

LA MÚSICA

Como elemento creador en el teatro

Por Paola Andrea Ramírez Herrera

La música como elemento sonoro, tendría un gran potencial a desarrollar en el teatro contemporáneo. La música ha sido muy frecuentemente utilizada en la escena teatral, sin embargo, las tareas que le han sido asignadas en la mayoría de los casos, han sido secundarias o superficiales.

Según el conocido teórico francés Patrice Pavis en su libro *El Análisis de los Espectáculos (L'analyse des spectacles)* la música ha servido y puede servir como ilustración, acompañamiento, punto de respiración para el público, decoración sonora, relleno sonoro mientras se hacen cambios de escenario, etc. Resultaría inquietante ver, al igual que Pavis, a la música como un simple utensilio de acompañamiento o relleno y no como una

herramienta que aporta de diversas maneras al espectáculo teatral. Afortunadamente en la historia del teatro, encontramos algunos casos en donde la música ha sido pensada con un objetivo diferente a los mencionados por Pavis. El primero y quizás más revolucionario de su época fue Paul Claudel.

En 1913 Claudel abordó por primera vez el tema de la música y el teatro de una manera práctica. Así, este dramaturgo enfrentó la principal problemática de la música en escena: "¿por qué y cómo se debe hacer intervenir la música en la escena dramática?"¹ Sus reflexiones marcaron la historia del teatro ya que Claudel dio una mirada renovadora y diferente al lugar que debía ocupar la música en el teatro.² Su tarea como dramaturgo sería la de buscar un



Foto Carlos Mario Lema. En montaje académico del Proyecto Curricular de Artes Escénicas FAASAB UD

equilibrio entre el drama y la música.³

En las obras de Claudel: *Le soulier de satin*, *le livre de Christophe Colom*, *Partage de midi*, por nombrar algunas de su vasta producción, la música deja de ser un accesorio para convertirse en un componente de la obra sin perder su autonomía. Claudel imagina el lugar preciso de las intervenciones de la música, así también, el carácter y el rol de esta en todas sus obras.

1. LÉCROART Pascal et al., *Paul Claudel Et La Rénovation Du Drame Musical.*, 211. "pourquoi et comment faut-il faire intervenir la musique sur la scène dramatique?"

2. FREIXE Guy and POROT Bertrand, *Les Interaction Entre Musique Et Théâtre.*, 10.

3. LÉCROART Pascal et al., *Paul Claudel Et La Rénovation Du Drame Musical.*, 231.

Otro de los que intentarían una posición diferente con respecto al lugar que debería ocupar lo sonoro en el teatro. Sería el conocido fundador del teatro naturalista, Stanislavsky. Este importante director ruso, realizó algunas exploraciones a partir de ambientes sonoros en la obra *la Gaviota* del conocido dramaturgo Chejov. También criticó algunos usos decorativos de la música en el teatro de su época. La nueva utilización de la música y los sonidos del autor ruso fueron una revolución en el teatro de aquella época.

Stanislavsky hacía un uso del sonido muy medido. Dentro de su teatro naturalista no había lugar para el artificio, todo en escena debía parecerse lo más posible a la vida corriente ; los decorados,

los vestuarios, las emociones y por supuesto los sonidos.

En su montaje la Gaviota de Chejov, experimentó creando una especie de atmósferas sonoras buscando la verdad de la escena, sin embargo, nunca sobrepasó las didascalias de Chejov, porque lo consideraba un irrespeto con el autor. Para Stanislavsky esta sonorización tenía un sentido claro y útil, " Primeros cantos de pájaros matinales, ruidos de pasos en el puente, choque de un carro que se aleja Chejov se sirve de esto no para obtener efectos escénicos sino para revelarnos el espíritu de la vida misma"⁴

No hay duda de que Stanislavsky en esta primera época de su trabajo como director, intentó al máximo hacer de la escena teatral un espacio tan real como la vida misma. Así el sonido de las obras de éste director ruso serán ligadas al sentido psicológico y social.⁵ Stanislavsky criticaba fuertemente los usos de la música puesta en los entreactos en el teatro de su época, ya que para él la música debía estar solo en los momentos donde era estrictamente necesario. Sin embargo, su concepción naturalista

y un tanto ilustrativa del texto dramático, harían salir fuertes críticas de la parte de su amigo Chejov, quien: « insistía en que la verdad que debía plasmar el teatro era interior y no exterior »⁶ Así pues, para Chejov los detalles minuciosos del naturalismo de Stanislavsky no eran necesarios.

Meyerhold estudiante de Stanislavsky tomaría un camino guiado completamente por las estructuras de la música, rompiendo los cánones del naturalismo Stanislavskiano y abriendo un camino de búsqueda musical en el teatro que aún espera por ser continuada.

Meyerhold afirma con respecto a la música en el teatro: "Si me preguntaran: ¿Qué materia se debería enseñar en la facultad de teatro de la futura universidad de artes? Yo respondería: la música por supuesto"⁷. De esta manera él deja en claro la importancia de la música para su trabajo como director teatral. Él no se refiere al drama musical o la Opera, él habla aquí del teatro, incluso en aquel en donde no hay música. Meyerhold exige que el director de la escena sea un músico, exige también que el actor conozca de música.

Para él, la música, trazó todo un camino de creación. Sus puestas en escena están basadas en estructuras musicales. La música es una guía, un elemento de creación de inspiración en el sentido estructural. Según Picon-Vallin directora de investigación en el centro CNRS de Paris, la tarea de la música en las puestas en escena de Meyerhold es : "ella organiza y coordina el juego del actor, sus rutas, sus gestos, su voz, sus textos. El ritmo (...) deviene una rejilla

4. STANISLAVSKI Constantin, *Ma Vie Dans L'art*. Traduction De Gourfinkel Et Chancerel., 145. « (...) premier chants des oiseaux matinaux, bruits de sabots sur le pont, fracas d'une voiture qui s'éloigne(...) de tout cela Tchekhov se sert non pas pour obtenir des effets scéniques, mais pour nous révéler la vie même de l'esprit »

5. FREIXE Guy and POROT Bertrand, *Les Interaction Entre Musique Et Théâtre*, 221.

6. CASTRONUOVO Estela, "Cuadernos De Picadero. Presencia De Vsévolod Meyerhold.," 12.

de tiempo escénico, extra-cotidiano en donde los vacíos no son admitidos a menos de que sean significativos.”⁸

Se trata entonces, según Picon-Vallin de una dramaturgia musical, en la cual él busca resaltar en el texto, conflictos de ritmo, de sonido y melódicos. Ella concluye que la música es justificada no por las exigencias técnicas de un cambio de escena sino por una parte constitutiva del espectáculo, es decir, la música interpreta el rol de “chaînon” musical entre acto y acto. Muy diferente claro está de la música entre actos que tanto criticaba Stanislavsky, en las obras de Meyerhold este “chaînon” entrelaza las escenas de manera significativa.

Paul Claudel ha dejado en claro que la música aún con su lenguaje autónomo debe integrarse con el espectáculo, ella debe aparecer solamente cuando sea necesario según el criterio Stanislavskiano y finalmente, la música tiene incluso el poder de guiar el espectáculo teatral a partir de su estructura y sus ritmos, como experimentó el conocido Meyerhold.

7. MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits Sur Le Théâtre. Preface Notes Et Traduction Béatrice Picon-Vallin, Tome II:224.* « Si on me demande : Dans la faculté de la mise en scène de la future université théâtrale, quelle matière principale devra-t-on enseigner ? Je répondrais : La musique bien sur »

8. PICON-VALLIN Béatrice, *Meyerhold. Les Voix De La Création Théâtrale* 17, 375. « elle organise et coordonne le jeu de l'acteur, ses

La música como elemento organizador “el realismo musical”

A principios del siglo XX el teatro europeo se encontraba en una revolución, esta tenía que ver con la relación música teatro. Tal renovación comenzó con Paul Claudel y fue continuada por Meyerhold. A partir de 1909 Meyerhold empieza su nueva exploración teatral tomado como base la música.⁹

El realismo musical, es el término con el que Meyerhold se refiere a la dramaturgia basada en la música. Esta dramaturgia particular es aquella “que implique que el espectáculo se construye como una sinfonía, aunque la música no se escuche sino en algunas partes ya que la dramaturgia está pensada de manera musical”¹⁰

En su teatro la música es puesta por el director con ayuda de un compositor, pero también es extraída del texto. Meyerhold hace un análisis musical de la dramaturgia, de sus ritmos y de sus sonidos. Él sabe utilizar la fuerza de la música para crear un impacto emocional, lírico o crítico.¹¹

Meyerhold toma de la música su estructura, es decir : su ritmo, sus reglas de composición, sus técnicas de interpretación, su notación gráfica, para sus creaciones teatrales. La música hacía parte de sus puestas en escena a tal punto que él las escribe como obras musicales. Veamos un claro ejemplo :

Bougival :

Gracioso
Freddo

La morale bourgeoise

Douce
Impétueux
Lacrimoso

Les rêves fanés :

Lento con dolore
Inquieto¹²

Este actor Ruso hace un estudio profundo de la música, la instaura en el escenario y la mezcla con los textos, con los actores, con las situaciones dramáticas. Su puesta en escena está compenetrada con la música desde muchos ángulos, creando lo que el mismo llamaría más adelante el realismo musical.

La música puede convertirse en una herramienta de construcción teatral muy potente. Como elemento organizador o como creadora de conflictos dramáticos, la música aporta tanto como los giros dramáticos en el texto escrito. Equiparar la experimentación de la música con los demás elementos del espectáculo teatral es enriquecer el teatro. Es tomar diferentes caminos de exploración para llegar a diferentes destinos de creación.

La invitación es a explorar más posibilidades con la música y quizás a dejar de lado sus usos más obvios que fueron ya descritos por Pavis, eso siempre y cuando, bien lo decía Stanislavsky, sea estrictamente necesario. Se trata de escuchar más música que construya, cree, o experimente en lugar de oír música decorativa o ilustrativa en el espectáculo teatral.

9. Feneyrou Laurent, *Musique Et Dramaturgie: Esthétique De La Représentation Au XXe Siècle*, 45.

10. *Ibid.*, 48. « qui implique que le spectacle se construit comme un *symphonie*, même quand la musique ne s'entend que dans de certaines ses parties parce que la dramaturgie est pensée de façon musicale »

11. *Ibid.*

12. PICON-VALLIN Béatrice, *Meyerhold. Les Voix De La Création Théâtrale* 17, 377.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRONUOVO Estela. "Cuadernos De Picadero. Presencia De Vsévolod Meyerhold.", no. Cuaderno N°18. Instituto Nacional De Teatro (September 2009).

Feneyrou Laurent. *Musique Et Dramaturgie: Esthétique De La Représentation Au XXe Siècle. Série Esthétique CNRS N°7. Paris, France: Publications de la Sorbonne, 2003*

FREIXE Guy, and POROT Bertrand. *Les Interaction Entré Musique Et Théâtre. Les Points Dans Les Poches. Montpellier, France: L'entretemps, 2011.*

LÉCFOART Pascal, MILHAUD Darius, HONEGGER Arthur, COLLAER Paul, TAILLEFERRE Germaine, and VETCH Louise. *Paul Claudel Et La Rénovation Du Drame Musical. Musique Musicologie. Liège Belgique: Piérré Mardaga, 2004.*

MEYERHOLD Vsevolod. *Écrits Sur Le Théâtre. Preface Notes Et Traduction Béatrice Picon-Vallin. Vol. Tome II.*

Th XX. Lausanne, Suisse: *L'âge d'homme*, 1917.

PICON-VALLIN Béatrice. Meyerhold. *Les Voix De La Création Théâtrale 17. Troisième édition. Paris, France: CNRS Editions, 2004.*

STANISLAVSKI Constantin. *Ma Vie Dans L'art. Traduction De Gourfinkel Et Chancelerel. Deuxième édition revue et corrigé. Bibliothèque De L'amateur De Théâtre. Paris, France: Librairie Théâtrale, 1950.*

PAOLA ANDREA RAMÍREZ HERRERA

Egresada del énfasis de actuación de la Facultad de Artes ASAB con estudios de maestría en teatro en Bélgica. Actualmente trabaja como docente de teatro en la escuela de Bellas Artes en Cartagena.