

Cómo lee la gente que lee...música

Beatriz González Fernández(*)

(*) Instituto de Formación Docente, Rocha, Uruguay. Correo de contacto: beatrizgonzalezfernandez@gmail.com

Resumen

No se lee música como se lee un relato, una tesis, un mapa o un calendario. Pero si se piensa en el fenómeno de la lectura en música, quien ha sido partícipe de algún evento musical puede hacer ciertas transacciones que uno que no lo ha hecho. El punto central de este trabajo es reflexionar sobre qué supone leer música. Leer música es un hecho que está muy relacionado con la ejecución de un instrumento. Por eso es necesario desdoblar el fenómeno de lectura musical y verlo desde dos puntos de vista, uno de los cuales presupone al otro pero no recíprocamente. De hecho, una partitura se escribe para ser ejecutada en el instrumento para el que fue escrita. Sin embargo al abordar una partitura, no es posible tener todas las certezas a priori, aunque a veces se esté tentado a creerlo, porque los mecanismos que se ponen en funcionamiento no son en todos los casos tan parecidos a los de una lectura convencional. Frente a una partitura, el intérprete puede tener algunos 'conocimientos previos' como la propia clave, la armadura de clave, o la tonalidad, unidad de compás, en la que está la composición pero no puede prever las alteraciones accidentales, ni qué sucederá después de una doble barra. Al leer música entran en juego una multiplicidad de factores que atienden cuestiones propias del sonido y otros que de alguna manera lo 'apuntalan'. Leer música supone el instrumento, y poder captar la intencionalidad del compositor marca la diferencia.

Palabras clave: leer música, ejecutar música, transacciones en lectura

How do people read ... music

Abstract

Music is not read as a story, a thesis, a map or a calendar is read. But when thinking about the phenomenon of reading in music, who has been a participant in a musical event can make certain transactions different from those from who has not been there. The central point of this work is thinking on what does reading music mean. Reading music is closely related to the execution of an instrument. That is why it is necessary to unfold the phenomenon of musical reading and to see it from two points of view, one of which presupposes the other but not reciprocally. In fact, a score is written to be performed on the instrument for which it was written. However, when dealing with a score, it is not possible to have all the certainties a priori, although sometimes you are tempted to believe it, because the mechanisms that are activated are not always so similar to those of a conventional reading. Faced to a score, the player may have some 'prior knowledge' such as the key itself, the key signature, or the tonality, measure unit, in which the composition is written, but he/she cannot foresee the accidental alterations, nor what will happen next of a double bar. When reading music many different factors are involved, some of them addressing sound issues and others that somehow 'prop up' them. Reading music presupposes the instrument, and being able to catch the purpose of the composer makes the difference.

Keywords: reading music, playing music, transactions on reading

Como as pessoas leem... música

Resumo

A música não é lida como uma história, uma tese, um mapa ou um calendário é lido. Mas quando se pensa no fenômeno da leitura na música, quem participou de um evento musical pode fazer certas transações daquele que não esteve lá. O ponto central deste trabalho é refletir sobre o que significa ler música. A leitura de música está intimamente relacionada à execução de um instrumento. É por isso que é necessário desdobrar o fenômeno da leitura musical e vê-lo a partir de dois pontos de vista, um dos quais pressupõe o outro, mas não reciprocamente. De fato, uma partitura é escrita para ser executada no instrumento para o qual foi escrita. No entanto, quando se lida com uma partitura, não é possível ter todas as certezas a priori, embora às vezes ser tentado a acreditar, porque os mecanismos são ativados nem sempre são tão semelhantes aos de uma leitura convencional. Diante de uma pontuação, o intérprete pode ter algum 'conhecimento prévio', como a própria chave, a assinatura da chave, ou a tonalidade, unidade de medida, na qual a composição é escrita, mas não pode prever as alterações acidentais, nem o que vai acontecer a seguir de uma barra dupla. Ao ler música, entram em jogo uma multiplicidade de fatores, alguns deles que abordam questões de som e outros que de alguma forma os "sustentam". Ler música pressupõe o instrumento, e ser capaz de captar o propósito do compositor faz a diferença.

Palavras-chave: ler música, tocar música, ler transações

1. INTRODUCCIÓN

Leer supone conocer un código. Un código de letras en el caso de la lectura convencional, cada una de las cuales es un símbolo, y, en el caso específico de la música, un código de notas aunque no exacta ni exclusivamente.

En este espacio la idea es comparar cómo difieren o no las formas de leer un texto convencional y una partitura.

2. FUNDAMENTACIÓN

El modelo teórico de lectura que se toma en este trabajo es el modelo de Goodman (1996). La lectura es, siguiendo este modelo, una transacción que hace el lector con el texto que lee. Leído un texto ya le pertenece más al lector que al autor; pero a su vez, y aunque los significados no puedan diferir más que dentro de un horizonte acotado (Jauss, 1977), cada lector hace una 'lectura', es decir, una interpretación diferente, del mismo texto leído.

Ahora bien, ¿de qué dependen esas lecturas diferentes? Siempre de acuerdo con Goodman, el lector aplica ciertas estrategias para abordar un texto. Aunque en realidad las estrategias siempre son las mismas, dependen de múltiples factores, pero tal vez los más relevantes sean, la profesión, la cultura general o específica en un cierto tema, las vivencias, y particularmente las lecturas anteriores que el lector tenga. En este sentido y a modo de ejemplo, es bastante evidente que un lector de novelas, frente a una nueva, ya tiene incorporados conceptos que su experiencia como lector le ha dado, como lo son la voz del narrador (si en primera o en tercera persona, si es omnisciente o meramente un testigo, por ejemplo); ya sabe que se va a encontrar con complicaciones que lo tendrán inquieto en la lectura, el nudo (en una novela hay un entramado de complicaciones que resultan de los diferentes hilos que la componen) y en este caso un lector experimentado puede 'detectarlo' y, más aún puede esperarlo.

En otro extremo, un lector de tesis académicas, va encontrando argumentos que la sostendrán y desde el tema que se trate ya espera una secuencia contundente de los mismos y de su demostración, en consecuencia. En otras palabras, no está tan dispuesto a que lo convenzan en una lectura rápida, sino más bien hará una lectura minuciosa que le permitirán encontrar lugares comunes y avances de conocimiento.

Pero si se piensa al fenómeno de la lectura en música, quien ha participado en una audición de conservatorio como alumno intérprete, o incluso quien ha ido a algún concierto, puede 'disfrutar' mucho más, es decir, puede hacer ciertas

transacciones con la lectura del cuento *Mi primer concierto* de Felisberto Hernández (incluido en el Anexo A.1), que uno que no ha participado o que no lo ha hecho, menos aún si ese lector no sabe música.

Ahora bien, parece pertinente reflexionar acerca de qué supone leer una partitura. O incluso de cuántas maneras se puede leer una partitura. Éste es el punto central de este trabajo.

Leer música es un hecho que está muy relacionado con la ejecución de un instrumento. Por eso es necesario desdoblarse el fenómeno de lectura musical y verlo desde dos puntos de vista, que si bien son distantes, uno presupone al otro pero no recíprocamente.

Esta aclaración parece pertinente: aunque una partitura se escribe para ser ejecutada en el instrumento para el que fue escrita.

No obstante, al leer (sin ejecutar ningún instrumento) una partitura, se ponen en funcionamiento mecanismos muy similares a los que hace un lector frente a un texto convencional, en palabras. Ese lector va recorriendo el texto y antes de hacer la lectura en sí de lo que está escrito en los pentagramas, reconoce la clave (que podría ser de sol, de fa o de do en la posición que fuera), se fija en la armadura de clave o si no la tuviera detecta un 'do mayor' o un 'la menor' que verificará enseguida, también se fija en el compás, en el aire; pero también pueden ser adornos, alteraciones accidentales, líneas adicionales, cambios de clave dentro de la partitura, entre otros.

Luego de un vistazo identifica potenciales dificultades u obstáculos, con los que podría tropezar en la oralización de la lectura, ya que en este caso, no se está pensando en leer en un instrumento. No está de más intercalar que ya la oralización de la lectura no se estiliza en las escuelas públicas de este país, en el entendido que 'leer es comprender'. Los maestros ya no 'toman' lectura en voz alta ni los alumnos tienen que leer ni frente al grupo de pares, ni frente a un docente.

Al leer una partitura, sin ejecutar ningún instrumento, oralizada o no, parecería que se ponen en funcionamiento mecanismos parecidos a los de una lectura convencional. Sin embargo no es tan así.

Hay que partir de la base que una partitura no se puede leer linealmente, puesto que obligatoriamente se debe leer más de un dato a la vez, aún cuando las notas y los silencios en el texto musical tengan una sola línea melódica. Desde ese punto de vista, puede entenderse una partitura como un texto heterogéneo. Otro ejemplo de texto heterogéneo es la lectura de un almanaque, de un gráfico, de un mapa, entre otros.

Frente a una partitura, si bien es cierto que el intérprete puede tener algunos 'conocimientos

previos' como la armadura de clave, o la tonalidad en la que está la composición en cuestión, y que de alguna manera le permite saber 'de antemano', por ejemplo qué notas encontrará alteradas, no siempre puede prever las alteraciones accidentales, ni qué sucederá después de una doble barra (por ejemplo, podría ser un cambio de tema, pero también de unidad de compás, de tonalidad). Para ilustrar el caso de la doble barra se seleccionó una *Cirandinha* del compositor Heitor Villa-Lobos (Figura 1). De modo que al abordar una partitura, no es posible tener todas las certezas a priori, aunque a veces se esté tentado a creerlo.

Pero puesto que de música se trata, leer una partitura supone su ejecución en un instrumento. En la ejecución aparecen otros aspectos que no estaban contemplados en la mera lectura silenciosa, o aún oralizada, de la partitura.

A lo antes dicho faltaría agregar un detalle que es el de la digitación. Quien digita una partitura es quien ha hecho un estudio minucioso sobre la mejor manera de colocar los dedos en el instrumento, a efectos de optimizar comodidad al ejecutar y también velocidad si fuera necesario.

Zangou-se o Cravo com a Rosa

Rio, 1926
H. VILLA-LOBOS

CIRANDINHAS N.º 1

Pouco animado (♩ = 104)

PIANO.

Andantino.

rall.

Figura 1. *Cirandinha* N.º1 de Heitor Villa-Lobos (fragmento)

Este hecho, que a los ojos de quien no ‘toca’ música o no ‘toca’ música leyendo, no parece importante, muy por el contrario resulta insoslayable al abordar obras de complejidad media o avanzada, pero también obras sencillas o de complejidad baja.

Quien digita, se dijo anteriormente, es un maestro o un estudioso del instrumento y ha probado diferentes posibilidades hasta que ha elegido una como la mejor o más eficaz.

La digitación es importante para el intérprete puesto que asegura superar dificultades técnicas, porque alguien lo hizo por él, y de esa forma le permite avanzar en el otro aspecto de la lectura musical, que es el de la interpretación.

Se tomarán a continuación algunos casos de lectura en diferentes instrumentos para evidenciar la lectura en música, en particular la lectura instrumental, de la lectura convencional.

2. LA GUITARRA (CLÁSICA)

Particularmente se verá en este apartado aspectos relacionados con la digitación.

Se parte del entendido que para ejecutar este instrumento se usan las dos manos para leer un mismo sonido, eso supone una digitación para cada una de ellas. Se verán casos específicos de la mano izquierda. A lo largo del brazo de la guitarra se sucede una octava en cada cuerda. Eso hace suponer que a lo largo del brazo se puede encontrar la misma nota en diferentes posiciones, es decir, en diferentes cuerdas. (Por ejemplo, hay el mismo ‘mi’, ‘al aire’ en la primera cuerda, mi en segunda, mi en tercera, mi en cuarta)

Entonces, saber qué posición conviene usar en el entorno de las demás notas de la frase o del compás, requiere un poco más que la simple lectura de reconocer, por ejemplo, un ‘mi’. Ese ‘algo más’ se desprende del conocimiento del instrumento y de la lectura ‘estudiada’ de la partitura, de la experticia del maestro que la digita, que le permite seleccionar un modo de cómo hacerlo mejor.

En cuanto a la mano derecha, la partitura puede o no tener indicados toques en el puente, en la boca, *pizzicati*, tambores, rasgueos, *glissandi*, pero es siempre el maestro que digita quien lo sugiere si no estuviera indicado.

La digitación se ilustra con un fragmento de la partitura ‘*El último canto*’ de Agustín Barrios, digitada por el maestro César Amaro (Figura 2).

La digitación no es exclusiva de la guitarra, por eso en el caso de la mano izquierda, tiene ciertos puntos de contacto con otros instrumentos de cuerda y por lo tanto con el violín, como se verá a continuación.

3. EL VIOLÍN

En el brazo del violín sucede una octava y en los sobreagudos, casi una octava más.

Como se trata de un instrumento de cuerda frotada, además se indican los toques que convienen a cada arco. Quien lee violín, además de leer las notas y orientaciones hacia la mano izquierda, tiene que leer también qué hacer con el arco. Como en el caso de la guitarra, una nota se lee con la conjunción de mano izquierda y mano derecha, en este caso, a través del arco. Comparte con la guitarra también el hecho que la mano derecha, en violín, no toca y nada más: también lleva indicados distintos toques de arco como el *spicatto*, *staccato*, *martellé* o en caso del toque sin arco, el *pizzicato*.

En la Figura 3 se presenta un fragmento del Minué del Divertimento K334 de Mozart, digitado por Stella González.

4. LA VOZ COMO INSTRUMENTO

Antes de exponer algunas cuestiones de la voz como instrumento, vale la pena un paréntesis para la lectura de un pasaje del cuento de Enrique Estrázulas, que se llama ‘*Teatro vacío*’:

“La canción venía del escenario. Eran las tres de la madrugada cuando encendí un fósforo y miré el reloj. Esperé un rato. Ya dormitaba cuando volví a oír el canto de una mujer. La voz tenía algo de viento, un no sé qué de copa vibrando. No podía entender el idioma en que cantaba. Me pareció raro que alguien se pusiera a ensayar a esa hora. Además, los actores no tenían llave individual. Eso me había dicho Naranjo.

La música me rememoró de golpe el lejano dedo de mi abuela girando en los bordes del bacará. Eso me hizo agradable la interrupción del sueño. Pero yo debía levantarme, ir a ver si efectivamente había alguien en el escenario. Por algo era sereno.

Lo hice en puntas de pie, sin siquiera encender un fósforo, lo hice despacio y a tientas. Creo que llegué al borde del círculo. La mujer seguía cantando en el aire íes, oes, úes. Comprendí que no cantaba en ningún idioma. Como yo no veía nada, fui gateando entre las sillas hasta dar con la escalerita que conducía al tablero de luces. Por allí subí, siempre sin hacer ruido, disfrutando de los sonidos, del canto.

Las llaves las ubiqué al tanteo. Encendí de golpe.

No había nadie en escena y la mujer dejó de cantar.

Entonces apagué otra vez y aguardé con la esperanza de que la voz volviera. No escuché nada, ni un solo rumor.

Al fin, cansado de esperar, me fui a dormir.”

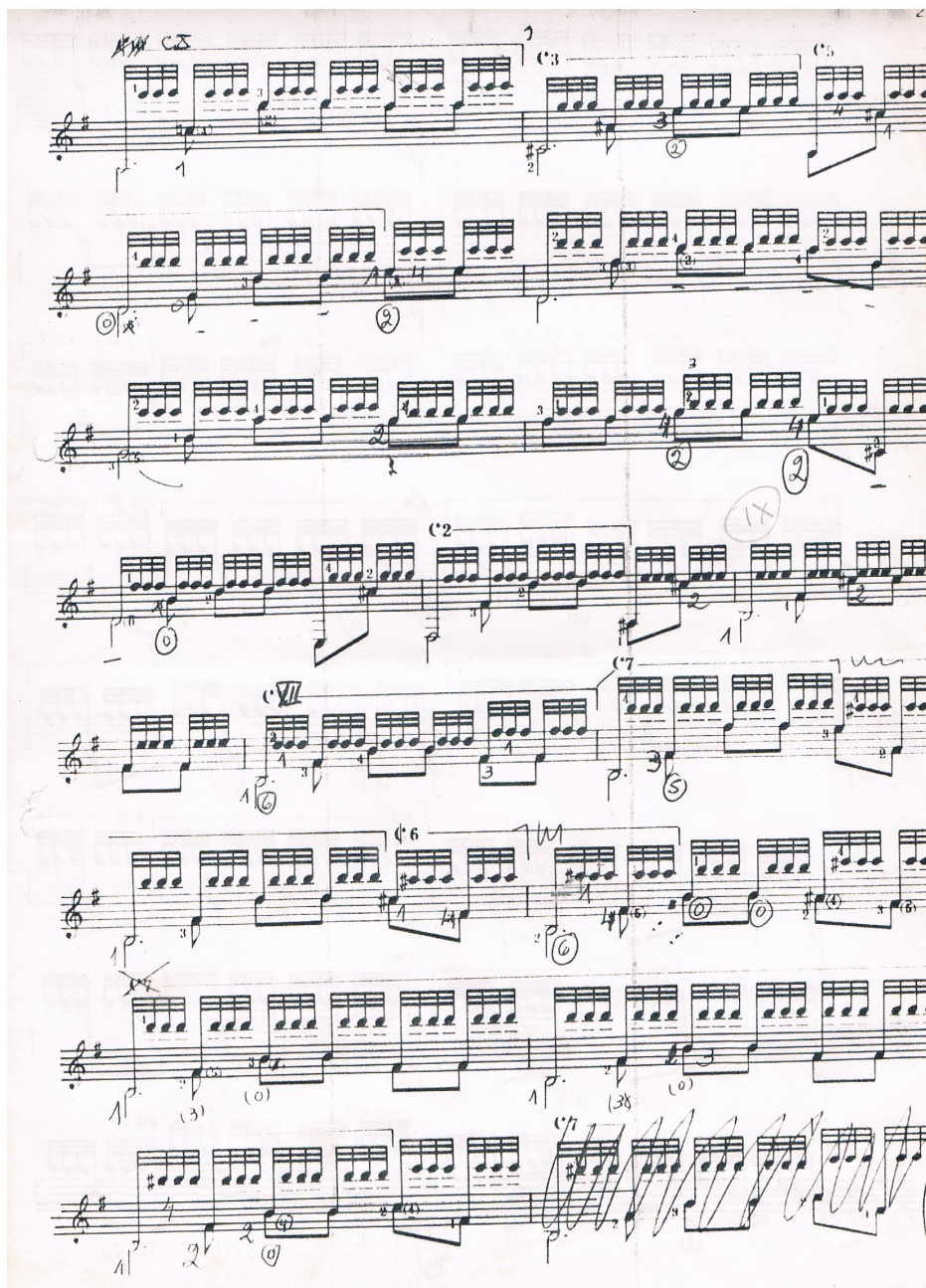


Figura 2. El último canto de Agustín Barrios, digitado por César Amaro (Fragmento)

Quien lee una partitura para voz, es decir, el cantante, ya tiene incorporado el dominio de su instrumento, con las posiciones exactas que debe colocar las diferentes partes del aparato fonador y la musculatura de las zonas involucradas, aunque también en general de todo el cuerpo, así como la postura corporal.

Por supuesto que un cantante que cante desde una partitura, es decir, que lea música, también respeta las indicaciones de la partitura como pueden ser

ligaduras, respiración, intensidad, volumen. Un cantante que no conozca su propio instrumento con solvencia, no canta lo que está escrito. En el Anexo A.2 figura una escala cromática desde el do central con la técnica de la soprano Beatriz Lozano.

Se trata de distanciar la lectura oralizada de una partitura, que podría suponer una lectura silenciosa convencional, de la lectura musical, es decir, 'desde el instrumento'.

Es justo intercalar otra información, y es que no es tan obvio ejecutar a primera vista, ni siquiera importa el grado de complejidad de la obra que se va a leer. Aquello que resulta, tal vez un poco antiguo, y es el hecho de ‘estudiar’ un texto para ser leído posteriormente en la situación que fuera, y que tal vez se cumpla para los actores de teatro, puesto que leen un texto al que deben respetar las acotaciones que colocó el propio autor, es básico, es decir leer en el instrumento una y otra vez, para lograr una ejecución distendida para el que la hace y a su vez, lo más próxima posible a la intención de quien la escribió. De esa idea no se puede apartar quien lee música, ya que cada vez que lo hace, está recuperando la información más la intención del propio compositor.

Al volver al texto de Estrázulas citado anteriormente, la búsqueda que hace el sereno, no es precisamente de una partitura, eso sería buscar un texto ‘sin valor’. El sereno busca a la intérprete, es decir a la cantante que canta ‘*en el aire íes, oes, úes*’, porque es ella la que es capaz de ‘leer la partitura’ de una forma única. Hay que entender el término ‘única’ como no porque esa cantante sea la única capaz de hacerlo, sino porque esa búsqueda también supone encontrar un timbre particular de voz, por otra parte único en cada persona. Y tal vez no solamente por eso, sino porque la maestría y la experiencia en la ejecución como cantante, hacen variar, aunque se respeten las pautas de la partitura, una interpretación musical.

5. EL PIANO

La lectura del piano supone el conocimiento y dominio de dos claves, de sol y de fa en cuarta, ya que cada mano ‘toca’ en una clave diferente: la derecha en sol y la izquierda en fa.

Este hecho agrega algo más que un dato a la lectura, ya que el intérprete tiene que leer decodificando dos claves al mismo tiempo, y ejecutar en consecuencia.

Para un estudiante de piano se trata de algo muy obvio, pero para quien no lo es o ha sido, el hecho de leer dos claves de manera simultánea, resulta un obstáculo importante. De hecho, para un estudiante que lea solamente una clave, clave de sol en los casos de guitarra y de violín, resulta un obstáculo ya no solamente para leer interpretando, sino para leer convencionalmente una partitura que involucre más de una clave.

Aparecen en la lectura musical aspectos relacionados con la motricidad, desde luego. Basta un ejemplo como es el ‘Presto agitato’ de la Sonata Claro de luna de Beethoven, pero no se trata de motricidad exclusivamente.

6. ALGO MÁS.

En el acto de leer música, si la partitura tiene dobles sostenidos, en la oralización, no se percibe. Sin embargo, en la ejecución, vaya si hay diferencia entre tocar un sonido natural, sostenido o doble sostenido. Lo mismo ocurre en el caso de los dobles bemoles. Otro caso específico en la lectura de música, por ejemplo, es cuando la partitura tiene trémolos o adornos. Otra diferencia la marca el hecho de los cambios de compás en medio de la partitura, o las medidas irregulares. Si la partitura tiene medidas irregulares, el intérprete tiene que decidir, por ejemplo, la duración de un trino, decidir la duración de un calderón, o de un simple *rallentando* y recuperar el tiempo inicial. Leer música, en definitiva supone, además de la decodificación, que no es lineal, la interpretación en un instrumento. Según el instrumento que se ejecuta es la dificultad, o visto desde otro ángulo, la competencia con que se haga, y en todos los casos, en un intento de captar lo mejor posible el mensaje del compositor, ‘oculto’ detrás de la partitura. Siempre es interesante saber la época, la corriente, la intencionalidad de una composición para acercarse lo más posible a ella en su ejecución. Leer y recrear en silencio, la información de la partitura de una sola vez, les la especialidad de los directores de orquesta ya que tienen que manejar una partitura con muchos pentagramas a la vez.

7. CONCLUSIONES

Se desprende de lo dicho anteriormente, que aunque el de la música, tal vez más es un código, es un lenguaje que se aprende como una lengua natural, la lectura de ese código, no funciona igual que la lectura de un texto convencional.

Al leer música entran en juego una multiplicidad de factores que atienden cuestiones propias del sonido pero otros que de alguna manera lo ‘apuntalan’.

Aunque leer una partitura en silencio es posible, el lector, al hacerlo omite todas las indicaciones que son propias para la ejecución. Al encontrar notas dobles o acordes, es posible que lea una sola de sus notas, pero también puede leerlas todas, pero no en simultáneo, sino una por vez.

Sin embargo, al leer desde el instrumento empiezan a surgir inconvenientes que muchas veces pueden imposibilitar la lectura en sí. Como ejemplo, se toma una partitura para voz, en el caso que se anexa, es una partitura para soprano. En este caso está claro que una contralto no podría leerla, o no podría hacerlo sin transportarla, en el caso que fuera posible dicho transporte.

Si se considera una partitura para piano o para arpa, hay que partir de la base que el lector tiene que

ejecutar en un mismo momento lo que dicen dos pentagramas en claves diferentes la gran mayoría de las veces. Al leerlas desde el texto en papel, no puede leer simultáneamente lo que se indica para cada mano. El lector de música hace a gran velocidad la lectura de ambas claves, y las debe retener en su memoria durante lapsos de tiempo muy breves y las ejecuta simultáneamente.

En el mismo sentido, no se pueden leer sin el instrumento las notas dobles ni en los instrumentos de cuerda, ni los acordes tampoco.

Leer música supone el instrumento.

No se niega la lectura a primera vista desde el instrumento, pero se pone en duda, por lo que anteriormente se ha expuesto, que de esa lectura resulte la mejor ejecución.

ANEXOS

A.1. Cuento de Felisberto Hernández-uruguayo: “Mi primer concierto”

El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo. Me había levantado a las seis de la mañana. Esto era contrario a mi costumbre, ya que de noche no sólo tocaba en un café sino que tardaba en dormirme. Y algunas noches al llegar a mi pieza y encontrarme con un pequeño piano negro que parecía un sarcófago, no podía acostarme y entonces salía a caminar. Así me había ocurrido la noche antes del concierto. Sin embargo, al otro día me encerré desde muy temprano en un teatro vacío. Era más bien pequeño y la baranda de la tertulia estaba hecha de columnas de latón pintadas de blanco. Allí sería el concierto. Ya estaba en el escenario el piano; era viejo, negro y lo rodeaban papeles rojos y dorados: representaban una sala. Por algunos agujeros entraban rayos de sol empolvados y en el techo el aire inflaba telas de araña. Yo tenía desconfianza de mí, y aquella mañana me puse a repasar el programa como el que cuenta su dinero porque sospecha que en la noche lo han robado. Pronto me di cuenta que yo no poseía todo lo que pensaba. La primera sospecha la había tenido unos días antes; fue en el momento de comprometer mi palabra con los dueños del teatro; me vino un calor extraño al estómago y tuve el presentimiento de un peligro inmediato. Reaccioné yendo a estudiar enseguida; pero como tenía varios días por delante, pronto empecé a calcular con el mismo error de siempre lo que podría hacer con el tiempo que me quedaba. Sólo en la mañana del concierto me di cuentas de todas las concesiones que me hacía cuando estudiaba y que ahora, no sólo no había llegado a lo que quería, sino que no lo alcanzaría ni con un año más de estudio. Pero donde más sufría, era en la memoria. En cualquier pasaje que se me ocurriera comprobar si podía hacer lentamente todas las notas, me encontraba con que en ningún caso las recordaba. Estaba desesperado y me fui a la calle. A la vuelta de una esquina me encontré con un carro que tenía a los costados dos grandes carteles con mi

nombre en letras inmensas. Aquello me descompuso más. Si las letras hubieran sido más chicas, tal vez mi compromiso hubiera sido menor; entonces volví al teatro, traté de estar sereno y pensar en lo que haría. Me había sentado en la platea y miraba el escenario, donde el piano estaba solo y me esperaba con su negra tapa levantada. A poca distancia de mi asiento estaban las butacas donde acostumbraban a sentarse dos hermanos míos; y detrás de ellos se sentaba una familia que había criticado, horrorizada, un concierto en que habían tomado parte muchachas de allí; en pleno escenario las muchachas se agarraban la cabeza y después se retiraban del piano buscando la salida; parecían gallinas asustadas. Fue en el instante de recordar eso, cuando a mí se me ocurrió por primera vez ensayar la presentación de un concierto en lo que él tuviera de teatral. Primero revisé bien todo el teatro para estar seguro de que nadie me vería y enseguida empecé a ensayar la cruzada del escenario; iba desde la puerta del decorado hasta el piano. La primera vez entré tan ligero como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de una mesa. Ésa no era la manera de resolver las cosas. Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto vigesimocuarto de la decimonovena temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarme cuando mi vanidad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida. Empecé a entrar lentamente; supuse con bastante fuerza la presencia del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos yo no sabía cómo caminaba yo; entonces traté de pasear distraído por otro lado que no fuera el escenario y de copiarme mis propios pasos. Algunas veces pude sorprenderme descuidado; pero aun cuando llevaba el cuerpo flojo y quería ser natural, experimentaba distintas maneras de andar: movía las caderas como un torero, o iba duro como si llevara una bandeja cargada, o me inclinaba hacia los lados como un boxeador.

Después me encontré con otra dificultad grande: las manos. Ya me había parecido feo que algunos concertistas, en el momento de saludar al público, dejaran colgar y balancearse los brazos, como si fueran péndulos. Ensayé caminar llevándolos al mismo ritmo que los pasos; pero eso resultaba mejor para una parada militar. Entonces se me ocurrió algo que por mucho tiempo creí novedoso; entraría tomándome el puño izquierdo con la mano derecha, como si fuera abrochándome un gemelo. (Años después un actor me dijo que aquello era una vulgaridad y que la llamaban “la pose del bailarín”; entonces, riéndose, imitó los pasos de una danza y alternativamente se iba tomando el puño izquierdo con la mano derecha y después el puño derecho con la mano izquierda.)

Ese día almorcé apenas y pasé toda la tarde en el escenario. A la noche vino el electricista y combinamos las penumbras de la sala y la escena. Después me probé el smoking que me había regalado un amigo; era muy chico y me dejó inmovilizado; con él hubiera tenido que dar por inútiles todos los ensayos de naturalidad y soltura; además, en cualquier momento podía romperseme. Por fin decidí utilizar mi traje de

calle; todo tendría más naturalidad; claro que tampoco me parecía bien lo que fuera demasiado familiar; yo hubiera querido levantar, al mismo tiempo, algo extraño; pero yo estaba muy cansado y sentía en las axilas las lastimaduras que me había dejado el smoking. Entonces me fui a esperar la hora del concierto en la penumbra de la platea. Apenas me quedaba un instante quieto me volvía el empecinamiento de querer recordar las notas de un pasaje cualquiera; era inútil que tratara de desecharlo; el único alivio consistía en ir a buscar la música y fijarme en las notas.

Un rato antes del concierto llegaron los dos hermanos amigos míos y el afinador. Les dije que me esperaran un momento y me encerré en el camarín, porque si no hubiese terminado el pasaje que repasaba no hubiera tenido un instante de tranquilidad. Después, cuando hablara con ellos, tendría la atención ocupada y no empezaría a recordar ningún otro pasaje. Todavía no había nadie en la sala. Uno de ellos se asomó a la puerta del decorado y miró el piano negro como si se tratara de un féretro. Y después todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el dendo más allegado al muerto. Cuando empezó a entrar la gente, hicimos pequeños agujeros en el decorado y mirábamos al público un poco agachados y como desde una trinchera. A veces el piano, como un gran cañón, impedía ver una zona grande de la platea. Yo iba a ver un poco por los agujeros de los otros como un oficial que les fuera dando órdenes. Deseaba que hubiera poca gente porque así el desastre se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos. Y todavía tendría en mi favor todo lo que había ensayado en escena para la gente que no pudiera juzgar directamente la música. Y aun los que entendieran poco, dudarían. Entonces empecé a envalentonarme y a decirles a mis amigos:

-¡Parece mentira! ¡La indiferencia que hay para estas cosas! ¡Cuántos sacrificios inútiles!

Después empezó a venir más gente y yo me sentí aflojar; pero me frotaba las manos y les decía:

-Menos mal, menos mal.

Parecía que ellos también tuvieran miedo. Entonces yo, en un momento dado, hice como que recién me daba cuenta que ellos podrían estar preocupados y empecé a hablarles subiendo la voz:

-Pero, díganme una cosa... ¿Ustedes están preocupados por mí? ¿Ustedes creen que es la primera vez que me presento en público y que voy a ir al piano como si fuera a un instrumento de tortura? ¡Ya lo verán! Hasta ahora me callé la boca. Pero esperaba esta noche para después decirles, a esas profesoras que charlan, cómo "un pianista de café" -yo había ido contratado a tocar en un café- puede dar conciertos; porque ellas no saben que puede ocurrir lo contrario, que en este país un pianista de concierto tenga que ir a tocar a un café.

Aunque mi voz no se oía desde la sala, ellos trataron de calmarme.

Ya era la hora; mandé tocar la campana y le pedí a mis amigos que se fueran a la platea. Antes de irse me dijeron que vendrían al final y me transmitirían los comentarios. Di orden al electricista de dejar la sala en penumbra; hice memoria de

los pasos, me tomé el gemelo del puño izquierdo con la mano derecha y me metí en el escenario como si entrara en el resplandor próximo a un incendio. Aunque miraba mis pasos desde arriba, desde mis ojos, era más fuerte la suposición con que me representaba mi manera de caminar vista desde la platea, y me rodeaban pensamientos como pajaracos que volaran obstaculizándome el camino; pero yo caminaba con fuerza y trataba de ver cómo mis pasos cruzaban el escenario. Había llegado a la silla y todavía no aparecían los primeros aplausos. Al fin llegaron y tuve que inclinarme a saludar interrumpiendo el movimiento con que había empezado a sentarme. A pesar de este pequeño contratiempo traté de seguir desarrollando mi programa. Miré al público de una manera más bien general y distraída; pero alcancé a ver en la penumbra el color blancuzco de las caras como si hubieran sido de cáscaras de huevo. Y encima del terciopelo de la baranda hecha de columnitas de latón pintadas de blanco vi sembrados muchos pares de manos. Entonces yo puse las mías en el piano, dejé escapar acordes repetidos velozmente y enseguida me volví a quedar quieto. Después, y según mi programa, debía mirar unos instantes el teclado como para concentrar el pensamiento y esperar la llegada de la musa o del espíritu del autor. -Era el de Bach y debía estar muy lejano-. Pero siguió entrando gente y tuve que cortar la comunicación. Aquel inesperado descanso me reconfortó; volví a mirar a la sala y pensé que estaba en un mundo posible. Sin embargo, al pasar unos instantes sentí que me iba a alcanzar aquel miedo que había dejado atrás hacía un rato. Traté de recordar las teclas que intervenían en los primeros acordes; pero enseguida tuve el presentimiento de que por ese camino me encontraría con algún acorde olvidado. Entonces me decidí a atacar la primera nota. Era una tecla negra; puse el dedo encima de ella y antes de bajarla tuve tiempo de darme cuenta que todo iba a empezar, que estaba preparado y que no debía demorar más. El público hizo un silencio como el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir. Sonó la primera nota y parecía que hubiera caído una piedra en un estanque. Al darme cuenta que aquello había ocurrido sentí como una señal que me ofuscó y solté un acorde con la mano abierta que sonó como una cachetada. Seguí trabado en la acción de los primeros compases. De pronto me incliné sobre el piano, lo apagué bruscamente y empecé a picotear un "pianísimo" en los agudos. Después de este efecto se me ocurrió improvisar otros. Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente; a veces me detenía modificando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente. Yo me sentía en la cámara de una mago. No sabía qué sustancias había mezclado él para levantar este fuego; pero yo me apresuraba a obedecer apenas él me sugería una forma. De pronto caía en un tiempo lento y y la llama permanecía serena. Entonces yo levantaba la cabeza inclinada hacia un lado y tenía la actitud de estar bincado en un reclinatorio. Las miradas del público me daban sobre la mejilla derecha y parecía que me levantarían ampollas. Apenas terminé

estallaron los aplausos. Yo me levanté a saludar con parsimonia, pero tenía una gran alegría. Cuando me volví a sentar seguía viendo las columnitas de la tertulia y las manos aplaudiendo.

Todo ocurría sin novedad hasta que llegué a una “Cajita de Música”. Yo había corrido la silla un poco hacia los agudos para estar más cómodo; y las primeras notas empezaron a caer como gotas al principio de una lluvia. Estaba seguro que aquella pieza no iba más mal que las anteriores. Pero de pronto sentí en la sala murmullos y hasta creí haber oído risas. Empecé a contraerme como un gusano, a desconfiar de mis medios y a entorpecerlos. También creí haber visto moverse una sombra alargada sobre el piso del escenario. Cuando pude echar una mirada fugaz me encontré con que realmente había una sombra; pero estaba quieta. Seguí tocando y seguían en la sala los murmullos. Aunque no miraba, ahora veía que la sombra hacía movimientos. No iba a pensar en nada monstruoso; ni siquiera en que alguien quisiera hacerme una broma. En un pasaje relativamente fácil vi que la sombra movía un largo brazo. Entonces miré y ya no estaba más. Volví a mirar enseguida y vi un gato negro. Yo estaba por terminar la pieza y la gente aumentó el murmullo y las risas. Me di cuenta que el gato se estaba lavando la cara. ¿Qué haría con él? ¿Lo llevaría para adentro? Me pareció ridículo. Terminé, aplaudieron y al pararme a saludar sentí que el gato me rozaba los pantalones. Yo me inclinaba y sonreía. Me senté y se me ocurrió acariciarlo. Pasó el tiempo prudente antes de iniciar la obra siguiente y no sabía qué hacer con el gato. Me parecía ridículo perseguirlo por el escenario y ante el público. Entonces me decidí a tocar con él al lado; pero no podía imaginar, como antes, ninguna forma que pudiera realizar o correr detrás de ninguna idea; pensaba demasiado en el gato. Después pensé en algo que me llenó de temor. En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de llegar allí me había hecho esta reflexión: “Si el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución.” Entonces me decidí a arriesgarme y a hacer locuras. El gato no saltó; pero yo terminé la pieza y con ella la primera parte del concierto. En medio de los aplausos miré todo el escenario; pero el gato no estaba.

Mis amigos, en vez de esperar el final, vinieron a verme en el intervalo y me contaron los elogios de la familia que se sentaba detrás de ellos y que tanto había criticado en el concierto anterior. También habían hablado con otros y habían resuelto darme un pequeño lunch después del concierto.

Todo terminó muy bien y me pidieron dos piezas fuera del programa. A la salida y entre un montón de gente, sentí que una muchacha decía: “Cajita de Música, es él.”

A.2. ESCALA CROMÁTICA SEGÚN B. LOZANO

En primera instancia corresponde colocar un molde que no debe desarmarse mientras dure el texto. Dicho molde se compone de un bostezo contenido, es decir, que no se produce, los cuatro dientes superiores descubiertos, la tendencia a una sonrisa, que se profundiza cuando los sonidos van siendo más agudos. Luego hay que tener en cuenta de respirar por la nariz en una especie de ‘olfateo’, que supone ensanchar las narinas mucho más que lo normal o en posición de reposo. El sonido debe salir apoyado, es decir, el diafragma debe ofrecer ese apoyo. A medida que se asciende en la escala, la laringe no puede perder amplitud para el pasaje de aire, es conveniente mantener la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo y además, y para que la lengua no resulte un obstáculo en el pasaje de aire, debe mantenerse plana y con el ápice en los dientes inferiores. Es posible que hacia el ‘sol’ se produzca el ‘pasaje’ hacia los ‘sonidos de cabeza’, es decir sonidos que empezarán a sonar en resonadores superiores, pero que necesitan igual anchura en el pasaje de aire por la laringe.

A.3. COMPOSITORES Y MÚSICOS CITADOS

1. Heitor Villa-Lobos – Brasil (Piano)
2. César Amaro – Uruguay (Guitarra clásica)
3. Stella González – Uruguay (Violista)
4. Beatriz Lozano – Uruguay (Soprano)

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- Goodman, K. (1996). “La lectura, la escritura y los textos escritos”. En: Textos en contexto 2, Buenos Aires, lectura y vida.
- Jauss, H. R. (1977). “La historia de la literatura como provocación”, Ediciones Península, Barcelona.
- Ball, P. (2010). “El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música”, Madrid, Ediciones Turner Noema.
- Naranjo, C. (2015). “La música interior. Hacia una hermenéutica de la expresión sonora”, Barcelona, Ediciones La Llave.
- Fustinoni, O. (2017). “El cerebro y la música”, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- Iser, W. (1987). “El acto de leer”, Taurus, Madrid