SALUD CIENCIAS SOCIALES HUMANIDADES





Núm. 5 (Vol.II) mayo-junio 2 0 2 1

ISSN: 2462-2753

SUMARIO

| | PÁGINA |
|--|--------|
| TEMA DEL DÍA | |
| EPISTEMOLOGÍA APLICADA A LA MEDICINA: EL NIHILISMO MÉDICO | |
| - MARIO GENSOLLEN MENDOZA | 1 |
| PENSAMIENTO ACTUAL | |
| LA CIENCIA CUESTIONA EL LUGAR DEL <i>HOMO SAPIENS</i> EN NUESTRA VISIÓN DEL UNIVERSO. | |
| - PERE PUIGDOMÈNECH | 19 |
| BREVES REFLEXIONES SOBRE LA CUESTIÓN DE LOS ADULTOS MAYORES | |
| - RICARDO T. RICCI | 37 |
| ARTE, SALUD Y SOCIEDAD | |
| ¿CÓMO Y POR QUÉ SE LEE LA MÚSICA? | |
| - ESTEVE MOLERO | 46 |



REVISTA

FOLIA HUMANÍSTICA

Co-directores

Marc Antoni Broggi i Trias (PCBC) Francesc Borrell (UB)

Jefa de Redacción

Núria Estrach i Mira (UAB/UB)

Consejo científico

Juan Carlos Hernández Clemente Juan Medrano Albéniz Vicente Morales Hidalgo

Correspondencia

Web:

http://www.fundacionletamendi.com

Correo electrónico:

info@fundacionletamendi.com

Envío de manuscritos:

http://www.fundacionletamendi.com/revista-folia-humanistica/envio-de-manuscritos/

Información editorial

Folia Humanística publica artículos por encargo solicitados a especialistas, así como aquellas propuestas enviadas por los autores y aceptadas tras su evaluación por pares de académicos especializados.

Los textos recibidos se publicarán en la lengua original (castellano, catalán, inglés y francés); los que se consideren de relevancia mayor serán traducidos al inglés y castellano.

Los artículos deben ser originales y acompañados del documento "derechos de autor" que encontrarán en la web, junto a las normas de presentación a seguir.

Cada artículo publicado al final tendrá especificado la referencia de citación, donde se incluirá el número DOI ®.

Distribución

La Revista Folia Humanística es de libre acceso a consultar online.

http://www.fundacionletamendi.com/category/revista/

Folia Humanística es una revista internacional que tiene el doble objetivo de fomentar, por un lado, la reflexión y el debate público en el ámbito de la Salud, Ciencias Sociales y Humanidades, y por el otro, la colaboración entre distintos equipos de investigación nacionales e internacionales que dinamicen el diálogo entre la filosofía de la medicina, la salud pública y la justicia social. Dividida en "Tema del día", (artículos para el debate), "Pensamiento actual", (artículos críticos de novedades editoriales), y "Arte, Salud y Sociedad", la revista se esfuerza en fortalecer las conexiones entre la investigación académica, la práctica clínica, las experiencias de los pacientes y sus implicaciones éticas y estéticas en la sociedad. Todo ello con la intención de favorecer la reflexión entre diferentes disciplinas sobre temas de actualidad y las tendencias más novedosas en el campo de las Humanidades y la Salud.

Folia Humanística is an International Journal, born with the dual aim of fuelling the discussion and public debate on issues of health, social sciences and humanities and on the hand, of fostering cooperation between various research groups, both national and International, to spur the dialogue between philosophy and medicine, public health and social justice. The Journal is divided into three different sections: "main focus" (article for debate), "Contemporary thought" (critical reviews of new Publications) and "Arts, Health and Society" which all contribute to strengthening the links between academic research, clinical practice, the experience of patients and their ethical and esthetical implications for society. Ultimately, the intention of the Journal is to promote reflection at the crossroads of several disciplines on topical issues and new trends in humanities and health.

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

Esteve Molero

http://doi.org/10.30860/0080

¿CÓMO Y POR QUÉ SE LEE LA MÚSICA?

Esteve Molero

Resumen: La música no siempre se ha escrito. En la cultura occidental, la plasmación de las notas musicales en una partitura no llegó hasta la Edad Media, de la mano de Guido de Arezzo. ¿Por qué antes no se escribía? ¿Cuál fue la necesidad de propició ponerla por escrito? ¿Cómo se concretó un lenguaje tan abstracto como el musical en un sistema de signos, señales y símbolos? Además de responder a estas cuestiones, el artículo aborda la organización de la música modal clásica (de tradición oral), así como lenguajes modernos de difícil concreción escrita (como el swing del jazz o las propuestas estéticas de Bartók y Penderecki). Finalmente, el autor reflexiona sobre el autodidactismo y el analfabetismo musical como barreras al desarrollo de los músicos.

Palabras clave: notación musical/ lectura musical/ música modal/ música gregoriana/ escritura neumática/ swing y jazz/ autodidactismo/ analfabetismo musical.

Abstract: HOW & WHY WE READ MUSIC?

Music has not always been written down. In Western culture, musical notes on a score discreetly appeared in the Middle Ages, by Guido de Arezzo. Why until this moment? What was the need for writing the music? How did such an abstract language -as the musical is-, become concrete in a system of signs, signals and symbols? In addition to answering these questions, the article speaks about the classical modal music (and its oral tradition), as well as modern languages that are difficult to write down on a score (such as jazz swing or the aesthetic Bartók and Penderecki proposals). Finally, the author reflects on self-learning and musical illiteracy as barriers to the development of musicians.

Key words: music notation/ music reading/ modal music/ Gregorian music/ pneumatic writing/ swing and jazz/ self-learning/ music illiteracy.

Artículo recibido: 10 de marzo 2021; aceptado: 1 de abril 2021.

Cuando justo empezaba mis estudios de composición musical en el conservatorio, recibí el encargo de escribir para una revista sobre "lectura musical". Acepté, con un poco de rubor, porque me pareció un tema muy serio y porque quería saber si estaba capacitado para hacerlo. Quizás era la oportunidad para demostrar y demostrarme que se puede reflexionar sobre música sin ser demasiado técnico, ni críptico. Hacía poco que había abandonado un doctorado en Musicología en la Universidad,

¹ MOLERO, Esteve (2004). "Llegir a vista". *Diónysos, collita de cultura*. Núm. 6, 2a época. Vilafranca del Penedès, 2001.

FOLIA HUMANÍSTICA, Revista de Salud, ciencias sociales y humanidades Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

Esteve Molero

http://doi.org/10.30860/0080

precisamente porque, a medida que los cursos avanzaban, se diluía la conexión con el hecho musical. Decidí entonces irme al conservatorio; por eso acepté, también, el encargo de la revista. Hoy, casi veinte años después, recupero esos pensamientos para compartirlos, con el añadido de la experiencia adquirida en estos años como compositor. El concepto central (lo explicito antes de empezar porque, ahora, me doy cuenta de que sigue inmutable después de un par de décadas), es el mismo: lo que leemos en un pentagrama no es música, es sólo su representación. Porque la música no se mira, se escucha. El maestro Daniel Barenboim aún va más allá: "escuchar es oír con el pensamiento, por eso una experiencia musical plena exige silencio y una concentración total por parte del oyente". Con esto dicho de antemano, veamos cómo y por qué se escribe la música. Y desde cuándo.

MODOS Y NEUMAS

Durante muchos siglos la música occidental se transmitió por vía oral, de maestro a discípulo. Seguro que existían sistemas de notación musical, pero orientados primordialmente a la pedagogía instrumental, o, si acaso, como ayuda memorística para los intérpretes. Todo esto no es tan extraño, si tenemos en cuenta que el sistema de organización musical no ha sido siempre como lo conocemos hoy en día. Hasta llegar a la época barroca, la música se organizaba en modos. En un sistema modal la música se estructura alrededor de una escala. Por ejemplo, si tocamos las notas blancas de un piano, de re a re, estamos interpretando el primero de los ocho modos gregorianos, el dórico. Pero, para hacer música en este modo, no solo hay que tocar las notas libremente, sino seguir una serie de normas y donde utilizar unas notas determinadas).

El tratadista Lluís Vergés³ escribe: "La modalidad ha supuesto uno de los sistemas de organización sonora más ingeniosos y, a la vez, más elegantes que uno

² BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida*. Belacqua. Barcelona, 2008.

³ VERGÉS, Lluís. *El lenguaje de la armonía*. Boileau. Barcelona, 2007.

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

http://doi.org/10.30860/0080

Esteve Molero

se pueda imaginar. Es curioso el hecho de que culturas y civilizaciones muy diferentes entre sí hayan llegado a sintetizar sistemas muy afines partiendo de la lógica modal". En nuestra cultura, los antiguos griegos representan el estadio más pretérito conocido en relación con la música que, por supuesto, era modal. Continúa Vergés:

"Lo que más me sorprende del sistema de organización sonora desarrollado por los griegos es el *ethos*, literalmente *principio moral*, consistente en atribuir principios éticos a las escalas, o sea, la capacidad de influir sensitivamente a partir de la sonoridad. No hay acuerdo sobre la forma en que debemos interpretarlo hoy, pero Platón y Aristóteles afirman que el modo dórico es poderoso; el frigio, religioso y contemplativo; el lidio, lascivo, y el mixolidio, penetrante y proclive a las lamentaciones".

La Música, en la antigua Grecia, pretendía de esta forma transportar al oyente a



un estado específico de conciencia. Sabemos que cada *modo* estaba asociado a un ritmo y a unos instrumentos determinados. Así, la lira y la danza se usaban en los himnos dedicados a los Dioses, los instrumentos de metal y los fabricados con cuernos de animal servían para entrar al campo de batalla, y los *aulos* -(antecesores de las chirimías y los clarinetes)-, sonaban en las bodas y los funerales. En cambio, no nos han llegado partituras de la época clásica, si exceptuamos el Epitafio de Sícilo (Figura 1).

¿Por qué? Pues seguramente porque no las usaban. Las normas en el uso de cada *modo* eran tan rigurosas que no era necesario representar las melodías estrictamente, algunos signos gráficos bastaban. Pero en la Edad Media, tan influida por la cultura clásica, ya encontramos "neumas" en textos religiosos en latín. Es la llamada "escritura neumática" (siglo IX d. C.) que guiaba al intérprete en la altura aproximada de las diferentes sílabas del texto, a base de indicaciones que, si no se

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

Esteve Molero

http://doi.org/10.30860/0080

conocía la melodía de antemano, eran imposibles de descifrar (Figura 2). Aun siendo más bien una ayuda mnemotécnica, ya se considera el antecedente del sistema de notación musical actual.

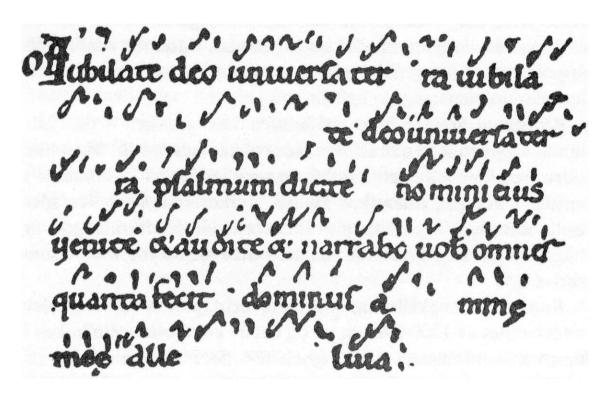


Figura 2.- Escritura neumática, (encima de las sílabas se indicaba la altura de las notas y otras particularidades).

Otro sistema mnemotécnico medieval para memorizar y ensayar canciones fue la llamada "mano guidoniana", atribuida a Guido de Arezzo. El intérprete se ayudaba de la mano como si de una partitura se tratara, posicionando en ella las distintas notas (en orden y altura), (Figura 3).

¿Cómo y por qué se lee la música?

http://doi.org/10.30860/0080



Esteve Molero



Figura 3.- Mano guidoniana. Cada porción de la mano representa una nota específica.

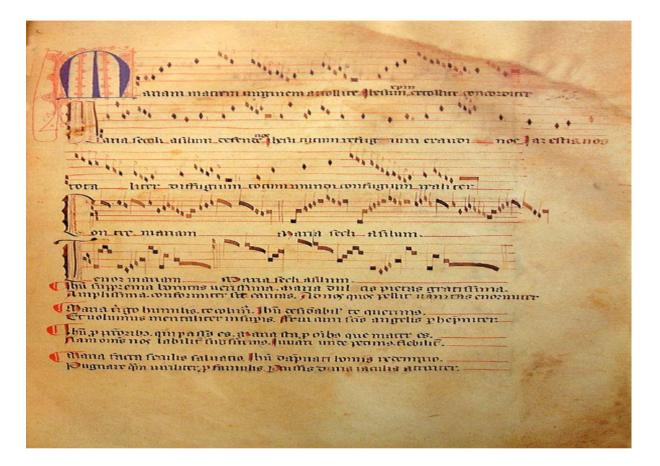
Pero la gran aportación del benedictino monie fue la revolución del sistema notación musical. Por un lado, le dio nombre a las notas, asociándolas a la primera sílaba de un himno4 dedicado a San Juan Bautista; por otro, introdujo cuatro líneas, dos de color, encima de los textos en latín. De esta manera fijaba inequívocamente la altura de las notas. A raíz de esta y otras aportaciones de Guido

de Arezzo, muchas melodías se plasmaron sobre papel. Un buen ejemplo de notación en tetragrama (pauta de cuatro líneas) es el *Llibre Vermell* de Montserrat. Un cancionero de finales de s. XIV que recoge varios cantos y danzas interpretadas y bailadas por los peregrinos que hacían parada en la montaña mágica catalana, de camino a Santiago de Compostela (Figura 4). En esta misma época, incluso un poco antes (s. XIII), algunos manuscritos franceses de repertorio polifónico ya se escribían en el sistema que usamos actualmente: el pentagrama, que cuenta con una línea más.

_

⁴ **Ut** queant laxis / **Re**sonare fibris / **M**ira gestorum / **Fa**muli tuorum / **Sol**ve polluti / **La**bii reatum / **S**ancte **I**oannes. En el siglo XVIII la primera nota pasó a llamarse **Do**, para facilitar su pronunciación.

Figura 4.- Llibre Vermell de Montserrat.



Pero un tema que el monje de Arezzo no había solucionado, y que no quedó resuelto hasta entrado el siglo XVI, fue el de la longitud de las notas. Nuestro sistema actual se basa en un conjunto de valores proporcionales (redonda, blanca, negra, etcétera), en que cada nota equivale a dos del valor inmediatamente inferior. Así, una negra es siempre dos corcheas, sea cual sea el compás de la partitura⁵. En los últimos cuatro cientos años, el sistema de notación musical occidental se ha ido perfeccionando con aportaciones cada vez más precisas, como el vocabulario verbal italiano (dolce, con dulzura; brio, vigorosamente; da capo, desde el principio, etc.) o el sistema de signos complementarios para indicar dinámicas (forte, piano, etcétera.),

_

⁵ En inglés americano este sistema de equivalencia queda todavía más claro, por su nomenclatura matemática: whole note, half note, quarter note, eighth note, etc.

http://doi.org/10.30860/0080

acentos y articulaciones. Pero a lo largo del siglo XX este sistema de notación musical no ha sido suficiente para satisfacer las necesidades de las vanguardias o de los nuevos géneros musicales. ¿Cómo se lee una partitura de música aleatoria? ¿Cómo se expresan los intervalos más pequeños que el semitono? ¿Son las partituras de jazz iguales que las sinfónicas? Algunos compositores han tenido que desarrollar nuevos signos para las nuevas músicas que escribían. Es el caso del compositor húngaro Béla Bartok, que inventó nuevas indicaciones para los instrumentistas de cuerda cuando quería, por ejemplo, que pulsaran la cuerda con la uña del dedo en lugar de con la yema. Otros han necesitado inventar nuevos sistemas de notación musical para expresar sobre papel lo que tenían en la cabeza: representaciones gráficas, nuevos símbolos, indicaciones numéricas y, evidentemente, una buena leyenda que explique el significado de la notación. Es el caso de la composición *Threnody for the Victims of Hiroshima*, de Krzysztof Penderecki (Figura 5).

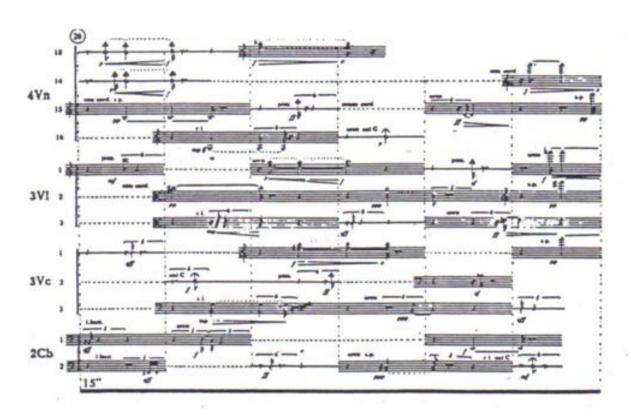


Figura 5.- Threnody for the Victims of Hiroshima, de Krzysztof Penderecki

FOLIA HUMANÍSTICA, Revista de Salud, ciencias sociales y humanidades Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

Esteve Molero

http://doi.org/10.30860/0080

Ragging the time

El jazz es un lenguaje musical nuevo, originado hace poco más de cien años en Nueva Orleans. Es, como decíamos al hablar de la música gregoriana, un sistema de organización musical propio. Al principio, este sistema no se transcribía al papel, porque sus protagonistas, los músicos que lo interpretaban, no sabían leer partituras. Hoy todos los músicos de jazz leen música, pero todavía hay algunos detalles que recuerdan los orígenes orales del jazz. Una de las características originales de esta música era la subdivisión de los tiempos en tresillos de corchea, una herencia de la cultura polirrítmica africana. Es lo que al principio se definió como ragging the time (separando el tiempo, literalmente) y después como swing (balanceo). Mientras esta música la interpretaron músicos sin formación musical académica no hubo ningún problema (como pasa con todas las músicas populares de todo el mundo), pero cuando los primeros compositores de jazz quisieron transcribir este swing a una partitura no encontraron la equivalencia exacta. No había manera de traducir el balanceo rítmico de las corcheas de swing en el sistema de valores rítmicos proporcionales del sistema de notación musical occidental. O si existía una equivalencia, ésta era demasiado complicada para ser leída sin complicaciones por los músicos. La solución salomónica fue escribir corcheas normales e indicar encima la partitura la palabra "swing" (Figura 6). Así el intérprete sabía que aquellas corcheas no se tenían que interpretar con un valor exacto, sino aplicando la rítmica propia del género. Hoy, en la mayoría de partituras de jazz ya no aparece la palabra swing, pero los intérpretes saben que, si están tocando en el ámbito de la música jazzística, las corcheas se interpretan de una determinada manera: "swingándolas". Podríamos decir que el músico no lee exactamente lo que está escrito, pero esto no es del todo cierto. El músico de jazz lee diferentemente de como lo hace un músico de otro estilo. Porque, ya lo hemos dicho al principio: la partitura no es la música, es sólo su representación gráfica.

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

http://doi.org/10.30860/0080

Esteve Molero



Figura 6.- Indicaciones en la partitura de que el ritmo de las notas tiene que ser interpretado con "swing".

El ejemplo de las corcheas de swing pone de manifiesto otro tema muy importante alrededor de la lectura musical: la notación tiene que estar siempre al servicio del intérprete, que es quien tendrá que leer la partitura en directo. A veces, incluso a primera vista. Es por eso por lo que existe una profesión a menudo poco conocida, pero muy importante, que es la de copista. El copista es el encargado de pasar a limpio la partitura original que ha terminado el compositor, y también hacer la particella para cada uno de los instrumentos, (particella = partitura específica de un instrumento; en la partitura general, figuran todos los instrumentos). El copista debe tener claro para qué tipo de músico escribe, y tiene que facilitarle la lectura. El intérprete será quien tocará en el escenario mientras el compositor y el copista se lo mirarán desde la platea. Por ello, la partitura (música escrita) tiene que ayudar al intérprete todo lo posible, que ya le sobrevendrán otros imprevistos cuando esté en el escenario: las indicaciones de última hora del director, los problemas con la iluminación, la acústica del espacio escénico, etcétera. Hay detalles que ayudan enormemente a la lectura musical, como un número regular de compases por línea o un buen tamaño para las notas (especialmente en pasajes rápidos). Otro hecho que a veces no se tiene en cuenta es que los músicos no pueden girar la particella y tocar a la vez. Hoy en día muchos pianistas se benefician de un pedal electrónico auxiliar que les pasa las páginas en las partituras previamente cargadas en sus tablets. O detalles que son casi etno-musicológicos, como es el caso de las bandas de pasacalles, donde los músicos llevan pequeñas liras enganchadas al instrumento. La partitura, en este caso, debe de ocupar como máximo el espacio de una página de DIN 5. Por lo tanto, la composición no puede ser demasiado larga.

Esteve Molero

Y la armonía, ¿cómo se lee?

Hasta ahora hemos hablado de la lectura de la música en cuanto a la altura de la nota, (si es más aguda o más grave), y su duración y ritmo.... lo que solemos llamar "lectura horizontal" de la partitura. Pero además las notas que suenan a la vez dibujan acordes, armonías.... ¿Cómo se las arreglaron los compositores para que los acordes sonaran como ellos querían?

El sistema que se utiliza desde el Barroco es el bajo cifrado. En lugar de poner cada una de las notas del acorde, el compositor pone un número que le sirve al intérprete para deducir el tipo de acorde que debe ejecutar, (o "realizar", si queremos usar el término musical correcto). Se le llama bajo cifrado porque este número se coloca justo en la línea más baja del pentagrama, (Figura 7).

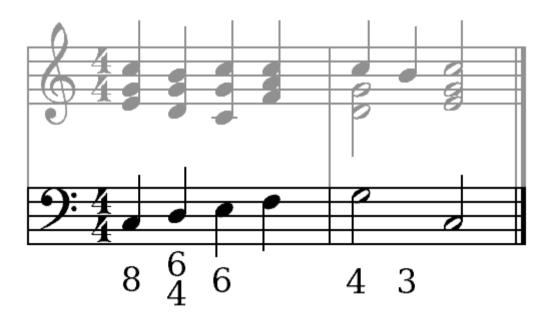


Figura 7.- Bajo cifrado. Los números indican las notas que deben incorporarse en la ejecución de cada acorde.

¿Cómo y por qué se lee la música?

Esteve Molero

http://doi.org/10.30860/0080

Así no hacía falta que el compositor escribiera todas las notas intermedias de la armonía, hecho que dejaba cierta libertad creativa al intérprete, y aligeraba la tarea del compositor. Por eso en el jazz, otro género donde el músico es a la vez intérprete y creador, la armonía se sigue cifrando. Las similitudes entre las músicas barroca y clásica y el jazz son muchas, pero esto sería tema de otro artículo⁶... Ahora bien, en el jazz y las músicas modernas el cifrado es un poco diferente: no se cifra a partir de la nota más grave, sino que una letra representa esta nota (A es un *la*, B es un *si*... y así sucesivamente). Un signo situado detrás de la letra expresa, además, la calidad del acorde: mayor, menor, etcétera. Con esta información (en este caso situada encima del pentagrama), el contrabajista sabe qué notas graves tocar, el pianista puede decidir cómo colocar la armonía y el solista sabe con qué escalas dibujar su improvisación, (Figura 8).

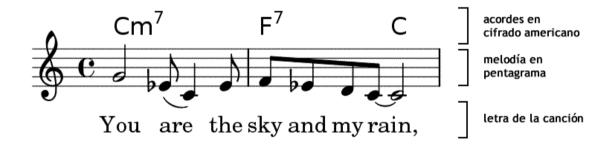


Figura 8.- Cifrado de los acordes (cifrado llamado "americano").

A lo largo de este artículo hemos visto que la música se puede codificar (y por tanto descodificar) utilizando varios sistemas de notación. No hemos hablado de los sistemas de notación musical de otras culturas, porque el tema sería inacabable. Tampoco hemos puesto ejemplos de tablatura, un sistema de notación dirigido a la interpretación o el aprendizaje de un instrumento concreto (guitarra, laúd, etcétera.). También usa letras, signos y números, pero no para indicar el valor o la altura de la música, sino para señalar la manera de obtener el sonido en el instrumento (Figura 9). Hoy el uso de las tablaturas ha quedado arrinconado a los métodos de aprendizaje

⁶ SCHAAP, Albert. W. A. Mozart, Charlie Parker & Jazz Improvisation. HeanDay Music. Seúl, 2014.

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

http://doi.org/10.30860/0080

Esteve Molero

de ciertos instrumentos, como por ejemplo la guitarra, destinado a instrumentistas que no suelen saber solfeo. Pero las tablaturas tuvieron su momento de esplendor entre los siglos XVI y XVIII, cuando toda la música para instrumentos de cuerda pulsada se escribía empleando este sistema.



Figura 9.- Ejemplo de partitura y su tablatura correspondiente (= TAB).

A pesar de los diversos métodos de escritura que hemos visto, la lectura musical es siempre una experiencia subjetiva. Por eso hacen falta las indicaciones de un director (o el acuerdo entre los miembros de una formación musical) para unificar criterios. Hay signos que tienen matices muy sutiles y que pueden ser leídos de varias maneras, dependiendo del contexto. A veces, elementos extra-musicales también condicionan la lectura. Por ejemplo: una "p" de *piano* (tocar flojo) no tiene el mismo valor en un concierto sinfónico, con un público en silencio, que en una actuación al aire libre. La notación musical no deja de ser la concreción de un lenguaje abstracto. Por lo tanto, su lectura no se tendría que entender como un valor absoluto, sino relativo. Por eso es importante que, a la hora de enfrentarse a una partitura y su posterior ejecución, los intérpretes sepan el máximo de datos sobre el compositor, su estética y sus intenciones, la época, etcétera. Esto, que no siempre pasa, facilita una

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

Esteve Molero

http://doi.org/10.30860/0080

interpretación más propia de la música que se esconde detrás los signos musicales. En definitiva, una mejor comprensión.

Angá lo hace así

Me gustaría terminar este artículo con una experiencia personal que recogí en mi libro Tots tenim intel·ligència musical.⁷ Hace unos años visité el sur de Chile y la Patagonia argentina gracias al amigo Joni Aldunate, que me organizó una serie de sesiones y talleres musicales por aquellas latitudes. Su abuelo, el pastor Marcelino Vera Cárcamo, fundó a ambos lados de los Andes varias iglesias evangélicas, donde la música es un elemento central de cohesión social y conexión divina. "Tú los podrás ayudar, Esteve", me dijo Joni. Y yo no entendí nada hasta encontrarme allí. En las iglesias que visité (como la de Avivamiento en San Carlos de Bariloche o la del Faro en El Bolsón) conocí intérpretes verdaderamente buenos, que acompañaban musicalmente las reuniones, los oficios religiosos. Todos tenían mucha musicalidad, respeto por la música y buena actitud interpretativa, pero además compartían otra denominación común: eran autodidactas, no sabían solfeo. Y enseguida descubrí que esto les disminuía su autoestima musical. Además, en una zona de poca población y gran distancia entre municipios, las oportunidades de recibir clases regulares o privadas de música también disminuyen. Yo al principio no me podía creer que el autodidactismo pudiera representar un problema, pero sí: se genera un círculo vicioso de donde es difícil salir. Por eso mi punto de vista, por el hecho de venir de fuera, representaba una aportación significativa.

El músico más musical con quien he tocado fue Miguel Angá Díaz, el gran percusionista cubano. Autodidacta, por cierto, que tampoco sabía leer música. Pero para Angá esto no representaba ningún problema. "Angá lo hace así", decía. Y tenía tanta musicalidad que era capaz de orientarse sin la ayuda de las partituras, solo con el oído y la memoria. Pero no todo el mundo tiene una autoestima a prueba de

⁷ MOLERO, Esteve. *Tots tenim intel·ligència musical*. Uno. Albacete, 2020.

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

http://doi.org/10.30860/0080

Esteve Molero

bombas, como la de Angá Díaz. Me explicaba que una noche, en el mítico local de jazz Calle 54 de Madrid, el público no paraba de hablar. Cuando le tocó el turno de hacer un solo, Angá percutió su instrumento con tal fuerza que, el sonido, se hizo insoportable y todo el mundo calló. Entonces él dejó de tocar y, en el silencio más absoluto, amenazó al público con la mirada, que enmudeció durante el resto del concierto. "Angá lo hace así".

Pero para músicos amateurs como Lucía, Gaby, Abraham, Jona, Nahuel, Martín... e incluso para Marisel, Charly, Pablo Esteban e Israel (que son profesionales), el hecho de haber aprendido la música de oído les limita. Y esto demuestra una vez más la hegemonía de la inteligencia lingüística en la cultura occidental. ¿Cómo se tiene que aprender la música, si no es por el oído? ¡En realidad es la única manera de hacerlo! ¿Dónde está, pues, el problema? En la sociedad, pienso yo, que empuja a una aproximación lingüística a la música. Me impresionó mucho el caso Mayra, una joven violinista con mucho talento que por culpa de no saber solfeo podría tener problemas a la hora de acceder al conservatorio. ¿Y por qué no estudiaba solfeo, pues? La respuesta es muy simple: porque le daba miedo, respeto. Se agobiaba a la hora de dar nombres o poner sobre papel cosas que, en realidad, ya sabía hacer. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre Angá Díaz y las personas que acabo de mencionar? Pues que Angá no tenía miedo: "Angá lo hace así".

Durante el resto de días por tierras australes tuve largas conversaciones con los líderes de las agrupaciones musicales de las iglesias, como Rubén Vera y Marcelo Loaiza (descendientes, por cierto, de Marcelino Vera Cárcamo, ¡que tuvo trece hijos!). Conversaciones acompañadas de asados fantásticos, vinos Malbec y cervezas artesanas de la zona, cabe decirlo. Les expliqué todo esto que ahora pongo por escrito, y encontramos maneras de llevarlo a la práctica en los ensayos. Una estrategia básica fue trabajar a partir de estructuras musicales. Pensar en estructuras ayuda a articular el pensamiento musical. Cuando la frase musical es muy larga se hace difícil de recordar, por eso es importante poderla escribir. ¡No a la inversa!

Núm. 5 (Vol. 2) abril-mayo 2021. ISSN 2462-2753

¿Cómo y por qué se lee la música?

http://doi.org/10.30860/0080

Esteve Molero

Primero es la música y después su representación gráfica. La necesidad de recordar fue la motivación para aprender solfeo. Otro argumento para motivarles a estudiar solfeo fue mostrarles hasta qué punto les facilitaba perfeccionar su práctica instrumental. Y todavía una cosa más: a través del solfeo y la armonía podrían hacer nuevos arreglos sobre canciones tantas veces interpretadas, es decir, podrían hacer otras versiones e introducir variedad. Pero lo más importante era que se dieran cuenta que eran capaces de hacerlo, que se percataran que lo más difícil era, en realidad, aquello que ya sabían hacer: música. La alfabetización musical es sencilla si uno ya tiene música en la cabeza. Y esto no es tan difícil de aprender, solo hace falta que alguien te anime a hacerlo y que te diga que eres capaz de ello. Mayra se dio cuenta de que la solución consistía en afrontar el problema, por eso ahora se prepara para conseguir una plaza en la Academia Orquestal del teatro Teatro Colón de Buenos Aires.

Otro músico argentino, José Luis Merlin, con quien compartí charlas y comidas en Madrid, me decía. "El poeta más grande que conocí era analfabeto, un pastor que no sabía leer ni escribir". Un pastor de cabras (no de almas, en este caso), del cual hoy podríamos leer sus poesías si... se hubiera decidido a aprender a escribir.

Esteve Molero

Músico (bachelor en Composición y Arreglos de Jazz por el Conservatorio de Rótterdam, 2007). comunicador (licenciado en Comunicación Audiovisual por la UPF de Barcelona, 1997) y coach (certificado por el Instituto Europeo del Coaching de Madrid, 2014).

Más información en: www.estevemolero.com

Cómo citar este artículo:

Molero, E., "¿Cómo y por qué se lee la música?", Folia Humanística, 2021; 5 (2):46-60

Doi: http://doi.org/10.30860/0080

© 2021 Todos los derechos reservados a la Revista Folia Humanística de la Fundación Letamendi

Forns. This is an open access article.

60