

Título del proyecto

Materiales, movimientos y configuraciones gestuales en la música tonal¹

Sergio Balderrabano

sergiobald@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y
Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Objetivo general del proyecto

Estudiar la interacción de los materiales musicales en su dimensión gestual (tanto en el nivel de las estructuras pequeñas como en el de los comportamientos procesuales y formales) para analizar la significación intrínseca a la obra musical y para arribar a su contenido expresivo y metafórico, y a su pertenencia social.

Palabras clave

Música tonal, materiales musicales, movimiento, gestualidad, holismo, significación

Resumen técnico

El concepto de gesto musical remite a una concepción holística, por la que los materiales armónicos, melódicos, rítmicos y métricos, junto con las indicaciones de *tempo*, de articulaciones, de dinámicas y tímbricas, interactúan en un todo indivisible. Esta concepción holística se erigirá en el marco perceptual a través del cual abordaremos el concepto de gesto musical, entendido como una continuidad discursiva que adquiere significación. A partir de estas consideraciones, el estudio de la interacción de los materiales musicales en su dimensión gestual se articulará tanto en el nivel de las estructuras más pequeñas (motivo, frase, figura, textura) como en el de los comportamientos procesuales y formales (tema, secciones, tópicos). De esta forma, estudiaremos aspectos de la significación intrínseca a la obra musical (a partir del comportamiento de la interacción de los materiales musicales) para arribar a su contenido expresivo y metafórico, y a su pertenencia social.

Marco teórico

En el ámbito de la música académica, el concepto de *gesto musical* suele remitir, frecuentemente, a una suerte de traducción corporal que surge de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. 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, de imágenes y de movimientos que surgen internamente al hacer música.

También es frecuente utilizar el concepto de *gesto* para dar cuenta, de manera general, del sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera continuidad de sonidos y de ritmos encadenados. Esta continuidad, este movimiento, es perfectamente perceptible al escuchar, al interpretar o al componer

DIRECTOR
Sergio Balderrabano

CODIRECTOR
Mónica Caballero

INVESTIGADORES
Alejandro Gallo
Paula Mesa

¹ Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: 11/B301. Período: 01/01/2014 - 31/12/2017.

una obra musical. Habida cuenta de que toda obra musical, desde un punto de vista sintáctico, es el resultado de la interacción de sus materiales constitutivos (melódicos, armónicos, rítmicos, texturales, registrales, etcétera), el emergente gestual remite más al mundo de las significaciones que emergen de la interacción entre dichos materiales, que al mundo de sus lógicas constructivas sintácticas. El gesto musical puede ser concebido, entonces, como una continuidad discursiva que adquiere significación.

Ahora bien, estas concepciones se insertan dentro de determinados marcos teóricos que dan fundamento al estudio de la música en sus diferentes campos de significación. En principio, nos remitiremos al contexto teórico de la gestualidad corporal. En una muy apretada síntesis, podemos decir que las investigaciones en torno a esta temática datan de la década del sesenta. Dichas investigaciones han sido encaradas, inicialmente, por un reducido núcleo de semióticos, lingüistas, psicólogos y terapeutas, quienes han puesto énfasis 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. De este modo, se centraban en analizar el *gesto corporal* como un *lenguaje*, centrándose en la búsqueda de sus unidades distintivas. Uno de los precursores de estos estudios (llamados «cinésicos» o «kinéticos», término que proviene de *kiné*, que significa 'movimiento') fue Ray Birdwhistle (1970), que llamó «cine» (del griego *kine*) a la menor unidad de movimiento. Para este autor, un conjunto de *cines* forma un *cinema*, que podría ser equivalente al morfema lingüístico. Originalmente sustentados por un enfoque estructuralista, los estudios recientes integran, en la interacción comunicativa humana, a los gestos y los convierten en un elemento de base de dicha interacción.

Desde el punto de vista musical, en los últimos veinte años han surgido corrientes teóricas ligadas a los desarrollos semióticos vinculados, específicamente, a los discursos musicales. Así, los aportes de Jean-Jacques Nattiez (1990) (y su método de la tripartición), de Eero Tarasti (que aplicaba enfoques narratológicos a la música), de la musicología cognitiva, de la hermenéutica y de la semiótica musical han contribuido a superar las concepciones positivistas y estructuralistas anteriores, sin por ello desdeñar las interesantes contribuciones que el estructuralismo ha realizado en el campo del análisis musical.

La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual la encontramos fundamentada en teóricos, como Robert Hatten (2004), Alexandra Pierce (1994), David Lidov (1987), Roland Barthes (1986), Kofi Agawu (2012), Wye Allanbrook (1983), Sandra Rosenblum (1988), Wilson Coker (1972), Ernst Kurth (1947) y Eero Tarasti (1994), entre otros. Todos ellos han puesto el acento en las problemáticas de la gestualidad musical en función de la ejecución instrumental y de la interpretación musical.



Coker considera *gesto* a una unidad formal del discurso musical y ha desarrollado este enfoque a partir del punto de vista de Kurth. Barthes, por su parte, en su breve ensayo sobre la *Kreiseriana*, de Robert Schumann, sugiere que la música sea analizada de acuerdo a las sensaciones fisiológicas que surgen en el ejecutante y en el oyente, y llama a estas sensaciones «somatemas». Kurth 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. Sin remitir a los análisis tradicionales de la música vemos que tendían, principalmente, a fragmentarla en sus elementos constitutivos generando algún nivel taxonómico y operando sólo en el nivel del significante. De este modo, 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 hacen experimentar dicho movimiento (y su interválica constitutiva) como manifestaciones de un contenido *semio-cinético*.

Lidov da un panorama teórico acerca de cómo comprendemos lo gestual en la música. Describe un proceso continuo a través del cual la inmediatez de la asociación somática y kinestésica es sublimada en signos que funcionan en un sistema formal. De acuerdo con Lidov, lo indicial en música es lo que es más particular, pero lo menos articulado, lo cual incluye las contribuciones gestuales de tempo, rubato, matices de entonación y niveles dinámicos.

Para Hatten el gesto es un concepto holístico, que sintetiza lo que los teóricos analizan por separado (melodía, armonía, ritmo y metro, tempo, rubato, articulación, dinámicas y fraseo) en un todo indivisible. Una de sus preocupaciones centrales es vincular el concepto de gestualidad musical al de ejecución e interpretación instrumental. Desde este lugar, concibe la interacción entre los materiales 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 motivicas y armónicas de las cuales están compuestas. Para este autor, el gesto musical es movimiento que adquiere significación.

Si bien estos posicionamientos darán sustento teórico al proyecto de investigación, en este trabajo nos proponemos una lectura crítica de dichos posicionamientos para evitar la traducción directa de otros campos del conocimiento al comportamiento específico de los

materiales musicales. Esta lectura crítica estará posibilitará el vínculo con esos aspectos que son propios de una obra musical (y de la obra de arte en general) en términos de lo que oculta, de lo que sugiere, de sus construcciones metafóricas y simbólicas, de la comprensión de sus discursos polisémicos y de la construcción de conocimiento que surge de estas lecturas.

En este sentido, el proyecto de investigación se sitúa como una continuidad y como una profundización de lo presentado en congresos, en artículos y en seminarios en años anteriores, y del resultado del trabajo de investigación anterior «El análisis musical desde una perspectiva gestual».² En síntesis, nuestra mirada se centrará en el estudio de las configuraciones gestuales de los materiales musicales articulados en diferentes interacciones discursivas y vinculadas con el mundo de la cultura en el cual se hallan insertas, para arribar a las múltiples conceptualizaciones y construcciones poéticas que de ellas emerjan.

Referencias bibliográficas

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Allanbrook, W. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- Birdwhistle, R. (1970). *Kinesics and Context: Essays in Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kurth, E. (1947). *Musikpsychologie*. Hildesheim: Georg Olms.
- Lidov, D. (1987). «Mind and Body in Music». *Semiotica* 66, Vol. 1 (3), pp. 69-97.
- Nattiez, JJ (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Pierce, A. (1994). «Developing Schenkerian Hearing and Performing». *Intégral*, Vol. 8, pp. 51-123.
- Rosenblum, S. (1988). *Performance Practices in Classic Music: Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

² Proyecto perteneciente al Programa de Incentivos a los docentes investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. Código del proyecto: B/226. Período: 01/01/2010 - 31/12/2013.