels errors de percepció es troba en un estímul auditiu poc clar, ja sigui per la mala qualitat del senyal –volum o freqüència fora d'uns límits adequats–, per la fonètica, pel desconeixement del lèxic o per la impossibilitat d'identificar les fronteres dels mots. Aquest estímul incert dóna peu a una ambigüitat que l'oient necessita aclarir, mogut pel desig de coherència. Aquest desig de significació condueix a diferents processos per resoldre l'ambigüitat amb un segment que haurà de ser fonèticament semblant a allò que s'ha percebut, i semànticament pertinent segons el context en què es dóna. Els mecanismes que porten a desxifrar els estímuls ambigus són molts, però es poden sintetitzar en tres grups: la recuperació de mots del lèxicó –o dels lexicons en el cas dels bilingües–, processos fonètics de canvi de punt d'articulació o d'encomanament de nasalitat entre altres aspectes, i processos morfològics que es serveixen de prefixos o sufixos per esbrinar el resultat.

Hem manifestat la importància de les cançons com a font principal de malentesos auditius. El fet que un sol senyal arribi a molts oients es tradueix en moltes possibilitats que no tots els individus entenguin correctament tots els sons

de la cançó. A més, la música imposa un ritme a la lletra de les cançons que afavoreix senyals auditius ambigus. En aquesta línia, hem buscat, analitzat i explicat un seguit de cançons catalanes que presenten malentesos per alguns oients.

Durant la recerca de l'explicació teòrica i per passos del model s'ha anat evidenciant la importància de cada un dels processos. Aspectes que en un principi no semblaven del tot rellevants han resultat ser fonamentals i a la inversa. Aquest és el cas de l'apartat de noms propis. Quan vam començar el treball, crèiem que el funcionament dels malentesos auditius quan inclouen noms propis era especial i això permetria explicar-los extensament i per separat. A mesura que s'ha anat treballant s'ha descobert que no és així, ja que adquireixen el valor de vocables en el lexicó i, per tant, que s'ha de parlar d'ells com un element més dins el lexicó que acaba constituint el mecanisme que porta a l'error. En canvi, l'apartat del contacte entre llengües no es va pensar en un primer moment com una secció a part, sinó com un dels processos que condueixen al malentès. Al final, però, es va fer patent la importància de comentar-ho com un bloc independent perquè el contacte entre llengües no funciona només un mètode resolutiu de malentesos, sinó també com a generador d'ambigüitats perceptives.

Aquest treball pretenia fer una visió panoràmica de què són, què representen i com es generen els malentesos auditius i de quina manera es donen en el català, tenint en compte que els estudis que se n'han fet han partit sobretot de la llengua anglesa i d'altres llengües, com ara el japonès o l'indonesi. En català no existeix cap corpus d'errors de percepció. Les cançons que hem analitzat han estat recopilades

expressament per a aquest treball per donar sentit al mètode que anava prenent forma. Hi ha un buit en la investigació dels malentesos auditius en català que podria donar peu a recerques molt interessants en aquest àmbit, com ara l'anàlisi dels sons i dels processos fonològics del català que generen més incerteses perceptives o l'aprofundiment en el cas dels bilingües que dominen tant el català com el castellà.

## BIBLIOGRAFIA

Bond, Z. S. 1999. *Slips of the Ear: Errors in the Perception of Casual Conversation*. San Diego: Academic Press.

Browman, C.P. 1980. Perceptual processing: Evidence from slips of the ear. In *Errors in linguistic performance: Slips of the tongue, ear, pen and hand*, ed. V.A. Fromkin, 213–230. New York: Academic Press.

Content, A., Dumay, N., & Frauenfelder, U. H. 2000. *The Role of Syllable Structure in Lexical Segmentation: Helping Listeners Avoid Mondegreens*. Ponència presentada a The Workshop on Spoken Word Access Processes (SWAP), Nijmegen.

Kevin Tang & Andrew Nevins. *Measuring segmental and lexical trends in a corpus of naturalistic speech misperception*. University College London.

Kusumarasdyati 2005. *'I'm Orangeful' or 'I'm Already Awful': Slips of the Ear Performed by Learners of English as a Foreign Language*. Ponència presentada a la Conferència Anual AARE, Paramatta, Sydney.

Labov, W. 2010. *Principles of linguistic change, volume III: Cognitive and cultural factors*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell.

Meringer, R. 1908. *Aus dem Leben der Sprache*. Berlin: B. Behr

Morris, E. 1997. Green grow the lyrics. *Word detective*. Recuperat de <http://www.word-detective.com/back-e2.html#mondegreen1>

Otake, T. 2007. Interlingual near homophonic words and phrases in L2 listening: evidence from misheard song lyrics. *ICPhS2007. Saarbrücken Germany*. Recuperat de <http://www.icphs2007.de/>

Smith, G. P. 2003. Music and Mondegreens: Extracting Meaning from Noise. *ELT Journal*, 57(2), 113-121.

Tabossi, P., Burani, C., & Scott, D. 1995. *Word Identification in Fluent Speech*. *Journal of Memory and Language*, 34, 440-467.