



*A totes persones que dia rere dia fan que
neixi una rialla o caigui una llàgrima,
aquells que enmig d'aquest món encara els
queden forces per emocionar-nos.*

Voldria agrair a totes les persones que han fet possible la realització d'aquest treball, encara que sigui amb un granet de sorra.

Primerament a la meva tutora, que m'ha fet un seguiment molt personal, m'ha orientat i m'ha resolt i corregit els meus dubtes amb molta constància; però sobretot perquè ha fet que les nostres trobades fossin autèntiques i divertidíssimes tertúlies, molt més enllà de la seva obligació.

En segon lloc voldria agrair a tota la meva família, els meus pares i els meus germans, perquè han tingut paciència, m'han recolzat des del primer fins a l'últim dia i m'han ajudat sempre que ho he necessitat.

A l'Ury Escalé, per la seva dedicació i implicació i la seva constant disposició per fer possible la part audiovisual d'aquest treball i també els divertits dibuixos dels personatges que apareixen en el treball.

M'agradaria agrair també a totes les persones que, personalment o no, m'han respost una entrevista i també a totes aquelles que han set el contacte que ho ha fet possible. Així doncs, moltes gràcies a l'Antoni Font; en Xavier Mestres, la Montse Camps i la família Rovira; la Blanca Bardagil; en Daniel Coma; en Marc Casanova; en Joan Crosas, en Bernat Riera i a la Núria Castells; en Jordi Banacolocha, la seva filla Mertixell i a la meva tieta; en David Plana i als meus avis; l'Arnau Tordera; la companyia Egos Teatre i, finalment, la companyia Teatre EsseLa.

També voldria agrair a l'Albert Vila i en Joan Godayol les hores que ha dedicat a l'enregistrament de la base instrumental, igual que a Marc Vernis per tocar-la en una primera grabació i a en Gerard Gómez per interpretar la meva composició amb il·lusió. També a l'Ismael Salces per l'enregistrament de la versió definitiva del tema musical i a en Toni Font per la seva magnífica interpretació.

A l'Institut del Teatre de Vic, especialment a la Montse Riera, que ha fet possible que disposés de filmacions i llibres de Barcelona.

Finalment, voldria agrair a totes aquelles persones que han dedicat dos minuts a contestar-me una enquesta i han fet possible el meu estudi.

Moltes gràcies a tots.

“Pensa, crea, somia, atreveix-te”

WALT DISNEY

ÍNDEX

0. Introducció.....	6
NUCLI I. Estudi del gènere	
1. Definició i característiques del teatre musical.....	10
1.1 Què és el teatre musical?.....	10
1.2. Característiques i elements del teatre musical.....	11
1.3. Tècniques vocals del musical.....	14
2. Història del teatre musical. Dels orígens fins a l'actualitat.....	17
2.1. Edat Antiga: d'Èsquil i Sòfocles fins a Plaute.....	17
2.2. Edat Mitjana: teatre hindú i teatre religiós.....	18
2.3. Renaixement i Barroc: de la <i>Commedia dell'Arte</i> a l'òpera.....	19
2.4. Segles XVIII i XIX: inicis de la comèdia musical.....	22
2.5. Segle XX: l'apogeu del gènere musical.....	26
2.6. El segle XXI i els <i>jukebox</i> musicals.....	37
3. Grans personalitats del teatre musical.....	39
3.1. Gilbert i Sullivan.....	39
3.2. Victor Herbert.....	41
3.3. Rodgers i Hammerstein.....	42
3.4. Leonard Bernstein.....	43
3.5. Stephen Sondheim.....	44
3.6. Andrew Lloyd Webber.....	46
4. Musicals que han revolucionat el gènere musical.....	48
1.1 <i>Oklahoma!</i>	48
1.2. <i>West Side Story</i>	56
5. Centres mundials del gènere musical.....	65
1.1. West End.....	65
1.2. Broadway.....	81
6. El musical a Catalunya. La Dagoll Dagom.....	98
7. El gènere segons alguns professionals.....	101
8. El gènere i el públic.....	102
8.1. Introducció.....	102
8.2. Objectius.....	102
8.3. Buidatge.....	105
8.4. Anàlisi.....	106
8.5. Conclusions.....	118

NUCLI II. Creació d'un musical. Anàlisi del guió i les partitures

1. Anàlisi del guió.....	120
1.1. Títol i tema.....	120
1.2. Estructura.....	121
1.3. Personatges.....	122
1.4. Espai i temps.....	127
1.5. Final.....	130
1.6. Llenguatge.....	130
1.7. Música.....	130
2. Conclusions.....	144
3. Fonts d'informació.....	147

0. INTRODUCCIÓ

Decidir el tema d'un treball de recerca no és fàcil. Són molts els aspectes que s'han de valorar ja que són moltes les hores que s'hi acaben dedicant. Precisament per aquest motiu, es va optar per escollir un tema que fos divertit i que, al mateix temps, resultés interessant. Es va creure convenient doncs, apostar per un tema proper, un tema que encuriosís i despertés ganes d'explorar-lo a fons. Per tant, calia enfocar el treball cap a una direcció que requerís haver de moure's i que no fos únicament bibliogràfic. El Teatre Musical complia tots els requisits. D'una banda, despertava interès i fascinava, de l'altra, permetia dur a terme una sèrie d'entrevistes a professionals del gènere, activitat que també resultava ser increïblement divertida i emocionant.

Un cop escollit el tema, calia determinar quins serien els objectius, marcar una línia a seguir ja que la temàtica és molt àmplia i sempre hi ha més aspectes a tractar. Per tal de fer més dinàmic i personal el treball, es va optar per una part pràctica important. Així doncs, era necessari un estudi previ que permetés la posterior obra pròpia. Un cop presa aquesta decisió es van fixar uns objectius:

- Conèixer el teatre musical com a gènere teatral, amb els seus elements i característiques.
- Descobrir com ha avançat la seva història i quins n'han estat els protagonistes.
- Estudiar a fons els musicals i autors més importants del gènere.
- Saber on es desenvolupa el teatre musical amb més freqüència i com són les seves produccions.
- Conèixer l'abast del teatre musical al nostre país.
- Descobrir com és el teatre musical rere el teló a través de les entrevistes a alguns professionals.
- Fer un anàlisi precís i acurat dels gustos i les preferències del públic pel que fa al gènere.

Un cop realitzat aquest estudi inicial es podria dur a terme l'autèntic objectiu del treball: determinar com hauria de ser un musical per tenir un èxit de públic però que fos possible i còmode de realitzar pels seus professionals i, un cop determinades aquestes característiques, intentar elaborar un musical que les compleixi. Com que la tasca

requereix molta complexitat i molt talent, s'ha procurat ser realista i avaluar les pròpies capacitats. Com a resultat s'ha optat per fer l'escriptura completa d'un guió i la composició de tan sols un tema musical.

La metodologia seguida per l'elaboració del treball ha estat complexa i bastant exhaustiva intentant sempre que el treball fos el màxim de complert possible. Així doncs, s'ha partit d'una base bibliogràfica important. En aquest primer pas de recollir informació s'ha trobat la primera gran dificultat del treball: la majoria de les fonts estaven en anglès. Aquest fet ha alentit el procediment de treball ja que l'obtenció d'informació exigia també una traducció per poder fer la selecció. S'ha recorregut a tot tipus de fonts, des d'articles periodístics i crítiques actuals, passant per llibres americans i algun documental que toqués, ni que fos una miqueta, el gènere musical o algun dels seus elements. Però tan sols la informació no era suficient, calia també conèixer molts espectacles, per aquest motiu també s'ha assistit a diverses representacions on el gènere musical fos el protagonista. Per aquest mateix motiu també s'han mirat moltes pel·lícules o fragments, per conèixer bé les característiques de cada etapa del musical, saber com sonen les cançons i conèixer molts més arguments.

Un cop es coneixien els trets generals del gènere musical es van elaborar una sèrie d'entrevistes destinades a diversos professionals per tal de conèixer, ja més personalment i de manera més aproximada a la realitat, com és el gènere per les persones que en viuen. S'han realitzat doncs, onze entrevistes a professionals de les diferents disciplines del musical: actors, músics i compositors, directors i dramaturgs. Aquesta investigació permetia ja un coneixement molt més profund i alhora feia possible precisar i complementar la informació que es donava. Igual de necessari, però, era conèixer la opinió que tenia la població, ja que és el públic el que fa possible que un espectacle aguantí, o no, en cartellera. Així doncs, també es van elaborar enquestes, un total de cent per ser contestades, de manera paritària i representativa de totes les edats, per persones de qualsevol indret de Catalunya. Els resultats permetien conèixer un segon concepte del gènere, i precisament un concepte molt important i que calia tenir en compte.

Tota la informació obtinguda ha permès fer un estudi acurat del gènere i conèixer-lo a fons. Amb les conclusions obtingudes, s'ha elaborat un model de musical que pretén ser

ideal pel públic receptor però també pels professionals que l'han de dur a terme. Tot i que no és un mètode massa habitual, primer s'ha realitzat la composició del tema musical i, a través del que aquest ha transmès s'ha desenvolupat una història que intenta complir el model proposat anteriorment. Un cop finalitzada l'elaboració del guió i la composició musical se n'ha fet un anàlisi descriptiu tenint en compte els diferents apartats a comentar.

Així doncs, s'ha optat per presentar el treball en diversos fragments. El treball pròpiament dit consta de dos nuclis clarament diferenciat. El primer correspon a la part d'estudi del gènere, que conté una descripció dels seus elements i característiques, una breu història del gènere, una anàlisi dels dos musicals més importants i també dels sis autors (o parelles d'autors) que s'ha cregut que eren els més rellevants en la seva història. Aquest recorregut al llarg de l'evolució del musical està recolzat per una sèrie d'enllaços, que es troben a les notes al peu de pàgina, per tal de donar una imatge més visual al lector de l'apartat que s'està desenvolupant. També es fa una breu descripció del West End i de Broadway, igual que es reflecteix l'expansió del musical a Catalunya i es mostra un estudi dels resultats obtinguts en les enquestes. El segon nucli correspon a la creació i l'anàlisi del guió, a la part més pràctica del treball. Al dossier del treball només hi consta l'anàlisi, dividit amb set apartats: títol i tema, estructura, personatges, espai i temps, final, llenguatge i una anàlisi de la composició i la part musical de l'espectacle creat.

A part d'aquest primer dossier, però, el treball consta d'un suport audiovisual que recull els fragments més importants de les entrevistes realitzades als professionals, un llibre que correspon al guió, la història inventada i també un enregistrament de la base instrumental composta especialment pel guió en qüestió. També consta d'un annex en el que s'hi pot trobar tot el material enregistrat i també aquelles entrevistes contestades sobre paper, les enquestes contestades i també algun aspecte més desenvolupat de l'anàlisi d'aquestes que no s'ha cregut convenient de fer constar en el treball.

Així doncs, a partir del treball de recerca s'ha intentat conèixer una mica millor aquest gènere tan complex i complet i, al mateix temps, intentar donar una imatge del musical clara i real perquè tots els aficionats a aquest fantàstic món puguin entrar una mica més en les seves entranyes.

NUCLI I. Estudi del gènere

1. DEFINICIÓ I CARACTERÍSTIQUES DEL TEATRE MUSICAL

1.1 Què és el teatre musical?

El teatre musical és un gènere escènic que consta de tots els elements propis del gènere teatral, és a dir, acció dramàtica transmesa a partir dels diàlegs dels personatges i una escenografia que l'omple, i a més, compta també amb una important part de música i dansa. Així doncs, el teatre musical es pot considerar el gènere més complex i complert ja que requereix el màxim nivell en totes les disciplines que afecten al món del directe.



Escena del musical Cats

Els elements que constitueixen el gènere, però, no apareixen desordenats sinó que es combinen amb coherència per formar una unitat integrada, l'espectacle. Un muntatge musical és doncs qualsevol muntatge amb què el contingut emotiu de la història es transmeti

mitjançant les paraules, la música i els moviments, sempre recolzats pels aspectes tècnics. En els moments de més intensitat dramàtica, el diàleg o monòleg dels personatges comença a transformar-se en una cançó de manera que, com va dir el crític Ben Brantley “*no hi ha separació entre la cançó i el personatge, que és el que succeeix en aquells rars moments quan els musicals assoleixen els motius ideals de ser*”. La música és per tant el mitjà per expressar les emocions en les quals es desenvolupen els personatges i l'argument.

La complexitat dels musicals fa que alhora es defineixi també com un dels gèneres amb els pressupostos més elevats. Dur a terme un espectacle d'aquestes envergadures requereix uns equipaments tècnics molt cars i sofisticats. D'entrada, com tot espectacle teatral necessita un espai escènic. En molts casos, els escenaris han de ser molt extensos perquè tendeixen a ser obres molt espectaculars, amb grans i detallades escenografies i un vestuari molt cuidat, adequat i precís. A més, la il·luminació, sobretot en els últims anys, ha agafat un paper realment important i els aparells que aquesta requereix són molt costosos. Però fins aquí, qualsevol espectacle dramàtic de dimensions

considerables ha de disposar d'aquestes condicions. No obstant, al teatre musical cal sumar-li també la disponibilitat d'un complex i sofisticadíssim equip de so compost per micròfons sense cable per tots els cantants i com a mínim un per tots els instruments de l'orquestra. També consta d'un conjunt d'altaveus per cobrir de so tot el pati de butaques i uns altres perquè tant els membres del repartiment artístic com músics puguin seguir l'espectacle i no quedin sords en cap moment.

El seu elevat pressupost va limitar la seva explotació només a grans empresaris teatrals associats o bé a multimilionaris que invertien els seus diners en aquesta mena d'espectacles. És per aquest motiu que, sobretot durant la Gran Depressió americana dels anys 30 apareix un segon corrent dins del gran gènere, els denominats Off-Broadway. Aquests, a diferència de la resta, no acostumen a representar-se en els grans escenaris del West End londinenc ni del Broadway novaiorquí, sinó que s'estrenen en teatres o sales molt més reduïts fet que fa disminuir considerablement el seu pressupost. Tot i això, el gènere musical, tot i que és dominant en el context anglosaxó original i el molt explotat americà, no es limita únicament a l'anglès sinó que s'ha adaptat a diversos països de tot el món com Alemanya, Àustria, el Canadà, França, Japó, Països Baixos, Austràlia o Espanya, compartint cartellera amb altres espectacles tradicionals i autòctons de cada nació.

1.2 Característiques i elements del teatre musical

El teatre musical té unes característiques pròpies que el defineixen i el diferencien de la resta de gèneres amb les quals podria ser confós. D'una banda difereix del teatre pel fet que necessita les cançons i la música per transmetre la història, és a dir, els temes musicals formen part de la trama i, per tant, són imprescindibles. Aquest fet no passa amb el teatre, en el que la música, en moltes ocasions, consisteix únicament en efectes sonors o d'ambientació per crear una atmosfera determinada, efectes que són part de l'escenografia sonora però si prescindíssim d'ells l'obra encara tindria sentit.

D'altra banda, es pot confondre amb l'òpera, un altre gènere que parteix de la música per explicar una història i en el que aquesta també esdevé part del fil conductor. Tot i així, el musical té tres característiques que permeten diferenciar-lo del gènere operístic. El primer de tots és que l'òpera, per norma general, és interpretada en l'idioma original, aquell en què va ser escrita. El musical, en canvi, a part que sol constar d'una part

parlada més extensa, sempre es tradueix a la llengua del públic. Pel musical és fonamental que es transmeti una història completa i, per aquest motiu, és imprescindible que el públic entengui el que s'està dient o cantant. Així doncs, un musical originalment francès com *Les misérables*, en estrenar-se a Broadway o al West End, es tradueix íntegrament a l'anglès o *The Phantom of the Opera*, escrit en anglès, es tradueix en castellà o català en estrenar-se a Barcelona.



Escena de l'òpera *Turandot*

La segona característica que ens permet diferenciar el teatre musical de l'òpera és una qüestió estètica. Com s'ha definit anteriorment, el musical és la suma de teatre, música i dansa. La feina del coreògraf no consisteix únicament en crear una sèrie de passos perquè el cos de ball el reproduïxi sinó que els mateixos protagonistes, al llarg de la seva interpretació, tenen marcats un conjunt de moviments, relacionats o no amb la música, que els donen moviment dotant-los així d'expressivitat i realisme. L'òpera, en canvi, és majoritàriament estàtica. Els personatges, igual que els temes que tracta, són de caràcter greu, molt majestuosos i, el fet d'impostar la veu, també els requereix una postura concreta del cos, fet que els priva de mobilitat. Per tant, podria considerar-se que en l'òpera cal ser cantant per damunt de tot, mentre que pel musical cal ser, necessàriament, actor, cantant i ballarí. Tot i així, al llarg de l'història del gènere hi ha hagut una sèrie d'operetes lleugeres, especialment les de Gilbert & Sullivan, que es troben en un impàs que fa que en alguns casos puguin considerar-se ja musicals però, d'altra banda, tal com diu el seu nom, estan lligades encara al món de l'òpera. Així doncs, la frontera entre els dos gèneres és força estreta en alguna ocasió, fet que va portar al cèlebre compositor Stephen Sondheim a afirmar que “*quan quelcom es representa a Broadway és un musical, i quan es representa en un teatre d'òpera és una òpera. És això. És el territori, el lloc, les expectatives del públic que et fan fer una cosa o una altra*”.

Finalment, la última diferència que permet diferenciar el musical de l'òpera en l'actualitat és l'amplificació del so. En qualsevol espectacle de teatre musical tot els cantants van amb micròfons, fet impensable en context operístic. Això és degut a que les tècniques vocals i la cobertura de la veu són completament diferents en els dos gèneres¹.

A part ja de qualsevol altre gènere dramàtic, un musical té tres components principals: el llibret, la música i les lletres. El llibret és la part parlada de la història, trama o acció dramàtica. És el conjunt dels diàlegs, monòlegs i qualsevol intervenció sense cantar que es fa al llarg de l'espectacle. La música i les lletres constitueixen la banda sonora del musical. La primera, però, no només inclou les cançons que interpreten els personatges sinó també tota aquella música d'ambient que sona durant l'obra i que situa espais i moments determinats segons les seves característiques. Sovint, un musical comença amb un tema principal que marca el to de tot l'espectacle i a partir del qual, juntament amb un parell de temes més, es van entrellaçant totes les frases musicals que formen la banda sonora, és a dir, que tot i que l'obra consti de molts temes diferents, tots solen tenir una melodia o tonalitat en comú. A més, tot espectacle musical de grans dimensions hauria de disposar de música en directe. És lògic, per tant, que quan fem referència als autors d'un musical sempre s'hagin de mencionar tres aspectes: el compositor, creador de la música; el lletrista, persona que ha posat text a les cançons respectant les frases musicals; i finalment el llibretista, dramaturg autor del llibret.

També cal destacar que si un espectacle musical consta de tres elements bàsics, teatre, música i dansa, és necessari també que hi hagi tres coordinadors en l'equip creatiu o directiu. El director és el que s'encarrega de la part escènica, el que marca l'entonació del text i la ubicació en l'espai. Normalment, el director escènic és també el supervisor de tot l'espectacle en general, el que marca l'escenografia, el vestuari, l'*atrezzo* i la il·luminació, evidentment amb l'ajuda dels equips tècnics de qualsevol producció. És necessària també la presència d'un director musical que dirigeixi l'orquestra i els cantants indicant-los el to, volum i color de la veu igual que regula la intensitat, el ritme i les dinàmiques de la part instrumental. Finalment, cal també un coreògraf que ideï els moviments i passos de tots els membres del repartiment, siguin protagonistes, secundaris o cos de ball.

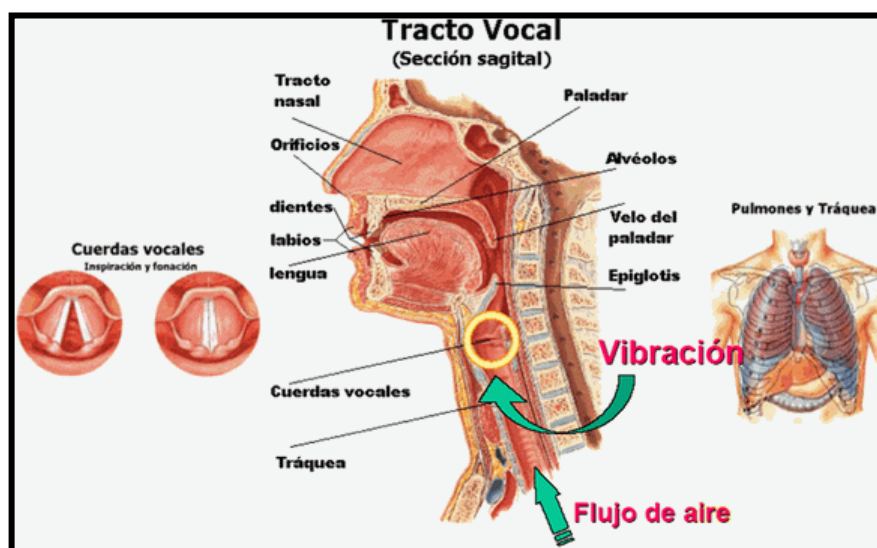
¹ Veure apartat 1.3. Les tècniques vocals del teatre musical

Pel que fa a la durada d'un musical, el més normal és que oscil·li entre hora i mitja i tres hores representades en dos actes dividits per una mitja part d'una durada de deu o quinze minuts. El primer acte sol ser sempre el més llarg i el que hi apareixen la majoria de temes musicals de l'espectacle. La mitja part sol tallar l'espectacle en el moment de màxima tensió, el clímax, de manera que el segon acte sol ser molt dinàmic i intens ja que correspon al desenllaç de l'obra i, per tant, a la solució o no solució dels problemes plantejats al llarg de l'espectacle.

1.3 Tècniques vocals del musical²

No és el mateix parlar que cantar. Per aquest motiu, el sistema fonològic ens permet una sèrie de mecanismes o tècniques vocals que ens permeten realitzar diferents funcions o sons amb el mateix aparell. Per tal que existeixi el so cal que es requereixin tres elements. D'una banda, un cos que vibri, en aquest cas els plecs vocàlics. D'altra banda, un suport físic per on es pugui transmetre, que és la laringe i la boca en general i, finalment, una caixa de ressonància que amplifiqui les vibracions.

L'aparell fonològic està compost de tres grups d'òrgans. Calen, d'una banda, els òrgans respiratoris que permetin l'entrada i sortida d'aire del cos i que reben el nom de cavitats infraglòtiques. D'altra banda, també calen els òrgans fonològics pròpiament dits, que són la laringe, formada per un conjunt de lligaments, cartílags i membranes que sostenen plecs de teixit muscular (coneguts com a cordes vocals) i els ressonadors (depenent del so serà ressonància nasal, bucal o de la faringe).



² Aquest apartat s'ha realitzat a partir de la informació proporcionada per Antoni Font. Per accedir-hi, veure la filmació de la seva entrevista, a partir del minut 37, que es troba a l'annex.

Aquest segon grup són les cavitats glòtiques. Finalment, són necessaris uns òrgans d'articulació o cavitats supraglòtiques, és a dir, el paladar, la llengua, les dents, els llavis i l'epiglotis. Segons la tensió, l'elasticitat, l'altura, l'amplada, la longitud i el gruixària de les cordes o plecs vocàlics el so produït variarà. Tot el funcionament de l'aparell fonològic està controlat pel sistema nerviós central, concretament el control de la parla es realitza a l'àrea de Broca, que es troba a l'hemisferi esquerre de l'escorça cerebral.

La veu en el teatre musical ha modulats molt al llarg de la història degut a molts avenços que s'han produït. De fet, inicialment, la tècnica vocal coneguda amb el nom de metall era la més utilitzada. Aquesta tècnica consisteix en amplificar la veu adquirint un to una mica nasal però sense utilitzar el nas per realitzar-lo. Aquesta tècnica dota la veu d'una potència suficient com per superar una orquestra i arribar a tots els racons de la platea. Aquest mecanisme però impedeix l'ús de frases xiuxiuejades en les cançons ja que si bé dota la veu de potència no li permet grans matisos.

Les tècniques vocals canvien amb l'aparició de la microfonia, que permet introduir dinàmiques en la veu dels cantant ja que ara ja no és el cantant qui ha d'amplificar la veu sinó que hi ha els aparells que ho fan per ells. Aquests primers micròfons consistien en aparells amplificadors de so ambient, és a dir, que n'hi havia un parell o tres penjats de l'embarrat teloner i de focus i que aquests amplificaven les veus de tot l'escenari, i - això representava que també augmentaven el volum de tots els sorolls que es produïen durant l'escena. Posteriorment, amb la introducció de la microfonia sense fil s'ha anat perfeccionant i precisant l'amplificació del so fins a arribar a nivells realment sofisticats.

Així doncs, es pot considerar que el gran canvi es va produir amb els musicals de *Les misérables* (1987) i *The Phantom of the Opera* (1988). Amb ells es va produir un tall que marcà un abans i un després en les tècniques musicals del gènere. Apareix doncs, l'entonació de la veu parlada, és a dir, aquella tècnica que s'utilitza per passar del text parlat al text cantat de manera discreta. Un cop cantant, es troben tres mecanismes diferents a més dels mixtes, que són totes aquelles notes entonades durant un canvi de mecanisme vocal.

El primer mecanisme és la veu de pit. Aquesta tècnica és la que s'utilitza sobretot per cantar en la tessitura en què més còmode es troba l'interpret. Quan la melodia augmenta la tessitura cap a notes suficientment agudes com perquè el cantant ja no se senti còmode amb la veu de pit es canvia de mecanisme cap a la veu de cap. Aquest període de transició entre tècniques vocals és el que utilitza la veu mixta per tal de no realitzar el canvi de manera brusca.

Així doncs, el segon mecanisme és la veu de cap. Aquesta tècnica dóna cobertura a la melodia entonada però mantenint una veu natural, és a dir, que manté una sonoritat semblant a la veu de pit i a la veu parlada tot i ser ja una veu una mica impostada. Aquesta sonoritat no es manté en l'últim mecanisme, el falset. Consisteix en realitzar una col·locació concreta de la veu, amb molta obertura, per tal d'aconseguir així arribar a una tessitura en la que, amb la teva veu natural, no es podria cantar. Evidentment, el període de transició entre la veu de cap i el falset també està suavitzat per l'ús intermedi d'un sistema mixta.

2. HISTÒRIA DEL TEATRE MUSICAL

Si bé el teatre musical tal com es coneix avui en dia, amb les seves tècniques vocals i la seva posada en escena en general, té una història breu, aproximadament de la segona meitat del segle XIX, per entendre el perquè d'aquesta actualitat cal recular molt anys enrere fins a la Grècia Clàssica i observar petites aportacions, tant en el món del teatre com en el de la música, que s'han produït al llarg de la història de la humanitat.

2.1. Edat Antiga: d'Èsquil i Sòfocles a Plaute

No és un disbarat admetre que el teatre forma part de les persones. Tothom, algun cop o altre, ha fet el paller o ha fingit ser o tenir allò que no és ni té, per tant, al dia a dia, tothom és actor. Aquest fet explica que ja a la prehistòria es parli del teatre, de la manera d'expressar-se dels primers homes que van trepitjar la Terra. Evidentment, però, la història del teatre musical no comença aquí. No obstant, al segle V aC, en plena esplendor de l'Antiga Grècia, el teatre incloïa ja la música i la dansa com a elements essencials de les seves comèdies i tragèdies. Es coneix que grans dramaturgs clàssics com són Èsquil³ o Sòfocles⁴, foren també els compositors de la música que acompanyava les seves tragèdies i també els que coreografiaven els balls del cor.

Uns segles més tard, aproximadament el segle III aC, el teatre grec dona pas al teatre romà i sobretot deixa lloc a les comèdies de Plaute⁵, que introdueixen cançons més populars i tradicionals i danses més rutinàries acompanyades d'orquestrats per ambientar les seves obres. Cal destacar també que en aquesta època sorgeix una dansa realitzada amb *sabilla*, unes sabates amb peces metàl·liques que, molts anys més tard, esdevindria el claqué.

Paral·lelament i fins al segle X dC, a l'Índia es desenvoluparen els drames Sanskrit, en els quals la música, la dansa i el gest creen una unitat artística que esdevé el centre de l'experiència dramàtica. De fet, aquest tipus d'espectacles eren coneguts amb el nom de

³ En grec antic Αἰσχύλος, visqué del 525aC fins al 426aC i fou un dramaturg grec predecessor de Sòfocles i Eurípides considerat el creador de la tragèdia grega. És l'autor d'obres com *L'Orestíada* (en grec *Ορεστιάδα*).

⁴ En grec antic Σοφοκλῆς, visqué del 496aC fins al 406aC i fou un dels tres grans dramaturgs tràgics de l'antiga Atenes (amb Èsquil i Eurípides) autor d'unes 123 obres tant importants com *Èdip rei* (*Οἰδίπους Τύραννος*).

⁵ En llatí *Titus Maccius Plautus*, visqué del 251aC fins al 184aC i fou un comediògraf llatí que s'inspirà en la comèdia grega i fou font d'inspiració de grans dramaturgs com William Shakespeare o Molière. És autor de *Pseudolus* o *El soldat fanfarró* (*Miles gloriosus*).

*natya*⁶, que deriva de la paraula *nrit* que significa dansa, ja que si quelcom destacava en ells eren les espectaculars danses dramàtiques.

2.2. Edat Mitjana: teatre hindú i teatre religiós



Escena de la batalla final del *Ramlila*

Els drames Sanskrit representats a l'Índia iniciaren el seu declivi durant el segle X, segle en el que es popularitzà el teatre tradicional i regional, com per exemple el *Yatra* de la regió de Bengala, el *Ramlila*⁷ del Pandesh superior o el *Terukkuttu*⁸ de la zona del Tamil Nadu. Aquest teatre persa mostrava el realisme i la fantasia a través de la música, la

dansa, la narrativa, els diàlegs i una escenografia molt primitiva. La trama era bastant melodramàtica i contenia un humor cru, mentre que les cançons eren molt melodioses i sensacionalistes. És el predecessor clar de l'actual Bollywood.

A Europa, però, el que es desenvolupava eren els joglars i, en general, els comedians itinerants, que intercalaven la narració de les gestes heroiques de cavallers i grans senyors amb actuacions de malabars i acrobàcies i la interpretació de cançons populars, tot i que moltes vegades la recitació dels poemes ja era entonada i acompanyada d'instruments. D'altra banda, hi havia petites companyies d'actors que cantaven i oferien comèdies, avui anomenades de *slapstick*⁹, pels pobles a on passaven.

Durant aquests segles, el llatí havia evolucionat esdevenint nous idiomes i el poble ja no entenia el llatí culte i clàssic conservat únicament a través de l'Església o en àmbits

⁶ *Nāṭya-śāstra* és un antic tractat de les arts dramàtiques (actuació, dansa i música clàssica vocal i instrumental) hindús escrit entre el 400aC i el 200aC i atribuït tradicionalment a Bharatā Muni.

⁷ Representació teatral de la vida del Senyor Ram que acaba amb l'escenificació de la batalla contra el Senyor Ravan durant deu dies. L'obra s'escenifica anualment des de l'inici del període de festes de tardor, el 16 de setembre, fins el dia de la festa del dia Vijayadashami, dia 4 d'octubre, que commemora la victòria i coronació del Senyor Ram.

⁸ Ritual i mitjà d'instrucció social que tracta, entre altres, el tema de les versions de la llengua tàmil segon la epopeia del *Mahabharata* centrant-se en el personatge de Draupado. És una combinació de cant, música, dansa i teatre que destaca per l'increïble vestuari dels actors. Els instruments utilitzats en aquest espectacle són l'harmònica, percussió, mukhavinai (de vent) i platets. Es representa normalment als patis dels temples.

⁹ Instrument de percussió també anomenat fuet, que té un so molt estrident i que utilitzaven per simular cops de bastó. Va ser molt utilitzat en el cinema còmic de mim.

jurídics. Per aquest motiu, si l'Església no s'alimentava de quelcom més que l'escriptura, el poble, majoritàriament analfabet, no entenia l'Evangelí i, per tant, l'entitat religiosa perdia autoritat entre els fidels. Aquesta raó va portar als drames religiosos dels segles XII i XIII com *L'obra d'Herodes* o *L'obra de Daniel*, que ensenyaven la litúrgia. Més tard van sorgir els misteris, que ensenyaven la Bíblia de manera fragmentada. Per representar-los comptaven amb escenaris mòbils que es desplaçaven per la ciutat interpretant episodis concrets amb formes poètiques, diàlegs en prosa i cants litúrgics.

2.3. Renaixement i Barroc: de la *Commedia dell'Arte* a l'Òpera

Cap al segle XVI, les formes de comèdia medievals evolucionaren cap a la *Commedia dell'Arte*. Aquesta nova forma de teatre itinerant era de tradició italiana i, per primer cop en la història i a diferència del teatre de les corts o litúrgic, els integrants de les companyies teatrals eren actors d'ofici, eren el que podem considerar professionals de la comèdia, d'aquí el seu nom, “art de la comèdia”.



Representació de *Commedia dell'Arte*

Especialistes en fer riure i en acrobàcies, les companyies ambulants no interpretaven cap guió, sinó que tenien un argument esquemàtic a partir del qual improvisaven i



Màscara de *Il Dottore*

conduïen l'acció cap a un personatge o final en funció de la resposta del públic. Malgrat no tenir res escrit, sempre tractaven temes quotidians, d'emolicals amorosos i gelosia, acompanyats d'acrobàcies, danses i cants, es dividien en tres actes i tenien una sèrie de personatges arquetips. La gran majoria de personatges masculins portava màscara, mentre que els femenins no.

Alguns dels personatges de la *Commedia dell'Arte* més

cèlebres eren: l'*arlecchino*¹⁰, el *Balanzone* o *il Dottore*¹¹, , *il Capitano*¹², la *Colombina*¹³, la *Flaminia* i el *Flavio* i la *Isabella* i el *Leandro*¹⁴, el *Pantalone*¹⁵, el

¹⁰ És el conegut criat que sempre embolica les coses i que sempre té gana.

¹¹ Personatge seriós i presumtuós, entès en tots els temes.

*Pierrot o Pedrolino*¹⁶, l'*Scaramouche*¹⁷, el *Tartaglia*¹⁸, el *Truffaldino*¹⁹ i el *Zanni*²⁰. Tot i així n'hi havia moltíssims més que podien variar d'una companyia a una altra, fossin pagesos o criats o qualsevol personatge que s'adaptés a les seves necessitats d'improvització.

Contemporàniament al desenvolupament de la *Commedia dell'Arte*, a les petites corts italianes es comencen a escenificar el que es consideren les primeres representacions d'òpera, procedents dels madrigals italians, que eren diàlegs musicats però sense escenificació; els balls de màscares, els ballets cortesans i tots aquells espectacles renaixentistes de la cort que incloïen música, ball i figurants. Tot i això, el fet que més marcà l'origen del nou gènere escènic fou la Camerata florentina o *Camerata de' Bardi*, celebrada a finals del segle XVI al palau de l'aristòcrata florentí Giovanni Bardi. Consistia en una institució acadèmica formada per nobles, savis, filòsofs, poetes i músics que discutien sobre literatura o música. D'aquets debats en sorgir l'objectiu de fer reviure l'estil musical del teatre grec antic i el d'oposar-se a l'estil contrapuntístic²¹ de la música renaixentista. Entre els contertulians també sorgí el dilema de si en les antigues tragèdies gregues només cantava el cor o bé ho feien també els personatges. Vincenzo Galilei defensava que eren els personatges els que cantaven i va convèncer a Jacopo Peri, que pels voltants de 1597 va compondre la considerada primera òpera de la història, *Dafne*, basada en un text de Ottavio Rinuccini, de caràcter pastoral, en la que ja hi constaven les fortes passions, màgia i miracles i estava totalment acompanyada per música.

Amb motiu del casament d'Enric IV de França i Maria de Mèdici, Jacopo Peri i Ottavio Rinuccini van escriure *Eurídice*²², que va ser representada al Palau Pitti de Florència el

¹² Podia ser *Matamoros*, que era un militar fatxenda i ridícul molt similar al *Miles Gloriosus* de Plaute, o bé *Spaventa*, també militar fatxenda però més refinat i culte que l'anterior.

¹³ És la serventa i solia aparellar-se amb l'*arlechino*. És molt pícara i amb un sentit pràctic molt accentuat, amb molta trapelleria i certa malícia.

¹⁴ Són les parelles d'enamorats.

¹⁵ És un mercader vell que competeix amb els joves per aconseguir alguna joveneta. Porta una màscara veneciana.

¹⁶ Originalment era el *zanni*, un servent, però amb el mim Jean-Gaspard Debureau va esdevenir un personatge romàntic.

¹⁷ Forma part del grup dels capitans.

¹⁸ És un vell mig cec i tartamut que fa el paper de notari.

¹⁹ És un criat molt reconegut gràcies a l'obra posterior de Carlo Goldoni *Il servitore di due padroni*.

²⁰ Va ser el servent original i a partir d'ell en van sorgir molts personatges. Es caracteritza pels acudits i acrobàcies.

²¹ Contrapunt: tècnica per compondre música polifònica, és a dir, música en la que s'enllacen més d'una melodia ("nota contra nota", que en cant gregorià s'escriuen amb punts).

²² Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=XYoDLUVGNVg&feature=related>

1600. Però aleshores encara no es coneixia amb el nom d'òpera sinó que per referir-se al gènere solien utilitzar denominacions com *dramma per musica* o *favola in music* i no és fins a l'inici del Barroc, a mitjans del segle XVII, que rep el nom d'òpera. Aquest nou gènere va evolucionant passant per figures com Claudio Monteverdi²³, i mescla elements tràgics i sensibles amb d'altres de còmics procedents de la popular *Commedia dell'Arte*, que havia estat censurada per les monarquies d'Espanya i França, ja que intentaven reglamentar la forma teatral perquè s'havia popularitzat i expandit de forma extraordinària per tot Europa. Aquestes mesures preses pels governs, però, no pogueren evitar que autors com Molière o Marivaux s'inspirassin amb els seus personatges un segle més tard. A més, Carlo Goldoni, durant el segle XVIII va modificar l'estructura original de la *Commedia* obligant als actors a interpretar un guió escrit i va anar eliminant poc a poc les màscares transformant-la així en una comèdia de caràcters dirigida a satisfer els gustos de la burgesia mercantil. A més, el personatge de l'*arlecchino* va anar evolucionant i, tot i que mantenia la mateixa funció dins la companyia, es va anar modificant fins a passar a esdevenir el famós "clown", que va portar a l'anomenada *Opera buffa*²⁴, un nou gènere teatral originat a Nàpols durant la primera part del segle XVIII i que no era res més que una òpera còmica que es va estendre ràpidament per les zones més populars de Roma i del nord d'Itàlia.

D'altra banda, a Anglaterra es representaven obres isabelines i jacobines que incloïen música al llarg de la funció, sovint instrumentada amb orgues, violes, llaüts i gaites. Les grans tragèdies solien estar interrompudes per una peça musical, generalment breu i es creu que derivada de l'*intermezzo*²⁵ italià, que servia per acompanyar els grans balls i, en alguns casos, eren seguides de bromes o d'un *afterpiece*, que consistia en un diàleg escandalós que introduïa cançons populars i que, més tard, desenvoluparia l'òpera de balada, un subgènere derivat de l'òpera seria en forma de parodia que consistia en un diàleg parlat alternat amb cançons conegudes tant operístiques com folklòriques o populars.

També es desenvolupen les conegudes Mascarades, que no eren res més que espectacles de la cort privats que disposaven de capital per pagar bon vestuari i escenografia. En

²³ Compositor amb obres com *L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria* o *L'incoronazione di Poppea*.

²⁴ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=6YUjsLFGLts>

²⁵ Significa interludi i és una òpera còmica breu, d'argument realista situada en un ambient popular i que es representava entre actes d'una òpera seria. Destacà durant el segle XVIII a Nàpols gràcies a Pergolesi.



Simulació d'una escena de Mascarada

elles, les protagonistes eren les màscares que interpretaven i ballaven cançons. En alguns casos eren espectacles per elles mateixes sinó que eren seccions musicades dins d'obres cantades, com feia per exemple Shakespeare, i que posteriorment evolucionarien també cap a la òpera anglesa. A França passà quelcom semblant

amb les obres de Molière, conegut per exemple per *El malalt imaginari*, i la música de Jean Baptiste Lully, tot i que eren de caire més tradicional.

2.4. Els segles XVIII i XIX: inicis de la comèdia musical

Amb l'entrada al nou segle, a Gran Bretanya, França i Alemanya es popularitzen les òperes balladístiques i les òperes còmiques. Mentre que les primeres estaven escrites a partir de cançons populars, les segones tenien arguments romàntics i partitures originals. Però quedaren en segon terme durant el segle XIX, època en la que apareixen els primers vodevils²⁶, el *music hall*²⁷ anglès, el melodrama i el burlesc²⁸. En aquesta època el districte de West End de Londres ja concentrava bona part dels espectacles teatrals. A l'altra banda de l'Atlàntic, en canvi, la producció teatral no va despertar-se fins a la formació d'una companyia de 12 actors duta a terme per l'empresari teatral londinenc William Hallan i el seu germà Lewis, que fundaren inicialment un teatre a Virgínia i posteriorment es traslladaren a Nova York per interpretar òperes de balada i farses. De fet, és en terres americanes que es cultiva l'*extravaganza*, un espectacle musical amb elements del burlesc, la pantomima, el *music hall*, la paròdia, el circ i el cabaret amb un estil i una estructura totalment lliure. A partir d'aquest moment, tant Londres com Nova York comencen a produir espectacles de gran èxit (tot i que els americans no tenien tanta nomenada fins a l'arribada del "musical burleta"). Havia començat l'era de la comèdia musical.

²⁶ Del francès *vaudeville*. Comèdia lleugera basada en situacions equívokes i frívoles

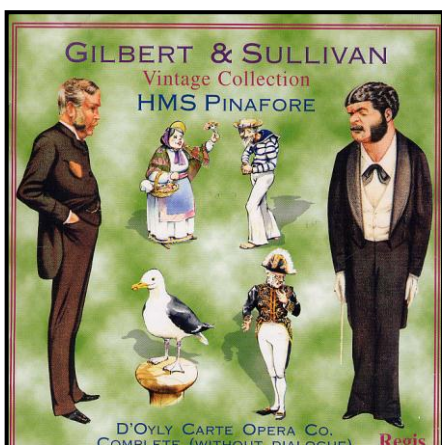
²⁷ Espectacle popular anglès que uneix la cançó popular, la comèdia i el ball.

²⁸ Del francès *burlesque*. Històries de paròdia sorgides de la *Commedia dell'Arte* i que sovint eren sàtires que pretenien incomodar el públic.

El 12 de setembre de 1866 s'entrena a Nova York *The Black Crook*, que es considera el primer musical, és a dir, obra teatral en la que la música original i les coreografies ajuden a explicar la història. Va obtenir un èxit impressionant mantenint-se en cartellera durant 474 funcions, malgrat durar cinc hores i mitja. El primer espectacle però que es va designar ell mateix com a comèdia musical fou *The Black Domino/Between You, Me and the Post*.

Mentre a París el nou gènere de la revista²⁹ omplia les sales, a Londres, el *music hall* i les adaptacions d'operetes franceses i el burlesc encara omplien els teatres però no impediren el sorgiment de German Reed Entertainments³⁰, una companyia que considerava que els espectacles que es produïen no eren gaire dignes i iniciar una nova manera de fer teatre musical respectable i per a tots els públics, és a dir, familiar.

En aquest moment, a més, es produí un avenç social molt important que reduïa considerablement la pobresa als carrers de Londres i Nova York, millorava la il·luminació dels carrers i també els mitjans de transport i això va fer més segur circular per les ciutats de nit, fet que es va reflectir directament en l'increment d'espectadors de teatre. Totes aquestes noves comoditats van permetre el desenvolupament del musical modern, les obres del qual es mantenien molt més temps en cartellera i aportaven més beneficis, per tant, com que augmentaren el capital també milloraren la qualitat de les



Portada de Gilbert & Sullivan

produccions. La primera d'aquestes obres fou *Our Boys*, estrenada a Londres el 1875.

Pocs anys després els deixebles de German Reed Entertainment, Gilbert & Sullivan³¹, iniciaren els primers grans èxits del teatre musical. Es tractava de 14 òperes còmiques estrenades a Londres com *HMS Pinafore*³² (1878 al West End i 1879 a Broadway), *The Pirates of Penzance* (1879) o *The Mikado*

²⁹ Espectacle teatral que combina música, ball i escenes humorístiques o satíriques breus i que està protagonitzat majoritàriament per dones que exhibeixen el seu cos mentre actuen. En anglès i francès rep el nom de *revue*.

³⁰ Empresa teatral fundada per Thomas German Reed i la seva dona Priscilla Reed née Horton durant l'època Victoriana I que tenia per successors Gilbert & Sullivan.

³¹ El lletrista W.S. Gilbert es va associar amb el compositor Arthur Sullivan i van escriure catorze òperes que explicaven "un món al revés" entre 1871 i 1896.

³² Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=pCHy0XXHknw>

(1885). Entre totes les operetes destaca especialment *HMS Pinafore*, en la que les brillants melidoes i orquestracions de Sullivan i la lletra i els diàlegs de Gilbert van canviar la concepció de l'opereta coneguda fins aleshores. Amb aquesta obra s'augmenten el nombre de números musicats i apareix una integritat artística completa. Cal dir però que a Amèrica hi havia dos espectacles picarescos que competien a un nivell semblant a l'opereta de Gilbert & Sullivan, *Evangeline* (1874) de Goodwin i Pice i *Adonis*³³ (1884) de Gill. Aquesta competència únicament americana s'explica per la diferència de gustos entre el públic anglès, d'un humor molt propi, i el públic americà, amant encara del riure fàcil i la carn destapada. El 1886 sorgeix un altre gran èxit, *Dorothy*, escrit per Alfred Cellier i B.C. Stephenson, exportat també a Broadway.

A finals ja del segle XIX, a Broadway, Edward Harrigan i Tony Hart produïren i protagonitzaren musicals creats a partir dels espectacles picarescos que canviaren el concepte de les comèdies musicals. Les seves obres eren enginyoses peces curtes de vodevil, amb lletres i diàlegs musicats per David Braham, sogre de Harrigan. Tot i això, Harrigan volia crear obres còmiques molt més realistes però que a partir de la intercalació de cançons poguessin suavitzar la crueltat del món que reflectien. Així doncs, comencen a escriure una sèrie d'obres, d'unes dues hores i mitja de durada, protagonitzades per una família, els Mulligan. La primera de les seves aventures fou *The Mulligan Guard's Picnic* (1878), amb un llibret escrit pel mateix Harrigan i musicat per David Braham. No va ser però fins els 1879 amb *The Mulligan Guard's Ball* que se'ls va reconèixer el treball i van obtenir un gran èxit. Aquestes obres allunyaven els musicals del vodevil i del burlesc basant-los amb personatges de classe baixa i situacions quotidianes per acostar-los al públic ja que, tal com deia el mateix Harrigan "el riure i les llàgrimes han de ser les parts components" de tot espectacle. A més, donava prestigi a l'obra el fet que enlloc d'estar protagonitzat per dones dels espectacles de revista, dones de poca reputació, com era habitual, disposessin de sopranos i contralts de qualitat.

A Broadway, l'obra produïda enterament que més temps va passar en cartellera fou *A Trip to Chinatown* (1890), de Charles Hoyt i música de Percy Gaunt, que estava

³³ Obra musical picaresca que fugia de la realitat de manera despreocupada. Destacava la joventut aparentment innocent i alegre però amb un rerefons sarcàstic. Va trencar amb el concepte d'espectacle picaresc, et que permetia que anys més tard apareguessin els sainets d'Edward Harrigan.

interpretada per afroamericans i que competien amb les operetes de Gilbert & Sullivan i els sainets de Harrigan. Tot i això, *A Trip to Chinatown* es considera més una farsa amb música que no pas una comèdia musical ja que els seus personatges són molt ridículs i els acudits massa familiars.

George Edwardes, fins aleshores director del Savoy Theatre, va passar a la direcció del Gaiety Theatre, ja que s'havia adonat que el públic, la nova societat, buscava nous espectacles, a l'estil de les òperes saboianes, amb sàtira absurda, política i intel·lectual. Així doncs, amb l'obra *In town* (1812) va trobar un estil que complia els seus requisits. A partir d'aquí sorgeixen les primeres comèdies musicals modernes, obres familiars amb cançons populars i arguments romàntics basats en una noia pobra que s'enamora d'un aristòcrata i aconsegueix el seu amor després de moltes dificultats. Conservaven d'una banda trets de l'òpera còmica i de l'altra elements típics del burlesc. Es desenvolupaven en l'ambient domèstic del moment, amb uns diàlegs i lletres escrits en llenguatge col·loquial i una música menys lírica que dotaven l'escena d'un aire més cínic. Una de les més famoses és *Gaiety Girl*, nom que també rebien les noies del cor (*chorus*) estrenada 1893 i aquest èxit va fer que ràpidament s'imités el gènere a la resta de teatres londinencs i s'exportés la comèdia musical edwardiana³⁴ fins a Amèrica. Destaca l'obra *Florodora* (1900), protagonitzada per noies precioses vestides amb elegància i carregades de joies, fet que atreia un públic constant i masculí.



George Edwardes i les *Gaiety Girls* caracteritzades per l'espectacle *Geisha*, estrenat el 1860

³⁴ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=i1y0ZNi-6wM>

2.5. Segle XX: l'apogeu del gènere musical

2.5.1. La Primera Guerra Mundial, Herbert i el jazz

Després d'aquest breu període d'èxit de l'òpera còmica britànica impulsada per Gilbert & Sullivan i George Edwardes, a principis del nou segle es recuperen les operetes. No només s'estrenen adaptacions de les franceses, sinó que Victor Herbert, igual com Franz Lehár i Oscar Straus, en componen de noves. Les composicions de Herbert, a part de ser les més populars, destaquen per incloure tant obres musicals modernes com altres de l'estil de les operetes. Al mateix temps, un grup de compositors i llibretistes britànics i americans com Jerome Kern comencen a elaborar unes operetes amb la única finalitat d'entretenir. Així doncs, aquest gènere va entrar en una competència amb les comèdies musicals d'Edwardes, que el van portar al triomf ja que, en temps d'una Primera Guerra Mundial, el que buscava el públic era diversió i evadir-se de la realitat. Alguns exemples clars són *Irene* o *Chu Chin Chow*, igual com també les revistes populars com *The Bing Boys Are Here*³⁵. Aquestes noves operetes van ser inspiració dels compositors de la generació dels anys 20 i 30, entre els quals destaquen Irving Berlin o George Gershwin.

És l'època de George M. Cohan i dels èxits internacionals del grup de productors musicals novaiorquins Tin Pan Alley, que van dominar la música popular dels Estats Units. Cohan va introduir les cançons parlades i els balls excèntrics i abundants. Per l'artista, l'obra no era el més important i sempre dotava les peces de molt patriotisme. Destaquen obres com *The Governor's Son* (1901), *Little Johnny Jones*³⁶ (1904) o *50 Miles from Boston* (1908). En elles i conviuen acudits i tocs picarescos amb l'elegància i la subtileza i assumptes polítics i socials amb complicacions romàntiques, de manera que l'espectacle atreïa tant públic de classe mitjana com públic burgès.

En aquell moment hi havia molta producció de comèdia musical a Chicago, i entre 1904 i 1910, Adams i Hough escrivien el llibret i les lletres musicades per Howard d'una dotzena de comèdies musicals molt exitoses, entre les quals destaca *The Time, the Place and the Girl*. També es produeix la incorporació al gènere dels dos estils que

³⁵ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=o0nAwFtfbiY>

³⁶ Veure enllaç (s'aprecia la cançó parlada): <http://www.youtube.com/watch?v=Zb69JHm1XP4>

revolucionaren la música del moment: el *ragtime*³⁷ i el *jazz*. D'altra banda, els Shubert Brothers³⁸ comencen a controlar els teatres de Broadway.

2.5.2. *Show Boat* i la nova competència: el cinema

L'aparició del cinema va representar un desafiament pel gènere teatral ja que, si bé durant la primera dècada havia estat cinema mut, durant els anys 20 aconsegueixen sincronitzar-hi so i era una amenaça pel gènere del directe. El musical però, va recórrer



Espectacle de teatre de revista

de nou al vodevil i al *music hall*, potenciant així l'espectacularitat escènica per damunt de l'argument i emfatitzant la música i el ball per damunt del text.

Durant els Bojos Anys 20, doncs, el teatre dels Estats Units brilla sobretot pels seus espectacles de revista amb una trama simple.

Aquests espectacles però, van destacar per la gran popularitat que van agafar les seves cançons d'autors com George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern o Richard Rodgers, i algunes de les seves estrelles, com l'actriu Marilyn Miller o el duet Ginger Rogers i Fred Astaire van convertir-se en autèntics mites. Destaquen les espectaculars produccions broadwaianes de Florenz Ziegfeld, famoses pels seus decorats i vestuaris però que no tenien un lligam molt lleuger entre els números musicals. A Londres, la situació era similar. Les *Aldwych Farces*³⁹ obtenien èxit a tots els teatres. El fet que fos aquests tipus i no altres els que posessin al capdavant d'èxits musicals en directe va provocar un augment dels costos de producció d'un musical, és a dir, muntar un musical era cada vegada més car.

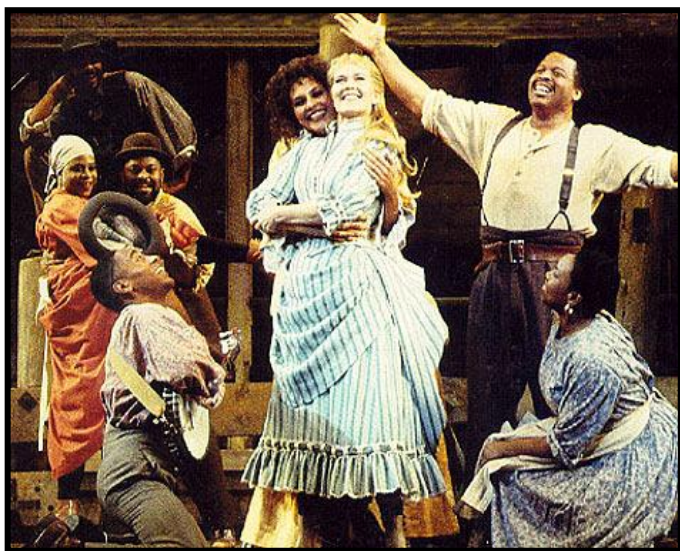
³⁷ Sorgit als voltants de 1875 va ser sobretot una especialitat de pianistes, tot i que era interpretat amb qualsevol instrument de la *jazz band*. És una música de procedència europea amb influència africana i estava interpretada sobretot per criolls de Nova Orleans. A diferència del *jazz*, exclouen la improvisació i estaven totalment escrits. Destaca l'estil *stride*, amb unes accentuacions rítmiques molt pròpies i una independència de les mans sobre el piano que introduïa variacions melòdiques. Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=fPmruHc4S9Q>

³⁸ Lee (1871-1953), Sam S. (1878-1905) i Jacob J. (1880-1963) eren productors i màners de teatre amb inicis en companyies ambulants però que el 1900 van començar a dirigir l'Square Theatre de Nova York. Van produir espectacles d'opereta i musicals i obres teatrals entre 1930 i 1940.

³⁹ Conjunt d'espectacles de teatre de revista estrenats a l'Aldwych Theatre dirigits per Ben Travers. Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=pwy5eMOdIK0>

Tot i que la revista fos l'estil musical predominant, durant els anys 20 també es cultivaren altres gèneres com les operetes populars de Noel Coward a Londres i, de fet, és un d'aquests gèneres alternatius el que marca un abans i un després en el món del musical. L'opereta *Show Boat*⁴⁰, estrenada el 27 de desembre de 1927, i el conjunt d'obres compostes per Victor Herbert⁴¹ fusionen per primera vegada el llibret i la partitura. És a partir d'aquest moment que es pot parlar d'un gènere complet, diferent a les comèdies musicals. Les cançons i els números de ball passen a formar part de la trama, és a dir, sense ells l'obra no té sentit. Tots els elements que intervenen en un espectacle musical a partir d'aquest moment apareixen completament units i dependents els uns dels altres.

Show Boat combinava doncs una escenografia extravagant i uns vestits clàssics amb un argument seriós que integrava dansa, cançó i text en una producció espectacular. Produït per Florenz Ziegfeld, Jr., amb música de Jerome Kern i llibret i lletres d'Oscar Hammerstein II i P. G. Wodehouse era una obra basada amb una exitosa novel·la d'Edna Ferber. La història passa a bord d'un vaixell (d'aquí el títol *Show Boat*) anomenat "Cotton Blossom", propietat del capità Andy Hawks i la seva esposa Parthy



Escena del musical *Show Boat*

Ann. El matrimoni té una filla, Magnolia. La cantant principal del vaixell és la Julie, una noia mulata que s'enamora del cantant principal, l'Steve, i es casen, fet que provoca que els despatxin i siguin substituïts per Magnolia i l'atractiu Gaylord Ravenal, jugador de mena. Igual que els anteriors cantant s'acaben enamorant i se'n van a viure a Chicago, on tenen una filla, la Kim. Però el vici de

Gaylord torna a sortir i l'home s'arruïna i abandona la dona i la filla. Així doncs, Magnolia es veu obligada a treballar de nou com a cantant al Trocadero Café. Anys més

⁴⁰ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=Y5owzfuvE2k>

⁴¹ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=dyhf2m-VywE>

tard, Kim es convertirà en la cantant principal de “Cotton Blossom” reunint de nou tota la família.

Cal destacar que amb *Show Boat* apareix per primera vegada un musical que no té un final feliç en la relació amorosa i que, a través de la Julie i l’Steve es representa la miscel·lània matrimonial. A més, trenca amb la comèdia musical tradicional pel fet que comença amb un cor femení. Amb aquest seguit d’innovacions, *Show Boat* va començar una nova tendència d’entreteniment musical que va influenciar en obres posteriors com *Oklahoma!*, *South Pacific*, *Carmen Jones* o *Carousel*. També destaca pel fet que no va ser recordada únicament per un tema principal sinó que totes les cançons, com “Ol’ Man River”, “Make Believe”, “Why Do I Love You” o “Can’t Help Lovin’ Dat Man” van ser realment conegudes.

El coratge que *Show Boat* va donar als empresaris de teatre musical va frenar-se amb l’inici de la Gran Depressió, que va reduir molt considerablement el públic ja que poca gent podia permetre’s invertir en l’entreteniment i, si podien, en molts casos optaven pel cinema perquè era molt més econòmic. No obstant, la mundial crisi econòmica no frenar del tot la producció de musicals, que van apostar per reduir els nombre de funcions però seguir amb l’exitós estil marcat per Hammerstein II i Jerome Kern. Així doncs, inicien una sèrie d’espectacles amb música de George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Kurt Weill o Richard Rodgers⁴², protagonitzats per Fred Astaire, Marilyn Miller i, per primera vegada, una actriu afroamericana, Ethel Walters. En alguns casos, com per exemple en les direccions d’Orson Welles o les obres de Kurt Weill es va optar per utilitzar el musical com a via de la sàtira política. És de fet aquesta decantació cap a la sàtira política, juntament amb la sofisticació musical dels compositors del moment i els diàlegs naturalistes de George Abbott, que permet l’ampliació del concepte musical més enllà de l’opereta sentimental i les noies del teatre de revista.

⁴² Compositors que triomfen amb obres com *Of Thee I Sing* (1931) de Gershwin, *Anything Goes* (1934) de Porter, *As Thousands Cheer* (1933) de Berlin (veure enllaç *Puttin’ on the Ritz* protagonitzat per Fred Astaire: <http://www.youtube.com/watch?v=K6XUEE6Pxhk&feature=related>), *Knickerbocker Holiday* (1938) de Weill (veure enllaç *Surabaya Johnny*: http://www.youtube.com/watch?v=1IrD_C44f7k&feature=related) o bé *I’d Rather Be Right* (1937) de Rodgers.

2.5.3. L'Edat d'or del teatre musical

2.5.3.1. Els anys 40: *Oklahoma!*

Durant els anys 40, l'economia s'anava recuperant i els compositors de la dècada anterior seguien produint èxits el primer dels quals fou *Panama Hattie* (1940), amb llibret de Buddy deSylva i Herbert Fields i música i lletres de Cole Porter. Però la revolució musical iniciada amb *Show Boat* arriba al màxim exponent el 31 de març de 1943 al St. James Theatre de Broadway, on s'estrenà per primera vegada l'èxit *Oklahoma!*⁴³, amb música de Rodgers i lletra i llibret de Hammerstein. L'obra integrava tots els elements propis del gènere musical però, a més, comptava amb una trama cohesionada, cançons coherents amb l'acció dramàtica i l'ús de ball per desenvolupar els personatges i no només per donar espectacularitat i fer sortir noies a l'escenari. Les coreografies ideades per Agnes de Mille no es limitaven únicament a grans balls, sinó també a moviments diaris que atorgaven realisme i expressivitat al caràcter dels personatges. Així doncs, *Oklahoma!* va donar l'espectacularitat de l'obra a la qualitat



Rodgers, al piano, i Hammerstein II

del treball precís i no pas al nombre de membres del cor i del cos de ball com es feia fins aleshores.⁴⁴

Posteriorment al seu gran èxit, Rodgers i Hammerstein II continuaren contribuint al gènere amb nous títols tant cèlebres com *Carousel* (1945), *South Pacific*⁴⁵ (1949), *The King and I* (1951) o, el ser darrer treball i també

increïblement reconegut, *The Sound of Music*⁴⁶ (1959). D'entre elles cal destacar *South Pacific* (1949), guanyador de molts premis. La clau del seu èxit rau en el romanticisme de la història, l'excel·lent llibret, la qualitat de les partitures i l'alt nivell del repartiment

⁴³ Veure enllaç: http://www.youtube.com/watch?v=_C6J9gij5SQ&NR=1&feature=fvwp

⁴⁴ Aquest musical apareix més ampliat en l'apartat pròpiament anomenat *Oklahoma!*, dins dels musicals que revolucionaren el gènere.

⁴⁵ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=CQKccWMdv1Q&feature=related>

⁴⁶ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=tkIBerEFJHU&feature=fvww>

artístic. L'argument de l'obra està basat amb el guanyador del Pulitzer del 1947 *Tales of the South Pacific*, de James Michener, que explica diferents històries de soldats a les Illes Noves Híbrides i a Nova Guinea. Aquest fet va dotar l'obra de molt realisme.

El musical narra la història d'amor d'una infermera d'Arkansas, Ensign Nellie Forsbush, i el marina francès Emile de Becque. L'home havia viscut amb una dona de la Polinèsia amb qui tenia dos fills i que havia mort feia un temps. A més, la seva història s'entrellaça amb una segona trama també romàntica en la que Bloody Mary aconsegueix que la seva filla Liat i l'atractiu Lieutenant Cable s'enamoren. Però Nellie s'adona que de Becque ha de viure a la Polinèsia i Cable veu que la seva família mai no acceptarà a Liat per motiu racials. La història té un final tràgic en el que mor Lieutenant Cable. Així doncs, es pot considerar que *South Pacific* distingeix dels seus predecessors d'una banda perquè les noies que hi apareixen són molt convencionals i no van ser escollides pel seu físic espectacular, i d'altra banda, per l'absència de coreografies.

El 1945 es recupera l'exitosa opereta *The Red Mill* de Victor Herbert, amb lletres i llibret de Henry Blossom. Havia estat estrenada el 1906 però és el 1945 quan els crítics atribueixen a Herbert i a l'anterior influència de Sullivan la creació de l'òpera lleugera americana, ja que van aconseguir que les seves cançons es mantinguessin líders en emissores de ràdio, s'enregistressin o s'utilitzessin en produccions amateurs però que, al mateix temps, necessitessin veus treballades tècnicament per poder entonar-les.

Irving Berlin s'inspira amb el recent èxit de Rodgers i Hammerstein per escriure, el 1946, *Annie Get Your Gun*⁴⁷, obra que unia les noves tècniques del musical, especialment l'argument complex, amb les antigues, de manera que la trama no entra en política i emfatitza la part musical. En aquest moment també es fa una primera adaptació al gènere musical d'una comèdia de Shakespeare, *La feréstega domada*, en el musical de Cole Porter *Kiss Me, Kate*⁴⁸ (1948), amb un llibret de Bella i Samuel Spewack que narra una història amb un triangle amorós com a estructura principal.

⁴⁷ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=JY7Hh5PzELo>

⁴⁸ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=VnFzpBicjIk&feature=related>

A part d'*Oklahoma!*, la Segona Guerra Mundial també va marcar el gènere del teatre musical amb obres com *On the Town*⁴⁹ (1944), escrita per Betty Comden i Adolph Green i amb música de Leonard Bernstein. Cal destacar que Metro-Goldwyn-Mayer comença a fer les versions cinematogràfiques que llencen a la fama Judy Garland.

2.5.3.2. Els anys 50: l'*off-Broadway* i *West Side Story*

A inicis dels anys 50 apareixen nous autors de musicals, com Frank Loesser i Abe Burrows amb la seva obra *Guys and Dolls* (1950), *Wonderful Town* (1953), o bé Lerner i Loewe amb *My fair lady*⁵⁰ (1956) que, a part de popularitzar la jove actriu Julie Andrews va ser el rècord de cartellera durant molts anys, un total de 2.717 funcions. El seu èxit té molt a veure amb les brillants lletres de Lerner i amb l'espectacularitat tant escenogràfica com de vestuari que presentava el musical. A més, la història, molt semblant a la Ventafocs, venia molt. També és durant aquests anys que es fan les primeres adaptacions cinematogràfiques de Hollywood dels musicals més exitosos i que es van trencar motlles amb els musicals de petit format de l'*off-Broadway* amb obres del mateix Jerome Kern, com *Leave it to Jane*.

Mantenint el gran format, però, neix el popular *West Side Story* (1957)⁵¹, amb música de Leonard Bernstein i lletres del novell Stephen Sondheim, en el que el llibret d'Arthur Laurents transformava els Montagut i els Capulet del *Romeu i Julieta* de Shakespeare amb els Jets i els Sharks, i canviava la vella ciutat de Verona amb el Nova York del moment. Tot i que els crítics la van aclamar, no va tenir un èxit destacat amb el públic fins a la versió cinematogràfica de 1961, mentre que altres obres com *The Music Man*⁵² (1957), de Meredith Willson, van arrasar. La seva història, basada amb una de Willson i Lacey, està protagonitzada per Harold Hill, un director de banda i estafador de qui s'enamora la jove Mariana. L'espectacle va guanyar cinc premis Tony, incloent-hi el millor musical. En el mateix any arriba el musical de Bernstein *Candide*⁵³, basat amb la novel·la de Voltaire.

⁴⁹ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=JGa7rnRNVPk>

⁵⁰ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=YEcX9gNVg1U&feature=related>

⁵¹ El musical apareix més explicat en l'apartat anomenat amb el seu mateix nom, dins dels musicals que van revolucionar el gènere. Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=1QS7wWzwak4>

⁵² Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=hC2nFFu-mj4&feature=related>

⁵³ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=aVsLMxam2II&feature=related>

El 1959 s'estrena per primer cop *Gypsy*⁵⁴, amb llibret de Laurents i lletres de Sondheim i amb música de Jule Styne basat en l'autobiografia de Gypsy Rose Lee, una valenta cantant que havia d'alimentar les seves filles. En la història s'hi barreja esperit de superació, amor i el sentit de la família. Apareix també *The Sound of Music*, l'últim èxit de Rodgers i Hammerstein, que va guanyar el Premi Tony al Millor Musical i sis anys més tard, igual que *My Fair Lady* (coneguda versió protagonitzada per Audrey Hepburn), va veure estrenada la seva versió cinematogràfica protagonitzada per Julie Andrews i Christopher Plummer. Basada amb l'obra *The Trapp Family Singers* de Maria Augusta Trapp, Howard Lindsay i Russel Crouse van escriure un llibret que emfatitzava el sentiment i reflectia la invasió Nazi al mateix temps. L'obra té cançons tant conegudes com "The Sound of Music", "Do Re Mi" o "Edelweiss".



Escena de *The Sound of Music*

2.5.3.3. Els anys 60: Sondheim i Herman

Al 1960 s'estrena a l'off-Broadway l'exitós *The Fantasticks*, confirmant així la potència de petit format del gènere, i seguit d'altres obres, també de Harvey Schmidt i Tom Jones, com *I Do! I Do!*. Sorgeixen també durant aquesta dècada èxits com el famós *Cabaret* (1966), amb música de John Kander, lletres de Fred Ebb i llibret de Joe Masteroff.

El 1962, d'altra banda, s'estrena *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*⁵⁵, compost per Stephen Sondheim i amb un llibret de Burt Shevelove i Larry Gelbart basat en les comèdies de Plaute i pensat especialment per fer riure al públic però sense caure en un humor estúpid. El nou compositor no va obtenir un èxit immediat ja que trencava amb els arguments típics romàntics dels musicals i presentava unes lletres molt sofisticades i una música increïblement complexa. Tot i així, va anar agafant popularitat durant la dècada dels 70 amb musicals com *A Little Night Music*, que incloïa el tema

⁵⁴ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=tYGMguS2dD8&feature=related>

⁵⁵ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=ZLkYhOMm35g>

“Send in the clowns” o *Sweeney Todd*, protagonitzat per la famosa actriu Angela Lansbury.

També comença a destacar Jerry Herman amb obres com *Milk and Honey* (1961), *Hello, Dolly!*⁵⁶ (1964), o *Mame* (1966), que utilitzava, com era freqüent durant l’etapa durada del gènere, els seus musicals per tractar els temes socials coetanis, és a dir, les històries els servien per parlar del judaisme i els seus costums, conflictes entre bandes urbanes, la tolerància racial (de fet, el teatre musical va ser dels primers en barrejar blancs i negres en els seus repartiments), l’homosexualitat o conflictes mundials com la Guerra del Vietnam.

A part d’aquests dos compositors també trobem altres musicals que es fan pas entre grans èxits, com per exemple *Oliver!*⁵⁷ (1963), en el que Lionel Bart va escriure el llibret, les lletres i la música que van convertir en musical la famosa obra de Charles Dickens *Oliver Twist*, *Funny Girl* (1964), protagonitzat per Barbra Streisand, *Man of La Manxa* (1965), que narrava les aventures del Quixot de Cervantes i que va ser molt ben rebut a les taquilles, una primera versió del famós *Cabaret*⁵⁸ (1966) sense està protagonitzat encara per Liza Minelli, o *Fiddler on the Roof* (1967), basat amb el conte *Tevye i la seves filles* de Sholom Aleichem.

Amb l’arribada de la música rock, els espectacles del gènere comencen a modificar la seva banda sonora cap a les noves tendències musicals, tret característic de les obres dels anys 70. En aquest àmbit destaca el musical *Hair*⁵⁹, estrenat a l’off-Broadway el 1967 amb música de Galt MacDermot i llibret de James Rado i Gerome Ragni. El musical va significar l’arribada del moviment hippy als escenaris juntament amb el liberalisme i el nu.

2.5.4. Els musicals rock i els musicals de misteri

Amb els anys 70 van entrar també els musicals rock, introduïts pel primer èxit *Hair*, apareix *Company* (1970) de Sondheim, l’òpera rock *Jesus Christ Superstar*⁶⁰ (1971),

⁵⁶ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=pAuitCr-omA>

⁵⁷ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=ey0D53Dxl3M>

⁵⁸ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=ptAdY1D53c0>

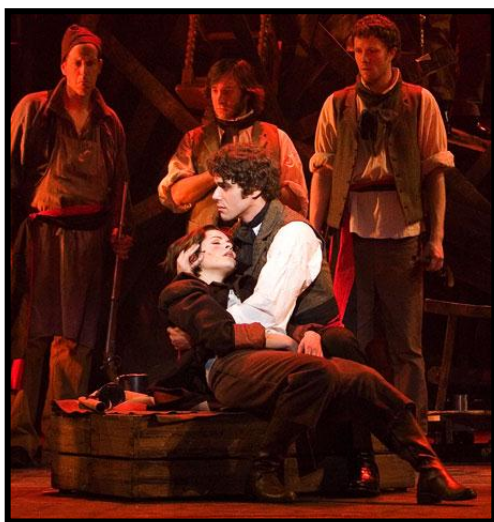
⁵⁹ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=xPLg5gA-9ck&feature=related>

⁶⁰ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=BYcOryjkJVE&feature=related>

primera obra del famós compositor anglès Andrew Lloyd Webber i lletres de Tim Rice, o altres com *Godspell*, estrenada a l'off-Broadway el 1971 amb música de Schwartz i John-Michael. Molts d'aquests espectacles s'estrenaven gairebé simultàniament en directe i a la gran pantalla i anaven incorporant nous gèneres i estils al musical, sobretot en petit format.

L'any 1972 apareix la bomba de Jim Jacobs i Warren Casey, el musical *Grease*⁶¹, que reflectia el món dels adolescents de l'època d'Elvis Prestley, James Dean o Sandra Dee i del qual la posterior pel·lícula (1978) protagonitzada per John Travolta i Olivia Newton-Jones acabaria de donar-li la fama que encara conserva avui en dia.

El 1975 s'estrenà un dels grans èxits del gènere: *A Chorus Line*, amb música de Marvin Hamlisch i lletres de Edward Kleban. El seu llibret, escrit per James Kirkwood Jr. i Nick Dante, va ser concebut a partir dels assaigs de Gypsy i s'endugué el Premi Tony i el Premi Pulitzer. També és en aquesta època que, després del gran èxit de *Cabaret*, John Kander i Fred Ebb tornen a treballar junts amb *Chicago* (1975), reflectint a partir de les tècniques del vodevil l'època de la Llei Seca. El musical comença a utilitzar-se per reflectir biografies com *Nine* (1982) de Maury Yeston o *Evita*⁶² (1979) Webber.



Escena de *Les misérables*

Entre els anys 70 i els 80 també sorgeixen els musicals misteriosos o dramàtics que tenen com a precursor el *Sweeney Todd*⁶³ (1979) de Sondheim. Aquest nou gènere musical va tenir gran èxit i destaquen grans obres com *Les Misérables*⁶⁴ (1987) o *Miss Saigon*⁶⁵ (1991), amb música de Schönberg i llibret de Boubil i Schönberg, o *The Phantom of the Opera*⁶⁶ (1988), amb música de Webber i llibret del mateix compositor juntament amb Stilgoe, tot ells amb efectes espectaculars i unes partitures i

⁶¹ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=FpJUr007uY&feature=related>

⁶² Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=4Spy3Nd2D6w>

⁶³ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=U0XtHPL3A7M>

⁶⁴ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=loNQBxZalcA>

⁶⁵ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=xEA-7HiAT5g&feature=related>

⁶⁶ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=n5dhyiqhR7Y>

trames profundes i complexes, ja que la majoria estaven basats en novel·les o òperes ja existents. Són els anomenats mega-musicals.

També durant els anys vuitanta sorgeix una sensibilitat realista enfront als problemes socials dels moments. És el cas del musical *Fame*⁶⁷, que havia estat estrenat primer cinematogràficament (1980) i després se n'havia fet el musical (1988), amb música de Margoshes i llibret de José Fernández.

2.5.5. Els musicals-pop i la factoria Disney

En les dècades dels 80 i els 90 sorgeixen una sèrie de musicals clarament influenciats per la música pop però conservant el rock i de repartiments molt nombrosos que succeeixen l'espectacularitat dels musicals de misteri. Alguns d'aquests exemples són els musicals de Webber *Cats*⁶⁸ (1982), basat en poemes de T. S. Eliot protagonitzat per Elaine Paige, *Starlight Express* (1984), interpretada patinant sobre gel o *Sunset Boulevard*⁶⁹ (1994), també de Webber. Dos anys més tard s'estrena *Rent* (1996), basada amb l'òpera *La Bohème* i té un llibret, lletra i música de Larson.

A finals dels anys 80 i durant els anys noranta, la Walt Disney Company comença a produir un conjunt de pel·lícules animades amb moltes cançons d'alta qualitat, com és el cas de *The Little Mermaid*⁷⁰ (1989, traduïda com *La Sirenetta*), *Beauty and the Beast* (1991, traduïda com *La Bella i la Bèstia*), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (1996, traduïda com *El geperut de Notre Dame*) o *Hercules* (1997), totes elles d'Alan Menken. Elton John també compon per la factoria Disney *The Lion King*⁷¹ (1994, traduïda com *El rei Lleó*), igual com Phil Collins compon *Tarzan* (1999). Aquestes pel·lícules, igual que *Mary Poppins* (1964) dels germans Sherman o *Aida* (2000) d'Elton John, s'han adaptat al directe posteriorment de l'animació.

Tots els musicals que es produïen durant els anys 80 i 90, però, tenien elevats pressupostos i per aquest motiu sorgeixen una sèrie d'espectacles de l'off-Broadway i

⁶⁷ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=MW25UXhZen8&feature=related>

⁶⁸ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=AuWpvkN-8CU&feature=related>

⁶⁹ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=ZDSMrSx0x-c&feature=fvw>

⁷⁰ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=2DUXVAg7oWg>

⁷¹ Veure enllaç: <http://disney.go.com/theatre/thelionking/#/home/>

petits teatres londinencs, fet que els feia igualment rendibles i exitosos però d'altra banda eren rendibles financerament. És el cas de *Little Shop of Horrors*⁷², composta per Alan Menken i estrenada el 1984 o *Blood Brothers*⁷³, compostat per Willy Russel i estrenada el 1993.

2.6. El segle XXI i els jukebox musicals

Al llarg del segle XXI, en el món del teatre musical han aparegut tres tendències. La menys cultivada és la de crear produccions noves i inèdites, com és el cas d'*Avenue Q* (2003) de López i Marx, *In the Heights* (2008) de Miranda o *Next to Normal* (2009) de Kitt. La segona tendència, ja molt més comuna, és la de les reposicions de grans èxits de l'etapa d'or o dels musicals de misteri, com *The Phantom of the Opera* o *Sweeney Todd*, o bé de versions cinematogràfiques anteriors, com és el cas de *Grease* (versió cinematogràfica de 1978) de Jacobs i Casey, *Hairspray*⁷⁴ (pel·lícula de 1988) de Shaiman i Wittman o *Billy Elliot*⁷⁵ (a gran pantalla el 2000).



Escena del musical *We will rock you*

La tercera tendència, increïblement exitosa, rep el nom de *jukebox musicals*. Aquests espectacles consisteixen en crear un argument mínim per tal d'unir cançons ja creades anteriorment i que han esdevingut èxits. Solen recollir la discografia de grups o cantants estel·lars, com és el cas de *Movin'*

Out (2002) basat en les peces de Billy Joel), *All Shook Up* (2004) que plasma el mite rocker dels anys cinquanta Elvis Prestley, *Good Vibrations* (2005) amb cançons dels Beach Boys, *Jersey Boys*⁷⁶ (2006) que recull els èxits de The Four Seasons, o bé *The Times They Are A-Changin'* (2006) amb el més famós de Bob Dylan. Els que han

⁷² Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=9DD7VIKZnGA>

⁷³ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=xv9-esimuQU>

⁷⁴ Veure enllaç: http://www.youtube.com/watch?v=_My-wByqFJ0&feature=related

⁷⁵ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=nij6ZSAiOI8>

⁷⁶ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=Ziv0Wn9LVwg&feature=related>

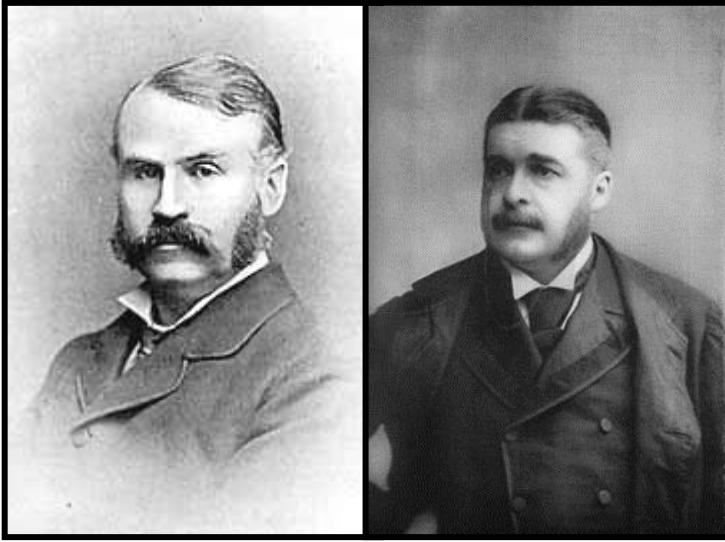
destacat més, però, són *Mamma Mia!*⁷⁷ (1999) basat en els èxits del grup ABBA i *We Will Rock You* (2002) amb cançons de Queen.

Durant el segle XXI també s'ha produït un increment considerable del cinema musical amb pel·lícules com *Moulin Rouge* (2001) de Baz Luhrmann i les adaptacions a pantalla gran dels grans èxits del directe com *Chicago* (2002), *The Phantom of the Opera* (2004), *Hairspray* (2007), *Sweeney Todd* (2007) o *Mamma Mia!* (2008). També cal destacar la importància de la televisió, amb pel·lícules com *Oklahoma!* (2003) o les pel·lícules i sèries televisives impulsades per Disney Channel com *High School Musical* (2006) o *Hannah Montana* (2006).

⁷⁷ Veure enllaç: <http://www.youtube.com/watch?v=wYgrT0gsh6Q>

3. GRANS PERSONALITATS DEL GÈNERE

3.1. Gilbert i Sullivan



Gilbert i Sullivan, respectivament

W.S. Gilbert (1836-1911), lletrista, i Arthur Sullivan (1842-1900), compositor, van crear un conjunt de catorze operetes còmiques entre 1871 i 1896. Gilbert es va encarregar de crear els textos situats en móns absurds dels quals n'extreia sempre una conclusió lògica, mentre que Sullivan creava la música que

acompanyava aquestes històries. Destaquen per la innovació que van aportar al context i a la forma, de tal manera que, el 1881, Richard D'Oyly funda la companyia D'Oyly Carte Opera Company i construeix el Savoy Theatre de Londres exclusivament per presentar les operetes dels dos autors, fet que explica que fossin conegudes amb el nom d'“òperes savoianes”.

La col·laboració de Gilbert i Sullivan començà el 1871 amb l'obra *Thespis* encarregada pel productor John Hollingshead pel Gaiety Theatre i era una sàtira política que parodiava obres d'Offenbach. El 1874, a Gilbert se li encarrega l'escriptura d'una òpera curta per un projecte de Carl Rosa, però es cancel·là per defunció. Així doncs, Gilbert disposava d'un llibret sense produir que va aprofitar altre cop Carte i va proposar a Sullivan que composés la música. Així es va crear la segona producció conjunta, *Trial by Jury*, que tracta amb humor la professió d'advocat. Aquesta obra, protagonitzada pel germà de Sullivan va tenir molt d'èxit i va permetre que Gilbert i Sullivan comencessin a rebre encàrrecs per treballar junts.

El seu primer èxit va arribar amb *The Sorcerer*, però no és fins a *H.M.S. Pinafore* (1878) que els autors assoleixen un èxit internacional. L'obra satiritzava que gent no qualificava accedís a posicions d'autoritat i que la societat anglesa encara donés tanta importància a les classes socials. El final, igual que en totes les obres, tot es capgira de manera inesperada. Amb aquesta obra, Gilbert va introduir la direcció escènica estricte i

el fet d'haver de saber-se el paper de memòria, quan fins aleshores era comuna la figura de l'apuntador i la improvisació. D'aquesta manera, tot i que a través de l'absurd, l'obra aconseguia realisme. A partir d'aquest moment, es crea la D'Oyly Carte Opera Company, que s'encarregaria de produir totes les seves obres posteriors.

El llibret de *H.M.S. Pinafore* va estereotipar una sèrie de personatges: l'heroi protagonista (tenor), la seva estimada (soprano), una senyora gran que guarda un secret o bé que xerra massa (contralt), el dolent (baix-baríton) i el còmic xerraire. El 1879 s'estrena a Nova York l'obra *The Pirates of Penzance*, que atacava els Estats Units per no respectar els drets d'autir i feia broma amb les convencions operístiques, el sentit del deure, el respecte entre classes, les obligacions familiars i l'educació liberal.

El 1881, mentre *Patience* estava de gira amb Oscar Wilde com a responsable de donar-la a conèixer, es va construir el Savoy Theatre, molt més gran i modern que la resta de teatres londinencs i considerat el primer edifici públic del món i amb il·luminació elèctrica. Un any més tard van estrenar *Iolanthe*, que gràcies a les condicions de l'edifici, disposava de molts efectes especials, i que va destacar sobretot per les composicions de Sullivan. El 1884 sorgeix *Princess Ida*, que afrontava els sexes i defensava l'educació de les dones, però l'obra no va tenir gaire èxit.

Però aquest fet no va impedir que, el 1885, sortís *The Mikado*, que feia burla de la burocràcia anglesa ambientant-la al Japó. En aquesta obra els autors renunciaven als elements fantàstics i sobrenaturals com les fades, comunes en els seus treballs anteriors, per dotar-les totalment de realisme. *The Mikado* és l'obra dels autors que més èxit ha assolit i que més s'ha representat fins a l'actualitat. Dos anys més tard es va estrenar *Ruddigore*, que tot i que no va assolir l'èxit de l'anterior va tenir bones crítiques.

El 1888 apareix l'únic treball dels autors que té un final seriós i un guió menys satíric i més tràgic, *The Yeomen of the Guard*. Un any més tard escriuen *The Gondoliers*, que recuperava la sàtira. Gilbert i Sullivan sovint tenien problemes de complicitat ja que tant l'un com l'altre creien que la feina del seu company eclipsava o limitava el seu talent. Malgrat tot encara van escriure unes *Utopia, Limited* (1893) i *The Grand Duke* (1896), que va ser tot un fracàs.

3.2. Victor Herbert



Victor Herbert

Victor Herbert (1859-1924) fou un important compositor autor de dues òperes, una cantata, quarant-tres operetes (*The Magic Knight* (1906), *The Only Girl* (1914) i *The Princess Pat* (1915)) entre les quals destaquen , trenta-una composicions per orquestra, nou per banda, nou per violoncelo, cinc per violí i piano, vint-i-dues per piano, una per flauta i clarinet amb orquestra i dotze composicions per coral, però el que és més important és que va musicar deu produccions escèniques, entre elles les *Ziegfeld*

Follies. Les seves obres més conegudes són *Princess Ananias* (1894), *The Fortune Teller* (1898), *Babes in Toyland* (1903), *Mlle. Modiste* (1905), *The Red Mill* (1906), *Naughty Mariette* (1910), *Sweethearts* (1916), *Eileen* (1917) i *The Dream Girl* (1924).

Herbert va adaptar les seves composicions a les companyies per les quals treballava, de manera que el treball era més proper i precís. El seu estil era molt semblant al de l'òpera vienesa tal com es pot veure en fet que moltes de les seves composicions fossin valsos. També era molt propi d'ell utilitzar tornades molt variades al llarg de les seves composicions o bé agafar una melodia principal sobre la qual elaborar-ne diferents variacions que formarien el conjunt musical de l'obra. Les composicions de Herbert exigien que els seus intèrprets tinguessin una tècnica vocal i en alguns casos estan inspirades en temes de Gilbert i Sullivan d'obres com *The Pirates of Penzance* o *The Mikado*.

Herbert solia escriure per orquestres força compertes donant bastant importància a la percussió i a l'arpa. També recorria a la música espanyola en obres com *The Serenade*, italiana a *Naughty Mariette*, austríaca a *The Singing Girl*, oriental a *The Wizard of the Nile*, hongarès a *The Fortune Teller* o irlandesa a *Eileen*. Més tard, va utilitzar el fox-trot, el rag-time i el tango.

A més, el 1914 va ser fundador, juntament amb John Philip Sousa, de l'American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP), de la qual va ser vicepresident durant una dècada i que lluitava pels drets d'autor.

3.3. Rodgers i Hammerstein



Rodgers i Hammerstein, respectivament. El compositor Richard Rodgers (1902-1979) i el lletrista i llibretista Oscar Hammerstein II (1895-1960) van treballar junts per primer cop amb *Oklahoma!* l'any 1943, després que Hart hagués renunciat a treballar de nou amb Rodgers i Jerome Kerr ho hagués fet amb Hammerstein. El resultat però va ser la primera revolució del teatre musical. *Oklahoma!* va introduir una sèrie d'elements i tècniques narratius a una història amb profunditat emocional i personatges amb complexitat psicològica i utilitzaren la cançó i la dansa per transmetre la trama.

Oklahoma! va estrenar-se en la inauguració del Teatre Shubert de New Haven amb el nom de *Away We Go!* i, abans de fer el salt a Broadway va afegir la cançó "Oklahoma" i va substituir el tema musical "Boys and Girls Like You and Me" pel famós "People Will Say We're in Love". Així doncs, s'estrena al St. James Theatre el 31 de març de 1943 sense cap estrella en el seu repartiment, ja que donaven total importància a la música i el llibret. Va estar en cartellera fins el 29 de maig de 1948 i les seves cançons van esdevenir realment populars.

El seu segon treball en comú fou *Carousel*, estrenat el 19 d'abril de 1945 al Majestic Theatre amb números musicals com "The Carousel Waltz" que van assolir gran èxit. L'obra va destacar pel fet que tenia una trama tràgica i també per no disposar d'obertura musical. El 1945 va sortir una pel·lícula musical titulada *State Fair*, també treball dels autors, de qual la cançó *It Might as Well Be Spring* va fer guanyar un òscar a Rodgers i Hammerstein i, l'adaptació teatral del 1996 va tenir cinc nominacions als Premis Tony.

El 1949 va arribar un altre gran èxit, *South Pacific*, basada en dos contes de James A. Michener. Posteriorment, el 1951 van estrenar *The King and I*, basat amb la història

Anna and the King of Siam de Margaret Landon. Sis anys més tard, surt a la llum *Cinderella*, basat amb el famós conte de fades *La Ventafocs*, un treball fet amb col·laboració amb la televisió i que va significar el primer treball amb l'actriu Julie Andrews.

El 1958 publiquen, també basada amb una obra ja escrita per C.Y. Lee, *Flowers Drum Song*, un musical contextualitzat a la Chinatown de San Francisco i que va introduir la raça oriental als escenaris de Nova York. Finalment, el 16 de novembre de 1959 va estrenar-se el seu últim treball conjunt i també un dels més exitosos, *The Sound of Music*. Explica la història d'una novícia, Maria, que ha d'anar a fer d'institutriu de la família von Trapp, formada pel Capità, que ha enviudat, i els seus set fills. Si bé el musical ja va tenir un gran èxit, la versió cinematogràfica de 1965 protagonitzada per Julie Andrews, en el paper de Maria, i Christopher Plummer, en el de Georg von Trapp, ha estat l'adaptació cinematogràfica d'un musical de Broadway més exitosa de la història. L'obra inclou cançons tan famoses com "Do, Re, Mi", "My Favourite Things", "Climb Ev'ry Mountain", "So long, Farewell", "Sixteen Going On Seventeen" i "Edelweiss".

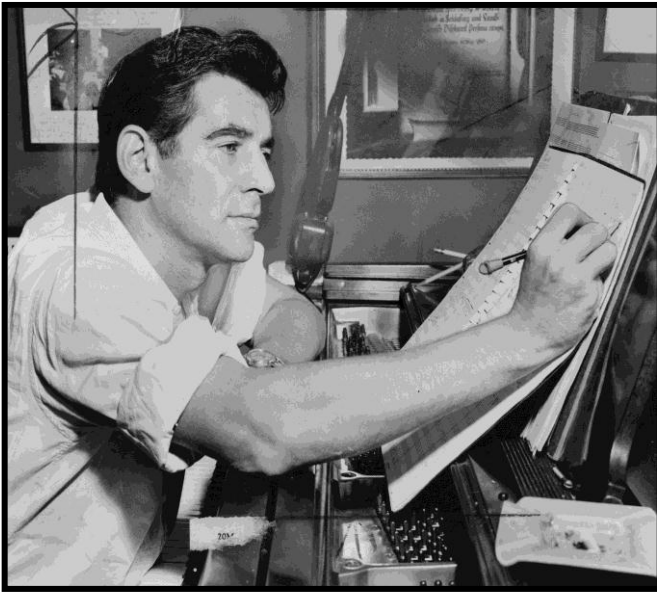
Així doncs, Rodgers i Hammerstein van revolucionar el gènere del teatre musical aportant el que s'ha acabat anomenant la "fórmula musical". Aquesta fórmula va eradicar els musicals creats entorn d'una estrella i d'arguments absurds per una unitat integrada pel cant, la música i el guió, potser una mica previsible, però de qualitat. El repartiment solia estar compost per un baríton co-protagonista amb una soprano lleugera, recolzats per un tenor i una mezzo o soprano més, tal com és típic en l'opereta vienesa.

3.4. Leonard Bernstein

Leonard Bernstein (1918-1990) és un dels compositors nordamericans més important del segle XX i va tenir el seu apogeu durant els anys quaranta. La seva música es caracteritza per transmetre un so urbà propi de l'Amèrica de la Segona Guerra Mundial fins als moviments pacifistes dels anys setanta. Va ser molt admirat com a director d'orquestra, compositor, pianista i professor.

La seva tasca ha anat des de composicions per a petites companyies fins a obres mestres d'orquestrats simfòniques (el 1958 va arribar a ser director musical de la Filharmònica de Nova York i el 1970 la de Viena) i grans musicals de Broadway, dels quals destaca el cèlebre *West Side Story*. La seva música és un reflex de seu present amb molta força i influenciada per obres de Dimitri Shostakovich, Geroge Gershwin i Aaron Copland.

Malgrat ser una música molt potent també transmet espiritualitat i presenta trets propis de Nova York, Massachusetts, Europa i Rússia, com també influències jueves. És una música molt lírica i expressiva que, a través dels ritmes situa a l'oient a una situació



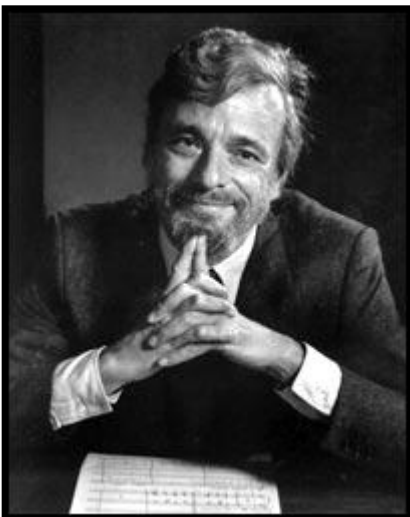
Leonard Bernstein

frenètica o bé a la calma i solitud més remotes, això sí, sempre amb un to urbà de fons.

Destaca sobretot per les seves tres òperes: *Trouble in Tahiti* (1952), *Candide* (1937, que té una versió amb opereta el 1989) i *A Quiet Place* (1983). També són molt importants els seus musicals: *On The Town* (1944), *Wonderful Town* (1953), *West Side Story* (1957),

The Race to Urga (1969, incompleta), "*By Bernstein*" (1975), *166 Pennsylvania Avenue* (1976) i *The Madwoman of Central Park Wesr* (1979, contribució).

3.5. Stephen Sondheim



Stephen Sondheim

Stephen Sondheim (1930) és un conegut copositor i lletrista nord-americà molt vinculat al món del musical. De molt jove va patir el divorci dels seus pares i aquest fet va permetre que estrenyés la relació amb Kimmy Hammerstein, fill d'Oscar Hammerstein II. Aquest fet explica la gran influència d'aquest autor en Sondheim i també que ja de ben jove Sondheim conegués directors importants com Harold Prince. Anys més tard va entrar a la George School de

Pennsylvania, on va compondre la seva primera comèdia musical, *By George*, que malgrat tenir molt d'èxit entre els seus companys, Hammerstein va desaprovar-lo, però aquest fet va permetre que comencés un curs particular sota el mestratge del seu tutor. Un cop graduat, va començar a formar-se per a ser compositor amb Milton Babbitt.

Així doncs, el jove Sondheim comença a crear música bastant plena de dissonàncies i amb un estil molt cromàtic. Per tal de guanyar-se la vida es va traslladar a Hollywood on escrivia per la sèrie televisiva *Topper*. El 1954 va escriure la música i la lletra de *Saturday Night* però el seu reconeixement no va arribar fins al 1957, any en què va escriure les lletres a la música de Bernstein pel musical *West Side Story*, que tenia un llibret d'Arthur Laurents. El 1959 va seguir amb èxit la seva tasca de lletrista amb *Gypsy*, en el qual va col·laborar també en l'elaboració del llibret, també de Laurents.

No és fins a l'any 1962 que Stephen Sondheim escriu lletra i música d'un musical. Així doncs, el seu primer musical fou *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, que tenia un llibret inspirat en les comèdies de Plaute escrit per Larry Gelbart i Burt Shevelove. L'espectacle va ser premiat amb diversos Premis Tony, incloent el de Millor Musical però no va ser molt ben rebut per la crítica. El 1964 escribí *Annyone Can Whistle* (1964), un fracàs, però que serví per introduir Angela Lansbury al gènere musical. El 1965 va treballar amb Richard Rodgers a l'obra *Do I Hear a Waltz?* Únicament com a lletrista.

El 1970 va compondre el musical *Company*, amb una polifonia molt complexa en les veus i unes melodies molt sofisticades acompanyades per unes lletres força ambigües, sistema que repeteix a *A Little Night Music* (1973) amb la famosa cançó "Send in the clowns". És en aquesta dècada que treballa repetidament amb Harold Prince, amb els quals produeixen *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *Pacific Overtures* (1976) i *Sweeney Todd* (1976), el treball amb més influència de l'òpera basat amb una obra de Christopher Bond.

El 1981 escriu *Merrily We Roll Along*, amb un llibret de George Furth que no va tenir gens d'èxit. A causa d'aquest fracàs, Sondheim va plantejar-se la retirada de Broadway, però el 1984 va compondre *Sunday in the Park with George* amb la col·laboració de James Lapine, que significar l'inici d'una etapa més avantguardista i un èxit pels autors,

que van guanyar el Premi Pulitzer per Drama. Juntament amb Lapine, produïex també *Into the Woods* (1987), *Passion* (1994) i *Assassins* (estrenat a l'off-Broadway el 1990).

Aquest mateix any es reuneix de nou amb Prince, amb qui produeixen *Bounce*, inicialment amb el nom de *Wise Guys*, que, igual que el seu darrer treball junts fou un fracàs i no arribà a Broadway. Al llarg de la seva carrera ha guanyat diversos Tonys i, el 2010, per commemorar el seu vintanè aniversari es va estrenar *Sondheim On Sondheim*. També per commemorar el seu treball el teatre Henry Miller de Nova York ha estat anomenat Stephen Sondheim Theatre.

3.6. Andrew Lloyd Webber



Sir. Andrew Lloyd Webber

Andrew Lloyd Webber, baró de Sydmonton (1948) és un cèlebre compositor britànic de musicals com *The Phantom of the Opera*, *Cats* o *Jesus Christ Superstar*. És autor de steze musical, dues bandes sonores i una missa d'enterrament en llatí, *Réquiem*. Ha guanyat tres Premis Tony, tres Grammy, un Òscar, un Emmy Internacional, sis Premis Olivier i un Globus d'Or. És fundador d'una companyia teatral, *Really Useful Group*, propietària de nombrosos teatres del West End.

La música de Webber està influenciada per compositors com Richard Rodgers, Frederick Loewe i Lionel Bart.

Durant les dècades dels 70 i els 80, Webber realitza una sèrie d'èxits juntament amb Tim Rice. És el cas de *The Lifer og Us* (1965), *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), l'òpera rock *Jesus Christ Superstar* (1972) i el musical biogràfic d'Eva Perón a *Evita* (1976). El 1975 havia escrit *By Jeeves* i el 1981, partir de l'obra *Old Possum's Book of Practical Cats* de T.S. Eliot escriu el musical *Cats*, el musical amb més rècord de cartellera de la història, més de vint anys. Posteriorment, el 1984 escriu *Starlight Express*, un musical escenificat sobre patins. Juntament amb Black realitza *Song and Dance* (1982).

El 1986, fa la cèlebre adaptació de l'obra de Gastón Leroux *The Phantom of the Opera*. Amb aquesta obra i juntament amb *Les Misérables*, es va produir un abans i un després

en el gènere del teatre musical. No tan sols s'introduïex el misteri, fet que també passa en la contemporània *Sweeney Todd* de Sondheim, sinó que les tècniques vocals canvien. El metall queda a un segon terme deixant pas a la veu de pit i de cap. El 1989 produeix *Aspects of Love* i el 1993 *Sunset Boulevard*. Quatre anys més tard surt el musical *Whistle Down the Wind*, amb lletres de Jim Steinman.

El 1992 compon el tema “Amics per Sempre” pels Jocs Olímpics de Barcelona que va ser enregistrat per Sara Brightman i Josep Carreras. El 200 publica *The Beautiful Game* i el 2003 repeteix amb Black amb l'obra *Tell on a Sunday*. El 2004 estrena el musical *The Woman in White* i, el 2010, s'estrena la segona part de *The Phantom of the Opera* titulada *Love Never Dies*. També és l'autor del tema “My Time”, representant del Regne Unit al Festival d'Eurovisió de Moscou.

4. MUSICALS QUE HAN REVOLUCIONAT EL GÈNERE

4.1. *Oklahoma!*

4.1.1. Descripció formal



Repartiment original d'*Oklahoma!* (1943)

Oklahoma! és un musical amb llibret i lletres d'Oscar Hammerstein II i música de Richard Rodgers. Va ser estrenat per primera vegada el 31 de març de 1943 al St. James Theatre de Broadway dirigit per Rouben Mamoulian i coreografiada per Agnes de Mille, amb una direcció musical de Jacob Schwartzdorf. En estrenar-se es va fer realment cèlebre i va tenir una gran acollida entre el públic ja que la seva coreografia trencadora, la seva seriositat en el guió, basat en l'obra dramàtica *Green Grow the Lilacs* de Lynn Riggs i l'efectivitat de les cançons van ser un èxit cocktail. Així doncs,

el repartiment original estava format per Alfred Drake, com a Curly McLain, Joan Roberts, com a Laurey Williams, Betty Garde, com a tia Eller, Howard Da Silva, com a Jud Fry, Celeste Holm, com a Annie i Lee Dixom com a Will Parker.

És una obra escrita en dos actes i se situa en un ambient rural de l'estat d'Oklahoma, tot i que també fa referència en un tema musical a la ciutat de Kansas ja que un personatge en torna. L'obra està protagonitzada per una parella: Curly, un atractiu i orgullós cowboy, i Laurey, una grangera bonica i tossuda. Els dos estan enamorats però cap d'ells vol reconèixer-ho. A l'ombra, però, hi ha Jud Fry, un home conflictiu que està enamorat de la noia. Paral·lelament apareix el personatge d'Annie Carnes, una noia poc crescuda d'idees i molt ingènua que no sap dir que no als homes. A través d'aquest personatge es crea un triangle amorós entre Will Parker, que està enamorat d'ella, i un venedor ambulat, Ali Hakim, que només busca diversió però que la noia creu que també l'estima. Entremig de tots ells, la tia Eller, veu de l'experiència que intenta suavitzar la situació i posar les coses al seu lloc.

4.1.2. Descripció argumental⁷⁸

L'obra es desenvolupa, tal i com indica el títol, a Oklahoma, així doncs, en el moment que s'alça el teló apareix una escenografia que simula una granja de l'oest d'Amèrica. És dissabte a les vuit del matí i en escena hi ha una senyora gran feinejant en una màquina de la granja. En aquest moment comença ja a sonar la instrumental el tema principal de l'obra, "Oh, What a Beautiful Mornin'", que en entrar el personatge de Curly, un atractiu cowboy, comença a cantar elevat la bellesa del dia, l'harmonia del paisatge, el seu bon humor i que les coses li surten com ell vol.



Escena d'*Oklahoma!* protagonitzada per Hugh Jackman (1998)

Just en el moment en aquest moment apareix Laurey, la neboda de la senyora que estava feinejant, la tia Eller. Entra queixant-se de que cantava malament per així destacar que ella i Curly sempre es discuteixen per tonteries. En resposta a la queixa de la noia, el jove li respon que no s'ha equivocat en no proposar-li d'anar junts al ball que es celebra a la nit, però acabar d'adobar les coses, Laurey li respon que encara que li hagués preguntat ella li hauria dit que no. En aquest moment Curly comença a cantar el segon tema del musical "The Surrey With the Fringe On the Top", descrivint a través de la lletra com seria la carreta amb què la portaria al ball. La noia, pensant-se que el que li està explicant és cert accepta anar al ball amb ell, ja que en realitat, és evident que els joves estan enamorats. De totes maneres, quan Curly li diu que tot el que li ha cantat era el que s'imaginava i no pas el que seria realment, ella s'enfada de nou i rebutja ser la seva parella acusant-lo de fanfarró i de crear-li il·lusions.

En el moment que Laurey abandona l'escena, Curly es dirigeix a la tia Eller preguntant-li si ella l'acompanyarà al ball i qui deu ser el noi que fa patir a Laurey, perquè ell veu que està enamorada i senyora li respon que és ell. En aquest moment apareix Jud, el

⁷⁸ La descripció argumental està feta a través de la pel·lícula *Oklahoma* de l'any 1955 dirigida per Fred Zinnemann ja que no he vist mai el musical (directe).

treballador que porta la granja de la tia Eller, juntament amb Laurey i comuniquen que aniran al ball com a parella. De totes maneres, Laurey desitja anar al ball amb Curly i quan està a la seva habitació descobreix que Jud l'està espiant. És en aquest moment que es desdiu de la decisió presa mentre estava enfadada amb Curly i surt a fora per dir a en Jud que no podrà anar amb ell al ball. A Jud no li fa gràcia la comunicació de la noia i li pregunta si és que hi pensa anar amb algú altre i, sense esperar la resposta, afirma que la passarà a buscar abans que es pongui el sol. Curly marxa de la granja dient a la tia Eller que la passarà a recollir per anar al ball i la senyora insisteix que passin per allà tots els que hi volen anar perquè així les noies també es puguin arreglar millor.

La tia Eller va a rebre a Will Parker que havia marxat a la fira per fer fortuna i ara torna per casar-se amb Annie. El noi desitjava casar-se amb Annie però el pare d'ella li va exigir que fins que no tingués 50 dollars no podria casar-se amb la seva filla. Ara que els ha aconseguit, torna per demanar la mà a Annie però a l'estació canta la cançó "Kansas City" descrivint la modernitat i les noies de l'espectacle burlesc de la ciutat. Durant la cançó també els explica els nous balls que es porten iniciant així una escena de coreografies espectaculars que inclouen claqué i el "passo doble".

Sr Ali Hakim, un venedor ambulat, i Annie arriben a un indret on Laurey s'està banyant. Annie explica a la Laurey que Hakim la portarà al ball, però la grangera sorpresa pregunta si no hi anirà amb el recent arribat Will tal com l'hi havia promès. També li demana si encara està enamorada de Will i Annie li respon que sí, però que també li agrada el Sr. Hakim. A la resposta, Laurey intenta fer entendre a la seva amiga que no pot correspondre a tots els homes que li diuen coses maques o li volen fer un petó però la resposta de la noia, a través de la cançó "I Cain't Say No", li explica que sempre cedeix perquè els homes li fan pena. Les dues amigues, juntament amb el venedor ambulat, tornen cap a la casa on la tia Eller, en veure arribar a Hakim, surt per queixar-se del mal estat en què li va vendre la batedora el darrer cop que va visitar el poble. Per desviar l'atenció, Hakim ofereix a Laurey un perfum que li aclarirà els seus sentiments i tota mena de vestits de Pèrsia pel ball. Tot i això, Laurey té un moment per comentar a la seva amiga Annie que Hakim només la vol per anar al llit, però Annie li assegura que ell li ha promès que la portarà a la fi del món. Per tal de demostrar-li li pregunta al venedor i aquest li contesta que la portarà a un hotel des d'on aniran fins a la fi del món. La resposta, que evidencia les sospites de Laurey, satisfà a Annie, que no

entén les indirectes de Hakim i creu les paraules literals del venedor. En aquest moment arriba Will i fa saber a Annie que ja ha aconseguit els 50 dollars que el seu pare li va exigir per poder-se casar amb ella i li demana que li faci un petó, però Annie, amb tota la fantasia de Hakim, li diu que no.

En aquest moment arriben tots els joves que han d'assistir al ball i Laurey surt a rebre a Curly però de seguida veu que va amb una noia que té molt renom per la seva bellesa, Gertie, i decideix no dir-li res. Mentre els nois van a donar veure i arreglar els cavalls, les noies entren a la granja per vestir-se i acabar de preparar els pastissos que sortejaran al ball. Mentre es vesteixen comencen a parlar de l'atractiu Curly, però quan entra Laurey totes callen ja que saben que la noia n'està enamorada encara que no ho vulgui reconèixer i que l'ha vist amb una altra noia. Tot i això, Laurey ho desmenteix tot dient que no li importa i comencen a cantar la cançó "Many A New Day", ball en què s'introdueixen passos de ballet i simular com s'arreglen les noies. En un moment de la cançó Laurey sent riure i mira per la finestra per veure qui és i veu a Gertie i Curly, o sigui que torna cap a dins i fa veure que no ha vist res.

Mentrestant Will decideix gastar-se els diners que ha aconseguit per casar-se amb Annie amb regals per la noia per veure si així ella decideix acceptar la seva mà enlloc de Hakim i Annie, que sempre es deixa portar pel que passa en el present, evidentment accepta la seva proposta. En aquest moment apareix el Sr. Carnes, pare d'Annie, i la noia li explica que Will havia aconseguit els diners. El pare, a desgana, no té més remei que donar el seu consentiment al matrimoni però quan demana que li doni els diners, Will li diu que se'ls ha gastat en regals per la noia. Així doncs, com que no hi ha diners materials, el pare torna a anular el compromís. Així doncs, com que Annie ja no està compromesa amb Will, torna de nou amb Hakim, però mentre estan en un moment compromès, Andrew Carnes els atrapa in fraganti i, com que Hakim té 50 dollars, el pare, a través d'amenaques, fa que el venedor accepti comprometre's amb Annie. Un cop el pare i la filla abandonen l'escena, s'inicia un número musical protagonitzat únicament per homes, "It's A Scandal, It's An Outrage" en el que es queixen per la situació que Hakim s'ha vist obligat a acceptar.

Annie, mentrestant, emocionada per la situació, li va explicar a Laurey, però la noia està obsessionada amb en Curly. En el moment en què Gertie i Laurey es troben, com que

estan geloses, es comencen a barallar però la tia Eller intervé i demana a Gertie que se'n vagi a dins a acabar d'arreglar-se. En aquest moment, Laurey es posa a collir préssecs, i mentres, se li acosta Curly. Aquí comença l'escena en què els diàlegs es fan musicats



Escena de tema "People Will Say We're In Love", de la pel·lícula de 1955

amb el tema "People Will Say We're In Love", en el que s'aconsellen mútuament què no han de fer perquè la gent no es pensi que estan enamorats. En acabar la cançó, però, Curly demana a Laurey que digui a

Jud que no anirà al ball amb ell perquè vol que hi vagin els dos junts, però la noia, que té por de Jud, li diu que no ho pot fer. Davant la resposta Curly li diu que si no li diu ella, anirà a dir-li ell.

Així doncs, Curly es dirigeix a la cabanya de Jud per explicar-li la situació, però quan entra veu que Jud té una pistola i té por que si li diu d'entrada aquest el dispari. Així doncs, a través del tema "Pore Jud Is Daid" comença a descriure-li com seria el seu enterrament perquè Jud s'adoni que és millor que marxi que no pas que es quedi allà. Però Jud insisteix demanant-li perquè ha vingut i per augmentar l'amenaça li comença a explicar que abans treballava en una altra granja i, a través de la típica excusa de l'amic, li explica que quan les coses no van sortir com ell volia va incendiar la casa. Després del relat li torna a preguntar si el motiu de la seva visita és Laurey i inicien una fosca conversa que acaba en dos trets a l'aire de Curly, però que alarmen a la resta de persones que es troben a la granja i que hi van corrents. Com que no s'ha resolt el tema i la tia Eller fa marxar Curly de la cabanya, Laurey segueix anat al ball amb en Jud. Un cop tot marxen Jud demana a Hakim que li aconsegueixi un calidoscopi (*little wonder*) que en el moment de mirar per l'objectiu surti una navalla i mati el que està mirant, però Hakim li diu que no ven armes. Un cop queda sol interpreta "Lonely Room" en la que explica que està cansat d'estar sol.

Laurey, que finalment ha aconseguit el perfum que li va oferir Hakim i decideix fer-lo servir per veure què ha de fer. En la somnolència que el perfum li provoca veu que la persona que ella estima és en Curly i comença en aquest moment una escena muda i coreografiada amb una orquestració de fons que representa el somni de la noia. En el

somni, Laurey i Curly es casen però apareix Jud, que comença a perseguir-los i al final s'emporta la noia a una mena de castell amb noies cabareteres. Quan Laurey aconsegueix fugir, apareix de nou Curly, que la va a buscar, però Jud, obsessionat amb ella, mata a Curly. En aquest moment la noia es desperta sobtadament i veu que Jud l'ha vingut a buscar per anar al ball.

Tothom puja als carros i comença a desfilar lleugerament cap al ball, però Jud, sol al carruatge amb Laurey, no fa córrer els cavalls. Aprofita el moment, doncs, per recordar a la noia l'última vegada que van estar sols. Jud estava malalt i la noia i la portar un plat de sopa perquè pogués recuperar-me. Com que la noia va ser amable amb ell, Jud se'n va enamorar. Després d'explicar-li intenta abusar de la noia, que intentant resistir-se agafa les regnes i les tira, desbocant així als cavalls. Aconsegueix que Jud baixi del carro i el deixa sol i marxa ella amb el carruatge cap al ball. Final del primer acte.



Escena del ball de la pel·lícula de 1955

Tot i això decideixen començar la subhasta de pastissos. Aquests pastissos els han fet les noies que participen en el ball i el noi que ofereixi més pel pastís, és el que ballarà amb la noia. En aquest moment Laurey arriba al ball i li explica el que ha succeït a Curly.

D'altra banda, una mica apartats hi ha Will i Hakim. El primer, resignat, amenaça a Hakim dient-li que si no estima a la seva Annie que es prepari, però Hakim, que s'ha vist obligat a acceptar el compromís, comença a comprar coses a Will perquè aquest aconsegueixi els 50 dollars i pugui casar-se amb l'Annie i així deslliurar-lo a ell. Entre tots els objectes que li compra, hi ha un calidoscopi de Kansas City. En aquest moment arriba Jud i veu el calidoscopi i ell sap que és com el que estava buscant, així que li compra a Hakim.

El segon acte comença amb el ball, i s'inicia un conflicte entre Will i Hakim, ja que tots volen ballar amb Annie, però tia Eller intervé amb la cançó "The Farmer and the Cowman". Curly, mentrestant, està patint perquè no veu Laurey al ball.

Arribats aquí, es recupera l'escena de la subhasta de pastissos i s'inicia la puja del pastís que ha cuinat Laurey. Jud és el que puja més ja que posa tot els diners que ha guanyat. Curly, coneixedor dels fets i de la por de la noia, com que no té diners materials, comença a vendre's la seva sella i després el cavall i, finalment, la seva pistola malgrat les advertències de Jud dient que la necessitarà. Tot i això, al final la suma de tot el que es ven Curly li permet aconseguir més diners que Jud i guanya, o sigui que passa a ser la parella de Laurey. En aquest moment, com que Jud s'adona que ha perdut crida a Curly i li demana que miri pel calidoscopi que conté la navalla, però la tia Eller intervé i frustra l'intent de Jud.

Mentrestant, Annie i Will canten el tema "All Er Nuthin", en el que Will adverteix a Annie que ell no vol una relació a mitges tintes, que per ell o tot o res, que és un home de família, d'una dona per a tota la vida i, que si ella no pensa el mateix, que no si compromet. Però Annie li respon amb la mateixa contundència que ella o tot o res. De nou al ball, Jud pot parlar un moment a soles amb Laurey tot i que ella està molt espantada i li demana si ell no és prou bo per ella, que si creu que no està a l'alçada i la Laurey, que se sent amenaçada sobretot després de l'incident del carro el despatxa. Jud marxa enfadat i Laurey es posa a plorar però Curly la troba i la consola. Finalment, l'atractiu cowboy es menja l'orgull, besa a la noia i demana a Laurey si es vol casar amb ell i comencen a fer plans de futur recuperant el tema "Peaople Will Say We're In Love (reprise)".

En acabar-se el ball, Hakim va per marxar però Annie el troba abans que marxi i li pregunta si pensava marxar sense despedir-se de la noia i ell li diu que no i li ensenya com se suposa, tot i que és mentida, que diuen adéu a Pèrsia, és a dir, li fa un gran petó als llavis. En aquest precís moment apareix Will i, veient l'espectacle demana explicacions. Annie, il·lusa com sempre, li diu que Hakim li estava dient adéu al pur estil pèrsic, però Will, que s'adona de tot li diu que ell li ensenyarà com es diu hola a Oklahoma, i li fa un petó encara més gran. Així doncs, Hakim es despedeix i marxa.

La següent escena representa que és tres setmanes més tard ja que ens trobem al casament de Curly i Laurey, en el que el nuvi renuncia a ser cowboy per passar a ser granger amb Laurey i tot el repartiment interpreta el tema "Oklahoma", però al casament hi apareix Jud, que es comporta davant dels convidats entre els quals hi ha



Escena del musical *Oklahoma!*
protagonitzat per Hugh Jackman i Josefine
Gabrielle (1998)

Will i Annie i també Hakim i Gertie, que s'han casat ja que la noia va amenaçar al venedor amb una pistola. Tot i això, Jud perd els nervis i ataca a Curly amb una navalla però durant la baralla, Jud cau, es clava el seu propi ganivet i mor. El sherif aprova que ha estat en defensa pròpia, ja que, tot i que és cert, també està pressionat per la tia Eller, que li assegura que si dicta el contrari dirà a la seva dona que li ha estat infidel, fet que és completament mentida. Així doncs, un cop

declarat innocent, Curly i Laurey marxen de viatge de noces muntant el carro descrit en la cançó de l'inici del musical "The Surrey With The Fringe On teh Top" mentre canten el tema del musical, "Oh, What A Beautiful Mornin'". Fi.

4.1.3. Perquè ha revolucionat el gènere musical?

Oklahoma! va representar la primera revolució del teatre musical i, aquest fet, es pot explicar a través de diferents factors. Després de *Show Boat*, *Oklahoma!* va seguir la línia i va apostar per un argument seriós i la introducció de la coreografia de la mà d'Agnes de Mille. Però va ser *Oklahoma!* i no *Swow Boat* el primer que va ser reconegut per litetàriament per la part més dramàtica. D'altra banda, el musical va impressionar molt en perquè per primera vegada es va escenificar la mort d'algú.

Tot i que el ball dins d'un musical no era estrany (havien sortit musicals espectaculars als anys 30 protagonitzats per Fred Astaire i Ginger Rogers), les coreografies d'Agnes de Mille no sortien de la història, és a dir, els moviments que es desenvolupaven en cada moment anaven totalment lligats amb el personatge i, per tant, s'unien també a la unitat de guió i música introduïda per *Show Boat*. Aquests passos estaven influenciat pel ballet rus i detsquen sobretot en el número "Kansas City", en el que en Will explica a la resta de personatges els nous balls que es porten a la ciutat i hi ha un episodi amb el claqué per protagonista.

Així doncs, l'obra es va estrenar amb el títol de *Away Be Go*, però no va tenir molt èxit en un principi ja que la gent deia que hi faltaven ironies i acudits i, sobretot, algun

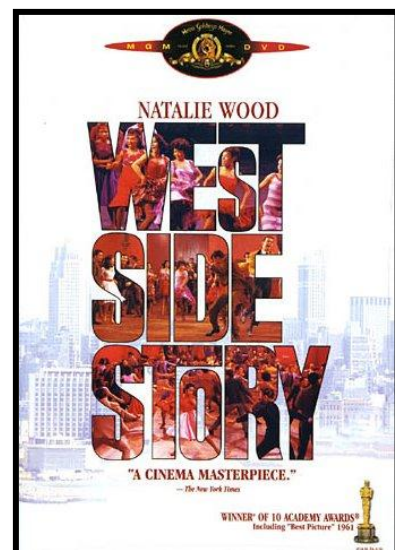
striptease per part de les noies. Aquesta primera versió va ser revisada de nou per Rodgers i Hammerstein i van fer alguns canvis, com introduir el tema “Oklahoma”. Amb els canvis, l’obra es va tornar a estrenar i les crítiques que va rebre van ser sensacionals, elevant el llibret, el jove repartiment, l’espectacularitat de les coreografies i l’excel·lent cohesió entre la música i l’argument. Així doncs, el fet que Rodgers i Hammerstein apostessin per mantenir l’argument però dotessin l’acció de més velocitat i afegissin humor a l’espectacle, o bé que Agnes de Mille apostés per unes coreografies molt naturals i quotidianes barrejades amb seqüències de ballet per ajudar a avançar l’argument van transformar *Oklahoma!* amb un èxit impressionant assolint així el rècord de cinc anys i nou setmanes en cartellera.

Així doncs, l’èxit d’*Oklahoma!* rau en la particularitat i originalitat de les partitures de Rodgers, la intel·ligència i l’humor de les lletres i la connexió entre les diferents disciplines. A més l’obertura amb el tema “Oh, What a Beautiful Mornin’” i el número final “Oklahoma” dotaven l’obra de vitalisme i permetien l’existència d’un públic familiar. La suma de la música amb les lletres i la coreografia (que mescla l’estils del ballet amb la música i els balls de l’oest) van fer canviar doncs la concepció de teatre musical.

4.2. West Side Story

4.2.1. Descripció formal

West Side Story és un musical que va ser musicat per Leonard Bernstein amb lletres de Stephn Sondheim i llibret d’Arthur Laurents. Va ser estrenat per primera vegada el 26 de setembre de 1957 al Winter Grden Theatre de Broadway dirigida i coreografiada per Jerome Robins i amb una direcció musical de Max Gobermen. Es va fer famosa sobretot per l’adaptació cinematogràfica del 1961 dirigida per Robert Wise i Jerome Robins i protagonitzada per Natalie Wood i Richard Beymer. La pel·lícula fou guanyadora de deu Òscars: millor pel·lícula, millor director (Wise i



Robins), millor actor del repartiment (George Chakiris, intèrpret del personatge de Bernardo), millor actriu del repartiment (Rita Moreno, intèrpret del personatge d'Anita), millor direcció artística, millor música, millor fotografia, millor so, millor vestuari i millor muntatge, amb la candidatura, a més, de millor adaptació del guió.

És una obra escrita en dos actes que se situa a Nova York ja que pretén reflectir els conflictes que es produïen en aquells anys entre polonesos i porto-riquenys a través del clàssic shakespearà de *Romeu i Julieta*. Així doncs, els personatges principals són una parella, en Tony i la Maria, membres diferents bandes. Tony és un Jet, fill d'immigrants polonesos tot i que ell ja és americà, i Maria és la germana del líder dels Sharks, grup compost pels immigrants de Puerto-Rico. No obstant, hi ha una segona història d'amor entrellaçada, molt més intensa, ja que la que encarnen Tony i Maria és molt pura i innocent. Aquest segona relació la protagonitzen Bernardo, germà gran de Maria, i Anita, una noia porto-riquenya. A partir del racisme i aquestes dues relacions amoroses, Laurents tracta en el guió temes tan durs com la mort, la violació o els conflictes urbans xenòfobs.

4.2.2. Descripció argumental⁷⁹

West Side Story comença amb un pròleg únicament instrumental que serveix per presentar, a través de la coreografia, els dos bàndols i els conflictes que hi ha entre ells. Així doncs apareixen un grup de nois, liderats per Riff i fills d'immigrants polonesos, els Jets que comencen a passejar-se fins que apareix un segon grup, liderat per Bernardo i porto-riquenys, els Sharks. El pròleg s'acaba amb la intervenció de la policia, i el sergent Krupke i un altre agent amenacen els dos grups i obliguen als Sharks a abandonar la zona. Un cop els porto-riquenys han abandonat l'escena, la policia es mostra clarament comprensiva i a favor dels americans.

Després, els Jets decideixen organitzar una baralla per fer fora definitivament els Sharks, però mentre ho estan planejant, una noieta demana si pot entrar a la banda. En aquest moment comença el primer tema cantat "Jet Song" interpretat per Riff i tots els membres del grup, descrivint què significa ser un Jet. Al final, acorden trobar-se tots a

⁷⁹ La descripció argumental està feta a partir de la pel·lícula de 1961 dirigida per Wise i Robins ja que no coneixia el musical.

les 10, però Riff insisteix en que els caldrà l'ajuda de Tony, el seu millor amic i amb el que va formar les Jets, però els altres no en són partidaris ja que des de que Tony treballa al local de Doc, un bar, ha abandonat la colla. Malgrat tot, al final decideixen que Riff anirà a convèncer a Tony i que es trobaran tots junts.

Quan Riff li explica la situació a Tony, aquest li respon negativament i li diu que està esperant, que sent que ha de passar alguna cosa, però no sap que és. Al final però, Tony accedeix a acudir a la trobada però no a la baralla i Riff li diu que es veuran al ball que es celebra aquella nit a l'institut i en la que assistiran tant Jets com Sharks perquè ell vegi realment el que està passant. Un cop Riff marxa, Tony comença a cantar "Something Is Coming", on expressa els seus sentiments i la seves sensacions.

D'altra banda, Maria, que acaba d'arribar de Puerto Rico, vol assistir al ball però el seu germà gran, Bernardo, líder del Jets, que vol que hi vagi perquè la vol comprometre amb una altre porto-riqueny, Chino, no vol que hi vagi vestida segons de quina manera i per aquest motiu demana a la seva xicota, Anita, que li faci un vestit. L'escena doncs, està protagonitzada per les dues noies, Anita que cus i Maria que es queixa perquè el vestit és de color blanc i perquè és molt llarg i poc escotat. En emprovar-se'l, però, li agrada moltíssim.



Escena de la pel·lícula de 1961. Personatges de Bernardo (George Chakiris) i Anita (Rita Moreno)

La següent escena ja és el ball. La idea dels organitzadors és suavitzar l'ambient i per aquest motiu intenten fer el ball de les noves amistat, que resulta un fracàs. Així doncs, s'inicia una nova escena de ball, en la que es reproduceix una espècie de competició d'estil entre els Jets i els Sharks, o més ben dit, entre l'estil americà i el porto-riqueny.

És en aquest moment que Tony i Maria es veuen per primer cop i s'enamoren a primera vista (element clarament shakespearà). Però la seva connexió visual es trenca quan Bernardo agafa Maria per presentar-la a la resta de Sharks. De totes maneres, els

joves aconseguixen ballar junts i es fan el primer petó. Mentre es besen Nardo ho veu i intervé apartant l'americà de la seva germana i obligant a l'anoia a tornar a casa acompanyada de Chino.

Mentrestant, Riff i Bernanrdo aprofiten el ball per explicar el pla de la baralla definitiva que allunyarà de la zona un dels dos grups i acorden quedar tots a les dotze de la nit al local d'en Doc. Tony, que ha quedat eclipsat per la bellesa de Maria comença a entonar el famós tema que rep el nom de la noia i amb la cançó s'acaba l'escena del ball.

Seguidament ens trobem a casa de Nardo i Maria, i el germà explica a la seva germana que no pot anar amb americans perquè acaba d'arribar i no sap què passa al carrer i que li ha de fer cas. Llavors ell i Anita abandonen l'habitació de la noia i es dirigeixen al lloc on hi ha la resta de porto-riquenys esperant per trobar-se a les 12 al local d'en Doc. Un cop tots junts s'inicia el cèlebre número musical "America", en el que s'enfronten noies i nois ja que les noies aproven la relació entre Tony i Maria i els nois no i, a més, els nois diuen de tornar a Puerto Rico i les noies, sobretot Anita, exalten la vida a Amèrica.



Escena de la pel·lícula de 1961. Personatges de Tony (Richard Beymer) i Maria (Natalie Wood)

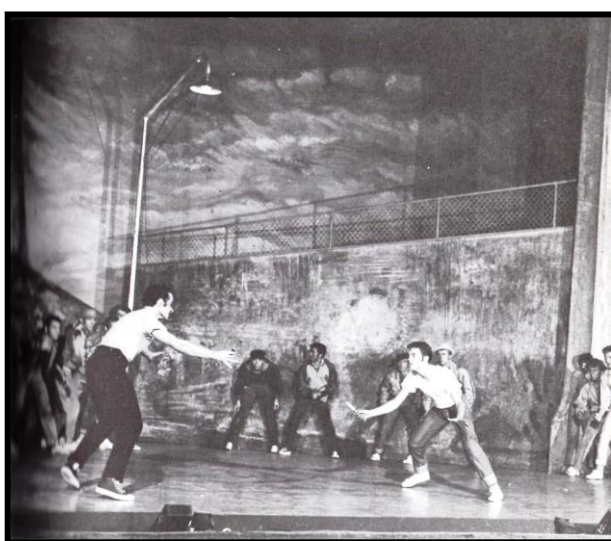
comparen la delinqüència juvenil amb una malaltia social i fan paròdia del policia.

Mentrestant, Tony visita a Maria i interpreten el "Tonight" en el que expressen que per damunt de les seves diferències el seu amor és més fort i seguiran endavant. Així doncs, decideixen que Tony vagi a buscar a Maria a la feina quan aquesta tanqui la botiga. Els Jets, mentre, esperen als Sharks davant del local d'en Doc apareix la policia, que sospita del consell de guerra que volen celebrar uns i altres però els avisen d'una emergència i han d'abandonar la zona. En aquest moment comencen a interpretar la cançó "Gee, Officer Krupke", en la que

Un cop finalitzat el tema musical entren dins del local i Doc els pregunta per Tony, però ells que saben que enlloc de la trobada que havien previst ell ha anat amb Maria, li

diuen que deu estar netejant el carrer de porto-riquenys, però Doc no se'ls creu. En aquest moment, també li expliquen que celebraran un consell de guerra per acordar les armes que utilitzaran durant la baralla i en Doc si oposa, però l'arribada dels Sharks interromp la discussió i comença el consell igualment. Com a resultat decideixen que la baralla serà l'endemà al vespre al pont de sota l'autopista i que, per influència de Tony, que arriba a mitja assemblea, serà una baralla a puny d'un contra un, un representant de cada bàndol, i Nardo creu que lluitarà amb Tony, però els Jets li diuen que ells decidiran qui és el millor del seu bàndol. En aquest moment arriben de nou els agents de policia i que, com que és racista, fa fora als Sharks i escridassa després als Jets. Un cop tots han marxat, Tony explica a Doc que està enamorat d'una noia porto-riquenya.

La següent escena es situa a la botiga on treballen Anita i Maria i s'inicia el número musical "I Feel Pretty". Un cop finalitzat el número, les noies queden soles i Anita comenta a Maria el tema de la baralla d'aquell vespre però Tony, tal com havien quedat, entra a la botiga abans que Anita hagi marxat, així que la noia els descobreix. Tot i això, Anita, que està molt enamorada de Nardo, entén perfectament com se senten els joves i els deixa sols amb la condició que Maria sigui a casa al cap d'un quart i promet no explicar-ho a ningú. Un cop els enamorats estan sols Maria demana a Tony que impedeixi la baralla i ell, que jura que faria qualsevol cosa per ella, es compromet a fer-ho. En aquest moment comença un altre número musical en el que els dos nois simulen el dia del seu casament, "One Hand, One Heart".



Escena de la pel·lícula de 1961. Baralla entre Bernardo (George Chakiris) i Riff (Russ Tamblyn)

S'inicia després una nova seqüència musical en la que es mesclen els temes "Jets Song" i el "Tonight", coneguda amb el nom de "Tonight Quintet and Chorus", durant la qual es pot veure com els Jets i els Sharks es preparen per la batalla de la nit. Quan finalment arriba el moment de la baralla, Tony es dirigeix cap al pont per impedir-la tal i com ha promès a Maria. La baralla final és entre Nardo i Ice, dels Jets,

però quan arriba Tony, en intentar suavitzar la situació l'acaba d'empitjorar i provoca

que s'inici una baralla amb navalles entre Riff i Nardo, en la que Nardo, sense voler-ho, mata a Riff. Tony, boig per presenciar la mort del seu millor amic, pren la navalla que Riff li ha donat abans de morir i mata a Nardo. En aquest moment se senten sirenes i tots fugen excepte Tony, però la noieta que vol entrar dins del Jets aconsegueix que es retiri a temps. Final del primer acte.

El segon acte comença amb Maria, que està esperant impacient que Tony torni per dir-li que finalment ha aconseguit que no es barallin però enlloc d'ell apareix Chino, coneixedor dels fets. Ell no sap com explicar a la noia d'una manera delicada que el seu germà gran és mort però quan Maria es preocupa més per Tony que per Nardo, Chino s'enfada i li confessa sense miraments que Tony ha assassinat a Bernardo i ella vol creure que és mentida.

Just quan Maria ja no sap què fer apareix Tony a la seva habitació i li explica el què ha passat, li demana que el perdoni i li confessa que anirà a entregar-se a la policia. Ella li suplica que no s'entregui i que segueixin junts interpretant el duet "Somewhere".

D'altra banda apareixen els Jets, amb Graziella, xicota de Riff, plorant i Little John, un Jet que intenta calmar la situació i recuperar els papers. En aquest moment interpreten el número "Cool". Al final del tema pareix la noia que vol ser Jet i els explica que Chino té una pistola i que està buscant a Tony per matar-lo i els suggereix que ella s'infiltri entre els Sharks per anar-los informant. Així doncs, Little John, que ha assolit el paper de líder que tenia Riff, ordena dividir-se per buscar a Tony i alertar-lo de la situació.

Mentrestant, Maria i Tony segueixen junts però Anita pica a la porta i Tony es veu obligat a marxar però acorden trobar-se al bar de Doc per fugir junts. Quan Anita entra, el primer que fa és mirar per la finestra i veu a Tony marxant i entén tot el que ha passat. Anita, desesperada perquè Nardo ha mort comença a cantar el tema "A Boy Like That – I Have A Love". Al principi, Anita li recrimina que encara estigui amb ell quan ha matat al seu germà, intentant fent-li entendre que un noi que mata mai pot estimar però Maria li contesta que tot el que és Tony ella ta,bé ho és i que s'estimen, i que ella, que estimava a Nardo, els havia d'entendre. Finalment Anita cedeix i confessa a Maria que ha sentit a parlar als nois i que Chino té una pistola i estan buscant a Tony. En aquest moment arriba un agent de policia a la casa per preguntar pels fets, però Maria

està impacient per anar al bar d'en Doc per avisar a Tony. Com que el tinent vol interrogar a Maria, aquesta indirectament (simulant que t'he d'anar a comprar aspirines a la farmàcia) demana a Anita sigui ella qui vagi al bar d'en Doc.

Quan Anita marxa, el tinent li demana pel dia del ball i vol saber qui era el noi que Bernardo no volia que ballés amb ella i Maria menteix dient que era José, un suposat noi porto-riqueny. Mentrestant, Anita ha anat al bar de Doc per complir la seva promesa amb Maria, però quan arriba hi ha els Jets. Ella demana per Doc i els Jets li diuen que no hi és però ella insisteix en comprovar-ho per ella mateixa però els Jets volen que se'n vagi. Ella els hi suplica que la deixin passa que porta un missatge per en Tony però els Jets se'n burlen dient-li que no deixen passar a noies morenes i que en Tony no hi és. Anita insisteix en que els vol ajudar però ells no creuen que la xicota de Nardo vulgui ajudar el qui el va matar i creuen que es vol venjar. Per evitar-ho intenten violar-la i just en aquest moment apareix Dic i ho impedeix. Anita però plena de ràbia enlloc de donar-los el missatge que li ha demanat Maria els hi menteix dient-los que diguin a Tony que mai podrà trobar-se amb Maria perquè Chino ha descobert què hi havia entre ells i l'ha matada.



Escena de la pel·lícula de 1961. Tony (Richard Beymer) mor en braços de Maris (Natalie Wood)

Un cop tots han marxat Doc va amb en Tony, que ja té els diners i mentre el noi li explica il·lusionat què faran ell i Maria, Doc li confessa que Maria està morta. Tony, desepreat, fuig a la recerca de Chino per venjar-se i Maria, que ja ha acabat de parlar amb la policia surt a buscar a Tony. Just en el moment en què els dos nois

es veuen i es van per retrobar, Chino apareix per darrere i dispara a Tony, que mor davant de Jets i Sharks i en braços de Maria. És en aquest moment que Maria s'acosta a Chino i li agafa la pistola i comença el discurs que finalitza l'obra:

“Quiets! Com es dispara Chino? Només cal pitjar el gallet? Quantes bales queden, Chino? Suficnets per vosaltres? (*als Sharks*) I per vosaltres? (*als Jets*) Tots vosaltres l'heu matat. I al meu germà. I a Riff. No amb pistoles ni amb

bales, amb odi! Ara jo també puc matar, perquè he après a odiar. Diguem Chino, a quants puc matar? A quants? Havíeu de matar-me a mi!”

En aquest moment arriba la policia i comença a sonar la instrumental de “Somewhere” i entre tots els nois retiren el cadàver de Tony. Fi.

4.2.3. Perquè ha revolucionat el gènere musical?

El primer factor que va influir en l'èxit de *West Side Story* va ser el fet de partir d'un clàssic tan brillant i intens com és *Romeu i Julieta*. Però el que realment va fascinar al públic és que no va presentar el *Romeu i Julieta* de Shakespeare, sinó una història actual, del dia. Per Arthur Laurents, llibretista del musical, el contingut determina la forma i, aquest contingut, li exigia una nova forma de concebre el musical. Així doncs, quan va entrar amb contacte amb Leonard Bernstein, compositor, i Jerome Robbins, director i coreògraf, van apostar per un estil modern i actual que, d'una banda, utilitzava dansa social contemporània i, de l'altra, no renunciava a la sensibilitat de la música clàssica amb números de ballet i jazz.

Però encara van anar més enllà. La coreografia no es limitava a mers números del cos de ball. Cada moviment, cada pas estava coreografiat ideant la coreografia als personatges, personalitzant el ball. A més, la innovadora i fantàstica música composta per Leonard Bernstein elevava el musical a un nivell mai vist fins aleshores. Va trencar amb la mètrica de les cançons renunciant als compassos simples (2/4, 3/4 i 4/4) i introduint el 5/4, el 6/8 i el 24/6. Aquesta nova manera de distribuir els compassos en un musical dificultava la tasca del ballarí, que no tenia una sèrie bàsica a seguir ni una estructura fixa d'accents musicals. Aquest fet, però, permetia un ús especial del contratemps i la creació de coreografies que sorprenguessin al públic.

El treball de Stephen Sondheim a l'obra també és brillant portant les lletres, per primer cop en la història de Broadway, dins del propi guió, com a una extensió del llibret. Les lletres escrites per Sondheim eren exclusives pel personatge que les havia d'interpretar i eren perfectes per la música de Bernstein en quan a rima i mètrica i alhora el seu contingut era ideal i continuu a l'argument ideat per Laurents. A més, la popularitat que han adquirit cançons com “America”, “Tonight” o “Somewhere” van més enllà de l'èxit de Broadway, tot i que la gran obra mestra del musical és “Quintet”.

Dos fets més però van fer de *West Side Story* un èxit. El primer és la parella secundària formada per Bernardo i Anita, els personatges més intensos i potents de l'espectacle que, des de l'ombra de Maria i Tony protagonitzen una història de passió i amor. El segon és la variació del final del clàssic shakespearà: Maria no mor, la Julieta de *West Side Story* no marxa amb el seu Romeu. Laurents explica el fet dient que el personatge de Maria és una dona massa forta com per morir al final de l'obra. I tenia raó. La intesitat i l'emotivitat que el discurs final de la protagonista aporta a l'obra és, segurament, una de les claus del seu èxit.

5. CENTRES MUDIALS DEL GÈNERE MUSICAL

5.1. West End

5.1.1 Què és el West End?

El West End designa a la regió de Londres que concentra la gran majoria de teatres i que, juntament amb el Broadway de Nova York, representen el màxim nivell de teatre, especialment musical, de parla anglesa de tot el món.

5.1.2 Història



Vista del West End

Els inicis del West End s'han d'anar a buscar a l'època de la reforma anglesa, durant el segle XVI. El primer establiment al que s'atribueix un públic permanent va ser construït el 1576 per James Burbage a Shoreditch (Hackney, Londres) i era conegut com "The Theatre". Un any més tard, a una zona

propera construeixen un altre edifici amb la mateixa finalitat. El van anomenar "The Curtain" i, igual que l'anterior teatre, eren coneguts per acollir la companyia de teatre de William Shakespeare, coneguda amb el nom de "Lord Chamberlain's Men", i a on van estrenar obres com per exemple la famosa *Romeo i Julieta* o *Enric V*.

Aquests primers teatres estaven fets de fusta, per aquest motiu, el 1599 van desmantellar el primer teatre per construir el "Globe Theatre", en un nou districte on pretenien situar tots els teatres ja que estava fora els controls de la corporació de la ciutat de Londres. Malgrat tot, aquests teatres van haver de tancar el 1642 durant el període d'interregne.

Amb la restauració del 1660, sorgeixen dues companyies amb llicències per actuar: la "Duke's Company" i la "King's Company". Les representacions es feien en edificis coberts com el Lisle's Tennis Court. No és fins el 7 de maig del 1663 com s'inaugura el considerat primer teatre del West End conegut amb el nom de "Theatre Royal" situat a Bridges Street, lloc on actualment si troba un teatre amb el mateix nom. Estava dissenyat per Thomas Killigrew però el 1669 es va cremar i l'edifici que hi van construir estava dissenyat per Christopher Wren.

El 3 de juny de 1683 es va inaugurar el “Sadler’s Wells Theatre, a Islington, zona ja fora del West End, en honor al seu fundador Richard Sadler i acollia espectacles operístics ja que no disposava de llicència per obres teatrals. Aquí la construcció de teatres queda estancada i no és fins gairebé 40 anys més tard que s’inaugura, aquest sí dins el que és West End, el dia 29 de desembre de 1720 el “Haymarket Theatre” i el 7 de desembre de 1732 obre també el “Theatre Royal” però a Covent Garden.

En aquella època encara hi havia el duopoli de les dues úniques companyies de teatre que tenien llicències per fer representacions dramàtiques i això provocava que la resta de teatres que sorgien només poguessin presentar espectacles musicals. En entrar el segle XIX, però, els espectacles del *music hall* van agafar una popularitat considerable i, com que els petits empresaris d’aquestes companyies no creien que les patents afectessin aquesta mena de gènere teatral perquè incloïa la música i, per tant, no infringien la Llei, el melodrama començà a ser representat en grans sales contigües d’edificis públics. Al cap de poc temps, es comença a proposar la construcció de teatres per acollir aquests nous exitosos espectacles a la zona del East End (Shoreditch) i de Whitechapel.

Amb l’inici del segle XIX també comença la consolidació del districte teatral del West End, amb l’obertura de petits teatres i *halls* com per exemple l’“Adelphi” el 17 de novembre de 1806 o l’“Old Vic” l’11 de maig de 1818. Amb la reforma de la Llei dels Teatres de 1843, que facilitava les condicions per a la representació d’obres, el famós barri es va expandir. Prop de l’“Adelphi” va obrir, el 16 d’abril de 1870 el teatre “Vaudeville” i, seguidament, molts teatres seguiren el seu exemple i, el 21 de març de 1874, Picadilly Circus estrenava el “Criterion Theatre”.

El 10 d’octubre de 1881 Richard D’Oyly Carte va construir el teatre que acolliria les òperes de Gilbert & Sullivan, el “Savoy Theatre”, que disposava de bona il·luminació i cinc dies més tard obria les portes el “Comedy Theatre” a Leicester Square. Aquesta construcció massiva de teatres continuà fins la Primera Guerra Mundial.

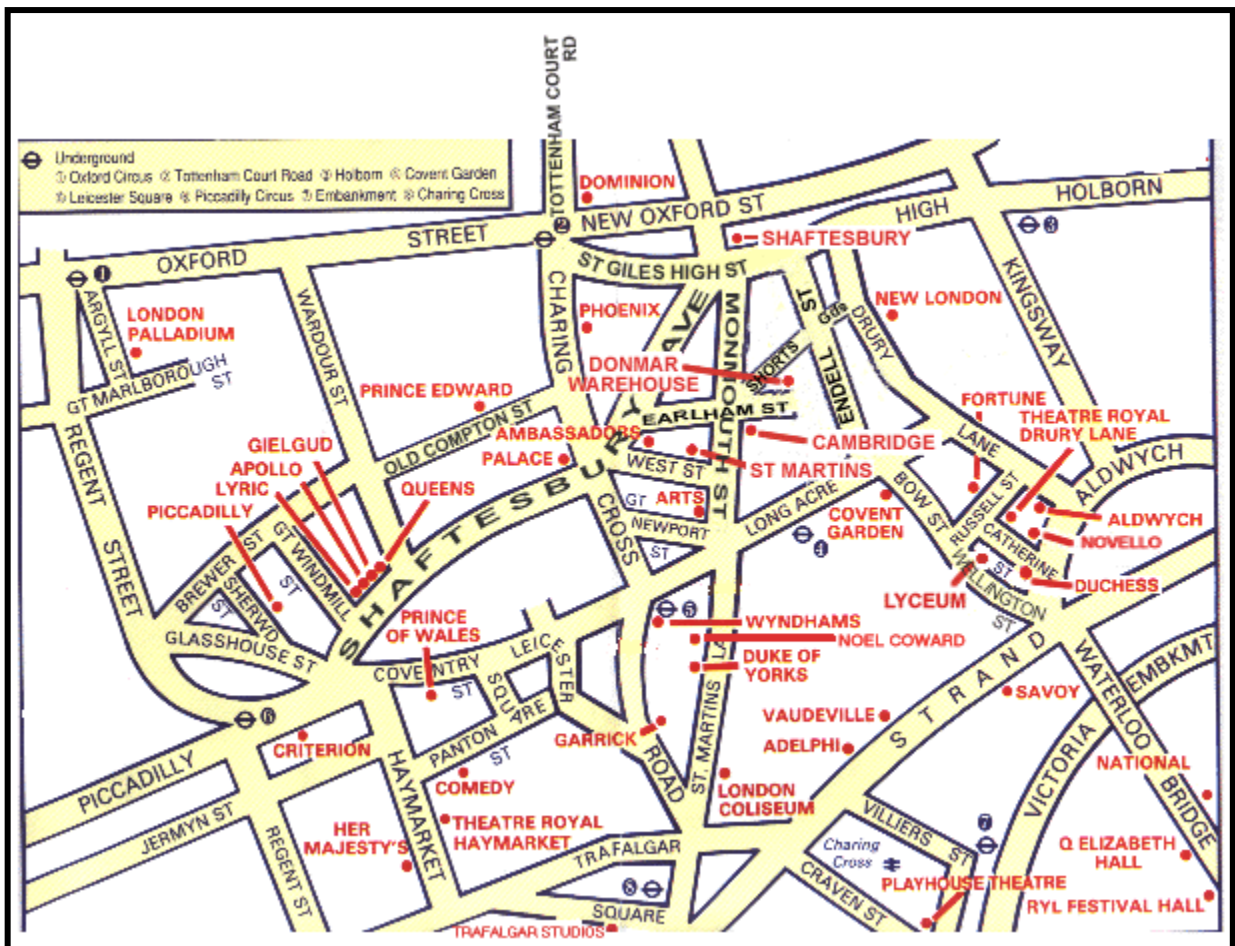
En aquests inicis del que posteriorment seria el cèlebre West End van néixer estrelles com Robert William Elliston, John Liston o Nell Gwynne. Més endavant quan la zona

ja tenia més nomenada sorgeixen actors com Henry Irving, Ellen Terry, John Lawrence Toole, Nellie Farren, Marie Tempest, Seymour Hicks, Ellaline Terriss i Marie Brema.

La construcció i producció es va reduir considerablement fins als anys 50 i 60, època en què les companyies teatrals estaven sota la censura de la Lord Chamberlain's Office, i finalment, l'any 1968 es va aprovar una nova llei que abolia la censura i permetia el desenvolupament complert dels escenaris del Regne Unit, que durien el West End al màxim nivell de representació de teatre musical.

5.2.3 Teatres del West End

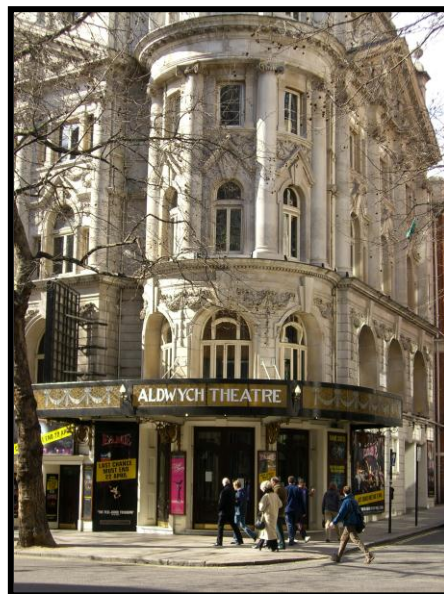
Mapa del West End



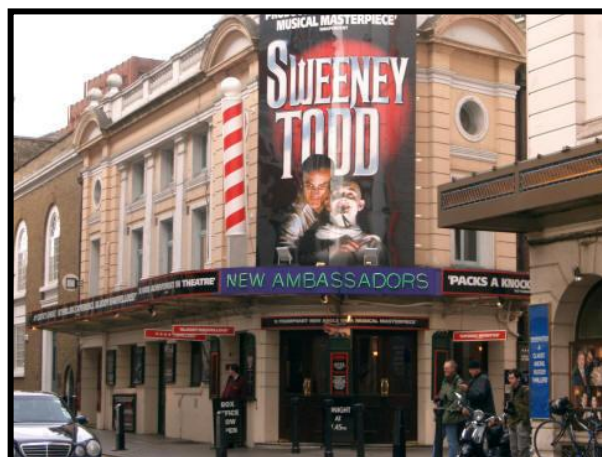
- **Adelphi Theatre**



- **Aldwych Theatre**



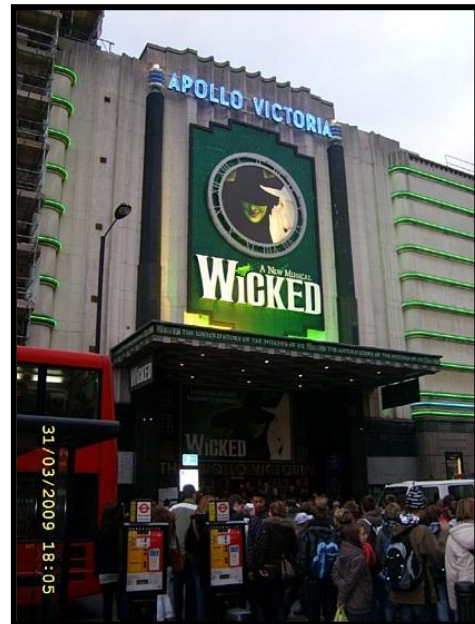
- **Ambassadors Theatre**



- Apollo



- Apollo Victoria



- Arts Theatre



- Cambridge Theatre



- Comedy Theatre



- Criterion Theatre



- **Dominion Theatre**



- **Duchess Theatre**



- **Duke of York's Theatre**



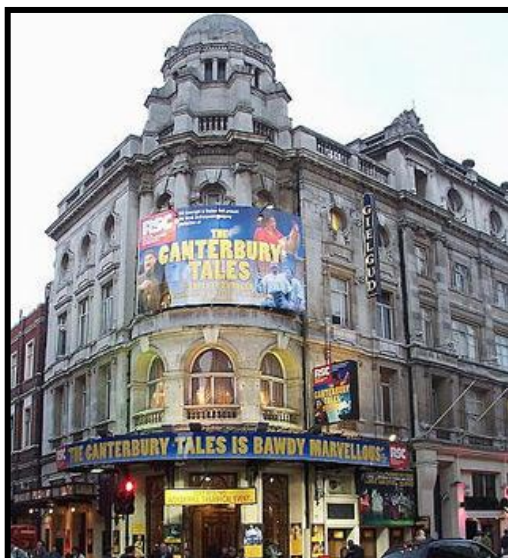
- **Fortune Theatre**



- **Garrick Theatre**



- **Gielgud Theatre**



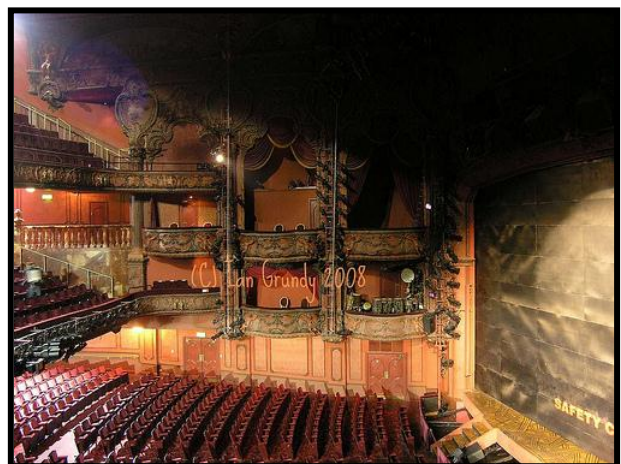
- Her Majesty's Theatre



- London Palladium



- Lyceum Theatre



- **Lyric Theatre**



- **New London Theatre**



- **Noël Coward Theatre**



- **Novello Theatre**



- **Palace Theatre**



- **Piccadilly Theatre**



- **Phoenix Theatre**



- **Playhouse Theatre**



- **Prince Edward Theatre**



- Prince of Wales Theatre



- Queen's Theatre



- **Royal Opera House**



- **Savoy Theatre**



- **Shaftesbury Theatre**



- **St Martin's Theatre**



- **Theatre Royal, Haymarket**



- **Theatre Royal, Drury Lane**



- **Trafalgar Studios**



- **Vaudeville Theatre**



Victoria Palace Theatre



- **Wyndham's Theatre**



5.2. Broadway

5.2.1. Què és Broadway?

Broadway és el districte de la ciutat de Nova York, a la zona de Lincoln Center a Manhattan, on es troben els 40 teatres professionals destinats majoritàriament a la producció de teatre musical. En els seus escenaris, juntament amb els del West End londinenc, s'hi desenvolupen els millors espectacles de teatre comercial en llengua anglesa. Actualment, s'ha convertit en una atracció turística.

5.2.2. Història



Vista de Broadway. Times Square

La presència de teatre a Nova York no és rellevant fins el 1750, quan Walter Murray i Thomas Kean van crear una companyia que es va establir al teatre del carrer Nassau. La companyia va introduir les obres de Shakespeare i les òperes balades. A més, l'anglès William Hallam va

enviar a dotze actors de la seva companyia, dirigits pel seu germà Lewis, cap a les colònies americanes. Així doncs, els actors anglesos van establir-se a Williamsburg, a Virgínia i, al cap d'un any, el 1753, ja s'havien traslladat a Nova York. Tor i això l'esclat de la Guerra de Secessió va frenar la producció teatral fins el 1789, any en què es va inaugurar el Park Theatre, ara conegut com a Park Row. També el 1826 va obrir-se el Bowery Theatre i així molts més fins que, aproximadament als anys trenta el teatre ja era molt popular. Cal destacar l'empenta que va donar l'arribada de la Virginia Minstrels, una companyia els actors de la qual es pintaven de negres i imitaven aquest sector de la població habitant de la zona sud burlant-se'n i tractant-los d'inferiors.

El 1929 s'obre el Niblo's Garden i comença a fer les primeres sessions nocturnes de teatre musical o de text. Quan el 1847 s'inaugura l'Astor Place Theatre es van començar a generar una sèrie de conflictes entre els dos teatres que va acabar amb un esvalot ja que s'acusaven d'emportar-se públic de l'altre. Amb tot aquest aldarull l'únic que van

aconseguir va ser que, el 1879 es dividissin els espectacles en funció de la classe social del públic. D'aquesta manera, l'òpera estava destinada a la classe alta, el minstrel i els melodrames per la classe mitjana i les varietat per la classe obrera.

Tot i que el musical començava a tenir una mica de representació als escenaris de Broadway, les obres de Shakespeare, protagonitzades per Edwin Booth triomfaven fins que el seu germà, el també actor John Wilkes Booth, va assassinar al president dels Estats Units, Abraham Lincoln. Aquest fet va permetre que les produccions d'Henry Irving o Lydia Tjompson i la seva companyia de teatre burlesc tinguessin espai als teatres broadwaians.

En aquest moment, els teatres instal·lats a la zona sud de Manhattan comencen a tenir problemes econòmics i, per aquest motiu, molts productors van optar per traslladar-se el 1870 prop de Union Square i, a finals de segle cap a Madison Square buscant sempre preus més baixos. No és fins a principis del segle XX que Broadway s'estableix definitivament entorn a Times Square. La construcció de nous teatres va augmentar durant les primeres dècades del segle XIX amb obres importants ja de gènere musical com *The Elves* (1857) o *Seves Sisters* (1860). Tot i així és *The Black Crook* (1866) que es considera el primer musical modern i la posterior *The Blaxk Domino / Between You, Me and the Post* que es va autoanomenar comèdia musical. Edward Harrigan i Tony Hard van començar a produir musicals de qualitat com *The Mulligan Guard Picnic*, situant els personatges i el context en episodis de la vida quotidiana dels novaïorquesos de la classe baixa.

Amb la disminució de la pobresa degut a la millora dels transports i amb l'enllumenat públic, el gènere musical va viure una gran expansió. D'una banda el fet de tenir llum elèctrica li permetia poder fer més sessions diàries i, de l'altra, si la gent tenia més diners, el teatre també tenia més públic i aconseguia més diners per invertir en noves produccions. A més van professionalitzar l'ofici substituint les dones del vodevil, el burlesc i el teatre de revista, que tenien una dubtosa reputació, per cantants de qualitat. També s'importen les operetes de Gilbert i Sullivan, especialment l'òpera còmica *H.M.S. Pinafore* (1878). D'aquestes obres en van fer les seves pròpies versions, com és el cas de *Robin Hood* (1891) de Reginald Deloven o *The Capitan* (1896) de John Philip Sousa.

Però l'èxit arriba de la mà de l'obra *A Trip to Chinatown* (1891) de Charles Hoyt i *Irene* (1919). El 1896 es va crear el Theatrical Syndicate per controlar les contractes que es feien a tots els teatres dels Estats Units. Dos anys més tard va arribar la primera producció amb un repartiment totalment negre, *A Trip to Coontown*, i això va suposar la incorporació del rag-time al gènere musical. En molt pocs temps es van produir centenars d'obres noves, entre les quals destaquen les produccions de la Tin Pan Alley, formada per compositors com Gus Edwards, John Walter Bratton i George M. Cohan, del qual destaquen obres com *Little Johnny Jones* (1904) o *45 Minutes From Broadway* (1906).

A això cal sumar-hi l'esclat de la Primera Guerra Mundial, que va frenar la producció del West End londinenc i molt productors anglesos van optar per seguir la seva projecció artística als escenaris de Broadway, on va triomfar l'obra *Florodora*. També a principis del segle vint apareixen les brillants obres de Victor Herbert com *The Fortune Teller* (1898), *Babes in Toyland* (1903), *Mlle. Modiste* (1905), *The Red Mill* (1906) i *Naughty Marietta* (1910). Amb les obres de Herbert també van arribar els llums de neó per fer publicitat dels musicals, això sí, eren de llum blanca i, per aquest motiu, Broadway es va anomenar "The Great White Way".

L'agost de 1919, l'Actors Equity Association va demandar als productors els van exigir un contracte per a cada producció professional que fessin. Per tal que els productors els concedissin el què volien, van fer una vaga que va immobilitzar tota la producció broadwaiana fins que els productors accedissin a les seves condicions. Els Shubert Brothers van aprofitar aquesta situació i a través del sindicat Erlanger van fer-se propietaris de la majoria de teatres.

La producció de teatre musical es va veure amenaçada per l'aparició del cinema, la crítica del qual afirmava que acabaria amb el gènere del directe. Per tal d'evitar-ho, el musical va recuperar el vodevil, la revista i el music hall, donant més importància als actors i actrius que a la trama en sí. D'aquesta manera els espectacles, especialment les farses de Florenz Ziegfeld, perdien qualitat dramàtica però guanyaven una espectacularitat que els permetia competir amb el cine. Algunes d'aquestes obres són *Sally*, *Lady Be Good*, *Sunny*, *No, No, Nanette*, *Oh, Kay!* o *Funnt Face*. D'altra banda, però, també sorgeixen les obres de George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern i els primers èxits de Rodgers i Hart. La qualitat tornava als escenaris i, el 27 de desembre de

1927 s'estrenava *Show Boat*, la primera obra que presentava una unitat entre els aspectes dramàtics, la música i el moviment.

El 1943 sorgeix l'èxit de Rodgers i Hammerstein *Oklahoma!*, que va donar al teatre de Broadway un prestigi internacional. També cal destacar el paper de Eugene O'Neill, que va canviar la concepció del guió a través de les seves obres *Beyond the Horizon*, *Anna Christie* o *Mourning Becomes Electra*, amb les quals va introduir el drama al gènere musical, que fins aleshores tenia únicament un enfocament còmic. Aquest fet va obrir el camí a dramaturgs posteriors com Elmer Rice, Maxwell Anderson, Robert E. Sherwood, Tennessee Williams i Arthur Miller o també autors còmics com George S. Kaufman i Moss Hart. També cal destacar que John Barrymore, John Gielgud, Walter Hampden, Jose Ferrer i George Bernard Shaw i Katharine Cornell van versionar clàssics de Shakespeare o Edmond Rostand al gènere musical. És el cas de *Hamlet*, *Richard III*, *Romeo and Juliet* o *Cyrano de Bergerac*.

5.2.3. Organitzacions actuals

Pel que fa als professionals de Broadway, cal dir que actualment han de superar complicats càstings en els quals acudeix molta gent. Tot hi així, en els darrers anys ha augmentat la tendència a veure estrelles als escenaris. Els productors recorren a cèlebres actors i actrius de cine o televisió per cobrir les vacants dels personatges, normalment protagonistes, que deixen els membres del repartiment anterior. També és ser que el contracte firmat pels artistes és cada vegada més curt i si fa uns anys el mínim era de 6 mesos, ara un dels més llargs que es troba és el de 13 setmanes. Aquests contractes els firma l'Actor's Equity Association, en el cas dels actors de "teatre legítim", és a dir, d'actors i actrius qualificats que segueixen un llibret amb un argument ben treballat, mentre que els artistes de vodevil i burlesc, o qualsevol actor que treballi fora de les condicions anteriors, firma el contracte amb l'American Guild of Variety Artists (AGVA).

A més, tots els professionals que treballen a Broadway són membres d'un sindicat. Els actors, ballarins, cantants, membres del cor i els directors escènics són membres de l'Actor's Equity Association (AEA), les músics són representats per l'American Federation of Musicians (AFM), els tramoies, encarregats de vestuari, perruquers i maquilladors, dissenyadors, el personal d'oficina i els uixers dels locals a l'International

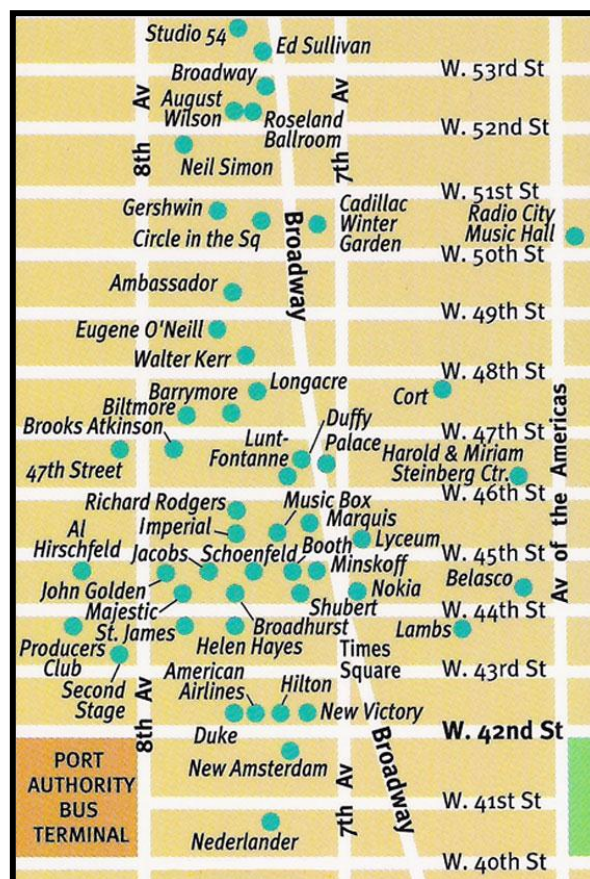
Alliance of Theatrical Stage Employes (IA o IATSE) i, finalment, els directors i coreògrafs a l'Stage Directors and Choreographers Society (SDC), a la qual van intentar entrar els directors de càsting i els caps de premsa, que són els únics que queden per sindicalitzar ja que els dramaturgs són representats per la Dramatists Guild.

Els productors i propietaris de Broadway, a més, acostumen a ser membres de la Broadway League, una organització comercial que promou el teatre de Broadway en conjunt, negocia els contractes entre els diferents sindicats i administra, juntament amb l'American Theatre Wing, els Premis Tony. Hi ha però un conjunt de companyies que no depenen de la Broadway League sinó que tenen uns contractes gestionats per la League of Resident Theatre. Aquest és el cas de Disney, per exemple, que tot i realitzar musicals a Broadway té un contracte diferent ja que per ella mateix ja és una factoria de gran importància.

Actualment, la majoria dels teatre de Broadway pertanyen o estan gestionats per tres organitzacions diferents: la Shubert Organization, que té disset teatres, The Nederlander Organization, propietària de nou i Jujamcyn, que en posseeix cinc.

5.2.4. Teatres de Broadway

Mapa dels teatres de Broadway



- **Ambassador Theatre**



- **American Airlines Theatre**



- **Brooks Atkinson Theatre**



- **Ethel Barrymore Theatre**



- **Vivian Beaumont Theater**



- **Belasco Theatre**



- **Booth Theatre**



- **Broadhurst Theatre**



- **The Broadway Theatre**



- **Circle in the Square Theatre**



- **Cort Theatre**



- **Foxwoods Theatre**



- **Samuel J. Friedman Theatre**



- **Gershwin Theatre**



- **John Golden Theatre**



- **Helen Hayes Theatre**



- **Al Hirschfeld Theatre**



- **Imperial Theatre**



- **Bernard B. Jacobs Theatre**



- **Walter Kerr Theatre**



- **Longacre Theatre**



- **Lunt-Fontanne Theatre**



- **Lyceum Theatre**



- **Majestic Theatre**



- **Marquis Theatre**



- **Minskoff Theatre**



- **Music Box Theatre**



- **Nederlander Theatre**



- **New Amsterdam Theatre**



- **Eugene O'Neill Theatre**

- **Palace Theatre**



- **Richard Rodgers Theatre**



- **Gerald Schoenfeld Theatre**



- **Shubert Theatre**



- **Neil Simon Theatre**



- **Stephen Sondheim Theatre**



- **St. James Theatre**



- **Studio 54**



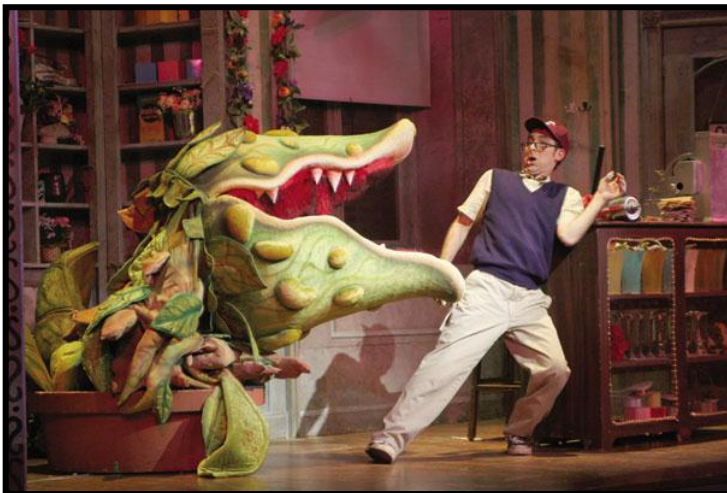
- **August Wilson Theatre**



- **Winter Garden Theatre**



5.2.5. L'Off-Broadway



Quan la producció teatral de Broadway va reduir-se sobtadament a causa de la Gran Depressió, uns quants productors van optar que obrir uns locals fora de Broadway on feien espectacles musicals de petit formal, de caire experimental

o molt íntim que permetien reduir el cost del muntatge. Aquest conjunt de teatrets reben el nom de Off-Broadway i han produït musicals tan famosos com *Hair*, *Little Shop of Horrors*, *Rent*, *Avenue Q* o *In the Heights*. Moltes d'elles tot hi començar a segona fila van ser al salt als teatres del propi Broadway. Encara hi ha, però, una sèrie de locals que estan fora del mateix Off-Broadway i que les seves produccions tenen encara un preu

més reduït, és el cas de l'Off-Off-Broadway. La classificació dels teatres en aquests tres grups depèn dels contractes que mantenen amb l'Actors' Equity Association.

5.2.6. Els Premis Tony

Els Premis Tony són els més prestigiosos que s'atorguen a les produccions i artistes que, segons l'American Theatre Wing i The Broadway League, han estat els millors de la temporada. Es celebren anualment el mes de juny, que és quan es convoca el certamen de la Antoinette Perry Awards. Actualment, gràcies als cèlebre presentadors que condueixen la celebració i la seva retransmissió televisiva han fet que assoleixin una categoria equivalent a la dels òscars de Hollywood.

6. EL MUSICAL A CATALUNYA. LA DAGOLL DAGOM

El musical no comença a desenvolupar-se a Catalunya fins a finals del segle XX, aproximadament als anys setanta. Des d'aleshores, artistes com Mario Gas i molts d'altres han introduït el teatre musical a Catalunya. S'han produït espectacles com



Escena de *Sweeney Todd* a Barcelona

Casem-nos una mica, de Stephen Sondheim i dirigit per Pere Planella i Lluís Vidal en l'àmbit musical; *Sweeney Todd, el barber diabòlic del carrer Fleet*, també de Sondheim i amb direcció de Mario Gas, director també de *A Little Night Music*, de mateix autor. També destaquen *Company*, altre cop de Sondheim amb direcció de Calixto

Bieito; *Què, el nou musical*, dirigit per Àngel Llàcer i Manu Guix en la part musical; *Mamma Mia*, dirigit per Daniel Anglès; *Hoy no me puedo levantar*, un jukebox musical fet a partir de la discografia de Mecano i dirigit per David Serrano; *La Bella y la Bestia*, dirigit per Santiago Pérez i, els més recents, *40, el musical*, dirigit per Miguel Fernández i *Hair*, dirigit per Daniel Anglès. Tot i això, la companyia que ha apostat pel gènere és Dagoll Dagom.

Dagoll Dagom va ser fundada el 30 d'abril de 1974 per Joan Ollé i actualment coordinada per Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella i Miquel Periel. La Dagoll Dagom sempre s'ha caracteritzat per fer un teatre popular de qualitat intentant que fos per a tots els públics sense renunciar a la recerca de nous llenguatges del teatre musical. També han tingut un paper important en la creació de nous públics i la captació de joves que decideixen dedicar-se al teatre ja que sempre han apostat pel teatre escolar.

La seva primera producció fou *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, basat en poemes de Rafael Alberti. Un any més tard presenten *Nocturn per acordió*, un projecte sobre els poemes de Joan Salvat Papasseit amb música de Ramon Munatner i col·laboració de Lluís Llach. Tot i així la companyia no es va fer popular fins el 1977

amb *No hablaré en clase*, una obra que parlava de l'escolarització en l'època franquista a través dels records dels personatges.

El 1978 realitza el seu primer espectacle musical, *Antaviana*, una obra escrita a partir dels contes de Pere Calders amb música de Jaume Sisa i escenografia d'Isidre Prunés i Montse Amenós. El seu èxit va fer que es reposés el 1985. Sisa, a més, va repetir la tasca de composició el 1981 amb l'espectacle *La nit de Sant Joan*, reposat el 2009 i 2010 sota la direcció de Carles Alberola.

El 1983, a partir dels còmics de Gerard Lauzier, elaboren l'obra *Glups!*, que incorpora per primer cop Joan Vives com a responsables de música i arranjaments i Anna Briansó per a la coreografia. El 1986 estrenen l'opereta còmica de Gilbert i Sullivan *El Mikado*, que va reposar el 2005 al Teatre Apolo de Barcelona i inicia una gira per tot Espanya. El 1897, creen *Quarteto da Cinque*.



Escena de *Mar i Cel* al Teatre Nacional de Catalunya (2004)

És el 1988 però, quan porten a l'escenari el seu gran èxit, *Mar i Cel*, basat amb l'obra d'Àngel Guimerà. Albert Guinovart s'encarregà de la composició i orquestració de tota la banda sonora, mentre que Xavier Bru de Sala es va encarregar de posar lletra a les cançons. La part de

dramatúrgia i adaptació estava en mans de Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella, que a més s'ocupava de la producció executiva, i Miquel Priel. Finalment, la direcció musical estava en mans de Joan Vives i el director, i també la persona a qui se li va acudir la idea de crear el musical, fou Joan Lluís Bozzo. *Mar i Cel* explica la història d'amor entre una cristiana i un musulmà en un moment de clara intolerància entre els dos móns. Els cristians es troben presoners en el vaixell dels moriscos i, en aquesta situació, Blanca i Saïd s'enamoren. Però la greu situació política els condueix irremeiablement cap a un final tràgic. L'espectacle va tenir un gran èxit de públic i de crítica i, per aquest fet, va ser reposat el 2004 amb motiu del trentè aniversari de la companyia. Amb aquesta segona tongada, l'espectacle va guanyar quatre Premis Max:

el Millor Espectacle de Teatre Musical, la Millor Composició Musical, la Millor Escenografia i la Millor Direcció Musical.

El 1992 creen *Flor de Nit*, un musical també amb música d'Albert Guinovart i text de Manuel Vázquez Montalbán. Aquest musical pretenia fer un homenatge al Paral·lel de la Barcelona dels anys 20 i 30. Un any més tard, la companyia fa un recull dels millors episodis de cada espectacle en l'obre *Historietes*, any també en què produeix la seva primera sèrie televisiva *Oh, Europa!*, que recorria al llarg dels seus 13 capítols els països de la Unió Europea.

El 1995 estrena *T'odio amor meu*, el musical que ajunta els relats de Dorothy Parker amb les cançons de Cole Porter. Un any més tard llença la sàtira *Oh, Espanya!*, també una sèrie televisiva que fa patents els comportaments socials, polítics i econòmics del país. El 1997 estrena *Pigmalió*, de G. Bernard Shaw amb música de Joan Albert Amargós i *Els Pirates*, una versió molt personal de l'opereta de Gilbert i Sullivan *The Pirates of Penzance*.

El 1998 retorna a la pantalla petita amb la sèrie còmica i irònica *La memòria dels cargols* i el 2000 estrena *Cacao* al Teatre Victòria, un musical amb música de Santiago Auserón. Un any més tard, altre cop en televisió, estrena *Psico-Express*, que pretenia treure importància a les angoixes i obsessions de la societat del segle XXI. El 2002 estrena *Poe*, basat en contes d'Edgan Allan Poe i música d'Òscar Roig, amb el qual va rebre el Premi Max a Millor Musical. Un any més tard estrena, al mateix teatre, *La Perritxola*, l'opereta de Jacques Offenbach.

El 2007 intenten crear un adaptació pròpia del musical *Into the woods*, de Stephen Sondheim i James Lapine, traduït com a *Boscós Endins* i estrenat al Festival Temporada Alta de Girona i amb una temporada al Teatre Victòria de Barcelona. El 2008 va apostar de nou per la creació pròpia *Aloma*, basada en la novel·la homònima de Mercè Rodoreda i música d'Alfonso de Vilallonga. Aquest cop va esdevenir una coproducció amb el Teatre Nacional de Catalunya, lloc on es va estrenar.

El 2010 Dagoll Dagom va estrenar la sèrie televisiva *La Sagrada Família*, de quinze capítols emesa, igual que totes les seves sèries, a Televisió de Catalunya. Actualment, la companyia està preparant un espectacle que s'estrenarà el setembre del 2011.

7. EL GÈNERE SEGONS ALGUNS PROFESSIONALS

Per conèixer bé el gènere musical és important saber què en pensen les persones que el treballen i en poden viure. Volem esbrinar què és el teatre musical segons aquests professionals, com s'escrui un guió i què ha de tenir aquest per tal d'enganxar al públic, en què consisteix la feina de direcció d'un espectacle d'aquesta complexitat i característiques, com ha de ser una bona interpretació i què exigeix al gènere als actors que si dediquen o també com es compona una peça musical i què ha de tenir aquest per transmetre l'emoció o la informació que exigeix el guió. Per tal de descobrir-ho, s'han realitzat un conjunt d'onze entrevistes a diversos professionals⁸⁰. Les persones entrevistades van ser Daniel Coma, que es defineix a sí mateix com a artista pedagog; Xavier Mestres, un actor, cantant, director musical i compositor; Blanca Bardagil, que és directora, dramaturga i dramaturgista; Antoni Font, actor, cantant, director escènic i musical i il·luminador; Marc Casanova, actor de formació lliure que s'estrena en el gènere; Joan Crosas, conegut actor, cantant i doblador i Jordi Banacolocha, també conegut actor de teatre de text que “si la naturalesa l'haguessin dotat de les virtuts vocals” s'hauria dedicat al gènere, del qual confessa ser-ne un gran aficionat. A part de tots ells també han respost unes preguntes Arnau Tordera, guitarrista, cantant i compositor; la companyia de teatre musical Egos Teatre, la companyia de teatre de text Teatre EsseLa i el guionista i dramaturg David Plana. Les conclusions extretes de totes les entrevistes es poden veure en el suport audiovisual *El teatre musical. Talent entre cametes*.

⁸⁰ Es poden trobar les entrevistes a l'annex, quatre d'elles en format de document i les set restants en discos ja que són filmacions.

8. EL GÈNERE I EL PÚBLIC

8.1. Introducció

Es diu que la millor crítica i de fet, l'única a qui s'ha de fer cas, és el públic. Per aquest motiu és molt important conèixer bé els gustos i les expectatives que aquest té del gènere, què valora i què rebutja per així produir espectacles enfocats, tot i que mai no se sap, a l'èxit de taquilla i a aguantar setmanes en cartellera. Aquesta és la raó que ha portat a realitzar cent enquestes per descobrir, de manera orientativa, què busca aquest públic. El sistema utilitzat ha estat totalment paritari ja que de les cent enquestes, cinquanta han estat contestades per homes i les cinquanta restants per dones. També hi ha igual nombre de persones, vint, que han respost per franja d'edat i s'ha intentat que no fossin d'una zona molt concreta per així representar un nombre més elevat de població. Així doncs, les persones enquestades viuen en diferents municipis de la comarca d'Osona, però també hi ha gent de Lleida, Barcelona i àrea metropolitana, igual com manresans i d'altres poblacions catalanes.

8.2. Objectius

- Descobrir si el musical és un gènere ben rebut entre el públic català.
- Descobrir la temàtica preferida per aquest públic i la durada ideal que hauria de tenir l'espectacle.
- Conèixer quin és el context idoni per la majoria del públic, és a dir, l'espai i època on prefereixen que se situï l'acció.
- Esbrinar l'edat i el sexe dels personatges que prefereix el públic.
- Veure quin tipus de final prefereix la gent
- Descobrir l'estil musical que el públic troba més adequat per una obra de teatre musical i l'idioma en què el públic prefereix mirar-lo.
- Descobrir quin és el musical preferit per les persones enquestades.
- Conèixer, en general, com hauria de ser un guió i quina música li correspondria per tal que el públic el considerés un bon espectacle de teatre musical.

ENQUESTA: El teatre musical

Aquesta enquesta fa referència als espectacles de teatre musical escenificats i representats en directe, no a cap versió cinematogràfica.

Moltes gràcies.

Edat: Menys de 12 ☐

(12 – 20) ☐

(20 – 40) ☐

(40 – 65) ☐

Més de 65 ☐

Sexe: Home ☐

Dona ☐

1. Li agrada el teatre musical?

a. Sí

b. No

Si ha contestat NO a la pregunta, expliqui el perquè:

.....

.....

.....

.....

2. Quina temàtica escolliria per un espectacle d'aquestes característiques?

a. Romàntica

c. Drama

b. Comèdia

d. D'embolics

3. La durada ideal d'un espectacle musical ha d'oscil·lar entre:

a. Menys d'1 hora

c. Entre hora i mitja i dues hores

b. Entre hora i hora i mitja

d. Més de dues hores

4. En quina època prefereix que es desenvolupi l'acció?

a. Passat llunyà

d. Anys 60 - 80

b. Anys 20

e. Anys 90 i segle XXI

c. Període de conflictes

f. Futurista

(40-60)

g. No m'importa

5. En quin espai prefereix que es desenvolupi l'acció?
- a. Institut
 - b. Cuitat
 - c. Muntanya o camp (rural)
 - d. Abstracte o fantàstic
 - e. No m'importa
6. Com prefereix que siguin els personatges que protagonitzen el musical?
- a. Majoritàriament joves i masculins
 - b. Majoritàriament joves i femenins
 - c. Majoritàriament grans i masculins
 - d. Majoritàriament grans i femenins
 - e. Variats, de totes edats i sexes
7. Com prefereix que sigui el final?
- a. Tancat: tots els conflictes es resolen i hi ha un final igual per a tothom
 - b. Obert: no hi ha un final clar i cadascú l'acaba segons el seu punt de vista
 - c. Circular: la història acabar tal com ha començat
8. Quin estil de música seria la ideal per a vostè en un musical:
- a. Rock
 - b. Melodia fàcil ben orquestrada
 - c. Variada
 - d.
9. En quin idioma creu o prefereix veure un espectacle (no pel·lícula) d'aquestes característiques?
- a. Tot en l'idioma original
 - b. Tot en l'idioma del públic (oficial del país en el que es representa)
 - c. El text en l'idioma del públic i les cançons en l'idioma original
10. Esculli el seu musical preferit:
- a. Grease
 - b. El fantasma de l'òpera
 - c. We will rock you
 - d. Cats
 - e. Mamma Mia
 - f. Mar i Cel
 - g. El rei lleó
 - h. Els miserables
 - i.

8.3. Buidatge de dades

Cal tenir en compte que les persones que a la primera pregunta han respost que no els agrada el teatre musical (és a dir la resposta b) no han contestat cap altra pregunta i si ho han fet se n'ha prescindit. A més, degut a l'error de no precisar en l'enquesta que tan sols es podia escollir una opció per pregunta, hi ha hagut algun cas que ha marcat més d'una resposta per pregunta. Aquestes persones són les representades a la columna M.R. (múltiples respostes).

HOMES	(0-12]										(12-20]									
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.
Pregunta 1	8	2								0	8	2								0
Pregunta 2	0	5	0	2						1	0	7	1	0						0
Pregunta 3	0	4	4	0						0	0	2	5	1						0
Pregunta 4	2	0	1	0	0	2	3			0	2	1	0	0	1	0	4			0
Pregunta 5	1	2	1	1	2					1	0	3	0	1	4					0
Pregunta 6	0	1	0	0	7					0	0	0	0	0	8					0
Pregunta 7	5	0	3							0	5	0	3							0
Pregunta 8	4	1	2	1						0	3	2	3	0						0
Pregunta 9	1	3	4							0	1	4	3							0
Pregunta 10	2	0	2	0	0	1	1	0	1	1	5	0	0	0	1	1	0	1	0	0
	(20-40]										(40-65]									
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.
Pregunta 1	9	1								0	9	1								0
Pregunta 2	1	5	1	2						0	2	5	0	2						0
Pregunta 3	0	4	4	1						0	1	3	5	0						0
Pregunta 4	0	0	0	1	3	0	4			1	0	0	1	5	1	0	2			0
Pregunta 5	0	1	0	1	7					0	0	1	1	0	7					0
Pregunta 6	0	0	0	0	8					1	0	0	0	0	9					0
Pregunta 7	7	2	0							0	7	1	1							0
Pregunta 8	2	2	3	2						0	2	0	6	0						1
Pregunta 9	2	5	2							0	1	2	5							1
Pregunta 10	0	1	2	0	1	1	0	1	1	2	3	1	0	0	2	1	0	0	0	2
	(+65)																			
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.										
Pregunta 1	8	2								0										
Pregunta 2	2	3	0	3						0										
Pregunta 3	1	5	2	0						0										
Pregunta 4	0	1	2	2	1	1	1			0										
Pregunta 5	0	1	4	0	3					0										
Pregunta 6	0	0	0	0	7					1										
Pregunta 7	5	3	0							0										
Pregunta 8	0	5	3	0						0										
Pregunta 9	0	6	2							0										
Pregunta 10	1	1	0	0	2	2	0	0	1	1										

DONES	(0-12]										(12-20]									
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.
Pregunta 1	9	1								0	10	0								0
Pregunta 2	3	6	0	0						0	5	3	1	1						0
Pregunta 3	0	2	4	3						0	0	5	5	0						0
Pregunta 4	2	0	1	0	4	1	1			0	1	0	1	3	3	0	2			0
Pregunta 5	3	0	1	1	4					0	2	2	0	0	6					0
Pregunta 6	0	5	0	0	4					0	2	2	0	0	6					0
Pregunta 7	8	1	0							0	6	3	1							0
Pregunta 8	6	1	2	0						0	0	0	9	1						0
Pregunta 9	1	6	2							0	1	5	4							0
Pregunta 10	1	1	0	0	2	0	1	1	3	0	4	3	0	0	1	0	1	0	1	0
	(20-40]										(40-65]									
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.
Pregunta 1	10	0								0	9	1								0
Pregunta 2	2	6	1	1						1	2	4	1	0						2
Pregunta 3	0	4	5	1						0	1	1	7	0						0
Pregunta 4	1	0	0	1	0	0	8			0	0	0	0	2	0	0	7			0
Pregunta 5	0	2	2	0	6					0	0	1	0	0	8					0
Pregunta 6	1	1	0	0	8					0	0	0	0	0	9					0
Pregunta 7	4	5	1							0	7	1	1							0
Pregunta 8	1	1	8	0						0	0	1	5	2						1
Pregunta 9	4	3	3							0	1	6	2							0
Pregunta 10	3	1	0	0	3	2	0	0	1	0	0	2	0	1	1	1	0	1	1	2
	(+65)																			
	a	b	c	d	e	f	g	h	i	M.R.										
Pregunta 1	9	1								0										
Pregunta 2	5	2	0	0						2										
Pregunta 3	2	5	2	0						0										
Pregunta 4	1	0	0	3	0	0	2			3										
Pregunta 5	0	2	4	0	1					2										
Pregunta 6	0	0	0	0	7					2										
Pregunta 7	6	1	2							0										
Pregunta 8	1	3	4	1						0										
Pregunta 9	1	7	1							0										
Pregunta 10	0	2	0	0	2	3	1	0	1	0										

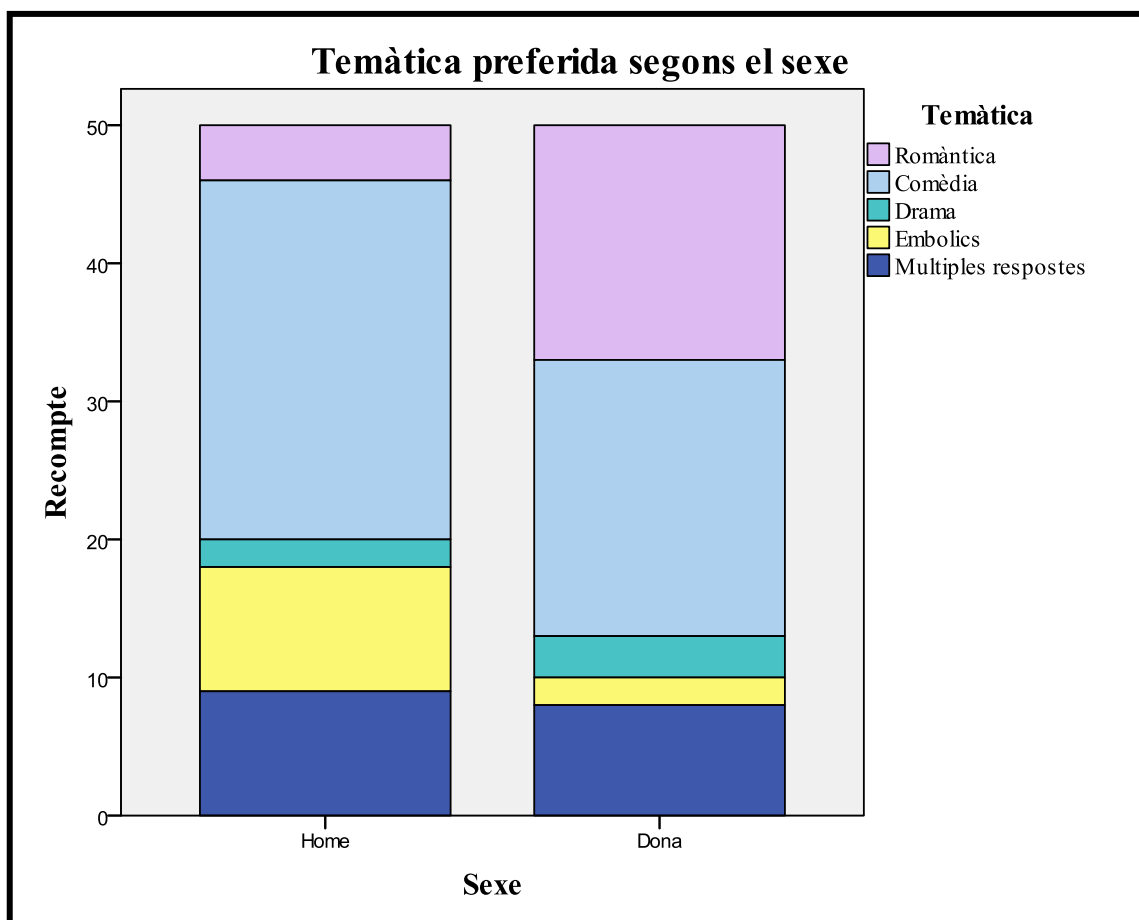
8.4. Anàlisi dels resultats⁸¹

Els resultats de la primera pregunta són sorprenentment positius ja que, de les cent persones enquestades tan sols a un 11% no li agrada el teatre musical i d'aquest, un 72,7% són homes.

Pel que fa a la temàtica, preguntada en segon lloc, l'opció més segura sembla ser la comèdia tot i que les noies i les senyores grans prefereixen un tema romàntic. Aquesta

⁸¹ Per veure les enquestes respostes i més resultats consultar l'annex

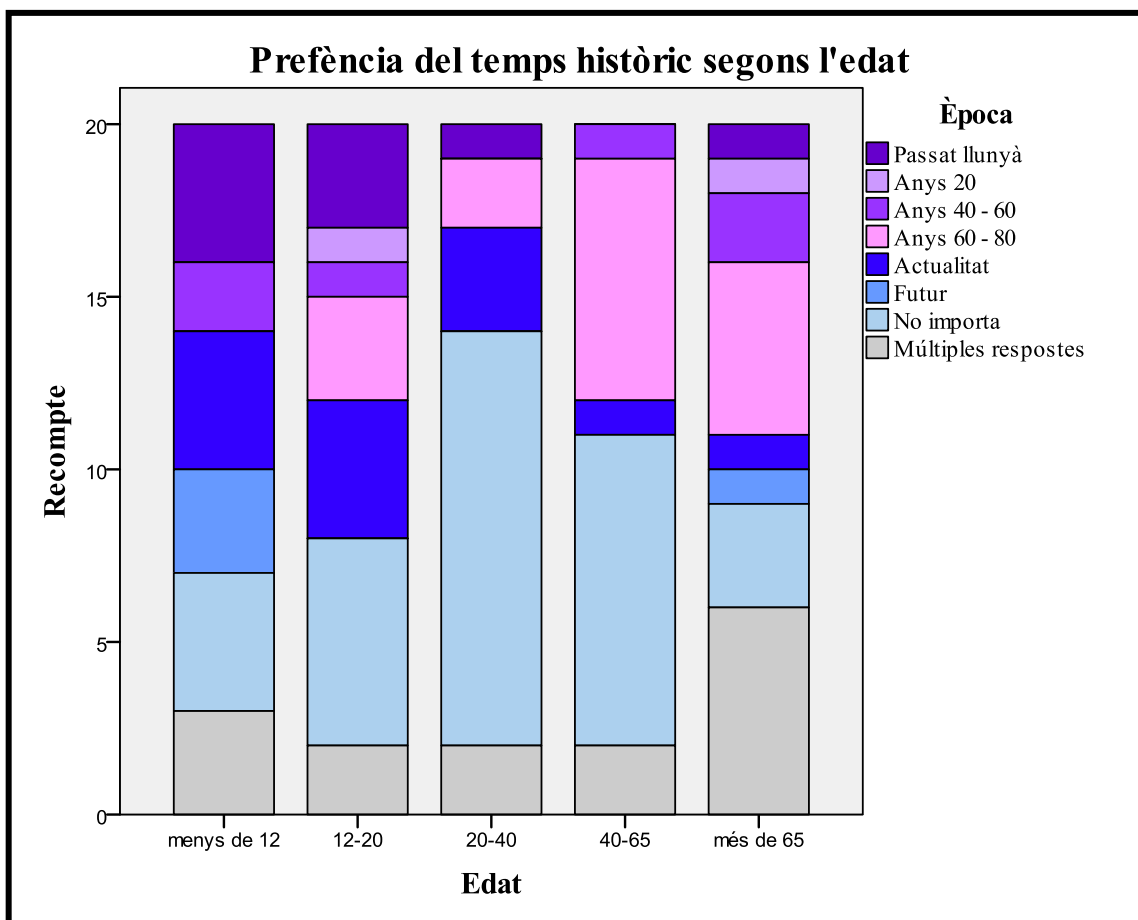
tendència es pot apreciar en el següent gràfic, que relaciona els resultats de la temàtica amb el sexe dels enquestats.



Tal com s'ha dit anteriorment, el gènere còmic és clarament dominant mentre que el drama passa molt desapercbut en els dos sexes. Ara bé, mentre hi ha una franja important de dones que prefereixen el gènere romàntic, en el cas dels homes és molt més limitat. En canvi, sembla ser que hi ha un sector masculí important, aproximadament un 10%, que prefereix el gènere d'embolics, és a dir, que possiblement un bon vodevil els semblaria la millor opció.

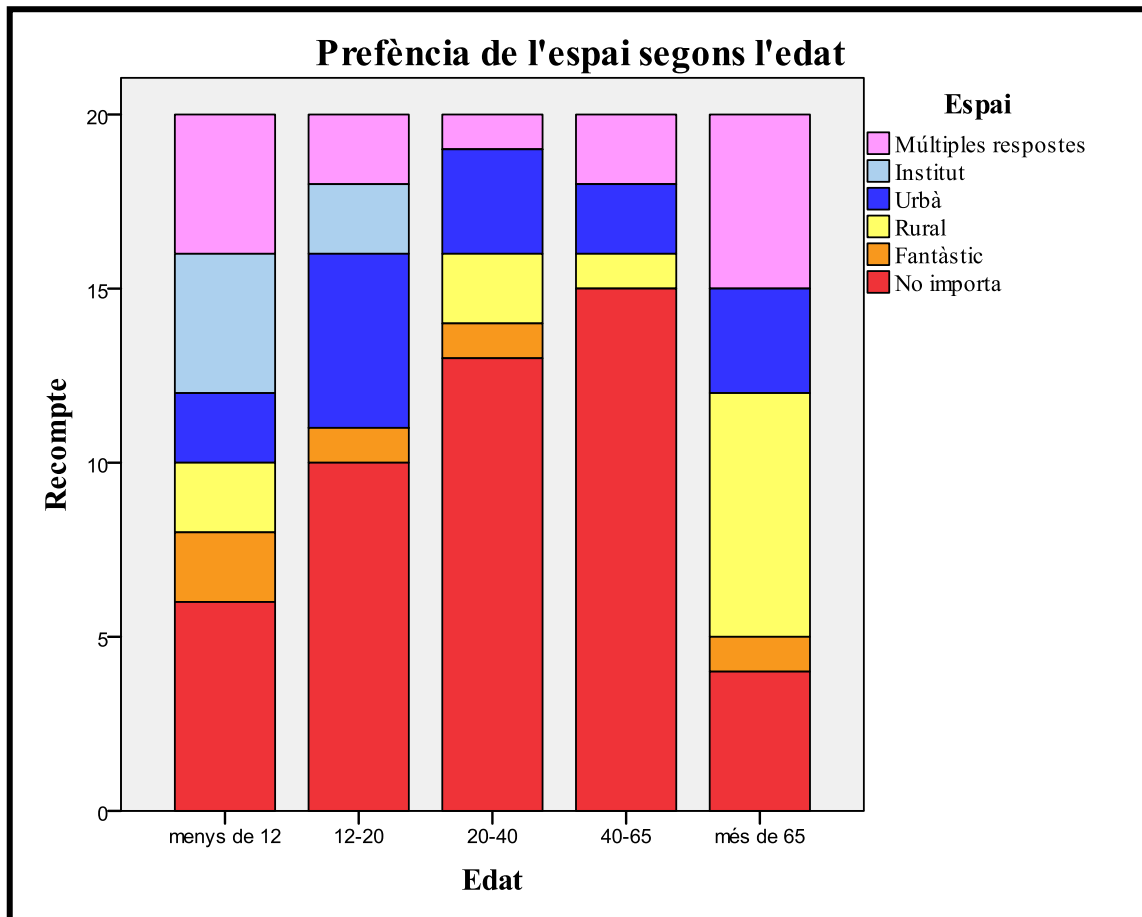
A la tercera pregunta es preguntava la durada ideal, el temps narratiu que hauria de tenir l'espectacle i, la majoria dels enquestats ha coincidit en què aquest ha de voltar l'hora i mitja. Posteriorment, amb les dues següents qüestions es pretenia definir el context ideal per a desenvolupar la història. Així doncs, la pregunta cinc feia referència a l'època, per tal de definir el temps històric preferit per la majoria de públic. Per poder analitzar

millor els resultats, s'han mostrat les dades relacionades amb l'edat de les persones enquestades, ja que és molt influenciable en aquest cas.



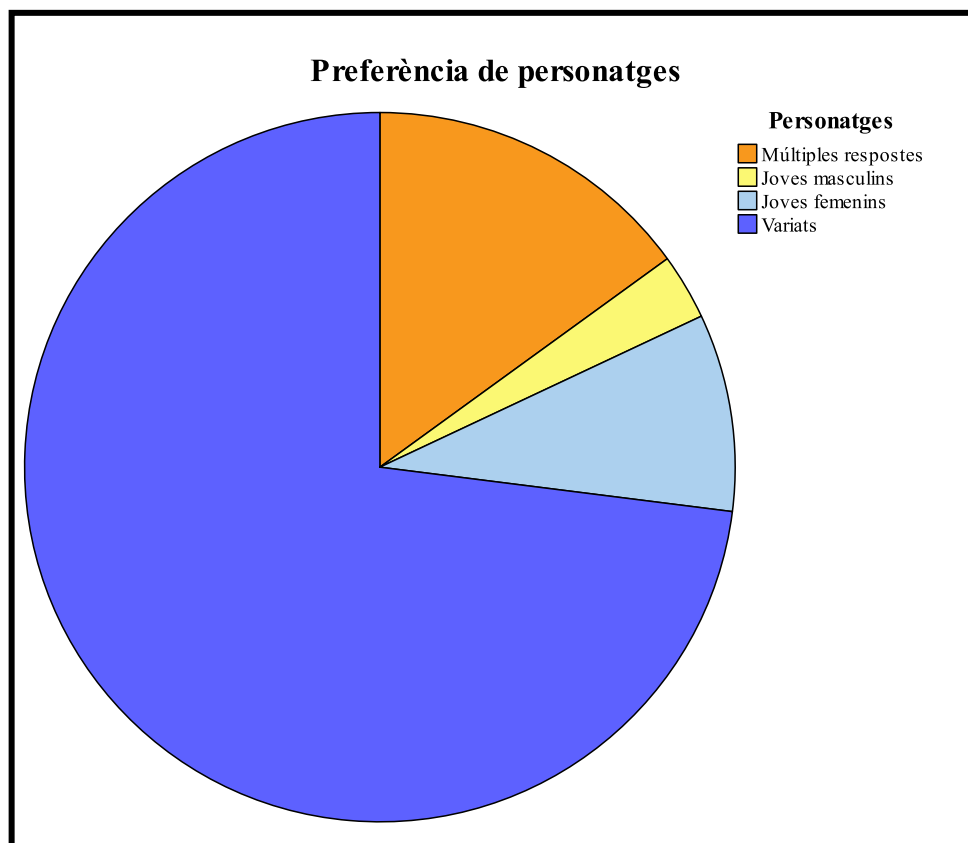
Els resultats doncs, expressen que la majoria no dóna massa importància a l'època en la qual es desenvolupa l'acció, però cal observar també que mentre hi ha un percentatge important de població adulta que li agradaria que se situés als anys seixanta, els joves prefereixen que es desenvolupi en l'actualitat. És a dir, que a gran part dels enquestats els agradaria que l'obra es desenvolupés en l'època de la seva joventut. Veiem que el passat llunyà, en molts casos identificat en cavallers i princeses és molt propi en els nens i una mica en adolescents, però a mesura que es va madurant aquest context disminueix ja que la idealització ja no és tan comuna.

Pel que fa a l'espai, s'ha optat per fer la mateixa comparació, de manera que trobem relacionades les opcions sobre l'espai amb l'edat de les persones que les han escollides. Igual com passava amb el gràfic anterior s'aprecien grans relacions.

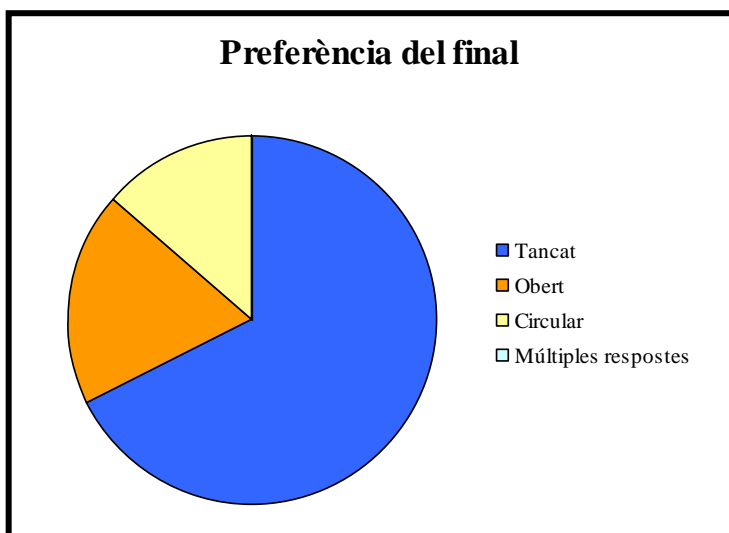


La majoria segueix no donant massa importància a l'espai excepte la gent més gran, que sorprenentment ha optat per situar-lo majoritàriament al camp o en un àmbit més rural. Si bé podríem dir que el gràfic anterior tenia a situar l'obra en l'època de la joventut, en aquest gràfic es veu que l'institut és un escenari purament infantil i adolescent, però que perd importància entre els joves en edat universitària o persones ja a la maduresa. Cal destacar també el clar domini de l'àmbit urbà sobre el rural en la gent jove i l'absència d'atmosfera fantàstica en les persones d'entre 40 i 65 anys.

Si el context on es desenvolupa l'acció és important de conèixer, també ho són els personatges que protagonitzaran, o no, la història. Per aquest motiu es va optar per preguntar per l'edat i el sexe dels personatges i els resultats han estat, com era d'esperar, majoritàriament variat en ambdós aspectes. Cal destacar però que la franja que va escollir múltiples respostes es descantava sobretot cap a personatges de sexe variat però majoritàriament joves. Així doncs, sembla ser que més d'una quarta part dels enquestats prefereixen que els personatges siguin joves però, d'aquests, més de la meitat coincideixen en la varietat de sexe.



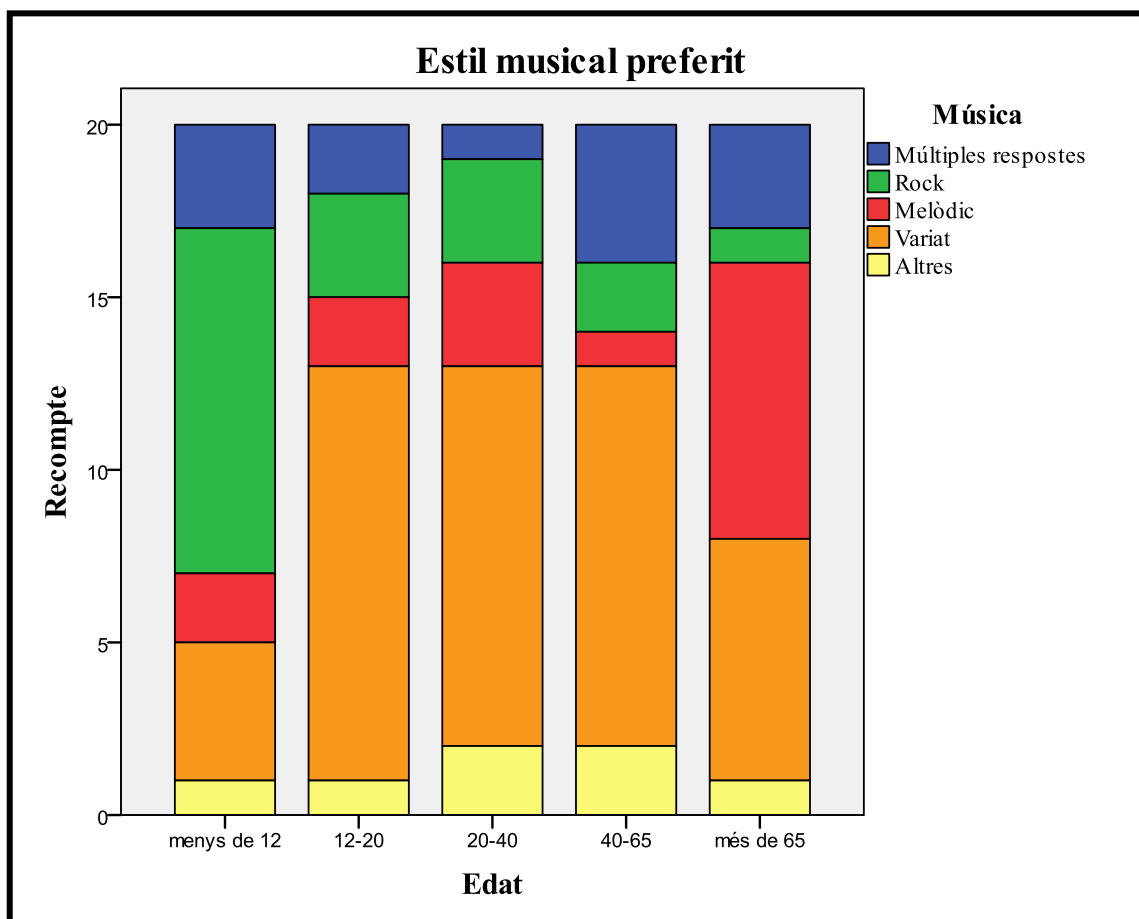
El desenvolupament de la història és molt important ja que és convenient que el públic no es cansi ni s'avorreixi, però és tan o més important un bon final, ja que és l'última



imatge, i, per tant, també la més recent, que s'emportarà l'espectador. Per aquest motiu és cabdal que l'obra no decaigui en els últims instants sinó el contrari, cal que l'espectador marxi sorprès o bé enlluernat per l'espectacularitat. Tot això era raó suficient per

preguntar al públic com preferia el final. Es donava a escollir entre un final tancat, és a dir igual per a tothom; obert, si quedava com inacabat o circular, és a dir, que començava i acabava de la mateixa manera. El resultat ha estat que el tancat és clarament dominant, mentre que el final obert està una mica per sobre del circular però sense massa diferències.

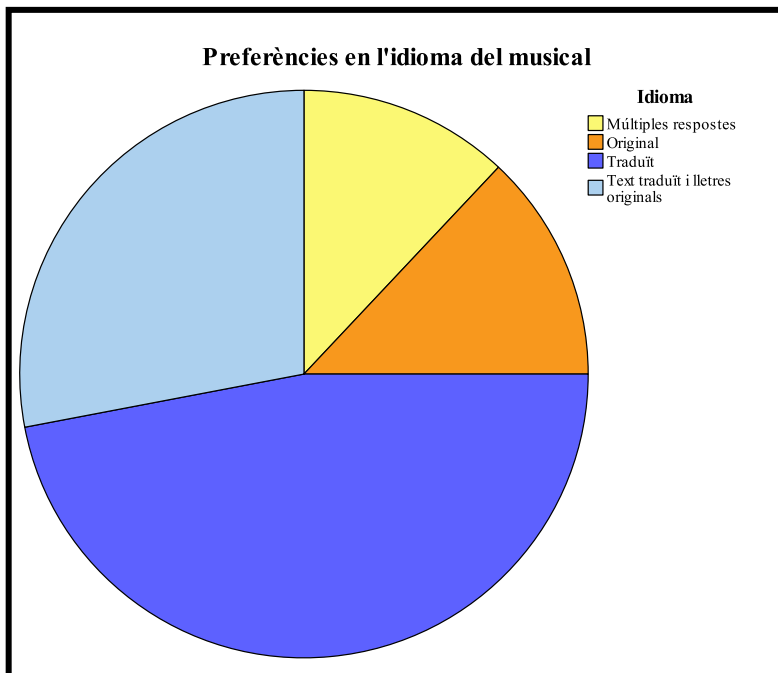
Tot i així, les qüestions preguntades fins ara poden fer referència a qualsevol tipus de guió, indiferentment de si és musical o no. Ara bé, el gènere que es vol conèixer és precisament aquest. Per aquest motiu és també molt important saber quin estil de música és el que més agrada per un espectacle d'aquestes característiques i s'ha trobat oportú relacionar-lo de nou amb l'edat de les persones enquestades.



A primera vista es veu una tendència clara a la música variada. S'observa a més que mentre la música rock té molta acollida entre els més joves, aquest tret va disminuint amb els anys a favor d'una música més melòdica i ben orquestrada. Cal dir que es creu que la música rock no seria tan notable en els nens i nenes menors de dotze anys si no fos pels fenòmens mundials de la Hannah Montana i Camp Rock propulsats per la factoria Disney.

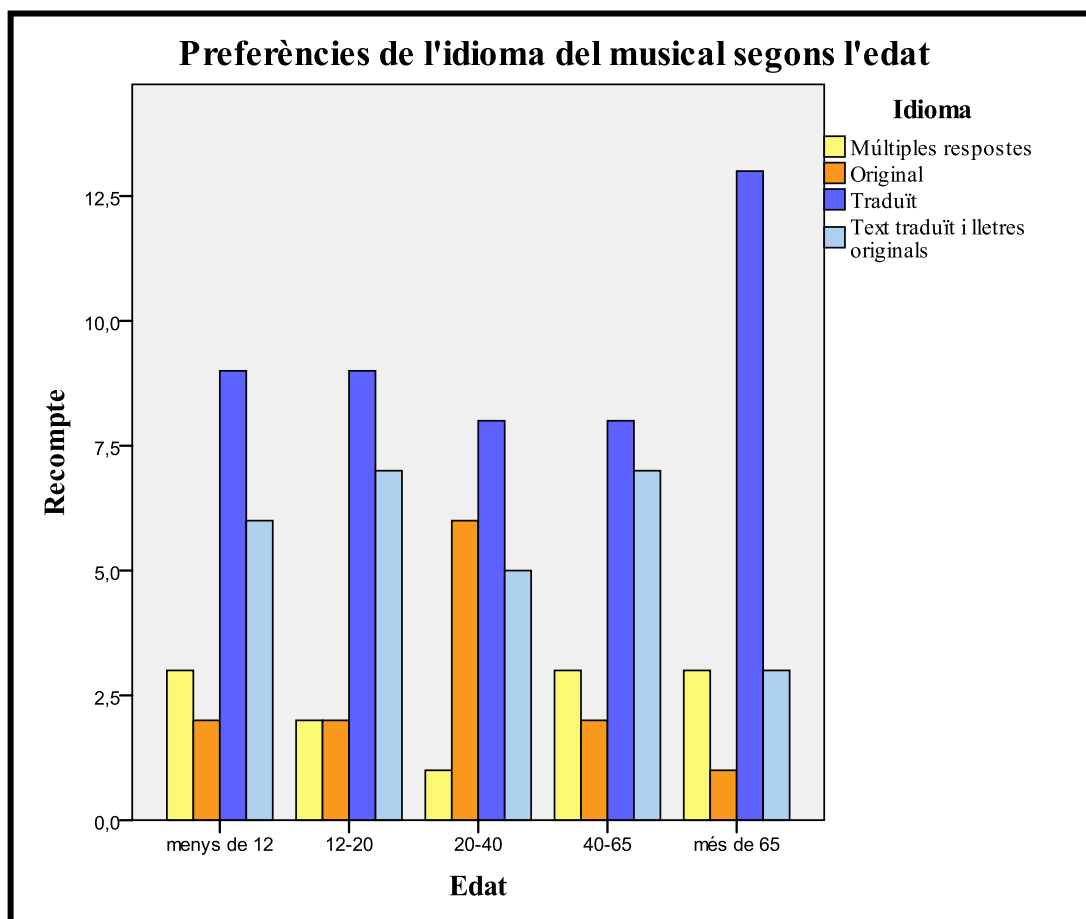
Pel què fa a la penúltima qüestió, malgrat insistir en l'enunciat que l'enquesta feia referència a espectacles en directe i no a versions cinematogràfiques, sembla ser que hi

ha un percentatge important de la població que prefereix la versió original o si més no que les cançons estiguin en l'idioma en què van ser escrites.

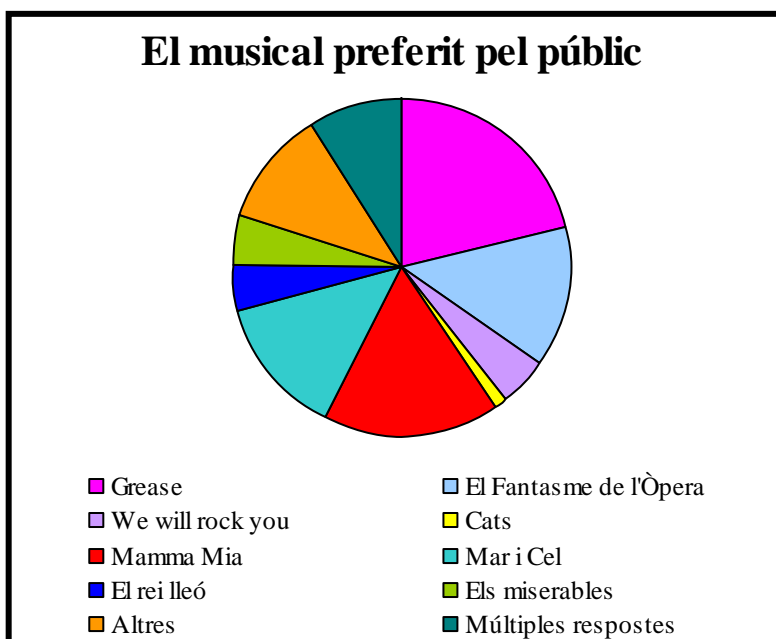


Tot i això s'ha volgut anar més enllà i s'ha elaborat un segon gràfic en el qual es mostra quina representació té cada franja d'edat dins de cada fragment del sector del gràfic circular. Els resultats han mostrat que la majoria de gent major de 65 anys prefereix veure l'espectacle traduït

totalment, mentre que és entre la gent jove que predomina el llenguatge original almenys en les cançons i, en el cas dels joves d'entre 20 i 40 anys, en la seva totalitat.

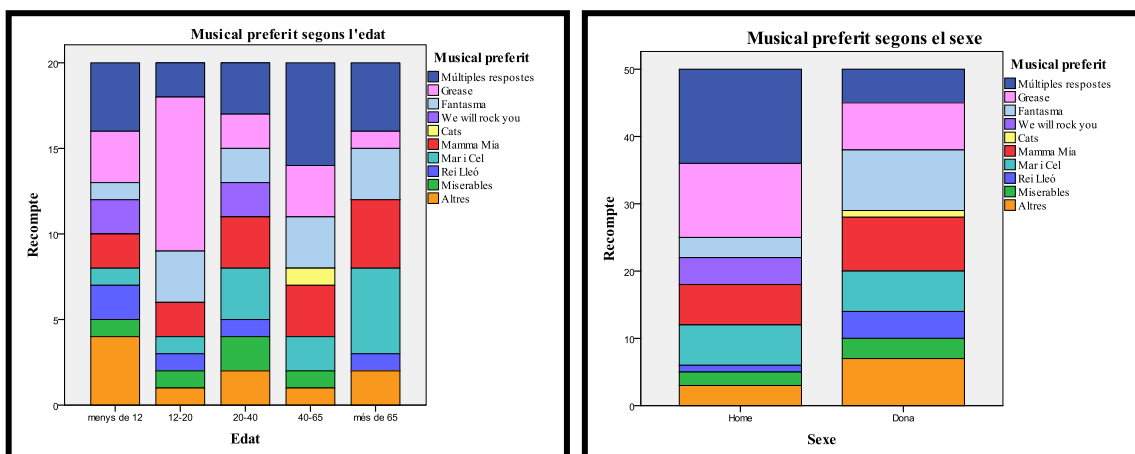


Finalment s'ha volgut saber quin era el musical que havia agradat a més persones i després fer una comparativa d'aquesta pregunta amb les respostes obtingudes a les anteriors per veure si el resultat era coherent o no.



El resultat és que el musical més exitós de la història és *Grease*, seguit d'un *Mamma Mia* i d'*El Fantasma de l'Òpera* i *Mar i Cel*. Amb més discreció apareixen *We will rock you*, *El Rei Lleó* o *Els miserables* i finalment, sense destacar hi ha el musical *Cats*. Ara bé, hi ha una franja

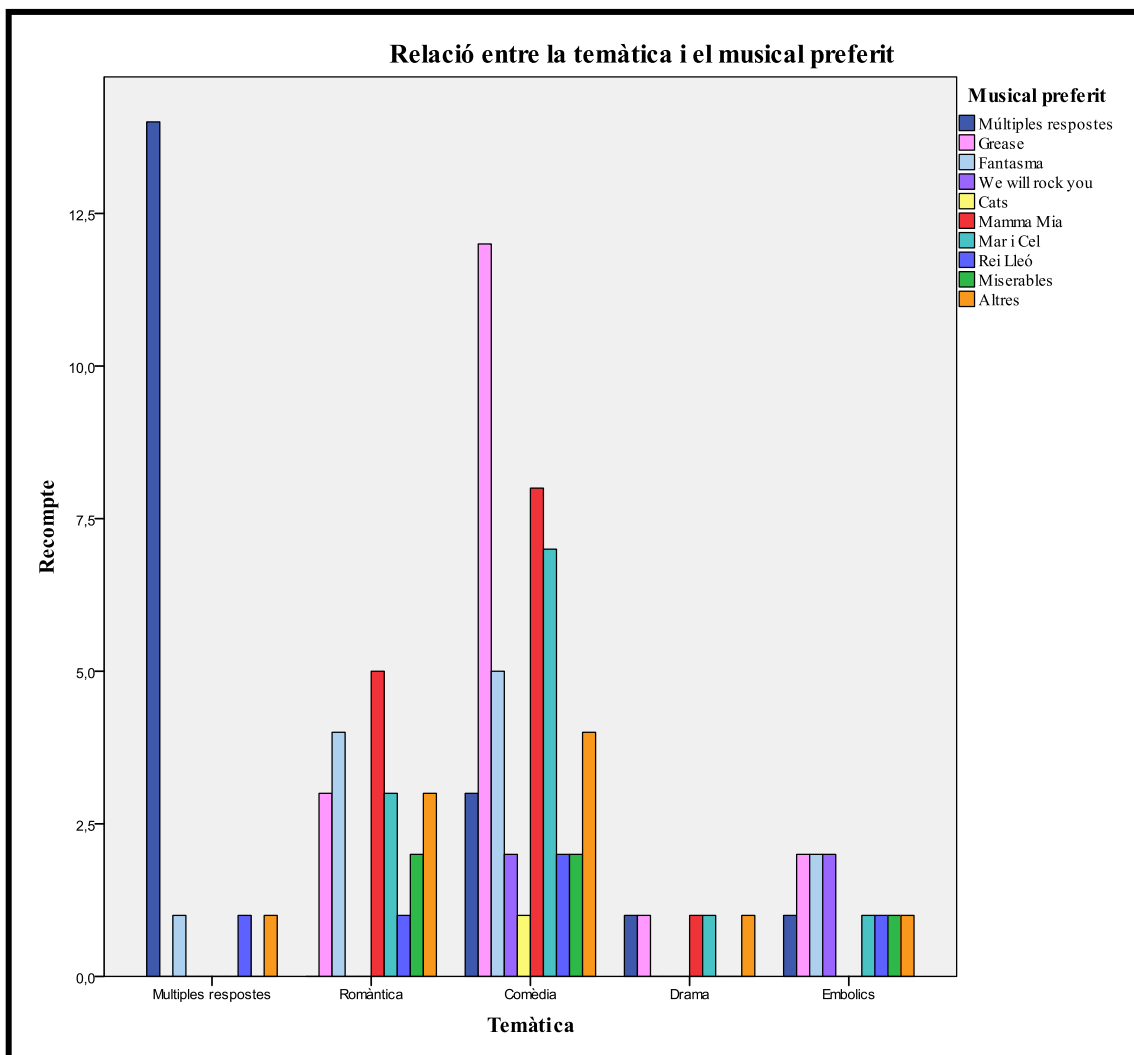
important representada per un grup anomenat altres. En aquest grup hi apareixen musicals com *Germans de sang*, *Camp Rock 2* o bé *Un americà a París*, entre altres. També s'han elaborat dos gràfics per veure com es distribueixen segons el sexe i l'edat.



Així doncs, si es té en compte l'edat *Mamma Mia* es manté força constant però *Grease* és molt juvenil, igual que *El Rei Lleó*, molt conegut per la versió animada de la Walt Disney. *Mar i Cel*, en canvi, apareix considerablement en la franja d'adults, sobretot en els majors de 65 anys. Pel que fa al sexe, en canvi, sembla ser que *Grease* és un musical que curiosament agrada més als homes que a les dones, que prefereixen musical com *El Fantasma de l'Òpera* o *Mamma Mia*. Així doncs, es veu que, a trets generals, les dones,

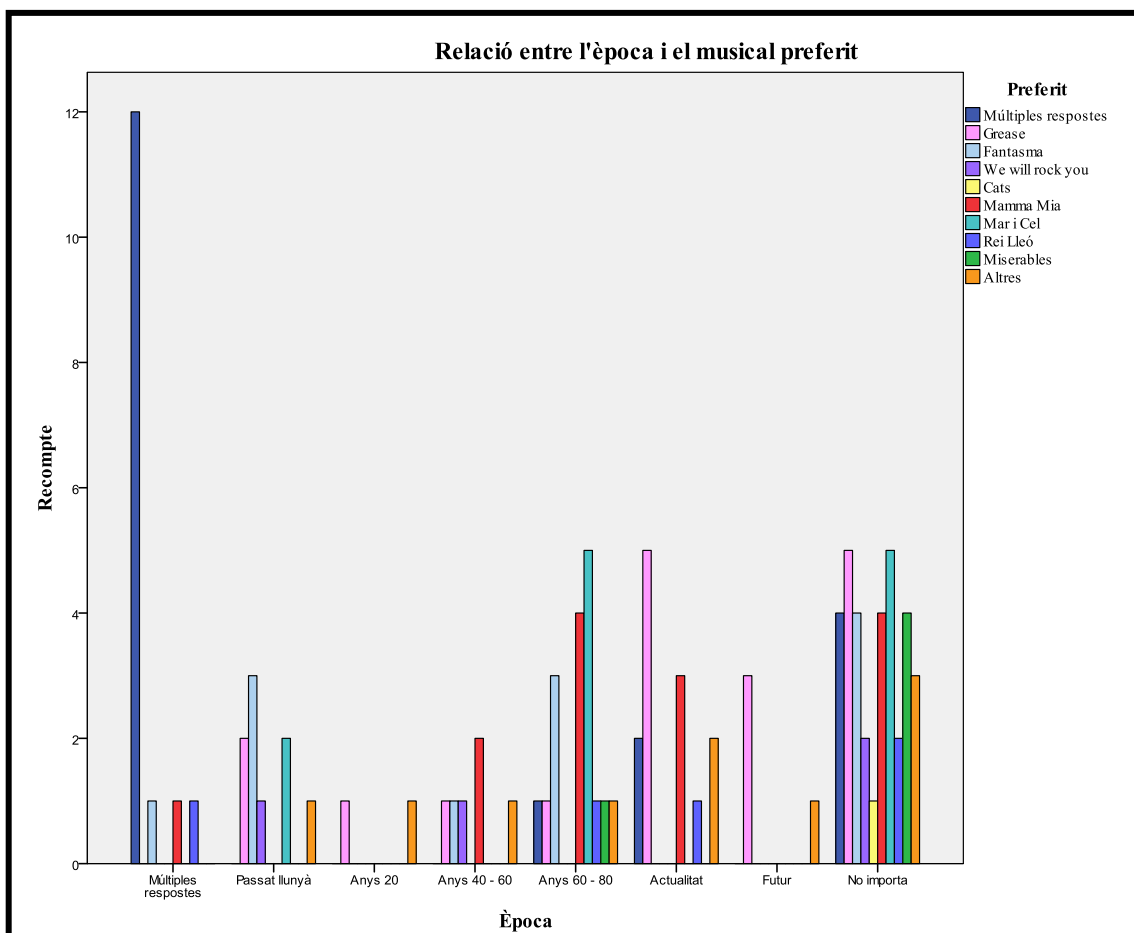
que preferien una temàtica de comèdia romàntica també escullen musicals més romàntics que els homes.

Però, aquests resultats són coherents amb la resta de conclusions obtingudes? Si es compara el resultat obtingut a la pregunta 10 amb els corresponents a la temàtica s'obté el gràfic següent.



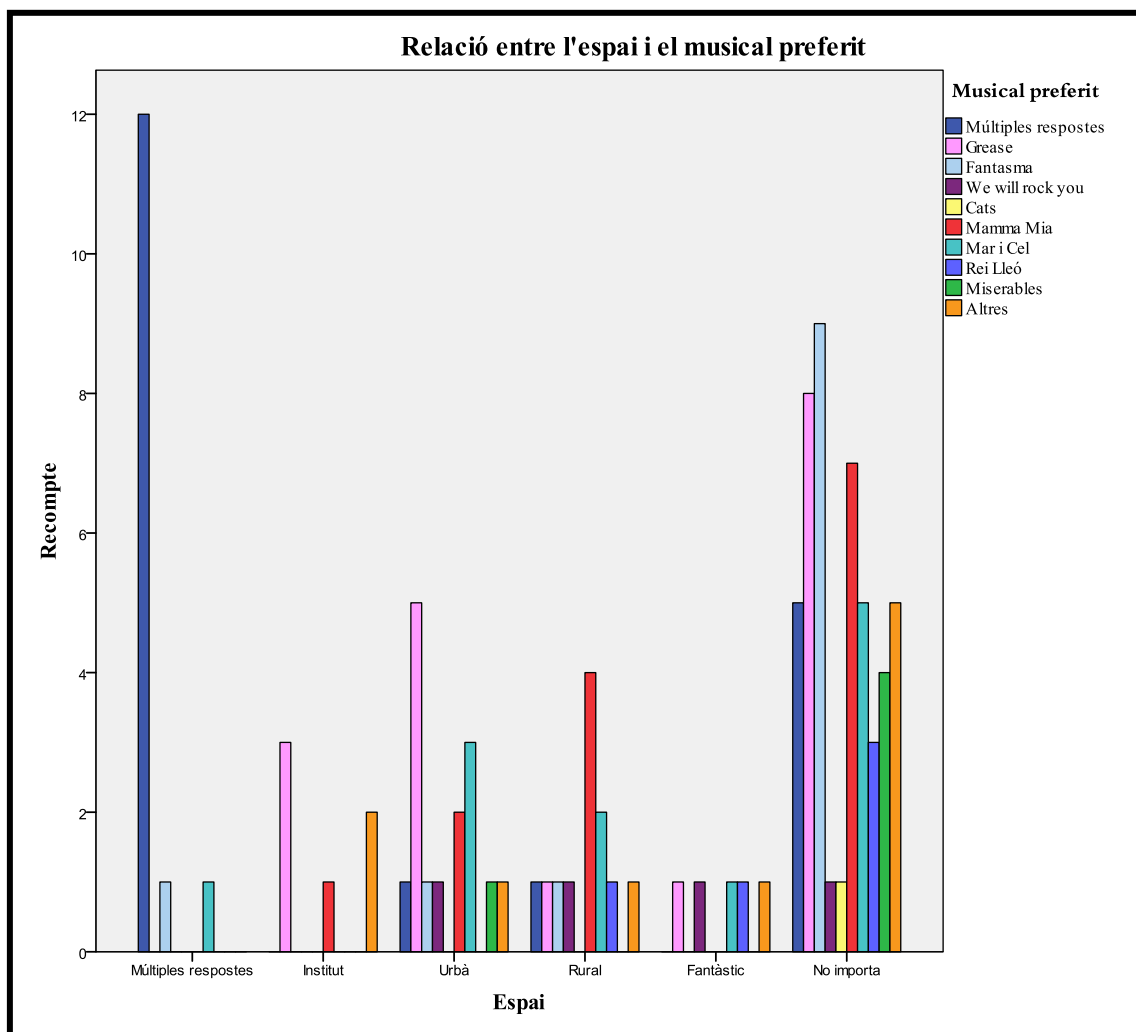
Pel que fa a les persones que havien escollit la temàtica romàntica, es veuen un resultats força coherents amb un predomini de musicals on l'amor és el fil conductor de la història. És el cas de *Mamma Mia*, *El Fantasma de l'Òpera* i *Mar i Cel*. Però en la comèdia, tot i que hi ha un clar domini de *Grease* i la segona posició és ocupada per *Mamma Mia* es pot veure un *Mar i Cel* bastant important seguit d'*El Fantasma de l'Òpera*, el primer cas una tragèdia i el segon un drama. Els dos darrers gèneres són poc valorats pel públic i, en el cas de les persones que els han escollit, hi ha molt poca coherència ja que per molt que valorin el gènere a l'hora d'escollir un musical també opten per la comèdia i el romanticisme.

També s'han fet comparacions amb l'època i l'espai, per veure si aquell suposat context ideal obtingut en les primeres preguntes de l'enquesta es reproduïen ara en els musicals escollits.



El cas de les persones que trobarien ideal que l'acció es desenvolupés en un passat llunyà han estat força coherents en la seva resposta ja que prefereixen un *Fantasma de l'Òpera* o un *Mar i Cel* tots ells anteriors al segle XX. Com s'ha vist en un gràfic anterior, *Grease* és el musical que més agrada i, tal com mostra el vestuari i el tupè, és clarament dels anys 50 i reflecteix la societat d'Elvis Presley i Sandra Dee. Malgrat tot *Grease* és molt poc present tant en aquesta època com en la immediatament posterior i, en canvi, té un domini clar entre els que prefereixen un musical d'actualitat o fins i tot futurista. Per tant, aquest resultat és totalment incoherent però d'altra banda potencia un resultat també obtingut anteriorment: el context en el qual es desenvolupa l'acció no importa a la majoria del públic.

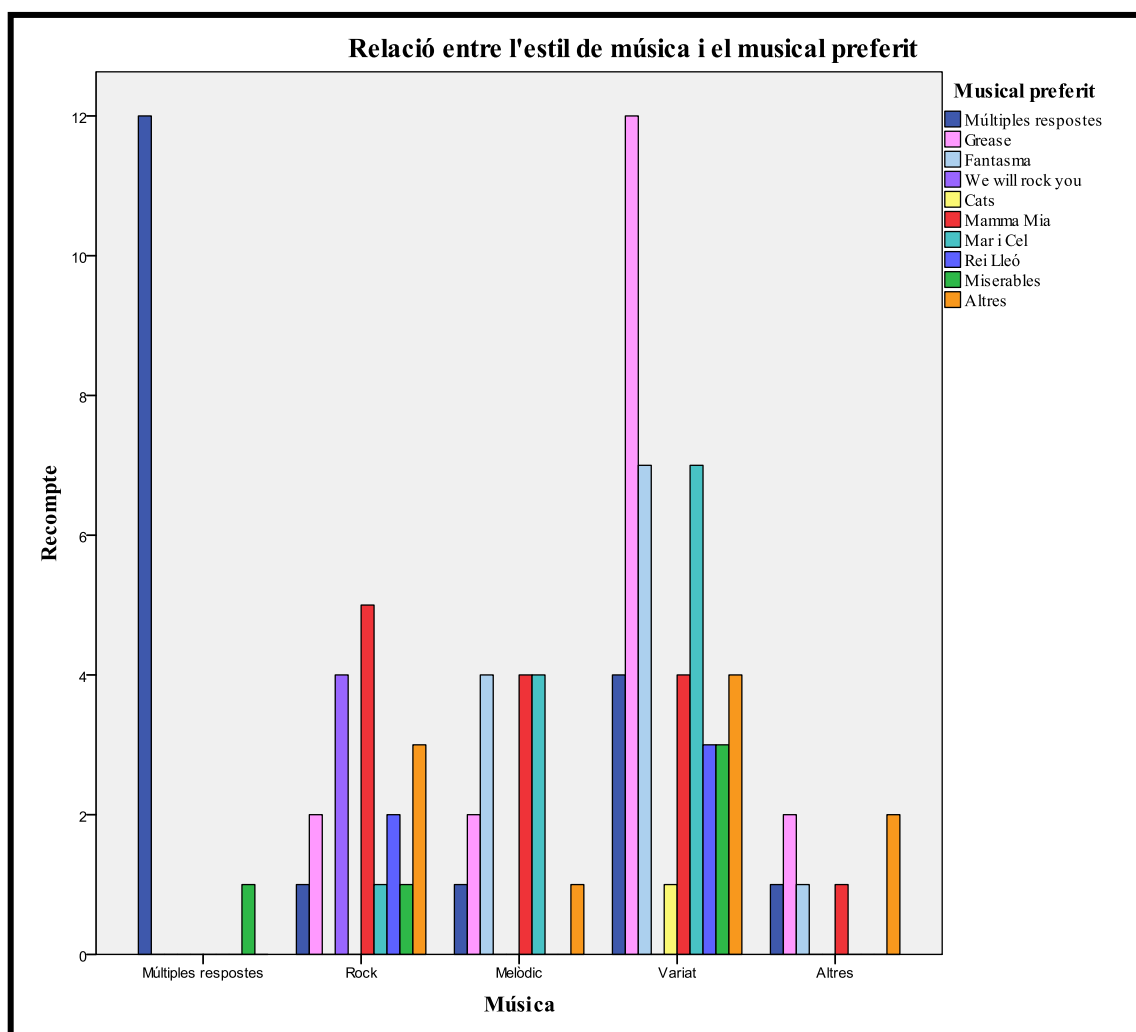
Un gràfic semblant a aquest es pot fer amb l'espai per veure si realment passa el mateix que en el cas anterior o si bé és més discret.



Tot i que semblava que un ambient d'institut tan sols agradava fins als 20 anys, el musical més escollit passa justament allà. Ara bé, en tot el musical no hi ha ni un minut de classe. Tot i així els problemes són els d'uns adolescents que s'han d'enfrontar al seu futur i, tot i que passa a l'institut també apareix un espai urbà, fet que fa que els resultats obtinguts siguin força coherents. Pel que fa a les persones que prefereixen un ambient rural prefereixen també *Mamma Mia*, que passa en una illa grega de molt pocs habitants i a la que arriben molt pocs ferris. Per tant, manté la coherència anterior.

L'últim aspecte que ha de mantenir coherència amb els resultats de l'última pregunta de l'enquesta és la música, l'estil musical més adequat per un espectacle del gènere. En aquest apartat tornen a aparèixer respostes força lligades amb els resultats obtinguts. Els musicals que més han agradat, *Grease* i *Mamma Mia*, tenen una música molt variada, amb temes lents i més alegres en funció de l'estat d'ànim dels personatges que els interpreten. Cal dir que *Mamma Mia* pertany als *jukebox musicals*, és a dir, aquells

musicals la banda sonora dels quals és la discografia d'un grup concret, en aquest cas ABBA. Però tot i això, la música no deixa de ser variada. En *Grease* es va d'un "Grease Lighnin'", d'un claríssim ritme de rock and roll, a un "There are worse things I could do" interpretat per la Rizzo cap al final de la pel·lícula. O en *Mamma Mia* es pot trobar un "Honey, honey" i més endavant un "Slipping through my fingers" o "The winner takes it all". També hi ha coherència en l'apartat de melodia ben orquestrada ja que hi ha un clar domini d'*El Fantasma de l'Òpera*, d'Andrew Lloyd Webber i *Mar i Cel*, d'Albert Guinovart, els dos casos amb una orquestra clàssica amb molta potència a la percussió en els moments més espectaculars com a acompanyament de la melodia cantada. No és tan coherent la presència d'aquests dos mateixos musicals, juntament amb *Els Miserables* a l'apartat de música variada ja que tenen una tonalitat molt constant i concreta. En canvi, *We will rock you*, basat en la música de Queen, si que es correspon ja que en l'únic cas que apareix és en el de la música rock, que és el lloc on ha de ser.



8.5. Conclusions

Un cop finalitzat l'estudi de les enquestes, es pot afirmar que el gènere musical és un gènere amb una acollida força important entre el públic català. Els resultats obtinguts permeten crear un perfil de musical que hauria de ser en principi enfocat a l'èxit. Així doncs, la història hauria de ser una comèdia de tendència romàntica d'una durada aproximada a l'hora i mitja. El context on es desenvolupi dependrà molt de la resta de factors del musical, ja que sembla ser que és més indiferent per al públic. El personatges haurien de ser variats, de tots gèneres i edats, però potser una mica més de joves que d'adults. En el desenllaç es resoldran tots els aspectes plantejats donant un final tancat a la trama, que estarà recolzada per temes musicals d'estils variats que s'adaptaran als estats d'ànim dels personatges que els interpreten. Finalment, el musical hauria d'estar escrit en l'idioma del públic tot i que hi ha una part important que prefereix que les cançons es mantinguin en l'idioma original.

A més, s'ha fet una valoració dels musicals ja existents i, per la majoria, el seu musical preferit és el clàssic *Grease*, seguit de *Mamma Mia* i d'*El Fantasma de l'Òpera*, és a dir, tres musicals completament diferents entre ells, sense un cànon comú tret d'una història d'amor central. Com ha de ser, musicals per a tots els gustos.

NUCLI II.

Creació d'un musical.

Anàlisi del guió i les **paritures.**

1. ANÀLISI DEL GUIÓ

A partir dels resultats obtinguts de les entrevistes a alguns professionals i les enquestes passades a cent ciutadans catalans s'ha realitzat un estudi de què prefereix el públic i s'ha intentat escriure un guió que complís els paràmetres que requereixen tant davant com darrere del teló. El resultat ha estat *Flors de paper*.

1.1. Títol i tema

El musical escrit, *Flors de paper*, és una comèdia romàntica amb episodis dramàtics i escenes còmiques. És una història simple, d'una sola trama, recolzada per un suport musical que augmenta la part més emocional dels personatges.

Flors de paper és la història d'amor entre una florista i un carter, fet que explica els dos elements del títol: les flors representen la Joana i el paper en Daniel. A més, però, també representen els dos motius als quals recorre el protagonista, inconscientment o amb intenció, per tal que Joana finalment acabi enamorant-se d'ell. El primer element és el ram de vint-i-un clavells i una orquídia, que apareix per primer cop a la tercera escena però pren protagonisme al segon acte. El ram s'identifica doncs amb les flors del títol. El segon element que apareix i que és directament participant de la relació final entre en Daniel i la Joana són les cartes que escriu la noia sense ni adreça ni remitent i que arriben a les mans del carter en buidar la bústia on les diposita. Per tant, aquestes cartes són representada pel paper en el títol de l'obra.

Tot l'argument de l'obra gira a l'entorn de la parella protagonista, en Daniel i la Joana, i tot el que passa succeeix per tal que la seva relació avanci. El tema, doncs, és clarament romàntic expressat a través del típic triangle amorós imaginari. Joana manté una relació amb un tal Ricard, un personatge que s'esmenta al llarg de tot el guió però que no apareix mai en escena i que cap de la resta de personatges coneixen bé (tan sols l'Àlex diu haver-hi parlat un cop). Però la història la protagonitza en Daniel, un carter amic de tota la vida de la Joana que està enamorat de la noia des de sempre. Ja al principi es fa coneixedora aquesta informació i l'amor que Daniel sent per la Joana tampoc no és un secret per la resta de personatges, sinó que des de la primera escena ja es fa patent aquest triangle amorós.

Només hi ha un instant en tot el guió en què sembla que es pugui desfer la trama i és el primer moment en que en Daniel llegeix les cartes. En aquest moment, el protagonista sembla dubtar entre la Joana, a qui ha estimat tota la vida, i la noia que escriu aquestes cartes introduint així un segon triangle amorós en la història. Tot i així dura poc ja que l'amor incondicional que sent per la florista s'imposa a la curiositat que sent per l'autora de les cartes. Però, tan aquest triangle amorós com l'altre són purament imaginaris ja que no existeix ningú més a part dels dos protagonistes al llarg del guió. En Ricard és sols un record de la Joana, que es convenç a ella mateixa que en Ricard encara viu per no acceptar així la seva mort i, d'altra banda, per tal de mantenir viva aquesta relació, la noia escriu una sèrie de cartes sense adreça ni remitent (així s'assegura que ningú no les rep ni li seran retornades). Aquestes cartes són les que llegeix Daniel sense saber que són de la Joana, de manera que és evident que la noia que per un instant el fa dubtar del seu amor per la Joana no és ningú més que ella mateixa.

Tot i ser clarament de tema romàntic, la trama té una sèrie d'episodis còmics protagonitzats per la parella secundària, l'Àlex i en Pol. La millor amiga de la protagonista i el millor amic d'en Daniel inicien una relació al llarg de la història que serveix, d'una banda, per relaxar la tensió argumental i, de l'altra, per contrastar amb la parella protagonista. La seva relació és curiosa i relaxada i això fa de contrapunt amb la seriositat expressada per Daniel pel que fa el seu amor per la Joana. A més, cada vegada que apareixen els personatges es trenca la tensió dramàtica permetent al públic que es relaxi i que així no s'angoixi i l'obra sigui més digerible i es faci més curta.

1.2. Estructura

Com és propi de tot guió d'espectacle musical, l'obra s'ha escrit en dos actes intentant que tingués la durada ideal, és a dir, que voltés l'hora i mitja tal com s'ha obtingut als resultats de les enquestes.

El primer acte és el més llarg i està compost de tretze escenes breus que doten el plantejament de la història de dinamisme i permeten així que l'obra avanci amb més facilitat. També és una part molt musicada ja que hi ha sis de les deu cançons que componen l'obra i és on es llegeixen dues de les tres cartes que sortiran al llarg de l'acció dramàtica. El primer acte no finalitza exactament en el clímax, sinó que ho fa

una mica abans per dos motius. El primer és per qüestió de durada dels actes. Si el primer acte finalitzés quan Joana reconeix que en Ricard és mort, és a dir, a la primera escena del segon acte, el resultat seria un primer acte excessivament llarg i, després de la mitja part, tan sols uns vint minuts d'espectacle. En canvi, l'estructura actual permet que el primer acte situï l'espectador i el segon acte, d'una mitja hora aproximadament, serveixi per desencadenar el final de la història. El segon motiu és per facilitar el canvi de quadre. En començar el segon acte apareix l'única escena que no se situa a la plaça de la floristeria, sinó que és la cita d'en Daniel i la Joana al parc. Per facilitar el canvi d'escenografia, s'ha fet coincidir el canvi d'acte amb el canvi de quadre.

El segon acte, en canvi, és molt més breu i està compost tan sols de sis escenes (i l'epíleg) més llargues que les que formen el primer acte, de manera que l'obra arriba al seu clímax, moment en què Joana reconeix que en Ricard és mort, i es desencadena el desenllaç amb més força i intensitat emocional. A diferència del primer acte, aquest només consta de quatre cançons però, excepte la que canta en Daniel a la cinquena escena, totes serveixen per reproduir el diàleg de manera musicada, o sigui que són composicions molt més llargues amb un fraseig també més llarg per transmetre més informació. El segon acte transcorre en dos espais. D'una banda el parc on es troben Daniel i Joana durant la primera escena i, de l'altra, la mateix plaça de la floristeria on passa la resta de l'obra.

1.3. Personatges

L'obra, per ser un espectacle de teatre musical, té un repartiment molt reduït. Aquest fet provoca que els personatges que apareixen en el musical siguin molt complets i necessaris pel desenvolupament de la trama.

1.3.1. Protagonistes

Els dos protagonistes de *Flors de paper* són la parella formada per en Daniel i la Joana i en ells recau el pes de la història.

Daniel

En Daniel és un noi d'uns vint-i-cinc anys molt normal que no desperta passions pel seu aspecte físic. No és excessivament alt ni molt musculat, però tot i així tampoc és poca

cosa. Prim però àgil, en Daniel presenta un aspecte molt natural i tranquil, tot i que detallista en certs aspectes que es reflecteixen també en la seva manera d'actuar. Igual que en Pol, acostuma a aparèixer en escena amb l'uniforme de correus, un mono blau marí amb una jaqueta del mateix color per sobre. L'uniforme es complementa amb la visera del mateix to i l'escut de correus al centre. En Daniel sempre acostuma a anar ben afaitat i a fer olor de colònia. Tot i així, en la primera escena del segon acte, que correspon a la cita al parc amb la Joana, en Daniel abandona l'uniforme i vesteix un informal però elegant texà negre amb bambes i una camisa de quadres amples de colors pàl·lids. El rostre d'en Daniel és molt fi. Cabell castany claret i escabellat amb estil i els ulls d'un color melós, sempre arreglat i sense descuidar la seva imatge però amb molta naturalitat i sense ostentació.



Psicològicament, en Daniel és força complex. Totes les seves decisions i tots els seus actes estan dirigits a atreure la Joana, per qui sent un amor total i pur. Tot i així, malgrat aquest desig vers la noia li guarda un total respecte. Es mostra molt insistent i detallista. El gest de regalar setmanalment un ram a la Joana amb unes flors concretes i de sentir curiositat per unes cartes que no diuen res, doten aquest personatge d'una profunditat molt més remarcable que els personatges secundaris. És un noi molt altruista i solidari ja que sempre es mostra disposat a ajudar tothom en el que faci falta. És ferm i molt tossut i quan es proposa una cosa no hi ha manera de fer-lo canviar d'opinió i és extremadament curiós. Això fa que mai no renunciï a la Joana i que es capfiqui en les cartes sense remitent ni adreça i que, després de saber la veritat, encara obri la darrera carta. Tot i això, aquest seu caràcter detallista i fora de context, de mentalitat clàssica i conservadora, fa que sigui titllat de fals galant o cursi en algun moment de la història però d'altra banda fa que finalment aconsegueixi el seu desig.

Joana

La Joana és una noia jove, d'uns vint-i-dos, vint-i-tres anys molt femenina. És la filla de la Verònica i manté una relació amb en Ricard. És rossa, amb el cabell llarg i amb els



rinxols de la seva mare i sempre acostuma a portar melena. És molt blanca de pell i té els ulls blavosos. És menudeta i sempre sol anar força arreglada però còmode per treballar a la floristeria de la seva mare. És molt discreta i senzilla i acostuma a portar uns pantalons curts o pirates texans i una camisa de colors pastel. Al damunt hi porta el davantal de la floristeria, de color groc i amb unes lletres verdes a la butxaca de la part inferior que diuen “El racó de les flors”. Tot i això també sap vestir-se per les ocasions especials. De fet, per a la cita amb en Daniel porta un vestit tirat i cenyit a sota pit de color blau cel amb un jersei de punt blanc. Porta el cabell deixat anar però amb una pinça perquè els cabells no li vagin a la cara i va maquillada, cosa poc habitual en ella.

Psicològicament, el personatge de la Joana és molt complex. És increïblement forta però també és molt poruga i li agrada sentir-se protegida. És una noia alegre i educada, molt amable però també força realista i molt senzilla. Intenta ser amable amb en Daniel, però tampoc vol que el noi es faci il·lusions i per aquest motiu en algunes ocasions és una mica dura. Valora molt la seva intimitat i per aquest motiu poques persones coneixen en Ricard. Quan en Ricard mor, ella se sent desprotegida i, per poder seguir endavant s'autoconvenç que en Ricard no és mort, sinó que ha allargat el seu viatge per motius laborals. Però quan es veu obligada a confessar la realitat i, el que és més dur per ella, acceptar-la, és forta i és capaç de seguir endavant i tornar a enamorar-se, aquest cop d'en Daniel, això sí, deixant molt clar que ella sempre estimarà en Ricard.

1.3.2. Secundaris

Els personatges secundaris estan formats per la Verònica, l'Àlex i en Pol. Els tres personatges serveixen per orientar o contrastar els personatges principals i, sense ells, no es podria desenvolupar la història.

Verònica

La Verònica és la mare de la Joana. És una senyora d'uns cinquanta anys molt activa i treballadora. No és excessivament alta però tampoc és baixa, és molt esvelta i presenta un cos en forma. Sempre vesteix un xandall o roba molt còmode. El seu aspecte és juvenil, amb uns cabells a mitja melena i completament arrissats, d'un color granatós, recollits en una cueta al clatell. Al damunt de la roba porta el davantal de la floristeria, de color groc amb unes lletres verdes a la butxaca de la part inferior que posen "El racó de les flors".



Psicològicament, el tret més remarcable del personatge de la Verònica és la preocupació per la seva filla Joana i la simpatia pel personatge d'en Daniel. La Verònica és una noia pràctica i senzilla, molt amable i simpàtica amb tots els clients de la botiga i molt curosa amb les flors. El seu patiment fa que es baralli amb la seva filla però també permet que es reconciliïn amb molta facilitat. Els moments en què el personatge és més rellevant són les converses amb en Daniel i, sobretot, l'última escena del primer acte, quan canta una cançó i transmet confiança a la seva filla, fet que permet que ella li confessi la veritat sobre en Ricard.

Àlex i Pol

La parella formada per l'Àlex i en Pol té un paper clau en l'obra. D'una banda, són la part més còmica del musical i serveixen per trencar la tensió dramàtica i donar a l'espectador un moment de descans. D'altra banda, la seva relació serveix de contrapunt a la relació d'en Daniel i la Joana i això n'emfatitza les seves característiques. Per començar l'Àlex i en Pol tenen una relació *carpe diem* sense atabalar-se massa en el futur. A més, si bé en Daniel espera una relació més espiritual i profunda amb la Joana, en Pol i l'Àlex tenen una relació purament carnal i molt passional. Així doncs, la seva impulsiva relació fa que la que mantenen o mantindran els protagonistes prengui molta seriositat.

Tot i això, els personatges de l'Àlex i en Pol també tenen importància per separat. L'Àlex és una noia molt esportiva i que sempre va molt destapada, fet que fa que en Pol

es fixi en les seves corbes. L'Àlex és el personatge més alt entre les noies, presenta una figura molt esvelta i està molt prima. De pell molt morena, sol portar un top molt ajustat i uns pantalons texans cenyits per realçar la llargada de les seves cames acabats amb un cinturó ample a la zona de la pelvis per deixar a la vista el pírcing que porta al melic. Pel què fa a la cara, l'Àlex porta el cabell bastant curt i d'un color molt fosc, normalment pentinat amb una diadema i amb serrell. Té els ulls marró mel i els llavis molsuts i acostuma a anar bastant maquillada. L'Àlex és una noia amb molt sentit pràctic i una mica més superficial que la seva amiga Joana. És conscient del seu atractiu físic però tot i així no sol fer-ne esment. És molt important sobretot en la conversa que manté amb la Joana just abans que aquesta acudeixi a la cita amb en Daniel.



En Pol és el millor amic d'en Daniel. És un noi alt i molt quadrat, potser amb més músculs que cervell, però tot i així és bon noi. El seu cos de gimnàs és recolzat per una pell morena i contrasta amb el verd dels seus ulls. Porta el cabell força curt i rosset i acostuma a deixar-se barba de dos dies per donar un toc interessant a la seva imatge. Gairebé sempre apareix vestit amb l'uniforme de correus, però al ser un peto, acostuma a portar-lo descordat i amb una samarreta d'imperi per marcar la musculatura i no es posa mai la visera. En Pol és un personatge una mica il·lús i impulsiu que quan veu les corbes femenines queda domat com un gosset i per tota la personalitat que transmet el seu aspecte físic. Serveix sobretot com a contrapunt d'en Daniel, fet que es veu molt clar en l'escena VIII del primer acte.

1.4. Espai i temps

1.4.1. Espai

L'espai en el que es desenvolupa l'acció dramàtica és fix amb l'única excepció de la primera escena del segon acte. La poca varietat escenogràfica permet d'una banda facilitar la posada en escena i, de l'altra, reduir els costos de l'espectacle.

Plaça de la floristeria

L'espai principal de l'obra és la plaça on hi ha la floristeria de la Verònica i també la bústia que buiden diàriament en Pol i en Daniel. Així doncs, l'espai es converteix en l'excusa que fa que en Daniel i la Joana, sense triar-ho, es vegin cada dia i adquireix així un efecte celestina dins la trama. És l'espai el que permet que la Joana vegi en Daniel perquè si depengués únicament de la noia, sempre rebutjaria el carter i el final no seria possible.

Els oficis dels dos protagonistes els ha exigit el propi guió. Era necessari que en Daniel llegís les cartes sense adreça ni remitent enviades per la Joana, però com podria obtenir-les si no fos carter? Era necessari doncs, que en Daniel tingués una feina que l'obligués diàriament a obrir la bústia i trobar les cartes anònimes que el conduirien a descobrir que la relació que tant defensa la Joana no és res més que una mentida que s'ha creat ella per no acceptar la mort d'en Ricard. També era necessària una floristeria que introduís la simbologia de les flors dins l'obra i que alhora provoqués l'enfrontament de la protagonista i la seva mare, la reconciliació de les quals permetrà que la Joana confessi a la seva mare la veritat del què està passant.

Per tant doncs, no és casualitat que sigui una floristeria i una bústia que coincideixin en la mateixa plaça, i tampoc no és coincidència que l'habitació de la Joana hi tingui una finestra. Aquesta finestra és important en l'escena XI del primer acte i al llarg del segon. A l'escena XI en Daniel parla amb la Joana a través de la finestra ja que és diumenge i la floristeria està tancada i en la conversa es defineix la citació al parc que es desenvoluparà durant el segon acte. Ara bé quan realment pren importància la finestra és quan representa la Joana, és a dir, en sortir a la llum la mort d'en Ricard, la Joana es tanca i no apareix en escena però el fet que es vegi llum a través de la finestra fa que el personatge de la Joana no estigui absent sinó més aviat el contrari, el fa permanent als ulls d'en Daniel.

Un cop finalitzada l'anàlisi dels elements més rellevants de l'escenografia, cal descriure l'espai per situar millor l'espectador o lector de l'obra. La placeta és ampla, espaiosa i amb asfalt de zona residencial. Al centre hi ha la floristeria fent cantonada pel costat esquerre i adossada a un parell de cases més per l'altre. La placeta té tres entrades dues de les quals corresponen a les primeres cametes de cada lateral de l'escenari i la tercera pel fons de l'escenari a un costat de la floristeria, com un tercer carrer. La floristeria té com un porxo ple de flors, torratxes i altres materials propis d'una botiga de les seves característiques i la botiga continua cap a l'interior de l'edifici. La façana és groga i els marcs de les finestres i portes de la floristeria són d'un to verdós. A la part frontal del porxo hi ha una paperera també d'un to verdós que servirà perquè en Daniel llenci el ram que rebutja la Joana. Al lateral esquerre, una mica avançada hi ha la bústia típica de correus, cilíndrica i groga.

El parc

El parc és la segona escenografia que presenta l'obra i només s'hi situa l'acció de la primera escena del segon acte. És una escenografia molt minimalista de manera que només cal que hi hagi un banc rústic i marronós al centre il·luminat per un fanal de ferro forjat negre. La llum que desprèn és grogosa. Al fons de l'escena hi pot haver un tancat de ferro forjat negre i alt, com si delimités el parc i l'entorn amb algun arbust o arbre petit, creant així un espai senzill però que permet que els protagonistes tinguin la intimitat que no tenen a la resta de les escenes ja que sempre apareix algun altre personatge.

1.4.2. Temps

1.4.2.1. Temps històric

L'obra se situa en l'actualitat per tal d'acostar més la història al públic. Aquesta època no només és reflectida per la intervenció de la Joana a la tercera escena en què diu "Oh, per favor, Daniel! Estem al segle XXI", sinó que certs aspectes de la conducta dels personatges també fa evident el seu context. Per exemple, es diu que la relació de la Joana i en Ricard va iniciar-se encara no dos anys enrere del present dels personatges, però tot i així la parella ja ha anat de viatge junta cosa molt impròpia fins a finals del segle XIX. A més, els personatges de l'Àlex i en Pol també tenen una conducta molt pròpia de l'actualitat, deixant-se portar pels impulsos i no pensar gaire en el futur.

L'únic personatge que sembla estar descontextualitzat és en Daniel, de mentalitat clàssica i conservadora, que mostra al llarg de tota l'obra un respecte indiscutible vers el personatge de la Joana, fet que explica que a l'obra no hi hagi l'esperat petó final.

1.4.2.2. Temps narratiu

Des que s'inicia l'obra fins que finalitza passen un total de cinc dies. El primer dia correspon únicament a la primera escena, en la qual es veu una mà que diposita una carta a la bústia. Amb la segona escena transcorre el segon dia de forma molt ràpida i únicament per explicar a l'espectador la situació dels personatges protagonistes i per presentar les cartes sense adreça ni remitent. El tercer dia és més llarg i va de la tercera escena fins a la sisena i és quan es coneix per primer cop el costum d'en Daniel de regalar un ram de flors a la Joana cada dissabte amb vint-i-un clavells i una orquídia i es llegeixen per primer cop les cartes. També comença en aquest tercer dia la relació de l'Àlex i en Pol i la Joana explica el seu viatge. Finalment és en aquest tercer dia quan Daniel llegeix les cartes que fan trontollar per uns instants el seu amor per la Joana.

El quart i el cinquè dia són els més rellevant per la trama de l'obra i, per tant, també són els que els hi corresponen més escenes. El quart dia s'inicia a la sisena escena i no finalitza fins a la segona escena del segon acte. El dia s'inicia amb la baralla de la Joana i la seva mare Verònica i continua amb la conversa entre la Joana i en Daniel explicant els sentiments de la noia per en Ricard. Posteriorment, la Joana i en Daniel acorden trobar-se a la tarda a soles i, quan la noia parla amb l'Àlex, aquesta li insinua que potser hauria de ser més considerada amb en Daniel. Després, a l'inici del segon acte, hi ha cita amb en Daniel, que provoca que en Daniel descobreixi que la Joana és l'autora de les cartes i la confessió de la noia sobre la veritat de tota la història: en Ricard és mort. Finalment, el cinquè correspon al desenllaç, totes coses tornen al seu lloc, en Daniel acaba aconseguint que la Joana accepti la realitat i inicien una relació, que es dona a entendre que es desenvoluparà en un futur.

1.4.2.3. Temps verbal

L'obra està escrita majoritàriament en present, tot i que hi ha fragments en passat, com l'explicació del viatge que han fet la Joana i en Ricard per Grècia. També hi apareix

alguna intervenció en futur, més com a desig sobretot d'en Daniel i al final per donar a entendre que la Joana i en Daniel mantindran una relació en el futur.

1.5. Final

El desenllaç de l'obra correspon a les últimes cinc escenes i l'epíleg. Hi ha una transformació radical del comportament del personatge de la Joana. El motiu d'aquesta transformació tan brusca (la Joana accepta que en Ricard és mort i que es pot enamorar d'en Daniel en el transcurs d'una cançó) és el fet que l'obra ha de tenir una durada lògica i raonable. És evident que si es tractés de la realitat el procés seria molt més lent, sobretot perquè el personatge de la Joana realment estima en Ricard, però l'obra s'ha d'acabar i, per tant, és necessari que els personatges encarin un desenllaç i aquest desenllaç ha de ser lògic i coherent amb la resta de la trama. Per tant, com que el teatre és la realitat passada per una lupa, es dona per entès que l'espectador serà capaç d'ordenar la successió dels fets amb una durada pròpia de la realitat encara que en la ficció sigui molt més breu. Tot i això, per donar coherència a l'argument malgrat aquesta concentració de fets, s'ha cregut convenient prescindir del petó final propi de tota comèdia musical romàntica ja que així es dona a entendre que la Joana estima en Daniel (està abraçada a ell i rep un petó al front) però que no ha oblidat en Ricard. De fet, l'última frase de la cançó *Només podràs ser tu* cantada per la Joana resumeix el final de l'obra: "Sense dubtar podré estimar en Daniel i el Cel"

1.6. Llenguatge

L'obra està escrita amb llenguatge col·loquial, molt familiar però sense paraules pròpies de l'argot juvenil. El parlar de vostè utilitzat en algunes escenes per en Daniel serveix per fer evident la galanteria, una mica forçada en algun cas, del personatge i per emfatitzar el seu amor incondicional per la Joana. Cal destacar la constant presència de punts suspensius, és a dir, d'oracions inacabades que serveixen per crear una situació de dubte general en moltes ocasions.

1.7. Música

Al llarg de l'obra *Flors de paper* es recorre a deu temes musicals per tal d'explicar part de la trama. Aquests temes estan repartits de manera desigual, de manera que n'hi ha sis

al primer acte i quatre en el segon. Però, per raons de temps, només una d'aquestes lletres ha estat musicada per a la presentació del treball i és la cançó *Només podràs ser tu*, el duet cantat per Daniel i Joana a la sisena escena del segon acte. Les cançons, moltes d'elles interpretades per en Daniel, ens serveixen sobretot per transmetre sentiments o estats d'ànim dels personatges, excepte la cançó que canta Joana per explicar el seu viatge a Grècia.

Les cançons pensades pel primer acte són molt diferents de les que presenta el segon acte. Al primer acte, les cançons esdevenen gran soliloquis o parlaments dels personatges que les interpreten, de manera que solen requerir un solista i, com a molt, personatges secundaris que el complementin. Les composicions del segon acte, en canvi, són diferents. En dos dels casos aquestes peces ens serveixen per transmetre un diàleg, una conversa que és molt dura emocionalment pels personatges i, per aquest motiu, deixen de parlar i es posen a cantar. Aquestes cançons, per tant, tenen un nivell de dificultat superior a la resta i necessiten com a mínim dos personatges, en Daniel i la Joana en els dos casos, que mantinguin una conversa al ritme i to d'una música.

Així doncs, els moments en què els personatges deixen de parlar i es posen a cantar no són casualitat, sinó que estan estratègicament pensats. Per començar, si és una obra musical, no pot ser que hi hagi molta estona sense que s'interpreti una cançó, igual que es pot suposar que en molts casos, tot i que no hi ha acotacions que ho indiquin, hi ha música de fons a l'escenari per ambientar i crear una atmosfera adequada a la que viuen els personatges. A més, la majoria de les cançons serveixen per transmetre informació que podríem deduir pel comportament dels personatges però que necessita que sigui donada per poder entendre més a fons la història i la psicologia dels personatges.

1.7.1. Les lletres

Per elaborar les lletres s'ha recorregut a dos mètodes diferents. El primer és simplement elaborar un fragment de text amb una rima i mètrica concretes perquè en qualsevol moment puguin ser musicades. Aquestes lletres ha estat composades sense pensar en cap melodia en concret, únicament guiant-se per la quantitat d'informació i la forma en què l'han de transmetre. Aquest és el cas de la primera cançó *Tant de bo m'estimessis com jo et ser estimar*, del tema *Jo l'estimo, jo l'enyoro* interpretat en la escena VII i finalment del tema *La descoberta* cantat per la Joana i en Daniel durant la primera

escena del segon acte. Cal dir, però, que el tema s'ha inspirat en obres com *Per què he plorat?* composta per Albert Guinovart pel musical *Mar i Cel* amb lletres de Xavier Bru de Sala, *Quintet* composta per Leonard Bernstein amb lletres d'Stephen Sondheim del musical *West Side Story*, *Learned to be Lonely* de Webber i pertanyent a *The Phantom of the Opera* o amb diversos números del musical *Les misérables*.

El segon és el que correspon a la resta de cançons, per les quals s'ha optat partir de la composició d'un altre autor ja lletrada i adequada musicalment pel fragment del guió on que ha d'anar i fer-hi una lletra nova amb la informació i l'idioma que requereix el guió. Així doncs, el tema *Declaració d'amor* interpretat per en Daniel a la tercera escena parteix de la cançó *Candle in the wind* d'Elton John i la interpretada per Joana a l'escena V, *Viatge a Grècia*, està escrita a partir de l'instrumental de la ja típica *Summer nights* del musical de *Grease*. El tema *Cartes des de la soledat* cantat per Daniel, encara en la mateixa escena, sorgeix de l'obra *Heaven* de Bryan Adams i l'última cançó del primer acte. Interpretada per la Verònica i amb versos de la Joana neix de la peça *Slipping through my fingers* del musical *Mamma Mia* i del grup ABBA. Ja per acabar, la peça interpretada per en Daniel a l'escena V del segon acte, *Joana, què he de fer?*, sorgeix de l'obra *Sunset Boulevard* composta per Webber pel musical homònim i la cançó interpretada per tots els personatges a l'epíleg que porta per nom el títol del musical, *Flors de paper*, està escrita a partir de la peça *You can't stop the beat*, del musical *Hairspray*. La cançó *Només podràs ser tu*, composta per a l'ocasió, queda exclosa dels altres grups i se li ha escrit una lletra corresponent al fraseig convingut per la compositora.

1.7.2. Composició *Només podràs ser tu*

El tema *Només podràs ser tu* és pràcticament el punt culminant de l'espectacle, moment en què la Joana accepta la realitat que en Ricard és mort i es mostra disposada a superarlo i a continuar endavant al costat d'en Daniel. Per expressar aquesta transició de sentiments tan brusca, era necessari també una peça amb molt matisos tant pel què fa al to com pel que fa a velocitat i dinàmiques. Així doncs, el tema comença amb una introducció en to de Fa Major amb moltes alteracions per transmetre el trastorn emocional de la protagonista, que és la primera de cantar. Amb l'entrada de la veu femenina es produeix un canvi de to que modula cap a un fragment en Mi b Major molt

suau però que transmet tristor que la protagonista utilitza per explicar com era en Ricard i anunciar de nou que és mort. La suavitat del fragment rau en l'acompanyament melòdic i arpegiat del piano, de manera que només en casos molt puntuals es recorre a acords per recolzar la veu.

En aquest moment entra en Daniel, fet que provoca que com que és un personatge nou hagi de transmetre també un nou estat d'ànim i, per tant, tot i que està escrit a partir d'alteracions, s'introdueix un fragment en canvi de to, ja amb acompanyament d'acords en la mà esquerra i melodia força senzilla en la dreta que doten la peça d'intensitat amb un crescendo que portarà la cançó cap a la tornada. El to d'aquest nou fragment és més alegre i encoratjador ja que és això el que intenta transmetre el protagonista a la Joana. Els valors utilitzats també són més ràpids per expressar la vitalitat que té el personatge masculí en comparació amb el femení.

Fins a aquest punt, els personatges cantaven separadament. En la tornada els protagonistes comencen a entrelleçar els seus versos. Comença en Daniel i s'afegeix la Joana, que tot i cantar la mateixa melodia però amb un interval de tercera més agut, la informació que transmet amb la lletra és oposada a la d'en Daniel. En aquest moment, el personatge masculí comença una reflexió dirigida cap a la Joana que s'ha de llegir seguida encara que musicalment tingui entrelleçada la reflexió que fa la Joana. El noi l'encoratja a tornar a viure i ella decideix afrontar la situació. En aquest tros, ja molt més ple de vitalisme i per finalitzar la transició de l'acompanyament, tot el piano és en acords, és a dir, l'obra a partir d'un acompanyament molt senzill basat únicament en arpegis, ha passat per un punt de melodia a la mà dreta i acords en l'esquerra i finalitza, just en el punt culminant de la peça en un fragment escrit únicament en acords que doten l'obra d'espectacularitat, potència, intensitat i força. Aquí el nivell de vitalisme que transmet és màxim i, per tant, la velocitat també augmenta tot i que els valors que utilitza són més lents però més forts.

La tornada finalitza amb suavitat i disminuint cap a piano per emfatitzar així el crescendo que acabarà amb un *superforte* al nou inici de la tornada. Cal dir que el crescendo és en realitat un acord pont que ens modula cap a Fa Major un altre cop, i que augmenta encara més el to alegre de la peça, que repeteix de nou tota la tornada amb versos dels protagonistes que expressen la visió que tenen d'un futur millor. A aquesta

segona tornada, que igual que el primer cop finalitza en piano, se li ha de sumar una cueta interpretada únicament pel personatge de la Joana repetint la melodia dels últims quatre compassos, que serveix com a conclusió de l'obra: "Sense dubtar podré estimar en Daniel i el Cel".

NOMÉS PODRÀS SER TU

♩ = 63

Judit Caballeria

Mezzo-Soprano

Baritone

Piano

First system of the musical score. It features three staves: Mezzo-Soprano, Baritone, and Piano. The Mezzo-Soprano and Baritone staves are mostly empty, with a few notes at the end. The Piano staff has a melody starting with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a ritardando (rit.) marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

♩ = 104

Mezzo

Brtn

Pno.

Second system of the musical score. It features three staves: Mezzo, Brtn, and Pno. The Mezzo staff has a melody starting with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Jo - ve ialt dolç, ten-dre, na - tu - ral. saps?". The Brtn staff is mostly empty. The Pno. staff has a melody starting with a piano (p) dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

9

Mezzo

ell er-aes - pe-ciel L'es-h-ma-và. Pròel des-H

Brtn

Pno.

rit. *p*

13

Mezzo

és cavel, és molt mes-quí, el va-a-lu-nyar de

Brtn

Pno.

Cresc.

Mezzo

17

$\text{♩} = 80$

mi. Tot se n'ha-ca-bat. *p*

Brtn

Has de porlar con-ti-nu-ar, tens molta gent que

Pno.

Cresc. *mf* *dim. p* *p*

Mezzo

21

$\text{♩} = 104$

Brtn

t'a-ua-pa-nya. Joa-na no-ges-tas so-la. Tor-nga co-men-

Pno.

f

25

Mezzo

Ja ne em que-da for-ça,

Brtn

gar, re-cu-pe-ra for-ces,

Pno.



29

Mezzo

la de sen-pre ja no se-ré. M'he con-sat

Brtn

fes con sem-pre. Con-fi-a en mi

Pno.

mp



33

Mezzo

de pa-tir. Can-via-

Brtn

se-réal teu cos-tat.

Pno.

37

Mezzo

réal des-ti es-càv-ré un nov ca-mí

Brtn

Sé que amb mi pots tor-nar a vo-lar. Som-nus per fi

Pno.

Mezzo

41 $\text{♩} = 80$

He d'in-ten - tar tor-na-re a ser fe-liç

Brtnr

Has de llui - tar per ser molt fe-liç

Pno.

41 *mp* *p*

Mezzo

45 $\text{♩} = 104$

Sé que sent al teu cos - tat Tor-na-re a

Brtnr

Saps que se-rà al teu cos - tat Tor-na-ràs a

Pno.

45 *sf*

49

Mezzo

Brtn

Pno.

nei - xer El pre-sent se-rà un nou re-cord

nei - xer, viu-ràs sem-pre.

53

Mezzo

Brtn

Pno.

gvar-datal fins del cor

Junts es-criv-rem Un fi-nal fe-liç

mp

57

Mezzo

Tor- na- rēja so- miar Tor-na-rē a es-

Brtn

Mai no tor-na-ràs a pa-hir,

Pno.

57

♩ = 80

61

Mezzo

ti- mar Si hi ha al- gú no-més po-

Brtn

Creu en mi. Es-ha se- gur

Pno.

mp

61

65

Mezzo

dràs ser-hu. Sen-se dub-tar po-dre-s-hi-mar en Da-ni-rit.

Brtna

que se-rè per-hu

Pno.

65

p

rit.

69

Mezzo

el i-el cel

Brtna

Pno.

69

p

rit.

pp

2. CONCLUSIONS

Un cop finalitzat el treball el gènere musical ja no és tan desconegut. S'ha profunditzat i s'han descobert aspectes inimaginables. La definició realitzada a partir de tota la informació obtinguda i l'estudi dels seus diferents elements i característiques ha permès entendre la complexitat i el talent que s'amaga darrere de cada espectacle. El recorregut realitzat al llarg de la seva història ha fet sortir a la llum la multitud de persones, de genis, que han creat èxits un darrere l'altre. La concepció d'una obra de tals característiques va més enllà de la casualitat, és el fruit de la suma de dons i genialitats en cada una de les funcions i parts importants d'un musical. Un espectacle així necessita un guió amb un argument sòlid i potent emocionalment i una música igual d'intensa que el complementi i augmenti el sentiment de l'obra. Perquè passi això, però, cal que hi hagi unes lletres que siguin tan o més bones i transmetin els pensaments del personatge que està interpretant la cançó.

En repassar la història del musical s'ha descobert com de lligat està a la societat anglesa i americana i també de quins estils predecessors s'influència. Reculant molts anys, la interpretació de la *Commedia dell'Arte* i la música culte topen durant el Barroc i formen un nou i conegut estil cosí germà del musical, l'òpera. Aquesta òpera s'infenciairà, en alguns indrets, del teatre burlesc i de l'absurd, del vodevil i del teatre de revista i donarà lloc a les conegudes operetes, molt cultivades per autors com Gilbert i Sullivan. Aquesta opereta anirà evolucionant juntament amb la societat i tindrà autors tan respectables com Victor Herbert fins que, amb *Show Boat*, es crearà la unitat definitiva entre trama i música, és a dir, la característica més important del musical: la cohesió entre ambdues disciplines per explicar la història. Aquesta unitat es va repetir i perfeccionar amb l'èxit *Oklahoma!* de Rodgers i Hammerstein i, més tard, amb *West Side Story* de Laurents, Bernstein i Sondheim. A partir d'aquí, el musical va avançar assolint noves històries i introduint nous estils musicals com el rock i el pop.

També s'ha descobert que els musicals, amb un desenvolupament molt elevat al West End de Londres o el Broadway novaiorquès, encara estan en fase de creixement al nostre país. I no només pel que fa al nombre de teatres i espectacles que es produeixen anualment sinó també pel que fa a la seva qualitat. La formació de l'actor als països estrangers mencionats està ben valorada i és molt més completa i complexa que

l'actual espanyola i catalana. D'una banda, aquí actor engloba únicament teatre de text, mentre que a l'estranger qualsevol actor està preparat, amb més o menys eficàcia, per a realitzar un musical ja que la seva educació inclou tan interpretació, com cant, dansa i formació musical.

Tot i així, la producció de musicals a Catalunya és força reconeguda, especialment pel que fa a la companyia teatral Dagoll Dagom. Aquesta producció és la que s'ha estudiat també en el treball mitjançant entrevistes a diversos professionals de diferents àmbits. El resultat, recollit en un CD adjunt al treball és una anàlisi de la realitat del gènere als escenaris catalans i un coneixement personal i precís del gènere. Professionals del món del teatre han explicat el grau de dificultat i complexitat que exigeix el gènere, que porta l'actor al seu extrem. També alguns músics han explicat el procés de creació d'una banda sonora i els elements a valorar en la interpretació d'un tema musical. Parlant amb dramaturgs s'ha pogut determinar què ha de tenir una història per complir, o almenys intentar fer-ho, les expectatives d'un públic molt exigent. S'ha analitzat també la crítica que rep el gènere i la dificultat que comporta viure d'aquest món tan laboralment inestable però tan satisfactori per a l'intèrpret.

Pel que fa a l'opinió del públic, s'ha recorregut a cent enquestes respostes per cinquanta homes i cinquanta dones de diferents edats i indrets. Així doncs, les conclusions obtingudes també han estat enormement útils pel treball. A partir d'elles s'ha dissenyat un model de musical ideal pel públic català, un musical còmic amb episodis romàntics i una durada aproximada d'hora i mitja. El context en què es desenvolupa l'acció sembla que no importa massa als espectadors, que prefereixen que l'escenari s'ompli de personatges de totes edats i sexes i d'una música molt variada.

Un cop descobert què busquen els professionals i què exigeix el públic s'ha elaborat un musical que intenta complir aquestes característiques. L'obra, titulada *Flors de paper*, explica la història d'un carter, en Daniel, enamorat des de sempre de la seva amiga Joana. La noia, però, manté una relació amb un tal Ricard, desconegut per la resta de personatges. El triangle amorós es complica quan en Daniel i en Pol, amic i company de feina del noi, troben unes cartes sense adreça ni remitent. Daniel decideix guardar-les i, quan s'atraveix a llegir-ne el contingut descobreix el sentiment desesperat d'una noia a qui la seva parella ha abandonat. La història presenta també episodis còmics

protagonitzats per la parella desenfadada formada pels personatges secundaris, l'Àlex i en Pol, i aporta realisme a partir del personatge de la Verònica, mare de la Joana.

Així doncs, el treball de recerca ha esdevingut una anàlisi exhaustiva, una autèntica capbussada dins del màgic i fantàstic món dels musicals, un gènere teatral que transporta a l'espectador més enllà de la imaginació i el porta a conèixer moments increïbles i personatges fascinants. Un treball que ha requerit moltes hores, però moltes hores que han esdevingut realment una aventura meravellosament enriquidora. El teatre musical, un gènere que parla dels somnis. El teatre musical, complexitat i talent dalt l'escenari.

3. FONTS D'INFORMACIÓ

Bibliografia

- BORDMAN, Gerarld. *LA COMEDIA MUSICAL AMERICANA. De Adonis a Dreamgirls*. Mèxic, D.F., EDAMEX, 1985
- LAUFE, Abe. *BROADWAY'S Greatest Musicals*. Londres, David & Charles, 1978
- SELINGER, Valeria C., *LOS SECRETOS DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO. Métodos para leaborar un guión desde la idea inicial hasta el punto final*. Barcelona, Torres & Associats S.L., 1999
- STEYN, Mark. *Broadway Babies Say Goodnight. Musicals Then and Now*. Londres, Faber and faber, 1997

Webgrafia

- A History of the Musical <<http://www.scaruffi.com/history/musical.html>> [05/07/10]
- A History of the Musical <<http://www.scaruffi.com/history/musical2.html>> [05/07/10]
- Alan Menken – Viquipèdia <http://ca.wikipedia.org/wiki/Alan_Menken> [20/11/10]
- American Musical Theatre Index <<http://www.theatrehistory.com/american/musicals.html>> [12/12/10]
- Andrew Lloyd Webber – Wikipedia, the free encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Lloyd_Webber> [07/01/11]
- Aparato fonador – Wikipedia, la enciclopedia libre <http://es.wikipedia.org/wiki/Aparato_fonador> [08/12/10]
- Biografía de Victor Herbert <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/herbert_victor.htm> [04/01/11]
- Broadway Buzz <<http://www.broadway.com/buzz/>> [05/07/10]
- Broadway theatre – Wikipedia, the free encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Broadway_theatre> [26/09/10]
- Broadway: The American Musical. Memorable Musicals. Oklahoma! <<http://www.pbs.org/wnet/broadway/musicals/oklahoma.html>> [20/12/10]

- Burlesque – Viquipèdia <<http://ca.wikipedia.org/wiki/Burlesque>> [26/09/10]
- Category: Aldwych farce – Wikipedia, the free encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Aldwych_farce> [20/11/10]
- Commedia dell'arte – Viquipèdia <http://ca.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte> [04/08/10]
- Dagoll Dagom – Wikipedia, La enciclopèdia libre <http://es.wikipedia.org/wiki/Dagoll_Dagom> [05/01/11]
- DAGOLL DAGOM Companyia de Teatre <<http://www.dagolldagom.com/>> [05/01/11]
- Èsquil – Viquipèdia <<http://ca.wikipedia.org/wiki/%C3%88squil>> [03/08/10]
- Extravaganza – Wikipedia, the free encyclopedia <<http://en.wikipedia.org/wiki/Extravaganza>> [26/09/10]
- German Reed Entertainment – Wikipedia, the free encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/German_Reed_Entertainment> [26/09/10]
- Gilbert & Sullivan – Part 3 <<http://www.musicals101.com/gilbert3.htm>> [28/09/10]
- Gilbert i Sullivan – Viquipèdia <http://ca.wikipedia.org/wiki/Gilbert_i_Sullivan#Obra> [07/01/11]
- Gilbert y Sullivan – Wikipedia, la enciclopedia libre <http://es.wikipedia.org/wiki/Gilbert_y_Sullivan> [26/09/10]
- Godspell – Wikipedia, the free encyclopedia <<http://en.wikipedia.org/wiki/Godspell>> [20/11/10]
- Hair (musical) – Wikipedia, la enciclopedia libre <[http://es.wikipedia.org/wiki/Hair_\(musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Hair_(musical))> [20/11/10]
- History of Stage Musicals <<http://www.musicals101.com/erastage.htm>> [12/12/10]
- Home – The Stephen Sondheim Society <<http://sondheimsociety.webs.com/>> [07/01/11]
- Home | Andrew Lloyd Webber <<http://www.andrewlloydwebber.com/>> [07/01/11]
- Intermezzo – Viquipèdia <<http://ca.wikipedia.org/wiki/Intermezzo>> [12/08/10]
- Jesus Christ Superstar – Viquipèdia <http://ca.wikipedia.org/wiki/Jesus_Christ_Superstar> [20/11/10]

- Leonard Bernstein – Viquipèdia
<http://ca.wikipedia.org/wiki/Leonard_Bernstein> [07/01/11]
- Leonard Bernstein <<http://www.leonardbernstein.com/>> [07/01/11]
- LOS ESTILOS DEL JAZZ: EL RAGTIME
<<http://www.apoloybaco.com/estilosragtime.htm>> [20/11/10]
- Music Hall – Wikipedia, la enciclopedia libre
<http://es.wikipedia.org/wiki/Music_hall> [26/09/10]
- Natya sastra – Wikipedia, la enciclopedia libre
<<http://es.wikipedia.org/wiki/N%C4%81%E1%B9%ADya-%C5%9B%C4%81stra>> [03/08/10]
- Òpera – Viquipèdia
<http://ca.wikipedia.org/wiki/%C3%92pera#El_Renaixement> [12/08/10]
- Òpera Buffa – Viquipèdia <http://ca.wikipedia.org/wiki/Opera_buffa> [12/08/10]
- Ópera de baladas – Wikipedia, la enciclopedia libre
<http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_de_baladas> [12/08/10]
- Plaute – Viquipèdia <<http://ca.wikipedia.org/wiki/%C3%88squil>> [03/08/10]
- Revista (gènere) – Wikipedia, la enciclopedia libre
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Revista_\(g%C3%A9nero\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Revista_(g%C3%A9nero))> [28/09/10]
- Rodgers and Hammerstein – Wikipedia, the free encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Rodgers_and_Hammerstein> [07/01/11]
- Shubert Brothers — Infoplease.com
<<http://www.infoplease.com/ce6/people/A0845056.html>> [20/11/10]
- Sòfocles – Viquipèdia <<http://ca.wikipedia.org/wiki/S%C3%B2focles>> [03/08/10]
- Stacy's Musical Village <<http://www.theatre-musical.com/>> [12/12/10]
- Stage Musicals 1900s-Part 2 <<http://www.musicals101.com/1900b.htm>> [28/09/10]
- Stage Musicals 1900s-Part3 <<http://www.musicals101.com/1900c.htm>> [28/09/10]
- Stage Musicals 199-1910 <<http://www.musicals101.com/1900to10.htm>> [28/09/10]
- Stephen Sondheim – Viquipèdia
<http://ca.wikipedia.org/wiki/Stephen_Sondheim> [07/01/11]

- Teatre Musical – Wikipèdia <http://ca.wikipedia.org/wiki/Teatre_musical> [05/07/10]
- The Braodway Musical Home – Cabaret <<http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/cabaret.htm>> [20/11/10]
- The Broadway Musical Home – Chicago <<http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/chicago.htm>> [20/11/10]
- The Broadway Musical Home <<http://www.broadwaymusicalhome.com/index.html>> [05/07/10]
- The Curtain – Wikipedia, la enciclopedia libre <http://es.wikipedia.org/wiki/The_Curtain> [26/09/10]
- THE DEFINITIVE MUSICAL THEATRE WEBSITE <<http://www.musicaltheatre.org.uk/index.html>> [12/12/10]
- The Music of Victor August Herbert (1859-1924) <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/herbert_victor.htm> [04/01/11]
- The Sampradaya Sun – Features Stories <<http://www.harekrsna.com/sun/features/04-07/features631.htm>> [04/08/10]
- US After Gilbert and Sullivan <<http://www.musicals101.com/usafter.htm>> [28/09/10]
- Victor Herbert – Wikipedia, the free encyclopedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Herbert> [04/01/11]
- Victor Herbert <<http://www.nndb.com/people/959/000159482/>> [04/01/11]
- Voz (fonología) – Wikipedia, la enciclopedia libre <[http://es.wikipedia.org/wiki/Voz_\(fonolog%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Voz_(fonolog%C3%ADa))> [08/10/10]
- West End theatre – Wikipedia, the free encyclopedis <http://en.wikipedia.org/wiki/West_End_theatre> [26/09/10]

Filmografia

- *No me la puc treure del cap. Mar i Cel*. Xavi Garcia. Televisió de Catalunya, 2010
- *30 minuts. De “Perdidos” a “La Riera”*. Direcció del reportatge Blanca de la Torre i Sara Segarre. Direcció del programa Eduard Sanjuán. Televisió de Catalunya, 2010
- *West Side Memories*. Michael M. Arick. MGM Home Entertainment, 2007