



GESTUALIDAD Y MÚSICA CORAL

Gestures and choral music

José Gallardo A.*

Resumen

Este texto analiza dos posiciones divergentes que encontramos en los montajes corales actuales: el llamado *performance dinámico* y el *performance tradicional*. El punto de convergencia entre ambos tipos de interpretación es precisamente el gesto musical, que trataremos de definir desde ambas vertientes. Si bien los gestos suelen ser procesos involuntarios donde es difícil tratar de establecer una “intuitividad” o intencionalidad primaria –por no mencionar una intuición–, el asunto del movimiento corporal ligado a la expresividad musical es un tema que debe ser tratado con detenimiento. El problema para tratar aquí es, entonces: ¿el gesto musical está constituido por un *performance dinámico* donde lo extra musical prima sobre lo musical, y que, además, no se

encuentra incorporado en la partitura? O ¿es una figuración determinada en la partitura, una suma de velocidad, dinámica, ritmo, altura y timbre?

Palabras clave: gesto, música, coral.

Abstract

This paper analyzes two diverging positions that we find in current coral assemblies: the so-called *dynamic performance* and the *traditional performance*. The point of convergence between both types of interpretation is precisely the musical gesture, which we will attempt to define from both postures. While gestures are involuntary processes where it is difficult trying to establish a primary intuitiveness or purpose –not to mention an intuition–, the issue of body movement linked to musical expression is a matter that must be treated in detail. The problem being addressed here is, then: is musical gesture constituted by a dynamic performance where extra musical aspects should take priority over musical ones, and, moreover, are not included in the score? Or, is musical gesture an established imagining determined in

* Aspirante a Maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Docente investigador, Universidad EAFIT e INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO –ITM–. musicainmobiliaria@gmail.com

the score, a sum of speed, dynamics, rhythm, pitch and timbre?

Keywords: gesture, music, choir

Introducción

*Quien guarda deseos contempla los límites
de las apariencias*

Lao-Tse

El movimiento corporal en la música suele ser un acto involuntario, donde el intérprete expresa de manera no cuantificable algunos o todos los componentes de la música: ritmo, altura, dinámica, timbre. Este fenómeno se ve presente en cualquier práctica o rutina física (cepillarse los dientes, bailar, correr, comer), donde cada ser humano establece una secuencia o proceso corporal al llevar a cabo cada acción determinada.

Desde el punto de vista técnico, la interpretación musical es el proceso en el cual un músico ejecuta una serie de instrucciones inscritas en una partitura, que definiremos como la representación gráfica o ideogramas a través de los cuales se escribe y comunica la música. Más allá de la información que el músico por su adiestramiento en el lenguaje musical logre reproducir al leer un partitura, debe saber por ejemplo, que una figura dispuesta en el primer espacio del pentagrama escrito en clave de sol, con una figuración rítmica de negra, un compás de 4/4 y una dinámica de *mf* (mezzoforte) en una partitura escrita para violín, se debe traducir de la siguiente manera: frote el arco para que suene la nota *fa* 4, que es igual a 369,994 Hz, con una duración de la cuarta parte del tiempo total del compás y un volumen aproximado de 80 dB. Esto no significa que esta nota por sí sola ya sea música o musical: apenas es el proceso técnico.

Para definir la interpretación musical se deben tener en cuenta tres significados de la palabra *interpretar*: el primero, referido a “ejecutar una pieza musical mediante el canto o los instrumentos”; *este sería el proceso técnico*. El segundo, al acto de “explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto”; en este caso, la partitura. Y el tercero, “traducir de una

lengua a otra” (RAE).

Aplicado a nuestro tema, el lenguaje es la música, que definiremos como la organización de los sonidos en un tiempo y espacio determinados.

Tendríamos entonces que reconocer la presencia de una poética –es decir, la relación entre técnica y estética presente en una expresión– para hablar de interpretación musical, donde es necesario tener unos “medios, sus objetos y sus maneras” (*Poética Aristóteles*). La conjugación de estos elementos es lo que nos permite tener una interpretación y un gesto musical.

Fernando Enrique Franco Lizarazo propone la siguiente síntesis del problema gestual:

Cadoz (1988) propone tipologías de gesto instrumental para generar sonido de la siguiente manera:

- a) Gestos de excitación que pueden ser instantáneos (el sonido empieza cuando el gesto termina) o continuos (cuando el gesto y el sonido coexisten).
- b) Gestos que modifican las propiedades del instrumento.
- c) Gestos de selección que pueden ser secuenciales o paralelos. En el contexto de la interacción multimodal en un ambiente virtual, Choi (1998) propone una clasificación de movimientos humanos fundamentales que relacionan al sujeto con las respuestas dinámicas en un ambiente en tres tipos: basados en trayectorias, basados en la fuerza (grados de movimiento) y basados en patrones (Franco Lizarazo, 2011).

R. I. Godøy clasifica los gestos musicales según sus funciones, así:

- El sonido produce gestos (gestos responsables por la reproducción de la nota).

- Gestos comunicativos (donde la intención es la comunicación con los otros).
- El sonido como facilitador de los gestos (facilitando la ejecución mas no produciendo sonido).
- El sonido que acompaña los gestos (gestos hechos en respuesta al sonido) (Godøy, 2010: 36).

Estos conceptos nos permiten comprender cuáles son los elementos necesarios para interpretar un instrumento musical. Pero, ¿cuando el instrumento para interpretar es un coro, donde el ejecutante es su propio instrumento –su voz–?

Performance dinámico vs. Performance tradicional

*Lo más fácil, casi siempre, es también lo más familiar, lo más próximo.
Fácil es, en últimas, lo que a uno le parece fácil*

Héctor Abad Faciolince

Se ha asegurado en ocasiones que cualquier ser humano tiene la posibilidad de cantar, pues casi todos los seres humanos poseen un aparato fonador que les permite emitir sonidos. Esto realmente no confirma que todos puedan ser cantantes o músicos: solo asegura que podemos producir sonidos con nuestra voz. Una mejor manera de confirmar esta idea la encontramos en el siguiente texto:

Entre mil sujetos sometidos a la educación musical, tal vez solo uno se encuentra genéticamente acondicionado para transformarse en un gran ejecutante, del que podría decirse que toca por instinto. Mas entre mil sujetos dotados musicalmente, uno solo tal vez tendrá la ocasión de recibir una educación musical; los otros no constituirán jamás su memoria de ejecución instrumentista y no materializarán la ligazón entre sus aptitudes genéticas y las sollicitaciones del medio exterior (Leroi-Gourhan, 1971: 221).

El canto es, entonces, la habilidad expresiva que nos permite producir sonidos continuos, musicales

y coherentes; en algunos casos el canto involucra un texto, el cual a su vez no debe sacrificarse por el bien de la melodía; ambos, texto y melodía, deben poseer una coherencia clara. Esta idea, para nada nueva, la encontramos desde la Antigüedad:

La estrecha unión de melodía y poesía es otra dimensión que nos permite descubrir la amplitud de la concepción griega de la música. Para los griegos, las dos eran prácticamente sinónimas. Actualmente, cuando hablamos de “la música de la poesía”, tenemos conciencia de que estamos utilizando una figura lingüística; pero para los griegos, esta clase de música era una auténtica melodía, cuyos intervalos y ritmos eran susceptibles de una descripción precisa. Poesía “lírica” significaba poesía cantada al tañido de la lira; la “tragedia” incorpora el nombre *ode*, “el arte de saber cantar” (Grout y Palisca, 1988: 20).

Un concepto más actual lo encontramos en Pierre Boulez:

Cuando uno se enfrenta a la puesta en música del poema –ubiquémonos fuera del teatro–, se presentan una serie de cuestiones que ver con la declamación, la prosodia. ¿Va cantarse el poema o a “recitarlo”? Todos los medios vocales entran en juego, y de las diversas particularidades en la emisión depende la transmisión, la inteligibilidad más o menos directa del texto. Se sabe que desde Schönberg y *Pierrot Lunaire* estos problemas han despertado en los músicos un gran interés, y apenas vale la pena recordar qué controversias ha originado el *Sprechgesang* [estilo de canto recitado-entonado]. En cuanto a la respuesta del tipo de canto que se va a emplear, no podemos decir sino que es discretamente sumaria: se debe respetar la prosodia del poema cantado, aproximándose lo más posible a la poesía hablada (Boulez, 1990: 55).

Un coro es el conjunto de personas que cantan simultáneamente una pieza musical, y que por su disposición y participantes puede clasificarse de la siguiente manera:

- De voces blancas, o coro infantil
- Masculino o femenino
- Mixto, de voces femeninas y masculinas

La división de las voces se realiza por el registro vocal, es decir, el rango de alturas o frecuencias que puede cantar cada persona. Estas son las siguientes:

- Soprano: desde el do 4 (do central del piano) hasta el la 5
- Contralto: desde el sol 3 hasta el re 5
- Tenor: desde el do 3 hasta el la 4
- Bajo: desde el mi 2 hasta el do 4 (Aldwell y Schachter, 1978: 60)

En ninguna de las agrupaciones corales se menciona o se define la corporalidad: solo se puede asegurar que el instrumento de un cantante es su cuerpo, y, a su vez, el instrumento de un director de coros es el coro.

Pero –y aquí nos vamos acercando al meollo del asunto–, en algunas culturas el surgimiento de la música coral está tremendamente emparentado con el canto ritual, la tradición religiosa y en algunos casos el *show* o espectáculo, donde es primordial una gestualidad corporal ligada a la interpretación musical.

En el caso de Malasia, encontramos que la actividad coral tiene su nacimiento en lo que se denomina *show choir*; el cual, según Susana Saw, directora y fundadora de The young Choral Academy de Kuala Lumpur se manifiesta de la siguiente manera:

[...] es el estilo coral preferido en Malasia. El público aquí tiene la idea general de que el canto coral requiere de cantantes que son inanimados o sin movimiento, lo que es, desde el punto de vista del entretenimiento, menos comercial. El público parece responder mejor a un espectáculo llamativo que al hermoso sonido de las voces en armonía. En consecuencia, más coros en Malasia están trabajando para cantar acompañados de movimiento o coreografía (Saw, 2011: 5).

En el texto *Arte coral en Bulgaria* se menciona lo siguiente:

El sendero del arte de la representación coral como práctica establecida ha probado ser largo y duradero. Este proceso fue influenciado por diferentes factores, cada uno de los cuales fue de crucial importancia en un momento histórico específico:

- La actitud del público hacia los coros.
- La presencia de directores talentosos y entrenados profesionalmente.
- El nivel de cultura musical, por un lado, y los requerimientos del gusto musical masivo, por el otro.
- El desarrollo y difusión de artefactos de reproducción musical (Balareva, 2003: 51).

Otro punto de vista lo encontramos en el texto de la profesora Spassova:

Hoy en día la música folclórica búlgara no es un simple legado histórico: su asombrosa variedad brilla plenamente en los escenarios de concierto, recreada por la maestría de compositores y coreógrafos (Spassova, 2003: 52).

Y más adelante agrega: “Hay melodías folclóricas incorporadas a las creaciones de los compositores búlgaros, que han enriquecido el folclore con modernas formas de expresión” (Spassova, 2003: 52).

En el Octavo Simposio Mundial de Música Coral (8th World Symposium on Choral Music, 2008), realizado en Copenhague, el tema central giró en torno a las nuevas conexiones entre el público y la música coral; el encuentro tuvo como nombre *Choral Music meets its audience*, y algunos de los ítems que se trabajaron fueron los siguientes: interacción, movimiento, novedad, juventud, tradición, futuro. La promesa por cumplir durante el Simposio se resume en el siguiente párrafo:

El mundo de hoy busca abarcar todo el performance dentro del terreno artístico.

El panorama coral debe ser creativo y debe considerar cómo hacer conciertos y programas que estimulen nuestra audiencia y al mismo tiempo sostengan un alto nivel interpretativo. En esta búsqueda constante por perfeccionar nuestro arte, el Octavo Simposio Mundial de Música Coral observa nuevas vías o maneras de conectar a nuestros oyentes con lo que sucede en el escenario, donde se note nuestra alegría por cantar (8th World Symposium on Choral Music, 2008).

Entre los talleres presentados en el Simposio se encontraban los siguientes:

- *El fenómeno acústico en el canto coral* (Harald Jers).
- *Percusión corporal y la voz* (Keith Terry).
- *Cómo obtener medios de comunicación interesantes en la música coral* (Benjamin K. Roe).
- *Comunicación entre el coro y su director* (Tone Bianca Dahl) (8th World Symposium on Choral Music, 2008).

Conclusiones e interpretaciones

Al parecer, el cambio que ha sufrido la interpretación coral radica en dos puntos: la actitud y respuesta del público, y la implementación de nuevas músicas folclóricas, que “facilita” *montajes* más dinámicos y coreográficos que a su vez están cargados de elementos visuales: trajes característicos de las regiones o países de donde procede la música y, en algunos casos, *montajes* multimedia.

Según lo expuesto, los gestos extra musicales se pueden clasificar en dos tipos:

1. Gestos coreográficos

Entendidos como un movimiento corporal que está ligado al canto. Un ejemplo lo encontramos en la música *spiritual* o *gospel* de la comunidad afrodescendiente de Estados Unidos, donde se

parte de una tradición coral religiosa y folclórica. En el canto ritual estadounidense el movimiento es parte fundamental de la interpretación: es un acto involuntario.

2. De apoyo visual

Que incluyen vestuario típico, luces y elementos multimedia.

Si partimos de estos dos tipos, tenemos ejemplos históricos que ratifican que no siempre fue necesario implementar el *show* en el campo de la interpretación musical. Bastaría solo con escuchar la obra de compositores como Haydn, Beethoven y Britten, por mencionar algunos de los llamados clásicos, que ha perdurado y perpetuado la cultura y ha tenido aceptación en sus épocas y después. Actualmente encontramos ejemplos de esto en la obra del compositor y director de coros Erik Withacre.

Para Withacre la música coral no necesita de elementos extra musicales: el gesto está intrínsecamente ligado a la composición.

Withacre ha llevado su posición con respecto al interpretación coral a tal punto, que, apoyado en herramientas tecnológicas, desarrolla actualmente el proyecto *Virtual Choir* (Eric Whitiacre’s Virtual Choir), que permite conectar a miles de cantantes en una plataforma virtual; a pesar de utilizar una herramienta extra musical, la interpretación coral no es afectada por otros elementos: simplemente es un medio o herramienta para lograr un propósito.

Es visible, entonces, que el papel del público ha sido y será fundamental en la interpretación musical, más aún si consideramos que la música, al igual que la poesía, es un “arte temporal, donde sus unidades están constituidas a partir de impresiones sonoras sucesivas” (Fenollosa y Pound, 2001: 31). Sin embargo, esto no significa que el público no pueda ser formado o educado, sobre todo en tiempos donde el más mínimo resplandor llama su atención. Es necesario, entonces, que los compositores, directores e intérpretes no subestimen las supuestas

necesidades de entretenimiento que sugiere un público determinado.

Podemos afirmar que el gesto musical es un elemento intrínseco en la interpretación coral; sus medios, objetos y maneras confluyen al momento de ejecutar una pieza, que no siempre necesita de elementos extra musicales de tipo coreográfico o visual –a no ser que se encuentren estipulados por el compositor–, los cuales muchas veces pueden interferir con una mejor ejecución. La memoria muscular (la técnica por la cual el músico instrumentista aprende a interpretar con su cuerpo cada elemento expresado en la partitura) se hace más notoria al hablar del canto, pues es necesario establecer parámetros de recordación e interpretación gestual en el cuerpo del intérprete a la hora de cantar, más aún si este canto es grupal, es decir, coral.

El auge actual del arte “performático” en el campo de la interpretación musical es un fenómeno que más que “conectar” o “representar” la música al espectador, entorpece la interpretación musical; allí no hay recepción musical por parte del oyente, pues su atención está enfocada en lo que ve más no en lo que escucha. Los posibles argumentos de muchos directores de coro se basan en la integración “sinestésica” del montaje, que no tiene fundamentos claros, pues se entiende la sinestesia como una metáfora, una concepción que está totalmente alejada de lo que realmente es; desde la biología, la sinestesia se define como una “sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él” (RAE).

En este caso no se puede asegurar que una coreografía o un vestuario sean un estímulo provocado en alguna parte del cuerpo del oyente.

Desde el punto de vista psicológico, la sinestesia se define como una “imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por una sensación que afecta a un sentido diferente” (RAE). De nuevo nos encontramos con una idea que, primeramente, se basa en una sensación subjetiva, es decir, que no es cuantificable ni puede ser corroborada, pues

lo que sienta un determinado grupo de personas es diferente a lo que pueda sentir otro; de hecho y a manera de ejemplo, la sensación que le produce el color azul a un sujeto es totalmente diferente a la que le produce a otro en igualdad de condiciones sociales, físicas y psicológicas.

Es en el performance dinámico donde contemplamos el límite de las apariencias, que nos alejan del verdadero contenido musical y expresivo que tienen una partitura, su montaje y puesta en escena; son aspectos que deben –deberían– ser indiferentes al oyente, ya que la música es un cúmulo de sensaciones y experiencias temporales que se suceden una tras otra, recibidas sin intermediarios visuales o coreográficos y asimiladas como fueron concebidas: musicalmente. Si bien muchas coreografías y vestuarios son del orden tradicional o folclórico, estos elementos también tienen su propio contexto interpretativo y fomentan lecturas erróneas al ser utilizadas en la dinámica de concierto que hasta el momento ha seguido la música occidental.

Así, debemos entender el *coro show* o el *performance dinámico* como una expresión audiovisual que no siempre logrará ser netamente musical.

Como hemos señalado, todas estas representaciones tienen su incidencia en el espectador; su recepción de la música debe ser entendida desde la tradición occidental, donde intérprete y público son divididos por un espacio “invisible”. En la música oriental ese *no lugar* es donde la música tiene su espacio; es en el contrapunto entre un oyente y un músico donde se crea el gesto musical, un gesto que surge de la experiencia intangible y temporal que produce el sonido: “Un sonido escindido espacial y temporalmente alejado de su causa, que representa la evidencia de estabilidad de una materia por excelencia volátil” (Bejarano Calvo, 2006: 26).

Una manera más actual de entender el gesto musical es desde la visión del compositor y cómo el gesto se refleja en la composición. Ahora bien, enfrentarse al análisis de un obra musical desde el punto de vista gestual es tarea difícil, pues si bien la musicología, el análisis de la forma y la

música aplicada abordan una obra desde un punto de vista estructuralista tomando como punto de partida elementos como la armonía, la dinámica, las alturas o el ritmo, pocas veces analizan la direccionalidad o retórica expresada en ella, lo que se quiere decir, cómo se quiere decir y quién lo dice.

El gesto musical presente en la composición no se debe entender como el contexto histórico o la atmósfera afectiva que tenía el compositor al escribir la obra, sino como su poética, que hace visible y vivible para el intérprete la dicción o las posibles articulaciones que pueda tener la obra.

Recordemos que la música, como muchas artes, posee en sí misma una retórica, que en principio recae en el compositor y luego en el músico instrumentista, para, por último, pasar al oyente. La tarea aquí, entonces, es construir una interpretación pensando en el gesto musical, que está íntimamente ligado a cada parte que compone la obra musical, tarea que debe desarrollar el intérprete, que al fin y al cabo termina siendo el público.

Bibliografía

8th World Symposium on Choral Music (2008). Sitio web: *Choral Denmark*. Disponible en: <http://www.wscm8.com/Workshopreports.html>. Fecha de consulta: 11 junio 2011.

Aldwell, E. y Schacter, C. (1978). *Harmony and Voice Leading*. Nueva York. Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc.

Balareva, A. (2003). *Choral art in Bulgaria*. International Choral Bulletin. Vol. XXII, núm. 3, pág. 4. Rimini. International Federation for Choral Music.

Bejarano Calvo, C. M. (2006). *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Colección sin condición. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Boulez, P. (1990). *Hacia una estética musical*. Caracas. Monte Ávila.

Eric Whitiacre's Virtual Choir. Sitio web: *The Virtual Choir*. Disponible en: <http://ericwhitiacre.com/the-virtual-choir>. Fecha de consulta: 12 julio 2011.

Fenollosa, E. y Pound, E. (2001). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Barcelona. Visor Libros.

Franco Lizarazo, F. E. (2011). *Composición y performance audiovisual con medios digitales*. El Astrolabio. Vol. 10, núm. 1, enero-junio, págs. 66-73. Disponible en: http://astrolabio.phpages.com/storage/instance_11738/astrolabio_vol10.1_art_05.pdf. Fecha de consulta: 5 junio 2011.

Godøy, R. I. (2010). *Gestural Affordances of Musical Sound*. En: R. I. Godøy y M. Leman, eds., *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. Florence, Kentucky. Routledge.

Grout, D. J. y Palisca, C. V. (1988). *A History of Western Music*. Nueva York. W. W. Norton.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Poética Aristóteles. Sitio web: *Philosophia*. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>. fecha de consulta: 5 julio 2011.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. Sitio web: Real Academia Española. Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/>. Fecha de consulta: 15 octubre 2011.

Spassova, V. (2003). *Choral art in Bulgaria*. International Choral Bulletin. Vol. XXII, núm. 3, págs. 5-6. Rimini. International Federation for Choral Music.

Saw, S. (2003). *Show Choir: International Choral Bulletin*. Vol. XXX, núm. 2, pág. 5. Rimini. International Federation for Choral Music.