

Universidad Politécnica de Valencia
Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte (DCADHA)



El atonalismo como música incidental

**Un estudio comparativo sobre la ópera de la
Escuela de Viena y el cine de la segunda mitad
del Siglo XX**

*Proyecto de investigación presentado por Ruymán Martín
Quintanal, Graduado en Musicología, para optar al grado de
Doctor en Música*

Doctorando:

Ruymán Martín Quintanal

Director:

David Roldán Garrote

Valencia, Mayo
2023

Contenido

| | |
|---|----|
| 1. Introducción | 6 |
| 1.1 Justificación y objetivos | 6 |
| 1.2 Importancia del tema..... | 7 |
| 1.3 Estado de la cuestión..... | 9 |
| 1.3.1 Historiografía | 9 |
| 1.3.2 Interrelaciones, posibilidades y limitaciones..... | 10 |
| 1.3.3. Implicaciones simbólicas | 12 |
| 1.3.4. Metodología | 14 |
| 1.3.5 Nuevas posibilidades para futuros trabajos | 15 |
| 1.3.6 Nuestra contribución | 16 |
| 2. La historia de las implicaciones simbólicas: desde la teoría de los <i>afetti</i> hasta las cinetecas . | 19 |
| 2.1 Desde el barroco al leitmotiv | 19 |
| 2.2 La ópera como precedente del cine | 20 |
| 2.3 Siglo XX, el atonalismo en la ópera Schönberg y Berg, los maestros del primer atonalismo/dodecafonismo aplicado a la ópera..... | 22 |
| 2.3.1 Contexto histórico | 22 |
| 2.3.2 Schönberg:..... | 23 |
| 2.3.3 Contexto histórico segunda mitad Siglo XX:..... | 28 |
| 2.3.4 Contexto social de los autores | 29 |
| 2.3.5-Contexto social en el público..... | 30 |
| 2.4. Experimentos cinematográficos sobre narratividad musical y simbolismo durante el Siglo XX..... | 30 |
| 2.5. Relación de compositor y público..... | 31 |
| 3. Aspectos y categorías diferenciadoras en ópera y cine | 33 |
| 3.1 <i>Lulú</i> y <i>Woozeck</i> | 36 |
| 3.2 La estructura en cine | 37 |
| 4. Implicaciones simbólicas en ópera y cine | 41 |
| 4.1 Introducción social y consumo..... | 41 |
| 4.2 Atonalismo e implicaciones simbólicas en el cine..... | 42 |
| 4.3 Atonalismo como música incidental en la ópera..... | 43 |
| 4.4 Más allá del cliché: las posibilidades del atonalismo como música incidental | 44 |
| 5. Técnicas metodológicas que empleamos en el análisis..... | 47 |
| 5.1 Propósitos metodológicos generales | 47 |
| 5.2 Problemáticas/ aspectos documentales de la metodología y el análisis | 48 |
| 5.3 Análisis Audiovisual | 50 |
| 5.4 Análisis cualitativo..... | 52 |
| 5.4.1 Teoría general: variables | 53 |
| 5.4.2 Cuestionario | 54 |
| 5.5 Interrelación de variables de las fases de análisis | 56 |

| | |
|--|-----|
| 6. Análisis..... | 59 |
| 6.1 Primera fase: análisis de la narratividad musical, la semiótica y la sincronía, realizado sobre la música incidental de ópera y cine | 59 |
| 6.1.1 Fichas de cine | 59 |
| 6.1.2 Fichas de ópera..... | 82 |
| 6.2 Segunda fase: análisis cualitativo y modelo dicotómico..... | 121 |
| 7. Discusión..... | 126 |
| 7.1 Introducción y definiciones previas | 126 |
| 7.2 Primer grupo: usos del atonalismo en cine y ópera..... | 127 |
| 7.2.1 Perversión humana y situaciones dramáticamente neutras | 127 |
| 7.2.2 Expresionismo y cliché | 129 |
| 7.3 Segundo grupo: narratividad y códigos simbólicos | 132 |
| 7.4 Tercer grupo: conexiones música-drama | 135 |
| 7.4.1 Nivel microestructural..... | 135 |
| 7.4.2 Nivel macroestructural | 138 |
| 7.5 Últimas conclusiones..... | 140 |
| 7.6 Área de oportunidad | 142 |
| Referencias | 143 |
| A) Publicaciones | 143 |
| A.1) Libros | 143 |
| A.2) Artículos..... | 144 |
| B) Óperas | 146 |
| C) Películas | 146 |
| Índice de tablas y figuras..... | 147 |

Resumen:

En el presente trabajo se estudia la relación de las estrategias narrativas de la música atonal en la ópera de la Escuela de Viena y el cine de la segunda mitad del Siglo XX. Como muestra de la información transmitida en los usos musicales de cada género dramático, se realiza un análisis audiovisual y comparativo de las óperas *Erwartung*, *Wozzeck*, *Lulú* y *Moses und Aron* junto con las películas *Force of evil*, *The cobweb*, *Doctor Faustus* y *The man with the Golden arm*. El principal propósito es mostrar las distintas formas en las que se establece la narratividad musical como parte del transcurso histórico del Siglo XX, así como definir la forma en la que afectan al cine y la ópera sus posibilidades y limitaciones dramáticas.

Palabras clave: *música cinematográfica, música incidental, atonalismo, dodecafonismo, Schönberg, narratividad, Escuela de Viena, narratividad musical, ópera atonal,*

Abstract:

This paper will focus on the relationship between the narrative strategies of atonal music in the opera of the Viennese School and the cinema of the second half of the twentieth Century. By using a sample of the information transmitted in the musical uses of each dramatic genre, an audiovisual and comparative analysis will be made, based on the operas *Erwartung*, *Wozzeck*, *Lulú* and *Moses und Aron* and the films *Force of evil*, *The cobweb*, *Doctor Faustus* and *The man with the Golden arm*. The purpose of this analysis is to show the different ways in which musical narrativity is established as part of the historical course of the past century, as well as to define the way in which their dramatic possibilities and limitations affect cinema and opera.

Keywords: *film music, incidental music, atonalism, twelve-tone music, Schönberg, narrativity, Vienna School, musical narrativity, atonal opera,*

Resum:

Al present treball s'estudia la relació de les estratègies narratives de la música atonal a l'òpera de l'Escola de Viena i junt al cinema a la segona meitat del segle XX. Com a mostra de la informació transmesa als usos musicals de cada gènere dramàtic, es realitza un anàlisi audiovisual i comparatiu de les òperes d'*Erwartung*, *Wozzeck*, *Lulú* i *Mosses und Aron* junt amb les pel·lícules *Force of evil*, *The cobweb*, *Doctor Faustus* i *The man with the Golden arm*. El principal propòsit es mostrar les distintes formes en les que s'establix la narrativitat musical com a part del transcurs històric del segle XX, així com definir la manera en la que afecten al cinema i l'òpera les seves possibilitats i limitacions dramàtiques.

Paraules clau: *música cinematogràfica, música incidental, atonalisme, dodecafonisme, Schönberg, narrativitat, Escola de Viena, narrativitat musical, òpera atonal,*

1. Introducción

1.1 Justificación y objetivos

La principal hipótesis de este trabajo tiene que ver con el distinto uso de la música atonal en el cine de la segunda mitad del Siglo XX en comparación con los usos que se dieron en la Escuela de Viena durante la primera mitad de siglo. El prejuicio de investigación señala que estos usos diferentes se deben a las diferentes libertades y limitaciones que conceden las propiedades estructurales, espaciales y visuales de cada género dramático. El cine y la ópera tienen, por tanto, diferentes cualidades o necesidades a la hora de transmitir su expresión dramática.

Situándonos en un plano general, los dos modelos dramáticos comparten los componentes teatral, textual, visual y musical. En ambos, estos aspectos guardan relación con la necesidad de un enfoque acorde con el consumidor. Pero, como dos creaciones surgidas en contextos históricos y socioculturales distintos, los mismos factores en común aportan información sobre sus diferencias: los elementos visual y teatral se transforman por completo de un género a otro, así como el estatus de la música en cada uno. Además, si pensamos en el tipo de consumidor podremos comprobar que es completamente distinto en cine y ópera, y ello afecta en distinta medida a sus componentes.

El interés principal en este sentido es estudiar, analizar y documentar las circunstancias y procesos mediante los cuales se dan los cambios en la “narratividad musical” (esto es, la expresión de ideas reales o abstractas que la música añade a lo visual en el drama). Para ello proponemos un extenso cuerpo de texto enfocado a la comprensión y contextualización de las distintas circunstancias históricas, sociales y culturales de cine y ópera, así como a la aportación de un planteamiento amplio sobre la narratividad musical en ambos. Se desarrolla la investigación con un interés especial en los futuros estudios, a los que se aportan importantes herramientas para profundizar en el área tratada.

Entroncando con los capítulos de historia y análisis, uno de los propósitos más importantes del trabajo es documentar la asociación de motivos musicales a elementos externos (atmósferas, ambientaciones, sentimientos...). La idea es comprender la influencia que ejerce el desarrollo histórico en la incorporación de los conceptos a la ópera, así como en las posteriores modificaciones del cine de la segunda mitad del Siglo XX. Mediante el capítulo de historia, se documenta la imbricación de distintos componentes simbólicos en los recursos y estructuras melódico-armónicas desde la ópera barroca hasta el dodecafonismo. En cuanto al capítulo de análisis, se toman en consideración los enfoques audiovisual y musical entendiendo los márgenes escénicos y dramáticos que separan la ópera y el cine, al mismo tiempo tratando sus diferentes relaciones en un contexto amplio.

Junto a la contrastación de datos bibliográficos con los resultados, el modelo de análisis propuesto contribuye a la incorporación de posibles hallazgos sobre la utilización de aspectos como la dinámica, el timbre, la altura y la armonía -entre otros- asociados a conceptos dramáticos determinados, siempre en relación con el aspecto visual y las distintas tramas de las obras estudiadas. En definitiva, la investigación va encaminada a usar las herramientas de la comunicación audiovisual, la musicología y la semiótica para comprender dos momentos históricos distintos en un estudio de naturaleza

interdisciplinar.

1.2 Importancia del tema

La música atonal ha adquirido una enorme relevancia en las últimas décadas. Investigadores de diferentes universidades han escrito artículos sobre las posibles reacciones que produce la escucha de composiciones atonales en oyentes no familiarizados. Estos se han realizado desde ámbitos como la neurociencia -como muestra la investigación de Marco Bellano, *I fear what I hear* (2011)-, pero también desde la estadística. Con su artículo *Listeners perceptual and emotional responses to tonal and atonal music* (2011), H. Daynes arroja luz sobre las sensaciones que experimentan los oyentes al escuchar música atonal. En el caso del dodecafonismo, existen trabajos sobre la psicología en relación con las interválicas atonales, como el escrito por J. L. Brown, *The Psychological Representation of Musical Intervals in a Twelve-Tone Context* (2016). En este estudio se trabaja con dos grupos de auditores: por un lado músicos profesionales, y por otro sujetos que no tienen ningún tipo de relación con la disciplina de la música. Se reproducen dos series dodecafónicas distintas en altura, serializadas en ritmo y dinámica, y se experimenta con la retención interválica y la memoria.

También existen estudios que documentan distintas realidades sobre la ópera y el cine: en este sentido, un trabajo especialmente importante es *El cine exhibe ópera: el público y el futuro mediático de las artes* (2011), enfocado a conocer de qué formas adquiere la ópera mecanismos y características propias del cine para hacerse con sectores de público nuevos. La investigación establece semejanzas entre el cine y la ópera como productos musicales y visuales, estrategias creativas en tanto que obras creadas por equipos de personal técnico, y propiedades escénicas como productos teatrales. Pero los trabajos más cercanos a la presente tesis también abordan preguntas de investigación similares, si bien toman direcciones radicalmente distintas. En el artículo escrito por Alice Mado Proverbio, L. Manfrin et. al., *Non-expert listeners show decreased heart rate and increased blood pressure (fear bradycardia) in response to atonal music* (2015), se trabajan las respuestas fisiológicas a la escucha de música atonal desde un enfoque práctico. El estudio fue realizado en personas sin relación con el ámbito musical, que mostraron signos de malestar, pavor y ansiedad. La causa parece ser la experimentación del timbre, la recontextualización de melodías familiares para los auditores y los cambios repentinos en la melodía.

A nivel historiográfico encontramos trabajos muy rigurosos sobre el cine y la ópera del Siglo XX, pero no existen publicaciones amplias sobre ambos géneros en las distintas etapas de la centuria. En *Música y narración en los medios audiovisuales* (2003), Manuel Gertrudix Barrio esboza una visión crítica sobre la historia del cine, incluyendo el atonalismo de la Escuela de Viena y su relación con la cinematografía. Sobre esta etapa de la música, incide en la ruptura comunicativa entre los compositores de música atonal y el público, así como cuestiones relacionadas con el componente comercial de la ópera y el cine. Otro autor importante es Michel Chion, que en *La música en el cine* (1997), se centra en la historia del cine durante el Siglo XX, concediendo -dentro de un enfoque audiovisual- especial importancia a la narratividad de la música y su interacción con el espectador. Mediante este esquema, contempla los aspectos teatral, visual y

sociológico, con el fin de mostrar el funcionamiento de los distintos tipos de música cinematográfica en el público. En *Opera on screen* (2012), Marcia J. Citron realiza un estudio teórico sobre el comportamiento de la ópera fílmica, abordando sus posibilidades de adaptación narrativa y escénica a los medios electrónicos que ofrece el panorama audiovisual moderno. Entre otras aportaciones específicas, comenta la visión que tenían los compositores de música programática y autónoma sobre la música cinematográfica, arrojando luz sobre el uso del leitmotiv en las primeras etapas del cine hollywoodiense.

Teniendo en cuenta los trabajos mencionados, puede comprobarse que se ha creado - por lo general- mucho más interés científico alrededor del atonalismo en cine en comparación con el generado en torno a la ópera o con respecto a la necesidad de obtener posibles propuestas de interrelaciones creativas, estéticas o contextuales entre ambas. En este sentido, debemos tener en cuenta el estudio *La mediatización audiovisual de la ópera* (2014), en el que Jaume Radrigales (2014) señala la consolidación de las relaciones entre el arte escénico de la ópera y los medios audiovisuales durante el Siglo XX:

[...] durante más de 100 años la ópera ha sufrido un proceso lógico de audiovisualización para relacionarse con la sociedad, fuera de los escenarios. Aunque este fenómeno le ha posibilitado una difusión masiva [...] (p.5)

Sobre algunas de las óperas que analizamos en nuestro trabajo, disponemos de varios análisis armónico-formales que abordan los códigos presentes en la música de Berg, concretamente dos trabajos de gran precisión elaborados por George Perle *The operas of alban berg* (1989). Otro analista a destacar es Hernández Giménez, que centra su visión en la parte textual. Sobre la ópera schönberguiana, disponemos de los análisis de William E. Johnson con su estudio *Tone row partitions in Schoenberg's Moses und Aron* (2015), David Lewin con *Moses und Aron: Some General Remarks, and Analytic Notes for Act I, Scene 1* (1967) y Jack Boss con *Interval symmetries as Divine Perfection in Schoenberg's Moses und Aron* (2013). Estos trabajos arrojan luz sobre el funcionamiento de las particiones de las series dodecafónicas y la relación simbólica de los intervalos con la representación de la deidad en la inacabada *Moses und Aron*.

En cualquier caso, resulta conveniente aclarar que, en los estudios consultados (exceptuando el ya mencionado *El cine exhibe ópera*), no se ha tenido en cuenta al espectador a la hora de definir las interacciones de los sujetos activos en el cine y la ópera; en las publicaciones de corte social e histórico consultadas, los investigadores se centran especialmente en los compositores, y con menor profundidad en los críticos y musicólogos que ponen en contexto las obras. De igual relevancia es señalar que actualmente no se ha planteado -a nivel general- un estudio comparativo de la ópera y el cine desde las perspectivas audiovisual e historiográfica; por el contrario, el establecimiento de relaciones simbólico-audiovisuales normalmente fundamenta un apartado pequeño de las investigaciones. Tampoco disponemos de ningún estudio con un apartado de análisis que considere las partes visual y musical en los dos géneros. En *El lenguaje musivisual* (2011) Alejandro Román crea su propio método (denominado "análisis musivisual") aplicable al cine. En nuestro trabajo nos hemos basado en su modelo para elaborar el apartado "funciones narrativas" del análisis audiovisual, aprovechando para añadir nuevos apartados con la idea de establecer un enfoque comparativo amplio entre ópera y cine.

Asimismo, la categorización aquí realizada sobre altura, dinámicas, timbre y parámetros sonoros en general, culmina en el Análisis Cualitativo Comparativo en su modalidad binaria, con la contribución de la investigadora María del Pilar Escott Mota, de la Universidad Autónoma de Querétaro en México. Esta segunda fase analítica funciona como una revisión externa efectuada sobre la primera, contando con la colaboración de ocho profesionales de la composición musical y la enseñanza universitaria que, tras visionar los trabajos cinematográficos y operísticos del análisis, afirman o niegan las distintas hipótesis planteadas. Hasta el momento, nuestra investigación es la primera en analizar desde la perspectiva cualitativa comparativa una selección de trabajos operísticos y cinematográficos. Esta perspectiva parece la más adecuada para el área de conocimiento, ya que al no existir un gran número de trabajos cinematográficos u operísticos con música atonal, no se ha podido recurrir a un estudio mixto para unir las partes cualitativa y estadística.

Si bien hallar estudios afines a la presente investigación hubiera facilitado las labores de recabado de datos, la no existencia de un trabajo de esta naturaleza puede interpretarse como un hecho favorecedor. Nuestra tesis une dos áreas del conocimiento en un estudio sin precedentes, constituyendo un enfoque distinto en la documentación sobre la capacidad adaptativa de la música en la ópera y el cine. Ciertamente, una parte de las películas investigadas aquí han sido anteriormente mencionadas en textos generales sobre comunicación audiovisual, pero ninguna ha sido estudiada en profundidad. El capítulo de análisis parte de estas investigaciones, añadiendo nuevas capas de información a las ideas de ópera, cine, comunicación audiovisual e historia.

1.3 Estado de la cuestión

Considerando que en este trabajo se recogen informaciones de distintos estudios sobre teatro y audiovisual, la idea en este apartado es sintetizar los principales capítulos de la investigación, uniendo la información de cada campo con la historia y las diferencias intrínsecas de ópera y cine como hilo conductor.

1.3.1 Historiografía

Para el apartado de historia se ha hecho uso de las informaciones obtenidas a través de la bibliografía. La materia de estudio ha sido abordada por varios investigadores de diferentes campos. Para facilitar la comprensión de la parte histórica es necesario realizar un pequeño resumen sobre la parte teórica que se ampliará más adelante, para después pasar a comentar algunos enfoques hallados en los trabajos sobre el contexto sociocultural. De esta forma se profundiza en la parte del Siglo XX como objeto central del trabajo en materia histórica:

La ruptura comunicativa compositor-público que arrastraba la música culta desde finales del Siglo XIX —recogida por autores como Manuel Gertrudix (2003) o Alejandro Román (2011) — se acentuó durante las primeras décadas del XX, especialmente durante la época de la Escuela de Viena, en la que la ópera funcionaba aún como un divertimento pensado para el público burgués, que tenía el teatro como principal evento de entretenimiento. Pero ya en estas primeras décadas, y debido al reducido precio de las entradas, las clases más bajas se incorporaron rápidamente a las salas de cine (Lucila Hinojosa Córdova, 2016). Si bien a comienzos de siglo se proyectaban películas con música atonal, los estilos y técnicas compositivas de la ópera vienesa no habían

permeado aún en la música cinematográfica. Fue a partir de la segunda mitad de siglo cuando comenzaron a incorporarse estas técnicas en los trabajos.

Las nuevas formas de entretenimiento condicionaron -junto a los componentes social y de clase- la brecha entre el público y los compositores de la ópera, género cuya popularidad estaba decayendo. Ejemplos de ello son algunas películas basadas en el estilo atonal de las óperas de la época de la Escuela de Viena como *The cobweb*, cuyo enfoque dramático se crea en torno a Steve, un joven esquizofrénico que reside en un centro psiquiátrico. Según Royal S. Brown (1994), el lenguaje compositivo de este film está basado en los estilos atonales de *Wozzeck* y *Lulú*, que crearon una pauta a seguir en los géneros del drama y el terror (p. 176). También analizadas aquí, la música de *Force of Evil* (con música de David Raksin) o *Doctor Faustus* (Mario Nascimbene), proceden del estilo vienés. Sin embargo, Jeremy Tambling (1984) considera *Doctor Faustus* como una crítica al exceso de orden presente en el sistema dodecafónico de Schönberg (p. 140).

El cambio en el momento histórico también guarda relación con la entonces creciente popularidad del cine, pero siendo ópera y cine dos géneros que comparten algunas cualidades, precisamente fueron sus diferentes libertades y estrecheces las que dieron lugar a una reinterpretación de los usos atonales. En este sentido, Marco Bellano (2011) centra su estudio en la música de terror del cine del Siglo XX en relación con distintos clichés, entre ellos la presencia de la disonancia en el cine de *thriller*. La música culta de los años 20 se introdujo en el cine y caló entre las masas a partir de los años 50, debido a que el estilo compositivo de las primeras décadas requirió un proceso de adaptación al medio fílmico. En este sentido, Román (2011) distingue (siguiendo los escritos de Lewis Rowell) entre nueva y vieja música como medida para dar contexto a la integración de la música atonal en el cine. Según el investigador, las asociaciones o factores naturales son el tempo, la altura y el timbre:

La aparición y el desarrollo del sistema atonal constituyó un hecho fundamental de alejamiento mayor de los factores puramente naturales, que culmina con su destrucción tras la aparición del dodecafonismo en el siglo XX. Lewis Rowell (1990:74) efectúa una clara distinción entre la "vieja música", basada en estos principios naturales, y la "nueva música" alejada de ellos y constituyendo una música intelectual, basada más en la razón que en los sentimientos o la expresión afectiva. Estas características diferenciadoras de la "vieja" y la "nueva" música se han constituido en estereotipos empleados en la música cinematográfica. (p. 147)

1.3.2 Interrelaciones, posibilidades y limitaciones

Son varios los investigadores que hablan sobre las distintas posibilidades de cine y ópera a nivel general; algunos de los más importantes son George Perle, Felipe Hernández Giménez, Christian Metz, Manuel Valls Gorina y Joan Padrol. Pero en materia de atonalismo y aspectos estructurales y simbólicos es necesario centrar el enfoque en algunos de los estudios que componen nuestro corpus teórico. Así, Van Der Lek (1991) introduce una idea que puede servir como punto de partida sobre estas distintas posibilidades: la escenificación del drama. Mientras el largometraje es un producto cuya audiovisión solo puede darse cuando está totalmente editado, en el caso de la ópera, debemos entender su consumo como una serie de representaciones cuya producción funciona exclusivamente en vivo (p. 6). Esta característica tan importante genera

distancias con el cine, ya que el formato musical cambia desde la interpretación en vivo al soporte de audio, en el que se realizan distintos procesos de edición de sonido, cortes y compresiones que afectan al elemento sonoro. Pero la forma en la que cada tipo de drama introduce la acción también es distinta: en la película se consigue a través de la fotografía, mientras en la ópera se realiza mediante el canto. La función del canto en la ópera es, por lo tanto, expresar los sentimientos derivados de la acción, y es por ello que el énfasis se sitúa en la parte musical como expresión, más allá del propio discurso.

Y siendo que la imbricación del canto y la orquesta es prácticamente absoluta en la ópera, un aspecto importante es la complejidad estructural como componente diferenciador: siendo constante la presencia de música y canto en el melodrama, el atonalismo tiene una construcción formal más compleja que en el cine. Roy Mc. Pendergast (1977) destaca también la caracterización estructural en el caso de la música cinematográfica: el nivel de detalle en las estructuras de la ópera sería incompatible con la estructura fílmica, por lo que la música debe ser adaptada. Sin embargo, en el caso de la ópera, toda la complejidad narrativa, dramática y estructural gira en torno a aspectos exclusivamente teatrales-musicales. Asumimos entonces que, no siendo el cine un drama musical, el protagonismo de la música es menos constante que en la ópera.

Algunos casos de ópera de la Escuela de Viena son similares a conceptos cinematográficos; concretamente en *Wozzeck*, Jeremy Tambling (1987) señala la semejanza entre la precisión matemática de las estructuras melódico-armónicas y la sincronía de la música cinematográfica con la imagen. En la ópera hay composiciones fugadas y estructuras barrocas y preclásicas que hacen de ella un formato de partes articulables (p. 76). De hecho, tal y como destaca José Luis Téllez (2013), armonía, melodía y forma se relacionan con la circularidad del sufrimiento, lo que implica que cada elemento es un código (p. 242). En el caso del cine, sin embargo, es común que la estructura se divida en secciones musicales con temas o temas con variaciones, contratemas y leitmotifs, además de incorporar las implicaciones formales y simbólicas de estos últimos en las melodías y armonías. Como comenta Román (2011), salvo en casos puntuales, no es común hallar continuidad en la música de los largometrajes:

Pero la música autónoma tiene características completamente diferentes de las que puede ofrecer la rítmica de la imagen proporcionada por el montaje. La música autónoma, al no haber sido pensada para la imagen, suele ser rítmicamente regular, sus frases normalmente contienen un número periódico de compases, los motivos y temas están presentados de forma clara y enunciativa, sin embargo, ha de adaptarse a la forma arquitectónica presentada por el montaje, dando como resultado en la mayoría de los casos, formas musicales breves. (p. 177)

Por lo anteriormente expuesto, la música funciona en cine como una suerte de fondo sonoro que puede ser sustituido por un silencio prolongado a partir de un momento dado para después volver a aparecer si la escena o secuencia lo requiere; asimismo, los fraseos son cortos y juegan con las cadencias para apoyar las conclusiones de cada escena o secuencia según convenga. Sobre esto, el investigador continúa:

Si la regularidad rítmica y formal eran la norma en los siglos XVIII y XIX, en el XX la música tiende a las desviaciones rítmicas y a la irregularidad en la forma. Este concepto rítmico funciona a la perfección en la música

audiovisual. (p. 177)

No hay que olvidar que esta serie de posibilidades se dan dentro de un formato compositivo que puede ser homogéneo o heterogéneo en cuanto a técnica y estilo, si bien los cortes en la banda sonora aportan muchas opciones creativas conducentes a un contenido musical menos uniforme y al mismo tiempo más sencillo estructuralmente.

Téllez (2013) centra una parte de su estudio en el concepto de “fuera de campo” refiriéndose al aspecto teatral, y señala así una de las cualidades en las que encontramos ciertas distancias entre cine y teatro: *“Ahí está la diferencia entre cine y teatro. En el segundo, el fuera de campo no guarda con el escenario la relación dialéctica fundadora de la narratividad propia de primero.”* (p. 24)

Comenta también la no existencia del “fuera de campo” en el cine, como una diferencia de posibilidades que limita sensiblemente a la ópera:

De este modo, el fuera de campo teatral (el <<interno>>) no es, en realidad, otra cosa sino una extensión del escenario más allá de sus fronteras, y ahí radica la potencia expresiva generada por su empleo sistemático, como sucede (por ejemplo) en el abrumador comienzo del acto IV de *Il trovatore*, dónde esa expansión se opera no solo hacia los lados (el coro) sino también hacia arriba (Manrico, preso en la torre), con la exclusiva función de manifestar la evidencia, estás insoportable, la soledad de León ahora (idea que, por cierto, el propio Verdi llevaría hasta sus últimos extremos en el soberbio momento del juicio en “Aída”, con toda la acción fuera de escena). (p. 25)

Por otra parte, se conceptualizan en su trabajo -a nivel de representatividad- algunas cuestiones relativas a la construcción del personaje en ambos géneros:

Cine y ópera: dos formas de construir el personaje: totalización corpórea en la segunda, fragmentariedad en el primero; discontinuidad en este, continuidad en aquella; diferencias estructurantes de los modos de representación. En la ópera, personaje intérprete, musicalmente hablando, se recubren: aquí, el personaje no es otra cosa que la música, emitida a través del cuerpo del cantante, que existe con independencia de su representación (o dicho en otros términos: por el simple hecho de cantar "je crois entendre encore", cualquier hombre es Nadir). En cine, por el contrario, la interpretación está fijada para siempre en el actor, y la música le acompaña, mas no le pertenece: le alude, comenta sus emociones, fija su punto de vista, pero no le diseña enteramente. En la ópera, personaje y música coinciden. En cine, la segunda se adhiere al primero de modo ocasional. (p. 36)

1.3.3. Implicaciones simbólicas

Es importante señalar que en este apartado (y en siguientes capítulos) se han recopilado las implicaciones simbólicas halladas en investigaciones relevantes dentro de nuestra área de estudio, para después desarrollarlas añadiendo nuevas implicaciones obtenidas durante el proceso de análisis. Entendemos por “implicaciones simbólicas”, todo aquello que expresa la música más allá de la información que aporta el componente visual, es decir, los significados que la música añade o contribuye a profundizar en la parte visual.

Si la música autónoma del Siglo XX evolucionó mayormente en relación con los sucesos históricos y la filosofía, cuando se produce la suma de los aspectos musical y visual, el primero se adapta con frecuencia a tramas distópicas, anacrónicas o descontextualizadas en general. Christian Metz (2002) justifica el uso de armonías convencionales con el desconocimiento de las masas en materia de música atonal. Destaca igualmente que los directores y productores han buscado una comunicación directa con el espectador, escatimando en riesgos de comprensión para con este (p. 96).

En esta reinención de las implicaciones simbólicas de la ópera, el cine se somete a una categorización de códigos muy similar a la encontrada en el melodrama barroco. A este respecto, Téllez (2013) comenta:

La cinematografía nos permite así reencontrar una especie de nueva justificación de la antigua teoría de los *afetti*, nacida con el origen mismo de la ópera: el repertorio de clichés sonoros presentes en los filmes parecía repetir, si no la formulación, sí las pretensiones del viejo inventario de Zarlino, en un orbe en el que la tímbrica contase tanto como la interválica (lo que, por otra parte, se corresponde con la situación general del periodo de entreguerras que viera la aparición del sonoro)(p. 27).

En cuanto a la ópera, el funcionamiento del atonalismo durante la época vienesa se dio en los formatos de música absoluta e incidental; absoluta en las obras no teatrales de Schönberg, Berg y Webern, e incidental en los dramas con música de Schönberg, así como en sus óperas y las de Berg. Pero al ser aplicado el atonalismo al cine como música incidental, el enfoque se dirigió especialmente al terror y el suspense, constituyéndose en torno a ello un cliché cinematográfico. Podemos comprobarlo en varias producciones: un ejemplo sería *The Mephisto waltz* (1971), película en la que se usa el atonalismo para acompañar una ficción sobre el satanismo. Casos destacables más allá de esta última serían otras como *La profecía* (1976), *Doctor Faustus* (1967) o *Psycho* (1960). La explicación más oportuna parece residir en la estructura armónica de la música dodecafónica, que resulta impredecible para el público, acostumbrado a la presencia de cadencias en la mayoría de los largometrajes. A la hora de asociar música sin de centros tonales al aspecto visual, se genera cierta inestabilidad en el proceso de la escucha.

Hay, por tanto, un componente reiterativo en el uso de la música atonal en el cine, que -como explica María de Arcos (2006)- hace que determinadas películas puedan resultar predecibles. La investigadora señala también que los clichés favorecen el avance de la acción en las películas (p. 57). De hecho, según comenta, el atonalismo también se usa en cine para “*crear una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar, subrayar refinamientos psicológicos (pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación) y dar un sentido de continuidad*” (p. 121).

Si Tambling exponía las partes articulables de la ópera *Wozzeck*, Román (2011) sitúa la música autónoma como un tipo de composición más abstracta que la que acompaña a los textos, y explica la división de la música de Schönberg en unidades combinatorias carentes de significado, dirigidas por la propia expresión y por tanto abiertas a cualquier tipo de interpretación (p.37). Bajo esta premisa deberíamos considerar que la música fílmica del Siglo XX pierde lo abstracto de su naturaleza, con ello dando explicación a la interpretación de los preceptos estéticos del atonalismo:

Sin embargo, y como hemos visto anteriormente, cuando la música es confrontada con la imagen es concretizada por ésta, perdiendo, de este modo, gran parte de su subjetividad. Este es el caso de la música atonal empleada en el cine que, a través de su uso para determinadas secuencias de géneros concretos, como el cine de terror, ha ido adquiriendo determinados significados que anteriormente no poseía. (p. 37)

Por otra parte, Román señala que la pérdida de objetividad que sufre el atonalismo al funcionar como música incidental en cine hace que sea posible encajarla en ficciones con implicaciones simbólicas no necesariamente homologables al thriller psicológico: *“La música proporciona a la imagen un sentido subjetivo incorporado a su lenguaje. La música del XX es cada vez más objetiva, pero al aplicarse al cine pierde lo abstracto, y gana subjetividad.”* (p. 38)

Con respecto a la narratividad, propone para la banda sonora las funciones narrativa y abstracta como primordiales, pudiendo considerarse programática la primera de ellas; esta función no tiene referente, por lo que ha de considerarse música pura. Sobre este lenguaje abstracto:

Hablamos de la existencia de un lenguaje de los sonidos musicales en relación con las imágenes, por lo que nos referimos a un lenguaje musivisual que no es exactamente el mismo al que hacemos referencia cuando hablamos de la música autónoma, que tiene otros significantes” (p. 85).

En este aspecto, durante el Siglo XX se realizaron algunos experimentos audiovisuales con música atonal, tratando de ahondar en nuevas formas de expresión narrativa. Así, entre 1929 y 1930, Schönberg se acercó al cine en una de sus incursiones más importantes dentro del atonalismo, componiendo su *Begleitmusik zu einer Lichtpielszene (Música para una escena imaginaria)*. Estrenada en 1930, está compuesta por varias piezas que llevan asociados títulos programáticos: *Peligro amenazante, Miedo y Catástrofe*. Por su parte, durante el estudio realizado en 1940 por la Fundación Rockefeller, Hans Eisler investigó posibles formas de acompañar el aspecto visual del cine mediante el atonalismo. Se pensó en sus propiedades a nivel estructural, mimético y simbólico, realizando pruebas sobre la función de contraste en la Banda Sonora, así como la composición de partituras específicas para escenas concretas, música para animación, marionetas y música sintética. En relación con esta búsqueda, Bellano (2011) comenta que en el futuro se generarán nuevos clichés, pero será un proceso lento, ya que la aceptación de las nuevas proposiciones musicales por parte del consumidor de cine es gradual (p. 8).

1.3.4. Metodología

El análisis propuesto para nuestro estudio consta de dos fases, ambas encaminadas al propósito de estudiar en profundidad los usos de la música atonal en los trabajos operísticos y cinematográficos seleccionados. De esta forma, la intención es crear interrelaciones y matizar los diferentes usos del atonalismo en modelos dramáticos distintos.

En la primera fase se estudia la narratividad musical, la semiótica y la sincronía de la música incidental en la ópera y el cine. Esta fase comparte algunas características del análisis “musivisual” de Román, constando de una compleja ficha que cubre todas las relaciones de los distintos parámetros sonoros de la música incidental con la expresión

visual de la ópera y el cine. De esta forma se establecen patrones sobre el funcionamiento de la música de las cuatro películas a analizar, en contraposición a las cuatro óperas. Así, se estudian los diferentes comportamientos de la música en el drama, pero también la influencia de las libertades y limitaciones de cada género en los distintos usos. Como comentábamos al comienzo del trabajo, mediante la ficha se estudian y evalúan, entre otros, parámetros sonoros como la tímbrica, dinámica, rítmica e interválicas. También se estudia la relación con el expresionismo y las funciones narrativas, estas últimas adaptando la teoría de Román a los trabajos estudiados.

En la segunda fase del análisis realizamos un estudio de casos utilizando la metodología Cualitativa Comparativa en la modalidad binaria, con el cometido de analizar los resultados obtenidos en la primera fase. De esta manera, la principal hipótesis del presente trabajo (la música atonal se utiliza de forma distinta en el cine y la ópera) y las categorías de la ficha del análisis audiovisual de la primera fase, se materializan en la variable dependiente (resultado) y las variables independientes, encaminadas a afirmar o falsar la hipótesis. Finalmente, se obtienen los datos numéricos y los correspondientes resultados teóricos que después se pasa a analizar mediante el software Qualitative Comparative Analysis (fsQCA), en el que se recogen observaciones de actores sociales para estudiar similitudes o divergencias partiendo de la causalidad compleja sobre un tema concreto.

Tras las dos fases del análisis se pasa a evaluar los resultados obtenidos, labor que realizamos con amplitud en el capítulo de discusión, contrastando lo obtenido en el fsQCA con lo recabado durante la primera fase de análisis y la parte documental de la tesis.

La elección de las 4 óperas de la Escuela de Viena se debe a la necesidad de tomar en consideración las distintas etapas atonales de Schönberg y Berg, los principales compositores de ópera de la Academia. Siendo que el catálogo de composiciones operísticas de Schönberg es algo más amplio, las dos óperas seleccionadas para el análisis son muy variadas en estilo y conceptualizaciones estéticas, por lo que conceden muchas posibilidades a la hora de encontrar aspectos diferenciales e interrelaciones con las películas estudiadas. Como se indica en la parte historiográfica, la elección de las películas se debe a la herencia vienesa del atonalismo en las ficciones.

1.3.5 Nuevas posibilidades para futuros trabajos

Somos profundamente conscientes de las dificultades que en nuestro estudio han hecho insalvables algunos puntos, especialmente en cuanto a metodología y análisis. Tomando en consideración el tiempo estipulado para la investigación y redacción de las ideas, hemos diseñado un modelo de análisis muy completo, pero igualmente sujeto a una revisión crítica que posibilite la profundización en algunos aspectos. Gran parte de las dificultades han venido dadas por la mala calidad de las cintas antiguas y el deterioro del sonido en estas. La transcripción también es limitada; hemos realizado varias transcripciones para mostrar la forma en la que evolucionan los motivos, especialmente en el cine. Para las próximas investigaciones sobre nuestra área de estudio será necesario un planteamiento analítico con más integración de partitura, de forma que se entiendan y documenten más profundamente las tensiones y distensiones melódico-armónicas y su relación con la trama y los personajes. Este análisis servirá especialmente

para mostrar la extensa gama de detalles y la complejidad de las formas compositivas, así como las técnicas y los tipos de composición. Así podremos saber si en las composiciones cinematográficas también se ejecutan estilos fugados o *passacaglias* cortas como sucede en la ópera de Viena. También podrá comprobarse el nivel de complejidad en el cine, ya no solo a nivel macro, sino también microestructural.

Otro de los avances que permitirá este tipo de análisis es una catalogación más detallada de los tipos de melodías analizados en nuestro estudio, categorizando ya no motivos, sino temas principales, centrales, contratemas, etc. De la misma forma, para un futuro equipo de investigación, sería conveniente contar con la ayuda de expertos en Comunicación Audiovisual, de manera que puedan incorporarse conceptos cinematográficos precisos (movimientos de cámara, tipos de planos y secuencias, etc). El análisis también ayudará a entender mejor el simbolismo y la narratividad musical en el cine, estableciendo una relación más estrecha entre los leitmotivos y los acordes con los sucesos de la trama o lo que expresa la imagen, especialmente en cuanto formas de interacción. Esto es muy importante para completar nuestro trabajo, pero requiere de un enorme esfuerzo y tiempo a la hora de realizar las transcripciones, e igualmente los analistas se enfrentarán –como comentábamos- a posibilidades muy limitadas de corrección, en ningún caso comparables con la fiabilidad que ofrecen las partituras de ediciones oficiales; como explicaremos en el capítulo del metodología, hemos hallado notas, sonidos y fraseos de instrumentos o conjuntos instrumentales que son irreconocibles a nivel auditivo por el deterioro del audio (que frecuentemente se traduce en desafinaciones, chasquidos, ruido blanco, etc) o bien por la mezcla con ruidos o diálogos que enmascaran el sonido de la música, el volumen demasiado bajo, o las tímbricas distorsionadas en películas antiguas). También es necesario aludir a las compresiones realizadas sobre las películas en las plataformas de video modernas como Youtube o Amazon, que afectan a la tímbrica y contribuyen a que el sonido se estropee. En cuanto a las óperas, algunas de las analizadas en nuestro estudio están disponibles en ediciones de partituras, pero en ciertos casos solo se dispone de la reducción a piano y voz, lo que hace que se pierdan referencias sobre tímbricas e instrumentos. A pesar de estas dificultades, un análisis más exhaustivo podría desbloquear un área del conocimiento hasta ahora apenas estudiada en los ámbitos de la Comunicación Audiovisual y la Musicología.

Una posibilidad asumible con respecto al apartado historiográfico es estudiar las interpretaciones del público sobre cada estreno de ópera/ cine en las etapas históricas estudiadas. En el presente trabajo se alude a diferentes autoridades para mostrar la ruptura comunicativa compositor-público a nivel general, pero una buena forma de ahondar en este aspecto es realizar un estudio basado en las noticias de los periódicos y revistas de crítica o escritos, correspondencia de investigadores y autores sobre los distintos estrenos; de esta forma podrían tenerse en consideración las controversias que generaron los distintos trabajos en el público, así como la opinión que se formaba en cada caso, con ello obteniendo una imagen más fidedigna de la realidad social.

1.3.6 Nuestra contribución

Este estudio se ha abordado desde un enfoque integrador, uniendo varias áreas del conocimiento dentro de una perspectiva historiográfica. Desde la Musicología y la Comunicación Audiovisual, el presente trabajo compara a través de un preciso método

analítico los usos de la música incidental atonal en cine y ópera; una investigación necesaria para entender la capacidad de adaptación de las estructuras atonales a los componentes visual y teatral. Por su parte, y formando una extensa porción de la selección bibliográfica, el apartado histórico ha garantizado un enfoque centrado en el transcurso de las épocas y la forma en la que las dimensiones social y cultural afectan al arte.

Por otro lado, esta investigación es pionera en realizar un análisis extenso sobre el uso de la música atonal en dos modelos distintos de drama, centrando la mirada en la narratividad musical y la integración del atonalismo en la ficción. Se ha recurrido a una gran parte de la literatura científica disponible para desarrollar el concepto general y las preguntas de investigación, así como las distintas variables y formas de medición del análisis. El *corpus* documentativo, además de ser vasto en información y estricto en rigor, ha posibilitado la interrelación de los datos obtenidos mediante el análisis con las informaciones procedentes de la bibliografía, que correlaciona las aportaciones anteriores y las del presente trabajo.

El análisis entiende las principales características de la música incidental (tímbica, dinámica, altura...) como factores a tener en cuenta a la hora de dar contexto a la imbricación de la música en la ópera y el cine. Además de las mencionadas, hemos tomado en consideración taxonomías exclusivamente narrativas o diferenciadoras en el aspecto de las limitaciones y posibilidades de cine y ópera, como son el uso del lenguaje atonal para definir determinadas psicologías, sucesos o temáticas, la relación de las tensiones y distensiones con la trama y los personajes, el ensamblaje voz-instrumentación, los efectos sonoros o la relevancia de la música en cada modelo dramático. Asimismo, se ha integrado la categorización de funciones narrativas del análisis musivisual de Alejandro Román, siendo aplicada con las necesarias precauciones a ambos géneros para establecer los tipos de funciones en las que coinciden. Las diferentes categorías del análisis se han evaluado también en torno a distintas variables en lo que respecta a la parte de análisis cualitativo comparativo, en el que se conceptualiza la relación de los distintos elementos musicales en correspondencia con la imagen y la trama de cada trabajo.

Además, la parte cualitativa del análisis, junto con el procedimiento de extracción de datos del fsQCA y su cruce usando el modelo dicotómico (Wagemann, 2012), supone una innovación considerable en la musicología hispana, ya que, siendo muy útil para estudiar fenómenos complejos, no se ha utilizado en nuestro campo de estudio hasta hoy.

Fruto de la contrastación de análisis y datos bibliográficos, en este trabajo pueden encontrarse informaciones que no figuran en ninguna publicación anterior dentro de nuestro campo. Una de las más importantes es la relativa al enfoque clásico en los elementos tímbricos y dinámicos, que tanto en ópera como en cine llevan consigo asociaciones o implicaciones simbólicas encaminadas a acompañar distintos tipos de atmósferas (fantasía-arpa, misterio-vibráfono, tensión-viento metal). Un dato que sí aparece recogido en otros trabajos, como se ampliará en los correspondientes apartados, es la categorización de implicaciones y asociaciones, que han sido halladas también en la ópera barroca, tal y como explica Téllez (2013, p. 27).

En relación con el anterior, otro de los hallazgos del presente trabajo es la

documentación de la “movilidad” entre estilos atonales basados en el lenguaje compositivo de diferentes autores durante el transcurso de las ficciones; esta posibilidad se da más comúnmente en cine, pero también puede comprobarse en la ópera.

Por último, la correspondencia del atonalismo con la desconexión fática en óperas concretas como *Erwartung*, da fe de la capacidad narrativa y estructural del atonalismo cuando son necesarias estructuras musicales para apoyar pausas constantes, como sucede en esta ópera. Estas cuestiones y otras aportaciones menos genéricas serán tratadas de forma amplia en los capítulos de Análisis y Discusión.

En definitiva, tratándose de un estudio de profunda complejidad, se abre una nueva vía a la investigación en el campo de la comunicación audiovisual, con un enfoque capaz de ofrecer un cimiento sólido a posibles ampliaciones por parte de futuros equipos de investigadores.

2. La historia de las implicaciones simbólicas: desde la teoría de los *afetti* hasta las cinetecas

2.1 Desde el barroco al leitmotiv

La ópera es el principal predecesor del cine, pero no solo comparten posibles interinfluencias, sino también sus principales raíces teóricas. Si pensamos en el uso de la música que se hace -por lo general- en el cine occidental, la categorización de escalas y modos que se usan habitualmente proceden de la teoría de Los *tonoi* o *harmoniai* griegos, que fueron asociados a distintos estados emocionales ya en la antigua Grecia, en autores como Aristoxeno y Ptolomeo, que desarrollaron y modificaron la teoría sobre los distintos *tonoi* y sus asociaciones sentimentales. Desde el momento de la creación de la ópera, la intención de los compositores barrocos fue imitar precisamente esas formas instrumentales y cantadas de la antigua Grecia.

Pero incluso antes del concepto de espectáculo social que se desarrolló alrededor de la ópera napolitana, Zarlino -entre otros autores- recuperó para su tratado *Istitutioni harmoniche* (1589) toda la cosmovisión cultural griega para encontrar un fundamento racional en la música, codificando los afectos. Durante el periodo barroco, la teoría sería rescatada por compositores como Monteverdi, que estableció con su octavo libro de madrigales una buena parte de estos *afetti* de la ópera, creando el estilo *concitato*, cuya función era expresar el enfado mediante notas cortas y rápidas que transmiten sensación de ansiedad (Bellano, 2011).

Aparte de los *tonoi* griegos y los *afetti* barrocos, una de las aportaciones más importantes de la ópera al cine son las ideas de Wagner de la *gesamtkunstwerk* y los leitmotiv:

Según Günther Pöltner (2003), en los escritos de “La obra de arte del futuro”, Wagner comenta la forma en la que cada una de las artes asume un papel funcional dentro del producto artístico. De esta forma, cada arte complementa a las restantes y viceversa, con lo que todas alcanzan su propósito originario a la perfección (p. 172). Por otra parte, en estos escritos planteó sus ideas sobre la religión, plasmando así sus inquietudes sobre lo artificioso de la misma. Cuando la religión se vuelve artificiosa la música debe entrar a su servicio en lugar de imágenes repetidas constantemente para dar veracidad de la fe. La visión de Wagner sobre la obra de arte total muestra un pensamiento que puede encajar con la idea actual del producto cinematográfico, pero su cosmovisión musical era diferente en algunos aspectos. En ella, la poesía -y especialmente la música- eran esenciales para transmitir el mensaje divino y el concepto de unión del hombre. Para Wagner el artista del futuro era el pueblo como creador de mitos, siendo este un sujeto plenamente activo en la creación artística en general. De nuevo, el compositor hace una recuperación de lo anterior: recupera el helenismo, basándose en la tragedia y especialmente en la mitología griega para llevar a cabo sus ideas artísticas (p.175).

Desde la mera composición, Wagner popularizó y extendió el uso del *leitmotiv*, usándolo en un sentido creativo y estructural en óperas como *Tristan e Isolda* o *El oro del rin*. En el cine, el *leitmotiv* se ha usado en diferentes películas desde el Siglo XX (entre ellas, las analizadas en el presente trabajo), extendiéndose su uso hasta proyectos de las últimas décadas como las sagas *Star wars* o *El señor de los anillos*.

La categorización afectiva del cine sonoro se desarrolló durante las primeras décadas

del Siglo XX, constituyendo un abanico de posibilidades sonoras aplicables a distintos sucesos o emociones transmitidas en los largometrajes, estas acompañadas de recursos dramáticos visuales. Compositores como Bece, Erdmann y Brav esbozaron distintas melodías que funcionaban como expresión de distintas emociones o sucesos. Dichas melodías debían ser tocadas en directo por los pianistas; durante las sesiones, estos las alternaban con improvisaciones, adaptándose a las particiones estructurales de las películas.

A pesar de lo expuesto sobre las relaciones del concepto wagneriano y lo cinematográfico, es posible encontrar similitudes entre la idea de *gesamtwerk* y lo cinematográfico, pero es importante destacar que las prioridades son distintas. En este sentido, María de Arcos (2006) comenta: "*En la actualidad, el concepto de gesamtwerk aplicado al cine carecería de sentido ya que la evolución de la estética cinematográfica ha ido privilegiando el elemento visual por encima del sonoro*" (p. 37).

2.2 La ópera como precedente del cine

Téllez (2013) arroja luz sobre el teatro del renacimiento y el barroco: su influencia en la configuración del tipo de público cinematográfico fue una de las herencias a tener en cuenta junto a la tramoya, conjunto de mecanismos teatrales que bien puede ser interpretado como un precedente de los efectos especiales cinematográficos en tanto que resultado de la demanda de espectacularidad por parte del público:

Esto es de gran interés para nosotros, ya que son los teatros de prosa desde el siglo XVI y los de ópera desde el XVII los que conforman el concepto de público que el cine heredará, y con él las exigencias (unidas a otra predeterminaciones narrativas o iconográficas) que orientarán la transformación del artefacto (cinematográfico) en procedimientos de producción de significado (cine). ¿O, al hablar del público teatral del XVI, o del operístico del XVII y el XVIII, no se está hablando de un fenómeno muy parecido al del primado del cine entre los años 1915 y 1955, cuando por un precio módico un amplísimo sector social apartado de la *alta cultura*, que aún no tenía acceso a la televisión, encontraba en el cine *su espectáculo*? Es evidente que la exigencia de asombro y la demanda de espectáculo, efectos y tramoya es una constante mantenida por el público desde los teatros isabelinos del XVI y los venecianos del XVII - en los que se une la música a la acción con una fuerza dramática hasta entonces desconocida- hasta los actuales efectos de realidad virtual, pasando por Meléliès (pp. 20-21).

Por otro lado, y apoyándose en Adolfo Salazar, el investigador comenta las peculiaridades de los ritmos de trabajo de la industria operística italiana. El sistema estaba basado en contratos con tiempos de realización extremadamente breves, componiéndose óperas completas en pocas semanas. En ocasiones -concretamente en el caso de los *pastici*- los trabajos eran compuestos por varios autores y se podía incluso usar materiales musicales procedentes de otras óperas (p. 94). Este es precisamente uno de los mayores compromisos que comparten la ópera y el cine: el arte como un trabajo técnico y al mismo tiempo susceptible de adquirir niveles de exigencia compatibles con márgenes de tiempo cortos. En este sentido, y relacionando lo anterior con el cine, Roy M. Pendergast (1977) habla sobre el matrimonio de las partes económica y artística:

En la composición aplicada, en este caso al texto cinematográfico, hay tanto una función artística como una funcionalidad empresarial. El auto se ha convertido en un productor, y en el cine, el músico es un productor que aparecen bajo la doble sombra de los intérpretes, que ejecutan su música, y el director del filme, que dispone como aparece está integrada en el texto audiovisual. El músico creador no deja de ser un asalariado que, trabajando dentro del proceso económico de una cadena de producción, coopera en la generación de una mercancía "artística". Por ello, en muchas ocasiones, el concepto de lo creativo ha de hacer referencia más al sentido funcional de construir y de descubrir de una tarea aplicada a un proceso de rango mayor, qué es el sentido estético y poético del término (p. 86).

Y más allá de las cualidades que guardan en común ópera y cine, sabemos que en el Siglo XX una de las mayores conquistas de la música vanguardista fue la recuperación del estilo fugado barroco, ya que es una parte ineludible del proceso compositivo dodecafónico. De hecho, previamente se comprobaba -como comenta Stephen Hinton (2010)- que el expresionismo es la forma manierista de definir lo que en el barroco monteverdiano se consideraba segunda práctica, ahora reflejada en la música finisecular del Siglo XIX y principios del Siglo XX. Para este autor, la emancipación de la disonancia es por tanto relativa y no absoluta: relaciona este manierismo de Monteverdi con el expresionismo wagneriano, en el cual las resoluciones de acordes tardaban más de lo que cabría esperar en comparación con otros trabajos operísticos, convirtiendo la espera en una tensión prolongada que crece aún más en obras como el *pierrrot lunaire* de Schönberg (pp.568-579). Pero las disonancias emancipadas de la serie en la música dodecafónica también suponen el establecimiento de una nueva primera práctica. Más allá de apelar al efecto psicológico del afecto en la teoría de los afectos, las disonancias son ahora autosuficientes en sí mismas -armónica y contrapuntísticamente- como sucede en la reducción diastemática de Schenker.

Además, Schönberg concebía ideas extramusicales cuando componía su música: en varias de sus composiciones su inspiración es la pintura de Kandinsky, especialmente en sus primeras etapas compositivas. Recurre por tanto a elementos visuales para acompañar la imagen con música, tal y como sucede con la práctica compositiva en el terreno del teatro.

En la visión que ofrece Hinton, la transición desde la atonalidad al dodecafonismo en Schönberg está relacionada con distintos pares de conceptos que refuerzan las diferentes posibilidades del drama:

Las perspectivas desde las que el camino atonalidad - dodecafonismo deberían ser aprendidas son complementarias es decir, segunda práctica contra primera práctica, manierismo contra clasicismo, revolución contra reaccionario, natural contra lenguaje artificial, afecto psicológico contra estructura absoluta basada en la analogía epistemológica entre representación contra abstracción en las artes visuales (pp. 568-579).

Respecto al Siglo XX, etapa histórica en la que este trabajo centra su enfoque, conviene detenerse en algunas figuras compositivas -especialmente la de Schönberg- para después ofrecer un panorama general sobre su influencia en su discípulo Berg, de manera que se muestre la herencia schönberguiana en el cine de la segunda mitad de

siglo. Ello facilitará la contextualización de los diferentes trabajos experimentales de música autónoma e incidental operística y cinematográfica a partir de esta segunda mitad.

2.3 Siglo XX, el atonalismo en la ópera Schönberg y Berg, los maestros del primer atonalismo/dodecafonismo aplicado a la ópera

2.3.1 Contexto histórico

Desde finales del Siglo XIX y especialmente durante las primeras décadas del Siglo XX, los conceptos compositivos estaban virando hacia el establecimiento de una ruptura con el sistema tonal, ya fuera mediante sistemas considerados de tonalidad ampliada o expandida (como podrían ser los de compositores desde Franz Liszt con *Nuages gris* o *Bagatele sans tonalité* o *Tristán e Isolda* de Wagner) hasta la obra de autores como Paul Hindemith y Béla Bartók entre otros. Socialmente, este progreso hacia lo que Schönberg denominaría pantonalismo -que más tarde caló con el término "atonalismo" (a partir de la composición del *Cuarteto para cuerda nº 2* en 1908)- se vivió con poco interés por parte del público, que comenzó a alejarse de los repertorios y conciertos de música moderna por la incompreensión del sistema de atonalismo libre.

El Siglo XX fue una etapa convulsa, protagonizada por las grandes guerras, la persecución racial y el sentimiento generalizado de inestabilidad social. Durante la primera mitad de la centuria, especialmente en la época de entreguerras, el contexto político influyó enormemente en la composición musical. Paralelamente al diseño de nuevos conceptos y sistemas, el miedo y la desigualdad aparecieron reflejados en la música, y especialmente en el ámbito del melodrama, ya que muchas óperas representaban realidades sociales de la época con crudeza.

Hay dos momentos especialmente importantes en el uso del atonalismo: el periodo de entreguerras, en el que la técnica abundó en las óperas de Schönberg y Berg (así como en otros trabajos de compositores que estudiaron con Schönberg o recibieron su influencia, como Anton Webern o Rodolfo Halffter) y los años 60, época en la que se incorpora la música atonal vienesa con más intensidad en los trabajos cinematográficos. En la primera parte del siglo, el atonalismo vienes encontró su etapa de mayor efervescencia en el terreno concreto de la ópera, especialmente en los trabajos expresionistas de Schönberg y Berg.

Schönberg realizó su primera incursión en el sistema dodecafónico con las piezas de su *Fünf Klavierstücke Op. 23*, desarrollándolo después en obras posteriores como sus *Variaciones para orquesta Op. 31* o su *Klavierstück Op 33 a*. Entre sus óperas, Schönberg hacía uso del sistema dodecafónico en *Von heute auf morgen* y en la inacabada *Moses und Aron*. Sus principales continuadores, Berg y Webern, desarrollaron la técnica con sus propios lenguajes; el primero de ellos en obras de música autónoma como la *Suite lírica*, óperas como *Wozzeck*, y, de una forma más amplia, *Lulú*. Webern, por su parte, experimentó con piezas cortas basadas en series casi siempre hexacordales -respetando el sistema schönberguiano- normalmente presentadas en forma de grupos de tres o cuatro notas.

Tal y como comenta Blanca Muñoz (1998), durante el periodo de entreguerras, la música se encontraba en una fase de adaptación con respecto a los modos de consumo y

economía predominantes. Ello quedó impreso en óperas de temática social como *Wozzeck*, de Berg:

La configuración del movimiento dodecafonista corre paralelo con la formación de una sociología crítica que se enfrenta a la decadencia de la sociedad europea tras el tratado de Versalles. Decadencia que va sedimentando una nueva sensibilidad y subjetividad artísticas que asumen su responsabilidad ante la llegada inminente de la catástrofe. La ópera dodecafónica es la que plasma el sufrimiento del sujeto con la dolorosa intensidad del conflicto bélico. La diferenciación de las clases se hace notar en los gustos y preferencias musicales de las mismas, que también divergen. La ópera vienesa es el nexo entre las clases en la ópera finisecular del XIX (p. 261).

2.3.2 Schönberg:

2.3.2.1 Vida y obra; contexto social e influencia

Sobre Arnold Schönberg, su labor principal era la composición, aunque también dedicaba parte de su vida creativa a la pintura. En la composición musical, su actividad se extendió desde finales del SXIX hasta mediados del Siglo XX. Durante la segunda década del siglo formó en Viena una escuela de músicos, enseñando su método compositivo a jóvenes compositores de la ciudad. Sus composiciones anteriores al establecimiento del atonalismo en su obra se enmarcan en los ámbitos de la tonalidad y la tonalidad ampliada, herederas de los estilos de compositores como Wagner y Brahms. Durante esta época, influido por el manifiesto *Der Blaue Reiter de Kandinsky* (1912), las composiciones atonales de la Escuela Vienesas eran de corte expresionista; Schönberg imprimió este estilo especialmente en su ópera *Erwartung*.

Entre 1929 y 1930, habiendo compuesto algunas de las obras dodecafónicas anteriormente mencionadas, se acercó al cine componiendo su *Begleitmusik zu einer Lichtpielszene (Música para una escena imaginaria)* estrenada el 6 de noviembre de 1930. Este trabajo se desprende de una propuesta sobre la composición de una obra de música absoluta de estilo cinematográfico, realizada a varios compositores por Heinrichschofen, un editor de partituras de cine. Los títulos de las piezas que componen el trabajo sugerían conceptos propios de la música programática: *Peligro amenazante*, *Miedo* y *Catástrofe*. Sin embargo, la música ha sido considerada autónoma debido a su forma y a su independencia con respecto a posibles elementos visuales. En la correspondencia del maestro pueden leerse las palabras de su discípulo Berg en referencia a estas piezas para cine, indicando que la música es una obra de arte completa que no necesita de aparecer en un largometraje (Lack, 1999, 100). Respecto a ello, en la página web del *Arnold Schönberg Center* aparece la reflexión:

Como resultado de esta experiencia la obra podría ser definida como música programática, pero no se trata de una música que describa situaciones concretas, y ni siquiera define a gente. Tampoco deben aparecer los leitmotifs tan útiles a nivel cinematográfico. No hay una relación demasiado

férrea entre las tres secciones y su significado literal, lo que nos sugiere que la intención de Schönberg fue precisamente que las relaciones entre los efectos sonoros y cada acción concreta sea de libre interpretación, que es con lo que se establece la idea de Música para una escena imaginaria.

A pesar de su intento, Schönberg no llegó a crear un proyecto sólido con el cine, principalmente debido a sus reclamaciones como compositor, entre las cuales figuraba la grabación de películas adaptadas a sus obras; estos requerimientos fueron directamente descartados por las productoras.

Su relación con la pintura afectó también a su música. Su obra musical refleja claramente la influencia del arte pictórico de la época en algunos de sus conceptos creativos, especialmente en algunos de los primeros trabajos operísticos de su catálogo. María García Laborada (1989) señala la introducción de fetiches expresivos como la redundancia en las miradas fijas, en las cuales centró la atención en ciertos momentos; sucede en la ópera *Erwartung*, a través del protagonista, que pide a su amante muerto que la mire. Este interés por la mirada humana y el horror en las expresiones también se aprecia en algunas de sus obras pictóricas de *Miradas (Blicke)*. Sus cuadros de la época *Odio* (1908) y *Recuerdo del entierro de G. Mahler* (1911) representan su visión expresionista de la realidad, pudiendo reconocerse en ellos personajes de mirada intensa y paisajes difuminados. La búsqueda del color con independencia de la figura de cada cuadro guarda relación con el interés por la melodía de timbres y la evitación de las construcciones armónicas sinfónicas (p. 64).

Pero una de las mayores influencias en la música de Schönberg fue Kandinsky, cuya obra inspira los rasgos del color de óperas como *Erwartung*. Y, habiéndose influido mutuamente en sus estilos, sus conceptos de expresionismo se remontan a épocas anteriores, especialmente en Schönberg. La relación con el concepto wagneriano de *gesamtkunstwerk* es muy notable en *Die glückliche hand*, en la que la idea de Schönberg era conseguir el concepto de obra de arte total a través efectos de luz, color y sonido. Con *Moses und Aaron*, la pretensión era crear la obra infinita perfecta, siguiendo igualmente el concepto wagneriano. Sobre esto último, Theodor Adorno (2006) comenta que el compositor encontró algunas complicaciones nacidas de su propio método compositivo, más apropiado para composiciones de melodías cortas y seriales incompatibles con su visión del melodrama (p. 463).

Como señala Paul Griffith (1978), su consideración por la homogeneidad wagneriana aparece retratada en algunos de sus escritos:

[...] Por tanto, llegó a estar claro para mí que la obra de arte es, como cualquier otro organismo completo, tan homogénea en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera. Al separar cualquier parte del cuerpo humano, siempre brota lo mismo: sangre. Al escuchar un verso de un poema, un compás de una composición, estamos en disposición de comprender el todo (p. 50).

Los escritos de Schönberg (1984) denotan confianza en la efectividad del concepto operístico de Wagner. El autor señalaba que la escucha musical permite entender también los valores transmitidos por el texto del libreto, implicando con ello que música, texto e imagen deben estar muy cohesionados (p. 27). Esta idea también está ligada a

sus creencias sobre psicología, composición musical y semiótica. En palabras del compositor: "*La música habla, con lenguaje propio, únicamente de cosas musicales - o, quizá, como lo creen muchos estetas, de cosas concernientes a la sensibilidad y a la fantasía-*." Uno de sus pensamientos sobre música y psicología era la posibilidad por parte de los psicoanalistas futuros de interpretar las ideas de los compositores mediante el análisis musical. Según el autor, de esta forma podrían descubrir lo que los compositores pensaron y sintieron en el momento de la composición de cada obra (p. 181).

Die glückliche hand es, según David Bordwell (1980) uno de los trabajos mediante los cuales se entiende la visión teatral y narrativa de Schönberg en la música, relacionada con el cine. Schönberg trató de convertir su obra *Die glückliche hand* en una producción cinematográfica. Una de sus ideas para esta ópera es la no sugerencia de símbolos, significados o pensamientos, de manera que la única posibilidad es jugar con colores y formas, ello inserto en un concepto de cine abstracto -y casi sinestésico- en el que estos símbolos serían sonidos para el ojo humano (p. 141). De hecho, esta ópera comparte el concepto de cine expresionista con películas como *Das Kabinet des Dr. Caligari* (1920), en la que pueden contemplarse decorados oscuros y praxitelianos.

También *Erwartung* guarda relación con el cine. Tambling (1984) comenta la semejanza de la parte final con el cine de suspense. En este fragmento, la mujer ve a su amante acercarse mientras disminuye la dinámica instrumental haciendo que la instrumentación se asemeje a un *fade out*, descendiendo cromáticamente y repitiendo la línea melódica constantemente. Por tanto, el expresionismo de la Escuela de Viena puede entenderse como un recurso dramático similar al suspense, a juzgar por la sensación de inacabado que transmiten algunas partes de las óperas (p. 70).

Otra de las características fundamentales presentes en *Die glückliche hand* o el *Cuarteto op. 10* es la relación de la propia obra atonal con el procedimiento introspectivo de Schönberg, relacionado con el auge del freudianismo. La separación con su esposa influyó en la historia de la obra, en la que se ve a un caballero que lucha contra un monstruo por su mujer, quien más tarde se marcha con otro hombre para después volver. Como explica Laborada (1989). El caballero la perdona, pero más tarde ella se marcha con un segundo hombre. De nuevo, el caballero pide a la mujer que regrese, pero ella da un puntapié a una roca que cae sobre su cuerpo y lo convierte en el monstruo del comienzo (p. 64). Mediante esta historia el compositor trabajó el concepto de la circularidad del sufrimiento, entendido de forma prácticamente autobiográfica.

La investigación de Tambling (1984) aclara algunos detalles sobre las distintas etapas de la música schöenberguiana; en ella es notable la influencia de Wagner, tanto en la forma de interpretar el leitmotiv como en los aspectos visual y teatral. De hecho, apunta hacia conceptos cinematográficos en trabajos como *Moses und Aron*, en la que pueden encontrarse motivos rítmico-melódicos relacionados con cada personaje y su psicología. En cuanto a la iluminación, Wagner da a este aspecto una importancia crucial, y se hace notar en trabajos como *Tristán e Isolda*, en la que las luces acompañan las tensiones de la orquesta. Lo mismo podemos comprobar en *Die glückliche hand*; en ella la luz cambia desde roja a amarilla y desde azul a violeta. Además, en *Moses und Aron* el responsorio entre dios y el pueblo es acentuado mediante la teatralización, ya que el movimiento de ambos resulta similar a la técnica cinematográfica (p. 72). De hecho, durante la composición de la ópera, en el baile alrededor del becerro de oro, Schönberg pensó en

introducir una secuencia de película.

Respecto a la relación de Schönberg y su obra con el contexto social, el autor pensó ampliamente en las dualidades que planteaba su trabajo con respecto al judaísmo. El conflicto de la representatividad, o más concretamente las representaciones superficiales de figuras que marcaron la historia del pueblo judío son dos de los aspectos más importantes que tiene en cuenta a la hora de crear los conceptos. Siendo un judío converso, a la hora de trabajar el libreto de *Moses und Aron* se inspiró en la historia luterana tradicional de la biblia y no en la traducción de Buber Risenzweig (p. 4).

Esta ópera aclara muchos aspectos sobre la relación de Schönberg con el judaísmo y la representación del pueblo judío y las imágenes religiosas. Schönberg trabajó en ella todo lo objetivo mediante la subjetividad. Según Adorno (2006), el autor amplió mediante las posibilidades escénicas y teatrales la idea de no aceptación del arte sacro por parte de la comunidad secular, paradójicamente acercándose al barroco -arte sacro- para crear el sistema dodecafónico. Reproduce las imágenes sacras de forma simbólica mediante la música. En el proceso de creación de esta ópera, Schönberg se percató de la necesidad de una visión subjetiva necesaria para crear la obra de arte infinita según el concepto wagneriano, y ello entra en conflicto con la naturaleza de las formas cortas con la que se corresponde el dodecafonismo; el resultado es una ópera muy fragmentada. Siendo compuesta entre 1930, el tercer acto parece estar ligado a la relación inestable de Schönberg con sus raíces judías (p. 463). Tambing (1987) comenta que la ópera refleja en ciertos momentos su creencia en dios y en otros la ausencia de fe. En concordancia con su vida religiosa, es posible que durante la dilatada etapa compositiva de este trabajo su fe pasara por distintos estadios, ya que después de convertirse al cristianismo en 1898 volvió al judaísmo en 1933 (p. 140).

Schönberg (1984) escribió: "*He demostrado en mis óperas Von heute auf morgen y Moses und Aron que cada expresión y caracterización puede producirse en el estilo de la disonancia libre*" (p. 244). Interpretando los textos de esta última, Fubini (2004) comprobó que dodecafonismo y judaísmo son en su imaginario musical dos cuestiones relacionadas entre sí a nivel ético y personal, y al mismo tiempo dos elementos vinculados con una necesidad de crear relacionada con la propia idea de la creación divina (p. 89).

Para concluir este apartado, un resumen de la vida de Schönberg en contraste con su concepto de lo artístico es el propuesto por Laborada (1989):

La estética de Schönberg tiene que ver con la belleza del grito desgarrador que plasmó E. Munch en sus cuadros, con la belleza de la convulsión interna que vivieron los artistas en vísperas de conflictos personales y nacionales. La música es tan desgarradora como la vida misma de un hombre que estuvo al borde del suicidio, convertido en lugar común de la psicosis freudiana de una época decadente. Todo lo que he compuesto -nos dice Schönberg- muestra cierta semejanza conmigo mismo (p. 11).

2.3.2.2 Influencia del atonalismo Schönberguiano en Berg y reinterpretación de la atonalidad en sus óperas

La visión teatral del atonalismo operístico en Berg es muy distinta a la de Schönberg.

Según Perle (1989), la búsqueda se enfocaba en su caso a conseguir una cierta sensación de tonalidad en algunos pasajes atonales; el compositor se tomó algunas licencias para alcanzar sus propósitos creativos en una buena parte de su obra, algunas como la duplicación de octavas o el uso del dodecafonismo de forma fragmentada, especialmente en la ópera *Wozzeck* (p.224). La reinterpretación del atonalismo schönberguiano por parte de Berg ha quedado reflejada en sus óperas, si bien *Wozzeck* o *Lulú* toman los conceptos compositivos y estéticos directamente de su maestro. En *Wozzeck* aplicó los preceptos estéticos del expresionismo germánico a la ópera tal y como sucede en el caso de Schönberg, y en *Lulú*, influido por el estilo de composición de su *Concierto de cámara* (1927) y su *Suite lírica* (1925-26) puso en práctica el dodecafonismo durante toda la obra, reinterpretándolo y creando una red de elementos que guardan correspondencias con personajes y situaciones (células asociadas a aperturas y cierres de cortina, así como a distintos personajes, sets seriales relacionados con determinados rasgos de los protagonistas...). Sobre su estreno en 1925, Muñoz (1998) comenta la forma en la que *Wozzeck*, primera de sus creaciones teatrales, revolucionó el mundo operístico de la época por su concepto social adaptado a las clases bajas y su cambio de visión dramática, enfocada por primera vez en la historia a denunciar una realidad social delicada:

Wozzeck es la primera ópera del siglo XX en la que los personajes ya no son héroes mitológicos ni figuras de guardarropía. Son «individuos corrientes», casi de crónica de sucesos, los que se debaten como «masa» dentro de las ciudades. La guerra ha dado como consecuencia un ejército-masa y unos habitantes-masa que ya no tienen oportunidades ni de volver a lo rural, ni de ascender en la ciudad. Están en la frontera de la nada como perdedores de una guerra y como extraviados en una existencia llena de dificultades. El argumento de la ópera de Berg, entonces, resume el panorama económico y político de quienes han quedado excluidos de la «buena sociedad» vienesa, siendo la tragedia anónima de un hombre anónimo de la masa (p. 267).

El meticuloso trabajo del compositor tiene distintas alusiones y significaciones metafóricas: los personajes representan la miseria de la clase obrera y los privilegios de los aristócratas. Los personajes de clase alta (el capitán, el doctor y el tambor mayor) simbolizan las distintas caras del control social: la autoridad despótica, la opresión, el orden y la ostentación económica. *Wozzeck*, su familia y compañeros encarnan a la clase baja. Todos ellos constituyen la estructura funcional y jerárquica de la sociedad.

Al igual que en *Die glückliche hand* de Schönberg, en *Wozzeck* también pueden encontrarse componentes autobiográficos en el personaje principal. La composición de *Wozzeck* se dio durante el periodo en el que Berg estaba en la milicia, etapa en la que trataba de dedicar tiempo a la composición de su ópera cuando tenía la posibilidad. Tanto la sociedad de *Wozzeck* como el propio personaje guardan una estrecha relación con la realidad alemana de mediados de los años 20. En cierto modo, Berg se sentía humillado en el servicio militar tal y como *Wozzeck* se sentía pisoteado por el tambor mayor en su vida personal.

Las distintas representaciones de *Wozzeck* en la época de su estreno son un completo éxito, fundamentalmente debido a la forma en la que la ópera refleja la realidad económica y social de su país en época de entreguerras. Pero su segunda ópera, la inacabada *Lulú*, no consiguió el mismo éxito que la anterior, a pesar de que, como

comenta Perle (1989), representaba el conflicto entre los instintos animales en el ser humano y los falsos valores derivados de la necesidad de orden moral de la civilización, una trama que sustenta una realidad distinta a la de la crisis social y económica, pero igualmente presente en la sociedad alemana de la época (p. 34).

En este trabajo también puede distinguirse un cierto componente autobiográfico y social, apreciable en los valores sociales superfluos de las clases pudientes. La dualidad instinto/orden se plantea desde una visión freudiana basada en el deseo sexual. Se propone la sexualidad como diferenciadora de clases, tal como muestra de la jerarquía social. Se consigue de la misma forma que se hacía en el *Don Giovanni* de Mozart, pero con un lavado de cara que la enlaza con la realidad social de la época (p. 57).

Por otra parte, y al igual que en *Die glückliche hand* o *Erwartung* de Schönberg, en *Lulú* pueden percibirse también rasgos cinematográficos. Perle señala la sincronización audiovisual de la secuencia fílmica: la música es palindrómica y pueden encontrarse correspondencias entre las propiedades numéricas al comienzo, durante la parte central y la última parte de la música cinematográfica. A la mitad exacta de esta música cinematográfica hay una fermata que simboliza una representación del periodo en el que *Lulú* estuvo en la cárcel (p. 150).

Al igual que Schönberg, Berg no finalizó la composición del tercer acto de esta última ópera, en este caso debido a que en sus últimos años no conseguía vivir de la música y atravesó una depresión. Schönberg continuó las partes del tercer acto en las que no hay música.

2.3.3 Contexto histórico segunda mitad Siglo XX:

Como se detalla a lo largo de este capítulo, en los trabajos operísticos de Schönberg y Berg pueden identificarse influencias cinematográficas. La herencia de los dos maestros se hizo notar en el cine a partir de los años 40, 50 y los 60, teniendo una etapa de especial desarrollo a nivel internacional en las últimas dos. El concepto del expresionismo alemán había podido contemplarse anteriormente en la estética/música de algunas películas de las primeras décadas de siglo, como *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) o *Metropolis* (1927). Pero a partir de la segunda mitad de siglo se rodaron algunos trabajos cinematográficos como *Freud* (1962), *East of eden* (1955), *Rebel without a cause* (1955), *Une femme est une femme* (1961) o *The cobweb* (1955), cuyas bandas sonoras están directamente inspiradas en el concepto de atonalismo de la Escuela de Viena. Adorno (2006) destacó la no repetibilidad de las células atonales como una de las características más fundamentales de la música cinematográfica, que Hollywood utilizó desde sus comienzos para hacer sus bandas sonoras (p. 463).

Sin embargo, desde el triunfo del cinematógrafo se dio un escaso respaldo de la música atonal. Durante la primera etapa del cine sonoro Schönberg se encontraba en uno de los periodos más activos de su carrera; entre los miedos que despertó el surgimiento y repentino éxito del cine en los compositores expresionistas externos al medio estaba que la película llegara a ocupar el lugar que tenía entonces la ópera como entretenimiento social. Chion (1977) señala uno de los complejos que se vivían en la composición académica más tradicional: la posibilidad de que el cine provocara la devaluación de la composición musical. En el otro lado se encontraban muchos compositores de cine, que eran contrarios al uso de música atonal en el largometraje,

movidos por el temor al rechazo de los espectadores (p. 421). Respecto a este divorcio entre los dos sectores, David P. Neumeyer (1993) sostiene que los compositores vanguardistas de la época no llegaron a formar parte de la industria incluso habiendo tratado de incorporarse en varias ocasiones. Según el investigador, esto se debe al abandono de la música intelectualizada de Schönberg y discípulos por parte de la cultura contemporánea de la época (p. 5).

Sin embargo y como comentábamos, el cine sonoro heredó algunos rasgos de la música atonal prácticamente desde sus comienzos. Pendergast (1977) comenta:

El miedo expresado en las disonancias del periodo más radical de Schönberg sobrepasa con creces el pánico que pueda experimentar jamás el individuo burgués medio: es un miedo histórico, fruto de la creciente catástrofe social. Algo de él aflora en las películas sensacionalistas, cómo en San Francisco, cuando se derrumba el techo del *Night Club*, o en *King Kong*, cuando el gorila gigante arroja por las calles el metro elevado de Nueva York (p. 42).

2.3.4 Contexto social de los autores

Sobre los autores de las películas de la segunda mitad del Siglo XX cuya banda sonora incorpora música atonal, no se dispone de investigaciones suficientemente densas. Pero en materia de música cinematográfica y atonalismo en la Alemania del Siglo XX, Hans Eisler fue uno de los compositores y teóricos más importantes junto a Theodor Adorno. Su pensamiento condicionó a compositores de música autónoma e incidental. La idea de Eisler en cuanto a la música atonal en el medio fílmico estaba relacionada con su funcionalidad estructural y expresiva, y en sus escritos promovía la necesidad de que el atonalismo llegara a las masas y se impusiera. Para él, la mecanización cinematográfica iba en sentido contrario al avance de la música contemporánea, cada vez más extraña para el público, generando también un efecto de abstracción en los compositores, quienes progresivamente encontraban menos interés en la tarea de facilitar la comprensión de aspectos técnicos y estéticos al público.

Junto a Adorno, Eisler escribió *Composición para el cine* (1947); un trabajo en el que ambos muestran su desacuerdo con determinados aspectos que abundaban en las producciones cinematográficas, si bien bajo su criterio podrían ser resueltos mediante el uso del atonalismo. Entre los más importantes están el uso del leitmotiv, la melodía, la eufonía, la *Stock Music*, los clichés y la interpretación estandarizada. Uno de sus conceptos historicistas más destacados es la evolución perceptible en la música entendida como conversión de bienes culturales de las clases medias en productos del mercado del entretenimiento (p. 49).

Si bien no la información general sobre compositores con escritos teóricos no es abundante, también ha sido posible encontrar información sobre Einsestein; Borwell (1980) utiliza la visión musical del autor para compararlo en cuanto a usos musicales con Wagner y la idea de arte total. Si bien en el cine el texto, la música, la melodía y la armonía definen el nivel narrativo, la música de cine debe aumentar el relieve de lo que no puede expresar la trama, como sucedía en Wagner. Si bien el autor fue una inspiración para Einsestein, sus medios de cara a la composición cinematográfica son distintos: un ejemplo es la expresión de temporalidad, para la cual el autor hacía uso de la analogía. Sin embargo, la ópera wagneriana consigue estructurar el drama controlando la duración de cada parte de con una precisión matemática en los tiempos.

El valor de los distintos componentes del drama también cambia de un autor a otro: según el modelo wagneriano, una película podría corresponderse con una obra operística, pero en los escritos de Eisenstein la conceptualización de la película es más cercana a la idea de música pura. Por tanto, mientras Wagner necesitaba de la acción, Eisenstein prescindía de ella (p. 143).

2.3.5-Contexto social en el público

Con el abaratamiento de las entradas y la incorporación de clases sociales más humildes a las salas de cine, cambiaron también las temáticas. Con la llegada del cine, las historias mitológicas o representativas de las clases privilegiadas ya no eran exclusivas, y se incorporaron tramas bélicas, fantásticas, sociales, etc.

2.4. Experimentos cinematográficos sobre narratividad musical y simbolismo durante el Siglo XX

Son varios los investigadores que en sus publicaciones han señalado los diferentes experimentos presentes a lo largo del Siglo XX en la música atonal en cine: Jeremy Tambling, Russel Lack, Breixo Viejo, María de Arcos, Roy M. Pendergast... en este apartado se recopilan y ponen en común sus escritos para esbozar la historia del Siglo XX en relación con los experimentos atonales y sus usos en el formato de la música incidental:

Uno de los experimentos más tempranos en materia de mimesis y música incidental fue el ya mencionado proyecto Film Music en 1940. Durante su transcurso, Eisler compuso la música de *White flood* de Lionel Berman, Ben Maddow y Sidney Meyers, y su banda sonora -*Khammer symphonie*- fue compuesta haciendo uso de la técnica dodecafónica. Con ella demostró que el dodecafonismo perdía su impacto negativo en el público al ser aplicada al medio cinematográfico. También se estudió la percepción de la película con la voz en *off* y gradualmente eliminándola por fases para comprobar si el producto audiovisual seguía resultando coherente; la crítica fue positiva a este respecto.

En 1955 Leonard Rosenman compuso la música para *The Cobweb*, analizada en este trabajo. Para ambientar algunas de sus escenas utilizó, como dice Lack (1999) "una especie de expresionismo" para revestir el entorno del manicomio de una organización serial de los sonidos. Según Lack, la altura de las notas encajaba adecuadamente con la idea de neurosis (p. 214). Ese mismo año, Elmer Bernstein escribió la partitura para *The Man with the Golden Arm*, también parte del capítulo de análisis. Se trata de una película en la que usa un lenguaje dodecafónico heredero de Schönberg. Sobre este trabajo, Royal S. Brown (1994) comenta:

Como sugirió Lalo Schifrin, la atonalidad se aparta tanto de la "norma" para los oídos de la mayoría de la gente, que su uso en el cine se ha limitado casi exclusivamente a situaciones anormales, por decir lo menos (la ópera parcialmente atonal de Berg en 1925, *Wozzeck*, que trata sobre la locura y el asesinato, y su mucho más sistemáticamente atonal, e incluso sórdida, *Lulú* de 1934, parecen haber establecido un modelo a seguir para el cine). El largometraje narrativo, *The Cobweb* (1955) de Leonard Rosenman, respalda una narrativa ambientada principalmente en una institución mental (p. 176).

Pero si Schönberg y Su pupilo Berg se acercaron al cine especialmente en la conceptualización de algunas partes de sus óperas -y a pesar de las diferencias entre operistas y compositores cinematográficos- la música de ambos maestros influyó también en el medio. Chion (1997) comenta las influencias schönberguianas en Michel Legrand al crear la música para la película *Une femme est une femme* (1961). El segundo elemento musical de la banda sonora contiene pasajes que evocan la *Noche transfigurada* de Schönberg. Según el investigador, la tragedia se encuentra en el contraste entre la música expresionista y los paisajes soleados en la imagen (p. 341).

Pierre Jansen compuso la música para *La mujer infiel* en 1968, y para ello utilizó música atonal y tonal: la técnica atonal aparece con el sentimiento de traición que siente el personaje por la infidelidad de su mujer. Sin embargo, Jansen decidió componer un acompañamiento tonal para narrar la aventura amorosa de la mujer. Según el trabajo de María de Arcos (2006) el compositor interpretó las disonancias de séptima Mayor o segunda Mayor como plácidas para el oído, y es por ello que elige la tonalidad para ambientar el romance (p.137). Con similares influencias, Jerry Goldsmith obtuvo el *Oscar* por su música para la película *The Omen* en 1976, para la cual utilizó el lenguaje atonal inspirándose en el estilo de Schönberg, Berg y Webern entre otros compositores (p.151).

2.5. Relación de compositor y público

El distanciamiento del público con los teatros operísticos se produjo ya entre 1900 y 1910 con las óperas de Richard Strauss *Salomé* y *Electra*. En las últimas décadas han sido varios los investigadores que han estudiado la ruptura: Chion (1997) justifica las escasas contribuciones al atonalismo en el cine hasta 1985, haciendo alusión a la preservación de elementos dramáticos clásicos:

La escasez, hasta el momento, de música atonal tiene mucho que ver con la renuncia del compositor (y casi con seguridad del productor) a romper con la herencia del dramatismo y emoción que tanto tiempo lleva establecida (p. 421).

Comenta también la forma en la que la diferente percepción del oído y la vista en el cine hace que la música serial genere sensaciones diferentes en el espectador:

Está claro que el paso de una idea concebida para la música y concerniente a valores puros (como la altura tonal o la duración) a una esfera de imágenes concretas, no puede sino producir efectos diferentes. Por una parte, ello ocurre porque la vista no tiene las mismas propiedades que el oído y porque el juego de relaciones matemáticas entre intervalos no es percibido igual por el oído que por los ojos. Por otra parte, el ojo no se caracteriza por la imposición absoluta de un rasgo sobre los otros, su predominio, como es el caso del ritmo o la altura tonal respecto a la música (p. 296).

Pero más recientemente, en el ámbito de la música académica contemporánea española, Tomas Marco (2002) define el de nuestro tiempo como un arte que tiene el único fin del disfrute puramente racional; la música tiene ahora un componente científico y pretende encontrar nuevas versiones de sí misma constantemente. Para el compositor, la música atonal no está suficientemente extendida debido a un problema de comunicación social:

Apenas ahora empezamos a ser conscientes de que el arte creativo ha retrocedido notablemente en su difusión, conocimiento y uso social, y de que de ello no tiene la culpa, como repetidamente, y no menos interesadamente se señala, su cierto hermetismo en la época de la modernidad, sino, por el contrario, los hábitos comunicativos y sociales de la posmodernidad (p.389).

Alejandro Román (2011) también justifica la ruptura compositor-público señalando la falta de comunicación entre ambos:

[...] en toda expresión artística innovadora con vocación e intención comunicativa no pueden perderse nunca ciertos elementos comunes que pertenecen tanto al bagaje cultural del emisor como del receptor, algo que fue norma habitual en las corrientes más vanguardistas del pasado siglo XX, Darmstat y el serialismo integral, lo cual ha provocado una ruptura casi insalvable entre compositor y público. Es una ruptura que aún padecemos, dados determinados pensamientos absolutistas basados en la negación más rotunda del valor de la comunicación musical [...] (p. 104).

3. Aspectos y categorías diferenciadoras en ópera y cine

Como productos teatrales, musicales y visuales supeditados al consumo social, la ópera y el cine guardan en común algunos rasgos que resulta importante señalar; igual de necesaria es la labor de profundizar en aquellos que marcan las distancias entre sus respectivos modelos dramáticos. Por ello, el punto de partida en este capítulo es concentrar todo lo escrito en referencia a modo de marco teórico. Sirva esta concretización para representar algunos de los apartados de la primera fase analítica del trabajo.

También es importante aclarar lo que aquí se nombra como “aspectos diferenciadores”: son las cualidades propias del funcionamiento de la música de la ópera y del cine que irremediamente implican diferentes usos en los mismos (manejo de las estructuras, ensamblaje voz-instrumentación, diégesis, proporción tonalidad/atonalidad, capacidad de evolución en los *leitmotifs*, etc). En la bibliografía seleccionada para la elaboración de la tesis hay aspectos del análisis para los que no disponemos de literatura científica, por lo que no serán abordados en este capítulo; sí se profundizará en cada uno de ellos en la parte analítica. Las partes de la ficha de análisis que no se han encontrado en la bibliografía son:

- 1) Tensiones y distensiones tímbricas
- 2) Funciones narrativas según Alejandro Román.

Es preferible mostrar así la información recabada para que resulte más sencillo comprender la parte del análisis, pero también para que cada investigador pueda regresar a esta parte una vez estudiados los análisis de la primera fase, en caso de que necesitare contrastar lo documental con lo experimental. En cualquier caso, todas las informaciones sobre aspectos diferenciadores serán contrastadas con las obtenidas mediante el procedimiento analítico en el capítulo de discusión:

Una buena parte de las publicaciones seleccionadas para este trabajo arrojan luz sobre las posibilidades operísticas o cinematográficas en un sentido amplio. En esta comparación, la ópera se encuentra -especialmente debido a su aspecto teatral- en una situación más constreñida que el cine. Las limitaciones espaciales y temporales reducen también su capacidad de generar una ficción similar a la que crea el montaje. De hecho, algunos compositores de ópera han reclamado distintos espacios para el melodrama con la idea de mejorar las posibilidades de movimiento. Stockhausen se inspiró en partes recónditas y exóticas del planeta, en el espacio y en el átomo. En ocasiones recurría a fantasías y espacios irreales. Su idea de ópera, por lo tanto, necesitaba de lugares abiertos. Para él, sin una evolución de los espacios teatrales no existiría progreso en la música escénica (Mya Tannembaum, 1985). Pero incluso si se lograra extender la idea de establecer las representaciones operísticas en campo abierto, las limitaciones espaciales no dejarían de ser muy superiores a las cinematográficas, ya que en el medio existe una libertad ilimitada gracias a los procesos técnicos de postproducción y montaje.

Sin embargo, en el contexto histórico y cultural en el que aquí se estudia, la ópera es similar a un medio de masas como lo es hoy el cine. En el siglo XVII, tras el triunfo de la ópera veneciana, se crearon formas de composición musical y teatros adaptados a un modelo dramático que se extendía por diferentes países, mientras cada capital tomaba

ejemplo de Venecia. De esta forma, la ópera veneciana adquirió variantes del estilo original a medida que se desarrollaba en otros territorios. Así mismo, y siendo ópera y largometraje dos productos artísticos que representan una historia o ficción, comparten también una estructura temporal narrativa y un sistema de producción similar, ambos derivados de su naturaleza narrativa. Pero también se asemejan en lo que Tambling (2011) define como “*la unión del efecto y el afecto*”, o “*la recreación de ilusiones que transportan al espectador al mundo de las pasiones.*” Los distintos rasgos en común hacen que sendos tipos de drama tengan consumidores potenciales semejantes (p. 110).

A un nivel más amplio, podrían destacarse varias categorías musicales-dramáticas en las que se dan aspectos similares y diferenciadores (que más adelante se muestra en la tabla del análisis):

Una de ellas sería “Tensiones/ distensiones de tipo estilístico, armónico, rítmico” (y en relación con las “Tendencias sobre la temática en relación con los usos musicales”). En el caso del cine, han sido recogidas distintas informaciones en varias publicaciones: para Tellez (2013), el cine y la ópera tienen formas diferentes de abordar la ficción, siendo el primero más discontinuo y fragmentado. La razón de esta discontinuidad es la forma en la que se interpreta la representatividad en cada uno. En ópera, el personaje es también intérprete de la música, mientras que en cine la interpretación es parte de la naturaleza que construye al personaje, siendo la música la que lo alude de distintas formas, si bien no interfiere tan profundamente en su figura (p.36).

Tal y como se menciona en el capítulo 2 de este trabajo, Chion (1997) señala, sobre *Une Femme este une femme*, la evocación de la *Noche transfigurada* de Schönberg en el segundo elemento musical de la banda sonora. Según el autor, la sensación de tragedia en esta película se produce debido a la contraposición de la música nocturna con los paisajes soleados que se aprecian en la escena. Hay un tercer elemento musical en la Banda sonora cuyo pulso rítmico está desplazado. Chion comenta el parecido con el *Divertimento* de Bartok, si bien la idea está malograda -para el investigador-, debido a que la unión de este tipo de música con el suspense y la acción no resulta coherente (p. 341).

El rol de la música en relación con la narratividad también genera distancias: en términos generales, el uso de la música para fines dramáticos es más puntual en el cine, ya que en la ópera tiene un papel imprescindible en relación con el libreto. En el largometraje, la música acompaña al elemento visual reforzando momentos concretos. Según Van Der Lek (1991), precisamente a consecuencia de esta priorización de la imagen, la música diegética también se percibe de forma distinta. Es cierto que ambos modelos de drama comparten la diégesis, pero la posición dramática en cada uno se trabaja de forma diferente, siendo que en la ópera lo diegético representa la acción mientras en el cine la ilustra (p. 3). Van Der Lek comenta también las diferencias en la forma de escenificación dramática. El cine es un producto cuyo consumo se produce una vez que las labores de edición del largometraje están finalizadas, lo cual permite al equipo creativo un nivel de perfeccionamiento muy profundo, mientras que el impacto de la ópera en el público depende integralmente de la producción en vivo (p. 6). Pero la forma en la que el drama se presenta a sí mismo es para el autor otra de las cuestiones que abren la brecha en los usos musicales. En la película, la acción está introducida por la fotografía, mientras que en la ópera son la música y el canto los elementos que coordinan a los demás. En la película, los planos y la imagen son elementos cuyo impacto en el espectador consigue

la transmisión de distintos tipos de sentimientos sin necesidad de recurrir al texto. Sin embargo, es precisamente ese ánimo operístico de expresar los sentimientos de la acción lo que justifica el canto en el melodrama. Debido a ello, se enfatiza en este caso la parte musical como expresión, más allá del discurso (p. 6).

No obstante, tanto en la ópera como en el cine podemos encontrar asociaciones voz - instrumentación similares: en su estudio, Román (2011) señala que en el cine, la melodía de un instrumento puede estar en ocasiones asociada a uno de los personajes, pudiendo ser considerada una expresión de su persona o bien de su voz en forma de música. También es frecuente la asociación de un determinado número de instrumentos a un determinado número de personajes en la imagen, que dialogan al mismo tiempo mediante fraseos melódicos que pueden ser intercambiados o dialogados. En este segundo caso, cada instrumento es una "*prolongación expresiva de la voz del músico*" (p. 219).

El cine y la ópera también coinciden en la parte del diálogo: ambos tienen partes habladas, aunque en ópera sean excepcionales. A pesar de esta similitud en lo teatral, la música diegética puede estar mejor integrada con los demás tipos de acompañamiento melódico en la ópera, precisamente porque su aspecto teatral está más acentuado. En este nivel de integración influyen las limitaciones espaciales: el escenario es el mismo durante todo el drama, e incluso siendo móvil en algunas representaciones, no tiene la posibilidad de cambiar la sensación espacial constantemente como sucede el cine. De hecho, según comenta Korngold en su estudio (1991), podría interpretarse que el cine es una estilización del melodrama, y la integración de la música diegética con los demás tipos de acompañamiento puede interpretarse como una adopción de un principio estético operístico traspasado a lo fílmico (p. 193). La integración de la música diegética también es más uniforme en la ópera que en el cine, teniendo en cuenta que en el plano real toda la música de la ópera es diegética desde la experiencia del público. Al situarse la orquesta en el foso y hacer un continuo comentario de la acción, cualquier melodía es susceptible de percibirse como diegética.

En lo tocante a la estructura de la música y en relación con el uso del leitmotiv, también se estudian las diferentes relaciones: Manuel Valls (1986) comenta:

La música cinematográfica se vincula a la perpetuidad al complejo de elementos que participan en la cinta, cuya suma produce esta superior entidad mental que es la música <<incidental para la escena>> que precisamente por ser incidental (¿y por qué no accidental?), puede suprimirse sin afectar a la esencia de la pieza y por ende de la representación obra teatral (p. 24).

En cine y teatro se aprecian aspectos similares dentro del tejido estructural: tanto la tensión como distensión están relacionadas con aspectos de la representación dramática en cine y ópera. Es por esto que -a diferencia de la música autónoma- esta no tiene tensiones y distensiones libres, sino reguladas por la imagen. En cine podemos percibir una macroestructura musical similar a la recogida en las óperas de Wagner, en las que el preludio inicial tiene todos los leitmotivs que después se desarrollan de diferentes formas durante el drama. En cine se aplica este mismo concepto en los títulos de crédito iniciales y finales. A nivel general, también se señala la forma de establecer

las estructuras melódicas en la ópera clásica, comparándolas con el cine; en la ópera, las frases de los personajes se acompañan con cadencias perfectas, mientras que en el cine es más abundante la suspensión tonal, que se consigue interrumpiendo los movimientos cadenciales. Téllez (2013) comenta la percepción -aplicable a ópera y cine- de “hiperrepresentación” (aparición de determinados motivos musicales en cada circunstancia vivida por los personajes), pero mientras que en la ópera cada figura del drama es a la vez música y personaje, en el cine los leitmotifs se ajustan más a cada protagonista y situación (p. 37).

3.1 *Lulú y Wozzeck*

Pero las formas musicales están supeditadas no solo a la narratividad que ofrece la imagen y la trama, sino a los fraseos de los personajes, los versos... en definitiva a la dimensión verbal del drama. Cada pausa o respiración de los protagonistas articula la forma en la que funciona la música en cada momento. Pero ello es compatible con estructuras coherentes en duración; como se comenta en anteriores capítulos, *Wozzeck* es uno de los casos en los que pueden percibirse formas adaptadas a tiempos casi cinematográficos. Tambling (1984) explicita la idea de Berg para *Wozzeck*, un trabajo que posibilitaría la filmación de cada una de sus partes, tal y como sucede en los trabajos de cine. Por tanto, la mera forma de concebir la ópera se corresponde con las técnicas cinematográficas modernas (p. 76). De hecho, el propio Berg comentaba sobre este trabajo, que la relación de la secuencia fílmica y la música es casi simétrica. Perle (1989) lo explica en su investigación: “*la acción y la música son sincronizadas aquí con una precisión que anticipa los temas de banda sonora grabados de una película moderna*” (p. 150). Como ya se ha señalado, este autor realizó un análisis profundo de *Wozzeck* y *Lulú*, contemplando cada una de sus técnicas de composición y propiedades miméticas y escénicas. En esta segunda, el orden y la jerarquización afectan a cada una de sus partes. Tanto la música como el escenario tienen propiedades palindrómicas, y puede comprobarse una correspondencia simbólica en la parte de la música cinematográfica dentro de la ópera: a la mitad exacta de esta parte musical, hay una fermata que representa el periodo en el que Lulú está en la cárcel, simbolizado con notación no convencional (p. 150). Los simbolismos que aporta la música en este trabajo son extremadamente complejos: hay un dueto entre Lulú y Marquis, un *apasionato* en la primera escena del II Acto, *arietta* que ajusta el rechazo de la proposición de Marquis y la consecuencia de dicho rechazo (p. 149). También se usan distintas formas musicales asociadas a diferentes clases sociales: hay una *passacaglia* y una fuga, dos formas originales de las épocas barroca y preclásica, condensadas en una recreación neoclásica. Sobre el uso de la música, Téllez (2013) señala que los distintos fraseos aluden a personalidades diferentes según la tonalidad. La modulación se desarrolla gradualmente junto con el avance de la trama. Y como hilo conductor está la forma general, que se concibe como la del círculo, metafóricamente aludiendo al sufrimiento como un dolor constante (p. 242).

Pero de igual forma, el expresionismo -en su origen y como término acuñado para referirse a la expresión- marca una diferencia en tanto que complejidad en el caso la música operística. En el tratado de armonía de Schönberg, puede comprobarse la importancia que atribuía a valores como “*el timbre, los acordes de múltiples sonidos, la tendencia a la complementariedad en la sucesión de los acordes, la disposición abierta de*

la disonancia para mitigar su efecto, la dimensión de la disonancia, los acordes de cuarta” (Laborada, 1989). La investigadora comenta:

La enorme variedad de elementos que en su momento aplicó en sus piezas para piano op. 23, cuando comenzaba a experimentar sobre la técnica dodecafónica, fueron después aplicados a la ópera: el cine bebió del concepto Schönberguiano aplicando la irregularidad y el constante cambio (p. 11).

Según Boss (2013), en *Moses und Aron*, el autor contrapone dos leitmotivos referentes a los dos hermanos para dramatizar el conflicto entre ambos. Todo ello con un sistema también muy dual -el dodecafonismo- simétrico y al mismo tiempo abstracto (pp. 31-58).

3.2 La estructura en cine

En el caso del cine, la estructura musical, a pesar de que no es una parte constituyente del drama *per se*, tiene otro tipo de complejidades dadas por la construcción formal de la imagen. Como comenta María de Arcos (2006):

Si la regularidad rítmica y formal eran la norma en los siglos XVIII y XIX, en el XX la música tiende a las desviaciones rítmicas y a la irregularidad en la forma. Este concepto rítmico funciona a la perfección en la música audiovisual (p. 32).

Hablamos entonces de un montaje “no métrico” que, tal y como comenta Román (2005), suele tener:

a) Continuos cambios de compás; b) Uso frecuente de compases de amalgama; c) Cambios de tempo frecuentes para adaptar la forma musical a los cambios de plano; d) Formas musicales generadas no convencionales; e) Vaguedad temática; f) Atematismo en las secuencias con diálogos; g) Formas musicales generalmente breves y esquemáticas; h) Ausencia de repeticiones internas; i) Irregularidad en la estructura formal; j) Aparecen formas rapsódicas y aforísticas (p. 244).

Al respecto de la estructura de bloques musicales y del montaje no métrico en cine, el investigador comenta que la forma cinematográfica en la que se introduce el bloque musical proporciona la forma del mismo, por lo que es importante observar la relación entre forma en la imagen y forma musical:

Un bloque musical que ocupa un único plano (bloque-plano), otorga una especial relevancia a dicho plano, a modo de subrayado de la imagen; un bloque que ocupa una secuencia (bloque-secuencia), acompaña ésta y le otorga un significado nuevo, separándola de las que le preceden y anteceden, etc (p. 131).

Poniendo las estructuras musicales del cine en relación con la narratividad, se encuentran ciertos aspectos que lo acercan con la ópera. Según Téllez (2013), la aria operística sería equivalente al primer plano en el cine, siendo la parte del melodrama en la que el personaje es el centro de la escena. Esto lo relaciona con la música del cine, - que produce un “espesamiento emotivo” - junto a las imágenes de primer plano (p. 42).

Además, ambos utilizan distintos tipos de recursos musicales para ofrecer significados narrativos complejos. Según comenta Felipe Hernández Giménez (2003) sobre el caso concreto de *Wozzeck*, la ópera posibilita jugar con elementos dramáticos más amplios que los dispuestos por la obra teatral en la que se basa (*Woyzeck*, de George Buchner). El autor reconoce tres tipos de motivos en la obra: motivos relacionados con un personaje, motivos caracterizadores de una escena y motivos que se extienden a lo largo de la obra o que interrelacionan escenas distintas. Dentro del primer tipo, habla de las muletillas de los personajes que son musicalizadas con las mismas melodías en cada momento en el que se escuchan. El segundo se vincula con situaciones que se repiten a lo largo de la ópera, y el tercero está constituido por correspondencias metafóricas que aportan información profunda al aspecto visual operístico. Este último tipo de motivo es el que más acerca el trabajo de Berg a la capacidad cinematográfica de apoyar la narratividad de la imagen con nuevas capas de significado (pp. 126-129). Un ejemplo sería el primer acto, cuando el telón permanece bajado y suenan acordes que recuerdan a la melodía del romance del Tambor Mayor con la esposa de Wozzeck: en este caso, la música aporta información, pero se prescinde del elemento visual. Este ejemplo también sirve para mostrar la forma en la que los interludios no solo funcionan como nexos musicales de partes más grandes de la ópera, ya que también tienen la posibilidad articular cambios entre diferentes partes (p. 141).

Refiriéndonos a las libertades y limitaciones de la ópera en sentido estricto, podemos encontrar información variada en la bibliografía. Si cine y ópera comparten las partes habladas, a su cercanía conceptual también da crédito la ópera fílmica, donde la música ha de estar en una posición similar a la imagen y no subordinada. Según Van Der Lek (1991), hay 5 tipos de posibilidades que acercan la música del cine y la de ópera:

- 1 Toda la acción Toma parte del Canto.
- 2 Parte de la acción toma parte del Canto.
- 3 La acción incluye música vocal diegética.
- 4 La acción incluye música instrumental diegética.
- 5 El estilo musical (p.9).

De hecho, como comenta Villanueva (2011), “[...] *la hibridación de la ópera y los medios audiovisuales es posible debido a que comparten principios comunes que constituyen su razón de ser artística. [...]*” (p.71). En este sentido, una de las equivalencias se encuentra en el caso del canto en la ópera y el de la imagen en la película. Partiendo de ello, la omisión de la palabra en cine -limitando la expresión a las imágenes- sería similar a eliminar todos los elementos que funcionan simultáneamente en el melodrama, de modo que el canto aportara información sobre lo que sucede en escena. Incluso los sentimientos de los personajes pueden ser representados en la imagen del cine y el canto de la ópera (p. 9).

La sensación de temporalidad que generan el teatro y el cine también es -teóricamente- un factor de diferenciación: la investigación de Metz (2002) es rigurosa, pero es necesario manejarla con ciertas precauciones. El autor destaca que el transcurso del tiempo es más cercano al de la vida real en el teatro, si bien es una cuestión meramente perceptual en el caso del cine. En el teatro, el transcurso del tiempo que viven los personajes es el mismo que pueden interpretar los espectadores. De hecho, el

investigador sostiene que la alternancia de música y silencios puede causar en el cine un efecto de distanciamiento temporal. Sin embargo, en la ópera la música suena constantemente, lo que produciría una sensación más cercana a las horas del reloj. Pero los fundidos a negro y otros tipos de enlace también generan sensación de transcurso temporal en cine. Se centra aquí en la coherencia formal y la narratividad en conjunción con la prestación de lógica a la forma mediante nexos musicales; en la ópera, los nexos son establecidos en una forma teatral: cierre de cortinas, interludio musical entre un número/acto y el siguiente... (p. 78).

Para Metz, el concepto de la realidad y el espacio dentro de la ficción teatral es similar a la percepción del paso del tiempo. En este sentido, la experiencia cinematográfica es más natural, ya que el escenario aporta sensación de realismo, a diferencia de lo que sucede en el teatro, cuyo recurso más cercano sería la profundidad del propio escenario y los trampantojos. Asimismo, en este caso lo escénico está limitado a la perspectiva que tiene cada persona del público.

Según el investigador, la reproducción teatral de la vida no resulta realista, principalmente debido a que su mera ejecución forma parte de ella:

Ahí están los entreactos, el ritual social, el espacio real de la escena, la presencia real del actor; todo ello tiene un peso excesivamente grande como para que la ficción desarrollada por la obra se reciba como real. El decorado, por ejemplo, no produce el efecto de crear un universo diegético, no es más que una convención en el interior del mundo real (podríamos añadir, desde una misma perspectiva, que lo que llamamos ficción en el cine es la diégesis, mientras que en el teatro la ficción solo lo es en el sentido de convención y con idéntico carácter que hay ficciones en la vida cotidiana, como las convenciones de la cortesía o de los discursos oficiales). El espectáculo cinematográfico por el contrario es completamente irreal, se desarrolla en otro mundo, es lo que Michotte alude a la segregación de los espacios: nada tienen en común el espacio de la diégesis y el de la sala (que engloba al espectador), ninguno de los dos incluye o influye al otro, todo acontece como si una barrera invisible pero estanca los mantuviese totalmente aislados (p. 38).

Como se comenta en la introducción, Téllez (2013) señala como perteneciente a lo escénico todo aquello que no cubre el espacio del teatro. Debido a esto, el “fuera de campo” es una extensión que abarca todo lo que no cubren los límites espaciales (p. 25). Volviendo a Metz y en referencia a la sensación de realismo en lo teatral, señala:

El teatro es demasiado real, y por ello las acciones teatrales solo ofrecen una débil impresión de realidad; inversamente, como señala Jean Leirens, la impresión de realidad que nos proporciona el film no se debe en absoluto a una fuerte presencia del actor, sino, por el contrario, al de débil grado de existencia de estas criaturas fantásticas que se agitan sobre la pantalla, incapaces de resistirse a nuestra constante tentación de investir las con una <<realidad>> que es la de la ficción (noción de <<diégesis>>), con una realidad que no surge sino de nosotros, de las proyecciones y de las identificaciones que se mezclan con nuestra percepción del filme (p. 37).

Relacionando este “fuera de campo” con la sensación de realidad o ficción pura,

encontramos trabajos operísticos que podrían considerarse fuera de campo de principio a fin. *Tristán e Isolda* sería un ejemplo, ya que su mero concepto no puede materializarse en escena. Pero en el segundo acto de *El anillo del nivelungo* también hay sucesos que podrían considerarse fuera de campo: la acción es tan intensa que sus efectos no pueden ser representados de forma fidedigna en un escenario convencional.

La independencia con respecto a la acción también es, según Metz, una particularidad de la música cinematográfica: en la ópera, las dinámicas de la orquesta se adaptan a la tensión que transmiten los personajes mediante lo que verbalizan, pero también a través de la intensidad con la que se produce el canto, esto último en base a aquello que piensan o sienten. También se adaptan a los momentos las partes solo instrumentales, según si sugieren mayor o menor tensión/ distensión, misterio, etc. En cine, la música también se adapta al diálogo de los personajes y a sus situaciones, pero su uso no depende por completo de los protagonistas, y por ello, la melodía no está tan ligada a la acción a nivel general (p. 34).

4. Implicaciones simbólicas en ópera y cine

No solo se puede encontrar aspectos en común y diferenciadores entre la ópera y el cine teóricamente; también hay conceptualizaciones sobre semiótica y narratividad musical que favorecen la posibilidad de establecer distintas conexiones entre ambos. Para comenzar este apartado es importante aclarar el significado de “implicaciones simbólicas”: junto con la imagen, la música tiene la capacidad de generar códigos que se interpretan dentro del conjunto de sonidos e imágenes, pudiendo atribuirse a cada código referencias o significados concretos. Determinadas interválicas, melodías o tímbricas instrumentales pueden ser utilizadas para acompañar y reforzar atmósferas, sensaciones, estados emocionales, sucesos, etc. Por ejemplo, las tímbricas de instrumentos como el glockenspiel, la celesta o el vibráfono se usan para acompañar las partes de ensueño, pensamiento o fantasía, mientras que el xilófono en notas agudas y rápidas suele utilizarse para atribuir connotaciones de muerte a ciertas escenas.

Este capítulo parte de la necesidad -primeramente- de aunar y contrastar los escritos de los distintos académicos sobre el atonalismo y sus implicaciones simbólicas, así como conjugar diversas visiones críticas para después comentar lo estudiado respecto a las mismas en ópera y cine. Además, es preciso ahondar en el atonalismo como cliché cinematográfico para después mostrar distintas posibilidades en lo que a usos refiere, ello en relación con las implicaciones simbólicas de la música atonal y dodecafónica.

4.1 Introducción social y consumo

Si se estudian las implicaciones simbólicas en el lenguaje atonal, es importante acudir a sus orígenes como descripción estética de lo desgarrador. Laborada (1989) comenta:

Efectivamente el expresionismo, como movimiento literario, pictórico y musical, surge de la necesidad de expresar la violencia, miedo, crisis emocional... que vivieron muchos artistas por la época que atravesaban... la música era un reflejo del rechazo a este por parte de la sociedad y de sus problemas personales (p. 200).

Este rechazo, según argumenta Daynes H. (2011) atiende al descarte del orden clásico tonal. El atonalismo no está basado en la jerarquía de los armónicos naturales de los sonidos, como sucede en la música tonal. En el atonalismo no hay una guía más allá del orden que establece Schönberg en su conceptualización del método (pp. 70-71). Tambling (1984) plantea el dodecafonismo como una corriente cuyas ideas supusieron una rebelión frente al sistema capitalista como orden económico que objetiviza todas las formas de arte subjetivo. El dodecafonismo huye de dicha objetivización desde su rasgo más primario, que es precisamente la subjetividad que aporta en tanto en cuanto se deshace del marco de significados atribuidos a la música tonal. En este sentido, el investigador señala que el atonalismo como composición musical abstracta, cumple la función más importante del arte. Pero también había otros pensamientos: en el caso concreto del atonalismo en la ópera, el poeta y dramaturgo alemán Bertoldt Bretch señalaba que la música es la parte del melodrama que convierte en irracional un producto cuyo componente visual es racional. Por tanto y según su visión, la música es subjetiva y resta objetividad al resto de componentes de la ópera (p. 95).

Sobre el caso del cine, Fraile (2005) comenta la tendencia crítica de algunos teóricos favorables a la idea de autonomía para la música (Eisenstein, Balázs, Kracauer, Morin, Martin), sobre la estética de la música cinematográfica heredera de la ópera y la opereta del Siglo XIX que comentaba permanentemente la acción. La forma de acompañar la parte visual de este tipo de música fue tomada por el cine clásico norteamericano desde sus primeros años:

El sinfonismo clásico hollywoodiense se basa precisamente en este pensamiento estético centrado en el melodrama, una concepción narrativa lineal, descendiente del teatro decimonónico y una música dramática basada en el romanticismo, cercana al sentimentalismo pobre y yermo (p. 298).

Más recientemente, uno de los aspectos que podrían destacarse tanto en el caso operístico como en el cinematográfico es el tratamiento del componente tímbrico que trata al comienzo del capítulo. En la introducción de esta tesis se expone la idea de Alejandro Román respecto a los factores naturales y su tratamiento desde la creación del sistema atonal y su evolución al dodecafonismo. Estas ideas esclarecen un aspecto que se estudia en la parte del análisis: ambos grupos de compositores -los de la música vienesa y los del cine de la segunda mitad del Siglo XX- conservaron los códigos tímbricos heredados de la narratividad de la música programática del Siglo XIX. Pero no solo de la música programática, sino en general de todas las corrientes de música académica anteriores al dodecafonismo. Este componente tímbrico es lo que Román denomina asociaciones naturales.

4.2 Atonalismo e implicaciones simbólicas en el cine

La música operística -y especialmente la cinematográfica- tienen supeditados una serie de códigos narrativos que ayudan al espectador a comprender cada circunstancia, ambiente o sensación de la ficción, pero también ayudan a ubicarse en el concepto de tiempo en cada trabajo, sobre todo en el caso del cine. Asumiendo esto, se puede contextualizar la forma en la que -en ocasiones- se dota a la música cinematográfica de marcos significativos limitados, y la consecuente generación de clichés; en su estudio, Caryl Flinn comenta que en los años 30 y 40 las producciones cinematográficas hollywoodienses tendían a interpretar la música como un arte de propiedades trascendentales (Lack, 1999, p. 103). En el caso del atonalismo, se conocen varios ejemplos de películas cuyos usos del lenguaje atonal son variados, pero también comparten algunas características que los convierten en clichés. Un ejemplo es la película de *Los verdugos*: en ella se aprovecha la peculiaridad de los acordes carentes de tonalidad en el momento en el que mueren los protagonistas. Román (2011) señala la recurrencia sobre un acorde de 10 tonos en el momento en el que la imagen muestra a Hitler en un salón del castillo de Hradschin. La muerte y el mal son en este caso ambientados con una clara ambigüedad tonal (p. 177).

Otro ejemplo que refleja la practicidad del cliché es la película *The cobweb*. En este largometraje, que además constituye el primero de tipo narrativo que usa el atonalismo para dar vida a una banda sonora, Rosenman usa música similar a la expresionista vienesa para ambientar el entorno de un manicomio. Sobre el serialismo en este trabajo, Lack (1999) habla sobre la correspondencia mimética de la música con la neurosis, ya

que, si bien el dodecafonismo es un modelo dotado de un orden estricto, la principal sensación que puede atribuírsele es lo azaroso y la aleatoriedad, que funcionan en esta obra como cualidades típicas en actos o pensamientos de personas con trastornos (p. 214). Sucede de forma similar en la ópera *Lulú*, en la que, según Brown (1994), el atonalismo y el dodecafonismo ayudan a definir cuestiones relacionadas con la pérdida de la conciencia (p. 176).

4.3 Atonalismo como música incidental en la ópera

En la ópera pueden reconocerse usos similares a los cinematográficos, pero también estrategias narrativas distintas, principalmente debido a los aspectos diferenciadores precisados en el capítulo 3. Por ello, se entiende de la misma forma la necesidad de un trabajo de adaptación del atonalismo operístico, algo que fue importante para introducirlo en las primeras producciones cinematográficas con música atonal. La música puede llevar supeditados tipos muy abstractos de expresión cuando funciona en conjunto con la imagen. Muestra fidedigna de ello es la capacidad de adaptación al contexto religioso -así como al mensaje divino- presente en la música dodecafónica de la ópera *Moses und Aron* de Schönberg: en ella, la parte musical está vacía de contenido, pero igualmente representa de forma efectiva aspectos significativos por su nivel de abstracción. Tambling (1984) añade:

Lo que queda claro con la ópera de Schönberg, fuera de su misticismo ajeno a la manifestación de dios, es que la serie es versátil en posibilidades, generando numerosas significaciones que convierten la música en un símbolo apto de la idea de dios (p. 153).

Wozzeck es otro ejemplo del atonalismo y la variedad de posibilidades que confiere a la elaboración del melodrama: en el interludio final de la escena de la seducción pueden escucharse varios leitmotifs, pero Berg prioriza musicalmente en el sufrimiento de *Wozzeck*, omitiendo la posibilidad de incluir un motivo que acompañe la figura de su esposa Marie, que también muestra signos de frustración. Sobre esto, comenta Perle:

La música descriptiva deriva en su significado, no de su conjunción con el texto o de cosas extramusicales, sino de la correspondencia directa entre aspectos intrínsecos de la música y su intención significativa (p. 122).

Sobre los apuntes escénicos de la ópera *Die gluckliche hand*, Marcia J. Citron (2012) comenta que Schönberg define musicalmente el cambio gradual del color rojo al amarillo en la iluminación mediante el *tremolo* en la cuerda y los trinos en la madera, sostenidos durante varios compases y en una tesitura muy alta, además de la indicación de *fff*. Paralelamente a esta serie de efectos pueden escucharse instrumentos de timbre metálico como xilófonos, platillos en tremolo y triángulo cuando el color tiene una tonalidad amarilla. El componente visual y musical en esta ópera la acerca a los procesos de significación cinematográficos, así como a los efectos visuales fílmicos, ya que Schönberg utiliza todas las posibilidades escénicas para generar sensación de fantasía. Otro aspecto que da coherencia a la suma de imagen y música aquí es el dibujo de figuras a través de la transformación de los colores y los sonidos. Para reflejar las tinieblas que caen sobre el hombre, se utilizan velos negros junto con un *cluster* de 9 sonidos en la cuerda (pp- 75-79).

En su tesis, Luis Gamboa (2015) estudia la obra *El retrato de Dorian Gray*, un trabajo de teatro musical que, más allá de los usos operísticos, puede arrojar luz sobre las posibilidades de la música vienesa. El investigador destaca aquí el uso de la atonalidad como música abstracta por parte de José Nieto para apoyar el misterio que se produce mientras habla la voz en *off* (Acto I, escena VIII). En la escena final del Acto II hay un soliloquio del personaje principal en el que se escuchan melodías atonales. En este caso la música participa como "caos sonoro" en los momentos de locura. Pero la atonalidad también es empleada en este trabajo para acompañar los momentos de incertidumbre que vive el protagonista: la dinámica comunica su emocionalidad y los crescendos representan su estallido psicológico (p. 332).

4.4 Más allá del cliché: las posibilidades del atonalismo como música incidental

Como se señalaba en el Capítulo 1, la música atonal tiene en cine -según lo investigado por María de Arcos- las funciones de generar una sensación de tiempo dentro de la ficción y el refuerzo de rasgos psicológicos en los personajes, así como la aportación de coherencia estructural en los largometrajes. Sin embargo, las necesidades de practicidad comunicativa y sistematización en el cine hacen que frecuentemente se generen clichés. Sobre este concepto, son varios los autores que han señalado algunos aspectos fundamentales: por su parte, Chion señala la forma en la que la tendencia cinematográfica al convencionalismo ha incidido en los usos atonales del cine. Dentro de las temáticas del terror y el suspense algunos recursos concretos para los que se ha usado la música atonal han sido los momentos en los que se esperan sucesos significativos o inesperados para el espectador; en estos casos la música sirve para acrecentar la expectación. Pero además del terror, el atonalismo también se ha usado en cine para ambientar largometrajes de ciencia ficción, y más concretamente para identificar lo desconocido, representando el miedo de la humanidad fuera de su cosmovisión. También es conocido el uso de música atonal para dar sentido a la idea de la tecnología alienígena, así como el rechazo frente a la amenaza exterior. La exhibición de la personalidad de un psicópata o asesino también es reconocible en varias películas, pero también lo son -en general- los estados mentales de psicópatas o esquizofrénicos. Dentro de esta categorización, Román (2014) comenta uno de los usos más inauditos, que puede comprobarse en películas de acción o aventuras: en el tema *Death dance* de la película *Alien 3*, Goldenthal usa el atonalismo para demostrar que es posible su uso en este tipo de largometrajes. En cualquier caso, la utilización más común es la representación de un personaje malvado que persigue causar un perjuicio en terceros (p. 335).

En el otro lado encontramos planteamientos teóricos que sugieren la necesidad de usar el atonalismo para retratar la tensión en el cine de terror y suspense. Entre las más destacables está la idea de Fubini (1973):

La atonalidad, por ejemplo, conserva un sentido para nosotros porque, todavía, seguimos considerando ciertas disonancias como disonancias, es decir, inconscientemente las relacionamos, las confrontamos y las contrastamos con el mundo tonal, en el que hemos ido musicalmente educados y en el que aquellas eran constantemente resultas (p.85.)

Si al colaborar música e imagen en contextos cinematográficos, la primera es

concretizada por lo visual, para atribuir implicaciones simbólicas distintas a las que constituyen el cliché no existen limitaciones más allá de aquellas que atañen al cine como medio de masas. De hecho, la relatividad en lo tocante a lo narrativo afecta, según Román (2008), a toda la música, sin importar el modelo compositivo o estilo:

La música de cine, con sus marcos de referencia estrictamente codificados, parece abierta a ciertos tipos de interpretaciones arquetípicas. No obstante, es una impresión ilusoria, ya que la música en sí carece de contenido absoluto (p. 235).

Una muestra de ello es la propia ópera de Viena: en los trabajos operísticos de Schönberg y Berg el atonalismo funciona a nivel dramático y narrativo junto con otros tipos de atmósferas, representaciones sentimentales, de lugar, ambientes y personajes. Ello puede comprobarse en *Moses und Aron*: cuando Schönberg compuso esta obra pensó en mostrar mediante ella las posibilidades del dodecafonismo. De esta manera, puede comprobarse como los cambios de la serie original generan leitmotivos recurrentes y aparecen en las situaciones en las que la idea de Dios está distorsionada. Sobre esto, Fubini (2004) dice:

Un ejemplo de ello serían las armonías de cuarta, tan lejanas de la tonalidad, que son usadas en los momentos de más solemne abstracción, mientras que el material serial es modificado con alusiones a armonías de Tercera que recuerdan al oyente una atmósfera Tonal cuando el músico quiere referir situaciones de idolatría, como en la danza alrededor del becerro de oro y también en todas aquellas situaciones en las que se quiere subrayar cierta sensualidad visual y auditiva y de las que el becerro de oro representa el símbolo por antonomasia (p. 93).

En esta ópera, Fubini plantea la simbología de la música como una expresión de lo divino entendido como una idea abstracta e irrepresentable, “personificada por el canto desnudo y hablado de Moisés” (p. 93). La tonalidad forma parte de lo humano y su riesgo de caer en la idolatría, ello relacionado con la representación de dios. Según Boss (2013), la derrota final de Moses se retrata mediante la división de la serie dodecafónica, que desaparece reemplazada por una división de cinco y siete notas en lugar de reaparecer en una forma sintetizada y conclusiva (p. 2).

La ópera berguiana también sirve como ejemplo para mostrar la flexibilidad de significación que ofrece la música atonal: en *Lulú* hay un aspecto repetitivo que la vincula al concepto de la reiteración presente en las óperas de Schönberg (*Erwartung* y *Die gluckliche hand*). Tambling (1984) incide en el manejo del tiempo, a veces reversible. También se juega con *Lulú* como nombre repetitivo; se usa el sentimiento de continuidad narrativa, en cuya forma de parodiar interviene directamente la música. El romanticismo y el expresionismo son igualmente parte del concepto, ya que los textos son expresionistas mientras que la narración es romántica. Hay también algunos acordes que dan una sensación cíclica al repetirse -como sucede en *Die gluckliche hand*- y la trama aporta sensación de repetitividad al finalizar con una recapitulación del comienzo (pp. 237-241).

Un ejemplo de atonalismo utilizado de forma alternativa al cliché en cine es *Accident* (1966), largometraje en el que Joseph Losey divide los encuentros entre Stephen y Francesca en tres partes: la cita en la casa de la joven para el aperitivo, la cena en el

restaurante y la escena postcoital. Es una conquista cuyo desenlace se conoce porque ya ha sucedido en el pasado. La música que compuso John Dankworth para saxofón y dos arpas aporta sensación de extrañeza. Esta parte de la Banda Sonora es en gran parte atonal y ayuda a que la secuencia funcione como un paréntesis temporal, acompañada de una sucesión de imágenes que mezclan el pasado con el presente y después con un futuro imposible. Jean-Jaques Nattiez (2003):

En la música atonal se da una pérdida de puntos de referencia, ausencia de dirección temporal perceptible, la dirección que funda el discurso musical tonal: como dice Michel Imberty, el oyente ya no tiene la posibilidad de anticipar el desarrollo de la forma y no posee la intuición de los periodos de tensión y relajación (p. 637).

Como puede comprobarse, en la literatura científica se han encontrado diversas asociaciones narrativas sobre las óperas de Schönberg y Berg, si se las compara con aquellas halladas en los usos cinematográficos: el mayor interés depositado por el público operístico en la parte musical posibilita la aportación de distintos matices narrativos en el uso del atonalismo. De la misma forma, la necesidad de crear conceptos musicales familiares para el público de cine ayudó a configurar los aspectos prácticos que limitan la narratividad musical a usos como el misterio y el terror.

5. Técnicas metodológicas que empleamos en el análisis

5.1 Propósitos metodológicos generales

Como puede comprobarse en lo hasta ahora estudiado, para la elaboración de la tesis se ha utilizado un corpus metodológico que primero se apoya en los métodos empírico, deductivo, inductivo e interpretativo, utilizando como estrategias metodológicas la identificación y la caracterización teórica. El segundo utiliza también el método interpretativo, inductivo en base al análisis empírico de variables que se operacionalizan a través de la aplicación del Análisis Cualitativo Comparativo (QCA). Cabe resaltar que el QCA es fundamentalmente una metodología cualitativa que incluye procesos de análisis cuantitativo, por lo que se ha contrastado en primera instancia información sobre la materia estudiada para después dar sentido a las hipótesis formuladas previamente a la investigación, con los trabajos de distintas autoridades de la materia como punto de apoyo.

Para recabar datos se parte de un precepto general: los usos distintos de la música atonal en la ópera de la primera mitad del Siglo XX y el cine de la segunda mitad de siglo. La causa hipotética con la que se da explicación a este fenómeno son las distintas posibilidades de los dos géneros y la forma en la que afectan al drama, así como el desfase histórico entre la aparición de la música atonal en los escenarios de la Europa de principios del Siglo XX y las salas de cine de la segunda parte.

Con el fundamento teórico de la literatura científica reciente, se profundiza en la materia de estudio para establecer una serie de variables de análisis basadas en las hipótesis y preguntas de investigación. Esto posibilita una posterior contrastación de los datos obtenidos mediante la búsqueda teórica con los extraídos a través de las dos fases de análisis que a continuación se detallan:

1ª fase: análisis de la narratividad musical, la semiótica y la sincronía, realizado sobre la música incidental de ópera y cine. Se ha creado una compleja ficha de análisis que cubre todas las relaciones de los distintos parámetros sonoros de la música incidental con la expresión visual de la ópera y el cine. A través de esta parte del análisis se establecen patrones sobre el funcionamiento de las bandas sonoras en contraposición con la música operística, de manera que se estudian sus diferentes comportamientos y cómo influyen las libertades/ limitaciones dramáticas de cada género en los distintos usos hallados.

2ª fase: análisis cualitativo y comparativo dicotómico. Se utiliza la metodología cualitativa QCA (Ragin, 1987) para analizar los resultados de la primera fase. El uso de esta técnica de casos de estudio, como se comenta en los primeros capítulos, debido a que las muestras (el número de trabajos cinematográficos y operísticos) son muy reducidas, lo cual hace del presente un estudio compatible con la capacidad de profundización en realidades complejas que ofrece la metodología cualitativa. De esta manera, las categorías de la primera fase del análisis se entrelazan con las variables propuestas en esta parte, puntuadas siguiendo la modalidad dicotómica. Finalmente se obtienen los datos numéricos y sus correspondientes resultados teóricos que después se pasa a analizar mediante el software Qualitative Comparative Analysis (fsQCA). Este software permite recoger observaciones de forma consistente en actores sociales o momentos históricos de la sociedad; estudiar similitudes, divergencias y condiciones, así como también inquirir sus causas y dar una legitimidad suficiente a los datos para

finalmente realizar conclusiones analíticas sobre un tema específico.

5.2 Problemáticas/ aspectos documentales de la metodología y el análisis

Como se señalaba al comienzo del estudio, es importante concretar las dificultades que se han afrontado, especialmente al realizar las labores analíticas de la primera fase. No ha sido posible disponer de ninguna de las partituras de los 4 largometrajes estudiados, por lo que en algunos ejemplos se ha recurrido a la transcripción de algunos leitmotivos y líneas melódicas de diferentes instrumentos. En cualquier caso, estas transcripciones solamente han sido posibles en ciertos fragmentos de los filmes.

Asimismo, se ha podido acceder a una pequeña selección de partituras de ópera, lo que ha posibilitado reafirmar los límites de la documentación, ya que algunos de los trabajos estudiados no pueden acompañarse con partitura. Esto se debe a que los tipos de transcripción profesional más similares a un original a los que se ha podido acceder son adaptaciones para piano y voz.

De cara a las fichas de la primera fase es importante aclarar a qué se debe que en los ejemplos aparezca -en ocasiones- el tono en el que están los distintos motivos melódicos. En los casos en los que puede verse un tono concreto asociado a los motivos, se hace referencia a la primera nota de la melodía que los compone. De este modo se evalúan las distintas alturas de los motivos y células melódicas, así como su impacto o relación con el drama. Es importante comprender esto, ya que al tratarse -en la mayoría de los casos- de recursos melódicos atonales, no es posible asignarles una tonalidad, por lo que la utilidad práctica es ubicar la altura en base la primera nota de cada motivo.

Por otro lado, en varios casos, la orquesta interpreta melodías en *tempo rubato*, lo que dificulta que se entienda el ritmo, por lo que en una parte de los ejemplos no figura la barra de compás. También se han encontrado compases compuestos cuya comprensión resulta inviable, especialmente cuando hay distintos personajes hablando en escena o ruidos que enmascaran las notas.

En lo concerniente a la transcripción de melodías cinematográficas, han sido transcritas aquellas que se han entendido con claridad: en varios casos, las notas no se reconocen adecuadamente. Estas dificultades suelen atender a la desafinación de las grabaciones; no es posible saber si están afinadas en un tono u otro con total seguridad. Es frecuente escuchar desafinaciones reducidas (cuartos de tono) en películas antiguas. La distinción de algunas notas es difícil porque se “funden” con ruidos o voces de la película y se enmascaran mutuamente. La baja calidad del audio o su deterioro también dificultan las labores de transcripción.

A propósito de esta baja calidad de audio, conviene señalar que en algunas partes del análisis es posible que se encuentren pequeños fallos de transcripción; esto se debe a la existencia de tímbricas dudosas, como la de la flauta travesera o el oboe en *pp*, ya que en ese tipo de dinámicas tan suaves las sonoridades resultan ambiguas para el oído humano. Otro caso de confusión por la tímbrica se genera con el sonido de los instrumentos de la familia de la cuerda frotada, concretamente con el violín y el violoncello: en grabaciones antiguas es frecuente confundirlos, especialmente si se entrecruzan en el rango frecuencial en el que coinciden dentro de sus respectivos registros.

En cuanto a las categorías de la primera fase de análisis resulta imprescindible matizar la ausencia de algunas de ellas: en algunos análisis hay una o varias partes de la ficha que no están rellenas porque no siempre es posible: un ejemplo es “libertades y limitaciones”, categoría que en algunos casos no es evaluable. Esto sucede especialmente en las óperas, ya que las representaciones visualizadas pertenecen a autores y equipos contemporáneos que diseñan escenografía, *atrezzo*, etc. Tampoco existe una documentación lo suficientemente amplia sobre las posibilidades escénicas pensadas para los primeros estrenos operísticos de los trabajos estudiados (salvo en el caso de *Die Glückliche hand*, ópera en la que Schönberg expresa con exactitud cada detalle sobre la escenografía y el color). La categoría ha sido concebida como una de las partes más genéricas de la primera fase del análisis, y es por ello que en otros casos, “libertades y limitaciones” aparece desglosada en las observaciones generales.

A la hora de rellenar las fichas de los análisis de ópera se tiene en cuenta los datos obtenidos en investigaciones como las de Perle o Hernández, en las que figuran títulos o alusiones para identificar los leitmotivs. En este caso, se recurre -concretamente- a los análisis de Perle. Pero en el caso de cine no ha sido posible acceder a ningún trabajo, por lo que no se dispone de títulos para los motivos. Para solucionar esta carencia se han asignado distintos nombres en función de las alusiones dramáticas de los motivos dentro de la ficción.

Sobre los minutajes en las representaciones, estos han de considerarse orientativos y no una referencia fiable del tiempo, ya que, excepto en el caso de *Doctor Faustus* -película analizada en VHS en versión original- todas las representaciones operísticas y las películas han sido extraídas de Amazon o Youtube, con lo que pueden variar si se borran los videos, o bien si se suben de nuevo con escenas añadidas o suprimiendo los créditos. Por ello, las indicaciones de tiempo están acompañadas de breves descripciones que apelan a los sucesos o circunstancias que se dan cada escena o momento a comentar.

También es importante aclarar algunas duplicidades habidas en las fichas: hay casos en los que un mismo momento de un largometraje u ópera puede servir para ilustrar sucesos que conectan varias categorías, por lo que, en varios trabajos se encuentran definiciones repetidas en referencia a momentos concretos.

Por otro lado, la selección de películas y óperas ha sido muy reducida, ello debido a que la labor de determinar con precisión el estilo del atonalismo heredero de la Escuela de Viena en los trabajos cinematográficos es profundamente compleja. Hay varias películas en las que la música es atonal, pero no directamente basada en la técnica de Schönberg y discípulos, o bien no fácilmente comprobable. En este caso, la búsqueda bibliográfica también se ha focalizado en obtener descripciones precisas sobre el modelo de atonalismo en las películas, por lo que los 4 largometrajes escogidos tienen música atonal y dodecafónica basada en los estilos de la Escuela de Viena. La información está avalada por las investigaciones consultadas para este trabajo:

- The man with the golden arm: (*Film music, a neglected art*, Roy M. Pendergast, p. 119)
- The cobweb (*La música en el cine*, Rusell Lack, p. 214)
- Doctor Faustus (*Opera, ideology and film*, Jeremy Tambling, p. 146)
- Force of evil (*El experimentalismo en la música cinematográfica*, María De Arcos, p. 130)

5.3 Análisis Audiovisual

Ficha técnica

Como se ha comentado, la ficha de la primera fase analítica tiene varias categorías que aparecen rellenas en cada trabajo estudiado:

Categorías

-Observaciones generales: cuestiones diversas a nivel “macro”, funcionamiento estructural, ideas de composición a tener en cuenta, peculiaridades y aclaraciones sobre categorías no rellenas.

-Uso del lenguaje atonal para definir psicologías deterioradas, sucesos o temáticas de terror o suspense: evaluación de los perfiles psicológicos y experiencias vitales de los personajes principales de cada ópera/ película. Encaminada a relacionar con ello los usos de la atonalidad.

-Leitmotivos: reconocimiento de motivos musicales asociados a personajes, sentimientos, lugares, etc. Variaciones a lo largo de la trama, a qué causas atienden y relación de los motivos con lo que apoyan a nivel extramusical.

-Tensiones y distensiones tímbricas/ dinámicas/ rítmicas: desglosada en tres categorías, su función permite la interpretación de la relación entre la tímbrica, la dinámica y el ritmo y los distintos momentos e intensidades dramáticas de la ficción.

-Relación tensiones/ distensiones musicales con la trama y/o los personajes: la conexión de los tres tipos de tensiones anteriores con el drama. Se trata de una categoría genérica, por lo que en algunos análisis se detallan varios puntos en referencia a ella a lo largo de las observaciones generales. En estos casos la categoría aparece vacía, y solo figura rellena cuando se señalan varios momentos relevantes del drama en referencia.

-Ensamblaje voz-instrumentación: la imbricación de la música con las voces de los protagonistas, ya sean cantadas (en el caso de la ópera) o habladas (en el caso del cine).

-Efectos sonoros instrumentales: utilización de técnicas tímbricas de los instrumentos como el *sub ponticello* o *pizzicato* en la cuerda, *stacatto* en diferentes instrumentos... en relación con momentos y tensiones dramáticas. En este apartado no se tienen en cuenta -especialmente en el caso del cine- ruidos, efectos *Foley* y derivados.

-Libertades/ limitaciones en cine/ ópera: la aplicación de lo estudiado en el capítulo 3 a las distintas partes de los trabajos cinematográficos/ operísticos a analizar.

-Rasgos expresionistas: el análisis de las principales cualidades que definen la herencia del melodrama vienes del primer expresionismo germánico que conoció la literatura en primera instancia: las categorías son “primitivismo”, “esoterismo”, “utopismo”, “carácter religioso”, “sexualidad” y “temas como celos, muerte, enfermedad o soledad”.

-Funciones narrativas según Alejandro Román (2011): en esta parte de la ficha se han adaptado las categorías semióticas del análisis musivisual (pp. 113-130). Se ha establecido una categorización compatible entre el modelo de análisis propuesto por Román y la parte operística del análisis. El cine y la ópera tienen puntos en común en el uso e implicaciones narrativas de los leitmotivos y la diégesis como portadora de

elementos descriptivos de acción, lugar, espacio, etc. En concreto, la diégesis se usa de forma variada en ambos géneros, debido a que gran parte de la lógica que sostiene su necesaria existencia es el contraste estilístico. Estas dos características contribuyen a que se dé una similitud en ciertas funciones de la BSO. No obstante, es necesario aclarar que en ópera no se pueden observar todas las funciones previstas por Román, por lo que la selección que aparece en el análisis -únicamente en esta categoría- está compuesta por aquellas que comparten los dramas analizados en el presente estudio (es decir, las que tienen en común el cine y la ópera). Por otra parte, se ha incluido la “función anempática” de Chion (1997). Para esta parte del análisis es recomendable leer el capítulo de las funciones musivisuales de la Banda Sonora en cine de la investigación de Román, o bien consultar esta parte de la metodología acompañada del capítulo de funciones narrativas (p. 113).

5.3.1 Funciones narrativas estudiadas en los trabajos operísticos/ cinematográficos

Dentro de lo que Román define como “funciones externas”, los nexos entre ópera y cine a nivel semiótico o narrativo se darían en las categorías:

-Indicativa temporal: la evocación de un tiempo determinado o periodo histórico. Se atribuye a la diégesis.

-Local-referencial de un lugar o cultura concretos. Igualmente se atribuye a la diégesis.

-Función cinematográfica: subrayar la acción. Cualquier parte de la música de las óperas puede reforzar la acción de forma muy precisa. Se puede acompañar un pequeño movimiento, un objeto cayendo... los ejemplos se muestran a lo largo del análisis.

-Dentro de las funciones internas (psicológicas):

-Función prosopopéyica caracterizadora: caracterizar las acciones de los personajes, su psicología o naturaleza. Se atribuye al leitmotiv y su evolución a lo largo del drama.

-Función prosopopéyica descriptiva: definir las emociones internas de los personajes. Igualmente se corresponde con la función del leitmotiv y su evolución.

-Función emocional: crear una emoción en el espectador. Depende de cualidades esencialmente rítmicas, interválicas, y tímbricas.

-Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación. Depende del Leitmotiv.

Respecto a las Funciones técnicas:

-Función unificadora: aporta unidad estructural al drama. En el caso de la ópera, los interludios tienen esta función para que la distribución escénica pueda cambiarse cuando se precise una nueva ambientación.

-Función rítmico-temporal: aporta ritmo y variedad al drama. En las óperas es más notable que en cine debido a que el ritmo depende enteramente de la música. Las distintas partes del melodrama marcan el ritmo dramático: arias, cavaletas, cavatinas, recitativos... o en el caso de *Lulú* fugas, preludios, movimientos de suite...

-Función delimitadora: caracteriza la ópera completa, sirviendo de introducción y final o coda.

5.3.2 Visionados

En la primera fase del análisis, junto con la ficha, se realizan cuatro visionados para, a través de cada uno de ellos, entender las distintas capas de significado de cada trabajo. Se dividen en:

- 1. Visionado comprensivo inicial, de familiarización con la trama, personajes y estilo de la banda sonora.
- 2. Visionado comprensivo a nivel profundo o crítico, encaminado a localizar las principales partes de acompañamiento musical en escenas concretas, para hacer un primer acercamiento a los usos de la música atonal con el componente visual.
- 3. Visionado orientado a la asimilación de la imbricación de música e imagen en los distintos modelos de drama. Se toman notas.
- 4. Visionado dedicado al seguimiento de cada trabajo con partitura. La nueva toma de notas funciona después como ilustración del análisis. En casos excepcionales de ópera o en la totalidad de casos cinematográficos, las partituras son inaccesibles, bien porque no se encuentra forma de traerlas a España como en el caso de *Moses und Aron*, o bien porque no se conservan. Por ello, en este último visionado se transcriben las partes más importantes de los trabajos.

5.4 Análisis cualitativo

La parte del análisis cualitativo ha sido coordinada por la investigadora María del Pilar Escott Mota, profesora en la Universidad de Querétaro, México. Su labor dentro del equipo de trabajo ha sido fundamental para poder llevar a cabo una comprobación efectiva de todo lo extraído en la primera fase del análisis. Para validar las categorías identificadas en esta primera fase se ha elegido el QCA. Esto se debe a que, tal como señala la investigadora (Escott, 2020):

[...] permite recoger observaciones de forma consistente en actores sociales o momentos históricos de la sociedad, estudiar similitudes, divergencias, condiciones, así como también inquirir sus causas partiendo de la causalidad compleja y dar legitimidad suficiente a los datos para realizar conclusiones analíticas sobre un tema específico (p. 170).

Al no disponer de un número suficientemente amplio de películas y óperas a analizar (el atonalismo se usa en un reducidísimo número de trabajos cinematográficos y operísticos), resulta conveniente que la labor analítica se caracterice mayormente por su profundidad en el estudio de los casos, así como por estar sujeta a interpretaciones técnicas por parte de distintos expertos. Por ello, se ha diseñado un formulario para que 8 profesionales relacionados con la investigación musicológica y la composición musical analicen la narratividad del atonalismo en cada uno de los trabajos analizados. Se ha recurrido a 4 expertos para la parte de la ópera y 4 para la parte del cine, de manera que cada experto ha analizado un trabajo mediante el visionado y posterior rellenado del formulario.

El análisis cualitativo consta de tres fases. La primera de ellas consiste en seleccionar y describir los casos. En la segunda se procede a la operacionalización, dicotomizando los

datos obtenidos, para después traspasar la información a la tabla de la verdad. Esto posibilita el establecimiento de procesos lógicamente reductivos o fórmulas mínimas. Durante la última fase se factoriza e interpreta la información obtenida caso a caso (y también entre casos), contrastando lo obtenido mediante el análisis y la teoría. Tras toda la labor, se procede a la extracción de las distintas generalizaciones.

A continuación, se detalla la lista de expertos a los que se ha recurrido, así como a los trabajos analizados. En el caso de la ópera, se indican también los directores de orquesta, fechas y lugares donde se dieron las representaciones concretas enviadas al equipo:

- Javier Silva, de la Universidad de los Lagos (película *The cobweb*)
- Enrique Camara, de la Universidad de Valladolid (película *The man with the golden arm*)
- Arturo Téllez, de la Universidad de Universidad Complutense de Madrid (película *Doctor Faustus*)
- Jorge Aliaga, del Instituto San Ignacio de Loyola (película *Force of evil*)
- Julio Arce, de la Universidad Complutense de Madrid (ópera *Moses und Aron* 2009 en Alemania, director Michael Boder)
- Santiago Lozano, de la Universidad de los Andes (ópera *Lulú* 1996 en Glyndebourne, director Andrew Davis)
- Ruth Piquer, de la Universidad Complutense de Madrid (ópera *Erwartung* 2008 en Viena, directora Anna Etsuko)
- Miguel Flores, de la Universidad Vera (ópera *Wozzeck* 1998 en Viena, director Claudio Abbado)

5.4.1 Teoría general: variables

Se ha planteado un estudio de casos cruzados para buscar en ellos patrones cruciales, tal y como se da en el análisis cuantitativo, pero respetando en este caso las diferentes complejidades de cada cuestión a analizar. Se han identificado 9 variables (8 independientes y la variable dependiente o resultado) mostradas aquí:

| Variable/ tipología | Definición |
|----------------------------------|---|
| Uso (dependiente o resultado) | El atonalismo se usa de distintas formas en la ópera y el cine, debido a las distintas necesidades de cada tipo de drama. |
| Perversión (independiente) | El atonalismo se relaciona con lo perverso, el suspense, psicologías inestables... |
| Positivo (independiente) | El uso del atonalismo para reforzar distensiones o sucesos dramáticamente neutros (escenas sin un contenido dramático de terror, tristeza, incomodidad... un ejemplo sería una transacción bancaria, una conversación distendida, planos de |

| | |
|------------------------------|---|
| | naturaleza, escenas de costumbrismo...) o positivos. |
| Narratividad (independiente) | Evaluación sobre las posibilidades de expresión narrativa a nivel general. |
| Códigos (independiente) | Carácter simbólico reconocible en trabajos anteriores al presente, perceptible en los códigos tímbricos (celesta para acompañar escenas de sueño o fantasía, trompetas para acompañar momentos de tensión...). |
| Parámetros (independiente) | La tímbrica, dinámica, e interválicas más o menos amplias (en el caso de la tímbrica, más o menos agresiva: violines con <i>sub ponticello</i> o trompetas en FFF se perciben como tímbricas muy agresivas) para expresar emociones frente a cadencias o códigos emocionales hallados en la música de etapas previas al atonalismo. |
| Evolución (independiente) | La capacidad de adaptación de los motivos, tropos, diadas, leitmotivs... y sus variaciones, a la evolución de la trama. |
| Sincronía (independiente) | Nivel de sincronía música-imagen. |
| Ensamblaje (independiente) | La capacidad de ensamblaje voz-instrumentación. |

Tabla 1: Variables de análisis

Estas variables de análisis son las mismas que se han regido durante la primera fase, y han sido posteriormente aplicadas a la parte cualitativa, transformando cada variable en una pregunta de investigación que después ha sido adaptada en el formulario. Se ha planteado el sistema de medición de las variables de forma dicotómica (las preguntas del formulario tienen como posibles respuestas “sí/no” o “alto/bajo”), por lo que los valores numéricos se traducen como “1” o “0”, y con ellos se extraen los datos finales para ser introducidos en el software fsQCA, y finalmente elegir la solución más adecuada. Habiendo elegido la solución más precisa, la labor final es la interpretación, que será realizada cruzando los datos obtenidos en esta parte junto con los que corresponden a la primera fase y los recogidos desde la literatura científica.

5.4.2 Cuestionario

En este trabajo:

1-¿Se utiliza el atonalismo para acompañar/reforzar dramáticamente psicologías deterioradas, satanismo o perversión? Si/no

2-¿Se utiliza el atonalismo para acompañar/reforzar distensiones o sucesos dramáticamente neutros (escenas no necesariamente asociadas al contenido de terror, suspense, tristeza o incomodidad, tales como una transacción bancaria, una conversación distendida, planos de naturaleza, escenas de costumbrismo)? Si/no

3-¿Qué nivel de nivel de narratividad (refuerzos dramáticos generados por la música) puede percibirse en este trabajo? Alto/ bajo

4-El carácter simbólico en la narratividad tímbrica (refuerzo dramático generado por la tímbrica concreta de ciertos instrumentos), ¿es reconocible en trabajos musicales anteriores al presente drama? (un ejemplo es la celesta o el harpa en escenas de sueño o fantasía, o notas rápidas en los xilófonos durante las escenas de muerte) Si/no

5-¿Se utilizan la tímbrica, la dinámica o las distintas amplitudes interválicas (en el caso de la tímbrica, una más o menos agresiva, violines con *sub ponticello* o trompetas en FFF o por el contrario la de un instrumento de sonido más suave como un oboe o una flauta travesera) para expresar emociones? (esta pregunta va encaminada a evaluar si se utilizan en mayor medida los distintos parámetros del sonido que ofrecen el contrapunto y las técnicas instrumentales frente a las cadencias o códigos emocionales hallados en la música de etapas anteriores al atonalismo) Si/no

6-¿Qué nivel de sincronía música-imagen puede percibirse en este trabajo? Alto/ bajo

7-¿Qué capacidad de adaptación a la evolución de la trama puede percibirse en los motivos, tropos, diadas, leitmotivs...? (qué nivel de variación motivica, cambios de tono en las diferentes apariciones de motivos, leitmotivs y derivados, es perceptible en la banda sonora) Alto/ bajo

8-¿Qué capacidad de ensamblaje voz-instrumentación puede percibirse en este trabajo? Alto/ bajo

9-Por lo tanto, y a nivel general: ¿se usa el atonalismo/ dodecafonismo de forma diferente en ópera y cine debido a las diferentes necesidades de cada tipo de drama? Si/no

Como se comentaba al comienzo del capítulo, 8 de estas 9 variables son independientes, y la variable restante es dependiente o resultado. En el software fsQCA se recurre a la calibración de variables para su posterior extracción, cuya materialización se da con la tabla de la verdad. La función principal de estas operaciones es estudiar la complejidad causal mediante la muestra del total de combinaciones lógicas posibles, ello de acuerdo con la información de dicotomización previamente obtenida.

Finalmente se realiza la minimización de los datos, haciendo un análisis de incongruencias entre las posibles combinaciones, ya que no todas son relevantes para la investigación. Con este último punto se recurre al algoritmo Quine-mcClusky, mediante el que se realizan formulaciones mínimas de cara a la interpretación de los resultados. En esta última parte se realiza la factorización, que consiste en crear formulaciones mínimas sobre las variables que tienen representación en la extracción de datos cualitativa. Esta formulación aporta tres posibles soluciones: compleja, parsimoniosa e intermedia:

-En la solución compleja, las combinaciones suficientes no se simplifican, ya que si se excluyesen por no tener casos reales producirían ausencia de resultado.

-La solución parsimoniosa opta por maximizar los resultados, considerando los casos observados como los no observados.

-La solución intermedia se basa parcialmente en las dos anteriores, apoyándose en que algunas configuraciones causales no recogidas por los casos reales determinan el

resultado.

Tras elegir en cada grupo de casos estudiados -ópera y cine- el tipo de solución a escoger, se procede a interpretar las variables independientes asociadas al resultado, lo que da lugar a la generalización. Es en esta última parte del análisis cualitativo en la que, a través del hallazgo teórico obtenido en la parte de la interpretación, se proponen -siempre que presenten condiciones comunes- los factores asociados a cada fenómeno en su correspondiente contexto.

5.5 Interrelación de variables de las fases de análisis

Las categorías de la ficha de análisis se relacionan con las variables propuestas para la parte cualitativa. Esto hace posible contrastar los resultados de la primera fase analítica con los de la segunda. Para explicar la forma en la que se imbrican las categorías y variables se han creado cuatro bloques que unen las partes de la ficha de la primera fase con las variables para la modalidad dicotómica: el bloque 1 (general-variable resultado), el bloque 2 (atonalismo y narratividad), el bloque 3 (tensiones y distensiones) y el bloque 4 (relaciones música-trama-imagen).

El bloque 1 contiene el apartado “Libertades/ limitaciones en cine/ ópera”, categoría relacionada directamente con la variable “el atonalismo/dodecafonismo se usa de forma diferente en ópera y cine”. Esta variable es la dependiente o resultado, y las demás variables en los sucesivos bloques están encaminadas a evaluar de qué formas afectan a cada tipo de drama las propiedades que lo caracterizan.

En el segundo bloque se encuentra un primer sub-bloque que contiene las categorías “uso del lenguaje atonal para definir determinadas psicologías, sucesos o temáticas”, “leitmotivs” y “rasgos expresionistas”. Esta última categoría está relacionada con las variables independientes “atonalismo relacionado con lo perverso, psicologías inestables o satanismo: perversión” y “uso del atonalismo para distensiones o sucesos dramáticamente neutros”. Un segundo sub-bloque contiene la categoría “Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes”, asociada a la variable “narratividad”.

El tercer bloque tiene un sub-bloque que contiene la categoría “Tensiones y distensiones tímbricas y como afectan a la trama y personajes”, relacionada con las variables “carácter simbólico característico reconocible en trabajos anteriores en los códigos tímbricos”, “La tímbrica, dinámica, e interválicas más o menos amplias para expresar emociones frente a cadencias o códigos emocionales hallados en la música de etapas al atonalismo”. Después de esta categoría desglosada en variables se encuentran las categorías “Tensiones y distensiones dinámicas y como afectan a la trama y personajes” y “Tensiones y distensiones rítmicas y como afectan a la trama y personajes”. En un segundo sub-bloque se encuentra la categoría “Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes”, que contiene la variable “nivel de sincronía música-imagen”.

En el bloque 4 hay dos sub-bloques: el primero contiene la categoría “imbricación de la música instrumental en cada género”, que se desglosa en las variables “complejidad en el uso de leitmotivs y derivados” y “capacidad de adaptación de los motivos, tropos, diadas, leitmotivs... y sus variaciones a la evolución de la trama”. El segundo sub-bloque

contiene la categoría “Ensamblaje voz-instrumentación”, relacionada con la variable “capacidad de ensamblaje voz instrumentación”.

Antes de mostrar la imbricación de categorías de la primera fase y variables de la segunda fase, es necesario aclarar que el siguiente orden es una guía para comprender la unión entre las dos fases de análisis, pero no es representativo del orden de la ficha, así como tampoco de las variables. El diferente orden de las dos partes del análisis responde a la necesidad de crear jerarquizaciones fácilmente comprensibles para los investigadores que acudan a esta tesis.

Bloque 1: general-variable resultado

+Libertades/limitaciones en cine/ópera.

-El atonalismo/ dodecafonismo se usa de forma diferente en ópera y cine debido a las diferentes necesidades de cada tipo de drama: uso (dependiente o resultado).

Bloque 2: atonalismo y narratividad.

Sub bloque 1

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías deterioradas, sucesos o temáticas de terror o suspense.

+Leitmotivs.

+Rasgos expresionistas.

-Atonalismo relacionado con lo perverso, psicologías inestables o satanismo: perversión (independiente).

-Uso del atonalismo para distensiones o sucesos dramáticamente neutros : neutro (independiente).

Sub bloque 2

+Funciones narrativas según Alejandro Román.

-Narratividad: narratividad (independiente).

Bloque 3: tensiones y distensiones

Sub bloque 1

+Tensiones y distensiones tímbricas: y como afectan a la trama y personajes.

-Carácter simbólico reconocible en trabajos clásicos, perceptible aquí en los códigos tímbricos: códigos (independiente).

-La tímbrica, dinámica, e interválicas más o menos amplias (más o menos agresiva en el caso de la tímbrica, violines con *sub ponticello* o trompetas en FFF) para expresar emociones frente a cadencias o códigos emocionales hallados en la música de etapas al atonalismo: emociones (independiente).

+Tensiones y distensiones dinámicas: y como afectan a la trama y personajes.

+Tensiones y distensiones rítmicas: y como afectan a la trama y personajes.

Sub bloque 2

+Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes.

-nivel de sincronía música-imagen: sincronía (independiente).

Bloque 4: relaciones música-trama-imagen

+Ensamblaje voz-instrumentación.

-Complejidad en el uso de leitmotivos y derivados (similar a la adaptación de motivos, tropos...a la trama, pero centrado en el leitmotiv como elemento que define una situación concreta, personaje, sentimiento o lugar. No se analiza tanto la evolución, sino la complejidad en el uso y las melodías): complejidad.

-Capacidad de adaptación de los motivos, tropos, diadas, leitmotivos... y sus variaciones a la evolución de la trama: evolución (independiente).

-Capacidad de ensamblaje voz instrumentación: ensamblaje (independiente).

6. Análisis

Este capítulo se divide en dos partes correspondientes a las fases del análisis. En primer lugar, se muestran las fichas de la primera fase, y después se manejan y analizan los datos a través del análisis cualitativo comparativo en su modalidad binaria.

6.1 Primera fase: análisis de la narratividad musical, la semiótica y la sincronía, realizado sobre la música incidental de ópera y cine

6.1.1 Fichas de cine

6.1.1.1 Doctor Faustus

+Trama: en el momento en el que Fausto se doctora en la Universidad de Wittenberg, su incansable búsqueda de conocimiento lo lleva a invocar a Mefistófeles, con quien pacta la posibilidad de vivir 24 años con él como sirviente a cambio de su alma. Durante este tiempo, Mefistófeles le muestra las acciones del diablo.

+Observaciones previas generales:

Durante toda la película, las escenas de mayor acción en relación con lo satánico -así como el descenso al infierno y el castigo- están ambientadas con líneas de cuerda frotada lentas, siempre graves y divagantes (sin una melodía clara).

-Sobre los leitmotivos, se varían y desarrollan durante la película: los principales (magia oscura, musas e invocación) lo muestran durante el transcurso de la trama.

-Sobre la importancia de la música instrumental en ópera y cine, en esta película, la ambientación musical tiene la función de:

*Acompañar algunas partes para aportar información sobre el tipo de emoción en algunas escenas cuyo diálogo no resultaría suficiente para la comprensión del contexto.

*Apoyar especialmente las partes más tensas sobre el culto a Satán y el *pathos*. También acompaña algunas partes en las que se requiere información sobre época o lugar.

-Sobre las tendencias temática-uso de música atonal en cine/ópera:

*Durante toda la película la música atonal se relaciona con el satanismo.

-Sobre el ensamblaje voz-instrumentación

*La música se relaciona con las diferentes tensiones e intensidades de los sucesos.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana:

-Psicologías

*El Doctor Fausto es un hombre al que lo coronan *honoris causa* en teología. Más tarde firma un contrato con el diablo y accede a una vida temporalmente interesante para después ir al infierno. Ese lado oscuro de la avaricia por el conocimiento es lo que acompaña el dodecafonismo: lo pecaminoso desde el punto de vista del cristianismo.

*Mefistófeles, siervo de Satán y maestro de Fausto.

*Cornelius y Valdés, expertos en magia negra.

-Sucesos:

*Conversión al satanismo.

-Temáticas:

*Magia oscura.

*Corrupción humana, avaricia por el conocimiento. Un ejemplo sería el minuto 00:23. Fausto llama a Wagner para que acudan Cornelius y Valdés, y estos le dicen: "ajusta tus estudios Fausto, y empieza a sondear el fondo de lo que quieres procesar". Inmediatamente suena un acorde tenido que después irá variándose. Tiene disonancias y suena en las cuerdas. También parece que hay algún sonido sintético.

+Leitmotivos:

-Leitmotiv de la magia oscura. Suena varias veces durante la película: cuando Fausto está leyendo el manuscrito y cuando hace el discurso de la conversión al satanismo.



Ilustración 1: la armonía de la cuerda frotada

-Leitmotiv de las musas. Se escucha cada vez que aparecen figuras femeninas representando los falsos encantos del lado oscuro y el mundo satánico.



Ilustración 2 melodía del leitmotiv

-Leitmotiv de la invocación. Aparece en las escenas que guardan relación con la invocación a Satán.



Ilustración 3: armonía de cuerda frotada

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-17:50. Fausto está con Helena de Troya en el lecho, adorándola. Se utiliza el sonido del

arpa para acompañar un momento afectuoso.

-18:10. Fausto ve la cara real de Helena y se da cuenta de que su apariencia es horrible. Suena un *cluster*.

-26:00. Los encargados de enseñar a Fausto la servidumbre hacia Satán le muestran también los 7 pecados capitales. Poco después se encuentra con Adán y Eva. Suena un arpa a modo de mimesis del paraíso bíblico.

-26:30. El arpa realiza arpeggios descendentes reforzando la caída de unas monedas.

-1:02:55. Los alumnos de Fausto se marchan. El profesor está en su lecho de muerte, suenan campanas.

-1:03:45. Se apaga la vela y suena la sección de cuerda con técnica de *sub ponticello* (sonido agresivo agudo), mimesis del cruel final de la vida de Fausto.

-1:07:00. Se abre la tierra y suena el viento metal: se refleja en el aspecto tímbrico el momento de máxima tensión de la película.

+Tensiones y distensiones dinámicas:

-40:51. Mefistófeles hace aparición y se escucha una octava grave en *FF* en el piano.

+Tensiones y distensiones rítmicas:

-1:07:00. Las voces cristianas en la cabeza de Fausto le dicen que se arrepentirá, a lo que él contesta que jamás dará un paso atrás. Si bien las melodías son divagantes, el movimiento parece inspirado en la música cristiana modal, encarnada en un coro eclesialístico. La música es acompañada por campanas sonando en *tempo* lento. También suenan tambores con un ritmo continuado. Se halla un aspecto rítmico constante, característico del ritual (en este caso el descenso al infierno entendido como parte final del ritual satánico).

+Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes:

-1:30. Fausto llama por segunda vez a Satán. En esta ocasión no se escucha música. Al no obtener contestación, la escena queda musicalizada por omisión.

2:30. Fausto se enorgullece de haber conseguido contactar con Lucifer además de tener a Mefistófeles a sus órdenes, y suenan motivos dodecafónicos en vientos y cuerdas.

-2:40. Entre lamentos, Mefistófeles comenta a Fausto que es un alma caída que no culminó su ascensión; su infierno es estar en la tierra sin ir con dios. De nuevo, no hay música.

-3:30. Fausto va al cementerio con Cornelius y Valdés: suena el leitmotiv de la magia oscura, que justo después aparece acompañado por las cuerdas con una variación en el leitmotiv de la invocación (se cambian las escalas según se acerca más a Satán y Mefistofeles, que lo están llamando). Cuando pregunta “qui tu moraris” suena el leitmotiv de la magia oscura en un fagot.

-10:00. Mefistófeles explica a Fausto las condiciones a las que se somete aceptando el pacto satánico. Cuando explica que su trabajo se basa en apoderarse de las almas humanas, suena un *cluster* en el piano. Acto seguido, Fausto confirma su decisión de realizar el pacto: entonces el piano pasa a esbozar una melodía repetitiva de ritmo continuo que podría definirse como *minimal*. La estética *minimal* en el piano aparece en varias ocasiones a lo largo de la película, y en todas se percibe relacionada con el aspecto

repetitivo del ritual.

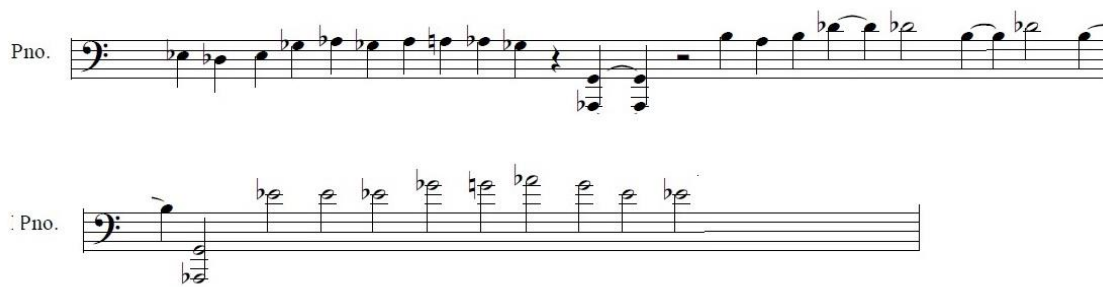


Ilustración 4: melodía de piano

-13:10. Cuando Fausto duda sobre la conversión al satanismo, Mefistófeles se transforma en Helena. Suena el leitmotiv de las musas, una voz femenina aguda que esboza intervalos de novena y séptima. El leitmotiv de las musas suena en cada momento de recompensa sexual fruto de la conversión al satanismo, encarnada por la figura femenina y la tentación del cuerpo. En esta ocasión, el leitmotiv aparece acompañado por el piano. Es un leitmotiv totalmente tonal, y alterna tonalidades mayores y menores, representando el lado positivo del contrato con Lucifer.

-13:20. Cuando Mefistófeles lee las condiciones a Fausto, se escucha música similar a la proto-tonal medieval con polifonía de cuartas y quintas. Cuando acaba de leerle las condiciones suena una campana. Se produce un contraste entre el contexto eclesiástico y la firma de un pacto satánico. Durante la firma del contrato no hay música.

-17:20. Fausto pide una esposa a Mefistófeles y suena el leitmotiv de las musas variado con respecto al 13:10.

30:50. Se encuentra con tres pajes: la soberbia, la ira y la envidia, que lo retan a luchar contra ellos. La orquesta esboza melodías épicas medievales.

40:51. Mefistófeles hace aparición y se escucha una octava grave en *FF* en el piano.

58:00. Fausto se levanta esperando la muerte. Suena un piano *minimal* cuyas notas constantes simbolizan la muerte avanzando paso a paso hacia él.

1:00:00. Finalmente, Fausto baja al infierno. Se oye el leitmotiv de las musas con vientos metales y cuerda frotada. El leitmotiv se repite y reelabora, aplicándose sobre él algunas variaciones.

+Ensamblaje voz-instrumentación: *

+Libertades/limitaciones en cine/ópera:

-Diégesis

*32:40. Fausto y sus compañeros se encuentran en la corte. Se escucha música que recuerda a las melodías modales de la época medieval, destacando el sonido de las guitarras y la ocarina.

*37:10. En la escena de la Iglesia, cuando Fausto pone una cornamenta en la cabeza de Benvolio, suena música en el clavecín en tono de parodia. Toda la Iglesia se ríe del humillado.

*46:00. En la escena de la fiesta pagana y los borrachos ladrones, la música diegética

recuerda a música pagana medieval.

*30:50. En la escena en la que Lucifer, Belcebú y Mefistófeles enseñan a Fausto los pecados capitales personificados en figuras humanas suenan melodías épicas medievales en la orquesta. La música es totalmente tonal (a modo de contraste, ya que la instrumentación apoya la idea de las figuras malignas). En este caso, el uso de la música diegética es diferente al encontrado en los demás análisis.

+Rasgos expresionistas:

-Primitivismo: en la parte del ritual satánico.

-Esoterismo: de nuevo en el ritual, especialmente cuando crean las pócimas.

-Utopismo: en todas las representaciones de las fantasías sexuales y en la aparición de la figura femenina.

-Carácter religioso: en la teología de Fausto y en las partes en las que aparecen ángeles pidiéndole que no sucumba a lo oscuro.

-Sexualidad: en las escenas carnales.

-Temas como muerte, enfermedad, soledad: la presencia de la muerte se da especialmente cuando Fausto baja a los infiernos.

+Funciones narrativas según Alejandro Román:

-Funciones externas (físicas):

-Indicativa temporal

*32:40. En la escena de la corte suena música medieval.

*46:00. En la escena de la fiesta pagana.

-Local referencial (evoca espacios físicos concretos):

*37:10. En la escena de la iglesia y la cornamenta suena el clavecín, instrumento barroco que da un contexto de época (barroco) y lugar (Europa).

-Cinemática (underscoring):

*26:30. Caen las monedas junto a los arpegios descendentes en el arpa.

*10:00. Mefistófeles conversa con Fausto sobre su trabajo como encargado de las almas humanas, momento en el que se escucha un *cluster* en el piano.

*03:30. Fausto, Cornelius y Valdés se dirigen hacia el cementerio con un esqueleto y un fagot hace una línea de bajo acompañando su silenciosa caminata. Cuando Fausto hace el conjuro se añaden más instrumentos, pero cuando pide a sus compañeros que se vayan para estar solo regresa el fagot.

*39:50. Fausto dice que el tiempo lo mata y se escucha una nota pedal en la cuerda frotada.

*58:00. Un piano viejo suena con la melodía *minimal*. Esta vez el doctor se levanta esperando la muerte. El piano camina como si la muerte avanzara paso a paso. Se acerca a él.

-Funciones internas (psicológicas):

-Pronominal:

*23:00. El sonido del arpa en el Edén como símbolo del paraíso.

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Función rítmico temporal: esta función es compartida por todos los trabajos cinematográficos y operísticos estudiados, exceptuando el caso de *Erwartung*, que es una ópera musicalmente atemática.

6.1.1.2 The force of evil

+Trama: Leo tiene una casa de apuestas en Nueva York. Su hermano Joe es un ambicioso abogado que tiene la intención de dar un golpe en las casas junto a su cliente Ben Tucker para conseguir un enorme monto de dinero. Mientras Leo intenta zafarse de los delirios de la ambición, Joe lidia con los *gangsters* más peligrosos de la ciudad, jugándose la vida.

+Observaciones previas generales:

-Durante toda la película, la música tonal romántica representa la relación amorosa de Joe y Doris, y la música atonal alude al clima de corrupción en el que se involucran Joe y Ben. Durante todo el comienzo de la película, mientras se van planteando las diferentes situaciones/relaciones personales, aparecen los leitmotifs tonales y atonales. Lo peculiar en el uso de tonalidad y atonalidad es que, entremezclándose situaciones de afectividad y toxicidad, la música cambia gradualmente de tonal y/o romántica a atonal.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana.

-Psicologías:

*Joe Morse: Joe es un abogado que decide entrar en un negocio ilegal de apuestas. Su vida se tuerce y acaba metiendo a su hermano Leo en la corruptela. Se le asocia el leitmotiv de la avaricia (atonal).

*Leo Morse: hermano de Joe, Leo es un empresario que tiene un negocio que no está atravesando una buena etapa. Acaba muriendo asesinado por los *gangsters* de las casas de apuestas ilegales. Su leitmotiv es el del despacho de Leo (atonal).

*Doris Lowry: secretaria de Leo, simboliza el amor sano que salva a Joe de la corrupción. El leitmotiv del romance se relaciona directamente con su personaje en el contexto de su relación laboral con el joven (melodía tonal en un contexto armónico de tonalidad ampliada).

*Ben Tucker: es quien está detrás del golpe a las casas de apuestas. Enriquecido gracias a esquivar la legalidad de Nueva York, representa la avaricia humana.

-Sucesos:

*Joe introduce a Leo en el negocio ilegal de las casas de apuestas.

*La mafia mata a Leo.

*Joe y Doris viven un romance.

-Temáticas:

- *Las apuestas ilegales.
- *Los asuntos de las mafias.
- *Las consecuencias de la avaricia en la vida de Joe.
- *El amor entre Joe y Doris como incentivo de Joe para abandonar la corruptela.

+Leitmotivos:

-Leitmotiv de la avaricia: es atonal. Se escucha en las partes relacionadas con el golpe de las casas de apuestas y las catástrofes que genera en la vida de Joe y su hermano Leo.



Ilustración 5: leitmotiv de la avaricia

-Leitmotiv del romance: en sus apariciones, está inserto en un lenguaje armónico de tonalidad ampliada, pero la melodía principal es plenamente tonal. suena en relación con el romance de Joe y Doris. La joven termina consiguiendo que Joe salga del mundo oscuro de la codicia y del mandato de los *gangsters*.



Ilustración 6: leitmotiv del romance

-Leitmotiv del despacho de Leo: se ha tomado el nombre de su primera aparición en el largometraje, cuando Joe sube al despacho de Leo con la intención de introducirlo en sus negocios peligrosos.



Ilustración 7: leitmotiv del despacho de Leo

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-34:13. Joe pide una cita a Doris y ella rechaza la invitación. Cuando Joe se va, ella se queda pensativa. Suena un arpeggio realizado por un vibráfono, como sugiriendo una atmósfera de suspense. Indica que, a pesar de que lo ha rechazado, está dudando de su decisión.

-44:40. Mrs. Tucker pregunta a Joe si tiene miedo y le dice que está tomando varios riesgos a nivel legal; en este momento puede verse cómo Joe coge el teléfono de un cajón con cerradura. La música atonal ambienta toda la escena y se escuchan violines en el registro agudo.



Ilustración 8: Mrs Tucker y la pregunta sobre la legalidad

-56:33. Joe entra en los despachos y ve una luz encendida al fondo. Se escuchan violines

agudos que presagian un momento de tensión. También se reconoce el sonido de un arpa. Joe ve a uno de los mafiosos de Tucker que persiguen su negocio. Se escucha música atonal. Joe coge todo el dinero de la caja fuerte y la pistola.

-1:13:00. Fico dispara a oscuras cuando ve que Joe intenta hacer una llamada con el teléfono escondido. Se escuchan oboes con melodías en *ostinato*. La escena está ambientada con música dodecafónica en la cuerda frotada, reforzando la tensión. No se sabe si ha muerto alguien. Uno de los mafiosos coge una pistola de su maleta. Suenan trompetas con sordina. Todos están vivos. Suena el vibráfono, de nuevo sugiriendo una situación de misterio: cada uno está tratando de hacer un movimiento. Joe se mueve hasta alcanzar el teléfono. Fico mata al mafioso, pero después lo matan a él (1:15:00). En ese momento suenan acordes atonales en viento metal y en *FF*. Como narrador omnisciente, Joe comenta que se fueron del lugar antes de la llegada de la policía, y sus palabras se ambientan mediante melodías atonales en instrumentos de viento madera.

-1:16:42. Joe va a buscar el cadáver de su hermano al río y se oye música tonal con instrumentos de tímbricas semejantes a las campanillas. Se reconoce la estética del neosinfonismo, asociada al romance entre Joe y Doris. Esta vez, la aparición de la música neosinfónica contiene algunos rasgos impresionistas en la melodía. La aparición de la música del romance refuerza la resolución de la tensión a pesar de la dramática muerte de Leo. Joe baja atravesando las rocas y se elevan la dinámica y el tono. La música va transformándose en atonal de forma progresiva. Suena el leitmotiv de la avaricia.

1:17:00. Joe encuentra el cadáver de Leo y siente que lo ha matado él; la música es dodecafónica. Cuando Joe y Doris se marchan suena por última vez el leitmotiv de la avaricia de forma conclusiva.

+Tensiones y distensiones dinámicas: -

-58:50. Joe va a abrir el cajón. Se escucha una melodía ascendente que culmina en tono y en *FF* con el leitmotiv de la avaricia (en Sol) cuando Joe abre el cajón y ve la pistola en su interior. Al subir la energía general de la escena, suben con ella la altura y la dinámica.



Ilustración 9: melodía de violín

-1:16:00. Joe va a buscar a su hermano y suena el leitmotiv de la avaricia en lenguaje tonal hasta el momento en el que lo encuentra. Con el avance de las imágenes se escucha el leitmotiv del romance. La trama de corrupción ha terminado y ahora Joe obra por amor a su hermano.

-1:17:45. Joe encuentra a su hermano y vuelve a sonar el leitmotiv de la avaricia, esta vez en lenguaje atonal y en *FF* sobre la nota La (más agudo que en momentos de menor tensión). El motivo tiene dos partes, en algunas apariciones solo suena la primera (las cinco primeras notas del motivo) sin embargo aquí se muestra también la segunda parte, en la que la carga dramática es mayor.



Ilustración 10: melodía de violín 2

-1:18:00. Joe se va con Doris y vuelve a sonar la melodía ascendente que culmina en el leitmotiv de la avaricia. Esta es la última aparición del leitmotiv, es sobre la nota Sol y aparece completo y finalizando en una cadencia perfecta, con el viento metal incorporado y en *FF*.

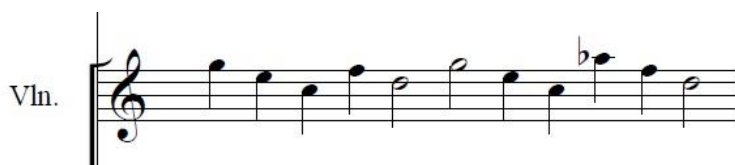


Ilustración 11: melodía de violín 3

+Tensiones y distensiones rítmicas

-26:00. En el leitmotiv del romance, aunque es difícil reconocer su compás debido a *tempo rubato*, parece inserto en un ritmo ternario. Es uno de los leitmotivs que refuerzan el amor de Joe y Doris. Se asemeja a un ritmo de vals que podría asociarse al cortejo elegante, tal y como sucede en la escena en la que aparece por primera vez, cuando Joe y Doris se encuentran en el taxi y se produce el cortejo.

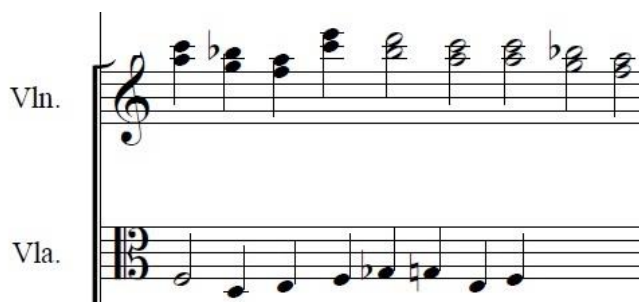


Ilustración 12: armonía cuerda frotada

+Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes

-9:02. Tucker dice a Joe que no meta a su hermano Leo en esos asuntos: es un tema exclusivamente para ellos. Suena una melodía atonal.



Ilustración 13: melodía de clarinete

-16:56. Doris anuncia a Leo que va a dejar el trabajo y suena el leitmotiv de la avaricia con una pequeña variación (la nota Re en lugar de Re # como en el original). El leitmotiv tiene un fondo armónico de tonalidad ampliada, que cambia a atonal justo después, en la escena en la que Freddy y sus compañeros se encuentran hablando. Suena el leitmotiv del despacho de Leo en la cuerda frotada.



Ilustración 14: melodía de flauta

-25:00. Tras la conversación de Joe con Leo, Doris no quiere saber nada de Joe. La conversación es muy tensa, y la música es atonal. Según avanza la charla, Joe acaba

convenciendo a la joven para que le cuente toda su vida. Ella accede y le habla de problemas personales vividos a lo largo de los años, a lo que él trata de añadir un final feliz. Los dos comienzan a atraerse, y la armonía pasa gradualmente de atonal a tonal.

-28:27. Joe habla sobre la posibilidad de comprar joyas a Doris y ella le contesta que ya no es una niña. La conversación es liviana y la música es tonal. Poco después (29:00) Joe comenta que se odia a sí mismo, y habla de sus problemas personales con su hermano. En este punto de la conversación vuelve a sonar música atonal.

-32:00. Después de comentarle a Leo su idea millonaria, Joe sale de su casa. Leo ha aceptado. Suena música tranquila con la partida de Joe, prácticamente música “de mobiliario”. En el momento en el que Joe cierra la puerta puede apreciarse un gesto de satisfacción, y la música se transforma en atonal. La corrupción se ha impuesto.

-32:46. Joe sale de casa de Leo y se encuentra con Doris en el rellano, a la que trata de cortejar. Suena el leitmotiv de la avaricia en lenguaje atonal, que después se transforma en tonal. Se oyen también elementos melódicos del leitmotiv del romance. Hasta el momento, el dodecafonismo ha definido la perversión humana por el dinero y la relación entre los hermanos, quebrada por la corruptela de Joe.

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: Fl. (Flute), B. Cl. (Bass Clarinet), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The Violin staff begins with a measure number '37' and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The other staves are mostly empty, with some rests and a few notes in the lower strings.

The second system of the musical score also consists of six staves, labeled the same as the first system. The Violin staff continues the melodic line from the first system, showing a more complex rhythmic and melodic structure. The other staves show some accompaniment, particularly in the lower strings (Vc. and D.B.), with some notes and rests.

Ilustración 15: melodía del rellano

-34:14. Fico entra a una reunión en una casa de apuestas ilegal, suena el leitmotiv de la avaricia.



Ilustración 16: melodía del violoncello

-46:45. Joe pasea con Doris después de salir de la oficina. Joe sigue pensando en los riesgos. En este punto, y hablando como narrador omnisciente, comenta que la compañía de Doris suponía un consuelo, y la música atonal acompaña la narratividad. En ese momento pasa a narrar un paseo con Doris y los sentimientos que tenían el uno por el otro; el atonalismo se disipa, regresando la música romántica tonal.

-47:37. Joe está en casa de Doris; habla de dinero, sabe dónde se mueve la riqueza. La música es atonal. Poco después (48:30) Joe dice: “mi visión de ahora es que es medianoche y no sé qué pasará mañana por la mañana; lo único de lo que estoy seguro es de que me encanta poder hablar contigo ahora mismo”. En ese momento vuelve el romanticismo y la tonalidad.

-45:00. Doris renuncia a su trabajo y explica a Leo que quiere poner a prueba a su hermano para ver qué clase de hombre es. Leo la echa del despacho y suena el leitmotiv de la avaricia en la cuerda frotada.

-46:40. Joe y Doris dan un paseo. La ambientación es atonal con el leitmotiv de la avaricia y la historia del narrador omnisciente.

-48:00. Joe confiesa a Doris que está agusto con ella y suena el leitmotiv del romance. Cuando la pareja camina por Wall Street (negocios) es atonal.

-51:00. La policía irrumpe por segunda vez en el negocio de Leo, momento en el que se encuentran ya involucrados en la corruptela de las apuestas. Se escucha el leitmotiv de la avaricia en lenguaje atonal, y la interpretación instrumental alcanza el mayor nivel de dinámica hasta el momento (*FF*).

-1:16:00. Joe mata a los mafiosos involucrados en la estafa de las apuestas. El leitmotiv de la avaricia resuelve en una cadencia perfecta sobre La. En ese momento cambian la escena.

+Ensamblaje voz-instrumentación:

-28:27. Joe cuenta a Doris que se odia a sí mismo. La música es atonal, y la voz de Joe es representada por un oboe. El instrumento esboza melodías líricas y se mueve en forma de solista, mientras que el acompañamiento es un fondo que se escucha en la cuerda en notas largas. En las partes en las que habla Doris, la música es tonal y romántica, y se escucha un arpa haciendo arpeggios. Su voz también es acompañada por el sonido del violín.

-54:50. Doris dice a Joe que no quiere morir por sus corruptelas: acto seguido se va. Se produce un contraste, no hay música.

-60:00. Los mafiosos hablan con Leo en un bar. Suena música tonal, diegética y anempática a modo de contraste.

+Libertades/limitaciones en cine/ópera:

-9:09. Joe habla con uno de los líderes de la corruptela, quien le recomienda que no diga nada a nadie. La conversación es tensa. Justo antes del fundido a negro que enlaza con la siguiente escena, se escucha música atonal funcionando como nexos.

-44:40. Joe expulsa a Mrs. Tucker del despacho. La música atonal funciona de nuevo como nexos, esta vez con las palabras de Joe como narrador omnisciente.

-1:04:00. Suena música diegética jazz en el bar. Es una escena de distensión dentro de la trama. Por un momento la ficción saca al vidente del aspecto negativo de la corrupción, y tanto el escenario como la música representan esta disrupción.

+Rasgos expresionistas:

-Primitivismo: -

-Esoterismo: -

-Utopismo: -

-Carácter religioso: -

-Sexualidad: -

-Temas como muerte, enfermedad, soledad: en el asesinato de Leo y en las escenas en las que la mafia trata de asesinar a Joe.

+Funciones narrativas según Alejandro Román

-Función anempática (propuesta por Michel Chion):

*60:00. Los *gangsters* hablan con Leo en el bar y se escucha música diegética tonal.

-Funciones externas (físicas):

-Cinemática (*underscoring*):

*1:15:00. Los mafiosos matan a Fico disparándole. Suenan acordes atonales en *FF* en el viento metal.

*28:27. Joe dice a Doris que se odia a sí mismo. Un oboe representa sus palabras.

-Funciones internas (psicológicas):

-Prosopopéyica descriptiva

*25:00. Tras la charla de Joe y Leo, Doris no quiere conocerlo. En este punto de la conversación la música es atonal. Según avanza la conversación comienzan a atraerse y el pasaje adopta un lenguaje tonal-romántico.

*28:27. Joe fantasea con la idea de regalarle joyas a Doris y ella le contesta que ya no es una niña. La música es tonal en este punto de la conversación, pero la deriva de la misma lleva a un punto en el que Joe comenta que se odia a sí mismo. Aquí (29:00), la música vuelve a transformarse en atonal.

-Prosopopéyica caracterizadora:

*31:40. Tras haber propuesto a Leo el negocio ilegal, Joe sale de su casa. En ese momento la música es atonal.

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Función unificadora:

*44:40. Joe expulsa a Mrs. Tucker. Se utiliza la música atonal como nexo con las palabras del narrador omnisciente.

*34:13. Joe pide una cita a Doris y ella rechaza la invitación. El vibráfono se utiliza como nexo con la siguiente escena.

-Función rítmico-temporal: esta función es compartida por todos los trabajos cinematográficos y operísticos estudiados, exceptuando el caso de *Erwartung*, que es una ópera musicalmente atemática.

6.1.1.3 The man with the golden arm

En esta ficha, las partes con asterisco remiten a la categoría Ensamblaje voz-instrumentación.

+Trama: Frankie acaba de salir de la cárcel. Heroínómano y crupier, lucha por restablecer su vida en la sociedad con más dignidad que antaño para no cometer viejos errores. Tratando de formar parte de una agrupación jazzística como percusionista, se encuentra con diferentes manos que tratan de conducirlo al juego y a la droga.

+Observaciones previas generales:

-A pesar del uso variado del atonalismo en este trabajo, refuerza igualmente temas como la droga, el juego o los negocios ilegales. Se comprueba en momentos como la escena del desapego de Frankie, que atraviesa un estado psicológico deteriorado.

-En las ocasiones en las que Frankie va a ver a Louie para que le administre una dosis suena el leitmotiv de la droga. A lo largo de la película se incorpora el viento metal y el lenguaje jazz, lo que manifiesta el progresivo acercamiento de Frankie a la droga intercalado con el jazz como alternativa a los asuntos sucios. Los lenguajes se van mezclando progresivamente hasta el momento en el que convergen totalmente cuando Frankie necesita una dosis para resistir en su horario como *dealer* y después hacer el ensayo con la banda jazz.

-En esta película se usa el dodecafonismo como fondo sonoro (música de amueblamiento), un recurso que no se encuentra en todas las películas analizadas.

*Sobre el ensamblaje voz-instrumentación y a nivel general, las relaciones tienen que ver con la aparición de leitmotifs en las distintas partes. Los leitmotifs abundan más fuera de los diálogos que durante sus ejecuciones (en momentos de persecución, cuando un personaje se desplaza de un lugar a otro, al entrar en un lugar peligroso, con las recaídas...etc).

-Sobre las funciones de Alejandro Román: dentro de la categoría de psicológicas internas, hay leitmotifs para reforzar la idea del amor toxico en el personaje de Zosh, así como el amor sano encarnado por Molly. También puede entenderse la idea de la ansiedad en el leitmotiv de la droga.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana:

-Psicologías:

*Frankie Machine: es un hombre con una vida ordinaria al que persigue su pasado en prisión y su adicción a las drogas. Trata de salir de los asuntos sucios y reconducir su vida.

*Zosh Machine: es una mujer posesiva y celosa. A ella se asocia el leitmotiv del amor tóxico. Tiene una fuerte dependencia de Frankie y simula una paraplejía para hacerlo responsable de sus cuidados, como coartada para estar todo el tiempo con él.

*Molly Novotny: amante de Frankie, a ella se asocia el leitmotiv del amor sano. Reconduce al músico a una vida sana fuera de la drogodependencia.

*Nifty Louie: perteneciente al grupo de mafiosos, pretende que Frankie sea su *dealer* personal. Le consigue dosis de droga y es uno de los principales puntos de conflicto para Frankie a la hora de reconducir su vida.

-Sucesos:

*Zosh sufre dependencia por Frankie.

*Frankie trata de escapar de los asuntos sucios de su pasada vida (juego ilegal, mafias, droga, dinero...).

-Temáticas:

*La repercusión del juego ilegal y la droga en la vida de Frankie.

+Leitmotivs:

-De la droga: se escucha en las partes en las que Frankie va a casa de Louie y este le inyecta una dosis de droga.



Ilustración 17: leitmotiv de la droga

-De la recaída: se escucha en algunas recaídas de Frankie tras intentar reconducir su vida.



Ilustración 18: motivos de la recaída

-De la tentación: se escucha cuando Louie tienta a Frankie y cuando el joven sufre la tentación de volver a obtener una dosis.



Ilustración 19: leitmotiv de la tentación

-De la mafia: se escucha en relación con los mafiosos y el mundo del juego. También guarda relación con Frankie. La droga es el incentivo para continuar trabajando en

negocios ilegales.

Ilustración 20: leitmotiv de la mafia

-Del romance: aparece con la relación de amor sano que mantienen Frankie y Molly.

Ilustración 21: Leitmotiv del romance

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-18:25 Zosh se levanta de su silla de ruedas aprovechando que no hay nadie más en casa. Suena un *cluster*.

-26:30. Uno de los mafiosos del juego pregunta a Frankie por qué está tan raro. Se escucha el leitmotiv de la mafia con líneas agudas y disonantes en los violines.

Ilustración 22: leitmotiv de la mafia en el juego

-26:45. Tras trabajar como *dealer* en el garito donde los mafiosos juegan, sale de la sala. Uno de ellos le persigue y suena un motivo que guarda parecidos con el leitmotiv de la droga. Suena en los metales y lo doblan los violines en el registro agudo.

Ilustración 23: leitmotiv en los metales

-39:20 Frankie recibe la dosis. La melodía es un *ostinato* que va elevando la dinámica y

el tono hasta el momento en el que Louie le suministra la dosis, momento en el que aparece el leitmotiv de la droga en la sección de metal (*FF*).

-56:00. Frankie arroja a Molly y suena un arpeggio con las notas del acorde de séptima mayor. Se escucha el leitmotiv del romance en el piano.

-1:05:50. Louie dice a Frankie que le puede dar todas las dosis que necesite si trabaja para él como *dealer*. Suena el leitmotiv de la mafia en la cuerda frotada.

-1:09:40. Cansada de intentar ayudar a Frankie sin resultado, Molly se marcha. Suena la cuerda frotada aguda del leitmotiv de la mafia y enlaza con el de la recaída cuando Frankie vuelve al despacho de Louie a pedirle una dosis.

+Tensiones y distensiones dinámicas:

-39:20 Louie está a punto de suministrarle una dosis a Frankie. Suena una variación en el leitmotiv de la droga. La melodía es un *ostinato* que hace uso de la *blue note* y va elevando la dinámica y el tono hasta el momento en el que Louie le introduce los estupefacientes, cuando aparece el leitmotiv de la droga en la sección de viento metal y en *FF*.



Ilustración 24: leitmotiv de la droga variado

-1:06:00. Frankie sube al despacho de Louie y suena un leitmotiv formado por cromatismos con ritmo de swing en lenguaje jazz; es un *ostinato* y va *in crescendo* hasta llegar al *FF*, rematando en el leitmotiv de la recaída.

+Tensiones y distensiones rítmicas:

-37:40. Frankie consigue inyectarse una dosis y suena un *ostinato* con la *blue note* en el piano. Aparece varias veces en el largometraje, todas ellas relacionado con la droga y la necesidad de adrenalina.

-38:40 Louie saca de un cajón varias dosis de droga envueltas, y al ponerlas sobre la mesa suena un acorde de jazz que se repite cada vez que saca una porción. Acto seguido, cuando le inyecta su dosis (39:05) suena un leitmotiv en piano tipo *minimal*, de nuevo sugiriendo sensación de adrenalina o activación.



Ilustración 25: acorde de jazz

-1:08:00. Molly escapa de Frankie. Suena un piano con una rítmica *minimal* cuando Frankie sale del local corriendo para alcanzarla. Cuando la joven coge su maleta para irse (1:09:00) la melodía vira hacia el atonalismo. Suena el leitmotiv del romance con un trasfondo armónico dodecafónico en el piano. Cuando salen a la calle y ella coge el taxi la música es más rítmica, funcionando como la mimesis de la prisa de Molly por escapar de la mala vida de Frankie.

-1:28:00. Frankie va a casa de Zosh a coger dinero para comprar droga. Se escucha el leitmotiv de la droga variado, con ritmo de swing.

-1:55:30. Se descubre la farsa de Zosh y su parálisis. La música es dodecafónica. Suena el leitmotiv del amor tóxico. Cuando Zosh intenta escapar corriendo suena el piano *minimal*.

+Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes:

-08:00. Frankie vuelve a casa con su familia. El momento en el que sube las escaleras coincide con una melodía en el oboe que sugiere atonalismo, pero después (08:37) se encuentra con Molly y el leitmotiv se interpreta como tonal al agregarse otros instrumentos que contextualizan la línea del oboe dentro de la tonalidad. La música tiene influencias románticas y wagnerianas.



luces de neón... se escucha el leitmotiv del juego en la trompeta, que esboza escalas pentatónicas de jazz.

-33:00. Zosh le dice a Frankie que no se desespere aguardando a que el representante del grupo de jazz lo llame. Justo en ese momento suena el teléfono y Frankie baja las escaleras para cogerlo. Suena el leitmotiv de la droga anticipando una llamada que no va a ser la que el músico espera recibir.

-37:40. Frankie entra en casa de Louie y este le inyecta una dosis. Suena el leitmotiv de la droga con protagonismo del viento metal y en lenguaje jazz. En otras apariciones (como la del 39:20) el leitmotiv aparece en el viento metal variado cuando se juntan su mala vida y la necesidad de un futuro laboral más estable en la banda de jazz.

-41:00. Frankie pregunta a Zosh si ha visto sus baquetas, y aparece el leitmotiv de la droga como representando las intenciones de la mujer de arruinar la vida profesional del artista.

-52:42. Frankie y Molly están en el apartamento de la segunda, charlando sobre la banda de jazz y el futuro del músico. Suena el leitmotiv del romance. Poco después (54:15) la conversación deriva hacia su adicción por la droga. Suenan los leitmotivs de la droga y del amor tóxico. Finalmente, Frankie reconduce la conversación hacia el tema del principio (la banda de jazz). Aquí suena de nuevo el leitmotiv del romance.



Ilustración 29: melodía de la conversación

-1:01:00. Frankie lleva el contrato con la banda jazz a casa. Zosh está molesta porque no va a ganar tanto dinero como cuando hacía de *dealer*. Suena el leitmotiv del amor tóxico en oboes con interválicas de 3ª y 4ª agregadas a la melodía principal.

-1:02:00. Frankie va a casa de Louie para conseguir una dosis y suena el leitmotiv de la droga con armonía jazz en el viento metal y en *FF*.

-1:24:00. Dan una paliza a Frankie y a su compañero Sparrow por hacer trampas en el póker. La música es atonal y suenan el oboe y la flauta travesera. Se están recuperando tras el conflicto.

-1:30:20. Zosh tira a Louie por las escaleras del edificio. Suena el leitmotiv blues que en sus apariciones anteriores había precedido al de la droga. Al ser un leitmotiv que involucra la figura de Louie como portador de la droga de Frankie, se escucha de nuevo con su muerte.

-1:43:30. Molly encierra a Frankie para que pase un día entero sin drogarse. Suena el leitmotiv blues que precede al de la droga (este último no se escucha durante la escena debido a que el joven no tiene acceso a la droga).

+Ensamblaje voz-instrumentación*

-11:00. Frankie dice a Zosh que quiere tocar la batería. Aparecen el cromatismo jazz y el intervalo de séptima menor en la trompeta como mimesis de la intención de Frankie de

involucrarse en el círculo de artistas jazz de la ciudad.

+Libertades/limitaciones en cine/ópera: -

+Rasgos expresionistas:

-Primitivismo: -

-Esoterismo: -

-Utopismo: -

-Carácter religioso: -

- Sexualidad: -

- Temas como muerte, enfermedad, soledad-

+Funciones narrativas según Alejandro Román:

-Anempática (Michel Chion):

*1:25:00. Frankie busca la droga en casa de Louie, pero no la encuentra. Se escucha el piano blues que precede al leitmotiv de la droga, pero este último no llega a sonar porque finalmente no logra encontrarla.

-Funciones externas (físicas):

-Cinemática (underscoring):

*38:40. Louie saca varias dosis de droga envueltas en papel. Al poner cada una en la mesa suena un acorde de jazz.

*1:09:00. Molly escapa de Frankie, que trata de alcanzarla. La música acentúa más el aspecto rítmico introduciendo rasgos del estilo minimal.

-Funciones internas (psicológicas):

-Función emocional: *1:09:00. Molly escapa de Frankie. Se ha percatado de su recaída y decide huir antes de que la mala vida del exconvicto la arrastre a ella también. Suena el leitmotiv del romance y al mismo tiempo se escuchan adornos dodecafónicos en el piano.

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Decorativa (acompañar imágenes como fondo neutro o música de amueblamiento):

*10:30. Frankie y Zosh conversan tranquilamente. Suena música atonal como fondo sonoro.

-Función rítmico-temporal: esta función es compartida por todos los trabajos cinematográficos y operísticos estudiados, exceptuando el caso de *Erwartung*, que es una ópera musicalmente atemática.

6.1.1.4 The cobweb

+Trama: el doctor McIver, psiquiatra en una clínica privada, decide encomendar a sus pacientes el diseño de nuevas cortinas para la biblioteca. Su esposa ordena cortinas nuevas paralelamente, y al mismo tiempo la directora comercial de la clínica, la señorita Inch, identifica la tentativa de la señora McIver como un acto de intrusismo

impermissible. La trama gira en torno a Steven, un joven trastornado y con tendencias suicidas, todo ello en relación con la lucha por renovar las cortinas de la biblioteca.

+Observaciones previas generales:

-El leitmotiv de la catástrofe suena con las dinámicas más altas y el registro más agudo en los momentos más tensos, tal y como sucede en las muertes.

-Durante toda la película, las partes de piano son muy rítmicas y aportan tensión. Se usa para momentos especialmente intensos. Se da el mismo caso con el xilófono.

-Durante la exposición de imágenes sin diálogo en la introducción se crea tensión con el xilófono y la cuerda frotada ejecutando trémolos. En general, la intensidad de la instrumentación es alta: la música anticipa la intensidad que alcanzará la trama desde el principio.

-Tal y como sucede en la ópera, la música de la introducción es una obertura de inicio que expone los leitmotivs que se van a desarrollar a lo largo del drama.

-La música cinematográfica en este trabajo es dodecafónica, con lo que el ritmo, la densidad orquestal y la dinámica son los principales generadores de tensión.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana:

-Psicologías:

*Dr Stewart McIver: la atonalidad se utiliza en escenas que involucran a Steven, como por ejemplo algunas discusiones del doctor con Karen por cuestiones que afectan al joven.

*Karen McIver: igualmente, en su personaje la atonalidad se usa en relación con Steven y la influencia de sus conflictos internos en la relación matrimonial.

*Steven W. Holte: el atonalismo se usa para reforzar el dramatismo de las situaciones que tensan su bienestar emocional.

*Sue Brett: en el personaje de Sue, el atonalismo define el momento puntual del rechazo a Steven.

-Sucesos (entre otros que se verán en las categorías del análisis):

*Steven se escapa del centro psiquiátrico.

*Sue rechaza la cita con Steven.

*Stewart y Karen discuten por Steven.

*Stewart explica a su hijo que a veces las personas discuten.

*Stewart dice a Steven que no es su padre ni ejercerá como tal.

-Temáticas:

*Muerte.

*Trastorno mental.

+Leitmotivs: hay varios recursos que tienen implicaciones en la película, pero los dos principales son:

-De la catástrofe: tiene protagonismo cuando ocurre algo posiblemente grave relacionado con Stevie y su trastorno. Cuando se escapa del centro psiquiátrico, cuando tiene un ataque y cuando otros personajes imaginan que ha podido ocurrir algo preocupante con él.

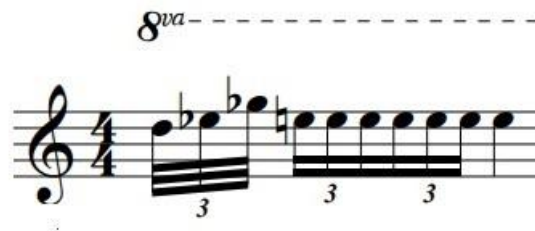


Ilustración 30: leitmotiv de la catástrofe

-De la psicosis: aparece en los momentos en los que se dan acontecimientos relacionados con el trastorno de Stevie, como en las discusiones del matrimonio McIver o el momento en el que el doctor dice a Stevie que no es su padre.



Ilustración 31: leitmotiv de la psicosis

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-15:09. McIver y su esposa Karen discuten. En ese momento aparece el leitmotiv de la psicosis (incompleto). Con el devenir de la charla las cosas se calman y aparece el sonido de la flauta travesera en *p*.

-36:40. El doctor McIver se dispone a visitar a Lois (la mujer con la que después será infiel a Karen). La sensación del momento es de misterio; suena una celesta.

-37:40. Encuentran a Stevie, que se había escapado por 3ª vez. Suena el leitmotiv de la psicosis en la flauta travesera.

+Tensiones y distensiones dinámicas:

-2:52 Karen y Stevie matienen una conversación bastante tranquila, la dinámica es *pp* y con poca instrumentación.

-13:06. McIver dice a Stevie: “no soy tu padre Stevie, y no voy a actuar como si lo fuera”. Aparece la melodía del leitmotiv de la psicosis en el oboe en *pp*.

-14:00. Dan el aviso a McIver de que Stevie ha hecho una locura: en un brote de histeria ha roto unos cuadros que pintaron algunos pacientes del centro psiquiátrico. Tratándose de algo grave, el leitmotiv de la catástrofe refuerza la tensión.

-15:09. McIver y Karen discuten. Con el devenir de la charla, las cosas se calman y aparece en sonido de la flauta travesera en *p*.

-15:30. Stevie desaparece. Suenan acordes con un ritmo constante. Se refuerza la sensación de tensión.

+Tensiones y distensiones rítmicas:

57:43. Después de discutir con Karen, Stewart explica a su hijo que las personas a veces discuten, y que no debe preocuparle. Aquí se escucha una variación rítmico-melódica del leitmotiv de la psicosis.



Ilustración 32: variación del leitmotiv de la psicosis

+ Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes:

-9:20. Karen mira la muestra de posibles colores para las cortinas y se queda pensativa. Suena el leitmotiv de la psicosis en el arpa y la flauta anticipando que va a suceder algo relacionado con Stevie.

-1:23:00. Stevie consigue ir al cine con Sue, y suena una melodía cuyos ascensos y descensos interválicos están dispuestos de la misma forma que en el leitmotiv de la psicosis. Esta variante musical refuerza el aspecto positivo de la cita en contraste con el leitmotiv asociado a la personalidad perturbada del joven.

+Ensamblaje voz-instrumentación:

-9:38. Karen se encuentra con uno de los doctores del centro en el pasillo. Suena el motivo de la psicosis en la flauta con una variación. La narratividad de la música muestra la idea de Karen: sugerir que Stevie diseñe las cortinas. La melodía hace giros melódicos difusos reforzando la conversación liviana en la que ambos fingen una incómoda normalidad fruto de un encuentro no esperado.

-13:06. McIver dice a Stevie: “no soy tu padre Stevie, y no voy a actuar como si lo fuera”. Se escucha la melodía del leitmotiv de la psicosis en el oboe y en *pp*, reforzando una reminiscencia de la relación paternofilial en la mente del joven. Deja entrever que la relación fue compleja.

-39:40. Sue cuenta a Stevie que tiene fobias. Suena una variación del leitmotiv de la catástrofe.

+Libertades/ limitaciones en cine/ ópera:

-4:00. McIver charla con una compañera sobre la psicosis. No hay música. Se usa para expresar cuestiones de cotidianidad en las que no hay una carga sentimental concreta. También se comprueba cuando hablan de las cuentas económicas del centro (6:40).

-36:40. McIver va en coche de camino a casa de Louis, y suena la flauta travesera, que funciona a modo de nexos con la siguiente escena.

-15:30. Se sospecha que Stevie ha podido suicidarse. Suenan xilófonos en semicorcheas sobre la misma nota (de nuevo, se recurre a un ritmo frenético para generar tensión). Acto seguido suena el leitmotiv de la catástrofe (se escucha en las tres desapariciones de Stevie).

+Rasgos expresionistas:

- Primitivismo: -
- Esoterismo: -
- Utopismo: -
- Carácter religioso: -
- Sexualidad: -
- Temas como muerte, enfermedad, soledad: se percibe la muerte cuando Steven se escapa del centro, especialmente en los trabajadores, que sospechan que puede llegar a pasarle algo realmente grave durante las escapadas.
- +Funciones narrativas según Alejandro Román:
 - Funciones internas (psicológicas):
 - Prosopopéyica caracterizadora:
 - *Los leitmotivs cambian el tono y las dinámicas según crece la tensión y avanza la trama.
 - *El leitmotiv de la psicosis hace referencia al trastorno de Stevie durante toda la película.
 - Funciones técnicas (cinematográficas):
 - Función rítmico temporal: esta función es compartida por todos los trabajos cinematográficos y operísticos estudiados, exceptuando el caso de *Erwartung*, que es una ópera musicalmente atemática.
 - Función estructuradora: *McIver va a quedar con Louis a espaldas de Karen. La flauta hace de enlace entre esta escena y la siguiente.

6.1.2 Fichas de ópera

6.1.2.1 Erwartung

+Una mujer se adentra en un bosque buscando a su amante. Durante el trayecto, se encuentra estimulada por una serie de formas, figuras y sonidos que confunde con su pareja. En un momento dado, encuentra el cadáver: tras pedir auxilio, comienza a tratarlo como si estuviera vivo, echándole en cara una presunta infidelidad.

+Observaciones previas generales:

-El caso de *Erwartung* es el de una ópera expresionista; es importante indicarlo, ya que ello influye en la relación del atonalismo con ciertas temáticas y situaciones.

-Sobre las tensiones y distensiones armónicas, las interválicas varían según el estado de la mujer (único personaje de la ópera). Cuando es tranquilo las interválicas son más estrechas, pero cuando es exaltado son más amplias. Se usa la acumulación de sonidos orquestales para dar fuerza a ciertos estados.

-Sobre las tensiones y distensiones dinámicas: según el estado (susto, exaltación, miedo, rabia o angustia) se hace uso de gradaciones dinámicas que tienden a subir espontáneamente o se mantienen estables en dinámicas más calmadas (distensión tras una tensión, toma de conciencia, comprensión, tranquilidad).

-Sobre el ensamblaje de la voz con la instrumentación:

*Aparecen muchas preguntas a lo largo de todo el libreto. “¿Estás ahí?”, “¿dónde estará?”, “¿me estas llamando?” La narratividad del atonalismo se corresponde con la desconexión fática. La mujer intenta contactar con alguien de quien no recibe respuesta, y simultáneamente la armonía nunca termina de resolver en una cadencia.

*Toda la ópera tiene partes de suspense: dada la ausencia de cadencias y centros tonales, lo atonal y la sensación de suspense forman un concepto lógico.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana.

-Psicologías:

*La mujer (su estado): en la situación en la que se da la trama, aparece desconfiada, rabiosa y confundida.

-Sucesos:

*Sustos, sospechas e incertidumbre.

-Temáticas:

*Despecho, amor. Se dan dentro de una situación de suspense y terror.

+Leitmotivs: esta obra es totalmente atemática, y por ello no tiene ninguna clase de estructuras repetitivas.

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-14:00. Dice “tu sangre gotea dulcemente”. Se usan los arpeggios del arpa para reforzar la idea del goteo de la sangre.

-8:20. Encuentra a su amante muerto. Se utiliza la tímbrica del xilófono.

-4:55. Grita pidiendo auxilio. Los metales aumentan la dinámica y la tímbrica es estridente. Encarnan su grito de angustia.

Ilustración 33: dinámica de viento metal

-10:10. Ve algo que sangra. Cuando se percata de que es su amante dice: “¡Es él!”. La instrumentación se encuentra en su altura/ dinámica más aguda e intensa hasta el momento (*FF*). La sílaba “él” es una nota larga, y al callar la voz suenan golpes de percusión graves; la flauta travesera hace notas agudas, y los metales y las cuerdas utilizan el registro agudo en un *tutti* representando la máxima tensión en toda la obra. Inmediatamente después, se produce un silencio absoluto (11:00).

Ilustración 34: melodías del descubrimiento del cadaver

-9:46. Cree haber visto a su amante de nuevo, pero después duda sobre si está ahí. Dice: “Ya ha desaparecido”, y crece de nuevo la dinámica de instrumentación y voz; esta vez, el grito es de alegría, y la dinámica fuerte corresponde a los instrumentos más líricos que se asociaban a su voz al comienzo (entre ellos, clarinetes y corno inglés). Si el grito hubiera guardado relación con algo terrorífico o que causara angustia, la tímbrica que habría seleccionado el autor sería la del viento metal.

The image shows a page of a musical score, measures 172 to 175. The instruments listed on the left are: 1.2.3. gr. Fl., Ob., E. H., 1. Klar. (B), 2. Klar. (A), Sop. Klar. (B), 1.2. Hr. (F) o. Dpf., Hrf., Cel., Xyl., Frau, I. Gge. o. Dpf., II. Gge. o. Dpf., Trp., Viol. o. Dpf., and Ktrbss. The score includes various musical notations such as dynamics (pizz, m. cresc., trem. am Steg.), articulation (acc), and performance instructions (rit. ... langsam). A red circle highlights the Clarinet (A) part in measure 172. The number 175 is printed in a box at the top right of the page.

Ilustración 35: imágenes de la desaparición

-9:53. Después de dudar sobre si su amante estaba entre las sombras de la noche, lo encuentra de nuevo. La dinámica crece en el viento madera, que suena junto a la celesta y el arpa. “Te he estado buscando mucho tiempo”. La instrumentación crece junto a la voz y sobresalen los metales en ataques rápidos, que imitan la forma en la que ella canta, establecida ahora mediante ataques fuertes y rápidos.

The image shows a page of a musical score for a piece titled "mäßige d. 84". The score includes parts for various instruments: 1. kl. Fl., 1. 2. 3. gr. Fl., 1. 2. 3. Ob., E. H., D-Klar., 1. Klar. (B), 2. 3. Klar. (A), Bas-Klar. (B), 1. 2. 3. Fg., Hr. (F) u. Dpf., 1. 2. 3. 4. Trp. (B) u. Dpf., 1. 2. 3. 4. 5. Pos. u. Dpf., Bas-Te., Hrf., Xyl., and a vocal line for "Frau". The vocal line includes the lyrics: "(Sie bengt sich ganz zur Seite, als wolle sie ihm ins Gesicht sehen) Augen, Haar... wie sie Augen... er lüch- tel mit Mund. Du, da...". The score is marked with dynamics like *pp* and *ppp*. A red circle highlights a section in the strings and woodwinds, with the word "Flatterzunge" written above it.

Ilustración 36: melodías del reencuentro

-19:53. Dice a su amante: "con cuánto amor te ame". Acompañan la cuerda y el viento madera; la instrumentación lírica refuerza el recuerdo nostálgico/ romántico.

The image shows a page of a musical score for a piece titled "fließend" and "etwas fließender". The score includes parts for various instruments: 1. 2. gr. Fl., 1. 2. Ob., E. H., D-Klar., 1. Klar. (B), 2. 3. Klar. (A), Bas-Klar. (B), 3. Fg., 4. Pos. u. Dpf., Hrf., Frau, 1. Gge., II. Gge., Vcll., and Krbas. The score is marked with dynamics like *pp*, *ppp*, and *ppp*. The vocal line includes the lyrics: "Wie lieb... wie lieb... ich dich ge-habt hab... Al-ten Din-gen fer-ne leb-te ich... wi-len". The score is marked with the tempo "♩ = 104" and the word "fließend". A red box highlights the entire score.

Ilustración 37: melodías de la cuerda y el viento madera

+Tensiones y distensiones dinámicas:

-4:45. Siente que un ave la acecha: el grito es agudo y en *F*. La instrumentación sube la dinámica para acompañar a la voz.

-3:20. Recuerda la tranquilidad de jardín. La dinámica disminuye a *p*, siendo la flauta travesera y el oboe los instrumentos que la acompañan con melodías líricas. Cuando se centra en sus recuerdos se producen tensiones y distensiones en el grupo instrumental que se corresponden con su voz y la calma/tensión.

The image shows a musical score for a scene titled 'melodías de los recuerdos'. The score includes parts for 1.2 gr. Fl., 1. Ob., E. H., 1. Klar. (B), 2.3. Klar. (A), 1.2.3. Hr. (F) m. Dpf., 1. Trp. (B) m. Dpf., Frau, II. Gge. m. Dpf., and 1. Solo-Vell. m. Dpf. The tempo is marked '♩ = 80'. The score is divided into two systems. The first system starts with 'ruhig' and 'fließende (sehr ruhig)'. The second system also starts with 'ruhig' and 'fließende (sehr ruhig)'. A red circle highlights the flute and oboe parts in the first system, and another red circle highlights the flute and oboe parts in the second system. The vocal line for 'Frau' has lyrics: 'So... der Weg ist breit... Es war so still hin-ter den Mau-ern des Gar- tens...'.

Ilustración 38: melodías de los recuerdos

-5:52. Observando sus facciones dice: “grandes ojos amarillos saltones como tallos”. Crece la dinámica.

The image shows a musical score for a scene titled 'crecimiento de la dinámica'. The score includes parts for 1.gr. Fl., 1.2.3. Ob., E. H., 1. Klar. (B), 2.3. Klar. (A), 1.2.3. Fg., 1.2.3. Hr. (F) m. Dpf., 1.2. Trp. (B) m. Dpf., 1.2. Pos. m. Dpf., Hrf., Xyl., Beck., Frau, I. Solo-Gge. m. Dpf., II. Gge. o. Dpf., 3 Solo-Brn. m. Dpf., die übrigen Br., 1. Solo-Vell. m. Dpf., and 2.3. Solo-Vell. m. Dpf. The score is divided into two systems. The first system starts with 'im Ausdruck'. The second system also starts with 'im Ausdruck'. A red circle highlights the flute and oboe parts in the first system, and another red circle highlights the flute and oboe parts in the second system. A red oval highlights the vocal line for 'Frau' in the second system. The vocal line has lyrics: '... wie vorher... Wie es glüht...'.

Ilustración 39: crecimiento de la dinámica

-15:06. Comenta a su amante que nunca lo abandonará: “lo besaré por última vez”. La instrumentación se mantiene en *pp*.

-22:00. Recordando, dice: “me hacía feliz/ al menos yo creía que me hacía feliz”. La dinámica baja.

Ilustración 40: melodías de los recuerdos 2

+Tensiones y distensiones rítmicas:

-4:28. Hace preguntas: “¿qué es esa voz?... ¿hay alguien ahí?”. Hay una correspondencia clara en la pausa entre pregunta y pregunta y el silencio en los instrumentos.

-6:36. Corre despavorida por el bosque al sospechar que hay un cuerpo en mitad de la maleza. El viento madera esboza semicorcheas en *stacato*, simbolizando los correteos de la joven. La escena acaba con este *stacato*, convertido en un *ostinato* en el viento, mientras todo se queda oscuro.

-6:36. Cuando termina la escena tercera se ve un camino iluminado. El ritmo crea tensión: varios instrumentos al unísono esbozan corcheas continuas en *stacato*. Sugieren una situación oscura y hasta cierto punto impredecible (suspense).

Ilustración 41: tensión rítmica

-4:26. Pregunta: “¿quién está llorando?”. Se escuchan notas graves intercaladas entre silencios, añadiendo información que no aparece visualmente (hay algo ahí pero solo son ruidos de la naturaleza).

Ilustración 42: notas intercaladas con silencios

-5:30. Dice: “algo negro baila”. La instrumentación refuerza la idea del baile mediante frases cortas en clarinete y flauta travesera.

90 mäßig (♩ = 60)

1.2. kl. Fl.
1.2. gr. Fl.
1. Ob.
D-Klar.
2.3. Klar.(A)
Bas-Klar.(B)
2.3. Fg.
2. Hr.(F)
m. Dpf.
Hrf.
III. Scene (Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung. Dort hohe Gräser, Farn, große gelbe Pilze. Die Frau kommt aus dem Dunkel) (wieder halb ängstlich)
Frau
Da kommt ein Licht! Ach! nur der Mond... wie... gut... Dort tanzt etwas Schwarzes... hun - der Hände...
95

90 mäßig

1. Gge.
o. Dpf.
2.3. Solo-Br.
m. Dpf.
1. Solo-Voll.
o. Dpf.

Ilustración 43: notas intercaladas con silencios

-6:59. Habla del silencio y sus fraseos son lentos, moviéndose en un registro menos agudo del que mantiene durante la obra. La instrumentación se mueve en el registro grave, llevando también un ritmo lento y de dinámica suave.

IV. Scene (Moodbeschleunigung. Aus dem Walde kommend. Wäsen und Felder (gelbe und große Strohweiden). Etwas nach links verliert sich die Straße wieder in einen niedrigeren Sauggraben. Erst ganz links sieht man die Straße freiliegen. Dort mündet auch ein Weg, der von einem Hügel herunterführt. In diesem alle Fenster dunklen Läden geschlossen. Ein Balken aus weißem Stein. Die Frau kommt langsam, erschöpft. Das Gewand ist zerrissen, die Haare zerstreut. Bistige Risse an Gesicht und Händen.) (Schauer, Lauschen)

Frau
Er ist auch nicht da. Auf der gan-zen, lan-gen Stra-Be nichts Leben-diges... und kein Laut... Die wei-ten blassen Fel-der sind oh-ne A-tem.

125 ruhig, aber fließend m. Dpf. noch ruhiger pp ohne espress.

1. Gge. m. Dpf.
Br. m. Dpf.
1. Solo-Voll.
Voll. m. Dpf.
alle Voll. m. Dpf. pp

130 noch etwas langsamer (♩ = 60)

1.2. gr. Fl.
Bas-Klar.(B)
1.2. Fg.
Ktr.-Fg.
Hrf.
Cel.
Frau
(sieht die Straße entlang)
wie er-stor-ben... kein Halm rührt sich. Noch im-mer die Stadt.. Und die-ser fah-le Mond... kei-ne Wol-ke, nicht der

130 noch etwas langsamer
I. Solo Gge. m. Dpf.
II. Solo Gge. m. Dpf.
I. Solo Br. m. Dpf. Flag.

Ilustración 44: fraseos lentos

-14:23. Dice a su amante: “tu sangre gotea con un dulce ritmo/ tu sangre todavía está viva”. El goteo de la sangre está representado por el arpa: se escucha un grupo de notas en *ostinato* que hacen un giro ascendente para luego bajar, y se repiten sugiriendo la constancia del goteo.

Ilustración 45: notas del goteo de la sangre

-15:06. Dice: “lo besaré por última vez”. La instrumentación mantiene un ritmo lento.

-26:10. Tras perder de vista el cadáver de su amante (momento acompañado por un aumento de la dinámica), vuelve a localizarlo: “oh, estas aquí, te estoy mirando”. La instrumentación efectúa aquí una subida cromática conjunta y gradualmente más rápida que sugiere la paulatina desaparición de la mujer entre la bruma del bosque.

Ilustración 46: melodías del reencuentro

+Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes:

-La trama es lineal y se basa únicamente en la búsqueda de un hombre por parte de la que era su amante. Únicamente basada en una circunstancia, apenas avanza, por lo que la adaptación de la instrumentación a las tensiones dramáticas se reduce al papel de la voz.

-Cada momento de tensión o distensión es una prolongación de las fluctuaciones de ansiedad, miedo, pena o calma que atraviesa la protagonista de la ópera en los distintos momentos. La orquesta representa las variaciones en la dinámica, la tímbrica y la altura de distintos instrumentos o grupos instrumentales según las emociones que la voz de la protagonista exterioriza.

+Ensamblaje voz-instrumentación:

-1:18. El sonido de los grillos se imita mediante instrumentos de tímbrica metálica como campanillas o celesta, junto al clarinete y los violines en el registro agudo.

noch langsamer (♩ = 48)

m. Dpf. *p sehr zart*

sehr deutlich

sehr deutlich

(sieht hinauf) (kauert nieder, lauscht, sieht vor sich hin)

... der Mond war früher so hell... Oh

ge o. Dpf. *ppp sehr ruhig und zart*

noch langsamer

am Steg

m. Dpf. geteilt I. Hälfte trem. II. Hälfte pizz. *pp*

1. Solo Vcll. m. Dpf. *pp*

Ilustración 47: mimesis del sonido de los grillos

-1:10. Las líneas melódicas que esboza la instrumentación apoyan la acentuación y los fraseos entrecortados de la mujer mientras define la calma de la noche.

-2:48 Las líneas melódicas apoyan la voz de la mujer cuando sospecha que hay algo que la toca.

1.2. kl. Fl.

1.2. gr. Fl.

1.2. Ob.

E. H.

1. Klar. (B)

2.3. Klar. (A)

Bss. Klar. (B)

1.2. Fg.

1.3. Hr. (F) m. Dpf. 2.4.

3.4. Pog. u. Bas. Tr. m. Dpf.

4. Pos. m. Dpf.

4. Pos. m. Dpf.

4. Pos. m. Dpf.

4. Pos. m. Dpf.

Frau

Br. m. Dpf.

Vcll. m. Dpf.

Ktrbss.

Flattersunge

staccato

staccato

1.3. m. Dpf.

2.4. m. Dpf. a.2

2.4. Pos. m. Dpf. a.2

2.4. Pos. m. Dpf. a.2

(wird, greift sich ins Gesicht)

(schlägt mit den Händen um sich)

am Steg es ist was gekrochen... Und hier auch Werrührt mich an? Fort Nur weiter... um Gottes wil - len...

am Steg

2. Hälfte *ppp*

arco

1. Solo Vcll. m. Dpf. *ppp*

45 wieder

45 wieder

Ilustración 48: melodías de apoyo de la voz femenina

-9:46. La melodía de la voz de la mujer tras el momento de exaltación de la segunda escena es acompañada por el viento madera.

+Libertades/limitaciones en cine/ópera: -

+Rasgos expresionistas:

-Primitivismo: según el libreto, la mujer está en el bosque despeinada, desaliñada, con las vestiduras rotas y sosteniendo unas rosas con los pétalos caídos. Por ello y por su comportamiento, en cierto modo se percibe una regresión a la animalidad más esencial en el personaje.

-Esoterismo: -

-Utopismo: la mujer tiene fantasías sobre regreso de su amado, e idealiza el recuerdo de cuando estaban juntos días atrás.

-Carácter religioso: -

-Sexualidad: -

-Temas como muerte, enfermedad, soledad: Las alusiones a la muerte se perciben con las frases de la mujer sobre la sangre de su amante y cuando encuentra su cadáver.

+Funciones narrativas según Alejandro Román:

-Funciones internas (psicológicas):

-Función prosopopéyica caracterizadora: los cambios en el estado psicológico de la mujer se muestran en la voz y la instrumentación mediante cambios en el ritmo, el timbre y las interválicas.

-Función emocional: el atonalismo en esta ópera crea emociones mediante variaciones de dinámica, altura y ritmo. No entra en juego la deriva melódica con la misma relevancia que se le atribuye en la ópera tonal.

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Función unificadora: es una ópera corta en escenas. No son necesarios los interludios para cambiar de una a otra; sencillamente hay pequeñas pausas.

-Función rítmico-temporal: al tratarse de una ópera corta, en un acto y atemática, no existe una reelaboración motívica, y por lo tanto esta función no se cumple en el drama.

6.1.2.2 Lulú

+Trama: *Lulú* es una mujer que seduce y enamora a cada hombre que conoce. Enigmática y parca en palabras, logra -más allá de sus intenciones- que los hombres proyecten sus fantasías en ella, hasta que un día es brutalmente asesinada cuando se encuentra caminando por las calles de Londres.

+Observaciones generales previas:

-En esta ópera, las correspondencias entre trama, personajes, sucesos, series y sets dodecafónicos están interrelacionados y crean un tejido formal muy complejo. También las estructuras y formas cerradas pertenecientes a la música clásica (movimientos de sonata, suites etc...)

-Tal como muestra Perle en sus análisis (1989), encontramos distintas series, sets, tropos y algunos motivos que funcionan de forma similar al concepto que tenía Wagner respecto al leitmotiv. La diferencia está en el uso de estos leitmotivs. En Wagner se usan para dar coherencia y unidad a la ópera mediante reelaboraciones y variaciones, pero en este trabajo, las células básicas son dodecafónicas y cada una tiene una función representacional en el drama. Por otro lado, estas células están mucho más imbricadas que los leitmotivs en el caso de la ópera wagneriana. En cuanto a las variaciones, en *Lulú* el set está continuamente (también libremente) transformado mediante permutaciones cíclicas. Estas series, tropos y motivos han sido exhaustivamente analizados por George Perle (1989) en su investigación (pp.87-132).

-Con respecto al apartado de relación música-trama, los análisis de Perle señalan sucesiones de acordes triádicos aumentado, mayor y disminuido, que aparecen ordenados de varias formas durante la ópera. Un ejemplo sería el leitmotiv de la niñez en *Lulú*, que reaparece con la muerte del pintor, así como en la muerte de Schön. Hay también una serie de ritmos palindrómicos que articulan jerárquicamente los sets tanto a nivel rítmico como melódico.

-Con respecto a las libertades/ limitaciones en cine/ ópera:

*Tanto en *Lulú* como en *Wozzeck* existen células que sirven para recapitular, abrir o cerrar escenas, etc. Según Perle, son la “contrapartida de las limitaciones físicas que caracterizan el mundo escénico e igualmente un símbolo del encantamiento y la fatalidad que atañen a la protagonista”. Las células básicas sirven como música de apertura/cierre de cortinas (p.87).



Ilustración 49: célula 1



Ilustración 50: célula 2



Ilustración 51: célula 3

*Perle habla en su estudio del uso de sets dodecafónicos incidentales. También hay una parte de la ópera en la que hay música de cine.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana:

-Psicologías:

*Lulú: Las series básicas representan su universo en general. Los sets definen su parte

tentadora al mismo tiempo que su inocencia.

*Dr. Schön: Los sets seriales representan su poder adquisitivo.

*Schigolch: Su tropo alude a la relación que mantiene con Lulú.

*El pintor: Está representado musicalmente en su relación con Lulú por las principales series de acordes de la ópera.

-Sucesos:

*Sin sucesos destacables: todo el transcurso del drama.

-Temáticas:

**Femme fatale*.

*Despecho.

+Leitmotivs: en esta ópera no solo hay leitmotivs como tal, sino también “leitsektionen”, células melódicas retrogradables, tropos, motivos, series, sets y acordes con distintas funciones dentro del melodrama. Todos ellos son elementos estructurales y al mismo tiempo simbólicos. Cada uno de ellos -así como sus sucesivas transmutaciones- llevan asociadas las psicologías de Lulú y sus amantes, además de las distintas relaciones entre los mismos, algunos ambientes, muertes... las partes de la ópera son movimientos de estructura musical clásica (sonata, rondó, tema y variaciones...). Cada movimiento simboliza algo: en el caso del cierre de sonata, el amor de Lulú por Schön.

En el estudio de Perle, las denominadas “chief series” representan al Dr. Schön como hombre poderoso, así como a su hijo Alwa, artista y compositor.





Ilustración 57: serie del Acróbata

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-05:00. El domador circense, dirigiéndose al público, dice: “esperad a saber lo que hace”, y se escuchan triángulos y piano. Cuando comienza a explicar las cualidades de las especies que hay en el circo aparecen las secciones de viento metal junto con el viento madera, ambos moviéndose en el registro agudo. Puede comprobarse como la incorporación de las diferentes secciones de la instrumentación orquestal se corresponden con la mención de cada especie o fenómeno circense.

The score includes parts for:

- 1. Fg.** (First Flute): *Gesang fortsetzend*, *poco f*, *subito ritmico*
- Bth. o. D.** (Bassoon/Oboe)
- Trgl.** (Triangle): *RH*, *p*
- Hfe.** (Horn): *RH*, *f*
- Klav.** (Piano): *RH*, *f marc.*
- Clown** (Clown): *vor dem Vorhang*, *zum Bühnenarbeiter*, *Beck.*
- Tbg.** (Tuba): *war-ten Sie, was spä-ter wird ge-sehn:*, *Hopp, Au-just! Marsch!*, *(poco f)*
- Solo** (Soloist): *subito ritmico*, *nimm! Dpf.*
- Vic.** (Violin): *nehmen rasch Dpf.*
- 2. Hälfte** (Second Part)

U.E. 12864

Ilustración 58: fraseos agudos

-12:00. El inspector de sanidad tira la puerta abajo. Las corcheas continuas del viento metal en la orquesta apoyan los pasos del inspector, del mismo modo que la rítmica frenética y la tímbrica del viento refuerzan el momento tenso. Inmediatamente, el inspector cae desmayado: la cuerda eleva el tono en *glissandi* y llega al registro agudo.

-54:16. Suenan percusiones similares a triángulos (el timbre de llamada de escena, que según Perle coincide con cada aparición del “signal motive”, que indica alarma) y al mismo tiempo suenan cuerdas haciendo descensos arpegiados atonales. En este punto, Alwa pregunta qué está pasando. La tímbrica y el aspecto rítmico refuerzan la tensión.

+Tensiones y distensiones dinámicas: -

-09:04. Lulú y el pintor se encuentran solos. En ese momento alguien llama a la puerta. La intensidad orquestal sube. Deciden no abrir y regresa la dinámica suave.

+Tensiones y distensiones rítmicas:

-12:00. El inspector de sanidad tira la puerta abajo. Las corcheas continuas de metales en la orquesta apoyan los pasos del inspector, del mismo modo que la rítmica del viento refuerza el momento tenso.

-13:20. Muere el inspector y Lulú dice “no está desmayado, está actuando”. La instrumentación esboza melodías lentas con dinámicas suaves, acompañando el acercamiento de Lulú al cuerpo para comprobar lo que le ocurre.

-1:30:00. La condesa Geschwitz encuentra al Dr. Schön muerto. Los ritmos palindrómicos ascienden y descienden.

+Relación de las tensiones/ distensiones musicales con la letra/ guión y la voz/personajes:

-13:20. Dinámicas suaves con la muerte del inspector y las palabras de Lulú.

+Ensamblaje voz-instrumentación:

-14:28. Tras el desfallecimiento del inspector, llega el pintor. El clarinete apoya las líneas melódicas de su voz, haciendo corcheas y silencios que manifiestan el sonido de sus pasos y sus frases cortas. Lulú le contesta y se escucha un violín doblando su voz.

Ilustración 59: apoyos del clarinete

-18:00. El Pintor dice que no puede sentir felicidad. La instrumentación orquestal acompaña la línea melódica de sus palabras al unísono.

+Libertades/limitaciones en cine/ópera:

-47:00. Lulú y Dr. Schön están en una fiesta. Suena música extradiegética. Se puede escuchar el sonido del viento metal como si se tratase de una *big band*. El lenguaje es dodecafónico. Ambos conversan en alto (es hablado). Paulatinamente, los metales desaparecen y se reestablece la cuerda frotada: los dos continúan la conversación

mediante el canto. Se entiende como otra escena porque ella lleva otro atuendo. Este momento en el que la música festiva desaparece y la orquesta funciona como fondo sonoro, concede al diálogo un cierto aspecto de intimidad. Este enlace es bastante peculiar e innovador dentro de la ópera, en tanto que da libertad para introducir contrastes canto-diálogo hablado.

+Rasgos expresionistas:

-Primitivismo: -

-Esoterismo: -

-Utopismo: -

-Carácter religioso: -

- Sexualidad: en los encuentros de Lulú con sus amantes.

- Temas como muerte, enfermedad, soledad: mueren Dr. Schön y Lulú: el primero a manos de la segunda, y esta última asesinada por Jack el destripador. El enfoque que se da a la muerte es dramático y a veces azaroso, como en el caso del asesinato de Lulú.

+Funciones narrativas según Alejandro Román:

-Funciones externas (físicas):

-Función cinematográfica (underscoring):

*09:29. El pintor hace un amago de desistir en su intento de retratarla. Suena una nota muy aguda en la cuerda frotada, apoyando la repentina actitud del artista.

*10:20. El pintor se siente atraído por Lulú. Tienen una conversación en la que él intenta poseerla mientras ella trata de detenerlo. Tratándose de una conversación de frases muy cortas, las fuerzas orquestales se distribuyen igualmente, con fraseos cortos e instrumentos doblando cada una de las voces.

Ilustración 60: fraseos entrecortados en voz e instrumentos

*12:00. El inspector de sanidad tira la puerta abajo. Las corcheas continuas de metales en la orquesta apoyan los pasos del inspector del mismo modo que la rítmica frenética y la tímbrica del viento refuerzan el momento tenso. Inmediatamente, el inspector cae desmayado: la cuerda sube en *glissando* y llega al registro agudo.

*Funciones internas (psicológicas):

-Prosopopéyica (caracterizadora y descriptiva): los estados de ánimo se muestran en la ópera atonal y dodecafónica mediante el ritmo, el timbre y las interválicas

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Función rítmico-temporal: esta función es compartida por todos los trabajos cinematográficos y operísticos estudiados, exceptuando el caso de *Erwartung*, que es una ópera musicalmente atemática.

6.1.2.3 Moses und Aron

+Trama: El de *Moses und Aron* es un conflicto binario, de palabras y acciones. Dios encomienda a Moises que transmita su mensaje para que el pueblo judío deje atrás la idolatría por figuras ajenas a dios. Aron ayuda a su hermano a transmitir la palabra divina y logra convencer al pueblo hebreo sobre la fe en el mensaje divino. Moises marcha a las montañas para que dios le transmita su ley, pero durante la espera, el pueblo se descontrola y se rinde al libertinaje sexual. Aron ordena la construcción de un becerro de oro. Aron culpa a Moises de la pérdida de los valores por parte del pueblo, y

finalmente Moises condena a Arón a muerte por no creer en la palabra divina y mostrar un excesivo interés en las acciones. Poco después lo perdona, pero al liberarlo muere por obra divina.

+Observaciones previas generales

-El dodecafonismo refuerza los sucesos de una historia bíblica. Durante la parte en la que el gentío se somete a las laxitudes del caos y se convierte en un pueblo primitivo hay una cierta inestabilidad psicológica, pero no es el tema central de la ópera; más bien se trata de una circunstancia puntual. Hay un ritual primitivo cuyo estilo rítmico e interválico tiene reminiscencias de Stravinsky.

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana:

-Psicologías:

*Moses: dios le transmite el deber de hacer cumplir al pueblo el mandato de los escritos de las tablas. Su crisis comienza cuando se plantea la problemática de representar a la figura divina.

*Aron: se le encomienda la labor de ser la voz que habla por Moses. Cree más en la acción que en la razón, y ello lleva al drama a su punto más tenso.

*El pueblo: una masa maleable, desconfiada, a veces homogénea y otras dividida, especialmente cuando se pierden los referentes cristianos.

-Sucesos:

*Todo el drama está ambientado con música dodecafónica: la trama gira en torno a la idea de transmitir el mensaje divino con las contrariedades que ello conlleva.

*Desobediencia por parte de Arón.

*Adoración del becerro de oro.

*Muerte de Arón.

-Temáticas:

*Cristianismo, temática bíblica.

*Crisis de fe.

+Leitmotivs: esta ópera se basa en una única serie dodecafónica con particiones hexacordales que se dividen, combinan e invierten para ofrecer relaciones y asociaciones significativas complejas. Dentro de las particiones hay dos tipos: simétricas y asimétricas: las simétricas se reflejan en las inversiones de hexacordos completos, y las asimétricas pueden darse en tetracordos, tricordos o díadas. Funcionan de forma similar al leitmotiv, pero a nivel funcional se diferencian, combinando diferentes ordenaciones de tetracordos con díadas integradas en las series, y a la vez funcionando cada una como refuerzo de una situación relacionada con un hexacordo original. Por ejemplo, el hexacordo de la profecía suena en varias partes de la ópera relacionado con la elección de un representante de la palabra de dios. Esta parte del análisis está ampliamente estudiada en el trabajo de Michael Cherlin (1991).

-Simétricas

*La profecía: la elección por parte de dios de un mortal para transmitir el mensaje divino.

*Divinidad: la revelación de dios en la zarza ardiente.

*Milagro: los milagros ocurridos tras la creación del becerro de oro.

-Asimétricas

*Decepción: sobre los falsos miedos y esperanzas.

*Fantasía: la visión divina de Aron en relación con el pueblo.

*Espejismo: el espejismo en el desierto.

*Serpiente: el milagro de la serpiente.

*Sacrificio: el sacrificio de una virgen.

*La propicia: la volatilidad del pueblo.

Aunque no es posible disponer de la partitura original completa, a continuación pueden verse dos capturas correspondientes a los tricordos y las unidades combinatorias de la ópera:



Ilustración 61: tricordos



Ilustración 62: unidades combinatorias

+Tensiones y distensiones tímbricas

-18:56. El coro (que representa el pueblo) cree que Arón mató al faraón y huyó. El faraón era el representante de dios en el pueblo. La masa se pregunta quién será su nuevo representante, y comienza a elucubrar sobre la maldad del nuevo dios y los sacrificios de sangre que demandará. Suena un xilófono en notas progresivamente más cortas según se eleva la intensidad de la escena. Recuerda a la rítmica del xilófono en la *Dance macabre* de Saint Sæens, como retomando el elemento estilístico para definir pensamientos sobre la muerte.

-56:00. Arón dice al pueblo que es posible que dios haya decidido matar a Moises. Suena

de nuevo el xilófono.

+Tensiones y distensiones dinámicas: -

-1:50. El coro dice a Moises: “¡debes liberar a tu pueblo!” (“Du mußt dein Volk daraus befreien!”) en un canto responsorial. La dinámica sube.

-20:00. El pueblo parece convencido de que el nuevo representante de dios será bueno, pero la tensión armónica es la misma que cuando se suponía que sería vengativo. La diferencia es que en esta ocasión gritan de gozo. La orquesta sigue al coro en *F*, pero manteniendo las tensiones de melodía que se usaban para el sentimiento de miedo/horror.

-18:56. El coro cree que Arón mató al faraón y huyó. Elucubran sobre la posible maldad del nuevo representante de dios. En este momento, junto con la subida de dinámica del coro hay una subida paralela en la instrumentación orquestal.

-30:30. Arón coge el cayado (el lápiz de las sagradas escrituras) y se produce un momento de tensión y silencio. Acto seguido aparece el sonido de un redoble de timbal que aumenta progresivamente la dinámica para incrementar esa tensión.

-56:00. Arón dice al pueblo que es posible que dios haya tomado la decisión de matar a Moises. La dinámica vuelve a subir.

+Tensiones y distensiones rítmicas:

-18:56. El coro cree que Arón mató al faraón. El ritmo de la instrumentación acompaña en *accelerando* al xilófono.

-19:00. El cura tranquiliza al pueblo diciendo que el nuevo representante de dios recompensará a los buenos. Asimismo, transmite la necesidad de un balance entre el castigo y la recompensa. En este momento de calma, la voz y la instrumentación se ralentizan.

-24:20. El pueblo se pregunta dónde se encuentra dios y qué aspecto tiene. No lo ven: están esparcidos. La instrumentación hace distintos motivos con varias secciones e instrumentos solistas (viento madera, viento metal, xilófono...) representando a la multitud confusa. El ritmo es casi *minimal*, se perciben motivos repetitivos y sostenidos en el tiempo.

-1:39:00. Aron comenta a Moises que mientras tenga la idea que debe transmitir al pueblo no habrá problema. Reforzando su discusión, la instrumentación acelera el ritmo y sube la dinámica junto a las voces.

+Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes:

-1:51. La zarza ardiente dice a Moises “deja aquí tus sandalias” (“Lege di schuhe ab”), y suena un motivo que después se repite en el contrabajo, el oboe y el violín (transcrito). Cuando lo canta el coro, lo acompaña el contrabajo en notas graves. Dividido el coro en dos partes, una repite la parte de la otra a canon. La instrumentación sigue al coro (3:00) con pocos instrumentos, reforzando los fraseos de la voz a través de una única línea melódica (reflejando unión). Más adelante (6:30) las cuerdas refuerzan el discurso del coro(dios), que recomienda a Moises que transmita su palabra al pueblo tras encontrarse con Aron. Se mueven en el registro agudo.



Ilustración 63: melodía del coro

-7:20. El coro va elevando la dinámica hasta que Moises salta para finalmente coger el lápiz de las escrituras. Cuando Moises se decide, se produce una distensión dinámica y armónica en la orquesta. El coro le dice que debe reunirse con aron y explicarle lo que deben hacer.

-10:12. Arón pregunta a Moises si es el hijo de dios. Al mismo tiempo, Moises pide a Arón que haga caso a lo que se le encomienda. El desconcierto de Arón se refleja en la dinámica de la voz (F). Los violines y la flauta travesera cubren sus voces en dinámicas menos intensas.



Ilustración 64: dinámicas altas en flauta travesera y violines

-13:00. Arón pregunta a Moises si puede amar aquello que no puede representar. La instrumentación hace una pausa. La melodía de Moises en su contestación es lenta: es una pregunta complicada que no es capaz de responder con facilidad.

-36:40. El pueblo interpreta el mal en Moises por las palabras de Aron. Se oyen sonidos de diferentes instrumentos en *FF*. No suenan simultáneamente, una onomatopeya musical de la forma en la que el coro comenta las cosas. El coro repite la palabra "ausatz" (lepra) casi entre susurros. La instrumentación reduce la dinámica.

+Ensamblaje voz-instrumentación:

-10:12. Arón y Moises tienen una discusión. Los violines y la flauta travesera cubren sus voces en dinámicas menos intensas.

+Libertades/ limitaciones en cine/ ópera: -

+Rasgos expresionistas:

-Primitivismo: debido a la ausencia de un predicador, el pueblo tiene una crisis de fe y se somete al caos, haciendo rituales primitivos alrededor del becerro de oro.

-Esoterismo: -

-Utopismo: -

-Carácter religioso: todo el concepto del drama gira alrededor de un suceso bíblico.

- Sexualidad: en la parte de la adoración del becerro, los vecinos del pueblo tienen sexo unos con otros.

- Temas como muerte, enfermedad, soledad: se percibe la muerte en el fallecimiento de

Arón. La soledad aparece encarnada por Moises como personaje basado en el propio compositor de la ópera.

+Funciones narrativas según Alejandro Román:

-Funciones externas (físicas):

-Función cinemática (underscoring):

*36:40. El pueblo interpreta el mal en Moises por las palabras de Arón. Aparecen distintos fraseos en *FF*. Los instrumentos suenan en diferentes momentos, una onomatopeya musical de la forma en la que el coro comenta las cosas.

-Funciones internas (psicológicas):

-Pronominal:

*48:30. El coro dice frases a canon como: “¿dónde está Moises?, ¿dónde ha ido?, ¿nos ha abandonado?” El estilo del canon tiene reminiscencias del estilo del réquiem de Mozart. El pueblo visualiza su muerte, y la música lo representa mediante una estética clásica de música funeraria religiosa.

*1:04:00. Hay una danza cuya composición musical se asemeja al estilo de Stravinsky en *La consagración de la primavera*.

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Función rítmico-temporal: esta función es compartida por todos los trabajos cinematográficos y operísticos estudiados, exceptuando el caso de *Erwartung*, que es una ópera musicalmente atemática.

6.1.2.4 Wozzeck

+Trama: Wozzeck es un soldado preocupado por pensamientos filosóficos y existenciales que le asaltan cada día. Y es, al mismo tiempo, la comidilla de doctores y cargos superiores del ejército. Su mujer (Marie), tiene un romance con el Tambor Mayor, que pronto le revelan el médico y el capitán, burlándose de él. Wozzeck termina asesinando a su mujer en un bosque. Tras el homicidio acaba en un baile donde una mujer reconoce manchas de sangre en su ropa; Wozzeck vuelve al lugar del crimen y desaparece sumergido en el agua.

+Observaciones previas generales:

-A nivel de libertades/ limitaciones en cine/ ópera, Felipe Hernández (2003) comenta que la forma dramática está adaptada al esquema clásico teatral incluyendo el concepto de círculo en cada parte (cada final es un comienzo), de manera que se aúnan el orden cerrado y la forma abierta (p. 189). Un ejemplo de estas variaciones lo veríamos en el minuto 26:00. El enfado del doctor se manifiesta mediante el sonido del arpa, así como en el *accelerando*, *glissando* y *crescendo* de la cuerda. Se usa el arpa para definir la irritación, y no se hace necesariamente a modo de contraste, por lo que se comprueba un uso creativo de las tímbricas a nivel de significación. Por otro lado, precisamente esta mezcla tan peculiar es la que produce innovaciones en la tímbrica, la dinámica y demás parámetros musicales, que juntos crean nuevos conceptos de significación.

-Al igual que en Lulú, los motivos asociados a cada personaje y situación se transmutan

constantemente.

-Entre otras peculiaridades, el momento de la burla del capitán hacia Wozzeck y la muerte (45:32), están acompañados por el sonido de los violoncellos, que esbozan un intervalo de tritono desde la nota Si a Fa. Se representa así la frivolidad sobre la muerte con música atonal. En ninguna otra ópera/ película analizada se aprecia un rasgo de este tipo.

Picc. (3.Fl.)

1.Fl.

1. *begleitend* *ohne Nachschlag* *tr* *pp* *pp poco cresc.*

Ob. 2. *begleitend* *ohne Nachschlag* *tr* *pp* *pp poco cresc.*

Ob. 3. *begleitend* *ohne Nachschlag* *tr* *pp* *pp poco cresc.*

Hörn. Capt.

Dokt. Doet.

summt:
hummt:

Solo 1.Vl. *nimmt Dpf.*

Vla get. *nehmen Dpf.*

1.Solo *poco cresc.*

Vlc. *ff arco* *p* *poco cresc.*

2.Solo *p* *poco cresc.*

Vlc. *p* *poco cresc.*

3.Solo

Text:
"sieht mich doch? Ein Haar von ei-nem Men-schen, vom Bart ei-nes Sappeurs, o-der ei-nes
see my point? A hair from off a hu-man, the beard of a re-cruit, or some junior

Ilustración 65: melodías de la burla

-Felipe Hernández aclara en su investigación (2003) la función de cada tipo de movimiento dentro de la ópera. La suite se usa para definir las relaciones de Wozzeck con su esposa y su hijo. La fuga acompaña las relaciones profesionales y contractuales con el capitán y el doctor.

-Hay tres tipos de motivos: relacionados con un personaje, caracterizadores de una escena, y extendidos a lo largo de la obra o que interrelacionan escenas distintas. Según Hernández, estos últimos se asemejan al uso de la música en el cine, ya que simbolizan

cuestiones profundas, más allá de la información que aporta el aspecto visual (pp. 126-129).

-Hay frases que aparecen varias veces durante la ópera y simbolizan mensajes muy importantes que transmite el autor, como el “wir arme leut” (“nosotros, el pueblo”, simbolizando a los proletarios). Aparece en varias ocasiones durante el drama, en Wozzeck y Marie (6:25, 23:21, 39:14...).

-Se escucha música diegética en varias partes:

*54:30. Fiesta de los borrachos: hay músicos en el escenario simbolizando la banda que toca en ese momento. La música imita los rasgos exóticos mediante el sonido del acordeón.

304

calando - - rit.

480

1. 2.
Fl.

3. 4.
Fl.

1. 2. 3. Pos.
m. D.

Beck.
u. gr. Tr.

rit. Walzer (Tempo I ♩ = 132)

481

485

Fiedeln

Klarinette
in C

Ziehharmonika
(1. Takt 4/32)

Gitarren
klingen eine Okt. tiefer

Bombardon
in F

schläft ein
falls a sleep

1. Hdtb.
1st Appr.

calando - - rit.

480

1. Vl.
m. D.

2. Vl.
m. D.

Vlc.
m. D.

Kb.
m. D.

get. m. Dpf. verlöschend

get. m. Dpf. verlöschend

m. Dpf. alle verlöschend

Dpf. ab

Ilustración 66: melodías de la fiesta de los borrachos

-1:19:00. Hay otra fiesta: de nuevo, música diegética con un pianista en escena.

♩ = ♪ (♩ = daher 80)

145

1. 2. Kl. in B

3. 4.

1. 2. Hr. in F o. D.

3. 4.

Pk.

kl. Tr.

Pianino

den Klavierspieler überstreichend
then, shouting down the pianist

Wozz.

Es rit - ten drei Rei - ter wohl an den Rhein, Bei ei - ner Frau Wir - tin da
Three horse-men came rid-ing up to the Rhine, And went to my host-ess to

♩ = ♪ (♩ = daher 80)

145

1. VI.

2. VI.

Vla.

Vlc.

Ilustración 67: música diegética

+Uso del lenguaje atonal para definir psicologías, sucesos o temáticas específicas relacionados con la perversión humana:

-Psicologías:

*Wozzeck: es un hombre de clase obrera con varias preocupaciones existenciales.

*Marie: es una madre en crisis con su esposo.

*Hijo de Marie y Wozzeck: encarna la inocencia en la ópera.

*Capitán: es un fanfarrón de clase alta que discrimina a Wozzeck por su condición social.

*Doctor: junto con el capitán, otro personaje que representa la pedantería de la clase alta.

*Tambor Mayor: también de alta cuna, es un hombre poderoso que humilla a Wozzeck acostándose con su mujer.

-Sucesos:

*En general todo el drama está mediatizado por el atonalismo, utilizado para reforzar las inquietudes vitales y filosóficas de Wozzeck.

-Temáticas:

*La alienación de la clase obrera en el contexto de los problemas de una familia humilde.

+Leitmotifs: según Perle (1989) hay veinte leitmotifs en este trabajo. Durante este análisis, el enfoque se centra en el leitmotiv “Wir arme leut”, que supone una importante muestra de la narratividad musical en la ópera. Es necesario señalar que las séptimas disminuidas en los leitmotifs representan en el lenguaje de Berg, según Jiménez (2003) “el lamento de la pobreza, la asfixia material y moral en un lamento entre resignado y rebelde por la decadencia social y económica” (p. 141).



Ilustración 68: leitmotiv *Wir arme leut*

-29:20. El doctor da a Wozzeck un diagnóstico de *aberratio mentalis partialis*, y se escucha el acorde de mi menor. Se relaciona con el delirio en el personaje.

-57:20. Wozzeck descubre las relaciones de Marie con el Tambor Mayor. El ambiente es extraño y suena de nuevo el acorde de Mi bemol.

-1:07:40. Wozzeck y el Tambor Mayor pelean, ganando este último. Se escucha un acorde que contiene las notas Mi bemol, Sol bemol, Si bemol y Re. Berg señala el acorde de séptima construido desde Mi b como una muestra de resignación, definiendo la actitud Wozzeck en ese momento.

+Tensiones y distensiones tímbricas:

-13:52. Wozzeck comenta a su compañero Andrés que siente la muerte. Suena el xilófono. El sonido del xilófono se asemeja al concepto instrumental de la *Danza macabra* de Saint-Saëns. En el prelude de la segunda escena también se escucha el sonido del instrumento, presagiando este momento.

Ilustración 69: xilófono y muerte

-20:30. Marie bosteza. Está sumergida en sus pensamientos: suenan arpeggios de arpa y celesta.

-2:27. Pavana. El capitán explica a Wozzeck sus miedos con respecto al paso del tiempo. En la propia partitura aparece, en referencia al modo de interpretación, la palabra “misterioso”: instrumentos como las cuerdas refuerzan su discurso mediante melodías con diferentes intervalos de 3ª, y la flauta travesera esboza arpeggios.

-26:00. El enfado del doctor se manifiesta mediante el sonido del arpa, así como en el *accelerando*, *glissando* y *crescendo* de la cuerda.

-28:45 Wozzeck habla al doctor de formas y figuras. De nuevo suena la celesta, pero esta vez también se escucha el arpa. Wozzeck habla de figuras con formas extrañas, casi definiendo algo que solo puede verse en el sueño o la fantasía.

-38:49. Wozzeck está conversando con Marie. Se queda un momento en silencio y suena la celesta. Acto seguido comenta: “el niño siempre está durmiendo” (en ese momento el hijo de la pareja está sobre el regazo de Marie).

The image displays a page of a musical score for the opera 'Wozzeck'. The score is arranged in a standard format with multiple staves. At the top, there is a tempo marking 'poco rit.' and a dynamic marking 'ffp'. The staves include woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2 in E-flat), strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, and Double Basses), and vocal parts (Horn in F major, D minor; Marie; Wozzeck). The vocal parts have lyrics in German and Spanish. The score features various dynamic markings such as 'ffp', 'mf', 'dim.', 'f', 'p', and 'N'. There are also tempo markings like 'poco rit.' and 'alle pizz. sul G'. The bottom of the page has a caption in Spanish: 'Ilustración 70: celesta y sueño'.

Ilustración 70: celesta y sueño

-1:04:24. En mitad de la noche, Wozzeck comenta a Andrés que no puede dormir porque escucha voces. Tiene recuerdos de sensaciones anteriores relacionadas con la muerte (como la del minuto 13:52). Aparecen de nuevo los xilófonos.

+Tensiones y distensiones dinámicas: -

-2:27. Pavana. El capitán habla a Wozzeck sobre sus miedos con respecto al tiempo. La dinámica orquestal sube junto a la de la voz, y termina de nuevo en *p*, tal y como había comenzado. Una vez más se comprueba la forma circular.

-26:00. El doctor se enfada a medida que comenta cosas sobre salud. En la instrumentación de cuerda se da una subida de dinámica (*FF*). Cuando se calma de nuevo, el sonido de la instrumentación vuelve a dinámicas suaves (*p*).

-33:23. El Tambor Mayor forcejea con Marie para cortejarla. La instrumentación refuerza la violencia del forcejeo mediante dinámicas altas -así como tímbricas agudas-, destacando el sonido de las trompetas.

1. Fg. **190** *H* **195**

Kfg. *H^{pp}* *p*

Marg. *mf*
Es stellen sich Leute um Margret u. Wozzeck
People gather round Margret and Wozzeck

Wozz. *H^{mp}* *mf*
Fred. lich Blut.
Sure-ly blood!

Blut? Blut? Ich glaub' ich hab' mich.
Blood? Blood? I think I must have.

Solo Vla. **190** *H* gewöhnl. gestr. **195**
(col legno gestr.)

1. Solo Vlc. *pp* *p*

2. Solo Vlc. *H* gewöhnl. gestr. *p*

Solo Kb. *pp* *p*

1.2.3.4. Kl. in B *n 3* *H* **200**

Fkl. in B *p*

1. Fg. *n 2* *H*

2.3. Fg. *p*

Kfg. *p*

Marg. *den Tonfall Wozzecks parodierend*
imitating Wozzeck's tone of voice
Wie kommt's denn zum El- len-bo-gen?
How comes it then on your el-bow?

Wozz. *H*
ge-schrit-ten, da an der rech-ten Hand. Ich hab's
I've cut it some-time on my right hand. I've sciped

Solo Vla. **200**

1. Solo Vlc. *p*

2. Solo Vlc. *p*

Solo Kb. *p*

Ilustración 72: melodías fiesta de los borrachos

-13:23. Wozzeck corre agitado. La instrumentación aumenta el ritmo y la dinámica. Andrés le pregunta: “¿estás mal de la cabeza?” Wozzeck se queda quieto; la instrumentación se detiene con él. Después del silencio, Wozzeck dice: “todo está extrañamente tranquilo”. La instrumentación sigue detenida, respondiendo a la extraña calma de la que habla el personaje.

270 rit. - - - a tempo (schwer und wuchtig) (♩. = 40-44)
 kurz (anfangs taktweise zögernd)

Bkl. in B
 1. 2. 3. Fag.
 Kfg.

Hr. in F o. D.
 3.
 Hr. in F o. D.
 4.

1. 2. 3. Trp. in F o. D.
 nehmen Dpf.

2. 3. Pos. o. D.
 4.

Btb. o. D.

Pk.

gr. Tam-Tam

Wozz.

er taumelt
 he staggers

270 rit. - - - a tempo (schwer und wuchtig) (♩. = 40-44)
 kurz (anfangs taktweise zögernd)

Vcl.

Kb.

Ilustración 74: motivos cortos

-13:23. Wozzeck corre agitado. La instrumentación aumenta el ritmo.

-13:52. Wozzeck comenta a su compañero Andrés que siente la muerte. Suena el xilófono esbozando semicorcheas sobre una sola nota.

-26:30. Con el enfado del doctor se escucha un *accelerando*. Tras ello, se calma y dice: "mi pulso está en 60". En la partitura, la negra también está a 60, mimesis de la progresiva vuelta a la calma.

noch ruhiger (♩ = 60)

520

Engl. *p*

Gel. *mf deutlich*

Dokt. *(p)* *ohne cresc.* *(p)* *sempre dolce cantabile*
 Doct. *immer ohne cresc.*

Ich bin ganz ru-hig, mein Puls hat sei-ne ge-wöhn-li-chenSchlag, be-hüt, wer wird sich ü-ber ei-nen
 I am quite steady, my pulse is beat-ing its us-u-al sixt-y. Take care, and do not let a mere-

noch ruhiger (♩ = 60)

520

Solo 1. Vl. *Solo* *arco* *p*

Solo 2. Vl. *arco* *ppp*

1. Übrig. *am Griffbrett* *arco* *ppp*

Solo Vla *trem.* *am Griffbrett* *ppp* *immer langsamer trem.*

Vla 1. Übrig. *trem.* *am Griffbrett* *ppp* *immer langsamer trem.*

1. Solo Vcl. *trem.* *am Griffbrett* *ppp* *immer langsamer trem.*

2. Solo Vcl. *trem.* *am Griffbrett* *ppp* *immer langsamer trem.*

Vcl. 4. Übrig. *trem.* *am Griffbrett* *ppp* *immer langsamer trem.*

Ilustración 75: el pulso del doctor

+ Relación tensiones/ distensiones musicales – trama/ personajes:

-57:58. Los borrachos están en una fiesta. La instrumentación esboza una armonía/melodía bitonal. Representa la confusión de la masa ebria.

+Rasgos expresionistas

-Primitivismo: -

-Esoterismo:

-Utopismo: -

-Carácter religioso: -

-Sexualidad: por parte de Marie con el Tambor Mayor.

-Temas como muerte, enfermedad y soledad: *Wozzeck* trató en su momento una temática que preocupaba socialmente (la alienación y la clase obrera, que vivía una etapa económica precaria). *Wozzeck* lidiaba con una sensación constante de paranoia, ya que nadie parecía entender sus inquietudes. Se trata de la soledad del hombre contemporáneo a la que hacía referencia el expresionismo pictórico.

+Funciones narrativas según Alejandro Román:

-Funciones externas (físicas):

-Función cinemática (underscoring):

*14:10. *Wozzeck* comenta que escucha un ruido similar al de trombones. Los trombones de la orquesta esbozan un cromatismo descendente.

(♩ = 78-84)

1. 2. Fl. Die 4. nimmt ev. 4. Picc.
3. 4.

1. 2. Ob. 4. Ob. nimmt ev. Engl.
3. 4.

1. 2. Kl. in B 3. u. 4. Kl. in B nehmen ev. Kl. in Es
3. 4.

1. 2. 3. 4. Hr. in F m.D. 1. 3. u. 4. Hr. Dpf. ab
ff ab o. Dpf. H

1. Trp. in F m.D. 3. Dpf. ab nimmt Dpf.
2. 3. Dpf. ab

1. Pos. o. D. Dpf. ab
2. 3. Dpf. ab
4. Dpf. ab

Dtb. o. D. ff

Hock. mp

Xyl. f

Hr. f

Wozz. in das grellste Sonnenlicht, dem ziemlich unvermittelt die (wie tiefste Dunkelheit wirkende) -
in glaring sunlight, then suddenly (with the effect of deepest darkness)

in den Him - mel und ein Ge - tös' her - un - ter
in - to hea - ven, and with a thun - der - ing.

(♩ = 78-84)

1. Vl. m.D. fp — fp — ff
2. Vl. m.D. get. 8 fp — fp — ff
Vln. m.D. get. 8 fp — fp — ff

Ilustración 77: melodía de trombones

*29:33. Tras comentarle su sintomatología (de “*aberratio mentalis partialis*”), el doctor llama a Wozzeck marcando las dos sílabas de su nombre con dos notas. El xilófono (símbolo de muerte, relacionada en este momento con la salud de Wozzeck) dobla su voz con esas dos mismas notas.

15. Var.
Doppelt so rasch (Allegro ♩ = 160)

Sehr schön aus-ge-bil-det! Woz-zek, Er kriegt noch
High-ly out-ti-va-ted! Woz-zek, you'll get au

Ilustración 78: notas correspondientes a las sílabas marcadas

-Funciones internas (psicológicas):

-Función prosopopéyica caracterizadora: el acorde de séptima construido desde Mi b fue definido por Berg como una muestra de resignación, y define la actitud de Wozzeck cuando pelea con el Tambor Mayor y este último lo vence.

-Función prosopopéyica descriptiva: el capitán explica a Wozzeck sus miedos con respecto al paso del tiempo. La dinámica y la tímbrica orquestal refuerzan esta idea.

-Función pronominal: el doctor da a Wozzeck un diagnóstico de *aberratio mentalis partialis*, y se escucha el acorde de Mi menor. Se relaciona con el delirio del personaje.

-Funciones técnicas (cinematográficas):

-Función unificadora: los interludios articulan las transiciones entre una parte y la siguiente. En el primer acto el telón permanece bajado y suenan unos acordes que recuerdan el motivo de la relación del Tambor Mayor con la esposa de Wozzeck.

-Función rítmico-temporal: cada tipo de estructura clásica aporta a cada número una caracterización totalmente distinta a la del anterior, y ello contribuye a que el drama sea mucho más fluido.

-Función delimitadora: tal y como sucede en el resto de óperas, en Wozzeck los interludios enlazan todas las partes de la obra.

6.2 Segunda fase: análisis cualitativo y modelo dicotómico

Tras la calibración de variables y resultados dicotómicos y siguiendo las respuestas de los expertos en los formularios, han sido extraídos los documentos de Excel con las cifras correspondientes. Es importante señalar que, para dar un nombre y categoría a cada trabajo, las óperas se han señalado con “o” al final, y las películas con “p”. Una vez introducidos los archivos Excel en formato .csv en el software fsQCA, se ha extraído la tabla de la verdad.

| Caso | Atonalism | perversio | positivo | narrativid | codigos | parametrc | sincronia | evolucion | ensablaje |
|-----------|-----------|-----------|----------|------------|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Moseso | 0.88 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| Luluo | 0.75 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 |
| Erwartung | 0.88 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 |
| Wozzecko | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

Ilustración 79: datos calibrados en documento Excel (ópera)

| Caso | Atonalism | perversio | positivo | narrativid | codigos | parametrc | sincronia | evolucion | ensablaje |
|----------|-----------|-----------|----------|------------|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Goldenp | 0.625 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| Cobwebp | 0.375 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| Faustusp | 0.875 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Evlilp | 0.625 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 |

Ilustración 80: datos calibrados en documento Excel (cine)

C:\Users\Ruyman\Desktop\Doctorado\Tercer año, redacción\TESIS\TESIS\TESIS\Capitulos\6 Análisis\análisis cualitativo\Ópera (el bueno).csv

File Variables Cases Analyze Graphs

| Caso | Atonalismo | perversión | positivo | narratividad | codigos | paramet |
|------------|------------|------------|----------|--------------|---------|---------|
| Moseso | 0.88 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Luluo | 0.75 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| Erwartungo | 0.88 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Wozzecko | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

Ilustración 81: aplicación de los datos al software fsQCA (ópera)

C:\Users\Ruyman\Desktop\Doctorado\Tercer año, redacción\TESIS\TESIS\TESIS\Capitulos\6 Análisis\análisis cualitativo\Ópera (el bueno).csv

File Variables Cases Analyze Graphs

| Caso | Atonalismo | perversión |
|------------|------------|------------|
| Moseso | 0.88 | |
| Luluo | 0.75 | |
| Erwartungo | 0.88 | |
| Wozzecko | 1 | |

Edit Truth Table

File Edit

| perversión | positivo | narratividad | codigos | parametros | sincronia | evolucion | ensamb |
|------------|----------|--------------|---------|------------|-----------|-----------|--------|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 |
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Reset Cancel Specify Analysis Standard Analyses

Ilustración 82: tabla de la verdad (ópera)

| Caso | Atonalismo | perversion | positivo | narratividad | codigos | paramet |
|----------|------------|------------|----------|--------------|---------|---------|
| Goldenp | 0.625 | 1 | 0 | 1 | 1 | |
| Cobwebp | 0.375 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Faustusp | 0.875 | 1 | 0 | 1 | 1 | |
| Evilp | 0.625 | 0 | 1 | 1 | 0 | |

Ilustración 83: aplicación de los datos al software fsQCA (cine)

| perversion | positivo | narratividad | codigos | parametros | sincronia | evolucion | ensamb |
|------------|----------|--------------|---------|------------|-----------|-----------|--------|
| 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Ilustración 84: tabla de la verdad (cine)

Tanto en el caso del cine como en el de la ópera, y tras extraer los documentos Word con las diferentes combinaciones de las soluciones, se han seleccionado aquellas en las que las variables que tienen representación coinciden con lo estudiado en la primera fase analítica y en la literatura científica. En ambos casos, las soluciones escogidas han sido complejas: en el capítulo “Discusión” se analizan todos los resultados obtenidos durante las labores de las dos fases.

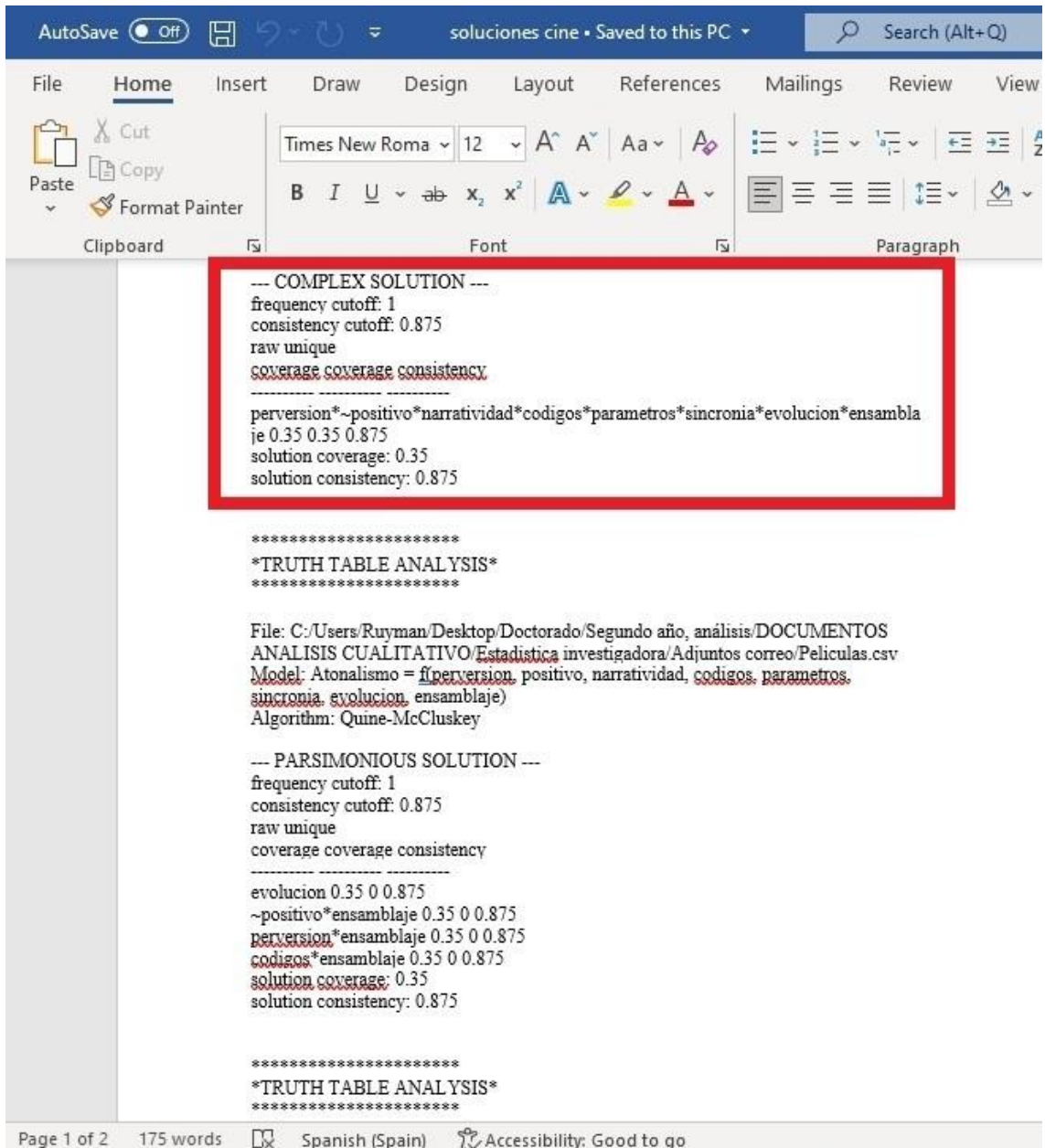


Ilustración 85: soluciones (cine)

AutoSave Off soluciones opera

File Home Insert Draw Design Layout References Mailings Review View

Paste Cut Copy Format Painter

Clipboard Font Paragraph

Times New Roma 12 A[^] A^v Aa A

B I U

 TRUTH TABLE ANALYSIS

File: C:/Users/Ruyman/Desktop/Doctorado/Segundo año, análisis/DOCUMENTOS ANALISIS CUALITATIVO/Estadística investigadora/Adjuntos correo/Opera.csv
 Model: Atonalismo = f(perversion, positivo, narratividad, codigos, parametros, sincronia, evolucion, ensamble)
 Algorithm: Quine-McCluskey

--- COMPLEX SOLUTION ---
 frequency cutoff: 1
 consistency cutoff: 0.88
 raw unique
 coverage coverage consistency

 perversion*positivo*narratividad*codigos*parametros*sincronia*evolucion 0.535613
 0.250712 0.94
 perversion*positivo*narratividad*codigos*parametros*evolucion*ensamble 0.535613
 0.250712 0.94
 solution coverage: 0.786325
 solution consistency: 0.92

 TRUTH TABLE ANALYSIS

File: C:/Users/Ruyman/Desktop/Doctorado/Segundo año, análisis/DOCUMENTOS ANALISIS CUALITATIVO/Estadística investigadora/Adjuntos correo/Opera.csv
 Model: Atonalismo = f(perversion, positivo, narratividad, codigos, parametros, sincronia, evolucion, ensamble)
 Algorithm: Quine-McCluskey

Page 1 of 2 175 words Spanish (Spain) Accessibility: Good to go

Ilustración 86: soluciones (ópera)

7. Discusión

7.1 Introducción y definiciones previas

Las variables utilizadas en la segunda fase del análisis -así como su reordenación en el fsQCA- contribuyen a documentar de forma ejemplificativa el modo en el que el traspaso de la música atonal ópera-cine permitió una focalización de las asociaciones significativas a aspectos concretos como la muerte, el terror o el suspense, con ello dando sentido a la idea del desfase temporal entre usos del atonalismo en la ópera de principios del Siglo XX y el cine de la segunda mitad. La segunda fase también ha contribuido a definir el cliché como un recurso empleado para dar coherencia en cine. Otra de las contribuciones ha sido la reinterpretación de los códigos en base a las libertades y las limitaciones dadas en cada género dramático, ello en un contexto práctico.

El análisis en el fsQCA muestra también la relevancia de las variables a la hora de definir el uso del atonalismo en cada aspecto a estudiar. Pero antes de pasar a interpretar conjuntamente lo obtenido durante las dos fases, es preciso explicar algunos conceptos del software fsQCA:

El símbolo ~ en la variable “positivo” significa disyunción o condición necesaria pero no suficiente para alcanzar el resultado.

El símbolo * en cada término habido en las soluciones refleja la conjunción o el “Y” lógico (Wagemann, 2012)

La frecuencia (frequency) es resultado de la depuración, en la que se eliminan todas las combinaciones que arrojan resultado 0. Estas eliminaciones se deben a la necesidad de excluir todas las combinaciones de las variables independientes con un resultado nulo. Debido a ello, en las soluciones escogidas para cine y ópera, la cifra es 1. Esto significa que toda combinación menor a 1 se excluye.

Tras depurar se procede a obtener **la consistencia o relación de suficiencia** entre las variables. Las dos soluciones complejas tienen una puntuación alta en consistencia (muy cercana a 1), por lo que la relación de las variables independientes tiene una consistencia alta.

En la solución compleja, las cifras segunda y tercera después de la serie de variables son:

Solution coverage: indica el % de casos que lograron llegar al resultado exclusivamente con esta combinación. En cine, esta puntuación es de 0.35, lo que implica que un 35 % de los casos alcanzaron la caracterización del atonalismo que se extrae de la variable dependiente o resultado. En el caso de la ópera, la cifra es 0’786325, lo que implica que un 78% de los casos alcanzaron la misma caracterización.

Solution consistency: indica el % de relación de los elementos que integran la solución. En cine, la cifra es de 0’875, con lo que los elementos que caracterizan la definición de los usos atonales en cine tienen una consistencia del 87%, mientras en ópera fue 0’92. Esto implica que los elementos tuvieron un 92% de consistencia.

Se ha seleccionado la solución compleja tanto en el área de cine como en el de ópera, ya que en ambas refleja una buena parte de los hallazgos de la primera fase de análisis. En el caso concreto de la ópera, el software fsQCA ofreció dos posibles caminos en la solución. En este caso, se ha escogido el segundo debido a que es el que más respalda

la información recogida en la literatura científica, omitiendo la variable “sincronía” e incluyendo “ensamblaje”. En esta selección, la omisión de la sincronía parece atender a lo explícito de la sincronía música-imagen -especialmente a nivel rítmico- en cine; prueba de ello son los altos niveles de sincronía encontrados en *Doctor Faustus* (minuto 26:30). Sin embargo, el ensamblaje de la música con la voz, a pesar de ser alto en ambos modelos de drama, es mayor en ópera. Esto se debe a la necesaria interrelación de la orquesta y los instrumentos solistas con las voces individuales o las partes de coro. Si bien está presente en las soluciones complejas de cine y de ópera, es necesario recordar que en cine el porcentaje de *solution coverage* es menor.

Se han dividido en epígrafes las conclusiones obtenidas mediante las dos fases de análisis: “Usos del atonalismo en cine y ópera”, “Narratividad y códigos simbólicos” y “Conexiones música-drama”.

7.2 Primer grupo: usos del atonalismo en cine y ópera

7.2.1 Perversión humana y situaciones dramáticamente neutras

En el caso del fsQCA se ha hallado una intervención alta de ambos de cara al resultado. Pero a pesar de que la variable perversión se encuentra en ambas, la primera fase de análisis muestra que la perversión tiene una menor presencia en una parte de las óperas. La relación de la perversión con el atonalismo es baja en *Moses und Aron* y *Lulú* y muy alta en *Wozzeck* y *Erwartung*. En estos dos últimos casos, la alta puntuación guarda relación con la influencia del expresionismo en sus respectivos autores, así como la atmosfera general de pesimismo y suspense en *Wozzeck* y la sensación tenebrosa y de misterio en *Erwartung*:

En el caso de *Wozzeck*, la música acompaña la narración de la vida del personaje homónimo, llena de pensamientos existenciales y platonismo, así como el sentimiento de humillación y la fanfarronería de las clases sociales altas. El final de la ópera es una tragedia, consecuencia del adulterio de Marie (esposa de Wozzeck) con el Tambor Mayor. En el caso de *Erwartung*, la trama es muy sencilla y tiene una única línea argumental: en ella pueden reconocerse estados de angustia y ansiedad en la protagonista, ello en un ambiente oscuro. Pero lejos de tratarse de una psicología inestable o perturbada, se trata de un personaje que atraviesa momentos de ansiedad puntuales.

El lenguaje en *Lulú* parte de la técnica dodecafónica y no tanto del lenguaje atonal, y se centra en la vida sentimental de la protagonista. Igual que en *Wozzeck*, el final es una tragedia en la que Lulú es asesinada por Jack el destripador en las calles de Londres. Sin tratarse de un drama con una representación social tan pesimista como *Wozzeck*, tampoco podría interpretarse en su trama una relación directa con la perversión humana.

En *Moses und Aron* se percibe una cierta inestabilidad social cuando el pueblo conoce a dios a través de la palabra de Moises, cuando el gentío cree que dios va a castigar o a ser vengativo (inestabilidad psicológica). También se percibe sensación de descontrol en la parte de los rituales alrededor del becerro de oro, cuando el pueblo se rinde ante la lujuria y el caos, pero de nuevo -y a diferencia de lo analizado en los filmes-, ello no es el tema central de la obra.

En la primera fase del análisis, la relación alta de perversión y atonalismo en los trabajos cinematográficos tiene su causa en la música como refuerzo o acompañamiento de situaciones/ sucesos sobre la perversión humana o directa/ indirectamente relacionados con el tema. En *Doctor Faustus*, la atonalidad se utiliza para cubrir diálogos y hechos relacionados con el satanismo. Concretamente, la cuerda frotada en su registro grave está vinculada con la idea de Satán.

En el caso de *Force of evil* el deterioro no es psicológico: Joe Morse es el abogado de Ben Tucker, un operador de apuestas ilegales que necesita absorber todas las pequeñas casas de apuestas para monopolizar la actividad. El joven se enamora de la secretaria de su hermano Leo (Doris Lowry). Leo es jefe de una de esas pequeñas casas de apuestas que van a ser absorbidas. Si los personajes tienen psicologías sanas, lo que se deteriora en este caso son sus vidas, cuando comienzan a introducirse en el negocio ilegal. La Banda Sonora remite constantemente a esta idea.

En la película *The cobweb*, el dodecafonismo sirve como énfasis para los brotes suicidas y para acompañar todo lo relacionado con el trastorno mental de Steve. Sue también ingresa en el centro por un trastorno psiquiátrico. El matrimonio McIver está implicado emocionalmente en lo que sucede con Steve.

En *The man with the golden arm*, la música acompaña asuntos de droga, juego y negocios ilegales. No refuerza psicologías deterioradas, pero sí la corrupción, como sucede en *Force of evil*. Por otra parte, siendo que la trama está relacionada con la música jazz (el protagonista trata de reubicarse en la sociedad, realizando pruebas para entrar en agrupaciones jazzísticas como percusionista), hay leitmotifs plenamente tonales, como el Ostinato bluenote de la droga.

El prejuicio de investigación de esta tesis toma en consideración el uso del atonalismo en cine para ambientar situaciones o sucesos de perversión, psicologías inestables, suspense, guerras o satanismo: ejemplos de este tipo de temáticas son las películas estudiadas en la tesis fin de master que precede a la presente (Quintanal, 2016). Uno de los ejemplos más representativos es la película *La hora final* (Stanley Kramer, 1959), en la que se utiliza la música atonal y dodecafónica de Ernest Gold en relación con el holocausto nuclear. Otro de los largometrajes analizados es *Rey de reyes* (Nicholas Ray, 1961), película cuyo único momento con música atonal se da en el minuto 34, en el que el diablo tienta a Jesucristo en el desierto. El mesías rechaza las ofrendas, y con su negativa vuelve la música tonal. En *El loco del pelo rojo* (Vicente Minelli, 1956), se usa el lenguaje atonal para simbolizar la locura de Van Gogh. El análisis central de la tesis es *The Mephisto waltz*, trabajo en el que la música dodecafónica ambienta los pensamientos sobre crimen y satanismo de uno de los personajes principales.

Sobre el uso del atonalismo como fondo sonoro para situaciones dramáticamente neutras, la correspondencia entre el resultado arrojado por el fsQCA y lo recogido en la primera fase de análisis es absoluta. En esta primera fase -concretamente en el área de cine-, se comprueba una relación baja entre atonalismo y situaciones neutras. Solo en los casos de *The man with the golden arm* y *Force of evil*, puede señalarse una relación más alta. En estas dos películas se encuentran usos distintos a los de *The cobweb* y *Doctor Faustus*: en *The man with the golden arm* hay un momento en el que el atonalismo se usa como música de amueblamiento. En el caso de *Force of evil* cabría destacar la música atonal como acompañamiento de una situación aparentemente

neutra; se trata del momento inmediatamente posterior a una charla entre hermanos en la que la música es atonal. Pero la aparición del atonalismo en esta parte refuerza la tentativa de Joe por introducir a su hermano Leo en el negocio ilegal (minuto 32:00).

En la película *The cobweb* también se usa atonalismo para acompañar conversaciones no necesariamente relacionadas con la esquizofrenia de Steve o con la muerte.

-2:52 Karen y Stevie matienen una conversación bastante tranquila, y dinámica es *pp* y con poca instrumentación.

-9:38. Karen se encuentra a uno de los doctores del centro en el pasillo. Suena el motivo de la psicosis en la flauta con una variación. La melodía hace giros melódicos difusos reforzando la conversación liviana en la que ambos fingen una incómoda normalidad fruto de un encuentro inesperado.

A pesar de la importancia del uso del atonalismo para ambientar momentos neutros puntuales en cine, es necesario aclarar que el atonalismo operístico acompaña cualquier tipo de dialogo. Esto es debido a la ausencia de opciones alternativas de melodía/ armonización fuera de la diégesis. En *The cobweb*, la cotidianeidad se retrata también mediante la ausencia de música; se elige omitir el elemento musical para para reforzar una situación conversacional.

-4:00. McIver charla con una compañera sobre la psicosis. No hay música.

En cuanto a sucesos considerados “positivos”, podría destacarse el romance. En este sentido, los cuatro casos cinematográficos estudiados comparten un acompañamiento musical tonal para ambientarlo, mientras que en tres de los cuatro casos de óperas, el romance se acompaña igualmente mediante el atonalismo.

También es distinto el acompañamiento musical de la temática religiosa en los dos únicos casos de ópera y cine que lo tienen. En el caso operístico el atonalismo el dodecafonismo acompaña a la transmisión del mensaje divino y las diferentes visiones de Moises y Aron en forma y contenido (*Moses und Aron*); en el caso cinematografico acompaña la transición a la religión satánica por parte del protagonista (*Doctor Faustus*).

7.2.2 Expresionismo y cliché

7.2.2.1 Expresionismo

El expresionismo alemán que implementó la música incidental desde los movimientos pictórico y literario se materializa como una de las características de la ópera Vienesa que pueden justificar lo comentado sobre la asociación del atonalismo con lo perverso en el cine. En la ficha de la primera fase del análisis, se han tomado en consideración aspectos propios del expresionismo literario aplicados a las óperas de Schönberg y Berg, de igual forma que pudieron formar parte de la herencia operística del cine.

Entre estos aspectos (primitivismo, sexualidad, soledad...) abunda el tema de la muerte, que por otra parte no debe interpretarse como heredera del expresionismo en todos los casos estudiados. Pero, así como la mayor parte de los conceptos reflejados en la mirada expresionista -dentro del ámbito pictórico-, el tema de la muerte también es interpretado desde una óptica pesimista, dependiendo ello de la mirada de cada autor. Por tanto, y partiendo de la muerte como un suceso cuya connotación principal es el estupor en quienes la presencian, algunas óperas y películas estudiadas guardan ciertos encuentros conceptuales con la cosmovisión expresionista. A nivel general puede

encontrarse información variada:

Además de la obvia presencia de la temática religiosa en *Doctor Faustus*, destacan igualmente otros rasgos, como son el primitivismo y el esoterismo, que tienen especial relevancia en la parte del ritual de conversión al satanismo de Fausto y en la creación de la pócima. También es notable el utopismo en las representaciones de la figura femenina durante las fantasías y los deseos de Fausto, así como la sexualidad en las escenas carnales. La muerte en esta película se describe como un castigo del pecado, por lo que el concepto es cristiano y no expresionista; Fausto desciende a los infiernos, donde tendrá que pasar la eternidad.

En *Force of evil* y *The cobweb* también se percibe la muerte como algo íntimamente ligado a la temática general de las películas, si bien no necesariamente interpretable como fruto de una visión expresionista. En el caso de *Force of evil* se da con el asesinato de Leo, y en las escenas en las que la mafia trata de asesinar a Joe. En *The cobweb* es un peligro y no una realidad: Steven se escapa del centro y los profesionales internos sospechan que puede pasarle algo realmente grave. En *The man with the golden arm*, Zosh mata a Louie y más tarde se suicida.

En *Wozzeck* y especialmente *Erwartung*, la herencia del expresionismo literario y pictórico es más notable. En el momento del estreno de *Erwartung*, Schönberg había compuesto algunas obras de corte expresionista, y en *Erwartung* pueden percibirse también algunos rasgos como el primitivismo: la mujer está en el bosque despeinada, desaliñada y con las vestiduras rotas, sosteniendo unas rosas con los pétalos caídos (según indican los apuntes del propio libreto para las representaciones). Por ello, y en base a su comportamiento, se percibe una regresión a la animalidad más esencial en el personaje. El utopismo es otro rasgo expresionista percibido en la obra: la protagonista tiene fantasías sobre el regreso de su amado y en algunos pasajes idealiza el recuerdo de los momentos vividos junto a él.

La soledad en general -y en particular el ostracismo- es un rasgo expresionista que ninguno de los trabajos estudiados comparte con tanta presencia como este. A nivel general, *Wozzeck* trató en su momento una temática que preocupaba socialmente (la alienación de una clase obrera que vivía una etapa económica precaria). *Wozzeck* lidiaba con una sensación constante de paranoia debida a la aparente incompreensión de sus inquietudes por parte de las personas con las que interactuaba a diario. Se percibe también la sexualidad (o más concretamente el aspecto de la liberación sexual, también característico del expresionismo) por parte de Marie en el momento en el que comienza un romance con el tambor mayor.

En *Moses und Aron*, una de las características que comparte el drama con el expresionismo es el primitivismo: debido a la ausencia de un predicador, el pueblo tiene una crisis de fe y se somete al caos, realizando rituales ancestrales alrededor del becerro de oro. La sexualidad aparece en la parte de la adoración del becerro, cuando los vecinos del pueblo tienen sucesivas orgías. Aron termina muriendo en el tercer acto, un castigo divino por haber tomado acciones en lugar de transmitir el mensaje de dios mediante la palabra. A pesar de que la muerte sea una parte fundamental en la estructuración argumental de la ópera, no se trata de un concepto compatible con el expresionista. En *Lulú*, son las muertes de Dr Schön y de la protagonista las que mediatizan el drama, esta última en manos de Jack el destripador. De nuevo, el asesinato

no se enfoca necesariamente con una visión de estupor o incredulidad; más bien es un suceso azaroso, especialmente en el caso de *Lulú*.

7.2.2.2 Cliché

Antes de comentar la presencia del cliché, es necesario explicar su concepto: en el caso de la música para acompañar lo visual, el cliché es un elemento repetitivo cuya aparición hace que el suceso o cadena de sucesos siguientes resulten predecibles para el espectador. Dicho esto, uno de los aspectos que más varían en función del tipo de drama es la libertad respecto al uso de las distintas técnicas compositivas. En el caso de la ópera, al tratarse de una creación totalmente dependiente de la música, entendemos que hay en ella un compromiso con la uniformidad en cuanto a estilos musicales refiere, por lo que no se perciben cambios entre la técnica de la atonalidad y las composiciones tonales. Sin embargo, el cine sí denota posibilidad de cambios, especialmente en función de los sucesos: si se produce un suceso que el espectador podría considerar positivo o emotivo, se usa música tonal. En este sentido, el constreñimiento estilístico de la ópera la hace -en cierto modo- más libre para acompañar diferentes sucesos dramáticos mediante el atonalismo, mientras que en cine la libertad de estilo constriñe la expresión al uso de lo tonal para sucesos neutros, positivos o emotivos (lo que permite emocionar mediante las cadencias). Un ejemplo de ello es la música tensa y atonal en los motivos principales de *The force of evil*: cuando el señor Freddy sube las escaleras yendo a la casa de apuestas (negocio en el que se centra la actividad especulativa a lo largo del trabajo) suenan motivos atonales. Es decir, la banda sonora tiene la posibilidad de aportar información desde el lenguaje tonal o atonal según el tipo de suceso anterior o próximo, lo que permite establecer distintas relaciones narrativas con respecto a ciertos personajes, sucesos o posibilidades. Sin embargo, los trabajos *Wozzeck*, *Erwartung* o *Moses und Aron* comparten el uso de música atonal en todos los contextos y situaciones, principalmente debido a la necesidad de una coherencia absoluta en el estilo musical.

Durante los análisis también se ha comprobado que los cambios no solo se dan en tonal/atonal; también existe “movilidad” entre distintos estilos de tonalidad y atonalidad respectivamente (excluyendo las posibilidades que aporta la música diegética). Ejemplos de ello son dos momentos concretos de *Doctor Faustus*: cuando Mefistófeles lee las condiciones a Fausto (ambientado con música medieval) y en la escena de la iglesia (con el sonido del clavecín en tono de parodia). Pero esta movilidad entre estilos tonales/atonales no solo sucede en cine, sino también en ópera. Un ejemplo de estas posibilidades está en *Moses und Aron*: durante la parte en la que el gentío se somete a las laxitudes del caos y se convierte en un pueblo primitivo, hay un ritual cuyo estilo rítmico e interválico tiene reminiscencias de Stravinsky en la etapa de los *ballets* rusos. También sucede en el momento en el que el coro lanza preguntas en forma de canon: “¿dónde está Moisés?, ¿dónde ha ido?, ¿nos ha abandonado?” El estilo del canon guarda ciertas similitudes con las estructuras a canon del réquiem de Mozart.

En los análisis, la perversión o los sucesos asociados con significados negativos tienen presencia tanto en la ópera como en el cine. Sin embargo, en los casos de ópera, la perversión y las situaciones de tensión son puntuales y se reducen a ciertos pasajes, como las discusiones de Moisés y Arón, la pelea entre Wozzeck y el Tambor Mayor, o el descubrimiento del cadáver del amante en el caso de la protagonista de *Erwartung*. En las películas existe una notable presencia de conceptos como lo raro, desconocido o perverso:

En *Doctor Faustus*, la temática central es el satanismo. Los momentos de recompensa sexual tras la conversión se ambientan mediante séptimas y novenas; sin embargo, el momento de descenso al infierno de Fausto se refuerza mediante el mismo motivo, pero en este caso con un trasfondo armónico difuso y atonal. En *The man with the golden arm*, la temática gira en torno a la droga y a las recaídas del personaje principal. Como sucede en *The Mephisto waltz*, la tonalidad y la atonalidad se trabajan con la posibilidad de una movilidad gradual entre los dos tipos de composición. Justo antes del momento en el que Molly escapa de Frankie, se había percatado de que el joven había sufrido una recaída, por lo que decide huir antes de que su mala vida la arrastre a ella también. Suena el leitmotiv del romance y al mismo tiempo se escuchan adornos de piano dodecafónicos. Cuando Molly -agobiada por no poder cambiar el modo de vida de Frankie- coge su maleta para irse, la melodía romántica que aparece un momento antes de virar hacia el atonalismo. Entonces suena el leitmotiv del romance con un trasfondo armónico dodecafónico en el piano. Otra película con movilidad gradual entre tipos de composición es *Force of evil*. En este trabajo, la música romántica tonal representa la relación romántica de Joe y Doris, mientras que la música atonal acompaña el clima de corrupción en el que se involucran Joe y Ben. Finalmente, en el caso de *The cobweb* la trama gira en torno a los sucesos que se dan en un centro psiquiátrico. La atonalidad se utiliza en escenas que involucran a Steven, como algunas discusiones del doctor McIver con su esposa Karen por cuestiones que afectan al joven. Si hubiera que establecer un símil en la ópera, el caso sería *Erwartung*, si bien la mente del personaje principal está perturbada únicamente por una sensación de ansiedad puntual que encuentra su causa en la reciente desaparición de su amante.

Por otro lado, cabría destacar un fragmento que muestra una técnica poco común en la ópera atonal. Concretamente, se da en *Wozzeck*, ópera en la que la bitonalidad representa la confusión de la masa ebria. En este trabajo, al no existir la posibilidad de utilizar armonías tonales de corte clásico, se recurre a la bitonalidad (dos tonalidades sonando simultáneamente con armonías paralelas entre sí) para representar el mareo causado por la embriaguez.

7.3 Segundo grupo: narratividad y códigos simbólicos

Como puede observarse en los extractos de los resultados obtenidos mediante el software fsQCA, la variable “narratividad” necesita una presencia alta para alcanzar el resultado. Siendo similares estos resultados a los arrojados en la primera fase del análisis, se ha comprobado que en la ópera, la narratividad requiere más constancia, especialmente si se tiene en cuenta que cada momento del drama lleva consigo la presencia de melodías o armonías con implicaciones simbólicas concretas. En el caso del cine, los silencios pueden ser prolongados debido a su utilidad como “subrayado” de ciertas acciones o sucesos, si bien la presencia de la música se da en forma de acompañamiento o acentuando la intensidad de momentos concretos.

En la ópera, los estados anímicos de los personajes y las sensaciones que deben generar los sucesos a lo largo de la ficción, se representan fundamentalmente mediante ritmo, timbre e interválicas más o menos estrechas (en función de si se produce tensión o distensión). También conducen a esta representación las diferentes posibilidades de acumulación de sonidos vertical (simultáneos) u horizontalmente (a lo largo del

pentagrama). Cuando se produce algún tipo de agitación, estas características tienden a acentuarse: se observa una mayor amplitud interválica, ritmos agitados/ marcados, elecciones de tímbricas estridentes (como la del viento metal) en lugar otras más convenientes para estados de tranquilidad/ serenidad (viento madera, arpa, oboe...), un mayor número de instrumentos sonando simultáneamente, y una mayor acumulación de disonancias en la armonía. La relación de sucesos y parámetros sonoros se revisa en profundidad en el siguiente apartado.

Respecto a los códigos simbólicos, el fsQCA ha arrojado una presencia alta tanto en cine como en ópera, un dato que también respalda la primera parte del análisis:

Al igual que en el aspecto de la capacidad narrativa, los códigos simbólicos son muy comunes en la ópera de Viena y el cine de la segunda mitad del Siglo XX. Un ejemplo es el uso de la celesta (o en su defecto el harpa o el glockenspiel) para estados de fantasía o ensueño, que puede encontrarse en trabajos mucho anteriores como (como la *Danza del hada de azúcar* de *El cascanueces* de Tchaikovski, personaje que procede de Clara, una niña que sueña la historia de *El cascanueces* en navidad). Otros ejemplos serían el xilófono para acompañar ideas relacionadas con la muerte (como sucede en la *Danza macabra* de Saint Sæens) o las trompetas como símbolo marcial (en este caso, una asociación simbólica histórica). Este tipo de simbolismos, logrados mediante la tímbrica, han tomado forma como un lenguaje narrativo mediante su uso repetido en varias obras. En este sentido, uno de los resultados más destacables de los análisis es que tanto la música incidental operística como la cinematográfica mantienen implicaciones discursivas que pueden encontrarse también en trabajos anteriores. Si bien el dodecafonismo resulta extraño o desconocido para la mayoría del público del cine en general -posiblemente no tanto para el de la ópera vienesa de principios del Siglo XX-, los usos narrativos de la tímbrica podrían considerarse conservadores en ambos tipos de drama.

Se han hallado varios momentos con códigos simbólicos de este tipo en cine. Como puede comprobarse en algunos, no solo tienen una clara herencia cultural, sino también una motivación práctica. Es el caso del *cluster*, un recurso al mismo tiempo armónico y tímbrico, cuyo uso se basa en generar un impacto acústico agresivo junto con sustos o momentos de tensión. En la película *Doctor Faustus* se utiliza durante el susto de Fausto al ver la cara de Helena de Troya con una apariencia monstruosa. También puede escucharse cuando Mefistofeles explica a Fausto que su trabajo es apoderarse de las almas humanas. Poco antes de ello, al aparecerse Mefistófeles, suena una octava grave en el piano en *FF*, otro recurso que se utiliza en distintos trabajos cinematográficos. Pero en este trabajo también suena el arpa. La tímbrica del instrumento se usa durante el momento amoroso de Fausto con Helena de Troya, y también apoya la visita de Fausto al Edén y la visión de Adán y Eva. También se encuentra el sonido de las campanas relacionado con la muerte: las voces cristianas en la cabeza de Fausto le dicen que se arrepentirá, a lo que él contesta que jamás dará un paso atrás. La música es acompañada por estas campanas sonando de forma rítmica y con un *tempo* lento. Más tarde, estando Fausto convaleciente, sus alumnos se marchan y regresan las campanas, casi a modo de presagio.

En *Force of evil* se escucha el sonido del vibráfono acompañando situaciones de suspense, primero cuando Joe pide una cita a Doris y ella rechaza la invitación; él se va y ella se queda pensativa. Más tarde, cuando Ficco dispara a oscuras, se escucha de

nuevo. En este trabajo, las situaciones de suspense también son reforzadas por el sonido del arpa. Joe entra en los despachos y ve una luz encendida al fondo, y entre los sonidos de violines que presagian una situación de peligro, sobresale el arpa. Este instrumento también se usa en *The cobweb*, acentuando un momento de mal presagio: Karen observa la muestra de posibles colores para las cortinas y se queda pensativa: suena el leitmotiv de la psicosis en el arpa, anticipando que va a suceder algo relacionado con Steve. Más tarde puede escucharse el sonido de la celesta, en el momento en el que el Dr McIver se dispone a visitar a Lois (la mujer con la que después será infiel a su esposa): la sensación del momento es de misterio. En esta película, el xilófono se asocia a la posibilidad de suicidio de Steve. Cuando el joven desaparece suenan xilófonos en semicorcheas sobre una sola nota.

En *The man with the golden arm*, tal y como sucede en *The cobweb*, *Force of evil* y *Doctor Faustus*, la tímbrica de las trompetas acompaña los momentos de máxima tensión, y su aparición casi siempre se da junto con el sonido de la cuerda frotada. En momentos menos tensos suena únicamente la cuerda frotada en notas agudas y sin la presencia del viento metal. En ocasiones se esbozan notas o melodías en *tremolo*, o se hace uso de la técnica *sub ponticello*.

En los casos de ópera, también se recurre a códigos simbólicos heredados de antiguas obras musicales. El trabajo en el que más se hace notar es *Wozzeck*:

Marie se encuentra sumergida en sus pensamientos, entre la reflexión y el sueño: bosteza y suenan arpegios de arpa y celesta. Cuando Wozzeck habla al doctor de formas y figuras puede oírse de nuevo la celesta, esta vez acompañada del arpa. Wozzeck expresa algo que prácticamente solo puede verse en el sueño o la fantasía. Cabe destacar que, aunque el arpa se utiliza para reforzar la idea del sueño, el instrumento también acompaña el momento del enfado del doctor (concretamente, la tímbrica junto a las notas rápidas representan su irritación), por lo que el sonido del arpa se utiliza para distintos fines narrativos, algunos de ellos no relacionados con obras anteriores. La celesta también se utiliza para acompañar la conversación de Wozzeck con Marie sobre su hijo, concretamente cuando dice “el niño siempre está durmiendo”. El xilófono también tiene un uso característico aquí: acompaña el momento en el que Wozzeck comenta a su compañero Andrés que siente la muerte. También puede escucharse cuando, tras comentarle el doctor su sintomatología (“*aberratio mentalis partialis*”), llama a Wozzeck marcando las dos sílabas de su nombre con dos notas. En este momento el xilófono dobla su voz esbozando esos mismos sonidos. En *Moses und Aron* también se utiliza el xilófono para subrayar la idea de la muerte. En concreto, se escucha cuando el gentío teme que el nuevo dios pueda castigar o matar a quienes no honren su palabra. En *Erwartung*, la tímbrica del xilófono se escucha cuando la mujer encuentra a su amante muerto tras buscarlo durante toda la noche. Sin embargo, hay momentos en los que se realiza una mimesis distinta: un ejemplo es el sonido de los grillos, que se imita mediante instrumentos de tímbrica metálica, entre los que destacan las campanillas o celesta. Junto con ellos suenan el clarinete y los violines en el registro agudo, que también acompañan el sonido de los insectos. El uso del arpa en esta obra se da representando el goteo de la sangre del amante, y su sonido se ejecuta de forma sincrónica con respecto a las gotas.

Por otro lado, y en un plano general, en ópera y cine ha podido comprobarse el uso de instrumentos de tímbrica suave (oboe) o bien instrumentos de tímbricas más versátiles

en sus dinámicas suaves como serían el violín o la flauta travesera, que se utilizan para acompañar momentos de calma o situaciones cotidianas.

Se ha encontrado una estrecha relación entre las líneas melódicas de varios instrumentos con respecto a las voces en ambos tipos de drama, a pesar de que en general las asociaciones instrumento solista-voz son variadas: por un lado, el uso del oboe es recurrente, dándose en 3 de los 4 casos cinematográficos para doblar voces masculinas (*Force of evil*, *The man with the Golden arm* y *The cobweb*). En la película *Force of evil* y en la ópera *Lulú*, el violín dobla la voz de un personaje femenino. Sin embargo, en la ópera *Erwartung*, el clarinete dobla la voz de la protagonista, y en *Lulú* la del pintor. Por último, en *Moses und Aron* es la flauta travesera la que dobla la voz de los protagonistas. En los demás casos no se encuentran paralelismos entre instrumentos solistas y voces.

La cuerda frotada se usa también para acompañar momentos de romanticismo, un recurso que puede percibirse en trabajos operísticos de finales del SXIX como *Tristán e Isolda* de Wagner o algunos pasajes de *Pelleas et Melisande* de Debussy. Este recurso se percibe en las películas *Doctor Faustus* y *The man with the Golden arm*. En las óperas, sus usos son diferentes y más variados: en *Lulú* acompaña un momento de tensión entre la protagonista y el pintor; en *Wozzeck* acompaña el forcejeo entre Marie y el Tambor mayor; en *Erwartung* refuerza un momento de ternura y nostalgia.

En el caso de los usos atonales, las categorías de “muerte”, “psicologías deterioradas” y “suspense” son las que se han encontrado en mayor cantidad en el caso cinematográfico, mientras las de “cotidianeidad” y “romance” son más habituales en la ópera, ya que en cine el amor se acompaña normalmente con música tonal, normalmente de estilo clásico o romántico. La religión se da en dos casos, la película *Doctor Faustus* y la ópera *Moses und Aron*; en ambas, la trama circula alrededor de lo religioso, solo que en el caso cinematográfico la religión es satánica y en el operístico es cristiana.

7.4 Tercer grupo: conexiones música-drama

7.4.1 Nivel microestructural

Sobre la relación de tímbrica, dinámica e interválicas con las tensiones y distensiones dramáticas: en los resultados del fsQCA, los parámetros sonoros se dan en un nivel alto para alcanzar el resultado en cine y ópera. Sobre la ópera, es necesario aclarar que, al ser la imbricación casi absoluta, el resultado es una interfuncionalidad muy alta entre música e imagen, drama y voz. De hecho, al ser el canto un instrumento más, la dinámica y la altura intervienen especialmente en lo que se escucha a nivel instrumental. De nuevo, aunque en las partes atonales del cine, la imbricación de los parámetros sonoros con los acontecimientos y sucesos que se dan en el drama sea muy similar a la de la ópera, el cine tiene la posibilidad de utilizar cadencias para generar un impacto emocional en el público. Esta es una posibilidad que no comparte la ópera.

En los 4 trabajos operísticos, la dinámica funciona de la misma manera (y en conjunto) con la tímbrica y las diferentes interválicas y ritmos; juntas operan en la expresión de distintas sensaciones. En *Moses und Aron*, la dinámica responde a la tensión; también lo hace así el ritmo, como puede comprobarse en el momento en el que Moisés coge el

cayado y se produce un silencio tenso, tras el que suena un redoble de timbal que progresivamente introduce notas más rápidas. Las variaciones del ritmo responden a cada detalle del canto/ discurso de los personajes; cuando el cura calma al pueblo, la instrumentación se ralentiza junto a la voz. El genitío interpreta el mal en Moises por las palabras de Arón. Se oyen sonidos de diferentes instrumentos en *FF*. No suenan simultáneamente, de manera que la música funciona como una onomatopeya, representando la forma en la que el coro comenta las ideas.

En *Erwartung* puede comprobarse como la tímbrica y la amplitud de los intervalos se adaptan a los estados emocionales de la protagonista. Esta variabilidad de los parámetros sonoros es más notoria cuando la mujer atraviesa estados de angustia o miedo: cuando grita pidiendo auxilio, los metales aumentan la dinámica. La tímbrica del viento es estridente, doblando su grito de angustia. En otro momento cree haber visto a su amante de nuevo, pero después duda sobre si está ahí. En esa parte comenta: “Ya ha desaparecido”, y crece de nuevo la dinámica de instrumentación y la voz; esta vez, su grito es de alegría, y la dinámica fuerte corresponde a los instrumentos líricos que al principio se asociaban a su voz (entre ellos el clarinete y el corno inglés). Cuando la mujer recuerda la tranquilidad de jardín, la dinámica disminuye a *p*, siendo la flauta travesera y el oboe los instrumentos que la acompañan con melodías líricas.

En las óperas de Berg también puede percibirse una correspondencia entre la dinámica-tímbrica instrumental y los sucesos del drama: en *Lulú*, la protagonista y el pintor se encuentran solos cuando alguien llama a la puerta: la intensidad orquestal sube. Seguidamente, deciden no abrir y regresa la dinámica suave. Un ejemplo de adaptabilidad de los parámetros sonoros y los sucesos en *Wozzeck* es el momento en el que el protagonista corre agitado: la instrumentación aumenta el ritmo y la dinámica. Andrés le pregunta: “¿estás mal de la cabeza?” Wozzeck se queda quieto: la instrumentación se detiene con él. Después del silencio, Wozzeck dice: “todo está extrañamente tranquilo”. La instrumentación sigue detenida, respondiendo a la extraña calma de la que habla el personaje.

La sincronía de música e imagen está distribuida de forma proporcional en los ejemplos de cine y ópera estudiados: el fsQCA muestra que en el cine se encuentra una mayor cantidad de sincronía que en la ópera para alcanzar el resultado. Este dato está respaldado por el análisis de primera fase. Aunque los resultados del fsQCA sean correctos, es importante recordar que la sincronía es alta en todos los casos estudiados, al igual que la narratividad. En este caso, la cantidad tampoco influye en el nivel de sincronía, o en las posibilidades que ofrece cada tipo de drama. Pero en algunos casos cinematográficos la sincronía tiende a ser más explícita. Concretamente, la narratividad del atonalismo se corresponde muy bien con la desconexión fática. En *Erwartung*, la mujer intenta contactar con alguien de quien no recibe respuesta; simultáneamente, la armonía no queda resuelta. El dialogo es solitario en este trabajo, por lo que la mayoría del texto está formado por preguntas sin contestar. Asimismo, dada la ausencia de cadencias y centros tonales, lo atonal y la sensación de suspense también forman un concepto lógico juntos.

Las libertades en ambos géneros son parciales, ya que limitan otros aspectos dramáticos: un ejemplo son las posibilidades de expresión y la narratividad musical, así como su relación con los sucesos de la ficción: en el caso de la ópera, la imbricación de la música en cada momento del drama y su interdependencia con el canto -y por tanto

con los personajes- mediatiza los usos musicales. En el cine, la música es independiente de los personajes, y tiene la posibilidad de jugar con el contraste o la anempatía en cualquier momento de la ficción. En la ópera, sin embargo, resultaría complicado introducir el recurso con naturalidad, porque podría interpretarse como una ironía. Por otro lado, la música de cine concede más libertad al silencio que la ópera. Aunque en ambas la música sigue el ritmo de lo visual, en la ópera es parte inseparable de la realidad, cuando en cine es un fondo sonoro que subraya únicamente ciertas partes.

Por otro lado, se han encontrado distintos tipos de sincronía entre los trabajos estudiados. En el caso de *Doctor Faustus*, el silencio se usa cuando el doctor llama a Satán y no obtiene respuesta. Tampoco hay música cuando Mefistófeles, explica a Fausto -entre lágrimas- que su castigo es estar eternamente en la tierra sin conocer el cielo. Pero no solo hay sincronía en las partes con silencio, sino también con la aparición de la música *minimal* en piano, adaptándose la música al ritmo frenético y repetitivo de los rituales, sus repeticiones y juros. También puede destacarse el momento en el que caen las monedas acompañadas de notas en el harpa. Pero a nivel general, la música también refuerza algunas partes del discurso con sonidos aislados: un ejemplo es el momento en el que Fausto dice que el tiempo lo mata y se escucha una nota pedal en cuerdas.

En *The force of evil* y *Man with the golden arm* también hay silencio y estilo *minimal*. En el primer caso, Doris dice a Joe que no quiere morir por sus corruptelas; acto seguido se va. En ese momento se produce un contraste en el que no se escucha la música. En *The man golden arm* hay sincronía en las melodías minimalistas del piano, que suenan con la activación nerviosa fruto de la inyección del estupefaciente. También se escucha cuando Molly escapa de Frankie; es un sonido de ritmo mecánico y repetitivo que sirve para apoyar la activación o los movimientos repetitivos.

En *Moses und Aron*, la jerarquización, estructuración y fragmentación semiótica de la música es tan específica que las posibilidades de sincronía son muy amplias. En este caso también se usa el silencio para establecer contrastes: Aron pregunta a Moises si puede amar aquello que no puede representar. La instrumentación hace una pausa. La melodía de Moises en su contestación es lenta: es una pregunta complicada que no es capaz de responder con facilidad.

En *Lulú* puede comprobarse el acompañamiento rítmico de los pasos, similar a la música minimalista en cine, pero manteniendo el tipo de técnica compositiva y estilo: el inspector de sanidad tira la puerta abajo, y las corcheas continuas de metales en la orquesta apoyan las pisadas. Además, en esta ópera puede comprobarse un uso innovador de la diégesis. Lulú y Dr. Schön están en una fiesta y suena música extradiegética: se puede escuchar el sonido de vientos metales como si se tratase de una *big band*, pero el lenguaje es dodecafónico. Ambos conversan en alto (es hablado). Paulatinamente, los metales desaparecen y se reestablecen las cuerdas: los dos continúan la conversación mediante el canto. Se entiende como otra escena porque ella lleva otro atuendo. Este momento en el que la música festiva desaparece y la orquesta funciona como fondo sonoro, concede al diálogo un cierto aspecto de intimidad. Tipos de enlace como el presente, pueden conceder una gran libertad para introducir contrastes canto-diálogo hablado.

En *Wozzeck* y *Erwartung*, la orquesta sigue el ritmo del movimiento, en ocasiones de

forma muy explícita. *Wozzeck* se arrastra por el prado del cultivo de una forma muy pausada, y la instrumentación esboza motivos cortos entrelazando silencios. Como se señalaba sobre la tímbrica, en *Erwartung* la mujer dice “tu sangre gotea dulcemente”; en ese punto se usan los arpeggios del arpa para reforzar la idea del goteo. También se apoyan los pasos cuando corre despavorida por el bosque al sospechar que hay un cuerpo en mitad de la maleza: el viento madera esboza un grupo de semicorcheas en *stacato*.

En cuanto al nivel de ensamblaje de la voz y la instrumentación, los resultados del fsQCA hayan revelado una alta presencia de la variable ensamblaje en ópera y cine. A pesar de ello, las posibilidades de ensamblaje con las voces en ópera son mayores debido a la constante alusión mutua entre la orquesta y el canto; es una cuestión de cantidad y no tanto de intensidad o profundidad en el uso. En la ópera berguiana pueden encontrarse ejemplos variados de correspondencia: por ejemplo, en el momento de *Lulú* en el que el pintor se siente atraído por la joven y tienen una conversación en la que intenta poseerla, hay un diálogo de frases cortas. En esta parte, las fuerzas orquestales se distribuyen igualmente, mediante fraseos cortos y con instrumentos doblando cada una de las voces. En *Wozzeck* hay un *accelerando* en el momento del enfado del doctor. Tras el arrebató se calma y dice: “mi pulso está en 60”. En la partitura la negra también está a 60, un uso de la mimesis sobre la progresiva vuelta a la calma. En el ya mencionado ejemplo de la sintomatología, no solo hay una correspondencia simbólica, sino sincrónica, entre la forma en la que el doctor nombra a *Wozzeck* marcando las sílabas. En el caso de *Erwartung*, la mujer hace preguntas como: “¿qué es esa voz?... ¿hay alguien ahí?”, y hay una correspondencia clara en la pausa entre pregunta y pregunta con el silencio en los instrumentos. Con sus interrogantes suenan notas graves intercaladas entre silencios, añadiendo información que no aparece en el aspecto visual. Las notas graves representan esa voz que después resultan ser sonidos de la maleza.

7.4.2 Nivel macroestructural

Respecto al nivel de adaptación de leitmotivos al avance de la trama, tiene una presencia alta para alcanzar el resultado, pero el análisis de la primera fase refleja posibilidades de adaptación y evolución más complejas en varias óperas. Por otro lado, los hallazgos redundan en una menor tipificación de las melodías y leitmotivos si se comparan con los del cine. En tres de las cuatro óperas estudiadas, el nivel de adaptación es muy alto. Un caso distinto es *Erwartung*, que al ser un trabajo basado en un solo tema no existe posibilidad de reelaboración motívica, por lo que no se puede hablar de evolución, pero sí de adaptación en los fraseos.

Posiblemente, los datos recogidos en el fsQCA se deben a las similitudes entre las variaciones de la trama con las melódico-armónicas (y los parámetros sonoros). Tanto en cine como en ópera, las variaciones motívicas y los cambios de tono en los motivos responden (al igual que la dinámica, la tímbrica, la amplitud interválica y el ritmo) a la presentación de los sucesos y las distintas tensiones y distensiones de la trama.

En *The cobweb*, McIver discute con Karen. Tras la discusión explica a su hijo que las personas tienen riñas algunas veces, y que ello no debe preocuparle. En ese momento el leitmotiv de la psicosis se adapta, ejecutándose una variación rítmico-melódica. Otro momento en el que se produce una variación es cuando Sue acepta la cita con Stevie.

En *The man with the golden arm*, el leitmotiv de la droga está asociado a las dosis que obtiene Frankie. A lo largo de la película se incorpora el viento metal y el lenguaje jazz, que manifiesta el progresivo acercamiento de Frankie a la droga intercalado con la idea de tocar en una banda como alternativa a los asuntos sucios. Los lenguajes se van mezclando de forma progresiva hasta el momento en el que convergen totalmente. Sucede cuando Frankie necesita una dosis para resistir en su horario como *dealer*, después hacer el ensayo con la banda jazz. Un ejemplo de adaptación motivica en este trabajo es el momento en el que Frankie va a casa de Zosh a coger dinero para comprar droga: se escucha el leitmotiv de la droga variado, con ritmo de swing. Cuando Frankie entra en casa de Louie y este le inyecta la droga suena también el leitmotiv, pero en esta ocasión con el viento metal sobresaliendo y en lenguaje jazz. En otras apariciones, el leitmotiv aparece también en los metales, pero se efectúan variaciones sobre la melodía. Puede percibirse especialmente cuando se juntan la mala vida de Frankie y su necesidad de un futuro laboral más estable en la banda de jazz.

En *Doctor Faustus*, los leitmotivs se varían y desarrollan durante la película. Muestra de ello es el leitmotiv de las musas, que aparece variado cuando Fausto pide una esposa a Mefistófeles. Cuando desciende al infierno se escucha el leitmotiv de las musas con metales y cuerdas. Este motivo se repite y reelabora, aplicándose sobre él algunas variaciones. Los leitmotivs también se entrelazan, enriqueciéndose con los sucesos que se van solapando: en el momento en el que Fausto va al cementerio con Cornelius y Valdés suena el motivo de la magia oscura, que justo después aparece acompañado por las cuerdas con el de la invocación. En esta aparición se cambian las escalas según se acerca más a Satán y Mefistófeles, que lo están llamando.

The force of evil también refleja una clara reelaboración en sus motivos. Doris anuncia a Leo que va a dejar el trabajo y suena el leitmotiv de la avaricia con una pequeña variación (la nota Re en lugar de Re #, que es el tono original). La melodía tiene un fondo armónico de tonalidad ampliada que cambia a atonal en la siguiente escena, en la que Freddy y sus compañeros se encuentran hablando. Otro momento que refleja la fluidez de los lenguajes compositivos es el momento en el que Joe sale de casa de Leo y en el rellano se encuentra con Doris, a la que trata de cortejar. Tras la música atonal y al verse ambos, suena el leitmotiv de la avaricia en lenguaje atonal, que después se transforma en tonal. También suenan elementos melódicos del leitmotiv del romance. Hasta el momento, el dodecafonomismo define la perversión humana por el dinero y la relación entre los hermanos quebrada por la corruptela en la que está involucrado Joe. Finalmente, cuando Joe mata a los *gangsters*, el leitmotiv de la avaricia resuelve en una cadencia perfecta sobre La, y justo en ese momento cambia la escena.

En *Lulú*, las correspondencias de la trama, personajes y sucesos con las series y sets dodecafónicos -así como con las estructuras y formas pertenecientes a la música clásica (movimientos de sonata, suites etc...)- están interrelacionados y crean un tejido formal muy complejo. Hay distintas series, sets, tropos y motivos que funcionan de forma similar al concepto wagneriano. La diferencia está en su uso; en Wagner dan coherencia y unidad a la ópera mediante reelaboraciones y variaciones, pero en Berg hay células básicas dodecafónicas, y cada una tiene una función representacional en el drama. En cuanto a las variaciones, en *Lulú*, el set está continuamente transformado mediante permutaciones cíclicas. En *Wozzeck*, se escucha un acorde concreto con cada suceso importante: en la pelea con el Tambor, en el diagnóstico médico, etc.

Las óperas de Schönberg son similares a las de Berg: sus correspondencias estructurales y melódico-armónicas con la deriva dramática son complejas pero distintas en los distintos trabajos. Como se puntualizaba en el análisis, *Moses und aron* se basa en una única serie dodecafónica con particiones hexacordales que funcionan de forma similar al leitmotiv, pero a nivel funcional se diferencian, combinando las diferentes ordenaciones de tetracordos con díadas integradas en las series. A la vez, cada una funciona como refuerzo de una situación relacionada con cada hexacordo. El caso de *Erwartung* es distinto, debido a su planteamiento atemático. Lo que sí puede encontrarse en la ópera es una adaptación total de la dinámica, la armonía y los fraseos a las variaciones dramáticas y la expresión de la protagonista. Cuando dice “algo negro baila” la instrumentación refuerza la idea de la danza mediante fraseos cortos en clarinete y flauta travesera. También cuando dice “tu sangre gotea dulcemente” mediante los arpeggios. Por otra parte, se refuerzan los momentos en los que grita mediante el aumento de la dinámica en los metales.

7.5 Últimas conclusiones

La hipótesis de la que parte esta tesis queda por un lado confirmada, pero también contextualizada como parte de un examen más amplio en el que se ha podido comprobar, no solo diferentes usos musicales en las películas y óperas analizadas, sino características que crean complejas relaciones entre ellas. También ha sido posible estudiar algunas cualidades concretas, cuyo análisis aislado podría ayudar a determinar mejor su naturaleza y funcionamiento en los distintos tipos de drama.

La sola diferencia temporal entre la inclusión del atonalismo en la ópera y su aplicación en el cine pudo condicionar el sentido estratégico del atonalismo en los largometrajes de terror, guerra y suspense entre otros. Junto a la ruptura comunicativa, las diferencias culturales de una y otra época, y los correspondientes cambios de modelo de consumo, facilitaron el conocimiento de la música de la Escuela de Viena a las masas. En este sentido, la irrupción del cine en el panorama cultural mediático, ligado al abaratamiento de los costes, contribuyó a que las clases sociales más humildes lograran un acceso regular al cine, mientras la ópera continuaba funcionando como un medio de entretenimiento burgués.

Respecto a los códigos simbólicos -y relacionado con la idea anterior-, en la ópera se ha encontrado cierta influencia de elementos narrativos que se extienden desde la *seconda prattica* hasta el melodrama barroco y la teoría de los *afetti*, mientras que en el cine ha podido comprobarse cómo se heredó parte del expresionismo que da vida a la música atonal en el drama schönberguiano. Como se comenta a lo largo del texto, el uso del atonalismo en el cine de la segunda mitad del Siglo XX fue como subrayado o énfasis, y se efectuó sobre todo lo desconocido, extraño o aterrador a ojos del ser humano. Por tanto, y partiendo de contextos distintos, las herencias son también distintas.

En gran parte, el distinto uso de la música atonal en la ópera se debe a la mayor dependencia de la voz y la expresión dramática (el canto) en relación con la parte instrumental en el caso operístico. También se confirman las libertades de los dos modelos dramáticos: la naturaleza estructural de la ópera sustenta la división en números, lo que hace que habitualmente se compongan interludios para separar partes más grandes. También son necesarios los silencios intercalados entre el final de un

número y el comienzo del siguiente. En este sentido, el recurso más similar en el cine sería el fundido a negro, que facilita los cambios de escena o secuencia. Siendo que en la ópera la voz depende de la instrumentación, la complejidad microestructural de la música (la armonía y melodía de los distintos pasajes) es también mayor que de los trabajos cinematográficos.

Y, como se comentaba en el segundo capítulo, la diégesis, aunque compartida por ambos modelos dramáticos, también es un punto diferencial entre ellos. Al contrario de lo que sucede en la ópera, en el largometraje la música acompaña al elemento visual exclusivamente, acentuando la emocionalidad de momentos concretos. Por ello, la música diegética también se percibe de forma distinta. En el melodrama, lo diegético representa la acción, mientras que en el cine contribuye a ilustrarla. Pero más allá de las libertades que concede lo diegético, se ha podido comprobar la movilidad entre estilos atonales en el cine; en distintas escenas, se hace posible subrayar la acción mediante distintos estilos atonales.

Una categoría que -aunque estudiada aquí- sería necesario ampliar, es la sincronía. Como se señala a lo largo del texto, tanto el fsQCA como la primera fase de análisis muestran una mayor cantidad de sincronía en el cine en comparación con la ópera, pero la cantidad no tiene correlación con un mayor nivel de sincronía en uno u otro modelo de drama. Lo que se ha podido estimar es la cantidad general de sincronía a lo largo de los trabajos.

A pesar de que el presente estudio tenga una naturaleza comparativa, la ópera y el cine tienen varias cuestiones en común; existen algunas vertientes que podrían definirse como trabajos intermedios entre ambos. Algunas, como la ópera filmada, demuestran la complementariedad de los modelos dramáticos. Pero sin necesidad de acudir a *crossovers* ópera-cine, se puede centrar la mirada en las óperas de la escuela de Viena: tal y como muestra la bibliografía consultada, algunos trabajos vieneses trabajaban conceptos similares al *raccord*, los planos o la interacción imagen-música. Las cuatro óperas aquí estudiadas son ejemplo de ello: en *Wozzeck*, las estructuras son barrocas, lo cual convierte a la ópera en una obra de partes articulables. Es necesario recordar también que Berg pensó en este trabajo como una obra que debía ser filmada por partes: la coincidencia entre sucesos y música debería ser casi simétrica. Sobre *Lulú*, se conoce la ya mencionada sincronización de la música palindrómica, a través de la cual pueden encontrarse correspondencias entre las propiedades numéricas al comienzo, durante la parte central y en el último fragmento de la música cinematográfica. Pero las óperas de Schönberg también albergaban distintos elementos basados en el nuevo arte. En *Erwartung*, durante la escena final, la mujer ve a su amante acercarse mientras disminuye la dinámica instrumental, haciendo que la orquesta suene similar a un *fade out*, y con un *ostinato* sobre un descenso cromático. Los leitmotifs asociados a personajes, situaciones o sentimientos son un rasgo que caracteriza a ambos modelos dramáticos de forma muy similar. En *Moses und Aron*, además del componente psicológico de cada personaje representado en los leitmotifs, el responsorio entre dios y el pueblo es acentuado mediante una teatralización cercana a la técnica cinematográfica.

Por otra parte, tal y como ha podido comprobarse en los análisis, las implicaciones simbólicas son en su mayoría de corte conservador, si bien se han encontrado algunas excepciones, especialmente en la ópera. Un ejemplo de usos alternativos es *Erwartung*,

en la que el sonido de los grillos se representa instrumentalmente mediante las campanillas o la celesta.

7.6 Área de oportunidad

Finalmente, para futuras investigaciones será necesario poder disponer de agentes clave que puedan visualizar todas las óperas y películas investigadas para posibilitar visiones más enfocadas a lo comparativo, y si es posible, con una mayor especialización en el área que cubre esta tesis. Con un visionado no profundo o de una visión crítica de expertos no es sencillo identificar lo comentado a lo largo del cuerpo de texto. Ello también tiene su causa en la no posibilidad -por parte de los profesionales- de comparar, ya que ninguno tiene un ejemplo del otro modelo dramático para analizar. Igualmente, es importante diseñar un modelo de análisis sencillo para ampliar la investigación con actores clave no relacionados con la música. De esta forma podrá estudiarse en detalle la percepción del atonalismo por parte del público de cine.

También será necesario realizar un análisis de categorías difusas (Ragin, 1987), dividiendo el máximo de 1 para puntuar las variables con décimas. De esta forma puede evitarse la elaboración de un estudio dicotómico. Además, posibilita una toma de notas más profunda a la hora de valorar lo gradual de las posibilidades previstas para la parte analítica.

Como se ha señalado a lo largo de todo el trabajo, en el cine los leitmotifs resultan más reconocibles a nivel auditivo que en la ópera. En todos los casos estudiados, cada aparición se genera mediante una melodía solista o bien esbozada en *tutti*, en ocasiones mediante la homofonía o de forma muy destacada. En ópera, sin embargo, la labor de reconocimiento de motivos es más complicada, ya que aparecen de forma somera, normalmente en líneas de un solo instrumento, de manera que se camuflan entre la instrumentación general. Por ello, sería preciso identificarlos en partitura transcrita. Por otro lado, es posible que en cine también se creen células, tropos y series dodecafónicas partidas en hexacordos, motivos y acordes con funciones muy determinadas, tal y como sucede en trabajos operísticos como *Lulú* y *Moses und Aron*, pero es prácticamente imposible reconocerlos sin disponer de partituras.

Por último, se necesita establecer comparaciones más precisas; esto podrá materializarse si en futuros estudios se logra incluir un mayor número de obras operísticas y cinematográficas con música atonal (si bien hay que tener en cuenta que no abundan).

Referencias

A) Publicaciones

A.1) Libros

- A. BORNAY LLINARES, J., J. RUIZ ANTÓN, V., VERA GUARINOS, J. (2016). *Pantallas Pequeñas, ¿músicas menores?* Letra de palo.
- ADORNO, T. (1990). *Alban Berg*. Alianza Música.
- ADORNO, T. (2006). *Escritos musicales I-III*. Akal.
- ADRIANUS JACOBUS VAN DER LEK, J. (1991). *Diegetic Music in Opera and Film: A Similarity Between Two Genres of Drama*. Ed. Rodopi.
- BELLANO, M. (2011). I fear what I hear. In *Fear Within Melting Boundaries* (pp. 69–78). Inter-Disciplinary Press.
- CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- COPLAND, A. (2018). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Chion, M. (1990). *La audiovisión/ Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- DE ARCOS RUS, M. (2006). *El experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica.
- FRAILE, J., VIÑUELA, E. (2015). *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Universidad de Oviedo.
- FUBINI, E. (2004). *El Siglo XX: entre música y filosofía*. Universitat de València.
- FUBINI, E. (2007). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza.
- GERTRUDIX BARRIO, M. (2003). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Laberinto.
- GRIFFITH, P. (1978). *A concise history of modern music: From Debussy to Boulez*. Thames and Hudson.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. (2003). *Woyzeck de George Buchner, Wozzeck de Alban Berg. Estructuras literarias y musicales*. Diputación Provincial de Badajoz.
- J. CITRON, M. (2012). *Opera on screen*. Yale University Press.
- LACK, R. (1999). *La música en cine*. Cátedra.
- LESTER, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del Siglo XX*. Ediciones Akal.
- LUIS TELLEZ, J. (2013). *Paisajes imaginarios*. Catedra Ediciones.
- M. PENDERGAST, R. (1977). *Film music/ A neglected art/ The story and techniques of a new art form, from silent films to the present day*. W. W. Norton&company.
- MARCO, T. (2002). *Pensamiento Musical Y Siglo XX*. Fundación SGAE.
- MARÍA GARCÍA LABORADA, J. (1989). *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*. Universidad de Murcia.
- MARÍA GARCÍA LABORADA, J. (2013). *En torno a la segunda Escuela de Viena*. Editorial Alpuerto.

- METZ, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. 1). Paidós.
- METZ, C.METZ. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine* (Vol. 2). Paidós.
- NATTIEZ, J. (2006). *Musiques - Une encyclopédie pour le Xxe siècle*. Actes Sud.
- OLARTE, M. (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Plaza Universitaria Ediciones.
- PERLE, G. (1989a). *The operas of Alban Berg, Vol.I: Wozzeck*. University of California Press.
- The operas of Alban Berg, Vol. II: Lulú*. University of California Press.
- R. SIMMS, B. (2000). *The atonal music of Arnold Schönberg, 1908-1923*. Oxford University.
- RAGIN, C. (1987). *The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies*- Berkeley, CA: University of California Press.
- ROMÁN, A. (2011). *El lenguaje musivisual*. Visión Libros.
- ROMÁN, A. (2017). *Análisis musivisual*. Visión Libros.
- ROMÁN, A., ANTONIO CÉSAR, J., MANUEL CONEJO, J., MARTÍNEZ DE IBARRETA, C., CRISTINA PASCUAL, M., PRIDA, M., ORTIZ, M., LUIS CENTENO, J. (2014). *C.I.N.E.M.A.: Composición e Investigación en la Música Audiovisual*. Visión Libros.
- S. BROWN, R. (1994). *Overtones and undertones, reading film music*. California University Press.
- SCHÖENBERG, A. (1984). *Idea an image*. University of California Press.
- STRAVINSKY, I. (2006). *Poética musical*. Editorial el acantilado.
- TAMBLING, J. (1984). *Opera, ideology and film*. Palgrave Macmillan.
- TELLEZ, J. L. (2013). *Paisajes imaginarios, Escritos sobre música y cine*. Cátedra
- VALLS GORINA, M., PADROL, J. (1986). *Musica y cine*. Salvat editores S.A.
- VIEJO, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine*. Ediciones Akal.

A.2) Artículos

- WAGEMANN, C. (2012). ¿Qué hay de nuevo en el Método Comparado?: QCA y el análisis de los conjuntos difusos. *Revista Mexicana de Análisis Político y Administración Pública*, 51 - 75.
- WOLFGANG KORNGOLD, E. (1991). *Diegetic music in opera and film*. Brill Academic Pub.
- BORDWELL, D. (1980). The Musical Analogy. *Yale French Studies*, 60, 141–156. <https://doi.org/10.2307/2930009>
- BOSS, J. (2013). Interval Symmetries as Divine Perfection in Schoenberg's Moses und Aron. *Konturen*, 5, 31-58. <http://dx.doi.org/10.5399/uo/konturen.5.0.3251>
- BROWN, J. L. (2016). The Psychological Representation of Musical Intervals in a Twelve-Tone Context. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 33(3), 274–286. <https://www.jstor.org/stable/26417407>
- CHERLIN, M. (1991). Dramaturgy and Mirror Imagery in Schönberg's Moses und Aron: Two Paradigmatic Interval Palindromes. *Perspectives of New Music*, 29(2), 50–71. <https://doi.org/10.2307/833430>

- DAVID P. Neumeyer. (1993). Schoenberg at the Movies: Dodecaphony and Film. *Music Theory Online*, 0(1), 1-6. <https://mtosmt.org/issues/mto.93.0.1/mto.93.0.1.neumeyer.php>
- DAYNES, H. (2011). Listeners perceptual and emotional responses to tonal and atonal music. *Psychology of Music*, 39(4), 468–502. <https://doi.org/10.1177/0305735610378182>
- FRAILE PRIETO, T. (2005). Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen. En M. M. Olarte Martínez (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 295-314).
- FRIEDHEIM, P. (1966). Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. *Journal of the American Musicological Society*, 19(1), 59–72. <https://doi.org/10.2307/830871>
- HINOJOSA-CÓRDOVA, L. (2016). Cine, memoria y ciudad: el estudio de los públicos de cine en las Ciencias Sociales. *Opción*, 32(13), 492-513.
- HINTON, S. (2010). THE EMANCIPATION OF DISSONANCE: SCHOENBERG'S TWO PRACTICES OF COMPOSITION. *Music & Letters*, 91(4), 568–579. <http://www.jstor.org/stable/40983272>
- JOHNSON, W.E. (2015). TONE ROW PARTITIONS IN SCHOENBERG'S MOSES UND ARON The Volk Partition and the Zwischenspiel Partition.
- LACASA MAS, I., VILLANUEVA BENITO, I. (2011). El cine exhibe ópera: el público y el futuro mediático de las artes. *Revista ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 10(1), 105. <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i1.144>
- LEWIN, D. (1967). Moses und Aron: Some General Remarks, and Analytic Notes for Act I, Scene 1. *Perspectives of New Music*, 6(1), 1–17. <https://doi.org/10.2307/832402>
- MUÑOZ, B. (1998). Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg. *Reis*, (84), 259–274. <http://doi.org/10.2307/40184086>
- PÖLTNER, G. (2003). La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. *Thémata*, 30 (171-185).
- PROVERBIO, A. M., MANFRIN, L., ARCARI, L. A., DE BENEDETTO, F., GAZZOLA, M., GUARDAMAGNA, M., LOZANO NASI, V., & ZANI, A. (2015). Non-expert listeners show decreased heart rate and increased blood pressure (fear bradycardia) in response to atonal music. *Frontiers in Psychology*, 6. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01646>
- HINTON, S. (2010). THE EMANCIPATION OF DISSONANCE: SCHOENBERG'S TWO PRACTICES OF COMPOSITION. *Music & Letters*, 91(4), 568–579. <http://www.jstor.org/stable/40983272>
- SÁNCHEZ SANZ, J. (2016). Una nueva ópera. *Methaodos Revista de Ciencias Sociales*, 4(1). <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.99>
- SIMPSON, R. (1992). Schoenberg's "Moses und Aron" and the Nineteenth-Century Tradition of Operatic Innovation. *Indiana Theory Review*, 13(2), 23–39. <http://www.jstor.org/stable/24046018>

- PRIETO, E. (2012). Adaptation and Adaptability in Arnold Schoenberg's *Moses und Aron*. *Forum for Modern Language Studies*, 48(2), 118–133. <https://doi.org/10.1093/fmls/cgs003>
- ESCOTT MOTA, P. (2020). *Digitalización cómo nuevo patrón tecnológico dominante: Implicaciones en la innovación universitaria* (Tesis).
- GAMBOA RODRÍGUEZ, J. (2015). *Música Autónoma y Música Aplicada Análisis comparativo del proceso compositivo y las estructuras musicales en la obra de José Nieto* (Tesis).
- MARTÍN QUINTANAL, R. (2016). *El atonalismo en el cine: origen estético y usos* (Tesis).
- PAYRI LAMBERT, B. (2015). *Música Autónoma y Música Aplicada. Análisis comparativo del proceso compositivo y las estructuras musicales en la obra de José Nieto* (Tesis).
- RADRIGALES, J. (2014). *La mediatización audiovisual de la ópera* (Tesis).

B) Óperas

- SCHÖENBERG, A. (1924). *Erwartung*.
- SCHÖENBERG, A. (1957). *Moses und aron*.
- BERG, A. (1937). *Lulú*.
- BERG, A. (1925). *Wozzeck*.

C) Películas

- BURTON, R., COGHILL, N. (Directores)(1967). *Doctor Faustus* [VHS]. Reino Unido: Nassau Films.
- MINNELLI, V. (Director)(1955). *The cobweb*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer .
- POLONSKY, A. (Director)(1948). *Force of evil*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer .
- PREMINGER, O. (Director)(1955). *The man with the Golden arm*. Estados Unidos: Carlyle Productions.

Índice de tablas y figuras

| | |
|--|----|
| Tabla 1: Variables de análisis..... | 54 |
| Ilustración 1: la armonía de la cuerda frotada | 60 |
| Ilustración 2 melodía del leitmotiv..... | 60 |
| Ilustración 3: armonía de cuerda frotada..... | 60 |
| Ilustración 4: melodía de piano | 62 |
| Ilustración 5: leitmotiv de la avaricia..... | 65 |
| Ilustración 6: leitmotiv del romance..... | 65 |
| Ilustración 7: leitmotiv del despacho de Leo..... | 65 |
| Ilustración 8: Mrs Tucker y la pregunta sobre la legalidad | 65 |
| Ilustración 9: melodía de violín..... | 66 |
| Ilustración 10: melodía de violín 2..... | 66 |
| Ilustración 11: melodía de violín 3..... | 67 |
| Ilustración 12: armonía cuerda frotada..... | 67 |
| Ilustración 13: melodía de clarinete | 67 |
| Ilustración 14: melodía de flauta..... | 67 |
| Ilustración 15: melodía del rellano..... | 68 |
| Ilustración 16: melodía del violoncello | 69 |
| Ilustración 17: leitmotiv de la droga | 72 |
| Ilustración 18: motivos de la recaída..... | 72 |
| Ilustración 19: leitmotiv de la tentación | 72 |
| Ilustración 20: leitmotiv de la mafia | 73 |
| Ilustración 21: Leitmotiv del romance | 73 |
| Ilustración 22: leitmotiv de la mafia en el juego | 73 |
| Ilustración 23: leitmotiv en los metales..... | 73 |
| Ilustración 24: leitmotiv de la droga variado..... | 74 |
| Ilustración 25: acorde de jazz..... | 74 |
| Ilustración 26: melodía del oboe | 75 |
| Ilustración 27: movimientos de jazz..... | 75 |
| Ilustración 28: música atonal..... | 75 |
| Ilustración 29: melodía de la conversación | 76 |
| Ilustración 30: leitmotiv de la catástrofe | 79 |
| Ilustración 31: leitmotiv de la psicosis..... | 79 |
| Ilustración 32: variación del leitmotiv de la psicosis | 80 |
| Ilustración 33: dinámica de viento metal | 83 |
| Ilustración 34: melodías del descubrimiento del cadaver | 84 |
| Ilustración 35: imágenes de la desaparición..... | 85 |
| Ilustración 36: melodías del reencuentro | 86 |
| Ilustración 37: melodías de la cuerda y el viento madera | 86 |
| Ilustración 38: melodías de los recuerdos | 87 |
| Ilustración 39: crecimiento de la dinámica | 87 |
| Ilustración 40: melodías de los recuerdos 2 | 88 |
| Ilustración 41: tensión rítmica..... | 89 |
| Ilustración 42: notas intercaladas con silencios | 89 |
| Ilustración 43: notas intercaladas con silencios | 90 |
| Ilustración 44: fraseos lentos..... | 90 |
| Ilustración 45: notas del goteo de la sangre | 91 |
| Ilustración 46: melodías del reencuentro | 92 |
| Ilustración 47: mimesis del sonido de los grillos | 93 |
| Ilustración 48: melodías de apoyo de la voz femenina | 93 |
| Ilustración 49: célula 1 | 95 |
| Ilustración 50: célula 2 | 95 |
| Ilustración 51: célula 3 | 95 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 52: serie de Schön | 96 |
| Ilustración 53: serie de Alwa..... | 96 |
| Ilustración 54: serie de Lulú..... | 96 |
| Ilustración 55: serie del chico de la escuela | 96 |
| Ilustración 56: serie de Marquis | 96 |
| Ilustración 57: serie del Acróbata..... | 97 |
| Ilustración 58: fraseos agudos | 97 |
| Ilustración 59: apoyos del clarinete..... | 98 |
| Ilustración 60: fraseos entrecortados en voz e instrumentos | 100 |
| Ilustración 61: tricordos | 102 |
| Ilustración 62: unidades combinatorias..... | 102 |
| Ilustración 63: melodía del coro..... | 104 |
| Ilustración 64: dinámicas altas en flauta travesera y violines | 104 |
| Ilustración 65: melodías de la burla | 106 |
| Ilustración 66: melodías de la fiesta de los borrachos | 107 |
| Ilustración 67: música diegética..... | 108 |
| Ilustración 68: leitmotiv Wir arme leut | 109 |
| Ilustración 69: xilófono y muerte | 110 |
| Ilustración 70: celesta y sueño | 111 |
| Ilustración 71: melodías del forcejeo | 112 |
| Ilustración 72: melodías fiesta de los borrachos | 113 |
| Ilustración 73: cambios de dinámica..... | 114 |
| Ilustración 74: motivos cortos..... | 115 |
| Ilustración 75: el pulso del doctor | 116 |
| Ilustración 76: armonía en la fiesta de los borrachos | 117 |
| Ilustración 77: melodía de trombones | 119 |
| Ilustración 78: notas correspondientes a las sílabas marcadas | 120 |
| Ilustración 79: datos calibrados en documento Excel (ópera)..... | 121 |
| Ilustración 80: datos calibrados en documento Excel (cine)..... | 121 |
| Ilustración 81: aplicación de los datos al software fsQCA (ópera)..... | 122 |
| Ilustración 82: tabla de la verdad (ópera)..... | 122 |
| Ilustración 83: aplicación de los datos al software fsQCA (cine) | 123 |
| Ilustración 84: tabla de la verdad (cine) | 123 |
| Ilustración 85: soluciones (cine) | 124 |
| Ilustración 86: soluciones (ópera) | 125 |