

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

Música y cine a propósito de "Otelo"

Marcha, año XVIII, n° 860, 3-v-1957, Montevideo, Uruguay.

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

Música y Cine a Propósito de "Otelo"

Por LAURO AYESTARAN

I

La partitura de Aram Jachaturian para el film de Yutkevich "Otelo", renueva el problema de las relaciones entre la música y el cine. En el caso concreto de la película que acaba de estrenarse, conviene decir que la música de Jachaturian, cuya juvenil *Toccata para piano* y cuyo *Concerto para piano y orquesta* son bien conocidos de nuestros aficionados, sirve adecuadamente las necesidades dramáticas pero adolece de dos insuficiencias: fáltale rigurosidad cinematográfica y su textura sonora sobre recetas sinfónicas de un Chaikovsky de segunda mano no acusa un valor estético independiente en la órbita estrictamente musical. Subraya, sí, la acción dramática y no la estorba —en tal sentido es ponderable— pero no está regida por una sabia economía cinematográfica. Es una larga divagación sinfónica que corresponde a un concepto general del drama de Shakespeare, en un lenguaje orquestal macizo y una articulación melódica amplia y algo enfática. La importancia del compositor, cuyo pintoresquismo inicial fué superado en sus últimas producciones de mayor envergadura nos obliga a un comentario más reposado sobre las derivaciones del presente intento.

II

El sonido en el cine se descompone en tres rubros: la palabra, los "efectos" y la música propiamente dicha. Cuando estos tres elementos se pongan al servicio del lenguaje cinematográfico, pero sin perder jerarquía individual, habrá nacido un nuevo género musical acaso de tanta trascendencia como la ópera en los dominios del teatro. Aunque es peligroso colocarse en actitud "de posteridad", creo que en esta síntesis, intentada desde el nacimiento del cine sonoro, está prefigurándose una grata estructura dramática del porvenir: quizás el drama musical de los tiempos venideros.

Hasta la fecha, el problema se ha entendido bien desde el punto de vista cinematográfico; el gran director ha exigido una música funcional para componer su mensaje y en casos memorables lo ha logrado, pero el día en que se dé en una sola persona —o en una imbricada dualidad— un gran cineasta y un gran músico, se estará a las puertas de un nuevo y apasionante género. Por ahora, la música sirve a la concepción cinematográfica pero lo hace a intervalos irregulares, con un criterio de música incidental. En el mejor de los casos es funcional y además, independientemente, puede ostentar la más levantada calidad sonora; tal el caso de la colaboración Eisenstein-Prokofiev en "Alejandro Nevsky", pero pedimos algo más: el aprovechamiento musical de todo el film y el aprovechamiento musical no quiere decir que la orquesta esté presente en toda su duración, sino que los otros dos rubros, la palabra y los "efectos", sean articulados con un criterio musical sin perder su condición cinematográfica. Y esta ambivalencia totalizada y constante de música y cine no ha sido obtenida hasta el presente en forma sistematizada.

Entre tanto, la música —en el mejor de los casos— está esporádicamente al servicio del director pero pierde su autonomía estrictamente sonora o cuando vale como tal, se halla desprendida del acto de creación cinematográfica.

El cine ha avanzado con el aprovechamiento de la música, la ha incorporado como auxiliar en su lenguaje privativo, pero la música no ha logrado incorporar el cine en sus estructuras, no ha logrado ensanchar sus caminos con la conquista de un nuevo género.

El intento ha fallado, pues, por el lado del compositor. Nuestras reservas, por lo tanto, no van dirigidas al cineasta sino al músico

III

El film ha aprovechado por ahora la música con un criterio dramático muy antiguo que se remonta a los tiempos del "Melólogo" fundado por Juan Jacobo Rousseau a mediados del siglo XVIII.

En mayo de 1770, Rousseau dió a conocer en Lyon su "Pigmalión" para el cual escribió, además de su texto literario, dos números musicales del comentario escénico que fue completado por el compositor Coignet un comerciante lyonés aficionado a la música. El éxito de este ensayo, recogido de inmediato por Georg Benda en Alemania e irradiado desde París por la Comedia Francesa, tuvo repercusión notable en España. En 1789, el fabulista Tomás de Iriarte estrenó en Cádiz con resonante éxito su melólogo "Guzmán el Bueno" para el cual compuso letra y música exhumadas recientemente por José Subirá en un libro fundamental "El compositor Iriarte" (Barcelona, 1949-50).

El melólogo consistía en la interrupción o el subrayado del discurso escénico por medio de una orquesta que expresaba los sentimientos que embargaban al intérprete en esos momentos.

Originariamente llamóse a esta expresión escénica "Melodrama" pero el uso equívoco de esta palabra, que posteriormente se empleó para aquellas piezas de los bajos fondos de la literatura en las cuales se subrayaba la situación dramática con efectos de discutible buen gusto, obligó a aplicar el rótulo de "melólogo" para aislar y definir la antigua forma que tiene una de las historias más brillantes en el orden de la música. Quizás extrañe a más de un auditor desprevenido saber que pertenecen a la categoría del melólogo las siguientes obras capitales de la música de un siglo y medio a esta parte: "Thamos, rey de Egipto" de Mozart, "Egmont" de Beethoven, "Preciosa" de Weber, "Rosamunda" de Schubert, "El sueño de una noche de verano" de Mendelssohn, "Lelio o El retorno a la vida" de Berlioz, "Manfred" de Schumann, "La Arlesiana" de Bizet, "Peer Gynt" de Grieg, "Erwartung" de Schoenberg, "Amphion" de Honegger y "Persephone" de Strawinsky. Melólogos fueron los incipientes ensayos del teatro uruguayo a principios del siglo XIX: "La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada" escrito por el presbítero Juan Francisco Martínez en plena colonia y las obras teatrales de Hidalgo "Sentimientos de un patriota" y "El triunfo" estrenadas en los días de la Patria Vieja. Verdaderamente los modestos unipersonales de nuestro Bartolo Hidalgo, cuya música se ha extraviado, no podían hallarse en mejor compañía.

IV

Con las debidas trasposiciones del lenguaje teatral al cinematográfico, en este último campo la música incidental tiene ya un brillante camino recorrido. Sin pretensiones de una enumeración exhaustiva, un poco al azar, cumple recordar la música de Honegger para "Mayerling", la de Rodolfo Halffter para "La travesía molinera", la de Milhaud para "El amante vagabundo", la precitada de Prokofiev para "Alejandro Nevsky", la de Jean Françaix para "Las perlas de la Corona" la de Ibert para "Koenigsmark" y "Don Quijote", la de Malipiero para "Acero", la de Vaughan Williams para "Scott del Antártico" la de Auric para "Orfeo", la de Copland para "La fuerza bruta" y "La Heredera".

Justamente, Aaron Copland en su libro sagaz "Our new music" relata en el capítulo "La música en las películas" sus experiencias en este campo: "Juzgando de manera retrospectiva —dice— conceptúo que existen tres modos importantes de que la música ayude a la película. La primera consiste en intensificar la emoción de una escena determinada; la segunda, crear una sensación de continuidad, y, por último, el proporcionar una especie de fondo musical indiferente".

Al analizar estas tres posibilidades, Copland no hace otra cosa que confesar las limitaciones que se impone a la música en su actual servidumbre cinematográfica. La solución está indudablemente en el drama musical cinematográfico cuyas bases se están levantando pacientemente en estos ensayos aún tímidos aunque memorables.

Por el momento y retornando a la música de Jachaturian para el "Otelo", ésta no hace otra cosa que "intensificar la emoción de una escena determinada". Verdi o Wagner —nada menos pedimos— no han surgido aún en la era del cine.