

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Música con orientación en Dirección Orquestal

Título:

La gestualidad del Director de ópera en “*L’elisir d’amore*” de G. Donizetti

Tema:

La comunicación entre los cantantes y el director musical en la ópera “*L’elisir d’amore*” y su adaptación al gesto del director

2023

Tadeo Tomás Pivetta
DNI 41.556.408
Leg. 78914/7
Tel: 223 5398071
E-mail: tadeopivetta@gmail.com
Director: Gaspar Scabuzzo

Resumen

Este trabajo propone el análisis de algunas problemáticas que se presentan dentro del género operístico en general y en la actividad y el estudio de la técnica gestual del Director de ópera en particular. Se plantea a éste como un género complejo en el cual intervienen recursos de comunicación no verbal y cómo estos deben ser parte del estudio de la dirección orquestal.

Palabras clave: ópera, gesto, director de orquesta, *L'elisir d'amore*.

La ópera es un género multidisciplinar en el cual la música debe complementarse con el texto, la actuación, la escenografía, etc. Esto hace que encontremos en esta particularidades propias y específicas si la comparamos con la música sinfónica o de cámara. Este género se califica, a *grosso modo*, como “música académica”. Entendiendo que el estudio tradicional de la música académica se basa en el análisis del texto, en la ópera encontramos que, inclusive desde una perspectiva tradicional, también se tienen en cuenta otros factores. En este caso el mayor es la tradición, pero también podemos tener en cuenta la escena como un posible modificador de lo que se puede interpretar de la partitura. Ahora bien, la tradición se convierte en una justificación sin fundamento alguno en la mayoría de los casos; no es menor entender que la formación de los cantantes, incluso en la actualidad, suele ser de índole tradicional, conductista y, por ende, con gran falta de reflexión, un elemento indispensable para el Aprendizaje Significativo (Ausubel, 1963).

A partir de la siguiente cita:

“El estudio de la música comprendería entonces no solo el conocimiento proveniente de la tradición del texto escrito y los sistemas de codificación musical, tal como aparecen expresados en el texto partitura y en los manuales de teoría y análisis musical, sino también el conocimiento acerca de las prácticas de la recepción, la ejecución y la composición musical en tanto modos de saber hacer en acto, los que, para ser objeto de la teoría y práctica de la formación musical, requieren el desarrollo de una práctica de la reflexión acerca de los modos en que ambos tipos de conocimiento se vinculan y complementan.” (Martínez, 2021).

Podemos relacionar con lo previamente dicho, que la ópera es uno de los pocos géneros de la “música académica” que desde la formación tradicional se le otorga gran importancia a las prácticas estilísticas, la ejecución y la composición en tanto modo de saber hacer, pero esto ha sido parte de la formación en el género a través de dogmas de tradición sin una reflexión de por qué estos se llevan a cabo. El mayor de los problemas es caer en el muy utilizado, “esto es así por tradición” o porque “es así” y perder la posibilidad de una lectura y un análisis interpretativo diferente.

El director de ópera requiere de varias herramientas técnico-gestuales que le permitan acompañar y seguir al cantante. Una de las dificultades radica en la dirección del *recitativo accompagnato* el cual requiere de un gesto claro para que la orquesta ejecute intervenciones esporádicas alternadas con el cantante el cual está recitando-cantando sin la presencia de una pulsación fija. Uno de los recursos para esto es el de la "sílabas disparadoras", éste consta en realizar el levare en el tiempo exacto anterior e identificar la sílaba que el cantante dice en este momento para poder seguir con facilidad el recitado e indicar la entrada a la orquesta en el momento justo.

Ad. *Ad.* *Ad.*

-gen-te ti cre-di cer-to d'is-pi-rar-mia f-et-to; co-si ti par-lo schiet-to, e ti di-co che in-van-o amor tu

spe-ri, che cap-riccio-sa io so-no, e non v'ha bra-ma, che in me-to-sto non

muo-ia ap-pena è de-sta. Bel-là ri-

NEMORINO

Oh! A-di-na! E per-chè ma-i?.

Vni *Vle* *Ve* *Cb.*

Figura 1. Fragmento de “Una parola, o Adina” de “L’elisir d’amore” de G. Donizetti. En rojo silabas disparadoras.

Esto, en principio, es de utilidad ya que para muchas intervenciones en las cuales el cantante finaliza su frase junto con nuestro levare y luego la orquesta ataca sola en el siguiente pulso, da resultado y otorga gran fluidez al desarrollo del recitado. Ahora bien, encontramos otros casos en los cuales, por ejemplo, el cantante tiene una nota larga y luego deben caer en simultáneo el cantante y la orquesta. Aquí se complejiza el asunto, debido a que el director debe realizar el levare con anticipación y, si atendemos sólo a la partitura, no hay ninguna referencia temporal para poder sincronizar al cantante con los múltiples instrumentistas (que solo ven al director). En este caso, por ejemplo, entran en juego múltiples formas de comunicación no verbal de carácter multimodal para poder coordinar la llegada en conjunto; estas comunicaciones son a través de la corporalidad y del sonido.

Ejemplo (1:52:10 a 1:52:19)

The image displays a musical score for the opera 'L'elisir d'amore' by Gaetano Donizetti. The specific scene is 'Prendi per me sei libero' from Act II. The score is written for the vocal part (ADINA) and the orchestral accompaniment. The vocal line begins with a long note, followed by a descending scale and a change in tempo. The orchestral accompaniment includes a piano introduction (p) and a full orchestral attack. The score is written for the vocal part (ADINA) and the orchestral accompaniment (Flute, Clarinet, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass).

Figura 2. "Prendi per me sei libero" de "L'elisir d'amore" de G. Donizetti

La cantante, que está ejecutando una nota larga, realiza una escala descendente y cambia la velocidad en su movimiento corporal, previo a la nota de llegada, para dar a entender al director dónde realizar la entrada. El descenso comienza en primer lugar y el

cambio de velocidad corporal confirma el lugar donde realizar el *levare*. Esto lo podemos entender como “un modo de enacción social basado en acciones predictivas que transforma intenciones de acción en articulaciones corporales.” (Martínez, 2021).

Esta experiencia podemos relacionarla con la perspectiva de la segunda persona, una teoría postcognitiva de la cognición social, y se puede enmarcar en la idea de orientador-orientado de la teoría de la emergencia colaborativa, entendiendo que la cantante se comunica directamente con el director, dando a entender, con anticipación, donde deben “encontrarse”.

“Interpretamos a esta actividad sonoro-kinética en la cercanía de la toma de turnos como un indicador del modo en que los músicos construyen y comunican sus intenciones recíprocamente no sólo a través de la música que improvisan sino de sus movimientos y su mirada, tal como lo propone la perspectiva de segunda persona.” (Martínez, 2021).

A partir de la cita que refiere a la improvisación musical, aquí podemos decir que también existe una improvisación debido a que en la práctica musical, usualmente, los cantantes no repiten de igual forma siempre que ejecutan un mismo pasaje, esto debido a cómo es su formación musical y cómo suelen desarrollar su práctica profesional. La comunicación no verbal es de suma importancia porque en las producciones operísticas suele haber más de un elenco de cantantes y dado que muchas óperas tienen una extensa duración, es muy difícil la memorización de cada momento en los cuales estos casos suceden, porque son muchos y se extienden a lo largo de toda la obra.

Otro caso que requiere especial atención para el director es cuando la orquesta tiene valores largos (o silencio) mientras el cantante valores cortos. En estos momentos, el cantante tiene mayor libertad, por lo tanto para acompañar esto se debe estar atento a la articulación de las frases y las comas del texto dando, en estos momento, una muy pequeña flexibilidad temporal para darle al cantante el tiempo de respirar o articular separando una nueva frase de la anterior.

Ejemplo (35:26 a 35:38)

Figura 3. Fragmento de “Udite, udite, o rustici” de “L’elisir d’amore” de G. Donizetti.

En el ejemplo de la figura 3 vemos cómo sucede lo anteriormente mencionado. El cantante no irá perfectamente a pulso ya que la orquesta tiene valores largos y esto le permite mayor flexibilidad. Éste articulará las frases (que en este caso están indicadas con ligaduras) por lo tanto, antes de la segunda blanca de cada compás, debe permitirse una inflexión temporal la cual le dé al cantante un pequeño momento para separar las frases o respirar. Desde la gestualidad del director, en estos momentos debe darse el impulso a la segunda blanca ligeramente postergado. Durante la frase “per poco io ve lo dò” el cantante goza de la misma libertad porque la orquesta tiene silencio, pero la diferencia es que luego de esto se vuelve a un pulso isócrono, por lo tanto se debe realizar un levare a partir del recurso de la sílaba disparadora (en la sílaba “ve”) ya desarrollado previamente.

Éstas son algunas de las tantas complejidades de la ópera. Entendiéndose como parte del género, las mismas deberían ser parte de la formación del director. Entonces, ¿cómo pensar la enseñanza de estas para no caer en el reduccionismo de explicar la “sílabas disparadora” únicamente como fue desarrollada en primera instancia y que pueda ser transmitida esta experiencia multimodal a través de la comunicación no verbal? y ¿cómo evaluarlo teniendo en cuenta que el alumno no debe repetir los movimientos

gestuales habiendo memorizado una versión, sino generar una reflexión y conceptualización de esto que le permitan poder aplicar los recursos?

En primer lugar, algo que suele suceder en las clases de Dirección Orquestal, sin importar la institución o el profesor, es que, consciente o inconscientemente, se establece una versión. Esto significa que los alumnos dirigen, en todas sus prácticas, exactamente la misma música. Se entiende que para comprender las bases esto puede ser de utilidad, pero luego es de especial importancia que, para que el estudio se condiga con la práctica real, se entrenen las posibilidades del cambio en la versión del recitado del cantante. Para la evaluación final es de especial importancia que el alumno deba estar atento y reaccionar en tiempo real utilizando las herramientas adquiridas, ya que esto es lo que realmente sucede en la práctica musical. Para esto, podría dirigirse la sección varias veces en distintas versiones, hacer previamente ejercicios con pequeños fragmentos en los cuales el cantante varíe de diversas formas y el director tenga que adaptarse, que el director acompañe desde el piano en un primer momento al cantante para que tenga la experiencia de acompañar al cantante sin tener la dificultad de la técnica gestual y la anticipación e inclusive, para la evaluación, podrían dirigirse fragmentos a primera vista, dado que esto evitaría la posibilidad de conocer previamente una versión, aunque esta última pone más herramientas en juego como la lectura y resolución en tiempo real, además del contenido específico.

Para la enseñanza del acompañamiento y la comprensión de la comunicación no verbal entre el cantante y el director habría que pensar una serie de estrategias diferentes a las usuales en el campo de la dirección. En primer lugar, podría ser de especial utilidad ver videos con distintos ejemplos, en los cuales se pueda ver tanto al cantante como al director y analizar sus movimientos y cómo se comunican; esto en conjunto con la partitura para poder integrarlo luego a la tarea del director que sucede a la inversa, desde el texto musical construir la música a través de la comunicación y el recurso de la técnica gestual. Un segundo ejercicio podría ser el de acompañar el *recitativo*, o el fragmento operístico que ponga esto en juego, desde el piano. Que el director acompañe desde el piano elimina momentáneamente, para un estadio inicial del estudio, la técnica de dirección. Esto hace que pueda prestar especial atención a la información, mediante la

comunicación no verbal, que el cantante comunica. No es menor tener en cuenta que, para ello, el alumno tiene que tener algún grado de dominio del piano, pero también cabe destacar que los recitativos no suelen ser difíciles de tocar en una reducción y que los estudiantes de dirección orquestal suelen tener asignaturas de piano en todos los años de su formación, además de que la dirección de ópera se plantea para estudiantes avanzados en la disciplina.

Como conclusión, la ópera es un género complejo en el cual intervienen recursos de comunicación no verbal y la práctica requiere una especial atención y habilidad del director para resolver situaciones en tiempo real a partir de diferentes herramientas que pueden ser estudiadas. Todos los ejemplos utilizados en este escrito son de la ópera *L'elisir d'amore* de G. Donizetti la cual se interpretará bajo mi dirección como Concierto de Graduación poniendo en práctica los recursos gestuales desarrollados. Se propone que el estudio del género debe ser integral y que se deben generar nuevas conceptualizaciones para que la formación pueda ser completa y se adapte a las necesidades de la práctica musical. Desde ya que los contenidos habituales también tienen que ser estudiados y deben completarse con los aquí planteados vinculándose, a su vez, con el análisis del texto musical.

Bibliografía

Ausubel, D. P. (1963). *The psychology of meaningful verbal learning*. New York: Grune & Stratton.

Martínez, I.C. (2021). "La música como objeto de estudio".