

- PEÑAFIEL, S. (1885) *Nombres geográficos mexicanos. Estudio jeroglífico*. México: Secretaría de Fomento.
- QUINONES KEBER, E. (1995) *Codex Telleriano-Remensis*. Austin: University of Texas Press.
- ROMEO, O. (1991) *Dizionario dei segni. La lingua dei segni in 1400 immagini*. Bologna: Zanichelli.
- SIMÉON, R. (1885 [1986]) *El diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI.
- ZUCCALA, A. (ed.) (1997) *Cultura del gesto e cultura de la parola, Viaggio antropologico nel mondo dei sordi*. Roma: Meltemi.

ABSTRACT

This paper is concerned with the relationship between "the gesture" and "the mesoamerican glyph" as a minimal unit of a writing system. This relationship makes possible many reflections about the capacity of condensing information in the graphic representation as a register system. The gesture offers the systematic study of the mesoamerican writing from a semiotic perspective given a typology that shows the characteristics of the units that are part of this system. The presence of the graphic system modifies the relationship, gives the gesture a synthetic function in the transcription of the nahuatl word.

Alfredo Tenoch Cid Jurado es profesor e investigador en el área de semiótica en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey en el campus de la ciudad de México. Realizó estudios de especialización en semiótica del arte en la Universidad de Bologna donde también se doctoró. Participa como asesor académico en diversos seminarios de estudios sobre códigos mesoamericanos (Viena, México, Perugia). Su principal trabajo sobre el tema es "El glifo mesoamericano como problema de interpretación y traducción cultural: el caso nahua mexicana" que será publicado por FONCA.

E-mail: acid@campus.ccm.itesm.mx

HACIA UN ENFOQUE GESTUAL DEL COMPONENTE ARMÓNICO TONAL

SERGIO BALDERRABANO

En el campo de la música tonal,¹ es frecuente utilizar el concepto de gesto para dar cuenta, de una forma muy general, del sentido de continuidad discursiva, de movimiento, que va más allá de la mera continuidad secuencial de sonidos y ritmos encadenados. Esta continuidad, este movimiento, es perfectamente perceptible al escuchar una obra musical y más aún al interpretarla o componerla. Habida cuenta de que toda obra musical, desde un punto de vista sintáctico, es el resultado de la interacción entre diferentes componentes (melodía, armonía, ritmo, etc.), el emergente gestual remitirá más al mundo de significaciones que surgen de la interacción de dichos componentes que al mundo de sus lógicas constructivas sintácticas. Es decir que el gesto musical puede ser comprendido como esa continuidad discursiva que adquiere significación. Por otra parte, el concepto de gesto musical remite a un concepto holístico, donde los componentes armónico, melódico, rítmico y métrico, junto a indicaciones de "tempo", articulaciones, dinámicas, interactúan en un todo indivisible.

Ahora bien, desde un punto de vista analítico, es factible examinar cada uno de los componentes musicales en sus propias gestualidades, partiendo de los comportamientos sintácticos. Y dentro de dichos comportamientos, las cadencias (puntos de llegada o reposo del movimiento musical) serán las que enmarcan los límites gestuales.

Así, podemos decir que el gesto de una obra musical tonal será considerado como la sonoridad emergente del movimiento que despliegan sus elementos constitutivos hacia determinados puntos de llegada denominados cadencias. Estas cadencias organizan el discurso musical en estructuras denominadas *frases musicales*, de cuya percepción sonora emergerán gestualidades particulares, las que adquirirán diferentes significaciones de acuerdo con el contexto cultural en el que se inserten.

La gestualidad de toda obra musical surgirá, entonces, de la interacción entre las gestualidades propias de sus componentes constitutivos, en sus diferentes niveles de articulación.

De tal forma, y a manera de una primera aproximación a estas problemáticas, nos abocaremos aquí al estudio específico de la gestualidad del componente armónico, partiendo de la contextualización del concepto *armonía* hasta llegar a abordar posibles significaciones de sus comportamientos sintácticos.

En el estudio de la música tonal, la materia *armonía* ocupa un lugar relevante. Se encuentra sistematizada en lo que tradicionalmente se conoce como "Tratados de Armonía". Asumiendo su función normativa, técnica y de difusión, dichos tratados han estado atravesados por una necesidad esencial: reglamentar la conducción de un acorde hacia otro, a través de una serie de normas, instaurando al acorde como el elemento primario de la estructura musical.

En el discurso de estos tratados se instala un saber acerca del comportamiento armónico que muy frecuentemente se contradice con lo que se produce en el discurso musical. Así, podemos decir que mientras que el ser de la obra musical es experiencial, el deber ser de las normativas es ideal y pretendidamente objetivo, e implica, además, una intención pedagógica.

Ahora bien, hablar de armonía es referirse a un concepto que incumbe a las relaciones de alturas en la música tonal y remite a las estructuras interválicas denominadas acordes. Estos acordes, en interacción permanente con los demás componentes del lenguaje musical tonal, no pueden extraerse de la obra salvo a través del *congelamiento* de las relaciones interválicas que se dan en el tiempo y que configuran el espacio tonal, proceso que deriva en la construcción de la serie o secuencia de acordes que refleja el devenir del movimiento específicamente armónico. Desde este lugar, podemos decir que los acordes actúan como una síntesis, o una representación del campo tonal armónico.

Luego de estas consideraciones debemos tener en cuenta otro aspecto esencial para la correcta contextualización de la funcionalidad del componente armónico: toda obra musical (al igual que todo texto artístico) puede con-

cebirse como una construcción compleja en la que todos sus elementos constitutivos son *elementos de sentido* (Talens et al. 1995: 42). De esta manera, podemos decir que todos los componentes que actúan para configurar las características de una obra (tanto en su nivel de articulación superficial como en el profundo), dan forma al discurso musical. Estas características generan un movimiento del cual emergerá un *gesto* musical integral. Es pertinente señalar que una parte de dicho gesto es producto del componente armónico.

La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical desde una perspectiva gestual se halla fundamentada en teóricos como Wilson Coker (1972), Roland Barthes (1977), Ernst Kurth (1947), Robert Hatten (1993), Eero Tarasti (1994). Efectivamente, Coker considera *gesto* a una unidad formal del discurso musical y ha desarrollado este enfoque a partir del punto de vista de Kurth. Barthes, por su parte, en su breve ensayo sobre la *Kreisleriana* de Schumann, sugiere que la música sea analizada de acuerdo con las sensaciones fisiológicas que surgen en el ejecutante y en el oyente, a las cuales denomina "somatemas". Robert Hatten, a su vez, concibe el gesto musical como movimiento que adquiere significación. Ernst Kurth alude al *gesto* en sus planteos acerca de la energía cinética del movimiento musical. Es interesante observar que, para este autor, lo esencial en la música no consiste en la sucesión de sonidos, sino en las transiciones entre ellos. Las transiciones implican movimiento y de esto se deduce que sólo el movimiento entre sonidos y la experiencia personal de ese movimiento conducen a la verdadera naturaleza de la música. De acuerdo con Kurth, el postulado básico de tal enfoque es:

La experiencia del movimiento sentido en una melodía no es sólo una clase de fenómeno psicológico subsidiario; sino que nos conduce al origen mismo del elemento melódico. Este elemento, que es sentido como una corriente de fuerza a través de los sonidos y la intensidad sensual del sonido mismo, se refieren al poder básico en la formación musical, especialmente a las energías que experimentamos como tensiones psíquicas. (1922: 3, citado en Tarasti 1994: 99)

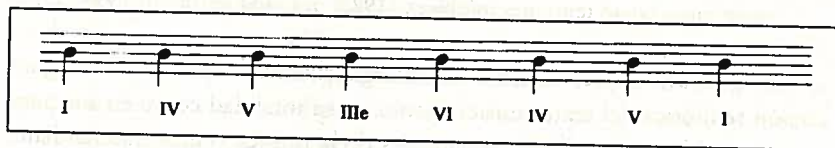
Para Tarasti es precisamente esta energía cinética la que forma la significación semiótica del texto musical, tanto en su totalidad como en sus partes. Sin remitir a los análisis tradicionales de la música vemos que tendrían, principalmente, a fragmentarla en sus elementos constitutivos generando algún nivel taxonómico y operando sólo en el nivel del significante. Es así como Tarasti propone designar unidades de contenido propiamente semiótico y les da el nombre de *cinemas*, y las concibe como las unidades más pequeñas de energía cinética. Estos cinemas se refieren a la fuerza vinculante del movimiento melódico y armónico, y nos hacen experimentar dicho movi-

miento –y su intervállica constitutiva– como manifestaciones de un contenido *semio-cinético*.

Retomando el concepto de tensión, podemos decir que no es sólo un concepto horizontal, sintagmático, sino también un fenómeno vertical. En ambos movimientos –tanto en el vertical como en el horizontal– se efectúan resoluciones de disonancias en consonancias. Al respecto, Kurth plantea que la influencia de la energía cinética alcanza profundidad en los acordes. Efectivamente, a menudo percibimos que en las armonías ocurre una energía potencial, que aparece latente, sobre todo en los acordes alterados, disonantes. Esos acordes alterados llevan dentro de sí una tensión que demanda una resolución, la cual puede articularse sin ningún desarrollo lineal precedente.

Esta noción de movimiento, de energía, nos conduce a la contextualización del componente armónico en el tiempo. El tiempo es una coordenada donde se articula dicho componente en una clase de discurso en el cual intervienen diferencias de duración, factores acentuales agógicos, métricos, formas de agrupación, puntos de inflexión. De esta forma, no tienen necesariamente la misma armonía dos obras que comparten idéntica secuencia de acordes, si la distribución temporal de los acordes en términos de proporción, acentuación y agrupación es diferente. Así, la *forma* del discurso armónico, el gesto de cada obra, difiere. Ahora bien, en el caso específico de la gestualidad armónica, podemos considerar tres ejes o niveles que interactúan con diferentes grados de significación:

1. Una gestualidad dada por la base armónica propiamente dicha, entendida como secuencia o encadenamiento de acordes, donde la mínima relación funcional –por ejemplo I-V– ya configura un gesto armónico. En este nivel, en el que sólo se percibe una secuencia de acordes, el gesto armónico aún no posee una significación precisa. Podríamos hablar de una significación potencial ya que iría informando a un individuo acerca de las intenciones compositivas de otro individuo.



Ejemplo 1

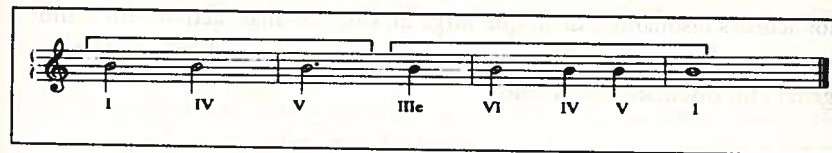
2. Una gestualidad dada por la distribución de la armonía en el tiempo, ya no en términos de ordenamiento sino de proporción y acentuación (ritmo armónico). Cuestiones como los niveles de articulación armónica, la interdependencia con la métrica y los factores de acentuación intervienen para dar a

la base armónica un gesto singular. La misma secuencia armónica suena diferente si varían las relaciones de proporción o acentuación entre los componentes. Es en este nivel –y debido a su organización temporal– donde el gesto armónico adquiere cierta significación en el oyente.



Ejemplo 2

3. La interacción entre base y ritmo armónico requiere ser contextualizada en una articulación de unidades formales significativas que representen la sintaxis del discurso musical, constituyendo un tipo de gestualidad que denominamos *fraseo armónico*. Esta gestualidad, entendida como *la forma de la armonía en su articulación temporal*, genera un discurso particular que interactúa con los demás componentes –melódico, rítmico, textural, tímbrico, formal, etc.– para contribuir a la configuración de una nueva significación: el gesto musical global.



Ejemplo 3

En el ejemplo 4 se presenta una melodía armonizada en tres formas.² Lo relevante en este caso no es el carácter funcional de las rearmalizaciones sino las consecuencias acentuales y asociativas que provoca el componente armónico. El gesto emergente de “las tres melodías” es distinto –a pesar de la identidad de alturas y duraciones– pues el contexto métrico dado por las frases armónicas difiere.

El fraseo armónico organiza la forma discursiva del componente armónico a través de una serie de inflexiones gestuales cuyas características pueden ser analizadas en dos ejes primarios: las relaciones funcionales entre los campos tonales y su organización temporal, acentual y sintáctica.

En los ejemplos siguientes percibimos que a partir de una misma base armónica, organizada de acuerdo con diferentes fraseos armónicos, emergen gestualidades diferentes, y que dichas gestualidades le otorgan al acorde de tónica diferente peso estructural. En el caso 1, la gestualidad armónica enfatiza



Ejemplo 4

los acordes disonantes, de lo que surge un discurso más “activo”. En cambio, en el caso 2, la gestualidad armónica, al enfatizar el acorde tríada de tónica, genera un discurso más estable.



Ejemplo 5

Ahora bien, a partir de estas lecturas vamos a considerar la vinculación de la gestualidad armónica con el mundo de las realizaciones musicales, ya sea desde el punto de vista interpretativo, compositivo o analítico, para precisar aun más su universo de significaciones posibles. Efectivamente, en el momento en que ejecutamos, componemos o analizamos una obra musical, podemos experimentar diversas emociones y pensamientos que surgen de la articulación de la serie de sucesiones acórdicas que la constituyen. Esto significa que es factible abordar aspectos del sentido expresivo específico de la gestualidad

del componente armónico, que van más allá de las normas habituales de los análisis. Podemos establecer pues –y a manera de posible metodología de análisis– cuatro etapas en el comportamiento de la gestualidad armónica:

1. *Agrupamiento*: dentro del concepto de gesto armónico, se reconoce el accionar de un grupo coordinado de acordes, al que denomino base armónica.

2. *Continuidad*: el gesto armónico conecta eventos acórdicos aislados, proveyéndolos de una estructura coherente e instalándolos en un mundo de significaciones.

3. *Cualidad expresiva*: de los ítems anteriores podemos inferir que la experiencia perceptual del gesto armónico nos conecta con su cualidad expresivo-musical.

4. *Modalidades³ armónicas*: el carácter cualitativo del gesto armónico permite inferir una motivación expresiva o *modalidad* y, por lo tanto, una acción implícita dentro de un *drama* o *historia* establecida.

Entonces, diríamos que cada acorde puede ser considerado como un signo que asume su sentido sólo a través de su función en un continuo de signos. Este tipo de gestualidad armónica puede adquirir, así, otro nivel de significación en su relación con el universo de signos circundantes, con su *semiosfera* (Lotman 1996: 30) o, como diría Tarasti, con una *tonosfera* específicamente armónica.

Desde este lugar, el gesto armónico, concebido como una subclase del gesto musical global, remite no sólo a la notación sino también a la realización, al mundo que Asafiev concibe como el de las *entonaciones*,⁴ formando parte de la cadena total de la comunicación musical. En este sentido, el gesto armónico se encuentra atravesado por dos niveles de articulación inseparablemente unidos entre sí: 1) el nivel del estímulo específicamente auditivo, representado en la notación y 2) el nivel del contenido o de las emociones, asociaciones, valores, rasgos estilísticos, ligados a la gestualidad musical global.

De acuerdo con Eco (1986: 16), un signo sólo puede existir dentro de convenciones sociales. Por lo tanto, el estudio del signo musical y de sus elementos constitutivos (como es, en este caso, el componente armónico) no debe reducirse sólo a una normativa, a un grupo restringido de reglas o a normas estilísticas sino que, también, debemos concebirlo desde un punto de vista fenomenológico y hermenéutico para comprender su originalidad.

La aplicación de estos enfoques resulta altamente significativa tanto en el mundo de la música tonal centroeuropea de los siglos XVII al XX, como también en el mundo de la música popular. Efectivamente, autores como Bach, Schumann, Schubert, Brahms, Verdi, Wagner han utilizado con frecuencia el componente armónico en función de otorgar significación musical a pala-

bras o frases de algún texto poético. Asimismo en este sentido, pero desde una lectura más abarcadora, se han expresado Boris de Schloezer y Suzanne Langer al considerar que la música tiene la virtud de *absorber* el sentido de las palabras. Por otra parte, debemos considerar, además, los procesos de reelaboración de obras musicales populares por parte de compositores y arregladores, a partir de la modificación o reinterpretación del componente armónico. Tal es el caso, por ejemplo, de arreglos de tangos tradicionales realizados por músicos como D'Arienzo, Troilo, Pugliese y Salgán, entre otros. A manera de ejemplificación, presentamos los 8 primeros compases del tango "El Choclo" (compuesto en 1946 por Angel Villoldo y con letra de Enrique Santos Discépolo), armonizado de acuerdo con la versión original, basada en las funciones de tónica, subdominante y dominante:

Am F/A Am E7 Am F7/13

o de acuerdo con una nueva significación a partir de una diferente gestualidad armónica, surgida de un nuevo mundo de entonaciones:

Am Am Am F7

De esta forma, la gestualidad armónica puede alcanzar una relevante incidencia en el dominio de las estructuras de comunicación y significación de las obras musicales. Si consideramos, de acuerdo con Tarasti, que al dominio de las estructuras de comunicación "pertenecen todos aquellos mecanismos musicales que usa un compositor para comunicar sus ideas", pero que también "proveen el área en la cual la fantasía del compositor puede moverse de una manera relativamente libre y, por lo tanto, producir alguna significación única", constituyéndose, así, en la estructura de significación de las obras musicales,⁵ será pertinente plantear que la gestualidad del componente armónico aportará su propio mundo de significaciones a las significaciones globales de una obra musical.

Podemos concluir entonces una primera aproximación a esta problemática diciendo que, para un análisis gestual del discurso específicamente armónico se deberá dar cuenta no sólo de sus comportamientos estructurales sino, también, de sus connotaciones ideológicas representadas por los modelos de pensamiento emergentes a lo largo de la historia de la música occidental.

NOTAS

1. La tonalidad (sistema musical basado, fundamentalmente, en la organización jerárquica de sus sonidos constitutivos) se va consolidando en el mundo centroeuropeo hacia comienzos del siglo XVII y vive su proceso de crisis y disolución hacia comienzos del siglo XX. Asimismo, podemos señalar que dicho sistema musical aún hoy organiza la gran mayoría de las obras que se identifican bajo el rótulo de música popular.
2. El presente ejemplo ha sido elaborado por Alejandro Gallo.
3. Según Tarasti, las "modalidades denotan todas las intenciones por las cuales una persona que enuncia una expresión, puede colorear su 'habla'; las modalidades comunican actitudes evaluativas (tales como querer, creer, desear) hacia el contenido de una expresión" (1994: 38). Según Greimas y Courtés, "la noción de modalidad en música está relacionada con la de interpretación. Al dar una interpretación a una obra musical, el ejecutante (o el 'entonador') añade a la música y a su estructura algo que la vuelve viva y la hace música en el sentido propio del término. Esta dinamización, esta animación de la música puede ser designada con el término semiótico de modalización" (1991: 166).
4. Según este autor, es el mundo de la música ejecutada y escuchada, y de la música que suena "internamente", es decir, el material imaginario o canturreado de la memoria musical colectiva.
5. Según Tarasti, "es aquí donde se encuentra el verdadero momento estético de la

música. Las estructuras de comunicación y una significación particular pueden estar en conflicto, en cuyo caso el valor estético de la obra se experimenta como una ruptura en las normas" (1994: 18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASAFIEV, B. (1977) *Musical Form as a Process*. Diss., Ohio State University.
- BARTHES, R. (1977) *Image Music Text*. Nueva York: Hill and Wang.
- COKER, W. (1972) *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. Nueva York: Free Press.
- ECO, U. (1986) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid: Lumen.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1991) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HATTEN, R. S. (1993) *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- KURTH, E. (1947) *Musikpsychologie*. Hildesheim: Georg Olms.
- LOTMAN, J. (1996) *La semiosfera*. México: Fronesis-Cátedra.
- TALENS, J. et al. (1995) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TARASTI, E. (1994) *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

ABSTRACT

Gestural harmony is a discursive form of harmony and it is the product of the movement of the harmonic component, in a significant interaction with the other musical components. The article emphasizes the kinetic energetic nature of harmonic gesture, considering it as a sensitive process. I refer not only to the level of auditory stimulus, represented by the notation, but also to the level of contents, emotions, associations, values, stylish traits, ideological connotations, linked to music and represented by the models of thought emerging throughout the history of Western music.

Sergio Balderrabano es pianista, director de coros, docente-investigador categoría II, profesor titular de las cátedras Introducción al Lenguaje Musical Tonal y Lenguaje Musical Tonal I, II, III en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Sus publicaciones principales son: "Principios sistémicos en el comportamiento del compo-

nente armónico tonal", *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* (1996); "El Fraseo Armónico: una aproximación sistémica al concepto de ritmo armónico", *Revista "Arte e Investigación"* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (1997); "El Movimiento como Componente Musical", *Revista "Arte e Investigación"* (1998); "Las Formas Musicales: motivo y frase en las concepciones de Schenker, Schoenberg, Zamacois y Kühn", *Revista de la "Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina"* (1999); "Los Tratados de Armonía de Schenker, Schoenberg y Vinée: discursos sobre naturaleza, arte y música", *Actas del "7mo. Congreso Internacional de Estudios Semióticos"*, International Association for Semiotics Studies, Dresden (Alemania) (2000); "The gesture of tonal harmony. Basis for the study of gesture in the harmonic parameter", *Actas del "Seventh International Congress on Musical Signification"*, International Semiotics Institute, Imatra, Finlandia (2001). E-mail: sancbald@lvd.com.ar