

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre o ensaio fotográfico de autor e seu vínculo com a linguagem artística. Propõe-se a este tipo de imagens como uma nova maneira de dizer, onde o fotógrafo e suas ideias ficam à vista para que o espectador possa decodificarlas, ampliando o alcance de sua produção e afastando-se do binômio fotografa-realidade.

Palavras chave: Fotografia - ensaio fotográfico - arte - lingua-

gem - realidade - espectador - estilo.

(¹) **Mercedes Pombo:** Licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Buenos Aires y Fotógrafa. Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Expresión de la Facultad de Diseño y Comunicación. Coordina el Departamento de Contenidos de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Diseño de la banda musical de la película “Los coreutas”

Griselda Labbate (¹)

Fecha de recepción: julio 2012

Fecha de aceptación: septiembre 2012

Versión final: noviembre 2012

Resumen: En este escrito se analizará la banda musical de la película francesa *Los coreutas* (2004). Se aplicarán para ello herramientas aportadas por la retórica musical y las formas musicales tradicionales.

Palabras clave: Banda musical - coro - música - cine - retórica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 49]

Introducción

En 2004 se estrenó la película francesa *La Choral* (El coro) también conocida como *Los coreutas*¹, dirigida por Christophe Barretier, guión del mismo Barretier y Philippe Lopes-Curval, basada en la película de 1945 *La Cage aux Rossignols*.

El encanto mayor de esta obra es su música, interpretada principalmente por el Coro *Les Petits Chanteurs de Saint Marc* (Los pequeños cantores de San Marco) dirigido por Nicolas Porte y la orquesta Sinfónica de Bulgaria, dirigida por Deyan Pavlov.

En el film se destaca Jean-Baptiste Maunier, quien en el momento de la filmación contaba con apenas 12 años de edad, un solista con extraordinaria belleza interpretativa en su blanca voz.

Lo que se tratará en este escrito, es el desarrollo que va tomando la música a lo largo de toda la película, ya que toda la pieza está basada en sólo tres canciones. Se explicará el intercambio de los temas, sus variaciones orquestales, de tempo y densidad polifónica y su aporte a las escenas musicalizadas.

Funciones y posiciones de la música en una película

Los coreutas entra dentro de la categoría de películas musicales, es decir que la banda musical juega un rol protagónico en su desarrollo. Si en toda película, dice Michel Chion, el sonido pasa a conformar un “super-marco” del marco que es la imagen, debemos tener en cuenta entonces que, en una película musical, esta proporción se jerarquiza.

En este film encontramos tanto música orquestal como música coral y sinfónico coral.

Los temas orquestales están tomados de los corales y aparecen primero, como música de acompañamiento. Los corales, ya introducidos por la orquesta desde el comienzo de la película, se presentarán posteriormen-

te, como música de pantalla. Cuando la música es de acompañamiento se dice que es en *off* o *de foso*². Esta música no forma parte de la diégesis de la película, se la utiliza para enfatizar los climas y caracteres de las escenas, acompaña a la imagen desde fuera del lugar y del tiempo de la acción.

Chion llama música de pantalla “a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción”. (Chion,1993: 82).

La música en *off* o de foso, también debe considerarse acusmática, es decir que se oye sin que se vea la causa originaria del sonido. En cambio, para el coro, la denominación será en oposición a ésta. Chion la llama escucha visualizada, ya que la misma está acompañada de la visión de la fuente productora de sonidos.

Toda música que interviene en una película (pero más fácilmente las músicas de foso) es susceptible de funcionar en ella como una plataforma espacio-temporal; esto quiere decir que la posición particular de la música es la de no estar sujeta a barreras de tiempo y de espacio, contrariamente a los demás elementos visuales y sonoros, que deben situarse en relación con la realidad diegética y con una noción de tiempo lineal y cronológico. (Chion, 1993:83).

En el caso de *Los coreutas* encontramos además un tema que hace alusión al diacronismo temporal. La versión instrumental de *Caricia del océano* funciona como conector temporal entre el presente y el pasado, entre el pasado y el futuro. La pieza se escucha por primera vez y como primera música de foso a los 3’36” de iniciada la acción. En esta escena, una de las primeras, dos de los antes niños, ahora adultos, del reformatorio donde transcurrirá la acción, se encuentran y se ponen a recordar esa época. En este caso la recuerdan como algo que

al final dio buenos frutos, por eso aparece este leitmotiv de los anhelos. Más adelante se explicará qué es esto de los leitmotiven. Hacia los 17'58", vuelve a aparecer la misma versión del coral pero para musicalizar una escena en donde el nuevo prefecto les pide a los alumnos que escriban qué quieren ser cuando sean grandes. La música se escuchará completa ya que la escena continúa de noche, con el maestro leyendo los escritos y sorprendiéndose de lo soñadores que son sus alumnos. Aquí se hace alusión al futuro.

Según Chion la música en off está fuera de todo tiempo y espacio pero al mismo tiempo se comunica con todos los tiempos y todos los espacios del film, pero permitiéndoles existir separados y distintamente.

Existen también temas que comienzan siendo música de foso y luego se convierten en música de pantalla o a la inversa, temas que comienzan siendo música de pantalla para luego seguir la acción como música en off. Un ejemplo de este pasaje es el momento en que el coro de niños interpreta el primer coral *Caricia del océano*. La escena comienza a los 53'46" en un aula del reformatorio a manera de ensayo. La música emana de la diégesis de la película, es parte de la acción que vemos en la pantalla en ese momento. Pero luego de unos segundos, la escena se traslada al patio del reformatorio donde los niños ahora están jugando a los indios o lanzando muñecos en paracaídas. El coral sigue sonando pero desde fuera de la historia, acompañándola. De música de escena pasó a ser música de foso.

Contextualización de la banda musical de la película "Los coreutas"

Comenzaremos por mencionar brevemente el argumento de la película para situar la música en contexto.

La historia transcurre en un reformatorio, en un pueblo francés, en los años cuarenta³. En él existe una aparente ley disciplinaria a la que se corresponde una reacción, por parte de las autoridades, a toda acción llevada a cabo por los niños. ¿Qué significa esto? Que si a un acto indebido cometido por uno de los niños le sucederá automáticamente el correspondiente castigo. Esta ley no lleva a una instancia superior, es puramente una conjunción de opuestos.

Así se manejan las cosas en el reformatorio hasta que la llegada de un nuevo preceptor producirá el cambio. El nuevo prefecto, músico no profesional, decide agregar una empresa comunitaria a las actividades del grupo de alumnos: la creación de un coro desde sus cimientos. Esta actividad pasará a convertirse en la meta común de todo el grupo, que le permitirá a los niños olvidarse por un momento de sí mismos como individuos desarticulados unos de otros en pos de un objetivo común, sociabilizador. El público puede pensar que sólo el arte es capaz de producir este estado. Pues veamos entonces lo que ocurre durante la construcción de un edificio, no por algo un gran maestro de música contemporáneo –Carmelo Saita– solía realizar analogías entre el contrapunto y la colocación de ladrillos al armar una pared.

Este nuevo contexto englobará la anterior propuesta de acción-reacción que se planteaba como regla. Ahora la meta es el coro y todo se hace en función de él, de su construcción, de llevarlo adelante, de mejorarlo, de re-

novarlo. Hasta ese momento los internos no tenían nada parecido por qué levantarse cada día y hacer de él algo diferente cada vez, algo mejor cada vez, para todos y no para uno sólo.

Una rama se parte fácilmente con las manos si está sola. Muchas ramas juntas en grupo son imposibles de quebrar.

De este nuevo contexto se irá impregnando todo el ambiente, llegando a tocar a los antiguos maestros y empleados del reformatorio, incluido el director, quien viene a representar al malo de la película.

Los alumnos se van preparando cada vez más en sus interpretaciones, ampliando el repertorio coral, sorprendiendo al maestro.

Por supuesto aparecerán conflictos en medio de la trama que llevarán al despido del preceptor.

Pero su aporte a la vida de esos niños será imborrable.

Recomendamos ver el film para datos más detallados acerca de su argumento si es ese el interés del lector. Consideramos que, para describir como fue diseñada la banda musical de la película no es necesario profundizar en el relato de la historia, basta con decir que la música remarcará y reflejará dos climas opuestos, el primero, el del temor y el segundo, el de la esperanza. La compasión será el camino del uno hacia la otra. De allí surgirán los tres temas musicales más importantes de la obra.

La teoría de los afectos

Se habló de tres climas reinantes en la película: el temor, la esperanza y la compasión. Veamos ahora desde dónde surge la idea de representar estados del alma con música.

El período musical denominado Barroco se extendió, aproximadamente, desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Se utiliza como fecha de inicio la composición de la primera ópera de Claudio Monteverdi, *Orfeo*, de 1607. Este punto de inflexión se considera relevante por haberse convertido, la monodia con acompañamiento u ópera, en la forma de composición opuesta a la que se venía utilizando, corales de hasta siete voces. La fecha límite del Barroco es 1750, el año del fallecimiento de Juan Sebastián Bach.

Durante esta época, veremos surgir y florecer infinidad de elementos musicales, elementos que se desarrollarán desde su génesis hasta volverse estructura. No nos extenderemos en estos temas, sólo en el que se relaciona con este escrito, que es la utilización de los recursos retóricos en la música.

En el Barroco reinó, dentro de las composiciones, el arte de convencer al oponente hablando. De él se tomaron formas de organizar el discurso o *Dispositio*, como son el exordio, la narratio, la argumentatio y la peroratio⁴. Se aplicó a los discursos musicales la Pronuntiatio, momento del sistema retórico que aborda todo lo que se relaciona con la puesta en escena del discurso y que abarca los gestos, las inflexiones de voz, la dicción y los movimientos corporales. En música se tomaba en cuenta la pronuntiatio para organizar los gestos y la corporeidad en relación a la interpretación, para reconocer cuándo elevar la intensidad del discurso o cuando disminuirla, etc. En el Barroco, la Pronuntiatio es mencionada en

los tratados, en forma de consejos útiles para el músico sobre cómo conducirse en el escenario, acerca de la importancia del intérprete en el proceso de creación y del lugar que ocupaban los "afectos" en este momento del sistema retórico. La retórica lingüística afirmaba que, el orador, sólo podría conmover a su auditorio si él estaba afectado por la misma pasión. La Pronuntiatio musical se basará en este punto. Podemos citar, como ejemplo, las palabras de Carl Philipp Emmanuel Bach:

"Un músico no puede conmover a los demás a menos que él también esté conmovido." (López Cano; 2000, 97). Al interior del discurso se aplicaban las figuras retóricas pero trasladadas a la música. Una sistemática y completa transformación de los conceptos retóricos en sus equivalentes musicales que tiene su origen en la *Decoratio* de la teoría retórica. La Elocutio, es el momento de la *tejné rhetoriké* donde se ponen las palabras a los argumentos encontrados en la Inventio. La Inventio son los lugares comunes donde se alojan paradigmáticamente los materiales a utilizar en el discurso a realizar. Es en la Elocutio donde algunos autores ubican a las figuras retóricas'. Dentro de esta sección se encuentra la decoratio, el conjunto de figuras retóricas.⁵

Algún ejemplo de figura retórica puede ser: la *gradatio*, es decir, un progreso gradual de una palabra a otra cada vez en intensidad creciente. En música se la considera un ascenso en escalera que llevará a un clímax, como en las hasta cinco terrazas ascendentes que comienzan en el compás N° 20 del tercer movimiento del concierto en La menor, para violín, de Johann Sebastián Bach. En este fragmento encontramos al violín interpretando un motivo de dos compases que se repetirá cuatro veces más un tono ascendente cada vez, con lo que se producirán tensión y énfasis en la idea.

Existen infinidad de figuras retóricas: polyptoton, aná-basis, paranomasia, etc. No nos ocuparemos de mencionar más de ellas porque, lo que nos interesa aportar a este texto surge más bien desde otro de los puntos que se aplicó también para convencer musicalmente, que fue la teoría de los afectos.

Esta teoría tiene sus bases en *Las pasiones del alma* de René Descartes, de 1649. En este texto, el autor se refiere a la relación en el ser humano entre dos sustancias tan distintas como el alma y el cuerpo. Considera que el ámbito fisiológico y el ámbito psicológico se encuentran en una relación de dependencia recíproca. A determinado estado psicológico específico le corresponderá una respuesta en el terreno de lo fisiológico y, a la inversa, que procesos fisiológicos determinados producirán modificaciones en el plano psíquico. Es decir entonces que cada pasión del alma producirá una sintomatología corporal específica regida por el principio de causa y efecto. A cada pasión le corresponderá una acción en el cuerpo. La gestualidad pasa a ocupar en el Barroco un lugar de cabecera desde lo teatral, la declamación y de allí a la música. La música, como una de las tantas formas de excitación de la psiquis humana, fue codificada desde una teoría de las "acciones en respuesta a emociones".

Para Descartes, la conexión entre el mundo exterior y los procesos fisiológicos posee un carácter meca-

nicista. Así, la música transmite sus proporciones numéricas al aire, el aire entonces participa analógicamente de las propiedades musicales; estas proporciones ingresan al organismo por vía del oído, allí entran en contacto con los espíritus animales que a su vez, excitan el humor correspondiente. El movimiento de los espíritus animales provoca las reacciones corporales características que siempre acompañan a una pasión. (Pérsico, 2009:281).

Cada modo, cada tonalidad, cada intervalo melódico, cada motivo rítmico, los tempi, las formas musicales cristalizadas, los timbres instrumentales, todo sería atravesado por la idea de que podían generar en el ser humano algún tipo de pasión. No sólo la música que servía a un texto podía mover los afectos sino que, también y, del mismo modo, podía lograrlo la música instrumental. Cabe aclarar que no se trataba de representar las pasiones desde la música sino las acciones corporales que éstas generaban en el cuerpo. Es decir que, si lo que se estaba tratando era la tristeza, la postura por tradición era de recogimiento, con el rostro ensombrecido, etc. Estos efectos en el cuerpo eran los que se trataba de plasmar en la música.

Como ejemplos de la codificación de la que fue objeto la música, mencionaremos algunas de las implicancias que tenían los modos antiguos en materia de afecciones. Para Hermann Fink en su *Música Prática* de 1556, el modo Dórico - aquel que se construye sobre la escala de re- tenía una melodía ligera, que despertaba a los dormidos y alegraba a los melancólicos. Por el contrario, el modo Frigio - articulado sobre la escala de lo que podríamos llamar un mi natural- movía a la cólera.

En cuanto a las tonalidades, también fueron catalogadas por varios autores. Para Rameau, en su *Tratado de armonía* de 1722, Do Mayor era productor de alegría y júbilo. Juan Jacobo Rousseau agregará, grandeza, a esta lista de pasiones.

Elegimos otra tonalidad como puede ser Sol Menor, la que se utilizará para construir el Réquiem de la película *Los coreutas* y Marc Antoine Charpentier nos dirá, en sus *Reglas de Composición* de 1690, que se trata de un tono serio y magnífico. Para Johann Mattheson en *Das neu-eröffnete Orchestre* (Una nueva apertura orquestal), de 1713, Sol Menor es una mezcla entre seriedad y ternura que también proporciona gracia y encanto.

Con respecto a los intervalos melódicos se realizaron también varios catálogos. Para Johann Plilipp Kirnberger en su *Die kuntz des reinen Satzes*, de 1776, una segunda mayor que es el intervalo con el que comienza el tema *Caricia del océano* de la tratada película, es languidescente si es ascendente y lastimera y tierna si desciende. En el tema en cuestión el motivo que se configura sube y baja lentamente produciendo, supuestamente, ambos efectos en el auditor.

En el Barroco, estas ideas fueron llevadas a cabo por gran número de compositores, Juan Sebastián Bach, George Telemann, Doménico Scarlatti, entre tantos. Sigue la polémica acerca de si tuvieron éxito con estos métodos o sólo fueron teorías. La pregunta seguirá abierta, lo que sí podemos afirmar es que la influencia de estas reglas llegó hasta nuestros días modificándose a través de cada

período histórico. Todavía se habla de tonalidades tristes, tonalidades alegres, motivos rítmico-melódicos que provocan nerviosismo, músicas tranquilizadoras. Para elaborar la música de la película *Los coreutas*, se apeló a algunos de los recursos de la teoría de los afectos en lo que se denomina *leitmotiven* o temas conductores.

Diversas fueron las formas de crear temas y motivos musicales a lo largo de la historia. La influencia que la retórica ejerció en la composición musical es evidente y dejó su huella hasta nuestros días.

Consideramos que los *leitmotiven* que se desarrollarán en el Romanticismo y Post-romanticismo musical de mano de diversos compositores, en especial Wagner en sus óperas, son el remanente de la teoría de los afectos en la música. Los *leitmotiven* surgen de ella. Veamos ahora de qué se tratan estos motivos conductores.

Los leitmotiven

El *leit-motiv*, en alemán, es un término conformado por las palabras *leiten* que significa guía y *motiv*, que quiere decir motivo. Unidos conforman el sustantivo compuesto *leitmotiv*, que significaría motivo conductor cuyo plural es *leitmotiven*.

Esta forma melódica parece haber comenzado a ser utilizada por Weber. Luego por Berlioz en su Sinfonía Fantástica, quien la denominará idea fija y, más tarde, por Wagner.

Wagner la llevará a su esplendor considerándola el tema musical recurrente de la obra.

Se trata de una secuencia o motivo musical generalmente breve que expresa un contenido poético determinado como ser un personaje, sentimiento, color, objeto o idea, tema que aparecerá en momentos clave de la obra para evocar ese contenido.

En Wagner siempre se hace alusión a la ópera Tristán e Isolda como ejemplo de la utilización de *leitmotiven*, ya que encontramos temas para personajes como el de Isolda o el acorde de Tristán, el tema del amor, etc.

Actualmente los *leitmotiven* se siguen utilizando en obras de teatro y en películas. Andrew Lloyd Weber hace lo propio en la comedia musical *El fantasma de la Ópera*. En el cine encontramos ejemplos como *La guerra de las galaxias* (1977), dirigida por George Lucas, *Gladiator* (2000), dirigida por Ridley Scott y, por supuesto, *Los coreutas*.

Los *leitmotiven* son los herederos directos de la teoría de los afectos. Además de encontrar temas musicales breves para los personajes principales de una obra como en el caso de Tristán e Isolda en la ópera homónima, o el caso del tema de Luke Skywalker, o de Darth Vader en la película *La guerra de las galaxias*, encontramos temas que se refieren a pasiones o estados emocionales. Tales son los casos del tema del amor, del tema del dolor, del tema del temor en la película *Gladiator*. Los temas asignados a los personajes principales también apelan a los afectos. En el caso del tema de Luke el motivo es cantábile, lírico, en un la menor considerado serio, tierno, grave en los tratados de retórica antes mencionados. Se compone de dos semifrasas de cuatro compases cada una. Al repetir la segunda frase el comienzo de la primera remata el tema subiendo por terceras hacia la tónica y descendiendo con aire marcial. Parecería tratar de

despertar en nosotros el calificativo de héroe romántico. En *Los coreutas* encontraremos tres motivos conductores, el tema de los anhelos, el tema de la compasión y el tema del temor. Estas secuencias están extraídas de los corales que cantarán los niños, cuyos textos y melodías se corresponden con los estados pasionales a los que se trata de apelar.

El *leitmotiv* de los anhelos, lo encontramos en el coral *Caresse sur l'océan* (Caricia del océano). Este tema es el primero en aparecer en el film acompañando una escena donde dos de los personajes principales recuerdan su estancia en el reformatorio desde la visión del contexto del coro, luminoso, esperanzador. Luego aparecerá mientras el nuevo profesor medita acerca del futuro de los internos, de sus sueños, de qué se imaginan para ellos de adultos. Este tema parece ser la musicalización de la temporalidad, ya que se devanea constantemente entre el pasado y el futuro, teniendo en cuenta escenas como las mencionadas. Interpretado en piano, con la orquesta acompañándolo se desliza acariciando nuestros oídos con su delicada melodía. Construido sobre un fa mayor complaciente y reposado, amoroso y gentil.

Interpretado por un corno inglés con responsorio de metales y acompañamiento de toda la orquesta se desarrolla como segunda versión en otras escenas que serán comentadas más adelante, pero siempre haciendo alusión a algún sueño o deseo.

El texto del coral se resume en ideas de liviandad y lejanía a tierras de ensueño, llevadas entre las alas de un pájaro que vuela ligero desde las montañas nevadas hasta un castillo en España, que encuentra un camino hacia el arco iris que lo llevará hasta la primavera y un océano en calma que nos acaricia.

El siguiente *leitmotiven* está construido con dos partes breves, la primera es nueva, es decir que no está sacada de ninguna canción pero rápidamente se funde con el Réquiem⁶ denominado *In Memoriam* (En memoria), otra de las canciones que más adelante en el film interpretará el coro. Este *leitmotiv* aparece cuando el recuerdo del reformatorio se vuelve tenebroso, entre tinieblas, peligroso.

El tema del temor es un *Kyrie*. El texto proviene del latín pero, la palabra *kyrie*, del griego y dice *kyrie eleison*, *christe eleison*, que significa: señor ten piedad de nosotros, cristo ten piedad de nosotros. Este coral está en sol menor, tonalidad seria y magnífica según Charpentier. Se insiste sobre las vocales del texto, asignándole una nota a cada una y a su repetición, escuchándose entonces un énfasis en las palabras que transforman el texto en "ky-y-ri-é e-le-í-son". La acentuación de las palabras cambia de *kyrie eleison* a *kyrié eleíson*.

Al comienzo de la película escucharemos la primera versión de este tema, a cargo de la orquesta y del coro. Comienza con el tutti sobre un lúgubre sol menor que parece introducirse caminando en cuatro por cuatro y, a continuación, en el tercer tiempo del tercer compás, una célula melódica vocálica, es decir sin texto, interpretada sobre una ó por algunos miembros del coro, y sobre una a por otros, quedando conformado un nuevo sonido entre ambas vocales, con un espectro nuevo, ni el de la primera ni el de la segunda y más que la suma de ambos. Está destinada a producir un efecto fantas-

magórico. Esta célula camina sobre negras a tempo 60', es decir lento, sobre las alturas La3, Fa4 y Re4. Luego se repite un semitono más alto, sobre las notas Mib4, Sib 4 y Sol4, provocando una leve tensión. La secuencia se compone entonces de un intervalo de sexta menor y uno de tercera menor. La sexta menor ascendente, como en este caso, para la retórica musical barroca era un intervalo considerado suplicante, doloroso. La tercera menor era considerada triste y dolorosa. En esta célula del comienzo del tema se expresan muy bien estos dos afectos.

La primera célula se desplaza sobre el acorde de quinto grado menor y, la segunda, sobre el sexto grado, también menor. El quinto grado en el sistema tonal, en general, está en modo mayor, ya que se trata de la dominante de la tonalidad, destinada a provocar tensión que descansará en acordes como el primero, el tercero, el sexto, en la armonía tradicional.

La segunda parte de esta versión del tema del temor se compone con las y del *Kyrie* pero producidas por las placas de un metalofón. Re4, Sib 4, Sol4, Re4 nuevamente, son las notas escuchadas. Claramente estamos sobre el acorde de sol menor.

Este tema aparecerá en el film cada vez que se mire al reformatorio como lugar tenebroso, por ejemplo, al momento del arribo del nuevo preceptor al lugar.

Otra versión del tema del temor estará a cargo de toda la masa orquestal y se escuchará durante un incendio que se producirá en el reformatorio.

El tercer *leitmotiv* es el de la compasión. Surge de otro de los corales *Vois sur ton chemin* (*Ve en tu camino*). Esta melodía, en re menor, la relativa menor del fa mayor claro de *Caricia del océano*, aparece en momentos donde se apela a la piedad, a la comprensión, a la empatía, a la compasión por supuesto y al amor que inspiran estos anteriores sentimientos. Orquestal en esos momentos, a cargo de un arpa, luego de un oboe. En otro momento a cargo de la voz del solista Jean Maunier con acompañamiento de piano.

El texto refleja el afecto que se intenta expresar. Pide que se le tienda la mano a esos niños olvidados que uno puede ver cuando recorre su camino, a la vera de su propio paso, para que renazcan en un mañana mejor.

Los temas musicales y sus variaciones

Los tres temas principales de los que saldrá la mayor parte de la música de la película son los corales, ya mencionados, *Caricia del océano*, *In memoriam* (réquiem) y *Ve en tu camino*. Estas obras, son los *leitmotiven* de la película y, cada vez que aparezcan en una escena lo harán con un color orquestal diferente, con otro tempo, con adornos melódicos. También aparecerán varias veces los mismos arreglos.

En el caso de *Caricia del océano* la primera forma orquestal se compone de un piano que interpreta la melodía principal del coral con acompañamiento de la orquesta. El tempo es más lento que el del coral y es muy delicada su interpretación. Este tema volverá a aparecer así arreglado en 2 escenas, ambas en las que se evocan recuerdos o posibilidades para el futuro, naturaleza del *leitmotiv* en cuestión.

Existe otra versión orquestal de este tema, a cargo de

un corno inglés con intervención concertante de los metales y el resto de la orquesta acompañando. Como no aparecen adornos en ninguno de los dos casos, las melodías del coral son perfectamente reconocibles. La versión en corno inglés es más lenta que la anterior y aparece también en 2 escenas. En una de ellas, el prefecto nuevo debe dejar de ilusionarse con la idea de que la madre del solista del coro se interese por él, así que nos encontramos en el terreno de los anhelos o deseos para el futuro. La otra, en la que el niño solista se va con su madre y de allí a convertirse en un gran músico mientras que el prefecto se va del reformatorio porque fue echado y no sabemos a dónde está yendo, pero se lleva con él a uno de los niños que le despertó su instinto paternal. Escenas que también nos hablan del futuro. En el caso de *Ve en tu camino* hay diferentes orquestaciones y otras versiones más modificadas que ya convierten esas piezas en variaciones propiamente dichas. Al comienzo de la película se utiliza una versión muy clara y breve del tema, donde se reconoce perfectamente de qué pieza se trata. El fragmento utilizado es muy breve siempre. La melodía está a cargo de las cuerdas.

Otra versión es aquella en la que comienza la orquesta con dos golpes de timbal y el tutti, destacándose a continuación un arpa arpegiando la melodía y en seguida un oboe que la canta con dulzura. Esta versión se escuchará completa cuando el solista del coro, Pierre Morhange, se escapa del reformatorio y está, bajo la lluvia, viendo a su madre trabajar en un restaurante.

En el caso de este tema, en el compact disc de la música de la película encontramos una versión más que no aparece en la película. El tema es denominado *Partituras*. Las cuerdas agudas crean melodías sobre la original y las restantes reproducen un pedal continuo en corcheas que repite las mismas notas de a pares o de a cuatro. El comienzo está en la tónica, es decir en re menor pero comienza en anacrusa, con lo que va a caer en el compás siguiente, desembocando así en el cuarto grado, o sea sol menor. Se seguirá dibujando la melodía para llegar a la de los versos finales de la estrofa de la canción evocada, que inmediatamente será tomada por los oboes. Los metales la despedirán con las últimas notas cuatro notas del estribillo simplificado: fa4, sol4, la4 do#4 re4. Podríamos decir que la orquesta allí canta *ardeur, vie, de gloire* (ardor, vida, de gloria).

Al final de la película escucharemos una versión más de este tema, a cargo de Jean Maunier, el solista del coro, con acompañamiento de piano.

Del coral *In memoriam*, tema del temor, se tomarán cuatro versiones diferentes. La primera ya fue descrita en los *leitmotiven*, como el primer tema de los temores. La segunda es el *Kyrie* mismo (única sección de este Réquiem) de forma orquestal. La versión comienza en el piano con acompañamiento de la orquesta. Una vez escuchado el motivo principal aparecen las voces conduciendo una nueva voz que le contesta a la primera. Esta versión aparece en la película en el momento del incendio, es decir, de la aparición de algo temible.

La tercera variación es una mezcla del tema de la compasión con el del temor. La orquestación evoca el juego infantil, oboe, flautas, metalofones que recorren sus placas sin cesar como si corrieran pequeños pies, cam-

panillas para el tema de la compasión. En la segunda parte de esta variación, aparece el coro cantando vocales como en el tema del temor y con una primera célula sobre los mismos intervalos que de la pieza original, célula que luego irá variando sus direccionalidades e interválicas. Esta versión aparece en el compact disc pero no en la película.

Existe una cuarta variación, muy breve, que está asociada a uno de los personajes que intervienen en la segunda mitad de la película. Se trata de un adolescente que es llevado al reformatorio por su historial criminal, mucho más grave que el de los niños que ya se encuentran allí y que es el que se vengará provocando el incendio. El motivo está construido sobre las y del *kyrie* con orquesta y coro, vocales que se dibujan y desdibujan a través de los intervalos melódicos que las cantan.

Cabe aclarar que esta subdivisión por *leitmotiven* que hacemos aquí, no es la que se encontrará en el compact disc que salió a la venta para el público en general. Como estaba destinado a legos en materia musical, se decidió presentar las diferentes variantes de los temas principales con los títulos de algunas escenas en las que aparecían. Por ejemplo, el tema *Caricia del océano* en piano con acompañamiento de la orquesta es denominado *Pepinot*. Este, es uno de los niños del reformatorio que es el que despertará un amor paternal, protector, en el nuevo maestro. Cuando aparece en el corno inglés con acompañamiento del resto de la orquesta, se lo denomina *La desilusión* y también *La evocación*, es decir que el mismo tema aparece dos veces en el compilado pero bajo dos nombres distintos, que se corresponden con las escenas descriptas anteriormente para esta versión del coral.

Hacia una retórica de la música contemporánea

Las piezas musicales compuestas para esta película pueden analizarse de diversos modos. La retórica musical proponía las siguientes partes para la organización del discurso: el exordio, la narratio, la argumentatio y la peroratio.

Una forma de análisis que hemos encontrado es posarlas sobre un molde. Como base utilizaremos una obra compuesta en el siglo XVII que responde a todas las sugerencias de la retórica musical de la época. Nos referimos a la Sonata N° 11, en Do Menor, de Doménico Scarlatti, que está dividida en dos secciones. Nosotros dividiremos la música de la película también en dos secciones, los Corales, por un lado, y sus versiones orquestales, por otro. Cada sección se conforma de tres partes: una introducción, un desarrollo y una coda final. Para analizar estas tres partes utilizaremos las partes de la dispositio de la retórica musical.

El Exordio es la introducción del asunto. Tiene que captar la atención del oyente. Es pasional, según Barthes. El comienzo y el fin son tomados como un mismo término, aunque opuesto. En el exordio, el orador debe ser prudente, medido. En el final, en cambio, puede lanzarse a fondo, poner en escena todos sus recursos.

En materia musical, en la poesía de los aedas, encontramos el prooimion (proemio), que aparecía antes del canto. Se trataba de un prelude interpretado con la lira que se realizaba para ensayar y ganarse de antemano al

jurado. El comienzo de un poema era arbitrario, elegido por el poeta, el proemio tenía por función suavizar ese comienzo abrupto.

La característica del exordio es la de captar la atención del auditorio de modo amable (*captatio benevolentiae*). Dependerá del asunto a tratar el tipo de exordio que se llevará adelante. Mattheson dice al respecto del exordio de una obra musical:

“Exordio es la introducción y el comienzo de una melodía en la cual, se muestran su propósito e intención para preparar al oyente y llamar su atención.” (Lenneberg;1958:194)⁷

Como se puede constatar, el exordio musical conservaba las mismas características que el exordio en materia lingüística.

En la película *Los coreutas* podemos encontrar breves versiones de los corales que se corresponden con la descripción del proemio. Al comienzo del film, se introducen fragmentos de los tres temas principales, comenzando por *Caricia del océano*, siguiendo por *In Memoriam* y terminando por presentar *Ve en tu camino*. Se podría decir que se trata de los exordios de los tres corales.

La Narratio es la sección que se utiliza para exponer los hechos. En ella el orador debe persuadir al auditorio. Para ello puede valerse de tres recursos: docere, es decir, el enseñar o instruir acerca de lo sucedido; movere, o sea conmover al auditorio haciéndolo participar afectivamente; y delectare, es decir, deleitar a los oyentes, interesarlos en el tema y no aburrirlos. Mattheson la denomina “un reporte, un relato en el cual el significado y la naturaleza de lo que se expone es sugerido” (Lenneberg; 1958:195)⁸

Consideraremos como Narratio a cada coral completo en su totalidad. Cada coral es su Narratio, con una coda, final o Peroratio, que se explicará más adelante.

Las versiones orquestales serán consideradas las Argumentatio de cada coral. Veamos de qué se trataba esta parte del discurso para la retórica lingüística y para la retórica musical.

Barthes habla de Argumentatio cuando se refiere a la primera retórica. En sus posteriores menciones a las partes de la misma la menciona como “confirmatio o exposición de los argumentos”. Divide a la confirmatio en: propositio, punto a discutir; argumentatio, exposición de las razones probatorias y, a veces, una altercatio, con un testigo, abogado de la otra parte. Mattheson, ya en materia de Retórica musical, menciona directamente tres partes que suceden a la Narratio: propositio, confutatio, confirmatio. Considera a estas tres secciones unidas entre sí por sus lazos de similitud u oposición, pero no bajo el nombre de Argumentatio.

Mattheson divide la Argumentatio en tres secciones: propositio, que “contiene el significado y los propósito del discurso musical” (Lenneberg,1958:195); la confutatio, que se podría explicar como la resolución de las objeciones, “que en música puede ser expresada ya sea con lazos conductores o citando y refutando pasajes nuevos.” (Lenneberg,1958:195). Y nos queda por comentar la confirmatio definida por Mattheson como “el astuto refuerzo de la proposición y que es traída a las melodías con sorprendentes repeticiones”. (Lenne-

berg;1958: 195). Al hablar de repeticiones aclara que no se trata de secciones enteras, sino de agradables pasajes repetidos varias veces y con toda clase de variaciones. Creemos que el coral que se acerca a tener una Argumentatio tan completa es In Memoriam, por las cuatro variaciones que presenta. La primera en aparecer en la película es el Exordio, como ya aclaramos. La segunda es breve y esboza el tema, pudiendo considerarse un propositio. Es el tema que se escucha para el adolescente nuevo. La tercera es la versión que mezcla el tema de los temores con el de la compasión, pudiendo así presuponer una confutatio, porque cita pasajes viejos e introduce nuevos que están relacionados. La tercera, al piano y con acompañamiento de la orquesta mientras que las voces introducen un canto nuevo sobre el del *Kyrie* - como una segunda voz que no aparece en el coral-, podría ser una confirmatio, ya que refuerza la propuesta con esa nueva voz que enfatiza y recuerda al tema del coral como primera línea a escuchar, mientras que es repetido varias veces.

Para *Caricia del océano* debemos utilizar como Argumentatio la versión en el corno inglés con acompañamiento de la orquesta, ya que el primero en aparecer fue al piano y lo ubicamos como Exordio.

Para *Ve en tu camino* podemos utilizar como Argumentatio la versión con arpa y oboe que comienza con dos golpes de orquesta con timbal.

La *Narratio* y la *Argumentatio* serían el desarrollo de la obra. En el caso de la sonata de Scarlatti cada una tiene un final o Peroratio. Lo mismo podemos decir de las piezas de la película, cada una tiene una coda o peroratio.

La Peroratio o epílogo es la sección final del discurso. Presenta dos niveles. El primero es la peroratio in rebus, donde se trata de retomar y resumir los temas tratados. El segundo nivel es la movilización de los afectos, peroratio in affectibus, que podía provocarse a través de la indignatio (lograr que el auditorio se indigne ante una determinada situación) o a través de la commiseratio (provocar en el oyente un sentimiento de conmiseración, piedad).

Para Mattheson la Peroratio, en una obra musical, es definida como “el final o conclusión de nuestra oración musical y debe, por sobre todo, ser especialmente conmovedora.”(Lenneber;1958: 195).

Consideraremos como Peroratos los finales de las versiones orquestales, donde los temas son retomados y repetidos hasta conmoveer, especialmente en el *Kyrie*, en la versión a piano, coro y orquesta. Recordemos que aclaramos que cada coral tiene su Peroratio.

Secciones musicales de la película

Los temas musicales son presentados con un orden y organización internas. La película se puede dividir en dos secciones grandes, subdivididas, a su vez, cada una en otras dos.

La primera sección se divide en dos subsecciones. La primera subsección se divide también en dos, la introducción o exordio y la presentación del conflicto o narratio. La introducción presenta el tema de los anhelos y el tema de los temores. Si denominamos tema “A” al primero y, tema “B”, al segundo, la forma resultante se-

ría la siguiente: A-B-A.

La segunda parte de la subsección es la presentación del conflicto, un paneo general de lo que sucede en el reformatorio. Se introduce ahora el tema de la compasión, que pasa a interactuar con el tema de los anhelos. Si denominamos tema C al tema de la compasión, la forma resultante sería la siguiente. C-A-C-A. Como se puede ver, las dos subsecciones están relacionadas por la presencia del tema A en ambas partes, que juega como nexos.

Podría considerarse a esta sección una especie de rondó, es decir, un tema musical recurrente, o sea A, con la aparición de nuevos temas, es decir, en este caso B y C. La segunda subsección tiene lugar en el momento en que el prefecto comienza a armar el coro. Esta parte podría considerarse la propositio de la obra, es decir, el comienzo de la argumentatio. Está musicalizada con el tema de la compasión -al que llamamos C- y la versión más breve del tema de los temores, que podemos denominar B'. La subsección quedaría conformada del siguiente modo: C-B'-C-B'-C, es decir que de nuevo tenemos dos temas que interactúan el uno con el otro. Si anclamos en este nivel se puede decir que tenemos una nueva sección de un tema A y un tema B, conformando la estructura A-B-A-B-A.

Cabe aclarar que la musicalización es continua ya que se trata de una película musical, pero existen momentos de diálogo en la diégesis de la película que no están musicalizados, con lo cual los temas se cortan. Estas pausas no están contempladas en la subdivisión por secciones ya que, por ejemplo, en la introducción, el tema B aparece por primera vez, luego viene una pausa y, a continuación, vuelve a aparecer. En nuestro análisis se toma entonces toda la sección como musicalizada por este tema.

La segunda sección se inaugura con la aparición del primer coral. Se trata del sinfónico-coral *Caricia del océano*. Podemos decir que nos encontramos en la confutatio del argumento de la película. La musicalización se realiza utilizando como nexos el tema de los anhelos, el tema de los temores y el tema de la compasión, a los que se le intercalan el coral *Lueur d'été* (Brillo de verano) y *La nuit* (La noche), el primero de Barretier y Coulais y, el segundo, de Jean Rameau. Si denominamos D al coral *Brillo de verano* y E a *La noche*, la forma resultante, entonces, sería la siguiente. A-D-B-E-C. En esta sección aparece como tema B el *Kyrie*, interpretado como coral. Como se puede apreciar, hasta ahora, toda la musicalización está pensada con una lógica: la paulatina presentación de los temas y la utilización de los tres *leitmotiven* como nexos.

En la segunda subsección de esta segunda parte, que podría ser la confirmatio, aparece el último coral, llamado *Celf-volant* (Cometa), al que denominaremos F. La subsección tiene como motivos conectores al tema de los anhelos y al tema de los temores - este último en la versión orquestal-, con lo que quedaría conformada la siguiente forma. A-E-F-B"-F.

Aclaramos que, en realidad, debería existir mayor diferenciación entre cada tema, aunque se trate de la misma pieza. En el caso del coral *Cometa* la primera vez que aparece está en calidad de ensayo con lo que no se le

colocó cámara a la versión. Es decir que la segunda aparición del corral debería denominarse F'. Y, si tenemos en cuenta las leyes de la percepción, como no somos el mismo oyente debido al transcurso del tiempo, cada aparición de un tema debería aclararse como distinta, es decir que existirían en total la siguiente cantidad de temas A, por ejemplo: A,A',A'',A''',A''''',A'''''''. Pero para simplificar la visión y aprehensión de las secciones preferimos simplificar la denominación de las partes intervinientes.

Nos queda el final, la coda o peroratio de la película, en la que se despiden los tres *leitmotiven* en el siguiente orden. A-C-B. El tema de los anhelos aparece en piano, como al comienzo de la película. La versión que se utiliza para el tema de la compasión es un solo a cargo de Jean Maunier, el solista del coro, con acompañamiento de piano. El *Kyrie* es utilizado para los títulos de la película, en versión sinfónico-coral.

Conclusión

Como se ha podido apreciar, la música de la película *Los coreutas* es digna de análisis. No nos introdujimos dentro de cada coral porque lo que se planteó desde el comienzo fue el análisis de la banda musical en general y no de cada coral en particular, aunque se comentaron, de todos modos, aquellos datos de los corales que hacían a la banda en general.

Esperamos haya sido de interés el contenido de este análisis y haya otorgado una idea de las posibilidades que ofrece la musicalización de una película.

Notas

¹ Coristas se le dice en italiano. En español es preferible el término *coreuta* para denominar al intérprete de un coro, ya que *corista* es la denominación que recibían las bailarinas de teatro en décadas pasadas.

² El foso, en el escenario, es el lugar donde se colocan los músicos de la orquesta, que, en general quedan ocultos al público excepto su director que se para en una tarima.

³ Suponemos que es en época de posguerra, pero no hay ninguna aclaración al respecto.

⁴ Más adelante se explicarán cada una de estas partes.

⁵ La Elocutio se divide en dos partes: *electio* y *compositio*. La *decoratio* sería una de las cuatro partes de la

compositio, además de llamarse así al conjunto de figuras retóricas. (Cf. Lopez Cano, Rubén, *Música y retórica en el Barroco*, Mexico UNAM, 2000, p 93).

⁶ El Réquiem es la música de una misa de difuntos.

⁷ La traducción propia

⁸ *Ibid*

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas*, Bs. As.: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Chion, M.(1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido...* Barcelona, Bs.As., México: Paidós.
- Descartes, R. (2006) *Las pasiones del alma*, Bs. As.: Tecnos.
- Lenneberg, H. (1958), *Johann Mattheson on Affect and rhetoric in Music*, Journal of Music Theory, vol II N°2, Yale School of Music.
- López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco'*, México: UNAM.
- Pérsico, G (2009). *Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann*, Revista del instituto de Investigación musicológica Carlos Vega Año XXIII N° 23, Bs. As., pág. 275-313, Bs.As.

Abstrac: In this paper, we analyze the soundtrack of the French film *The coreutas* 2004. Apply for this tools contributed by musical rhetoric and traditional musical forms.

Key words: Cinema - choir - music - rhetoric - band.

Resumo: Neste escrito se analisará a banda musical do filme francês *Os coreutas* de 2004. Se aplicarão para isso ferramentas contribuídas pela retórica musical e as formas musicais tradicionais.

Palavras chave: Banda - coro - música - cinema - retórica.

(*) **Griselda Labbate:** Profesora Superior de Educación Musical. Estudios de canto, piano y composición. Obras electroacústicas premiadas y estrenadas en el exterior. Postgraduada en Semiología Musical en la Universidad de Buenos, en Retórica musical y en Dirección Coral (IUNA).