

7-1-2023

Sources and Types of theatrical music

Follow this and additional works at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

(2023) "Sources and Types of theatrical music," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 83: Iss. 3, Article 17.

DOI: 10.21608/jarts.2022.112240.1207

Available at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol83/iss3/17>

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

Fuentes y tipos de la música teatral (*)

investigador de doctorado
Christina Agaiby Joseph

Bajo supervision
Dra. Mariam Bourhan El Din
Departamento de Lengua y Literatura Españolas
Facultad de Artes - Universidad de El Cairo

Resumen

La música es un elemento fundamental en la obra teatral. La relación que se establece entre la música y el arte teatral es una relación mutua. Cada una de las dos artes puede ser evocada por la otra. Así el texto teatral reflexiona sobre la música y vice versa. Esta investigación estudia los tipos de la música y las fuentes de esta música en la escena teatral.

Palabras clave

Música fuera de campo – Música *in* – Música *off* – Música en las ondas – Música interna – Música ambiente

Abstract

The music is a fundamental element in the play. The relationship established between music and theater is a mutual relationship. Each of the two arts can be evoked by the other. So the theatrical text reflects on the music and vice versa. This research studies the types of music and the sources of this music in the theater scene.

Keywords

Offstage Music – Music *in* – Music *off* – Music on the air – Internal Music – Ambient Music

(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 83 Issue 6 July 2023

الملخص العربي

يدرس هذا البحث العلاقة المتبادلة بين المسرح والموسيقى في الفن المسرحي، مع التركيز على الموسيقى كعنصر أساسي ومكون رئيسي في الأعمال المسرحية. تكمن قيمة الموسيقى في المسرح في إبراز وتطوير المعنى واستحضار أزمنة بعيدة أو بيئات ومواقف مختلفة. كما تتزامن أحياناً مع دخول وخروج الشخصيات على خشبة المسرح. ولذا يجب دراسة وتحليل أهمية العنصر الموسيقي في المسرح.

ومن الجدير بالذكر أن اللغة الموسيقية إسهامات كبيرة في أي عمل مسرحي. فالموسيقى في المسرح ليست مجرد مزيج من الأصوات، ولكن هناك دائماً معنى درامياً للموسيقى حيث إنها تلعب دوراً هاماً في تمكين الجمهور من استيعاب الرسالة التي يدور حولها العمل المسرحي ويود المؤلف توصيلها للمشاهد. الموسيقى من أجل المسرح هو الموضوع الذي تقوم عليه هذه الدراسة. لهذا تعتمد الدراسة إبراز الأنماط المختلفة للموسيقى في العمل المسرحي كالموسيقى الخلفية أو كما يطلق عليها "موسيقى على الهواء Music on the air"، والموسيقى الداخلية Internal Music، والموسيقى المحيط Ambient Music. كما تتناول الدراسة المصادر المتنوعة للعناصر الموسيقية والصوتية على خشبة المسرح سواء مصادر مرئية أو غير مرئية أو مسجلة.

Introducción Introducción

Si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto. (Chion, 1993: 53)

El sonido se transforma por la imagen. Un mismo sonido puede contar cosas muy distintas según el contexto dramático y visual. Chion, en su libro *La audiovisión* (1993), destaca lo que se llama "las tres escuchas" y nos habla de tres actitudes de escucha diferente: la escucha causal, la escucha semántica y la escucha reducida. La primera actitud es la escucha causal que sirve para informarnos sobre

la fuente o causa de un sonido. En este caso, nos centramos en lo que ha causado el sonido, como unos pasos que se acercan o unas sirenas de policía a lo lejos. Aquí, nos importa la fuente del sonido. Esta causa puede ser visible o no pero es siempre determinada por un saber lógico. Es decir, la escucha causal es capaz de darnos informaciones seguras y precisas a través del análisis del sonido. Esta actitud de escucha es un proceso mecánico, debe ser identificado por un ritmo y una regularidad mecánica a partir de tener una imagen visual suya, memorizarla y darle un nombre. Pero esta escucha nos da poca información ya que puede engañarnos porque los humanos tienen limitaciones en la escucha, reconocen las cosas más por su contexto que por la información específica de lo escuchado. Según Chion, el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura.

La segunda actitud de escucha semántica se refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje concreto. El término semántico se usa para describir sonidos en los que la traducción literal es más importante que el timbre. En este caso, se centra en la información que transmite el sonido. Por ejemplo, si aparece una música de flamenco, vamos a interpretar la información del género musical y su relación con lugares o tiempos de la narración. Asimismo, al oír el habla de una persona, interpretamos la forma de su habla (agresividad, atracción, tristeza, etc.) lo cual proporciona una información (no verbal aunque asociada a la voz). Schaeffer (1988: 120-122) distingue la escucha cultural (por ejemplo los géneros musicales y sus relaciones culturales) de la escucha natural, que comparten las personas y muchos animales.

La tercera actitud es la escucha reducida, cuando la atención se centra en las propiedades del sonido de manera abstracta. Schaeffer señala que la escucha reducida afecta a las cualidades y formas propias del sonido, dejando al lado su causa, su sentido y su efecto, y toma el sonido –verbal o instrumental- como objeto de observación (1988: 117). El punto de interés es el sonido en sí mismo, en sus propias cualidades y no de la fuente que lo produce o su significado.

Hay concordancia entre la escucha reducida y la situación acusmática porque la escucha acusmática ayuda a atraer nuestra atención hacia los caracteres sonoros que la visión nos muestra. Con respecto a ello, Schaeffer examina la acusmática subrayando que el término significa “que se oye sin ver la causa originaria del sonido”, o “que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (1988: 125). Los medios acusmáticos utilizados en la escena teatral como la radio, el disco o el teléfono, transmiten los sonidos sin aclarar su emisor.

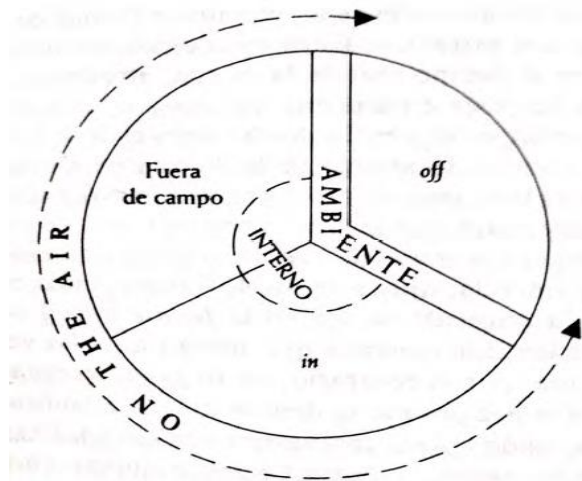
1. Las fuentes de la música en la escena teatral

El sonido y la fuente de un sonido son, desde el punto de vista espacial, dos fenómenos distintos. Por eso Pavis (1998) señala dos tipos del acompañamiento musical en la obra teatral: la música producida desde fuera del universo dramático, como las entradas y salidas musicales compuestas con el fin de empezar o terminar un acto, por ejemplo, y la música motivada por la ficción cuando un personaje canta o toca un instrumento. Aquí distingue tres fuentes de música: En primer lugar, el no visible que se refiere a una orquesta en el foso o una grabación en un magnetófono, esta música describe un medio, una situación o un estado de ánimo. La música aporta un lirismo y una euforia que desrealizan el diálogo y el escenario para adquirir una significación lírica. A veces ha sido compuesta expresamente, pero en general se trata de una grabación de músicas ya existentes. En segundo lugar, el visible que se refiere a músicos en la escena puede ser un coro o actores capaces de tocar un instrumento. La escenificación y música no pretenden crear ningún efecto ilusorio sobre su origen y su fabricación. En el tercero, habla de la música que forma parte de una ficción como de una realidad exterior ilustrativa (por ejemplo, los montajes orientalistas del *Théâtre du Soleil*). Los elementos verbales y musicales no son contradictorios sino partes integrantes de la producción escénica global. Este último caso puede realizarse en unas escenas de baile con la función de ambientar la escena en la que se lleva a cabo (1998: 306).

Chion (1993) nos propone presentar tres conceptos, *in/fuera de campo/off*, como las tres zonas de un sólo círculo, cada una de las

cuales se relaciona con las otras dos. Así, surge el término del “tricírculo” de Chion.

En sentido estricto, el sonido **fuera de campo** es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado (...) El sonido **in** es aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca (...) En tercer lugar, proponemos llamar específicamente sonido **off** a aquel cuya fuente supuesta es, no sólo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada (voces de comentario o de narración) (Chion, 1993: 75)



Escena Audiovisual: *tricírculo* de M. Chion (Chion, 1993: 67)

1.1. El espacio *off* y sonido *on* (Música fuera de campo)

La acción dramática se desarrolla en un sólo espacio escénico; en muchos momentos esta acción queda fuera de la visión del espectador, planteando un juego respecto a la mirada: lo visible y lo no visible. En el teatro será fuera de campo el sonido acusmático que no se muestra al espectador en la escena visible. A todo lo que ocurre

fuera del alcance de la mirada del espectador le damos el nombre “fuera de campo”. Es preciso mencionar que este fenómeno es un concepto extraído directamente del cine como subraya Chion en su libro *La audiovisión* (1993).

El espacio actual de la obra teatral es el que entra en el ámbito visual del espectador, pero hay otros espacios "anexados" que están lejos de los ojos, no de los oídos. De esta forma todo lo no visible (espacio *off*) resuena dentro del espacio visible del espectador (sonido *on*) llenándose con sonidos el vacío que se dejó a la mirada. Es un espacio *off* que produce un efecto *on*. (Adrián Farber, 2010: 4)

Con respecto a ello, este sonido fuera de campo cumple una función importante al nivel dramático de la obra teatral. A la hora de tocar la música fuera de campo, el espectador queda frente a un vacío visual en la escena, no hay nadie sobre el escenario sin embargo sigue ocurriendo la acción a través del sonido, que la transmite al espectador de forma mental. El espectador completa la imagen de las acciones con su propio imaginario. Cada espectador sigue a los actores y completa la imagen sonora, completa los vacíos de información y los reemplaza con sus propias imágenes. Este recurso del fuera de campo ayuda al director a realizar una colaboración del actor con el público, que está atento a lo que resuena, y escucha cómo se acercan los personajes desde afuera. También juega un papel importante a nivel de la intriga porque los personajes esconden secretos, y a veces están hablando en escena, pero otro personaje no debe escuchar lo que se dice, surgiendo tensión y suspenso en el espectador. El silencio, lo dicho y lo no dicho equilibran la balanza con las palabras de los personajes. El efecto de sonido fuera de campo crea un clima de suspenso y surge una duda ¿qué me estoy perdiendo? ¿Qué sucede más allá de mi vista? Así, donde nuestros ojos no llegan a ver, nuestros oídos pueden llegar a escuchar.

1.2. El espacio *on* y sonido *on* (Música *in*)

Aquí, todo lo sonoro, tanto el discurso de los actores como la música aparece en la escena misma. La puesta en escena incluye músicas tocadas por una banda en vivo, no hay grabación. La música es producida y motivada por la ficción, no es algo externo a la escena sino que se desarrolla en la situación dramática misma. Esto hace que tanto la palabra como la música nace de un mismo plano. Por eso se daría el fenómeno sonido *on*. Todo es *on*, no existe el *off* o el fuera de campo. El paso de la palabra a la música es parte esencial de la dinámica de la acción dramática. A diferencia de otras obras que mantienen la música fuera de campo, donde la escucha es acusmática, aquí la escucha para el espectador es totalmente visualizada: la fuente es visible.

Una de las características principales de los sonidos *on* es su musicalidad. Así, la musicalidad y el ritmo de las palabras son llevados al extremo. La teatralización de los sonidos es clara en este recurso. A lo largo del monólogo teatral podemos notar una cierta rítmica, resonancia, repetición, remarcación de las consonantes mientras que el silencio se presenta como una forma de puntuar y de producir una pausa. También, en los monólogos de los personajes, hay un momento en el que la voz hablada deriva en voz cantada por unos segundos, para relacionar el habla con el discurso anterior. El recurso del canto no se presenta entonces como una interrupción o algo añadido en la escena sino que se deriva de forma natural. El ritmo del discurso conduce a los personajes a desembocar en canción, la voz cantada llega como consecuencia de la voz hablada ligada a la musicalidad. En otros momentos cantan los personajes una canción donde definitivamente la voz cantada reemplaza la voz hablada. Aquí el grano de la voz del que habla Roland Barthes (1986) pasa a primer plano:

El grano de la voz no es -o no es tan sólo- su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la

música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto) (Barthes, 1986: 268)

El “grano” sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna: la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad. (Barthes, 1986: 265)

En este sentido, Barthes (1986) percibe la relación entre la música y el propio cuerpo del actor, subrayando la función tan importante del cuerpo del actor, cada signo y cada movimiento cuando canta o toca un instrumento musical, diciendo que:

Algo que es de manera directa el cuerpo del cantor, que en un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos, y desde el fondo de la lengua, como si una misma piel tapizara la carne del interior del ejecutante y la música que canta. (1986: 265)

La forma en la que se canta una canción, las acentuaciones que se ponen, tienen que ver con una interpretación teatral más que musical de la canción. No son interpretaciones de cantantes, sino más bien de actores que cantan. "Percibida en el espacio teatral, la música para el espectador adquiere una resonancia muy distinta a la que tiene en el marco aséptico de la sala de conciertos" (Pavis, 2005: 307). Podemos observar que hay dos formas básicas en las que la música *in* hace su aparición en la obra: como números musicales, a través de tocar instrumentos de la banda sonora, y como acompañamiento o contrapunto del monólogo o reflexión de algún personaje. Buero Vallejo considera al coro como un actor que participa en la acción dramática. También, algunos críticos y especialistas de teatro apoyan esta visión, insistiendo en las numerosas intervenciones del coro y en lo mucho que éstas puedan influir en el desarrollo de la intriga (Abuín González, 1997: 43).

1.3. Espacio *off* y sonido *off* (Música *off*)

La música *off*, llamada en inglés *voice-over*, es la música que no aparece en la escena ni es diegética, es decir, se considera como la voz de la conciencia de un personaje o voces de sus recuerdos. Un

buen ejemplo de esta música será las voces de las memorias de un protagonista, estas voces se escuchan en la mente del protagonista y en los oídos de los espectadores pero no se alcanzan por parte de los demás personajes de la obra.

2. Los tipos de de la música teatral:

Michel Chion en su libro *La audiovisión* (1993) nos destaca tres tipos de música; *Musica on the air*, música ambiente y música interna.

2.1. La música *on the air*

Chion en su libro *La audiovisión* (1993), señala que la música en las ondas, música *on the air*, es la música presente en una escena pero retransmitida o grabada electrónicamente. Se presenta al espectador por un aparato de radio, un teléfono, un interfono, etc. (1993: 65-66). Estos sonidos pueden ser evocados en la situación dramática a través de un tocadiscos. A veces pertenecen al decorado por rasgos acústicos y producen un efecto de distanciamiento, de suspenso y de predicción como en el caso de la música escuchada por un aparato de radio que aparece en la escena durante la acción dramática. El sonido de la música *on the air* puede surgir de las tres zonas del *tricírculo* (*in/fuera de campo/off*) y su fuente puede ser una voz instrumental o una voz verbal de canto. Chion (1993) define este tipo de música diciendo que:

La música *on the air* es aquella música que pertenece al mundo físico de los personajes y está presente en la escena pero supuestamente retransmitida por un aparato electrónico como podría ser un teléfono, un interfono o un radio (1993: 81)

2.2. La música interna

Chion (1993) habla de las voces de la música interna definiendo esta música interna como la música que está presente en la acción y pertenece al interior tanto físico como mental de un personaje. Estos sonidos pueden ser sus sonidos fisiológicos de respiración, de sus imaginaciones mentales, de sus recuerdos, etc.

La música interna es la música oída y creada en la mente de un personaje que físicamente no produce ningún sonido exterior y, por ende, ningún personaje puede oír pero llega al audio-espectador por medio de una reproducción acusmática. Esto podría ser, por ejemplo, una música oída tan sólo en la mente de un personaje. (Chion, 1993: 82)

Un claro ejemplo de esta música interna es la obra teatral *El sueño de la razón* (1970) del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo. La pieza presenta la figura de Goya que perdió el oído después de una enfermedad. Buero Vallejo utiliza este tipo de música interna cada vez que Goya sube al escenario de modo que el público participa en su sordera y no escucha nada, sólo ve los gestos y las expresiones de los demás personajes. Sin embargo, Goya percibe sus propios golpes de corazón como sonidos y voces de figuras de sus pinturas y grabados. Éstos quedan inaccesibles para los oídos de los demás personajes, pero sí se comparten con los espectadores.

2.3. La música ambiente (*sonido-territorio*)

Según Michel Chion (1993), el sonido ambiente se refiere al sonido que rodea una escena y localiza su espacio, como por ejemplo, los pájaros que cantan o las campanas que repican. Podemos llamar a los sonidos de la música ambiente sonidos-territorio, porque sirven para marcar un lugar concreto de la acción (1993: 65). Aquí, el principal punto de interés para el audio-espectador es el diálogo y la música tocada no será más que una mera atmósfera. Señala Chion que:

La música ambiente es aquella cuya fuente puede estar visible o no, pero no es el elemento de interés prioritario en la escena. Un claro ejemplo sería esa música existente en una cafetería donde unos comensales mantienen una conversación, siendo ésta el principal punto de interés para el audio-espectador. (1993: 81)

Chion, también, habla de los sonidos-territorio que serían aquellos que ayudan a situar la escena en un contexto, como podría

ser el sonido de unos pájaros, unas campanas de iglesia, unos gritos de niños, posiblemente jugando en un parque, etc. (Chion, 1993: 81)

Paulatinamente, cada uno de estos tipos de música cumple una función importante. La música *on the air* siempre tiene una relación fuerte con la acción que está ocurriendo sobre el escenario. Pues, esta música puede presentar al espectador algo de suspenso, también, puede anunciar los acontecimientos antes de que sucedan, puede proclamar que algo va a ocurrir como por ejemplo, el asesinato de un personaje, la muerte de un protagonista, etc. Esta música será utilizada con el fin de subrayar una situación determinada a la cual sirve de acompañamiento o, como se dice normalmente, «de fondo». La música acompaña a la palabra y tiene una relación total con el universo expuesto en la obra. Buero Vallejo utiliza unas melodías emitidas a través de un aparato de radio y de gorjeos de pájaros. En este caso la música es introducida por Buero Vallejo en situaciones muy determinadas que acompañan las confesiones de los personajes.

La música interna puede provocar en el alma del personaje, quien la oye, un estado de ánimo concreto, una emoción determinada o algún sentimiento de esperanza, miedo, amor, odio, alegría, tristeza, angustia, etc. El valor significativo de la música interna en una obra teatral consiste en su capacidad de producir emociones y acercar las distancias entre los actores y el público, porque al escuchar alguna pieza musical por parte de un sólo personaje, él puede identificar sus emociones y las transmite al espectador, creando así una relación íntima y un mundo secreto entre este actor y los espectadores.

En cuanto a la música ambiente, se utiliza con el fin de sacar al espectador de su mundo para introducirlo en el tiempo y en el espacio de la obra, escuchándose la música antes de comenzar el diálogo de los personajes e incluso, en la mayoría de las ocasiones, aún sin levantarse el telón, y con las luces apagadas.

Conclusiones

La relación que se establece entre la música y la literatura es una relación de complementariedad, de intertextualidad con códigos que se entrecruzan. Así la obra teatral reflexiona sobre la música y la

música también utiliza la obra dramática como coartada. Este estudio examina los tres tipos principales de la música (música fuera de campo, música *in* y música *off*) y las tres fuentes de esta música en la escena teatral (música *on the air*, música interna y música ambiente).

Bibliografía:

- ABUÍN GÓNZALEZ, A. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela.
- APPIA, Adolphe (2000). *La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- BAILERO, Carmen (2016). *La música en el teatro y otros temas*. 1era ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BUERO VALLEJO, A. (1970). *El sueño de la razón*, Escelicer: Madrid.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CHION, M. (1999). *El sonido*. Barcelona: Editorial Paidós.
- LATHAM, Alison (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Traducción de la 3ª edición francesa por Jaume Melendres. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- SACKS, Oliver (2013). *Musicofilia*. Barcelona: Anagrama.
- SCHAEFFER, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

Revistas y artículos periódicos:

- ADRIAN FARBER, Maximiliano. El tejido sonoro como significante dentro de la puesta en escena. Tres casos dentro del teatro Tucumano (2000-2009). Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Universidad Nacional de Tucumán (UNT) – CONICET. Tucumán, 22,23 y 24 de Junio de 2010.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel (2008). El arte sonoro. En *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*. Valencia: PUB & Rivera Ed.

- ADRIAN FARBER, Maximiliano (2010). *El tejido sonoro como significante dentro de la puesta en escena. Tres casos dentro del teatro Tucumano (2000-2009)*. Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Universidad Nacional de Tucumán (UNT) – CONICET. Tucumán, 22,23 y 24 de Junio de 2010.