

Al volant del teatre musical*

Daniel Anglès

El teatre musical té les seves pròpies lleis, el seu propi sistema de funcionament, molt diferent del del teatre de text en tots els moments del procés: des de l'escriptura fins a la seva explotació. Entendre que és un gènere molt lligat a la seva indústria i amb complexos mecanismes de producció ens pot permetre imaginar quantes peces han d'encaixar perquè un musical acabi arribant als escenaris.

Primer de tot, crec que és vital ser conscients de fins a quin punt el tea-

tre musical és una peça clau del teatre nord-americà i la seva capital, Nova York. A dia d'avui (i quan dic avui vull dir exactament avui, el dia en què escric això; per actualitzar informació visiteu www.playbill.com), a Broadway hi ha 40 teatres, en els qual es representen 28 musicals en front de 12 obres de text, que ells separen en *drama* (7), *comedy* (4) i *solo* (1). A l'Off-Broadway, on les produccions/negocis/espectacles/atraccions turístiques desapareixen, seguim trobant 9 musicals al costat de

*Quan el company Pere Riera em va proposar escriure un article per a la revista PAUSA, em van venir al cap tots els motius pels quals havia de dir que no. No he escrit mai un article per a cap revista, l'univers de gent que col·labora en aquest mitjà prové del món de la dramaturgia, els articles estan signats sempre per erudits en els temes que es tracten... Davant de tots aquests raonaments, fruit d'una evidència subratllada per la inseguretats, va aparèixer el que durant tota la meua vida ha estat motor de projectes i il·lusions: la passió. És des d'aquí, doncs —des de la butaca d'espectador insaciable, des del col·leccionista de discs exquisits, des del viatger constant als teatres de la Gran Ciutat, des de l'ordinador del qui busca noves impressions constantment—, des de l'únic lloc que em puc posar a escriure aquestes línies.

7 comèdies, 5 *performances*, 4 drames i 1 solo. Proporcions similars es mantenen en entorns com ara el dels estudiants d'art dramàtic, els crítics especialitzats, les productores i circuits de gira, i evidentment, els autors/ creadors, ja siguin novells, habituals de la cartellera o en projecte.

Per parlar dels autors, doncs, hem de tenir clar que en la gran majoria dels casos la creació d'un musical és una feina d'equip. La relació de l'autor amb la seva obra, i el procés d'escriptura, no tenen res a veure amb la de l'autor de teatre de text (feina individual en la pràctica totalitat dels casos). Els musicals clàssics acostumen a tenir tres autors: el llibretista, el lletrista i el compositor (*Funny girl*, llibret d'Isobel Lennart, lletres de Bob Merrill i música de Jule Styne). Moltes vegades, llibret i lletres són responsabilitat de la mateixa persona (*Oklahoma!*, llibret i lletres d'Oscar Hammerstein II i música de Richard Rodgers), i la fórmula lletrista/compositor i llibretista també és habitual (*Can-can*, llibret d'Abe Burrows, música i lletres de Cole Porter). A partir d'aquí, totes les com-

binacions són possibles: podem trobar equips de gent en un mateix apartat (Cole Porter és autor de la música i la lletra d'*Anything goes*, amb llibret signat per quatre persones: Guy Bolton, P. G. Wodehouse, Howard Lindsay & Russel Crouse), directors que donen el tret de sortida al procés d'escriptura (els crèdits de *West side story*, amb llibret d'Arthur Laurents, lletres de Stephen Sondheim i música de Leonard Bernstein, inclouen l'especificació «a patrir d'un concepte de Jerome Robbins») o persones que comparteixen diferents tasques... Les combinacions són úniques i darrere de cada espectacle hi ha una història. Per tant, tot i que moltes vegades un equip de gent s'ha mantingut sòlid durant anys (les obres de Rodgers & Hammerstein, de Kander & Ebb...), en la majoria de casos ens trobem davant de situacions úniques, i totes les valoracions sobre treballs posteriors o anteriors d'un autor s'han de fer tenint en compte el que suposa el treball en diferents equips en cada projecte, i la permeabilitat i fusió que la feina d'un autor viu en funció d'un projecte comú. També hi ha casos de musicals escrits totalment per un sol

autor (*Rent*, de Jonathan Larson), però són l'excepció. Que no ens passi per alt, però, que amb el temps el compositor acaba passant per davant de la resta, tal com ha passat sempre amb les òperes. I així, amb els anys, acabem parlant del *Candide* de Bernstein (ignorant Sondheim i Laurents) o el *Sweeney Todd* de Sondheim (esborrant Hugh Wheeler i Christopher Bond). I això resulta més curiós encara quan els noms que es perden en la memòria són els de llibretistes consagrats com a dramaturgs, com Christopher Hampton en parlar del *Sunset Boulevard* de Lloyd Webber o Neil Simon si ens referim al *Sweet charity* de Cy Coleman. Quan en aquest article, però, parlem d'autors, ens referim sempre a la/les persona/es que, conjuntament, escriuen text/música/lletra d'un musical, entenent que la música d'un compositor es veu condicionada per la mètrica que el lletrista proposa, que la lletra es veu dirigida pels codis que el llibretista proposa, que el llibret segueix els ritmes que el compositor proposa, i així fins a l'infinit...

Faig un petit apart en referència al punt desenvolupat anteriorment so-

bre la victòria del compositor per damunt de la resta d'autors... I és que aquest hàbit desbancaria teories defensades per alguns directors de teatre del nostre país, que quan s'han apropiat al gènere del musical han decidit que el teatre musical era TEATRE abans que MUSICAL i que per tant el text i la paraula (i el nivell actoral dels intèrprets) era més important que la partitura (i, per tant, el nivell vocal). He sentit a dir fins i tot que «tal com indica el seu nom, és teatre primer i musical després». Si ho diguéssim en anglès, doncs, seria primer *musical* i després *theatre*. I el que marca la diferència, el que fa que sigui un musical i no una obra de text, és l'existència de música per a ser cantada (i moltes vegades també ballada). És una lluita que no té sentit i que va en contra del que el musical proposa. L'equilibri i la combinació dels elements és la màgia. I les proporcions de la recepta varien en cada cas. El que serveix per a un espectacle no necessàriament ha de servir per a un altre. I l'únic que ens ha de preocupar és que l'espectador acabi rebent el que nosaltres volem a través de la tera-

nyina emocional de la història i el seu text, l'impacte de la música i la veu cantada, la força d'una coreografia i, en el millor dels casos, les tres coses al mateix temps.

Ara que ja tenim l'autor/equip, cal que ens fixem també que molt poques vegades un musical està escrit sense basar-se en algun treball anterior. La majoria parteixen de textos teatrals (*Chicago*, llibret de Bob Fosse i Fred Ebb, lletres de Fred Ebb i música de John Kander, a partir d'una obra del mateix títol de Maurine Dallas, de novel·les (*Les misérables*, d'Alain Boublil i Claude-Michelle Schönberg, a partir de la novel·la de Victor Hugo), una pel·lícula (*Hairspray*, llibret de Mark O'Donell i Thomas Meehan, lletres de Marc Shaiman i Scott Wittman, i música de Marc Shaiman, a partir d'una pel·lícula de John Waters), una òpera (*Aida*, llibret de Linda Woolverton, lletres de Tim Rice i música d'Elton John, a partir de l'òpera de Verdi), un còmic (*You're a good man, Charlie Brown* de Clark Gesner, a partir dels còmics de Charles M. Schulz) o un llibre de

poesia (*Cats*, lletres de Tim Rice i Richard Stilgoe i música d'Andrew Lloyd Webber, a partir del llibre de T. S. Eliot *Old possum's book of practical cats*). I això sense parlar dels musicals escrits com a excusa per posar dalt de l'escenari cançons d'èxit (*Mamma mia!*, llibret de Catherine Johnson i cançons d'Abba). Són molt pocs els musicals que no parteixen d'algun tipus d'autoria anterior (*Blood brothers* de Willy Russell).

A partir de l'equip d'autors i del punt de partida en un treball anterior, actualment podem diferenciar dues grans vies per les quals s'escriuen i estrenen nous musicals. En la primera, la de més ressò i capacitat de convocatòria, el procés de creació l'origina un productor (cada vegada més, quan parlem d'un productor parlem d'una multinacional i no d'una persona amb noms i cognoms). Una persona que estructura un equip creatiu al voltant d'una idea i que tirarà endavant aquell projecte fins arribar al que ha estat sempre l'objectiu final: l'estrena a Nova York, amb tot el que això comporta

posteriorment (CD, llibrets, partitures, pel·lícula, estrena a diferents ciutats de tot el món..). Això ha donat a llum algunes de les estrenes més importants dels darrers anys i és el que actualment manté la màquina de Broadway en funcionament. A l'altra banda trobem aquells autors joves que tiren endavant un projecte propi. Són generalment espectacles de petit format, per tal de facilitar-ne la producció, i acaben servint de carta de presentació per poder accedir a projectes més importants generats per ells mateixos o bé per entrar a formar part d'algun dels equips de creació dels que parlàvem anteriorment. En aquests processos tenen un paper imprescindible espais com el Public Theatre o el Lincoln Center (que aposten pels autors joves, tant de text com de musicals) o les diferents fundacions que concedeixen beques i assessoren nous autors. Que la situació a casa nostra és radicalment diferent ho evidencia també aquest punt, ja que cap de les fórmules que facilita l'estrena de nous textos (T6, premi Romea, cicles d'autors catalans contemporanis) ha inclòs l'estrena d'un musical.

El temut i respectat crític del *New York Times* Ben Brantley proclamava en un article: «El teatre musical tal i com el coneixem ha mort». Aquesta informació, nascuda arran de l'allau de musicals/producte que s'estrenen a Nova York, queda desmuntada per les obres de les noves generacions, encapçalades per noms com Jason Robert Brown, Adam Guettel, Michael John La Chiusa, Andrew Lippa, Jeanine Tesori, amb propostes molt contundents que encara no han aconseguit arribar al gran públic. I també cal destacar l'estrena d'espectacles sorpresa que arriben a Broadway de la mà de joves autors, com *Urinetown*, *Avenue Q* o, darrerament, *Spring awakening*, que són un crit fort i enèrgic a favor de la contemporaneïtat en un gènere excessivament condicionat per uns costos de producció dels quals difícilment es pot prescindir per la pròpia naturalesa del musical.

Els camins iniciats no fa pas tants anys pels primers autors del gènere segueixen avançant a la recerca de nous públics, nous llenguatges, noves històries, noves fórmules i no-

ves emocions. El teatre musical seguirà buscant sempre aquesta connexió ràpida i contundent que ofereix la música i que permet portar dalt de l'escenari un dels espectacles més complets i amb més capacitat d'impacte per al públic actual i, el que és més important, per al que vindrà.

Daniel Anglès
és actor i director escènic.