



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



SORBONNE
UNIVERSITÉ

La guitarra en escena

Análisis del significado del gesto en la música
para guitarra clásica.

Por Rubén López Pérez

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología

SORBONNE UNIVERSITÉ

École doctoral V- Concepts et langages

Tesis doctoral en cotutela bajo la dirección de:

Dr. Ramón Sobrino Sánchez - UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Dr. Jean-Marc Chouvel- SORBONNE UNIVERSITÉ

*All I've got to say has already been said
I mean, you heard it from yourself
When you were lying in your bed and couldn't sleep
Thinking, "Couldn't we be doing this differently?"*

*PEOPLE'S FACES
Kate Tempest*

*¿Para qué entregarse al arte?
¿Para después de polvo ser luz para los que aún son carne?
¿O es tal vez mi alma, que aterrada por la muerte,
se aprovecha de mi cuerpo para perpetuarse?*

*DONDE DUELE, INSPIRA
Rafael Lechowski*

Resumen

La belleza en la música es como el sentido de la vida, un misterio irresoluble que queremos mantener así. Y no solamente por una concepción romántica de la vida sino porque la vida no tendría sentido si realmente lo tuviera.

Sin embargo, a pesar de la imposibilidad de desvelar este misterio, nada nos impide colocarnos delante de lo incommensurable con la mirada curiosa y apasionada de un “Principito” que acaba de aterrizar en nuestro planeta desde el asteroide B 612.

*Voy a ilustrar el tema de mi tesis con un ejemplo extraído de una escena de la película: **La Familia Bélier**. Escena donde Paula y Gabriel, dos adolescentes en plena efervescencia sexual, interpretan a dúo en el auditorio del instituto, delante de sus familias, la canción **Je vais t’aimer** de Michel Sardou. Tras los primeros versos de la canción el sonido se va eliminando progresivamente hasta que conseguimos sumergirnos en la perspectiva de la familia de Paula, es decir, el mundo del silencio. A pesar de su sordera son capaces de disfrutar de la interpretación porque captan, tanto en la expresión de la cara como en los gestos de complicidad entre los dos cantantes, toda la emoción de la canción. Pero, es que además, se contagian de la reacción del resto del público que también exterioriza con todo su cuerpo la emoción que están sintiendo.*

El discurso musical, como el discurso hablado, es multimodal. Es decir, el mensaje se desarrolla simultáneamente por medio de los sonidos y los gestos. Las Ciencias Cognitivas nos enseñan que conocemos y comprendemos el mundo, incluida la música, a través del cuerpo y el movimiento. Por ejemplo, somos capaces de imaginar a la persona que está al otro lado del teléfono, como si se encontrara a nuestro lado. Esta problemática me ha llevado a estudiar la música desde una perspectiva nueva, colocando el discurso musical (y por tanto la secuencia: pensamiento, gesto, sonido) en el centro de mis investigaciones.

En mi tesis busco respuestas para cuestiones como: ¿Qué expresa la música? ¿Por qué caminos nos llevan los sonidos: imágenes mentales, sensaciones físicas, emociones?

Para responder a estas cuestiones analizo el discurso musical de un guitarrista tocando una pieza del repertorio clásico. Para ello he desarrollado un método de análisis, que he llamado músico-gestual, a partir de una grabación en video que tiene las siguientes fases:

- *Codificación y transcripción de los gestos, incluidos los del rostro, como por ejemplo: cerrar los ojos.*
- *Sincronización de los gestos con la partitura, lo que me permite inferir la coherencia del mensaje expresivo –gestual y sonoro– de la interpretación.*
- *Interpretación de los datos en relación al significado musical.*

En cierta manera podemos decir que somos capaces de acceder al pensamiento musical del guitarrista analizando su discurso musical.

Como Don Quijote:

*Busco un sueño imposible,
voy donde ya nadie va,
Intento, con todas mis fuerzas,
la estrella inalcanzable alcanzar.*

Esta es mi búsqueda, ¿cuál es la tuya?

Abstract

Beauty in music is like the meaning of life; an unsolvable mystery that we want to keep that way. And not only because of a romantic concept of life, but because otherwise if we knew it, life would not have meaning.

However, despite the impossibility of unravelling this mystery, nothing prevents us from placing ourselves in front of the incommensurable, with the curious and passionate gaze of a Little Prince who has just landed on our planet from the asteroid B 612.

*I am going to illustrate the theme of my thesis with an example taken from a film called *La Famille Bélier*. There is a scene where Paula and Gabriel, two teenagers on the verge of sexual awakening perform the song *Je Vais T'aimer* by Michel Sardou, in front of their families in the auditorium of their High School. After the first verses of the song, the sound is progressively eliminated until we manage to immerse ourselves in the perspective of Paula's family; that is, a world of silence.*

Despite their deafness, Paula's family can enjoy the performance because they capture all the emotion of the song through both the facial expressions, and the gestures of complicity, between the two singers. In addition, they are affected by the reactions of the rest of the audience, who also express their emotions with their bodies.

Musical discourse, like spoken discourse, is multimodal. That is, the message is developed simultaneously through sounds and gestures. Cognitive Sciences teach us that we know and understand the world, including music, through the body and movement. For example, we can imagine the person on the other end of the telephone, as if he or she were right next to us. This sensation has led me to study music from a new perspective, placing the musical discourse –and therefore the sequence of thought, gesture, and sound– at the center of my research.

In my thesis, I seek to answer questions such as: What does music express? What are the paths by which sounds lead us: mental images, physical sensations, emotions?

*To answer these questions, I analyze the musical discourse of a guitarist playing a piece of music from the classical guitar repertoire. For this purpose, I have developed an analytical procedure that I call *musico-gestural*, based on a video recording which includes the following phases:*

- *Codification and transcription of gestures, including facial gestures, such as closing the eyes.*
- *Synchronization of gestures with the score, which makes it possible to deduce/interpret the coherence of the message, through expressions, gestures, and sounds.*
- *Interpretation of data in relation to musical meaning.*

In this way, it is possible to hypothesize that the musical thought of a guitarist can be accessed by analyzing the musical discourse.

Like Don Quixote:

*'I'm looking for an impossible dream
I go where nobody goes anymore
I try, with all my might,
the unreachable star to reach.'*

That is my quest, what is yours?



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



SORBONNE
UNIVERSITÉ

La guitare sur scène

Analyse de la signification du geste dans la
musique pour guitare classique

Por Rubén López Pérez

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología

SORBONNE UNIVERSITÉ

École doctoral V- Concepts et langages

Thèse de doctorat en cotutelle dirigée par:

Dr. Ramón Sobrino Sánchez- UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Dr. Jean-Marc Chauvel- SORBONNE UNIVERSITÉ

*All I've got to say has already been said
I mean, you heard it from yourself
When you were lying in your bed and couldn't sleep
Thinking, "Couldn't we be doing this differently?"*

*PEOPLE'S FACES
Kate Tempest*

*¿Para qué entregarse al arte?
¿Para después de polvo ser luz para los que aún son carne?
¿O es tal vez mi alma, que aterrada por la muerte,
se aprovecha de mi cuerpo para perpetuarse?*

*DONDE DUELE, INSPIRA
Rafael Lechowski*

Résumé

La beauté en musique est comme le sens de la vie, un mystère insoluble que nous voulons garder tel quel. Pas seulement à cause d'une vision romantique mais aussi parce que la vie n'aurait plus de sens si elle en avait un.

Cependant, malgré l'impossibilité de percer ce mystère, rien ne nous empêche de nous placer devant l'incommensurable avec le regard curieux et passionné d'un « Petit Prince » qui vient d'arriver sur notre planète depuis l'astéroïde B 612.

*Je vais illustrer le sujet de ma thèse avec un exemple tiré du film La Famille Bélier. Il s'agit de la scène où Paula et Gabriel, deux adolescents en pleine effervescence sexuelle, interprètent ensemble la chanson de Michel Sardou **Je vais t'aimer**. Après le premier couplet le volume sonore diminue peu à peu pour nous plonger dans la perception propre à la famille de Paula, c'est à dire, le monde du silence. Malgré leur surdité ils sont capables de savourer l'interprétation car ils perçoivent, aussi bien sur les visages que dans les gestes de complicité des deux adolescents, toute l'émotion de la chanson et, par ailleurs, ils s'imprègnent de la réaction des autres personnes du public qui extériorisent également, au moyen de tout leur corps, l'émotion qu'elles ressentent.*

Le discours musical, tout comme le discours parlé, est multimodal, c'est à dire que le message est délivré simultanément par les sons et par les gestes. Les Sciences Cognitives nous démontrent que nous connaissons et comprenons le monde, y compris la musique, à travers le corps et le mouvement. Par exemple, nous sommes capables d'imaginer et de nous représenter les actions de notre interlocuteur à l'autre bout du fil comme s'il se trouvait à côté de nous. Cette problématique m'a amené à observer la musique depuis une perspective nouvelle en plaçant le discours musical (et donc la séquence : pensée, geste, son) au centre de ma recherche.

Dans ma thèse, je cherche des réponses à des questions telles que: Qu'est-ce que la musique exprime ? Quels sont les chemins par lesquels les sons nous mènent: images mentales, sensations physiques, émotions ?

Pour répondre à ces questions j'analyse le discours musical d'un guitariste jouant un morceau du répertoire classique. Pour cela j'ai développé une procédure d'analyse que

j'appelle musique-gestuelle à partir d'un enregistrement vidéo qui comprend les phases suivantes :

- *Codification et transcription des gestes, y compris ceux du visage, comme par exemple fermer les yeux.*
- *Synchronisation des gestes avec la partition, ce qui me permet d'en déduire la cohérence du message expressif –aussi bien gestuel que sonore– de l'interprétation.*
- *Interprétation des données vis à vis de la signification musical.*

D'une certaine manière, on peut dire que nous sommes en mesure d'accéder à la pensée du guitariste en analysant son discours musical.

Comme Don Quichotte :

*Je cherche un impossible rêve
Je pars où personne ne part
Je tente, de toutes mes forces,
D'atteindre l'inaccessible étoile.*

Telle est ma quête, quelle est la vôtre ?

| | |
|--|------------|
| <i>Resumen</i> | 7 |
| <i>PRÓLOGO</i> | 19 |
| I. PRELIMINARES | 27 |
| 1. La musicología de la interpretación | 31 |
| 2. Base metodológica y fuentes | 39 |
| II. PROCEDIMIENTOS | 45 |
| 3. El gesto y su significado | 47 |
| 4. El gesto en la música..... | 95 |
| 5. El gesto en la guitarra | 139 |
| 6. Procedimiento de análisis | 185 |
| III. CASO DE ESTUDIO: Capricho árabe (F. Tárrega) | 193 |
| 7. El compositor y la obra | 195 |
| 8. Análisis de la partitura | 203 |
| 9. Análisis de la interpretación | 223 |
| 10. Sonido, gesto y significado..... | 239 |
| IV. CONCLUSIONES, APLICACIONES y FUTUROS AVANCES | 273 |
| 11. Conclusiones | 275 |
| 12. Aplicaciones prácticas..... | 279 |
| 13. Futuros avances | 281 |
| <i>EPÍLOGO</i> | 283 |
| <i>Acerca del autor</i> | 285 |
| <i>Anexos, partituras, posters y tablas</i> | 301 |
| <i>Referencias bibliográficas</i> | 339 |

PRÓLOGO

Tengo miedo. Parece como si no supiera nada. La pena es que no es fruto de una reflexión como la que llevó al propio Sócrates a afirmar tal cosa. En mi caso no es más que la sensación de no estar a la altura, un pánico a sentarme y poner negro sobre blanco las conclusiones de una investigación que empezó en mera preocupación y derivó en una experiencia vital que más o menos ha ocupado, en mayor o menor medida, la última década de mi vida.

A pesar de todo, no me arrepiento de haber tomado la decisión de investigar lo más rigurosamente posible el asunto que aquí voy a tratar, que no es otro que *el significado del gesto* en la interpretación de mi instrumento: la guitarra clásica.

Contar con el soporte de una institución como la Universidad, desde donde orientar de manera efectiva y rigurosa toda investigación, es uno de los grandes aciertos a la hora de plantearse abordar una investigación, no me cansaré de decirlo; *rigurosa*, sobre cualquier ámbito del saber. Han sido de gran utilidad y mayor estímulo: el contacto con otros doctorandos e investigadores, la guía y el soporte de tu director de tesis (en mi caso mis directores de tesis), la participación en congresos, seminarios, conferencias y festivales que desde el ámbito académico se te ofrecen, y están al alcance, más todavía hoy si cabe, de todos nosotros.

He navegado muy gustosamente en este mar de experiencias formativas y encuentros donde poder contrastar parte de mis investigaciones y las de otros, que por muy dispares que en principio puedan parecer de las nuestras son, en esencia, una misma cosa. Este navegar no es un camino fijo y predestinado, y mucho menos previsible. En él caben la intuición, la casualidad; incluso, la mera inspiración, aunque sobre todo la paciencia, la curiosidad y el gusto o el placer de indagar hasta entender.

PRÓLOGO

Por mucho que nuestro tema de estudio esté acotado, siempre nos obliga a tomar cierta distancia para observarlo desde una perspectiva lo más amplia posible. No tanto como para que nos desborde (no olvidemos que, desgraciadamente, la mayor parte de nuestro trabajo es individual) pero lo suficiente para poder tener la sensación y la garantía de una comprensión mayor de la materia que estamos tratando.

Una tesis encuadrada en un departamento de Musicología no puede estar exenta de un enfoque muy variopinto: histórico, analítico, estético-filosófico, y hasta experimental. Tiene también que servirse de los métodos propios de las ciencias sociales, las humanidades y hasta de las artes escénicas, además de servirse de tantos conocimientos que nos aportan, entre otras ramas del saber, las Neurociencias.

Esta ha sido la parte que más empeño y esfuerzo intelectual me ha supuesto (con otro tanto de puro placer). El reto de intentar conocer cómo funciona la mente y el cuerpo en el acto sublime de interpretar una obra musical (en mi caso de guitarra clásica), ha sido de largo lo máspreciado que me llevo de esta década de investigación. También creo que gracias a ese enfoque mi tesis gana en originalidad, y lo más importante, contribuye con ese granito de arena en la construcción del conocimiento y el saber humano.

Presento mi tesis en cuatro partes o apartados que se desarrollan en trece capítulos. En el primer apartado, *PRELIMINARES*, hablaré de la *Musicología de la Interpretación* y las fuentes de las que bebe esta manera de entender la Musicología. Terminaré esta parte presentando el aparato crítico y el *enfoque metodológico* sobre el que se asienta esta investigación.

La segunda parte, *PROCEDIMIENTOS*, no es más (ni menos) que una adecuación del enfoque metodológico al tema concreto de estudio: **el significado del gesto en la interpretación musical**. Los cuatro capítulos que componen esta parte tratarán de acotar el campo de estudio en

PRÓLOGO

relación al *gesto humano y su significado*, entendiendo el gesto y el significado en el ámbito de la comunicación y expresión humana tanto verbal como no verbal. Un segundo capítulo, *el gesto en la música*, nos permitirá concretar aun más la relación entre gesto y significado en el campo de la Música, para finalmente abordar el tema del *análisis del gesto en la guitarra* en los capítulos finales de la segunda parte.

El procedimiento analítico propuesto en la segunda parte tendremos ocasión que ponerlo a prueba en la tercera parte de esta tesis: *CASO DE ESTUDIO*. Aquí veremos cómo aborda de manera práctica la *Musicología de la Interpretación* el estudio del significado del gesto en una obra del repertorio de guitarra clásica: *Capricho árabe* de Francisco Tárrega. Como previamente señalé, no nos faltará una aproximación musicológica, en el sentido más clásico. Por ello en el capítulo primero de esta parte, *el compositor y su obra*, veremos cómo el enfoque clásico se ve enriquecido con la mirada de la Musicología de la Interpretación. Otro tanto va a ocurrir en el segundo capítulo de esta parte: *Análisis de la partitura*. El análisis musical de una partitura desde el punto de vista de la Musicología de la Interpretación nos prepara para aceptar nuevos parámetros o elementos de análisis que están ligados a la interpretación musical de la obra pero que obviamente emanan de su plasmación en forma de papel antes de su conversión en arte sonoro. Esta parte concluye con los capítulos: *Análisis de la interpretación y Sonido, gesto y significado*. Se trata de la parte más genuina del análisis práctico que hacemos en este caso de estudio, cuyo objeto no es otro que el estudio del significado del gesto en la interpretación seleccionada (esta última registrada en vídeo) en relación con la propia obra (la partitura) de la que deriva dicha interpretación. La relación de la interpretación y la partitura se hará a través de un riguroso y detallado método de sincronización de los gestos y movimientos del guitarrista con la música escrita en la partitura.

PRÓLOGO

Es cierto que el alimento fundamental en mi tesis ha sido el puro placer por intentar comprender el complejo mecanismo (tanto interno como externo o exteriorizado) de la interpretación musical. Pero no exagero si incluyo en este reto, el no menos importante de presentar, de manera lo más clara posible, las conclusiones, avances y principales aportaciones al tema de estudio. Todo esto se recogerá en la apartado final: *CONCLUSIONES, APLICACIONES Y FUTUROS AVANCES*. Se trata, sobre todo, de ordenar y reflexionar sobre las aportaciones de esta tesis a varios niveles. También intento buscar la manera de que los datos tengan voz propia y sean, a su vez, los protagonistas del propio relato que esconden. Como dice la canción de Aute, y no exagero, *me va la vida en ello*. Por mi mismo primero, pues si soy capaz de ordenar, comprender y presentar con claridad a los demás los posibles hallazgos fruto de este trabajo, significa que han sido interiorizados suficientemente por mí y que podré defenderlos con sólidos argumentos ante mentes más juiciosas y preclaras que tengan a bien escucharlos.

Tengo miedo, pero poco importa. No es tiempo de poner en duda el camino que me ha traído hasta aquí. Quizás me ha llevado a un precipicio, pero si no doy este paso, no sabré si el vértigo paralizante no es más que un nuevo impulso para transitar el misterio que esconde la existencia humana (carente de sentido si no está acompañada de la música como dijo el filósofo) y que experimentamos a través de la breve y por momentos maravillosa vida.

PRÉFACE

J'ai peur. On dirait que je ne sais rien. Dommage que ce ne soit pas le résultat d'une réflexion comme celle qui a conduit Socrate lui-même à affirmer une telle chose. Dans mon cas ce n'est rien de plus que le sentiment de ne pas être à la hauteur ; la panique de m'asseoir et de mettre noir sur blanc les conclusions d'un travail de recherche (qui a commencé comme une simple préoccupation) m'a finalement conduite à une expérience de vie qui a plus ou moins occupé, dans une plus ou moins grande mesure, la dernière décennie de ma vie.

Malgré tout, je ne regrette pas d'avoir pris la décision de faire de la recherche (le plus rigoureusement possible) sur le sujet que je vais traiter ici : la signification des gestes dans l'interprétation de mon instrument, la guitare classique.

Avoir le soutien d'une institution comme l'université, à partir de laquelle orienter efficacement et rigoureusement toutes les recherches, est un des grands succès lorsqu'on envisage un travail de recherche ; un travail rigoureux, sur tous les domaines de la connaissance, je ne me lasserai pas de le dire. De plus, le contact avec d'autres doctorants et chercheurs, la conduite et le soutien du directeur de thèse (dans mon cas des directeurs de thèse), la participation à des congrès, des séminaires, des conférences et des festivals qui sont issus du domaine académique m'ont été très utiles et très stimulants.

J'ai navigué avec grand plaisir dans cette mer d'expériences formatrices et de rencontres où j'ai pu discuter des résultats de mes travaux de recherche et de ceux des autres ; aussi différents en principe qu'ils puissent paraître du nôtre, ils sont, essentiellement, la même chose. Ce parcours n'est pas un chemin fixe et prédestiné, encore moins quelque chose de prévisible. L'intuition et le hasard sont intégrés dans ce voyage bien que nous ayons

PRÉFACE

surtout besoin de patience, de curiosité et de plaisir à rechercher jusqu'à comprendre.

Autant notre sujet d'étude est limité, autant il nous oblige à prendre une certaine distance pour l'observer dans la perspective la plus large possible. Pas tellement que cela nous submerge (n'oublions pas que, malheureusement, l'essentiel de notre travail est individuel) mais assez pour nous donner le sentiment et la garantie que nous aurons une meilleure compréhension du sujet dont nous traitons.

Une thèse encadrée dans un département de Musicologie ne peut échapper à une approche très variée : historique, analytique, philosophique, voire expérimentale. Il est également essentiel d'utiliser les méthodes des sciences sociales, des sciences humaines et même des arts performants, en plus de tirer parti des nombreuses connaissances que les neurosciences nous fournissent.

C'est la partie qui a impliqué le plus d'efforts intellectuels (mais aussi le plus de plaisir). Le défi d'essayer de comprendre le fonctionnement de l'esprit et le corps dans l'acte sublime d'interpréter une œuvre musicale (dans mon cas de la guitare classique), a été de loin la plus grande satisfaction que j'ai pu tirer de cette décennie de recherche. Je crois aussi que grâce à cette approche, ma thèse - tel un grain de sable - gagne en originalité, et contribue surtout à la construction des connaissances.

Je présente ma thèse en quatre parties ou quatre sections développées en treize chapitres. Dans la première section, PRÉLIMINAIRES, je parlerai de la Musicologie de l'Interprétation et des sources dont elle s'inspire. Je vais finir cette partie en présentant l'appareil critique et l'approche méthodologique sur lesquels se fonde cette recherche.

PRÉFACE

La seconde section, PROCÉDURES, n'est ni plus (ni moins) qu'une adaptation de l'approche méthodologique au sujet d'étude spécifique : le sens des gestes dans la performance musicale. Les quatre chapitres qui composent cette partie tenteront de limiter le champ d'étude en relation avec le geste humain et sa signification, autrement dit la compréhension du geste et le sens de celui-ci dans le domaine de la communication et de l'expression humaine (verbales et non verbales). Le deuxième chapitre, LE GESTE EN MUSIQUE, nous permettra de préciser davantage la relation entre *geste* et *sens* dans le registre musical pour enfin aborder la question de l'analyse du geste à la guitare dans les derniers chapitres.

Nous aurons l'occasion de mettre à l'épreuve la procédure analytique proposée ci-dessus dans la troisième partie de cette thèse : CAS D'ÉTUDE. Nous verrons ici comment la Musicologie de l'Interprétation aborde l'étude de la signification du geste dans une œuvre du répertoire de guitare classique : Capricho Árabe de Francisco Tárrega. Comme je l'ai déjà souligné, nous ne manquerons pas l'approche musicologique, au sens le plus classique du terme. Ainsi, dans le premier chapitre de cette partie, LE COMPOSITEUR ET SON ŒUVRE, nous verrons comment l'approche classique s'enrichit du regard de la Musicologie de l'Interprétation. Il en sera de même dans le deuxième chapitre de cette partie : ANALYSE DE LA PARTITION. L'expertise musicale d'une partition du point de vue de notre approche nous prépare à accepter de nouveaux paramètres ou de nouveaux éléments d'analyse liés à l'interprétation musicale qui émanent évidemment de sa traduction du papier en art sonore. Cette partie se termine par les chapitres ANALYSE DE L'INTERPRÉTATION ET DU SON, DU GESTE ET DU SENS. C'est la partie la plus authentique de l'analyse pratique que nous faisons dans cette étude de cas. L'objet n'est autre que l'examen de la signification du geste dans la performance choisie. L'interprétation découle de cette dernière (enregistrée en vidéo) et du rapport qui existe entre elle et la partition. L'étude de cette relation se fera à travers une méthode

PRÉFACE

rigoureuse et détaillée de l'observation de la synchronisation des gestes et des mouvements du guitariste par rapport à la syntaxe de la partition.

C'est vrai que la nourriture principale de ma thèse a été le pur plaisir d'essayer de comprendre le mécanisme complexe (à la fois interne, externe ou extériorisé) de l'interprétation musicale. Mais je n'exagère pas si j'inclus dans ce défi l'objectif de présenter, aussi clairement que possible, les conclusions, les avancées et les principales contributions du sujet d'étude. Tout cela sera rassemblé dans la section finale : CONCLUSIONS, APPLICATIONS ET AVANCÉES FUTURES.. Il s'agit avant tout de mettre en ordre et de réfléchir aux apports de cette thèse sur différents niveaux. J'essaie également de trouver un moyen pour que les données aient leur propre voix et soient, à leur tour, les protagonistes de l'histoire qu'elles cachent. Comme le dit la chanson d'Aute, et je n'exagère pas, ma vie est dans ça. Car si je suis capable d'organiser, de comprendre et de présenter clairement aux autres les possibles résultats de ce travail, cela signifie qu'elles ont d'abord été suffisamment intériorisées par moi-même, et que je pourrai les défendre avec des arguments solides devant des esprits judicieux et éclairés qui nous écoutent gentiment.

J'ai peur, mais ce n'est pas grave. Il n'est pas temps de remettre en question le chemin qui m'a amené ici. La vie n'a pas de sens si elle n'est pas accompagnée de musique comme l'a dit le philosophe ; Peut-être que ce chemin m'a conduit à un précipice mais, si je ne fais pas le pas, je ne saura si le vertige paralysant n'est rien de plus qu'une nouvelle impulsion pour parcourir le mystère que cache la vie, et que nous vivons à travers notre brève et parfois merveilleuse existence.

I. PRELIMINARES

En el presente trabajo vamos a tratar el hecho musical como un hecho escénico. Otorgarle este carácter supone añadirle una dimensión visual y dinámica. En definitiva, y para ir concretando desde el principio, para nosotros esta nueva dimensión que se añade al propio sonido es el *gesto musical*.

Sonido, imagen y movimiento son la combinación perfecta en nuestro mundo global mediático: cine, animación, juegos de ordenador o *performances*; por mencionar algunos de los formatos más populares, se imponen en el terreno audiovisual, multimedia y en las artes escénicas. También hay un gran interés por todo lo relativo a la percepción humana y a la cognición; y el arte musical se nos presenta como un campo de estudio central para investigaciones de este tipo. La idea que subyace en todo esto es:

[...] que experimentamos y entendemos el mundo, incluida la música, a través del movimiento del cuerpo. Cuando oímos (o vemos) algo, somos capaces de darle un sentido al relacionarlo con nuestros movimientos corporales, o con alguna imagen en nuestras mentes de movimientos del cuerpo.¹

Visto esto, nos damos cuenta de la necesidad de acudir a disciplinas y métodos muy variados para abordar el estudio del gesto en relación a la música, pues para nosotros la experiencia musical será un compendio de aspectos sonoros, visuales y dinámicos, tanto reales como imaginados, con significado propio.

¹ GODØY y LEMAN (ed.) *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010. p. ix.

Todas las traducciones del inglés, el francés y el italiano que aparecen en esta obra son del autor.

PRELIMINARES

Los trabajos sobre el significado musical se centraban hasta hace poco en la partitura como plasmación de las ideas del compositor. Recientemente se presta más atención a la *performance*, es decir, a todo aquello relacionado con la interpretación, la puesta en escena y, específicamente, con el gesto como encarnación del sonido. Así, en el caso que nos ocupa, el significado musical se configura como la resultante de la interacción de sonido y gesto en la música para guitarra a partir de la constatación de tópicos en el ámbito del discurso estilístico de la composición y en el de la praxis instrumental.

Para no dilatar más esta introducción, vamos a señalar las acotaciones de este trabajo sobre el **gesto en la guitarra**, sobre sus implicaciones expresivas, sobre su significado, sobre su relación con el sonido, y también sobre su aportación al género musical y al estilo interpretativo. Por un lado nos limitaremos a la guitarra clásica, su repertorio y sus escuelas interpretativas más aceptadas; y por otro a los espacios tradicionales de presentación y difusión.

Sabemos que son unos márgenes muy amplios, que si bien nos abren un gran abanico de posibilidades dónde buscar respuestas a nuestras preguntas, también nos limitan por tener que decantarnos por unos pocos autores, obras o intérpretes; opciones que habrá que justificar convenientemente.

La hipótesis sobre la que vamos a trabajar es que en la música compuesta para guitarra el tándem **sonido-gesto** se revela como una parte esencial de su significado musical. De manera que en cualquier momento de la cadena comunicativa *compositor-intérprete-público* hay una correlación entre sonido, gesto y significado.

Aunque más adelante trataremos en profundidad qué consideramos por gesto en la guitarra y qué agentes intervienen en el mismo, sí queremos desde el principio hacer ver que el gesto no es solo cosa del intérprete,

PRELIMINARES

aunque la mayor parte de nuestro esfuerzo irá en esa dirección. El hecho musical que estamos abordando comienza en la cabeza del compositor, y tiene como resultado la plasmación en una partitura de sus ideas musicales y estéticas que luego el intérprete recrea para el público. El gesto musical se nos presenta como el resultado de la íntima relación entre mente y cuerpo en la sublime tarea de comunicar unos ideales de belleza a través de la composición y de la interpretación. Esto además nos lleva a plantearnos algunas preguntas clave:

¿Hasta qué punto las ideas musicales intrincadas en los gestos musicales del intérprete ya estaban en la mente del compositor?

¿Existe una gramática de la guitarra (gestual y sonora) que el compositor tiene en mente a la hora de componer para el instrumento y que es conocida por el intérprete y el oyente?

¿Cómo podemos analizar el tándem sonido-gesto en la música para guitarra?

Vistas las preguntas que nos van a guiar en nuestro estudio del gesto en la guitarra, y una primera acotación del campo de estudio, podemos fijarnos los siguientes **objetivos**:

- Explorar la percepción del hecho escénico-musical desde los paradigmas de otras artes escénicas o audiovisuales como el Cine, la Danza o el Teatro; y desde la perspectiva de otras ciencias como la Psicología Cognitiva, la Semiótica o la Neurolingüística.

PRELIMINARES

- Proponer un método de análisis músico-gestual que nos permita abordar el tema del significado en el conjunto de la cadena comunicativa *compositor-intérprete-público*.
- Validar el procedimiento metodológico de análisis *músico-gestual* propuesto anteriormente con un ejemplo.
- Abordar el alcance del conjunto gesto-sonido en el ámbito de la creación, la pedagogía y la investigación musical.
- Trascender, no olvidemos que nos situamos en el ámbito de las Artes y las Humanidades, hacia las preguntas fundamentales del ser humano.

La Musicología es el marco perfecto para responder a las preguntas que nos planteamos, para armarnos de una metodología efectiva gracias, sin duda, a la gran variedad de herramientas que nos ofrece su vocación multidisciplinar.

Anteriormente dijimos que en el terreno del significado musical había tomado una posición central la interpretación musical (el hecho sonoro), disputando el primer plano a la composición musical (la partitura). Este cambio de foco hacia el aspecto performativo hace que la propia Musicología se transforme y se adapte a los estudios emergentes que surgen de esta circunstancia nueva. Por decirlo en una sola frase, estamos ante lo que podría denominarse el momento de la **Musicología de la Interpretación**.

1. LA MUSICOLOGÍA DE LA INTERPRETACIÓN



Angkor Wat (Camboya)

Antes de centrarme en la **Musicología de la Interpretación** voy a tratar de relatar cual ha sido mi camino hasta dar con ella. Allá por el 2009 comencé a interesarme por el tema del gesto en la música. Fue durante el proceso de formación de un trío² integrado por clarinete, guitarra y chelo en la ciudad de Chicago. A partir de entonces he podido ir dibujando el panorama musicológico en torno a este tema. Hasta el 2011,

² Se trata del grupo de cámara *Al Ayre Musical Ensemble* del que soy guitarrista y miembro fundador.

MUSICOLOGÍA DE LA INTERPRETACIÓN

año en que empecé mi etapa de formación como investigador en la Universidad de Granada, se trataba de una aproximación al tema puramente escénica y artística. Me explico: durante el primer espectáculo o producción musical de *Al Ayre*, titulado *Playing (with) Music*, presté mucha atención a todos los aspectos escénicos y comunicativos entre todos los miembros del trío. Desde cómo dar una entrada, hasta las respiraciones propias de las cadencias y, por supuesto, los finales de obra. Lo musical y lo gestual estaban íntimamente relacionados, sobre todo a nivel de grupo pero también en la propia concepción del espectáculo.

Pero no sería hasta que me decidiera a cursar el Máster en Patrimonio Musical de la Universidad de Granada en el 2011 cuando me di cuenta que también era posible hacer un acercamiento más científico al tema del gesto y su significado.

El autor que primero me acercó a este asunto es el musicólogo español **Rubén López Cano** y en especial su trabajo *Semiótica Musical*.³ Partiendo de la Semiótica de la Música, “estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien”,⁴ me di cuenta de que estaba en una senda que me permitiría abordar la interpretación musical como el resultado de unas acciones que adquieren significado o, al menos, son percibidas como portadoras de significado. López Cano es posiblemente la figura principal en el tema de la Semiótica Musical en español, no solo por sus numerosísimas publicaciones sobre el tema, sino también por su labor como director en *TRANS-Revista transcultural de Música* (2005-2013), donde se publicó en 2009 el *Dossier: Música y estudios sobre performance*; y también como codirector, dentro de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología,

³ Rubén LÓPEZ CANO. “Semiótica Musical” *Tópicos del Seminario* 19, 2008.

⁴ Rubén LÓPEZ CANO. “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”. Texto didáctico (actualizado junio 2007). [papeles sueltos](#) (consultado marzo 2020).

de la colección *Instrumentos para la investigación musical*, creada con el propósito de apoyar el aprendizaje y la profesionalización de la investigación musical.

Dentro del ámbito nacional y posiblemente bajo el influjo de López Cano, destacaría el grupo de trabajo *Música y medios audiovisuales* de la SIBE y las publicaciones de esta sociedad ya mencionadas antes: *TRANS-Revista transcultural de Música e Instrumentos para la investigación musical*. La relación de la música con lo audiovisual ha abierto muchas líneas de investigación que por tantos motivos (enfoques, metodologías...) se relacionan con mi campo de estudio. También un conjunto de Universidades españolas⁵ organizaron el Congreso Internacional *Música y Corpografías*⁶ en junio de 2012. La trascendencia de este congreso es notoria por la propia dificultad de la universidad española para la investigación musical en el terreno de la creación y la interpretación musical, posiblemente por la separación de los estudios superiores musicales impartidos en los conservatorios, y por la falta de Institutos de investigación acústica musical como el IRCAM de París. Romper la inercia creada durante años al sacar la investigación musical de los Conservatorios, incluso en temas meramente pedagógicos, hace aun más valioso este tipo de Congresos en España (y no solo en España).

Durante esta etapa formativa en Granada descubrí al profesor de Teoría de la Música **Robert H. Hatten**. De sus publicaciones destacaría: *Interpreting*

⁵ El comité organizador estuvo formado por Teresa Cascudo (Universidad de La Rioja), Susan Campos (Universidad Autónoma de Madrid), Teresa Fraile (Universidad de Extremadura), María Palacios (Universidad de Salamanca), Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo) y Diego Alonso (Universidad de La Rioja).

⁶ El Congreso estuvo centrado en la discusión de las relaciones entre cuerpo y música, y forma parte de una línea de investigación internacional y que, desde finales de los años 80, se ha empezado a desarrollar en diversos campos del estudio de la música. Es posible consultar el programa completo y los resúmenes de las intervenciones en la página web del GI en Historia Cultural de la Música. Se accede a través del siguiente enlace: [programa](#) (consultado marzo 2020).

MUSICOLOGÍA DE LA INTERPRETACIÓN

Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert; libro que aborda el análisis del significado musical y su relación con la interpretación de los gestos musicales.⁷ Este libro también supuso el lanzamiento de la serie “Musical Meaning and Interpretation” de la que el Dr. Hatten es editor. Hatten también asumió otras responsabilidades como la presidencia de la Semiotic Society of America (2007-2008) o la vicepresidencia de la Society for Music Theory (2005-2007). En la literatura que he encontrado sobre el gesto musical no he visto ningún estudio en el que la guitarra clásica o su repertorio, parte central de mi trabajo, sean objeto de un análisis gestual como el que Hatten hace en algunos de los capítulos de su libro con el piano⁸ o con el cuarteto de cuerda.⁹

De la obra del norteamericano R. Hatten llegué a la del noruego **Rolf Inge Godoy**, profesor de musicología en Oslo. También son muchas sus aportaciones al estado de la cuestión, pero encuentro fascinante su labor aglutinadora trabajando en grupos de investigación multidisciplinar europeos.¹⁰ Resultado de esa labor coordinadora en equipos de investigación, surgió la publicación de un conjunto de ensayos¹¹ sobre el sonido, el movimiento y el significado, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, en los que se aborda el tema desde una perspectiva multidisciplinar. Estos ensayos aportan métodos e ideas de otras disciplinas (aparte de la Musicología) como la Computación, la Psicología de la

⁷ Robert HATTEN. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

⁸ PART TWO: MUSICAL GESTURE. 8. Thematic Gesture in Schubert: The Piano Sonatas in A Major, D. 959, and A Minor, D. 784. *Ibidem*, pp. 177-200.

⁹ PART ONE: MARKEDNESS, TOPICS, AND TROPES. 2. Expressive Doubling, Topics, Tropes, and Shifts in Level of Discourse: Interpreting the Third Movement of Beethoven’s String Quartet in Bb Major, Op. 130. *Ibidem*, pp. 35-52.

¹⁰ Ver COST (siglas para Cooperation in the field of Scientific and Technical Research). www.cost.eu (consultado marzo 2020).

¹¹ GODØY y LEMAN (ed.) *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010.

Percepción o las Ciencias Cognitivas, que son muy valiosas para precisar el estado de la cuestión desde una perspectiva más general. También te acercan a otros nombres propios de la investigación musical en el campo del gesto.

Otro hito en la búsqueda de referentes en mi campo de estudio se produjo en Oviedo. Estaba terminando los estudios de guitarra clásica en el Conservatorio a la vez que daba mis primeros pasos como doctorando en la Universidad. Aunque el tema del gesto me rondaba por la cabeza desde tiempo atrás, como dije al comienzo allá por el 2009, no fue posible encauzarlo en el marco de una investigación rigurosa y seria hasta que conocí a Gemma Salas. Ella me animó a participar en el curso INVESTIGAR LA INTERPRETACIÓN MUSICAL COMO UNA PRÁCTICA CREATIVA a cargo del **Dr. John Rink**, que ella misma había organizado en 2014 en el Conservatorio de Oviedo. En ese momento empecé a ver claro que un estudio del gesto en la guitarra podría abordarse desde la perspectiva de la nueva **Musicología de la Interpretación**.

Desde la facultad de Música de la Universidad de Cambridge, John Rink dirige desde el 2009 el centro de investigación CMPCP.¹² Desde este centro se abordan cuestiones relacionadas con la *Musicología de la Performance*, además de promover la investigación, la difusión y de liderar, junto a **Nicholas Cook**, a nivel internacional los *Estudios sobre Interpretación*.¹³ Destacamos una de las publicaciones del Dr. Rink en este campo: *Musical Performance: A Guide to Understanding*.

Si tuviera que quedarme con la obra que mejor aborda el tema de la nueva Musicología de la Interpretación, en relación a su alcance y repercusión, no

¹² [Centre for Musical Performance as Creative Practice](#). (consultado marzo 2020)

¹³ En el CMPCP se estableció el International Performance Studies Network para permitir la investigación de manera colaborativa entre académicos e intérpretes.

MUSICOLOGÍA DE LA INTERPRETACIÓN

tengo la menor duda de que estamos hablando de *Beyond the Score*¹⁴ de Nicholas Cook.

Una de las características de la Musicología desde sus orígenes ha sido su vocación multidisciplinar. Por ello, y dentro del enfoque de la Musicología de la Interpretación, tuve que lidiar con la Psicolingüística aplicada. Por la propia definición de gesto como signo comunicativo, me pareció conveniente profundizar en las relaciones entre gesto y lenguaje. Esto me llevó a adaptar algunas ideas de la Neurolingüística y de la Psicología en su aproximación al estudio de las relaciones entre lenguaje y pensamiento, a las relaciones entre gesto y música.

El profesor e investigador **David McNeill** sugiere¹⁵ que el lenguaje tiene dos dimensiones: una estática y una dinámica, es decir, lenguaje como objeto y lenguaje como proceso. No parece muy descabellado trasladar estas dos dimensiones a la música: como objeto y como proceso. En sus estudios sobre el gesto habla de un concepto llamado *growth point*, que define como “una mínima unidad en la dialéctica en la que el contenido lingüístico y su imaginario están combinados”.¹⁶ Más adelante volveremos a este autor que pone el foco de atención en la conexión pensamiento-lenguaje-mano y su relación con el proceso evolutivo.

[...] Estoy argumentando que la evolución seleccionó la habilidad de *combinar* discurso y gesto bajo un significado, y que discurso y gesto emergieron juntos en dicha evolución. Esta combinación fue la propiedad esencial que eligió el proceso evolutivo [...]. Así como el discurso no ha evolucionado sin el gesto, el gesto no podría haber evolucionado sin el discurso.¹⁷

¹⁴ NICHOLAS COOK. *Beyond the Score*. New York: Oxford University Press, 2013.

¹⁵ David MCNEILL. *Gesture and Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷ *Ibidem*, pp.20-21.

Además de la Psicolingüística y de la Neurolingüística es imprescindible una aproximación entre académicos e intérpretes para este tipo de investigación, de hecho tanto Hatten como Rink son pianistas de cierta entidad. En ese sentido destacaría el esfuerzo de **Alexandra Pierce**¹⁸ por hacer el camino contrario, desde la interpretación y la enseñanza instrumental hacia la teoría y la investigación académica. Su obra *Deepening Musical Performance through Movement: the theory and practice of embodied interpretation*, es el mejor ejemplo de este acercamiento pues está dirigida tanto a intérpretes como fisioterapeutas, profesores, compositores, musicólogos teóricos o profesionales del movimiento. En palabras de Hatten la autora:

[...] se acerca al movimiento físico como artísticamente condicionado por las restricciones de un estilo musical y la configuración única de la obra musical. [...] Pierce extiende el concepto de gesto más allá de los músculos para incluir las entonaciones expresivas de la voz, relacionando los sentimientos en la palabra hablada con las “sensaciones” características (físicas y emocionales) implícitas en un pasaje musical.¹⁹

No será la única, ni la primera, en considerar la entonación como parte del gesto, de hecho ya lo hicieron los retóricos de la antigüedad. Pero ya tendremos de volver a este asunto a su debido tiempo.

Pedro de Alcantara, desde una postura parecida a la de A. Pierce, considera al músico de manera integral: “Como músico eres parte intérprete, musicólogo, lingüista, historiador, psicólogo, atleta, y matemático”. Sus publicaciones *Integrated Practice* e *Indirect Procedures: A Musician’s Guide to the Alexander Technique*; están publicadas por Oxford University Press y son esenciales para cubrir el campo de la investigación y

¹⁸ Profesora de Música y Movimiento en la Universidad de Redlands, California.

¹⁹ HATTEN (2004), p. 118.

MUSICOLOGÍA DE LA INTERPRETACIÓN

estudio de la práctica instrumental. Tanto A. Pierce como Pedro de Alcantara recogen el legado de grandes pedagogos del siglo XX como Dalcroze, Laban, Stanislavski o Alexander. También volveremos sobre ellos a su debido tiempo.

Quisiera completar este estado de la cuestión con una mención a la guitarra. En el terreno de la interpretación, la educación y la divulgación de la guitarra, en España contamos con un festival de prestigio internacional como el *Festival de la guitarra de Córdoba*. Su ambicioso programa formativo cuenta con los mejores intérpretes y maestros del instrumento, además de publicar la colección sobre personalidades emblemáticas en la historia de la guitarra: *Nombres propios de la guitarra*. No en vano un maestro asiduo a este festival es **Ricardo Gallén**, máximo exponente de la nueva escuela interpretativa de la guitarra clásica. Este y otros grandes maestros son especialistas y grandes conocedores de temas de especial relevancia en mi campo de estudio: el gesto interpretativo en la guitarra. El contacto con ellos ha sido muy útil, como se irá viendo a lo largo de este trabajo, por la cantidad de aportaciones y referencias en el terreno de la interpretación.

2. BASE METODOLÓGICA Y FUENTES



Guitarra de J. Gerard (Londres)

Hemos elegido como base metodológica a seguir en este trabajo el modelo²⁰ de **Timothy Rice**. Se trata de un modelo que abarca y mejora el anterior de **Allan Merriam**²¹, el cual se componía de tres niveles analíticos: la concepción teórica de la música, el comportamiento en

²⁰ Modelo presentado en el artículo “Towards the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*, vol. 31, nº3 (otoño de 1987), pp. 469-488.

²¹ Modelo propuesto en su obra *The Antropology of Music* (1964).

BASE METODOLÓGICA Y FUENTES

relación a la música y el sonido musical en si mismo. Timothy Rice va más allá de lo analítico para acercarnos al terreno de la interpretación de los datos y así buscar dar respuesta a la pregunta: ¿cómo y por qué hace música el ser humano?

El modelo de Rice añadió el aspecto histórico, social y cognitivo partiendo de la obra de Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, planteando una forma más elaborada de la cuestión anterior: ¿cómo y por qué construyen históricamente, mantienen socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos?

FINALIDAD DE LA FILOSOFÍA

¿Cuál es el sentido último de la vida?

FINALIDAD DE LA MUSICOLOGÍA

¿Cómo hace la música el ser humano?

PROCESOS FORMATIVOS

- Construcción histórica
- Conservación social
- Creación y experiencia personal

ANÁLISIS

- Análisis musical
- Análisis del comportamiento
- Análisis cognitivo

La construcción histórica puede interpretarse como lo diacrónico (enfoque clásico de la historia de la música) o como lo sincrónico. Los procesos por los que los sistemas sociales influyen en la música y viceversa (instituciones, patronazgos, pensamiento musical, la educación musical...) han sido estudiados tradicionalmente por la sociología de la música y por la etnomusicología. El énfasis en el individuo se ha desarrollado ampliamente con las ciencias cognitivas y la psicología de la percepción aplicadas a la música.

Este modelo sugiere cuatro niveles de interpretación que nos permiten dar el paso de la descripción a la explicación o la interpretación. Según el nivel jerárquico de interpretación en que nos situemos, abordaremos cuestiones más universales.

En la segunda parte de este trabajo trataremos en profundidad las implicaciones prácticas de esta base metodológica, concretaremos los procedimientos analíticos del nivel inferior y abordaremos los métodos de estudio de los procesos formativos. El objetivo que perseguimos en este sentido es el diseño de unos procedimientos orientados a la obtención y análisis de datos, que nos permitan abordar el estudio del gesto y su significado en la música para guitarra. Este conjunto de procedimientos conformarán nuestro método de trabajo, que a su vez tienen sentido dentro de una metodología que lo engloba, usada principalmente en el campo de la Etnomusicología y ahora también en la Musicología de la Interpretación.

Para terminar este capítulo, y antes de pasar a describir los procedimientos que vamos a utilizar para el análisis músico-gestual, nos centraremos en los datos y si hablamos de datos estamos hablando de **fuentes** de las cuales obtenerlos. Las fuentes son muy variadas, como veremos más adelante, y nos acercan a los datos que necesitamos para dar respuesta a nuestra pregunta fundamental: ¿qué papel desempeña el gesto musical, presente en la música (partitura y realización sonora), en el significado de la misma?

BASE METODOLÓGICA Y FUENTES

Esta pregunta la podemos plantear en cualquier momento de la cadena comunicativa *compositor-intérprete-público*, con lo cual tanto el gesto como su significado pueden ser entendidos desde cualquiera de las tres perspectivas: la del espectador, la del intérprete o la del compositor. A continuación enumeraremos algunas de las evidencias, y las fuentes donde poder recabarlas, que podrían ser relevantes para nuestro estudio.

DESDE LA PERSPECTIVA DEL COMPOSITOR

En un principio no es evidente hacernos una idea de la importancia del gesto musical en la labor compositiva. Pero es fácil entender que muchos compositores han sido a su vez grandes intérpretes, el ejemplo típico es Chopin y su producción pianística. Un análisis pormenorizado de las digitaciones y articulaciones propuestas en una partitura nos permiten hacer especulaciones sobre la fisicalidad durante el proceso compositivo. Cuando nos fijemos en los compositores que han escrito para la guitarra como Fernando Sor, Francisco Tárrega o Joaquín Rodrigo; veremos como su manera de entender la guitarra estaba condicionada por su pensamiento estético, sus limitaciones físicas y hasta por sus aspiraciones personales. Por ello, recabaremos todos los datos posibles tanto por las fuentes primarias como las secundarias. De manera general buscaremos los siguientes datos relativos al compositor:

La obra: ediciones, manuscritos, arreglos o transcripciones, análisis musical (formal y estilístico), recepción, importancia en el catálogo...

La persona: personalidad, devenir, experiencias y motivaciones vitales.

El contexto histórico y social: modelos y/o maestros (otras obras o compositores), situación y repercusión histórica y social del compositor.

DESDE LA PERSPECTIVA DEL INTÉRPRETE

En el caso del intérprete parece más fácil relacionar la práctica instrumental con el gesto musical. Aquí el problema va a radicar en la interpretación que hagamos de los datos. Es por ello que buena parte de este trabajo está dedicado a los procedimientos de análisis e interpretación de los datos en el contexto de la interpretación a la guitarra; ya sean análisis audiovisuales de grabaciones de conciertos, recitales o de estudio, como entrevistas a intérpretes o maestros. De manera general buscaremos los siguientes datos relativos al guitarrista:

La obra: grabaciones audio y video, análisis musical de la interpretación, recepción, importancia en el repertorio...

La persona: personalidad, devenir, experiencias y motivaciones vitales.

El contexto histórico y social: modelos y/o maestros (otros intérpretes o escuelas interpretativas), situación y repercusión histórica y social del intérprete, medios de difusión de la música.

BASE METODOLÓGICA Y FUENTES

DESDE LA PERSPECTIVA DEL OBSERVADOR

Hemos preferido usar el término observador en lugar de oyente, público o espectador, para no limitar el papel del tercer eslabón de la cadena comunicativa compositor-intérprete-público. De esta manera podemos situarnos en ese papel de observador externo al hecho musical para analizarlo. También hay que constatar que en el caso de la música de cámara o la música orquestal, hay varios intérpretes que interactúan con el guitarrista. Es decir que se puede estar en varias perspectivas a la vez: intérprete, compositor y observador. De manera general nos interesan los siguientes datos del observador:

La obra: grado de conocimiento previo, impacto de la recepción.

La persona: implicación personal en el hecho musical, motivaciones personales culturales.

El contexto histórico y social: importancia de la música en el contexto del espectador, medios de acceso y exposición al hecho musical, pertenencia a ciertos grupos sociales y su comportamiento frente a hecho musical.

II. PROCEDIMIENTOS

En el estudio del gesto en la guitarra y sus posibles interpretaciones (sus implicaciones expresivas, su significado, su relación con el sonido, su aportación al estilo interpretativo, etc.) vamos a utilizar una método inductivo, en el sentido de estudiar lo particular para después ir hacia la generalización. No olvidemos que inducir es ir más allá de lo evidente. Por ello vamos a plantearnos cómo analizar cualquier obra del repertorio de guitarra desde esta perspectiva *gestual*.

El repertorio del que estamos hablando lo acotaremos al instrumento moderno que hoy día conocemos (sabemos que entre finales del siglo XVIII y principios del XIX se dio la transición de la guitarra barroca de 5 órdenes, o pares de cuerda, hacia la guitarra de seis cuerdas simples) y a la llamada música culta de tradición clásica.

En el capítulo EL GESTO Y SU SIGNIFICADO, veremos en qué campos se estudian o se han tratado problemáticas como la nuestra y en qué modelos teóricos se han sustentado sus análisis. En el capítulo, EL GESTO EN LA MÚSICA, veremos qué fuentes nos permiten acercarnos al *hecho musical* desde esta perspectiva innovadora que incluye el cuerpo y sus movimientos expresivos y comunicativos en el centro de la investigación musical; y acabaremos con los capítulos; EL GESTO EN LA GUITARRA y PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS, donde propondremos una serie de técnicas analíticas como el *tapping*, los modelos dinámicos de análisis, o las anotaciones de sincronización video-audio, que formarán parte del procedimiento propuesto para este trabajo.

3. EL GESTO Y SU SIGNIFICADO



Ángel en adoración (detalle), Fray Angelico

El gesto forma parte del proceso mental que tiene lugar mientras producimos lo que comúnmente llamamos el discurso hablado. Ese proceso mental ha sido estudiado por la Neurociencia²² y en concreto por la Neurolingüística. Por tanto, nos interesa conocer de qué

²² Término reciente pero en el que podríamos incluir campos de estudio tan variados como la Retórica Aplicada o la Psicología Cognitiva.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

manera la Neurolingüística trata el tema del gesto en su relación con el lenguaje.

Como ya expliqué en la primera parte de este trabajo, gracias al musicólogo R. Hatten llegué hasta el investigador David McNeill y a su obra *Gestures & Thought*²³. A continuación voy exponer algunas ideas claves de esta obra cumbre de la Neurolingüística y, a su vez, adaptaré en lo posible estas ideas al *hecho musical*.

²³ David MCNEILL. *Gesture and Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

El gesto en el proceso mental

El gesto no solo revela el pensamiento, es decir, forma parte del proceso mental que tiene lugar cuando pensamos, sino que el gesto a su vez alimenta al propio pensamiento y, dado el caso, al discurso que lo acompaña. Una prueba de la fuerte e inquebrantable unión de gesto y pensamiento en el discurso hablado es que en ciertas ocasiones hay transferencia de información entre ambos modos de procesar el pensamiento, incluso en nuestra memoria. Podemos, por ejemplo, terminar una frase sin pronunciar palabra, o recordar parte de una historia por la impronta no verbal pero altamente expresiva de un *mimo*.

Este discurso hablado (aunque bien podría ser pensado o hablado interiormente) se forma de manera dinámica: en todo momento los gestos y el contenido lingüístico participan en tiempo real, de forma dialéctica, para dar lugar al discurso. Los gestos son concebidos como ingredientes de la dialéctica imaginario-lenguaje que alimenta el discurso y el pensamiento, de tal manera, que los gestos están tan integrados en el discurso que no somos conscientes de ello.

Según muchos expertos (como Antonio Damasio, al que volveremos más tarde) el lenguaje es algo inseparable del imaginario, y ese imaginario en cuestión está encarnado en los gestos que automática y universalmente ocurren en el discurso hablado y también en el discurso musical.

McNeill sugiere que en todo discurso se produce una dialéctica (proceso mental) entre el imaginario y el lenguaje que queda materializada en gestos y en el discurso hablado. Es ese proceso dinámico, o esa dialéctica, la que finalmente y en cuestión de segundos alimenta y genera el pensamiento y su discurso asociado; discurso que está formado por gestos y lenguaje hablado con contenido lingüístico.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

La dialéctica del proceso mental

La dialéctica reside en que el orador (o el intérprete) experimenta cognitivamente en todo momento, de manera más o menos consciente, la presencia del discurso hablado (o el discurso musical) y de su gesto sincronizado. Los dos modos cognitivos (gestual y lingüístico) presentes en todo este proceso mental crean una inestabilidad que tiene que ser resuelta en forma de discurso. El proceso mental dialéctico implica un conflicto u oposición, en este caso de dos modos semióticos distintos, que se resuelve a través la producción de un discurso.

La dualidad gesto-contenido lingüístico coincide con las dos dimensiones del lenguaje: la dimensión estática y la dimensión dinámica. Ambas dimensiones, al igual que ambos modos cognitivos, están presentes durante el fenómeno del que estamos hablando: el proceso mental que dará lugar a la expresión de nuestros pensamientos en forma de discurso hablado (o discurso musical).

La dialéctica va a ser la clave para la evocación, organización, y ejecución final de acciones con significado que dan forma a un discurso. En esta dialéctica el aspecto dinámico y el estático del lenguaje nos ayudan a proponer esta hipótesis de cómo es el proceso de creación de un discurso. La inestabilidad que se crea ante la aparición de dos modos cognitivos tan dispares como el imaginario y su materialización gestual, y como el lingüístico y su discurso sonoro asociado, son la base sobre la cual va a surgir el discurso final y que, en su propio despliegue temporal, va reposando en unidades de discurso que pueden ser entendidas de manera estática o acabada.

La intuición formal con la que un intérprete, un guitarrista por ejemplo, desarrolla su discurso musical es otro punto en el cual tienen cabida las dos dimensiones (estática y dinámica) del lenguaje musical. En todo momento

un buen guitarrista nos está dibujando, con su interpretación (gestual y musical), la forma sonora que interpreta. Los comienzos y finales de frase se hacen más evidentes en lo buenos intérpretes; incluso la expresividad musical puede ser desvelada, en algunos casos, por expresividad del rostro del músico.

The growth point (GP)

Es un concepto que utiliza McNeill para intentar captar la característica básica del proceso dialéctico del discurso: el aspecto multimodal de los gestos y del lenguaje. Para McNeill el GP es la mínima unidad en la dialéctica gesto-idea que dará lugar al discurso hablado. Estas unidades o células combinan dos modos semióticos distintos de manera sincronizada. Otra manera de decirlo es que estas células tienen una función co-expresiva. La inestabilidad creada por los dos modos semióticos, imaginario y lenguaje, de una misma idea que tiene que ser co-expresada, activa el pensamiento que desencadena el discurso hablado o, en su caso, musical.

El desarrollo del GP se produce en un contexto dado, y ese contexto influye en el GP. Basta darse cuenta que durante el discurso hay ciertas reiteraciones o similitudes en ciertos gestos que acompañan al discurso. Estos patrones recurrentes gestuales serán de especial utilidad para hablar del estilo interpretativo-cognitivo personal de cada persona o, en su caso, cada músico. Ni que decir tiene que estos patrones se relacionan con el discurso y su significado y no pueden ser visto de forma aislada.

El contexto

El contexto en el que ocurre todo este proceso influye enormemente en el discurso, que como acabamos de decir se materializa en gestos y contenido lingüístico. Cuanto más previsible (dentro de su contexto) sea la idea que vamos a expresar, menor será la materialización en gestos de dicha idea,

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

llegando incluso a su ausencia; y al contrario, cuanto más imprevisible sea lo que vamos a decir, más elaborado será el discurso y su materialización gestual. El hecho de que las unidades mínimas de la dialéctica gesto-lenguaje (GP) surjan dentro de un contexto, hacen que el contexto sea en sí mismo parte esencial del proceso mental donde surge y se desarrolla el discurso.

Gracias a la memoria y a las intenciones del orador (o del intérprete) se crean los contextos. Así, el significado o la intención del orador se presenta como un juego de relaciones entre un punto del discurso y su contexto. Aparecen entonces gestos e ideas recurrentes, que comparten ciertas características y que cohesionan el discurso en torno de un estilo propio.

El Heidegger-Model

Hago referencia a este modelo por su radicalidad. Para McNeill el gesto no es una representación; es una forma de ser. Los gestos son pensamientos encarnados. Por ello la ausencia de gestos suele coincidir con los fallos de memoria o cuando el contenido lingüístico es muy previsible. Dicho de otra manera: la materialización del significado en gestos es una actualización del estado mental presente del intérprete.

Los gestos, los sonidos, el discurso musical en definitiva; no son una representación de la existencia, son la existencia misma. En ese sentido Merleau-Ponty diría que para el músico el discurso musical (gesto y música) no son meros mensajes que comunicar si no una manera de mostrar y encarnar su propia existencia y su propio ser en el momento en que está ocurriendo la interpretación.

Ejemplificación musical de la dialéctica gesto-sonido

Durante la aparición de un GP se ponen en contacto el imaginario con el lenguaje musical. Por ejemplo: un cierto movimiento de la cabeza con una escala, o un carácter expresivo del rostro con cierta tensión armónica. El resultado de ese proceso mental alimentado por dos modos semióticos distintos que hemos llamado dialéctica, dará lugar al discurso musical (gesto y sonido sincronizados); y también en cada momento se producirá una actualización del estado mental, más o menos consciente, del momento vivido por el intérprete. Sin olvidar que la interpretación estará condicionada por el estado emocional del intérprete, y por sus intereses y motivaciones.

Las fases del gesto en su despliegue temporal: preparación, inicio, climax, final, retracción.

La diferencia semiótica entre la gestualidad y el discurso sonoro radica también en su manera de albergar el significado. El gesto, aunque se desarrolla en el tiempo, está presente instantáneamente. El discurso sonoro, sin embargo, se presenta secuencialmente.

Esto planteó a McNeill la necesidad de buscar una manera de estudiar y analizar el cómo los gestos portan significado. Para ello dio con un procedimiento, que más tarde veremos adaptado a nuestro campo de estudio, en el cual tenía en cuenta las fases en que se producen los gestos: preparación, inicio, climax, final y retracción.

- La preparación sugiere el momento en que el intérprete visualiza o internamente es consciente de la acción que va a llevar a cabo (en términos de significado y estructura). Por ejemplo un fragmento melódico ascendente.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

- El climax es el momento co-expresivo y de mayor énfasis en términos de energía desplegada. En la mayoría de los casos está perfectamente sincronizado con el discurso aunque en ciertas situaciones de duda se adelantan al discurso hablado.
- La retracción es el momento que nos informa de que el mensaje ha sido expresado y desplegado en su totalidad y en muchos casos se solapa con la preparación del siguiente gesto.
- El inicio y el final son fases que ayudan a mantener la sincronía a lo largo del proceso dialéctico y en algún caso son una mera división del propio climax del gesto.

He tomado también de McNeill su clasificación tipológica de los gestos, tan importante para el análisis gestual sobre el que mas adelante volveremos. Las categorías, o dimensiones, que utilizaremos son: *icónico*, *deíctico*, *metafórico* y *acentuación*. De los análisis tipológicos de los gestos se deducirá la preponderancia o saliencia de tal o cual dimensión. En todo caso son una fuente primordial de información para el estudio del significado aportado por los gestos.

Neurogesto: el papel del cuerpo en las emociones

El estudio del gesto y su significado, el tema central de este trabajo, entronca como hemos visto en el apartado anterior con los procesos mentales que los generan. Procesos de enorme complejidad y que a día de hoy están medio esbozados. Con todo, es imprescindible enmarcar la problemática en su campo de estudio principal: las Neurociencias.

Nos interesan tener claro varios conceptos que vamos a tratar a continuación de la mano de uno de los mayores exponentes de este campo: **Antonio Damasio**. De su amplia obra hemos escogido *Y el cerebro creó al hombre*²⁴, para extraer los conceptos claves que nos ayudaran a entender los procesos mentales que hacen honor al nombre de nuestra especie.

El cerebro y la mente: los mapas mentales

En el libro de Damasio se tratan dos cuestiones: la primera, cómo el cerebro construye una mente; y la segunda, cómo el cerebro hace que esa mente sea consciente.

Para responder a la primera es imprescindible saber qué son los mapas y las imágenes mentales.

El rasgo distintivo de los cerebros como el que poseemos los seres humanos es su asombrosa habilidad para crear mapas.

Cuando el cerebro genera mapas, se informa a sí mismo. La información que se halla contenida en los mapas puede utilizarse de manera no-consciente para guiar la conducta motora de forma eficaz, una consecuencia de lo más deseable ya que la supervivencia depende de que se tome la acción acertada.

²⁴ Antonio DAMASIO. *Y el cerebro creó al hombre: ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona: Ediciones destino, 2010.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

Pero cuando los cerebros crean mapas están creando también imágenes, la principal divisa de nuestra mente. La conciencia nos permite percibir mapas como imágenes, manipular esas imágenes y aplicarles el razonamiento.

El cerebro humano es un cartógrafo nato y la cartografía comienza por acotar en mapas el cuerpo en cuyo interior se asienta el cerebro.²⁵

El cerebro levanta mapas del mundo a su alrededor así como de sus propias actividades. Estos mapas se *experimentan* como imágenes en la mente humana. El término imagen se refiere no sólo a las imágenes de índole visual, sino de cualquier procedencia sensorial, ya sean auditivas, viscerales o táctiles, entre otras.

La mente surge pues cuando los circuitos creados por las neuronas se organizan en grandes redes y componen patrones momentáneos. Estos patrones representan cosas y acontecimientos que se hallan situados fuera del cerebro, ya sea en el cuerpo o en el mundo externo, pero algunos de estos patrones representan también el propio procesamiento que el cerebro lleva a cabo de otros patrones.

La experiencia de nuestra propia actividad cerebral es lo que nos confiere ese rango superior a nuestra especie: *una mente pensante*.

El cuerpo y la mente: la subjetividad

El cuerpo es el fundamento de la mente consciente, imaginativa, sensible y creativa. En el cerebro se representan muchos aspectos corporales de uno mismo y estos mapas mentales se hallan situados por debajo de la corteza cerebral, en la región superior del tronco encefálico. Se trata de una parte antigua del cerebro en términos evolutivos. Además estas imágenes generadas en relación a las funciones corporales son concebidas en

²⁵ CAPÍTULO 3: CREAR MAPAS Y ELABORAR IMÁGENES. Mapas e imágenes. *Ibidem*.

circunstancias diferentes al resto de imágenes mentales ya sean visuales o auditivas.

Damasio lo ejemplifica de la manera siguiente:

Una analogía actual de lo que sucede en el interior del cerebro mientras se elabora un mapa visual la encontramos en el tipo de imagen que proyectan las carteleras electrónicas, en las que el dibujo a visualizar se traza por medio de elementos de luz activos o inactivos, ya sean bombillas o luces LED (diodos emisores de luz). La analogía con los mapas electrónicos es aún más adecuada porque el contenido representado en estos mapas puede cambiar rápidamente y basta modificar simplemente la distribución de elementos activos en relación con los que permanecen inactivos.²⁶

La relación de las imágenes mentales y el cuerpo empieza en los propios órganos sensoriales.

El mismo tipo de «dibujo» se produce en un sutil puesto avanzado del cerebro como es la retina. En ella encontramos también una rejilla adecuada para grabar mapas. Cuando las partículas de luz, los fotones, impactan en la retina con la distribución particular que corresponde a un patrón concreto, las neuronas que son activadas por ese patrón – pongamos por caso un círculo o una cruz– constituyen un mapa neuronal transitorio. Mapas adicionales, basados en el mapa retiniano original se formarán en los niveles siguientes del sistema nervioso, porque la actividad en cada punto del mapa elaborado en la retina es enviada como señal a lo largo de una cadena que culmina en las cortezas visuales primarias, al tiempo que conservan las relaciones geométricas que tenían en la retina, una propiedad que se conoce con el nombre de retinotopía.²⁷

²⁶ CAPÍTULO 3: CREAR MAPAS Y ELABORAR IMÁGENES. Cortando por debajo de la superficie. *Ibidem.*

²⁷ CAPÍTULO 3: CREAR MAPAS Y ELABORAR IMÁGENES. Cortando por debajo de la superficie. *Ibidem.*

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

Una diversidad de estudios han demostrado la contigüidad entre los patrones acotados en mapas en el cerebro y los objetos reales que los suscitan. Esto hace aún más trascendente el papel del cuerpo en los procesos mentales.

Es posible, por ejemplo, descubrir en la corteza visual de un mono una fuerte correlación entre la estructura de un estímulo visual –pongamos por caso una cruz o un círculo– y el patrón de actividad que evoca en las cortezas visuales.²⁸

Desafortunadamente las imágenes mentales solo son directamente accesibles para el dueño de la mente en la que se producen. Y nos tenemos que fiar de su manera de experimentarlas, es decir, de su subjetividad.

Las emociones y la mente

El papel de las emociones en la construcción de un relato sobre la mente y sobre la mente humana (la mente consciente) ha venido tomando mucha relevancia en la Neurociencia. Para nuestro estudio es esencial también conocer el mecanismo mental que pone en juego las emociones. Al fin y al cabo, la interpretación musical y su significación están íntimamente ligadas a la expresividad.

Desde este punto de vista de la Neurociencia, y en particular de la corriente que lidera Damasio, las emociones no se entenderían sin la premisa fundamental de la vida misma: la supervivencia. La gestión y el cuidado de la vida es la premisa fundamental del valor biológico, un proceso dinámico conocido como *homeostasis*.

La regulación de la vida es la raíz de un destino que es preciso explicar en la biología en general y en la humana en particular: la existencia de cerebros, la existencia de dolor y de placer, de las emociones y los

²⁸ CAPÍTULO 3: CREAR MAPAS Y ELABORAR IMÁGENES. Cortando por debajo de la superficie. *Ibidem*.

sentimientos; de las conductas y los comportamientos sociales, las religiones, las economías con sus mercados e instituciones financieras; de los comportamientos morales; de las leyes y la justicia, de la política; del arte, la tecnología y la ciencia.²⁹

La mente es la impresionante consecuencia de la incesante y dinámica elaboración de mapas en el cerebro. A las imágenes en la mente se les confiere mayor o menor prominencia en la corriente mental según su mayor o menor valor que tengan para el individuo.

Los mapas cerebrales de los estados en que los parámetros de los tejidos se desvían significativamente del intervalo homeostático en una dirección que no contribuye a la supervivencia, son experimentados con una cualidad que finalmente llamamos dolor y castigo. De forma análoga, cuando los tejidos operan en la parte mejor del intervalo homeostático, el mapa cerebral de los estados correlativos se vive como una cualidad a la que finalmente llamamos placer y recompensa.³⁰

Como hemos dicho antes las imágenes se basan en cambios que se producen en el cuerpo y el cerebro durante la interacción de un objeto con el cuerpo. El cuerpo y el entorno interactúan entre sí y los cambios que esa interacción causa en el cuerpo llegan a ser cifrados en mapas en el cerebro. Cuerpo y cerebro se hallan inmersos en una danza interactiva continua. Los pensamientos que son implementados en el cerebro pueden inducir estados emocionales que son implementados en el cuerpo, mientras que el cuerpo puede cambiar el paisaje del cerebro y, de este modo, el sustrato que sustentan los pensamientos.

La aparición de estructuras cerebrales capaces de detectar si lo que se va a recibir es una «amenaza» o un «bien» para el organismo fue

²⁹ CAPÍTULO 2: DE LA REGULACIÓN DE LA VIDA AL VALOR BIOLÓGICO. La homeostasis, el valor, la conciencia y lo que las enlaza. *Ibidem*.

³⁰ CAPÍTULO 2: DE LA REGULACIÓN DE LA VIDA AL VALOR BIOLÓGICO. El desarrollo de los incentivos. *Ibidem*.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

también importante. Más allá de presentir en sí mismos qué era bueno o una amenaza, los cerebros empezaron a utilizar indicios para predecirlo.³¹

Ese papel lo cumplen las distintas hormonas reguladoras.

La llegada de algo bueno se señalaría con la secreción de una molécula como la dopamina y la oxitocina; en cambio, la inminencia de una amenaza se marcaría con la hormona que secreta el cortisol o la prolactina. La secreción a su vez optimizaría el comportamiento necesario para procurar o evitar la concreción del estímulo. Asimismo, el cerebro iba a utilizar moléculas que permitían señalar un error (un error en la predicción) y comportarse en consecuencia; iba a diferenciar entre la proximidad de un objeto esperado o de otro inesperado mediante grados de impulsos de activación neuronal y el correspondiente grado de secreción de una molécula, pongamos por caso, la dopamina.³²

Esto, a su vez, nos lleva a la base de los procesos predictivos.

Los cerebros asimismo se hicieron capaces de utilizar el patrón de estímulos –por ejemplo, la repetición o la alteración de estímulos– para predecir lo que podría suceder después. Cuando dos estímulos ocurrían en proximidad uno de otro, eso significaba la posibilidad de que un tercer estímulo estuviera a punto de ocurrir.³³

Emociones y sentimientos, o sensaciones de las emociones, son términos que es bueno diferenciar.

³¹ CAPÍTULO 2: DE LA REGULACIÓN DE LA VIDA AL VALOR BIOLÓGICO. El desarrollo de los incentivos. *Ibidem*.

³² CAPÍTULO 2: DE LA REGULACIÓN DE LA VIDA AL VALOR BIOLÓGICO. El desarrollo de los incentivos. *Ibidem*.

³³ CAPÍTULO 2: DE LA REGULACIÓN DE LA VIDA AL VALOR BIOLÓGICO. El desarrollo de los incentivos. *Ibidem*.

Las emociones son programas complejos de acciones, en amplia medida automáticos, confeccionados por la evolución. Las acciones se complementan con un programa cognitivo que incluye ciertas ideas y modos de cognición, pero el mundo de las emociones es en amplia medida un mundo de acciones que se llevan a cabo en nuestros cuerpos, desde las expresiones faciales y las posturas, hasta los cambios en las vísceras y el medio interno.³⁴

Por ello las emociones están tan ligadas a los gestos y al cuerpo en general.

Las sensaciones que sentimos de las emociones, por otro lado, son percepciones mixtas de lo que sucede en nuestro cuerpo y mente cuando manifiestan emociones. En lo relativo al cuerpo, las sensaciones sentidas son imágenes de acciones más que acciones, y el mundo de los sentimientos está hecho de percepciones consumadas en mapas cerebrales.³⁵

En el tema de los sentimientos vemos que parece que tiene preponderancia el aspecto mental del proceso sensitivo.

Imágenes, gestos y expresividad

Hemos tratado los procesos mentales de elaboración de imágenes, la importancia del cuerpo como actor principal en la elaboración de dichos mapas, y la incidencia de las emociones en los procesos mentales como garante de la vida. Pero, ¿qué hace saltar ese mecanismo vital? ¿Cómo se desencadenan las emociones?

De una manera bastante sencilla, por medio de imágenes de objetos o de acontecimientos que están realmente sucediendo en el momento o bien que, al haber sucedido en el pasado, son ahora evocadas y recordadas.

³⁴ CAPÍTULO 5: EMOCIONES Y SENTIMIENTOS. Definir la emoción y el sentimiento. *Ibidem*.

³⁵ CAPÍTULO 5: EMOCIONES Y SENTIMIENTOS. Definir la emoción y el sentimiento. *Ibidem*.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

En cuestión de unos centenares de milésimas de segundo, la cascada emocional consigue transformar el estado de varias vísceras, el medio interno, la musculatura estriada del rostro y la postura, el ritmo de nuestra mente y los temas de nuestros pensamientos. Se trata en realidad, y estoy seguro de que todos estaremos de acuerdo, de una turbación.³⁶

Se trata de un proceso mental automatizado que ha sido pulido a lo largo del tiempo evolutivo.

La universalidad de las expresiones emocionales pone de manifiesto en qué grado el programa de acción emocional no se aprende, sino que está automatizado.³⁷

Como veremos más adelante, todo esto tiene consecuencias prácticas a las que nos referiremos a su debido momento.

³⁶ CAPÍTULO 5: EMOCIONES Y SENTIMIENTOS. Desencadenar y consumir las emociones. *Ibidem*.

³⁷ CAPÍTULO 5: EMOCIONES Y SENTIMIENTOS. La emoción y sus variedades. *Ibidem*.

Las nuevas teorías del movimiento y la expresión corporal

La disciplina en donde el movimiento expresivo y comunicativo, y por ende el gesto, ha requerido mayor atención por parte de investigadores, es la *expresión corporal*. Todas las artes escénicas se nutren de esta disciplina y por ello es imprescindible conocer de primera mano el enfoque del problema de los estudiosos de esta disciplina.

Desde un punto de vista experimental **Rudolf Laban** (1879-1958) llevó al terreno del teatro, la danza, el mimo y en general del arte del movimiento, la revolución que estaban experimentando otras artes. Sus ideas, sus métodos y su pensamiento serán la base de toda una corriente que hoy llamamos *expresión corporal*.

A continuación nos adentraremos en su obra *El dominio del movimiento*³⁸ que nos permitirá conocer de primera mano su visión sobre el arte del movimiento. En esta obra Laban expone desde el principio su visión pragmática del tema.

La fuente de donde debe extraerse la perfección, y en última instancia, el dominio magistral del movimiento, es la comprensión de esa parte correspondiente a la vida interior del hombre, donde se origina el movimiento y la acción.³⁹

Su gran idea reside en relacionar las motivaciones internas del ser humano con sus acciones. Lo que en sus propias palabras sería: “pensar en términos de movimiento”.⁴⁰ El análisis de Laban sobre el movimiento no se quedó en

³⁸ Rudolf LABAN. *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

³⁹ *Ibidem*, p.5.

⁴⁰ *Ibidem*, p.6.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

una mera descripción sino que también se preguntó cual era el objetivo del movimiento o “los valores intangibles que inspiran el movimiento”.⁴¹

Para Laban el movimiento revela muchas cosas diferentes de manera que “sus formas y ritmos señalan la actitud de la persona que realiza el movimiento. Pueden caracterizar un estado de ánimo momentáneo, o reacción, al igual que los rasgos constantes de una personalidad”.⁴² El movimiento es pues fundamental en todas las artes escénicas.

Un carácter, un clima, un estado de ánimo, o una situación, jamás podrán ser demostrados en escena, y en forma efectiva, sin hacer uso del movimiento, y su inherente expresividad. Los movimientos del cuerpo, incluidos los de los órganos que sirven para la emisión de la voz, resultan indispensables para la presentación en la escena.⁴³

En sus estudios sobre el movimiento Laban nos habla también del movimiento de un conjunto de actores. Será también un movimiento “expresivo en un sentido diferente al movimiento individual”.⁴⁴

El actor individualmente, algunas veces, habrá de usar el movimiento como si sus miembros fueran en verdad los integrantes de un grupo, y probablemente, ésta sea la solución al enigma de la expresividad del gesto.⁴⁵

En el terreno de la danza, como en el de la música instrumental, Laban piensa que el espectador “experimentará el significado a través de los ritmos y las formas coreográficas, que en términos de baile, cuentan su

⁴¹ *Ibidem*, p.12.

⁴² *Ibidem*, p.13.

⁴³ *Ibidem*, p.14.

⁴⁴ *Ibidem*, p.14.

⁴⁵ *Ibidem*, p.14.

propia historia”.⁴⁶ Laban habla que en la danza pura (como también en música se hablaba de música pura) “el impulso interno que lleva el movimiento crea sus propias pautas, patrones de estilo, y de esfuerzos para el logro de valores intangibles, y en su mayor parte indescriptibles”.⁴⁷ Está claro que la postura de Laban con respecto a la danza es formalista. Si cambiamos la palabra danza por música la frase anterior bien la pudo haber escrito Hanslick.

Otra idea de Laban que resulta muy útil para comparar músico con actor o bailarín es el virtuosismo. Laban considera la base del virtuosismo la economía de esfuerzos, “una gran economía de esfuerzo que hace que un movimiento parezca fácil de ejecución”⁴⁸ y “cuanto mayor sea la economía de esfuerzo, menor será la presencia de tensión”.⁴⁹ Luego considera que el virtuosismo no es el último peldaño en el campo de la interpretación, donde la comunicación con el público es lo fundamental.

El actor que intenta hacer algo más que representar la vida de manera experta, usa los movimientos de su cuerpo, y de sus órganos emisores de voz, con el interés enfocado más en lo que quiere comunicar al público, que en la forma externa y en el ritmo de sus acciones. Esta clase de artista se concentra en la actuación de sus resortes de conducta internos que preceden a sus movimientos, y en principio presta poca atención a la pericia que requiere la presentación. Si en lugar de esa destreza, lo que se acentúa en la actuación es la participación interior, es entonces que se logra una calidad diferente en el contacto con el público.⁵⁰

⁴⁶ *Ibidem*, p.16.

⁴⁷ *Ibidem*, p.16.

⁴⁸ *Ibidem*, p.17.

⁴⁹ *Ibidem*, p.19.

⁵⁰ *Ibidem*, p.20.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

Laban incluye al músico entre los artistas que necesitan el movimiento como medio de expresión.

Los movimientos empleados en distintas labores del arte interpretativo son aquellos que se realizan con el cuerpo, con los órganos que emiten la voz, y también pueden agregarse los movimientos efectuados por los músicos que interpretan sus instrumentos en una orquesta. Las ideas y los sentimientos se expresan por medio del flujo de movimientos, y pasan a ser visibles en gestos, o audibles en música y palabras.⁵¹

Me parece de gran modernidad la siguiente reflexión de Laban sobre el movimiento en las artes que él llama estáticas que proviene del neoplatonismo.

En estas formas de arte, el poder dinámico del creador queda guardado como reliquia en la obra. Los movimientos quedan fijados en los trazos aún visibles de su lápiz, pincel o cincel. La actividad de su mente queda revelada en la forma que ha dado a su material.⁵²

Para Laban el arte del mimo es el más primitivo de las artes escénicas. En esencia surge de la imitación de los movimientos de animales y seres humanos.

Resulta de gran utilidad para el actor y el bailarín estudiar y comparar los ritmos de movimientos típicos de distintos seres vivos, animales y humanos, con el fin de obtener una comprensión de la selección de calidad de esfuerzo, o de la clase de impulsos internos, apropiados a los distintos caracteres, situaciones y circunstancias representados en las formas primitivas de mimo.⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p.22.

⁵² *Ibidem*, p.23.

⁵³ *Ibidem*, p.25.

Laban además utiliza las teorías evolucionistas para ver por ejemplo que “los hábitos de movimiento de los mamíferos son mucho más cercanos a los del hombre, que los movimientos de otras especies menores” y para ver que la adaptación al medio es uno de los motores de la evolución de la especie.

Las caras y las manos de los seres humanos adultos han sido moldeadas por sus hábitos de esfuerzo. La forma de su cuerpo, incluyendo la de la cabeza y extremidades, puede significar una disposición natural de esfuerzo.⁵⁴

Laban utiliza el concepto de esfuerzo como “el modo de liberar la energía nerviosa”⁵⁵ y señala “los componentes que integran las diferentes cualidades de esfuerzo”⁵⁶ que resultan de una determinada actitud interna y que se manifiestan en el movimiento: Peso, espacio, tiempo y flujo. A partir de estos parámetros analíticos desarrollará un método de estudio del movimiento, incluido un sistema de notación. No vamos a profundizar en este estudio analítico pero si resaltaremos que se trata de la base teórica del análisis de la expresión corporal tal y como hoy día se entiende en el mundo académico.

Al tratar el tema educativo Laban utiliza lo que hoy llamaríamos la educación en valores y habla de la importancia de la educación por medio del movimiento para cualquier individuo.

Nos emocionan las menores sugerencias de esfuerzos humanitarios de devoción, sacrificio, y renunciación [...]. El llamado esfuerzo humanitario pocas veces se toma en cuenta en su justa medida al hablar del estudio y adiestramiento del movimiento. Sin embargo es una manifestación de gran importancia, y quizás la fuente misma de la

⁵⁴ *Ibidem*, p.27.

⁵⁵ *Ibidem*, p.27.

⁵⁶ *Ibidem*, p.28.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

posibilidad de educación del movimiento, que es de importancia suprema no solo para el actor-bailarín, sino también para el desarrollo de cualquier individuo.⁵⁷

Por último, volvemos a la idea inicial de pensar en términos de movimiento.

El pensamiento de movimientos podría considerarse como el juntar impresiones de sucesos en la mente, para lo cual no existe nomenclatura. Esta clase de pensamiento no puede servir de orientación en el mundo externo, como hace el pensamiento en palabras, sino más bien tiende a perfeccionar la orientación interna del hombre, en donde surgen continuamente impulsos que tratan de buscar una salida por medio de acciones, representaciones actorales y de danza.⁵⁸

⁵⁷ *Ibidem*, p.31.

⁵⁸ *Ibidem*, p.33.

El control de los hábitos: la Técnica Alexander

Otro gran personaje que ha marcado nuevas tendencias pedagógicas en el mundo de las artes escénicas es **Frederick Matthias Alexander** (1869-1955). Veremos cuales son los principios que guían su método a través de uno de sus escritos fundamentales: *The Use of the Self*.⁵⁹

Como en el caso de Laban y Dalcroze, Alexander dedicó buena parte de su vida a tratar el tema del control de las acciones de uno mismo. Alexander provenía también del mundo de las artes escénicas, era actor, y tuvo que afrontar un grave problema de afonía que los médicos dieron por irresoluble. Su tenacidad y perseverancia le llevaron a analizar su propio comportamiento buscando una explicación a su afonía. Sus descubrimientos sobre su propio uso del cuerpo en la interpretación actoral y otras observaciones en otras personas le llevaron a la hoy conocida como Técnica Alexander.

En el eterno debate de la separación entre cuerpo y mente, lo físico y lo psíquico, Alexander pronto evidenció una transformación total en su postura inicial de concebir el cuerpo y la mente como entidades separadas de un mismo organismo (esto que hoy día está bien superado, en su época aun era casi revolucionario).

Mi experiencia práctica, sin embargo, me llevó a abandonar este punto de vista, y los lectores de mis libros se darán cuenta que la técnica allí descrita está basada en el concepto opuesto, es decir, que es *imposible* separar los procesos “mentales” y “físicos” en ninguna forma de actividad humana.⁶⁰

⁵⁹ F. Matthias ALEXANDER. *The Use of the Self*. Bexley, UK: Integral Press, 1946. *First Edition 1932*. Los textos que aquí cito son de traducción propia.

⁶⁰ *Ibidem*, p.1

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

Sus primeras conclusiones sobre esta dualidad cuerpo-mente vinieron cuando se propuso ver la diferencia en el uso de su voz en dos situaciones distintas, cuando hablaba y cuando recitaba.

Cuando descubrí esta diferencia tan marcada entre lo que hacía hablando y recitando, me di cuenta que aquí tenía un hecho definitivo el cual podría explicar muchas cosas, y me dio ánimo para seguir adelante.⁶¹

En esas diferencias que observó Alexander usando un espejo para evidenciarles en si mismo hubo una que supuso uno de los principios fundamentales de su método: el control primario.

[...] el funcionamiento de los órganos del habla estaban influenciados por mi forma de usar todo el torso, y que poner la cabeza hacia atrás y hacia abajo no era, como había presupuesto antes, un mero mal uso de las partes implicadas, si no que estaban inseparablemente ligadas con el mal uso de otros mecanismos implicados en acortar la estatura.⁶²

Luego se dio cuenta que no era capaz de poner en práctica lo que había previamente experimentado en sus observaciones. La explicación a esto es que los hábitos son muy difíciles de cambiar y aunque estemos intentado controlar una parte de nuestro cuerpo las otras siguen comportándose como de costumbre. Estas conjeturas llevaron a Alexander a indagar sobre cómo se pueden reemplazar los malos hábitos de manera consciente y eficaz.

En definitiva, concluí que si quería ser capaz de reaccionar satisfactoriamente al estímulo de usar mi voz, debía cambiar mi antigua orden instintiva (irracional) por una nueva orden consciente (razonada).⁶³

⁶¹ *Ibidem*, p.6.

⁶² *Ibidem*, p.8.

⁶³ *Ibidem*, p.17.

En esta nueva tarea vio que era imposible reaccionar de otra manera distinta a como reaccionaba habitualmente ante el estímulo de hablar, por ello decidió llevar otra estrategia distinta: no actuar ante el estímulo en lugar de hacer algo nuevo y dirigir las instrucciones a controlar que el control primario esté listo. Incluso en esta nueva circunstancia en que había inhibido cualquier respuesta motora Alexander pensó que el verdadero control de sus nuevos actos sería no hacer lo que se había planteado, o al menos dar espacio para distintas opciones de actuación. Ahora sí que era posible decir que había logrado deshacerse del antiguo uso y conscientemente cambiarlo a su antojo.

Esto probó que estaba consiguiendo derrotar cualquier influencia de mi mal uso habitual del habla ante el estímulo inicial de “decir una frase”, y que la orden consciente y razonada por fin se imponía a la orden instintiva y no razonada asociada con el insatisfactorio uso de mi mismo.⁶⁴

La importancia de Alexander y su técnica radica en su función terapéutica. Pero también de sus observaciones se han podido extraer conclusiones referentes al comportamiento de nuestro cuerpo entrenado o habituado a ciertas acciones. Por ello tanto actores, como músicos y bailarines hoy día recurren a estas técnicas terapéuticas y también preventivas.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 24.

Las artes escénicas en la España de finales del XVIII y los comienzos del XIX.

La existencia de un texto del año 1800 cuyo curioso título me llamó la atención en una búsqueda bibliográfica en la BNE –*Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*– supuso un nuevo elemento para el estudio de la relación gesto-sonido desde la visión del mundo teatral.⁶⁵

El hallazgo de este primer *manual de interpretación* escrito en España y “adornado con trece láminas que contienen cincuenta y dos figuras, las cuales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen, grabadas por el profesor D. Francisco de Paula Martí”, me resulta clave para el aparato crítico con el que afrontamos esta investigación sobre el gesto musical y su significado.

El ensayo comienza con un discurso para reivindicar el Arte Cómico entre las Artes liberales.⁶⁶ Incluso compara el talento del compositor al talento del dramaturgo, ambos merecedores de estar considerados artistas liberales.

El compositor solo es el verdadero artista músico [...]. La melodía exige mucho ingenio, y la armonía un buen juicio; resultando de todo esto que, estando el ingenio más ocupado en la parte principal de la música, el talento de la composición es, pues, un arte liberal. Yo lo repito, que todo talento cuyo ejercicio pide más ingenio y juicio que memoria, o más ingenio que juicio, es un arte liberal. Voy a probar que el arte dramático se distingue por estas cualidades.⁶⁷

⁶⁵ El autor es el dramaturgo y político pacense Francisco Rodríguez de Ledesma aunque firmó el ensayo con el pseudónimo de Fermín Eduardo Zeglirscosac.

⁶⁶ El título del discurso preliminar es: ¿El arte cómico se debe numerar entre las artes liberales?.

⁶⁷ *Ibidem.* p. IV del discurso preliminar.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

El arte dramático es visto en el *Ensayo* desde el punto de vista práctico, y destaca la figura del director y de los actores.

El arte dramático se divide en dos partes esenciales: primera, en la de los preparativos necesarios para la representación de los Dramas; y segunda, en la de la representación misma.⁶⁸

A parte de argumentar la inclusión entre las artes liberales al Teatro, el autor del ensayo, como buen ilustrado, también habla del aspecto pedagógico del mismo.

[...] dichoso el pueblo que pueda gloriarse de poseer un Teatro verdaderamente nacional, y de haberle llevado a la perfección, a que llegó en los bellos días de la Grecia, por medio de la emulación de los grandes ingenios, que la ilustraron con sus sublimes producciones.⁶⁹

El *Ensayo* se elaboró desde una posición progresista y dada la actividad política del autor se puede presumir que su objetivo era modernizar las prácticas teatrales de la época y la instrucción de actores y directores.

Es cosa extraña que [...] no se haya pensado en formar un Arte metódico sobre la Declamación Teatral. [...] Esta es un falta [...] que no veo puede remediarse, sin embargo del celo con que nuestro Gobierno emprende reformar la Escena, si no se ponen en las manos de los Actores instituciones metódicas, que abracen los preceptos más claros y seguros del Arte de la Declamación Teatral [...] donde puedan aprender las reglas, y los preceptos del Arte que profesan, y donde consultar las dudas que los ocurran.⁷⁰

El *Ensayo* continúa con su fin último que no es otro que:

⁶⁸ *Ibidem.* p. IV del discurso preliminar.

⁶⁹ *Ibidem.* p. XIV del discurso preliminar.

⁷⁰ *Ibidem.* p. 5.

[...] tratar de los tres puntos siguientes: primero, de la naturaleza de las pasiones para conocerlas mejor: segundo, del gesto, y de los movimientos del alma que hacen sensibles los efectos en el semblante: y tercero, de la acción, actitudes, y ademanes, que las mismas pasiones producen en todo el cuerpo, impelido y dominado por ellas; ofreciendo en los dos últimos artículos modelos que [...] puedan servir de ejemplo para estudiar el modo de expresar con propiedad los diferentes aspectos, y caracteres con que se manifiesta cada pasión.⁷¹

Esta visión de las técnicas actorales de la época son de gran valía para tener una cierta idea de cuál era el papel de un intérprete y cómo desarrollaba esas habilidades, que en algunos casos, pensemos en un Paganini o un Sarasate, les llevarían a convertirse en ídolos de un público ávido de su virtuosismo en escena.

El primero de los recursos actorales que se nos presenta el *Ensayo* es el uso del tono de voz. Según el papel o el registro del personaje en cada situación “deberá cada Actor manejar la voz con el tono, que es propio de los sentimientos que tiene que expresar [...]. En las cosas alegres, llena y sonora; en la contención, alta y esforzada; en la caricias, ruegos y sumisiones, halagüeña, blanda y dulce”.⁷²

El concepto de pasión y su naturaleza es también muy revelador.

La pasión es un movimiento del alma, que reside en la parte sensitiva, y que la hace seguir todo aquello que le parece ser bueno, o huir todo lo que piensa serle perjudicial; y por lo común, todo lo que causa pasión en el alma, produce en el cuerpo alguna acción; y como es un hecho cierto, que la mayor parte de las pasiones del alma producen acciones

⁷¹ *Ibidem.* p. 7.

⁷² *Ibidem.* p. 8.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

exteriores, es necesario sepamos, cuales son las acciones del cuerpo que expresan las pasiones, que es propiamente el gesto, y la acción. [...].⁷³

Y no menos revelador la descripción de las pasiones (la admiración, la compasión, el amor, el odio, el deseo, la alegría, el temor, la esperanza, la desesperación, el atrevimiento, la cólera, etc.) y sobre todo los motivos de tales estados anímicos, lo que el autor llama “los movimientos de la sangre, y de los espíritus que causan las pasiones simples”.⁷⁴

El amor es una emoción del alma, causada por movimientos que la excitan a unirse voluntariamente a los objetos que le parecen convenientes.⁷⁵

[En el amor] el movimiento del pulso es igual, y mucho mayor y más fuerte que el que acostumbra. Se siente un calor dulce en el pecho, y el estómago hace la digestión fácilmente, de modo que esta pasión es útil para la salud.⁷⁶

También dedicará el autor una parte de su análisis a los movimientos exteriores que sirven para expresar las pasiones, sobre todo en su reflejo en el rostro.

[El] cerebro es el lugar donde el alma recibe las imágenes de las pasiones, vienen a ser las cejas la parte de todo el semblante donde se hacen más bien conocer las pasiones, aunque muchos hayan pensado que esto se verifica en los ojos. Lo cierto es que la prunela, por su juego y su movimiento, hace percibir bien la agitación del alma [...]. La boca y la nariz tienen mucha parte en la expresión, pero por lo común no

⁷³ *Ibidem.* p. 9.

⁷⁴ *Ibidem.* p. 13.

⁷⁵ *Ibidem.* p. 11.

⁷⁶ *Ibidem.* p. 14.

sirven estas partes más que para auxiliar los movimientos del corazón [...].⁷⁷

[...] si el corazón resiente alguna pasión, o si se acalora o entorpece, todas las partes del rostro experimentan este movimiento, y particularmente la boca.⁷⁸

Y acto seguido describe los “movimientos exteriores, que hacen visibles en el semblante las impresiones que causan [las pasiones]”⁷⁹ en el capítulo titulado: *Del gesto propio de las pasiones*. Un total de veinticuatro descripciones como esta de la tristeza:

Esta pasión se figura también por medio de los movimientos, que parece señalan la inquietud del cerebro y abatimiento del corazón, porque los extremos de las cejas se presentan más elevados hacia el medio de la frente que de las mejillas, y el que es agitado de esta pasión tiene turbadas las pupilas de los ojos, el blanco de estos amarillos, los párpados abatidos y un poco hinchados, el borde de los ojos cárdenos, las ventanas de la nariz tirantes hacia abajo, la boca entreabierta, y los ángulos abatidos, la cabeza inclinada con negligencia sobre uno de los hombros, todo el color del rostro aplomado, y los labio pálidos y sin color.⁸⁰

En el capítulo titulado: *De las partes que concurren a la acción y expresión de las pasiones*, se procede a describir “las expresiones, actitudes y movimientos que ocasionan [las pasiones] también en las demás partes del cuerpo.”⁸¹ Un total de dieciséis descripciones de la admiración, la

⁷⁷ *Ibidem.* p. 16.

⁷⁸ *Ibidem.* p. 18.

⁷⁹ *Ibidem.* p. 19.

⁸⁰ *Ibidem.* p. 33.

⁸¹ *Ibidem.* p. 39.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

compasión, la estimación, la veneración, el éxtasis, el temor, el odio, etc. Sirva de ejemplo esta *De la exclamación*:

El juego de acción, que acompaña a esta expresión, y que debe adoptar el Actor como el más propio y natural, es poner recto el cuerpo y algo inclinado hacia atrás, un pie más adelantado que el otro, el rostro dirigido al cielo con los ojos clavados en él, oprimidas las espaldas, y las manos unidas tocando con un mejilla, pero enlazados los dedos, o también oprimidas las palmas, enlazando solo los dedos pulgares, oprimiendo los demás la parte exterior de las manos, y presentando los codos adelante.⁸²

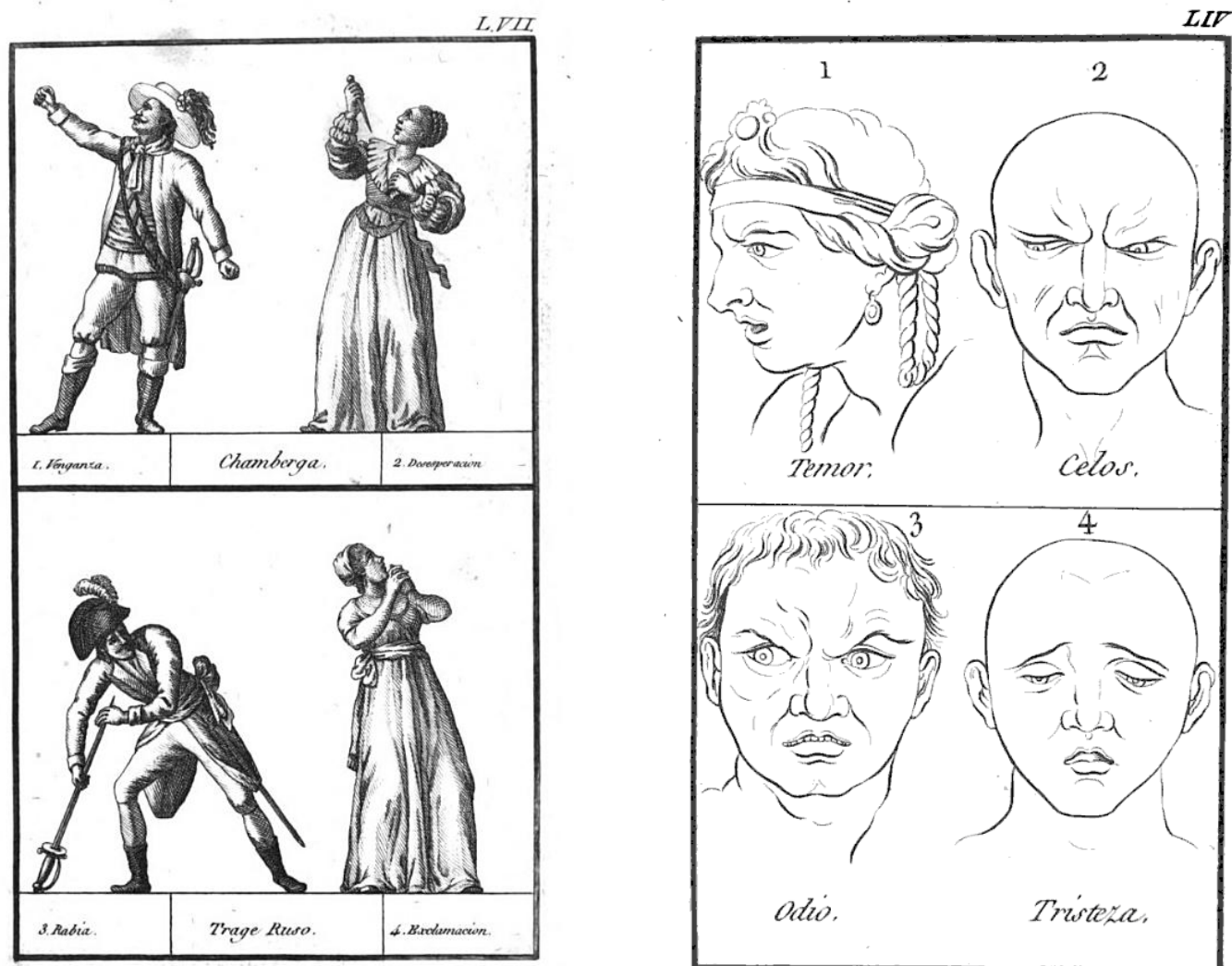


Fig. 1 Láminas ilustrativas de la expresión de la exclamación y el gesto de tristeza.

⁸² *Ibidem.* p. 111.

En la conclusión del *Ensayo* se presentan algunos consejos sobre la interpretación en relación a la unidad de una obra, es decir, de la importancia de cada papel en el plan global ideado por el autor, y del rol de director para conseguirlo. Y termina la obra con esta curiosa analogía entre Actor y Poeta, e Intérprete y Compositor:

¿No sería, pues, una injusticia manifiesta querer preferir un poeta mediocre a un gran poeta, porque Actores ineptos no pueden hacer valer todas las bellezas de las producciones del último? ¿No sería igual injusticia querer despreciar las composiciones sublimes de un Haydn, porque un músico ignorante raya nuestros oídos al tocarlas, y postergarlas a un jota o fandango, porque el músico más inferior lo puede tocar de un modo soportable?⁸³

⁸³ *Ibidem.* p. 121.

Gesto y retórica

Son muchas las referencias en la retórica clásica al gesto. También en el barroco musical, en plena creación de la ópera, la oratoria influyó (como veremos en el siguiente capítulo) en la música práctica y en los tratados teóricos. Por ello nos hemos sumergido en la obra de **Quintiliano** que, leída casi dos milenios después de su aparición, nos fascina por su vigencia y agudeza intelectual.

La *Institutio Oratoria*⁸⁴ de Quintiliano fue escrita al final de su vida 88 d.c. pero no será hasta el siglo XV que se empieza a incluir en todos los planes de estudio en Europa.

Quintiliano define la retórica como: *bene dicendi scientia*. Su objeto es todo asunto humano y afirma que los tres fines de la Retórica (enseñar, mover y deleitar) han de converger en un fin ético.

De los doce libros que la componen nos fijaremos en el **Libro XI** que trata de la *memoria* y de la *actio*. La *actio* (*apte dicere*) la va a estudiar en todos sus aspectos: pronunciación, recitación, presencia, ademanes y gestos. Por ello hemos elegido este libro como fuente de estudio de nuestro trabajo. Quintiliano, además, recomienda el estudio de los buenos actores. Según él son los que ayudan a corregir los gestos inoportunos y los movimientos incontrolados del rostro. Veremos como Quintiliano dedica especial atención al estudio de los aspectos emotivos del discurso que son, evidentemente, de gran trascendencia para nuestro objetivo.

El Libro XI está dividido en tres capítulos:

⁸⁴ M. Fabio QUINTILIANO. *Instituciones Oratorias*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1887.

La fuente consultada aquí es una edición digital de la edición citada que es traducción directa del latín de los Padres de las Escuelas Pías: Ignacio RODRIGUEZ y Pedro SANDIER.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

- Capítulo I: Del modo de decir como conviene
- Capítulo II: De la memoria
- Capítulo III: De la pronunciación

Capítulo I. Del modo de decir como conviene

Decir de un modo conveniente es según Quintiliano la virtud más necesaria de todas en la elocución.

[...] ante todo debemos saber: qué cosa es la que conviene para ganar la voluntad del juez, para informarle y para moverle; y qué es lo que pretendemos en cada parte de la oración.

Por tanto, y tomando ya una perspectiva musical, es necesario hacer un buen análisis de la obra (y sus partes) para una interpretación efectiva.

Como no podía ser de otra manera una buena interpretación será más efectiva si la composición también es buena.

Mas todo este decir de un modo conveniente no sólo consiste en el género de la elocución, sino que también tiene parte con la invención.

Decir bien te lleva a persuadir. Por ello Quintiliano se centrara en una buena *performance*.

[...] el orador debe atender, no al fin de persuadir, sino de decir bien.

En función del orador también se practica un tipo de discurso:

[...] como el que quiere dar a entender Cicerón cuando dice que su oración había comenzado ya a encanecer, así como en la edad madura no dicen bien los vestidos adornados con la grana y la púrpura. En los jóvenes se permite más afluencia de palabras, y aun expresiones casi arriesgadas.

La moral y ética también está en el arte de la persuasión.

[...] un ciudadano de edad perfecta y verdaderamente sabio, que se haya dedicado no a las vanas disputas sino al gobierno de la república (del que se han apartado muchísimo los que se dan el nombre de filósofos), usará con gusto todo aquello que contribuye a conseguir lo que se ha propuesto en la oración, habiéndose primero propuesto en su interior persuadir lo que sea honesto.

En toda interpretación hay un intento de dar voz al compositor.

[...] porque en estas remedamos los afectos de los muchachos, de las mujeres, de los pueblos, y aun de las cosas mudas.

Más elementos a tener en cuenta en toda interpretación: la audiencia y el lugar. No es lo mismo interpretar en un país u otro, es una iglesia o en una sala de conciertos.

Y no sólo importa tener presente quién es el que perora y en defensa de quién, sino también en presencia de quién se habla.

Así que a todas estas circunstancias debe acomodarse el orador.

Capítulo II. De la memoria.

La memoria en toda interpretación es crucial. Quintiliano dice literalmente: “Y no sin razón se llama ésta el tesoro de la elocuencia.”

El proceso de memorización es también un asunto de atención.

Y no hay duda de que en esta parte sirve muchísimo la meditación, y tener, por decirlo así, los ojos del alma fijos en la contemplación de aquellas cosas que contempla. De donde sucede que conserva en el mismo pensamiento aquellas cosas que por muchos días escribimos para aprenderlas.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

En este capítulo sobre la memoria Quintiliano explica la técnica memorística que asocia las partes de un discurso memorizado al recorrido por un espacio como las dependencias de una casa:

Y así todo esto lo ordenan de este modo: el primer pensamiento o pasaje del discurso le destinan en cierto modo a la entrada de la casa, el segundo al portal de ella, después dan vuelta a los patios, y no sólo ponen señales a todos los aposentos por su orden o salas llenas de sillas, sino también a los estrados y cosas semejantes.

Esto que he dicho de una casa puede hacerse también en las obras públicas, en un viaje largo, como en la circunferencia de las ciudades y en las pinturas. También puede uno fingirse estas ideas.

Capítulo III. De la pronunciación.

Se trata del capítulo más relevante en relación al gesto y su significado como puede observarse en su índice.

- I. Cuánta sea la fuerza de la pronunciación. Necesita los auxilios de la naturaleza y del cuidado. Se divide en voz y ademán.
- II. En la voz se atiende a la naturaleza y al uso. Cuánto debe cuidar el orador de la voz. Cuál es el mejor modo de ejercitar la voz.
- III. La voz debe ser como la oración. 1.º Bien entonada. 2.º Clara. 3.º Expedita, y en este lugar trata de muchos defectos de la pronunciación, entre los cuales pone la monotonía y el canto. 4.º Acomodada a aquellos asuntos de que se trata.
- IV. Del ademán. Cuánta es la fuerza de éste. De cada una de las partes del cuerpo que pertenecen a la pronunciación. Del traje y vestido del orador.
- V. La pronunciación debe acomodarse, tanto en el ademán como en la voz, a los asuntos y a las personas. Y así se deben tener presentes cuatro cosas. 1.º El género de causa. 2.º Las partes de la oración. Y en este lugar enseña qué debe tener presente el orador al levantarse antes de decir. Qué en el exordio. Qué

en la narración. Qué en la confirmación. Qué en el epílogo. 3.º Las sentencias.
4.º Y las palabras mismas.

VI. En el perorar a unos les está bien una cosa y a otros otra. El modo que todos deben observar.

I

Entiende Quintiliano por pronunciación o acción la interpretación de un discurso. Y en dicha interpretación se tiene en cuenta tanto la voz como el ademán (el gesto). Elocuencia del gesto en la terminología de Cicerón.

Preciso es que todos los afectos se entibien si no se procuran acalorar con la voz, con el semblante y con el ademán de casi todo el cuerpo.

La importancia de la interpretación es, en palabras del autor, superior a la propia composición.

Porque no es de tanta importancia aquello que compusimos allá a solas, como el modo con que ha de producirse; pues cada uno se mueve según lo que oye.

En cualquier caso la perfección se daría en la conjunción de composición e interpretación.

[...] verdaderamente, teniendo las palabras mucha fuerza por sí mismas y añadiendo la voz el alma que se les debe a las cosas, y teniendo también su cierto lenguaje el ademán y el movimiento, es preciso que concurriendo todas estas cosas, resulte sin duda alguna cosa perfecta.

Una vez más Quintiliano habla del aprendizaje y el cultivo del arte de la pronunciación:

[...] ninguna cosa puede llegar a su perfección sino cuando la naturaleza tiene el auxilio del arte.

La importancia de la interpretación radica en su poder persuasivo:

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

Mas dividiéndose toda la acción, como ya he dicho, en dos partes, que son la voz y el ademán, de las cuales la una hace impresión en los ojos y la otra en los oídos, por cuyos sentidos penetra todo afecto hasta el alma.

II

Aparte del cuidado físico la mejor manera de educar la voz es la práctica diaria de la misma:

Pero volviendo a mi propósito, la clase de ejercicio que me parece mejor para la voz ya hecha y firme, es aquella que tiene más semejanza con nuestra profesión, que es el decir diariamente como cuando hablamos en el foro. Porque de esta manera no solamente se afirman la voz y el pulmón, sino que también se forma el ademán y el movimiento del cuerpo conveniente y acomodado a la oración.

III

Una pronunciación fluida y bien articulada, con las pausas propias de las frases que forman el discurso es vital para una buena interpretación.

Mas la gracia de saber hacer las divisiones se tendrá tal vez por cosa de poca consideración, siendo así que sin ella ninguna otra puede haber para decir en público.

El fondo y la forma son importante en toda interpretación. También huir de la monotonía en el discurso y buscar en la variedad de la pronunciación la clave para mantener la atención del oyente y conseguir persuadirlo.

Mas el arte de variar no sólo da gracia y llama la atención, sino que también da aliento al que está diciendo con la misma mudanza de trabajo, así como el estar de pie, andar, sentarse y echarse tiene sus alternativas, y no podemos aguantar por mucho tiempo una misma

postura. Pero lo más esencial de todo (aunque esto lo trataremos poco después) es que la voz debe conformarse en todo con las cosas que decimos y con la disposición de los ánimos para no apartarse un punto del objeto de la oración.

Algunas técnicas para la articulación y la respiración son actuales hoy en día:

Mas se debe ejercitar el aliento de manera que dure lo más que sea posible, para lograr lo cual Demóstenes recitaba sin alentar los más versos que podía subiendo cuestas. Este mismo solía perorar en su casa revolviendo piedrecillas con la lengua para pronunciar las palabras con más expedición.

Un perfecto resumen de esta sección en palabras literales:

Porque ya es tiempo de decir cuál es la pronunciación conveniente. La cual sin duda es aquella que tiene proporción con aquellas cosas de que hablamos, a la cual contribuyen ciertamente en muy gran parte los mismos movimientos de los ánimos; porque tal es la voz cual el afecto que la causa. Pero siendo unos afectos verdaderos y otros fingidos e imitados, los verdaderos se manifiestan naturalmente, como los de los que están con alguna pena, ira e indignación; pero no dependen del arte, y así no se han de enseñar por reglas. Por el contrario, aquéllos que con la imitación se remedan, están sujetos a las reglas; pero éstos no son naturales, y por tanto en ellos lo principal es impresionarse bien y concebir las ideas de las cosas, y moverse con ellas como si fueran verdaderas; de esta manera la voz, intérprete de nuestros pensamientos, imprimirá en los ánimos de los jueces el mismo afecto que recibiere de nosotros. Porque ella es imagen y como copia de nuestra alma y recibe las mismas impresiones que ella.

IV

El gesto (movimientos de manos y cabeza) está muy presente en la retórica de Quintiliano, especialmente en este apartado.

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

Cuán importante sea éste al orador, se ve bien claramente en que él explica la mayor parte de las cosas aun más que las palabras; porque no solamente las manos, sino también los movimientos de cabeza declaran nuestra voluntad [...]

Esta claro que la relación del gesto con el discurso es, o debería ser, capital.

Por el contrario, si la acción y el semblante no se conforman con las palabras, si decimos con alegría las cosas tristes y si afirmamos algunas cosas con ademán de negarlas, no solamente perderán su autoridad las palabras, sino que se harán increíbles.

Entre todas las partes a analizar, Quintiliano comienza por la cabeza, recordándonos su importancia como luego lo hará Alexander en su técnica (de la cual acabamos de hablar).

Lo que se requiere, pues, en primer lugar, es que la cabeza esté siempre derecha y en una postura natural.

En todo momento se analiza el gesto en relación a su significado expresivo:

Mas son muchísimos los modos con que la cabeza explica los sentimientos del corazón. Porque además de los movimientos que tiene para afirmar, negar y asegurar, los tiene también para mostrar vergüenza, duda, admiración e indignación, conocidos y sabidos de todos.

En la propia cabeza da al semblante la mayor importancia:

El semblante es el que más dominio tiene en esta parte. Con él nos mostramos suplicantes, con él amenazamos, con él somos benignos, tristes, alegres, soberbios y humildes; de él están como pendientes los hombres, a él es a quien miran, a éste dirigen la vista aun antes de empezar a hablar; con él mostramos a algunos nuestro amor, por él entendemos muchísimas cosas y éste sirve muchas veces por todas las palabras.

Del semblante relata la importancia de ojos, cejas, boca, nariz. Después tratará del cuello y de las manos. Las manos, como no podría ser de otra manera son de gran importancia en todo discurso.

Mas las manos, sin las cuales la acción sería defectuosa y débil, apenas puede decirse cuántos movimientos tienen, pues casi exceden al número de las palabras. Porque las demás partes del cuerpo acompañan al que hablan; pero éstas, casi estoy por decir que hablan por sí mismas. Porque ¿por ventura no pedimos con ellas? ¿no prometemos? ¿llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos, tememos, preguntamos, negamos y mostramos gozo, tristeza, duda, confesión, arrepentimiento, moderación, abundancia, número y tiempo? Ellas mismas ¿no incitan? ¿no suplican? ¿no aprueban? ¿no se admiran? ¿no se avergüenzan? Para mostrar los lugares y las personas, ¿no hacen las veces de adverbios y pronombres? En tanto grado es esto, que siendo tan grande la variedad de lenguas que hay entre todas las gentes y naciones, me parece que éste es un lenguaje común a todos los hombres.

En todo momento pone ejemplos de la importancia del ademán en cualquiera de las partes implicadas en los gestos incluidos los pasos y otros gestos quizás no tan implicados en el discurso como las manos o el rostro.

V

Va a comenzar esta parte con este estupendo resumen:

Esto es todo lo que ocurre que decir, ya por lo que respecta a los preceptos de la pronunciación, y ya por lo que pertenece a los defectos de ella; propuestos los cuales debe el orador reflexionar muchas cosas. La primera, cuál es el asunto de que va a tratar, en presencia de quiénes habla y a quiénes dirige su discurso. Pues así como en lo que decimos se atiende a lo que conviene al auditorio, así también en el ademán. Y es cosa impropia usar igualmente de un mismo tono de voz, de un mismo ademán y de un mismo movimiento de cuerpo delante de un príncipe o

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

del Senado, que delante del pueblo; delante de un magistrado, que de un particular; en una junta pública, que en una pretensión o en la defensa de algún reo. La cual diferencia puede hacer cada uno que pare en estas circunstancias la consideración. Además de lo dicho debe reflexionar el asunto de que ha de hablar y cuál es el fin que quiere lograr.

En el discurso y en su interpretación se debe tener presente y reflexionar sobre qué queremos comunicar y cómo, y a quién va dirigido nuestro mensaje. Esta reflexión se puede hacer a cuatro niveles:

- El tema o asunto en general.
- Las distintas partes del asunto.
- Las ideas que subyacen.
- La traducción en palabras de dichas ideas y su exposición final.

En todo momento, en cada párrafo del discurso que en sí encierre una idea o concepto se deben dar, según Quintiliano, estas circunstancias:

[...] debe tener tres circunstancias: que se concilie la atención, que persuada y que mueva, a las cuales se junta también otra por naturaleza, que es el deleitar.

La atención se consigue con un tono de voz y unos gestos acordes a:

[...] la recomendación de las costumbres, las cuales no sé de qué manera se descubren también por la voz y por la acción.

En relación a la persuasión, su fuerza:

[...] proviene del tono afirmativo de la voz, el cual a veces hace más que las mismas razones.

Pero llegar a lo más profundo del alma humana, conmover o mover a la acción es un tema donde entra en juego la parte emocional que se traduce en:

[...] el modo de mover consiste en revestirse de los afectos y representarlos al vivo.

Llama la atención el que ya en esta momento se tuviera presente la siguiente recomendación:

[...] no se ha de romper a hablar inmediatamente, sino que se ha de dar algún lugar, aunque corto, al pensamiento.

Homero relata que Ulises *“estuvo con los ojos clavados en tierra, y teniendo el cetra inmóvil antes de derramar aquella grande avenida de elocuencia.”*

Esos momentos de previa reflexión antes de hablar pueden ir acompañados de gestos:

En esta detención hay algunos preludios de expectativa, como llaman los cómicos, cuales son pasarse la mano por la cara, mirarse a las manos, hacer crujir los nudillos de los dedos, aparentar empeño en lo que se va a hacer, mostrar el gran cuidado con sollozos, o lo que a cada uno le está mejor; y esto se ha de hacer más despacio cuando el juez no ha comenzado a atender.

VI

Quiere Quintiliano no ser muy dogmático, sabiendo que muchas veces las reglas se acoplan de distintas maneras según las personas y las circunstancias.

Porque en esto media una cierta razón oculta y que no se puede explicar, y al paso que con verdad se ha dicho que lo principal del arte está en que lo que se hace se haga con decoro, así tampoco esto puede

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

verificarse sin el arte, ni con el arte se puede todo enseñar. Pues hay algunos en los cuales aun las buenas prendas no tienen gracia, y otros en quienes los mismos defectos agradan.

Termina el capítulo hablando de que tan importante como seguir estas reglas es conocerse a sí mismo, en definitiva ser lo más natural posible en la interpretación.

Por cuya razón cada cual conózcase a sí mismo y disponga formar la acción, no sólo por los preceptos generales, sino también acomodándose a su natural carácter. Sin embargo de que tampoco es una cosa imposible el que a alguno le estén bien o todas las cosas o muchas de ellas.

Aunque muchas veces se toma como ejemplo a los actores, esta advertencia debe tomarse con cierta medida:

Un discurso oratorio tiene gusto diferente y no quiere tanta expresión en el ademán, puesto que consta de acción y no de imitación. Por lo que con razón se reprende la pronunciación demasadamente afectada, molesta por los continuos ademanes y llena de altos y bajos por las mudanzas de la voz.

Ejemplifica la corrección de la postura y las acciones impropias de un buen orador de la siguiente manera:

La postura del cuerpo ha de ser recta; los pies han de estar iguales y algún tanto separados, o el izquierdo muy poco trecho delante del otro; las rodillas derechas, pero no de tal manera que parezca que se tienen estiradas. Los hombros se han de estar quietos, el rostro serio, no triste, ni espantado, ni desfallecido; los brazos moderadamente separados de los lados; la mano izquierda en la disposición que hice ver arriba; la derecha, cuando se hubiere ya de comenzar, algo abierta fuera del seno, con un semblante el más modesto, o en ademán de esperar el punto de comenzar el discurso.

Porque es cosa defectuosa ponerse a mirar el techo, frotarse la cara y quitarse en cierto modo la vergüenza, volver de una parte a otra la cara con satisfacción propia, o encoger las cejas para aparentar más terror; echarse atrás el cabello desde la frente, contra lo que es natural, para que el horror que causan sea terrible; y aquel otro vicio harto común y frecuente en los griegos, que con el movimiento de los dedos y labios parece que van pensando lo que van a decir; gargajear con ímpetu, sacar un pie delante del otro, tener parte de la toga con la izquierda, estar esparrancado o tieso, con la cabeza levantada, o jorobado, o con los hombros encogidos como los que van a luchar.

Más ejemplos ilustrativos de como interpretar las distintas parte de un discurso:

En el exordio conviene casi siempre una pronunciación suave. Porque ninguna cosa hay más adaptada para llamar la atención que la modestia. Pero esto no se ha de hacer una ley inviolable; porque, como ya tengo explicado, no todos los exordios se dicen de una misma manera. Por lo común, no obstante, será conveniente usar de un tono de voz moderado, usar de un ademán modesto, tener la toga puesta en el hombro y moverse poco a poco de un lado a otro, dirigiendo la vista del mismo modo.

Para la narración se requiere muy de ordinario tener la mano más extendida, la capa como cayéndose, el ademán diferente, la voz correspondiente a lo que se dice y un tono sencillo, a lo menos en estas expresiones: *Quinto Ligario, pues, no habiendo todavía sospecha alguna de guerra, y en estas otras: Aulo Cluencio Hábito, padre de éste.* Los afectos requieren otras circunstancias en la misma narración, ya sean movidos de algún sentimiento, como: *Cásase una suegra con su yerno.* Ya sean de compasión, como: *“Pónese en la plaza de Laodicea un espectáculo atroz y calamitoso para toda la provincia de la Asia.”* (Verrinas, III, número 76).

EL GESTO Y SU SIGNIFICADO

La argumentación que por la mayor parte es más viva, más vehemente y eficaz, requiere también un ademán proporcionado a las palabras, esto es, vehemencia y vivacidad.

El epílogo, si contiene alguna recapitulación de cosas, requiere una cierta continuación de miembros cortados; si se dirige a mover a los jueces se tendrá presente alguna de las cosas que arriba dije acerca del tono de la voz, si a aplacarlos convendrá usar de una cierta suavidad de voz sumisa, si hay que moverlos a la misericordia será del caso usar de una inflexión de voz y suavidad lamentable, que principalmente es con la que se quebrantan los corazones y es la más natural.

Otras técnicas interpretativas de la elocuencia aquí citadas:

También dice grandemente en la peroración el confesar sinceramente como que se desfallece de sentimiento y de fatiga, como cuando en defensa del mismo Milón dice Cicerón (número 105): *“Pero concluyamos, porque por las lágrimas ya no puedo hablar palabra.”* Cuyo tono de voz debe ser también en la pronunciación semejante a lo que significan las palabras.

Y como algunas partes del discurso tienen también su variedad, se descubre con bastante claridad que la pronunciación debe conformarse con los mismos pensamientos, como hemos mostrado.

Cada palabra puede tener su propia manera de interpretarse:

Porque es tal la fuerza y propiedad que se les da a las cosas con semejante conformidad de la pronunciación, que sin ella una cosa da a entender la voz y otra entiende el alma. ¿Y qué más se ha de decir que el que unas mismas palabras pronunciadas de distinto modo significan, afirman, reprenden, niegan, muestran admiración, indignación, preguntan, burlan y elevan?

4. EL GESTO EN LA MÚSICA



Cena en Emáus (detalle), Paolo Veronese

Como venimos exponiendo desde el principio, el gesto en la música es un tema cuyo estudio en profundidad nos obliga a tener en cuenta los tres momentos básicos de la cadena comunicativa *compositor-intérprete-observador*. Este modelo tan simple, basado en la teoría clásica de la comunicación *mensaje-emisor-receptor*, es crucial para poner el foco de atención en los distintos agentes que intervienen en el hecho musical. Las acotaciones del presente trabajo en cuanto al repertorio, las escuelas de

EL GESTO EN LA MÚSICA

interpretación, y los espacios y medios de difusión del mismo; encajan perfectamente en el modelo.

Por otro lado, no olvidemos que en nuestra interacción con el mundo y en nuestro desarrollo cognitivo, un factor clave es la capacidad *kinestésica* que todos poseemos. Es decir, la facultad de relacionar lo que vemos y/u oímos con nuestra experiencia corporal, grabada en la memoria como patrones mentales de movimiento y sensaciones táctiles. Así, mucha gente es capaz de sentir como vivido en su propio cuerpo, por ejemplo, las acciones que se observan en una película en la que nos podemos sumergir emocionalmente, y que nuestra mente puede visualizar como vividas en primera persona.

A continuación profundizaremos en las distintas peculiaridades o perspectivas en relación al tándem sonido-gesto en cualquier punto del modelo comunicativo propuesto más arriba.

LA PERSPECTIVA DEL COMPOSITOR

El primer eslabón del modelo propuesto es la creación de una obra musical y su codificación para ser recreada posteriormente. El acto compositivo estará condicionado entre otras muchos factores por la *fisicalidad* del propio proceso creativo. Así, un color instrumental, una tensión sonora, un afecto, una progresión armónica, un desarrollo dinámico y tantos otros procesos propios de la creación musical estarán influenciados por las capacidades físicas (corporales y gestuales) que el compositor haya ido desarrollando (con su propia vivencia y experiencia) en su técnica compositiva.

Las evidencias de la existencia en el proceso creativo de estos gérmenes músico-gestuales, lo que hemos denominado tándem sonido-gesto, son difíciles de reconocer. La notación, es decir, la propia partitura, alberga algunas pistas. Así las ligaduras de expresión son la evidencia de “un intento

de representar no únicamente la continuidad del sonido, sino también, y con mayor importancia, la continuidad del gesto”.⁸⁵ Por otro lado autores como Fétis, Riemann o Schenker hablaron de una dimensión energética en la música, pero hasta casi el final del siglo pasado no se trató más explícitamente este asunto por autores como Kurth.

Sin embargo, es en el trabajo de Ernst Kurth (Rothfarb 1988, 1991) que la concepción energética [...] anticipa una característica clave de [...] el gesto musical (como forma energética a lo largo del tiempo): la visión de que la energía gestual de la melodía es fenomenológicamente más fundamental que la secuencia de alturas que comprenden una melodía.⁸⁶

También en libros sobre la práctica musical y la composición se abordan temas como la articulación, el fraseo, la dinámica o la acentuación. Las más de las veces se trata de abordar el tema desde el punto de vista de un proceso o de la funcionalidad estructural.⁸⁷ Además de la articulación melódica, hay otros factores que contribuyen a la experiencia del gesto corporeizado en una obra. A este respecto Steve Larson trabaja con tres fuerzas que configuran, lo que Hatten llama un:

[...] *contexto virtual de fuerzas*: gravedad (la tendencia de las notas a descender hacia una altura considerada como una base, tal que una tónica), magnetismo (la atracción de las notas hacia notas más estables, las cuales llegan a ser más fuertes según que el intervalo que las separa de la nota estable sea más pequeño), y la inercia (la tendencia de un patrón de movimiento por continuar en el mismo camino, incluso pasado un punto de estabilidad).⁸⁸

⁸⁵ HATTEN op. cit. p. 113.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 114.

⁸⁷ Se citan autores como Sandra Roseblum y Clive Brown en la obra de HATTEN.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 115.

EL GESTO EN LA MÚSICA

En este contexto sería útil añadir una “fuente de energía gestual”⁸⁹ que motivara la aparición de un “agente musical”,⁹⁰ así el gesto puede ser entendido como algo sometido a los campos de fuerzas tonales y métricas que lo condicionan de una u otra manera.

Resumiendo, el compositor maneja entidades sonoras cuya materialización a través del gesto pone en primer plano la interacción de los sonidos imaginados o creados (con cierta intencionalidad) con los campos de fuerza a que están sometidos (tonalidad, métrica...).

Unas veces encontraremos esas evidencias en la propia partitura, otras en escritos sobre los compositores u otro tipo de fuente documental como prensa, correspondencia, entrevistas, etc.

LA PERSPECTIVA DEL INTÉRPRETE

En toda interpretación se produce en tiempo real una dialéctica entre los sonidos y los gestos, que tiene como resultado un discurso musical. El gesto va unido al discurso musical, y es más, es inseparable de la música.

A continuación vamos a adaptar algunas ideas de la lingüística y de la psicología (en su aproximación al estudio de las relaciones entre lenguaje y pensamiento) a las relaciones entre gesto y música.

Como vimos anteriormente, el profesor e investigador David McNeill sugiere que el lenguaje tiene dos dimensiones: una estática y una dinámica, es decir, lenguaje como objeto y lenguaje como proceso. También se puede entender como sintaxis versus narrativa. En lo que sigue voy a adaptar, en lo posible, estas ideas al discurso musical. Una obra musical puede ser estática, puede ser vista como un objeto y analizada como tal (análisis

⁸⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 115.

musical, estilístico, estético...), pero también puede considerarse como un discurso musical dinámico, como un proceso, es decir, una interpretación con una cierta significación. Para nosotros habrá una mínima unidad en la dialéctica gesto-sonido, algo así como un motivo músico-gestual. El gesto y su motivo musical o sonoro están simultáneamente activos en el intérprete, en su experiencia mental. La descodificación de los motivos músico-gestuales en el oyente produce una estructura estática, un significado. El gesto musical y el imaginario, que está encarnado en él, son parte esencial del significado que se le da al discurso musical.

Centrémonos ahora en explicar cómo tiene lugar un gesto musical interpretativo, es decir, el acto motor que un guitarrista pone en marcha a la hora de interpretar una obra musical. Esto es crucial, entre otros motivos, para diferenciar en la técnica interpretativa la parte mecánica de la que conlleva un significado musical. Virginia Azagra Rueda⁹¹ nos habla de cinco fases del acto motor voluntario:⁹²

1. La representación mental del gesto musical. Para que se dé esta representación, el músico usa su memoria visual, táctil, auditiva y *kinestésica* que se desarrolla con el estudio y la práctica musical.
2. Las conexiones ideo-motrices: “constituidas por una serie de neuronas cuya función consiste en TRANSMITIR a los centros motores la imagen o diseño motriz elaborado por el pensamiento”.⁹³
3. El impulso motor voluntario, es decir, la puesta en marcha inicial del gesto previamente imaginado.

⁹¹ Profesora asociada de la Universidad Rey Juan Carlos y especialista en fisioterapia para músicos.

⁹² Virginia AZAGRA RUEDA. *La salud del guitarrista: guía para estudiar sin esfuerzo, prevenir lesiones y mejorar el rendimiento*. Acordes Concert: San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 2006. pp.25-27.

⁹³ *Ibidem*, p.26.

EL GESTO EN LA MÚSICA

4. La regulación motriz en la que el cerebro necesita procesar la información captada por todos los sentidos implicados: la vista, el tacto, el oído y la llamada *propiocepción* o “la recepción de las sensaciones *propias*, procedentes de nuestros órganos y estructuras del movimiento, constituyendo nuestro verdadero *sexto sentido*: el sentido kinestésico”.⁹⁴

Esta etapa es la encargada de ORDENAR Y REGULAR AUTOMÁTICAMENTE en cada instante el movimiento que desencadenó el impulso voluntario, y compara la representación mental inicial con las sensaciones recibidas constantemente del desarrollo y los resultados del movimiento, adecuándolos exactamente a su representación.

Se trata, por tanto, para cada movimiento de un segmento corporal, de una adaptación automática del estado de tensión, tono y contracción de todos los músculos del cuerpo.⁹⁵

5. La ejecución motriz: donde los músculos por fin dan lugar al gesto interpretativo deseado.

Además del movimiento voluntario, existen movimientos automáticos que se adquieren mediante el estudio (principalmente repetitivo) y que al ser en cierta manera *inconscientes*, permiten “liberar el pensamiento para otras tareas creativas”.⁹⁶ Por último, cabe decir que los movimientos reflejos apenas intervienen en la interpretación musical.

No podíamos terminar esta parte sin hablar de la relación entre el cuerpo y la mente en la interpretación musical. Interpretar a la guitarra es en última instancia una forma de expresar nuestras emociones, de comunicar unos ideales de belleza a través de la interpretación instrumental. El gesto

⁹⁴ *Ibidem.* p. 27.

⁹⁵ *Ibidem.*, pp.26-27.

⁹⁶ *Ibidem.* p. 27.

musical se revela como el resultado de la íntima relación entre mente y cuerpo en la sublime tarea de la interpretación musical.

El aspecto gestual pocas veces ha sido plasmado en la partitura o en los métodos instrumentales de las distintas épocas. En todo caso, nuestra experiencia personal es crucial para aplicar una teoría del gesto musical a cualquier análisis o interpretación. Como dice Hatten: “[...] una teoría del gesto requiere un tipo de involucración subjetiva que puede ser concebida como experimental, corporeizada, o manifestada personalmente”.⁹⁷

He aquí algunas claves a tener en cuenta para el estudio del gesto interpretativo que podemos ir adelantando:

- Se puede hablar de un significado expresivo de la mano derecha (aunque también hay movimientos expresivos de la izquierda como el vibrato y el ligado).
- También se puede hablar de una función más coreográfica de la mano izquierda.
- Otro factor clave en la gestualidad de la interpretación a la guitarra puede venir por la expresión del rostro.
- Y finalmente la interacción de la guitarra y el cuerpo del guitarrista, principalmente a través del control primario.⁹⁸

A partir de estas pautas fijaremos más adelante las bases procedimentales para el análisis del gesto musical en la interpretación a la guitarra.

⁹⁷ HATTEN, op. cit. p. 121.

⁹⁸ La relación cabeza, cuello y tronco forman el control primario. Concepto básico en la Técnica Alexander y cuyo uso condiciona el uso del resto del cuerpo.

EL GESTO EN LA MÚSICA

LA PERSPECTIVA DEL OBSERVADOR

Señalamos previamente que el punto de vista de la recepción no era el más relevante en nuestro trabajo; pero como veremos, hay muchos estudios hechos desde la psicología de la percepción que nos pueden ayudar a entender la función significativa del gesto en la música. También queremos tener presente esta perspectiva para poder sugerir posibles desarrollos y aplicaciones en el apartado final dedicado a las conclusiones derivadas de este trabajo.

Uno de los primeros experimentos sobre el impacto visual de los movimientos del músico sobre el espectador se hizo en Alemania en 1988.⁹⁹ Consistía en grabar en video a un pianista tocando obras de Brahms y Chopin. Después se manipulaba dicha grabación con otros pianistas que sobre el audio original tocaban las mismas obras, quedando como resultado una especie de playback o doblaje. Diferentes grupos de 93 personas (músicos y no músicos) evaluaban dichos videos. Solo una persona en toda la serie de experimentos se dio cuenta de que el sonido era el mismo en todos los videos que le mostraron. Incluso músicos experimentados llegaron a *ver* diferencias notables en las interpretaciones. Este experimento ha sido replicado en 2009 por Clemens Wöllner con pequeñas cambios, esta vez los participantes tenían todos una alta formación musical. El objetivo de este segundo estudio era compararlo con el primero de 1988.¹⁰⁰

El punto de vista del observador, del oyente o del público; puede ser entendido de manera amplia. Así el punto de vista del observador externo puede ser tomado por el investigador. Pensando en el concepto de observador como investigador del hecho musical, no sería nada

⁹⁹ El autor de este estudio fue Klaus-Ernst Behne. Los resultados del estudio se publicaron en 1990.

¹⁰⁰ Clemens Wöllner y Klaus-Ernst. "Seeing or hearing the pianists? A synopsis of an early audiovisual perception experiment and a replication". *Musicae Scientiae*, vol.15 noviembre 2011, pp. 324-342.

descabellado tener en cuenta la posición, por ejemplo, de Hanslick¹⁰¹ (el crítico musical austríaco) expresada en su obra más influyente *De lo bello en la música*, como punto de vista del espectador del hecho musical en la música romántica del XIX. Tampoco son nada despreciables las aportaciones (como vimos antes) de Laban o Alexander a la comprensión del uso de nuestra entidad *psicofísica* en la exposición al hecho musical.

¹⁰¹ Eduard Hanslick (1825-1904) es el máximo defensor del formalismo frente al sentimentalismo romántico.

El pensamiento estético de Hanslick (1825-1904)

La controversia de la expresión de los sentimientos en música fue uno de los puntos donde la crítica musical hizo especial hincapié a lo largo del siglo XIX. Una figura clave sería Hanslick y su postura formalista. Hanslick se opondrá a la teoría de que “el sonido y sus ingeniosas combinaciones son meramente el material y el medio de expresión, por el cual el compositor representa el amor, el coraje, la piedad, y el disfrute”.¹⁰² Para el autor “los sentimientos y las emociones concretas no son susceptibles de ser encarnadas en la música”¹⁰³ pues la música como “forma indefinida de lenguaje... es incapaz de expresar ideas concretas”¹⁰⁴. Hanslick buscará explicar cuales son los medios de este lenguaje para “despertar los sentimientos” y asumirá que hay “cierta clase de ideas susceptibles de ser adecuadamente expresadas por medios que incuestionablemente pertenecen a la esfera de la propia música”¹⁰⁵.

Son pues los aspectos relacionados con la intensidad, el movimiento y la proporción, los que proporcionan a este arte de una capacidad especial para impresionar al oyente. La música no puede representar el amor (como idea o sentimiento) pero si es capaz de captar, representar y suscitar una característica propia de sentimientos como el amor: su dinámica, su gradación, su movimiento o inestabilidad propia.

La música puede tratar de imitar solamente fenómenos objetivos, y nunca el sentimiento específico que ellos despiertan. La caída de la nieve [...] y la salida del sol pueden ser pintados musicalmente solo

¹⁰² Eduard HANSLICK. *The beautiful in Music*. London, 1891. p.33.

¹⁰³ *Ibidem*. p.33.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p.35.

¹⁰⁵ *Ibidem*. p.35.

EL GESTO EN LA MÚSICA

produciendo impresiones auditivas que están relacionadas dinámicamente con esos fenómenos.¹⁰⁶

Aunque nos interesa sobre todo la postura de Hanslick en cuanto a la música instrumental hay un concepto interesante en su obra cuando explica la unión de música y drama en la ópera:

Los principios en los que se basan la música y el drama [...] son mutuamente destructivos; pero apuntan en direcciones tan similares que parecen casi paralelas.¹⁰⁷

Esta dialéctica entre drama y música es un concepto perfectamente válido para la dialéctica entre sonido y movimiento que hemos visto en los estudios de la relación gesto-discurso-pensamiento del Dr. McNeill. Esta dialéctica se produce por los distintos modos que operan en el lenguaje sonoro y el lenguaje visual del imaginario.

¿En qué consiste la belleza en la música? se preguntará el autor. Primero expone sus argumentos para desmontar la idea de que la belleza en la música “depende de la precisión para expresar sentimientos”¹⁰⁸, para decir después que las ideas que un compositor expresa (recordemos que Hanslick fue alumno del pianista y compositor Tomasek) son “principalmente de naturaleza puramente musical”¹⁰⁹ aunque también reconoce el peso de la tradición en las asociaciones simbólicas como en la teoría de los afectos del barroco.

A la pregunta, ¿qué se expresa con todo este material?, la respuesta será: ideas musicales. Ahora bien, una idea musical, reproducida en su totalidad, no es solamente un objeto de belleza intrínseca, si no también

¹⁰⁶ *Ibidem.* p.53.

¹⁰⁷ *Ibidem.* p.59.

¹⁰⁸ *Ibidem.* p.66

¹⁰⁹ *Ibidem.* p.36

un fin en si mismo, y no un medio para representar sentimientos y pensamientos.¹¹⁰

Hanslick tiene una visión muy clásica del acto creativo del compositor. Este, a partir de una idea musical (principalmente melódica), se dispondrá a elaborar, desarrollar y combinar de distintas formas los diferentes materiales musicales. La armonía, el ritmo, la melodía y la textura condicionan el resultado en términos de un juicio estético y no las ideas extramusicales que puedan sugerirse del mismo.

Hanslick también entiende la importancia del intérprete y del oyente, y es en esa esfera donde entiende que los sentimientos y las emociones toman cuerpo en el hecho musical.

Una obra musical es fruto del trabajo del compositor, pero es su interpretación lo que nos hace disfrutarla. Así la parte activa y emocional de la música ocurre en el acto de su reproducción.¹¹¹

La inteligencia y la sensibilidad de Hanslick no solo nos apunta hacia una dirección sobre la estética del arte musical, también nos ayuda a sostener con argumentos sólidos el complejo debate del significado en la Música, además de reconocer que la parte emocional y expresiva tiene lugar en el acto de la reproducción y la interpretación de la música.

¹¹⁰ *Ibidem.* p.67.

¹¹¹ *Ibidem.* p.106.

Análisis melódico-armónico (usos retóricos)¹¹²

En el presente trabajo vamos a incluir el aspecto retórico, entendido como los recursos musicales que el autor emplea con mayor o menor grado de consciencia con fines persuasivos. Sobre todo en los Tratados de Música del Barroco nos vamos a encontrar con textos que hablan de las figuras retóricas y sus usos o significados. Aquí recogemos la sistematización de López Cano.

FIGURAS RETÓRICAS MELÓDICAS DE REPETICIÓN

Dice López Cano que:

Nuestra educación musical, fundamentada (y anclada) en modelos decimonónicos, nos ha enseñado a ver en el recurso de la repetición, un principio unificador de una obra. Desde esta perspectiva, la repetición no es sino el elemento esperado que determina las diferentes secciones de una forma musical preestablecida.

Por el contrario, para la retórica musical del barroco, la repetición es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar.¹¹³

Las figuras más significativas son:

- ANAPHORA - anáfora (repetición al inicio de un fragmento). Muy empleado en las fugas.

¹¹² Para el análisis retórico nos hemos fijado en el siguiente artículo: LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM. Versión on-line: www.lopezcano.net (Descargado en Marzo de 2013)

¹¹³ *Ibidem*. pp. 123-124.

EL GESTO EN LA MÚSICA

- EPISTROPHE - epístrofe (repetición al final de un fragmento). Según el tratado de Kircher (1650)¹¹⁴ para suplicar o afirmar algo con determinación.
- EPIZEUXIS - duplicación (repetición inmediata en un mismo fragmento).
- ANADIPLOSIS - (repetición de un fragmento que cierra e inicia el siguiente fragmento).
- TRADUCTIO - repetición alterada (atenuación o amplificación de lo anteriormente expuesto).
- PARANOMASIA - paranomasia (repetición con una fuerte variación).

FIGURAS MELÓDICAS DESCRIPTIVAS (HYPOTIPOSIS)

Para López Cano:

La descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como hypotiposis.

La hypotiposis puede aparecer también en la música instrumental sin ningún texto previo. Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y en algunos casos no es fácil distinguirlos. Estos pueden ir desde la simple imitación del sonido de animales, instrumentos musicales o cosas; hasta la elaboración de complejas redes de asociación analógica. En general, el proceso de descripción musical, se fundamenta en la imitación. Las características de un elemento musical -diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, notación, rango melódico, forma, color instrumental, estilo,

¹¹⁴ Uno de los tratadistas del Barroco junto con Burmeister (1606), Nucius (1613), Peacham el joven (1622), Vogt (1719), Walther (1732), Mattheson (1739).

figuras retóricas musicales, etc.- representan imitativamente alguna característica del concepto, persona o cosa que se va a describir.¹¹⁵

Las figuras de hypotoposis aparecen divididas en cuatro grupos diferentes:

1. *Las que trazan líneas melódicas específicas.*

- ANABASIS (línea melódica ascendente que expresa exaltación o ascenso).
- CATABASIS (línea melódica descendente que expresa sentimiento de inferioridad).
- CIRCULATIO (línea melódica que oscila alrededor de una nota expresan circularidad).
- INTERROGATIO -interrogación (ascendiendo la nota final de la frase, con frecuencia una segunda mayor, para expresar musicalmente el sentido de una pregunta).

2. *Las que rebasan el ámbito normal utilizado en la composición.*

- EXCLAMATIO -exclamación (salto inesperado ascendente o descendente superior a una tercera, su finalidad la puede dar la consonancia o la disonancia del intervalo)

3. *Las que evocan a personas o cosas.*

- PROSOPOPEIA - prosopopeya (evocación musical de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes).
- ASSIMILATIO - símil (simulación del sonido de otro instrumento).

¹¹⁵ *Ibidem.* p.147.

EL GESTO EN LA MÚSICA

- APOSTROPHE - apóstrofe (cuando el discurso musical se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes).

4. *Otras de difícil clasificación.*

- E P I P H O N E M A - epifonema (anotación en el título de una pieza, que indica el significado de la descripción musical que ésta va a desarrollar; pero también comentario o sentencia a un discurso musical, que se hace al principio o al final del mismo).

FIGURAS ARMÓNICAS DE DISONANCIA

Quizás la figura retórica por excelencia del Barroco.

Para la retórica musical, la disonancia es un factor que altera la correcta disposición sintáctica de la música, en busca de un efecto determinado. Una disonancia requiere, por lo tanto, que el intérprete la ejecute de un modo particular; de un modo en que su acentuación, duración y articulación contrasten con los de los otros elementos considerados como correctos. El oyente debe distinguir en la disonancia a una figura retórica colmada de significado.

Nuestra educación musical (es decir, la del siglo pasado) ha simplificado notablemente nombres y consecuencias de estos procesos disonantes. De este modo, se nos enseña que anticipaciones, apoyaturas o retardos, no son sino recursos armónicos habituales, aún para el contexto de la música de la era barroca. Desde esta perspectiva la disonancia ya no es el artificio retórico que contradice la corrección gramatical. Pasa por la gramática misma. Con este fenómeno de asimilación, la disonancia es despojada de su singularidad retórica, es privada de su potencial elocuente, es, como diría Quintiliano, "vulgarizada".¹¹⁶

¹¹⁶ *Ibidem.* p.164.

EL SILENCIO COMO FIGURA RETÓRICA

Es un recurso retórico musical de extremada importancia. “El silencio es un elemento musical que con frecuencia se relaciona con la muerte y la eternidad”.¹¹⁷

- APOSIOPESIS (pausa general o silencio total impuesto a todas las voces).
- SUSPIRATIO (es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves esparcidos a lo largo de este, a manera de suspiros).

OTRAS FIGURAS

- SUSPENSIO (es la interrupción, retardación o detención del discurso musical entre frases).
- DUBITATIO - dubitación (es la incertidumbre sobre el curso musical que tomará el movimiento musical, expresada normalmente a través de una modulación dudosa o el paro inesperado en una frase).

¹¹⁷ *Ibidem.* p.196.

Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado. C.P.E. Bach (1714-1788)¹¹⁸

El ideal de la buena ejecución para el hijo de J.S. Bach se podría resumir en la realización de una interpretación nítida y estilísticamente cuidada de las intenciones (musicales) del compositor. Veamos en qué medida se puede hacer una lectura de este tratado¹¹⁹ poniendo el foco en el asunto que nos ocupa: el gesto musical y su significado.

En la introducción de este tratado el autor apunta a la importancia de la imitación y de la escucha atenta de los cantantes para el aprendizaje del instrumento.

Celui qui a la possibilité d'apprendre l'art du chant et d'écouter attentivement de bons chanteurs en retirera un grand bénéfice, et toute la manière de jouer lui sera plus facile.¹²⁰

Como curiosidad también aconseja aprender a tocar a oscuras para no depender de la vista a la hora de alcanzar las teclas.

Dans le but d'apprendre à trouver les touches par cœur et de ne pas échouer dans le déchiffrage qui s'impose, on fera bien de jouer ce qu'on a appris avec application, dans l'obscurité.¹²¹

¹¹⁸ Publicado en dos partes en 1753 y 1762 esta obra es una de las fuentes más relevantes para la interpretación del repertorio de la segunda mitad del s. XVIII, junto con los tratados de Quantz y Leopold Mozart.

¹¹⁹ Aquí utilizaremos la edición francesa de 2008 traducida del alemán (y editada) por Jean-Pierre Coulon. *Essai sur la manière véridique de jouer d'un instrument à clavier*.

¹²⁰ Todas las citas son de la edición en francés aludida. Para una mejor localización añadiremos el número de párrafo de dicha edición y el capítulo en el que se encuentra. En este caso: Introduction, § 20.

¹²¹ *Ibidem*. Introduction, § 21.

EL GESTO EN LA MÚSICA

En el capítulo sobre la digitación dedica una buena parte a tratar aspectos físicos relacionados con los brazos, las manos y los dedos. Sobre todo apunta la importancia de la flexibilidad en los movimientos de los dedos y de la distensión consciente que ello exige. También se refiere a los gestos de tensión en la cara de los intérpretes que no relajan conscientemente todo su cuerpo y en especial los dedos.

On joue avec les doigts fléchis et les nerfs détendus ; en général plus il y a de lacunes sur ces points, plus il faut en être conscient. La raideur est un obstacle à tout mouvement, en particulier à la possibilité pour la main de s'ouvrir et de se fermer vite, choses qu'il faut faire à tout moment. Toutes les extensions, l'omission de certains doigts, le jeu successif de deux doigts sur une touche, même le passage d'un doigt par dessus ou par dessous exigent cette force élastique.

[...]

Tout lui devient facile ; on le remarque chez un interprète au premier coup d'œil ; s'il a compris le doigté correct, si par ailleurs il n'a pas pris l'habitude d'une gesticulation superflue, il jouera les morceaux les plus difficiles de telle manière que le mouvement des mains sera imperceptible, et surtout on entendra que tout lui est facile ; à l'opposé un autre jouera souvent assez maladroitement, avec de nombreux bruits de respiration et grimaces.¹²²

Pero sobre todo es rica en información transcendental para este estudio el capítulo dedicado a la interpretación. A pesar de que el autor era un virtuoso del instrumento es consciente de que el intérprete genial es el que nos llega y nos toca en nuestra fibra sensible: nuestra inteligencia y nuestro corazón.

C'est incontestablement un préjugé de penser que le niveau d'un instrumentiste à clavier consiste en la seule rapidité. On peut posséder

¹²² *Ibidem*. La doigté, § 12.

les doigts les plus habiles, les trilles simples et doubles, comprendre le doigté, déchiffrer à vue [...] et on peut encore avec tout cela ne pas être un interprète clair, qui plaît et qui touche. L'expérience n'enseigne que trop souvent comment les bons déchiffreurs et interprètes rapides de métier [...] ne font pas du tout agir l'âme sensible d'un auditeur. Ils surprennent l'oreille sans lui plaire, et endorment l'intelligence sans agir assez sur elle. Je ne dénie pas au déchiffrage l'éloge qu'il mérite. Il est glorieux d'avoir une aptitude dans ce domaine, et je le recommande moi-même chaudement à chacun. Mais un pur déchiffreur ne peut prétendre aux mérites véridiques de celui qui a le pouvoir d'émouvoir davantage l'oreille que le regard, et davantage le cœur que l'oreille dans une douce sensation, et de les entraîner ensuite là où il veut.¹²³

En otro momento de este capítulo toma partido por la visión formalista de la significación musical: hacer evidentes al oído la estructura de una obra de manera bella.

En quoi consiste donc la bonne interprétation ? En rien d'autre que l'aptitude à rendre sensibles à l'audition des phrases musicales selon leur véritable contenu et sentiment de manière chantante ou joueuse.¹²⁴

El arte del intérprete es conseguir dibujar esas formas sonoras bellamente por medio de los matices expresivos que un buena técnica instrumental permite.

Les objets de l'interprétation sont la force et la faiblesse des sons, leur pression, leur ressort, leur attaque, leur piqué, leur vibrato, leur interruption, leur tenue, leur manière de traîner ou de presser.¹²⁵

Uno de esos recursos expresivos del intérprete (es este caso de instrumentos de tecla) es la dinámica: la variedad de intensidad de cada sonido.

¹²³ *Ibidem*. L'interpretation, § 1.

¹²⁴ *Ibidem*. L'interpretation, § 2.

¹²⁵ *Ibidem*. L'interpretation, § 3.

EL GESTO EN LA MÚSICA

La bonne interprétation se reconnaît immédiatement lorsqu'on fait entendre facilement toutes les notes associées aux bons ornements qui leur sont proportionnés au bon moment, et avec la force appropriée au moyen d'une pression équilibrée avec le véritable contenu du morceau. Ceci donne naissance au caractère rond, pur, et coulant dans la manière de jouer, et résulte dans le fait qu'on devient clair et expressif. [...] on cherche à représenter la folie, la colère, ou d'autres sentiments forts d'une manière relativement raisonnable, à savoir non pas par une force exagérée du toucher, mais bien davantage au moyen de figures harmoniques et mélodiques.¹²⁶

De nuevo liga el contenido expresivo de una pasaje a la manera de ejecutarlo. Como no siempre se indican estos matices en la partitura el consejo de autor es tan simple como entrenar el oído escuchando a otros intérpretes.

Pour accéder au véritable contenu et au sentiment d'un morceau, et décider si les notes présentes doivent être liées, piquées etc. lorsque les symboles nécessaires font défaut, ainsi que ce qu'il faut prendre en compte dans la réalisation des ornements, on a intérêt à se créer des occasions d'écouter aussi bien des musiciens solistes que des ensembles musicaux complets.¹²⁷

Además de aconsejar frecuentar los conciertos de música instrumental también sugiere (como hizo en la introducción) escuchar a los cantantes. Incluso desaconseja acudir a fuentes de teóricos o críticos que no tienen ninguna práctica musical contrastada.

Nous avons suggéré au § 8 la fréquentation de bons musiciens comme moyen d'assimiler la bonne interprétation. Ce à quoi nous ajoutons qu'il ne faut négliger aucune occasion d'écouter en particulier des chanteurs accomplis. On apprend par là à penser de manière chantante, et on aura

¹²⁶ *Ibidem*. L'interpretation, § 4.

¹²⁷ *Ibidem*. L'interpretation, § 8.

intérêt, après cela, à chanter une phrase musicale au préalable, afin de parvenir à sa bonne interprétation. Ceci sera toujours bien plus utile que de la rechercher dans des livres verbeux et dans des discours, qui ne parlent de rien d'autre que de nature, de goût, de chant, et de mélodie, bien que le plus souvent leurs auteurs ne soient pas en mesure d'assembler deux notes qui soient naturelles, de bon goût, chantantes, et mélodieuses, étant donné qu'ils attribuent de la même manière tous ces dons et préférences en fonction de leur libre-arbitre, mais le plus souvent avec un choix malheureux.¹²⁸

De una actualidad asombrosa, y entrando en el terreno de la interpretación actoral, el autor aborda el tema de la preparación mental del intérprete que quiere emocionar con su arte. Si el intérprete no es el autor de la obra que toca tiene que saber entender las intenciones expresivas del autor. En relación a esta preparación actoral se recomienda usar los gestos adecuados a la expresividad requerida por la obra.

§ 13. Un musicien ne pouvant pas émouvoir autrement qu'en étant lui-même ému, il doit se mettre lui-même dans tous les sentiments qu'il veut éveiller chez ses auditeurs ; il leur fait comprendre ses sensations, et les émeut ainsi de la meilleure manière pour une sensation partagée. Aux passages sombres et tristes, il se rend sombre et triste. Cela se voit et s'entend chez lui.

[...]

En général il prend cette charge en considération dans les morceaux qui sont construits de manière expressive, qu'elle provienne de lui-même ou de quelqu'un d'autre ; dans ce second cas il doit éprouver les mêmes passions que l'auteur de ce morceau inédit avait lors de sa composition. [...] Autant une gestique laide est indécente et nocive, autant une bonne est utile, étant donnée qu'elle vient en aide à nos intentions auprès des auditeurs.¹²⁹

¹²⁸ *Ibidem*. L'interpretation, § 12.

¹²⁹ *Ibidem*. L'interpretation, § 13.

EL GESTO EN LA MÚSICA

El trabajo mental de preparación es muy importante pero hay otros muchos factores externos que el intérprete debe estudiar con inteligencia.

De l'ensemble des sentiments que la musique peut éveiller, on voit quelle sorte de dons un excellent musicien doit avoir, et avec quelle somme d'intelligence il doit les utiliser afin de prendre davantage en considération à la fois ses auditeurs, le contenu des vérités qu'il doit interpréter selon le sentiment de ces derniers, le local, et d'autres conditions.¹³⁰

La libertad métrica y su variabilidad (la agógica) es otro recurso expresivo que señala el autor.

La pratique de la fantaisie non mesurée semble particulièrement apte à l'expression du sentiment, parce que toute métrique porte en elle une sorte de contrainte. Il faut au moins voir dans le récitatif accompagné, que le tempo et l'indication de mesure doivent souvent changer, pour éveiller et éteindre de nombreux sentiments dans une succession rapide. La mesure est donc souvent indiquée purement à cause de la notation musicale, sans qu'on soit astreint à elle. Comme nous pouvons produire ceci sur notre instrument sans ces conditions, en toute liberté, au moyen de fantaisies, il en résulte donc un avantage particulier.¹³¹

La manera más simple de conocer las intenciones del compositor es que, él mismo, anote cuantos más matices relativos a la dinámica, la agógica y el ataque le sea posible.

Étant donné qu'on doit donc jouer chaque morceau en fonction de son véritable contenu et avec le sentiment qu'il faut, les compositeurs ont donc intérêt à ajouter de tels termes dans leurs œuvres, en dehors de l'indication de tempo, qui expliquent le contenu du morceau.¹³²

¹³⁰ *Ibidem*. L'interpretation, § 14.

¹³¹ *Ibidem*. L'interpretation, § 15.

¹³² *Ibidem*. L'interpretation, § 16.

Indicaciones de carácter y expresión: los matices en la música instrumental.

Además de los tratados barrocos de retórica musical podemos encontrar información relativa al gesto y su significado en tratados pensados para el aprendizaje de la interpretación.

El Op. 500 de **Czerny** (1791-1857) es un método en cuatro volúmenes para el aprendizaje y la maestría de la interpretación al piano publicado en 1839. En la edición inglesa, la que vamos a utilizar aquí, el tercer volumen está dedicado a la expresión: ON PLAYING WITH EXPRESION.¹³³ Es en este volumen donde Czerny habla de técnica interpretativa en estos términos:

[...] the real end of the art, which consists in infusing spirit and soul into the performance, and by so doing operating on the feelings and the understanding of the hearer.

[...] Although execution and expression belong mainly to the intellectual powers of the player, they depend so much on mechanical, or material means, that even in great masters and with highly gifted players, both qualities flow into one another, and hence one seems, as it were, only the natural consequence of the other.¹³⁴

El plan del volumen sobre la expresión se centra en los matices de intensidad, los tipos de articulaciones, la agógica y la dinámica. También hay varios capítulos sobre la manera de interpretar un allegro, un adagio u obras características. En el capítulo VIII: *On the exact degree of Movement suitable to each Composition*, Czerny habla sobre cómo interpretar un Allegro, un Adagio o en Estilo Brillante en estos términos:

The intention of every composition is to excite interest, uninterrupted attention, and delight in the hearers, and therefore by no means to

¹³³ CZERNY, Charles. *Piano Forte School*. London: R. Cocks & Co., 1839.

¹³⁴ *Ibidem*. p. 1.

EL GESTO EN LA MÚSICA

weary nor annoy them. In quick movements the rapid succession of ideas is often in itself sufficient to fascinate the hearer by their cheerfulness or energy; as also to retain him in the same state of pleasurable excitement, by the consequent development of volubility of finger, bravura of style, etc.

[...] in the performance of an Adagio [...] the Player must know how to fascinate his Audience by the finest possible quality of tone, by correct accentuation and phrasing of the melody, [...] by feeling and delicacy, and by the appropriate expression of tender or sublime emotions.

[...] The properties of the brilliant style of performance chiefly consist therefore: a. In a particular clear, and marked, as well as energetic manner of touching or attacking the keys; by which the tone comes out with striking distinctness.¹³⁵

En el capítulo X: *On the execution of Impassioned Characteristic Compositions*, Czerny habla sobre cómo interpretar obras del estilo de las de Beethoven:

In characteristic compositions the sounds produce their effect in great masses; the passages, which are generally crowded with notes, are there, only to give an idea of the proper degree of energy and fullness or harmony; and each emphasis, each delicacy, of expression which we desire to introduce, (occasions for which are generally more numerous here than elsewhere), must be executed in this particular point of view, so that we must rather calculate on the collective effect of the whole, than on the distinctness of the notes individually.¹³⁶

En el capítulo XI: *On Playing in Public*, Czerny comenta:

¹³⁵ *Ibidem.* pp. 74-82.

¹³⁶ *Ibidem.* p. 83.

Many pupils, when they are required to play before others, display an almost childish timidity and bashfulness, and spoil even what they imagine they have thoroughly studied.¹³⁷

Entre otras cosas podemos deducir de estos textos que la expresividad de la música se hace evidente en las interpretaciones de los grandes intérpretes. Estos intérpretes tienen que ser grandes conocedores de la técnica instrumental pero sobre todo de las intenciones del compositor, del estilo de la obra y de las maneras de hacerlas translucidas en sus interpretaciones.

¹³⁷ *Ibidem.* p. 83.

Indicaciones de carácter y expresión: los matices en la música vocal.

Otro método importante es el publicado por **Manuel García** (1805-1906) en dos volúmenes: 1840 y 1847. Hijo del célebre Manuel del Popolo García, y hermano y esposo de célebres cantantes de ópera (él mismo tuvo una breve carrera de barítono). García es un gran conocedor del mundo operístico del XIX y “este conocimiento directo le permite proporcionar una visión muy completa acerca de la interpretación de los afectos o pasiones mediante reglas clásicas de la empatía” y transmitirnos “sus observaciones acerca de los métodos que permiten a los cantantes memorizar y reproducir estas emociones”.¹³⁸

Nosotros usaremos la edición inglesa de 1894.¹³⁹ En el apartado 9. PREPARATION FOR EMITTING THE VOICE se puede leer:

Q. How do you prepare for emitting the voice?

A. By giving attention to the position of the body, the separation of the jaws, the shape of the throat, and the breathing.

Q. How would you describe the position of the body?

A. The body must be straight, well planted on the feet, and without any other support; the shoulders well back, the head erect, the expression of the face calm.¹⁴⁰

Una fuente muy preciosa de datos que corroboran la importancia del cuerpo en la interpretación vocal.

En el apartado 26. EXERCICES ON LIGHT AND SHADE se explica el concepto de contraste o claroscuro en terminología barroca.

¹³⁸ Traducción y edición crítica de su tratado a cargo de Lucía Diaz Marroquín.

¹³⁹ GARCÍA, Manuel. *Hints on Singing*. New York: E. Schuberth & Co., 1894.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 12.

EL GESTO EN LA MÚSICA

Q. What is “light and shade” applied to exercises?

A. Under this title we comprise prolonged sounds, inflections, forte-piano, detached and legato sounds.

Q. What is prolongation?

A. It is a momentary increase of duration given to any single note in a passage composed of notes of equal value.

Q. For what purpose is this increase of value?

A. It gives support to a sound that might be indistinct, and also heightens the musical effects. This may be considered as tempo rubato.

[...]

Q. What is the use of all these combinations?

A. The form an abundant source from which the singer may draw the brilliant colours which will give life to his or her style.¹⁴¹

En el apartado 37. PHRASING podemos leer esto:

Q. Is all music subject to regularity of form?

A. By no means. Music is both regular and irregular in its form. When submitted to the recurrence of symmetric accent it is regular. In this case the rhythmic instinct reigns supreme, as in verse. When free from regularity of accents, rhythm, and cadences, it is irregular, and like prose, follows in its development meters of different length, obeying the impulse of inspiration.

Q. What is phrasing?

¹⁴¹ *Ibidem.* p. 12.

A. It may be simply to carry out the musical punctuation, or it may be, taken in a wider sense, to give to each phrase its proper effect in the general conception of a piece.

Q. With these two objects in contemplation, what are the principal subjects to which student must devote his attention?

A. Prosody, rhythm, the formation of the phrase, the choice of breathing-places, expression and style.¹⁴²

En el apartado 39. PREPARATION OF A PIECE Manuel García expone estas ideas:

Q. Is not a piece capable of various interpretations?

A. As sounds do not express exact ideas, but only awaken sensation, a given melody may convey meanings as various as it may be variously executed.

[...]

Q. Has the pupil no method to determine his choice of effect?

A. The pupil must read the words of the piece again and again till each finest shadow of meaning has been mastered. He must next recite them with perfect simplicity and self-abandonment. The accent of truth apparent in the voice when speaking naturally is the basis of expression in singing. Light and shade, accent, sentiment, all become eloquent and persuasive. The imitation of instinctive impulse must, therefore, be the object of this special preparation.

Q. Has not the student other sources of imitation?

A. A powerful means of exciting the mind to a vivid conception of the subject is to imagine the personage as standing before one, and let the phantom sing and act, criticizing closely both efforts; then, when

¹⁴² *Ibidem.* p. 51.

EL GESTO EN LA MÚSICA

satisfied with the results, to imitate them exactly. By faithfully reproducing the impressions suggested by this creature of fancy, the artist will obtain more striking effects than by at once rendering a piece.

Q. Can you not suggest any other method?

A. Another way is to recall some analogous situation in a work of art [...]¹⁴³

Ciertamente la música vocal tiene el apoyo del texto para buscar la manera de interpretar la música acorde a lo que el texto dice.

En el apartado 43. EXPRESSION el autor nos dice:

Q. What is expression?

A. Expression is the manifestation of the feelings.

Q. What considerations must guide us in the use of expression?

A. Art comprehends all means, but employs only those suitable to special requirements. The severe and intelligent choice of means and effects constitutes what is called unity, which may be defined as a perfect accord of the parts of a whole. The science which thus converges efforts to one common end is based on the exact understanding of the comparative value of ideas. Nature attaches to every sentiment a characteristic accent. To threaten or entreat in other timbres and other modulations than those suitable to menace or prayer, far from exciting fear or compassion, would simply give occasion for mirth. Each individual has also a distinctive manner of expression, which alone is truthful and impressive. Age, habits, organization, surroundings, modify a similar sentiment in different people, and the artist must vary his color accordingly.

Q. How can a singer transmit his emotions to an audience?

¹⁴³ *Ibidem.* p. 59.

A. By feeling strongly himself. Sympathy is the sole transmitter of emotion and the feelings of an audience are excited by our own, as the vibrations of one instrument are awakened by the vibrations of another[...]¹⁴⁴

En la segunda parte del *Nouveau Traité Sommaire de L'Art du Chant* ¹⁴⁵ García trata el tema de la expresión con algo más de extensión.

Les signes par lesquels la passion se révèle chez l'homme sont:

Les mouvements de la physionomie.

Les altérations diverses de la respiration.

L'émotion de la voix.

Les différents timbres.

L'altération de l'articulation.

Le mouvement du débit.

L'élévation ou l'abaissement des sons.

Les divers degrés d'intensité de la voix.

[...]

Tout se tient dans l'homme, et chaque mouvement de l'âme se fait ressentir dans l'économie entière; il en résulte que le geste et la voix doivent être naturellement en accord dans l'expression de la même pensée.

La respiration subit, en raison de l'état de l'âme, des modifications.

¹⁴⁴ *Ibidem.* pp. 70-71.

¹⁴⁵ GARCÍA, Manuel. *École de Garcia*. París: Chez M. Richard, 1856.

EL GESTO EN LA MÚSICA

Le tremolo, motivé par la situation et conduit avec art, est d'un effet pathétique, assuré. Le tremolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément.

Il suffit de quelques essais pour s'assurer que chaque passion, si légère qu'en soit la nuance, affecte à sa manière l'organe vocal et en modifie la capacité, la conformation, la rigidité, en un mot toutes les conditions physiques. L'organe alors est un moule qui se transforme sans cesse sous l'action des passions diverses, et communique leur empreinte aux sons qu'il laisse échapper.

Le choix du timbre ne dépendra jamais du sens littéral des mots, mais des mouvements de l'âme qui les dicte.¹⁴⁶

A estas alturas no nos sorprenden las coincidencias de opiniones de los autores a los que estamos acudiendo.

¹⁴⁶ *Ibidem.* pp. 79-85.

Vinculación con la rítmica de Dalcroze (1865-1950)

El compositor y pedagogo suizo pasó a la historia por haber desarrollado un método de aprendizaje de la interpretación musical basado en el movimiento. Veremos a continuación los principios que guían este método a través de sus propios escritos.

El método de Dalcroze –pour le développement de l’instinct rythmique de sens auditif et du sentiment tonal– nos ha llegado en ocho volúmenes publicados entre los años 1906 y 1918. El método a su vez está dividido en cinco partes y se acompañó de un suplemento sobre la Respiration et l’Innervation Musculaire ilustrado con láminas de anatomía.

El objetivo que Dalcroze quería alcanzar era “l’éveil de la conscience des rapports physiques et intellectuels”¹⁴⁷ y para ello buscaba someter la acción de cada músculo a la voluntad del ejecutante.

Il s’agit de canaliser les forces vives de l’être humain, de les disputer aux courants inconscients et de les orienter vers un but défini qui est la vie ordonnée, intelligente et indépendante. Par une action lente et raisonnée exercée sur chaque muscle –tendu ou relâché avec vigueur ou avec douceur selon le degré de tension de la volonté– l’on arrivera à fortifier le sentiment de l’innervation (motrice ou musculaire) et à mettre à l’individu à même de diriger cette innervation à sa guise et de la neutraliser même dans les cas où elle n’est pas nécessaire.¹⁴⁸

El papel del ritmo y del movimiento para el aprendizaje de los elementos teóricos del lenguaje musical, y también los elementos prácticos de la interpretación musical, son claves en su método, de ahí viene toda una

¹⁴⁷ DALCROZE, Jaques. *Méthode Jaques-Dalcroze. Gymnastique Rythmique (volume 1)*. Paris: Sandoz, Jobin & Cie, 1906. p. vii.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.viii.

EL GESTO EN LA MÚSICA

propuesta de ejercicios englobados en lo que Dalcroze llamó la Gimnasia de la Rítmica.

[...] les exercices qui sont la base de notre méthode constituent une véritable gymnastique des membres [...] outre les pieds et les jambes, les bras et les mains que battent la mesure, le torse et la tête que jouent un rôle important dans les lois de l'équilibre corporel.¹⁴⁹

La propuesta de Dalcroze recoge diez tipos distintos de ejercicios en cada lección: ejercicios respiratorios y de equilibrio, ejercicios de caminar acompasadamente y caminar haciendo determinados gestos, ejercicios de independencia de miembros, hasta ejercicios de ejecución mental de movimientos o ejercicios que combinan movimiento con ejercicios auditivos.

Sobre los beneficios del control de los movimientos lentos Dalcroze nos dice:

Au point de vue musical, il est bon d'exécuter des mouvements *lents*, parce que, exécutés en équilibre parfait, sans chocs rythmiques [...] ils habituent l'esprit à des durées longues dont ils gravent en lui l'image motrice. [...] Et, d'autre part, la succession plus lente des rythmes musicaux fait ressortir la nature *lyrique* des durées longues que favorisent l'éveil et la continuité de la pensée. [...] le côté *plastique* de l'harmonie motrice apparait plus évidemment que dans les mouvements brusques.¹⁵⁰

Dalcroze era consciente de que la sincronización de los gestos y los sonidos no es exacta: “toute durée musicale est précédée d'une anacrouse plastique”.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.xii.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.229.

En effet, tout son isolé, introducteur d'une série de sons, est forcément précédée d'un mouvement purement plastique. Cette "anacrouse" qui précède le choc générateur du son [...] elle existe *toujours* sans exception aucune.¹⁵¹

En su método Dalcroze aborda también la teoría del lenguaje musical: el pentagrama, las claves, las escalas, acordes, intervalos, etc. No destacaría nada relevante en estas partes de su método, quizás hacer notar que dedica una parte importante al fraseo y los matices musicales.

Diez años después de la publicación de la primera parte de su método, *Gymnastique Rythmique*, Dalcroze presentó en dos volúmenes *La Rythmique*.¹⁵² En este nuevo añadido a su método, que continúa en la misma línea de las publicaciones previas, es decir, con un enfoque activo y orientado al desarrollo de la sensibilidad musical a través del movimiento del cuerpo, ya hay un claro sentido más práctico si cabe pues está dirigido a los alumnos de los institutos Jacques-Dalcroze que empezaban a diseminarse por Europa.

Comme la méthode de Rythmique est basée sur des expériences corporelles et sur des analyses de sensations physiques, il importe que le corps soit entraîné rationnellement par des exercices de gymnastique hygiénique et sportive.¹⁵³

Destacamos un enfoque también más analítico y metódico clasificando los movimientos en cinco especies distintas en función de lugar de articulación –muñeca, codo u hombro– o dividiendo en nueve los grados de orientación en el espacio y en ocho los segmentos horizontales. También el análisis del movimiento al caminar es más detallado que en sus anteriores

¹⁵¹ *Ibidem*, p.279.

¹⁵² DALCROZE, Jaques. *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique (volume I)*. Lausanne: Sandoz, Jobin & Cie, 1916.

¹⁵³ *Ibidem*, p.7.

EL GESTO EN LA MÚSICA

publicaciones y la concepción energética de toda acción corporal se describe con más detalle pudiendo constatar la presencia de conceptos todavía hoy vigentes en la técnica instrumental moderna.

L'on ne pourrait s'imaginer la volonté individuelle si elle était privée de ces 3 facteurs essentiels:

1^o Conception imaginative; 2^o Volonté initiale; 3^o Réalisation motrice de l'acte.

L'énergie musculaire est le produit de la capacité des muscles à se **contracter**, isolément ou collectivement en chaque degré de *force* et dans chaque nuance de *vitesse* ou de *lenteur*.

La souplesse musculaire est le produit de l'aptitude des muscles, à se **décontracter**, en chaque degré de *force* et dans chaque nuance de *temps*.

Le moindre effort. L'obligation du *moindre effort* pour obtenir la réalisation d'un acte est une loi à la fois biologique et esthétique.¹⁵⁴

En el segundo volumen de *La Rythmique*¹⁵⁵, publicado dos años después de la aparición del primer volumen, Dalcroze se congratula por los logros alcanzados hasta el momento.

Il est certain qu'en créant il y a une douzaine d'années des procédés nouveaux d'éducation par la Rythmique, je ne me rendais pas compte des conséquences de cette création, en ce qui concerne la *restitution intégrale de l'homme à lui-même par lui-même*.¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.14.

¹⁵⁵ DALCROZE, Jaques. *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique (volume II)*. Lausanne: Sandoz, Jobin & Cie, 1918.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.v.

De nuevo Dalcroze reconoce la importancia del movimiento para desarrollar buena parte de las capacidades musicales.

Il y a trois éléments dans la musique: la sonorité, le rythme et le dynamisme. De ces trois éléments, les deux derniers dépendent complètement du mouvement et trouvent leur modèle le plus accompli dans notre système musculaire. Toutes les nuances du temps (*allegro, andante, accelerando, ritenuto*), toutes les nuances de l'énergie (*forte, piano, crescendo, diminuendo*), nous pouvons les réaliser avec notre corps, et l'acuité de notre sentiment musical dépend de l'acuité de nos sensations corporelles.¹⁵⁷

Y completa muchos de sus análisis sobre la educación musical con conocimientos propios de otras ciencias como la psicología o la neurología.

Pour exécuter corporellement un rythme avec précision, [...] il faut [...] établir des communications rapides entre le cerveau que conçoit et analyse et le corps qui exécute.

[...] Les rapports entre les facultés imaginatives et réalisatrices sont trop souvent troublés grâce à un manque d'orientation dans les courants nerveux, grâce à l'antagonisme de certains muscles, produit par le retard des ordres cérébraux commandant leur décontraction.¹⁵⁸

A la vez que señala los beneficios de la educación musical en el desarrollo emocional del ser humano.

Ma persuasion est que l'éducation par et pour le rythme est capable d'éveiller le sens artistique de tous ceux qui s'y soumettent. Et c'est pourquoi je lutterai jusqu'à bout pour qu'on l'introduise dans les écoles et pour que l'on fasse comprendre aux éducateurs le rôle important et décisif que l'art doit jouer dans l'éducation du peuple. [...] Un citoyen complet doit être, au sortir de l'école, capable non seulement de vivre

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.vi.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.vi.

EL GESTO EN LA MÚSICA

normalement, mais aussi de ressentir avec émotion la vie. Il doit être mis à même de créer, et aussi de vibrer à l'unisson des émotions d'autrui.¹⁵⁹

Aunque vemos que sus métodos se pueden considerar como de iniciación o sensibilización musical, Dalcroze era consciente que faltaba acercar sus postulados a la técnica instrumental y anhelaba que eso se hiciera algún día.

Il a manqué jusqu'à aujourd'hui un *pont* entre l'enseignement de la Rythmique et celui des instruments. [...] Mais il est à prévoir que tôt ou tard un virtuose écrira une méthode instrumentale inspirée directement de notre système et en laquelle chacun de nos exercices destinés au corps entier sera appliqué à la gymnastique deux bras et de la main.¹⁶⁰

Por ello incluyó un apartado en este segundo volumen de la Rythmique, sobre la aplicación de sus métodos al estudio del piano.

En attendant un essai complet d'adaptation tel qu'il ne peut manquer d'être prochainement tenté par des esprits curieux et chercheurs, nous voulons indiquer brièvement de quelle façon nos exercices rythmiques peuvent être appliqués à l'étude du piano.¹⁶¹

Ya en un terreno más cercano a la danza o la expresión corporal Dalcroze publicó una última parte de su método que relacionaba la Rythmique con la expresión corporal.¹⁶² Aquí sus pretensiones van más allá de la iniciación musical o la interpretación instrumental.

L'étude du rythme fera également partie du programme d'études du chef d'orchestre et du régisseur de théâtre, ainsi que du compositeur dramatique qui a besoin de connaître les ressources multiples de

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.ix.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.79.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.79.

¹⁶² DALCROZE, Jaques. *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique, la Plastique Animée et la Danse*. Lausanne: Sandoz, Jobin & Cie, 1916.

l'instrument si expressif qu'est le corps humain avant de songer à li donner une musique à interpréter. Et les rapports des rythmes sonores et des rythmes plastiques seront de même enseignés aux danseurs.¹⁶³

El concepto de sentido kinestésico ya es abordado por Dalcroze, en otros términos evidentemente, para justificar los principios de su método en las artes escénicas como la danza o la pantomima.

Mais la perception authentique du mouvement n'est pas d'ordre visuel, elle est d'ordre musculaire et la symphonie vivante des pas, des gestes et des attitudes enchaînées est créée et réglée non par l'instrument d'appréciation qui est l'oeil, mais par celui de création qui est l'appareil musculaire tout entier.¹⁶⁴

Dalcroze pondrá de ejemplo de bailarina que sigue sus principios a “la grande artiste Isadora Duncan” cuyas “interpretations sont les plus vivantes et les plus suggestives”.¹⁶⁵

¹⁶³ *Ibidem*, p.11.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.12.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.12.

5. EL GESTO EN LA GUITARRA



Ángel tocando laúd (detalle), Florentino Rosso

La guitarra es un instrumento muy versátil. Su presencia en todo tipo de músicas (jazz, clásica, folk, pop, flamenco, etc.) nos da idea de la potencialidad inherente al instrumento. Las posibilidades rítmico-armónicas y melódicas que nos ofrece han hecho posible que ocupe un lugar tan relevante en el mundo musical.

EL GESTO EN LA GUITARRA

En nuestro campo de estudio nos delimitaremos al instrumento, y a su repertorio, en el ámbito de la música clásica. Más concretamente al nuevo instrumento que surgió de la guitarra barroca de 5 órdenes en los albores del siglo XVIII.

En lo relativo a la sonoridad queremos resaltar la irrupción en el panorama musical del constructor de guitarras Antonio de Torres¹⁶⁶ (1817-1892) cuyas guitarras fueron tocadas por Julián Arcas, Francisco Tárrega o Miguel Llobet. Lo importante en este guitarrero fue que supo contrarrestar el reducido volumen sonoro del instrumento y su falta de potencia con una calidad sonora y tímbrica que, en manos de grandes intérpretes, llegó a conquistar “el corazón de sus muchos admiradores gracias a ese poder único de evocar un ambiente mágico y sumamente personal”.¹⁶⁷

(Torres) introdujo un nuevo concepto de construcción y con ello un nuevo modelo de guitarra, que hoy se conoce como guitarra de concierto o guitarra clásica española. El nuevo instrumento se apoyaba, principalmente, en una plantilla nueva, en la utilización del varetaje de abanico [...] y sobre todo el conocimiento acumulado de las cualidades intrínsecas de la madera de abeto rojo [...] que determina la sonoridad de la guitarra y cuyo entendimiento le permitió [...] conseguir la sonoridad deseada para sus guitarras.¹⁶⁸

La sonoridad y la forma determinan también la manera de adaptar el cuerpo y las manos para tocarla. También es importante tener en cuenta otros aspectos de la guitarra clásica como son su uso en el repertorio solista, con orquesta o dentro de una agrupación de cámara, como veremos a continuación.

¹⁶⁶ José Luis ROMANILLOS. Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra. Almería: Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, 2004.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.11.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.119-120.

LA GUITARRA SOLISTA

Como el piano, la guitarra es un instrumento con capacidad de producir melodía y armonía simultáneamente. También, aunque con mayor dificultad, se puede llegar a una cierta polifonía de no mucha complejidad: homofonía o un leve contrapunto. En cualquier caso, la función solista del instrumento es más que evidente, como bien refleja su repertorio mayoritario para guitarra sola.

Hemos visto que en lo relativo al gesto musical en la guitarra va a ser muy útil situarnos en diferentes planos (compositor, intérprete o espectador) para poder tener una visión lo más amplia posible de nuestro objeto de estudio. El compositor que acomete la tarea de escribir para guitarra sola, además de conocer las características esenciales del instrumento (tesitura, técnica, recursos idiomáticos, etc.) se plantea el tipo de obra que quiere escribir y, por supuesto, entran en juego también otros aspectos como sus motivaciones personales.

El intérprete, como *recreador* de las ideas musicales del compositor, está en continua búsqueda de una voz propia con la que hacer realidad la música escrita por el compositor. Esa búsqueda es un largo proceso de aprendizaje que hace que cada intérprete tenga un sonido característico y también una gestualidad propia. Siguiendo la clasificación que hace Angelo Gilardino¹⁶⁹ de los tipos de guitarrista tendríamos: orquestadores o monocromos.

Existen [...] dos tipos de guitarrista: el guitarrista monocromo y el guitarrista orquestador. El primero, tiende a tratar la guitarra como un instrumento con sonido propio, y por tanto fija la mano derecha en una determinada posición [...] y de allí no se mueve: su ejecución es por eso monocroma.

¹⁶⁹ Compositor y crítico especializado en la guitarra.

EL GESTO EN LA GUITARRA

El segundo considera sin embargo la guitarra como una paleta de la cual sustraer infinitas coloraciones, capaces de evocar [...] el sonido de otros instrumentos [...]. La mano derecha de este guitarrista-orquestador es bastante móvil, y se desplaza continuamente a lo largo de las cuerdas.¹⁷⁰

Ya esta clasificación del tipo de guitarrista en función de la gama de color que despliega con el instrumento implica una clasificación en su gestualidad: movilidad o estatismo de mano derecha. En la última sección de esta segunda parte veremos que también los movimientos de la mano izquierda, la cabeza, el tronco y el rostro son objeto de una gestualidad personalísima en cada intérprete.

LA GUITARRA EN LA MÚSICA DE CÁMARA

La guitarra, dentro de los límites que nos hemos puesto, presenta un gran corpus de obras para agrupaciones camerísticas. Principalmente dúos con voz o instrumento melódico; pero también dúos, tríos y cuartetos de guitarras. Desde el punto de vista del gesto esto va a condicionar en cierta manera la metodología de estudio, sobre todo para el análisis gestual de la interpretación.

Si hacemos un símil de nuevo con el discurso hablado, nos situaríamos en el ámbito del intercambio de pareceres en un diálogo o en una conversación a varias bandas. Es previsible que el compositor tenga en cuenta esta nueva situación y tome decisiones en cuanto a la función que ocupan los instrumentos en cada composición: voz principal, acompañamiento, soporte armónico, etc.

En una obra para un grupo de cámara con guitarra es igualmente previsible que el papel del guitarrista esté condicionado por la conexión con el resto de intérpretes. Nos plantearemos por consiguiente nuevas preguntas: ¿habrá una comunicación que traspase lo musical entre los músicos?, ¿los

¹⁷⁰ Angelo GILARDINO. *La grammatica della chitarra* (vol. 2). Ancona (Italia): Bèrben (1996). p. 7.

gestos de un intérprete condicionan los de otro? o ¿cómo se ubica la guitarra en esa conversación con otros instrumentos para lograr una sonoridad y una gestualidad colectivas?

LA GUITARRA EN LA ORQUESTA

A pesar de que el género de concierto para instrumento solista y orquesta sea uno de los formatos que mayor proyección ha dado a muchos instrumentos clásicos,¹⁷¹ incluida la guitarra, hay ciertas peculiaridades respecto a este instrumento. Vemos que el interés de los compositores por escribir un obra para guitarra y orquesta es más bien reciente. Aquí hay que destacar la labor de muchos intérpretes en la primera mitad del siglo XX, como Andrés Segovia o Regino Sainz de la Maza, para pedir la colaboración de los compositores de su época en aras a aumentar el repertorio de guitarra y orquesta.

Además del *Concerto*, op. 99, de Castelnuovo-Tedesco y del *Concierto del Sur* de Ponce, del repertorio de Segovia formaría también parte la *Fantasía para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo (estrenada el 5 de marzo de 1958). En cuanto al *Concerto para violão* de Heitor Villa-Lobos (compuesto en 1951), fue grabado por Segovia pero en público sólo lo interpretó el día de su estreno el 6 de febrero de 1956.¹⁷²

Ese día Rodrigo y su esposa fueron invitados a un restaurante del rompeolas de San Sebastián, por el marqués de Bolarque, junto a Regino Sainz de la Maza. [...] de esta velada [...] surgió la idea de escribir un concierto para guitarra y orquesta.¹⁷³

¹⁷¹ Véase el Concierto para clarinete en la mayor K. 622 de Mozart de 1791, el Concierto para violín en re mayor Op. 61 de Beethoven de 1806 o el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo de 1939.

¹⁷² Julio GIMENO. “Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el Concierto de Aranjuez.” *Nombres propios de la guitarra. Joaquín Rodrigo*. Córdoba: IMAE Gran Teatro, 2010. pp. 128-129.

¹⁷³ Josep M^a MANGADO ARTIGAS. “Consideraciones en torno al *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1901-1999), su nombre y los protagonistas de su estreno.” *Nombres propios de la guitarra. Joaquín Rodrigo*. Córdoba: IMAE Gran Teatro, 2010. pp. 22-23.

EL GESTO EN LA GUITARRA

No vamos a buscar las razones de ese interés relativamente reciente por este formato, aunque sí veremos que tiene cierta trascendencia el hecho de que los primeros conciertos para guitarra y orquesta de esa época no se basen en modelos previos, cosa que sí ocurría en otros instrumentos, y que por tanto el reto para el compositor era aún mayor. Los pocos modelos del clasicismo vienés, como es el caso de los conciertos de Mauro Giuliani (1781-1829), llegarán al público actual bastante después de los estrenos y grabaciones de los conciertos para guitarra de Rodrigo, Ponce o Villa-Lobos.

Los tres conciertos de Giuliani (Op. 30, 36 y 70) representan incuestionablemente el más alto nivel de escritura musical legado por el compositor. [...] El Opus 30, estrenado en 1808 pero publicado c. 1810, queda como el más conocido de sus conciertos. Aunque hasta 1970 no escuchamos una versión en concierto y su consiguiente grabación, las cuales no incluían la sección del “desarrollo” del primer movimiento (cc. 202-237). [...] Afortunadamente Ángel Romero fue capaz de grabar una versión completa de la obra con orquesta de cuerdas en 1983.¹⁷⁴

Es obvio pensar que el análisis gestual de una obra con orquesta tendrá en consideración nuevos aspectos que no se tenían en cuenta para las obras del repertorio para guitarra sola. El balance entre la orquesta y la guitarra, y su consiguiente repercusión en la escritura, o el diálogo entre guitarrista y director de orquesta, son algunos de los asuntos que habrá que abordar en los análisis que traten este género.

¹⁷⁴ Thomas F. HECK. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus, OH: Editions Orphée, 1995. p. 172.

Métodos de guitarra en relación al gesto y su significado

Vamos a rastrear en distintos métodos y tratados del instrumento toda la información relativa a nuestro objeto de estudio: el gesto y su significado.

*Pumping Nylon*¹⁷⁵

Escrito con un propósito meramente técnico ha conseguido acercar aspectos actitudinales al mundo de los métodos para el instrumento. Puede ser considerado más bien un método sobre técnicas de estudio aplicadas a la guitarra que un método de guitarra.

Ya desde el principio nos habla del estado de relajación necesario para tocar el instrumento:

The hands should be in a constant state of *dynamic relaxation*. This means they should always be free of excess tension. At the same time, they should always be on stand-by; ready to play in an instant. Then they should empty, or relax, just as quickly.¹⁷⁶

Este estado de relajación o de justa disposición muscular y mental para una óptima eficiencia performativa se extiende también al cuerpo (no me cabe la menor duda de que el autor se apoya en la técnica Alexander):

The body should also be in a relaxed state. While seated, try stretching your neck and spine upwards towards the ceiling, pulling your shoulders back slightly (just enough to keep them from drooping forward). Now,

¹⁷⁵ TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Alfred Music: USA, 1995. Las traducciones que siguen son del autor.

¹⁷⁶ Las manos deberían estar en un estado constante de *relajación dinámica*. Esto significa que deberían estar siempre libres de una tensión excesiva. A su vez, deberían siempre estar en modo espera; listas para tocar enseguida. Después deberían rápidamente destensarse o relajarse.

EL GESTO EN LA GUITARRA

relax your muscles so that your body sort of freezes itself in that position.¹⁷⁷

Una manera de resumir el aspecto actitudinal al que me refería al principio se encuentra en este párrafo:

Know what your hand is doing at all times, which fingers are pressing and which are not - be totally aware. This is the first and most important step towards a secure technique. What you do or don't do in between the notes means everything.¹⁷⁸

Aparte de tratar la técnica del *planting*¹⁷⁹ (para la mano derecha) no hay nada novedoso que destacar en relación a lo que nos interesa para nuestro trabajo. Quizás reincidir en el tema actitudinal pues el autor dedica la parte final del libro a tratar el tema del miedo escénico, en cierto sentido novedoso para la fecha de publicación del tratado pero que hoy forma parte de las enseñanzas musicales de los intérpretes.

*Ciencia y Método de la Guitarra*¹⁸⁰

Tomemos como punto de partida el siguiente pensamiento expresado en el *Prólogo* de este método:

[...] tocar bien un instrumento es superar los problemas vitales de uno mismo.

¹⁷⁷ El cuerpo debería también estar relajado. Estando sentado, intenta estirar el cuello y la columna hacia el techo, tirando hacia atrás de los hombros ligeramente (lo suficiente para que no caigan hacia adelante). Ahora, relaja los músculos hasta que el cuerpo digamos que se congela en esa postura.

¹⁷⁸ Sé consciente de lo que hace tu mano en cada momento, que dedos están ejerciendo presión y cuales no - sé totalmente consciente. Este es el primer y más importante paso para una técnica segura. Lo que se hace o no entre cada nota es fundamental.

¹⁷⁹ El *planting* es una técnica de preparación de la mano derecha para anticiparse a la producción del sonido.

¹⁸⁰ CARDOSO, Jorge. *Ciencia y Método de la Guitarra*. Universidad de Costa Rica: Costa Rica, 1973.

Cuántos fracasos de auténticas vocaciones son el resultado del desconocimiento de este hecho tan simple, que sin duda conocieron por otras vías los grandes virtuosos de todos los tiempos y que por no poder o no querer explicarlo lo ocultaron llamándole "secreto".¹⁸¹

Cardoso eligió la Música como profesión pero su formación es también en Medicina. De esa simbiosis surge el enfoque de este método realmente revolucionario incluso hoy día.

Los músculos, la sangre, los huesos, la respiración, la mente, son entre otros los elementos con que contamos los seres vivos para mezclarnos con la música. Sólo hay que acompañarlos. Los antiguos métodos, si bien buscaron honestamente este resultado, no pudieron conseguirlo por carecer de rigor científico, apoyados únicamente en el conocimiento vulgar de sus autores. Nos enseñaron a desarrollar la técnica con un cierto orden y nada más.

[...]

El conocimiento de nuestra anatomía, de la fisiología de la contracción muscular, del control de las funciones motoras por los centros nerviosos superiores, de las funciones psicológicas, de los principios del aprendizaje, etc., le señalaron el camino para llegar a los núcleos elementales de los problemas técnicos.

El autor constata un enfoque erróneo en el estudio de la guitarra clásica:

No interesa hacer música; lo plausible; el fin último, es no equivocarse, no cometer errores digitales. Hay una especie de competición en busca de esa malentendida perfección una carrera contra la condición humana valorada en términos cuantitativos: es mejor quien se equivoca menos.

¹⁸¹ Las citas de este método tampoco se ubicarán en páginas y por ello no se añadirán más notas al pie de página.

EL GESTO EN LA GUITARRA

También introduce el aspecto comunicativo de la condición humana en los mismos términos que vimos en McNeill y lo traslada a la interpretación musical:

La comunicación humana implica dos modos diferentes pero inseparables: la comunicación digital o numérica (verbal, por medio de la palabra) y la comunicación analógica (gestos, posturas, expresión facial, inflexión de la voz, ritmo y cadencia de las palabras, etc.).

Puesto que la música es también un fenómeno de comunicación humana no puede dejar de considerarse en sus aspectos numéricos y analógicos. El primer modo es la partitura misma, sólo reproducible de manera perfecta por un ordenador: el segundo modo abarca a la expresión (expresividad), timbres, ritmos y cadencias, estilos, etc.

El resultado de no tener en cuenta el aspecto analógico (entendido aquí como expresivo o comunicativo) es bastante triste:

Nos desesperamos por dominar la técnica mientras relegamos indefinidamente el ejercicio y la práctica del contenido que queremos comunicar. Perfeccionando la partitura, momificamos, digitalizamos (en sentido numérico) lo que queremos comunicar. Se fija así un ritmo inamovible (metronómico, o sea, numérico) timbres predeterminados, cadencias medidas cronométricamente, acentos invariables etc. Precisamos a la perfección y con anticipación cual será nuestra "expresión" el día del concierto. Pero, ¿es posible esto?

Las pretensiones o fines del músico intérprete son, vistos desde la perspectiva de Cardoso, comunicar y expresar de manera genuina.

Otra fuente de frustraciones es el exigirse a sí mismo ser el número uno, el mejor (¿Es que esto puede objetivarse?). Es mucho más sano y positivo el intentar descubrirse a sí mismo, buscar qué es lo que se quiere decir con la música, intentar realizar varias versiones de una

misma obra y elegir una, la que más convenga en cada momento, pero siempre elegir. No se puede comunicar mucho no teniendo nada que decir. Hay que aprender a copiar, hay que aprender a diferenciarse, hay que aprender a aprender y a desaprender (olvidar). Estas son las claves, y no embestir como un toro por el lado de la Técnica. No se puede pensar con los dedos, pero sí se puede tocar con la cabeza. Adiestrando dedos no se puede llegar más que al circo, pero convengamos que un guitarrista está tan fuera de lugar en un circo como un ilusionista en medio de una orquesta sinfónica.

En este libro el autor intenta "explicar cómo funcionamos y qué podemos hacer con nosotros mismos frente a un instrumento." Para ello dedica la primera parte del método a los aspectos motores y cognitivos de las extremidades superiores:

MÚSCULOS DEL MIEMBRO SUPERIOR

1. Músculos del hombro.
2. Músculos del brazo
3. Músculos del antebrazo
4. Músculos de la mano.
5. Función de los músculos de la mano.
6. Consideraciones anatómicas.

MOTILIDAD

1. Contracción muscular - Vía piramidal.
2. Corteza cerebral - Cerebelo.
3. Vías extrapiramidales.
4. Engrama sensorial para actividades motoras.
5. Consideraciones generales.

FISIOLOGÍA DEL EJERCICIO

1. Entrenamiento - fatiga.
2. Consideraciones generales.

EL GESTO EN LA GUITARRA

PSICOLOGÍA

1. Consciencia - Subconsciencia.
2. Inconsciencia - Percepción y Atención.
3. Hábito - Memoria.

APRENDIZAJE

1. Curva de aprendizaje - Distribución de la práctica - Aprendizaje parcial y total.
2. Método de estudio.

Es pues, una verdadera revolución el planteamiento de Cardoso en su método de guitarra. Al contenido, propio de un experto en la materia como él, solo he podido encontrarle una pequeñísima pega. No trata el tema de las emociones. A pesar de eso es una fuente muy preciosa para este trabajo.

*Escuela razonada de la guitarra*¹⁸²

El método de Emilio Pujol, alumno de Francisco Tárrega, basado en los principios de la técnica de Tarrega (como aparece en el subtítulo de la obra) se terminó en 1936 pero la guerra en España postergó su publicación hasta 1954. Fue prologado por Manuel de Falla que alude a varios tópicos sobre la españolidad del instrumento y su influencia en compositores universales: Domenico Scarlatti, Ravel, Debussy o Albéniz. Falla reconoce que desde Dionisio Aguado no se había actualizado (por escrito) la técnica del instrumento que ahora Pujol, siguiendo el legado de su maestro Tárrega, estaba transmitiendo a generaciones futuras no solo de guitarristas sino también de compositores "de aguda sensibilidad", que hallarán en "su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales."

¹⁸² PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra: libro tercero*. Ricordi: Buenos Aires, 1954.

A pesar de ser un método al uso, es de agradecer que la impronta artística del *gran* Tárrega esté presente en los estudios recopilatorios con los que termina el libro.

Los Estudios Complementarios que dan término a este libro, son, en forma recreativa el resumen de procedimientos técnicos sometidos al sentido musical y artístico que conviene cultivar a un mismo tiempo.

[...]

Los principios básicos de Tárrega, abiertos a todas las tendencias, procuran desentrañar sus cualidades para llevarlas con elevado sentido estético al desarrollo constante del arte, de acuerdo con el espíritu de cada época.

*School of Tárrega*¹⁸³

La cuarta parte de este método es reveladora de lo que podemos encontrar de diferente en relación a otros métodos: *bellezas y efectos de la guitarra*.

En esta parte se describe técnicamente la producción de los sonidos armónicos, los arrastres, campanellas, sonidos apagados, caja, tambora, pizzicato, vibrato, imitación al sollozo, imitación a la voz gastada, ligados...

Imitación al lloro

Se pisa una cuerda, y al pulsarla, el dedo de la izquierda tira de ella con tal fuerza que bajándola en cada nota que se ejecute, un poco más allá de su paralela la inmediata inferior, la hace describir un arco: la voz o sonido resultan como quejosos.

La mayoría de las descripciones son muy técnicas pero es un método que recoge todos los *recursos* técnicos que aparecen en el repertorio de finales del XIX y principios del XX.

¹⁸³ ROCH, Pascual. *A Modern Method for the Guitar: School of Tárrega*. G. Schirmer: New York, 1921.

EL GESTO EN LA GUITARRA

Indicaciones de carácter y expresión: los matices en la guitarra.

También son importantes los métodos escritos por los guitarristas del XIX como fuente primaria sobre el tema del gesto y su significado. En concreto el método de Aguado (1784-1849)¹⁸⁴ que en la sección cuarta “DE LA EXPRESIÓN”, nos informa de muchos aspectos interpretativos y de estilo de la época. Pero también sabemos (por el musicólogo Pompeyo Pérez Díaz, autor de *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*) que en la etapa que Aguado y Sor coinciden en París, se fraguan los aspectos interpretativos más importantes que Aguado reflejaría en sus métodos del instrumento posteriores a la etapa parisina.

Estas son algunas de las cosas más relevantes para el conocimiento de las posibilidades expresivas del instrumento en la época de Aguado, Sor, Giuliani o Coste.

En el capítulo VII. *Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.*

A mi entender la guitarra tiene un carácter particular: es dulce, armoniosa, melancólica: algunas veces llega a ser majestuosa, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni de piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento misterioso, prestándose muy bien al canto y a la expresión.¹⁸⁵

Sección Cuarta. DE LA EXPRESIÓN

Aguado sigue la tradición preclásica de CPE Bach en lo tocante al concepto de buena interpretación y sobre el concepto de sentido musical de una obra.

¹⁸⁴ AGUADO, Dionisio. *Nuevo método para guitarra*. Schonenberger: París, c.1845.

¹⁸⁵ *Ibidem*. p. 7.

PROCEDIMIENTOS

Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar el verdadero sentido a las piezas de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor de tal manera, que, pasando los sonidos más allá del oído, muevan el corazón de los oyentes, esto es lo que se llama expresión.

Para conseguir esta cualidad, se necesita una sensibilidad, por lo cual el ejecutante, interesándose a sí mismo en lo que toca, interese también a los demás haciéndoles partícipes de sus propios afectos.

El ejecutante sin separarse de los puntos capitales que se le determinan, tiene todavía un campo muy vasto, para manifestar su genio, haciendo que en los sonidos reine un continuo claro y oscuro, semejante a los acentos del habla expresiva, cuyas reglas están en el corazón, y no se encuentran en otra parte.¹⁸⁶

De gran interés es la descripción del arco clásico en lo siguientes términos:

La música es un lenguaje, y tiene sus ideas, con las que se forman frases, y con estas se hacen períodos. Generalmente cada idea musical está expresada en dos compases seguidos: la idea principia en el primer compás, y concluye en la mitad o al fin del segundo. La conclusión de ella ha de ser piano, para que se distinga de otra idea. Una frase puede constar de dos ideas, y por consiguiente de cuatro compases, debiendo ser piano el fin de ella por la razón que se acaba de dar. Principiando la frase fuerte, o sea el primer compás, y disminuyendo gradualmente la cantidad de sonido hasta el fin de ella, o sea el cuarto compás, se le habrá dado algún sentido.¹⁸⁷

Y por último esta reflexión sobre el tempo:

Cuando se toca solo, la expresión permite en ciertos pasajes cortos una leve alteración del compás, ya acelerándose, ya retardándose; en este

¹⁸⁶ *Ibidem.* p. 112.

¹⁸⁷ *Ibidem.* p. 112.

EL GESTO EN LA GUITARRA

caso se aparenta faltar a él por un momento, para seguir después con tanta exactitud como antes.¹⁸⁸

Los primeros métodos

Una breve mención a los métodos de guitarra de finales del XVII.¹⁸⁹ Se trata de la guitarra barroca de cinco ordenes y los ejemplos musicales usan todavía la tablatura.

Suplicote recibas *lole el deleo que tengo de acertar, y si determinas de aprender esta habilidad, que la dirijas a su fin principal, que será alabando con ella al Autor del Vniverfo, q̄ con mas propia Musica dispuso las Esferas Celestes en armonia perfecta*, pues solo así será tu Musica: *Scientia bene modulandi*, como lo enseña S. Augustin en su primer Libro que escribió de Musica, para que elevado a Divina Contemplacion, acompañes a los Coros Angelicos, haciendo consonancia perfecta la baxeza, y humildad de nuestra naturaleza, con los altos de la Gracia, pues como dize Severino Boecio: *His dicitur Musicus qui abstracta ratione canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis asumit.*

Fig. 2 Extracto del PRÓLOGO del método de Gaspar Sanz

La alusión a la Música de las Esferas y a Boecio era casi obligatoria. El filósofo y teórico musical de la Edad Media clasificó la música en tres tipos: mundana, humana e instrumental. Aquí es claramente la música práctica o instrumental la que entra en juego pero la erudición y las costumbres obligaban a hacer mención a estos temas.

Aunque el principal objetivo era instruir en la composición para el instrumento (o si se quiere la adaptación de la música de su tiempo a la guitarra), en estos primeros métodos nos encontramos con los recursos que caracterizarán al instrumento que hoy día conocemos: mordentes, trinos, vibratos, campanella, rasgueados e incluso golpes en la caja.

¹⁸⁸ *Ibidem.* p. 113.

¹⁸⁹ Aquí solo hablaremos del más relevante de ellos: INSTRUCCIÓN SOBRE LA GUITARRA ESPAÑOLA de Gaspar Sanz impreso en Zaragoza en 1674.

El punto de vista del compositor: Fernando Sor (1778-1839).

Para ejemplificar como se puede tener en cuenta la perspectiva del compositor en el análisis del gesto y su significado, vamos a analizar a uno de los compositores más importantes del instrumento: **Fernando Sor**.

Sor es el compositor más importante de su tiempo en el ámbito de este instrumento. Reconocido por sus contemporáneos, y personaje clave en el mundo guitarrístico posterior por la recepción de su obra, ya sea mediante la edición y reedición de sus obras, por las grabaciones de su amplio catálogo (tanto parciales como integrales), por la inclusión de sus obras en los programas de estudio de cualquier conservatorio del mundo, como por su programación en los recitales de guitarra y por la atención que el mundo académico ha puesto en este autor reflejada en una amplísima bibliografía.

El pensamiento musical de Fernando Sor

Las únicas fuentes directas de Sor sobre su visión de la música las encontramos en el artículo *Sor* de la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* de A. Ledhuy y H. Bertini publicado en París en 1835 y en su propio método de 1830 titulado *Méthode pour la guitare*. En la primera es evidente que Sor tuvo mucho que ver con ese artículo y en la segunda por su carga teórica podemos considerarlo más un tratado que un método didáctico.

La formación musical de Sor tuvo lugar en el Monasterio de Monserrat donde aprendería solfeo y contrapunto, y donde participaría en la ocupada vida musical como cantante e instrumentista. Esta formación basada en el canto gregoriano y en las misas polifónicas fue un aprendizaje muy completo desde el punto de vista compositivo e interpretativo. El mismo Sor dirá: *“Il y a à Monserrat une collection de messes dans ce genre, qu'il*

conviendrait à plus d'un compositeur de nos jours d'étudier".¹⁹⁰ En el aspecto interpretativo, además de cantar en el coro, sabemos que Sor tuvo la posibilidad de tocar en la pequeña orquesta de Monserrat donde se interpretaban algunos movimientos de sinfonías de Haydn como bien señala el compositor: *"à l'offertoire on joua l'introduction et l'allegro d'une des symphonies d'Haydn"*. En definitiva su paso por Monserrat le supuso un conocimiento teórico y práctico basado en los métodos de enseñanza seculares que se aplicaban en los centros religiosos y que el propio Sor consideraba muy apropiados: *"leur plain-chant serait, à mon avis, la base d'une véritable méthode, car la prosodie est la règle qui les guide pour enseigner à augmenter ou à diminuer la liberté de l'air, pour prendre haleine, et pour savoir si telle intonation doit être produite par position ou par réponse"*.

Esta formación incluía las especulaciones y las reglas de los tratadistas barrocos más relevantes: *"il me donnait des règles [...] qu'avait pour but tromper agréablement l'oreille. Je puise en même temps quelque connaissances de la littérature musical dans les ouvrages de Nasarre, Kircher, Soler y Cerone"*, pero también aspectos más pragmáticos como una verdadera disciplina de ensayos y análisis de obras musicales: *"si l'on veut donner le véritable sens à ce qu'on chante, il faut en avoir l'idée d'avance"*.

De las composiciones del autor, será la obertura del ballet *Hercule et Omphale* la que en mayor estima tenía Sor por ese equilibrio entre la técnica compositiva y su resultado auditivo final: *"l'ouverture est traitée en fugue ou imitation, et consciencieusement élaborée, sans que la correction du travail nuise à la clarté ni au charme de la mélodie"*.

Su formación y su espíritu ilustrado le llevan a reflexiones como las siguientes en distintos ámbitos de la música: *"on doit étudier [...] la manière d'exprimer les paroles tout en flattent l'oreille"* (en relación a las ariettes

¹⁹⁰ Esta y las siguientes citas provienen de la misma fuente. LEDHUY, A., y H. BERTINI. *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*. París, 1835. Ver la voz, Sor.

compuestas en Londres) o *“il étudia l'action des organes qui servent à former les sons, et le différences qui résultent de leur emploi”* (sobre su papel como maestro de canto).

Nos interesa también el pensamiento musical de Sor en lo relativo a su instrumento principal: la guitarra. Aquí no duda en tomar todo el protagonismo: *“le seul (hablando de él mismo) qui ait crée une langue pour exprimer les idées musicales, les plus savant et les plus gracieuses sur cet instrument”*. A lo largo de su vida su relación con la guitarra le alejaba de la idea de la guitarra como un mero acompañamiento al canto y en todo caso tomaba como modelo el acompañamiento orquestal o el pianístico: *“il trouva sur la guitare un accompagnement qui était assez en rapport avec celui de l'orchestre”* o *“j'ai exigé de l'instrument de choses dans ce genre”* ¹⁹¹ (en relación a la polifonía) y también *“et des mouvement qui rapprochent autant que possible de ceux d'une partition d'orchestre”*.

En la visión de Sor la guitarra tiene un carácter especial por la calidad y variedad de su sonido que se logra con una técnica interpretativa que pone en juego todo las capacidades físicas y mentales del ejecutante: *“l'imitation de quelques autres instruments n'est jamais l'effet exclusif de la qualité de sons; il faut que le passage soit disposé comme [...] pour les instrument que je veux imiter”* o *“son corps et ses mains sont placés à servir de modèle”* (hablando de su mejor alumna), también *“je n'ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s'il jouait avec des ongles; ils ne peuvent donner que très peu de nuances à la qualité de son”* o *“agir sans autre guide que son goût exquis et son raisonnement”* (hablando de su amigo Aguado).

En definitiva tenemos en Sor un prototipo de compositor (e intérprete) de exquisita formación y de gran talento innato modelado a la manera racionalista de su época y que esboza, aunque levemente, en su

¹⁹¹ Esta cita y las que siguen son de la misma fuente. SOR, Fernando. *Méthode pour la guitare*.

EL GESTO EN LA GUITARRA

pensamiento el devenir del incipiente romanticismo: “*J'aime la Musique, je la sens*”.

*El aspecto programático en Sor: la Marcha Fúnebre para el Zar Alejandro I*¹⁹²

Acompañando a su más que probable pareja, la bailarina Félicité Hullin, Sor viaja a Rusia con su hija donde residirán tres años (1823-1826). La impresión que causó su música en la familia real terminó proporcionándole nada menos que el encargo de la Marcha fúnebre por la extraña muerte del zar Alejandro y que su nuevo ballet *Hercule et Omphale* formara parte de los festejos de la coronación del nuevo zar Nicolás.

Las reducciones para piano solo y piano a cuatro manos (únicos vestigios encontrados por ahora) de esta marcha para banda militar nos revelan la existencia de un programa, en las propias palabras autógrafas de Sor “*Explication du Sujet de la Marche*”¹⁹³. Este programa incluye apartados como los siguientes:

- Instrumentos belicosos anuncian la fatal noticia
- Expresión de dolor
- Él ya no está
- Ella aún lo llama
- Ella lo ha perdido para siempre
- Está entre los ángeles
- Expresión de extremo dolor

El 25 de marzo de 1826 se celebró el funeral con honores militares y se ejecutó la marcha fúnebre compuesta por Sor. Hay muchos precedentes de

¹⁹² Sobre esta marcha fúnebre encontramos un clarificador estudio en el libro editado por Luis Gásser. LONG, Richard M. *Estudios sobre Fernando Sor*. Capítulo II, Fernando Sor's Funeral March for Tsar Alexander I. Publicaciones de ICCMU: Madrid, 2003.

¹⁹³ *Ibidem*. pp. 66-67

marchas fúnebres como la Marche lugubre de Gossec, la Marcia funebre de la sinfonía Eroica de Beethoven y tantas otras que se compusieron en la Era de las Revoluciones. Todas ellas “exiben un tempo muy lento, modo menor, imitaciones de redobles, y penetrantes ritmos de figuraciones con puntillo – relacionadas en último término con la solemne magnificencia de la obertura francesa– característicos de la música fúnebre republicana”.¹⁹⁴ Curiosamente el propio Schubert compuso también una marcha fúnebre por la muerte del Zar Alejandro I para piano a cuatro manos.

Diez años después Sor compone la Fantasía elegíaca op. 59 que también sigue un programa velado y en la que se servirá de sus experiencias anteriores para la escritura de la marcha fúnebre. También compuso en 1830 una Marche Funèbre pour Harpolyre composée à la mort d'une bonne épouse et dédiée à son Epoux par son ami Ferdinand Sor.

*Figuras retóricas en Sor: la música vocal camerística y operística italiana*¹⁹⁵

Otro punto a destacar en el estudio de un compositor como Sor, que nos permita tener en cuenta el tema del gesto y su significado, es la vinculación de Sor con la música vocal italiana. Desde temprana edad dice el propio autor: “il chantait déjà tout ce qu'il entendait à l'Opéra-Italien, et il imitait le style et les gestes du chanteur”.¹⁹⁶ En su etapa londinense (1815-1823) Sor, entre otras muchas cosas, enseñó canto y publicó once colecciones de arietas y dos colecciones de duetos. En estas obras de Sor vemos el uso expresivo del lenguaje armónico en el acompañamiento al piano de estos *lieder* además del empleo de figuras retóricas como las *suspiratio* o

¹⁹⁴ PLANTIGA, Leon. *La Música Romántica*. Akal: Torrejón de Ardoz (Madrid), 1992. p. 53

¹⁹⁵ Sobre este asunto ver la sección IV del libro editado por Luis Gásser. CORTIZO, M^a Encina. *Estudios sobre Fernando Sor*. Capítulo XVIII, Arietas y duetos italianos de Fernando Sor. Publicaciones de ICCMU: Madrid, 2003.

¹⁹⁶ LEDHUY, A., y H. BERTINI. *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*. París, 1835. Ver la voz, Sor.

EL GESTO EN LA GUITARRA

interrogatio que describen las imágenes del texto¹⁹⁷. Estas figuras retóricas recogidas en tratados del barroco se emplearon principalmente en la música vocal pero también en la instrumental. En cualquier análisis de la música de este compositor se debería tener en cuenta el conocimiento de Sor del pictoralismo musical (observable en su producción de canciones). Desde ese punto de vista es probable que esos recursos los utilizase en la música para guitarra (no olvidemos que era una práctica habitual de los concertistas del XIX los arreglos para su instrumento de temas sacados de óperas que eran tan apreciados por el público).

*El papel de Sor en las artes escénicas: vinculación con el ballet de su tiempo*¹⁹⁸

Sor ha pasado a la historia de la música como compositor guitarrista pero en vida sus mayores logros musicales vinieron de la música escénica. Ese éxito lo corroboran ballets con argumento como Cendrillon, Alphonse et Léonore o Hercule et Omphale, obras en las que se “deja traslucir las coordenadas históricas, sociales y estéticas que presiden su concepción original, eminentemente funcional y marcada ante todo por su adecuación al espíritu coreográfico”.¹⁹⁹

En todos estos ballets pantomimas el hilo narrativo es muy importante. Se trata ante todo de un drama mudo con libreto incluido.

The importance of the story, the dramatic narrative of the ballet, necessitated detailed libretti that explained the action of each scene. [...] The libretto for the Paris production of Cendrillon, for example, devotes

¹⁹⁷ CORTIZO 2003. *Ibidem*. pp. 323-324

¹⁹⁸ De nuevo el libro editado por Gásser y en concreto sus seis capítulos sobre música escénica son de consulta obligada para entender el trabajo de Sor en este terreno.

¹⁹⁹ CASABLANCAS, Benet. *Estudios sobre Fernando Sor*. Capítulo V, Fernando Sor: El ballet *Alphonse et Leonore*. Observaciones analíticas. VV. AA. Editado por Luis Gásser. Publicaciones de ICCMU: Madrid, 2003. p. 130

twenty-two pages to the story, with very little mention of any dancing taking place.²⁰⁰

Dicho esto, es fácil ver que el reto de componer música para ballet no era nada sencillo (ni lo sigue siendo).

Music for ballet is unlike any other: It must encourage the eye before the ear, it must help us look at the dance even as we smile and take for granted the pleasures of listening. Musical rhetoric and logic must give way to the drama onstage, and musical cues have to take account of the dancer's possibilities.²⁰¹

Sor formó parte de la compleja maquinaria de producción de un ballet como compositor de la música original sobre el libreto y colaboraba codo con codo con el coreógrafo, que en esa época se llamaba maestro de ballet. Escenografía y efectos especiales serán tenidos en cuenta, además de los aspectos mímicos y coreográficos. La fuente principal de todo esto son las partituras de ensayos o répétiteurs.

By far the most informative record, however, is the annotated répétiteur that allows an understanding of the pantomimic actions in the ballet,

²⁰⁰ HAMMOND, Sandra. *Estudios sobre Fernando Sor*. Capítulo VIII, Sor and the Ballet of his time. VV. AA. Editado por Luis Gásser. Publicaciones de ICCMU: Madrid, 2003. pp. 183-184

La importancia de la historia, la trama dramática del ballet, necesitaba detallados libretos que explicaban la acción de cada escena. [...] El libreto para la producción parisina de Cendrillon, por ejemplo, dedica veintidós páginas a la trama, con poca mención a las danzas que tenían lugar.

²⁰¹ Esta nota es también una nota del estudio de Sandra Hammonnd. *Ibidem*. p. 194

La música para ballet no es como otras: debe llegar al ojo antes que al oído, debe ayudarnos a mirar la danza incluso si sonreímos y damos por hecho el placer de la escucha. La lógica y la retórica musical debe acompañar al drama escénico, y la música debe tener en cuenta las posibilidades del bailarín.

EL GESTO EN LA GUITARRA

almost measure by measure. [...] as well as depictions of exact placement of various characters in several scenes.²⁰²

Toda este bagaje escénico que adquirió Sor en el terreno de los ballets y, sobre todo, la adecuación de la música a un libreto dado pueden ser de gran ayuda para entender algunos aspectos programáticos o extramusicales de algunas de sus obras (como por ejemplo la *Fantasía Elegíaca* en la que aparecen las anotaciones siguientes en los compases finales: *Charlotte! Adieu!*).

²⁰² *Ibidem.* p. 196

De lejos lo que más información nos aporta, sin embargo, es la partitura de ensayo que permite una comprensión de las acciones en forma de pantomima en el ballet, casi compás a compás. [...] así como la descripción de la casi exacta situación de los personajes en cada escena.

El punto de vista del observador: Fantasía Elegíaca (Fernando Sor).

Para ejemplificar como se puede tener en cuenta la perspectiva del observador (musicólogo) en el análisis del gesto y su significado, vamos a analizar una obra del compositor Fernando Sor.

La elección de una obra de Sor para esta ejemplificación presenta alguna dificultad. A continuación voy a exponer el proceso que nos ha llevado a elegir la *Fantasía Elegíaca*:

De las casi 300 obras para guitarra sola del catálogo de Sor hemos descartado el centenar largo de estudios, lecciones y ejercicios varios; compuestos con fines didácticos a pesar de la alta calidad musical de gran parte de estas piezas. Tampoco vemos conveniente para nuestro estudio elegir alguna de las más de cien piezas breves (divertimentos, valeses, minuetos...) que componen una buena parte de su producción catalogada como música menor de salón. Hemos puesto la atención en unas 30 obras mayores: sonatas, fantasías y temas con variaciones. En este punto bien podemos discriminar aún más nuestra obra eligiendo tres obras mayores:

- Una sonata. Sonata prima (Grand Solo) op.14 - 10' aprox.: se trata de una obra compuesta antes de su salida de España con destino a París en 1813. Se publicó en 1810 por Salvador Castro de Gistau y posteriormente en 1822 por Meissonnier dónde se le puso el número de opus y el título de Grand Solo.²⁰³

²⁰³ Las notas sobre las tres obras de Sor que se proponen aparecen en la edición crítica de sus obras para guitarra: JEFFERY, Brian. *The New Complete Works for Guitar Solo and Guitar Duet*. Tecla (12 vol.), 2001.

“This one-movement sonata, perhaps Sor’s finest extended work, remains still something of a mystery in its origins. Grandiose, imaginative, using the resources of the instrument to the full, it certainly dates from Sor’s Spanish period and was first published as “Sonata Prima” by Salvador Castro de Gistau in Paris in 1810 or shortly before, without opus number. As a one-movement sonata, it has affinities with the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti”. Vol. 2

EL GESTO EN LA GUITARRA

- Una fantasía. *Fantaisie Élégiaque* op. 59 - 15' aprox.: obra de madurez que el autor compone en sus últimos años de vida en París, en torno a 1835. Utilizando un género como la fantasía, que permite gran libertad formal al compositor, y distribuida en dos movimientos (introducción y marcha fúnebre); Sor compone esta lamentación por la muerte de Madame Beslay.²⁰⁴
- Un tema con variaciones. *Variaciones sobre un tema de Mozart* op.9 - 10' aprox.: Esta obra del periodo londinense de Sor fue publicada en Londres en 1821. Consta de introducción, tema, cinco variaciones y coda. Existen dos ediciones más por Meissonnier en París una de 1822 y otra de 1826, siendo esta última idéntica a la de Londres.²⁰⁵

De entre las tres obras mayores arriba mencionadas, finalmente nos hemos decantado por la fantasía por ser la más idónea, desde el punto de vista de la cadena comunicativa compositor-intérprete-público, para el propósito de este estudio del gesto y su significado en la guitarra.

A continuación vamos a proceder al análisis, contextualización y crítica de la obra en relación (entre otros factores) al gesto musical.

²⁰⁴ “The *Fantaisie Élégiaque à la mort de Madame Beslay, née Levavasseur*, is a threnody, a lamentation on a death, a work of unrelieved grief. In one sense it is specific, in that the title-page tells us the name of the person on whose death it was composed. In another sense it is personal, for the composer himself had not long to live. And in a final sense, it can be regarded as an eloquent reflection on death as part of the human condition. This is the work of which Mitjana wrote of “une inspiration pleine de noblesse” (in A. Lavignac’s *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, [1917?]). A funerary urn is engraved on the cover of the original edition. A long introduction, *andante largo*, leads into a funeral march, at the end of which the dead one’s name is pronounced”. *Ibidem*, Vol. 7

²⁰⁵ “One of Sor’s most famous works, this set of variations seems to have been inspired by the first London performance of Mozart’s *Magic Flute* in May 1819. The theme which Sor used comes towards the end of Act I, and the original German words are “*Das klinget so herrlich*”, which in Italian is variously translated as “*O dolce concerto*”, “*O dolce armonia*”, and “*O cara armonia*”. *Ibidem*, Vol. 1

EL COMPOSITOR Y LA OBRA

En este punto nos proponemos destacar algunos datos relevantes del compositor en relación a la obra que permiten hacernos con un contexto sobre la génesis de la misma.

Año de composición y publicación

Los 61 años de vida del compositor se reparten de la siguiente manera:

- 1778-1813, treinta y cinco años en España
- 1813-1815, dos años en París
- 1815-1822, siete años en Londres
- 1823-1826, tres años en Moscú
- 1826-1839, trece años en París

La Fantasía Elegíaca op.59, que él mismo editó, pertenece al último periodo de la vida de Sor. Sobre la fecha de composición y publicación se puede aventurar con bastante precisión el año 1835. También se conocen datos sobre la dedicataria póstuma, Madame Beslay, que era una alumna suya.²⁰⁶ La Fantasía es además la última obra que compuso Sor para guitarra sola; el

²⁰⁶ “Charlotte Beslay was a pianist, associated with Rossini, who said of her: “Madame Beslay touche le piano comme une grande artiste” (“Madame Beslay plays the piano like a great artist”). Her husband, Charles Beslay, wrote: “J’épousai, en 1833, la fille d’un colonel d’artillerie, ancien aide-de-camp du Maréchal Ney, et petite-fille de M. Delorme, propriétaire du passage qui porte son nom ... Au bout de dix-huit mois, ma pauvre femme, si brillante de jeunesse et de beauté, mourut en mettant au monde un fils” (“In 1833 I married the daughter of an artillery colonel who had been aide-de-camp to Marshal Ney, and the granddaughter of M. Delorme, the proprietor of the passage which bears his name [the Passage Delorme in Paris] ... After eighteen months, my poor wife, so brilliant in youth and beauty, died while bearing a son”) (Charles Beslay, *Mes Souvenirs*, Paris, 1873, pp. 136-9)”. Ibidem, vol. 7

EL GESTO EN LA GUITARRA

op. 60 publicado en 1836 son 25 estudios que venían a complementar el *Méthode pour la guitare* que publicó en 1830, y los últimos opus 61, 62 y 63, publicados entre 1837 y 1839, son dúos de guitarra.

En este período Sor se gana la vida principalmente con su labor concertística, sus clases de guitarra y las ventas de sus obras que empieza a editar él mismo. Sus composiciones para dúo de guitarras se concentran en estos años finales de su vida, algunas de las cuales interpretará él mismo con su compatriota Aguado y con su discípulo Coste. Vive con su hija Cecilia que morirá en 1837, dos años antes de su propia muerte.

Género y estilo musical

Desde los tiempos de los vihuelistas la fantasía ha estado vinculada a los instrumentos de cuerda pulsada. Aunque Fernando Sor no siempre concibe este género en relación a los patrones tradicionales que confieren al género cierta libertad formal (alguna vez utiliza el formato “tema con variaciones” para estas composiciones), el caso que nos ocupa y al menos otras cinco fantasías se acercan más al concepto de fantasía de la época.²⁰⁷

The fantasia is a genre in which the composer is free to manipulate thematic material without regard for organic development, to explore harmonic regions without a long range harmonic plan, and to build whole sections on textural contrast.²⁰⁸

Es de destacar que el segundo movimiento de la fantasía es una marcha fúnebre con todo lo que conlleva este género, pero de ello trataremos más

²⁰⁷ Sobre las fantasías de Sor, en el sentido que hablamos aquí, encontramos un clarificador estudio en el libro editado por Luis Gásser. SCHUTTENHELM, Thomas. Estudios sobre Fernando Sor. Capítulo XXIV, The use of listening strategies in the fantasias (not in variation form) of Fernando Sor. Publicaciones de ICCMU: Madrid, 2003.

²⁰⁸ La fantasía es un género en el cual el compositor es libre para manipular el material temático sin pensar en el desarrollo orgánico, para explorar regiones armónicas sin un largo plan armónico, y para construir secciones enteras con textura contrastante.

adelante cuando relacionemos otras marchas fúnebres de Sor. En la obra imperan los rasgos clásico-románticos del lenguaje musical de la época con claros efectos del Sturm und Drang en favor de un plan programático que luego trataremos de desvelar. Otro aspecto destacable del estilo es el uso de la escritura operística orquestal típica de Sor y de algunos de sus contemporáneos.

Propósito de la obra

Nada más revelador del propósito de la obra que el propio título de la misma: *Fantaisie Elégiaque pour guitare seul à la mort de Madame Beslay, née Levavasseur*.

También el hecho de que el segundo movimiento de la obra sea una marcha fúnebre nos pone en aviso sobre los propósitos de la obra (en la cubierta de la edición original aparece un grabado de una urna funeraria). Por otro lado podemos ver esta última obra para guitarra sola como un icono del testamento musical guitarrístico del autor. Por todo esto podemos emparentarla con una de las últimas sonatas más importantes de J. L. Dussek (1760-1812): *Elégie harmonique sur la mort de son altesse royale, le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de sonata para piano forte*.

La obra posee un pathos retórico acusado, haciendo uso de dinámicas, registros y tensión armónica exageradas y subrayando los recursos expresivos. [...] El efecto general de una pieza como esta es grandilocuente y de expresión casi teatral; se deriva tanto del estilo heroico del periodo medio de Beethoven como del discurso terso e introvertido de su último periodo estilístico –y es más representativo de la sensibilidad de la época que ninguna otra obra.²⁰⁹

²⁰⁹ PLANTIGA, Leon. La Música Romántica. Akal: Torrejón de Ardoz (Madrid), 1992. pp. 108-109.

EL GESTO EN LA GUITARRA

Aspectos formales a gran escala

La fantasía consta de dos movimientos: *Introducción* y *Marcha Fúnebre*, cuyas indicaciones de carácter y tempo son Andante Largo y Andante Moderato. El compás de C y la armadura de Mi menor se mantienen a lo largo de la obra salvo en el Cantabile de la marcha con armadura correspondiente a Mi mayor.

La *Introducción* a su vez se divide en cuatro secciones marcadas con otros tantos calderones:

- La primera sería la introducción propiamente dicha con cierta ambigüedad tonal finalmente resuelta para acabar en la dominante de Mi menor.
- La segunda un aria claramente en la tonalidad de la obra y con perfecta simetría de frase de 16 compases y su subdivisión correspondiente en 8 y 8. El aria se repite, esta vez adornada.
- La tercera en la tonalidad del relativo mayor Sol, contrastante con la anterior, no solo en la tonalidad, si no, en la textura y desarrollo estructural de mayor libertad.
- La cuarta sección comienza en la tonalidad de La menor, modula a Mi menor y termina enfatizando la dominante para dar paso a la entrada de la marcha en Mi menor.

La *marcha fúnebre* se divide en secuencias las más de las veces entre signos de repetición:

- La primera secuencia de ocho compases empieza en Mi menor terminando en el tercer grado Sol M (signo de repetición).

PROCEDIMIENTOS

- La segunda secuencia de ocho compases empieza en el quinto grado y termina en la tónica (signo de repetición).
- La tercera tiene un cambio de armadura y una indicación de carácter Cantabile. Como las anteriores ocho compases y repetición. El recorrido armónico desde el primer grado del homónimo mayor (Mi mayor) hasta el quinto de esa misma tonalidad Si mayor.
- La cuarta secuencia es de ocho compases y repetición como las anteriores, y mantiene la armadura de Mi mayor. A mitad de la secuencia (4 compases) se termina el cantabile puntuado con un calderón y comienza la segunda mitad con textura polifónica a tres voces. El recorrido armónico desde quinto grado a la tónica (Si mayor-Mi mayor).
- En la secuencia quinta se vuelve a la armadura de Mi menor (un sostenido) y no tiene signo de repetición. Es una secuencia de transición con importante ambigüedad tonal en sus primera parte enfatizando el sexto grado Do mayor y desembocando en el quinto tras seis compases monódicos en el registro grave.
- La sexta secuencia es una vuelta a la marcha inicial (primera secuencia) con una leve ornamentación en la melodía.
- La séptima secuencia es la continuación de la marcha que ya se expuso en la segunda secuencia, esta vez sin los signos de repetición.
- La última secuencia es una larga coda de estructura ternaria de 8+8+8 y prolongación de 4 más. Los ocho primeros compases enfatizan el cuarto grado (La menor) y la tónica con sendas dominantes, los siguientes ocho compases comienzan con un *forte* repentino en sexto (Do mayor) y tercer (Sol mayor) grados para

EL GESTO EN LA GUITARRA

terminar en *dolce* con una rica armonía concluyendo en tónica. Los siguientes cuatro compases son el adiós final de la marcha que antes de acabar aun revive enfatizando el sexto grado con la indicación *peu forte* que se diluye en los armónicos finales y el pianísimo del final.

Aspectos formales a pequeña escala

Solo vamos a ver el detalle final de la obra. La despedida a Charlotte con las anotaciones vocales en el salto melódico de tercera menor.²¹⁰



EJEMPLO I. cc.90-93



EJEMPLO II. cc.98-final

Aún tenemos tiempo de una última frase de despedida en textura acórdica cuyos cuatro compases finales, estáticos armónicamente hablando, nos

²¹⁰ Ver EJEMPLO I

regalan una metáfora sonora²¹¹ del momento más trascendental del ser humano: el fin de su existencia en este mundo. Los sonidos más misteriosos y elevados de la guitarra, los armónicos, que contrastan con los más terrenales y graves.

²¹¹ Ver EJEMPLO II

El punto de vista del guitarrista: Preludio nº3 (Heitor Villa-Lobos).

Para ejemplificar como se puede tener en cuenta la perspectiva del intérprete (además del compositor y del observador) en el análisis del gesto y su significado, vamos a analizar un fragmento de una obra del compositor **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959): *Preludio para guitarra nº3*.

De sus obras para guitarra resaltan sus *Doce Estudios* (1929), sus *Cinco Preludios* (1940) y su *Concierto para guitarra* (1951), obras todas ellas que guardan una estrecha relación y que son hitos del repertorio del instrumento.

Villa-Lobos guardaba una relación especial con el instrumento, tenía una gran facilidad improvisadora en el mismo, que adquirió gracias a su experiencia personal en orquestas ambulantes de Río que interpretaban principalmente chorões cariocas.

En los años 20 del siglo pasado Segovia conoció a Villa-Lobos en París. Rápidamente el guitarrista le pidió un estudio y Villa-Lobos le sorprendió con doce, como el propio Segovia escribió en el prefacio de la publicación.²¹² Se han comparado esta serie de doce estudios (dedicados al maestro Segovia) a otras series para otros instrumentos como las de Paganini o Chopin. Fueron compuestos entre 1924 y 1929, y se puede decir que en estos se pueden ver “ideas musicales que serán utilizadas mucho más tarde en los Preludios (1940).”²¹³

²¹² VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études* (1929). París: Max Eschig, 1953.

²¹³ [...] musical ideas which will be used very much later in the Preludes (1949). SANTOS, Turibio. *Heitor Villa-Lobos and the guitar*. Bantry (Ireland): Wise Owl Music, 1985. Publicado originalmente por el Museo Villa-Lobos de Río de Janeiro en 1975. p. 21

EL GESTO EN LA GUITARRA

“Esas apasionadas declaraciones de amor para el instrumento”.²¹⁴ Así definiría Turibio Santos los Cinco Preludios²¹⁵ que Villa-Lobos dedicó a su segunda esposa Arminda Villa-Lobos, Mindinha. Poco más vamos a decir de esta obra maestra para la guitarra del siglo XX, los grandes interpretes que la llevaron a las salas de concierto, y los discos básicos de cualquier amante del instrumento, hablan por si solas.

La historia del *Concierto para guitarra* (1956) pasa por la insistencia de Segovia en convertir la Fantasía concertante inicial, en un verdadero concierto, con la inclusión de una cadenza, en la que Villa-Lobos “... crea una síntesis de todos sus anteriores trabajos para guitarra y sus invenciones técnicas para este instrumento”.²¹⁶

Con esta breve introducción hemos querido resaltar la importancia de la obra para guitarra del compositor brasileño, no solamente en relación a su propia producción, sino en relación al repertorio de la guitarra clásica.

La perspectiva del compositor

El *Preludio nº 3* de Heitor Villa-Lobos forma parte del conjunto de cinco preludios para guitarra sola que el compositor dedicó a su segunda esposa y cuya publicación se hizo en la editorial Max Eschig, francesa, que hoy día pertenece a la alemana Schott. También existen algunos manuscritos de estos preludios en el Museo Villa-Lobos de Río de Janeiro. Se trata de

²¹⁴ [...] those passionate declarations of love for the instrument. *Ibidem*. p. 30

²¹⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. Cinq Préludes (1940). París: Max Eschig, 1954.

²¹⁶ [...] creates a synthesis of all his earlier works for guitar and his technical inventions for this instrument. TARASTI, Eero. “Instrumental Solo Works: Guitar Works” en Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959. Jefferson (NC): Mcfarland, 1995. p. 352

borradores y copias en limpio donados al museo por la familia Guimarães (la familia de la primera esposa de Villa-Lobos) en diciembre de 1991.²¹⁷

Estos manuscritos nos permiten comprender mejor el proceso compositivo del autor. El investigador Eduardo Meirinhos ha profundizado en dos trabajos en este sentido: uno sobre los *Doce estudios* para guitarra y otro en el que se ocupa de la *Suite Popular Brasileña*, el *Choros nº1*, y los *Cinco Preludios*.

Las referencias a los *Doce estudios* son inevitables si se quiere tratar la composición de los *Cinco Preludios*. Según Turibo Santos y otros muchos especialistas, Villa-Lobos en los doce estudios utiliza la propia guitarra como fuente de inspiración. En estos estudios encontramos muchas innovaciones estilísticas que podríamos decir provienen del uso idiomático del instrumento.

Estos estudios son de una importancia fundamental en la literatura guitarrística del siglo veinte, debido a la originalidad de sus innovaciones técnicas, armónicas y melódicas que han transformado la escritura idiomática para el instrumento. Ellos reformularon el lenguaje de la guitarra, añadiéndole elementos técnicos y musicales que eran, hasta entonces, desconocidos cuando son comparados con tratados y métodos de maestros anteriores como D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste, y F. Tárrega, entre otros.²¹⁸

El autor tiene pues definido su estilo compositivo cuando aborda la composición de los preludios. Recordemos que los estudios los compone durante la segunda mitad de los años veinte de siglo pasado y los preludios diez años más tarde. Estos preludios de 1940 son una obra de madurez del

²¹⁷ MEIRINHOS, Eduardo. "Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros nº1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences" (2003). Electronic Theses, Treatises and Dissertations. [Consultado: Mayo 2012]

²¹⁸ *Ibidem.* p.19.

EL GESTO EN LA GUITARRA

compositor. Se trata fundamentalmente de retratos musicales. Son un homenaje, o mejor dicho cinco homenajes, a las gentes y al pueblo brasileño.

Se discute sobre la posibilidad de que hubiera un sexto preludio, el más bonito según Segovia, pero todo apunta a que no fuera más que una leyenda más en la vida del genial intérprete. En todo caso, como anteriormente hemos dicho los preludios son retratos u homenajes musicales:

- Preludio nº1: “Melodía lírica. Homenaje al pueblo de Brasil”
- Preludio nº2: “Melodía capoeira, melodía capadocia. Homenaje al malandro”
- Preludio nº3: “Homenaje a Bach”
- Preludio nº4: “Homenaje a la cultura brasileña indígena”
- Preludio nº5: “Homenaje a la vida social, y a los jóvenes que concurren a los conciertos y teatros de Río”²¹⁹

Sobre estas inscripciones (que no aparecen en la edición impresa) también se ha hablado mucho:

Desde los años setenta circulan en el uso común, relacionados con cada preludio, unos títulos cuya paternidad es atribuida al propio Villa-Lobos: no ha sido posible sin embargo encontrar alguna fuente de primera mano para tales títulos y solamente se ha sabido que fueron divulgados por Turibio Santos [...]. La fuente de Turibio Santos resulta ser unos

²¹⁹ *Ibidem*, pp.31-34.

apuntes tomados en 1958 con ocasión de una conferencia de Heitor Villa-Lobos.²²⁰

Sean más o menos apócrifas estas inscripciones, en cualquier caso son bastante acertadas, y sobre todo en lo referente a nuestro caso de estudio, el tercer preludio de la serie, cuya segunda parte ya vimos que utiliza una técnica propia del maestro de Eisenach.

Volviendo a la técnica compositiva del autor y al estudio de la misma mediante el cotejo de los manuscritos en comparación a la edición impresa, podemos observar la capacidad de Villa-Lobos “para darse cuenta del potencial idiomático del instrumento”.²²¹ El gran conocimiento por parte del compositor del instrumento, le permitió “crear una relación simbiótica entre los aspectos técnicos y musicales en su escritura para el instrumento”.²²² En muchas ocasiones encontramos en la obra para guitarra de Villa-Lobos (también en nuestro preludio nº 3) técnicas muy específicas del instrumento.

[...] artilugios técnicos que son especialmente característicos del instrumento. Por ejemplo, uno de los artificios técnicos frecuentemente encontrados es el uso de la misma disposición de los dedos que discurren por el mástil del instrumento [...]; este artificio particular

²²⁰ Degli anni '70 circolano nell'uso comune, correlati ai singoli preludi, dei titoli la cui paternità è attribuita allo stesso Villa-Lobos: non è stato possibile però trovare alcuna fonte di prima mano per tali titoli ed è stato accertato solamente che essi furono divulgati da Turibio Santos [...]. La fonte di Turibio Santos risulta essere una serie di appunti presi nel 1958 in occasione di una conferenza di Heitor Villa-Lobos. Fragmento de la introducción de la nueva edición de los preludios de Villa-Lobos. ZIGANTE, Frédéric. Heitor Villa-Lobos. Cinq Préludes, nouvelle édition revue et corrigée par Frédérick Zignate. Eschig, 2007: V.

²²¹ MEIRINHOS, Eduardo. “Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros nº1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences” (2003). Electronic Theses, Treatises and Dissertations. [Consultado: Mayo 2012] p.95.

²²² *Ibidem*, p.95.

EL GESTO EN LA GUITARRA

frecuentemente crea una sensación impresionista. especialmente cuando está asociada con notas pedal en cuerdas al aire.²²³

Del cotejo de los manuscritos también se puede concluir que los borradores del compositor le servían para “refinar la idea original de un pasaje y a veces la concepción de la pieza completa”.²²⁴ En cuanto a las copias a partir del borrador, para el compositor es el momento de repensar la obra, “suprimiendo o modificando ideas preexistentes y frecuentemente añadiendo nuevos elementos, el procedimiento de copia de una obra se convierte en un proceso de reescritura de la obra”.²²⁵ También nos informan los manuscritos de la costumbre de Villa-Lobos de añadir la mayoría de las indicaciones de agógica y dinámica tras las pruebas de lectura finales justo antes de la impresión.²²⁶

Todo esto nos lleva a pensar que Villa-Lobos tiene muy interiorizado el instrumento y que explota y explora sus posibilidades musicales a partir de una idea orgánica del mismo y de la interacción del guitarrista con el instrumento. Sus ideas musicales son primariamente ideas gestuales, o al menos se podría decir que la indagación de las posibilidades gestuales le lleva a aspectos musicales difícilmente dissociables del instrumento. También se puede concluir que las posibilidades tímbricas del instrumento son especialmente tratadas por el autor en la digitación y ataque propuesto, y en las indicaciones de agógica y dinámica.

La perspectiva del guitarrista

Vamos a elegir dos músicos universales e imprescindibles en el renacimiento del instrumento como el maestro Andrés Segovia (1893-1987) y

²²³ *Ibidem*, pp.95-96.

²²⁴ *Ibidem*, p.96.

²²⁵ *Ibidem*, p.96.

²²⁶ *Ibidem*, p.73.

el genial guitarrista Julian Bream (1933-2020). No solo hemos elegido estos intérpretes por su excelsa calidad artística sino por su especial relación con la obra de Villa-Lobos.²²⁷

Sabemos de la estrecha relación de Segovia y Villa-Lobos, este le dedicó los estudios y el concierto para guitarra. Los preludios también iban a ser dedicados en un principio al maestro de Linares pero algunas desavenencias hicieron que al final la dedicatoria fuera para su mujer Arminda. Segovia fue el primero en incluir obras de Villa-Lobos en sus conciertos y también el primero en grabarlas.

Julian Bream fue un gran estudioso de la obra de Villa-Lobos y de ello nos ha quedado constancia en la grabación de la integral de los preludios, los estudios y el concierto para guitarra.

Como intérpretes también tienen en común su sonido característico que recorre una amplia paleta tímbrica. Si siguiéramos la clasificación que hace Angelo Gilardino de los tipos de guitarrista (monocromos o orquestadores), situaríamos a ambos en la segunda categoría.

Disponemos de dos vídeos que nos van a permitir hacer una comparación entre la interpretación del preludio nº3 de Villa-Lobos por parte de Segovia y por parte de Bream. El video de Segovia que vamos a visionar²²⁸ es un fragmento del documental-entrevista *Andrés Segovia dans Renaissance de la Guitare* presentado por Robert J. Vidal. Fue grabado en Santiago de Compostela en 1965 y la entrevista se intercala con algunas actuaciones, entre ellas el preludio en cuestión.

²²⁷ Segovia grabó el preludio nº 3 de Villa-Lobos en 1955 y Bream la integral de los preludios en 1956 y en 1972.

²²⁸ Aquí está el enlace a youtube: [Interpretación de A. Segovia](#) [visionado en abril 2020]

EL GESTO EN LA GUITARRA

En cuanto al vídeo de Bream, este forma parte de una recopilación de actuaciones del guitarrista entre 1962 y 1979 que recuperó la BBC de sus archivos para una serie de programas llamado Legends (sólo aparece la segunda parte del preludio).²²⁹

*La perspectiva del musicólogo: Análisis musical de la sección B.*²³⁰

El Preludio nº 3 está escrito en forma binaria con Da Capo: A-B-A. Como se puede ver en otros preludios, la intención del autor es hacer convivir dos estilos diferentes, uno para cada sección, absolutamente adaptados a la sonoridad personalísima de la guitarra de Villa-Lobos. Las dos secciones son contrastantes (como puede observarse en otros preludios) en múltiples aspectos:²³¹

- Rítmicamente: Con continuos cambios métricos que generan una atmósfera impredecible, quasi improvisatoria, en la sección A. Mientras que en la B el uso del Estilo Brisé, inspirado en Bach (de ahí el sobrenombre del preludio: Homenaje a Bach²³²) se caracteriza por un patrón melódico-rítmico en semicorcheas que sirve de motor rítmico de la sección.
- Armónicamente: De inspiración impresionista, la sección A usa una técnica armónica muy utilizada por Villa-Lobos que consiste en el

²²⁹ Aquí está el enlace a youtube: [Interpretación J. Bream](#) [visionado en abril 2020]

²³⁰ Nos vamos a limitar a comparar la sección B por razones obvias y por ello presentamos este pequeño análisis.

²³¹ HUETHER, Joy. "Villa-Lobos's Cinq Préludes: an analysis of influences". Eugene (OR): 2011. Tesis para la obtención de título de Master of Arts presentada en la School of Music and Dance de la Universidad de Oregón.

²³² SANTOS, Turibio. Heitor Villa-Lobos and the guitar. Bantry (Ireland): Wise Owl Music, 1985. Publicado originalmente por el Museo Villa-Lobos de Río de Janeiro en 1975. p. 33

PROCEDIMIENTOS

desplazamiento a lo largo del mástil de una postura (acorde), que simultáneamente discurre con un pedal armónico. En la sección B la obra se sitúa sin ambigüedades en la tonalidad de la menor.

Una vez llegados a la sección B, la tonalidad de La menor, a diferencia de lo ocurrido en la sección anterior, se confirma sin ambages. El motor rítmico de semicorcheas y el uso de Estilo Brisé nos adentran en otra época, la de Bach. La melodía es doble, por un lado la voz superior se mantiene en una misma nota y la voz inferior desciende por grados (cromáticos al comienzo del motivo) una séptima.

Este diseño²³³ se va a repetir doce veces en dos frases iguales de seis compases cada una. En medio de estas frases un compás que nos permite ir de nuevo al inicio melódico en el traste 12 de la primera cuerda, un quinto grado (Mi) de la tonalidad (La menor). Al final de la segunda frase llegamos a la casilla de repetición para inicial el “da capo”.

Hay un hecho que hace que la combinación de esta técnica instrumental barroca se escuche con una sonoridad bien distinta. Se trata de los acordes en los que descansa el diseño melódico en estilo Brisé del que hemos hablado antes: Dm7, Am7, BØ7, Am7, G#dis7 y final en tónica Am.



EJEMPLO III. c.23

²³³ Ver EJEMPLO III

EL GESTO EN LA GUITARRA

La perspectiva del compositor, del guitarrista y del observador: Análisis gestual de la sección B

El motor rítmico de semicorcheas²³⁴ y el uso de Estilo Brisé que nos adentraba en otra época, la de Bach, como vimos en el análisis musical, son parte esencial en el gesto musical asociado a este motivo. Por otra parte también hay que tener en cuenta las indicaciones de agógica, *Molto adagio* e (dolorido) y de dinámica *f* expresivo. El gesto musical básico de la sección B se repite 6 veces en sendas frases musicales asociadas al mismo.

También se utiliza el gesto musical de trasladar por el mástil una disposición fija en la transición que se da a mitad de la sección B (al final del compás 28 y principio del 29).

Una vez identificados los gestos musicales habría que analizar cual es la importancia en cada gesto de las distintas manos, izquierda y derecha, y también de otros aspectos como la expresividad del rostro o del cuerpo del guitarrista.

Ya hemos dicho que esta sección podría expresar el sufrimiento profundo del ser humano, ese sentimiento que puede aparecer de manera especialmente cruel en la lenta agonía de un enfermo o un moribundo. Segovia interpreta dicha sección con una articulación muy personal cercana a los sollozos o el gimoteo de un niño (ver figura 3).



Fig. 3 c.23 (*articulación Segovia*)

²³⁴ Ver EJEMPLO III

La articulación de Bream (ver figura 4) no está fragmentada en tres trozos como hemos visto en la figura 4 en relación a la interpretación de Segovia, más bien utiliza un solo arco que engloba toda la melodía descendente poniendo el dramatismo en un sonido con mucho vibrato y mucho peso, y en un discurso pausado pero continuamente tenso. Las diferencias en la digitación de la mano izquierda son acordes a sus respectivas ideas en cuanto al fraseo y la sonoridad.



Fig. 4 c.23 (articulación Bream)

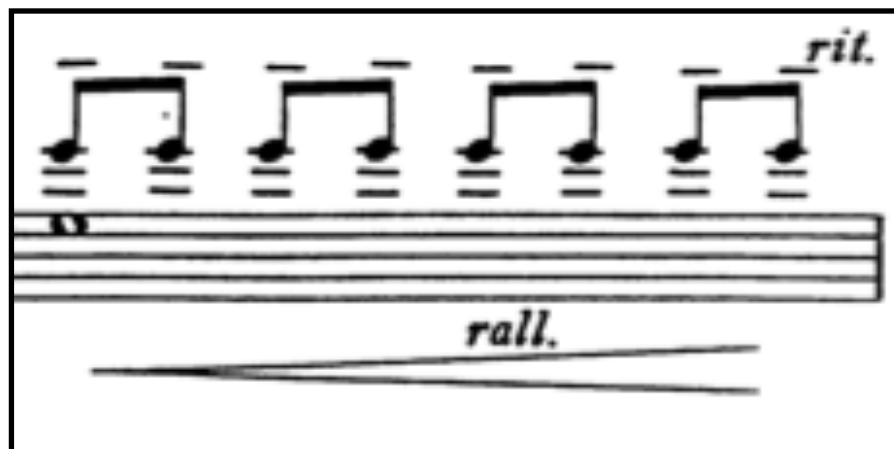
A continuación vamos a analizar el significado de la obra apoyándonos en algunos de los parámetros de la teoría del gesto que vimos en la introducción: articulación melódica, interacción del sonido en un contexto virtual de fuerzas (gravedad, magnetismo e inercia), uso de recursos idiomáticos, etc.

Hemos terminado la sección A con una semicadencia en la dominante y el compositor nos indica un sonido apoyado para la nota Mi del último compás²³⁵ de la sección A que anticipa la melodía más aguda de la primera frase de la sección B.

Ese cambio de sonido, su regulador dinámico y el ritardando final nos anticipan el carácter de la segunda sección *molto adagio e (dolorido)*.²³⁶

²³⁵ Ver EJEMPLO IV

²³⁶ Ver EJEMPLO III



EJEMPLO IV. c.22

Hemos entrado en otro mundo sonoro donde el lento dolor se va a destilar en cada una de las seis frases que repiten el motivo bachiano. Más indicaciones: *f* expresivo y glissando de 7ª. El gesto en ambas manos traduce estas indicaciones con vibrato y ataques contundentes, casi golpes, cuyo único alivio es conseguido al final de cada frase en un acorde reparador, que podemos incluso arpeggiar (dulcificar) y que dosifica la tensión global. La melodía que desciende por segundas comienza siempre en descenso cromático, encadenando la mayoría de las veces 3 y 4 notas a distancia de semitono. Las fuerzas virtuales en que se enmarca esta segunda parte están actuando nítidamente. La inercia impuesta desde el inicio (insinuada en el último compás de la sección A) por los motivos melódicos en Estilo Brisé, solo puede verse compensada por la fuerte atracción de la tónica al final de la sección, salvo que se quiera alargar ese purgatorio, lo que lleva al compositor a abortar la cadencia con una transición que acumula tensión hasta volver al inicio (la dominante) de ese recorrido doloroso de seis frases para definitivamente descansar en el acorde de tónica, La menor. La gravedad tonal de la sección B está magníficamente elaborada y resuelta, y el magnetismo entre intervalos en cada frase mantiene esa distribución o dosificación de la tensión que no llega a la ruptura, lo que permite al compositor un gran arco expresivo que engloba toda la sección B.

6. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS



Fundación Louis Vuitton (París)

En este procedimiento analítico vamos a unir el aspecto sonoro con la dimensión dinámica y expresiva del movimiento. Los parámetros del análisis estructural y formal (motivos, frases, secciones...) tendrán que incluir el gesto y el movimiento en la configuración de la forma musical; así como los parámetros relacionados con la expresión y el carácter se analizarán teniendo en cuenta los aspectos expresivos del gesto y el movimiento. Además de los análisis musicales tradicionales, podemos

PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

incluir algún procedimiento nuevo como el análisis musical teniendo en cuenta el *contexto virtual de fuerzas* (que ya hemos sucintamente explicado en alguno de los ejemplos analizados en los capítulos previos) o como una adaptación a la guitarra de *métodos dinámicos del análisis musical* del movimiento usados por el musicólogo John Rink en estudios sobre la música de Chopin.

Los métodos dinámicos consisten en la visualización en un diagrama animado del recorrido de las manos a lo largo del diapasón, en el caso de la guitarra, de una manera dinámica para una obra y una digitación dada. En el caso de estudio de la parte que sigue a esta se verá una animación que pretende ejemplificar el resultado de la aplicación de este método en un fragmento de la obra a tratar.

En el caso del análisis de la interpretación, el aspecto comparativo va a ser importante. Por un lado la comparación con el análisis musical de la partitura y por otro lado la comparación entre diferentes interpretaciones. Para este análisis de la interpretación vamos a desarrollar un procedimiento que llamamos análisis músico-gestual a partir de una grabación audiovisual que incluye las siguientes fases:

Transcripción y codificación de gestos

Sincronización con el discurso sonoro

Presentación de datos para su interpretación

Con los datos que se obtengan del análisis músico-gestual se tendrán más argumentos para relacionar los aspectos sonoros, gestuales y de significado. Se trata, como nos propusimos al principio, de trascender del puro análisis

hacia cuestiones más *elevadas* y que indagan en la misma razón de nuestra existencia y el sentido de nuestros actos vitales como hacer, interpretar o escuchar música.

El procedimiento

Este procedimiento combina y adapta alguno de los métodos usados por disciplinas muy diversas: Semiótica del Lenguaje,²³⁷ Psicología Cognitiva, Biomecánica²³⁸ o la Musicología de la *Performance*. Este procedimiento no ha sido empleado hasta ahora como método de análisis, y nuestro objetivo es probar su utilidad para el estudio del gesto en la guitarra. A continuación presentamos las distintas fases del procedimiento, cuya única premisa es la obtención de un registro audiovisual de la obra para guitarra que deseemos estudiar y la partitura de la misma:

1. Organizar el contenido audio con ayuda del programa informático Sonic Visualiser:²³⁹ organizar en el sentido de hacer un análisis **estructural** de la interpretación en relación a la partitura anotando en la misma las frases, semifrases y células motívicas recogidas auditivamente. Utilizaremos **ligaduras** y **texto** en azul para estas anotaciones.
2. Análisis musical de los aspectos de la **dinámica** (también con ayuda de Sonic Visualiser). Utilizaremos **reguladores** y **texto** en rojo para estas anotaciones.
3. Análisis musical de los aspectos de **agógica** (también con ayuda de Sonic Visualiser). Serán necesarias varias audiciones y varios tipos

²³⁷ Ver el apéndice del libro de David MacNeill: *Gesture and Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

²³⁸ Ver el ensayo de Leon Van Noorden, “The Funcional Role and Bio-Kinetics of Basic and Expressive Gestures in Activation and Sonification” publicado en: *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010.

²³⁹ Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

de *tapping* para lograr un análisis del audio lo más completo posible. Utilizaremos **texto** en rojo para estas anotaciones.

4. Señalar los puntos de **énfasis prosódico** o acentos, sobre la partitura o la línea temporal. Usaremos **cajas** en verde para las notas o acordes acentuados.
5. **Sincronización** del fraseo gestual localizando los gestos en relación al audio, con la ayuda del programa informático ELAN²⁴⁰ y siguiendo la división que proponemos aquí:
 - *Control primario*: movimiento del tronco.
 - *Cabeza*.
 - *Rostro*: movimientos faciales expresivos.
 - *Extremidad derecha*: principalmente mano y brazo.²⁴¹
 - *Extremidad izquierda*: principalmente mano y brazo.²⁴²
6. **Tipificar** los gestos. Aunque como veremos más adelante, hablaremos de aspectos o dimensiones en lugar de tipos, dado que muchos gestos comparten características de las categorías analíticas aquí propuestas²⁴³.

²⁴⁰ ELAN es un programa de anotación en video desarrollado por el Instituto Max Planck de Psicolingüística.

²⁴¹ Podría tenerse en cuenta un estudio más afinado del comportamiento gestual de los dedos pero en este momento los movimientos de los dedos son en su mayoría gestos técnicos.

²⁴² Lo mismo que hemos apuntado para los dedos de la derecha se puede decir para los de la izquierda.

²⁴³ Ver el apartado TYPES OF GESTURES del libro de David MacNeill: *Gesture and Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2005. p.38-44.

- *Icónico*: gestos que representan imágenes de entidades o acciones concretas.
- *Metafórico*: gestos que representan imágenes abstractas.
- *Deíctico*: gestos que apuntan en una dirección.
- *Acentuación*: gestos que remarcan el aspecto rítmico.

7. Dividir el gesto en **fases**:

- *Preparación*: Es un movimiento previo desde una posición inicial al espacio gestual donde puede iniciarse el gesto. La preparación sugiere el momento en el que el patrón gestual empieza a darse forma a nivel cognitivo en el intérprete.
- *Desarrollo*: Es la fase del gesto con sentido o significado pleno y donde se focaliza buena parte de la energía (sobre todo en el *climax*).
- *Retracción*: Es un movimiento hacia una posición de descanso y que supone el fin de la descarga semántica del gesto. Algunas veces si se concatenan varios gestos no hay lugar a la retracción y tras el desarrollo empieza la preparación del gesto siguiente.

8. Reorganizar el contenido audiovisual de manera que volvamos a recorrer todas las fases para resolver posibles incertidumbres analíticas que pudieran aparecer durante el transcurso del procedimiento.

III. CASO DE ESTUDIO: CAPRICHÓ ÁRABE (F. TÁRREGA)

En el trabajo aquí presente hemos visto la conveniencia de considerar el hecho musical como un hecho escénico. Es decir, que además de la parte auditiva o musical nos hemos interesado por la parte visual y dinámica de la música. Hemos visto, también, que son los gestos musicales los que cumplen esa misión de unir movimiento y sonido. Además hemos observado que ese comportamiento *multimodal* no está exento de una capacidad semiótica de importancia central en nuestro trabajo.

Hemos puesto en relieve que el gesto musical está presente en los distintos momentos de la cadena comunicativa *compositor-intérprete-receptor*, y que esta particularidad nos permite a su vez tener un punto de vista múltiple y, por tanto, una perspectiva completa del complejo hecho musical a estudiar.

Una buena parte de nuestros esfuerzos se han centrado en la comprensión del proceso mental que hay detrás del fascinante mundo de la creación, la interpretación y el disfrute de la música. No se trata de un simple capricho. Detrás de ese interés se escondía la búsqueda de un procedimiento analítico innovador que no puede ser certero, o al menos así lo sentimos, sin ese trabajo previo. Además tenemos que añadir que esa comprensión de los procesos mentales asociados al hecho musical (que van desde la relación con la memoria y con las emociones hasta las más complejas capacidades de nuestra mente consciente, imaginativa y creadora) nos sitúan en un plano privilegiado a la hora de trascender (como también indicamos en nuestros objetivos) hacia preguntas que son más propias de otras áreas de

PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

conocimiento. Ha llegado la hora de la verdad. Pongamos a prueba nuestro procedimiento de análisis y veamos cuánta luz arroja sobre nuestro tema de estudio.

7. EL COMPOSITOR Y LA OBRA



Sombrillas tailandesas (Chiang Mai)

Francisco Tárrega (1852-1909) es una figura clave en el mundo guitarrístico por múltiples razones: por la recepción de su obra (ya sea mediante la edición y reedición de sus obras), por las grabaciones de su catálogo (tanto parciales como integrales), por la inclusión de sus obras en los programas de estudio de cualquier conservatorio del mundo, por la programación de sus obras en los recitales de guitarra, por la atención que el mundo académico ha puesto en este

EL COMPOSITOR Y LA OBRA

autor y por su legado como maestro que nos llegó a través de los testimonios que sus alumnos propagaron por medio mundo.

Siguiendo el criterio propuesto al principio (la elección de obras que gocen de una posición privilegiada en el repertorio del instrumento) se podrían barajar al menos tres: *Recuerdos de la Alhambra*, *Capricho árabe* o *Gran Jota*.

Recuerdos de la Alhambra- 6' aprox.

Publicada en 1906²⁴⁴ en Barcelona en la editorial Vidal, Llimona y Boceta. Se conserva un manuscrito del 8 de diciembre de 1898 con el título: *Improvisación ¡A Granada! Cantiga Arabe*; dedicado a su discípula y benefactora Doña Concha Gómez de Jacoby que incluye la siguiente nota breve:

Ya que no puedo ofrecer a Vd. ofrenda de más valía en el día de su Santo, acepte esta, mi pobre nota poética, impresión que sintió mi alma ante la grandiosa maravilla de la Alhambra de Granada que juntos admiramos.²⁴⁵

Esta obra utiliza el recurso técnico-musical del trémolo y que ha ejercido una gran influencia y fascinación en guitarristas y oyentes. En palabras de su discípulo Emilio Pujol : “la pieza que ha hecho a la mayoría de guitarristas”.²⁴⁶

²⁴⁴ Fecha de publicación tomada de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847 -1915*, Biblioteca Nacional, 1997. n.11706

²⁴⁵ RIUS, Adrián. *Francisco Tárrega 1852-2002. Biografía oficial*. Editado por el ayuntamiento de Vila-real, 2002. p. 89

²⁴⁶ MOSER, Wolf. *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Piles: Valencia, 2009. p.136.

Gran Jota - 10' aprox.

Es una obra típica de un virtuoso instrumentista. Consta de introducción y variaciones, y nos ha llegado en múltiples versiones y títulos. Tárrega “se sirve de la Jota aragonesa de Arcas al principio como pieza de bravura, luego como punto de partida y apoyo para los primeros pasos en el terreno compositivo”.²⁴⁷ Técnicamente explota todos los recursos del instrumento y se puede considerar el mejor compendio de técnica guitarrística del momento.

Capricho árabe - 6' aprox.

Podemos fechar la obra gracias a un manuscrito fechado el 28 de julio de 1889. Como ocurrió con otras muchas obras suyas el título de la edición impresa no coincide con *Serenata Árabe* o *Capricho Morisco* que llevan los primeros bocetos que tenemos.²⁴⁸

Como veremos más tarde, se compusieron otras obras de este estilo español por autores como Albéniz, Malats o Chapí; creaciones todas ellas con “ciertas analogías formales”.²⁴⁹

De entre las tres obras mayores arriba mencionadas, finalmente nos hemos decantado por el *Capricho árabe* por ser la que nos ofrece más posibilidades de comparación con otras obras de estilo nacionalista de su época y posteriores, también por su idoneidad para el propósito de este estudio del gesto y su significado en la guitarra.

A continuación vamos a proceder al análisis, contextualización y crítica, tanto de la obra como de su interpretación, en relación (entre otros

²⁴⁷ MOSER, Wolf. *Ibidem.* p.133

²⁴⁸ Rius, Adrián. *Ibidem.* p.65

²⁴⁹ MOSER, Wolf. *Ibidem.* p.132

EL COMPOSITOR Y LA OBRA

factores) al gesto musical y su significado. Así iremos desde el proceso creador del compositor, pasando por la recreación a través de la interpretación de un guitarrista, hasta llegar al análisis del significado músico-gestual de la misma.

*Año de composición y publicación*²⁵⁰

En 1902 Tárrega publica en la editorial Antich y Tena de Valencia la primera de sus dos series de Música para guitarra por el Maestro Tárrega. Entre las 18 obras se encuentra el Capricho Árabe (en la primera para ser más preciso). Podemos datar la obra gracias a un manuscrito fechado el 28 de julio de 1889. Como ocurrió con otras muchas obras suyas el título de la edición impresa no coincide con Serenata Árabe o Capricho Morisco que llevan los primeros bocetos que tenemos.²⁵¹ Como hemos indicado más arriba, la fecha de composición se puede precisar por la existencia de un manuscrito citado por Domingo Prat.

Guardo de Tárrega mucho y muy buenos recuerdos: tengo algunos de sus muy importantes papeles originales como “Capricho Árabe” que con su puño y letra tituló “Capricho Morisco”, lleva la fecha, 28 de julio de 1889, Barcelona.²⁵²

Género y estilo musical

Podemos situar esta composición dentro de lo que se ha llamado el alhambrismo musical. En cuanto al género, la obra tiene rasgos tanto del capricho como de la serenata. En cualquier caso, una obra de salón de claro

²⁵⁰ Los datos aquí expuestos vienen del epígrafe EDICIONES ORIGINALES Y TEMPRANAS de la obra que a continuación citamos. Wolf MOSER. *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Piles: Valencia, 2009.

²⁵¹ Adrián RIUS. *Francisco Tárrega 1852-2002. Biografía oficial*. Editado por el ayuntamiento de Vila-real, 2002. p. 89.

²⁵² Ver la voz *Capricho Árabe* en la Enciclopedia de la Guitarra por Francisco HERRERA. Ed: VP Music Media, 2004.

carácter español. La introducción refleja ese virtuosismo del capricho violinístico (algunos críticos de la época comparan a Tárrega con Sarasate) que aparece también en otras partes de la obra, concretamente en los finales de sección. El grueso de la obra se puede considerar dentro del género de la serenata, de hecho, veremos más adelante la vinculación de Tárrega con obras del mismo género de Joaquim Malats, Ruperto Chapí o Isaac Albéniz.

Dedicatario de la obra

Tárrega dedico la obra “al eminente maestro D. Tomás Bretón” y antes de publicarla en 1902 en la editorial valenciana Antich y Tena, Tárrega explica en una carta al maestro Bretón sus intenciones. En respuesta a esa carta Tomás Bretón le agradece la dedicatoria y le ofrece su ayuda en caso de que aun no haya publicado la obra.

El atrevimiento que se ha tomado Vd. con mi modesto nombre, amigo Tárrega, es un honor y favor muy grande que me rinde. Yo se lo agradezco, pero muy de veras. Sabe el alto y sincero concepto que tengo de sus méritos; figúrese, pues, si será para mí motivo de orgullo que un artista serio se acuerde de mí para tal distinción. ¡Muchas gracias! ¿Lo ha publicado? Aquí se podría hacer, si ya no lo ha hecho.²⁵³

Esto demuestra la importancia que le dio Tárrega a esta obra. Era su primera publicación y había mucho en juego, pues su carrera como concertista empezaba a declinar por motivos de salud y la economía doméstica iba a resentirse en ese aspecto.

La obra en el catálogo del autor

Aunque no es nuestro objetivo hacer aquí un exhaustivo análisis del catálogo del autor, sí que queremos poner en perspectiva la obra

²⁵³ Fragmento de la carta de Bretón a Tárrega fechada el 14 de octubre de 1901. Ver la voz *Capricho Árabe* en la Enciclopedia de la Guitarra por Francisco HERRERA. Ed: VP Music Media, 2004.

EL COMPOSITOR Y LA OBRA

seleccionada en el conjunto de su producción. Las obras de Tárrega se pueden dividir en obras originales y arreglos y transcripciones; también podemos hablar de obras con fines didácticos y obras de concierto; y por último obras de salón y obras de carácter más íntimo.

El *Capricho árabe* sería una obra original, de concierto que encaja en el repertorio de salón. Se ha querido ver un cambio de estilo compositivo a partir del *Capricho*:

[...] las composiciones y los arreglos muestran que él [Tárrega] es el primero en conseguir ahondar en los timbres del instrumento, crear música exclusivamente a partir del carácter de la guitarra.²⁵⁴

En este mismo sentido también se ve en esta composición y los *Preludios* de esa misma época (nº 1 y nº 8 de 1889 y 1891 respectivamente) "la firma manuscrita del autor... y de su guitarra"²⁵⁵ de manera a lo conseguido por Chopin al piano.

[...] el diseño melódico, la escritura y la digitación cobran a partir de ahora una trascendencia análoga a la de la hasta entonces inaudita riqueza sonora obtenida para el piano por la música de Chopin.²⁵⁶

*Vinculación con el alhambrismo musical*²⁵⁷

Se empiezan a ver en los años 40 del siglo XIX las primeras obras de temática orientalizante en diversos campos artísticos. En el tema que nos ocupa, Tárrega se vio plenamente influido por esta corriente en varias de

²⁵⁴ MOSER, op.cit. p.115.

²⁵⁵ *Ibidem.* p.115.

²⁵⁶ *Ibidem.* p.115.

²⁵⁷ Véase Ramón SOBRINO. "Alhambrismo musical español. De los albores románticos a Manuel de Falla", en *Manuel de Falla y la Alhambra*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla y Junta de Andalucía, 2005, pp. 39-70.

sus más importantes obras: Recuerdos de la Alhambra, Capricho árabe, Danza Mora, Danza odalisca, y también en sus transcripciones de Albéniz como Granada, Serenata española; Chapí como Serenata de la Fantasía Morisca o Malats y su Serenata. El subtítulo del Capricho árabe, “serenata”, no hace más que situarnos en este género español al gusto de la época. En la figura 5 vemos algunas similitudes entre el Capricho árabe y la Serenata Morisca de Ruperto Chapí.²⁵⁸

“Serenata Morisca” de R. Chapí
(Transcrita para guitarra por Tárrega le 5 de febrero 1896, Niza)

“Capricho Árabe” F. Tárrega

Fig. 5 Serenata Morisca vs. Capricho árabe.

²⁵⁸ Ejemplo sacado de la voz *Capricho Árabe* en la Enciclopedia de la Guitarra por Francisco HERRERA.

8. ANÁLISIS DE LA PARTITURA



Fundación Louis Vuitton (París)

Siguiendo las pautas metodológicas y los procedimientos analíticos que sustentan este trabajo nos disponemos a analizar la partitura de la obra elegida. En un principio el análisis musical es de corte clásico en lo estructural y lo armónico. Añadiremos al análisis tradicional de la partitura algunos aspectos relacionados con la expresión.

Aspectos formales a gran escala: disposición del material temático y los planos tonales.

Al inicio se indica el tempo Andantino, compás de tres por cuatro (este compás es solo para la introducción) y armadura de re menor. En una primera división formal, la obra se puede dividir en 5 secciones:

| CAPRICHÓ ÁRABE | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|------|
| N° de compás | c.1 | c.5 | c.9 | c.13 | c.15 | c.25 | c.35 | c.45 | c.53 | c.62 | c.63 | c.73 |
| Secciones | Introducción | | | A | | | B | C | | A-final | | |
| sub-secciones | l ₁ | l ₁ | l ₂ | a ₀ | A ₁ | A ₁ | B ₁ | C ₁ | C ₂ | a ₁ | A ₁ | fin |
| Tonalidad | La | | | Rem | | | FaM | Re Mayor | | Rem | | |
| Compás | 3 4 | | | 4 4 | | | | | | | | |
| N° de compases | 4 | 4 | 4 | 2 | 10 | 10 | 10 | 8 | 8 | 2 | 10 | 1 |

Tabla 1. Esquema formal del Capricho árabe.

La primera es una introducción de 12 compases que gravita en la dominante de la tonalidad, es decir La. La introducción está en un compás de tres por cuatro que al término de la misma va a cambiar a cuatro por cuatro hasta el final de la obra.

La segunda sección (A), es una primera exposición de la serenata. Modo menor (re), dos compases de inicio para establecer el nuevo ritmo y se pasa al tema principal presentando en dos partes casi iguales de 10+10 compases que terminan en una modulación al relativo mayor, Fa.

La tercera sección (B), segunda parte de la serenata, está compuesta de 10 compases en la tonalidad de Fa mayor (relativo mayor de la tonalidad de la obra). Los últimos compases de la sección se produce la modulación a la tonalidad de Re mayor.

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

La cuarta sección (C) está en la tonalidad del homónimo mayor y se puede dividir en dos partes de 8+8 compases.

La última sección (A-final) es una vuelta a la serenata inicial (A) en su tonalidad inicial de re menor y en lugar de repetir la sección como en la exposición se termina la obra y con un simple *ritardando* que muere en los dos acordes finales.

Aspectos formales a pequeña escala: disposición del material temático y las sucesiones armónicas.

Introducción - cc. 1-12

- Primera frase: I₁

Ambigüedad modal en el acorde de La inicial con efecto ambiental impresionista de los armónicos (c.1) seguida de la tensión creada por el despliegue del acorde de séptima disminuida de Mi desde la nota más aguda de la obra (sol) hasta la tónica del acorde mi (una décima descendente), en una figuración de semicorcheas ligadas (c.2) que prepara el primer punto de reposo cadencial dominante, mi 7 dis en primera inversión (c. 3), que resuelve en el acorde de La mayor (c. 4) deshaciendo la ambigüedad modal. Proporción negra-blanca en los acordes de la cadencia.²⁵⁹

EJEMPLO I cc. 1-4

- Segunda frase: Repetición literal de I₁

- Tercera frase: I₂

Movimiento hacia la tonalidad de re menor por lo que en los compases 9 y 10 despliegan el acorde de dominante La (novena y séptima incluidas) , para precipitarse en una rapidísimo accelerando (seisillos de corcheas y fusas) en una escala descendente (c.11) que busca el tercer reposo cadencial (c.12). Proporción blanca-negra-negra. Importancia expresiva de contención de la

²⁵⁹ Ver EJEMPLO I.

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

tensión en la 9ª menor del acorde de La dominante (si bemol) con el uso del calderón.²⁶⁰



EJEMPLO II cc. 10-12

²⁶⁰ Ver EJEMPLO II.

Sección A - cc.13-34

- Primera frase: a₀

Se establece el ritmo de la serenata con el cambio de compás, ahora C. Dos compases de alternancia de tónica y dominante cada dos pulsos. Movimiento característico del bajo.²⁶¹



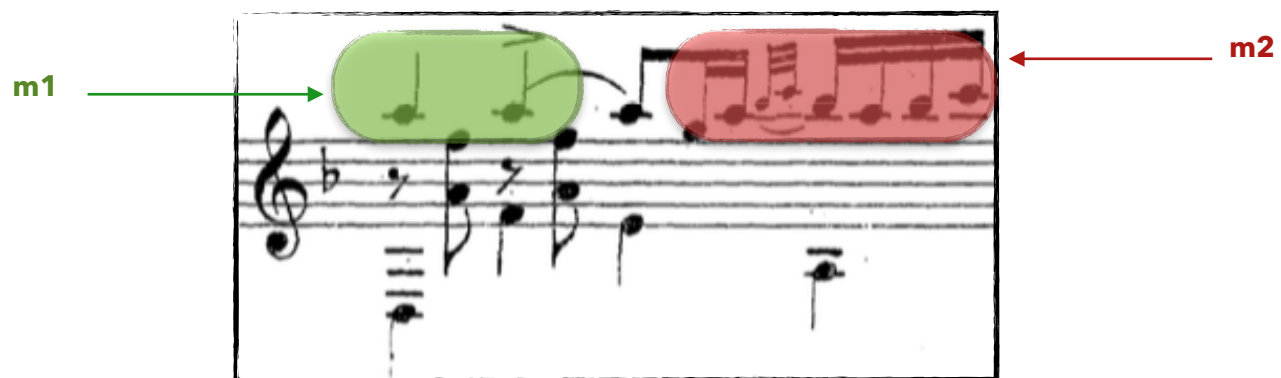
EJEMPLO III cc. 13-14

- Segunda frase: A₁

La frase se puede estructurar por la combinación de dos motivos:²⁶²

m1: notas en figuración larga (negra)

m2: notas en figuración corta (semicorcheas)



EJEMPLO IV c.16

²⁶¹ Ver EJEMPLO III

²⁶² Ver EJEMPLO IV

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

Estos motivos se van encadenando dentro del ritmo y armonía de la serenata (tónica-dominante). Tónica (re menor) en las dos primeras partes del compás y dominante (La) en las dos segundas partes del compás²⁶³. Solo en el sexto compás se puede cambiar el colchón armónico I (primera parte)-Dom/Dom (segunda a cuarta parte) para continuar los dos compases siguientes en el plano de la Dominante desarrollando a capricho el acorde de 7ª disminuida de Mi como en la introducción pero con pedal de tónica. Los dos siguientes compases nos sitúan de nuevo en la serenata repitiendo el acompañamiento en I-VI-nap-V en cada parte del compás. A1: a1+a1+a2+a3+a4+a5+c+s+s

a1: m1+m2, a2: m1+m2', a3: m1'+m2'', a4: m1+m2''', a5: m1''+m2''''

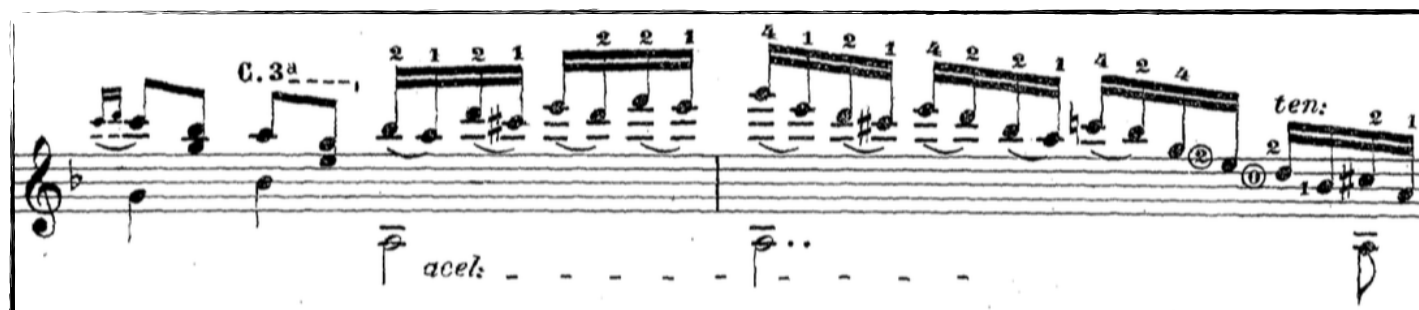
The image displays a musical score for guitar, divided into five measures labeled a1 through a5. Each measure is enclosed in a purple rounded rectangle. The notes are color-coded: green for the first part of the measure and red for the second part. Measure a1 shows a transition from a green note to a red note. Measure a2 features a green note followed by a red note with a '3 4 3' fingering. Measure a3 has a green note followed by a red note with a '2 4' fingering. Measure a4 includes a green note with a '3 4' fingering and a red note with a '4 2 1' fingering. Measure a5 shows a green note with a '3 4' fingering and a red note with a '2 4' fingering. Chord diagrams are provided for each measure: C. 7ª (C major 7th) for a1, a2, and a4; C. 10ª (C major 10th) for a3; and C. 5ª (C major 5th) for a5. The notation includes treble clef, a common time signature, and various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes). Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.

EJEMPLO V cc. 13-20

²⁶³ Ver EJEMPLO V

c: dos compases de capricho²⁶⁴.

s: dos compases de serenata²⁶⁵



EJEMPLO VI cc. 21-22



EJEMPLO VII cc. 23-24

- Tercera frase: A₁

Repetición de la frase con una leve variación en s²⁶⁶ pues el último compás de serenata va a preparar la modulación al relativo mayor FA con dos acordes pivote.

²⁶⁴ Ver EJEMPLO VI

²⁶⁵ Ver EJEMPLO VII

²⁶⁶ Ver EJEMPLO VIII

ANÁLISIS DE LA PARTITURA



EJEMPLO VIII cc. 33-34

**Modulación a al
relativo mayor (FA) con
acordes pivote**

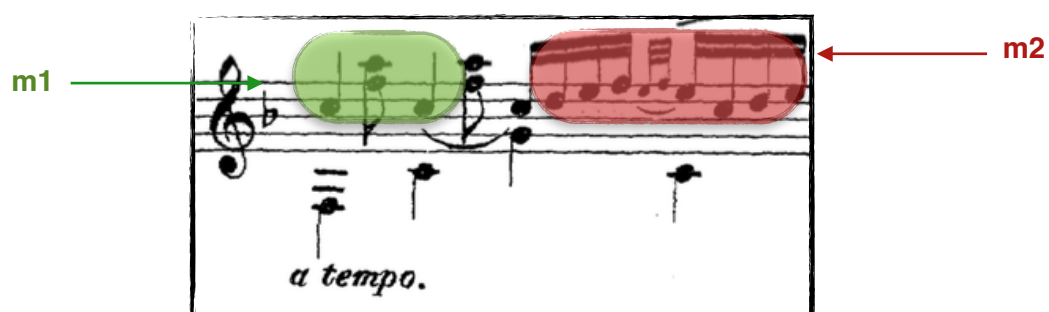
Sección B - cc.35-44

- Primera frase: B₁

Seguimos en el ritmo de serenata aunque en la tonalidad nueva de Fa mayor. La construcción de la frase es idéntica a A, por la combinación de dos motivos:²⁶⁷

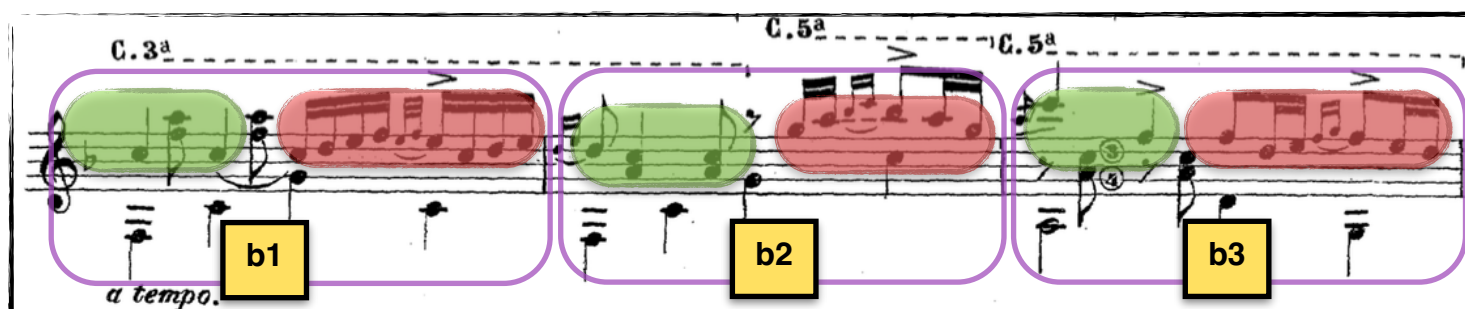
m1: notas en figuración larga (negra)

m2: notas en figuración corta (semicorcheas)



EJEMPLO IX c.35

Estos motivos se van encadenando dentro del ritmo y armonía de la serenata (tónica-dominante) aunque ahora alguno de los compases se enriquece armónicamente. Tónica en las dos primeras partes del compás y dominante en las dos segundas partes del compás. En el tercer compás²⁶⁸ se cambia el colchón armónico I (primera y segunda parte) - VI (tercera parte) - Dom/Dom (cuarta parte) para resolver en la dominante.



EJEMPLO X cc. 35-37

²⁶⁷ Ver EJEMPLO IX

²⁶⁸ Ver EJEMPLO X

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

Vuelta al mismo motivo rítmico-armónico en el comienzo de la segunda semifrase, esta vez con solo dos compases y medio antes de proceder a la modulación al homónimo mayor Re; modulación que se produce en cuatro compases usando de nuevo a capricho el despliegue de los acordes de La mayor y Mi 7^a disminuido y una escala cromática ascendente de dos octavas.²⁶⁹ B1: b1+b2+b3+b4+b1+b5+c

b1: m1+m2, b2: m1'+m2', b3: m1''+m2'', b4: m1''' +m2''', b5: m1'+m2''''

c: cuatro compases de capricho.

The image shows a musical score analysis for Example XI, measures 38-44. The score is divided into three systems. The first system contains measures 38-40, with measures 38 and 39 grouped as 'b4' and measures 39 and 40 as 'b1'. The second system contains measures 41-44, with measures 41-44 grouped as 'capricho'. The third system contains measures 45-48, with measures 45-48 grouped as 'c'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'molto cresc:'.

EJEMPLO XI cc. 38-44

²⁶⁹ Ver EJEMPLO XI

Sección C - cc.45-60

- Primera frase: C₁

Seguimos en el ritmo de serenata en la tonalidad nueva de Re mayor. La construcción de la frase es idéntica a las anteriores, por la combinación de dos motivos:

m1: notas en figuración larga (negra)

m2: notas en figuración corta (semicorcheas)

Estos motivos se van encadenando dentro del ritmo y armonía de la serenata (tónica-dominante) aunque alguno de los compases se enriquece armónicamente. Tónica en las dos primeras partes del compás y dominante en las dos segundas partes del compás. En el tercer compás se cambia el colchón armónico I (primera y segunda parte) -Dom/Dom (tercera y cuarta partes) para resolver en la dominante. Vuelta al esquema inicial y compás a capricho para enlazar con la segunda frase.²⁷⁰

c1: m1+m2, c2: m1'+m2', c3: m1''+m2'', c4: m1''' +m2''', c5: m1'+m2''''

c6: m1''''+m2''''

c: compás de capricho

C₁: c1+c2+c3+c4+c1+c5+c6+c

- Segunda frase: C₂

La frase se puede estructurar por la combinación de dos motivos:

m1: notas en figuración larga (negra)

²⁷⁰ Ver EJEMPLO XII

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

The image shows a musical score for guitar, divided into three systems. The first system contains three measures labeled c1, c2, and c3. The second system contains three measures labeled c4, c1, and c5. The third system contains one measure labeled c6, followed by a section labeled 'capricho' with a 'rit.' marking, and a final measure. The score includes guitar-specific notations like 'C. 7a', 'C. 2a', and 'a tempo.'.

EJEMPLO XII cc. 48-55

m2: notas en figuración corta (semicorcheas)

Estos motivos se van encadenando dentro del ritmo y armonía de la serenata (tónica-dominante). Los cinco primeros compases se repite la frase anterior y los tres siguientes presenta alguna variación. Termina la sección C con dos compases de ritmo de serenata y modulación a la tonalidad inicial, re menor.²⁷¹

c5': m1'+m21, c6': m11+m22

C₂ : c1+c2+c3+c4+c1+c5'+c6'+c7+s (dos compases)

²⁷¹ Ver EJEMPLO XIII

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff begins with a measure marked 'C. 2ª' and contains a melodic line with a circled '2'. This is followed by a section enclosed in a purple oval, containing two phrases: a green one with a circled '2' and a red one with a circled '1'. A yellow box labeled 'c1' is positioned below the red phrase. The second staff starts with a green phrase, a red phrase, and a blue phrase. A yellow box labeled 'c6'' is below the green phrase. The tempo marking 'molto rit.' is placed below the second staff. The third staff contains a blue phrase and a melodic line with circled numbers 2, 4, 5, 3, and 5. Above the first and third staves, the annotation 'G. 7ª' is present.

EJEMPLO XIII cc. 57-62

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

Sección A final - cc.63-73

- Primera frase A1 y coda formada por dos compases de serenata con el siguiente esquema armónico (I - VI - II nap - V) en cada parte del compás y acabar resolviendo en cadencia perfecta.²⁷²

The image shows a musical score for guitar. The first four measures of a phrase are highlighted with yellow boxes above the staff, labeled with Roman numerals: I, VI, nap, and V. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 12/8 time signature. The notes are: Measure 1: G4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter); Measure 2: F4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter); Measure 3: F4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter); Measure 4: G4 (quarter), Bb4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter). The fifth measure is a coda, highlighted with a blue box, containing a whole note chord G4-Bb4-D4 (labeled 'ar.') and a whole note chord G4-Bb4-D4 (labeled 'ar.'). The score ends with a double bar line.

EJEMPLO XIV cc. 71-73

²⁷² Ver EJEMPLO XIV

Indicaciones de carácter y expresión: los matices

Los matices indicados en la partitura son uno de los medios que el compositor tiene de trasladar al intérprete sus intenciones en relación a la ejecución de la obra. No siempre se han indicado y en particular las partituras de guitarra, en comparación con las de otros instrumentos como el piano, no se caracterizan por ser muy prolijas en estos detalles. Los datos que aquí mostramos y de los que hacemos una primera valoración nos servirán para superponerlos con los datos gestuales y sonoros que obtendremos en el próximo capítulo.

Indicaciones de carácter

En el título aparece la palabra *Capricho* y en el subtítulo *Serenata*. El término *capricho* alude al virtuosismo de los caprichos para violín y, como hemos visto en el análisis anterior, la obra presenta muchos pasajes con ese estilo virtuoso que emula al violín. El término *serenata* nos sitúa en la atmósfera del *alhambrismo español* (como vimos antes) y sobre todo en un ritmo muy característico.²⁷³

En la cabecera de la obra aparece la indicación de tempo: **Andantino**.

Dinámica

Una sola indicación de *piano*, tres reguladores de intensidad y dos indicaciones de *crescendo*, son la única información implícita en relación a la intensidad sonora. Ciertamente la guitarra no se caracteriza por un amplio margen de dinámica y suele ser en cierto modo sustituido por su gran variedad tímbrica.

poco cresc.: c.20, no aparece en las repeticiones (cc. 30, 68)

²⁷³ Tenemos constancia incluso de algunas transcripciones a la guitarra de serenatas para piano que hizo Tárrega.

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

reguladores: cc. 20, 34, 43-44

molto cresc.: cc-43-44

p: c. 24

Ataque/articulación

Echamos de menos los guitarristas la variedad de ataques y articulaciones que se ven en las partituras de otros instrumentos. De nuevo es cierto que bajo el recurso expresivo de la variedad de timbre del instrumento se mitiga la falta de indicaciones expresas en la partitura y que el buen intérprete entiende como libertad interpretativa y expresiva. Por ejemplo: el acento en una nota larga se suele entender como un vibrato.

Los ligados técnicos típicos del instrumento abundan y ayudan a imprimir un estilo propio a la obra. Como dato anecdótico no hay arcos de fraseo, de hecho, es una excepción este tipo de indicación en la obras para guitarra.

acento-marcato: (>) cc. 3, 7, 15, 16, no lo escribe en la repeticiones (cc. 35, 36, 37, 38, 40)

ligados técnicos: cc. 2, 6, 19, 21-22, 29, 31-32, 50, 52, 60, 67, 69-70

Agógica

Es en este tipo de indicaciones musicales donde Tárrega se muestra más claro sobre su intención interpretativa. Una lectura general de estos matices nos dice que el *rubato* está presente en el estilo.

acel. cc. 21-22, 31, 69

ritar.: cc.34, 52, 72

molto rit.: c.60

ten.: cc. 22, 32, 70

a tempo: cc. 23, 35, 45, 53

calderón: cc. 12, 20, 58, 59, 68, 72 y 73

Guitarrismos

La tonalidad principal de la obra es Re menor y por ello la 6ª cuerda, afinada normalmente en Mi, hay que afinarla en Re. Este procedimiento permite ganar un tono en el registro grave de la guitarra, pudiendo tocarse un Re en octava grave, que no es posible tocar con la afinación normal del instrumento.

6ª en Re: al inicio de la obra

ar.: acorde en armónicos cc. 1 y 5, 73

ar.: armónico en notas cc. 41, 51

arrastres, arrastres ligados, portamento: cc. 10, 11, 15, 20 (repite en la repetición), 37, 42, 47, 48, 49, 59 (repite en la repetición)

mordentes (una o dos notas): 15, 16, 17, 21 (repite en la repetición), 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 (tres notas), 45, 46, 47, 49, 50, 52 (se repiten en la repetición), 59, (repite en la repetición)

Otros: cejilas, digitaciones de mano izquierda y de cuerda.

Para terminar hay ciertos guitarrismos que están en el estilo pero no están indicados en la partitura como: acordes arpegiados, glissandi (arrastres según los discípulos de Tárrega), vibrato (prolongación de los sonidos según Pascual Roch).

9. ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN



Joven descansando (detalle), Francisco Masriera y Manovens

Procedemos con la aplicación de las ocho fases del **procedimiento** metodológico expuesto en la segunda parte del trabajo a los primeros compases del *Capricho Árabe* (ver figura 6) en la interpretación del guitarrista Marc Teicholz.²⁷⁴ Usaremos el programa Sonic

²⁷⁴ La interpretación es llevada a cabo por Marc Teicholz en un guitarra de Ignacio Fleta de 1936 durante el concierto 'Valseana Live' que tuvo lugar en Santa Mónica (CA) en julio de 2012 en el auditorio del Guitar Salon International. [Interpretación Capricho árabe](#) (consultado en abril de 2020).

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

Visualiser que nos permite ver la forma de onda y su desarrollo temporal. Todo ello, unido al ‘tapping’ que hemos realizado sobre la muestra de estudio, nos facilitará el análisis de los parámetros a estudiar en las cuatro primeras fases del procedimiento.

CAPRICHIO ÁRABE

F. Tárrega

Andantino

6ª en re Guitar

ar.

Gtr.

Gtr.

Fig. 6 INTRODUCCIÓN, cc.1-12

En la figura 7 se observa la forma de onda de los doce primeros compases de la muestra audio a estudiar. También se recogen y numeran en la línea temporal los compases y su subdivisión ternaria.

Las marcas de ‘tapping’ del pulso de negras (esas líneas verticales de color marrón claro) nos permiten apreciar con mayor precisión los aspectos agógicos. La forma de onda es de gran ayuda para el análisis dinámico, pues el eje vertical nos indica la intensidad sonora.

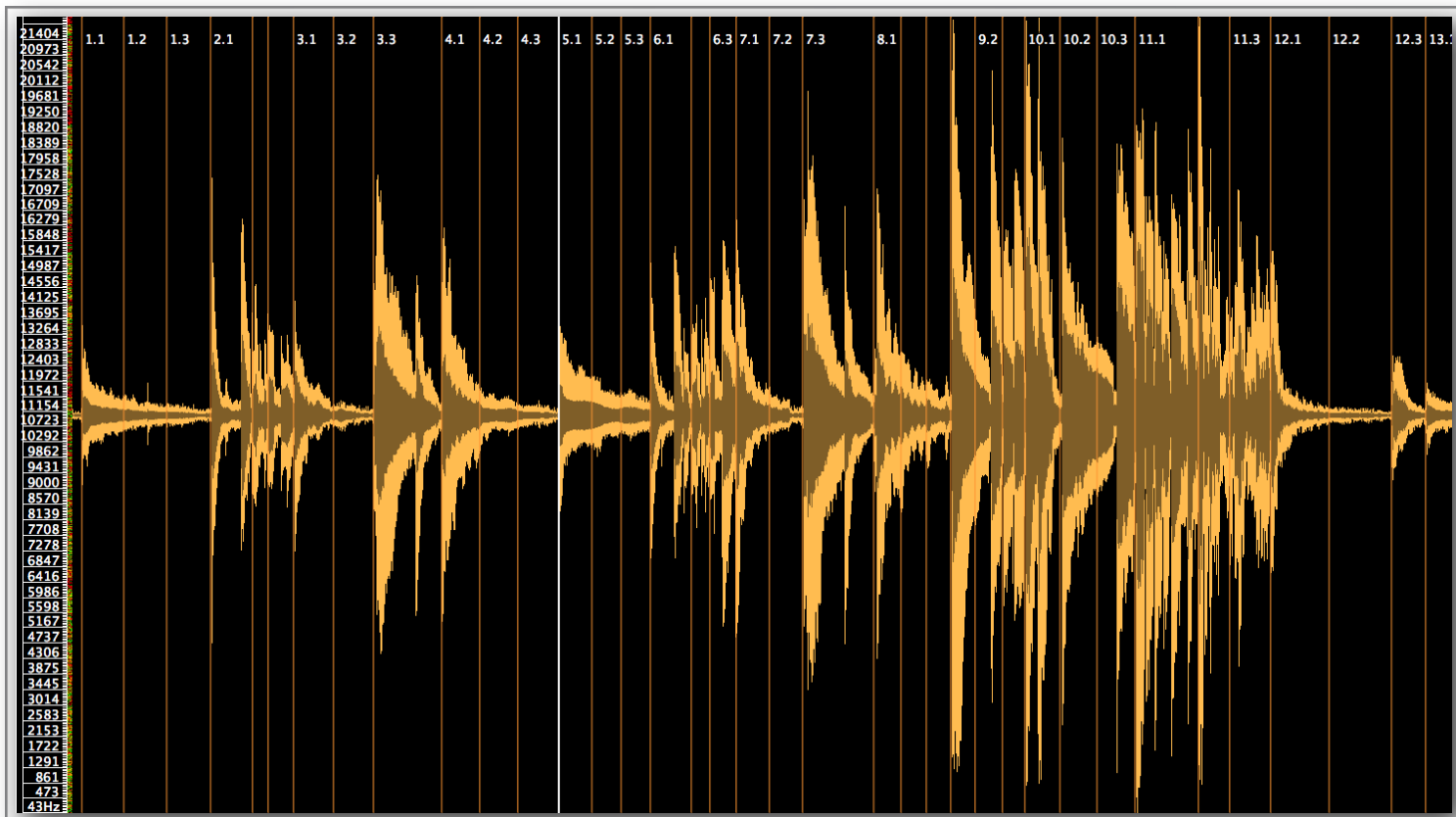


Fig. 7 Forma de onda y marcas de tapping, cc.1-12

FASE 1: **Análisis estructural.** Con ayuda del programa Sonic Visualiser procedemos a la escucha del fragmento que desglosamos en los tres niveles estructurales mostrados en la figura 8.

FASE 2: **Análisis de la dinámica.** De nuevo con ayuda del programa Sonic Visualiser procedemos a la escucha del fragmento musical a analizar poniendo el énfasis en el aspecto dinámico. Las distintas anotaciones quedan reflejadas en la figura 9.

FASE 3: **Análisis de la agógica.** Procediendo como en las fases anteriores a la escucha del fragmento pero centrándonos en los aspectos de la de variación del tempo como recurso interpretativo. El resultado queda ilustrado en la figura 10.

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

FASE 4: **Énfasis prosódico.** En esta fase nos fijaremos en los acentos presentes en el fragmento. Se harán las escuchas oportunas y de nuevo nos apoyaremos en los gráficos de forma de onda y otros que nos genera el programa Sonic Visualiser. Presentamos los resultados en la figura 11.

The image displays a musical score for 'Capricho Árabe' by Francisco Tárrega, specifically measures 1-12. The score is presented in three staves: '6ª en re Guitar', 'Gtr.', and another 'Gtr.' staff. The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. A blue box in the top right corner contains the text 'Análisis estructural'. In the top left corner, there are three buttons labeled 'Nivel 1', 'Nivel 2', and 'Nivel 3'. The score is annotated with several blue arcs of varying lengths, indicating structural groupings or phrasing across the measures. The composer's name 'F. Tárrega' is written in the top right corner of the score area.

Fig. 8 Análisis estructural, cc.1-12

FASE 5: **Análisis gestual.** En este punto ya podemos hacer uso de la video grabación. El trabajo de observación de este fase se divide en cinco visionados en los que observaremos los movimientos de otras tantas partes del cuerpo (control primario, cabeza, rostro, y manos) que anotaremos en la partitura a modo de sincronización con la música como se ve en la figura número 12.

Análisis de la dinámica

CAPRICHIO ÁRABE

F. Tárrega

Andantino

6ª en re Guitar

Gtr.

Gtr.

Fig. 9 Análisis de la dinámica, cc.1-12

acelerando: **acc.**
retardando: **rall.**
reteniendo: **rit.**

Análisis de la agógica

CAPRICHIO ÁRABE

F. Tárrega

Andantino

6ª en re Guitar

Gtr.

Gtr.

Fig. 10 Análisis de la agógica, cc.1-12

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

Énfasis prosódico

acento fuerte
acento débil

CAPRICHIO ÁRABE

F. Tárrega

Andantino

6ª en re
Guitar

ar.

Gtr.

Gtr.

Fig. 11 Énfasis prosódico, cc.1-12

Análisis gestual

Control Primario
Rostro Cabeza
Extr. izda. Extr. dcha.

CAPRICHIO ÁRABE

F. Tárrega

Andantino

6ª en re
Guitar

ar.

Gtr.

Gtr.

Fig. 12 Análisis gestual, cc.1-12

FASE 6: Tipología del gesto. Siguiendo la clasificación dada anteriormente y para uno de los seis gestos que componen el fragmento estudiado anotamos la tipología sobre el esquema obtenido en la fase anterior. Los resultados se presentan en la figura 13.

FASE 7: Análisis de las fases del gesto. Esta parte es la que más nos va aportar sobre el significado del gesto y la manera en que se desarrolla la dialéctica gesto-sonido portadora de un cierto significado. Para este análisis hemos utilizado el programa de anotación de video ELAN (ver figura 14) que además nos facilitará posteriores análisis cruzados entre los parámetros anotados, como, por ejemplo la relación entre el movimiento del control primario y la estructura fraseológica de la muestra.

Control Primario **Rostro** **Cabeza** **Dcha.** **Izda.** **Tipología del gesto**

CAPRICHÓ ÁRABE

Icónico: I Acentuación: A
Metafórico: M Deíctico: D

F. Tárrega

Andantino

6ª en re Guitar

GESTO 1: I, D-M, A-M

GESTO 2: I, M, I-M, A,A, I-M

GESTO 3: I, D-M, A-M

Gtr.

GESTO 4: I, M, M-D(acorde LA), D-M, A,A,A, I-M

GESTO 5: I-A, D-M, A, I-M

Gtr.

GESTO 6: I, A-M, I-M, A, A, I-M

Fig. 13 Análisis tipológico, cc.1-12

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

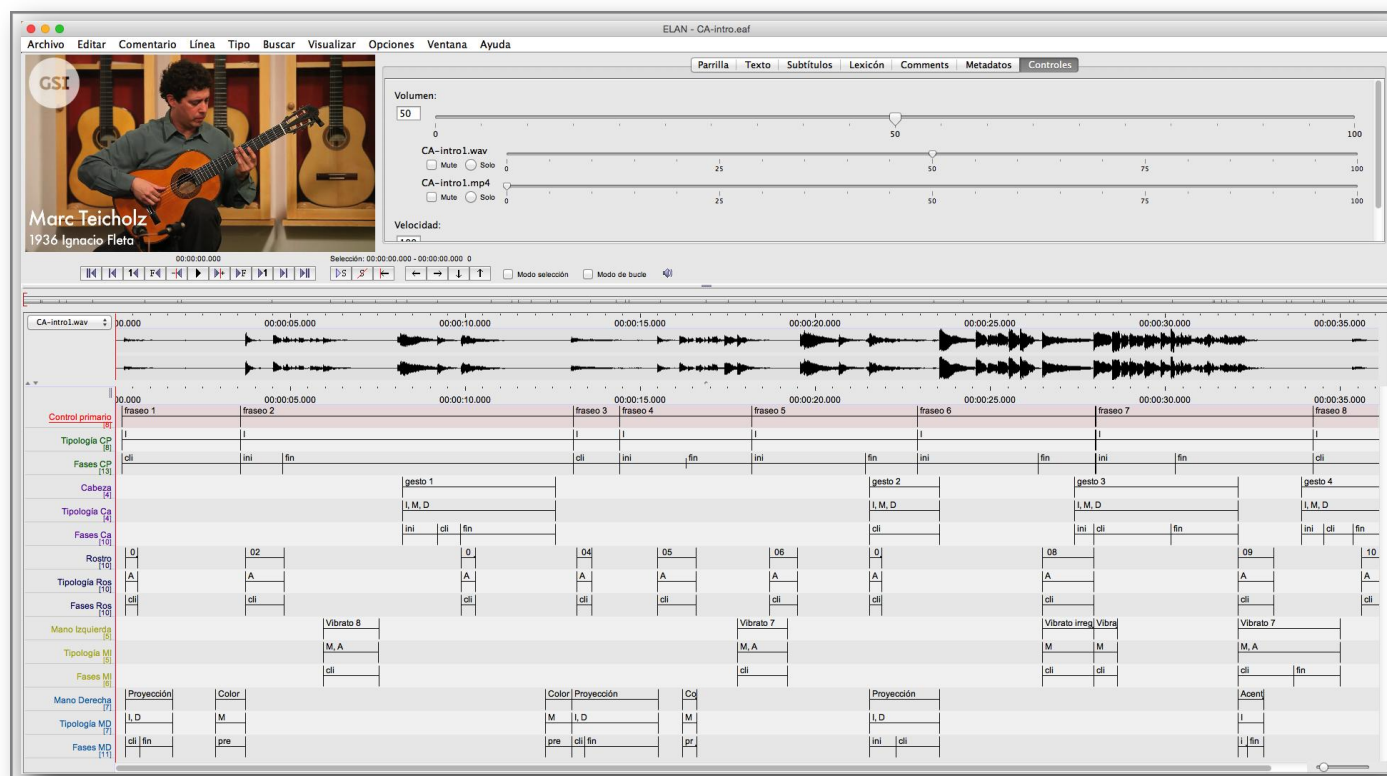


Fig. 14 Anotaciones en ELAN, cc.1-12

Otro tanto se hará con el resto de la obra. Es decir, se ha analizado con ayuda de Sonic Visualizer cada sección de la obra. Este análisis consiste en hacer el talonado métrico de la obra (tapping) sobre la forma de onda²⁷⁵, procediendo con las fases primeras del análisis:

- **Análisis estructural.**
- **Análisis de la dinámica.**
- **Análisis de la agógica.**
- **Énfasis prosódico.**

²⁷⁵ Todas estas formas de onda están recogidas en las figuras 15-21

Tras el análisis que nos facilita la forma de onda se ha procedido al análisis gestual²⁷⁶ con ayuda de ELAN (tal y como hicimos con los doce compases de la introducción).

- **Análisis gestual.**
- **Tipología del gesto.**
- **Análisis de las fases del gesto.**

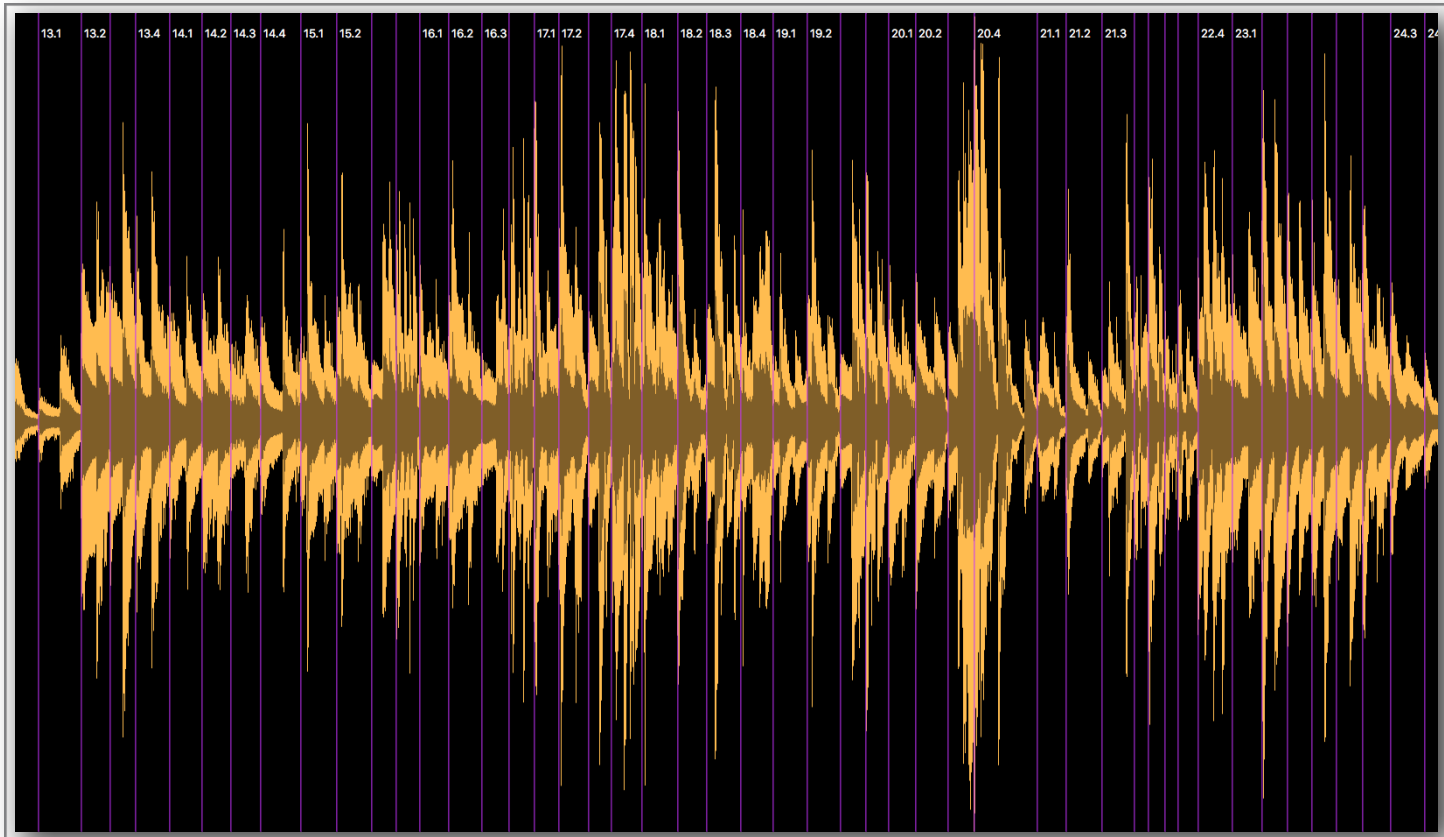


Fig. 15 Forma de onda y marcas de tapping, cc.13-24

²⁷⁶ Todas estas anotaciones hechas en ELAN están recogidas en las figuras 22-26.

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

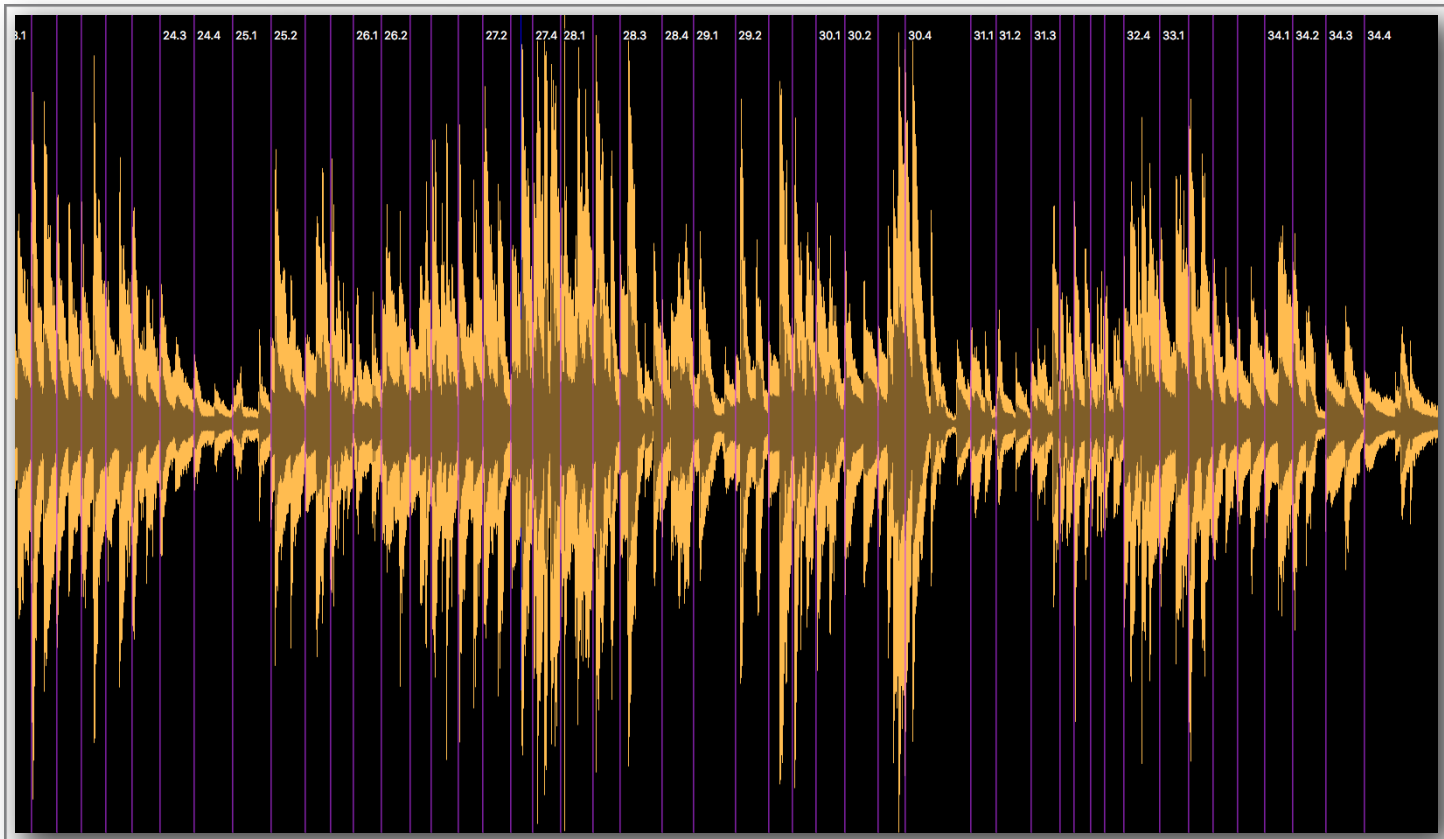


Fig. 16 Forma de onda y marcas de tapping, cc.25-34

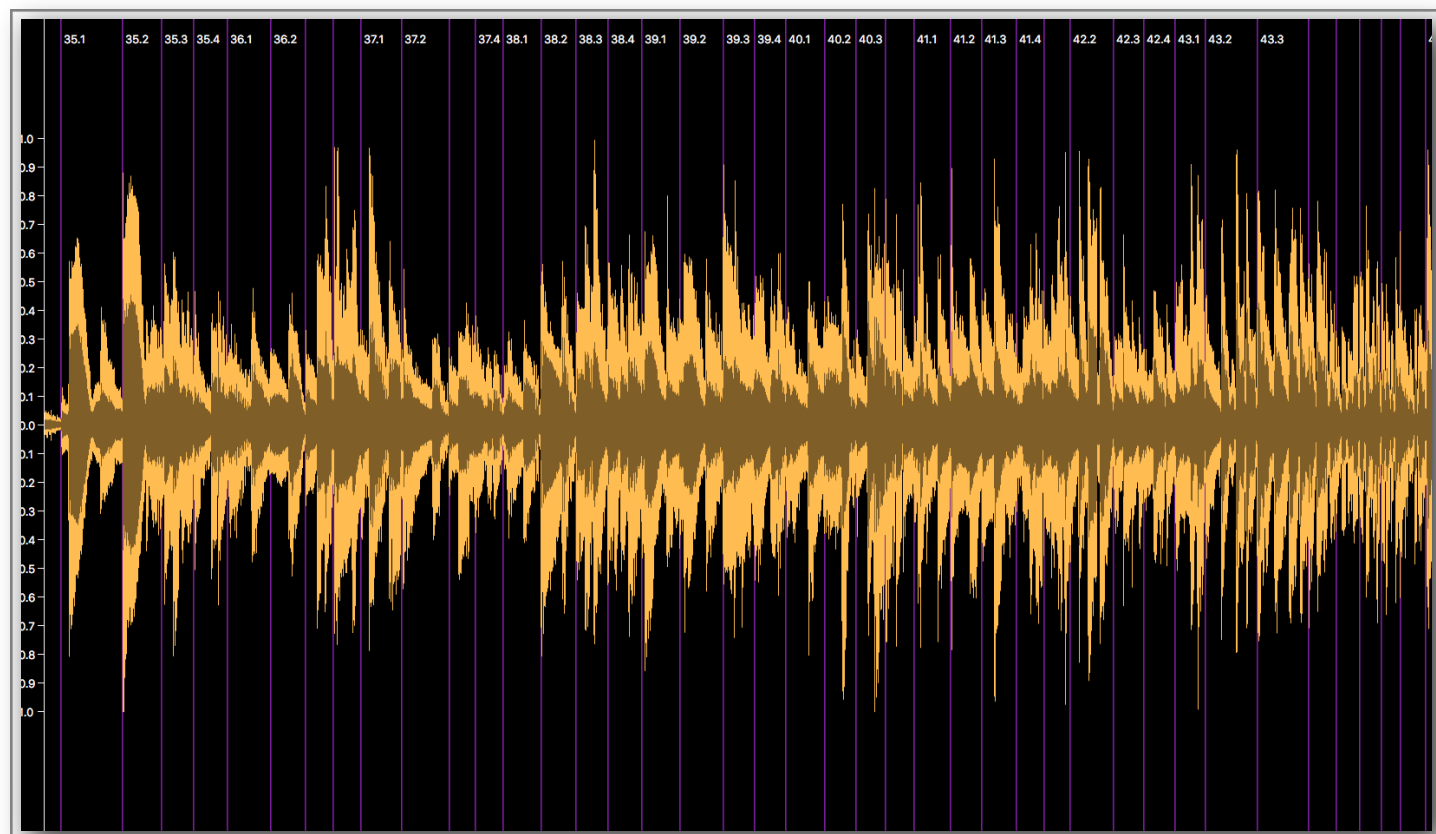


Fig. 17 Forma de onda y marcas de tapping, cc.35-44

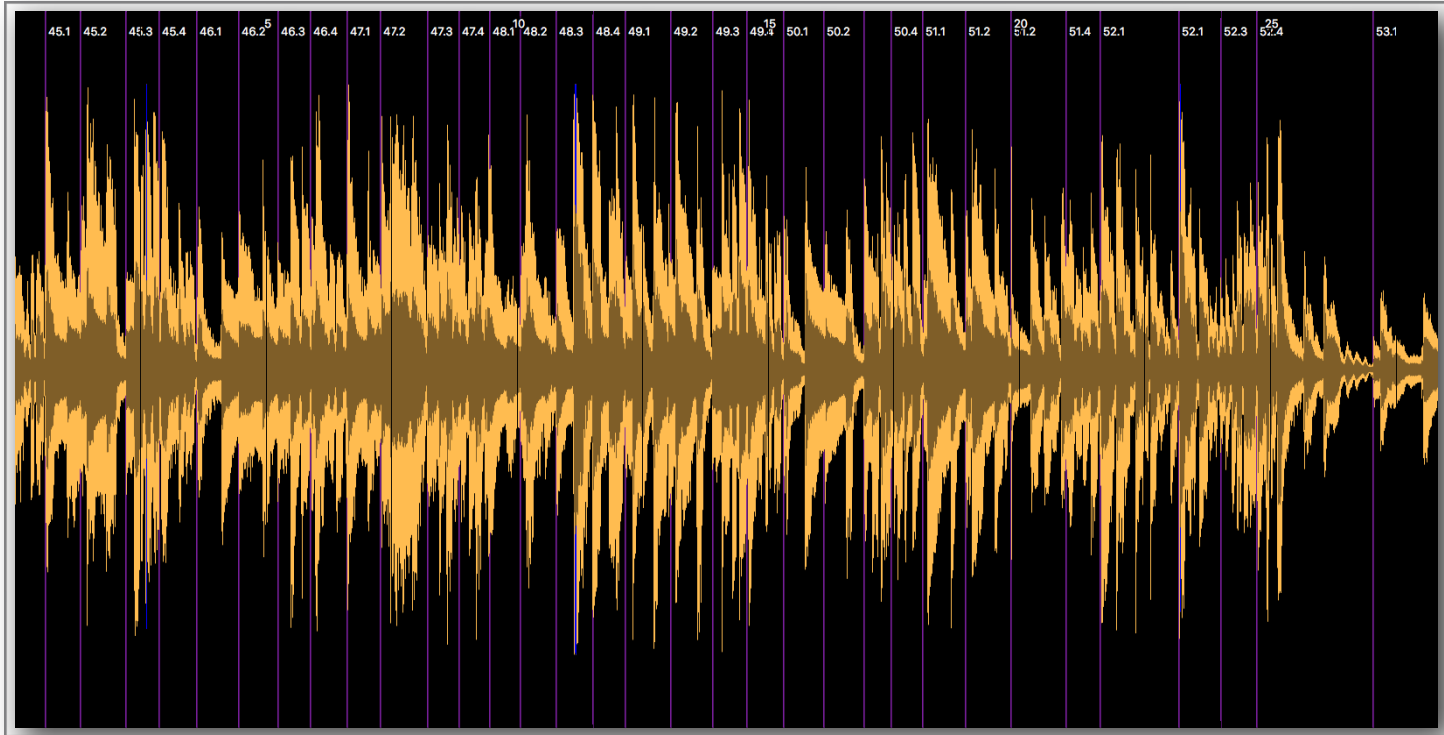


Fig. 18 Forma de onda y marcas de tapping, cc.45-52

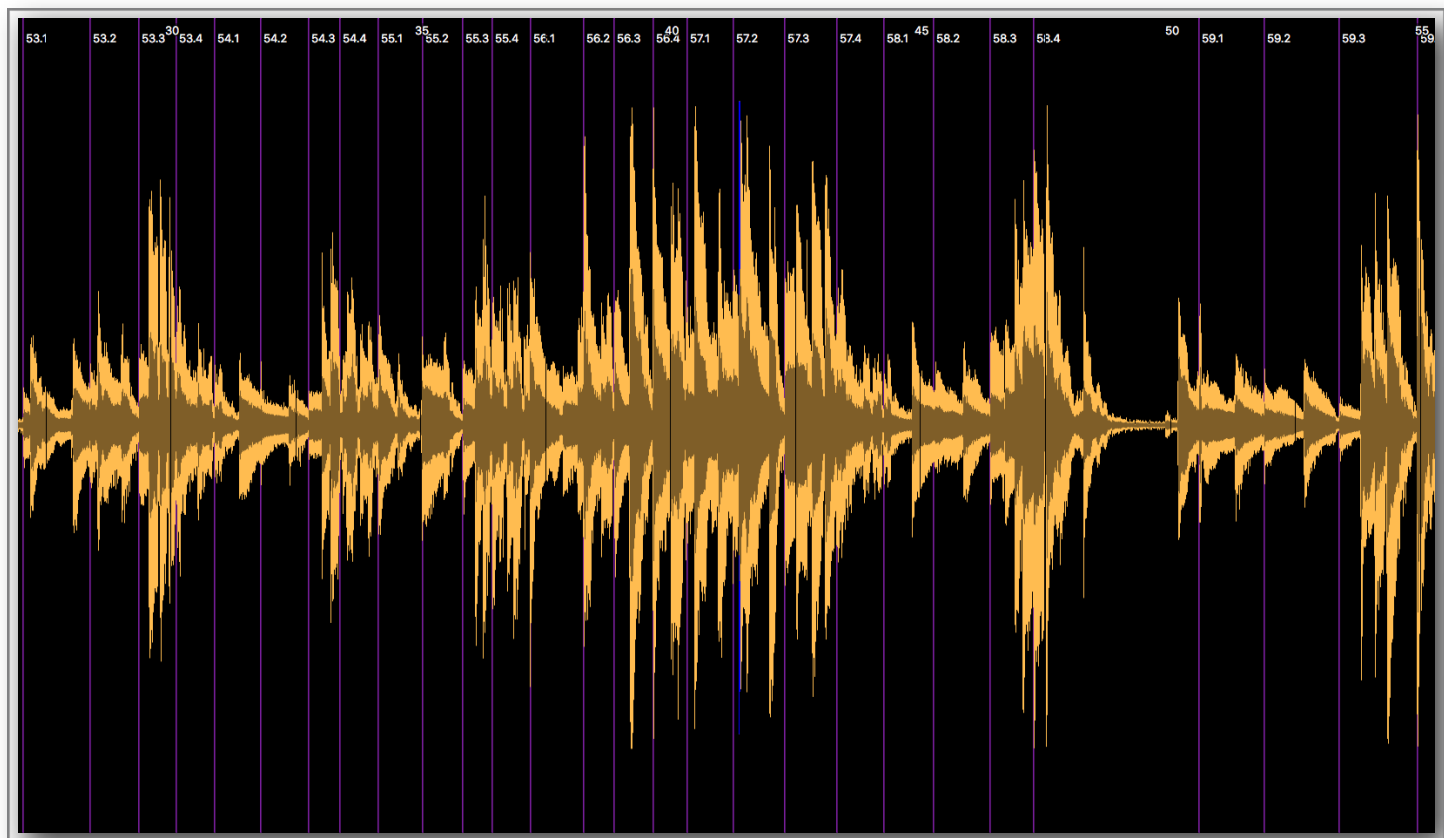


Fig. 19 Forma de onda y marcas de tapping, cc.53-59

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

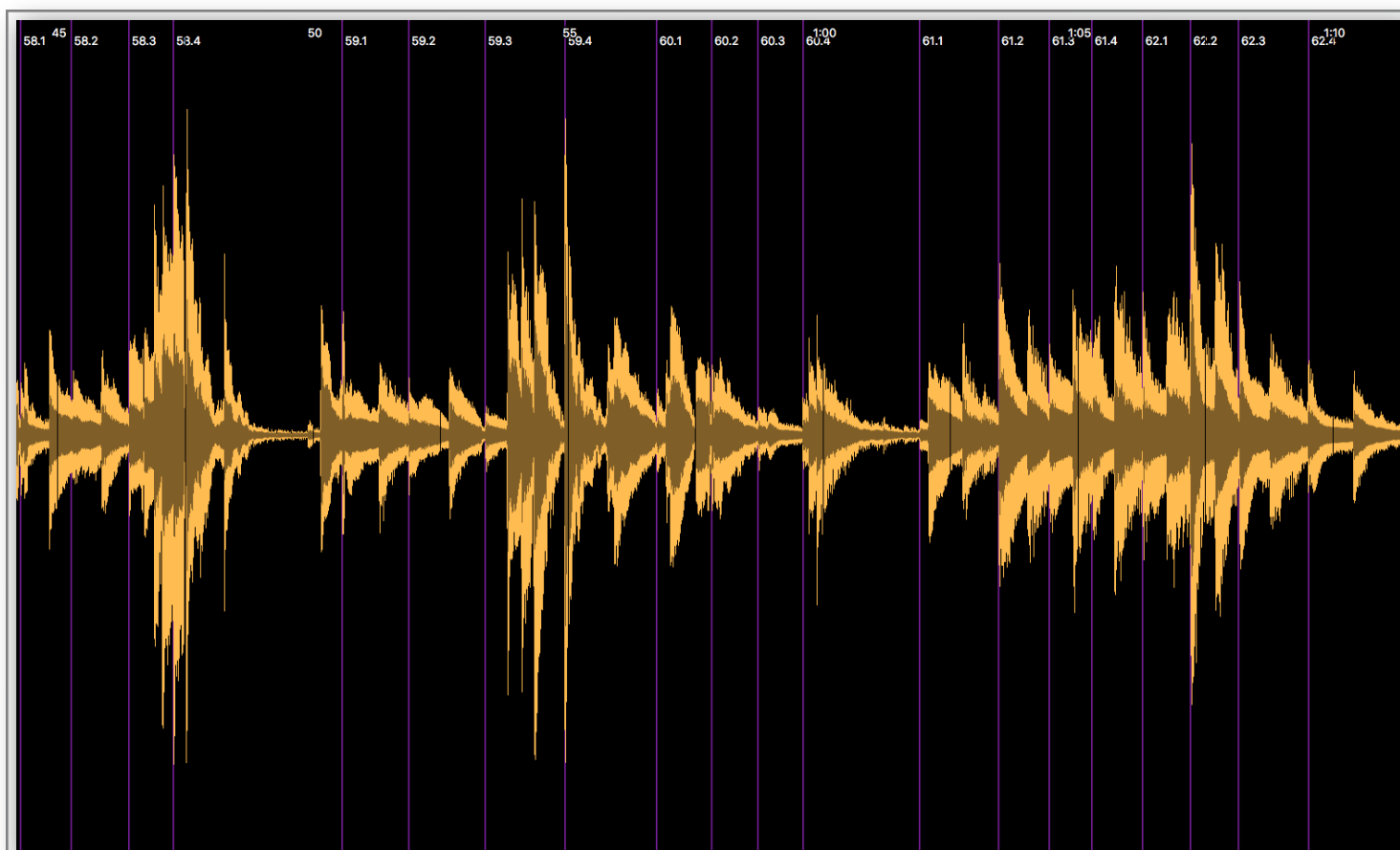


Fig. 20 Forma de onda y marcas de tapping, cc.59-62

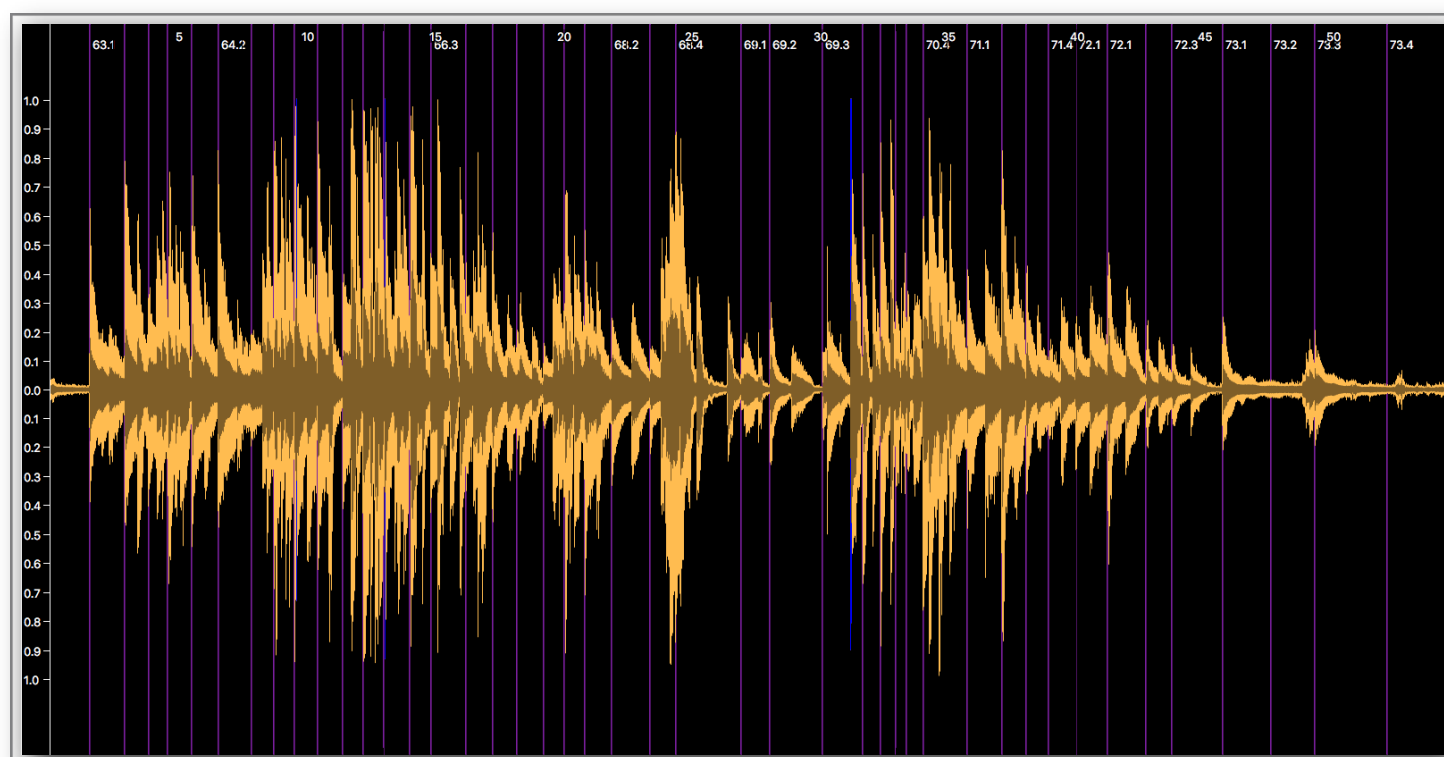


Fig. 21 Forma de onda y marcas de tapping, cc.63-final

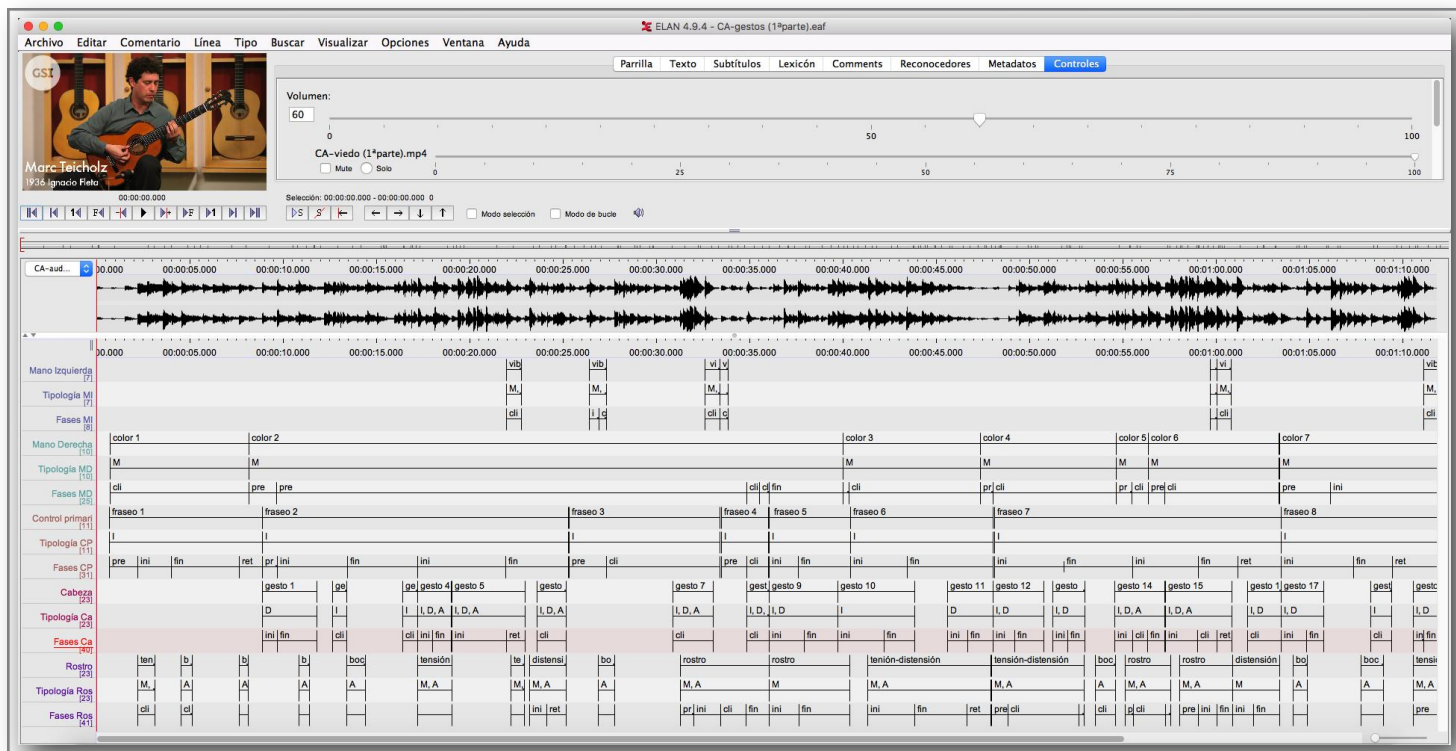


Fig. 22 Anotaciones en ELAN, cc.13-30

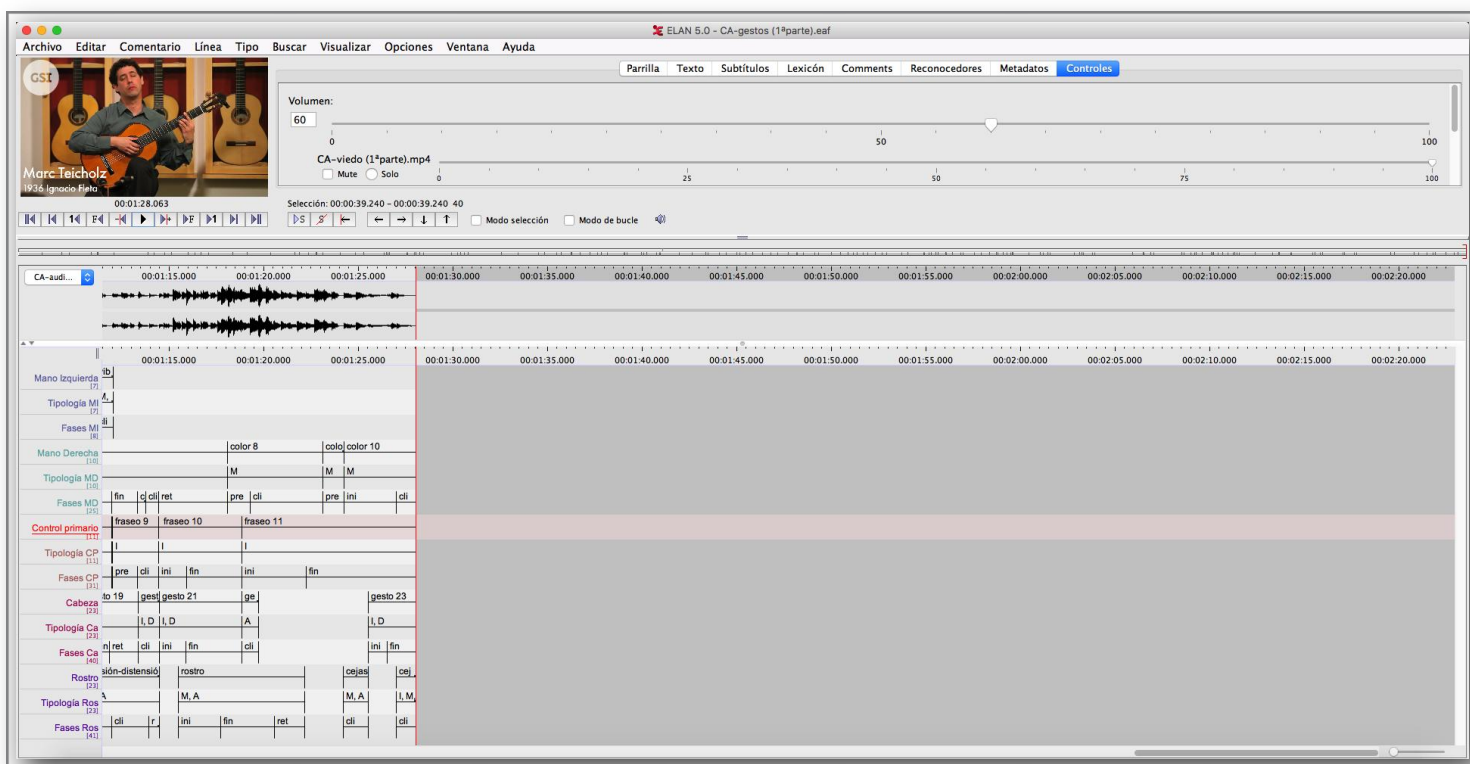


Fig. 23 Anotaciones en ELAN, cc.31-34

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

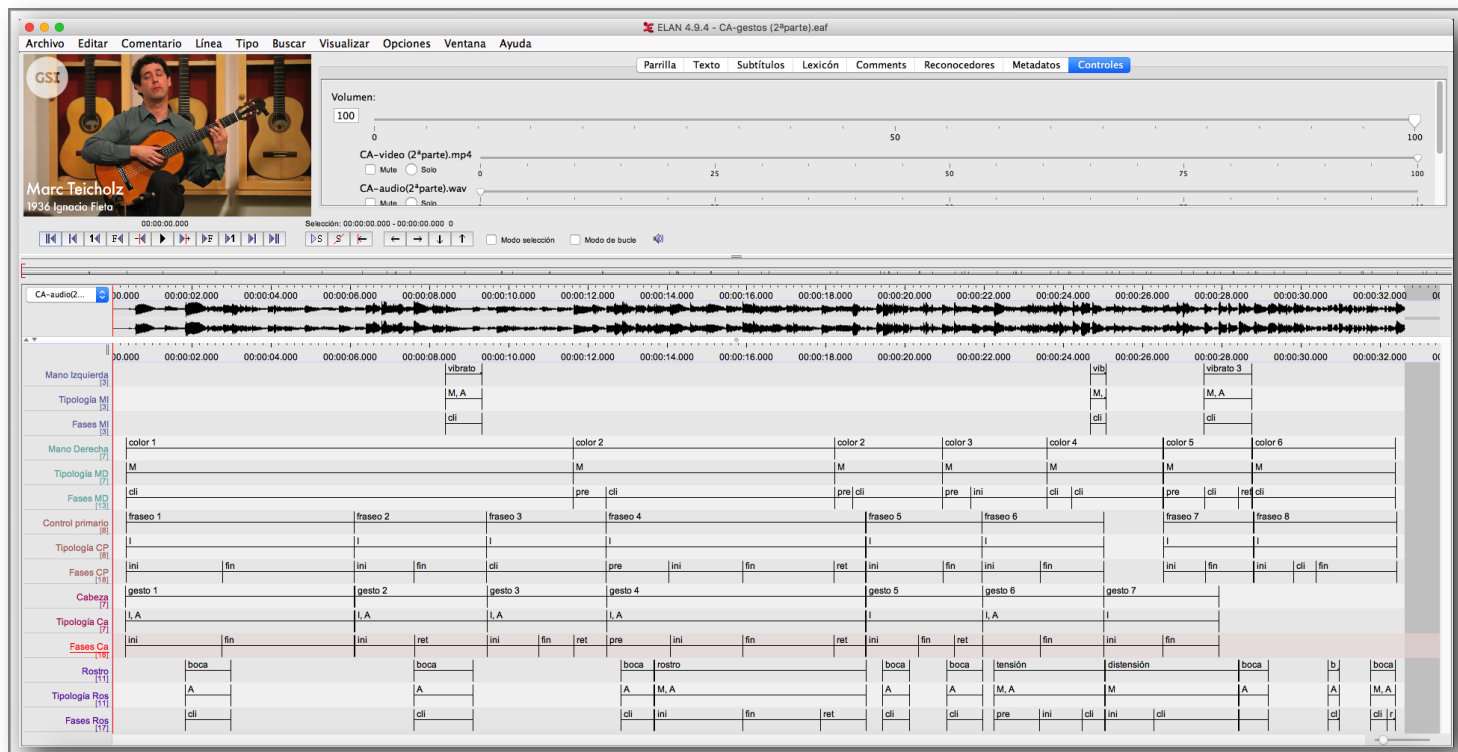


Fig. 24 Anotaciones en ELAN, cc.35-44

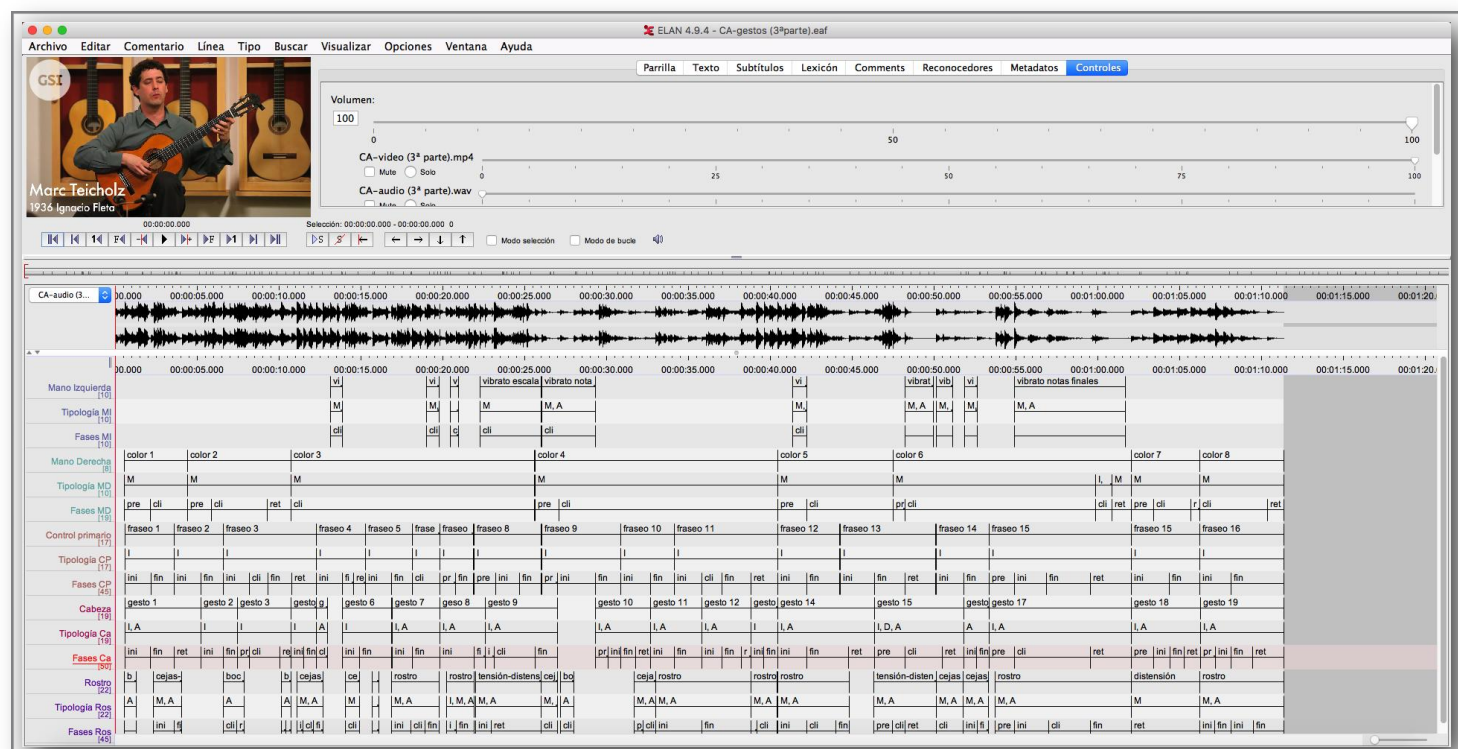


Fig. 25 Anotaciones en ELAN, cc.45-62

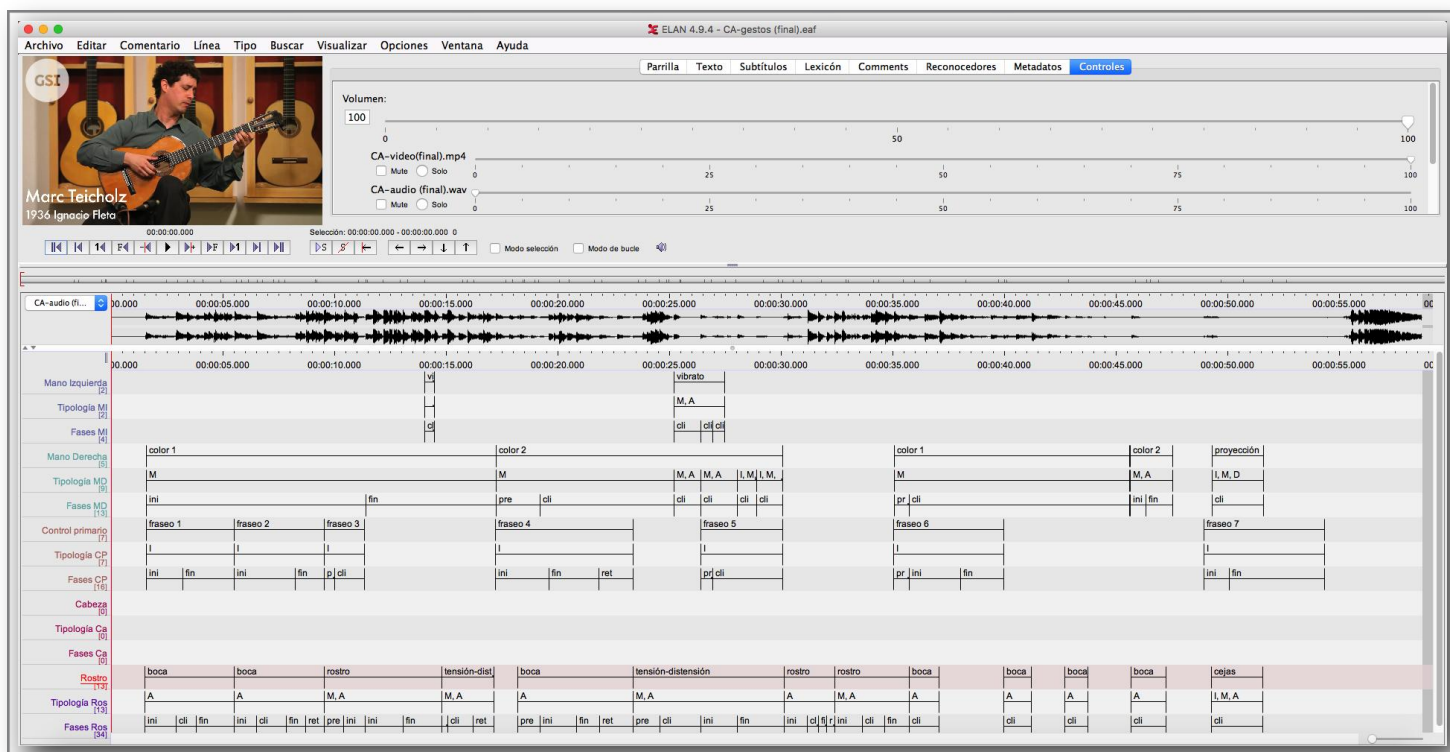


Fig. 26 Anotaciones en ELAN, cc.63-final

10. SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO



Retrato de Dora Maar (detalle), Picasso.

Una vez obtenidos los datos sobre los gestos²⁷⁷ de la obra que estamos estudiando nos planteamos la interpretación de los mismos. En un primer momento nos interesa escudriñar el papel del cuerpo, y en particular de los gestos, en el significado musical y en las intenciones expresivas, comunicativas y artísticas del guitarrista y, por

²⁷⁷ Procedentes de la partitura y de la interpretación recogida en la videograbación.

ende, del compositor, esto es, lo que hemos llamado la relación sonido-gesto-significado.²⁷⁸

Los datos relativos a los gestos²⁷⁹ obtenidos en ELAN se pueden ordenar en tablas²⁸⁰ como las que se presentan a continuación, que resultan de gran utilidad para interpretar los datos según nuestras necesidades. En cada tabla se recogen los datos de los gestos de cada parte analizada. En las columnas tenemos el momento de inicio y fin del gesto, su duración en milisegundos, además de la tipología y la subdivisión en fases. La duración es una medida cuantitativa que relacionada con otros aspectos cualitativos, como el tipo de gesto y la fase del proceso gestual, nos permiten interpretaciones sobre el complejo proceso de la *performance* musical.

Por ejemplo; en los doce compases iniciales de la obra, correspondientes a la introducción, el control primario determina el fraseo estructural del discurso musical. En este caso tenemos ocho frases que se acompañan con el movimiento del tronco. En gran medida este *fraseo corporal* está sincronizado o coordinado con el fraseo sonoro y que a su vez se corresponde bastante al análisis fraseológico musical de la partitura. Son además los gestos más largos en duración, llegando a casi 10 segundos el que hemos llamado fraseo 2 (el más breve, fraseo 3, dura 1334 ms).²⁸¹ La propia subdivisión de estos gestos coincide con las subdivisiones recogidas tanto en la audición como en la partitura. Al pertenecer al dominio tipológico de lo icónico también nos reflejan estos gestos la intención del

²⁷⁸ A lo largo del trabajo vimos la estrecha relación entre estos aspectos presentes en el hecho musical.

²⁷⁹ Movimiento de tronco, cabeza, manos izquierda, mano derecha y rostro.

²⁸⁰ Estas tablas son generadas por el programa ELAN y recogen los datos de las anotaciones el proceso de sincronización.

²⁸¹ Ver tabla de datos de gestos del CONTROL PRIMARIO.

guitarrista de mostrar las estructuras musicales según su interpretación sonora y gestual.

| CONTROL PRIMARIO | Tiempo inicial | Tiempo final | Duración | Fases | Tipología |
|------------------|----------------|--------------|----------|--------|-----------|
| fraseo 1 | 00:00:00.200 | 00:00:03.577 | 3377 | Climax | Icónico |
| fraseo 2 | 00:00:03.577 | 00:00:13.088 | 9511 | | Icónico |
| | 00:00:03.577 | 00:00:04.777 | 1200 | Inicio | |
| | 00:00:04.777 | 00:00:13.088 | 8311 | Final | |
| fraseo 3 | 00:00:13.088 | 00:00:14.422 | 1334 | Climax | Icónico |
| fraseo 4 | 00:00:14.422 | 00:00:18.200 | 3778 | | Icónico |
| | 00:00:14.422 | 00:00:16.311 | 1889 | Inicio | |
| | 00:00:16.311 | 00:00:18.200 | 1889 | Final | |
| fraseo 5 | 00:00:18.200 | 00:00:22.933 | 4733 | | Icónico |
| | 00:00:18.200 | 00:00:21.444 | 3244 | Inicio | |
| | 00:00:21.444 | 00:00:22.933 | 1489 | Final | |
| fraseo 6 | 00:00:22.933 | 00:00:28.000 | 5067 | | Icónico |
| | 00:00:22.933 | 00:00:26.377 | 3444 | Inicio | |
| | 00:00:26.377 | 00:00:28.000 | 1623 | Final | |
| fraseo 7 | 00:00:28.022 | 00:00:34.233 | 6211 | | Icónico |
| | 00:00:28.022 | 00:00:30.288 | 2266 | Inicio | |
| | 00:00:30.288 | 00:00:34.233 | 3945 | Final | |
| fraseo 8 | 00:00:34.233 | 00:00:36.266 | 2033 | Climax | Icónico |

Tabla 2. Datos de gestos del control primario

Los gestos de la cabeza tienen una mayor complejidad interpretativa. Su tipología es mixta: icónica, metafórica y deíctica. El aspecto deíctico, en este ejemplo, nos indica que en el proceso mental del guitarrista la cabeza sigue

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

(en algunos momentos) el movimiento ascendente de la melodía que además coincide con momentos estructurales relevantes: finales de frase. Los vaivenes de la cabeza son, podríamos decir, discursivos. Son gestos de menor duración que los del tronco y van de los casi 5 segundos del tercer gesto a los apenas 2 del segundo gesto.²⁸² También son gestos que en su despliegue temporal marcan todas sus fases: inicio, climax y final. La aparición de la fase climática nos informa del momento en el que la descarga semántica y expresiva se produce para después finalizar el proceso mental que se solapa con el inicio o preparación de otro gesto.

| CABEZA | Tiempo inicial | Tiempo final | Duración | Fases | Tipología |
|---------|----------------|--------------|----------|--------|--------------------------------|
| gesto 1 | 00:00:08.222 | 00:00:12.577 | 4355 | | Icónico, metafórico y deíctico |
| | 00:00:08.222 | 00:00:09.222 | 1000 | Inicio | |
| | 00:00:09.222 | 00:00:09.866 | 644 | Climax | |
| | 00:00:09.866 | 00:00:12.577 | 2711 | Final | |
| gesto 2 | 00:00:21.558 | 00:00:23.555 | 1997 | Climax | I, M, D |
| gesto 3 | 00:00:27.422 | 00:00:32.088 | 4666 | | Icónico, metafórico y deíctico |
| | 00:00:27.422 | 00:00:27.977 | 555 | Inicio | |
| | 00:00:27.977 | 00:00:30.177 | 2200 | Climax | |
| | 00:00:30.177 | 00:00:32.088 | 1911 | Final | |
| gesto 4 | 00:00:33.911 | 00:00:36.458 | 2547 | | Icónico, metafórico y deíctico |
| | 00:00:33.911 | 00:00:34.533 | 622 | Inicio | |
| | 00:00:34.533 | 00:00:35.377 | 844 | Climax | |
| | 00:00:35.377 | 00:00:36.458 | 1081 | Final | |

Tabla 3. Datos de gestos de la cabeza

²⁸² Ver tabla de datos de gestos de LA CABEZA.



Fig. 27 *El tronco del guitarrista en distintas posiciones*

La mano derecha realiza siete gestos significativos por su intención de mostrar un color sonoro distinto, por acentuar un evento sonoro del discurso musical o por acompañar la proyección del sonido. Cuando el gesto es metafórico (en tres ocasiones en este ejemplo) su intención es destacar un color, una atmósfera sonora distinta.²⁸³ Los movimientos son breves, de entre 1 y 2 segundos, y por tanto su preparación es mínima y su despliegue semántico ocupa la mayor parte de su tiempo.



Fig. 28 *La mano derecha del guitarrista en distintas posiciones*

²⁸³ Ver tabla de datos de gestos de LA MANO DCHA.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

| MANO DCHA. | Tiempo inicial | Tiempo final | Duración | Fases | Tipología | Tip. 2 |
|------------|----------------|--------------|----------|-------------|------------|----------|
| Proyección | 0s 300ms | 1s 641ms | 1341 | | Icónico | Deíctico |
| | 0s 300ms | 0s 712ms | 412 | Climax | | |
| | 0s 712ms | 1s 641ms | 929 | Final | | |
| Color | 2s 870ms | 3s 727ms | 857 | Preparación | Metafórico | |
| Color | 12s 298ms | 13s 51ms | 753 | Preparación | Metafórico | |
| Proyección | 13s 51ms | 15s 528ms | 2477 | | Icónico | Deíctico |
| | 13s 51ms | 13s 425ms | 374 | Climax | | |
| | 13s 425ms | 15s 528ms | 2103 | Final | | |
| Color | 16s 207ms | 16s 623ms | 416 | Preparación | Metafórico | |
| Proyección | 21s 558ms | 23s 571ms | 2013 | | Icónico | Deíctico |
| | 21s 558ms | 22s 312ms | 754 | Inicio | | |
| | 22s 312ms | 23s 571ms | 1259 | Climax | | |
| Acento | 32s 100ms | 32s 825ms | 725 | | Icónico | |
| | 32s 100ms | 32s 362ms | 262 | Inicio | | |
| | 32s 362ms | 32s 825ms | 463 | Final | | |

Tabla 4. Datos de gestos de la mano derecha

La mano izquierda se caracteriza en este ejemplo por el uso del vibrato de forma expresiva. Ya sea a través de vibratos regulares de ocho o siete ciclos, vibratos irregulares o un vibrato corto. Son gestos de corta duración cuya tipología mixta nos permite navegar en el terreno de la metáfora sonora y

de la acentuación.²⁸⁴ Como el *vibrato* no se indica en la partitura, el guitarrista lo hace coincidir (aunque no siempre) con otros signos como el acento marcato, el carderón o un portamento. Una curiosidad que revelan los datos es que la mayor parte de las veces este gesto de mano izquierda (*vibrato*) coincide con otro gesto: el gesto del rostro. Más adelante veremos que esos gestos faciales también corresponden con una intención de sobresaltar o acentuar alguna nota.

El rostro, con su gesticulación, acentúa el énfasis prosódico del discurso musical. En este ejemplo diez veces. Son gestos breves de tipología única y cuyo procesamiento mental es breve y su despliegue es, por tanto, en una sola fase de descarga semántica. Como antes hemos dicho, coinciden muchas veces con otros gestos de acentuación (como los *vibratos* de mano izquierda). Algunas veces están sincronizados con la partitura y en este caso coinciden con adornos marcados por el compositor como portamentos o arrastres.²⁸⁵



Fig. 29 Gesto facial de acentuación y *vibrato* en mano izquierda.

²⁸⁴ Ver tabla de datos de gestos de LA MANO IZDA.

²⁸⁵ Ver tabla de datos de gestos del ROSTRO.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

| MANO IZDA. | Tiempo inicial | Tiempo final | Duración | Fases | Tipología | Tipología 2 |
|-------------------|----------------|--------------|----------|--------|------------|-------------|
| Vibrato 8 | 5s 949ms | 7s 535ms | 1586 | Climax | Metafórico | Acentuación |
| Vibrato 7 | 17s 780ms | 19s 209ms | 1429 | Climax | Metafórico | Acentuación |
| Vibrato irregular | 26s 504ms | 27s 975ms | 1471 | Climax | Metafórico | Acentuación |
| Vibrato | 27s 975ms | 28s 637ms | 662 | Climax | Metafórico | Acentuación |
| Vibrato 7 | 32s 101ms | 35s 8ms | 2907 | | Metafórico | Acentuación |
| | 32s 101ms | 33s 687ms | 1586 | Climax | | |
| | 33s 687ms | 35s 8ms | 1321 | Final | | |

Tabla 5. Datos de gestos de la mano izquierda

| ROSTRO | Tiempo inicial | Tiempo final | Duración | Fases | Tipología |
|--------|----------------|--------------|----------|--------|-------------|
| 1 | 00:00:00.288 | 00:00:00.644 | 356 | Climax | Acentuación |
| 2 | 00:00:03.733 | 00:00:04.835 | 1102 | Climax | Acentuación |
| 3 | 00:00:09.888 | 00:00:10.300 | 412 | Climax | Acentuación |
| 4 | 00:00:13.190 | 00:00:13.619 | 429 | Climax | Acentuación |
| 5 | 00:00:15.504 | 00:00:16.600 | 1096 | Climax | Acentuación |
| 6 | 00:00:18.700 | 00:00:19.500 | 800 | Climax | Acentuación |
| 7 | 00:00:21.557 | 00:00:21.910 | 353 | Climax | Acentuación |
| 8 | 00:00:26.505 | 00:00:27.968 | 1463 | Climax | Acentuación |
| 9 | 00:00:32.094 | 00:00:33.105 | 1011 | Climax | Acentuación |
| 10 | 00:00:35.621 | 00:00:36.464 | 843 | Climax | Acentuación |

Tabla 6. Datos de gestos del rostro

Las correlaciones entre los datos y su representación

Estas interacciones entre el *sonido, el gesto y significado*, que hacemos a partir de los datos obtenidos, nos han hecho reflexionar sobre la manera de hacer más evidentes esas correlaciones.

La partitura

Los datos que obtenemos del análisis musical de la partitura se agrupan en los siguientes aspectos:

- Aspectos formales a gran escala: aquí se representan las partes o secciones de la obra, además de la disposición del material temático a nivel de **frases**.
- Aspectos formales o estructurales a pequeña escala: se trata más bien de la disposición del material temático rítmico-melódico a nivel de **motivos** o células.
- Aspectos **armónicos**: planos tonales, secuencias armónicas y cadencias.
- Matices: indicaciones de **agógica** y de **dinámica**.
- **Guitarrismos**: ligados, armónicos, portamentos, escordaturas, digitaciones, etc.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO



La grabación sonora

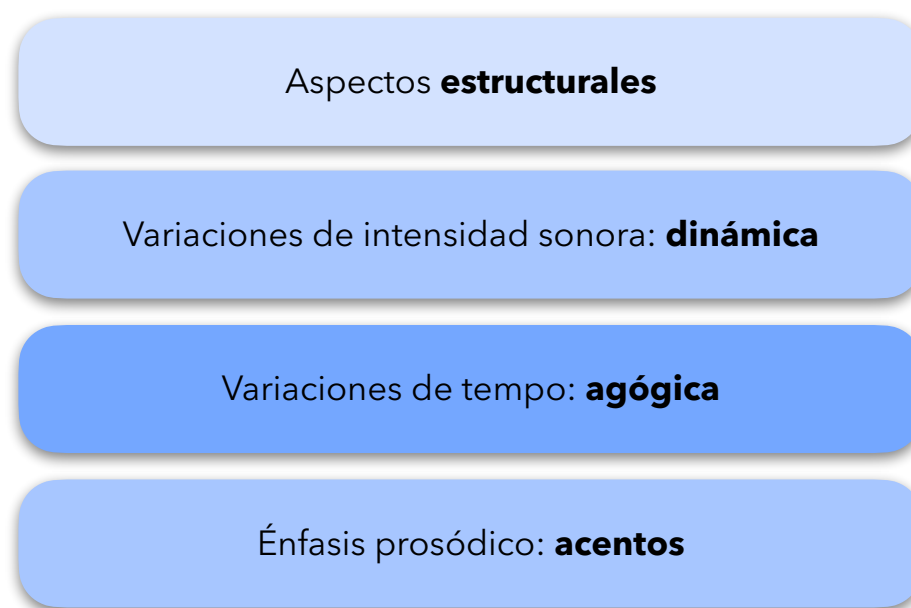
Los datos que obtenemos del análisis musical de la grabación se agrupan en los siguientes aspectos:

- Aspectos **estructurales** o formales: agrupamiento en frases o divisiones de estas estructuras (en su mayoría melódicas).²⁸⁶
- La **dinámica**: gracias a la forma de onda es relativamente sencillo anotar en una línea temporal las variaciones de intensidad de la grabación.²⁸⁷

²⁸⁶ Esto ya se vio en la FASE 1 del procedimiento de análisis de la interpretación.

²⁸⁷ Esto ya se vio en la FASE 2 del procedimiento de análisis de la interpretación.

- La **agógica**: en este caso el tapping (talonaje métrico) nos permite anotar los momentos de la grabación sonora que sufren variaciones de tiempo.²⁸⁸
- **Énfasis prosódico**: la forma de onda no permite localizar los momentos de acentuación en la línea temporal.²⁸⁹



Es muy importante anotar en una línea temporal todos estos datos para después hacer bien evidente las correlaciones entre los distintos aspectos tanto de la grabación como de la partitura. Por ejemplo, saber si los acentos prosódicos que se observan en la forma de onda corresponden con alguna indicación en la partitura o son el resultado de la lógica musical que se deriva del análisis musical de la misma.

²⁸⁸ Esto ya se vio en la FASE 3 del procedimiento de análisis de la interpretación.

²⁸⁹ Esto ya se vio en la FASE 4 del procedimiento de análisis de la interpretación.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

La video-grabación

Los datos que obtenemos del análisis gestual²⁹⁰ de la interpretación registrada en video son los siguientes:

- **Control primario:** gestos, tipología y fases de los movimientos del tronco.
- **Cabeza:** gestos, tipología y fases de los movimientos de la cabeza.
- **Mano derecha:** gestos, tipología y fases de los movimientos del brazo derecho.
- **Mano izquierda:** gestos, tipología y fases de los movimientos de brazo izquierdo.
- **Rostro:** gestos, tipología y fases de los gestos de la cara.



²⁹⁰ Los datos eran anotados en la línea temporal del programa ELAN

Como dijimos más arriba, el tener a ojo vista en la línea temporal estos datos es trascendental para reparar en las posibles correlaciones entre los distintos aspectos analizados en la grabación (sonora y de video) y los analizados en la partitura. Otro ejemplo: estaría bien saber si una frase escrita en la partitura se traduce en algún tipo de gesto del cuerpo, qué partes están implicadas y si el resultado sonoro es consecuente con el gestual y el dado en la partitura. Superponer las líneas temporales y sus correspondiente anotaciones sería uno de los requisitos a la hora de presentar los datos.²⁹¹

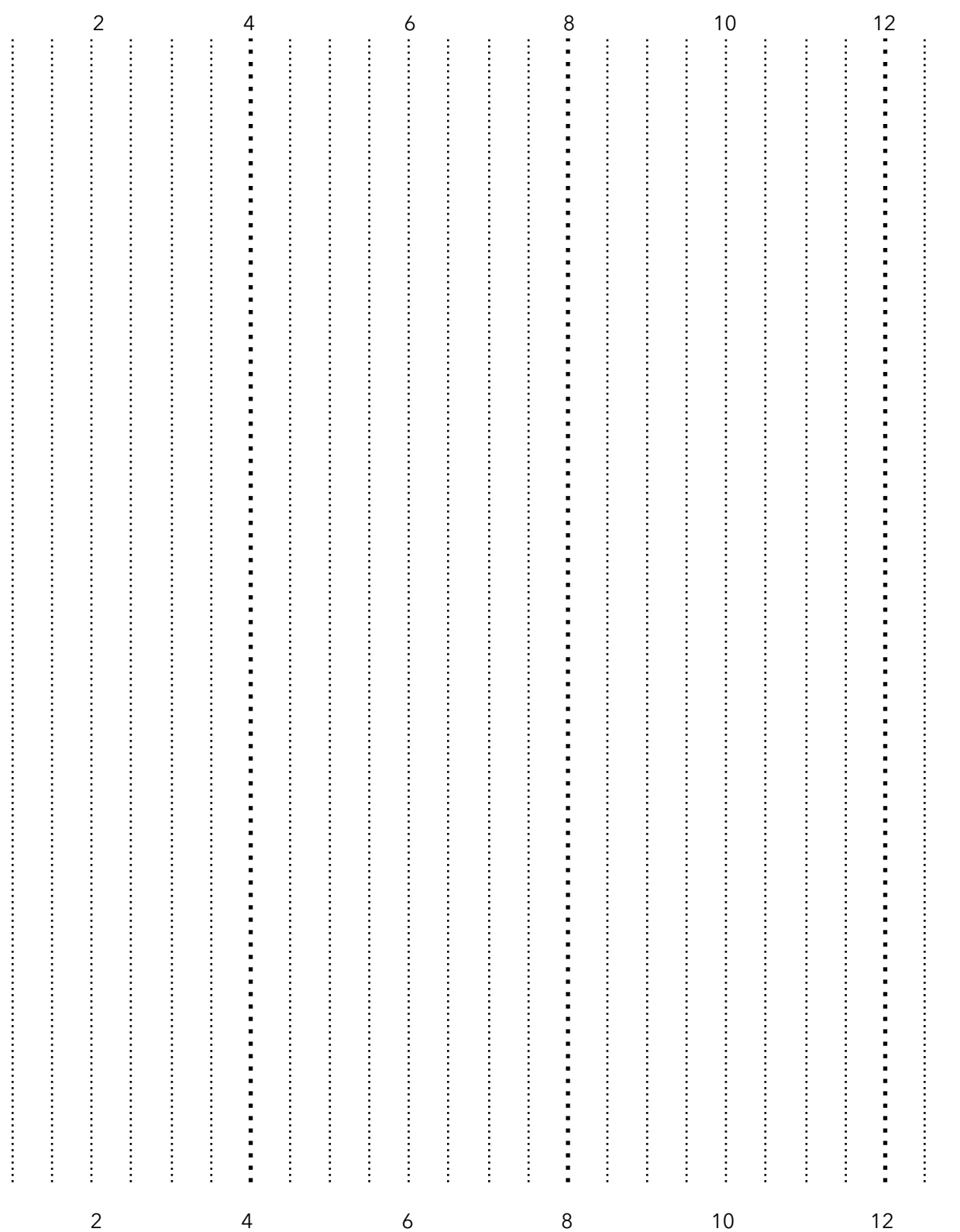
En este esquema se superponen todas las capas de datos obtenidas de la partitura y de la videograbación correspondientes a los doce compases de la introducción. Esto nos facilita visualizar algunas correlaciones entre los gestos y la anotaciones en la partitura. Por ejemplo entre la intensidad sonora y el tempo, o las anotaciones musicales y el resultado sonoro.

Además de la superposición de los datos en una línea temporal, que sobre todo nos ayuda a establecer correlaciones entre los mismos, es relevante otro tipo de presentación de los datos en los que visualizar la preponderancia de un determinado factor. Por ejemplo, sería interesante saber si los gestos tipificados como icónicos tienen más relevancia con relación a otros, véase los de acentuación. Se trata pues de gráficas en las que prevalece el aspectos cuantitativo de los datos.

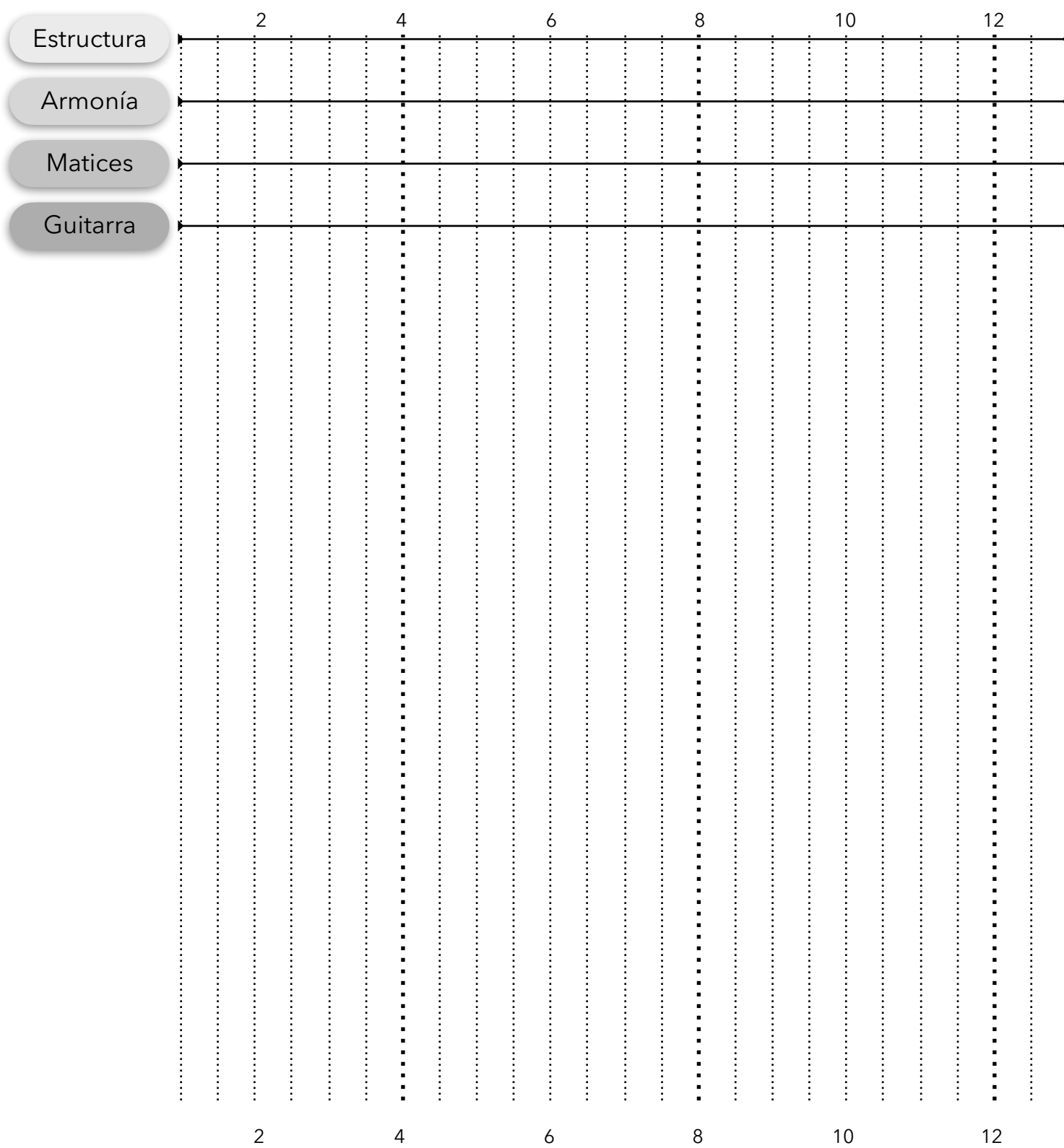
²⁹¹ Las tablas y la figuras no nos permiten hacer la relaciones de los datos con la misma facilidad una presentación de los mismos en líneas temporales superpuestas.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

La línea temporal de los doce primeros compases la representamos como una trama donde visualizar todos los datos.

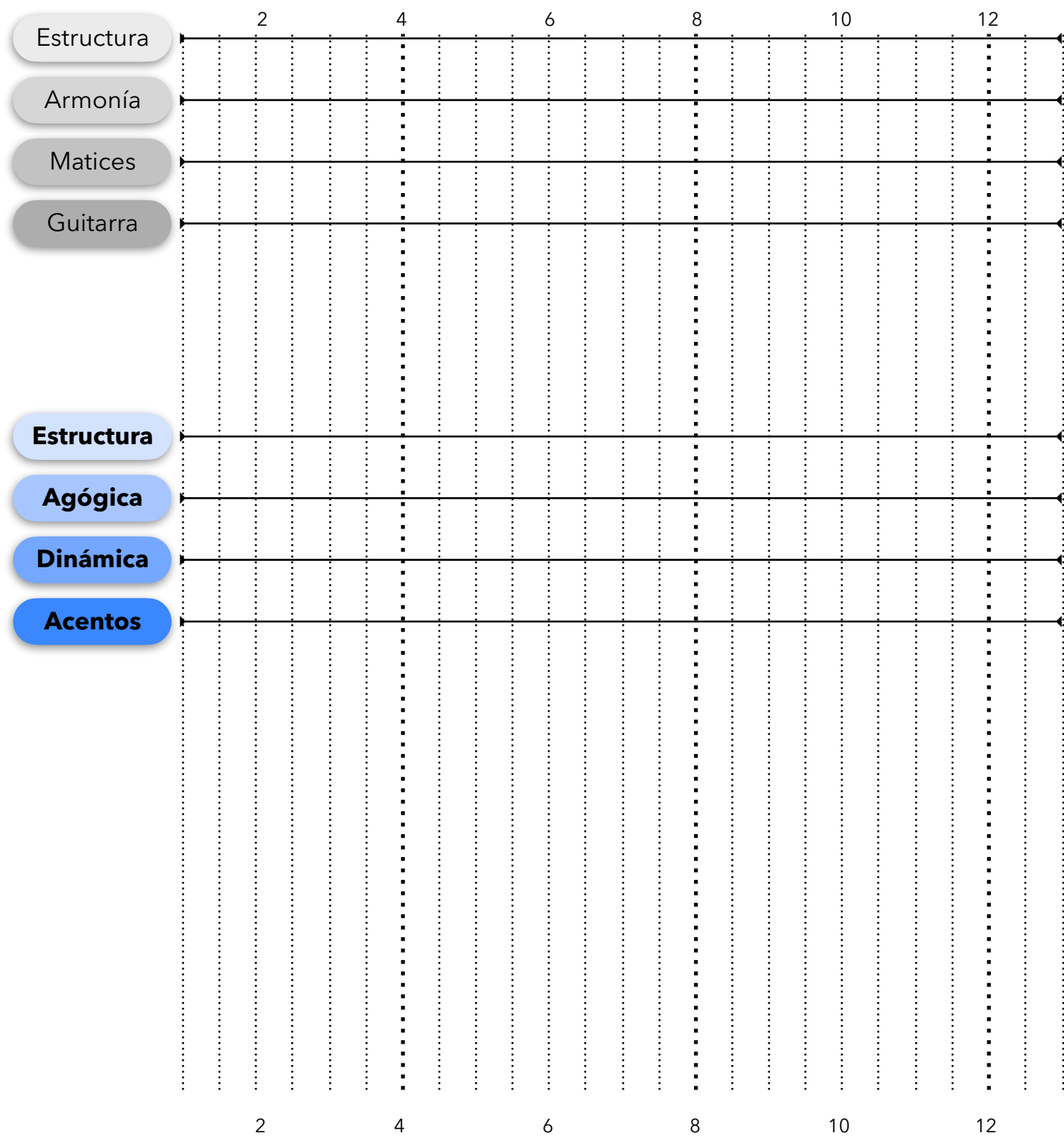


Los datos provienen de la partitura:

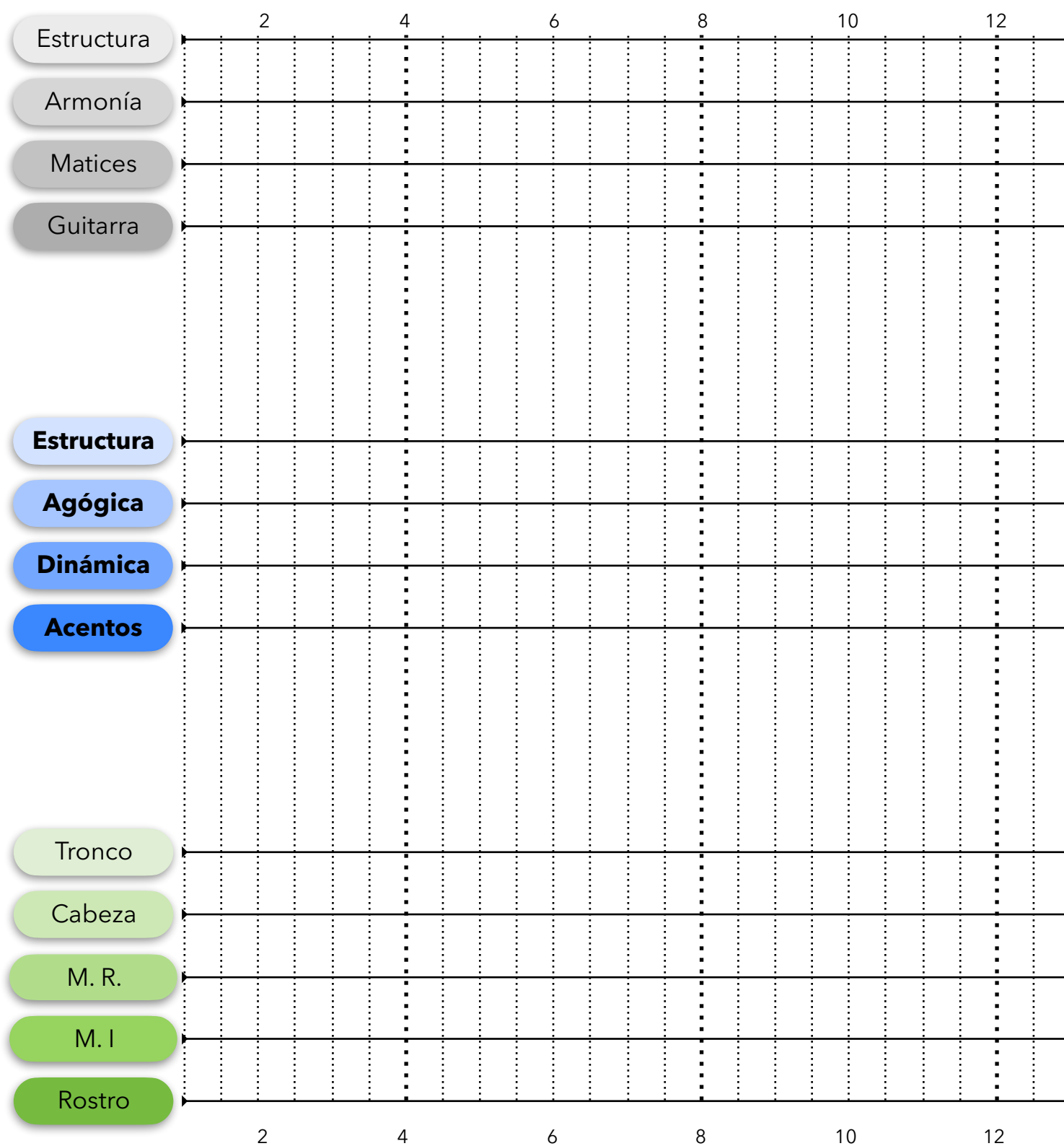


SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

A la que superponemos los datos provenientes de la grabación de audio:

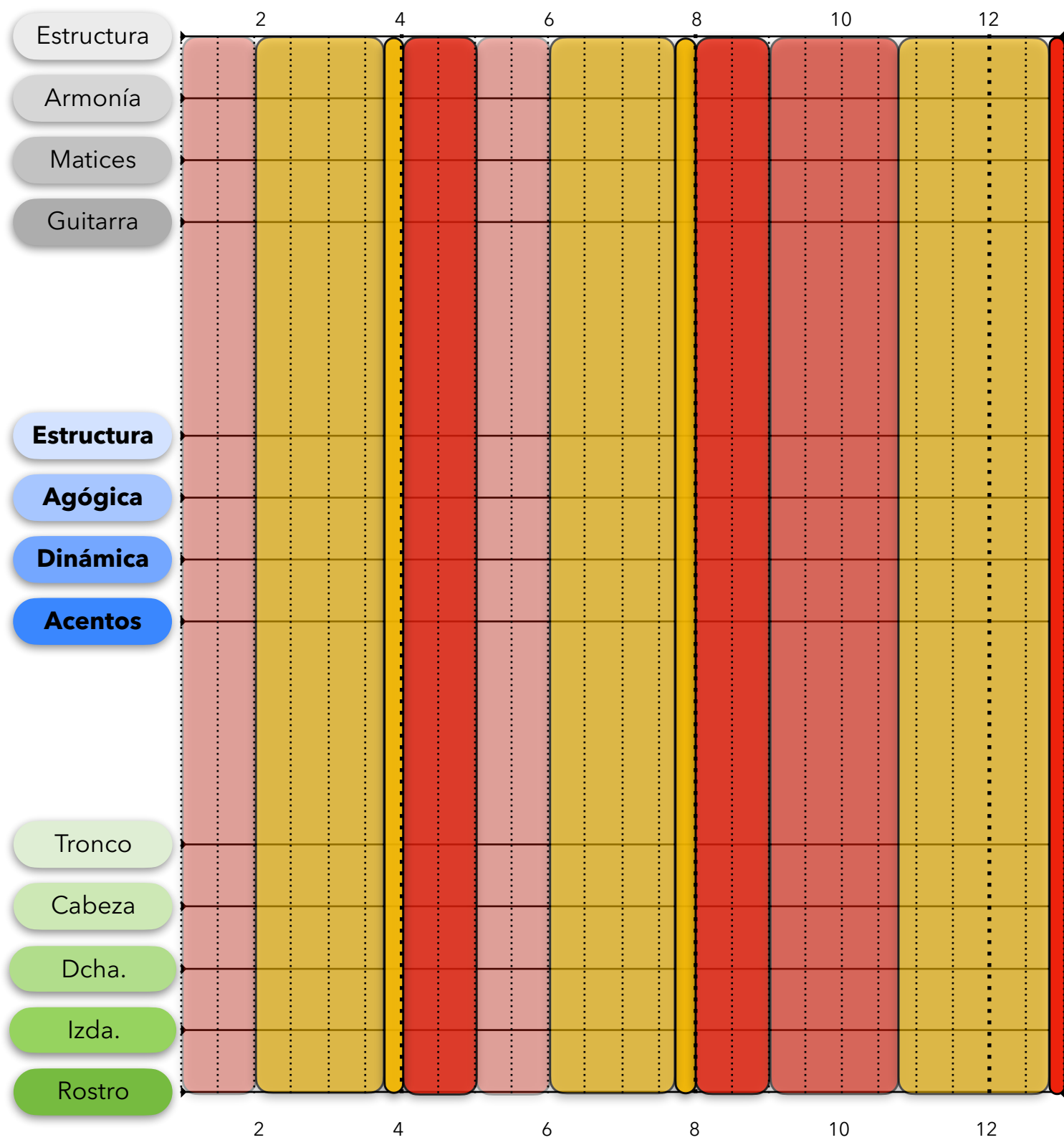


Y también superponemos los datos de los gestos observados en el vídeo:



SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

La partitura nos plantea la siguiente estructura formal:



Añadimos el análisis armónico, los matices y guitarrismos:

The image shows a detailed musical score analysis for 'Capricho Árabe' by Francisco Tárrega. The score is divided into measures 2 through 12. The analysis is organized into several sections:

- Estructura:** The score is color-coded by structure: pink (measures 2-3), yellow (measures 4-5), red (measures 6-7), and yellow (measures 8-12).
- Armonía:** Chord symbols are provided for each measure: A (2), E07 (3), Eb57 (4), A (5), A (6), E07 (7), A (8), A7b9 (9), and E (10).
- Matices:** Dynamics are indicated with '>' above measures 3 and 7.
- Guitarra:** Articulation is indicated with 'ar.' above measures 2 and 5.
- Detailed Analysis:** A section with blue buttons lists: Estructura, Agógica, Dinámica, and Acentos.
- Performance Details:** A section with green buttons lists: Tronco, Cabeza, Dcha., Izda., and Rostro.

The score is divided into measures 2, 4, 6, 8, 10, and 12. The analysis is organized into sections: Estructura, Armonía, Matices, Guitarra, and a detailed section with Estructura, Agógica, Dinámica, Acentos, Tronco, Cabeza, Dcha., Izda., and Rostro.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

Añadimos la capa de datos audio:

The diagram illustrates a multi-layered analysis of a guitar piece. It is organized into several horizontal tracks:

- Top Track (Structure):** Shows measures 2 through 12. Chords are indicated: A (measures 2, 4, 6, 8), Eb57 (measures 3, 7), A7b9 (measure 10), and E (measure 11). A red vertical band covers measures 4-8.
- Harmony Track:** Shows the chord progression: A, Eb57, A, A, Eb57, A, A7b9, E.
- Matices (Nuances):** Includes accents (>) and 'ar.' (arpeggio) markings.
- Guitarra (Guitar):** Shows 'ar.' markings and musical notes.
- Agógica (Agogics):** Shows blue arcs and red wedges indicating timing and dynamics.
- Dinámica (Dynamics):** Shows terms like *rit*, *acc*, *rall*, and *sfz*.
- Acentos (Accents):** Shows green musical notes.
- Body Parts:** Tronco, Cabeza, Dcha., Izda., Rostro.

Y finalmente los datos correspondientes a los gestos:

The diagram illustrates the performance parameters for the first 12 measures of 'Capricho Árabe' by Francisco Tárrega. The score is divided into measures 1 through 12, with a final measure at the end. The parameters are organized into several layers:

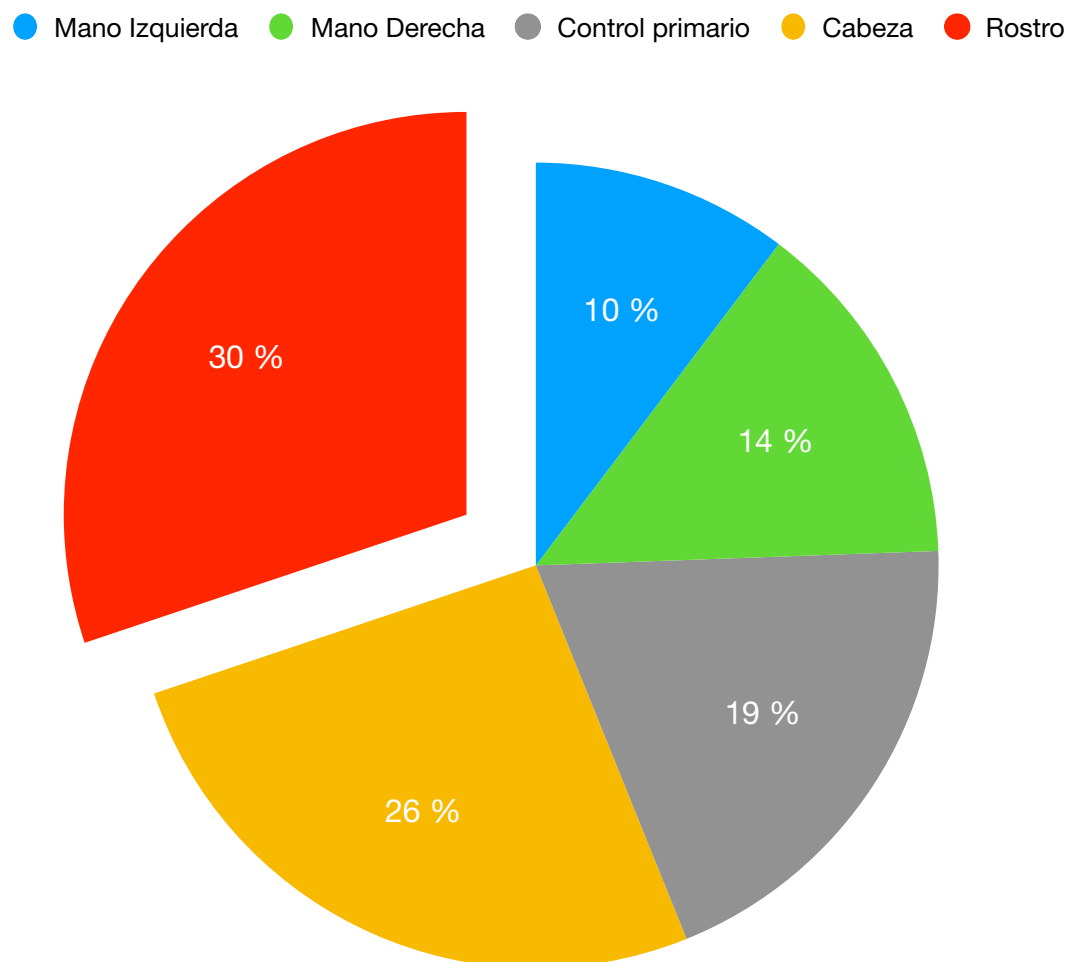
- Harmony (Armonía):** Shows chords for each measure: A (1), Eb57 (2), A (3), A (4), Eb57 (5), A (6), A7b9 (7), E (8), and A (9).
- Tempo and Dynamics (Dinámica):** Includes markings such as *ar.* (ad libitum), *rit* (ritardando), *acc* (accelerando), *rall* (rallentando), and *sfz* (sforzando).
- Phrasing (Estructura):** Indicated by blue curved lines connecting notes across measures.
- Agógica (Agógica):** Shown with red lines indicating phrasing and dynamics.
- Accents (Acentos):** Represented by green musical notes with stems.
- Body Gestures (Tronco):** Green horizontal bars indicating torso movements.
- Head Gestures (Cabeza):** Blue horizontal bars indicating head movements.
- Right Hand (Izda.):** Yellow horizontal bars indicating right-hand movements.
- Facial Gestures (Rostro):** Pink horizontal bars indicating facial expressions.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

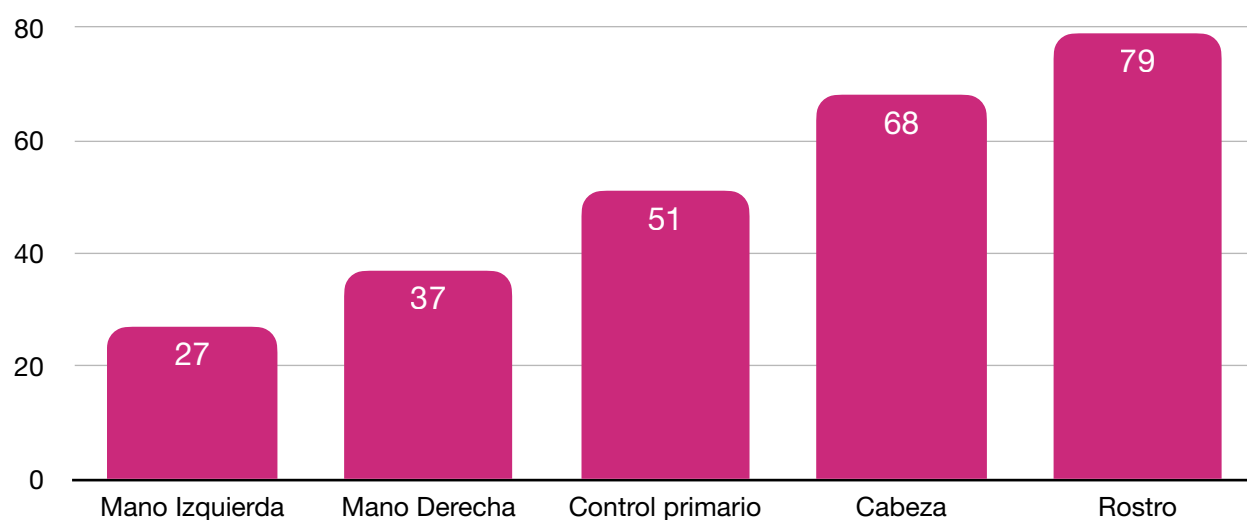
Sonido, gesto y significado a la luz de los datos.

La interpretación de los datos desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo es bastante esclarecedor. Comencemos por lo cuantitativo, en concreto por el número de gestos observados en el global de la obra analizada: 261 gestos. En orden ascendente se han reflejado los gestos en los siguientes gráficos²⁹² por sectores y gráfico de barras.

En términos totales los gestos de la mano izquierda son los menos numerosos (27, el 10%), y como veremos más adelante tienen un significado muy específico. En el lado contrario tenemos los gestos del rostro (79, el 30%), que tienen una intencionalidad muy concreta y que también analizaremos después.

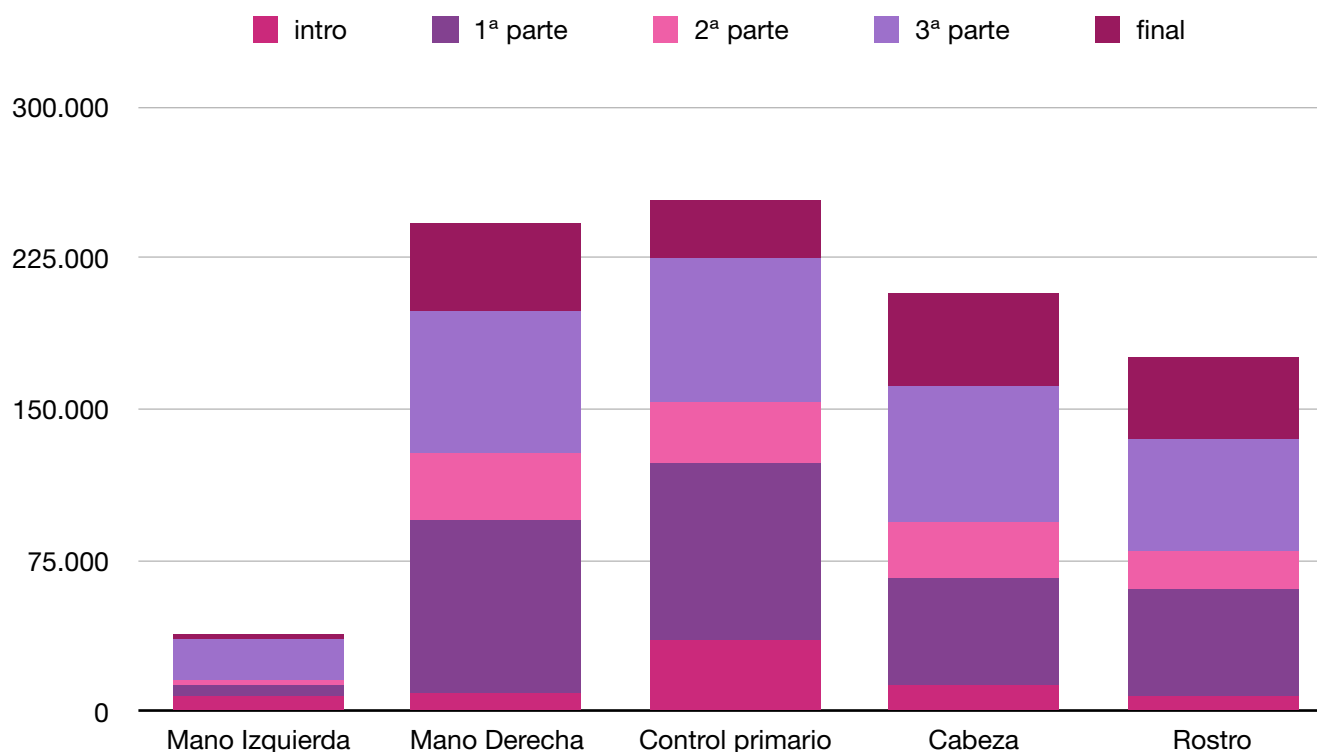


²⁹² Las tablas de datos relativas a las gráficas presentadas en esta sección se encuentran en el apartado de ANEXOS, PARTITURAS, POSTERS Y TABLAS.



Número de gestos (ocurrencias) en el global del caso estudiado

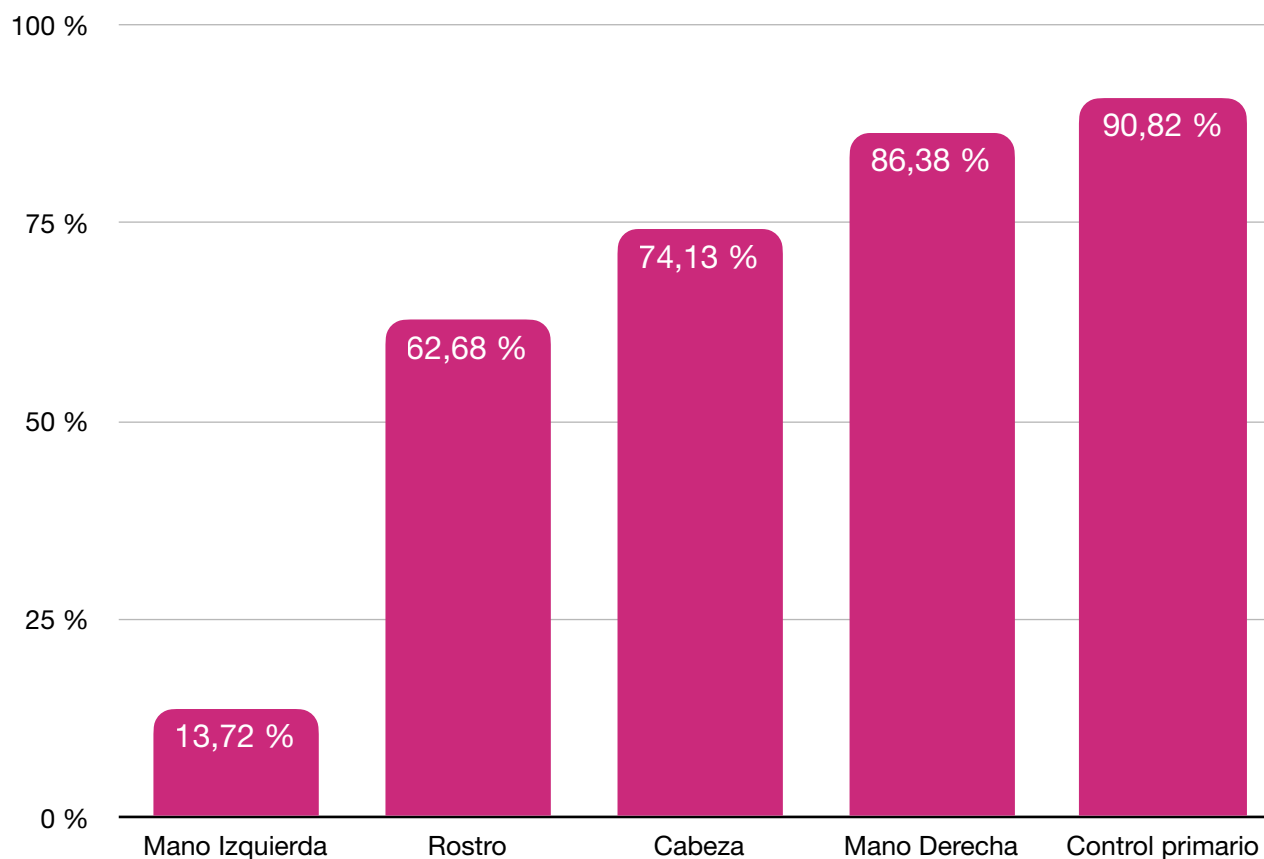
El estudio de los gestos en el aspecto cuantitativo se ha de analizar también en relación a su duración. La obra dura 280 segundos y, en el acumulado global, los gestos más representativos en duración (cuantitativamente hablando) son los del tronco; los menos relevantes son los de la mano izquierda. Vemos que en este caso, tanto en duración como en número de gestos, la mano izquierda es cuantitativamente la menos relevante, pero el control primario, el tercero en relevancia por número de gestos, es el más relevante en lo relativo a la duración (254 s o un 90,82%).



Duración en ms de los gestos en las 5 secciones de la obra

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

En la gráfica siguiente representamos el porcentaje de duración de cada parte analizada en relación a la duración total.



Porcentaje de duración de los gestos en el global de la obra

Debemos tener en cuenta que la mayoría de los gestos estudiados se pueden dar simultáneamente, es decir, que mientras se está produciendo un movimiento del tronco, se pueden dar (y de hecho se dan) movimientos del rostro y de la mano izquierda que están englobados en los anteriores. En el gráfico que sigue se recoge esta particularidad: los gestos realizados con el rostro, la cabeza, el tronco y las manos por el guitarrista a lo largo del pasaje de estudio, se representan en la línea temporal para visualizar las ocurrencias simultáneas (conurrencias). Estos gráficos²⁹³ denominados de densidad son generados por el programa de anotación ELAN donde se

²⁹³ Los gráficos de densidad nos ayudan a visualizar el despliegue en la línea temporal de los gestos interpretativos. Los gráficos de densidad están recogidos en el apartado de ANEXOS, PARTITURAS, POSTERS Y TABLAS.

sincronizan las ocurrencias de los gestos observados durante el visionado de

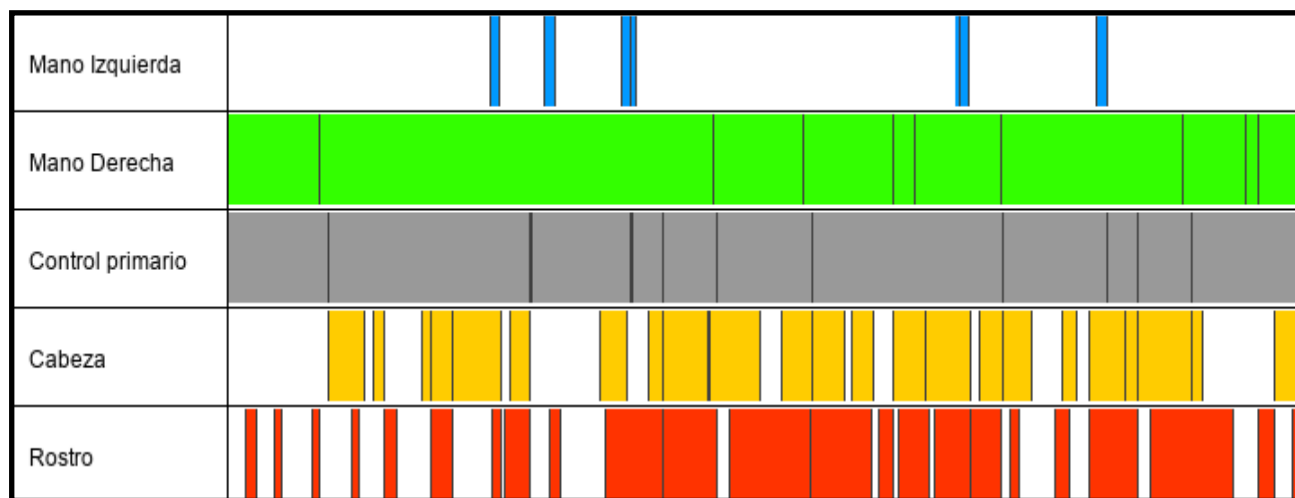
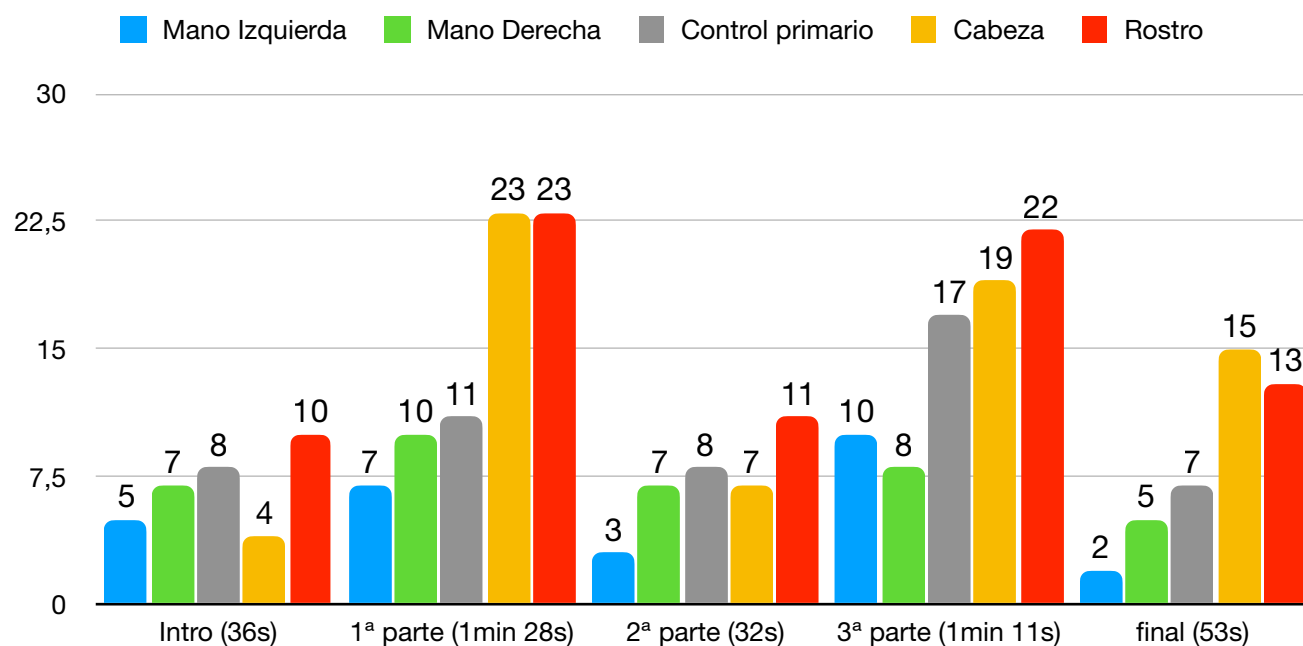


Gráfico de densidad de gestos. Capricho árabe, cc.13-34

la videograbación a estudiar.

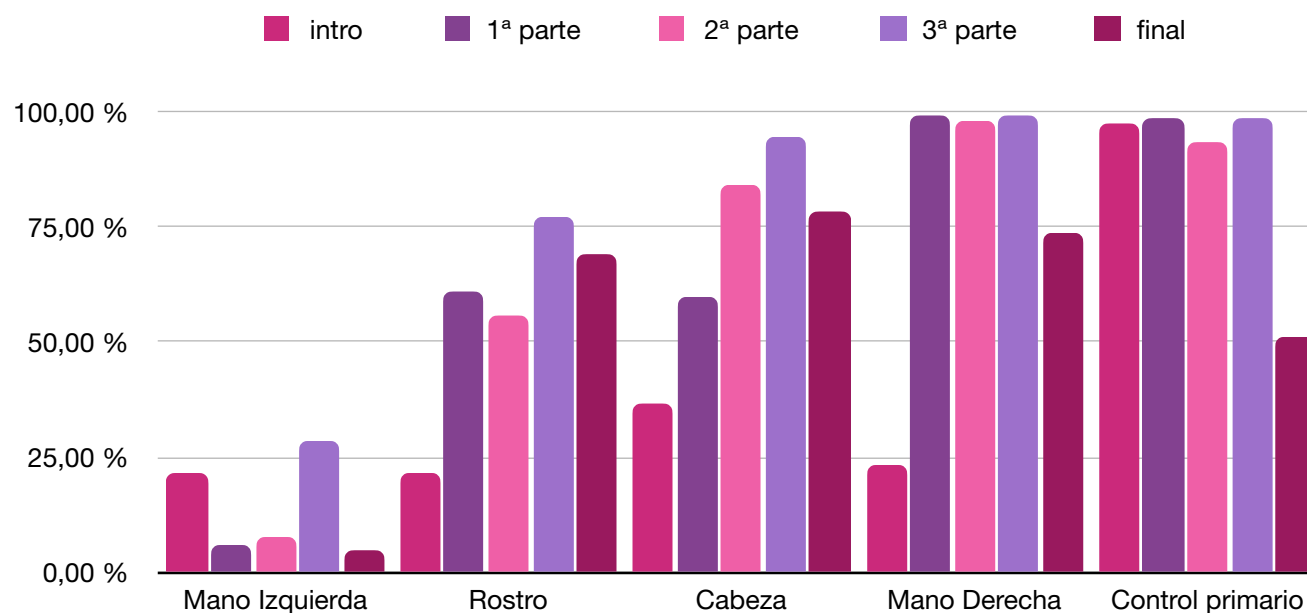
El análisis interpretativo de los datos, cuantitativamente hablando, se puede hacer también atendiendo a cada una de las partes estudiadas. A la luz de del gráfico siguiente se pone de manifiesto que los gestos de cabeza y rostro tienen más ocurrencias en tres de las cinco partes de la obra, y los gestos de la mano izquierda y derecha lo opuesto, menos ocurrencias, en cuatro de las cinco partes que componen la obra estudiada.



Ocurrencias de gestos en las distintas secciones de la obra

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

Si nos fijamos en las duraciones de los gestos (otro parámetro de análisis cuantitativo) en cada una de las partes, observamos patrones de predominancia del control primario y la mano derecha en tres de las cinco partes. En el polo opuesto, el gesto de la mano izquierda es, cuantitativamente hablando, el menos relevante en todas las partes.



Porcentaje de duración de los gestos en las distintas secciones

Los datos también tienen un lado cualitativo muy importante para nuestro estudio; reflejan, interpretados correctamente, una cierta intencionalidad, lo que nos sitúa muy cerca de la cuestión del significado.

Cuando anotamos los gestos en la línea temporal incluimos una etiqueta tipológica: icónico (I), metafórico (M), deíctico (D), acentuación (A); o una combinación de ellas. La tabla²⁹⁴ siguiente, relativa a la tercera parte de la obra estudiada (18 compases en 1 minuto y 11 segundos), la interpretamos de la siguiente manera:

²⁹⁴ Las tablas de tipología de gestos están en el apartado de ANEXOS, PARTITURAS, POSTERS Y TABLAS.

| Gesto | Tipología | Ocurrencias | Porcentaje de duración |
|------------------|-----------|-------------|------------------------|
| Control Primario | I | 17 | 98,98 % |
| Cabeza | I, A | 11 | 67,48 % |
| Cabeza | I | 5 | 16,36 % |
| Cabeza | I, D, A | 1 | 7,64 % |
| Cabeza | A | 2 | 3,07 % |
| Mano dcha. | M | 9 | 97,65 % |
| Mano dcha. | D, M | 1 | 1,45 % |
| Mano izda. | M, A | 9 | 23,06 % |
| Mano izda. | M | 1 | 5,24 % |
| Rostro | M | 2 | 7,12 % |
| Rostro | M, A | 14 | 62,68 % |
| Rostro | A | 5 | 5,41 % |
| Rostro | I, M, A | 1 | 2,36 % |

Tipología de gestos en la interpretación del Capricho árabe, cc. 45-62

Los 17 gestos tipificados como *icónicos* que el guitarrista hace con el **tronco**²⁹⁵ (casi el 99% del tiempo que dura esta parte) sirven para revelar la forma sonora a nivel estructural (frases y motivos melódicos). Algunas veces coincide la forma sonora que el cuerpo del intérprete subraya con el análisis

²⁹⁵ Técnicamente lo llamamos Control Primario

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

formal que hemos hecho de la partitura, otras su interpretación es ligeramente distinta.

De los 19 gestos que el guitarrista hace con la **cabeza**²⁹⁶, 5 se han etiquetado como *icónicos* y, al igual que los del tronco, revelan una intención de destacar o enfatizar aspectos estructurales del discurso melódico; 2 gestos se han etiquetado como de *acentuación* y refuerzan el acento rítmico de las partes fuertes o acentuadas; 11 gestos (el 67,48% en duración) se han tipificado como *icónicos* y de *acentuación*, y cumplen esa doble tarea de acentuar (normalmente al inicio del *cabeceo*) la parte fuerte y dibujar un arco melódico de forma icónica. Solo un gesto de la cabeza en esta parte se interpreta con una triple intención (añadimos el tipo *deíctico* al *icónico* y de *acentuación*); el significado que esta componente añade es una dirección hacia donde apunta el discurso sonoro.

Los 10 gestos de la **mano derecha**²⁹⁷ ocupan un 99% de la duración total: 9 de ellos han sido etiquetados como *metafóricos*, son usados para crear planos sonoros distintos, contraste de sonoridad que redundante en la intención expresiva del guitarrista en estos movimientos; 1 gesto de esta mano tiene una doble intención: buscar un sonido expresivo como gesto *metafórico*, y proyectar el sonido como gesto *deíctico*, hecho que se produce al dar un recorrido circular a la mano una vez pulsada la cuerda²⁹⁸.

La mano **izquierda**²⁹⁹ es la menos implicada, en duración, en esta parte (no llega al 30%); 9 de los 10 gestos de esta mano son etiquetados como

²⁹⁶ Cuando hablamos de la cabeza en realidad estamos hablando de la articulación que permite su movilidad: el cuello.

²⁹⁷ Nos referimos a la extremidad derecha en realidad. En un guitarrista diestro se trata de la mano cuyos dedos pulsan las cuerdas creando el sonido.

²⁹⁸ Este hecho ocurre en el compás 60 en el minuto 3:35 del vídeo (molto rit. en la partitura).

²⁹⁹ Nos referimos a la extremidad izquierda en realidad. En un guitarrista diestro es la mano cuyos dedos se apoyan en los distintos trastes del diapasón para conseguir las notas precisas.

metafóricos y de *acentuación*. Estos gestos son *vibratos* que no están indicados en la partitura como tal, aunque en dos ocasiones coinciden con sendos calderones; el resto de las veces se pueden interpretar estos *vibratos* por analogía o coherencia con la notación de la melodía principal en la primera parte donde sí encontramos un signo de acentuación en la partitura en la segunda negra del comienzo de la frase (también por analogía el intérprete usaba el *vibrato* en estos casos). Tiene por tanto un doble significado: acentuar como sugiere el compositor en la partitura y situar al oyente en un espacio sonoro de especial belleza tímbrica.

Los 22 gestos del **rostro**³⁰⁰ implican casi un 78% en duración de la parte en cuestión; 5 de ellos se han etiquetado exclusivamente como de *acentuación*, son contracciones de los labios que reflejan ese breve acento sonoro (el promedio de duración de estos gestos es 0,7 segundos); 2 de ellos son etiquetados de *metafóricos*, se realizan arqueando las cejas hacia arriba y se pueden interpretar como momentos de deleite introspectivo³⁰¹ del intérprete. La mayoría de los gestos del rostro de esta parte (14 gestos, desplegados en el 63% del tiempo de la interpretación) se etiquetan en dos categorías: *metafóricos* y de *acentuación*. Se trata de gestos de una duración media de 2,5 segundos que implican todo el rostro (boca, ojos y cejas) cumpliendo las dos funciones anteriores a la vez: el deleite interior del guitarrista expresado en los ojos y las cejas, y el acento breve que coincide casi siempre con las notas de adorno. El único gesto del rostro tipificado en tres categorías distintas dura 1,6 segundos, y a la tipificación *metafórica* y de *acentuación* hay que añadir lo *icónico*; parece como si con las cejas se siguiera la silueta de la línea melódica³⁰².

³⁰⁰ La cara refleja tiene una gestualidad compleja que implica movimientos expresivos de los ojos, los labios y las cejas.

³⁰¹ El guitarrista expresa normalmente distensión en el rostro en estos gestos.

³⁰² Este hecho ocurre en el compás 51 en el minuto 2:55 del vídeo.

SONIDO, GESTO Y SIGNIFICADO

Buscando un visión global de la obra, podemos decir que los datos nos hablan de un significado, intención o tendencia *icónica* de los 51 gestos del **tronco** que abarcan el 90% de duración de los mismos respecto a la totalidad de la obra. Solo en la parte final el porcentaje es mucho menor, el 51%, y se explica de dos maneras: la tendencia a permanecer el tronco centrado en el final cuando se llega a la máxima estabilidad de la obra (*rit.* en la partitura) y la economía de movimientos de los fragmentos más virtuosos. La **mano derecha** también tiene un comportamiento global muy homogéneo donde predomina su significado *metafórico*, buscando el color que mejor exprese en contenido de la obra (a ojos del guitarrista). Puntualmente³⁰³ sus movimientos tienen un sentido *icónico* y *deíctico*, como ya vimos en la parte tercera analizada más arriba. La **mano izquierda** es la de menor incidencia gestual y su tipología es de gran homogeneidad a lo largo de la obra: *metafórica* y de *acentuación*. En todos los casos se trata de *vibratos* que tienen casi siempre una correspondencia con la partitura (al menos en lo referido a la *acentuación*) a través de signos como el acento, el portamento o el calderón. En los casos en que no se explicita esa correspondencia en la partitura, el guitarrista emplea el *vibrato* como un recurso expresivo y por tanto lo catalogamos de gesto *metafórico*. El **rostro** y su complejo y esencial comportamiento expresivo (via cejas, ojos y labios) es globalmente homogéneo: los labios refuerzan los acentos con gestos breves, las cejas y los ojos³⁰⁴ se encargan de lo *metafórico* y lo *deíctico*. Los acentos reflejados en la partitura (en modo explícito como notas de adorno, portamentos, arrastres, acentos, etc.) tienen su correspondencia en los labios; la componente *metafórica*, y a veces la *deíctica*, del rostro recae sobre cejas y ojos en duraciones no tan breves como los acentos de la boca. La **cabeza**, por último, tiene principalmente una función *icónica* y de

³⁰³ En la introducción y en la parte final se dan estas excepciones a las que nos referimos.

³⁰⁴ En la mayor parte de la obra el guitarrista mantiene los ojos cerrados.

acentuación, y no pocas veces también *deíctica*³⁰⁵. La acentuación o *cabeceo* del guitarrista coincide casi siempre con los pasajes donde el bajo de serenata es lo más representativo³⁰⁶ del discurso sonoro. El significado *icónico* de esta parte del cuerpo refuerza al del tronco, pero en la mayor parte de las veces a niveles estructurales menores: semifrases y motivos. El tronco parece tener un recorrido mucho mayor, con la excepción de la segunda parte donde tronco y cabeza están revelando el contenido formal de la partitura de idéntica manera³⁰⁷.

³⁰⁵ Curiosamente esta función de señalar en una dirección se hace a través de la mirada y de la nariz pues las manos están restringidas para dicha función, casi siempre, en el intérprete de guitarra.

³⁰⁶ Por ejemplo en los compases 71 y 72.

³⁰⁷ La explicación a ello podría estar en que se trata de la parte más breve de la obra (32 segundos repartidos en 10 compases) y el intérprete hace más evidente y marcada la estructura melódica que además discurre en un plano tonal distinto FAM (el relativo mayor de la tonalidad principal de la obra, Re menor).

IV. CONCLUSIONES, APLICACIONES Y FUTUROS AVANCES

No quisiera terminar este trabajo sin una reflexión amplia que nos permita sacar conclusiones sólidas sobre el tema que me ha ocupado y preocupado desde hace unos años. Por ello es muy importante madurar y asentar los avances, por pequeños que estos sean, que todo investigador va realizando a lo largo de sus estudios.

Durante este tiempo me he dado cuenta que solo con la obtención de datos fiables y precisos sobre el gesto musical, que se producen durante una interpretación en la guitarra, vamos a ser capaces de comprender el complejo proceso de la cognición del músico. El grado de detalle al que seamos capaces de llegar será proporcional al avance en la comprensión de la problemática que nos ocupó en este trabajo: el gesto y su significado en la guitarra.

Sinceramente creo que hemos conseguido ir más lejos que lo que hasta ahora se había llegado; pero la parte más difícil comienza ahora, en el momento de interpretar esos datos, de relacionarlos con un análisis musical tradicional de la partitura; incluso de intuir las motivaciones y los principios estéticos y artísticos de los agentes involucrados en el proceso creativo: compositores e intérpretes.

Sin una visión global de la experiencia musical, todo intento de comprender el complejo fenómeno de la creación artística del arte temporal por excelencia sería en vano o se convertiría en una mera recolección de datos con los que llenar hojas, tablas y gráficos; que poco o nada tienen que ver con el propósito de esta investigación.

CONCLUSIONES, APLICACIONES Y FUTUROS AVANCES

Con este espíritu nos disponemos a relatar las conclusiones y hallazgos más sobresalientes, y de paso avanzar cuales son (según nuestro criterio) las vías a explorar el futuro.

11. CONCLUSIONES



Graffiti en una calle de París

La primera valoración que queremos señalar es la originalidad de la propuesta metodológica. No hemos visto en la literatura revisada ningún procedimiento similar para el estudio del gesto en la interpretación musical. Es cierto que en el terreno de la psicolingüística (principalmente gracias al trabajo de David McNeill en la Universidad de Chicago, quien lleva años investigando sobre la relación entre el gesto y el lenguaje) hemos tenido un modelo en donde mirar su peculiar enfoque para

CONCLUSIONES

el estudio de la fascinante conexión entre el lenguaje y el pensamiento, y que nos ha sido de gran utilidad. En cualquier caso podemos afirmar que somos lo pioneros, al menos en España, en el estudio de la relación entre el gesto y el discurso musical en la guitarra.

Otro aspecto positivo a destacar es la utilización de nuevas tecnologías para el análisis audiovisual. Sin las herramientas informáticas aquí utilizadas sería simplemente imposible hacer un análisis como el que hemos propuesto. Tanto el programa Sonic Visualiser como ELAN (ambos accesibles para todo investigador) son herramientas muy potentes para el análisis detallado del audio y las anotaciones en la línea temporal del vídeo. Aunque se están desarrollando aplicaciones que permitan hacer parte de los análisis de una manera más automática, todavía no son fiables los resultados y un correcto y detallado talonado métrico (tapping) sigue siendo imprescindible. Por tanto, a día de hoy, múltiples escuchas y visionados a cámara lenta son necesarios para una toma de datos precisa.

El método de análisis *músico-gestual* se ha diseñado para obtener datos que nos ayuden a entender la relación entre el gesto y el sonido asociado a él en la interpretación musical. Con las evidencias que se obtienen aplicando este procedimiento a una grabación audiovisual, podemos empezar a entender lo que representan los gestos en la interpretación musical; su papel expresivo y comunicativo, todo ello en coherencia con las intenciones del intérprete, e incluso del compositor, dentro del contexto sociocultural en que se manifiestan.

Quería también reivindicar el componente humanístico de la investigación en el campo de la Musicología. Junto al rigor y la precisión de los datos es también primordial un análisis de los mismos que tengan en cuenta el contexto histórico y la evolución de las sociedades en donde surge el producto cultural al que nos hemos acercado: la Música. Poco ha cambiado desde Quintiliano la condición humana y por ello no es de extrañar que

CONCLUSIONES, APLICACIONES Y FUTUROS AVANCES

muchas de las reflexiones del gran maestro de la retórica se mantengan vigentes hoy en día (yo incluso diría que se puedan aplicar en el contexto actual). Lo mismo ocurre con cualquiera de las fuentes históricas a las que nos hemos acercado desde Dalcroze hasta Aguado pasando por Czerny o García; todas ellas son necesarias a la hora de dar sentido a los datos que hemos obtenido con nuestro novedoso procedimiento analítico del gesto. Nadie como un músico, compositor, intérprete o maestro para ver más allá del frío dato. Solo con esta visión se pueden sacar conclusiones válidas y acertadas que relacionan los datos del discurso musical (gestual y sonoro) con el proceso mental y creativo de los agentes principales del hecho musical: compositores e intérpretes.

Por último, otra de las reflexiones a las que nos ha conducido esta experiencia investigadora es la necesidad de un acercamiento multidisciplinar. La Musicología siempre se ha movido en amplios márgenes pero, por diversas razones, algunos aspectos como los relacionados con la práctica musical no solían estar entre los más estudiados. La Musicología de la Interpretación y los métodos propios que esta rama de la Musicología está desarrollando hacen posible estudios como el que acabamos de realizar.

Nuestra aportación más significativa es la sincronización de la parte gestual y la sonora del discurso musical. También es necesario que la Musicología se empape de las Neurociencias. Una mejor comprensión de los procesos mentales vitales y de las motivaciones que nos empujan a vivir y sentir tal y como lo hacemos serán siempre de enorme utilidad. Por otro lado también desde la Musicología se puede completar los análisis de las Neurociencias como ya se viene haciendo desde la Musicoterapia.

Repasando los objetivos fijados al inicio del presente trabajo podemos decir que:

CONCLUSIONES

- Hemos analizado el hecho escénico-musical desde los paradigmas de otras artes escénicas y audiovisuales, y desde la perspectiva de, entre otras, la Psicología Cognitiva y las Neurociencias. Es decir, desde la Musicología de la Interpretación.
- Hemos propuesto un método de análisis que ha sido validado a través de un caso de estudio práctico.
- Hemos trascendido, a partir de los datos obtenidos, hacia un nivel superior de análisis interpretativo del discurso musical (pensamiento-gesto-sonido).

Nos preguntábamos al principio también si existía una *gramática* de la guitarra (gestual y sonora) que compositor, intérprete y oyente compartían; y si las ideas musicales encarnadas en los gestos del guitarrista estaban ya en la mente del compositor. Por encima de las convenciones culturales somos producto de un largo proceso evolutivo que tiene su impronta en la condición humana. En el presente trabajo hemos podido constatar con datos concretos la conexión profunda del intérprete y del compositor a través de la obra.

12. APLICACIONES PRÁCTICAS



Sin título (detalle), Joan Miró

El presente trabajo tiene una serie de posibilidades de aplicación práctica, tanto en el campo de la interpretación, la composición o la enseñanza musical. También los musicólogos se pueden servir de alguna manera de los resultados de este trabajo como veremos a continuación.

APLICACIONES PRÁCTICAS

Consideramos que la metodología analítica empleada en este trabajo puede servir para mejorar la técnica interpretativa de cualquier músico, su presencia escénica y mostrar el camino hacia una interpretación más orgánica y coherente con un contexto dado. También podría ser una herramienta útil para los profesores de instrumento, pues muchos de los detalles que se observan con esta metodología no son apreciables en tiempo real.

En el campo de la nueva Musicología de la Interpretación puede resultar de igual utilidad para la obtención de evidencias que relacionen esta disciplina con las Ciencias Cognitivas, la Psicología o la Neurología. El Análisis Musical y la Teoría de la Música tienen en el procedimiento de estudio utilizado en este trabajo una vía de crecimiento que algunos musicólogos ya están explorando: la inclusión del gesto como parámetro analítico.

El método propuesto ha sido pensado para el estudio del gesto en la guitarra solista pero no sería difícil adaptar su uso a otros instrumentos e incluso a las agrupaciones camerísticas e incluso las orquestas. El proceso de anotación y de sincronización, así como las posibilidades interpretativas, sería más complejo pero el procedimiento apenas variaría en relación con su empleo para un instrumento solo.

13. FUTUROS AVANCES



Arte urbano en Lisboa, Bordalo II

En lo relativo a las nuevas vías de desarrollo quisiera decir que recientemente han aparecido nuevas tecnologías de análisis de video como el llamado microscopio de movimientos. Se trata de un programa que es capaz de reconocer pequeños cambios de color en la piel y relacionarlo con procesos internos como el pulso sanguíneo. También detecta movimientos casi invisibles al ojo humano y que al magnificarlos se

FUTUROS AVANCES

hacen evidentes. El uso de esta técnica analítica nos permitiría en un simple video obtener datos fisiológicos para relacionar con los gestos musicales.

También desde el campo de la medicina hay nuevas tecnologías de escaneo en 3D para el análisis de la postura corporal. El sistema usa una cámara Kinect para crear un imagen tridimensional sobre la cual hacer mediciones antropométricas de cualquier parte del cuerpo y los ángulos de movimiento articular. Si se pudieran aplicar estas tecnologías podríamos sumar estas variables antropométricas a nuestro estudio del gesto.

Además gracias a los avances en *Big Data* nos estamos acercando a grandes pasos a la realidad virtual. Somos cada vez más precisos en la simulación del comportamiento humano y estos avances poco a poco se integrarán en los campos de nuestro interés.

EPÍLOGO

Nos encontramos sentados en un patio de butacas, el concierto está a punto de comenzar aunque todavía no hay nadie en la escena, finalmente un músico sale al escenario con su instrumento: la guitarra. Ambos saludan a los aplausos del público y se acomodan en una postura que nos indica que todo va a comenzar, se hace el silencio y los protagonistas comienzan a moverse y a hablar en el lenguaje universal de la música.

Como músico y como amante de la música en vivo, son muchos los momentos en que me he visto cautivado por una obra o por una actuación. Esa fuerza que tiene la música y ese don que poseen algunos intérpretes para trasmitírnosla son quizás la principal motivación que me ha llevado a tratar este tema. En cómo la guitarra adquiere ese protagonismo es el asunto que hemos indagado en este trabajo. El sonido tan expresivo del instrumento y el buen tañer del guitarrista se combinan en lo que hemos llamado el gesto musical.

Gracias a un acercamiento multidisciplinar hemos propuesto un marco analítico basado en las teorías actuales del gesto musical que nos han permitido analizar un obra del repertorio guitarrístico, el *Capricho Árabe* De Francisco Tárrega. El análisis ha puesto al descubierto la conexión existente entre la intención del (buen) compositor y la interpretación del (buen) músico. Quisiera dejar claro que en este trabajo la aproximación humanista (historicista y sociológica) es complementaria (y altamente recomendable) de la que quizás haya predominado más: la analítica-formalista.

No podríamos llegar a un entendimiento amplio de la Música sin tener en cuenta el contexto histórico-social en que se produce, las circunstancias en que nos ha llegado, la manera de perpetuarla y las motivaciones internas que están en el origen de su creación e interpretación.

EPÍLOGO

En última instancia, quiero decir que indagar sobre la música no es más que preguntarse lo que desde hace siglos nos preguntamos los seres humanos: ¿tiene algún sentido lo que hacemos con nuestras vidas?

ACERCA DEL AUTOR



París, final de Ma thèse en 180s

Rubén López Pérez nace en Madrid, lugar en el que tendrá su primer contacto con la música, definiéndose rápidamente por un instrumento: la Guitarra.

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, donde también obtuvo el Máster en Patrimonio Musical. Formado como guitarrista en los conservatorios de Sevilla, Granada, Córdoba y

RUBÉN LÓPEZ PÉREZ

Málaga, culminó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" de Oviedo. Además de su formación humanística y musical es Ingeniero Industrial por la Universidad Politécnica de Madrid y por L'École Centrale de París.

Guitarrista, musicólogo, autor y director de obras para teatro, compagina su actividad creadora y concertística con la docencia y la investigación musical. Ha dirigido proyectos audiovisuales como el corto "*5 Miradas sobre El Quijote*", además de producir su propios espectáculos escénicos (como *LOVE*, *La Guitarra te Cuenta* y *CONT@CTOR*) con su compañía: LA GUITARRA EN ESCENA.

El presente trabajo doctoral sobre el significado del gesto en la guitarra se ha llevado a cabo bajo la cotutela del Dr. Ramón Sobrino, catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo, y el Dr. Jean-Marc Chouvel, profesor de Musicología de la Sorbona.

Su campo de estudio, la Musicología de la Interpretación, le ha permitido dibujar conexiones novedosas entre la interpretación musical y el análisis gestual.

Comprometido con un acercamiento interdisciplinar tanto en el ámbito académico como en el docente, enfatizando el pensamiento crítico y la necesidad de considerar la Música desde una perspectiva más amplia que vaya desde lo social e histórico hasta lo intelectual y artístico.

V. CONCLUSIONS, APPLICATIONS ET AVANCÉES FUTURES

Je ne voudrais pas terminer ce travail sans une large réflexion qui nous permette de tirer des conclusions solides sur le sujet qui m'occupe et me préoccupe depuis quelques années. Pour cette raison, il est très important d'affiner et d'établir les avancées, aussi petites soient-elles, que chaque chercheur trouve tout au long de ses études.

Pendant ce temps, j'ai réalisé que ce n'est qu'en obtenant des données fiables et précises sur le geste musical qui se produit lors d'une performance à la guitare, que nous pourrions comprendre le processus cognitif complexe du musicien. Le degré de détail auquel nous pourrions arriver sera proportionnel aux progrès dans la compréhension du problème qui nous a occupés dans ce travail : le geste et sa signification à la guitare.

Je crois sincèrement que nous avons réussi à aller plus loin que ce qui a été réalisé jusqu'à présent ; mais le plus dur commence maintenant, au moment de l'interprétation de ces données, au moment de les relier à une analyse musicale traditionnelle de la partition ; et d'avoir l'intuition des motivations et des principes esthétiques et artistiques des agents impliqués dans le processus de création : compositeurs et interprètes.

Sans une vision globale de l'expérience musicale, toute tentative de comprendre le phénomène complexe de la création artistique de l'art temporel par excellence serait vaine ou deviendrait une simple collection de données remplissant des feuilles, tableaux et graphiques; ce qui aurait peu ou rien à voir avec le but de cette recherche.

CONCLUSIONS, APPLICATIONS ET AVANCÉES FUTURES

Dans cet esprit, nous nous préparons à rapporter les conclusions et les résultats les plus remarquables, et à expliquer en passant quelles sont (selon nos critères) les manières d'explorer le futur.

11. CONCLUSIONS



Graffiti en una calle de París

Le premier constat que nous souhaitons souligner est l'originalité de la proposition méthodologique. Nous n'avons vu dans la bibliographie révisée aucune procédure similaire pour l'étude du geste dans l'interprétation musicale. Il est vrai que dans le domaine de la psycholinguistique (principalement grâce au travail de David McNeill de l'Université de Chicago, qui a passé des années à rechercher la relation entre le geste et le langage), nous avons eu un modèle à partir duquel regarder

CONCLUSIONS

son approche particulière de l'étude de la connexion fascinante entre le langage et la pensée, et cela nous a été d'une grande utilité. En tout cas, nous pouvons affirmer que nous sommes les pionniers, du moins en Espagne, dans l'étude de la relation entre le geste et le discours musical à la guitare.

Un autre aspect positif à souligner est l'utilisation des nouvelles technologies pour l'analyse audiovisuelle. Sans les outils informatiques utilisés ici, il serait tout simplement impossible de réaliser une analyse comme celle que nous avons proposée. Les logiciels Sonic Visualiser et ELAN (tous deux accessibles à tous les chercheurs) sont des outils très puissants pour l'analyse détaillée de l'audio et des annotations sur l'enregistrement vidéo. Bien que des applications soient développées pour aider à faire une partie de l'analyse de manière plus automatique, les résultats ne sont toujours pas fiables et un décompte métrique correct et détaillé (tapping) est toujours indispensable. Par conséquent, aujourd'hui, plusieurs écoutes et visionnements de l'enregistrement vidéo au ralenti sont nécessaires pour une collecte de données précise.

La méthode d'analyse a été conçue pour obtenir des données qui nous aident à comprendre la relation entre le geste et le son associé dans la performance musicale. Avec les preuves obtenues en appliquant cette procédure à un enregistrement audiovisuel nous pouvons commencer à comprendre ce que représentent les gestes dans une performance musicale ; son rôle expressif et communicatif, le tout en cohérence avec les intentions de l'interprète, voire du compositeur, dans le contexte socioculturel dans lequel elles se manifestent.

Je voulais également défendre la composante humaniste de la recherche dans le domaine de la musicologie. Parallèlement à la rigueur et à la précision des données, une analyse des données qui prend en compte le contexte historique et l'évolution des sociétés où surgit le produit culturel

CONCLUSIONS, APPLICATIONS ET AVANCÉES FUTURES

(la musique) que nous avons approché est également essentielle. Depuis Quintilien, la condition humaine a peu changé et il n'est donc pas étonnant que nombre des réflexions du grand maître de la rhétorique soient toujours d'actualité (je dirais même qu'elles peuvent être appliquées dans le contexte actuel). La même chose se produit avec toutes les sources historiques que nous avons approchées de Dalcroze à Aguado en passant par Czerny ou García. Tous sont nécessaires pour comprendre les données que nous avons obtenues avec notre procédure analytique gestuelle innovante. Personne de mieux qu'un musicien, compositeur, interprète ou enseignant pour voir au-delà des données froides. Ce n'est qu'avec cette vision que l'on peut tirer des conclusions valides et correctes qui relient les données du discours musical (gestuel et sonore) au processus mental et créatif des principaux agents de l'art musical : les compositeurs et les interprètes.

Enfin, une autre des réflexions à laquelle cette expérience de recherche nous a conduit est la nécessité d'une approche multidisciplinaire. La musicologie a toujours évolué dans de larges marges mais, pour diverses raisons, certains aspects tels que ceux liés à la pratique musicale n'étaient généralement pas parmi les plus étudiés. La musicologie de l'interprétation et les méthodes propres que développe cette branche de la musicologie permettent des études comme celle que nous venons de mener.

Notre contribution la plus significative est la synchronisation de la partie gestuelle et sonore du discours musical. La musicologie doit également être imprégnée de neurosciences. Une meilleure compréhension des processus mentaux vitaux et des motivations qui nous poussent à vivre et à ressentir comme nous le faisons sera extrêmement utile. D'autre part, il est également possible de compléter les analyses des neurosciences avec celles de la musicologie, comme cela a déjà été fait à partir de la musicothérapie.

En revoyant les objectifs fixés au début de ce travail, nous pouvons dire que :

CONCLUSIONS

- Nous avons analysé le fait scénique à partir des paradigmes des autres arts de la scène et de l'audiovisuel, et du point de vue, entre autres, de la psychologie cognitive et des neurosciences. Autrement dit, de la musicologie de l'interprétation.
- Nous avons proposé une méthode d'analyse qui a été validée par une étude de cas pratique.
- Nous avons transcendé, à partir des données obtenues, vers un niveau supérieur d'analyse interprétative du discours musical (pensée-geste-son).

Au début, nous nous sommes demandés s'il y avait une grammaire de la guitare (gestuelle et sonore) que le compositeur, l'interprète et l'auditeur partageaient; et si les idées musicales incarnées dans les gestes du guitariste étaient déjà dans l'esprit du compositeur. Au-dessus des conventions culturelles, nous sommes le produit d'un long processus évolutif qui a son empreinte sur la condition humaine. Dans le présent travail, nous avons pu vérifier avec des données concrètes la connexion profonde de l'interprète et du compositeur à travers l'œuvre.

12. APPLICATIONS PRACTIQUES



Sin título (detalle), Joan Miró

Le présent ouvrage présente une série de possibilités d'applications pratiques, tant dans le domaine de l'interprétation, de la composition ou de l'enseignement musical. Les musicologues peuvent également utiliser les résultats de ce travail d'une manière ou d'une autre, comme nous le verrons ci-dessous.

APPLICATIONS PRACTIQUES

On peut dire que la méthodologie analytique utilisée dans ce travail peut servir à améliorer la technique d'interprétation de tout musicien, sa présence scénique et montrer la voie vers une interprétation plus organique et cohérente avec un contexte donné. Cela pourrait également être un outil utile pour les professeurs d'instruments, car nombre des détails observés avec cette méthodologie ne sont pas appréciables en temps réel.

Dans le domaine de la nouvelle musicologie de l'interprétation, elle peut également être utile pour obtenir des preuves qui relient cette discipline aux sciences cognitives, à la psychologie ou à la neurologie. L'analyse musicale et la théorie musicale ont dans la procédure d'étude utilisée dans ce travail un chemin de croissance que certains musicologues explorent déjà: l'inclusion du geste comme paramètre analytique.

La méthode proposée a été conçue pour l'étude du geste à la guitare seule mais il ne serait pas difficile d'adapter son utilisation à d'autres instruments et même à des ensembles de chambre et même des orchestres. Le processus d'annotation et de synchronisation, ainsi que les possibilités d'interprétation, seraient plus complexes mais la procédure ne varierait guère de son utilisation pour un seul instrument.

13. AVANCÉES FUTURES



Arte urbano en Lisboa, Bordalo II

En ce qui concerne les nouvelles voies de développement, je voudrais dire que de nouvelles technologies d'analyse vidéo, telles que le microscope à mouvement, sont apparues récemment. C'est un programme capable de reconnaître les petits changements de couleur de la peau et de les relier à des processus internes tels que le pouls sanguin. Il détecte également les mouvements qui sont presque invisibles à l'œil humain et qui, lorsqu'ils sont amplifiés, deviennent évidents. L'utilisation de

AVANCÉES FUTURES

cette technique analytique nous permettrait dans une simple vidéo d'obtenir des données physiologiques liées à des gestes musicaux.

Dans le domaine de la médecine, il existe également de nouvelles technologies de numérisation 3D pour l'analyse de la posture corporelle. Le système utilise une caméra Kinect pour créer une image tridimensionnelle sur laquelle effectuer des mesures anthropométriques de n'importe quelle partie du corps et des angles de mouvement des articulations. Si ces technologies pouvaient être appliquées, nous pourrions ajouter ces variables anthropométriques à notre étude du geste.

De plus, grâce aux Big Data, nous abordons la réalité virtuelle à grands pas. Nous sommes de plus en plus précis dans la simulation du comportement humain et ces avancées seront progressivement intégrées dans les domaines qui nous intéressent.

ÉPILOGUE

*O*n est assis dans la salle. Le concert va commencer, mais il n'y a encore personne sur scène. Enfin, un musicien arrive avec son instrument : la guitare. Le musicien et la guitare saluent tous les deux sous les applaudissements du public, puis s'installent dans une position qui nous dit que tout va commencer. Le silence se fait. Les protagonistes commencent alors à bouger et à parler en musique, langage universel.

En tant que musicien guitariste et qu'amateur de musiques en direct, j'ai souvent été fasciné par un morceau en particulier ou par un concert. Cette force que possède la musique et ce don qu'ont certains artistes pour nous la transmettre sont les principales raisons qui m'ont amené à faire des recherches sur la question du geste à la guitare. Le présent travail est une étude de la manière dont la guitare acquiert un rôle si important. Le son expressif de l'instrument et le bon jeu du guitariste se combinent dans ce que j'appelle le geste musical.

Grâce à une approche multidisciplinaire, j'ai mis en place une démarche analytique basée sur les théories actuelles du geste musical. Cette démarche m'a permis d'analyser une œuvre du répertoire de guitare : le Capricho Árabe de Francisco Tárrega. L'analyse a mis en évidence le lien entre l'intention du bon compositeur et la performance du bon musicien. Je tiens à préciser que dans ce travail, l'approche humaniste - historiciste et sociologique - est complémentaire de l'approche analytique-formaliste. Cette dernière est sans doute celle qui prédomine ici.

Nous ne pourrions jamais parvenir à une compréhension large de la musique sans prendre en compte le contexte historique dans lequel elle se produit, les circonstances dans lesquelles elle nous est parvenue, la manière de la perpétuer, et les motivations internes qui sont à l'origine de sa création et de son interprétation.

ÉPILOGUE

En fin de compte, s'intéresser au fait musical revient à s'interroger sur cette question profondément humaine : ce que nous faisons de notre vie a-t-il un sens ?

ABOUT THE AUTHOR



Playa de Conil, Cádiz

Rubén was born in Madrid, where he had his first contact with music and decided upon playing the guitar.

He holds a Master's degree in Musicology from the *Universidad de Granada*. He began musical studies at the *Conservatorio Victoria Eugenia* in Granada and he finish his studies at the *Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner"* in Oviedo where he obtained a degree in classical guitar. In

RUBÉN LÓPEZ PÉREZ

addition to his humanistic education and musical training he already holds a Master's degree in Industrial Engineering from the *École Centrale Paris* and the *Universidad Politécnica de Madrid*.

Guitarist, musicologist, author and stage director, divides his time between teaching music in high school, performing, and conducting research on Music. He has directed audiovisuals such as the short film “*5 Miradas sobre El Quijote*”, in addition to producing his own shows (like *LOVE, La Guitarra te Cuenta y CONT@CTOR*) with his own theatre company: LA GUITARRA EN ESCENA.

This doctoral thesis about the meaning of the gestures on the guitar has been carried out under the supervision of Ramón Sobrino, professor of Musicology at the University of Oviedo, and Jean-Marc Chouvel, professor of Musicology at the Sorbonne University.

His field of research, Musicology of the Performance, has provided him with the opportunity to draw connections between performance and musical and gestural analysis.

He is committed to an interdisciplinary approach to scholarship and teaching, emphasizing critical thinking and the need to consider music within its larger social, historical, and intellectual context.

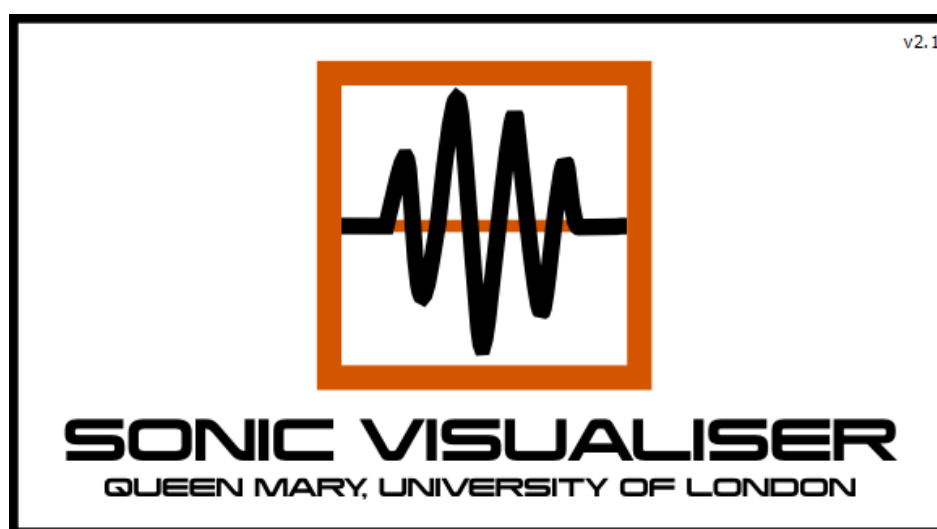
ANEXOS, PARTITURAS, POSTERS Y TABLAS

Anexo 1. Se adjunta un archivo para visualizar la animación del recorrido de las manos a lo largo del diapasón de la guitarra de una manera dinámica para los cuatro primeros compases del *Capricho Árabe* de Tárrega.



Anexo 2. El programa Sonic Visualiser permite analizar archivos musicales con precisión apoyándose en gráficas de forma de onda y espectrogramas. Una de las características de este tipo de software es la facilidad de anotación a través del ‘tapping’, técnica que nos permite evaluar con gran precisión cualquier evento musical a estudio, por ejemplo las variaciones de tempo en la muestra que estemos estudiando. Para obtener manuales, demos, tutoriales, o descargar el programa visitar la página www.sonicvisualiser.org.

ANEXOS



Anexo 3. El programa de anotaciones en video ELAN es una potente herramienta para el estudio del gesto en la interpretación musical. Aunque es un programa desarrollado por el Instituto Max Planck de Psicolingüística nos va a permitir adaptar su uso para el análisis músico-gestual. Para saber algo más o descargar el programa visita la página web *The Language Archive* o dirígete al enlace siguiente: <https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan>.



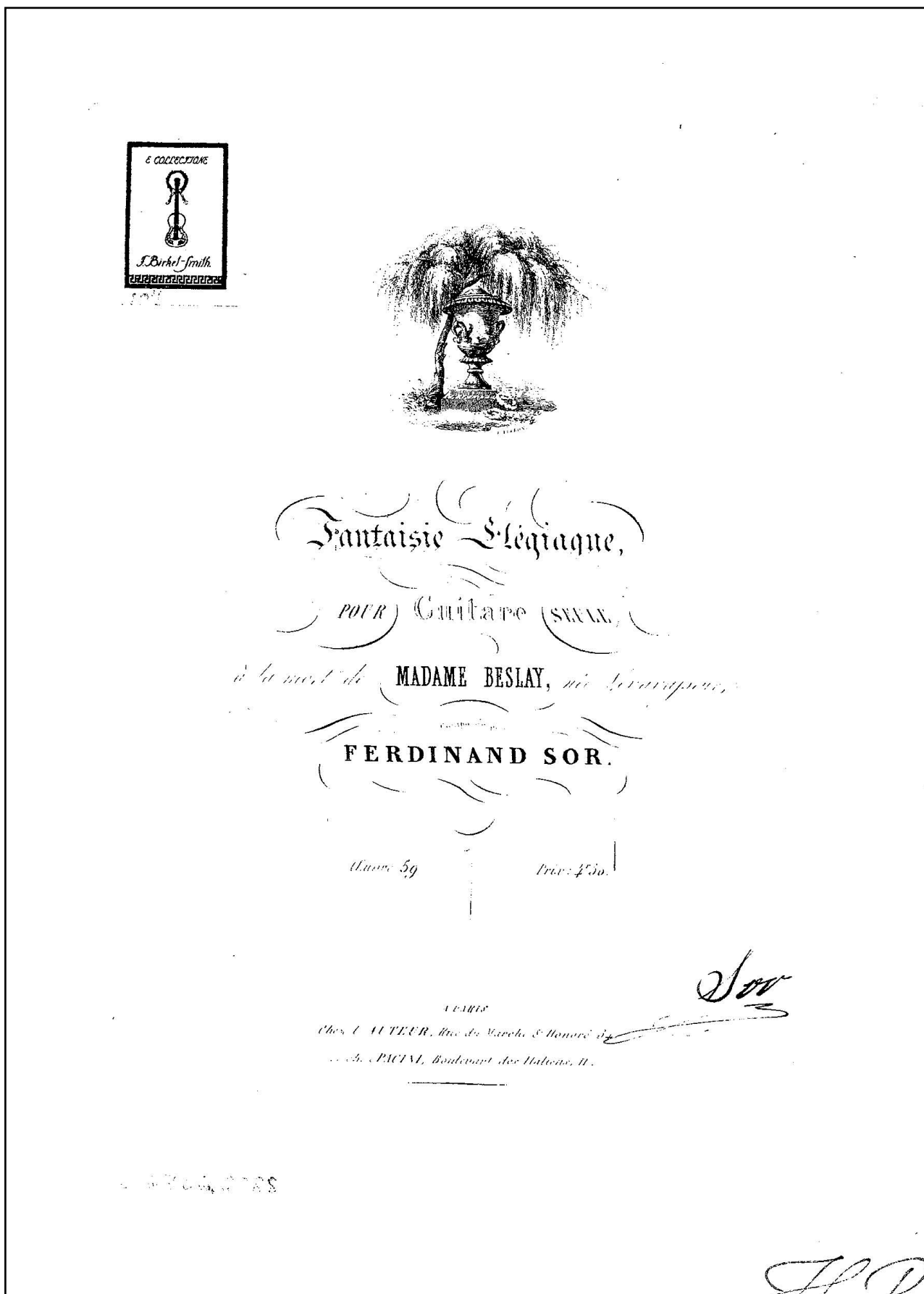
ANEXOS

Anexo 4. Se adjunta también el archivo audiovisual de la interpretación analizada en este trabajo a manos del guitarrista Marc Teicholz en una guitarra de Ignacio Fleta de 1936 durante el concierto ‘Valseana Live’ que tuvo lugar en Santa Mónica (CA) en julio de 2012 en el auditorio del Guitar Salon International.




PARTITURAS DE OBRAS ANALIZADAS

Partitura 1. Fantasía Elegíaca op.59 de Fernando Sor (primera edición)



The image shows the title page of a musical score. At the top left is a small rectangular logo with a key symbol and the text 'J. Bachel-Smith'. In the center is an illustration of a classical urn with a willow tree growing from it. Below the illustration, the title 'Fantasie Elegiague,' is written in a decorative, calligraphic font. Underneath, 'POUR Guitare (SIXES)' is written in a similar style. The subtitle 'à la mort de MADAME BESLAY, née Lévassieur,' is in a smaller, simpler font. The composer's name 'FERDINAND SOR.' is prominently displayed in bold, capital letters. Below the name, the price 'Clavier 59' and 'Prix: 450.' are listed. At the bottom, there is a signature 'Sor' and the publisher's information: 'Paris Chez l'AUTEUR, Rue de Valenciennes & Honoré & Co. PICHÉ, Boulevard des Filles-du-Caluire, 11.' There is also a faint stamp at the bottom left and a handwritten signature 'J.P.' at the bottom right.

6 COLLECTIONS
J. Bachel-Smith



Fantasie Elegiague,
POUR Guitare (SIXES)
à la mort de MADAME BESLAY, née Lévassieur,
FERDINAND SOR.
Clavier 59 Prix: 450.

PARIS
Chez l'AUTEUR, Rue de Valenciennes & Honoré & Co.
PICHÉ, Boulevard des Filles-du-Caluire, 11.

J.P.

PARTITURAS

Musical score for guitar, measures 6-7. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante moderato". The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for guitar, measures 8-13. The score continues in the same key signature and time signature. It features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *pp*, *mf*, and *f*. A section starting at measure 11 is marked "tutti sul La 5^{ma} Corda". The score ends with a double bar line.

Musical score for guitar, measures 14-19. The score continues with complex rhythmic textures and dynamics ranging from *pp* to *f*. It includes markings for "Basso" and "Cantabile". The piece concludes with a double bar line.

PARTITURAS

Partitura 1. Fantasía Elegíaca op.59 de Fernando Sor (Edición de 1908)

GAVA Verlag, D. D. Berlin, W. Straßé
1908, G. Bolje / 11

5. Jahrgang
Nº 6.

Oktober
Octobre
October } 1908.

Freie Vereinigung zur Förderung guter Gitarremusik

eingetragener Verein, Sitz in Augsburg.

Société libre pour la propagation
de bonne musique de Guitare,
Siège à Augsburg.

Free Society for the promotion
of good Guitar-music,
Seat at Augsburg.

Heft V. Cahier V. 5th Issue.

Orgel-Fuge.....1 Guitare.....J. K. Mertz.
Le livre d'or du Guitariste
Op. 52.....1 Guitare.....Nap. Coste.
Randino.....1 Guitare.....A. Darr.

Heft VI. Cahier VI. 6th Issue.

Fantaisie élégiaque.
Op. 59.....1 Guitare.....F. Sor.
Der Wechselschlag.....Geo C. Krick.
1 Guitare.



1924
1925

| | | |
|--|--|---|
| <p>Edition de la Société libre pour la propagation de bonne musique de Guitare.</p> <p>Tous droits de reproduction réservés.</p> | <p>Verlag der Freien Vereinigung zur Förderung guter Gitarremusik e. V.</p> <p>Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.</p> | <p>Copyright by the Free Society for the promotion of good Guitar music.</p> <p>Counterfeit not allowed. All rights reserved.</p> |
|--|--|---|

Oscar Brandstätter, Leipzig

PARTITURAS

2

Fantaisie élegiaque.

Eigentum des Vereins.

Introduction.
Andante largo.

F. Sor, Op. 59.

avec les deux
mit beiden Händen

avec la main gauche seule
mit der linken Hand allein

cresc.

marcato

V. 6

Ed. de Paris / Paris / G. Schirmer, Leipzig

3

V. 6

4

V. 6

5

V. 6

PARTITURAS

6

Marche Funèbre.
Andante moderato

harm.

Cantabile

v. e

Detailed description: This page contains the first system of a musical score for guitar. It features ten staves of music. The title is 'Marche Funèbre' with the tempo 'Andante moderato'. The music is in a minor key and 3/4 time. It includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings like 'harm.' and 'Cantabile'. The page number '6' is in the top left, and 'v. e' is at the bottom center.

7

harm.

Char- lot - tel

A - dieu!

harm. tu

v. e

Detailed description: This page contains the second system of the musical score. It features ten staves of music. It includes lyrics: 'Char- lot - tel' and 'A - dieu!'. There are dynamic markings like 'harm.', 'harm. tu', and 'ppu'. The page number '7' is in the top right, and 'v. e' is at the bottom center.

PARTITURAS

Partitura 2. Capricho árabe de F. Tárrega (primera edición)

G. O. Bojórquez
G.A.V.A. Tring. G. O. Bojórquez at Gennas
1924

Får el vi. as
eller tullas.

| | <i>Precio fijo</i> | <i>Ptas</i> |
|----------------------------------|--------------------|-------------|
| Capricho árabe" (Serenata) _____ | 2,50 | |
| Preludios n.º 1 y 2 _____ | 1,50 | |
| La mariposa (Estudio) _____ | 1,50 | |
| Gran Vals _____ | 2 | |
| "Adelita" (Mazurka) _____ | 0,60 | |
| Largo de Beethoven. Op.7 _____ | 2 | |
| Todas reunidas _____ | 8 | |

1924
1957

PROPIEDAD PARA TODOS
LOS PAISES DEPOSITADO
ANTICH Y TENA EDITORES
S. VICENTE 99 VALENCIA

M. Z. D. E. D.

PARTITURAS

GI Boleo
GAVA fr. Ing. C. O. Bojle af Gennás
1924

Al eminente maestro D. Tomás Broton

CAPRICHÓ ÁRABE
SERENATA PARA GUITARRA
POR
FRANCISCO TÁRREGA

Propiedad. Precio fijo 2'50 Ptas.

6: en ré.

Andantino.

Antich y Tena, Editores. A. y T. 357. San Vicente, 99, Valencia.

A. y T. 357.

A. y T. 357.

A. y T. 357.

PARTITURAS

Partitura 2. Capricho árabe de F. Tárrega (versión para piano)



PARTITURAS

SERENATA ARABE 1
De E. TÁRREGA. RAFAEL BRITTON
Transcrip. de M. BURGÉS. Carácter de VILLARREAL.

Andantino.

PIANO

Propiedad para todos los países. I.A. 5492.

This page contains the first system of the musical score. It features a piano introduction in 3/4 time with a tempo marking of 'Andantino'. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. The piece is identified as 'Serenata Arabe' by E. Tárrega, transcribed by M. Burgés, with a character of 'Villarreal'.

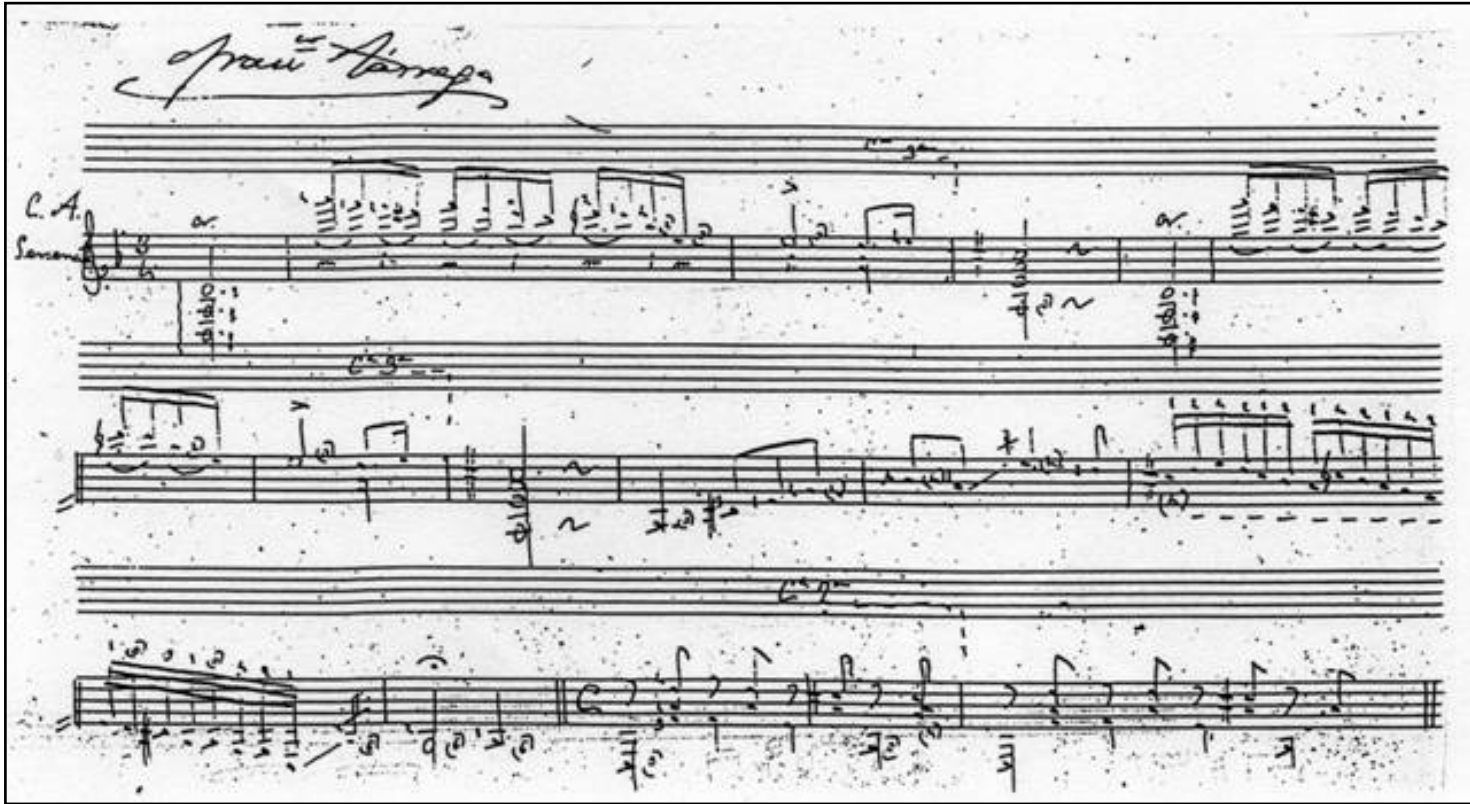
This page contains the second system of the musical score. It continues the piano introduction with various dynamic markings including *acel.*, *poco rit.*, *p a tempo.*, *f a tempo.*, *cres sempre.*, and *molto cres ed accel.*. The score is identified as 'Serenata Arabe' by E. Tárrega, transcribed by M. Burgés, with a character of 'Villarreal'.

This page contains the third system of the musical score. It continues the piano introduction with dynamic markings such as *ff a tempo.*, *dim.*, *f*, *rit.*, *mf a tempo.*, and *f*. The score is identified as 'Serenata Arabe' by E. Tárrega, transcribed by M. Burgés, with a character of 'Villarreal'.

This page contains the fourth system of the musical score. It continues the piano introduction with dynamic markings including *f*, *molto pu.*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *acel.*, *dim poco rit.*, *f*, *pp*, *f*, and *pp*. The score is identified as 'Serenata Arabe' by E. Tárrega, transcribed by M. Burgés, with a character of 'Villarreal'.

PARTITURAS

Partitura 2. Capricho árabe de F. Tárrega (manuscrito)



PARTITURAS

Partitura 3. Preludio nº3 de Heitor Villa-Lobos (versión para piano)

HEITOR VILLA-LOBOS

CINQ PRÉLUDES

pour Guitare

Transcription pour Piano

par

JOSÉ VIEIRA BRANDÃO

HVL

EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris (8^e)

Imprimé en France

PARTITURAS

C 13
ADITECHMEREIEN
DUSSELDORF
Musikbücherei

Transcription pour Piano par
José Vieira BRANDÃO

H. VILLA-LOBOS

PRÉLUDE N°3
pour Guitare

Andante $\text{♩} = 92 \text{ à } 100$ *rall. e rit.*

PIANO

mf *p* *aTemp*

ff *rit.* *p*

rall. e rit. *mf* *p* *rall.*

a Tempo

f *pp* U.C.

© Copyright 1970 by EDITIONS MAX ESCHIG

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION

2

espressivo

pp *cresc. poco* *a poco* *f* Tre Corde

ff *ff* *mf* *rall.*

ff *ff* *ff* *dim. e allarg. molto* *pp*

Molto adagio e espressivo $\text{♩} = 92$

U.C. *p* *pp* *p*

p Tre Corde *mf*

p *mf*

f *ff* *rall. e rit.*

4

a Tempo poco affretando *simile*

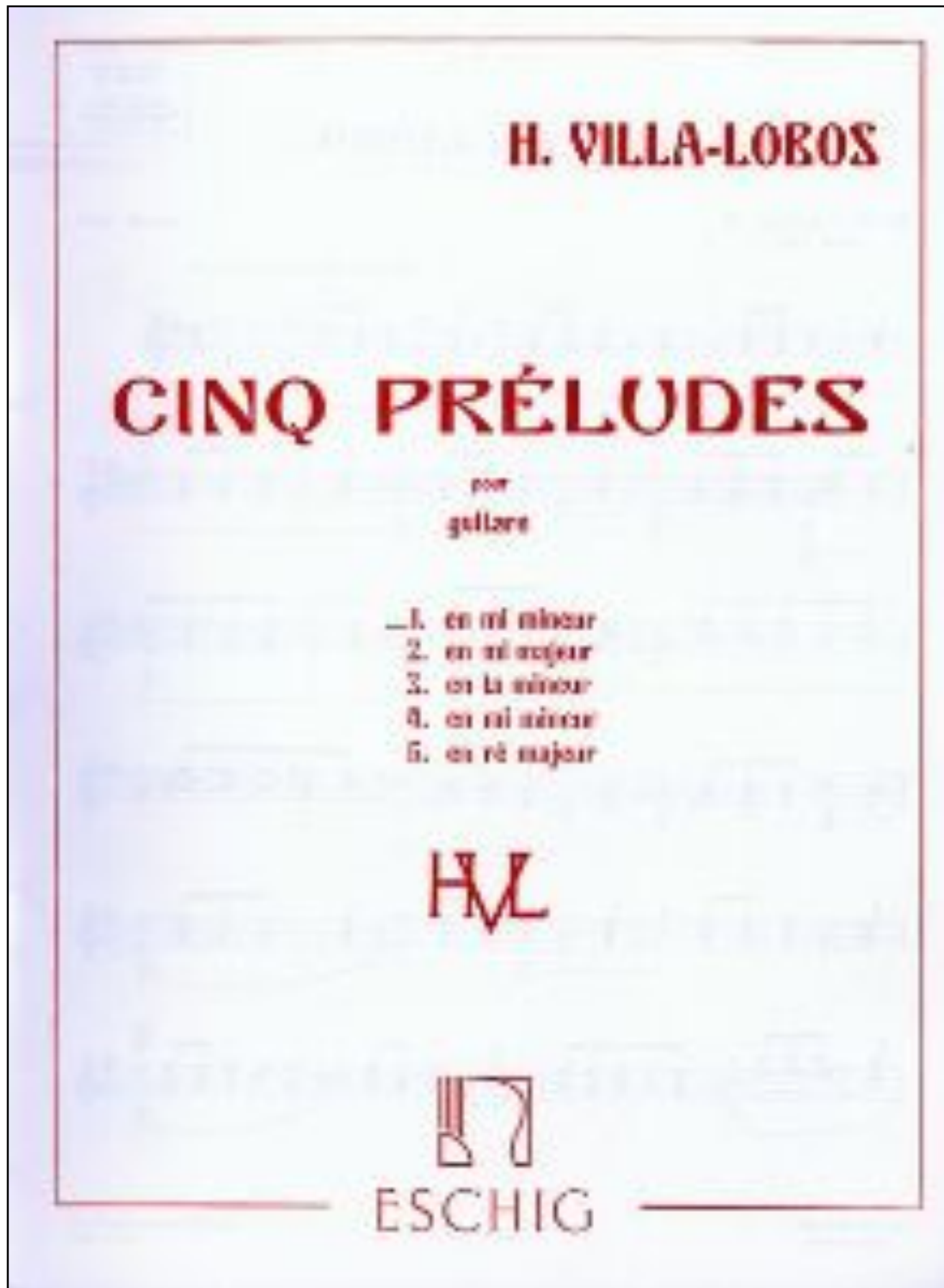
ff *ff* *f* *ff* *f*

rall. *cresc. allarg. molto*

cresc. molto *ff* *fff* *fff*

PARTITURAS

Partitura 3. Preludio nº3 de Heitor Villa-Lobos (primera edición)



PARTITURAS

A Mindink

PRÉLUDE N° 3

Pour Guitare H. VILLA-LOBOS
(fin, 1940)

Andante *a tempo*

mf *rit.*

rit.

Molto adagio e (doloroso)

f espressivo

a tempo *rit.*

Andante *rit.* *DC al Fine*

Imp. LES PROCÉDES DOREL - Paris M.E. 6733 BUCHARDOT, G

POSTERS CIENTÍFICOS

Poster 1. The guitar on the stage (2013)

THE GUITAR ON THE STAGE

Music in Spain, XIXth & XX centuries

El concierto está a punto de comenzar, aunque todavía no hay nadie en la escena, finalmente un músico sale con su instrumento: la guitarra.

Ambos protagonistas saludan a los aplausos del público, y se acomodan en una postura que nos indica que todo va a empezar, se hace el silencio y los protagonistas comienzan a moverse y a hablar en el lenguaje universal de la música.

por **RUBÉN LÓPEZ PÉREZ**



OBJETIVOS

En el presente trabajo vamos a tratar el hecho musical como un hecho escénico. Otorgarle este carácter supone añadirle una dimensión visual y dinámica. En definitiva, para nosotros esta nueva dimensión que se añade al propio sonido es el gesto musical.

Sonido y movimiento son la combinación perfecta en nuestro mundo global mediático: cine, animación, juegos de ordenador, performance; por mencionar algunos de los formatos más populares. También hay un gran interés por todo lo relativo a la percepción humana y a la cognición. La idea que subyace en todo esto es:

"que experimentamos y entendemos el mundo, incluida la música, a través del movimiento del cuerpo. Cuando oímos (o vemos) algo, somos capaces de darle un sentido al relacionarlo con nuestros movimientos corporales, o con alguna imagen en nuestras mentes de movimientos del cuerpo".

Visto esto, nos damos cuenta de que la interdisciplinariedad va a ser lo que nos haga discurrir por métodos y puntos de vista diversos, lo cual no nos sorprende a los musicólogos, pues estamos habituados a tales menesteres.

*¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas*

FEDERICO GARCÍA LORCA

ETAPAS

ANÁLISIS MÚSICO-GESTUAL DE LA PARTITURA

En este análisis se trata de añadir el aspecto dinámico y expresivo del movimiento junto con aspecto sonoro. Los parámetros del análisis estructural y formal (motivos, frases, secciones...) tendrán que incluir el gesto y el movimiento en la configuración de la forma musical, así como los parámetros más relacionados con la expresión y el carácter se analizarán teniendo en cuenta los aspectos expresivos del gesto y el movimiento.

ANÁLISIS MÚSICO-GESTUAL DE LA INTERPRETACIÓN

En el caso del análisis de la interpretación el aspecto comparativo va a ser importante. Por un lado la comparación con el análisis músico-gestual de la partitura y por otro lado la comparación con otras interpretaciones.

METODOLOGÍA

Vamos a seguir el modelo que el etnomusicólogo Timothy Rice propone para el estudio de los procesos formativos en la música, yendo más allá de lo analítico para acercarnos al terreno de la interpretación de los datos y dar respuesta a la pregunta:

¿Cómo y por qué construyen históricamente, mantienen socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos?




CONCLUSIONES

- El gesto y su sonido asociado son portadores de significado musical de manera indisoluble
- Timbre, espacialidad y gesto: nuevos parámetros para el análisis musical
- El acto compositivo y el interpretativo están condicionados por la fisicalidad del proceso creativo musical

TEATRO INSTRUMENTAL



LINGÜÍSTICA



ANÁLISIS MUSICAL



COMPOSICIÓN



PRÁCTICA INSTRUMENTAL



ESTÉTICA



MUSICOLOGÍA



ORGANOLOGÍA



III Jornadas Doctorales de la Universidad de Oviedo
Diciembre 2013

Trabajo dirigido por el Dr. JULIO R. OGAS JOFRÉ

Poster 2. Gestures & guitar (2014)

GESTURES & **GUITAR**

PROCEDURE FOR ANALYSIS

- 1 STRUCTURE
- 2 DYNAMICS
- 3 AGOGIC
- 4 PROSODIC EMPHASIS
- 5 GESTURE-SOUND SYNCHRONIZATION
- 6 TIPOLOGY OF GESTURES

IV JORNADAS DOCTORALES UNIVERSIDAD DE OVIEDO DECEMBER 2014

MUSIC IN SPAIN, XIXth and XXth centuries

RUBÉN LÓPEZ PÉREZ
Musicologist &

Under supervision of Dr. RAMÓN SOBRINO

ar

POSTERS

Poster 3. Geste, guitare et pensée (Ma thèses en 180 s, 2018)



TABLA DE FIGURAS

| TABLA DE FIGURAS | | |
|------------------|---|------------|
| Figura 1 | <i>Láminas ilustrativas de la expresión de la declamación y el gesto de la tristeza</i> | página 70 |
| Figura 2 | <i>Extracto del PRÓLOGO del método de Gaspar Sanz</i> | página 146 |
| Figura 3 | <i>c.23 (articulación Segovia)</i> | página 173 |
| Figura 4 | <i>c.23 (articulación Bream)</i> | página 146 |
| Figura 5 | <i>Serenata Morisca vs. Capricho árabe</i> | página 193 |
| Figura 6 | <i>INTRODUCCIÓN, cc.1-12</i> | página 216 |
| Figura 7 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.1-12</i> | página 217 |
| Figura 8 | <i>Análisis estructural, cc.1-12</i> | página 218 |
| Figura 9 | <i>Análisis de la dinámica, cc.1-12</i> | página 219 |
| Figura 10 | <i>Análisis de la agógica, cc.1-12</i> | página 219 |
| Figura 11 | <i>Énfasis prosódico, cc.1-12</i> | página 220 |
| Figura 12 | <i>Análisis gestual, cc.1-12</i> | página 220 |
| Figura 13 | <i>Análisis tipológico, cc.1-12</i> | página 221 |
| Figura 14 | <i>Anotaciones en ELAN, cc.1-12</i> | página 222 |
| Figura 15 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.13-24</i> | página 223 |
| Figura 16 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.25-34</i> | página 224 |
| Figura 17 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.35-44</i> | página 224 |
| Figura 18 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.45-52</i> | página 225 |
| Figura 19 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.53-59</i> | página 225 |
| Figura 20 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.59-62</i> | página 226 |
| Figura 21 | <i>Forma de onda y marcas de tapping, cc.63-fina</i> | página 226 |
| Figura 22 | <i>Anotaciones en ELAN, cc.13-30</i> | página 227 |
| Figura 23 | <i>Anotaciones en ELAN, cc.31-34</i> | página 227 |

| TABLA DE FIGURAS (continuación) | | |
|--|--|-------------------|
| <i>Figura 24</i> | <i>Anotaciones en ELAN, cc.35-44</i> | <i>página 228</i> |
| <i>Figura 25</i> | <i>Anotaciones en ELAN, cc.45-62</i> | <i>página 228</i> |
| <i>Figura 26</i> | <i>Anotaciones en ELAN, cc.63-final</i> | <i>página 229</i> |
| <i>Figura 27</i> | <i>El tronco del guitarrista en distintas posiciones</i> | <i>página 235</i> |
| <i>Figura 28</i> | <i>La mano derecha del guitarrista en distintas posiciones</i> | <i>página 235</i> |
| <i>Figura 29</i> | <i>Gesto facial de acentuación y vibrato en mano izda</i> | <i>página 237</i> |

TABLA DE DATOS

| TABLA DATOS | | |
|--------------------|---|-------------------|
| <i>Tabla 1</i> | <i>Esquema formal del Capricho árabe</i> | <i>página 197</i> |
| <i>Tabla 2</i> | <i>Datos de gestos del control primario</i> | <i>página 233</i> |
| <i>Tabla 3</i> | <i>Datos de gestos de la cabeza</i> | <i>página 234</i> |
| <i>Tabla 4</i> | <i>Datos de gestos de la mano derecha</i> | <i>página 236</i> |
| <i>Tabla 5</i> | <i>Datos de gestos de la mano izquierda</i> | <i>página 238</i> |
| <i>Tabla 6</i> | <i>Datos de gestos del rostro</i> | <i>página 239</i> |

TABLAS DE EJEMPLOS MUSICALES

| FANTASÍA ELEGÍACA, F. Sor | | |
|----------------------------------|-------------|-------------------|
| EJEMPLO I | cc.90-93 | <i>página 162</i> |
| EJEMPLO II | cc.98-final | <i>página 162</i> |

| PRELUDIO Nº3, H. Villa-lobos | | |
|-------------------------------------|------|-------------------|
| EJEMPLO III | c.23 | <i>página 172</i> |
| EJEMPLO IV | c.22 | <i>página 174</i> |

| CAPRICHÓ ÁRABE, F. Tárrega | | |
|-----------------------------------|----------|-------------------|
| EJEMPLO I | cc.1-4 | <i>página 199</i> |
| EJEMPLO II | cc.10-12 | <i>página 200</i> |
| EJEMPLO III | cc.13-14 | <i>página 201</i> |
| EJEMPLO IV | c. 16 | <i>página 201</i> |
| EJEMPLO V | cc.13-20 | <i>página 202</i> |
| EJEMPLO VI | cc.21-22 | <i>página 203</i> |
| EJEMPLO VII | cc.23-24 | <i>página 203</i> |
| EJEMPLO VIII | cc.33-34 | <i>página 204</i> |
| EJEMPLO IX | c.35 | <i>página 205</i> |
| EJEMPLO X | cc.35-37 | <i>página 205</i> |
| EJEMPLO XI | cc.38-44 | <i>página 206</i> |
| EJEMPLO XII | cc.45-55 | <i>página 208</i> |
| EJEMPLO XIII | cc.57-62 | <i>página 209</i> |
| EJEMPLO XIV | cc.71-73 | <i>página 210</i> |

TABLA DE FOTOGRAFÍAS

| TABLA DE FOTOGRAFÍAS | | |
|----------------------|--|------------|
| Foto 1 | Angkor Wat (Camboya) | página 23 |
| Foto 2 | Guitarra de J. Gerard (Londres) | página 31 |
| Foto 3 | Ángel en adoración (detalle), Fray Angelico | página 39 |
| Foto 4 | Cena en Emáus (detalle), Paolo Veronese | página 87 |
| Foto 5 | Ángel tocando laúd (detalle), Florentino Rosso | página 131 |
| Foto 6 | Fundación Louis Vuitton (París) | página 177 |
| Foto 7 | Sombrillas tailandesas (Chiang Mai) | página 187 |
| Foto 8 | Fundación Louis Vuitton (París) | página 195 |
| Foto 9 | Joven descansando (detalle), Francisco Masriera y Manovens | página 215 |
| Foto 10 | Retrato de Dora Maar (detalle), Picasso | página 231 |
| Foto 11 | Graffiti en una calle de París | página 257 |
| Foto 12 | Sin título (detalle), Joan Miró | página 261 |
| Foto 13 | Arte urbano en Lisboa, Bordalo II | página 263 |
| Foto 14 | París, final de Ma thèse en 180s | página 267 |
| Foto 15 | Playa de Conil, Cádiz | página 269 |

TABLAS DE ANOTACIONES VÍDEO

| Gesto | nº de gestos | Duración mínima | Duración máxima | Duración media | Duración total | % de duración |
|------------------|---------------------|------------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|
| Mano Izquierda | 5 | 662 | 2.907 | 1.612 | 8.059 | 21,80 % |
| Mano Derecha | 7 | 416 | 2.477 | 1.226 | 8.582 | 23,22 % |
| Control primario | 8 | 1.334 | 9.511 | 4.506 | 36.044 | 97,51 % |
| Cabeza | 4 | 1.997 | 4.666 | 3.391 | 13.565 | 36,70 % |
| Rostro | 10 | 353 | 1.463 | 787 | 7.865 | 21,28 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 1-12

| Gesto | nº de gestos | Duración mínima | Duración máxima | Duración media | Duración total | % de duración |
|------------------|---------------------|------------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|
| Mano Izquierda | 7 | 364 | 910 | 780 | 4.940 | 5,61 % |
| Mano Derecha | 10 | 1.139 | 31.847 | 8.729 | 87.291 | 99,12 % |
| Control primario | 11 | 2.426 | 16.423 | 7.921 | 87.126 | 98,94 % |
| Cabeza | 23 | 773 | 4.352 | 2.299 | 52.882 | 60,05 % |
| Rostro | 23 | 489 | 6.689 | 2.325 | 53.476 | 60,73 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 13-34

| Gesto | nº de gestos | Duración mínima | Duración máxima | Duración media | Duración total | % de duración |
|------------------|---------------------|------------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|
| Mano Izquierda | 3 | 39 | 1.210 | 840 | 2.520 | 7,72 % |
| Mano Derecha | 7 | 223 | 11.288 | 4.574 | 32.017 | 98,09 % |
| Control primario | 8 | 2.265 | 6.530 | 3.815 | 30.517 | 93,49 % |
| Cabeza | 7 | 2.909 | 6.532 | 3.938 | 27.566 | 84,45 % |
| Rostro | 11 | 28 | 5.350 | 1.655 | 18.201 | 55,76 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 35-44

| Gesto | nº de gestos | Duración mínima | Duración máxima | Duración media | Duración total | % de duración |
|------------------|---------------------|------------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|
| Mano Izquierda | 5 | 662 | 2.907 | 1.612 | 8.059 | 21,80 % |
| Mano Derecha | 7 | 416 | 2.477 | 1.226 | 8.582 | 23,22 % |
| Control primario | 8 | 1.334 | 9.511 | 4.506 | 36.044 | 97,51 % |
| Cabeza | 4 | 1.997 | 4.666 | 3.391 | 13.565 | 36,70 % |
| Rostro | 10 | 353 | 1.463 | 787 | 7.865 | 21,28 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 45-62

| Gesto | nº de gestos | Duración mínima | Duración máxima | Duración media | Duración total | % de duración |
|------------------|---------------------|------------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|
| Mano Izquierda | 2 | 44 | 2.275 | 1.358 | 2.715 | 4,62 % |
| Mano Derecha | 5 | 1.898 | 15.656 | 8.652 | 43.260 | 73,63 % |
| Control primario | 7 | 1.792 | 6.156 | 4.280 | 29.961 | 51,00 % |
| Cabeza | 15 | 890 | 7.121 | 3.071 | 46.066 | 78.46 % |
| Rostro | 13 | 1.029 | 6.750 | 3.123 | 40.596 | 69,10 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 62-final

TABLAS DE TIPOLOGÍA DEL GESTO

| Gesto | Tipología | Ocurrencias | Porcentaje de duración |
|------------------|-----------|-------------|------------------------|
| Control Primario | I | 8 | 97,51 % |
| Cabeza | I, M, D | 4 | 36,70 % |
| Mano dcha. | I, D | 3 | 15,78 % |
| Mano dcha. | M | 3 | 5,48 % |
| Mano dcha. | I | 1 | 1,96 % |
| Mano izda. | M, A | 3 | 16,01 % |
| Mano izda. | M | 2 | 5,77 % |
| Rostro | A | 10 | 21,28 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 1-12

| Gesto | Tipología | Ocurrencias | Porcentaje de duración |
|------------------|------------------|--------------------|-------------------------------|
| Control Primario | I | 11 | 98,94 % |
| Cabeza | A | 1 | 0,98 % |
| Cabeza | D | 2 | 6,06 % |
| Cabeza | I | 4 | 7,72 % |
| Cabeza | I, D | 9 | 26,10 % |
| Cabeza | I, D, A | 7 | 19,18 % |
| Mano dcha. | M | 10 | 99,12 % |
| Mano izda. | M, A | 7 | 5,61 % |
| Rostro | I, M, D, A | 1 | 1,20 % |
| Rostro | M | 2 | 7,77 % |
| Rostro | M, A | 12 | 44,34 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 13-34

| Gestos | Tipología | Ocurrencias | Porcentaje de duración |
|------------------|------------------|--------------------|-------------------------------|
| Control Primario | I | 8 | 93,49 % |
| Cabeza | I, A | 5 | 66,51 % |
| Cabeza | I | 2 | 17,95 % |
| Mano dcha. | M | 7 | 98,09 % |
| Mano izda. | M, A | 3 | 7,72 % |
| Rostro | M, A | 3 | 26,81 % |
| Rostro | A | 7 | 18,62 % |
| Rostro | M | 1 | 10,33 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 35-44

| Gesto | Tipología | Ocurrencias | Porcentaje de duración |
|------------------|------------------|--------------------|-------------------------------|
| Control Primario | I | 17 | 98,98 % |
| Cabeza | I, A | 11 | 67,48 % |
| Cabeza | I | 5 | 16,36 % |
| Cabeza | I, D, A | 1 | 7,64 % |
| Cabeza | A | 2 | 3,07 % |
| Mano dcha. | M | 9 | 97,65 % |
| Mano dcha. | D, M | 1 | 1,45 % |
| Mano izda. | M, A | 9 | 23,06 % |
| Mano izda. | M | 1 | 5,24 % |
| Rostro | M, A | 14 | 62,68 % |
| Rostro | M | 2 | 7,12 % |
| Rostro | A | 5 | 5,41 % |
| Rostro | I, M, A | 1 | 2,36 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 45-62

| Gesto | Tipología | Ocurrencias | Porcentaje de duración |
|------------------|------------------|--------------------|-------------------------------|
| Control Primario | I | 7 | 51,00 % |
| Cabeza | I, D, A | 10 | 47,99 % |
| Cabeza | I, M, D | 3 | 22,37 % |
| Cabeza | I, D | 2 | 8,09 % |
| Mano dcha. | M | 3 | 58,17 % |
| Mano dcha. | M, A | 3 | 8,05 % |
| Mano dcha. | I, M, D | 1 | 3,94 % |
| Mano dcha. | I, M, A | 2 | 3,48 % |
| Mano izda. | M, A | 2 | 4,62 % |
| Rostro | A | 8 | 35,11 % |
| Rostro | M, A | 4 | 30,08 % |
| Rostro | I, M, A | 1 | 3,91 % |

Datos de los gestos de la interpretación del Capricho árabe, cc. 62-final

GRÁFICOS DE DENSIDAD DE GESTOS

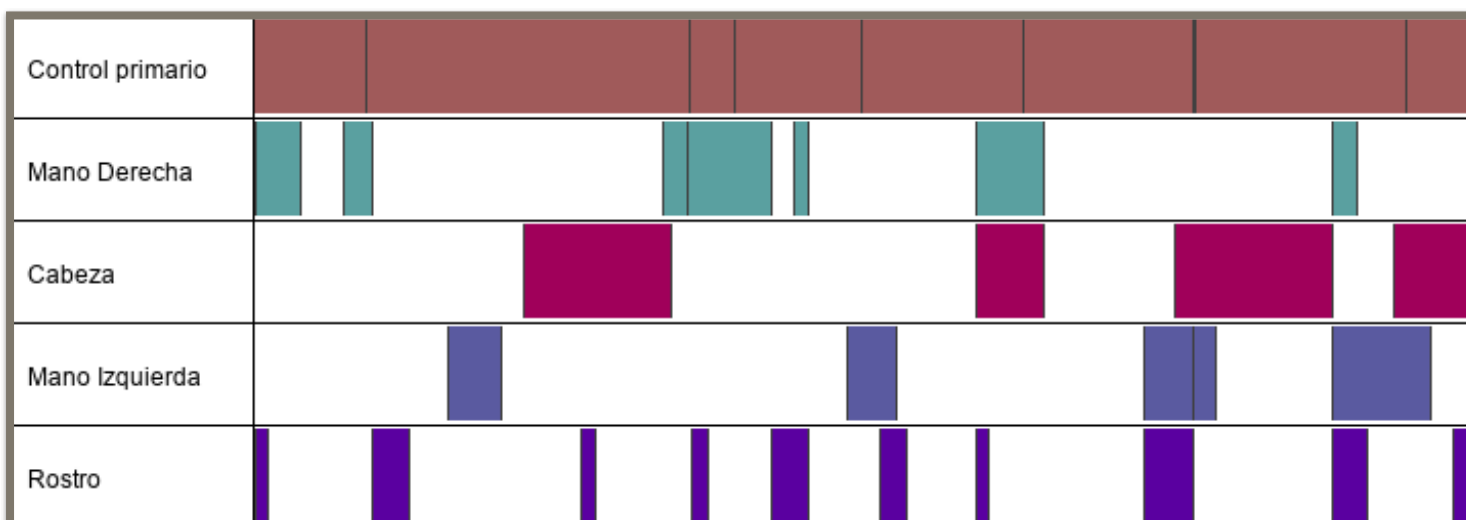


Gráfico de densidad de gestos. Capricho árabe, cc.1-12

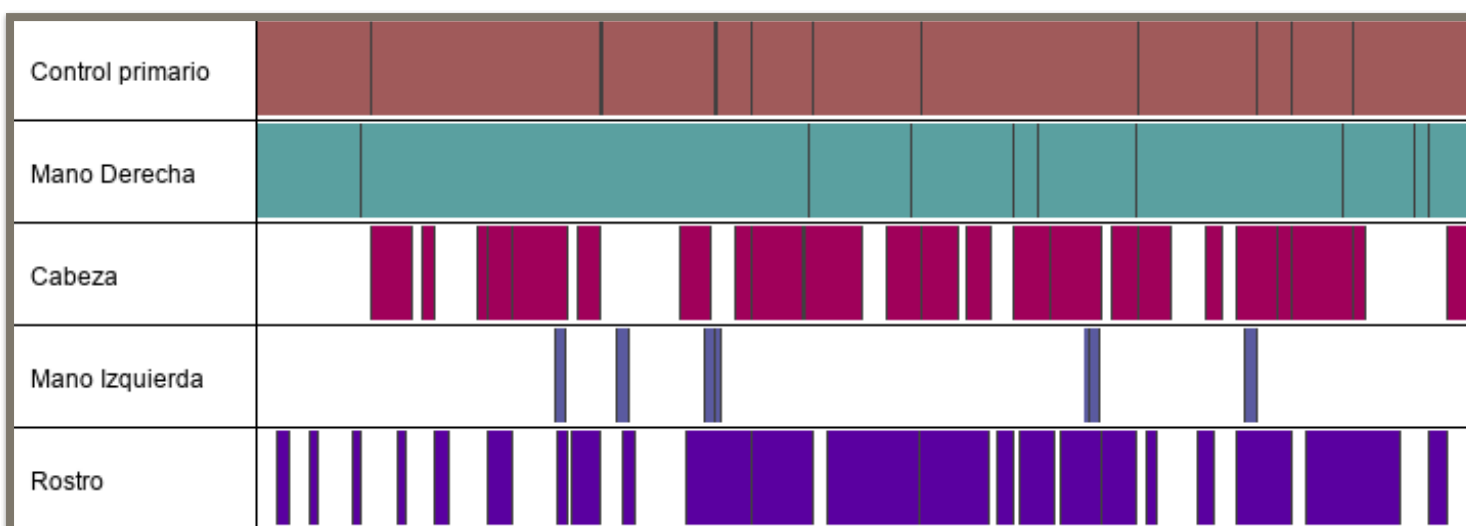


Gráfico de densidad de gestos. Capricho árabe, cc.13-34

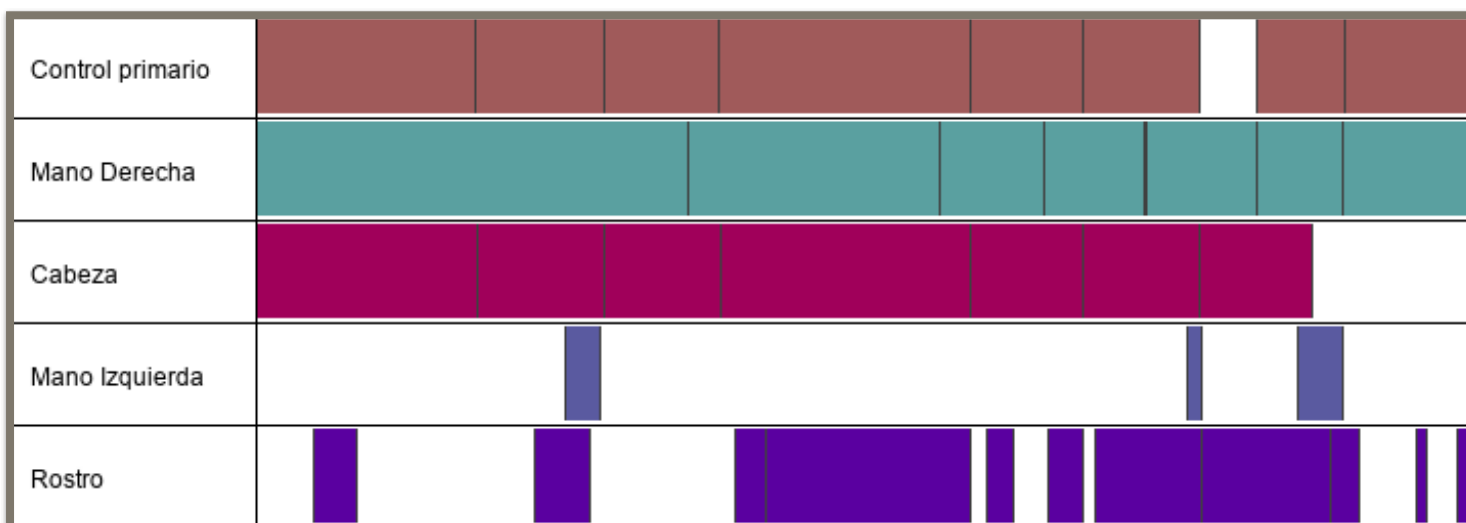


Gráfico de densidad de gestos. Capricho árabe, cc.35-44

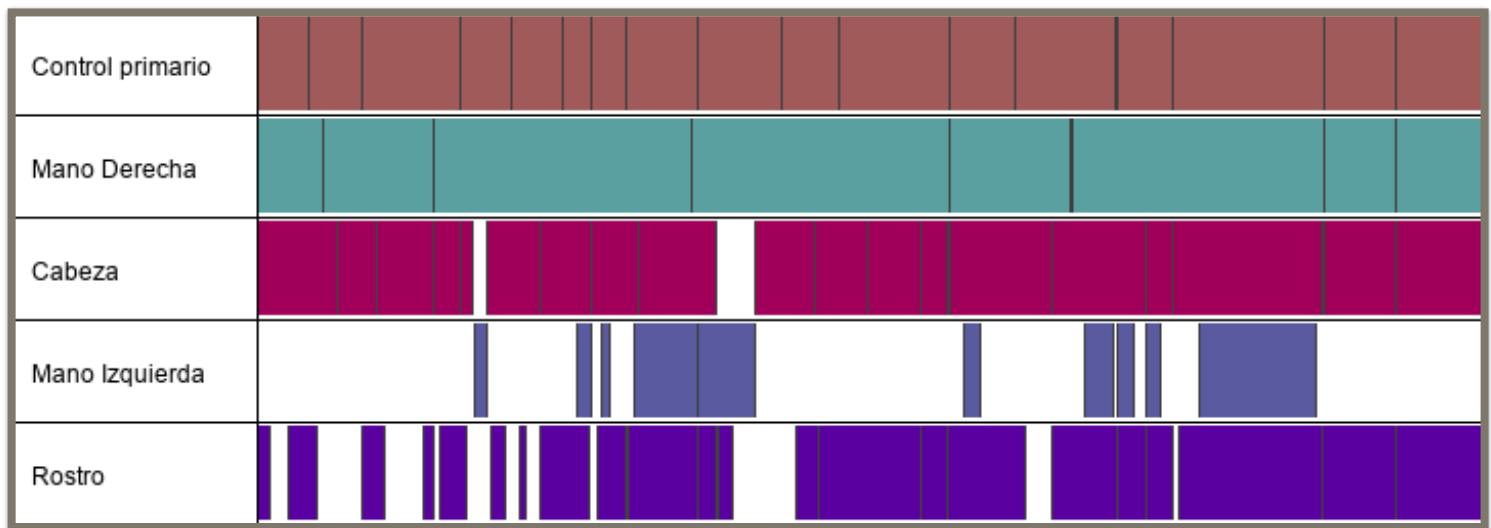


Gráfico de densidad de gestos. Capricho árabe, cc.45-62

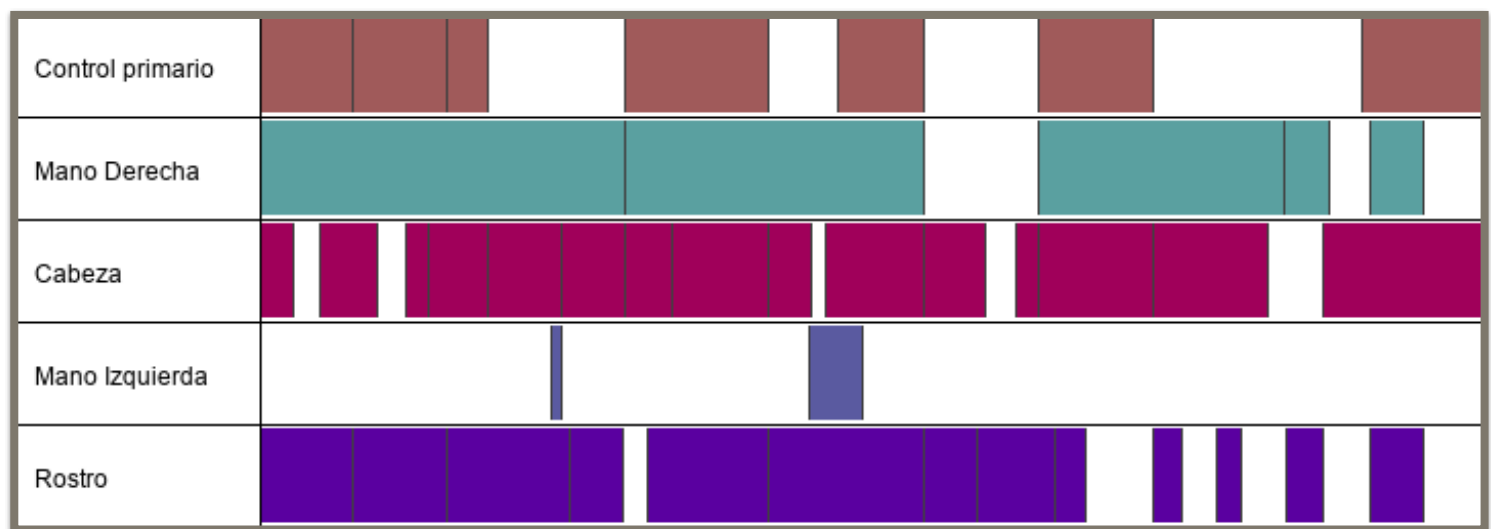


Gráfico de densidad de gestos. Capricho árabe, cc.63-final

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

AA.VV.: *Francisco Tárrega y su época* (Córdoba: Ediciones de La Posada, publicación del Festival de la Guitarra de Córdoba dentro de la colección *Nombres Propios de la Guitarra*, 2003).

ALEXANDER, F. Matthias: *The Use of the Self* (Bexley, Kent: Integral Press, 1946).

ARSUAGA, Juan Luis: *Vida, la gran historia* (Barcelona: Ediciones Destino, 2019).

AZAGRA RUEDA, Virginia: *La salud del guitarrista* (San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert, 2006).

BENEDETTI, Jean: *An Actor's Work: Konstantin Stanislavski* (New York: Routledge, 2008).

BOULEZ, Pierre: *La Escritura del gesto. Conversaciones con Gécile Gilly* (Barcelona: Gedisa, 2003).

CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: S.G.A.E., 1999-2003).

COOK, Nicholas: *Beyond the Score* (New York: OUP, 2013).

DAMASIO, Antonio: *Y el cerebro creó al hombre: ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* (Barcelona: Ediciones destino, 2010).

DAMASIO, Antonio: *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos.* (Barcelona: Ediciones destino, 2005).

DAMASIO, Antonio: *El extraño orden de las cosas: La vida, los sentimientos y la creación de las culturas.* (Barcelona: Ediciones Planeta, 2018).

DE ALCANTARA, Pedro: *Integrated Practice: Coordination, Rhythm & Sound*

DE ALCANTARA, Pedro: *Indirect Procedures: A Musician's Guide to the Alexander Technique* (New York: OUP, 2013).

DOLMETSCH, Arnold: *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (Seattle and London: University of Washington Press, 1969)

DONINGTON, Robert: *The Interpretation of Early Music* (London: FABER & FABER 1963).

GILARDINO, Angelo. *La grammatica della chitarra.* (London: Bèrben, 1994-1999), 3 vols.

GODØY y LEMAN (eds.): *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (New York: Routledge, 2010).

HANSLICK, Eduard: *The Beautiful in Music* (London: Novello and Company, 1891).

HATTEN, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004).

HECK, Thomas F.: *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer* (Ed. Orphee, 1995).

HERRERA, Francisco (ed.): *Enciclopedia de la guitarra*. (en CD-ROM) Valencia: Piles, 2004).

JEFFERY, Brian: *Fernando Sor, Composer and Guitarist* (Londres: Ed. Tecla, 1994).

KLEIN-VOGELBACH, Susanne y otros: *Interpretación musical y postura corporal* (Madrid: Akal, 2010).

KING, Elaine y Anthony Gritten (eds.): *New Perspectives on Music and Gesture* (Surrey UK: Ashgate Publishing, 2006).

KLICKSTEIN, Gerald: *The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness* (New York: OUP, 2009).

LABAN, Rudolf: *El dominio del movimiento* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1987).

LÓPEZ POVEDA, Alberto: *Andrés Segovia: vida y obra* (Jaén: Ed. Universidad de Jaén, 2010).

MATURANA, Humberto R. y Francisco J. Varela. *El Árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano* (Madrid: Debate, 1990).

MCNEILL, David: *Gesture and Thought* (Chicago: Chicago University Press, 2005).

MOSER, Wolf: *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960* (Valencia: Piles, 2009).

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra Clásico-Romántica* (Madrid: Alpuerto, 2003).

PHILIP, Robert: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven: Yale University Press, 2004).

PIERCE, Alexandra: *Deepening Musical Performance through Movement* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010).

PUJOL, Emilio: *Escuela razonada de la guitarra* (Buenos Aires: Ricordi, 1934).

PUJOL, Emilio: *Tárrega. Ensayo biográfico* (Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978).

RINK, John (ed.): *La interpretación musical* (Madrid: Alianza Música, 2008).

RIUS ESPINÓS, Adrián: *Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía Oficial* (Edita: Ayuntamiento de Vila-Real, 2002).

RIUS ESPINÓS, Adrián: *Francisco Tárrega. Selección de obras* (Edita: Ayuntamiento de Vila-Real, 2002).

ROCH, Pascual: *Método moderno para guitarra (Escuela Tárrega) en tres volúmenes* (New York: G. Schirmer, 1921-1922).

ROMANILLOS, José Luis: *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra* (Almería: Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, 2004).

SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980).

SCHINCA, Marta: *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento* (Madrid: Wolters Kluwer, 2010).

TARASTI, Eero: *Instrumental Solo Works: Guitar Works” en Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959.* (Jefferson (NC): Mcfarland, 1995).

SANTOS, Turibio: *Heitor Villa-Lobos and the guitar.* (Bantry (Ireland): Wise Owl Music, 1985).

WRIGHT, Simon: *Villa-Lobos.* (New York: Oxford University Press, 1992).

VARELA, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch: *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Barcelona: Gedisa, 1992).

ARTÍCULOS

BARSALOU, Lawrence: "Grounded Cognition". *The Annual Review of Psychology*, 59:617-45 (2008).

DAVISON, Jane: "Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies". *Psychology of Music* 40(5), pp. 595-633, (2012).

GOLDIN-MEADOW, Susan and Martha W. Alibali: "Gesture's Role in Speaking, Learning, and Creating Language". *The Annual Review of Psychology*, 64:257-83 (2013).

GOLDIN-MEADOW, Susan and Martha W. Alibali: "How our hands help us learn". *TRENDS in Cognitive Sciences*, Vol.9 No.5 (May 2005).

KRUEGER, Joel: "Extended cognition and the space of social interaction". *Consciousness and Cognition* 20, 643-657, (2011).

LEMAN, Marc y otros: "Action-based effects on music perception". *Frontiers in Psychology*, Volume 4, article 1008, (2014).

LÓPEZ CANO, Rubén (ed.): "Dossier Música, cuerpo y cognición". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9, (2005).

LÓPEZ CANO, Rubén: “ Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje” *Eufonía. Didáctica de la música* 43, pp. 87-99, (2008).

THOMPSON, Marc y Geoff Luck: “Exploring relationships between pianists’ body movements, their expressive intentions, and structural elements of the music”. *Musicae Scientiae* 16(1), pp. 19-40, (2011).

VINASCO GUZMAN, Javier: “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical” *Cuadernos de MÚSICA, ARTES VISUALES Y ARTES ESCÉNICAS*. Vol 7-nº1, pp. 11-38, (2012).

WARREN, Jane y otros: "Positive Emotions Preferentially Engage an Auditory-Motor “Mirror” System". *The Journal of Neuroscience*, 26(50):13067-13075 • 13067 (December 2013).

WÖLLNER, Clemens y Klaus-Ernst Behne: “Seeing or hearing the pianists? A synopsis of an early audiovisual perception experiment and a replication”. *Musicae Scientiae* 15(3), pp. 324-342, (2011).

TESIS

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Fabián Edmundo: *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (1886;1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica*. (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010).

HIMBERT, Clément: *Entre compositeur et interprète : analyse d'un processus de fabrication d'une œuvre*. (Tesis doctoral, Université Paris 4, 2017).

HUETHER, Joy: *Villa-Lobos's cinq préludes: an analysis of influences*. (Tesis para la obtención de título de Master of Arts presentada en la School of Music and Dance de la Universidad de Oregón, 2011).

MEIRINHOS, Eduardo: *Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros nº1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences*. (Tesis doctoral: School of Music at the Florida State University, 2003).

MEGÍAS CUENCA, M^a Isabel: *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. (Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2009).

PALACIOS QUIROZ, Rafael: *La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*. (Tesis doctoral: Université Paris-Sorbonne 2012).

PEÑALBA ACITORES, Alicia: *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. (Tesis doctoral: Universidad de Valladolid 2008).

VALDEBENITO, Mauricio: *Análisis Musical: prelude para guitarra nº3 de Heitor Villa-Lobos y Yacambú Vals Venezolano nº4 para guitarra de Antonio Lauro*. (Trabajo final presentado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2008)

WALTER, Adrian: *The Early Nineteenth Century Guitar: An Interpretive Context for the Contemporary Performer*. (Tesis Doctoral: Charles Darwin University, Australia, 2008).

