



LA MÚSICA EN EL CINE. EL MUSICAL

EL CINE MUDO Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL SONORO

■ EL CINE MUDO

■ LOS PRIMEROS AÑOS DEL SONORO. EL CINE MUSICAL



HASTA EL NACIMIENTO DEL SONORO


Los hermanos Lumière hicieron su primera proyección de cine en el Salón Indio de París en 1895. En los inicios de la cinematografía, las películas solían exhibirse en cafés y teatrillos. El nuevo medio despertaba la curiosidad de las gentes, que acudían para admirarlo sin prever el potencial artístico y expresivo que más adelante lo convertirían en el Séptimo Arte. Desprestigiado por los intelectuales de la época, que lo creían vulgar, el cine fue calando en el quehacer cotidiano, transformándose de un vehículo narrativo con retratos documentales de gente paseando por la calle, piruetas artísticas, noticiarios, para dar paso a narración de historias y arrastrar así a un público cada vez más numeroso.

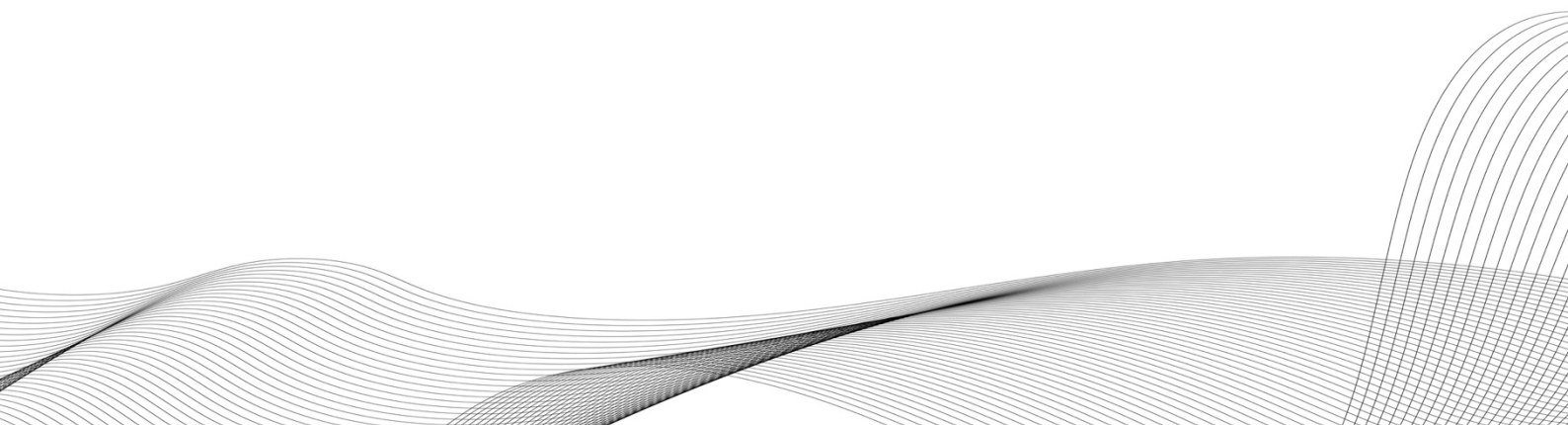
Para aplacar el infernal ruido de las máquinas de proyección y para amenizar a la audiencia, algunos propietarios contrataron a pianistas, sin que su labor importase demasiado a nadie. Aparte de amenizar la velada, los intérpretes musicales tenían como misión subrayar la acción y hacer entender instantáneamente que un personaje debía ser abucheado o aplaudido, porque con la música podría identificarse más fácilmente quien era el héroe, quien el malvado, el grado de peligro o la fuerza del amor. Poco a poco se incorporaron ideas que permitieron dotar de mayor dimensión sonora a los filmes, como por ejemplo que desde la parte trasera de la pantalla se efectuaran ruidos en momentos adecuados. Además, los pianistas remarcaban ritmos rápidos para persecuciones, sonidos graves para momentos de misterio, etc. Este trabajo se fue transformando, en un devenir en el que muchas veces el pianista improvisaba y en otras recibía instrucciones precisas para las distintas secuencias o partituras completas enviadas junto a las copias de las películas. Pero la música era, en su mayor parte, preexistente, arreglada para la ocasión, hasta que la instauración de los derechos de autor, en la primera década del siglo XX, obligó a un procedimiento más estandarizado, que tomó la forma de fragmentos musicales, llamados cue sheets, que se adaptaban a las distintas necesidades (temas románticos, exóticos, cómicos, etc.) y que cada sala de cine guardaba para su uso. El arreglista y director Erno Rapée creó varios repertorios de piezas para cine, como por ejemplo, Colección de piezas seleccionadas y adaptadas para cincuenta y dos modos y situaciones (1924). Estos fragmentos facilitaban el trabajo de los intérpretes ya que sólo tenían que seleccionarlos para cada película.

Desde una perspectiva histórica, hay una evidente diversidad respecto a la música interpretada en vivo. Obviamente, hubo enormes diferencias en el visionado de un filme en función de la ciudad donde se proyectara. Su sentido, ritmo y calidad variaba de un lugar a otro. En ciudades como Nueva York, París o Londres una enorme orquesta se interponía entre pantalla y espectadores; en otras, se tenían que conformar con pequeñas formaciones y en las poblaciones menores, si había suerte, un violinista o un pianista.

La primera banda sonora oficialmente escrita para un filme fue realizada en 1908 por el francés Camille Saint-Saëns para *L'assassinat du Duc de Guise*, pero hay diversidad de criterios: otras fuentes indican que el pionero fue el italiano Romolo Bacchini, en la película *Malia dell'Oro*, de 1906. Gozaron de especial reconocimiento las partituras de Victor Schertzinger para *Civilization* (1916), de Thomas Ince, y de Victor Herbert para *The Fall of a Nation* (1916), de Thomas Dixon, en la que Herbert rehuyó el por entonces habitual uso de temas clásicos en beneficio de la creación propia. El efecto fue impactante y ayudó a que surgieran otras composiciones originales, aunque los elevados costes que suponía mantener a las orquestas dificultó el asentamiento de esa nueva forma de exhibición. Era, por tanto, estrictamente necesario que se introdujera la técnica del sonido para que la música saltase del foro de los escenarios y se introdujera plenamente en el epicentro del celuloide. Cuando eso ocurrió, los avances fueron espectaculares.

MOVIMIENTOS IMPORTANTES

-  **Expresionismo alemán:** reúne a un grupo de producciones en contraste con el impresionismo en pintura, en el que prima la expresión subjetiva sobre la representación objetiva de la realidad. Es el cine que se realiza en la Alemania de Weimar. Se aprecia la expresión de sentimientos y la emoción por encima de la representación de la imparcialidad; para ello se utilizaba la deformación de las cosas, el mundo interior, la angustia y las alucinaciones del artista.



✚ **Surrealismo:** combina la imagen, con la búsqueda de sensaciones y la expresión de sentimientos. Predominan imágenes absurdas que rompen con la lógica temporal. El surrealismo se presenta como un medio de liberación del espíritu y una revolución que ataca al orden lógico, estético y moral. Así mismo, ataca los pilares de la sociedad burguesa y sus valores incuestionados. Se trata de hacer valer el lado oscuro de la vida, como el azar, lo esotérico y lo onírico, de forma que la realidad se define por el sueño libre y por la imaginación del subconsciente.

▶ LOS PRIMEROS AÑOS DEL SONORO. EL CINE MUSICAL

Cuando se aborda la historia del cine siempre se habla de *El cantante de jazz* (1927), de Alan Crosland, como la primera película sonora de la historia. Sin embargo en 2010 apareció una cinta en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos que prueba que la española Concha Piquer protagonizó cuatro años antes los primeros once minutos sonoros de la historia del cine en los que cantó un cuplé andaluz, una jota aragonesa y hasta un fado luso. Se ha comprobado que el copyright de esta cinta está fechado en 1923, año en el que se exhibió en el cine Rivoli de Nueva York. Este sorprendente descubrimiento desbanca a la mítica *The Jazz Singer* al segundo puesto. Concha Piquer fue consciente de que había sido la pionera del cine sonoro pero prefirió llevarse ese secreto a la tumba. Según cuenta su hija, no le gustó la cinta y, además, prefería que no se hablara de ella. Curiosidades de la historia...

El cine musical es un género cinematográfico que se caracteriza por películas que contienen interrupciones en su desarrollo, para dar un breve receso (pausa) por medio de un fragmento musical cantado o acompañados de una coreografía. En los comienzos de este género, el fragmento musical tenía como objetivo impresionar, sin mantener mucha conexión con el desarrollo narrativo. Sin embargo, al alcanzar su madurez, se estilizó y los números acabaron concatenando la historia.

Se considera que el musical como género nació oficialmente en 1929 con *La melodía de Broadway*, film de Harry Beaumont que ganó el Oscar a la mejor película y que se anunciaba en su publicidad como "totalmente sonoro". En la década de los treinta, el género musical se convertiría, junto al cine negro, en el favorito del público.

En esta década podemos disfrutar de la pequeña actriz Shirley Temple, la niña de los bucles dorados y de la pareja Mickey Rooney – Judy Garland. En 1939 se estrena una de las películas más taquilleras de la década, El Mago de Oz (dirigida por Víctor Fleming), en la que Judy Garland ganaría un Oscar como mejor estrella infantil. Durante los años treinta y cuarenta una de las parejas que desprendían más química en la pantalla fue la pareja de baile que formaron Fred Astaire y Ginger Rogers, protagonizando muchas películas juntos, desde La alegre divorciada (1934), Sombrero de copa (1935), Swing time (1936), Ritmo loco (1937) hasta Vuelve a mí (1948). En los años cuarenta haría su aparición Gene Kelly, actor, bailarín, coreógrafo, productor y director. En Un día en Nueva York (1949), Gene Kelly junto a Stanley Donen sacaron los rodajes de plató al exterior. El musical alcanzó su mayoría de edad.

LOS 40: KORNGOLD, STEINER Y NEWMAN

La posibilidad de incorporar sonido tuvo como consecuencia casi inmediata que los estudios cinematográficos hollywoodienses abrieran sus puertas a compositores venidos de todo el mundo, con contratos suculentos y condiciones laborales impensables para un músico. Los departamentos musicales de los estudios se organizaron en una férrea estructura jerárquica, con jefes de departamento (que también eran compositores), directores musicales, arreglistas, orquestadores y compositores. La demanda fue importante y muchos europeos cruzaron el gran charco.

Este éxodo se explica por varios motivos: en primer lugar, porque buena parte de ellos vivían en centroeuropa, eran judíos y la amenaza nazi estaba ensombreciendo el panorama del Viejo Continente; en segundo lugar, porque la vida de un músico en Europa no era precisamente boyante: dificultades económicas, problemas para estrenar sus obras y otras penurias. Los contratos millonarios aplacaron cualquier duda o resistencia: la posibilidad de trabajar en libertad, tener una orquesta a su disposición... ¿quién podía resistirse a eso? En tercer lugar, muchos vieron en el cine una oportunidad única para hacer más expresiva su música, para referenciarla con ideas, imágenes, conceptos, ideologías, hacer más visibles y

entendibles sus creaciones y, además, llegar a audiencias enormes. En esta primera época destacarán dos compositores que llegaron de Europa: Korngold y Steiner. Ambos, junto a Newman y Waxman marcarían el camino a seguir en Hollywood desarrollando un lenguaje romántico y grandilocuente que fue la nota dominante durante las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Erich Korngold

Korngold nació en Brno (actual República Checa) y creció en Viena. Tutelado por Richard Strauss y Bruno Walter, a los 11 años causó sensación en el estreno de su Ballet *Der Schneemann* (1910) y con 13 años daba conciertos de piano, dirigía y había escrito tres óperas. A los 30 años enseñaba ópera y composición en la *Vienna Staatsakademie* y, según una votación del periódico *Neue Wiener Tagblatt*, era, junto a Schönberg, el mejor compositor vivo de su momento. Atendió a una petición de Max Reinhardt para que fuera el director musical de la adaptación cinematográfica que la Warner Bros. producía sobre la obra de Shakespeare *A Midsummer's Night Dream* (1934). Firmó contrato con el estudio y allí permanecería, alternando películas con trabajos operísticos en Viena, hasta que tuvo que exiliarse definitivamente en 1938, sin poder estrenar la que sería su última ópera, *Die Kathrin* op. 28 (1939). En Hollywood fue un puntal básico en la música cinematográfica y uno de sus grandes maestros.

Max Steiner

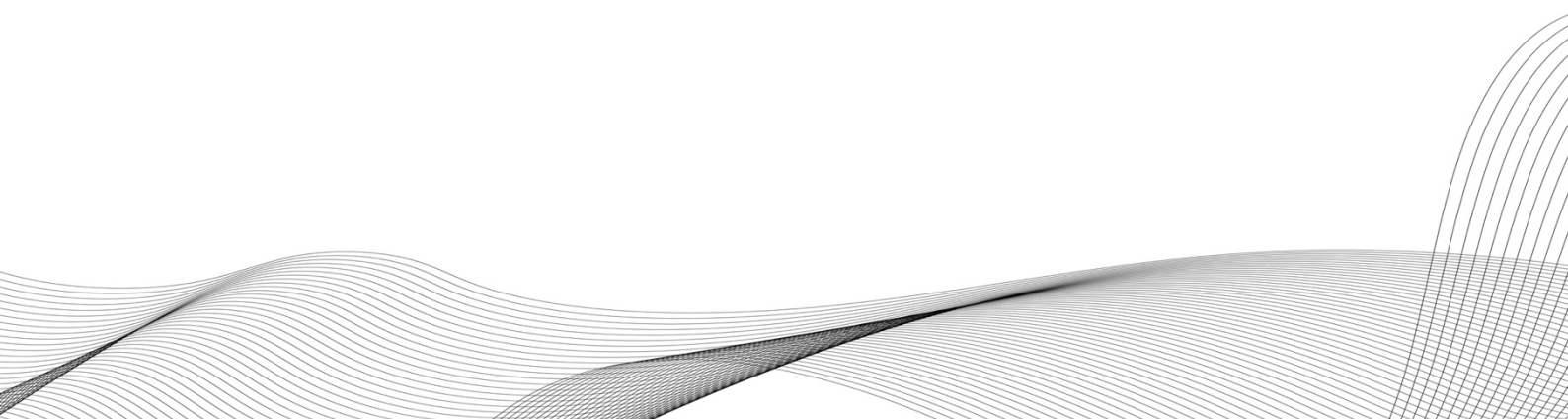
En la Warner, marcó pautas estilísticas a pesar de no ser jefe del departamento (lo fue Leo Forbstein). Impuso el llamado sonido Warner, un modo de concebir la partitura cinematográfica basado en el arranque espectacular con un tema principal que dominaría el resto del metraje con diversas variaciones o repeticiones, puntuando momentos determinados, así como con el recurso frecuente del leitmotiv [® info]. Ofreció muestras de su talento en melodramas como

All This and Heaven Too (1940) o The Letter (1940), pero fue con Now, Voyager (1942) donde conocería uno de sus mayores éxitos al escribir uno de los temas principales más recordados y versionados de la historia del cine (en forma de canción titulada It Can't Be Wrong, llegando además a ser uno de los grandes referentes de la música romántica en la primera mitad del siglo XX.). Hizo también las míticas Lo que el viento se llevó (1939) y Casablanca (1942).

Alfred Newman

Entre los norteamericanos sobresale Alfred Newman (1901-1970), jefe del departamento musical de la 20th Century-Fox durante más de 20 años y uno de los autores más importantes del Hollywood dorado. Prolífico y variado, compuso el logotipo del estudio y tuvo en su haber varias de las películas más relevantes de William Wyler, John Ford, Elia Kazan o Joseph L. Mankiewicz. Eminentemente emocional, su sensibilidad daría como resultado algunas de las mejores músicas cinematográficas de todos los tiempos. De este primer período de su carrera, son reseñables las bandas sonoras que escribió para Street Scene (1931) y Dodsworth (1936).

Su influencia fue notable, tanto en dramas como en musicales, pero también en las decisiones artísticas del estudio, y su capacidad de trabajo le permitiría alcanzar la cifra de casi 190 partituras originales, así como la supervisión de más de 60 musicales y cortometrajes. Fue el único de entre los grandes compositores de la época cuya carrera estuvo exclusivamente al servicio del cine. En la Fox contrarrestó la sobriedad estética de parte de los filmes con músicas vivas, latentes, llenas de afecto, con resultados que hicieron que su obra fuera -y siga siendo- una de las más reconocidas en la historia del cine. Entre sus títulos más famosos se encuentran Cumbres borrascosas (1939), La canción de Bernadette (1943) o el Diario de Ana Frank (1959).





¡REPASEMOS!



ACTIVIDADES INTERACTIVAS

1. Realiza el crucigrama en nuestra web y completa las respuestas a continuación:

HORIZONTALES

1.
3.
4.
5.
6.
9.
10.
12.

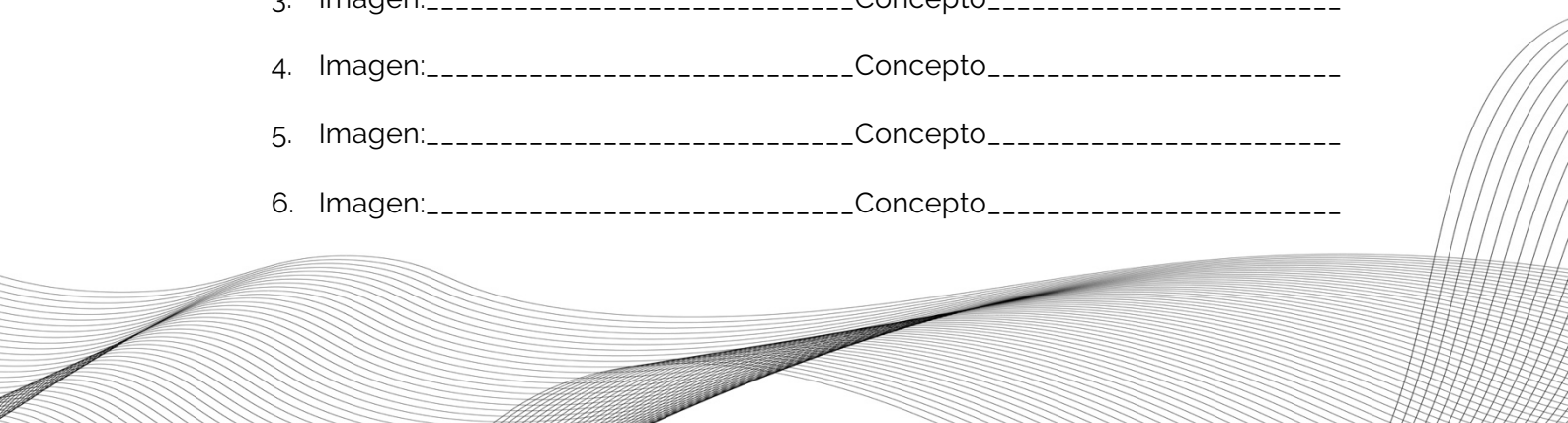
VERTICALES

2.
7.
8.
11.
13.

2. Fotograma a fotograma...

Te planteo diez imágenes que se asocian a diez conceptos de la primera etapa del cine. ¡Identifica las imágenes y asócialas!

1. Imagen:..... Concepto.....
2. Imagen:..... Concepto.....
3. Imagen:..... Concepto.....
4. Imagen:..... Concepto.....
5. Imagen:..... Concepto.....
6. Imagen:..... Concepto.....



7. Imagen:.....Concepto.....
8. Imagen:.....Concepto.....
9. Imagen:.....Concepto.....
10. Imagen:.....Concepto.....



VIDEOQUIZ: ¿CUÁNTO SABES DE CINE?

3. Visiona el videoquiz que te ofrezco en la web y escribe abajo las respuestas correctas:

E1..... E2.....

E3..... E4.....

E5..... E6.....

E7..... E8.....



COMENTARIO DE TEXTO:

"Conseguí un empleo como pianista en un cine de barrio. Había aprendido un montón de imaginativas variaciones sobre mis dos piezas, suficientes para acompañar cualquier tipo de películas sin que la gente se diera cuenta de que me repetía. Para las comedias, Waltz Me Around Again, Willie, tocada dos octavas arriba y rápido. Escenas dramáticas: Love Me and the World Is Mine, con un trémolo en las bajas. Escenas de amor: un trino en la mano derecha. Para las persecuciones: cualquiera de las dos piezas, tocada demasiado rápida para que no fuese posible reconocerla (...) El local estaba mal ventilado y apestaba. La gente hablaba, comía y roncaba durante las películas. Los niños gritaban y se perseguían por los pasillos. Por alguna razón, las madres que daban el pecho preferían sentarse delante, cerca del piano. Tal vez pensaban que la música era un buen acompañamiento tranquilizador para los bebés que mamaban. De cualquier manera, me divertía con ellas. En medio de una escena apacible tocaba un acorde con todas mis fuerzas, solo para ver los pezones saltar de la boca de los bebés (...) Una tarde, en medio de la película, mi madre bajó por el pasillo del cine hasta el piano. Me ordenó que dejara el piano inmediatamente y fuera con ella. Sin una pregunta, me levanté del taburete y la seguí fuera del cine. No creo que el público se diera cuenta de que la música se había detenido. Siguieron hablando, atracándose, durmiendo y dando el pecho a los bebés"

- ¿El ambiente del cine descrito por el autor tiene algo que ver con el concepto actual?
- ¿Crees que el músico era valorado en los inicios del cine?
- ¿Qué técnica utilizaba para musicalizar las escenas?

Moon River

Tema de la película Desayuno con diamantes



Henry Mancini
Adaptación: José Palazón

Flauta (I)

$\text{♩} = 120$

4

1.

2.

Detailed description: This block contains the musical score for the first flute part. It starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 120. The piece begins with a four-measure rest, followed by a first ending bracket. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. A second ending bracket follows, leading to a final cadence.

Flauta (II)

$\text{♩} = 120$

4

1.

2.

Detailed description: This block contains the musical score for the second flute part. It uses the same notation as the first part (treble clef, 3/4 time, one flat). It also begins with a four-measure rest and a first ending bracket. The melody is similar to the first part but includes some chromaticism, such as a Bb and a B natural. It concludes with a second ending bracket and a final cadence.