

## REFLEXIONES EN TORNO A LA GESTUALIDAD MUSICAL

Sergio Balderrabano

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

<sup>1</sup> Estas consideraciones han sido expuestas por Mónica Rector en la presentación del Volúmen III 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*

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.

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.

Por ejemplo, Barthes, en su breve ensayo sobre la *Kreisleriana* de Schumann, sugiere que la música sea analizada de acuerdo a las sensaciones fisiológicas que surgen en el ejecutante y en el oyente, denominando a estas sensaciones "somatemas". Coker, por su parte, considera *gesto* a una unidad formal del discurso musical. Ha desarrollado este enfoque a partir del punto de vista de Ernst Kurth, quien alude al *gesto* en sus planteos acerca de la energía cinética del movimiento musical. Es interesante observar que, para este autor, lo esencial en la música no consiste en la sucesión de sonidos, sino en las transiciones entre ellos. Las transiciones implican movimiento y de esto se deduce que sólo el movimiento entre sonidos y la experiencia personal de este movimiento conduce a la verdadera naturaleza de la música.

Para Tarasti es, precisamente, esta energía cinética la que forma la significación semiótica del texto musical, tanto en su totalidad como en sus partes. Se diferencia, así, de los análisis tradicionales de la música, ya que, éstos tienden principalmente, a fragmentarla en sus elementos constitutivos generando algún nivel taxonómico y operando sólo en el nivel del significante. Así Tarasti propone designar unidades de un contenido propiamente semiótico y a estas unidades les da el nombre de *cinemas*, y las concibe como las unidades más pequeñas de energía cinética. Estos cinemas se refieren a la fuerza vinculante del movimiento melódico y armónico y nos hace experimentar dicho movimiento (y su interválica constitutiva) como manifestaciones de un contenido *semio-cinético*.

Robert Hatten, a su vez, concibe al gesto musical como movimiento que adquiere significación. Una de sus preocupaciones centrales es vincular el concepto de gestualidad musical con la ejecución e interpretación instrumental. Desde este lugar, concibe la interacción entre los parámetros musicales como fundidos en una continuidad suave y, en ciertos niveles, indivisible. Esa fusión es alcanzada más eficientemente por medio de un gesto humano (aparentemente natural) que crea un marco para cada frase que es más que la suma de las unidades motívicas y armónicas de las cuales están compuestas<sup>3</sup>. Según Hatten, una teoría del gesto vincula y demanda (para su relevancia analítica), una teoría estilística del significado expresivo.<sup>4</sup>

Si la expresividad gestual es un motivador esencial para la forma y la estructura compositiva (y esto tendría consecuencias para la comprensión del estilo y los cambios estilísticos así como para la interpretación de una obra) entonces se debe encontrar un camino para incorporar al gesto en toda su particularidad, en toda su continuidad, en todo su marco y variable temporal, como parte fundante del análisis estructural.

---

*funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo"* (López Cano: 2005).

<sup>3</sup>Estas consideraciones también son aplicables a muchas obras de música popular donde lo microestructural es el foco de marcos muy sutiles y sofisticados, cuestiones que, en general, son omitidas por los eruditos preocupados por las cuestiones sintácticas.

<sup>4</sup> Cuando hablamos de expresividad en una obra musical tonal podemos remitirnos a dos niveles fundamentales: uno surge de las periodicidades regulares del metro, de la frase rítmica y melódica y de la progresión armónica, dentro del contexto de determinadas expectativas estilísticas; el otro, de la inevitable libertad con la cual el compositor juega con las expectativas estilísticas regulares, por dilatamiento de su realización (Meyer, 1973) y/o por creación de varias irregularidades y asimetrías. Estos eventos sorprendentes desafían una interpretación simplista y por ello expanden el potencial expresivo de la obra.

Luego de estas breves referencias teóricas, nos abocaremos a indagar en la vinculación que puede establecerse entre algunos comportamientos musicales (emanados de un análisis estructural) y su probable comprensión desde una perspectiva gestual, con la intención de dejar sentadas algunas bases para posteriores investigaciones.

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

### Ejemplo 1

The image shows a page of a musical score for the first movement of Mozart's Symphony in D major, K. 551. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The woodwind section (flutes, oboes, bassoons, and clarinets) and the string section (violins, violas, violas, and cellos/basses) are visible. The piano part is also present. The first two measures feature a strong tonal affirmation of D major, with a 'zuz' articulation. The last two measures show a more contrapuntal texture with a 'zu:' articulation. The score is marked with 'K. 551' and 'Allegro vivace'.

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 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.

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

Una escucha gestual de la primera frase<sup>5</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

<sup>5</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.

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”.

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 aespacialidad.

A continuación, presentamos el comienzo de “Seminare” de Charly García, donde el fraseo armónico puede leerse como el fundamento de un tipo de gestualidad musical que remite a correlatos estilísticos históricos. En este caso, se trata de una probable lectura que un oyente competente puede realizar de determinados comportamientos armónicos en términos de su inserción histórica.

#### Ejemplo 4

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: G, D/F#, Em, B7, C, C, D7, D7. The melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-28

### Ejemplo 5a



En otra escena, Jerry se desliza por un bastón de caramelo mientras lo saborea. Pero, como decide que no fue suficiente, vuelve a ascender una y otra vez 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.

### Ejemplo 5b



Ahora bien, en este contexto, el concepto de gestualidad musical permite establecer vinculaciones entre estas sonoridades (los significantes musicales<sup>6</sup>) y los movimientos corporales que observamos en las imágenes (las significaciones particulares<sup>7</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”, etcétera. Esto es posible porque la música puede expresar ciertas sensaciones. Estas sensaciones pueden ser compartidas por los seres humanos porque tienen características fisonómicas que pueden ser enmarcadas musical<sup>8</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 una gestualidad armónica puede ser comprendida a partir de su contextualización histórica, 4) 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 semióticas 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.

---

### Bibliografía:

- ASAFIEV, Boris: *Musical Form as a Process*, Diss., Ohio State University, 1977.  
 BARTHES, Roland: *Image Music Text*, Trans. Stephen Heath, New York, Hill and Wang, 1977.  
 COKER, Wilson: *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York, Free Press, 1972.

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, las estructuras armónicas, los comportamientos rítmicos y melódicos, la instrumentación, los registros, las dinámicas, etcétera.

<sup>7</sup> Por ejemplo, sensaciones de terror, alegría, sensualidad, movimiento, etcétera.

<sup>8</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, artículo “Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de emociones” de Luca Marconi, 2001. p 164).

- ECO, Humberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Lumen, 1986.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1991.
- HATTEN, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- KIVY, Peter: "Feeling the Musical Emotions", *British Journal of Aesthetics*, 39, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 1-13.
- KURTH, Ernst: *Musikpsychologie*, Hildesheim, Georg Olms, 1947.
- LOPEZ CANO, Rubén:  
<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/semiomusica.html>, 2005.
- LOTMAN, Juri: *La Semiosfera*, Madrid, Colección Frónesis, Cátedra, 1996.
- TALENS, Jenaro et al.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1995.
- TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.