

MÚSICAS DE HOY PARA UN CINE DE AYER.

El proyecto de composición de bandas sonoras originales para películas de Segundo de Chomón (Jerez de la Frontera, 2017)

Music of Today for a Cinema of Yesterday.

The Project of Composition of Original Soundtracks for Films of Segundo de Chomón (Jerez de la Frontera, 2017)

Francisco PARRALEJO MASA

Conservatorio Profesional de Música Joaquín Villatoro
parralejo@cpmjerez.es

RESUMEN: En el año 2016 un grupo de compositores andaluces creó un proyecto para dotar de música a una gran parte de la obra filmica de Segundo de Chomón. En este artículo trataremos de afrontar el complejo marco estético que define este tipo de iniciativas desde una perspectiva teórica y analizaremos las primeras propuestas de este grupo de compositores, las cuales fueron presentadas en concierto en Jerez de la Frontera en abril del año 2017.

Palabras clave: Segundo de Chomón; cine mudo; Andalucía; análisis musical.

ABSTRACT: In 2016, a group of Andalusian composers started a new artistic project. Their aim was to compose new soundtracks for most of Segundo de Chomón's silent films. In this article, we will suggest some of the aesthetical complexities of this kind of initiatives from a theoretical standpoint, and, taking those propositions into account, we will analyse the first soundtracks produced by this group, which were premiered in Jerez de la Frontera in April 2017.

Keywords: Segundo de Chomón; silent film; Andalusia; musical analysis.

El 26 de febrero de 2012 se produjo un acontecimiento tan inédito como sorprendente en la historia del cine. Frente a la competencia de grandes producciones norteamericanas, una película muda francesa, *The Artist*, se alzaba con el Óscar a la mejor película del año. El film premiado venía precedido de una gran colección de premios y un aval considerable de taquilla, algo que resultaba inaudito en una cinta que prescindía de los diálogos hablados y, por tanto, rompía con una de las convenciones más fuertemente arraigadas en el cine desde los años treinta.

El triunfo de *The Artist*, sin embargo, era la representación de un cambio sustancial en la concepción e imagen del cine mudo a nivel internacional cuyo origen se remonta, al menos, a la década de 1980. Como han constatado Paolo Cherchi Usai y otros autores, el cine mudo comenzó a vivir una segunda edad de oro en estos años con la fundación de festivales específicos, como *Le Giornate del Cinema Muto* en Italia, la integración en otros grandes festivales internacionales (como el de Brighton), el interés por la restauración de estos títulos para su comercialización en DVD y, sobre todo, la publicación digital de los archivos fílmicos de las grandes bibliotecas y centros de investigación (Cherchi Usai, 2014; Loiperdinger, 2011). Esta vuelta a la actualidad ha estado acompañada no solo de una nueva colección de títulos restaurados accesibles para la mayor parte de la población, sino también de una profunda redefinición teórica del período, tanto en el plano puramente audiovisual (Gaudreault, 2009, p. 11) como en el específicamente musical (Abel y Altman, 2001; Altman, 2004; Tieber y Windisch, 2014; Donnelly y Wallengren, 2016a; Barton y Trezise, 2018).

Uno de los beneficios de este cambio de actitud ha sido el redescubrimiento por una nueva generación de investigadores de la obra fílmica del turolense Segundo de Chomón (1871-1929), uno de los grandes pioneros de la historia del séptimo arte. En los últimos años gran parte de la obra del cineasta ha sido publicada para su libre acceso online (<<https://archive.org/details/segundodechomon>> [Última consulta: 14 de abril de 2018]), se ha editado un doble DVD con una conseguidísima restauración de algunas de sus obras maestras con música original del maestro Joan Pineda (Chomón, 2010) y el Teatro de la Zarzuela ha proyectado cinco de sus cortos con música orquestal original de José Luis Turina bajo el título de *Tour de manivelle* (Turina, 2008). Siguiendo esta línea de iniciativas, un colectivo de compositores andaluces inició en el año 2016 un proyecto para dotar de música original a una gran parte de la obra fílmica del pionero aragonés. Utilizando estéticas y agrupaciones musicales diferentes, el grupo presentó sus primeras creaciones en 2017 y tiene previsto su ampliación con nuevos autores y obras, así como la difusión de los resultados en distintos eventos en directo a lo largo de 2019 y 2020.

En este artículo analizaremos las primeras propuestas de este grupo de compositores, presentes en el concierto inaugural realizado en Jerez de la Frontera en

abril del año 2017. Para ello, dividiremos nuestra exposición en dos grandes partes. En la primera trataremos de afrontar el complejo marco estético que define este tipo de iniciativas desde una perspectiva teórica y en la segunda procederemos al análisis detallado de las bandas sonoras presentadas en esta fase inicial del proyecto. Para ello hemos contado con la ayuda inestimable de los autores, quienes nos han facilitado amablemente las partituras de las obras y una información valiosísima de primera mano sobre sus métodos compositivos y perspectivas estéticas, referencias que constituirán la base de nuestro análisis y que, por tanto, requieren de un sincero agradecimiento inicial.

REESCRIBIENDO LA HISTORIA MUSICAL DEL CINE MUDO: LA DIFICULTAD DE ESTABLECER UN MARCO ANALÍTICO

En su obra de referencia sobre la música en el cine mudo, Rick Altman ya nos avisó acerca de cuatro grandes errores historiográficos en torno a la música en el cine mudo. *Grosso modo*, estos errores eran: 1) considerar que existía homogeneidad en las técnicas y recursos utilizados entre diferentes entornos de proyección, 2) considerar que se puede trazar una genealogía directa entre los primeros experimentos y los grandes logros sonoros de los años veinte, 3) vincular la música en los primeros años del cine con las convenciones propias del teatro musical anterior, y 4) considerar que los recursos utilizados eran comunes a los distintos entornos internacionales (Altman, 2004, pp. 9-11). En otras palabras, para afrontar el estudio de la música en el cine mudo debemos asumir, de partida, que este no tuvo en ningún caso un contenido musical homogéneo y que, por tanto, las categorías analíticas propias del cine posterior no tienen validez para poder afrontar su estudio.

El motivo principal de ello es que la música que acompañaba las proyecciones en esta época era esencialmente improvisada, utilizando patrones estandarizados de acompañamiento o reciclando, de forma más o menos coherente, fragmentos de piezas ya conocidas. A medida que avanzaba el siglo XX, la presencia de partituras específicas comenzó a ser habitual, pero el acompañamiento de base improvisatoria se mantuvo de manera generalizada en muchos de los escenarios de proyección, lo que garantizó una multiplicidad de estilos y formatos difícilmente subsumible en categorías específicas para el analista (Miller, 1982-1983). Consecuencia de ello, la reconstrucción literal de la mayor parte de la música del período resulta una tarea técnica y materialmente imposible.

Enfrentados a esta dificultad de raíz, los compositores actuales se ven abocados a una elección de base entre dos extremos estéticos a la hora de crear una banda sonora para este repertorio. Por un lado, pueden intentar reconstruir la banda sonora de acuerdo con los principios compositivos del momento. Por el

otro, pueden crear una obra enteramente original de acuerdo con una estética actual. Como afirman Ann-Kristin Wallengren y K. J. Donnelly (Donnelly y Wallengren, 2016b, p. 1),

a notable demarcation exists between scores for silent films that espouse the notion of historical veracity and those that aim to furnish something new. At heart, this betrays a profound difference in conception of silent films, on the one hand seeing them primarily as historical documents, works of art essentially imbued with the period of their production, and on the other seeing them as living objects that have new life breathed into them by the performance situation and the new moment of the film's experience with new music. The former approach represents the important current notion of the museum while the latter represents the possibility of reappropriation, which can produce startling novelty but in some cases involve the crude co-opting of existing culture into something of questionable value [...] While the former offer the museum and history as guarantor of pedigree, the latter offer a potentially new culture although this can mean breathtaking novelty or a crude hybrid.

Los partidarios de la reconstrucción histórica basan su trabajo en el uso académico de las fuentes del período, ya sean recopilaciones melódicas de uso extendido en el momento (Rapee, 1924; Erdmann, Becce y Bray, 1927), o de las partituras originales conservadas de fuentes cinematográficas próximas a la obra en cuestión. A partir de este material se construye una banda sonora acorde con los principios estéticos del momento. Este es el caso, por ejemplo, de las extraordinarias composiciones de Gillian B. Anderson (Anderson, 1988, 1998, 2013, 2015, 2016) o Carl Davis (Thompson, 2017) para algunos de los filmes clave del período.

En el extremo opuesto, encontramos una opción por la cual la partitura no se comunica con los lenguajes de la época, sino que utiliza el material fílmico como una referencia para la construcción de una obra actual de acuerdo con parámetros esencialmente nuevos. La obra pierde así su carácter histórico y museístico y se convierte en una obra viva, renovada, si bien redefiniendo, en ocasiones radicalmente, su significado original. En una versión extrema de este polo se encontrarían autores conectados directamente con el videoarte, como Olga Neuwirth (Neuwirth, 2009), aunque también podrían encuadrarse aquí, por ejemplo, las celebradas composiciones de Philip Glass para el *Drácula* de Tod Browning (1931) (Mueller, 2014; Evans, 2015) o la de José María Sánchez-Verdú para *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922) (Sánchez-Verdú, 2003).

Estos dos polos constituyen, no obstante, extremos en un espectro amplio a lo largo del cual se distribuyen todas las composiciones. Toda nueva banda sonora es un producto original creado en su propio entorno temporal. Sin embargo, ninguna de ellas parte de un vacío de significado o niega enteramente la posibilidad de conexión con la imagen o las expectativas del público. Por tanto, más que dos

aproximaciones diferenciadas e incompatibles de la composición tenemos dos tendencias entre las cuales todas las bandas sonoras se sitúan, participando en mayor o menor medida de cada una de ellas.

¿ES POSIBLE RECUPERAR LA MÚSICA DEL CINE DE SEGUNDO DE CHOMÓN?

Si reconstruir las partituras perdidas del cine mudo es, por definición, una tarea imposible, en el caso de las obras pioneras de Segundo de Chomón, esta dificultad se hace incluso más patente. Las obras elegidas dentro del proyecto que nos atañe pertenecen a la categoría que Tom Gunning denominaba «cine de atracciones». De acuerdo con Gunning (Gunning, 2009, p. 116), «an attraction displays something to an audience and does not try either to create an extensive course of action or to develop characters, evoking surprise and wonder rather than suspense». Así, «the cinema of attractions presented visual delights (colour, spectacular costumes or set design), surprises (unusual physical feats, or magical trick effects), displays of the exotic, beautiful, or grotesque (views of foreign sites or indigenous peoples, scantily clad women, or physical freaks), or other sorts of sensational thrills (speeding trains, explosions, tricks of fast motion)» (Gunning, 2010, p. 178).

En el campo cinematográfico, autores como Tom Gunning, André Gaudreault o Jean-Louis Comolli han demostrado que las notas dominantes de este «cine de atracciones» eran la experimentación, la fragmentación y la diversidad. Los filmes no tenían una matriz narrativa similar a la del teatro anterior o al cine posterior, sino que buscaban meramente el impacto visual, directo y sensacionalista (Gaudreault, 2012; Comolli, 2009; Iglesias Simón, 2008). De hecho, ya en su estudio clásico sobre el cine, el sociólogo Edgar Morin hablaba sobre la «metamorfosis del cinematógrafo en cine», estableciendo la frontera de 1907 como punto de inflexión hacia una nueva forma narrativa que estaría desvinculada de los experimentos pioneros propios de los primeros años (Morin, 2001, p. 49-80). Igualmente, en su referencial *¿Qué es el cine?* André Bazin desconectaba claramente los grandes títulos narrativos que llegarían en los años veinte con los títulos anteriores, afirmando que «inversamente de lo que sucede por lo general en un ciclo evolutivo artístico, la adaptación, la imitación, aparentemente, no parecen situarse en su origen. Por el contrario, la autonomía de los medios de expresión, la originalidad de los temas nunca ha sido mayor que en los 25 o 30 primeros años del cine» (Bazin, 2008, p. 105).

Esta asincronía narrativa y diversidad estructural tenía un reflejo muy acusado en la música compuesta o interpretada durante las proyecciones de las películas de este tipo, como bien ha demostrado Julio Arce (Arce, 2008a, 2008b, 2010).

Martin Miller Marks ha mostrado cómo ya desde finales del siglo XIX existieron intentos de codificar determinadas formas y procedimientos estandarizados para acompañar las películas (Marks, 1997). Sin embargo, parece claro que la imagen de sincronía audiovisual que frecuentemente nos acompaña a la hora de reconstruir este repertorio no tenía que corresponderse necesariamente con la realidad. En su guía sobre el período, el compositor Gillian B. Anderson afirmaba que la música «could become an almost living, independent character commenting on the pantomimed drama on screen» (Anderson, 1988: xxvi). Rick Altman incluso ha demostrado cómo en los primeros años del siglo XX la música interpretada junto a las proyecciones cinematográficas provenía de músicos ciegos (Altman, 1996, p. 648), lo que viene a demostrar el escaso peso que se dio a la sincronización en muchas ocasiones en este tipo de espectáculos.

Por todo ello, consideramos que el análisis de las obras compuestas en la actualidad para acompañar estas películas debe evitar el establecimiento de juicios sumarios basados en la «autenticidad» o «fidelidad» de la partitura con respecto a un imaginario producto «original». De acuerdo con las fuentes, no existía un estilo uniforme a la hora de crear las bandas sonoras en esta etapa e incluso la sincronización no era un valor imprescindible en su constitución. Por tanto, nuestro enfoque de las partituras creadas en este proyecto tendrá que respetar esa multiplicidad y proponer una visión necesariamente maleable y alejada de dogmatismos estériles, afrontando cada obra desde sus propios parámetros compositivos internos.

EL PROYECTO «MÚSICAS PARA UN CINE OLVIDADO»

El proyecto de composición de música original para los cortos de Segundo de Chomón nació a partir de la iniciativa de un grupo de ocho compositores andaluces a finales de 2016. El proyecto recibió el título de «Músicas para un cine olvidado» y ofreció sus primeros resultados en un concierto-proyección con música en vivo en Jerez de la Frontera, en abril de 2017. El grupo ha mantenido desde entonces una estructura abierta, permitiendo la adición de nuevos compositores y obras que permitan al proyecto crecer y difundirse, esencialmente a través de la grabación y puesta a disposición global del material en las distintas plataformas de video *online*. No obstante, actualmente solo uno de los cortos ha sido editado y puesto a disposición del público, a la espera de una grabación de las obras ya compuestas que esperamos se produzca a lo largo de 2019.

Los motivos del grupo para elegir a Segundo de Chomón fueron de ámbito técnico y estético. Chomón fue un pionero del cine, un maestro del trucaje en cuyas filmaciones los efectos mágicos tenían una especial importancia. Así, en sus cortos es frecuente la aparición y desaparición de elementos escénicos, el uso de figuras a escala, los planos cenitales, la coloración, las fantasmagorías creadas

mediante la doble exposición y, sobre todo, el uso maestro del *travelling* y el paso de manivela (*stop motion*) (Fernández Cuenca, 1972; Tharrats, 1988; 2009; Sánchez Vidal, 1992; Minguet i Batllori, 2010). Esta explosión visual hacía su cine especialmente atractivo para los compositores, que veían en ella una oportunidad para explotar todo tipo de recursos musicales desde las más variadas perspectivas compositivas. Además, su obra estaba casi íntegramente digitalizada para su acceso abierto y era lo suficientemente variada como para albergar un proyecto a largo plazo.

Por cuestiones de espacio, no podemos abordar un análisis en profundidad de todos los cortos presentados, por lo que optaremos por incluir análisis parciales de todos ellos y profundizaremos en la única partitura que contiene el sonido directo de la interpretación, la correspondiente a *La maison ensorcelée*. A modo de resumen, pueden ver los integrantes del proyecto, así como los cortos elegidos, en el cuadro 1.

Tabla 1.

COMPOSITOR	CORTO	AÑO	Dur.	AGRUPACIÓN
Francisco Parralejo Masa	<i>Barcelona, parque en el crepúsculo</i> †	1904	2:07	Flauta en sol y flauta bajo
Ana María del Valle Moreno	<i>La barba rebelde</i> †	1905	1:53	Oboe, Fagot, Viola, cello
Ismael Yerga Cobos	<i>La casa encantada</i> *	1905	6:06	Flauta (flautín), clarinete (clarinete bajo), viola, cello / arr. Piano
José Zarzana Ortega	<i>El mago árabe</i> †	1906	2:47	Flauta, trompeta, fagot, cello, percusión
José Ramón Hernández Bellido	<i>El espectro rojo</i> †	1907	10:02	Oboe (corno inglés), Fagot, Viola, cello
José Luis Buzón Daza	<i>La creación de la serpiente</i> †	1908	5:11	Flauta, fagot, viola, trombón, clave, piano
Alberto Cadenas García	<i>Las mariposas japonesas</i> †	1908	4:09	Dos flautas y piano
Jesús Gayoso Núñez	<i>El inasible carterista</i>	1908	4:13	Dos flautas, piano y percusión

Nota. Integrantes del proyecto y cortometrajes incluidos (* Video disponible con audio grabado en directo / † Video disponible con audio MIDI).

Fuente. Elaboración propia.

USANDO UN LENGUAJE CONTEMPORÁNEO

Por lo que se refiere al lenguaje musical utilizado en este proyecto, cabe destacar que solo uno de los autores implicados, José Ramón Hernández, optó por utilizar un lenguaje enteramente actual en su musicalización de *El espectro rojo*, acercándose al polo más experimental y contemporáneo expuesto anteriormente. En sus propias palabras, en su corto ha tratado de «usar un lenguaje no tonal que, de alguna forma, diera a la música un carácter ciertamente modernista» (José Ramón Hernández Bellido, comunicación personal, 14 de abril de 2018).

Aunque la concepción abstracta prima sin duda en la concepción del autor, dentro de la textura atonal podemos apreciar cuatro elementos que conectan la partitura con recursos más tradicionales de la escritura cinematográfica. En primer lugar, la atonalidad está salpicada de detalles y parámetros modales y también cuasi tonales, con el objeto de facilitar la comprensión musical y relación con la imagen a quien visiona la película. En segundo lugar, se han añadido fragmentos musicales onomatopéyicos que ayudan a describir las escenas y realzan el carácter humorístico de la película. En tercer lugar, se han acuñado una serie de motivos asociados a los distintos personajes y tipos de escenas que se repiten de forma íntegra o con variaciones durante la misma. Por último, y en palabras de su autor, se han añadido «algunos ostinatos rítmicos, melódico-armónicos contribuyen al carácter mecánico y repetitivo que a veces presenta el film. Los procesos contrapuntísticos y canónicos estrictos también contribuyen a este fin» (*ibid.*).

Desde el punto de vista de la escritura, caben destacar dos hechos esenciales de la partitura. El primero es la orquestación, compuesta de oboe/corno inglés, fagot, viola y chelo. La elección de esta agrupación es justificada por su autor para «dotar a la música de cierto surrealismo claramente patente en la película, a la vez que me permite disponer de una paleta instrumental que mezcla la personalidad heterogénea de los tres instrumentos de viento madera que uso (oboe, corno inglés y fagot) con la flexibilidad y discreción sonora de la viola junto a la capacidad expresiva, amplitud sonora y posibilidad de un registro amplio y rico del violonchelo. Las posibilidades de instrumentación con esta plantilla puede que sean algo sombrías, pero presenta un extraordinario número de posibilidades tímbricas poco explotadas» (*ibid.*).

Por otro lado, la estructura musical alterna de manera absolutamente libre cuatro formas de construcción musical: a) Zonas de una escritura flexible y libre (ej. 1); b) Motivos y temas muy rítmicos y regulares (ej. 2); c) Zonas donde predominan claramente líneas melódicas y texturas convencionales (ej. 3); d) Imitación rigurosa (ej. 4). La idea del autor era conseguir que la pieza pudiera ser interpretada de forma independiente, sin necesidad de la imagen, sin perder por ello coherencia musical. Por esta razón, la estructura derivada de la mezcla de los cuatro elementos anteriores se asienta sobre un planteamiento clásico que utiliza

los elementos de exposición, variación, pequeños desarrollos y otros elementos de recapitulación.

Ejemplo musical 1

The musical score is divided into two systems. The first system is in 5/4 time, indicated by a large '5' over a '4' and a box containing '7.4"', '3.1.42', and 'Hit 01'. The instruments are C. Fl., Bsn., Vla., and Vc. The C. Fl. part starts with a *ff* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Bsn. part has a *ff* dynamic with a sixteenth-note triplet and a *mf* dynamic with a five-note slur. The Vla. and Vc. parts are marked *ff* and include 'pizz' (pizzicato) and 'arco sul pont.' (arco sul ponticello) instructions. The second system is in 4/4 time, indicated by a large '4' over a '4'. The C. Fl. part has a *mf* dynamic with a five-note slur and a *f* dynamic with a triplet. The Bsn. part has a *mp* dynamic with a triplet and a *f* dynamic with a triplet. The Vla. and Vc. parts are marked *p* and include 'arco con sord. gliss. sul G legato' instructions with a '6:4' marking.

Ejemplo musical 2

Precipitato
♩ = 140

4

25 **2**/**4** **C** 54.1° 25.1.82 Hit 04

Ob. *f* *sfz* *sfz* *sfz*

Bsn. *f*

Vla. *f* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *ord.*

Vc. *pizz* *mf* *mf* *simile* *mf*

30 **Affrettando**

Ob. *mp* *p* *ff*

Bsn. *mp* *p* *ff*

Vla. *mf* *p* *mp* *p* *mf* *f*

Vc. *arco* *mp* *p* *mp* *p* *ff*

Ejemplo musical 3

Tempo de vals
 un poco burlesco

10 $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 60$

Ob. *mp* *p*

Bsn. *mp* *f* *sfz* *pp*

Vla. *pizz* *p* *f* *mf* *arco* *mp* *ppp* *sul pont.*

Vc. *pizz* *p* *f* *mf* *arco* *mp* *ppp* *sul pont.*

18 **24**

Ejemplo musical 4

Un poco pesante
♩ = 60

5/4 K

502.5°
110.1.62
Ha 15

Muta C.I.

Por su parte, los demás autores utilizaron un lenguaje de carácter narrativo, siguiendo las líneas, en ocasiones incoherentes, presentadas por su referente visual. Desde el punto de vista técnico, se utiliza ante todo un lenguaje tonal / modal expandido, haciendo guiños al idioma característico del cine mudo con sus clichés, sus elementos preconcebidos y, sobre todo, sus muy recurrentes tics improvisatorios. A continuación, los analizaremos agrupándolos por temática, dejando un espacio mayor al final para el análisis antedicho de *La casa encantada*.

CORTOS EFECTISTAS Y EXÓTICOS

Entre los cortos elegidos había tres que nos mostraban la vertiente más exótica y efectista del director turolense, los correspondientes a Alberto Cadenas, José Luis Buzón y José Zarzana.

El primero de ellos eligió un corto, *Las mariposas japonesas*, ambientado en Japón y con una estructura narrativa plagada de efectos especiales. Para reflejar este ambiente, Cadenas confeccionó una obra basada en el uso de escalas propias de la música japonesa, como la Hirajoshi (ej. 5), si bien incluyó coloraciones melódicas que le permitieron contar con una mayor flexibilidad expositiva (ej. 6).

Ejemplo musical 5: Escala Hirajoshi sobre Sol

+2 +1 +4 +1 +4

Ejemplo musical 6

Moderato

0'11"



En el caso de José Zarzana, este se decantó por *Le sorcier árabe* (*El mago árabe*). En esta filmación se nos presenta a un mago que crea de la nada a cuatro bailarinas. Estas comienzan a bailar de manera frenética y finalmente desaparecen utilizando los mismos trucos visuales que les habían dado luz. El exotismo de la imagen es reflejado por la partitura en tres ámbitos: la utilización de una escala de reminiscencias árabes para describir al personaje principal (ej. 7), la inclusión de elementos percusivos para crear un ambiente de expectación y misterio (ej. 8), y la utilización, en palabras del compositor, de «una danza sefardí con mucho juego rítmico-percusivo» (José Zarzana, comunicación personal, 11 de mayo de 2018) para recrear el movimiento de las bailarinas, en la que se utiliza también una escala exótica (ej. 9). El triunfo final del mago sobre las danzarinas es el único momento donde se ha utilizado una progresión de acordes y melodías tonales más cercana al mundo clásico, junto con un abandono total de la percusión (ej. 10).

Ejemplo musical 7

Allegro ♩ = 140



Ejemplo musical 8

Musical score for Ejemplo musical 8. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (D major). It features four staves: Vc. (Violoncello), Fag. (Fagot), Djembé, and Bongos. The Vc. and Fag. parts are marked *mf* *rítmico*. The Djembé and Bongos parts are marked *mf* *rítmico*. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Ejemplo musical 9

Musical score for Ejemplo musical 9, starting at measure 58. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It features seven staves: Fl. (Flauta), Tpt. (Trompeta), Vc. (Violoncello), Fag. (Fagot), Djembé, Bongos, and Pdta. (Panderina). The Fl. part is marked *tocar palmas sonoras*. The Tpt., Vc., and Fag. parts are marked *f*. The Djembé and Bongos parts are marked *f* *rítmico y danzable*. The Pdta. part is marked *f*. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Ejemplo musical 10

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Viola (Vc.), and Bassoon (Fag.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 87. The Flute part starts with a trill (tr) and a fermata. The Trumpet part has dynamic markings of *ff*, *f*, and *dim.*. The Viola and Bassoon parts also have *f* and *dim.* markings. The score concludes with a *rallent.....* instruction and a *pesante meno mosso* section featuring triplets.

Finalmente, se encuentra el corto de José Luis Buzón, *La creación de la serpiente* [Partitura completa], ya puesto en música en 2008 por José Luis Turina. La obra de Buzón cuenta con una instrumentación poco común (flauta, viola, fagot, trombón, piano y clave), cuyo origen parte de la propia narrativa cinematográfica, a partir de la cual se construye el lenguaje y presencia de cada uno de los instrumentos (la viola en representación del violinista, el clave como imagen sonora del entorno barroco, el trombón como representación musical del mago). Siguiendo la estructura del corto, la música consta de tres partes claramente diferenciadas. En la primera vemos cómo un mago convierte a un grupo de bailarines contemporáneos en figuras dieciochescas. Esta situación invita al autor a utilizar un tono barroco, haciendo uso de un lenguaje tonal y con una evocación distorsionada del bajo continuo (ej. 11). En la parte central, en la que el mago prepara la serpiente (una referencia a la mítica figura de danza creada por Loïe Fuller) el compositor utiliza distintos efectos tímbricos (armónicos, sordinas, *glissandi*, etc.) contribuyendo así al tono de misterio del fragmento (ej. 12). Finalmente, en la última sección encontramos una danza de serpentina de casi 2 minutos y medio (la mitad de la longitud del corto) en la que las participantes se limitan a mover sus alas y formar

figuras muy creativas, pero sin ningún contraste en toda la escena. Por ello, el autor toma el tema de la serpentina (ej. 13) y lo varía tímbrica y armónicamente hasta que dichas «mariposas gigantes» se desvanecen convirtiéndose en fuego, acompañadas de un crescendo que permite construir un final climático (ej. 14).

Ejemplo musical 11

39.8"
 24-3.04
 Cambio vestuario

24 rit. . Poco meno ♩=108

Ejemplo musical 12

71

Ejemplo Musical 13

114

Fl.
Vla.
Fag.
Tbn.
Pno.

Ejemplo musical 14

168

rit. . . A tempo e poco accel.

Fl.
Vla.
Fag.
Tbn.
Pno.

mf *molto cresc.*
mp *molto cresc.* *poco f*
mf *molto cresc.*
mp *molto cresc.*
mp *molto cresc.*

Ped. *

171 $\text{♩} = 108$

Fl.

Vla.

Fag.

Tbn.

Pno.

ff

ff

ff

ff

ff

CORTOS DE CARÁCTER CÓMICO

En el ámbito del cine cómico de Chomón, encontramos dos cortos dentro del proyecto. El primero es el de Jesús Gayoso, *El carterista inasible*, donde se utiliza un lenguaje de carácter improvisatorio en el que se acentuaban los elementos cómicos de la filmación mediante sonidos extraídos de la flauta de émbolo o la pequeña percusión, contribuyendo así al carácter liviano y trivial de la narración escogida. Desafortunadamente, no podemos incluir un análisis más detallado de este corto puesto que no ha sido posible acceder a la partitura ni contactar con el autor, por lo que nuestro comentario se reduce a la descripción de la música que pudimos apreciar durante su estreno. En una línea cercana, aunque no convergente, se encuadra la película de Ana Moreno, *La barba rebelde*. En esta última se nos cuenta cómo, tras beber parte de su loción de afeitado, el protagonista comienza a tener alucinaciones y a ver cómo su reflejo en el espejo cobra vida. Su desesperación va en aumento ante la falta de control de la situación y finalmente acaba rompiendo el espejo.

El personaje y su alter ego aparecen dentro del corto de forma alterna y en evolución, por lo que el resultado musical sigue esta lógica creando una forma rondó, precedida de una introducción en la que se cita *El Barbero de Sevilla* de

Rossini (ej. 15). En el tema, a cargo del oboe, se impone el lenguaje del pasaje introductorio. Actúa como estribillo y es tratado a modo de variación en cada reexposición (ej. 16). Las escenas protagonizadas por la imagen del espejo son representadas musicalmente con incursiones técnicas contemporáneas en el fagot. Estructuralmente actúan como episodios del rondó (ej. 17). Un mismo motivo representa los momentos de reflexión del personaje, en los que reconoce que todo es fruto de su imaginación, y vuelve al afeitado. El movimiento cromático y las síncopas crean el efecto dubitativo y reflexivo propios de la escena (ej. 18). El incremento de la tensión escénica y musical es progresivo. La rotura del espejo desencadena el clímax, en el que el material temático se superpone al del pasaje introductorio, para converger en una armonía que queda en vibración y da fin al corto dejando sin resolver el conflicto. La exasperación del personaje se expresa musicalmente a través de la disonancia, de la dinámica, del *frullato* en el viento y del trémolo en la cuerda (ej. 19).

Ejemplo musical 15

Fagot

p *poco cresc.*

Ejemplo musical 16

Oboe

$\text{♩} = 104$
p cantabile

Ejemplo musical 17

c. 12

oscilato
fff

c. 40

molto cresc.
tr

c. 66

molto cresc.
tr

Ejemplo musical 18

20

arco

arco

p

p

47

pizz.

arco

p

p

Ejemplo musical 19

The image shows a musical score for 'Ejemplo musical 19'. It consists of three staves. The top staff is for Flute (flauta), the middle for Piano (piano), and the bottom for Bass (bajo). The score starts at measure 73, marked 'AUDIO'. The Flute part begins with a melodic line, marked 'ff con fuoco y cresc.' and 'frulato'. The Piano part features a complex rhythmic pattern with 'trills' and 'gliss.' markings, also marked 'ff con fuoco y cresc.'. The Bass part provides a steady accompaniment, marked 'ff con fuoco y cresc.'. The score concludes with a 'frulato' marking and a 'fff' dynamic.

CORTOS DOCUMENTALES

En representación de la fecunda labor documentalista del cineasta (Rey Reguillo, 2013) encontramos una única obra hasta el momento, *Barcelona, parque en el crepúsculo*, puesta en música por Francisco Parralejo. Este corto es diferente de los anteriores, por cuanto prescinde por completo de efectos especiales y se sostiene únicamente sobre un *travelling* de unos dos minutos a lo largo de un parque barcelonés, sin un final definido. Para recrear la sencillez del metraje y la escasa gama cromática del blanco y negro utilizado, el compositor utiliza una plantilla pequeña y monocroma, compuesta por un dúo de flauta en sol y flauta bajo. El movimiento imparabile de la cámara tiene su reflejo en un movimiento perpetuo por parte de los instrumentos, que se alternan, imitan y cruzan de manera permanente.

Para adecuarse al período y el carácter naíf de la pieza, se utiliza primordialmente un modo eolio con recurrencias pentatónicas sin grandes complicaciones armónicas. Desde el punto de vista formal, se establecieron dos temas. El primero es de inspiración folclórica y está basado en un pequeño motivo pentatónico de carácter trivial (ej. 20). Para evitar la monotonía provocada por la escasa variedad tímbrica y armónica de este, se utilizaron una serie de coloraciones cromáticas que cumplen una doble función: por un lado, sirven como elemento de variedad armónica y, por el otro, actúan como acicate rítmico, puesto que se articulan en unidades desiguales de 3+3+3+3+2+2 semicorcheas, rompiendo así la estabilidad del compás binario (ej. 21). Por su parte, el segundo tema está concebido como una célula pequeña de carácter minimalista que se alterna entre las dos voces, repitiéndose transportada sin mayor transformación (ej. 22).

Tras alternarse en una estructura ABAB, ambos temas se funden a partir de una elaboración de la célula cromática, dotando a la estructura visual de un

final climático que contrasta profundamente con el corte abrupto que lo cerraba originalmente (ej. 23). Cabe destacar que, a sugerencia de las intérpretes, el autor creó un segundo final cuyo funcionamiento fue exactamente el inverso: la música adquiría en él un carácter más reposado, el tempo se ralentizaba y se reducía así la tensión general (ej. 24), aunque finalmente esa segunda opción no fue interpretada en concierto.

Ejemplo musical 20

Moderato (♩ = c. 90)

A. Fl. *f*

B. Fl. *mf*

Ejemplo musical 21

A. Fl.

B. Fl.

Ejemplo musical 22

A. Fl.

B. Fl. *mf*

Ejemplo musical 23

77
A. Fl. *ff*
B. Fl. *ff*

80
A. Fl. *f*
B. Fl. *ff*

83
A. Fl. *ff* *f* *ff*
B. Fl. *ff*

87
A. Fl. *tr*
B. Fl.

90
A. Fl. *tr*
B. Fl.

Ejemplo musical 24

Moderato (♩ = c. 85)

A. Fl.
B. Fl.

A. Fl.
B. Fl.

A. Fl.
B. Fl.

UN ANÁLISIS EN PROFUNDIDAD

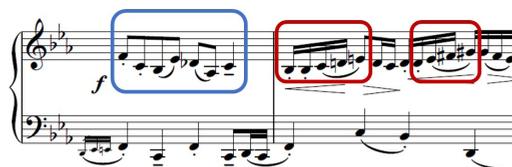
Para finalizar, nos detendremos más detenidamente en una última obra, la adaptación de *La casa encantada* realizada por el compositor jerezano Ismael Yerga. Influída por Blackton y Meliès (Reula Baquero, 2015), la trama de *La casa encantada* es simple: en una oscura y tormentosa noche, dos hombres y una mujer, ateridos y empapados por la lluvia, se refugian en una desvencijada mansión. Esta inquietante casa no tardará en mostrarles sorpresas nada placenteras: objetos volantes, apariciones espectrales, teletransportes y todo tipo de sucesos paranormales. Una enorme variedad de recursos visuales que permitirá a Chomón utilizar todo tipo de efectos especiales y demostrar su maestría en el uso del montaje.

La plantilla para la que está escrita la pieza original es flauta, clarinete/clarinete bajo, viola y violonchelo, aunque posteriormente fue arreglada para piano, con el objetivo de facilitar su interpretación y recuperar parte del sabor de los acompañamientos originales del cine mudo. Aunque nosotros utilizaremos en este artículo la versión para piano por su mayor sencillez de lectura, es innegable que la adaptación pierde algo del juego de timbres propuesto en el original.

Desde el punto de vista formal, la música está organizada en tres secciones, las cuales se unifican a partir de dos motivos originales presentados al comienzo. En cuanto al estilo, se puede hablar de varios elementos, como la regularidad y periodicidad en la construcción melódica, el uso de armonías por cuartas o el empleo de escalas modales y escalas defectivas. Los centros tonales están claros al comienzo de cada sección, si bien es cierto que el discurso musical nos lleva por zonas más o menos alejadas entre sí.

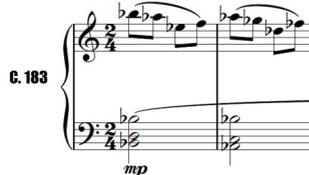
La estructura musical, como hemos dicho, se divide en tres partes, siguiendo la lógica narrativa del corto. La primera sección describe la llegada de los personajes y las primeras experiencias con hechos asombrosos dentro de la casa encantada. Esta primera sección está en Fa menor y, a lo largo de diferentes episodios, desemboca en Re mayor. El tema de la casa consta de dos motivos muy significativos (ej. 25):

Ejemplo musical 25



Mientras que el primer motivo está construido a partir de una célula por cuartas con una tendencia descendente, el segundo describe un perfil ascendente utilizando tonos enteros. Este material aparecerá, de una forma u otra, a lo largo de toda la obra, adoptando muy diversas apariencias (ejs. 26-29).

Ejemplos musicales 26-29



Tras esta exposición donde se presentan los temas principales, aparece *una segunda parte*. En ella se presenta un tema contrastante, inspirado por el tema inicial, de carácter humorístico y que sirve para recalcar los tropiezos y caídas de los protagonistas (ej. 30).

Ejemplo musical 30

Musical score for Example 30, measures 20-25. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. Measure 20 is marked 'rit.' and 'mf'. Measure 21 is marked 'p' and 'mf'. Measure 22 is marked 'mf' and 'm.iz.'. Measure 23 is marked 'mp' and 'mf'. Measure 24 is marked 'mf' and 'm.iz.'. Measure 25 is marked 'mf' and 'm.iz.'. The tempo is marked '♩ = 92' and the instruction '(Caen precipitadamente al entrar en la casa)' is present.

Este tema aparece desarrollado posteriormente, en el momento de la aparición del sobrenatural dueño de la casa, en esta ocasión coloreado de elementos jazzísticos (ej. 31).

Ejemplo musical 31

Musical score for Example 31, measures 29-32. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. Measure 29 is marked 'mf'. Measure 30 is marked 'f'. Measure 31 is marked 'mf'. Measure 32 is marked 'ff'. The instruction '(Sale el genio maligno en el cuadro)' is present.

A partir de aquí, el material se desarrolla, creciendo por medio de secuencias cromáticas, cadencias engañosas y encadenamientos de acordes disminuidos que terminan convergiendo en un tritono (c. 39). El desarrollo continúa con un divertimento a modo de dúo contrapuntístico imitativo que se contrapone en versión retrogradada y evoca la escala hexátona (c. 71) del principio (ej. 32).

Ejemplo musical 32

(Los personajes se desprenden de sus abrigos)

38 rit. ♩=88
mf

42
mf

Tras llegar a un clímax sobre un Do#, el cierre de la sección se plantea con una nueva versión del tritono (cc. 68-70).

La sección central del corto recibe un tratamiento a modo de vals, inspirada por la propia coreografía absurda de las imágenes, donde podemos ver unos utensilios que, a la hora de cenar, actúan de manera autómata (ej. 33). El tema inicial está basado en la misma progresión por tonos enteros que vimos al comienzo, utilizada ahora de un modo más burlón e irreal. Desde el punto de vista estructural, el brusco cambio de carácter que supone este cambio libera del estrés dinámico de la primera sección y funciona como contrapeso expresivo.

Ejemplo musical 33

(Tempo de vals: la merienda hechizada)

66 p ♩=72 rit. ♩=90
mf mp

73
mp

Ejemplo musical 35

(La casa comienza a balancearse)

174

pp

177

mp

mf

7

En este momento comenzará a mezclarse con el tema del vals hasta una cadencia abierta (ej. 36).

Ejemplo musical 36

203

8^{ma}

La obra acaba con un gran crescendo final que representa la culminación de los encantamientos del genio maligno de la casa: multitud de llamas rodean la cama, la casa comienza a girar 180 grados sobre sí misma, el maléfico personaje atrapa a los protagonistas y los expulsa de la casa dejándolos abandonados en el bosque.

Este clímax final se construye a través de un ostinato en la parte superior de la textura basado en el motivo principal, así como una melodía a modo de cuento infantil en la mano izquierda. Gracias al carácter generado por el ostinato y el carácter no resolutivo de la armonía, el final queda musicalmente abierto, acompañando a la lógica de la imagen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, R.; Altman, R. (Eds.). (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, R. (1996). The Silence of the Silents. *The Musical Quarterly*, 80(4), 648-718.
- Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press.
- Anderson, G. B. (1988). *Music for Silent Films 1894–1929: A Guide*. Washington, DC: Library of Congress.
- Anderson, G. B. (1998). Preserving our Film Heritage or Making Mongrels? The Presentation of Early (Not Silent) Films. *Journal of Film Preservation*, 57, 19-24.
- Anderson, G. B. (2013). D. W. Griffith's Intolerance: Revisiting a Reconstructed Text. *Film History*, 25(3), 57-89.
- Anderson, G. B. (2015). Synchronized Music: The Influence of Pantomime on Moving Pictures. *Music and the Moving Image*, 8(3), 3-39.
- Anderson, G. B. (2016). The music of *The circus*. En K., J. Donell y A. K. Wallengren (Eds.), *Today's sounds for yesterday's films: Making music for silent cinema* (pp. 64-80). London: Palgrave Macmillan.
- Arce, J. (2008a). El barracón cinematográfico: el pianista y su 'estuche de distracciones'. En R. Gómez Muns y R. López Cano, *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Salamanca: Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- Arce, J. (2008b). La música en el cine mudo: mitos y realidades. En C. Alonso, C. J. Gutiérrez y J. Suárez Pajares (Eds.), *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberni* (pp. 559-568). Madrid: ICCMU.
- Arce, J. (2010). The sound of silent film in Spain: heterogeneity and homeopatía escénica. *Music, sound, and the moving image*, 4(2), 139-160.
- Barton, R.; Trezise, S. (Eds.). (2018). *Music and sound in silent film. From the Nickelodeon to The Artist*. London: Routledge.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Cherchi Usai, P. (2012). Early Films in the Age of Content; or, 'Cinema of Attractions' pursued by digital means. En A. Gaudreault, N. Dulac y S. Hidalgo (Eds.), *A Companion to early cinema* (pp. 527-549), Oxford: Wiley-Blackwell.
- Chomón, S. de. (2010). *Segundo de Chomón 1903-1912: el cine de la fantasía*. Barcelona: Filmoteca de Cataluña, Cameo Media [2 DVD].
- Comolli, J. L. (2009). *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- Donnelly, K. J. y Wallengren, A. K. (Eds.). (2016a). *Today's sounds for yesterday's films: Making music for silent cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Donnelly, K. J. y Wallengren, A. K. (2016b). Music and the Resurfacing of Silent Film: A General Introduction. En K. J. Donnelly, A. K. Wallengren (Eds.), (2016) *Today's sounds for yesterday's films: Making music for silent cinema* (pp.1-9), London: Palgrave Macmillan.

- Erdmann, H.; Becce, G; Brav, L. (1927). *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Licherfelde, Leipzig: Schlesinger.
- Evans, T. (2015). This is (not) a soundtrack: Dracula the movie or music drama?. En *Shared meanings in the film music of Philip Glass: Music, multimedia and postminimalism* (pp. 125-146). Surrey: Ashgate.
- Fernández Cuenca, C. (1972). *Segundo de Chomón: maestro de la fantasía y de la técnica (1871-1929)*. Madrid: Editorial Nacional.
- Gaudreault, A. (2009). *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gaudreault, A. (2012). The Culture Broth and the Froth of Cultures of So-called Early Cinema. En A. Gaudreault, N. Dulac y S. Hidalgo (Eds.), *A Companion to early cinema* (pp. 15-31). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Gunning, T. (2009). 1902-1903. Movies, Stories, and Attractions. En A. Gaudreault (Ed.), *American Cinema 1890-1909: Themes and Variations* (pp. 112-132). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Gunning, T. (2010). Cinema of attractions. En Abel, R. (Ed.). *Encyclopedia of early cinema* (pp. 178-182). London: Routledge.
- Iglesias Simón, P. (2008). Del teatro al cine. *Revista de Teatro*, 122, 126-145.
- Loiperdinger, M. (Ed.). (2011). *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. New Barnet: John Libbey Pub.
- Marks, M. M. (1997). *Music and the silent film. Contexts and case studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press.
- Miller, P. (1982-1983). Music and the Silent Film. *Perspectives of New Music*, 21 (1/2), 582-584.
- Minguet i Batllori, J. M. (2010). *Segundo de Chomón: el cine de la fascinación*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mueller, D. (2014). *Dracula immortalized in sound: discourse of silence and sound in the original 1931 film; traversing diegetic, non-diegetic, and temporal soundscape in Philip Glass's score (1999)*. Tesis de Máster. Pennsylvania State University. Recuperado de: <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/22680>.
- Neuwirth, O. (2009). *Music for films*. Viena: Kairos [2 DVD].
- Rapee, E. (1924). *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces arranged by Erno Rapee*. New York: G. Schirmer.
- Reula Baquero, P. (2015). Casa encantada, tramoyas y tropelías. Don Juan de Espina y Segundo de Chomón. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 23, 407-443.
- Rey Reguillo, A. del. (2013). Segundo de Chomón, un guía turístico de cine. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 7, 5-22.
- Sánchez Vidal, A. (1992). *El cine de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

- Sánchez Verdú, J. M. (2003). *Música para una sinfonía del horror. Comentarios sobre la nueva partitura para el film Nosferatu de F. W. Murnau (1921)*. Madrid: Teatro de la Zarzuela.
- Strauven, W. (Ed.) (2006). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Recuperado de: <http://www.oapen.org/search?identifier=340138>
- Tharrats, J. G. (1988). *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Tharrats, J. G. (2009). *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen*. Paris: L'Harmattan.
- Thompson, W. (2017). *Carl Davis: Maestro*. London: Faber Music.
- Tieber, C. y Windisch, A. K. (Eds.) (2014). *The sounds of silent films: new perspectives on history, theory and practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Turina, J. L. (2008). *Tour de manivelle (Música para cinco cortometrajes de Segundo de Chomón)*. Recuperado de <http://www.joseluisturina.com/tour.html>.