

TEMA 67

MÚSICA E IMAGEN: LA MÚSICA EN EL CINE Y EN EL TEATRO. OTRAS CREACIONES AUDIOVISUALES.

1. LA MÚSICA EN EL CINE.

- **Introducción. El papel de la música en el cine.**

Desde el cine mudo, pero sobre todo desde la aparición del sonoro, la música ha desempeñado una importante función en el denominado séptimo arte, contribuyendo en muchos casos al éxito de las películas.

La mezcla de los diversos elementos que componen el cine (teatro, literatura, artes plásticas, música) no ha sido siempre sencilla. En muchas ocasiones, la música ha cumplido una función meramente ornamental, y la obtención de un espacio expresivo propio dentro de la película ha sido, y sigue siendo, una tarea difícil.

Una de las ideas más extendidas en la industria cinematográfica es la de que la música no debe oírse, es decir, no debe reclamar en exceso la atención del espectador. Sin embargo, ya sea por contraste con la imagen, ya por asociación con ella, la música puede sacar a la superficie e intensificar las reflexiones interiores de los personajes; puede transferir al espectador la sensación de terror, grandeza, alegría, tristeza...

- **Historia. Del cine mudo al cine sonoro.**

Desde la invención del cine por los hermanos Lumière en 1895 hasta la llegada del sonoro en 1927, el cine contó con pianistas que acompañaban la proyección improvisando música a medida que transcurría la acción o interpretando las canciones de moda o el repertorio clásico más popular. A veces, los exhibidores disponían de orquestas o grupos musicales que ambientaban las imágenes.

En 1927, con la película *El cantante de jazz*, se empezó a utilizar lo que hoy llamamos banda sonora. Al principio, tanto la palabra como la música fueron usadas con torpeza: los actores utilizaban la misma técnica vocal que en el teatro y la música consistía en canciones al estilo de las de las comedias musicales representadas en los teatros de Broadway, que se usaban en el film para llenar huecos de diálogo o procedentes de una fuente de emisión visible. En la película *Cantando bajo la lluvia*, dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly en 1952, e interpretada por el mismo Gene Kelly, se hace una divertida parodia de esos comienzos del sonido en el cine. La consolidación del cine sonoro trajo consigo la sincronización entre música e imagen y la creación de grandes departamentos musicales, con costosísimas orquestas y salas de grabación en las productoras cinematográficas.

- **Procedimientos técnicos**

Lo habitual es que el director encargue la música cuando el rodaje ya ha finalizado y él se encuentra montando la película. Normalmente se piden, para una película de 90 minutos, entre 45 y 50 minutos de música.

A veces el director solicita toda la música que se va a utilizar en la película al compositor, pero también puede desear incluir música histórica o canciones ya conocidas o una mezcla de ambas cosas, por lo que debe expresar sus deseos al compositor y trabajar con él en la planificación musical de la película. Se elabora entonces un guión que establezca la duración exacta de los bloques musicales y los momentos precisos en que comienzan y terminan.

El segundo paso consiste en la composición de los bloques musicales atendiendo a los deseos expresados por el director en el guión sonoro. Para sincronizar la música con la película, se suele grabar bajo una pantalla en la que se proyectan los fragmentos indicados de la película o se utiliza una claqueta que, con su sonido, define la situación exacta de la música en cada escena.

Por último, la música se incorpora a la banda de sonido, junto con los diálogos de los actores y los efectos de sala, es decir los sonidos que dan verosimilitud a las escenas.

En los filmes musicales se procede de otro modo, ya que se graba primero la música y luego se rueda la escena con la música sonando, para que la sincronía sea perfecta.

- **Función de la música en la cinematografía.**

La música cinematográfica puede ser clasificada como música integrada y música no integrada. La música integrada es aquella cuya fuente de emisión aparece en pantalla: una orquesta, un tocadiscos, un actor que canta o toca un instrumento... La música no integrada procede de una fuente oculta para el espectador y puede ser ambiental, cuando crea la atmósfera para la escena; ilustrativa, si sigue y subraya la acción, como en los dibujos animados; o música viva, si crea la escena o la determina al extremo de que carecería de expresividad sin ella.

Dentro del discurso cinematográfico hay técnicas referidas a la música, como el leitmotiv y el fuera de campo. El leitmotiv consiste en asignar determinada melodía a un personaje, paisaje o ambiente, lo que ayuda a definirlo. En lo que se denomina fuera de campo, la música puede hacer que el espectador presienta algo que va a suceder, o hacer presente algo que no se ve en la pantalla. Este es uno de los recursos principales de la música de cine y se utiliza muy a menudo en los filmes de intriga o terror.

- o Función de sonido en el cine.

El sonido, en el estado actual del cine, es un hecho indiscutible, puesto que aunque en la actualidad podemos encontrar películas nuevas realizadas sin profundidad de campo o sin color, es rarísimo que se realicen producciones o películas "mudas".

El sonido, en el cine, se nos presenta bajo una de estas tres formas: música, ruidos ` palabras. Desde su nacimiento, el cine sonoro provocó muchas discusiones que se plasmaron incluso en tratados y manifiestos teóricos, puesto que aunque se conseguía una de las más antiguas aspiraciones, como era la aplicación práctica de lo audiovisual, también iba en detrimento de la autonomía de este nuevo genero icono-dinámico.

Pero, veamos cuál era la relación entre el cine y el sonido antes de la aparición del "sonoro": la música ya estaba presente en la mayoría de las exhibiciones aunque era un acompañamiento adicional que dotaba a la creación, de un ritmo y una significación emotiva o mental. En este primer momento, la mayor parte de los acompañamientos musicales eran el resultado de la adopción de partituras de un repertorio escrito con anterioridad: éstas eran interpretadas en directo por un piano, un órgano o, en los menos casos, por una orquesta de número variable; en otros casos se trataba de la amplificación de registros fonográficos o gramofónicos.

A medida que avanza el tiempo, encontraremos cómo los compositores comenzarán a escribir partituras expresamente indicadas para el comentario o subrayado de imágenes en movimiento. Lógicamente, el perfeccionamiento técnico que representó la grabación, en la misma cinta de las imágenes y el sonido, facilitó la expansión de dichas manifestaciones musicales.

Las composiciones cinematográficas se agrupan _o clasifican según su función; éstas pueden ser implícitas, ambientales y significativas. Las primeras son aquellas en las que se hace audible lo que ocurre visualmente: un músico tocando su instrumento o una melodía militar en el desarrollo de un desfile. Las ambientales son las que facilitan la creación de un determinado clima, tanto por su tonalidad como por su "tempo". Así, para una tormenta se elaborará una partitura en modo menor, con tempo vivo y agitado, crescendos, etc... Por último debemos hablar de las composiciones significativas o simbólicas: cuando un grupo de personas caminan hacia un objetivo ideal y dicha marcha es acompañada por acordes triunfales de modo mayor, nos transmitirán una sensación de consecución; si, por el contrario, cambia el tono y el ritmo, el espectador tendrá la premonición de que algo grave va a sucederle al grupo. En ambos casos, la música adelanta lo que, más tarde, va a suceder en la cinta, por lo que adquiere una significación especial.

Por otra parte, ¡la fusión entre la imagen y el movimiento es tan fácil que no es raro el hecho de que existan representaciones plástico-dinámicas de partituras musicales ("Fantasía" de Disney) o representaciones musicales de elementos físicos (tempestades, documentales, etc...) Por ello, tampoco es extraño que el cine haya servido para representar espectáculos de origen musical o que se hayan creado espectáculos cinematográficos en los que la plástica sirva de soporte visual para la obra musical. En el primer caso, nos encontramos con grabaciones de óperas u operetas: la vistosidad de estos espectáculos, el perfeccionamiento del sonido estereofónico, la capacidad escenográfica y la riqueza de efectos especiales ha hechos que directores como Francesco Rosi hayan adaptado al cine óperas como "Carmen" de Bizet. En el segundo caso, es inevitable que volvamos a hacer referencia a "Fantasía" . De todas formas, es menos frecuente que se haya dado el caso de una fusión total y voluntaria entre ambas formas expresivas, tal y como sucedió con la película de Eisenstein "Alexander Nevski", cuya partitura fue elaborada por Prokofiev.

Respecto a los ruidos, también aparecieron antes del desarrollo del sonoro, aunque en la actualidad son parte integrante de la ambientación del film y de su psicología. Así, su significación puede regularse dependiendo de los ruidos o efectos ,que, se utilicen de-la combinación de éstos (creando situaciones de claridad o confusión) o de su situación (un sonido nos puede transmitir información de algo que sucede más allá de nuestro campo visual).

En un primer momento, música, efectos sonoros o ruidos y diálogos, se grababan en un único canal, aunque ello iba en detrimento de la calidad sonora y del movimiento o acción de los actores. Pronto se consiguieron las tomas múltiples, con distintos micrófonos

y con micrófonos móviles ("jirafas"). En la actualidad la, utilización de más de una banda sonora de la película, permite en distintos planos sonoros la música, los diálogos y los sonidos, permite el doblaje, etc...

o La expresión anímica

El compositor, a la hora de elaborar una partitura debe realizar una lectura y estudio previo del guión, lo que le permitirá comprender el auténtico significado de la obra, su tema principal, etc...; tras una segunda lectura, se anotan detalles específicos de cada escena, como los diferentes sentimientos que deben prevalecer o ser resaltados. Es lo que se conoce como la expresión anímica.

Es obligación del compositor (y su obra) el conseguir que el espectador capte sensaciones de melancolía, alegría, humor, ironía, etc... Estas sensaciones o sentimientos pueden ser expresados mediante la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre y la forma.

Respecto a la combinación de todas estas cualidades podemos afirmar lo siguiente:

- Fragmentos musicales con predominio de tesitura aguda y tonalidad mayor, dan sensación de claridad y suelen ser asociados con sentimientos agradables (felicidad, sinceridad, amor, etc...). Por el contrario, si la tonalidad es menor, transmiten sensaciones de melancolía, tristeza, aflicción, etc...
- Si la tesitura es grave, en modo mayor apreciamos sensaciones de tranquilidad, paz, honor, orgullo... y en modo menor, temor, turbación, desaliento, cansancio, oscuridad, nocturnidad, etc...
- Si la tesitura es extrema (sobregudos o subgraves), producen expresiones de desagrado, pánico, pesadumbre, etc..., sobretodo si se está utilizando una armonía atonal.
- Respecto al tempo, el rápido transmite sensación de excitación y el lento, reposo o calma.

En cuanto a los timbres, poseen la siguiente cualidad:

- CÁLIDO: cuerda frotada, trompa, arpa, vibráfono, piano con sordina, etc...
- ÁSPERO: saxo, trompeta, guitarra eléctrica con distorsionador, etc...
- CLARO: flauta, flautín, oboe, clarinete, celesta, oboe, etc...
- OPACO: cuerda con sordina, viento madera en tesitura grave, pizzicatos, etc...

o La imitación de la situación

El sentido imitativo de la música, puede hacer que situaciones naturales, carentes de significación se conviertan en imágenes emotivas o mentales. En la mayor parte de las obras musicales hay fragmentos más o menos descriptivos: el título puede ser orientativo, aunque no en todos los casos. Este tipo de música abundó durante el periodo romántico (música programática) aunque no es exclusiva de esta época. De hecho, la imitación de distintas situaciones también se logra a partir de variaciones tímbricas, rítmicas, de tesitura, armonía, etc...

Si pretendemos describir una situación próxima al humorismo, se utilizan timbres claros, tesituras aguda, armonía en modo mayor y un ritmo marcado.

Situaciones de quietud e intimidad, se logran gracias a timbres cálidos u opacos, tesituras medias, armonía, indistintamente en modo mayor o menor y ritmo suave y regular.

Las situaciones de esfuerzo se consigue mediante timbres incisivos, tesituras graves, modos menores (o atonalidad) y un ritmo reposado aunque marcado.

Logramos transmitir situaciones de elegancia gracias a los timbres cálidos en tesituras medias, con modo mayor y ritmo, regular, mientras que la sensación de irrealidad se consigue con timbres claros u opacos tesituras agudas o graves, armonía atonal y ritmos irregulares.

o Los medios expresivos y su utilización

En el cine sonoro tres son los medios expresivos que sirven para apoyar la imagen: la música, el ruido y el silencio.

La Música puede ser objetiva, subjetiva y descriptiva. La objetiva (que anteriormente hemos definido como "implícita") se utiliza cuando el guionista lo indica: "el personaje x se sienta al piano y toca una sonata de Beethoven También en un visionado se puede apreciar sin dificultad dónde es necesario una melodía objetiva: radio en funcionamiento, desfile militar, etc... El músico deberá seleccionar, en este caso, el género, la época y el estilo más adecuado, y el técnico realizará una diferente ecualización o filtraje determinado para lograr una mayor proximidad a la realidad.

La música subjetiva o ambiental es aquella que pretende apoyar o crear un clima apropiado para la acción. Puede y debe utilizarse para introducir intenciones contrastantes y situaciones especialmente líricas o poéticas.

La descriptiva o significativa se utiliza para prevenir al espectador sobre-los cambios que se aproximan en la acción dramática.

Otro medio expresivo es el ruido (o los efectos de sonido), que también pueden ser clasificados en objetivos, subjetivos o descriptivos.

Los ruidos objetivos son aquellos que suenan tal como son, reflejando con exactitud su procedencia. Por lo general aparecen sincronizados con la imagen (tic-tac del reloj mientras el péndulo oscila), aunque también pueden no ser sincrónicos (ruido del viento, embotellamientos, etc...). Estos sonidos o ruidos, en el medio cinematográfico son conocidos como "efectos de sala" y se eligen por el departamento de "Efectos Especiales".

Los ruidos subjetivos concurren en los mismos casos que la música subjetiva, aunque las modificaciones técnicas (distorsiones, reverberación, etc...) consiguen cambios interesantes.

Por último, en cuanto a los ruidos descriptivos, sirven para crear situaciones obsesivas, de emoción intensa, etc...

Respecto al silencio, aunque algunos estudiosos hablan de silencios objetivos y subjetivos, lo más frecuente es que la música, seguida de situaciones profundas de silencio, creen sensaciones de vacío, olvido, etc... Si es a la inversa, silencio y música, producen sentimientos opuestos.

La música puede desempeñar otra función diferente a la de ambientación: puede ser lo principal de la película, el hilo conductor de toda la acción. En este caso debemos hablar del cine musical.

- **Las bandas sonoras**

- Introducción

El sonoro fue una excelente oportunidad para los compositores, incluidos los clásicos. Escribieron música para el cine músicos de gran prestigio, como Prokofiev, cuyas experiencias con el director cinematográfico Sergei M. Eisenstein fueron excepcionales, y Shostakovich.

Pero la verdadera labor de creación de un lenguaje musical propio correspondió a una serie de compositores que, trabajando en Hollywood desde comienzos de la década de los 30, consiguieron en pocos años poner la música al servicio de la estructura del film. Los grandes estudios, como la Warner Brothers, tuvieron a gala durante estos años mantener una orquesta fija con un equipo de orquestadores y arreglistas dedicados a grabar sus bandas sonoras.

- La primera generación de compositores cinematográficos (1930-1950)

El primer gran compositor profesional de Hollywood fue Max Steiner (1888-1971), un inmigrante judío vienés que llegó a América en 1914. Su estilo se basaba en el uso de leitmotivos al estilo wagneriano, con temas individuales para los personajes principales, paisajes o situaciones, y en una música permanente en segundo plano, como un tapiz sonoro constante. Entre sus películas destacaron King Kong (1933) y Lo que el viento se llevó (1939).

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), judío austriaco que llegó a Hollywood escapando de los nazis, a pesar de no haber compuesto música para demasiadas películas, influyó decisivamente en la creación de un estilo basado en el sinfonismo postromántico, que arrastraba al espectador dentro de la acción.

Miklós Rózsa (1907-1995), Dimitri Tiomkin (1894-1979), Alfred Newman (1900-1970) y Bernard Hermann (1911-1975) fueron brillantes compositores que, en los años 40, continuaron el estilo, al tiempo que introducían elementos que rompían parcialmente el modelo sinfónico-romántico impuesto por Korngold.

- La segunda era (1950-1970)

Los años 50 fueron una época de gran agitación en Hollywood. El declive de la asistencia de público, que descubrió en estos años la televisión como medio de entretenimiento, obtuvo como respuesta avances técnicos como el color, el cinemascope o el sonido estereofónico para atraer de nuevo a la audiencia,

La música para el cine también cambió: la música sinfonicoromántica desapareció para dejar paso a la modernidad, ya fuese el jazz o la investigación sonora. Se pusieron de moda las bandas sonoras con un tema fácil de reconocer, en lugar del tapiz sonoro sinfónico a la manera de Steiner.

La orquesta de sesenta o más músicos requerida por una partitura típica comenzó a ser sustituida por grupos más reducidos usados de un modo imaginativo, buscando nuevas sonoridades y un uso menos constante a lo largo del film, de modo que el impacto de la música fuese mayor. La película *Un tranvía llamado deseo* (1951), con música de Alex North, abrió el camino mezclando lo sinfónico y el jazz con un sorprendente resultado.

Mientras tanto, la primera generación de compositores continuaba trabajando, y alguno de ellos, como Bernard Hermann, tuvo entonces su etapa dorada en colaboración con el director Alfred Hitchcock, convirtiéndose para muchos en el mejor compositor de cine que haya existido. Otros nombres significativos de la época fueron Alex North (1910-1988), Elmer Bernstein (1922), Jerry Goldsmith (1929) y los italianos Ennio Morricone (1928) y Nino Rota (1911-1979), este último gran colaborador del director Federico Fellini.

En los años 60 comenzaron también a utilizarse partituras preexistentes. El director Stanley Kubrick, por ejemplo, enunció a la música original en favor de sus propios montajes de música clásica en sus películas *2001, una odisea en el espacio* (1968) y *La naranja mecánica* (1971), esta última con sintetizadores. La música pop irrumpió también en el medio, haciéndose protagonista de films enteros. Son dignos de mención Maurice Jarre (1924), John Barry (1933) y Henry Mancini (1924), autor de extraordinario éxito en películas como *Desayuno con diamantes* (1961) y *La pantera rosa* (1964).

o Música de cine hoy.

Entre muchos otros, un nombre relevante en la música de cine de los últimos años es el de John Williams (1932) que, en asociación con Steven Spielberg, ha producido bandas sonoras, influidas por Korngold, Wagner o los postrománticos, volviendo a poner de moda la partitura romántico-sinfónica que parecía perdida, y que encuentra su mejor complemento en el sonido estéreo digital. En el cine de hoy podemos escuchar toda clase de música, desde la clásica, tanto sinfónica como de cámara, al jazz, pop rock o música electrónica de sintetizadores de acuerdo con las necesidades del film.

2. LA MÚSICA PARA TEATRO.

- **Música para teatro**

Música para teatro, música vocal o instrumental que forma parte de un espectáculo teatral. Puede servir simplemente de fondo sonoro, como la mayoría de las bandas sonoras del cine, o ser el centro principal, como en la ópera, la opereta, la zarzuela o el musical.

Las antiguas ceremonias religiosas que combinaban música, danza y oratoria dieron origen a formas teatrales como la tragedia griega, en la que el coro aporta comentarios tanto en forma de canto como de danza. El teatro para marionetas wayang, que aún se interpreta en Indonesia, es una representación escénica, musical y dramática de un mito hindú. En la música china, la actuación, el canto y la interpretación de instrumentos musicales se mezclan con la danza, la acrobática, las máscaras y los disfraces en muchas variedades de la ópera china. En Japón, los grandes géneros teatrales del *nō* y el *kabuki* representan una unión del drama, la música y la danza. Por otra parte, en los entretenimientos ligeros del siglo XIX y XX de Europa y América, como el *minstrel show*, el *vodevil* y la *revista*, la integración de danza, música y diálogos es escasa.

Los dramas litúrgicos en latín que interpretaban los clérigos entre los siglos X y XII, incluían canto llano y otros géneros musicales. En los autos de los siglos XIII al XVI, ya en lenguas vernáculas, las canciones populares, el canto y la música instrumental acompañaban a danzas y procesiones.

Durante el renacimiento, la música, a menudo arreglada por músicos locales, acompañaba a las obras teatrales, incluidas las reposiciones de las obras clásicas en latín. En muchas escenas de las obras de Shakespeare se especifican canciones o bailes. Algunos compositores ingleses posteriores, como Henry Purcell y Thomas Arne, han escrito música para estas escenas. En el Teatro español del barroco es frecuente la participación musical: villancicos, tonadillas, bailes y fragmentos instrumentales. Son famosos los llamados "cuatro de empezar", un fragmento coral a 4 voces que realzaba el argumento de la obra; se cantaba antes de empezar o entre actos. La música de acompañamiento alcanzó su cima en el siglo XIX, cuando los teatros mantenían orquestas y se encargaban partituras de los más ilustres compositores. Ejemplos de ello los encontramos en Egmont (1819) de Ludwig van Beethoven, un melodrama en el cual la música pone sonido de fondo al diálogo hablado con textos de Goethe; y la música de Felix Mendelssohn para el Sueño de una noche de verano (1843). En el siglo XX, la música de acompañamiento, o incidental, que se utiliza para las obras escénicas suele estar grabada o producida por medio de equipos electrónicos.

- **Musical**

- Introducción

Musical, producción teatral en la que se integran, en una trama dramática, canciones y coros, acompañamientos instrumentales e interludios y, a menudo, también danzas. Este género se desarrolló en Estados Unidos, sobre todo en los teatros de Broadway, en Nueva York, durante la primera mitad del siglo XX. El musical remonta sus orígenes a varias fuentes teatrales del siglo XIX, incluida la opereta, la ópera cómica, la pantomima, el minstrel show, el vodevil y el género burlesco.

- Orígenes

El musical estadounidense comenzó de hecho su andadura en 1796, con *The Archers* o, *The Mountaineers of Switzerland*, compuesta por Benjamin Carr y con libreto de William Dunlap. *The Black Crook*, producida en 1866, suele considerarse como el primer musical. En realidad se trataba de una extravaganza que combinaba melodrama y ballet. A finales del siglo XIX, las operetas de Viena (compuestas por Johann Strauss y Franz Lehár), Londres (de Arthur Sullivan) y París (de Jacques Offenbach) eran populares entre el público urbano del este de Estados Unidos. Al mismo tiempo, las revistas (canciones, bailes y números sin una trama unificadora) abundaban no sólo en los teatros, sino también en los cabarets elegantes, como la sala de música que dirigía en Nueva York el equipo de comediantes formado por Joe Weber y Lew Fields. Los comediantes Ned Harrigan y Tony Hart tenían éxito con otro tipo de espectáculo; eran revistas, pero con diálogos que conectaban y daban continuidad a los personajes. Esta compañía representó, a partir de 1901, los espectáculos musicales del productor-autor teatral-actor-compositor George M. Cohan.

En los años anteriores a la I Guerra Mundial, que comenzó en 1914, varios jóvenes compositores de operetas emigraron de Europa a Estados Unidos. Entre ellos estaban Victor Herbert, Sigmund Romberg y Rudolf Friml. *Naughty Marietta* (1910) de Herbert, *The Firefly* (1912) de Friml y *Maytime* (1917) de Romberg son representativas del nuevo género que crearon estos músicos. La opereta estadounidense se ha dividido desde entonces en libreto, que son los diálogos hablados, y canciones. Ambos solían ser obra de diferentes autores.

o El musical moderno

En 1914 el compositor Jerome Kern comenzó a producir una serie de espectáculos en los que se integraban todos los elementos de un musical en un único cuerpo. Kern utilizó situaciones y sucesos actuales, en contraste con lo que pasaba en las operetas, que solían situarse en países imaginarios.

La vieja fórmula del musical comenzó a cambiar. En lugar de tramas complicadas pero nunca serias, se introdujeron letras de canciones galantes y libretos sencillos. Se añadió el underscoring (músicas tocadas como fondo a los diálogos o a los movimientos) y los compositores utilizaron elementos musicales nuevos, como el jazz o el blues. Además, los cantantes empezaron a prestar más atención al arte de la actuación. En 1932, *Of Thee I Sing* se convirtió en el primer musical que ganó el Premio Pulitzer en la categoría de drama. Sus letrista y compositor respectivamente, los hermanos Ira y George Gershwin, alcanzaron el éxito con una sátira inteligente de las situaciones políticas contemporáneas.

En la década de 1920 las ideas y el ingenio eran los rasgos característicos de la revista, género en el que destacaron la pareja de compositores-letristas, Richard Rodgers y Lorenz Hart, con *Pal Joey* (1940). Rodgers, junto a Oscar Hammerstein II como nuevo colaborador, produjo *Oklahoma!* (1943), que incorporaba ballets con coreografía de Agnes de Mille. El coreógrafo y director sería la figura que con el tiempo se convertiría en la pieza más importante tanto en la escenificación como en el argumento (contenido) del musical estadounidense. Jerome Robbins, Michael Kidd, Bob Fosse y Michael Bennett son los ejemplos más destacados entre los grandes coreógrafos que llegaron a crear musicales de prestigio, como *A Chorus Line* (1975) o *Dancin'* (1978).

o Después de la II guerra mundial

A medida que éstas y otras innovaciones alteraban el aspecto del teatro musical, el público esperaba cada vez más variedad y complejidad en los espectáculos. Así surgió de un ejército de compositores y letristas renovadores e imaginativos. En 1949, Cole Porter, que durante años había escrito canciones provocativas con letras brillantes, realizó el espectáculo *Kiss Me Kate*. Rodgers y Hammerstein, después de *Oklahoma!*, escribieron *Carousel* (1945) y *South Pacific* (1949). Irving Berlin, que había compuesto canciones de éxito desde 1911, produjo la popular —aunque algo anticuada— *Annie Get Your Gun* (1946). Frank Loesser puso letra y música a *Guys and Dolls* (1950), con los personajes de vida disipada de Damon Runyon. *Brigadoon* (1947) fue la primera colaboración con la que triunfarían el compositor Frederick Loewe y el escritor Alan Jay Lerner, quien posteriormente participaría en *My Fair Lady* (1956), basada en el *Pygmalion* de George Bernard Shaw, y en *Camelot* (1960).

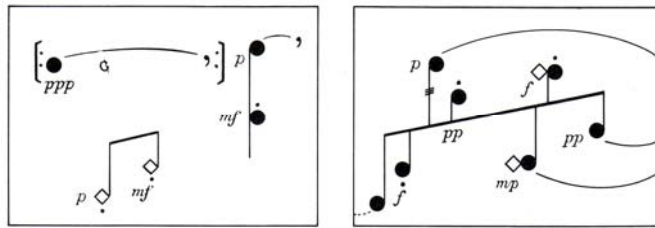
En los años cincuenta saltaron a la fama nuevos compositores como Leonard Bernstein, autor de las partituras de *Candide* (1956) y *West Side Story* (1957). Este último musical, una adaptación moderna de *Romeo y Julieta*, con muchos bailes y una gran banda sonora, tendría una notable influencia posterior. Jule Styne escribió la música para *Bells Are Ringing* (1956) y *Gypsy* (1959). En los años sesenta y setenta el compositor John Kander y el letrista Fred Ebb colaboraron en *Cabaret* (1966); el compositor Sheldon Harnick y el letrista Jerry Bock produjeron *Fiddler on the Roof* (1964), y Stephen Sondheim, que escribió las letras de las canciones de *West Side Story* y *Gypsy*, compuso todas las partituras de una serie de musicales, entre los que se incluyen *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973) y *Sweeney Todd* (1979). En 1968, *Hair*, un espectáculo que se estrenó en Broadway, transformó por completo el musical. Denominado musical folk-rock, era más un espectáculo de situación que de trama, y sus letras a menudo resultaban ininteligibles; pero su exuberancia juvenil, su ingeniosa teatralidad y su despliegue de música de rock dieron lugar a muchas imitaciones, como *Godspell* y *Jesucristo Superstar* (ambas de 1971). La partitura de esta última era obra del compositor inglés Andrew Lloyd Webber, quien luego escribiría éxitos como *Evita* (1978), basada en la vida de la figura política argentina Eva Perón, *Cats* (1981), una adaptación de unos poemas de T. S. Eliot, y *Song and Dance* (1982). La adaptación que hizo Webber de la novela *El fantasma de la ópera*, de Gaston Leroux, se estrenó en Londres en 1987; el espectáculo recibió el aplauso de la crítica y alcanzó una gran popularidad. A mediados de los años ochenta el musical tradicional *La cage aux folles* (1983) del compositor Jerry Herman y del autor teatral Harvey Fierstein, junto con el innovador *Sunday in the Park with George* (1984) de Sondheim, basado en un libro de James Lapine, señalaron el posible camino a nuevas tendencias. Gracias a esta dramatización de la vida del pintor francés Georges Seurat, Sondheim y Lapine compartieron el Premio Pulitzer de teatro de 1985. En 1987 se estrenó en Broadway, con gran éxito, la adaptación musical de la novela *Los miserables* de Víctor Hugo.

- **El teatro musical experimental**

Surgió después de 1960, aprovechando todas las posibilidades musicales y expresivas, llegando hasta el límite con las otras artes. Sirvió de estímulo *Music Walk* (1958) de J. Cage, con una forma de hacer música basada en la representación escénica, y el teatro de lo absurdo, que participo en el movimiento fluxus (acciones dramáticas absurdas con música absurda, G. Macuinas, D. Higgiens, B. Patterson). *Aventures* de G. Ligeti es una composición escénica o música teatral. También D. schnebel utiliza sonidos poco habituales de la voz (gruñidos, tos) para conseguir una nueva expresión como en *Glossoladie* (1961)

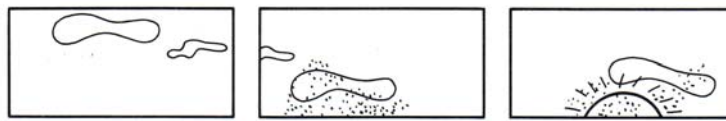
Mauricio Kagel (1931) produce un teatro musical a partir de imágenes (mecánica celestial) o creaciones que se asemejan a notas.

Sus obras instrumentales representadas escénicamente como la parodia *2-Mann-orchester* (1971-73), son teatro musical. En sus obras escénicas más extensas como *staatstheater* (1971), Kagel trabaja con el collage, la parodia de los medios de comunicación.



Diafonia para coro y orquesta, 1964

El teatro musical experimental quedó al margen de los circuitos tradicionales de ópera contra los cuales había arremetido. En cambio, a partir de 1970 han vuelto a estrenarse óperas con gran repercusión.



Iluminación del horizonte, La mecánica del cielo, composición con decorados

3. OTRAS CREACIONES AUDIOVISUALES

- **Música y televisión.**

Aunque etimológicamente el término "audiovisual" englobaría a todas aquellas formas de expresión en las que interviene el sentido de la vista y el oído, por lo general se utiliza para aquellos medios que se sustentan en soportes electromagnéticos, tales como la televisión o el video. A diferencia del cine, la televisión puede utilizar la música en sintonías de diferentes programas con contenidos diversos, lo que determina la calidad de ésta. En el contexto televisivo debemos hablar de diferentes estilos, los más importantes son:

- Programas dramáticos
- Documentales
- Docudramas
- Informativos
- Infantiles
- Deportivos
- Musicales.

En los **Dramáticos** (obras con género argumental realizadas en plató), la música se puede grabar en el magnetoscopio, incorporándose a la obra como ambientación, o posteriormente, en un proceso conocido como "sonorización". Debe haber sido seleccionada cuidadosamente, a partir del guión y contará con una duración cronometrada con exactitud.

Los **Documentales** no tienen hilo argumental, por lo que en estos casos suele utilizarse una música descriptiva que no aparece de manera continua; en este caso también son muy frecuentes los ruidos o sonidos ambientales.

El **Docudrama** se considera como variante del documental: en él existe una acción dramática referida a hechos o situaciones reales. En este caso, lo dicho para los dramáticos, también es válido.

En el caso de los **Informáticos**, debemos saber que existe un artículo en los "Principios Básicos de Programación del Ente Público de RTVE" según el cual, se debe evitar la utilización de músicas retóricas, que pudiesen introducir valoraciones ajenas a la noticia difundida o distraer el texto. Aquí la música suele consistir en las sintonías (de cabecera o de conclusión) "ráfagas" musicales y todo aquellos que enriquece la presentación del programa.

Los **programas infantiles** deben contar con músicas acordes a la edad del público al que se dirigen: orquestación simple y fluida, ritmo tranquilo y regular, melodías alegres con armonías tonales, etc...

Puesto que los **deportivos** son programas informativos, la música debe centrarse, igualmente en sintonías y "ráfagas", aunque en este caso, mucho más dinámicas y rítmicas.

Pero cuando la música se hace casi innecesaria es precisamente, en los **programas musicales** puesto que en ellos el contenido consiste en la presentación y actuación de cantantes, grupos, etc... Si el musical es temático (de un sólo intérprete), suele utilizarse como cabecera la melodía de alguno de sus temas.

Existen **otros** programas televisivos en los que la música desempeña un papel importante: concursos, con melodías de ritmo vivo, jocosas y actuales; dibujos animados, con frecuentes efectos sonoros, etc...

- **Música y Publicidad.**

Los anuncios de "spots" publicitarios son elaborados por agencias especializadas en este género. Sus características dependen del producto que se anuncia y del público al que van dirigidos

En los anuncios se intenta convertir lo ordinario en extraordinario, gracias a todos los medios técnicos del cine, incluida la música. Al final el resultado debe ser tal que presente el producto y persuade al espectador de la felicidad que le va a proporcionar la adquisición del mismo. En ello, además de la imagen, el sonido juega un papel importante conectando con el lenguaje icónico y el verbal.

El registro sonoro se vale de los siguientes medios:

- Musicales: tipo de música (clásica, ligera, suave, agresiva...).
- Ruidos: amplificados, artificiales, silencios, etc...

Un buen anuncio es aquel en el que los tres lenguajes se apoyan mutuamente y consiguen su objetivo final: incitar al consumo.

- **El videoclip y el videoarte.**

El videoclip nació como una realización promocional con soporte fotoquímico (igual que el cine), de las producciones discográficas. Este sistema tuvo tanto éxito que pronto fue adaptado por la mayor parte de televisiones.

En la década de los 60 los grupos de moda promocionaban sus canciones con breves producciones que recordaban las películas de los Beatles. Poco más tarde, con la aparición del vídeo (producción más sencilla y costes menores), los vídeos promocionales serán "necesarios" a la hora de lanzar un nuevo disco. Además su popularidad será tan grande que las cadenas televisivas le dedicarán cada vez más tiempo hasta el punto de convertirse en programas especializados en Videoclips musicales. Su principal valor radica en ofrecer al espectador una fusión de vídeo, televisión y música.

Por otra parte, en la década de los sesenta nace en las "transvanguardias" el "video-arte", que propugna una renovación formal y del lenguaje. Desde este momento, el vídeo se va a convertir en un instrumento de reelaboración de la danza, el teatro, la música, el sonido, la pintura y cualquier otra manifestación artística: se presenta en un nuevo medio de investigación formal que niega las principales características del cine:

- la utilización de una pantalla de gran tamaño
- la oscuridad envolvente. –
- el star system.

ANEXOS

1. ARTE CONCEPTUAL

Arte conceptual, tendencia artística que se desarrolló a mediados de la década de 1960, en la que el concepto tiene preferencia frente al objeto real. Como afirmaba el artista conceptual estadounidense Sol LeWitt en un artículo de 1969, no todas las ideas artísticas precisan estar dotadas de una forma física. LeWitt defendía que ya no era necesaria la crítica del arte puesto que los artistas podían y debían manifestar su propio análisis; estos escritos eran en sí mismos una forma artística tan legítima como la pintura o la escultura. En esa misma época Joseph Kosuth, otro de los fundadores del movimiento, declaraba que el arte conceptual se basaba en el examen de la propia naturaleza del arte.

Esta tendencia adoptó en sus inicios diferentes formas. LeWitt propuso instrucciones de uso para crear cuadros, especificando los tipos de líneas en cuanto a longitud, curvatura y color, entre otras características. Las instrucciones constituían la obra de arte comercializable; las pinturas propiamente dichas sólo representaban un resultado secundario del concepto creativo original. En 1965 Kosuth expuso objetos aislados (como una silla, un martillo o una sierra) junto a una fotografía de tamaño natural del objeto y la definición académica del mismo impresa sobre un cartel. Esta presentación cuestionaba la relación entre objetos, imágenes y palabras.

Otro estudio acerca del vínculo existente entre el arte y el lenguaje se encuentra en la obra del artista estadounidense Lawrence Weiner. Mediante el deletreo de frases relativas a las propiedades materiales, tales como escala, posición, color e incluso precio, escritas directamente sobre las paredes de una galería de arte, Weiner elaboró arte a partir del lenguaje. Para su N° 051 (1969, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York), hizo imprimir sobre la pared de la galería las palabras "1.000 GERMAN MARKS WORTH MEDIUM BULK MATERIAL TRANSFERRED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER" ("Material en bruto valorado en 1.000 marcos alemanes,

trasladado desde un país a otro”), con las instrucciones concretas para que la frase apareciese “al lado del material al que hacía referencia”. Estas instrucciones carecen deliberadamente de límites, de forma que en una exposición pueden referirse a un montón de tela valorado en 1.000 marcos alemanes y en otra a una pila de ladrillos del mismo valor. Por otro lado, según el concepto de Weiner, ni siquiera es necesario que la obra esté construida; puede bastar con pronunciar las palabras imaginando la obra.

Hanne Darboven, artista conceptual alemana, lleva trabajando desde 1965 con progresiones numéricas y cronológicas, creando instalaciones en serie que analizan la naturaleza del tiempo. En su *Kulturgeschichte 1880-1983* (1996, Dia Center for the Arts, Nueva York), 1.589 paneles de tamaño y formato uniforme reflejan más de un siglo de historia, utilizando textos, números, fotografías y tarjetas postales.

En la práctica, muchas de las obras conceptuales se limitaban a documentar un suceso o una actividad mediante instrucciones, fotografías o imágenes de vídeo. Además, algunos artistas proporcionaron directrices para la ejecución de performances. Una obra datada en 1970 de Yoko Ono, artista estadounidense de origen japonés, consistía en una simple instrucción escrita: “Dibuje un mapa imaginario y sígalo a lo largo de una calle real”. Esta obra demuestra la dificultad de conectar una idea abstracta (el lugar imaginado) y la representación visual de la misma (el mapa) con el mundo verdadero (la calle real).

El arte conceptual cuenta con importantes precedentes a principios del siglo XX. El artista francés Marcel Duchamp expuso en 1913 una Rueda de bicicleta colocada al revés, pero sin modificación alguna, afirmando que tanto ése como cualquier otro objeto cotidiano se convertían en una escultura desde el momento en que el artista así lo declaraba. Poco después, expuso un portabotellas, una pala de quitar nieve y, su objeto más famoso, un urinario. Esta concepción de Duchamp y de otros miembros del movimiento Dadá que compartían sus ideas revolucionarias sobre el arte volvió a emerger a principios de la década de 1960 a través de un grupo internacional de artistas denominado Fluxus. Bajo la influencia espiritual del compositor estadounidense John Cage, los artistas del movimiento Fluxus se afanaron por eliminar las barreras entre el arte y la vida, permitiendo que el carácter aleatorio y el azar inspiraran sus obras. Otro antecedente importante del arte conceptual lo constituye el arte minimal, un movimiento que se desarrolló a principios de la década de 1960. En el arte minimal, la simple geometría determina frecuentemente la forma de una escultura o de una pintura y las especificaciones matemáticas de una obra de arte pueden llegar a ser tan importantes como la propia ejecución de la obra.

Los artistas conceptuales intentaron en un principio liberar el arte de todo el denominado objetivismo, y por consiguiente también de su valor comercial; sus esfuerzos apenas perduraron unos pocos años en su forma más pura. Sin embargo, los herederos del conceptualismo siguen prosperando. En la década de 1970, un grupo de artistas entre los que se incluyen las estadounidenses Barbara Kruger y Jenny Holzer y el alemán Lothar Baumgarten, comenzó a utilizar palabras en sus obras para explorar las convenciones visuales y verbales. El legado del arte conceptual consiste en la creencia de que el pensamiento expresado en palabras puede ser arte.

2. JOHN CAGE

John Milton Cage (1912-1992), compositor estadounidense que influyó notablemente en la vanguardia de su tiempo, tanto en la música como en la danza. Nació el 5 de septiembre de 1912 en Los Ángeles y estudió con los compositores estadounidenses Henry Cowell y Adolph Weiss, así como con el compositor de origen austriaco Arnold Schönberg. En 1942 se afincó en Nueva York. Por influencia del zen, Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo; de esta manera buscó en su música un desorden lógico. En *Music of Changes* (1951), para piano, las combinaciones de tono aparecen en secuencias determinadas por agentes aleatorios. En *4'33"* (1952), los intérpretes se sientan en silencio ante sus instrumentos durante toda la obra; los sonidos inconexos del ambiente constituyen la música. Al igual que en *Theatre Piece* (1960), donde músicos, bailarines y mimos actúan al azar según determinadas funciones preseleccionadas, en *4'33"* difuminó las fronteras entre la música, el sonido y los fenómenos no musicales. En sus piezas para "piano preparado", como *Amores* (1943), determinados objetos colocados entre las cuerdas del piano modifican los sonidos de éste. Compuso obras de danza para el coreógrafo estadounidense Merce Cunningham. Entre sus libros deben mencionarse *Silence* (1961), *Empty Words* (1979) y *X* (1983).

3. PERFORMANCE

Performance (en inglés, 'representación'), término que describe una práctica artística que consiste en "representar" ante un público y en directo una obra de arte, o en considerar simplemente el evento que constituye esta representación como una obra de arte en sí misma. Es, por lo tanto, la realización de una acción en el transcurso de la cual el artista asocia generalmente diferentes formas de expresión, tales como la danza, la música, el teatro o el cine, para realizar una puesta en escena en la que a menudo se incluye una parte de improvisación.

El arte de la performance había sido practicado anteriormente: ya los futuristas, con Marinetti, y después los dadaístas habían insistido en la implicación física del artista y su relación con el público y proclamaban la soberanía del acto creador. Posteriormente, diversas manifestaciones ligadas a movimientos de vanguardia, tales como Fluxus, las acciones públicas del grupo japonés Gutai, las antropometrías de Yves Klein, el Body Art y, sobre todo, los happenings de John Cage establecieron las premisas determinantes del arte de la performance.

Allan Kaprow bautiza con el nombre de happening a un evento que se organiza una única vez, en general al aire libre, y en el que los participantes ejecutan unas instrucciones desconocidas hasta el momento para ellos. El descubrimiento y la sorpresa desempeñan aquí, en efecto, un papel primordial. Los primeros happenings tuvieron lugar en la Black Mountain College, una escuela de arte experimental estadounidense, donde John Cage defiende un "arte que no sea algo diferente a la vida sino una acción en la vida", creando así en 1952 una obra totalmente innovadora, de 45 minutos de duración, en donde una persona lee un texto, otra persona baila y una tercera produce sonidos, todo ello después de un mínimo ensayo.

Dos particularidades intervienen en toda performance: por una parte, la disparidad de elementos en juego, al estilo de un collage, que consiste en yuxtaponer objetos o accesorios habitualmente disociados o diferentes soportes artísticos; por otra, la realización "instantánea" de la obra, su espontaneidad, de la que sólo se conservarán

fotografías, un vídeo o los elementos del decorado utilizado. Por otra parte, es necesario precisar que la performance no requiere una técnica particular por parte del artista, ya que reivindica la autonomía de la acción artística frente a la actividad pictórica, basada en un conocimiento preciso (pintura, escultura). Otros aspectos pueden añadirse a estos dos principios, el principal, una voluntad de provocación que implica el poner en tela de juicio los sentidos, el cuerpo o los comportamientos sociales tradicionales.

Surgido en la década de 1970, el arte de la performance ha incluido multitud de prácticas destinadas a afirmar una identidad artística. La tendencia a la multidisciplina iniciada en la década de 1960 continúa. Los participantes utilizan con frecuencia un medio de expresión que no les resultaba familiar hasta el momento: un actor o un escritor se expresa mediante la película o la coreografía, mientras que un bailarín recurre más, en caso necesario, al lenguaje que al movimiento. El género refleja asimismo la influencia del minimalismo, que se caracteriza por una utilización mínima de medios, y del arte conceptual, que confiere mayor importancia al proceso creativo que a la obra acabada.

Últimamente, las aportaciones más innovadoras y más decisivas en este arte se han debido a bailarinas, tales como Pina Bausch, en cuyos espectáculos se confiere gran importancia al sonido y a los decorados, Elizabeth Streb, que asocia en sus obras la gimnasia y la acrobacia con efectos teatrales, Meredith Monk e Yvonne Rainer. En general, los grandes performers han desarrollado su propio sello: citemos como ejemplo a Joseph Beuys, cuyas acciones están basadas literalmente en los movimientos del cuerpo del artista.

4. TEATRO NŌ JAPONÉS

Inspirado espiritual y artísticamente en el budismo Zen, el teatro nō data del siglo XIV y ha permanecido casi igual desde entonces. Consiste en una mezcla de teatro, danza, música, mimo y poesía. Las historias tratan sobre las clases altas japonesas y los actores son siempre hombres. Aquí vemos una representación sobre un escenario tradicional del teatro nō, que muestra, casi como único accesorio, un pino pintado sobre el fondo. La música vocal, la instrumental y la acción se combinan constantemente con fines muy variados. Las interjecciones guturales emitidas por los que tocan los tambores sirven para marcar el tiempo y crear una atmósfera apropiada para la obra.



