

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo. Métodos y recursos

Jorge Gil Zulueta
Doctorando Musicología
Universidad Complutense de Madrid.

Resumen. El presente artículo forma parte de una investigación en curso, sobre el acompañamiento musical de piano en el inicio del cine mudo en España, las funcionalidades, repertorios y consideraciones sociales. Hay una gran profusión de obras sobre los inicios del cine en España, como historias generales, su industria y filmografías. Pero hay un escasísimo tratamiento sobre la música en el cine mudo, que nunca lo fue, y menos un acercamiento musicológico. Ello es debido, al igual que sucede con muchas producciones cinematográficas de los primeros 10 años del siglo pasado, a la gran escasez de fuentes, por la dejadez en la conservación de las partituras utilizadas o posibles métodos de acompañamiento.

En una primera parte del artículo se esboza el panorama de lo que supuso el inicio del cine en España y los distintos intentos de sincronizar música en las proyecciones, ganando la batalla como recurso ideal la música interpretada en directo, para posteriormente centrarse precisamente en la labor de la figura del pianista de cine mudo, ampliamente referenciada, pero escasamente estudiada, tanto en sus protagonistas como en la música o métodos empleados. Se realiza en la última sección una comparativa de esa misma práctica con el modelo evolucionado que se desarrolló en EE.UU., a través de métodos y partituras específicas en el acompañamiento musical, de las proyecciones de cine mudo hasta la llegada del cine sonoro, para terminar con la consideración actual de esa misma práctica por parte de pianistas actuales.

Palabras clave. Cine mudo, música, pianistas, banda sonora.

Abstract. This article is part of ongoing research into the musical accompaniment of piano at the beginning of silent cinema in Spain, its functionalities, repertoires and social considerations. There has been a great amount of research done regarding the beginnings of cinema in Spain, such as general history, its industry and filmographies. But there is very little that deals with music in silent cinema, and even less from a musicological approach. This is due to the great shortage of sources stemming from the neglect in the conservation of the scores used at that time or possible methods of accompaniment and a certain failure to exceed the academic canon of musicology.

The first part of the article outlines the panorama of the beginnings of cinema in Spain and the different attempts to synchronize music in the projections, winning the battle as an ideal method the live performance of music, to later

focus precisely on the work of the figure of the silent film pianist who has been widely referenced but rarely studied, both in its protagonists and in the music or methods used. The last section compares this same practice with the evolved model developed in the USA through specific methods and scores in the musical accompaniment of silent film screenings until the arrival of sound cinema, ending with the current consideration of this same practice by current pianists.

Key words. Silent film, music, pianist, Sound track.

La música, la más humilde o la más altanera, desempeña, en las representaciones cinematográficas, un papel cuya importancia el público ni sospecha. Muchos espectadores se evaden en el sueño, siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturcidos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos, que salen de la orquesta y se extienden por la sala, como perfumes escapados de un frasquito mágico.

De esta manera tan poética resaltaba el crítico y compositor Émile Vuillermoz en su artículo en “Le Temps”, en *Musique d’écran* de 1917, la primigenia función de la música en directo, en las proyecciones de cine mudo.



Imagen 1. Anuncio Exhibición del Cinematógrafo Lumière con mención del pianista Emile Maraval

En contra de lo que se ha afirmado en numerosas ocasiones, el acompañamiento musical del cine mudo y su primera funcionalidad no fue tanto la de *mitigar el sonido del proyector*. Tenemos que abandonar ya esta afirmación, pues el proyector en poco tiempo comenzó ya a situarse en cabina e interesante sería preguntarse si los decibelios de un piano acústico iban a superar los emitidos por el proyector. Por otra parte, es muy significativo que desde la primera proyección de los Hermanos Lumière, para prensa y

posteriormente para el público, se planteara ya el acompañamiento de un pianista: Emile Maravall. Más lo es si, en el cartel que anunciaba el evento,

apareciera nombrada la intervención de este “primer pianista de cine”, prácticamente desconocido.

Existen muchas referencias y menciones a los pianistas que desempeñaban la función de acompañamiento de las proyecciones del incipiente cine. Desde los tratados generales de Historia del Cine hasta estudios más centrados en la época del cine mudo, siempre, aunque muy de pasada, se nombra al pianista del cine mudo y por extensión a la labor de los músicos en diferentes formaciones u orquestas de cine. Sin embargo, son escasas las investigaciones focalizadas en esos músicos, en la música que acompañaba a esas primeras imágenes en movimiento y posteriores producciones, que pasaban raudas en las programaciones de un cine en evolución. Prácticamente, desconocemos los nombres propios de los músicos, sus circunstancias, trayectorias y, lo más importante, el método empleado, repertorios, posibles adaptaciones y la misma evolución musical hasta la aparición de la banda sonora tal y como la conocemos hoy, insertada en la producción cinematográfica.

Centrándonos en nuestro país, las fuentes y datos de esos pianistas del cine mudo anónimos, repartidos por todo el territorio español, al que fue llegando el cinematógrafo, son prácticamente inexistentes, se reducen de nuevo a mencionar al “pianista de cine mudo”, sobre todo en la prensa de la época. Podríamos contar con los dedos de una mano los investigadores que se han dedicado en nuestro país a investigar este tema, siempre a través de artículos o ponencias y publicaciones, en congresos relativos a la historia del cine o la música y el cine de forma generalista. Por citar algunos, Josep Lluís i Falcó avanzó ya en su publicación “Música y músicos de la Cataluña silente”⁸¹¹ el estado marginal en el que se situaba la historia de la música en el cine mudo, sin ningún tratamiento específico, y abogaba por una investigación en profundidad necesaria, siendo la suya a modo de trabajo de campo y focalizada en Cataluña, pero arrojando interesantes referencias concretas de los músicos que desempeñaron la labor de acompañamiento, en las exhibiciones de diversos cines de Cataluña.

Julio Arce, de la Universidad Complutense, también ha escrito interesantes artículos que tratan del tema⁸¹², volviendo a poner interrogantes sobre qué música se interpretaba en las proyecciones, cómo se adaptaban las partituras utilizadas, la mayoría de ellas desaparecidas, su relación con las películas y, en definitiva, las modalidades de acompañamiento musical en el llamado barracón

⁸¹¹ Véase LLUIS i FALCÓ, Josep: “Música y músicos de la Cataluña silente”, en Actas del V Congreso de la A.E.H.C., C.G.A.I., A Coruña, 1995, pp. 95-105.

⁸¹² Véase ARCE, Julio: “La música en el cine mudo: mitos y realidades”, en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní* / coord. Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez Pajares, ICCMU, Madrid, 2008, pp. 559-568; “El barracón cinematográfico, el pianista y su “estuche de distracciones” Publicación original: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), Madrid, 2008.

cinematográfico. Son preguntas que de momento evidencian una gran escasez de fuentes al respecto y hacen necesaria una mayor investigación.

Sí se constata, casi como una obviedad, que la música empleada en el acompañamiento del cine mudo se correspondía básicamente con dos géneros, que de una manera muy simplificada serían: aquel que comprendía todo el repertorio “clásico”, que se preciara dominar cualquier pianista salido del conservatorio, y la música popular propia de la época: sainetes, zarzuela, cuplé, Foxtrot... Pero la utilización de este repertorio para la funcionalidad de acomodar y acompasar imágenes en movimiento, sugestionar al público o incluso amenizar la proyección, no debía ser interpretada de una forma banal e inconexa, lo que sí sucedía en ocasiones, tal y como se refleja en algunos artículos de crítica hacia el pianista de cine mudo de la época, cuestión en la que profundizaré en este artículo más adelante, en relación a los repertorios.

Falta, pues, un aglutinamiento de datos, que en muchas ocasiones son inconexos, con su correspondiente clasificación, incluso regional, del perfil de los músicos acompañantes del cine mudo y sus repertorios, posibles modelos y adaptaciones y cómo se enfrentaron a la tarea de acompañar a esos “fantasmas de la pantalla” como decía Vuillermoz⁸¹³, pues precisamente, si la música acudió al “auxilio” del cine, fue para otorgar un refuerzo expresivo del nuevo invento que supuso el cinematógrafo y lo acompañó en su evolución a espectáculo ya para siempre, en su transición al cine sonoro y hasta nuestro días.

¿Qué sería de las aguas profundas al inicio de determinada película sin las dos notas cromáticas graves que presagia que viene un depredador como es el tiburón? ¿Qué hubiera pasado si Hitchcock hubiera seguido con su idea de no incluir música en el momento en el que el cuchillo traza su recorrido descendente mientras –en la versión definitiva- los violines agudos realizan el movimiento contrario ascendente? Y he ejemplificado la tarea musical con ejemplos cercanos de nuestro tiempo, reconocidos en nuestra memoria visual y auditiva de nuestra reciente historia del cine, pero esos mismos efectos, ¿tuvieron lugar en las primeras exhibiciones del cine cuando éste era mudo? Casi podríamos asegurar que la música es inherente a la imagen proyectada, sea ésta en forma de un noticiario costumbrista (los primeros cortos de los Hermanos Lumière) o de las primeras tramas de ficción, el cine histórico o las dinámicas películas “cómicas” de Chaplin. Incluso la antesala de la música, el ruido, formó parte de esas primeras exhibiciones, como cuando el exhibidor Eduardo Gimeno “sonoriza” el *Choque de trenes* (1902) de Segundo de Chomón, arrojando al suelo de una patada un montón de cajas vacías de galletas (aquellas que eran metálicas), haciéndolo coincidir con el choque en pantalla, poniéndose, así, énfasis a la catástrofe que se refleja en pantalla y, de este modo, por partida doble, dar realismo y sugestionar al espectador. Sin saberlo, quizás Eduardo Gimeno se convertiría en el primer artista *foley* de España, término que nació por la labor realizada posteriormente por Jack Foley, creador de técnicas y efectos de sonido sincronizados con las películas que se proyectaban en un proceso que, ya en el cine sonoro, se denominó como efecto de sala.

⁸¹³ CHION, Michel: *La música en el cine*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, p. 45.

El arte de la imagen proyectada busca música. En busca de la sonorización

Se puede considerar una primera etapa del cine mudo –entre 1896 y 1920–, como la expuesta por José Antonio Bello Cuevas en sus escritos⁸¹⁴, que bien podríamos relacionarla con la propia evolución del acompañamiento musical en directo en las exhibiciones. Existió una gran improvisación en el surgimiento del cine como espectáculo, a la hora de llevar a cabo las proyecciones. Los diversos intentos de sincronizar las proyecciones con música o sonidos, a través de los distintos artilugios sonoros mecánicos que fueron surgiendo –el Phono-Cinéma-Théâtre, el fonógrafo o el gramófono, por nombrar algunos– bien pudieran cumplir su función con los cortometrajes iniciales que, a modo de noticiarios o estampas, no contenían en sí unos argumentos como en el teatro. Y sobre todo, en las proyecciones de piezas musicales con fragmentos operísticos y de zarzuela, como era usual en el Salón Actualidades de Madrid en la temprana fecha de 1900.

No obstante, en su evolución hacia la ficción y argumentos más “teatrales”, la simple reproducción sonora de música no llegaba a acompañar adecuadamente la trama. Primero, por motivos prácticos: estas producciones, que buscaban contar historias y tramas argumentales, tenían una mayor duración. Por otra parte, la amplificación eléctrica no existía todavía. Segundo, por motivos poco estéticos en el resultado de una música reproducida linealmente, que en su buscada sincronización no lograría sugestionar al público. Aun así, fueron coexistiendo muy diversos recursos para “sonorizar” las exhibiciones cinematográficas e incluso, en cada país donde llegaba el cinematógrafo, en su expansión comercial internacional, se adaptaba o surgía un modelo concreto. Estos podían ser desde la figura del narrador en Japón, hasta el llamado cine parlante de uno de los pioneros del cine mudo español: Fructuoso Gelabert, quien recurrió en 1908, en la proyección de *Els primers calçotets d'en Toni*, a actores escondidos detrás de la pantalla, que recitaban los diálogos y así reforzaban y complementaban los llamados intertítulos, dando un mayor significado narrativo del film. A ello, sumaba también efectos sonoros, para simular el traqueteo del tren en el que se desarrollaba la acción.

Por inercia y pragmatismo, la música interpretada en directo ganó la batalla a estos artilugios al acudir al auxilio de un cine en evolución, un cine más artístico que busca adquirir, como dice Michel Chion, “carta de nobleza” a través de producciones cinematográficas con temas históricos, literarios, morales o religiosos. Esa misma evolución del cine necesitó de una música acompañada a él.

⁸¹⁴ Véase BELLO CUEVAS, José Antonio: “El Cine Español (1896-1930): Origen y Evolución de Sus Géneros y Estructuras Industriales”, en *Film Historia online*, Vol.22 Núm.2, 2012 y “El Cine Mudo Español (1896-1920) y Los Personajes de La Época”, en *Actas de Congreso Internacional de Historia y Cine*, (2, Gloria Camarero (ed.) 2010, Madrid) T&B editores, Madrid, 2011, pp. 857-867.

La herencia del teatro musical y de variedades

La primera exhibición del cinematógrafo en Madrid fue a modo de presentación de un invento, para invitados y prensa, un miércoles 13 de mayo⁸¹⁵ de 1896, en los bajos del Hotel Rusia, situado en Carrera de San Jerónimo, 34. A esta presentación se sucedieron otras dirigidas al público y que la prensa del momento ya tildaba de espectáculo. Y como tal, comenzó a insertarse en los espacios destinados a espectáculos; de locales utilizados para una presentación a barracones y pabellones creados para la exhibición cinematográfica. De una forma natural, el cinematógrafo comenzó a compartir no sólo el espacio físico, sino también el cartel de los diversos espectáculos, que se desarrollaban en teatros y salas de variedades, y también de forma natural, en busca de revestir el nuevo espectáculo, heredó la interpretación musical que acompañaba a tales espectáculos. Teatros que incluían en sus programaciones proyecciones cinematográficas compartían el espectáculo de carne y hueso con el de los “fantasmas” de la pantalla.

Nació, pues, una estrecha relación entre el teatro y el cine, tanto por necesidad de no quedarse atrás en la novedad por parte de empresarios teatrales, como por herencia natural del espectáculo, en el que el cine tomó modelos escénicos, primordialmente la música interpretada en directo y su inserción en la cartelera de espectáculos ofrecidos. Tal como expone Chion “podemos relacionar en cada país las prácticas en el campo de la música de filme con las tradiciones del espectáculo preexistentes o paralelas, que han dado lugar a modelos conscientes o inconscientes”⁸¹⁶. Y en nuestro país, el espectáculo en auge desde hacía ya tiempo era la Zarzuela, género al que el cine lo tornó como un subgénero cinematográfico en sus adaptaciones, siendo la partitura un elemento básico e imprescindible en su representación⁸¹⁷. Comenzaron a proliferar estas adaptaciones que, como se ha referenciado anteriormente, al ser de corta duración, a través de fragmentos musicales no sólo de Zarzuela, sino de ópera y sainetes diversos, la mejor opción en un principio sería la utilización del gramófono, como sucedía en el Salón Actualidades de Madrid en 1900.

Ya en la década de los años veinte, serán los cineastas junto a renombrados compositores del género quienes se impliquen en realizar producciones más ambiciosas de títulos exitosos de zarzuela, iniciándose con el gran éxito de la adaptación de *La Verbena de la Paloma* de Buchs en 1921, música que adaptó al film el propio maestro Bretón.

⁸¹⁵ CANOVAS BELCHÍ, Joaquín, en su artículo “Las primeras exhibiciones del Cinematógrafo Lumière en Madrid”, publicado en las Actas del V Congreso de la A.E.H.C., C.G.A.I., A Coruña, 1995, pp. 55-61, corrige la tradicional fecha de presentación del cinematógrafo en Madrid, dada por diversos historiadores el 15 de mayo, por la del 13 de mayo, a través de diversos datos obtenidos en prensa de la época, como El Correo, El Heraldo de Madrid o La Época, que reflejaron el acontecimiento entre los días 14 y 15 de mayo como acontecimiento pasado.

⁸¹⁶ CHION, Michel: *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997 (Fayarde, Paris: 1995), p. 39.

⁸¹⁷ CÁNOVAS BELCHI, Joaquín: “La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte”, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 15-26.

En estos primeros 20 años de inicio del cine en España, la evolución de las exhibiciones cinematográficas, sus locales, producciones y las diferentes maneras de dotarlas de sonido, junto al protagonismo de grandes pioneros del cine español, se esboza un panorama fruto de cierta improvisación y nada homogéneo. Es delicado hablar de generalidades en estos primeros tiempos del cine en nuestro país y en todo el mundo, pero en el tema que trato, el de la música en directo como acompañamiento de las proyecciones de cine mudo, es realmente fruto de una serie de ensayos, en busca de la mejor opción para vestir musicalmente las imágenes en pantalla. Y la mejor opción o la que más se prodigó, como fiel al resultado deseado, enfatizar el movimiento de las imágenes proyectadas o como dice Chion “*subjetivizar* el movimiento”, fue sin duda la de músicos interpretando en directo una música que intentaba acompañar las imágenes.

La banda sonora musical en directo en el cine mudo. Pianistas de cine mudo

Podríamos considerar, de forma muy esquemática, una evolución en el acompañamiento musical en directo, de las proyecciones de cine mudo en España.

- Un acompañamiento musical de orquestas, formaciones en cuarteto, trío o dúo y con un pianista basado en el repertorio popular de la época, con influencias exteriores (música de moda) y repertorio clásico.
- Producciones cinematográficas de zarzuelas con adaptaciones musicales y que en sus estrenos se llegaban a realizar con orquestas en directo y partituras adaptadas al film, para ser interpretadas en las sucesivas proyecciones, con reducciones a otras formaciones más pequeñas y a piano solo.
- Composiciones y adaptaciones del repertorio popular y clásico para determinadas películas que no proceden del teatro musical, pero sí relacionadas la mayoría con el costumbrismo y lo folclórico. Un buen ejemplo de ello es la película *Flor de España o la vida de un torero*, de 1925, de la que hasta hace pocos años no estaba localizada su partitura, permaneciendo inédita en el archivo musical de la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), tal y como refleja en su estudio Javier Matero Hidalgo “*Flor de España o la vida de un torero – Una partitura para el cine mudo español*”⁸¹⁸.

⁸¹⁸ Véase MATEO HIDALGO, Javier: “*Flor de España o La Vida de Un Torero: una partitura para el cine mudo español*”, en *Sineris, Revista de Musicología*, Nº 25, 2015.



Imagen 2. Pianista de cine

El primer punto es en el que centro mi investigación, focalizándolo además en la figura del pianista en el cine mudo, figura que parece ser la más utilizada, si tenemos en cuenta el parque de salas que fueron apareciendo en España, la mayoría de ellas de dimensiones pequeñas. Cánovas Belchi menciona una cifra de 356 cines en 1921, que llega a los 2.866 en 1930, ya en las puertas del cine sonoro⁸¹⁹. Ello está relacionado con el hecho de que estas salas tenían un presupuesto escaso como para permitirse la contratación de orquestas o conjuntos de músicos y el recurso más empleado era contratar a un pianista para tal función.

El pianista de cine es nombrado en algunos artículos de la época, siempre de forma anónima; apenas hay referencias de nombres propios o pianistas reconocidos, que se dedicaran a tal labor a excepción de los que expondré más adelante que sí realizaron este trabajo, pero en el inicio de su trayectoria. Los artículos de la prensa del momento, unos defensores y otros detractores, reflejan una consideración artística, social y laboral no demasiado positiva, tanto por parte de la prensa como del público.

⁸¹⁹ CÁNOVAS BELCHI, Joaquín: “La Música y Las Películas En El Cine Mudo Español. Las Adaptaciones de Zarzuelas en la Producción Cinematográfica Madrileña de Los Años Veinte”, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, p. 16.

Así, en la Revista Cine Mundial, en su volumen 5 de 1920, editada en Nueva York, pero distribuida en todo el mundo y en español, aparece un artículo dedicado a los pianistas del cine firmado por Luciano Olartechea. En él, se llega a tildar al intérprete como de “pobre pianista” que, a riesgo de padecer contracturas en el cuello, para ir observando el film que acompaña al piano, intenta plasmar con las notas lo que sucedía en la pantalla. En el artículo se detalla una interesante distinción sobre los diversos cines que imperaban en la época, en términos de cines para ricos (que los llega a llamar templos) y los cines para pobres. En los primeros impera el mármol, butacas de lujo –entre otros elementos distintivos- y la presencia de una gran orquesta, formada por maestros, para realizar el acompañamiento musical del film de la programación.



Imagen 3. Extracto artículo “Los Pianistas de Cine” de la *Revista Cine Mundial Vol. 5*

Los cines para el “público en general”, a los que llama curiosamente los cines democráticos y en los que no existe el lujo, son en los que aparece, tras un “piano desastrado”, el pianista del cine del que detalla: “Sumido en la más completa de las obscuridades y en el más desastroso de los anónimos, este ser, que en los Estados Unidos en la mayoría de los casos pertenece al sexo femenino, trabaja y suda sin que nadie se ocupe de él, ni se dé cuenta de sus

esfuerzos”⁸²⁰. De esta manera, se relaciona el hecho de la existencia de un pianista solista y no de una orquesta, con el “nivel” que tenía la sala de proyección. Como siempre, lo que primaba era el presupuesto y, obviamente, era mucho más asequible tener un solista acompañando durante todas las sesiones de proyección, que una orquesta.

En la revista *El Cine* nº 112 de marzo de 1914 aparece otro artículo firmado por Juan Tió y con idéntico título que el de Olartechea: “*Los pianistas de cine*” pero en el que trata sobre las condiciones laborables y la consideración social hacia los pianistas que realizaban dicha labor, remarcando la “soledad” en la que se encuentra el artista en su función⁸²¹. Una cosa es ofrecer un concierto en el que el público ha ido a escuchar un programa determinado de un artista concreto y otra cosa es pasar completamente desapercibido por el público, pues el interés estaba en ver el último cortometraje de Chaplin o cualquier otro estreno de la época.

Aún así, parece ser que en un principio los pianistas no andaban muy prestos en coordinar la música que ejecutaba con lo que sucedía en la pantalla. Habría que considerar diversos factores que influyeron en esta práctica. Por una parte, aun teniendo los músicos la experiencia en amenizar, acompañar o musicar los diversos espectáculos de variedades que se desarrollaban anteriores al cine, hay que considerar que los distintos films que se proyectaban permanecían escasos días en la programación y prácticamente era imposible para el músico visionar antes la película que se iba a proyectar.

Por otra parte, las sesiones maratonianas de estos pianistas – de hasta 9h diarias todos los días - era otro de los factores que indudablemente influían en una interpretación que caía en la rutina y el cansancio.

Recuerdo que en un cine de barrio a donde me llevó mi inclinación hacia cierta trigueña que lo frecuentaba, por poco linchan a un infeliz que se puso a tocar una escala cuando comenzó la función y estaba tocando la misma escala al terminar el primer acto. Aquello era atroz. La gente se puso a patear, a sisear y a dar toda clase de manifestaciones de descontento.⁸²²

Y quizás lo más importante: si hacemos un ejercicio de ponernos en la piel de un pianista a quien le encargan una labor totalmente nueva, la primera pregunta que se haría sería: “¿qué es lo que tengo que tocar y cómo lo hago en estas imágenes en movimiento?” Lo normal es que recurriera a su repertorio y su experiencia más próxima, esto es, los diversos espectáculos que anteriormente realizara como pianista. Pero seguramente se toparía con unas imágenes en movimiento, en principio a modo de estampas, sin una trama argumental en el origen de los primeros films representados e intentaría acomodar su música a lo que iba sucediendo en la pantalla. Realmente tendría una dosis de

⁸²⁰ OLARTECHEA, Luciano: “El Pianista del Cine”, en *Revista Cine Mundial*, V. 5, Casa Editorial de Chalmers, Nueva York, 1920, p. 226

⁸²¹ TIÓ, Juan: “Los pianistas de cine”, en *El Cine: revista popular ilustrada* – Año III Num_112, Lucas Arguilés, Barcelona, 7-03-1914, p.14.

⁸²² OLARTECHEA, Luciano: “El Pianista del Cine”, *Op. Cit.*, p. 226.

improvisación alta y de forma secuencial, tal como era el primer cine. Como dice Chion,

[...] la música estaría constituida por una sucesión de fragmentos distintos, cada uno con un tempo bien caracterizado, que obedecería a cierta cuadratura, cierto sistema de repeticiones, de cadencias, que permitían o bien que se fueran desvaneciendo, o bien que se encadenara – mediante puentes, transiciones o rupturas – con otra secuencia musical que proponía una tonalidad, un ritmo, un clima y un decorado musical inmediatamente diferentes.⁸²³

Pero esa labor de música secuencial la conseguiría a través de la experiencia de realizar el mismo trabajo sesión tras sesión –a falta de un método ex profeso y con una serie de circunstancias en contra- y no todos los pianistas tendrían la misma experiencia, incluso se acudía al organista de parroquia para tal labor, de ahí los posibles diferentes resultados, unos no tan logrados como otros, del primer acompañamiento en las exhibiciones del cine mudo.

En España, el repertorio estaría compuesto por el cuplé, las canciones del momento, como las tonadillas, tangos, y las zarzuelas de Jacinto Guerrero, que triunfaban en esos tiempos junto al llamado repertorio clásico. Como he comentado anteriormente, hay una gran escasez de fuentes que hagan referencia a ese posible repertorio, que los pianistas españoles debieron utilizar a la hora de acompañar las proyecciones de cine mudo y hace falta un estudio en profundidad que sea verificable por su objeto de estudio, esto es, las partituras y posibles adaptaciones utilizadas por el músico del cine mudo. Si ya de por sí la música de cine tiene dificultades en considerarse digna de un estudio, a través de un análisis musicológico dado, el canon anteriormente impuesto por los campos de estudio de la musicología, la música interpretada en las proyecciones de cine mudo tiene una mayor dificultad de estudio por esa escasez de fuentes comentada, que constituiría el objeto de estudio, con la seguridad de la no existencia de música grabada, puesto que ésta se practicaba en directo, acompañando los films de cine mudo. Así, nuestro objetivo debería estar constituido por partituras, listado de partituras, métodos publicados como guía a la práctica de acompañamiento y anotaciones manuscritas de determinados pianistas españoles, que ejercieron la labor de acompañamiento de cine mudo en España.

Entre esa escasez de fuentes, sí que nos encontramos con dos libros de partituras catalogados en la Filmoteca Española denominados “*Álbum el Pianista*”⁸²⁴, numerados como nº 2 y nº 3, en los que se listan una serie de canciones que se utilizaron en películas proyectadas, aunque no se especifican detalles de las sesiones y la relación con determinados films. Cabe destacar que,

⁸²³ CHION, Michel: *La música en el cine*, Op. Cit., p. 50.

⁸²⁴ En el catálogo de la Filmoteca Española aparecen referenciadas como: “*Álbum del Pianista*” nº 2 (Partituras) 26 Partituras interpretadas en películas proyectadas y “*Álbum del Pianista*” nº 3 (Partituras) 24 Partituras interpretadas en películas proyectadas.

en esos listados de partituras, un gran porcentaje corresponde a canciones populares de la época. Así, tal y como he adelantado anteriormente, tenemos desde el cuplé, la zarzuela, con la importante aportación del maestro Jacinto Guerrero, siendo además su hermano Ignacio, pianista que ejerció un tiempo la tarea de acompañar las proyecciones de cine mudo, y piezas de musicales de la época, e incluso de Broadway, que debieron tener su repercusión en España, como el musical *Irene* de James Montgomery, estrenado en Broadway en 1919.

El cómo se interpretaban estas partituras es una pregunta imprescindible. Habría escenas que efectivamente sugirieran una determinada forma musical, aunque ésta debiera adaptarse a la misma escena en duración y de forma sincronizada, por tanto no era “simplemente” interpretar la pieza o canción en su totalidad, sino que era necesario adecuarse a lo que sucedía en pantalla, a través de cambios rítmicos en pos de la dinámica narrativa, con sus rupturas o fluctuación del ritmo, recursos necesarios si se quería contentar al público o como poco que el resultado musical fuera coherente. Los recursos pianísticos tan evidentes como escalas o arpeggios podían servir al pianista para buscar la mejor sincronización o los cambios de secuencias.

De nuevo, nos dan alguna pista los artículos de la prensa del momento, como el mencionado de Olartechea, cuando dice:

[...] la vista fija en la tela, el oído atento para que el público no arme bronca, no improvisando porque el público quiere música conocida, no tocando música conocida porque el público la corea, procurando hacer sentir si la película es triste, causar alegría si es alegre, imitar el ruido del tren, la bocina del automóvil, los disparos del cañón y fusilería, el canto...del cisne.⁸²⁵

Sí que podemos ver, a partir de 1920, una mayor preocupación por parte de los productores y maestros, en la mejora musical de la práctica de acompañamiento. Al respecto, en la publicación *Madrid y el cine*⁸²⁶, se documenta que el maestro José Lasalle aseguraba en 1928, en las notas de un programa de mano de la inauguración del Cine Avenida, que la música había sido, desde el principio, un arte auxiliar del cinematógrafo y que quizá fuera el más necesario o el único. Afirmaba que había ido pasando de comparsa sin importancia, a ser indispensable y que no se podía prever el maridaje que reservaba el porvenir a los dos medios de expresión estética.

Es interesante su inmediata reflexión: “En espera de que los grandes compositores hagan música especial para éste o aquel film, sería de desear que los directores de las orquestas cinematográficas se preocupasen un poco más de la labor que les está encomendada” y, casi a modo de declaración de principios, añade: “...es dignificar la misión de los artistas músicos, llamando la atención con ejecuciones esmeradas. Distraer a los oyentes interesándoles y, sobre todo,

⁸²⁵ OLARTECHEA. Op. cit., p. 226

⁸²⁶ CEBOLLADA, Pascual and SANTA EULALIA, Mary G.: *Madrid y El Cine*, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, p. 187.

subrayar la acción del film para que las emociones de Arte sean más radicales y menos pasajeras...”⁸²⁷, un punto de vista de anticipación interesante, que podemos relacionar con la futura producción de una banda sonora, que ya se estaba trabajando en algunas películas determinadas, sin contar con las adaptaciones de las zarzuelas.

Hace falta ahondar, pues, en esta cuestión y cubrir una parte de nuestra historia del cine mudo, para determinar el método de trabajo de los pianistas en él: si existía el método de visualización previa al film que se iba a proyectar, si existía y cómo la figura de un maestro que pertenecía a la sala de cine o de la propia productora y que se encargaba precisamente de elegir la música más idónea para el acompañamiento del film. Quizás el estudio con mayor profundidad al respecto que se ha realizado es el nombrado al principio de este artículo: “*Música y músicos de la Cataluña silente*”, del profesor de la Universitat de Barcelona, Josep Lluís i Falcó⁸²⁸. En su publicación arroja datos esclarecedores y contrastados sobre el método de algunos músicos en Cataluña, cuando menciona precisamente a aquellos “más profesionales”, como que “los maestros Blai Net, Lizcano y Suñé, venían a la sala de proyecciones de la distribuidora [...] para ver la película previamente y tomar sus notas”⁸²⁹. Se trata del trabajo arduo de una investigación “regional”, pues desde la expansión del cinematógrafo en España a la implantación del cine como espectáculo, en un corto tiempo, la práctica del acompañamiento musical en las exhibiciones se daba en cada una de las salas de cine, que empresarios de espectáculos fueron abriendo por todo el país, para sumarse al negocio-espectáculo de moda. Y si miramos a una historia del cine en sus inicios, en cada una de las ciudades en que fue implantándose, comenzamos a descubrir a cuenta gotas algunos nombres propios de pianistas, que ejercieron la labor en el acompañamiento musical del cine mudo.

Pianistas españoles del cine mudo

Precisamente, en diferentes publicaciones de comunidades o ciudades que ahondan en su historia del inicio del cine⁸³⁰, nos encontramos con referencias a los músicos de la época, algunos ilustres, que realizaron la función de acompañamiento musical en las primeras proyecciones de cine mudo. La mayoría fueron pianistas, músicos y maestros con una trayectoria que en ese momento se iniciaba y que posteriormente se convertirían, por otros proyectos musicales de su producción, en afamados músicos o bien maestros ya consolidados. Un pequeño esbozo de estos pianistas con nombre propio estaría conformado por el ya nombrado Inocencio Guerrero, hermano del maestro

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁸²⁸ Véase LLUIS i FALCÓ, Josep: “Música y músicos de la Cataluña silente”, *Op. Cit.*

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁸³⁰ CARDOSO CARBALLO, Juan Manuel: *La transición del cine mudo al sonoro en Badajoz (1923-1933)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, 2017; GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando: *Román Gasco Díaz. Músico de cine mudo en el Teatro Calderón de Peñaranda de Bracamonte* Revista Archivos de La Filmoteca nº 76, Institut Valencià de Cultura, Valencia, pp. 199-216.

Jacinto Guerrero, que también era propietario del Coliseum y que realizaba la función de pianista en los cines del Callao y de San Miguel.

De forma dispersa, a través de estas publicaciones regionales o menciones en la prensa, se suman otros nombres propios interesantes. Daniel Montorio Fajó (Huesca 1904 – Madrid 1982), compositor, entre otras melodías de carácter popular, del tema *Soy minero*. En sus inicios, al fallecer su padre, cuando tenía catorce años, Daniel tiene que hacer frente a las necesidades de la casa y uno de los primeros recursos laborales como músico fue el de acompañar las películas de cine mudo, que se proyectaban en el Palacio de La Luz (Cinema Pardo) de la capital oscense, cobrando cuatro pesetas por el acompañamiento. Es obvio que esa primera experiencia en los inicios del cine le proporcionaría unos recursos compositivos para su posterior actividad de músico, ya para el cine sonoro. Instalado en Madrid, desarrollaría una importante trayectoria como compositor, pero seguía aceptando trabajos de acompañamiento musical en los estrenos del aún cine mudo, como dirigir la orquesta y rondalla en el estreno de la película de Florián Rey *Agustina de Aragón*, en 1929, en el Cine Avenida de Madrid. Como músico de cine, Daniel Montorio podría considerarse uno de los compositores pioneros de bandas sonoras en la frontera del cine sonoro, por la importancia de los films en que intervino posteriormente, como *Viva Madrid, que es mi pueblo* (Fernando Delgado, 1930), y en colaboración con Jaime Uyá, la película *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1932), que incluía cuatro variaciones del Himno de Riego⁸³¹.

Manuel Borgeñó (Rubí, 1884 – Madrid, 1973) fue, aparte de músico y compositor, un gran pedagogo musical que, tras su trayectoria consolidada a través del Orfeón de Graus al trasladarse a esta localidad, inició su proyecto más ambicioso como pedagogo musical, a través de grandes escritos⁸³². De nuevo, un joven músico llegado de Barcelona se instala en una población –Graus- con una gran actividad cultural y el cine iba a ser de nuevo la novedad insertada en esa actividad. Entra en contacto con el empresario Joaquín Samblancat, quien tras su llegada en mayo de 1914 le contrata para tocar el piano en las sesiones de cine mudo del cine Ideal de Graus. Anteriormente desempeñaba tal función la pianista Salvadora Badía⁸³³. Este hecho nos muestra la frecuencia y disponibilidad de pianistas que desarrollaban la labor, tanto como una nueva salida laboral en sus trayectorias, como por la necesidad que tenían los empresarios de contar con músicos para las proyecciones de sus cines.

⁸³¹ BARREIRO, Javier: *Maestro Montorio. Medio siglo de música popular española*, Prames, Zaragoza, 2004, pp. 9-27.

⁸³² Entre numerosos escritos en revistas, conferencias y libros, podemos destacar las publicaciones: BORGUEÑO, Manuel: *Educación musical. A las Autoridades, Músicos, Pedagogos y Amantes de la Cultura de América (Galerada)*, Publicaciones del Instituto Musical de Pedagogía, Santa Cruz de Tenerife, 1951 y *Cincuenta años de educación musical. Lo que en la Música pudo hacerse en España, no se hizo y puede todavía hacerse*, Imprenta Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1959.

⁸³³ MUR LAENCUENTRA, Jorge: *El Triunfo Del Arte. El Orfeón de Graus, 1914-1918*, Ayuntamiento de Graus, 2017, p. 20.



Imagen 4. Manuel Borguño

Pero con estas pequeñas menciones de nombres propios, que realizaron la función que nos ocupa, volvemos a una de las cuestiones necesarias de profundización, relacionada con el propio acompañamiento musical. Sabemos que utilizaban su repertorio de su propia época, pero, ¿realmente hubo una evolución o algún tipo de método que mejorara el acompañamiento en las proyecciones de las muy diferentes producciones cinematográficas que se fueron sucediendo en el tiempo? Hay que contar también con la propia evolución de esas producciones cinematográficas, que anteriormente he comentado, pasando de unos films de muy corta duración, a modo de estampas y noticiarios, a unos films que comenzaron a tratar la ficción o tramas históricas, para los que seguro que no serviría cualquier repertorio. Destacar también que los ejemplos expuestos de los pianistas nombrados quizás no sean el mejor ejemplo de evolución interpretativa en el acompañamiento del cine mudo, puesto que fue para ambos una labor pasajera. Tan sólo en el caso de Daniel Montorio, que prolongó ese primer acercamiento al cine en una trayectoria profesional como compositor en el cine sonoro. Si realizamos una comparativa con un país como EE.UU., en el que el negocio del cine se expandió rápidamente, vemos que el acompañamiento en directo de las proyecciones se tomó muy en serio, algo que expongo en el siguiente apartado.

Métodos expofeso para el acompañamiento de las películas del cine mudo

Como acabo de señalar, E.E.U.U. fue el país que llevaba la delantera en la concepción del acompañamiento pianístico del cine mudo, desarrollándose en un muy corto espacio de tiempo una evolución metodológica de dicha función: de la improvisación y utilización de música con el repertorio clásico europeo y de las canciones populares de la época, a la conformación de un repertorio específico para acompañar los films mudos y de unos métodos escritos por los protagonistas de la función, compositores y músicos.

Cabe destacar, en el desarrollo de la interpretación en directo en las salas de proyección, las llamadas *cue sheets*, las partituras denominadas *Photoplay*, conformadas por música incidental o incluso pequeños motivos musicales para cada escena y los métodos o manuales de acompañamiento, propuestos por músicos y compositores. Entre éstos últimos podemos destacar los volúmenes de *Sam Fox Moving Picture Music* de J.S. Zamecnik o *Playing to Pictures* de Tyacke George, *Motion Picture Synchrony* de Ernst Luz, entre otros, y aquellas composiciones destinadas a determinadas películas (la mayoría ya como largometrajes) y por último, no menos interesantes, instrumentos musicales, como el órgano de teatro o el *Photoplayer*, que a modo de “hombre orquesta” recreaba un sinfín de sonidos muy apropiados para los efectos deseados.

En este punto, es importante reseñar, que dicho repertorio varió en función del país e incluso región donde se desarrollaba este trabajo. Y en EE. UU. se profesionalizó rápidamente la adecuación de la música en directo a la imagen; seguramente los músicos interpretarían –aparte del repertorio clásico europeo, que la mayoría de los pianistas tenían en su formación- música “de moda”, popular, y entre ella, el *ragtime* (coetáneo a la aparición del cine) y posteriormente, el *jazz* estaría entre esas interpretaciones. Por ejemplo: el gran pianista de Stride piano Fats Waller se inició precisamente en el Lincoln Theatre de Washington con tal menester y dada su formación pianística y su desarrollo hacia el *jazz*, es prácticamente seguro que su interpretación en el órgano Wurlitzer, que adquirió el teatro en 1926 por la astronómica cifra de 22.500 \$, acompañando a los films mudos estaría dotada de ese primigenio *jazz*. Casi me atrevería a asegurar que para él sería una especie de laboratorio de ensayo, precisamente para los temas que grabó posteriormente con este instrumento en su *London Suite*.

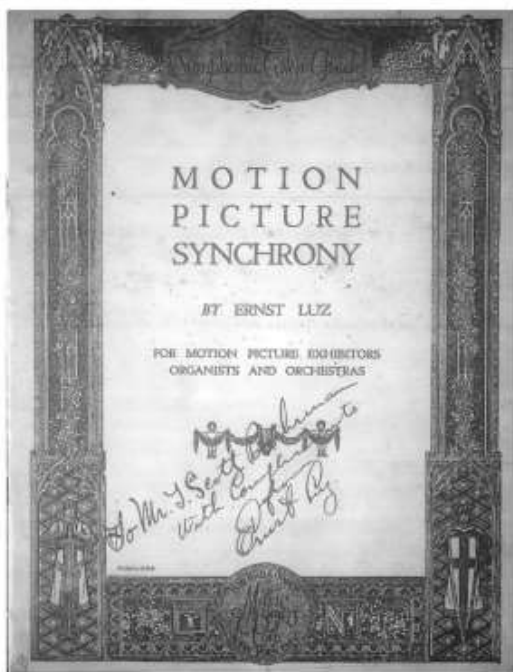


Imagen 5. Portada del Método *Motion Picture Synchrony*, de Ernst Luz

Uno de los primeros métodos publicados fue el de Ernst Luz, director musical de la cadena de teatros Loews, prácticamente los primeros en establecerse en el negocio cinematográfico en Norteamérica en 1904, siendo su fundador Marcus Loew, quien estableció una cadena de cines de Nickelodeon, que mostraban películas mudas cortas en locales comerciales. Ernst Luz supervisó a

más de 1600 músicos y 50 organistas y recopiló fichas musicales para una gran cantidad de películas. En 1912, desarrolló un sistema que denominó *Motion Picture Synchrony*⁸³⁴, un método para seleccionar acompañamientos musicales apropiados basados en la codificación por colores.

Es como poco sobresaliente que en tan poco tiempo surgieran numerosos manuales instructivos y otros métodos para acompañar el cine mudo, como si se pensara que el sonido no llegaría al cinematógrafo o ni siquiera se contemplara que la necesidad de poner música en directo sería algo pasajero, sino más bien una actividad al uso. Se publicaron métodos dirigidos a los músicos en general, directores de orquestas o específicos para el acompañamiento con órgano. Podemos destacar por ejemplo *Musical Accompaniment of Moving Pictures* de Edith Lang y George West de la The Boston Music Company, en 1920. Los autores de este método incidían en la importancia de la música en su carácter sugestivo hacia el espectador, por lo que el manual, que presentaban como de “primeros auxilios” hacia el músico, ponía en relación las distintas formas musicales y recursos con la representación de los diversos sentimientos que transmitían las escenas de las películas. De esta manera, las variaciones rítmicas, modulaciones tonales y transposiciones se ponían al servicio de la caracterización de los personajes, sus sentimientos y el desarrollo de cada escena.

Estos manuales o libros de instrucciones contienen en sus prefacios interesantes anotaciones y verdaderos compendios, que muestran la preocupación por que la labor del músico en solitario o para que las orquestas lograran la mejor sincronización posible con la película proyectada, reflejándose la gran especialización a la que se llegó en la materia, en Estados Unidos.

[...] ahora llegamos al punto crucial. ¿Qué tocar?, y la pregunta naturalmente se presenta a sí misma “¿Cómo puedo juzgar lo que se quiere?”. Bueno, el gran secreto de un pianista o director musical exitoso es captar el estado de ánimo de una imagen como un todo, cuando se puede hacer esto ha superado el principal obstáculo para un resultado exitoso. Debe captar la impresión que la película pretende retratar, evitar los detalles sin importancia y jugar con las características principales y esenciales de la imagen: la visión amplia, por así decirlo. Y nuevamente enfatizo el valor de la sinopsis de las películas presentadas en Kinematograph Weekley para la “lectura de historias”. La idea debe ser crear una atmósfera musical acorde con el tema.⁸³⁵

Al respecto, nos encontramos con otros testimonios interesantes acerca de dicha labor, como el del compositor austro – americano Hugo Riesenfeld, que fue un considerado director artístico de la música a utilizar en directo, tanto en la selección musical como en la composición expresa para determinadas películas

⁸³⁴ LUZ, Ernst: *Motion Picture Synchrony*, Music Buyers Corporation, New York, 1925.

⁸³⁵ GEORGE, W. Tyacke, et al: *Playing to Pictures: a guide for pianists and conductors of motion picture theatres*, E.T. Heron & Co., London, 1914.

mudas entre 1917 y 1931. En su artículo de 1926 “*Music and Motion Pictures*” describe entre otras cuestiones cómo es la dirección artística en la preparación de la música para una película de la siguiente manera:

Para la preparación de la música de una película, en primer lugar, el director ve la película mientras toma notas. Luego, consulta su biblioteca en busca de composiciones musicales que opina que generarán la atmósfera precisa. Con sus partituras delante, pide que le proyecten de nuevo la película y prueba con el piano la música que ha escogido. De vez en cuando pulsa un botón, que avisa al proyccionista de que debe apagar la máquina, para buscar una composición diferente o tomar más notas. Una vez que la música es ensamblada y sincronizada con la película, es entregada a los copistas que preparan la banda sonora completa para los músicos. Normalmente, se dedican tres o cuatro días a los ensayos.⁸³⁶

Imagen 6. “Cue Sheet” propuesta para la película de Buster Keaton *Sherlock J.R.*

⁸³⁶ RIESENFELD, Hugo: “Music and Motion Pictures”, en *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* Vol. 128, The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects (Nov., 1926), pp. 58-62.

A pesar de los esfuerzos de elaborar la música a interpretar de la mejor manera posible, a través del repertorio de cada músico, de los libros de instrucciones editados o del trabajo de un director artístico residente, hubo un momento en que las riendas pasaron del empresario de la sala en cuestión a las mismas productoras de las películas. De alguna forma, se hizo evidente que era necesario una mayor concreción musical. Esto pudo suceder porque era evidente que la interpretación musical llegaba a repetirse en distintas películas y, lo más importante, las productoras querían que su producto – la película en cuestión- tuviera su propia música para que el público la relacionara. La música pasaba a tener una seña de identidad compartida y complementada con la película en cuestión.

El primer paso, al establecer la productora las directrices musicales, fue la elaboración de las llamadas *cue sheet*, listas en las que se indicaban las escenas, el tiempo y la selección musical elegida para cada una de las escenas.

La creación de las *cue sheets* no se dieron en Europa y en España tampoco hay constancia. Fue en EEUU donde las productoras comenzaron a elaborarlas, en busca de una mejor efectividad en sus producciones, para la que las proyecciones fueran mucho más atractivas. Sin embargo, seguían utilizándose determinadas piezas musicales o motivos concretos, a través de movimientos, fragmentos conocidos o formas musicales determinadas, lo que conformaba una especial “banda sonora” para la producción específica, a la que iba destinada cada *cue sheets*, pero no una partitura concreta.

Tanto los manuales y métodos instructivos del acompañamiento musical en el cine, como las *cue sheets* y las composiciones expresas para las películas, fueron evolucionando y conviviendo, siendo este camino evolutivo realmente el embrión de la banda sonora, aunque no como registro sonoro, sino encaminadas a la interpretación en directo.

Al contrario, en Europa se evolucionaría de forma diferente e incluso podríamos pensar que lleva la delantera a EEUU, si ponemos en valor la banda sonora como tal. De alguna manera, se ataja ya en 1.908 hacia la creación expresa de la banda sonora para la película francesa *El Asesinato del Duque de Guisa*, compuesta por Camille Saint-Saens, concebida para dar expresividad a determinados momentos de la película. En estos años, autores como el ruso Mihail Ippolitov-Ivanov crean piezas especialmente para películas. Después, en 1915, en la película *El nacimiento de una Nación* continuaría evolucionando el concepto de cine musical, con la inclusión de la primera banda sonora orquestal de la historia. Debemos destacar aquí un método escrito por el compositor italiano Giuseppe Becce que, tras instalarse en Berlín, se profesionaliza escribiendo una colección de piezas musicales denominadas *Kinothek*, publicadas entre 1919 y 1933 y que trabajó arreglando y componiendo la música para los films de directores de la talla de Fritz Lang, Murnau y Ernst Lubitsch, entre otros.

El pianista de cine mudo en la cultura popular y en la actualidad

Vuelve a ponerse de relieve la figura del pianista de cine mudo, si echamos una mirada a su tratamiento en distintas disciplinas culturales. El propio cine, aunque muy de pasada, ha tratado sobre la figura del pianista en el cine mudo. Incluso ese primer cine mudo reflejó la actividad. Lo podemos observar en una comedia corta de 1909 titulada *Those Awful Hats*, de D.W. Griffith, considerado el padre del cine moderno. En esta comedia, la acción se desarrolla precisamente en un cine, en el que tras el trasiego de espectadores que van llegando para ver la proyección –muchas señoras con vistosos sombreros de la época-, se vislumbra un pianista golpeando las teclas al son de las imágenes, mientras se desarrolla la trama. Y la trama se centra en esos sombreros que prácticamente ocultan la pantalla, ocasionando el descontento del resto de espectadores. Termina el corto con un mensaje de advertencia: “Por favor, las señoras quítense los sombreros”.

Otro ejemplo del pianista de cine mudo puesto en relevancia, ya en un cine más cercano a nuestro tiempo, se muestra en las primeras imágenes de la película de Milos Forman *Ragtime* (1981), basada en la novela del mismo título de E. L. Doctorow⁸³⁷, sobre un pianista negro que se ganaba la vida tocando en las salas de proyección de los años 10 y 20 del siglo pasado. Milos Forman abre la película con el protagonista en su puesto de pianista de cine mudo, mostrando en realidad un reflejo de la sociedad –cuasi a modo de crónica social, como los primeros cortos de los Hermanos Lumière-, en la que se desarrolla la trama con una cierta idealización, pues el pianista protagonista nada en la abundancia y llega a ser propietario de un vehículo.



Imagen 7. Fotograma de la película *Ragtime* de Milos Forman

⁸³⁷ DOCTOROW, E.L.: *Ragtime*, Penguin Random House Grupo Editorial, New York, 1975.

No podemos dejar de echar una mirada a la actualidad, sobre los diversos músicos que en España realizan dicha función como espectáculo, comparando la funcionalidad de ambas prácticas: si antaño era un recurso de complemento a un naciente espectáculo, en la actualidad, es un espectáculo en sí mismo, pero en ambos subsiste la necesidad de dotar de una banda sonora musical en directo (como música incidental, extradiegética e incluso diegética⁸³⁸) al servicio del cine.

Somos diversos los pianistas que nos dedicamos, a través conformar programas determinados, a recordar la figura del pianista en el cine mudo. Quizás el pionero más contemporáneo sea el maestro Joan Pineda, a través de una trayectoria extensa en ese “arte de acompañar el cine mudo” y que realizó muchas funciones para la Filmoteca de Catalunya. Destacable es el trabajo del pianista y compositor Jordi Sabatés, que con sus espectáculos recupera parte de una historia del cine mudo en España, con su valoración del cine de Segundo de Chomón. Por otra parte, gracias a iniciativas de algunos festivales de cine, se mantiene viva una labor que hoy día supone una experiencia única para el público: disfrutar del cine mudo como se realizaba. Quizás esta supervivencia de la profesión se antoja como un anhelo nostálgico y con ciertos tintes idealistas, realmente enmarcada en un ofrecimiento cultural y con un carácter de espectáculo, que le proporciona si cabe un valor artístico que antaño quizás no tenía o no se consideraba tan relevante.

El significado de la música en directo, acompañando a las proyecciones desde los primeros tiempos del cine, no es el de un concierto al uso, pues el gran protagonismo lo tenía, evidentemente, la proyección. En la actualidad, no es que un evento de conmemoración de la práctica, que se hacía en los tiempos del cine mudo, tenga un carácter de concierto propio, pues el pianista siempre debe – pienso sinceramente- quedar relegado a un segundo plano. Pero hacer descubrir al público o hacerle retroceder un siglo, para experimentar la sensación que se vivía en las antiguas salas de proyección con música en directo, hace que el concepto se acerque más al de espectáculo. Curiosamente, y no es que la idea se prodigue mucho, los eventos que se organizan de cine mudo con música en directo en nuestro país no suelen darse en las actuales salas de cine o, como poco, no se dan en una programación usual y perteneciente a la red comercial de las salas de cine. Parece destinado a eventos culturales especializados, tales como Festivales de Cine, ciclos culturales en torno al cine o Festivales exclusivamente dedicados al cine mudo y al clásico. Es al menos curioso que el circuito de salas de cine comercial –siempre en una delicada crisis de público- no organice sesiones o ciclos culturales relacionados directamente con el

⁸³⁸ Música incidental o también llamada música de escena es aquella que se utiliza como acompañamiento, bien en el inicio de una obra (teatral, televisiva o cinematográfica) o bien para crear ciertas atmósferas, por lo que en ocasiones se suele englobar con el término de música cinematográfica, lo que considero que puede llevar a ambigüedades en su generalidad. Músicas diegéticas o extradiegéticas son aquellas que están presentes en el film según su localización, siendo las primeras como insertadas en el mundo de ficción y las segundas fuera de él.

Territorios Doctorado / Jorge Gil Zulueta

nacimiento de su propia industria, como la búsqueda que realizó la propia evolución cinematográfica en sus producciones.