

Clase/Comentarios de Música de cine 09

Esta semana tenemos un trabajo absolutamente espectacular: antes de irnos del mundo cinematográfico de Eisenstein, un director emblemático por muchos motivos en la historia del cine y, por lo que a nosotros respecta, por sus trabajos con la música y los músicos en busca de la obra de arte “total” (por ejemplo, su trabajo con Prokofiev del Nevsky de la semana pasada), hoy estudiaremos lo que podríamos denominar “la joya del cine mudo”, el acorazado Potemkin. Hay muchas cosas en las que fijarse en esta película: la primera, que supongo que ya habéis comprendido por los trabajos que hemos visto a principios de curso, el que mucho “cine mudo” no solo tenía música, sino que a veces, como en este caso (o el Ballet mécanique) tenía composiciones excepcionales que se tocaban en directo en la sala por orquestas o ensembles de muchos tipos, no siendo raras las grandes orquestas sinfónicas en los llamados “palacios-cine” del centro de las grandes ciudades (solo se hacía en las salas importantes que podían permitírselo: en los barrios o en las barracas de feria se acompañaban por pianistas u organistas solistas, o a veces “gramolas rudimentarias”, y con música “incidental” de mezcla de clásicos, a gusto de los intérpretes). Y no era simplemente que fueran “razonablemente bien” en el acoplamiento que conseguían los directores entre imagen y música; es que, como hoy veremos (o ya hemos visto en otras películas anteriores) llegaban a poder “sincronizarse” perfectamente una y otra (por ejemplo, en el Potemkin de Meisel, la trompeta del “corneta”, los golpes del cocinero, la maquinaria, etc.). En muchas ocasiones, para conseguir una sincronización tan perfecta (que aún hoy cuesta conseguir cuando se intenta “en directo”) se utilizaban rudimentarias “mesas sincronizadoras”, como el ciné-pupitre de Charles Delacommune.

Por otro lado, las propias imágenes de esta película de Eisenstein son tan sugerentes para ser “musicadas” que han sido una de las películas más utilizadas en la historia tanto para “rehacerle” nuevas bandas sonoras (incluyendo los Pet shop boys, por ejemplo; y como podéis comprobar clicando en algunos fotogramas del artículo proporcionado sobre la historia de su “música fantasma”) como para práctica en escuelas especializadas en música de cine.

La música original, de Edmund Meisel, y que ofrecemos en una de las versiones, tiene cualidades sobresalientes y es una de las primeras partituras “originales” de la historia del cine (no olvidemos que la película es de 1925, casi recién saliendo del mundo cinematográfico primigenio de las películas de Méliés y, posteriormente, Buster Keaton o Chaplin): aparte de su calidad, tiene efectos sincronizados espectaculares y una forma de entender el mensaje que la música debe dejar en el oyente que complementa la idea que Eisenstein tenía de su obra. Es, por tanto, una de las músicas de cine que deben analizarse preferentemente como “pionera” en la técnica de la música cinematográfica (anterior a Steiner y el propio cine sonoro) y por muchos motivos, un gran avance en las obras audiovisuales.

Sin embargo, tal y como podéis leer en los apuntes, la historia de esta música de Meisel es muy insólita, y terminó desapareciendo de la circulación y convirtiéndose en una “música-

fantasma” que solo hace cierto tiempo ha vuelto a recuperarse. Mientras tanto, de las muchas versiones de “música incidental” o casual (recopilación de obras musicales variadas a gusto del “ambientador musical” encargado del tema) que se le acoplaron, una de ellas, basada en la música de Shostakovich no solo adquirió gran notoriedad, sino que llegó a compenetrarse con la imagen de tal manera, que a día de hoy sigue siendo la preferida por muchos amantes de la película, lo que nos lleva a otro debate u otra “reflexión” si lo preferís: en principio, parece que siempre debe ser preferible y mucho más auténtica una película a la que se le ha creado una música original y especial para ella, que una película ambientada con fragmentos musicales conocidos del mundo musical y mezclados a gusto de un editor (como en el cine mudo de los principios). Sin embargo nos encontramos casos muy curiosos; por ejemplos películas magistrales cuyos directores han escogido, precisamente, esa ambientación sonora de fragmentos incidentales como la mejor música posible para su obra (caso de “el perro andaluz”, obra maestra del surrealismo; o “2001, Odisea del espacio”, una de las películas más interesantes y sugerentes del siglo pasado, con tema principal del Zaratustra, de Richard Strauss). En este caso, la mezcla aleatoria de fragmentos de diversas sinfonías de Shostakovich puede, como decimos, haber arrebatado la primacía a la música originalmente diseñada (y que tenía calidad de sobra, por otro lado).

Así pues, precisamente en eso se va a basar nuestro trabajo: vamos a ir oyendo y comparando, según el plano de actos y secuencias que hay en los apuntes el efecto que nos provocan en cada una de ellas, por un lado la música incidental de Shostakovich, y por otro la música original de Meisel. Al final de la comparativa, no solo habremos realizado un ejercicio de “análisis músico-cinematográfico”, y habremos “desmenuzado” el tipo de música que dos grandes maestros han puesto (uno voluntaria y otro involuntariamente) como soporte de unas imágenes impactantes, sino que habremos disfrutado de dos de las mejores bandas sonoras de la historia del cine.

Dado que tenemos mucho que aprender (y disfrutar) tanto de la propia película 1) como obra maestra del “montaje ideológico o psicológico”, una innovación del “Constructivismo ruso” de Eisenstein y Pudovkin, otro gran experimentador de la misma escuela, o 2) como una obra magistral de “propaganda” (no lo olvidemos: fue un encargo) que trasciende absolutamente un objetivo tan materialista para sublimarlo en una obra de arte absoluta; como sobre todo, de “las músicas” empleadas en cada escena (COMENTAR tipo, forma y estilo/estética de la música, objetivo buscado con ella y comparativa con la utilizada por el autor alternativo en esa misma escena; así como un pequeño resumen final y apreciación de preferencias sobre uno u otro y porqué), **TENDREMOS DOS SEMANAS PARA REALIZAR EL TRABAJO**, y así también daremos tiempo a que se vayan recuperando algunos compañeros/as que por diversos motivos se han quedado algo rezagados.