

**EL GESTO CORPORAL COMO GENERADOR DE SIGNIFICADO EN
LA INTERPRETACIÓN MUSICAL**

LAURA CECILIA PAYOME VILLORIA

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al
título de**

Magíster en Música, en el énfasis de Clarinete

Asesor

Dr. Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN 2015**

TABLA DE CONTENIDO

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	3
INTRODUCCIÓN.....	4
1 EL GESTO MUSICAL	7
1.1 Gesto para producir el sonido	9
1.2 Gestos Comunicativos.....	14
1.3 Gestos Facilitadores de Sonido	16
1.4 Gestos para Acompañar el Sonido.....	18
2 ANÁLISIS GESTUAL DE LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO DE MOZART POR LA CLARINETISTA SHARON KAM	20
CONCLUSIONES.....	34
BIBLIOGRAFÍA.....	36

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: 12'27	22
Ilustración 2: Compases 69-70 I movimiento	22
Ilustración 3: 2'18	23
Ilustración 4: Compases 68 y 69 I movimiento	23
Ilustración 5: 2'15.....	24
Ilustración 6: Compases 78-80 I movimiento	25
Ilustración 7: 2'34.....	25
Ilustración 8: Compases 100-102 I movimiento	26
Ilustración 9: 3'19.....	26
Ilustración 10: Compases 200-203 III movimiento	27
Ilustración 11: 25'52	27
Ilustración 12: Compases 36-42 III movimiento	28
Ilustración 13: 20'05	28
Ilustración 14: Compases 223-226 III movimiento	29
Ilustración 15: 24'31	29
Ilustración 16: compás 33 II movimiento	30
Ilustración 17: 14'19	30
Ilustración 18: Compases 17-24 III movimiento	31
Ilustración 19: 19'33	31
Ilustración 20: Compases 209-214.....	32
Ilustración 21: 24'04	33
Ilustración 22: 24'05	33

INTRODUCCIÓN

La corporeidad desempeña un papel decisivo en la producción de significados musicales primordialmente vividos en la experiencia musical subjetiva de manera preconceptual y antepredicativa, a la vez que abierta al entorno social y natural e informada por él (Pelinski 2005).

Como intérprete del clarinete, una de las reflexiones que constantemente me he hecho a lo largo de mi carrera es cómo potenciar la expresividad en la interpretación musical. Tratándose de un arte cuya materia prima es intangible, consideré lógico que la expresividad en la música radicaba en el sonido. Por ende, durante años ese fue mi punto de referencia y objetivo primordial: enfoqué mi estudio en aspectos tanto técnicos-interpretativos (tales como la embocadura, la proyección del sonido, los ataques, el apoyo, etc.), como teóricos (estilos musicales, análisis armónico de las obras, contexto histórico, etc.), con el fin de alcanzar un mayor dominio de la expresión musical.

Sin embargo, tras años de práctica y experiencias musicales, comencé a observar que el movimiento corporal no solo era el medio facilitador del sonido, sino un actor protagónico determinante en la expresión musical. Para el momento, eran más las inquietudes que las certezas acerca de cuán involucrado estaba mi cuerpo en la producción de elementos expresivos. Empecé, entonces, a plantearme las siguientes preguntas: ¿En el contexto musical, son los gestos corporales del instrumentista portadores de significado?, ¿Qué tanto contribuyen los gestos corporales y movimientos del ejecutante para potenciar la interpretación musical?, ¿Hasta qué punto podrían los gestos de un intérprete afectar la percepción del público y su apreciación general de la ejecución musical?

Estas inquietudes fueron el punto de partida que me motivó a ahondar en un tema que puede ser determinante en la interpretación, a saber, la incidencia del cuerpo en la expresión musical, pues finalmente es a través de nuestro cuerpo que

percibimos e interactuamos con el mundo exterior y manifestamos emociones y sensaciones “materializadas” en gestos y movimientos, tal y como afirma Carlos Muñoz Gutiérrez en su reseña al trabajo de Lakoff y Johnson:

Con los resultados de sus investigaciones [...] nos dan a conocer los mecanismos con los que nuestras mentes, que son encarnadas, esto es, que forman parte del cuerpo y surgen del cuerpo, inconscientes en gran parte de sus procesos y que se nutren de metáforas y metonimias, construyen el mundo, conceptualizan la complejidad que deben abordar, nutren de significados a sus actos y a sus lenguajes y se construyen así mismas como sujetos (Muñoz Gutiérrez 1999).

La participación del cuerpo en la interpretación musical es un tema poco explorado, como afirma Ramón Pelinski:

Hasta hace algunas décadas hablar de cuerpo en musicología podía ser una impertinencia: la música era por excelencia asunto de creación, estructura, o contemplación estética, puestos al servicio de causas tan nobles como su significación en contextos social, política, y culturalmente situados. Los discursos musicales vigentes ignoraban o excluían, negaban o reprimían las manifestaciones de la corporalidad y/o corporeidad inherentes a las prácticas musicales corrientes: aprender a tocar un instrumento, “musicar”, bailar, improvisar, dirigir, escuchar, eran actividades incorpóreas, obviamente controladas por instancias superiores: el espíritu, el alma, la razón (pura, en la medida de lo posible) (Pelinski 2005).

No obstante lo anterior, en la actualidad existe un buen número de investigaciones que han analizado las principales características del gesto musical y su evidente aporte interpretativo. Parafraseando a Alexandra Pierce, el gesto musical está fuertemente conectado con la energía necesaria para que la interpretación crezca en sensibilidad y expresión. Con tiempo y práctica, los gestos se conectan cada vez más vivamente con el sonido mejorando las cualidades de los diferentes

elementos de la música tales como la melodía, el ritmo, niveles estructurales y el carácter. (Pierce 2007).

Uno de los trabajos más relevantes al respecto es el desarrollado por Rolf Inge Gødoy y Marc Leman, quienes en su libro titulado *Musical Gesture: Sound, Movement and Meaning* establecen una categorización de los gestos en la ejecución musical, la cual será descrita en el primer capítulo del presente trabajo y servirá como base para el análisis gestual que se propone en el segundo capítulo, a partir de una interpretación del Concierto para Clarinete K622 de Wolfgang Amadeus Mozart, grabada en video por la clarinetista israelí Sharon Kam.

1 EL GESTO MUSICAL

Si bien no es imprescindible ver una interpretación musical para poder recibirla (por ejemplo, somos capaces de apreciar una grabación de audio sin tener una referencia visual), los movimientos del intérprete contribuyen a ampliar la percepción y a enriquecer la experiencia musical tanto para él mismo como para el público.

Partiendo del hecho básico del cuerpo como fuente y medio para la expresión musical y control del sonido, podemos decir que los gestos que se emplean en la interpretación constituyen un medio expresivo para comunicar un significado. En otras palabras, la importancia del gesto, entendido como un fenómeno mental y corporal, radica en que es un puente entre el movimiento y el significado.

Existen escuelas que evitan los movimientos que no sean gestos básicos (productores de sonido), con el fin de ahorrar esfuerzo, argumentando que enfocando esta energía a través del sonido se incrementa el desarrollo expresivo. También se ha dicho que una gestualidad excesiva del ejecutante le resta protagonismo a la música, en la medida en que la atención del oyente se centra en la teatralidad. Otras escuelas, sin embargo, argumentan que invertir en el movimiento corporal acrecienta los aspectos expresivos de una interpretación.

En su libro *Deeping Musical Performance Through Movement*, la autora Alexandra Pierce llega a considerar que el movimiento consciente y cuidado para reflejar el elemento musical también aporta una recompensa en el sonido, evidenciándose en melodías más claras y mejor formadas, así como en frases más articuladas y coherentes, entre otros aspectos. Los gestos musicales son una ayuda a la intensificación de un pasaje específico, hacen que las cosas fluyan más orgánicamente y con práctica llegan a ser parte del dominio técnico (Pierce 2007).

Cualquiera que sea la posición del músico frente al movimiento corporal en la interpretación, parece ser indiscutible que la concientización del cuerpo en la ejecución es un paso ineludible para maximizar las cualidades personales a partir de las propias necesidades e intereses.

A continuación describiremos de manera sucinta la categorización de los gestos musicales de acuerdo a su función, propuesta por Rolf Inge Gødoy y Marc Leman en su libro *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning* (Gødoy y Leman 2010), la cual constituye el núcleo del marco teórico en el que se fundamenta el presente trabajo.

A su vez, estas categorías están basadas en recopilaciones de libros, conferencias y artículos de los autores Silvie Gibet (Gibet 1987), François Delalande (Delalande 1988), Marcelo M. Wanderley y Philippe Depalle (Wanderley y Depalle 2004), Claude Cadoz (Cadoz 1988) y Sophia Dahl (Dahl, y otros 2009).

Categorías del gesto musical

1. Gestos para producir el sonido: Son aquellos cuyo único fin es producir o modificar el sonido. Pueden ser, a su vez, subdivididos en gestos de excitación y de modificación. Los gestos para producir el sonido son también llamados gestos instrumentales en (Cadoz 1988) y gestos efectivos en (Delalande 1988).
2. Gestos comunicativos: Se realizan principalmente para comunicar. También pueden subdividirse en gestos entre co-intérpretes o intérprete-observador. En Cadoz y Wanderley (Cadoz y Wanderley 2000) son llamados también gestos semióticos.

3. Gestos para facilitar el sonido: Estos movimientos apoyan en varios sentidos a los gestos que producen sonido. Son subdivididos en gestos de apoyo, fraseo y gestos sincronizados.
4. Gestos para acompañar el sonido: Son gestos que no están involucrados en la producción del sonido, en sí, sino que se producen como respuesta a este.

Aunque un gesto puede clasificarse en las cuatro categorías antes mencionadas, es importante anotar que las tres primeras categorías pueden coincidir parcialmente y las funciones de los gestos pueden ser difíciles de distinguir o delimitar. Ejemplo de lo dicho, son las siguientes preguntas propuestas por Dahl: ¿Puede un intérprete ayudarse del balanceo de su cuerpo para expresar una intención particular a través del sonido o a través del lenguaje corporal? O más bien ¿se balancea como respuesta a lo que oye? (Dahl, y otros 2009). A continuación se profundiza en cada una de las categorías gestuales mencionadas:

1.1 Gesto para producir el sonido

El fin principal de la mayoría de movimientos que hace un músico es generar o modificar el sonido. En general los gestos para producir el sonido involucran las manos y los brazos. También es el gesto que más fácilmente puede detectar un observador.

- a) Factores Determinantes para las Estrategias de Movimiento: En general, el intérprete no busca perfeccionar las características del movimiento sino el sonido resultante de dicho movimiento. Para un músico es importante seleccionar movimientos que le permitan tocar dentro de ciertas

limitaciones dadas como son el tempo, la dinámica e incluso el tipo de instrumento.

Minimizar el esfuerzo corporal también es importante al buscar una estrategia adecuada. De ahí que cada intérprete desarrolle movimientos según sus características físicas únicas. Lo que para uno puede ser una estrategia óptima, para otro puede no serlo.

Aunque no hay una regla absoluta para una estrategia óptima, se pueden esbozar algunos criterios:

- Las articulaciones y los músculos más grandes son más adecuados para movimientos grandes.
- Es mejor usar el brazo en lugar de los dedos para movimientos lentos de grandes amplitudes, mientras que los dedos resultan más eficaces para los movimientos rápidos de amplitudes cortas.
- Evitar los ángulos articulares extremos. Cuando un músculo o un tendón es llevado cerca de su límite de cuán estirado o comprimido puede estar, pierde libertad para hacer ajustes. Según el pianista e investigador Otto Ortmann “un movimiento coordinado es un movimiento que permite que las articulaciones involucradas en dicho movimiento puedan actuar cerca de su rango medio tanto como sea posible” (Ortmann 1929).

Las diferencias fisiológicas también son un factor determinante en la elección de una estrategia de movimiento. Por ejemplo, un intérprete puede tener articulaciones cortas pero un rango amplio de movilidad, mientras que otro puede tener un rango más limitado pero miembros más largos, etc. Estas diferencias fisiológicas deben ser tenidas en cuenta para maximizar los resultados deseados, minimizando a su vez la fatiga y la tensión.

Cabe anotar que el gesto para producir el sonido se ve afectado por el *tempo*. Mientras es un *tempo* lento, el gesto corporal involucra varios elementos separados. Pero a medida que la velocidad se incrementa estos elementos se entretajan y yuxtaponen lo que resulta en un nuevo y “dominante” gesto.

- b) Técnica y Estilo: Teniendo como referencia la investigación de Sofia Dahl (Dahl, y otros 2009), a continuación se estudiarán algunos ejemplos de estrategias de movimiento y gestos para producir sonido en diferentes instrumentos. Así como también los gestos que se usan no solo en el momento de producir el sonido sino de la preparación del mismo.

Una característica general de las estrategias para tocar un instrumento que requiere desplazamiento de las manos o de los brazos es prepararse para la siguiente nota tan pronto como sea posible. Por ejemplo, un violinista siempre empieza a mover los dedos con anticipación para la siguiente nota. Maximizando el tiempo entre la nota que suelta y el comienzo de la siguiente, el intérprete ahorra tiempo que puede ser usado para ajustar características expresivas tales como el ataque o el timbre, como también aumentar posibilidades en tempo y dinámica.

En el caso de los percusionistas, el hecho de que el contacto de las baquetas con la percusión sea tan sumamente corto hace que la producción del sonido se desprenda de la preparación del movimiento en sí. Los gestos que se producen para tocar percusión incluyen la preparación de los movimientos donde el ejecutante pueda estar seguro de que la baqueta y la mano están en la posición correcta antes del comienzo de cada golpe.

Esta estrategia permite al intérprete alcanzar una distancia larga en un espacio corto de tiempo, útil tanto para cubrir un desplazamiento amplio como para jugar con diferentes niveles de dinámica.

A su vez, si bien el gesto para producir el sonido está estrechamente vinculado a los sonidos que se ejecutan, el gesto en sí afecta la percepción auditiva del observador. Por ejemplo, el sonido de las notas de la marimba puede parecernos más largo o más corto dependiendo solo de la duración del gesto (un gesto rápido o un gesto más amplio). Es decir, un cambio en el gesto hace que nuestra percepción del sonido cambie a pesar de que la duración de la nota en sí misma no se vea afectada por la forma en que se ejecuta.

Así como ocurre con los percusionistas, los pianistas tienen un corto lapso de tiempo para “intervenir” la duración y nivel del sonido en sí. Además, a diferencia de instrumentos de digitaciones únicas como el clarinete o la flauta, entre otros, el piano tiene múltiples posibilidades de digitación, y requiere movimientos amplios de los brazos y el balanceo del torso para alcanzar las notas de los extremos. Sin embargo, si bien es cierto que al producir el sonido se tiende a evitar movimientos innecesarios, frecuentemente se emplean gestos posteriores a la emisión con el único fin de generar expresividad.

A diferencia del piano o la percusión que tienen un rango limitado de control sobre el timbre y duración del sonido, los intérpretes de instrumentos de cuerda poseen la habilidad de controlar características de sonido muy sutiles. Para lograrlo se debe controlar y combinar simultáneamente movimientos que involucran la parte superior del cuerpo casi en su totalidad. La afinación (vibrato, digitación, etc) depende los movimientos del brazo y mano izquierdos y el golpe de arco (presión del arco sobre las cuerdas, velocidad, inclinación, etc) del brazo derecho. Como ocurría en los ejemplos anteriores, las estrategias de movimiento varían según las características físicas de cada intérprete.

Los diferentes estilos de arco son una muestra de cómo una estrategia de movimiento está involucrada en la distinción de características de sonido o de articulación. Ocurre en el *détaché* (ataque claro pero no acentuado) o el

martelé (un ataque fuerte y generalmente el arco para abruptamente). (Dahl, y otros 2009).

Los gestos que producen el sonido en los instrumentos de viento no son tan largos ni fácilmente observables como lo sería en un pianista o un instrumentista de cuerda. En general, los dedos no abandonan las llaves y el gesto para producir el sonido se detecta en la respiración y la embocadura. Esto no quiere decir que un intérprete de viento muestre menos gestos. El hecho de que los instrumentistas estén “atados “ a su instrumento por medio de la boquilla o la caña hace que el instrumento sea algo así como una extensión del propio cuerpo del intérprete. Si el intérprete alza la cabeza o el brazo, el instrumento debe seguirlo, amplificando el gesto visual y haciendo más fácil verlo.

En realidad, los instrumentistas de viento emplean muchos gestos, que de hecho, son una parte importante en el desempeño. Marcelo M. Wanderley estudió a cinco clarinetistas que tocaron la misma pieza para clarinete solo. Se observaron numerosos gestos: hacían gestos circulares con la campana del clarinete, subían y bajaban el clarinete, movían la cabeza o los hombros de arriba abajo, cambiaban el peso de un pie a otro, flexionándose hasta la cintura o hasta las rodillas, y batiendo los brazos (Wanderley, Vines, y otros 2005).

Todos los intérpretes utilizaron los diferentes tipos de movimiento en menor o mayor grado, sin embargo mover la cabeza o la campana del clarinete se observó con frecuencia en todos los clarinetistas. Cada clarinetista también mostró estos movimientos de forma muy consistente entre diferentes repeticiones de la misma pieza, incluso con varios meses de intervalo entre las mediciones. Cuando se les pidió tocar sin movimientos innecesarios (inmovilizados) los intérpretes tuvieron una tendencia a mostrar movimientos verticales similares a los de la campana pero mucho menos extendidos (Wanderley, Vines, y otros 2005) (Wanderley, Quantitative analysis of non-obvious performer gestures 2002)

1.2 Gestos Comunicativos

Algunos de los gestos musicales tienen como único objetivo la comunicación. Otros gestos comunicativos actúan simultáneamente con los gestos productores de sonido. Los musicólogos e investigadores J. W. Davidson y J. S. Correia sugirieron algunos aspectos que influyen en los movimientos utilizados en las actuaciones musicales (Davidson y Correia 2002):

- La comunicación con co-intérpretes
- Las interpretaciones individuales de elementos expresivos o emocionales en la música. Los comportamientos y experiencias propias de cada intérprete
- El objetivo de interactuar y entretener a una audiencia.

Aunque estos aspectos pueden diferir, todos están relacionados con la expresión de la interpretación.

- a) Comunicación con co-Intérpretes: Los gestos y la comunicación no verbal juegan un papel en el manejo de una performance: gestos con las manos, asentir con la cabeza y guiños son tan importantes para un músico tanto como la postura y actitud.

Durante una presentación por lo general los músicos pueden comunicarse o comunicar una idea musical por medio del contacto visual, movimientos de la cabeza, sonrisas, guiños o alzando las cejas, entre otros. Al estar limitados en cierta forma a realizar grandes gestos, recurren a movimientos inusuales para transmitir una idea o intención, por ejemplo, usar la cabeza u otra parte del cuerpo no convencional para señalar una dirección. Este gesto estará relacionado con el contexto musical y por consecuencia el

gesto será utilizado para regular la interpretación. Esto es usual en la comunicación director-músicos.

- b) Interpretación de una Pieza Musical y Expresiones de la Intención Emocional: Se ha demostrado en varios estudios que existe una comunicación de la intención expresiva a través del gesto hacia los observadores (Clarke y Davidson 1998). Uno de los estudios consistió en hacer grabaciones de músicos en un cuarto oscuro con puntos de luz puestos en sus cuerpos (*point light technique*) que producían el efecto de movimiento humano. Se le pidió a los músicos que tocaran una pieza musical con diferentes intenciones: poca expresividad, expresivo y exageradamente expresivo. Las personas que observaron los videos tuvieron éxito al identificar la intención de la expresión, independientemente de que se les permitiera solo escuchar, solo ver o ambas cosas (Clarke y Davidson 1998).

En otro estudio, un marimbista, un saxofonista y un fagotista debían tocar el mismo pasaje para expresar tristeza, miedo, rabia y felicidad. El video fue observado sin sonido por personas que pudieron identificar todas las emociones en todos los instrumentos salvo el miedo que no fue transmitido con éxito en ninguna de las interpretaciones (Dahl y Friberg 2007).

En una investigación realizada por la musicóloga Jane Davidson se estudiaron los movimientos de un pianista en diferentes condiciones de interpretación. Los gestos realizados por las manos solo tuvieron pequeñas diferencias en cuanto a la extensión del movimiento, en cambio, los gestos hechos con la cabeza tuvieron grandes diferencias de rango, tanto en movimientos horizontales como en los verticales, entre una interpretación y otra. Las diferencias se hicieron más evidentes entre interpretaciones inexpresivas e interpretaciones más proyectadas o expresivas (J. Davidson 1994).

Al interpretar una pieza, los gestos de los músicos tienden a transmitir información sobre la estructura musical. Por ejemplo, en un estudio se observó cómo los pianistas usaban gestos como hacer círculos con los codos, pulsaciones con la muñeca, inclinaciones de cabeza para marcar un pulso y alzar las manos para resaltar el fin de las frases. Sin embargo, estas observaciones no son suficientes para determinar si los gestos realmente tienen una relación causal con la estructura musical. Es decir, deben interpretarse como la expresión del músico sobre la estructura musical y no como reacción a ésta (King 2006).

- c) **Entretener una Audiencia:** Como se ha dicho antes, los gestos visuales juegan un papel importante en una presentación. Para establecer una relación con el público, el intérprete utiliza gestos con múltiples funciones. Los gestos comunicativos no solo ayudan al intérprete a desarrollar una narrativa musical, sino que también puede describirle a la audiencia algo sobre su personalidad. Era el caso de Luciano Pavarotti, cuyos gestos agitando un pañuelo al cantar para reforzar la intención, o los movimientos sutiles de sus ojos y labios al cantar una melodía melancólica resaltaban una interpretación más profunda y personal.

1.3 Gestos Facilitadores de Sonido

Algunos gestos no pueden clasificarse propiamente como comunicativos ni están involucrados directamente en la producción de sonido. Sin embargo, estos gestos tienen la función de facilitar el sonido en el sentido de que ayudan a la producción o a la modificación de este. La contribución única como gesto facilitador de sonido

puede ser difícil de aislar, ya que se superpone con otros gestos o es puente entre los gestos que producen sonido o los que comunican.

- a) Co-expresividad entre Movimiento y Gestos de Sonido: Como ocurre con el discurso hablado, en la experiencia musical el movimiento corporal realiza movimientos sincronizados con el discurso sonoro. En su libro *Gesture and Thought*, David McNeill asegura que “la mente realiza la misma acción por medio de dos funciones (movimiento y sonido), no dos acciones separadas” (McNeill 2005).

Un ejemplo es el pianista Keith Jarrett, quien parece recrear físicamente las melodías que toca, balanceando la cabeza de un lado a otro o moviendo la parte superior del cuerpo hacia el teclado casi parándose de la silla (Eldson 2006). Al parecer, los músicos no solo ejecutan movimientos corporales para comunicarse con el público sino que se apoyan en ellos para poder plasmar incluso su estado mental y emocional.

En adición, estos gestos pueden también ayudar al intérprete en el fraseo de un pasaje musical, extendiendo el movimiento que hacen sus manos para producir el sonido a los movimientos de la cabeza, expresiones faciales, dirección del tronco, para dar más tensión o expresividad al pasaje.

- b) Movimientos de Apoyo y Estabilizadores en la Interpretación: Algunos movimientos parecen tener un papel más estabilizador que comunicativo o de control, por ejemplo, el balanceo corporal o golpeteos rítmicos. Aunque este tipo de movimiento no se ha estudiado mucho en la interpretación musical, el trabajo en otras áreas ha indicado que este tipo de movimientos pueden, de hecho, influir en la interpretación. El autor T.A. Stoffregen mostró que el sentido de la interpretación fue leído gracias al balanceo corporal. Además, de acuerdo a la dificultad técnica, los intérpretes realizan

cambios en la postura e incluso en la respiración (aún sin ser un instrumento de viento) para mejorar la ejecución musical (Stoffregen, y otros 2000).

1.4 Gestos para Acompañar el Sonido

Algunos gestos son ejecutados en respuesta al sonido y, en algunos casos, pueden modificar la producción de las frases o notas producidas. Esto se refleja en las improvisaciones de Jazz, donde los músicos acompañan el sonido moviendo la cabeza al ritmo de la música.

Este fenómeno ocurre de forma consciente o inconsciente y se denomina “sincronización”. También existe una especie de interacción física sincronizada entre los co-participantes más que en respuesta en sí a la música.

El concepto de sincronización describe la forma en que diferentes sistemas rítmicos interactúan unos con otros y ha sido aplicado en el estudio de la atención. Se ha propuesto que hay una tendencia humana a la sincronización espontánea del movimiento físico que puede conducir a una aparición espontánea de la métrica musical.

La sincronización con la música con algo simple como marcar con el pie o el balanceo de la mano parece tener poco que ver con el gesto musical. Sin embargo, en este nivel bajo de movimiento la estructura musical también influencia nuestro comportamiento.

Para que ocurra la sincronización no es necesario que haya movimientos visibles. Los intérpretes pueden abstenerse de moverse mientras están en sintonía con un pulso externo. Sin embargo, el hecho de que los movimientos visibles ocurran con

tanta frecuencia con la sincronización, puede indicar que estos movimientos de alguna manera hacen que la sincronización con eventos externos se faciliten y se requiera de menor atención liberando recursos cognitivos para otras tareas.

Los musicólogos tienden a asumir que en la ejecución musical los diferentes participantes intentan simplemente estar “en tiempo” con los demás. Sin embargo, varios factores complican el verdadero panorama:

- Aun si los músicos intentan tocar exactamente en el tiempo, su comportamiento involucrará un continuo ajuste mutuo para mantener su sincronización mutua. Un pulso colectivo que se reajusta constantemente.
- Aun si los músicos creen que están tocando en el tiempo, en la práctica tocar fraccionadamente adelante o atrás de otro intérprete puede sentirse mejor: los términos oscilación y surco hacen referencia, por lo menos en parte, a estas relaciones cadenciales.
- Hay varias instancias del comportamiento musical en las cuales los músicos no intentan tocar *a tempo* con los demás. Esto se ve en las Ragas indias como la *Tanpura* y la danza brasilera *Congado* en donde los músicos intentan tocar juntos pero resistiendo el arrastre de los demás grupos que están presentes en el mismo espacio. Esta intención está vinculada a factores sociales y espirituales y la búsqueda etnográfica es esencial para entender las intenciones de los participantes, solo como análisis estadístico es necesario para establecer la medida en que dichas intenciones se logran en la práctica.

La observación del gesto, así como el análisis de grabaciones audiovisuales, puede ser una fuente importante de información observando el proceso de sincronización tanto consciente como inconsciente.

2 ANÁLISIS GESTUAL DE LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO DE MOZART POR LA CLARINETISTA SHARON KAM

Sharon Kam nació en Israel en 1971. Se graduó de la Juilliard School bajo la tutela de Charles Neidich. A los 16 años hizo su debut con la Filarmónica de Israel bajo la dirección de Zubin Mehta.

En el año 2006, con ocasión del 250 aniversario del natalicio de W. A. Mozart, Sharon Kam tocó en directo para la televisión el Concierto para Clarinete K. 622 con la Czech Philharmonic Orchestra bajo la dirección Manfred Honeck, desde el Teatro Estates en Praga, que fue emitido en treinta y tres países. Este es el concierto en el cual baso mi análisis gestual, cuyo video se encuentra disponible al público en el portal YouTube¹.

En general, Sharon Kam es bastante expresiva con su cuerpo y se pueden observar ciertos movimientos recurrentes en su ejecución, principalmente movimientos circulares del cuerpo superior para describir el fraseo musical. Gira de un lado al otro, haciendo un semicírculo con la campana del clarinete, a su vez que mueve la cabeza para acompañar las frases.

Frecuentemente acompaña este movimiento corporal con diferentes expresiones faciales muy definidas que pueden comunicar tristeza, alegría, placidez, furor, etc., en coherencia (como veremos más adelante) con el pasaje concreto, velocidad o tonalidad que esté ejecutando.

A continuación presentamos la categorización de algunos de los gestos de la ejecución de Kam, de acuerdo con la tipología anteriormente expuesta proveniente de Gødoy y Leman. La metodología utilizada para realizar el análisis contempla los siguientes pasos:

¹ https://www.youtube.com/watch?v=o_gm0NCabPs.

1. Ilustración, a partir de una secuencia de imágenes tomadas del video, de un momento musical determinado.
2. Breve descripción en prosa del pasaje musical, la cual incluye comentarios de índole técnica, musical y del significado que genera, de acuerdo con la opinión de la autora. De considerarse necesario, se mostrará el pasaje musical escrito en partitura (Mozart 1881) (Mozart, Klarinettenkonzert A-Dur 1981).
3. Breve descripción de los gestos de la intérprete, que se suceden durante el momento musical, con miras a establecer los niveles de concordancia entre el discurso gestual corporal –visual- y el sonoro-auditivo.

Gestos Productores de Sonido

La mayoría de gestos que se observan en el video de Kam califican dentro de la categoría de gestos para producir el sonido. Si bien se dedicarán algunos ejemplos a ilustrar este tipo de gestos, los mismos no constituyen el objeto principal del presente trabajo, no orientado hacia lo técnico-instrumental sino hacia los gestos que comunican, al ser portadores o generar significados a quien los recibe.

Al comienzo de la frase, casi todos los movimientos corporales están enfocados en producir el sonido: toma aire por la boca sin separarla de la boquilla, asegura la embocadura, los dedos asumen la digitación de la primera nota del pasaje y finalmente sopla para producir el sonido, como se aprecia en la siguiente secuencia de imágenes (compás 5 del segundo movimiento).



Ilustración 1: 12'27

En la siguiente ilustración la intérprete ejecuta notas largas en *portato*. Para ello, se inclina hacia adelante, probablemente para tener más apoyo y así enfatizar y resaltar las notas a medida que se incorpora en su postura corporal. En la secuencia de imágenes vemos cómo repite la acción para el comienzo de cada nota (compases 69 y 70 del primer movimiento):



Ilustración 2: Compases 69-70 I movimiento



Ilustración 3: 2'18

A continuación observaremos cómo emplea estrategias de movimiento para optimizar la respiración entre una frase y otra en un corto lapso de tiempo: un silencio de negra en una velocidad de metrónomo de 120 pulsos por minuto aproximadamente (compases 68 y 69 del primer movimiento):



Ilustración 4: Compases 68 y 69 I movimiento



Ilustración 5: 2'15

Simplifica los movimientos lo necesario para dosificar la energía y solo mueve los músculos involucrados en la respiración: sin separar los labios de la boquilla para no desacomodar la embocadura respira por la boca para tener más cantidad de aire en el menor tiempo posible y rápidamente recupera la embocadura para iniciar la nueva frase, mientras los brazos y el tronco permanecen quietos. Se puede apreciar cómo se relajan nuevamente el cuello y los hombros al empezar a soplar nuevamente.

Gestos Comunicativos

En este caso, tomaremos como ejemplo un fragmento a partir del compás 78 del primer movimiento en donde, después de un pasaje de agilidad en la tonalidad de La Mayor modula a La menor. Se trata de una frase amplia, de carácter melancólico y con un matiz *piano*:



Ilustración 6: Compases 78-80 I movimiento



Ilustración 7: 2'34

La clarinetista empieza la frase inclinándose hacia abajo a su derecha. Lentamente va incorporándose y girando hacia su izquierda en concordancia con el desarrollo de la frase, dibujando corporalmente el contorno melódico, termina el pasaje llegando al extremo opuesto, nuevamente bajando la cabeza y el tronco. La expresión de su cara describe un momento triste: los párpados caídos, el entrecejo se arruga y las cejas están anguladas hacia arriba.

En la siguiente ilustración podemos apreciar los gestos empleados en una frase en tonalidad mayor (Mi mayor), a partir del compás 100 del primer movimiento. Es una frase en forma de progresión, con un carácter sereno y amplio y de matiz *piano*. La intérprete tiene una expresión suave y dulce: las mejillas están elevadas, los ojos semicerrados y las cejas alzadas por completo. Refuerza las apoyaturas levantando el hombro izquierdo e inclinando la cabeza hacia este, para dar una sensación de hincapié, de énfasis.



Ilustración 8: Compases 100-102 I movimiento



Ilustración 9: 3'19

Acto seguido observamos un gesto de comunicación con Co-intérpretes (compases 200-203 del tercer movimiento). En este pasaje, los violines hacen la misma melodía que la solista, a un intervalo de tercera por abajo. Por lo cuál la intérprete se inclina hacia ellos “integrándose” al grupo de violines, dando una sensación visual de que no toca como solista sino en conjunto con un grupo. A su vez, el director la observa y acompaña en su intención. Cabe anotar que no hay una respuesta corporal o visual por parte del concertino quien, a lo largo de todo el concierto permanece en una actitud estática.



Ilustración 10: Compases 200-203 III movimiento



Ilustración 11: 25'52

En el siguiente fragmento (compases 36-42 del tercer movimiento) la melodía del clarinete, en el pentagrama superior, es continuada por los primeros violines en el pentagrama inferior:

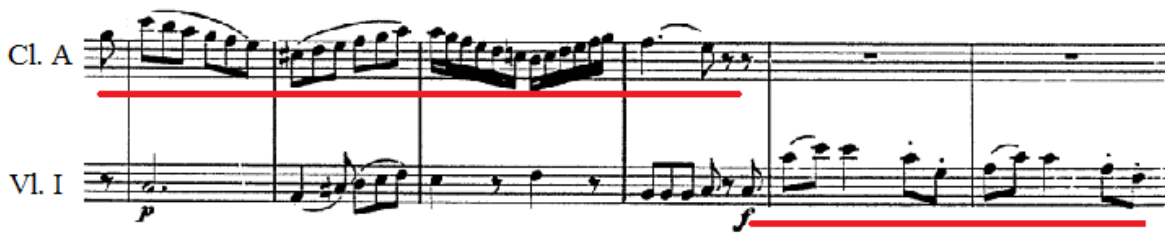


Ilustración 12: Compases 36-42 III movimiento

Sharon Kam realiza un movimiento para entregar la frase a la orquesta inclinando su cuerpo y su cabeza hacia el director, en un gesto que invita a conectar el tema que pasa del solista a la orquesta:



Ilustración 13: 20'05

A continuación tenemos un fragmento de un pasaje evocativo en un nostálgico La menor que pasa a un sorpresivo y ágil Mi mayor (compases 223-226 del tercer movimiento). De un carácter, triste, en lontananza, escrito en el registro más grave del clarinete modula súbitamente haciendo un intervalo de casi dos octavas, el matiz pasa de *mezzopiano* a *forte* y de una continuidad rítmica apacible de negra y corchea contrasta con semicorcheas:



Ilustración 14: Compases 223-226 III movimiento

Corporalmente Sharon Kam también asume este contraste expresivo: La frase escrita en *Fa menor (escrito)*, la ejecuta inclinándose hacia abajo en un gesto que también invita a escuchar la contramelodía de la flauta. Sus brazos están pegados al cuerpo, en una postura reservada. Inmediatamente modula a *Sol mayor (escrito)*, se incorpora, impulsa los brazos hacia adelante para enfatizar la nota aguda, su expresión facial muestra un cambio de carácter evidente: Casi podríamos asegurar que si no estuviera tocando clarinete, estaría sonriendo: los pomulos hacia arriba, semicerrando sus ojos, la frente relajada, reflejan la brillantez del nuevo pasaje:



Ilustración 15: 24'31

Gestos Facilitadores de sonido

Apreciemos un pequeño fragmento del segundo movimiento (compás 33). Se trata de un intervalo de quinta justa entre el *fa* y el *do* (escritos) del registro agudo del clarinete en La:



Ilustración 16: compás 33 II movimiento

Como ya hemos dicho, por lo general los gestos que facilitan el sonido se superponen con un gesto comunicador o productor por lo que puede ser difícil de aislar. Sin embargo, en este caso se podría considerar que ejecuta movimientos de apoyo y estabilizadores en la interpretación (subcategoría del gesto facilitador que se describe en el primer capítulo de este trabajo, página 17). Se puede observar cómo la intérprete realiza un movimiento corporal que describe visualmente el intervalo: Está incorporada al comienzo de la frase, se inclina hacia abajo para tocar el *fa* e inmediatamente se incorpora de nuevo al tocar el *do*. Técnicamente, no es un movimiento necesario para realizar mejor el intervalo, sin embargo, el hecho de dibujarlo con el cuerpo facilita a la intérprete una mejor ejecución:



Ilustración 17: 14'19

El siguiente es un fragmento del tercer movimiento (compases 17-24). Se trata de un pasaje ágil que recorre todo el registro del clarinete, por lo cual requiere de concentración y control:



Ilustración 18: Compases 17-24 III movimiento

Podemos observar que la intérprete apenas se mueve a lo largo de los ocho compases. Su concentración está dirigida al control técnico, además, al evitar moverse, ahorra energía y dosifica el aire pues solo respira una vez, al principio de la frase. Este es un caso en donde la ausencia de movimiento es justamente el gesto que facilita el sonido.



Ilustración 19: 19'33

Gesto Acompañante

Los gestos de acompañamiento (así como los gestos facilitadores) son difíciles de aislar pues complementan los gestos de producción de sonido y de comunicación. Sin embargo, tomaremos una frase del tercer movimiento (compases 209-214): La frase es una progresión descendente que consta de tres partes rítmicamente iguales: comienza siempre con grupos de semicorcheas y termina con tres corcheas ligadas. Aquí mostramos uno de los grupos de la progresión:



Ilustración 20: Compases 209-214

Los movimientos empleados por la intérprete son gestos comunicativos, pero, como veremos en las ilustraciones siguientes, Sharon Kam se mueve sincronizadamente con el ritmo; de manera que podemos categorizar estos gestos como acompañantes. Sean movimientos conscientes o no, esta sincronización no solo acompaña el sonido sino que lo puede modificar y enriquecer.

En la ilustración 21 vemos los movimientos que Sharon Kam emplea al momento de tocar las semicorcheas: se inclina hacia adelante y solo mueve la cabeza en pequeños movimientos casi imperceptibles, tanto que en la secuencia de imágenes parece que no hubiese movimiento alguno:



Ilustración 21: 24'04

En la ilustración 22 podemos ver cómo se incorpora y realiza un movimiento amplio, arqueando su cuerpo hacia su izquierda, al tiempo que toca las corcheas:



Ilustración 22: 24'05

CONCLUSIONES

En el video objeto del análisis la intérprete Sharon Kam asume una postura corporal muy expresiva, moviendo constantemente los brazos y balanceando su cuerpo superior de un lado a otro. Emplea expresiones faciales que son coherentes con la intención de cada frase y según el tipo de tonalidad (mayor o menor).

Un punto importante a resaltar es la comodidad que Sharon Kam transmite al tocar: a lo largo de todo el concierto (que tiene una duración aproximada de casi 30 minutos) podemos apreciar en ella una postura cómoda tanto con su cuerpo mismo como con relación al escenario y demás músicos. Emplea un tono muscular necesario y estrategias de movimiento que le permiten dosificar la energía de acuerdo a la intención y exigencia de cada pasaje.

Se observa una comunicación constante entre la intérprete y el director, Manfred Honeck, quien la mira constantemente y se muestra siempre muy atento a los movimientos de la intérprete. Hay una frecuente comunicación visual entre ambos a lo largo del video.

Cabe resaltar, sin embargo, que no siempre existe una comunicación eficaz entre los co-intérpretes: en el video también se puede observar la postura estática del *concertino* a pesar de que la solista invita frecuentemente a una comunicación a través de gestos, movimientos y contacto visual. En muchas ocasiones los músicos adoptan posturas rígidas, no hacen contacto visual, concentran su mirada en la partitura, su expresión facial es inmutable y no hay movimientos corporales que indiquen comunicación entre ellos y/o con el público.

La práctica interpretativa enfocada no solo en aspectos técnicos y sonoros sino también en la conscientización del movimiento corporal desempeña un papel preponderante en el incremento de la expresividad en la interpretación musical, facilitando incluso la ejecución sonora.

Los gestos musicales son, en sí mismos, creadores de significado: un intérprete puede comunicar eficazmente una idea musical a través de los movimientos corporales que emplee.

A pesar de que ya hay suficiente bibliografía sobre la gestualidad en la interpretación musical, así como también se han realizado estudios que demuestran cuán vinculado puede estar el gesto corporal a la potencialización de la expresividad del intérprete, todavía es un tema poco explorado en la formación tradicional de los músicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadoz, C., y M.M. Wanderley. «Gesture-Music.» En *Trends in Gestural Control of Music*, de M.M. Wanderley y M. Battier, 71-93. París: IRCAM, 2000.
- Cadoz, Claude. *Instrumental Gesture and Musical Composition*. The Hague: In Proceedings of the 1998 International Computer Music Conference, 1988.
- Clarke, E. F., y J. W. Davidson. «The Body in Performance.» En *Composition-Performance-Reception*, de W. Thomas, 72-92. Aldershot: Ashgate, 1998.
- Dahl, S., y A. Friberg. «Visual perception of expressiveness in musicians' body movements.» En *Music Perception*, de S. Dahl y A. Friberg, 433-454. 2007.
- Dahl, Sofia, y otros. «Gestures in Performance.» En *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, de Marc Leman and Rolf Inge Godøy, 36-63. Routledge, 2009.
- Davidson, J. W., y J. S. Correia. «Body Movement.» En *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*, de R. Parncutt y G. E. McPherson, 237-250. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Davidson, J.W. «What type of information is conveyed in the body movements.» En *Journal of Human Movement Studies*, de J. W. Davidson, 279-301. 1994.
- Delalande, François. «La gestique de Gould: élément pour une sémiologie du geste musical.» En *Glenn Gould Pluriel*, de G. Guertin, 85-111. Québec: Louise Courteau, 1988.
- Eldson, P. «Listening in the gaze: the body in Keith Jarrett's solo piano.» En *Music and Gesture*, de A. Gritten and E. King, 192-206. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Gibet, Silvie. *Codage, Représentation et Traitement du Geste Instrumental: Application à la Synthèse de Sons Musicaux par Simulation de Mécanismes Instrumentaux*. Grenoble: Institut National Polytechnique de Grenoble, 1987.
- Godøy, Rolf Inge, y Marc Leman. *Musical Gesture: Sound, Movement and Meaning*. Nueva York: Routledge, 2010.

- Inge Godoy, Marc Leman. *Musical gestures. Sound, movement and meaning*. New York: Routledge, 2010.
- King, E. «Supporting gestures: breathing in piano performance.» En *Music and Gesture*, de A. Gntten y E. King, 142-164. Aldershot: Ashgate, 2006.
- McNeill, David. *Gesture and Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- Mozart, W. A. *Concert für die Clarinette*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.
- . *Klarinettenkonzert A-Dur*. Leipzig: Edition Peters, 1981.
- Muñoz Gutiérrez, Carlos. *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. Nueva York: Basic Books, 1999.
- Ortmann, Otto. *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. New York: E. P. Dutton, 1929.
- Pelinski, Ramón. «Corporeidad y experiencia musical.» *Trans Revista Transcultural de Música*, nº 9 (2005).
- Pierce, Alexandra. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- Stoffregen, T.A., R. J. Pagulayan, B. G. Bardy, y L.J. Hettinger. «Modulating postural control to facilitate visual performance.» En *Human Movement Science*, de T.A. Stoffregen, R. J. Pagulayan, B. G. Bardy y L.J. Hettinger, 203-220. 2000.
- Wanderley, Marcelo Mortensen. «Quantitative analysis of non-obvious performer gestures.» En *Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction: International Gesture Workshop*, de I. Wachsmuth and T. Sowa, 241-253. Berlin: Springer, 2002.
- Wanderley, Marcelo Mortensen, B. W. Vines, N. Middlenton, C. McKay, y W. Hatch. «The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: an exploration of the field.» *Journal of New Music Research*, 2005: 97-113.
- Wanderley, Marcelo Mortensen, y Philippe Depalle. «Gestural control of sound synthesis.» *IEEE*. IEEE, 2004. 632-644.