

Modalidades de la relación música-drama desde la perspectiva de la composición. Translación de teoría cinematográfica al campo de la ópera.

Autor: Aitana Kasulin, Lic. en Música, UCA

Colaboradores: Nicolás Gelormini Lesama, Lic. en Letras, UBA.

El análisis de las posibilidades que se presentan al compositor en las relaciones música - drama no sólo debe tener en cuenta aquellos aportes clásicos provenientes de la tradición operística, sino también incorporar elementos de la reflexión sobre la disciplina artística que se ha constituido, según algunos teóricos, en el relevo actual de la ópera, en tanto arte combinada (La Música en el Cine, M. Chion). Los aportes más significativos fueron realizados por Michel Chion, Theodor Adorno - Hans Eisler y Rick Altmann. Para una mejor integración hemos decidido esquematizar la relación música drama en cuatro ejes, atendiendo al elemento que se presenta como objeto de la función musical: estructura, espacio, tiempo y elementos dramáticos. En el primer caso, la música establece una relación con una totalidad, ya sea para dividirla o darle mayor unidad. En el segundo y tercer caso, la música afectará distintos niveles de percepción del espacio y del tiempo. Finalmente, la música puede jerarquizar o cargar de subjetividad a los distintos elementos dramáticos, entendiendo por tal no sólo los diálogos sino también la gestualidad y los movimientos. En cada caso, sólo se desarrollarán los temas que permiten su aplicación al campo del género lírico, mencionándose solamente aquellos que han sido desarrollados sólo en el cine, aún cuando puedan ser objeto de futuros trabajos de composición en el terreno de la ópera.

La música en función de la estructura dramática

Podemos reconocer las siguientes funciones

1. Introducción, u obertura.
2. Separador de partes, más utilizado en el cine que en la ópera.
3. Mantiene la continuidad entre partes. Ej: de esto encontramos en las operas de Strauss que el cambio de decorados se hace sobre un interludio musical sin cortes, (La Mujer sin Sombra), Música de transformación (Parsifal, Acto tercero)
4. Leitmotiv como elemento de unificación de la estructura musical, en el cine en general es tomado de alguna melodía que aparece en algún momento del film cantada y luego se vuelve un elemento unificador del discurso. El Leitmotiv operístico puede o no ser presentado en alguna aria, pero funciona igualmente como elemento unificador además de dramático.

Música en función del espacio

Primero es necesario definir a qué espacio estamos haciendo referencia cuando hablamos del mismo en relación con la ópera. Podemos hablar básicamente de tres tipos de espacio que responden a diferentes categorías

1. Espacio como lugar donde está ambientada la acción dramática, determinado geográficamente (país, lugar exótico, un determinado ambiente). En este caso la música colabora con la escenografía. Turandot, Madama Butterfly, Puccini.
2. Espacio referido al escenario, a la puesta en escena. La teoría cinematográfica distingue a propósito música diegética y no diegética y su equivalencia en términos operísticos.
 - Música diegética pertenece a la acción, es una música claramente oída como emanante de una fuente presente o sugerida por la acción. Este caso es particularmente interesante como se maneja dentro de la opera, ya que la música esta constantemente presente para despegar este tipo de música de la que acompaña el drama en forma continua encontré básicamente tres maneras de resolverlo
 - La fuente sonora se encuentra en el escenario o alguna referencia a ella (hay algo de ella que se encuentra dentro del marco visual) por lo tanto perceptivamente se despega del continuo orquestal, Ej: El llamado de cuerno de Siegfried en "Siegfried" (Acto II).

o Cuando la música proviene de un "fuera de campo" es decir de aquel espacio concreto imaginable fuera del escenario. Desde el decorado se puede hacer una referencia al mismo (una puerta, una ventana), pero si no existe dentro del marco visual algo que haga deducible este espacio, a veces es necesario que un personaje lo nombre para diferenciar "esa música" del continuo orquestal. En este caso no es necesario que la fuente se vea. Ej: El Caballero de la Rosa, Strauss, Pélleas et Mellisande, Debussy.

· Ante la presencia de sonidos como campanas o disparos que se diferencian rápidamente del continuo sonoro, siempre se los identifica como inmanentes a la acción sin necesidad de mayores aclaraciones. Pues pertenecen a la categoría del ruido y el ruido en la ópera no se ha incorporado al discurso orquestal, esa es una diferencia enorme con la elaboración que tuvo la música en el cine, donde se incorporó la música electroacústica y uno escucha ese continuo sonoro como música o como ruido según allá correspondencia o no con la imagen EJ. (Blade Runner). En la ópera no se integra al ruido por lo tanto este queda circunscrito a situaciones muy específicas y claramente identificables. Éste tal vez sería uno de los elementos a elaborar para una posible renovación del lenguaje entre otros que iremos desarrollando.

· Música no diegética emana de una fuente imaginaria no presente en la acción, que la acompaña o comenta. Esto es lo habitual en cuanto a la función de la orquesta en la ópera.

La Acusmática como Interacción entre la música diegética y la no diegética.

El concepto fue desarrollado por Pierre Schaeffer en su "Tratado de objetos musicales". Se trata de hacer oír sonidos sin que el oyente pueda ver el origen de éstos.

Esto permite dos tipos de trayectos

- Primero se visualiza la causa y seguidamente es acusmatizada
- Segundo es acusmatizada y recién después se visualiza, esto genera una atmósfera de mayor expectativa y misterio. Este recurso lo utiliza Verdi cuando el trovador empieza a cantar antes de entrar a escena. Entrada de Butterfly, Puccini.

3- El espacio pensado como dimensión. Sobre todo en el caso de la ópera para ayudar al cambio en la percepción de las dimensiones existen dos recursos uno es la iluminación, y el otro, tal vez más efectivo, la música. Una música de carácter grandioso difícilmente nos remita a una escena íntima. Por otra parte en este caso no podemos trabajar con cambio de focos sino que el escenario tiene una dimensión fija, en este contexto la música es la única que puede darnos esa sensación de grandes dimensiones. Ej: El Walhala Oro del Rin, Escena segunda, Wagner.

Música en función del Tiempo

Como en el caso del espacio, aquí también es necesario hablar de distintos aspectos de la dimensión temporal.

El tiempo histórico

Corresponde a la época en que se desarrolla el drama en sus coordenadas históricas. En ópera habitualmente esta situación se resuelve con la escenografía y de ser necesario reforzado con un comentario textual a cargo del coro (es interesante ver como este concepto tan propio de la ópera es tomado en la Película Alejandro Nevsky con música de Prokofiev que para dar referencia a la época y el lugar donde se desarrolla la acción utiliza un coro que sitúa la historia), o un personaje que asume el papel de narrador caso típico "El Trovador". En este caso la música poco aporta, salvo en situaciones puntuales, por ejemplo en Tannhäuser referencia a una supuesta música medieval, en estos casos si sitúa en determinado tiempo. Este recurso es mucho más explotado en el cine, se debe hacer la salvedad, que en la mayoría de los casos sobre todo hasta los años 60 (fecha no muy exacta, pero de referencia) nunca se esperó un rigor histórico en la reconstrucción musical de una determinada época, basta con que responda a lo que colectivamente se imagina como música de esa época, lo mismo sucedió en la ópera.

Transcurso del tiempo

El transcurso del tiempo entre distintas partes de una ópera no necesariamente debe ser siempre aclarado. En el caso de Madame Butterfly, han transcurrido tres años entre el primer y segundo acto. La música no influye. Hasta ahora no he relevado ejemplos en los que la música denote sin ambigüedad el transcurso del tiempo en ópera, aunque este es un recurso ampliamente usado dentro del lenguaje cinematográfico.

El Tiempo de la Espera

El tiempo de espera es un caso muy particular por que para percibirlo como tal y que sea realmente efectivo, o sea que se cargue de ansiedad, debe haber ausencia de acción esta espera debe ocupar todo. La forma de resolverlo tal vez más efectiva sea la utilizada por Puccini en Madame Butterfly, donde queda solo la orquesta sin ningún movimiento escénico más el coro con Boca Chiusa.

El lenguaje musical y la percepción del tiempo

Dentro de un lenguaje musical tonal el oyente puede predecir direccionalidad y cadencia, esto puede ser utilizado a fin de dar temporalidad a una imagen estática (muy usado en el cine), permite prever la duración de esa imagen, y en algunos casos predecir el curso que puede llegar a tomar. Una imagen estática y un crescendo orquestal pueden llegar a inducir la espera de un desencadenante. Por el contrario un decrescendo nos llevara a pensar en la terminación, o en un apagón de la iluminación. La música es aquí la que marca duración y direccionalidad. La suma de estos medios mas un determinado movimiento escénico es lo que Chion denomina en cine "Doble anticipación Temporal", un movimiento que puedo predecir su recorrido mas la música que lo reafirma.

El sonido y el tiempo (sonido, aquello distinto de la música)

Este aspecto ha sido muy trabajado en el cine, no así en la ópera, por lo que no haré referencia a estos elementos en relación con la ópera y citaré lo distintos puntos que ya han sido abordados en los estudios referentes al tema.

Condiciones para una temporalización de las imágenes por el sonido

Depende de la naturaleza de las imágenes y de los sonidos relacionados

1. En una imagen fija sin animación temporal, el sonido puede introducir una temporalidad
2. La imagen tiene una animación temporal propia, la temporalidad del sonido se combina con la existente

La temporalización depende del tipo de sonido

El valor añadido del sonido opera solo bajo ciertas condiciones culturales, estéticas y afectivas, por una interacción de todos los elementos. El sonido hace ver la imagen de un modo diferente, y viceversa. El valor narrativo de un sonido es impreciso y puede connotar de distintas formas. Los fenómenos sonoros tienden a ser fácilmente vectorizables en el tiempo.

Características de la percepción del sonido

1. Un sonido liso y continuo es menos animador que un sonido sostenido de modo accidentado. Una nota prolongada es menos tensa que una nota con tremolo. Efectos sonoros de tensión dramática como el trémolo de cuerdas pueden ser remplazados por sonidos con características similares y se lograra un efecto análogo
2. Una secuencia irregular e imprevisible pone en constante alerta al oído. Un tiempo demasiado regular y cíclico, por su parte, puede crear también un efecto de tensión, porque esta regularidad nos mantiene expectantes ante la posibilidad de una fluctuación
3. La animación temporal de la imagen será más rápida si el ritmo es inestable que si es rápido y regular

4. Un sonido agudo o rico en frecuencias agudas creara una percepción más alerta.
5. La temporalización depende también de los puntos de integración entre sonido e imagen y de la distribución de los puntos de sincronización. El sonido activa una imagen según introduzca puntos de sincronización mas o menos previsibles o imprevisibles, variados o monótonos.

Música y elementos dramáticos.

Creación de climas

Escenas o textos neutros

- La música subjetiviza la escena creando un determinado clima. En algunos casos, podemos tener un texto que no tienen ningún valor dramático particular y al musicalizarlo le puedo dar una carga extra hasta hacer creer que esta expresión se desprende de modo natural del texto o esta contenido en él.
- La música sostiene el carácter neutro del texto

Escenas o textos con contenido expresivo.

Cuando el texto esta cargado de dramatismo en sí mismo la música puede funcionar básicamente de dos formas:

1. Música empática. Reafirma el sentimiento: la música participa directamente en la emoción de la escena. Es el caso prototipo en ópera.
2. Música anempática. Música indiferente a la acción dramática. La intensidad emocional se eleva a otro nivel, al mostrar a través de la música la indiferencia del mundo que lo rodea. Ej: Final de "La Traviata"

Hay músicas que no cumplen ninguna de estas funciones. Tienen un sentido abstracto o son simplemente una presencia sin resonancia emocional precisa.

EL Leitmotiv

Asegura al tejido musical una especie de fluidez deslizante. Fue utilizado tanto en la opera como en el cine en el cine el ejemplo más claro es Herrman (compositor de Hitchcock), que utiliza el Leitmotiv como generador de angustia y obsesión. En la ópera tiene mas funciones: puntúa, remite a una presencia; resignifica, simboliza, jerarquiza determinados elementos cargándolos de significado.

Elaboración de los diálogos musicalmente

Las consideraciones expuestas a continuación provienen de un relevamiento hecho sobre diversas óperas con particular atención a la relación música orquestal/texto cantado, y de ninguna manera se agotan en las posibilidades aquí mencionadas. Por otra parte, dado que el objetivo de este trabajo es estudiar el posible traslado de técnicas del sonido cinematográfico al género lírico, no es oportuno desarrollar detalladamente este punto que es propiamente operístico.

1. Un recurso muy común es la puntuación (recurso que desarrollaré más adelante) del diálogo con acordes o breves frases musicales. Existen una enorme cantidad de ejemplos.
2. Un acompañamiento neutro y mantenido sobre el cual se desarrolla el diálogo.
3. Cada personaje tiene una textura musical propia que se yuxtapone a la del interlocutor. Ej: El trovador Trío del Conde, Leonora, y el Trovador.
4. La música de un personaje prima sobre el resto. Ej: El Trovador: Dúo el conde Luna el trovador donde se mantiene constante el acompañamiento del Arpa.
5. Continuidad del discurso musical independientemente de quién cante hasta una frase clave que introduce un cambio. Este es un recurso de puntuación del dialogo.

Movimiento y música

Diferenciaremos los casos en que la música acompaña un movimiento de aquellos en que el movimiento sigue a la música, por ejemplo, el baile (por lo menos en la tradición clásica occidental)

Dentro del primer grupo, la música puede:

- Acompañar un desplazamiento escénico: Marcha Fúnebre de Sigfrido, en el Ocaso de los Dioses. Aída de Verdi.
- Imprimir al movimiento determinada velocidad que sin ella no sería perceptible. En este sentido también fue usada dentro del lenguaje cinematográfico Ej, La cabalgata de las Walkirias, en la Walkiria. También entraría dentro de este caso las escenas de mucho movimiento y confusión. Ej, El Caballero de la Rosa
- Marcar movimientos puntuales de forma de señalar su importancia dentro del drama. Caída del Caballo en Carmen.

Movimiento y sincronización

La sincreisis

Es el punto de encuentro entre un instante sonoro y un instante visual.

Este recurso ha sido utilizado en la ópera como forma de subrayar determinado movimiento. En una función diferente podemos encontrar cuando en "... " se ve a Sigfrido tocando su cuerno, y no es obviamente el cantante quien interpreta esa melodía pero por sincreisis uno asume que el sonido parte de ese corno.

Este recurso es al que apelamos cuando se trabaja ópera con títeres

Punto de sincronización evitado

Vemos la secuencia y oímos el sonido final pero sin ver el desenlace de la secuencia. O inversamente oímos la causa en el sonido, mientras que las consecuencias se manifiestan en la imagen. Hay un punto de sincronización más poderoso, cuanto que se postula pero no se realiza. Hasta ahora no he encontrado ejemplos explícitos en el argumento de este efecto.

La sonorización y/o musicalización de trayectos.

Este es un procedimiento muy poco utilizado en ópera se limita a los casos arriba citados, sin embargo ha sido muy explotado por el cine sobre todo en los dibujos animados.

Esto no es casual, ya en que los niños el primer modo de expresión es a través del movimiento, incluso con respecto al lenguaje antes del significado captan el sonido y movimiento correspondiente a la palabra, como consecuencia el movimiento y sonido son para los niños de aprehensión directa. (Alegato por una cierta anomalía, Joyce McDougall).

Los chicos a través de los ruidos representan los movimientos y las fuerzas de los personajes que intervienen en el juego. No se trata de evocar el ruido de la cosa, sino de evocar el movimiento de esta.

Subida de una escalera = sonido ascendente. Lo que aquí se imita es el trayecto y no el sonido del trayecto. La mayoría de los desplazamientos de cine de animación se simbolizan siguiendo en sincronismo el hilo de la acción visual por medio de trayectorias musicales (ascendentes, descendentes) y puntuaciones instrumentales de la acción (golpes, caídas, puertas que se cierran) En general las pocas óperas que he visto dirigidas a niños la única diferencia con otras, es el argumento, pero no he visto la inclusión metódica de estos recursos en ellas, la incorporación de los mismos las haría más accesibles y atractivas al público infantil.

La Gestualidad

La gestualidad en la ópera tradicional, pocas veces está marcada de manera explícita por el compositor, y en general este elemento apenas está esbozado en los libretos, sin embargo existe una tradición en la gestualidad de la ópera propia de este género. Es interesante observar la Ópera de Marionetas de Salzburgo, donde las marionetas no mueven la boca, sin embargo uno reconoce en ellas los gestos propios de los cantantes de ópera, en este caso en particular es donde se pone claramente de manifiesto esta tradición gestual que tiene la ópera. Esta gestualidad exagerada es la misma que fue empleada en el cine mudo.

En el s. XX existieron otras posturas ante esta tradición, una fue dada por el teatro musical donde se tomaba este gesto pero descontextualizado, el efecto final es variado. En algunas obras se carga de

humor y en otras se torna patético. Una postura distinta la represento Stravinsky, Oedipus Rex, donde el compositor pide explícitamente la utilización de mascarar en la representación para algunos personajes, y anula las posibilidad de movimiento de los cantantes, con esto limita y transforma la gestualidad, en un intento por controlarla.

La Puntuación

Es un recurso muy usado como forma de jerarquizar o subrayar el dialogo, determinados movimientos, gestos, u objetos con alto contenido simbólico. La puntuación conlleva la idea de sincronía.

Las formas de puntuación más utilizadas son:

- Un acorde en sincronía.
- Cambio abrupto de una textura.
- El Leitmotiv.
- Frase musical breve, o pequeño motivo.

BIBLIOGRAFÍA

- CHION, Michel, La Audiovisión, Barcelona Paidos 1993.
- CHION, Michel, La Música en el Cine, Barcelona Paidos 1997.
- ADORNO, Theodor y EISLER, Hans, El Cine y la Música, Madrid, Fundamentos. 1981
- CASSETTI, Francesco. Como analizar un film. Paidos. 1991
- WAGNER, Richard, Ensayos: Oper und Drama. Wort, Ton und Drama.
- NATTIEZ, Jacques. Fundamentos hacia una semiología musical. Paris Union Generale d'Éditions
- NATTIEZ, Jacques. Música y Discurso. Princeton N,J: Princeton University Press
- BARTHES, Roland, Artículo sobre el Grano de la Voz del Libro, Lo Obvio y lo Obtuso.
- SCHAEFFER, P. Tratado de los Objetos Musicales/ Traite des Objects Musicaux ed. Du Seuil.
- FUBINI, Enrico, Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea. Alianza Editorial, Madrid
- FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX. Alianza Editorial, Madrid.

OPERAS Analizadas

- La Traviata, Verdi
- Otello, Verdi.
- Il Trovatore, Verdi
- La Tetralogia, Wagner.
- Parsifal, Wagner
- Tannhäuser, Wagner.
- Carmen, Bizet.
- El Caballero de la Rosa, Strauss.
- La mujer sin sombra. Strauss.
- Arabella, Strauss.
- Madame Butterfly, Puccini.
- Pelleas et Melisande, Debussy
- Oedipus Rex, Stravinsky. (Opera - Oratorio).
- La Zorrita Astuta Janacek.
- EL niño y los sortilegios, Ravel
- EL hijo prodigo, Debussy.
- El Retablo del Maesse Pedro. Falla