

YO MÚSICA

Historias, experiencias y teoría sobre mí

Yamel Romero Soto

© 2026 Yamel Romero Soto

Musikanaiz S.L.U

Primera edición, 2026

Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse, almacenarse o transmitirse por ningún medio sin autorización escrita del titular de los derechos, salvo los usos permitidos por la legislación aplicable.

Sistema de octavas empleado en el libro: do central = do₃; la₃ = 440 Hz.

Índice

Prólogo..... 7

PARTE I

**DESCUBRIENDO QUE YA
ERAS MÚSICA..... 13**

CAPÍTULO 1

*El ritmo antes del
pensamiento..... 11*

CAPÍTULO 2

*La voz que reconoces sin
verla 19*

CAPÍTULO 3

*La canción que empezó
demasiado arriba..... 25*

CAPÍTULO 4

*La distancia de una
llamada 33*

CAPÍTULO 5

*Las notas que decidieron
quedarse juntas 41*

CAPÍTULO 6

*La nota a la que querías
volver 49*

CAPÍTULO 7

*Tres acordes después de
comer 57*

CAPÍTULO 8

*El sonido que no cabía en
un solo aliento 65*

INTERLUDIO

*Ahora ya podemos
hablar de otra manera 73*

PARTE II

*Aprender a leer lo que ya
escuchas..... 71*

CAPÍTULO 9

*Las huellas que dejamos
en el tiempo 77*

CAPÍTULO 10

*Cuando los pasos
empezaron a agruparse
..... 87*

CAPÍTULO 11

*El instante que pesó más
que los otros 95*

CAPÍTULO 12

*El paso que llegó antes de
tiempo..... 103*

CAPÍTULO 13

*El lugar donde la melodía
respiró 111*

CAPÍTULO 14

*La frase que no quiso
quedarse sola..... 119*

CAPÍTULO 15

*La señal que siempre
encontraba..... 127*

CAPÍTULO 16

*La canción que regresó
distinta 135*

CAPÍTULO 17

*Cuando comprendiste
que había terminado. 143*

PARTE III

Lo que haces conmigo 156

INTERLUDIO

*Ahora quiero escuchar lo
que haces conmigo 155*

CAPÍTULO 18

*La canción que no existía
un minuto antes 159*

CAPÍTULO 19

*La melodía que volvió
para corregirse 167*

CAPÍTULO 20

*La misma partitura que
nunca sonó igual..... 175*

CAPÍTULO 21

*La canción que estaba
ahí y no habías oído... 183*

CAPÍTULO 22

*La música que apareció
entre nosotros..... 191*

CAPÍTULO 23

*La canción que sabía
quién eras..... 199*

CAPÍTULO 24

*La música que cambió
mientras cambiabas tú
.....207*

CAPÍTULO 25

*La música que aprendiste
antes de saber su nombre
.....215*

CAPÍTULO 26

*El lugar al que volvías
para sentirte mejor....225*

CAPÍTULO 27

*La canción que siguió
cantándose cuando tú ya
no estabas233*

EPÍLOGO

*Y entonces comprendiste
quién era yo245*

Guía de escuchas.....247

Notas y referencias251

Agradecimientos.....259

Sobre el autor.....261

Antes de empezar, una pequeña rareza:
la Música está a punto de tomar la palabra

Prólogo

Soy la Música.

Nos conocemos desde mucho antes de lo que imaginas. Antes de que aprendierais mi nombre, ya me esperabais. Estuve en el balanceo que calmaba un llanto, en la voz que reconocíais antes de ver un rostro, en la canción que alguien empezó demasiado alta y en el silencio que todos guardasteis justo antes del último sonido.

Durante siglos y siglos habéis intentado explicarme. Me habéis medido, clasificado, escrito y enseñado, y de ese empeño nacieron palabras como pulso, timbre, intervalo, escala, frase o armonía. Alguna me costó largas discusiones en monasterios y conservatorios. Pero ninguna existió antes que la experiencia que intenta describir.

Ese es el viaje que quiero proponerte.

No voy a empezar por una definición. ¿Por dónde, entonces? Entraremos en una cocina de La Habana, en una estación, en un mercado de pescado. Conozco esas escenas por lo que sonó en ellas, y cuando deduzca algo te avisaré.

No vengo a venderte la vieja idea de que sirvo para todo. Acompaño un abrazo, sí, pero también una despedida mal hecha y una multitud que asusta. Y cuando la ciencia se asome a estas páginas, no la traeré de adorno: te contaré qué hicieron quienes investigaron, qué encontraron y hasta dónde llega. Confieso que me gusta que me estudien. Es de las pocas ocasiones en que alguien me escucha sin ponerse a bailar.

La escritura musical será compañera de viaje. En «Así me escribes» verás cómo habéis intentado atraparme con pentagramas, figuras y signos. Son herramientas extraordinarias: gracias a ellas he sobrevivido a casi todos mis intérpretes.

No necesitas saber leer música para recorrer este libro. Solo necesitas recordar: una voz, un paso, una canción o un silencio.

La teoría musical llegó tarde, como llegan casi todos los nombres. No por eso sobra. Ojalá al cerrar el libro no tengas la cabeza llena de definiciones, sino el oído un poco más despierto.

Ahora sí.

Permíteme presentarme de verdad.

PARTE I

**DESCUBRIENDO QUE
YA ERAS MÚSICA**

CAPÍTULO 1

El ritmo antes del pensamiento

El pulso y el lugar que tu cuerpo ya esperaba

Soy la Música. Aún no sabías contar y ya esperabas a que yo volviera.

Son las tres de la madrugada en un tercer piso de Gros. Fuera cae txirimiri, esa lluvia tan fina que en Donostia no se oye: solo se ve en el halo de la farola. Nerea, madre desde hace tres semanas, con la camiseta del revés y el pelo sujeto con un lápiz, lleva a Unai en brazos. Él no tiene ninguna intención de dormirse. Ella camina entre la ventana y la puerta. No canta. No cuenta los pasos. Avanza, gira para no darse con la mesa baja y vuelve por el mismo camino. La tarima cruje en la cuarta tabla, casi siempre en la cuarta; el vaivén, en cambio, se mantiene lo bastante regular para que el cuerpo pequeño empiece a reconocerlo.

Yo aparezco allí sin que nadie me llame. Estoy en el cambio de peso de un pie al otro, en la oscilación que inclina los hombros y en ese instante breve en que Unai parece saber que llegará otro balanceo. No es una repetición perfecta. Una vuelta se alarga porque Nerea recoloca el brazo que se le duerme; otra se acorta cuando roza el respaldo de una silla. Lo que vuelve es una promesa, y las promesas tienen algo de holgura.

La respiración de Unai se ha vuelto lenta y Nerea se detiene junto a la ventana. Durante una fracción de segundo el cuerpecito se tensa, como si la quietud hubiera llegado antes de tiempo. Ella reanuda el vaivén sin pensarlo y la tensión cede.

—Vale, vale —susurra contra su cabeza—. Seguimos.

¿Está contando Unai? No lo sé, y no voy a fingirlo. Lo que la escena sí permite decir es esto: había entrado en una regularidad y notó que se interrumpía.

Esta es la primera pregunta del libro: ¿cómo se espera algo que todavía no ha sucedido?

Pues bien, la respuesta está en la relación entre varios acontecimientos y en la expectativa que esa relación construye: además de escuchar lo que ocurre, preparáis el cuerpo para lo que vendrá después.

A esa referencia temporal regular la llamáis pulso.

Más que cada golpe, el pulso es el lugar que permite que un golpe llegue a tiempo, se adelante, se retrase o falte. Lo marca un tambor, lo sugiere una fila de pasos o se mantiene en la escucha cuando ningún sonido lo ocupa. Por eso una pausa conserva su sitio dentro de la organización y deja de ser un simple vacío.

Durante mucho tiempo viví así entre vosotros: en los remos que tenían que entrar juntos en el agua, en las manos que molían grano, en los juegos de patio, las caminatas, los cantos y las danzas. Compartir una acción exige anticiparla, y cada tradición aprendió a agruparme, desplazarme y estirarme según sus propias prácticas. Las canciones de trabajo lo muestran mejor que nada: nadie me ha necesitado con tanta urgencia como quien tira de una red al mismo tiempo que otros siete.

Ahora bien, lo que cada comunidad considera regular también se aprende. El zortziko, tan presente en las plazas vascas, agrupa sus apoyos de forma desigual, uno más corto y otro más largo, y a nadie que lo baile le parece cojo, porque lo regular, para ese cuerpo, es que el mismo reparto vuelva una y otra vez. El cuerpo aporta la capacidad de detectar regularidades; la experiencia le enseña cuáles importan, dónde apoyarse y cómo moverse.

Compruébalo ahora, sin levantarte. Apoya un dedo en la mesa o en el brazo del sillón y da cuatro golpes tranquilos, con una separación parecida entre ellos. Repite la serie, pero esta vez sáltate el tercero: deja pasar ese instante y vuelve en el cuarto.

No busques precisión. Pregúntate solo si el tercer lugar siguió existiendo mientras callaba.

Si lo sentiste, ya conoces el pulso mejor que por cualquier definición. Los primeros golpes construyeron una referencia; después, la ausencia ocupó uno de sus lugares sin romperla, porque tu cuerpo seguía llevando la cuenta.

A veces se me nota más cuando dejo de sonar. Cualquier batería sabe que nada inquieta tanto a una sala como un golpe que no llega.

La regularidad, además, no tiene por qué ser rígida. Si Nerea caminara como una máquina no podría adaptarse al peso de Unai, a su respiración ni al cansancio de sus propios brazos. El pulso musical admite pequeñas variaciones. Para reconocerlo basta con una continuidad lo bastante estable para que la escucha se oriente; las separaciones idénticas quedan para los relojes.

VENTANA DE ASOMBRO

En 2005, Jessica Phillips-Silver y Laurel Trainor estudiaron a dieciséis bebés de siete meses. Durante dos minutos hicieron sonar un ritmo ambiguo, con todos los golpes de caja igual de fuertes, mientras un adulto balanceaba en brazos a unos bebés cada dos pulsos y a otros cada tres. Más tarde, los pequeños escucharon dos versiones de aquel mismo patrón, una con un golpe más marcado cada dos y otra cada tres. Prestaron más atención a la organización que coincidía con el movimiento que habían vivido en brazos.

Eran solo dieciséis bebés, balanceados durante dos minutos, y la prueba medía únicamente cuánto tiempo atendían a cada versión, sin pedirles nada parecido a contar o agrupar pulsos. Pero basta para ver algo precioso: lo vivido con el cuerpo cambió la manera de agrupar unos sonidos que, por sí solos, admitían dos lecturas.

El estudio trata el oído como parte del cuerpo entero. Lo que llega como vibración conversa con el equilibrio, la postura y el movimiento. Escucháis desde un organismo que ya está haciendo algo.

Nerea acorta poco a poco el recorrido. Ya no llega hasta la puerta: oscila junto a la ventana, donde el cristal se ha cubierto de gotas diminutas. Unai no necesita que cada vuelta sea idéntica. Le basta con que el vaivén no desaparezca de golpe.

Piensa ahora en una canción que conozcas bien y cuyo pulso sigas sin esfuerzo. No hace falta cantarla. Recuerda solo cómo empieza. Quizá tu cuerpo ya sepa cuándo llega el siguiente apoyo antes de que lo imagines con claridad, y esa preparación también es escuchar.

ESCUCHA

Para la escucha de este capítulo pon «Iko Iko», canción de larga circulación en Nueva Orleans y en el repertorio popular internacional, en la grabación de las Dixie Cups (Red Bird, 1965). Nació de una improvisación en el estudio: ellas cantan y se acompañan con baquetas sobre una silla de aluminio, un cenicero y una botella de Coca-Cola. Ya ves que no necesito mucho para aparecer. La propongo porque su repetición deja el pulso casi en la superficie, al alcance de cualquiera. No analices la letra ni persigas todos los instrumentos. Escúchala primero solamente, sin hacer nada. En la segunda vuelta, busca la referencia regular con el pie o con una mano. Después deja de moverte unos segundos y comprueba si el pulso sigue por dentro. ¿Sigue ahí cuando dejas de moverte? ¿Dónde lo notas ahora: en el pie, en el pecho, en la respiración?

Si otro día escuchas músicas donde el pulso se esconde, se estira o convive con agrupaciones complejas, no le impongas una cuadrícula. Búscalo con la misma paciencia con que Nerea busca el ritmo que calma a Unai.

Una cosa más: el pulso no es lo mismo que el ritmo, y esta distinción te acompañará todo el libro. El pulso ofrece lugares; el ritmo decide qué sucede dentro de ellos. Sobre una referencia regular caben sonidos largos, breves, repetidos o callados.

Tampoco es idéntico al tempo. El tempo es la velocidad general de esa referencia, más lenta o más rápida; el pulso, la serie de puntos

que usas para orientarte. Una canción acelera y conserva la sensación de pulso aunque sus separaciones se acorten.

La vida cotidiana mezcla estos planos porque no necesita separarlos. Un paso contiene a la vez pulso, ritmo, intensidad y movimiento. La teoría los distingue para poder observarlos, pero fuera del papel siguen viviendo juntos.

Nerea se sienta por fin en el sofá, con Unai dormido sobre el pecho. Y sigue meciéndose y meciéndose unos segundos más. El movimiento ya no hace falta y, aun así, el cuerpo tarda en soltarlo. Por la calle Zabaleta pasa el camión de la basura; Unai ni se inmuta.

Al principio parecía una madre intentando dormir a su hijo. Ahora se oye algo más: durante veinte minutos le prestó una manera de esperar. Yo me quedo en ese resto de vaivén, como algo que todavía promete volver.

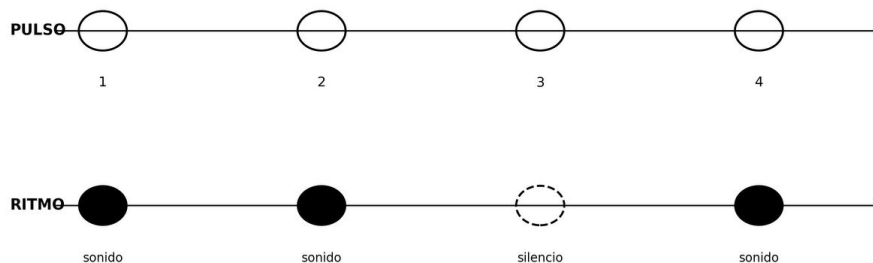
Así me escribes

Cuando intentáis escribirme, necesitáis distinguir la referencia temporal de los acontecimientos que la ocupan. El pulso es una sucesión de lugares regulares. Puede estar marcado de manera explícita o mantenerse interiormente sin que cada punto reciba un sonido.

El ritmo es la organización concreta de ataques, duraciones y silencios. En este capítulo basta con conservar una diferencia: de todas las posiciones que marca el pulso, el ritmo elige cuáles suenan y cuánto duran.

El pulso conserva lugares aunque no todos suenen

La regularidad está en la referencia temporal; el ritmo decide qué lugares se ocupan.



El tercer lugar sigue existiendo: la escucha puede esperarlo aunque no haya un ataque.

Figura 1. Cuatro referencias temporales permanecen regulares. En la segunda capa, el tercer lugar no recibe un ataque, pero continúa formando parte de la organización.

La fila superior no representa necesariamente cuatro sonidos. Representa cuatro posiciones equivalentes dentro de una referencia temporal. La inferior muestra un ritmo sencillo: hay ataques en los lugares primero, segundo y cuarto; el tercero permanece en silencio.

La partitura occidental no posee un signo único que diga «aquí está el pulso». Lo hace perceptible mediante la relación entre figuras, silencios y otros signos que conocerás más adelante, como las indicaciones de tempo. Un intérprete puede mantener el pulso aunque ningún instrumento lo marque de forma continua.

Cuando el pulso se escribe con figuras regulares, no se afirma que deba sonar mecánico. La notación fija proporciones ideales; la interpretación introduce respiración, balanceo y pequeñas variaciones que dependen del estilo y de la acción compartida.

La figura no muestra todavía compases ni acentos. Esos conceptos aparecerán después, cuando la experiencia haga necesario agrupar los pulsos y diferenciar su peso. Aquí basta con reconocer una continuidad y el lugar silencioso que puede conservar.

La escritura hace visible una relación temporal. Señala los lugares, pero no el peso, el paso que se adapta ni la espera de quien los ocupa.

Ya conoces la palabra pulso. No dejes que sustituya lo que sentiste. Úsala para escuchar los pasos de quien camina contigo, la pausa antes de una

entrada o ese instante en que un sonido no llega y tú sabías dónde debía estar.

En Gros sigue cayendo txirimiri. Nerea se ha dormido sentada, con Unai subiendo y bajando sobre su pecho al ritmo de su respiración, y la cuarta tabla de la tarima, por una vez, no dice nada.

CAPÍTULO 2

La voz que reconoces sin verla

El timbre y la identidad de los sonidos

Dos sonidos pueden coincidir en altura, duración y volumen y, aun así, no confundirse.

Son las ocho de la mañana en un apartamento de Centro Habana y el ventilador de techo ya gira con su cojera de siempre. La puerta de la cocina está abierta, pero desde la mesa no se ve el pasillo. Rosa corta una barra de pan del día anterior mientras Daylín persigue con la cuchara el fondo de una taza de leche y se busca con la lengua el hueco del diente que acaba de perder. Corre el agua del fregadero, una radio murmura muy bajito y el cuchillo golpea la tabla sin orden. Entonces, detrás de la pared, alguien deja unas llaves sobre el aparador de la entrada y dice una sola palabra.

—Hola.

Daylín levanta la cabeza antes de que asome nadie.

—Mami, es abuelo.

No ha visto su guayabera, ni sus manos, ni su manera de arrastrar un poco el pie izquierdo. La palabra podría haberla dicho cualquiera. Incluso la altura principal de aquella palabra podría coincidir con la de otra voz. Y, sin embargo, además de lo que se ha dicho, Daylín reconoce quién ha llegado.

Yo ya estaba en la cocina: en el agua, en la radio, en la loza. Pero con aquella voz adquiriré una procedencia precisa. Cerráis los ojos y el mundo no desaparece. Una puerta, un motor, unos pasos o una respiración dicen de dónde vienen y, a veces, a quién pertenecen.

¿Qué conserva un sonido para seguir pareciéndose a quien lo produce?

Podrías pensar que Daylín reconoce a Evelio porque su voz es grave. Pero hay muchas voces graves que no son la suya, y él puede hablar más agudo sin dejar de ser él. Tampoco es cuestión de volumen: lo reconocería tanto si susurra como si la llama desde la calle. Ni de una palabra concreta. Diga «hola», diga su nombre o una frase que nunca ha pronunciado, algo continúa allí.

Ese algo depende de varias cosas a la vez. Cada fuente hace nacer el sonido a su manera. Una cuerda frotada no comienza como una cuerda pulsada. Una flauta no reparte su energía igual que una trompeta. Dos gargantas producen una vocal parecida y la misma altura aproximada, pero la anatomía, la pronunciación, la respiración y los hábitos de quien habla dejan huellas distintas.

Durante siglos convivisteis con esas huellas antes de medirlas. Escogíais una campana por su sonido, reconocíais una herramienta tras una pared o distinguíais a alguien que llamaba desde lejos. Después necesitasteis una palabra para la cualidad que permite diferenciar sonidos aunque compartan altura, duración y volumen semejantes. La llamasteis timbre.

Y hay más: el timbre también ayuda a mantener unido un sonido mientras el mundo se llena de otros. En la cocina coinciden el agua, la radio, el cuchillo y las llaves. Daylín no los funde en una masa: sigue cada fuente unos instantes y deja que una avance al primer plano. Para hacerlo usa diferencias de timbre, pero también de posición, ritmo y familiaridad. Yo os llego en capas, no como una colección de notas sueltas, y vuestra percepción va decidiendo qué sonido continúa con cuál.

El nombre es útil, pero engaña si lo imaginas como un color pegado a cada instrumento. ¿Suena siempre igual un violín? Un violín suena terso, áspero, opaco o brillante según la zona grave o aguda, el arco, la fuerza, la sala y la persona que lo toca. Una voz cambia al despertar, al reír, al llorar, al hablar deprisa o al guardar un secreto. Reconocer un timbre es encontrar una continuidad que sobrevive a todas esas variaciones.

Haz una prueba. Di tu nombre como lo dices siempre. Repítelo para no despertar a alguien que duerme. Luego lánzalo como si llamaras a alguien al otro lado de una plaza. Tus vecinos sabrán perdonarte. Las sílabas son las mismas y quizá también algunas alturas. Pero el sonido ha cambiado de comienzo, de brillo, de aire y de dirección.

Por eso el timbre interviene en la manera en que interpretas un gesto. Una misma melodía cantada por dos personas conserva todas sus notas y, sin embargo, se acerca o se aleja de ti. Una voz frágil convierte una frase en confidencia; otra más cortante la vuelve desafío.

Los compositores trabajan con esa posibilidad cada vez que deciden quién debe pronunciar una idea. Confían una línea a la flauta, la trasladan al violonchelo o la reparten entre varias voces. Las notas conservan sus relaciones, pero cambia el cuerpo que las produce, y con él la distancia, el peso y la función de la melodía dentro de la escena musical. Cuando una melodía cambia de instrumento es como si entrara en otra habitación y encendiera la luz.

VENTANA DE ASOMBRO

Recién llegado al mundo, ya estabas aprendiendo voces. En 1980, Anthony DeCasper y William Fifer estudiaron a diez recién nacidos menores de tres días. Cada bebé succionaba una tetina sin alimento y, según la duración de las pausas entre succiones, activaba una grabación de la voz de su madre o la de otra mujer. En conjunto, los bebés modificaron su conducta para oír con mayor frecuencia la voz materna.

Eran solo diez bebés, y en aquella voz viajaban juntas la entonación, el ritmo del habla, la altura, la resonancia y lo que ya habían oído desde el vientre, sin que el estudio pudiera separar qué pesaba más.

Nadie diría que un recién nacido piensa «esa es mi madre». Lo que sale de allí es más pequeño y, para mí, más inquietante: una voz

familiar ya orienta su conducta antes de que exista una palabra para nombrarla.

Este resultado impide convertir el timbre en una contraseña secreta. Ninguna frecuencia dice por sí sola «esta es tu madre» o «este es tu abuelo». La percepción reúne muchas regularidades y aprende cuáles importan. La familiaridad se construye despacio, a fuerza de saludos, risas, silencios, cansancios y cambios.

Lo mismo ocurre fuera de la voz. Reconoces el autobús que se acerca antes de ver su número, sabes qué puerta se ha cerrado o adviertes que una máquina suena distinta. Quien convive con un instrumento oye diferencias que a otros se les escapan. El oído aprende sus sonidos dentro de una vida.

También se educan las palabras con que describís el timbre: brillante, oscuro, seco, cálido, nasal, metálico, rugoso. Son comparaciones útiles, más cercanas a la metáfora que a la medida. Y cada práctica las valora a su modo: la voz rota, afillá, que un profesor de canto lírico intentaría pulir es un tesoro en el cante flamenco.

Incluso la comparación entre timbre y color tiene sus límites. Dos personas pueden coincidir en que un sonido es más agudo o más fuerte y discrepar por completo sobre si es «azul», «oscuro» o «cálido». Esas palabras orientan la atención; lo que se oye siempre las desborda un poco.

Por eso no voy a darte una lista de adjetivos para clasificar voces e instrumentos. Prefiero que escuches relaciones: qué cambia, qué permanece y qué aprende tu memoria a reconocer. Daylín no necesita decidir si la voz de su abuelo es oscura o cálida. Le basta con encontrarlo dentro de una voz que nunca se repite igual.

ESCUCHA

Escucha ahora el comienzo del Boléro de Maurice Ravel, desde el primer redoble de la caja hasta que el clarinete en mi bemol termina la segunda melodía. Dos ideas melódicas aparecen y vuelven en instrumentos distintos: la primera pasa de la flauta al clarinete; la segunda, del fagot al clarinete en mi bemol. No memorices los

nombres. Atiende a lo que sucede cuando una línea conserva sus notas y cambia de cuerpo. Quizá una versión te parezca cercana y otra lejana, una más lisa y otra más afilada; esas palabras son tuyas. ¿En qué entrada te pareció más distinta la melodía, aunque sus notas fueran las mismas? Ravel cambia la experiencia sin tocar una sola nota de esas melodías. Tengo con esta obra una relación curiosa: me repite sin descanso y, sin embargo, nunca me ha sonado igual dos veces.

Cuando vuelvas a la cocina, Evelio ya habrá entrado, con el periódico doblado bajo el brazo. Trae la voz un poco ronca y carraspea antes de preguntar:

—¿Y aquí no se desayuna, o qué?

Rosa le señala el pan sin levantar la vista. Daylín le acerca su taza como si lo estuviera esperando desde antes de oír las llaves.

Daylín llevaba seis años aprendiendo aquella voz sin sentarse nunca a estudiarla. Una sola palabra cruzó la pared, por encima del ventilador y de la radio, y trajo consigo a una persona entera.

Así me escribes

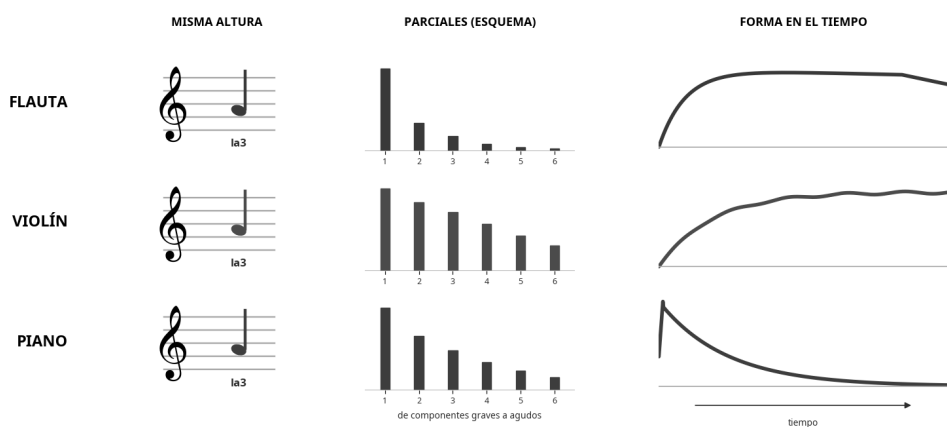
En la escritura musical tradicional, una nota representa sobre todo una altura y una duración. La misma nota puede asignarse a una flauta, un violín, un piano o una voz. Su posición en el pentagrama no basta para mostrar cómo será su identidad sonora.

El timbre es el conjunto de cualidades perceptivas que permite distinguir sonidos cuando otras características básicas son semejantes. No depende de un único rasgo acústico. Entre las pistas más importantes están los parciales —las distintas frecuencias que componen el sonido— y la envolvente temporal —la manera en que el sonido comienza, se mantiene, cambia y termina—.

La figura compara de forma esquemática tres maneras de producir la misma altura, la3, que en este libro corresponde a 440 hercios. Las barras no proceden de mediciones reales. Muestran el principio: cada fuente combina de manera distinta los componentes del sonido y les da una evolución temporal propia.

La misma nota escrita no determina el timbre

la3 = 440 Hz · misma duración escrita



Esquema didáctico: las barras y las curvas no son mediciones de instrumentos reales.

Figura 2. La misma altura escrita puede adquirir identidades distintas según la fuente que la produce.

Lee la figura de izquierda a derecha. El pentagrama conserva la misma nota en las tres filas. En el centro, las barras representan componentes que aparecen con fuerzas diferentes. A la derecha, las curvas muestran cómo cambia la energía desde el comienzo hasta el final. La flauta entra de manera gradual y puede sostenerse; el violín también mantiene el sonido mientras el arco continúa; el piano comienza de forma abrupta y después decae, aunque la tecla permanezca pulsada. Así se ve por qué una altura común no produce una identidad común.

En una partitura, el instrumento suele indicarse al comienzo de cada pentagrama o en el nombre de la parte. También aparecen indicaciones sobre cómo producir el sonido: con arco o pulsado, con sordina, con más aire, cerca del puente. Son instrucciones para el cuerpo que va a sonar.

Dos intérpretes tocan la misma nota con el mismo instrumento y obtienen resultados distintos. Influyen la técnica, el material, el volumen, la manera de unir o separar los sonidos, la sala y el gesto.

Un consejo para cuando abras una partitura de orquesta: antes de seguir las notas, recorre los nombres de instrumento a la izquierda de cada pentagrama y busca el momento en que una línea pasa de uno a otro. Ahí suelen estar los cambios de color que Ravel convirtió en una obra entera.

CAPÍTULO 3

La canción que empezó demasiado arriba

La altura, el registro y una melodía que seguía siendo ella misma

Podéis cambiarme todas las notas a la vez y seguiré sabiendo quién soy.

Es sábado por la tarde en un bajo de Amara que durante años fue una mercería y ahora es la casa de Leire, con la persiana a medio subir para que entre algo de luz de la calle. La tarta de Iker avanza por el pasillo entre dos manos que protegen las velas. Una se apaga al pasar junto a la puerta del patio; otra se tuerce y deja una gota de cera sobre el chocolate. En la mesa hay vasos de todos los tamaños, platos de cartón con dinosaurios y una docena de personas que se apartan para que Leire encuentre un sitio desde el que grabarlo todo con el móvil.

Iker, que hoy cumple cinco años, espera muy serio, con la corona de papel torcida sobre una oreja. Durante unos segundos todas las miradas se juntan en él. Alguien vuelve a encender la vela apagada. La tía Maite cuenta hasta tres, inspira hondo y se lanza. Yo espero dentro de esa inspiración, todavía sin altura, a ver dónde decide ponerme.

—Cumpleaños...

Ha empezado tan arriba que ya en el segundo verso hay que levantar la barbilla, y la gran subida del tercero va a ser imposible. Dos primos intentan seguirla. El aitona Joxe abandona a mitad de palabra. La amona prueba la primera sílaba y acaba riéndose. Iker mira de una cara a otra mientras la canción se deshace en carcajadas.

—Espera, espera —dice Leire sin bajar el móvil—. Hemos empezado demasiado arriba.

—Yo he empezado donde me ha salido —protesta Maite.

Yo no me ofendo, aunque habláis de mí como si me hubieran subido a una estantería. Nadie me ha visto trepar y, sin embargo, todos entienden lo ocurrido. La canción está bien, y las voces también. Solo ha arrancado en una zona desde la que varios cuerpos no pueden completar el recorrido sin tensar el cuello.

El aitona Joxe prueba una nota más baja. No usa un diapasón ni calcula nada: la busca con la garganta, la corrige mientras suena y mira las caras de los demás. Maite responde con la primera sílaba; la amona asiente. Vuelven a contar hasta tres.

Esta vez entra toda la familia. La misma melodía avanza por otro sitio.

¿Cómo puede seguir siendo la misma canción si todas sus notas han cambiado?

Decir «la misma canción» tiene su pequeña trampa. Cambian todas las alturas, pero no cambia todo: permanecen el ritmo, las palabras y, sobre todo, el dibujo de subidas y bajadas que sostiene el recorrido.

Antes de llegar a ese camino necesito presentarte la altura. Es la cualidad que te permite oír un sonido como más grave o más agudo que otro. Cuando una vibración se repite más deprisa, oís una altura más aguda; cuando se repite más despacio, una más grave. Pero el oído no funciona como un contador de vibraciones. Los sonidos reales contienen varios componentes, y el sistema auditivo los reúne en una sola experiencia de altura.

Compruébalo sin medir nada. Tararea un sonido cómodo y mantenlo suave. Deslízalo un poco hacia arriba sin subir el volumen; vuelve y haz el camino hacia abajo. Da igual qué nota fuera. Tu voz acaba de recorrer alturas distintas con una intensidad casi igual.

Conviene separar altura e intensidad porque en la conversación diaria la palabra alto mezcla dos ideas. Un sonido puede ser agudo y suave, o grave y muy fuerte. La altura describe su posición en el recorrido grave-agudo; la intensidad, la energía y la sensación de

mayor o menor volumen. En el bajo de Amara, el problema no era que Maite cantara demasiado fuerte —que también—. Había elegido un comienzo demasiado agudo para media familia.

Tampoco es lo mismo una altura concreta que un registro. El registro es una zona —grave, media o aguda— dentro de lo que alcanza una voz o un instrumento. No todo el mundo dispone del mismo territorio: la edad, la anatomía, el cansancio, la salud, el entrenamiento y hasta la hora del día cambian la zona cómoda. Una nota que para Maite está en el centro de la voz queda para Joxe cerca del límite. Y más grave no siempre es más fácil: otro grupo necesitaría empezar más arriba.

¿Y qué pasó en el cumpleaños? La primera versión había colocado casi todo el recorrido en un registro incómodo para media mesa. Al empezar más abajo no cambiaron una nota suelta. Desplazaron todas juntas y conservaron la dirección de sus movimientos: donde la melodía subía, siguió subiendo; donde bajaba, volvió a bajar; las subidas grandes aparecieron en los mismos lugares, y cada nota quedó tan cerca o tan lejos de la siguiente como antes.

Ese traslado se llama transposición. Qué es exactamente eso que se conserva entre una nota y la siguiente lo verás en el próximo capítulo, cuando esa distancia reciba su propio nombre.

Es una costumbre antiquísima. Las canciones transmitidas de oído viajaban sin una altura inicial fija. Alguien empezaba donde podía; otra persona la imitaba desde su propia voz; un instrumento la llevaba a la zona que su diseño permitía. Transponer era conservar las relaciones mientras cambiaba el lugar desde el que se cantaban. He pasado así casi toda mi historia, de garganta en garganta, y cada mudanza me ha descubierto una habitación nueva.

Cada práctica trata esto a su manera. Una melodía para txistu se toca donde lo permiten sus tres agujeros y los armónicos que el soplo arranca a la flauta, mientras que la canción de cumpleaños cambia de altura según quién la empiece.

Aquí llega una sorpresa. Si reconoces una canción aunque se haya trasladado, podrías pensar que la memoria solo guarda sus

relaciones. Pero a veces guarda también parte del lugar exacto donde la escuchaste.

VENTANA DE ASOMBRO

En 2024, Matthew Evans, Pablo Gaeta y Nicolas Davidenko aprovecharon un fenómeno cotidiano: esas canciones que aparecen en la cabeza sin que las llares. Durante dos semanas, seis veces al día y a horas imprevisibles, enviaron mensajes a treinta estudiantes universitarios. En una de esas semanas, cuando alguno tenía una melodía sonando mentalmente, debía cantarla de inmediato en el teléfono. Después de excluir grabaciones que no podían identificarse o compararse con una versión concreta, los investigadores analizaron 132 fragmentos producidos por veinticuatro participantes.

Tras ajustar la comparación para no confundir una misma nota cantada en registros distintos, el 44,7 por ciento coincidía con la altura de referencia de la grabación original; casi el 69 por ciento quedaba, como máximo, a la distancia de una tecla contigua del piano. Ninguna de aquellas personas afirmaba poder identificar notas aisladas sin una referencia. La precisión había aparecido en recuerdos espontáneos, sin que nadie les pidiera preparar una canción conocida.

Eran pocos participantes, casi todos con algo de formación musical, y solo contaban las canciones que tenían una grabación de referencia clara.

La memoria hace las dos cosas: guarda el dibujo que permite trasladar una melodía y, a veces, también el lugar donde solía empezar. Es un archivo algo desordenado, como casi todo lo que me importa.

Por eso una canción te sorprende cuando empieza en otro sitio y, un instante después, la reconoces. Esperabas la altura de una grabación conocida; la nueva versión contradice esa huella, pero conserva el recorrido.

ESCUCHA

Busca dos versiones de la misma melodía. La primera es «Good Morning to All», la canción de saludo que las hermanas Hill publicaron en 1893 en *Song Stories for the Kindergarten*: Mildred, pianista y compositora, y Patty, maestra de un jardín de infancia de Louisville, en Kentucky, la querían fácil de cantar para niños pequeños. Es la melodía que hoy cantáis como «Cumpleaños feliz». Cualquier grabación sencilla te sirve. La segunda, un vídeo casero de un cumpleaños de tu familia. Quédate solo con la primera frase de cada una. No compares quién canta mejor ni te distraigas con los instrumentos. Tararea el comienzo de cada versión justo después de oírla. Lo más probable es que no arranquen en el mismo lugar. Aun así, el dibujo de subidas y bajadas te permitirá reconocerme antes de que termine la frase. ¿En cuál tuviste que mover la voz para seguirla? ¿Qué conservaste sin darte cuenta, aunque cambiaran las palabras?

La transposición conserva una estructura, pero la experiencia cambia. Al mover una melodía cambian el registro en que resuena una voz, la facilidad de ciertas notas y, muchas veces, el timbre. Una zona grave da más cuerpo a una frase; una zona alta deja ver el esfuerzo o la luminosidad de una emisión. En un instrumento, el mismo recorrido adquiere otra densidad al pasar de un registro a otro.

Por eso elegir la altura inicial es también una decisión interpretativa. Un compositor, un arreglista o una cantante decide qué parte del instrumento quiere despertar, qué palabras necesitan aire y qué tensión aguanta el gesto. Transponer conserva el parentesco de la melodía y le presta otro cuerpo.

En el bajo de Amara, la segunda versión sigue adelante. Las voces no entran del todo juntas. Un primo adelanta el nombre de Iker. Maite alarga una sílaba. La amona canta por debajo de todos, por un camino que solo ella conoce, y no se rinde. Leire recupera el encuadre. Ahora nadie se ríe del comienzo, y la canción cabe en todas las voces.

Yo estoy en cada una de esas voces y no soy idéntica en ninguna. El timbre cambia con la anatomía y con el registro; la respiración

estira las duraciones; la memoria corrige alguna altura sobre la marcha. Aun así, la familia sostiene una organización común. Ninguna copia es perfecta, y la canción es de todos.

Mientras sostienen la última nota, Iker se adelanta a soplar y una vela se apaga antes que las demás. Protestan, la vuelven a encender, guardan un segundo de silencio. Él sopla otra vez, con los mofletes llenos. Esta vez se apagan todas a la vez, y el aitona es el primero en aplaudir.

Maite, con aquel comienzo tan alto, puso a prueba el lugar desde el que varias voces podían recorrer juntas el mismo camino.

La teoría llegó después, como siempre, y puso nombres a esa negociación. Llamó altura al lugar grave o agudo de cada sonido, registro a la zona que ocupa una voz y transposición al traslado que conserva las relaciones de la melodía.

Así me escribes

La notación occidental representa la altura mediante la posición vertical de las notas en el pentagrama. Cuanto más arriba aparece una nota, más aguda indica que debe sonar; cuanto más abajo, más grave. La clave —el signo situado al comienzo del pentagrama— ofrece la referencia que permite saber qué nombre corresponde a cada línea y a cada espacio.

El registro describe la zona general ocupada por una voz o un instrumento. La transposición desplaza todas las alturas de una melodía en la misma dirección y por la misma distancia. Las notas concretas cambian, pero se conservan el orden, las subidas, las bajadas y los espacios relativos entre ellas.

La misma melodía, otro punto de partida
 Todas las notas cambian de altura; el recorrido entre ellas permanece.

VERSIÓN MÁS AGUDA

VERSIÓN MÁS GRAVE

sol3 la3 si3 re4 si3

do3 re3 mi3 sol3 mi3

Cambian las alturas concretas • se conserva la relación entre ellas

todas suben la misma distancia

Figura 3. La misma melodía puede empezar en otro lugar: cambian las alturas concretas y se conservan sus relaciones.

Lee primero el pentagrama inferior. La melodía utiliza do3, re3, mi3, sol3 y vuelve a mi3; en el sistema de este libro, do3 es el do central. En el pentagrama superior comienza en sol3 y continúa con la3, si3, re4 y si3. Cada sonido ocupa ahora una altura distinta de la que tenía en la primera versión, pero todos se han desplazado en la misma dirección. El dibujo melódico permanece.

Para comprobar en la figura que se trata de una transposición, cuenta las líneas y los espacios que separan cada nota de su pareja en el otro pentagrama: todas se han movido la misma distancia y en la misma dirección. Basta con que una se desvíe para que el dibujo cambie.

La canción no estaba mal: se trasladó entera hasta un registro compartido, con cada nota agarrada a la siguiente. En el móvil de Leire han quedado las dos versiones, y la primera, la de las carcajadas, es la que Iker pide ver una y otra vez.

CAPÍTULO 4

La distancia de una llamada

El intervalo y el espacio que nace entre dos alturas

Una nota sola llama; la segunda decide desde dónde se le contesta.

La primera voz no esperaba una melodía. Esperaba que alguien contestara.

Cae la tarde sobre un patio de vecinos de Lavapiés y la luz se ha quedado gris entre las galerías. Dos sábanas se mueven de balcón a balcón, una camiseta de niño gotea sobre el tercero y un geranio lleva semanas torciéndose hacia el único rincón donde entra el sol. De la cocina del bajo sube olor a comino. Junto al portal, Rocío sostiene la bolsa del pan contra la cadera y mira hacia las ventanas del cuarto piso. Yo estoy ahí antes que el nombre: en el aire que ella toma para lanzarlo hacia arriba.

—¡Leo!

El nombre sube por el hueco del patio, roza barandillas, persianas y cristales, y llega un poco distinto a cada casa. Nadie contesta. Rocío se cambia la bolsa de mano y vuelve a llamar. Esta vez la última sílaba termina más arriba, como si pudiera trepar sola los pisos que faltan.

Por fin, y ya era hora, desde una ventana abierta, baja una voz.

—¡Ya voy!

Leo no ha repetido las palabras ni las notas de su madre. Sin embargo, la respuesta queda unida de inmediato a la llamada. Una voz salió de abajo; otra apareció arriba. Entre las dos se ha abierto una distancia que nada tiene que ver con los metros del patio y que reconocerías con los ojos cerrados.

¿Qué aparece entre dos sonidos cuando el segundo obliga a recordar el primero?

Ya oíste una melodía mudarse entera sin perder su forma en aquel cumpleaños que empezó demasiado arriba. Acerca ahora el oído a lo que viajaba con ella: la distancia de una nota a la siguiente.

Esa distancia tiene nombre: intervalo.

Una experiencia diaria lo anuncia. Cuando preguntas «¿vienes?», tu voz sube al final. Cuando contestas con cansancio, cae. Para llamar a alguien que está lejos amplías el recorrido; para contar un secreto, lo encoges. No conviertes esas inflexiones en notas, pero oyes perfectamente si una voz sube, baja, repite o salta.

Pruébalo tú. Emite un sonido cómodo con la vocal «a». Haz otro apenas más agudo. Vuelve al primero y contesta ahora con uno claramente más alto. No busques una nota concreta; atiende al movimiento. La primera pareja se siente como un paso corto; la segunda abre un salto.

Eso es lo esencial antes de cualquier clasificación. Una altura aislada suena grave o aguda. Cuando llega otra, las dos empiezan a compararse: están cerca, lejos o en el mismo sitio. El intervalo aparece entre ellas, sin pertenecer a ninguna de las dos.

Por eso la segunda nota, además de suceder a la primera, la cambia. Un sonido que parecía estable se convierte, al llegar el siguiente, en punto de partida de un ascenso; otro queda revelado como la cima desde la que todo descendía.

Y es que el intervalo es, en ese sentido, una memoria mínima. Para percibir dos notas sucesivas como una relación, la primera tiene que seguir ahí un instante cuando ya no suena. No necesitas conservar su frecuencia exacta ni saber su nombre; basta con retener lo suficiente para sentir hacia dónde y cuánto se ha movido la voz.

La comparación con una escalera ayuda, pero tiene un límite. Los peldaños no se miden en hercios. De la3, que vibra 440 veces por segundo, a la4, que vibra 880, hay 440 hercios de diferencia; de la4 a la5, que vibra 1760, hay 880. Y sin embargo el oído reconoce en los dos casos la misma distancia, porque atiende a la proporción entre las vibraciones, que en ambos se duplican. A esa distancia entre dos notas del mismo nombre, en la que la frecuencia se duplica y los dos

sonidos se perciben muy parecidos, la llamáis octava. Muchas tradiciones oyen esa semejanza con tanta fuerza que tratan las dos notas como la misma en otro registro, aunque la equivalencia no resulta igual de automática en todas, como comprobarás dentro de un momento en la Amazonía boliviana.

Rocío no calcula proporciones. La primera llamada no tuvo respuesta; en la segunda, la voz subió más. Un salto sirve para alcanzar, sorprender, jugar o insistir; un paso pequeño, para acercar, rodear o continuar.

Tampoco hay un significado emocional fijo para cada intervalo. Algunos tratados occidentales ataron ciertas distancias y ciertos saltos a emociones concretas como si fuera inevitable. Pero el efecto depende del ritmo, el timbre, el registro y la historia de quien escucha. Llevo siglos oyendo que cierta distancia, la que llamáis tercera menor, es triste, y la he cantado en bodas sin que llorase nadie.

ESCUCHA

Escucha «Somewhere», con música de Leonard Bernstein y letra de Stephen Sondheim, en *West Side Story*; por ejemplo, en la grabación que dirigió el propio Bernstein para Deutsche Grammophon (1985), con Marilyn Horne como la voz fuera de escena. Quédate con la primera frase cantada. Las dos primeras notas de la melodía forman un salto ascendente muy amplio. No necesitas memorizar su nombre. Percibe cómo la segunda parece buscar un lugar que no estaba cerca y cómo el resto de la frase nace dentro del espacio abierto por ese gesto. La distancia participa del anhelo de la canción, y el resto lo ponen la armonía, la orquesta y la voz. ¿Qué le pasaría a esa primera frase si la segunda nota estuviera justo al lado de la primera?

Se quedaría sin el espacio del que nace el resto de la frase. Pero otra canción podría usar el mismo salto para algo muy distinto.

VENTANA DE ASOMBRO

En 2019, Nori Jacoby y sus colaboradores pidieron a 86 miembros de comunidades tsimane' de la Amazonía boliviana —una sociedad contemporánea, con su propia historia— y a 38 músicos y 91 no músicos de Estados Unidos que escucharan pares de tonos y los cantaran después. La experiencia musical de los grupos era muy distinta. Además, muchos sonidos quedaban fuera de la zona cómoda de la voz, así que no podían copiarse en la misma altura: había que trasladarlos a un registro cantable y conservar, en lo posible, la relación entre ambos.

Al comparar los estímulos con las respuestas, los investigadores observaron que los tres grupos tendían a conservar la dirección y el tamaño aproximado de la distancia, incluso cuando debían trasladarla a una zona cantable. Nadie necesitaba nombrar notas ni conocer teoría occidental para hacerlo.

No todo coincidió. Los participantes estadounidenses, sobre todo quienes tenían formación musical, tendían además a situar cada sonido en una versión más grave o más aguda del mismo nombre musical, a distancia de octava: como si un do se reencontrara con otro do en otro registro. Entre los participantes tsimane' esa tendencia no fue detectable. La relación entre las dos alturas se mantenía, pero la manera de agruparlas a través de los registros era otra.

Los tonos eran sonidos puros, sin el timbre de una voz ni de un instrumento, y todo salió de una tarea concreta, escuchar y cantarlos por parejas, con los límites de memoria y de voz que eso impone. Aun así, deja algo a la vista: grupos con músicas muy distintas conservaban la forma de una distancia, y no todos hacían lo mismo con ella.

Vuelve al patio. Rocío y Leo tampoco reproducen tonos de laboratorio. Sus voces se deslizan, cambian de intensidad y rebotan en las paredes encaladas. Aun así, cada uno reconoce direcciones y distancias en lo que hace el otro.

Ahora bien, incluso dentro de una misma tradición, la escritura simplifica. El habla se mueve por un continuo de inflexiones que no

siempre se posa en notas estables, y la llamada de Rocío asciende sin detenerse en peldaños nítidos. Pasarla a partitura obligaría a elegir alturas aproximadas y a dejar fuera parte de su flexibilidad. La notación sigue siendo útil; solo conviene recordar que medir es seleccionar.

Leo se asoma a la ventana con el mando de la consola todavía en la mano, se aparta el flequillo de los ojos y apoya los codos en la barandilla.

—¿Qué pasa?

Rocío levanta la bolsa del pan como quien enseña una prueba.

—Que llevas diez minutos con el «ya voy».

Él contesta algo que el patio deshace antes de que llegue abajo. Rocío no distingue todas las consonantes, pero reconoce la protesta. La voz de Leo sube al final; la de su madre responde con una frase corta que cae. En el segundo piso, una vecina que recogía una pinza se queda a escuchar y sonríe. Durante unos segundos, la conversación parece una melodía improvisada: insistencia, resistencia, pausa.

Cuando una altura llega después de otra, oyes un trayecto. Si las dos suenan a la vez, la distancia sigue ahí, convertida en convivencia. De esas notas que se sientan juntas a la misma mesa hablaremos muy pronto, cuando tengan su propio capítulo. Por ahora basta con notar que una relación puede desplegarse en el tiempo o presentarse de golpe, y que la escritura occidental da un nombre distinto a cada caso.

Antes de que Leo cierre la ventana, Rocío lo llama una vez más. Ya no estira el nombre ni intenta alcanzar el cuarto piso. Dice solo:

—Baja.

La palabra desciende.

Leo desaparece de la ventana. Unos segundos después se oye un portazo y luego sus zapatillas en la escalera, de dos en dos. La distancia de los pisos se acorta; la otra, la de la llamada, sigue flotando en el aire del patio.

Cuando Leo sale al patio, Rocío le planta la bolsa en las manos y él arranca el pico de la barra antes de que ella pueda protestar. Arriba,

la vecina del segundo cierra su ventana. Rocío y Leo cruzan el patio sin decir nada más.

Así me escribes

Un intervalo es la distancia entre dos alturas. Si las notas aparecen una después de la otra, se llama intervalo melódico: la escucha percibe un recorrido. Si suenan al mismo tiempo, se llama intervalo armónico: la distancia aparece como simultaneidad.

En la escritura occidental, el nombre de un intervalo se construye en dos pasos. Primero se cuenta cuántos nombres de nota abarca, incluyendo el punto de partida y el de llegada. Después, cuando hace falta mayor precisión, se añade una palabra que distinga su tamaño exacto. La clasificación completa queda fuera de este primer acercamiento.

La figura utiliza do3 y sol3. En este libro, do3 es el do central. Para contar la distancia se incluyen ambos extremos: do, re, mi, fa, sol. Hay cinco nombres; por eso el intervalo es una quinta. En este caso concreto, la palabra que precisa su tamaño es justa: el nombre completo es quinta justa.

La distancia entre dos alturas
Las mismas notas pueden aparecer una después de otra o al mismo tiempo.

INTERVALO MELÓDICO
la distancia se convierte en recorrido

1 2 3 4 5
do re mi fa sol
cinco nombres: una quinta

INTERVALO ARMÓNICO
la distancia se escucha al mismo tiempo

quinta

Cambia la forma de aparición • se conserva la distancia

Figura 4. De do3 a sol3 hay una quinta justa: puede escucharse como recorrido o como simultaneidad.

Lee primero el pentagrama superior. En él aparece do3 y después llega sol3: esa sucesión forma un intervalo melódico. En el pentagrama inferior, las mismas alturas están colocadas una encima de otra y suenan