

## EL CONCEPTO DE GESTO COMO UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS MUSICAL

Lic. Sergio Balderrabano, Lic. Alejandro Gallo, Lic. Paula Mesa. (FBA - UNLP)

Tanto en el contexto de la vida cotidiana como en el del ámbito musical, el término “gesto” conlleva múltiples acepciones. Dentro del campo específico de la música académica, el concepto de *gesto musical* suele remitir, frecuentemente, a una especie de “traducción” corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. Así, por ejemplo, puede formar parte de la enseñanza y de la práctica instrumental o de la dirección orquestal y coral ejemplificar determinado fraseo o determinado proceso sonoro de una obra con movimientos de los brazos y del cuerpo. O también puede remitir al resultado sonoro de una gestualidad física sobre un instrumento musical como, por ejemplo, el rasgueo de una guitarra, el golpe de una baqueta sobre un xilofón o el movimiento de un arco sobre una cuerda de un violín.

Desde esta perspectiva, hablar de *gestualidad musical* es referirse, entonces, a una gestualidad corporal entendida como el vehículo con el que un músico comunica corporalmente ese complejo mundo de sensaciones, imágenes, movimientos que surgen internamente al hacer música.

En una apretada síntesis<sup>1</sup>, podemos decir que el tema de la gestualidad corporal ha sido motivo de numerosas investigaciones desde la década de 1960. Dichas investigaciones han sido encaradas, inicialmente, por un reducido núcleo de semióticos, lingüistas, psicólogos y terapeutas quienes han puesto énfasis, fundamentalmente, en el lenguaje de señas de los sordomudos. Posteriormente han extendido sus intereses investigativos al área de la gestualidad corporal en la comunicación oral, dentro de determinadas culturas y contextos específicos. Así, ponían el acento en analizar el gesto corporal como un “lenguaje” buscando sus unidades distintivas. Uno de los precursores de estos estudios (llamados “cinésicos” o kinéticos, término que proviene de “kiné”, movimiento) fue Ray Birdwhistle, que llamó *cine* (del griego *kiné*) a la menor unidad de movimiento. Originalmente sustentados por un enfoque estructuralista, los estudios recientes integran a los gestos en la interacción comunicativa humana y lo convierten en un elemento de base de dicha interacción.

Pero también ha sido motivo de múltiples indagaciones el concepto específico de gestualidad musical. Una de las acepciones básicas en la que coinciden diferentes teóricos es que la gestualidad musical remite a un tipo de movimiento que conlleva algún tipo de significación particular. Desde este lugar, dicho concepto nos enfrenta a un sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera continuidad de sonidos y ritmos encadenados. Esta continuidad, este movimiento, es perfectamente perceptible al escuchar una obra musical y más aún al interpretarla o componerla.

Habida cuenta de que toda obra musical, desde un punto de vista sintáctico, es el resultado de la interacción entre diferentes parámetros (melodía, armonía, ritmo, etc.), el emergente gestual remite más al mundo de significaciones que surgen de la interacción entre dichos parámetros que al mundo de sus lógicas constructivas sintácticas. El gesto musical puede ser concebido, entonces, como una continuidad discursiva que adquiere significación<sup>2</sup>. En este sentido, el concepto de gesto musical remite a un concepto holístico, en donde los parámetros armónico, melódico, rítmico y métrico, junto a indicaciones de “*tempo*”, articulaciones, dinámicas, tímbricas, interactúan en un todo indivisible<sup>3</sup>.

Si escuchamos los cuatro primeros compases del 1er. movimiento de la Sinfonía en Do Mayor K.551 de Mozart

### Ejemplo 1

<sup>1</sup> Estas consideraciones han sido expuestas por Mónica Rector en la presentación del Volumen 3 de la Revista “De Signis”

<sup>2</sup> De acuerdo con López Cano por *significado musical* es posible entender *el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo.* (López Cano: 2005)

<sup>3</sup> La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual la encontramos fundamentada en teóricos como Robert Hatten (1994), Alexandra Pierce (1994), David Lidov (1987), Roland Barthes (1986), Kofi Agawu (1990); Wye Allanbrook (1983); Sandra Rosenblum (1988), Wilson Coker (1972), Ernst Kurth (1922), Eero Tarasti (1994), entre otros. Estos autores han puesto el acento en las problemáticas de la gestualidad musical en función de la ejecución instrumental y la interpretación musical.

**Allegro vivace**      **I**      **Kö**

Un análisis armónico de esta unidad formal nos habla de que en los dos primeros compases se percibe una expansión de la función I, en el compás 3, las funciones V4/3-I y en el compás 4, V-V7. Ahora bien, una escucha holística de estos cuatro compases nos permite percibir una clara afirmación de Do en los compases 1 y 2 y luego, en los compases 3 y 4, una articulación más contrapuntística y contrastante de un movimiento musical que parte del V y se dirige hacia el V. Es interesante percibir que el concepto de “afirmación” de la tónica Do, no está dado solamente por la expansión de la función tónica sino por cómo se distribuyen los diferentes parámetros musicales gestualmente. Así, la articulación métrica del Do, el uso de tresillos de semicorcheas organizados en una direccionalidad escalística ascendente sol-do, la intensidad *forte*, el uso del *tutti* orquestal, son comportamientos musicales de los cuales emerge un tipo de gestualidad cuya significación puede ser traducida en términos de “afirmación”.

Esta gestualidad contrasta con la sonoridad *piano* de las cuerdas solas en los compases 3 y 4, su textura contrapuntística y la aparición en los violines primeros de un diseño melódico ascendente basado en un comportamiento de apoyaturas. Pero aquí surge una cuestión interesante: los sonidos do y re del compás 3 operan como apoyaturas (el do como apoyatura del si en la función de V y el re del do, en la función de I) pero el sonido sol del compás 4 no es, sintácticamente, una apoyatura sino la fundamental del acorde de V. Es decir que el sonido sol no es un sonido ajeno a la función dominante pero sin embargo lo percibimos como una apoyatura. Esto se debe al tipo de gestualidad melódica que se genera desde el compás 3 y de la cual surge una cierta inercia auditiva que hace que ese sonido sol sea percibido de esa forma. Ayudado, a su vez, por su ubicación registral más aguda y por compartir con las apoyaturas anteriores un valor rítmico mayor que el sonido de resolución, hace que ese sol (consonante en la estructura armónica), se perciba como más tenso que la séptima a la cual se dirige. Además, llevando esta escucha gestual a una percepción más globalizadora de estos cuatro primeros compases y cotejando las gestualidades de los compases 1 y 2 con la de los compases 3 y 4, podemos decir que: 1) la gestualidad musical de los compases 1 y 2, si bien da cuenta de una sonoridad más afirmativa, también es cierto que genera una sonoridad más estática (desde el punto de vista del movimiento musical), ya que solamente insiste sobre la reiteración del Do, y 2) la gestualidad musical de los compases 3 y 4 genera, en cambio, una percepción de movimiento musical, de una “direccionalidad hacia”, motivada por un tratamiento contrapuntístico basado en una sucesión armónica V-I-V.

Consideremos el siguiente proceso de rearmonización del comienzo del coral “*Ach Gott, wie manches herzeleid*” (“Oh, Dios, cuanto desconsuelo”) de Bach.

#### **Ejemplo 1**

Una escucha gestual de la primera frase<sup>4</sup> de este coral nos permite significarla como una frase abierta, percepción motivada por la articulación, en el calderón, del acorde de IIe de La Mayor. Este acorde (que a su vez se percibe como dominante de la dominante), genera una sensación de continuidad que transforma a la segunda frase como una consecuencia necesaria debido a su gestualidad conclusiva.

Pero si rearmonizamos el final de la primera frase acentuando el VI grado (a partir de la articulación de las funciones de II, V y I del VI), la significación de la gestualidad emergente nos plantea una sonoridad conclusiva que libera a la segunda frase de su condición de conclusividad de la primera.

En los compases 50-57 de la Sonata en Mib Mayor de Haydn (ver Ejemplo 7) se producen ciertos comportamientos armónicos que no se ajustan en su totalidad a las convenciones clásicas.

**Ejemplo 7: Haydn:** Sonata para piano en Mib Mayor, I mov., comp. 40-64

En el compás 51 se articula una clara función tónica de Sib Mayor. Esta función se alcanza luego de una alternancia de I y V durante 8 compases y con un ritmo armónico de blanca con puntillo y una textura de monodia con acompañamiento basada en los sonidos constitutivos de los acordes de I y V de Sib Mayor. A esto se suma la escalística descendente en el plano superior sobre el V de Sib Mayor, factores que contribuyen a una clara afirmación de Sib como tónica en el primer tiempo del compás 50. Un cambio textural y de comportamiento rítmico subrayan aún más la eficiencia perceptual de dicha función tónica. El segundo y tercer tiempo de dicho compás, contextualiza un desvío de la dominante, V-VI (F-Gm), expandiendo el

<sup>4</sup> Dentro del contexto del coral barroco, el concepto de frase está ligada a la articulación de los calderones, lugar donde también se organizan frases del texto.

mismo comportamiento textural, donde en el bajo se escucha las fundamentales de esos acordes y en el plano superior, bicordios correspondientes a la tercera y quinta del acorde de V y a la fundamental y tercera del acorde de VI.

En el compás 51, continúa la misma textura del compás anterior, pero ahora con una tríada disminuida (re en el bajo y fa-lab en el plano superior) que se dirige a la tríada de Mib M (Dmb5-Eb). Desde un punto de vista sintáctico, estos acordes deberían analizarse como Ie-IV, pero lo sorprendente es que Haydn no articula al Ie con el sib, produciéndose, entonces, un debilitamiento de dicha función. Mantiene, en cambio, el movimiento de grado conjunto del bajo (re-mib). Por último, en el tercer tiempo de ese compás, articula un acorde de VIe (G7), el cual se dirige a una tríada de Lab en el primer tiempo del compás 52. A partir de aquí, surge una pregunta ineludible: ¿qué función cumple una tríada de Lab M dentro de un contexto de Sib M?<sup>5</sup>

Si el contexto tonal fuese Sib menor, esa tríada estaría conceptualizada como un VII eólico y el desarrollo de un VII eólico en el modo menor, es un comportamiento armónico muy utilizado en el contexto de la música tonal barroco-clásica. Pero no hay antecedentes del desarrollo de un VII descendido en el modo mayor. Además, sabemos que un VIe, en el modo mayor no puede “desviarse” ya que se dirigiría a un VII cuya constitución es un acorde de quinta disminuida, perdiendo, de este modo, el sentido de cadencia atenuada que caracteriza este tipo de desvíos en esos períodos históricos.

El concepto de “acorde prestado”, que aparece en algunos textos de armonía, parece dar una solución satisfactoria a la articulación del Lab del compás 52. En este caso, podría concebirse como un acorde prestado del campo diatónico del modo menor. O también podría concebirse como un desvío hacia la séptima del Ie de Sib. O, directamente, podría hablarse de un desvío hacia un VII descendido de Sib M, considerando que un VII descendido es una sonoridad frecuente en las obras en modo mayor de esos períodos. Estas lecturas darían respuestas probables a la relación G7-Ab de los compases 51-52, pero siempre estaríamos hablando de la relación de dos entidades sintácticas, intentando justificarlas por medio de otros comportamientos sintácticos.

Una percepción gestual de ese fragmento musical, puede dar otro enfoque a ese particular desvío G7-Ab dentro del contexto de una sonata clásica.

La relación sintáctica V-VI (F-Gm) del segundo y tercer tiempo del compás 50 se la percibe gestualmente como un desvío de la dominante, como una cadencia atenuada que genera una ruptura de las expectativas. En este sentido V-VI adquiere, en principio, la significación de “desvío de la dominante”. Esto significa que el comportamiento del V puede no desviarse y dirigirse al I. La relación Ie-IV, por inercia auditiva, también se le puede adjudicar la sonoridad de desvío de la dominante. Es interesante percibir el movimiento por grado conjunto de la voz inferior y las voces superiores no involucran al sib sino que dejan al bicordio fa-lab. Este comportamiento contribuye a enmascarar la sonoridad de Ie dejando como emergente la sonoridad del desvío de la dominante.

De esta forma, al llegar a la relación G7-Ab, se percibe también como un desvío de una dominante, pero en este caso no de Sib sino de do menor (II de Sib). Así, el acorde de G7 se lo interpreta como un V de do menor que desvía al VI (Lab). Los compases 52-56 expanden, entonces, el VI grado de la región del II de Sib, para luego dirigirse, en el compás 57, al IIe(o) de Sib, continuando, luego, al proceso V6/4 5/3-I de SibM.

Pero de este análisis surge otra lectura de este fragmento de la Sonata de Haydn que será abordado en los siguientes trabajos: la de comprender la articulación de una región del II grado de Sib como un proceso *en ausencia*. En realidad, no estamos percibiendo al II grado desarrollado, sino un ámbito expansivo de Lab que lo interpretamos como VI del II grado (do menor), precedido por su dominante. Concebir esos compases como elaboración del II grado de Sib es una construcción cognitiva ligada a competencias estilísticas que nos posicionan más frente a estéticas románticas que clásicas. De esta forma, vemos cómo una aproximación gestual a este fragmento musical nos permitió ir más allá de sus rasgos sintácticos y percibir problemáticas de índole estéticas.

Pasemos ahora a considerar el siguiente proceso de rearmonización del comienzo del coral “*Ach Gott, wie manches herzeleid*” (“Oh, Dios, cuanto desconsuelo”) de Bach.

## Ejemplo 2

<sup>5</sup>Aquí consideramos pertinente señalar que esta pregunta surge en función de una escucha histórica de esa relación armónica ya que en el campo de la música popular actual, dicha relación no causa ninguna sorpresa y está instalada en el mundo de sonoridades culturalmente aceptadas.

Una escucha gestual de la primera frase<sup>6</sup> de este coral nos permite significarla como una frase abierta, percepción motivada por la articulación, en el calderón, del acorde de IIe de La Mayor. Este acorde (que a su vez se percibe como dominante de la dominante), genera una sensación de continuidad que transforma a la segunda frase como una consecuencia necesaria debido a su gestualidad conclusiva.

Pero si rearmonizamos el final de la primera frase acentuando el VI grado (a partir de la articulación de las funciones de II, V y I del VI), la significación de la gestualidad emergente nos plantea una sonoridad conclusiva que libera a la segunda frase de su condición de conclusividad de la primera

Veamos ahora algunos contextos en música popular donde una lectura gestual nos puede acercar a significaciones expresivas particulares. El siguiente ejemplo pertenece al poema "El tango" con música de Astor Piazzolla y letra de Jorge Luis Borges.

### Ejemplo 3

Es interesante percibir aquí el marcado contraste textural entre la primera y la segunda sección. La primera sección está organizada en torno a dos subsecciones de 8 y 16 compases cada una, de las cuales aquí presentamos sólo los últimos 8 compases que se yuxtaponen con la segunda sección. El discurso de estos 8 compases da cuenta de una frase musical que gira en torno a los centros tonales de La Mayor y fa# menor, en base a un discurso armónico que sostiene dichos centros generando un claro proceso de movimiento tonal. Pero en el compás 9 (a pesar de percibirse en el bajo el fa# como tónica), comienza un tipo de discurso musical basado en la relación tritonal do-fa#. Este tipo de discurso plantea una ruptura con las lógicas constructivas de la sección anterior, instalando un tipo de sonoridad basado más en el tritono que en procesos armónicos funcionales. Ahora bien, es interesante observar que a partir de esta sección comienza el recitado del poema cuyo texto dice: "¿Dónde estarán?, pregunta la elegía de quienes ya no son, como si hubiera una región en que el Ayer pudiera ser el Hoy, el Aún y el Todavía."

<sup>6</sup> Dentro del contexto del coral barroco, el concepto de frase está ligada a la articulación de los calderones, lugar donde también se organizan frases del texto.

La pregunta con la cual se inicia este texto no sólo instala el concepto de “no-lugar”, sino también de indeterminación y de atemporalidad, temáticas muy frecuentes en la producción borgiana. Piazzolla subraya magistralmente el clima del texto con una gestualidad musical basada esencialmente en el tritono, lo cual genera una percepción de atemporalidad, de adireccionalidad y de interrupción del movimiento musical. La gestualidad previsible de la sección anterior, más ligada a ciertas lógicas tangueras, acentúan marcadamente la indeterminación de esta segunda sección. En este ejemplo, observamos, entonces, cómo una gestualidad musical traduce expresivamente la semanticidad de un texto poético en términos de indeterminación, atemporalidad y a-espacialidad.

Por último, podemos observar la vinculación entre la gestualidad musical y el movimiento corporal en dibujos animados como los de *Tom y Jerry*. En uno de estos dibujos se observa a Jerry cayendo desde un aeroplano, parando temporalmente en su caída gracias a un sostén femenino que usa como paracaídas. La gestualidad musical se basa en un descenso lineal cromático que se interrumpe varias veces, acompañando la interrupción de la caída de Jerry. Asimismo, es interesante observar el trino que precede el descenso y que acompaña la imagen de Jerry estando estático en el aire.

### Ejemplo 5a



En otra escena, Jerry se desliza por un bastón de caramelo mientras que lo saborea. Pero como decide que no fue suficiente, vuelve a ascender una y otra vez más para seguir saboreándolo. Aquí también la gestualidad musical está basada en un movimiento descendente cromático pero agrega glissandos ascendentes y descendentes en las cuerdas, acompañando los movimientos de ascenso y descenso de Jerry.

Ahora bien, en este contexto, el concepto de gestualidad musical permite establecer vinculaciones entre estas sonoridades (los significantes musicales<sup>7</sup>) y los movimientos corporales que observamos en las imágenes (las significaciones particulares<sup>8</sup>). Estas vinculaciones se fundamentan en lo que se conoce como *homologías sinestésicas* y están profundamente arraigadas en condicionamientos culturales. Así, el concepto de gestualidad musical nos lleva a considerar metafóricamente un *como si* implícito en el sentido de “esto suena *como si* algo o alguien descendiera”, o “esto suena *como si* algo o alguien volara”, etc. Y esto es posible porque la música puede expresar ciertas sensaciones. Y estas sensaciones pueden ser compartidas por los seres humanos porque tienen características fisiognómicas que pueden ser enmarcadas musical<sup>9</sup> y culturalmente. En otras palabras, puede decirse que estas sensaciones poseen ciertas “analogías” con las que están “fuera” de la música.

En conclusión, y de acuerdo a lo planteado anteriormente, hemos observado que el concepto de gestualidad musical nos ha permitido comprender: 1) cómo un sonido estructuralmente estable y consonante, es resignificado como tensionante, 2) cómo la significación abierta de una frase musical pudo ser transformada en una significación cerrada, 3) cómo puede establecer vinculaciones con un texto poético o con imágenes en movimiento.

En definitiva, concebir a la música en términos gestuales puede ayudarnos u orientarnos a establecer relaciones entre los significantes musicales y las significaciones particulares, entre las diversas sintaxis musicales y las múltiples significaciones que los seres humanos les adjudican a partir del hacer o el escuchar música.

<sup>7</sup> Por ejemplo, las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etc.

<sup>8</sup> Por ejemplo, sensaciones de terror, alegría, sensualidad, movimiento, etc.

<sup>9</sup> En este sentido, Kivy (1989: 51) señala que un fragmento musical no es una “expresión de” sino que es “expresivo de”. Al referirse al inicio del *Lamento d’Arianna* de Monteverdi, sostiene que es expresivo de la emoción “tristeza” porque es posible percibir algunos de sus rasgos como “estructuralmente similares a aquellos de nuestra voz”, cuando expresa esa emoción en la vida cotidiana (citado en Vega Rodríguez, 2001 pág. 164, artículo “Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de emociones” de Luca Marconi).

**REFERENCIAS**

- ASAFIEV, Boris. 1977. *Musical Form as a Process*. Diss., Ohio State University
- BARTHES, Roland. 1977. *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang
- COKER, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- ECO, Umberto. 1986. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid: Lumen.
- GREIMAS, A.J. y J. Courtés. 1991. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos
- HATTEN, Robert S. 1993. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- KIVY, Peter. (1999). *Feeling the Musical Emotions*. British Journal of Aesthetics, 39, 1-13.
- KURTH, Ernst. 1947. *Musikpsychologie*. Hildesheim: Georg Olms
- LOPEZ CANO, Rubén. 2005. <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/semiomusica.html>
- LOTMAN, Juri. 1996. *La Semiosfera*. Mexico: Fronesis-Cátedra
- TALENS, Jenaro et al. 1995. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra
- TARASTI, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
-