

“El origen de la música de cine” (1951) de Max Winkler. Edición y traducción al español

DANIEL MARTÍN SÁEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: El autor de este texto, Max Winkler (1888-1965), fue el editor de partituras filmicas y el autor de *cue sheets* (fichas de entradas musicales) más importante del cine mudo, desde su primera ficha en 1915 hasta principios de la década de 1930, cuando la consolidación del sistema sonoro cambió para siempre la forma de hacer cine. En este artículo, publicado en inglés bajo el título “The Origin of Film Music” en 1951 y traducido por primera vez al español, Winkler nos cuenta cómo fueron aquellos años y cómo se le ocurrió hacer estas fichas para los cines de Nueva York, reforzando un sistema que tenía ciertos precedentes y que pronto se extendió por cientos de salas a lo largo de todo el país. Se trata de un testimonio único para comprender la historia de la música en el cine, que nos permite acercarnos a la forma en que concibieron las primeras obras de música filmica y su sincronización con las cintas, estableciendo las bases para las futuras bandas sonoras.

Palabras clave: música, cine, *cue sheets*, Winkler, bandas sonoras.

Abstract: The author of this text, Max Winkler (1888-1965), was the most important editor of film scores and author of *cue sheets* in silent films, from his first sheet in 1915 until the beginning of the 1930s, when the consolidation of sound films changed forever the way of making movies. In this article, published in English under the title “The Origin of Film Music” in 1951 and now translated for the first time into Spanish, Winkler tells us what those years were like and how he came up with the idea of making these sheets for New York theaters, devising a system that soon spread to hundreds of theaters throughout the country. This is a unique testimony to understand the history of film music, which allows us to understand the way in which the first compositions and the synchronization with the film were conceived, which established the basis for future soundtracks.

Keywords: Music, Film, *Cue Sheets*, Winkler, Soundtracks.

Introducción

Entre 1895 y 1929, se calcula que se estrenaron más de 15.000 películas mudas en Estados Unidos. Durante cuatro décadas, todos los cines contrataron a músicos para acompañar los cientos de miles de proyecciones que se hicieron de estas cintas, desde pianistas y organistas hasta pequeños grupos de cámara y grandes orquestas, que elevaron la música de cine a un extraordinario grado de profesionalización.¹ Tras el estreno de la película *Don Juan* (1926), donde se utilizó por primera vez el vitaphone para sincronizar los fotogramas con la música y los efectos de sonido, y sobre todo tras *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), que incluía los primeros diálogos sonoros, ambas producidas por la compañía Warner y dirigidas por Alan Crosland, el papel de la música en el cine cambió para siempre, acabando en pocos años con un negocio que había implicado a cientos de compositores, directores de orquesta, instrumentistas y editores de partituras, muchos de los cuales acabaron sumidos en el olvido en menos de una década.²

Uno de ellos fue el autor de este texto, Max Winkler (1888-1965), quien ni siquiera goza hoy de una entrada en *Wikipedia*, pese a haber sido el autor de cientos de *cue sheets* (literalmente, fichas de señales), las famosas listas de piezas musicales seleccionadas para acompañar una película, que se utilizaban en numerosas salas de cine antes de la llegada del vitaphone, señalando las escenas en que se recomendaba su interpretación, su duración y tempo (el lector puede hallar un ejemplo en este mismo artículo). Para ello, Winkler escogió inicialmente obras de compositores canónicos como Beethoven, pero poco a poco fue introduciendo a creadores de su propia época, muchos de los cuales se dedicaron a componer *ex profeso* para alimentar estas fichas y evitar la repetición de los temas en las salas de cine.

¹ Para una bibliografía actualizada, tanto primaria como secundaria, véase Kendra Preston Leonard: *Music for Silent Film A Guide to North American Resources*, A-R Editions, Middleton, 2017, que recoge casi dos mil referencias. Para las fuentes véase también Gillian B. Anderson: *Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide*, Library of Congress, Washington, 1988, y los repositorios digitales Silent Film Sound & Music Archive: <https://www.sfsma.org> y Media History Digital Library: <https://mediahistoryproject.org>.

² Sobre este periodo véase Gillian B. Anderson: “The Presentation of Silent Films, or Music as Anaesthesia”, *The Journal of Musicology*, vol. 5, n° 2 (1987), pp. 257-295; Rick Altman: *Silent Film Sound*, Columbia University Press, Nueva York, 2004 y James Wierzbicki: *Film Music: a History*, Routledge, Nueva York y Londres, 2008.

El presente texto se publicó en la revista *Films in Review*, en el número de diciembre de 1951,³ donde se anunciaba en la portada con otro título, “El origen de las partituras de cine” (véase la **Imagen 1**). En realidad, el artículo está realizado a partir de extractos de su autobiografía, *A Penny from Heaven* [*Un penique caído del cielo*], publicada ese mismo año, donde su trabajo se explica de forma más pormenorizada.⁴ Así lo reconocen los editores de la revista, que le presentan como un ejemplo del sueño americano. El subtítulo del artículo presenta a su autor como “un empleado de la tienda de música Fischer” que “inventó la *cue sheet* musical”, incluyendo la siguiente nota:

El Sr. Winkler es uno de los inmigrantes que han enriquecido este país con su fe [*belief*] en él, así como con su trabajo. Su autobiografía, *A Penny From Heaven*, que acaba de publicar Appleton-Century-Crofts, es una jovial afirmación de las creencias [*beliefs*] que forman el núcleo de la herencia estadounidense. Poco después de llegar de un pueblo de los Cárpatos, consiguió trabajo como reponedor en el sótano de la editorial musical de Carl Fischer. Trabajó duro y adquirió los conocimientos que le permitieron inventar la *cue sheet* musical. Cómo lo hizo se cuenta en el siguiente fragmento de su autobiografía, reproducido con su permiso y el de su editor.



Imagen 1. Portada de *Films in Review* de diciembre de 1951 y primera página del artículo de Winkler.

Ejemplar conservado en la Universidad de California, Berkeley.

³ Max Winkler: “The Origin of Film Music”, *Films in Review* (diciembre, 1951), pp. 35-42.

⁴ Max Winkler: *A Penny from Heaven*, Appleton-Century-Crofts, Inc. Nueva York, 1951.

Winkler nos explica que su negocio consistía en seleccionar piezas de la editorial Carl Fischer (la más importante del país junto a la G. Schirmer, Inc.), que incluía un departamento de música de cine dirigido por Winkler, escogiendo aquellas que mejor se adaptaban a cada película. Así incitaba la venta de sus ediciones, que se contaban por decenas y que al parecer conocía de memoria. Winkler llegó a acuerdos con diversas compañías de cine, como la Universal, para que le permitieran ver sus películas antes del estreno, preparando sus *cue sheets* con antelación para facilitar el trabajo a los músicos y directores de orquesta de las salas de cine. Además, estas fichas se distribuían de forma gratuita en algunos periódicos, como el *Universal Weekly*, para que cualquiera pudiera utilizarlas. Por supuesto, esto les obligaba a adquirir las ediciones de Fischer.

Aunque Winkler no es siempre exacto en este texto, como cuando asegura que empezó a utilizar este sistema en 1912 (aunque no lo hizo hasta 1915), o que lo hizo por vez primera con la película *War Brides* de 1916 (aunque había empezado a hacerlo un año antes), y aunque omite el papel de otros empresarios que ya habían utilizado sistemas parecidos, como Edison, su influencia fue crucial, ofreciéndonos un testimonio único sobre la importancia de la música en el cine entre 1920 y 1927, cuando este sistema alcanzó su cénit.⁵ Dado que la mayoría de salas no llevaban un registro de las piezas interpretadas y los músicos gozaban de cierta libertad, es difícil saber cómo se aplicaba a películas concretas. Esto mismo ocurre con las denominadas kinotecas de John Stepan Zamecnik (1872-1953) y Ernő Rapée (1891-1945), pero la cantidad de fichas, kinotecas y partituras nos sitúa ante un mercado prolífico, cuya influencia sobre la historia de la música está aún por explorar en toda su profundidad.

En todo caso, Winkler alcanzó su mayor éxito cuando creó su propia compañía. Como narra en su autobiografía, poco después de idear este sistema conoció al músico Sol P. Levy, que había compuesto algunas partituras para el cine, y con quien inició una nueva editorial para publicar sus propias partituras en 1917 (aunque en su autobiografía lo remonta a 1918), llamada Cinema Music. Al principio, la compañía tenía tan poco dinero que el padre de Winkler se ofreció a trabajar como dependiente. Allí publicaron las primeras partituras, generalmente compuestas por Levy. Pero en pocos meses tuvieron que unirse a Sam M. Berg, a quien Winkler llega a llamar “uno de mis primeros seguidores”. En efecto, Berg había creado un catálogo similar y competía con Winkler a

⁵ Véase Rick Altman: *Silent Film Sound*, p. 346.

través de sus propias *cue sheets*. Según cuenta Winkler, la idea de unirse provino de Levy, quien le habría convencido con el siguiente argumento:

No somos los únicos en el negocio que somos demasiado pequeños para vivir y demasiado testarudos para morir. Conozco a unos cuantos que están exactamente en la misma situación. ¿Por qué luchar entre nosotros y no llegar a ninguna parte? Averigüemos si podemos unir fuerzas y, tal vez, llegar al menos a alguna parte.⁶

El título de la nueva editorial fue Belwin, Inc., que incluye las iniciales de los tres empresarios (BE por Berg, L por Levy y WIN por Winkler), aunque Levy tenía sólo un dos por ciento, repartiéndose Berg y Winkler el resto de la compañía a partes iguales, de modo que la decisión final, en caso de no llegar a un acuerdo, pudiera resolverla Levy. Así alcanzaron el mayor éxito, que el propio Winkler presenta en este artículo como un “monopolio”. En los años setenta del siglo XX, el hijo de Winkler aún recordaba que su padre había fundado la compañía en 1918 con 700 dólares que había ahorrado en Carl Fischer.⁷ La creciente fama de la empresa, con éxitos de ventas como *Valse Dramatique* de Ernö Rapée, aumentaron su valor de un modo exponencial en pocos años. De hecho, Winkler acabó por comprar su parte a Berg, con quien tenía continuos enfrentamientos, para lo cual acudió a su antiguo empleador, Walter Fischer. El precio para hacerse con la parte de Berg fueron diez mil dólares, y parece que Fischer nunca se arrepintió de su decisión. Según Winkler, Fischer recibió dividendos de la compañía hasta su muerte en 1945, recuperando “al menos quince veces su inversión”.⁸

En este camino, jugó un papel importante la primera obra de Levy, el denominado “Naughty Waltz”, una breve partitura para piano de unos setenta y cinco compases, a la que puso letra Edwin Stanley, que apenas había tenido éxito en sus dos primeros años. Aunque sólo había editado mil copias, cuando se hizo con la parte de Berg, Winkler aún tenía setecientas copias sin vender, de modo que decidió regalarlas a distintos directores y organistas de cine. Esto provocó un inesperado interés en la partitura, que gozó de una segunda vida tras llegar a un acuerdo con Foster Music Publisher de Chicago, que se encargó de venderla en varios soportes, incluyendo pianolas y grabaciones para los

⁶ Max Winkler: *A Penny from Heaven*, p. 234.

⁷ Martin J. Winkler: “The Belwin Story”, *Music Journal*, vol. 28, n° 3 (1970), p. 44.

⁸ Max Winkler: *A Penny from Heaven*, p. 242.

gramófonos. Según Winkler, en poco tiempo la compañía de Chicago le pagó derechos por más de 67.000 copias, lo cual sirvió para que “Belwin se estableciera como un nombre de éxito en el mundo de las publicaciones musicales”.⁹ Por desgracia, justo cuando Levy apenas había empezado a disfrutar de su éxito sufrió una pulmonía que acabó con su vida en 1920.

El éxito posterior se puede medir a través de los cientos de fichas que aún hoy se conservan en los archivos, que siempre aparecen tituladas como *cue sheets* o *musical settings* (es decir, arreglos musicales), pero también en las canciones concebidas por iniciativa de Winkler a partir de la música creada para el cine. Un ejemplo paradigmático lo hallamos en “Charmaine” de Ernő Rapée. La melodía formaba parte de la partitura que le había encargado la compañía Fox para *El precio de la gloria* (*What Price Glory*, 1926) de Raoul Walsh, uno de los directores más reputados de la edad de oro de Hollywood, que poco antes había dirigido *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924) para United Artists. Winkler fue el encargado de editar la partitura, pero además supo anticiparse al éxito de “Charmaine”, que al parecer sonaba “cada vez que aparecía en escena la estrella de la partitura, una pequeña niña china llamada Charmaine”.¹⁰ Tras percatarse de que los músicos tarareaban la melodía durante los ensayos, Winkler pidió a Rapée que buscara a un escritor para ponerle letra y venderla por separado. El encargado de hacerlo fue Lew Pollock, que confiaba tan poco en la obra que pidió ocultar su nombre como letrista y firmar como Louis Leazer. Tras el éxito de la película, según Winkler, Pollock pidió que apareciera su nombre original en las futuras ediciones de la obra. Al parecer, Winkler conservó toda su vida varias ediciones con el pseudónimo de Louis Leazer, como recordatorio de la impredecibilidad de los negocios:

Me ayudan a no olvidar nunca que incluso los grandes expertos del negocio de la música saben muy poco, y que el éxito y el fracaso surgen de un modo repentino de la oscuridad, a menudo cuando menos lo esperamos.¹¹

En una de las ediciones de esta partitura con arreglo para ukelele realizado por May Singhi Brenn, la conocida como “la dama del Ukelele” (“The Ukelele Lady”, como

⁹ Max Winkler: *A Penny from Heaven*, pp. 245-246.

¹⁰ Max Winkler: *A Penny from Heaven*, p. 247.

¹¹ Max Winkler: *A Penny from Heaven*, p. 248.

aparece en la partitura), podemos ver los nombres del compositor y el letrista junto a una imagen de la actriz Dolores del Río, que interpretaba a Charmaine en la película, con otras imágenes bélicas que corresponden a escenas de la película (véase la **Imagen 2**). Además, la partitura incluye dos letras, una para voz masculina y otra para voz femenina.



Imagen 2. Portada de Erno Rapee y Lew Pollack: *Charmaine*.

San Francisco: Sherman, Glay & Co., 1927. Copyright de Belwin, 1926.

Otra prueba de su éxito se halla en las pérdidas sufridas tras la llegada del cine sonoro. Como explica en este artículo, el empresario asegura haberse deshecho de setenta toneladas de partituras tras la llegada del vitaphone. Según Martin J. Winkler, heredero de la empresa Belwin, el negocio pasó de 400.000 dólares al año a menos de 50.000.¹² Durante unos años, sin embargo, la empresa continuó en el negocio. Aunque las partituras ya no se vendían, las compañías de cine siguieron acudiendo a los músicos que habían trabajado para ellos, que utilizaban los catálogos de Belwin. Así que Winkler y sus compositores pudieron vivir unos años de la venta de derechos, hasta que las compañías

¹² Martin J. Winkler: "The Belwin Story", p. 44.

se dieron cuenta de que resultaba más económico realizar sus propias partituras, coincidiendo con los años de la Gran Depresión. Winkler aceptó entonces que su empresa estaba a punto de morir y viajó a Londres en busca de nuevas oportunidades de negocio. Allí llegaría a un acuerdo con Boosey & Hawkes, que se unirían a Belwin en Estados Unidos para vender la música de ambos catálogos, esta vez dirigida al mundo educativo. Winkler aprovecharía el nuevo mercado de las bandas y las escuelas de música para hacer fortuna.

Nota bene

Wierzbicki recordaba en 2008 que “la investigación basada en fuentes primarias sobre las primeras décadas de la música de cine es un fenómeno relativamente reciente”.¹³ Esto resulta especialmente cierto en el ámbito hispano, a pesar de los esfuerzos de las últimas décadas,¹⁴ donde los pocos estudios que existen acerca de esta primera etapa se limitan al cine español.¹⁵ Durante mis clases en la asignatura de Música y Cine del Grado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Salamanca, me sorprendió la ausencia de textos de esta época traducidos al español. Mi intención es que esta edición pueda servir de estímulo para los musicólogos más jóvenes, y que en unos años puedan enseñarnos lo que hoy no sabemos sobre esta fascinante etapa del cine.

¹³ James Wierzbicki: *Film Music: a History*, p. 13.

¹⁴ Sobre los estudios de cine en España véase Alejandro Román: “Investigación musical cinematográfica: publicaciones y bibliografía especializada sobre música de cine en España”, en Alejandro Román (coord.): *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*, Visión Libros, Madrid, 2014, pp. 345-360 y Teresa Fraile Prieto: “Música de cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina”, *La Albolafia*, n° 9 (2016), pp. 11-29. Por citar dos libros recientes, véase Jacqueline Avila: *Cinesonidos. Film Music and National Identity During Mexico's Época de Oro*, Oxford University Press, Nueva York, 2020 y Lidia López Gómez (ed.): *Popular Music in Spanish Cinema*, Routledge, Nueva York, 2024.

¹⁵ Véase, por ejemplo, la tesis de Benito Martínez Vicente, *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. Universidad Complutense de Madrid, 2012. Sobre los últimos estudios véase Jorge Gil Zulueta: “El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo. Métodos y recursos”, *Itamar*, n° 5 (2019), pp. 313-334; “El maestro Suñé, un caso paradigmático como músico y director en el acompañamiento musical cinematográfico de la tercera década del s. XX en Barcelona”, *Popular Music Research Today*, vol. 4, n° 2 (2022), pp. 97-113 y su tesis doctoral *El acompañamiento musical de piano en el inicio del cine mudo en España. Pianistas, funcionalidades, repertorios y consideraciones sociales*, Universidad Complutense de Madrid, 2023.

El origen de la música de cine

Max Winkler

El año 1912 fue el comienzo de la mayor y más próspera era de la historia de la industria americana del espectáculo: había multitud de teatros en Broadway, Víctor Herbert estaba en la cima de su fama, Irving Berlin iniciaba su ascenso, el vodevil prosperaba en todo el país y las grandes cadenas de cine, como Fox y Loew's, habían empezado a contratar números de vodevil asegurando hasta 104 semanas de empleo ininterrumpido.

Todo esto tuvo una enorme repercusión en el mundo de la edición musical, y pronto las excitantes olas de prosperidad llegaron al mostrador de bandas y orquestas de la tienda Carl Fischer. Empezamos a vender cantidades inauditas de valsos y canciones, de popurrís y marchas, de oberturas e interludios. Los arreglos para orquesta de las canciones populares del momento llegaban de las imprentas en cantidades sorprendentes y se vendían rápidamente.

Sin embargo, nada de lo que ocurrió en el mundo en rápida expansión de las comedias musicales, las operetas y los vodeviles fue comparable al pasmoso desarrollo de las películas mudas. Los hombres que se convirtieron en los gigantes de la industria del cine empezaban a producir películas a gran escala en Hollywood. No sólo se construían grandes salas de cine en Nueva York, sino en todas las ciudades y pueblos. Esto tuvo enormes consecuencias para el negocio de la música. El cine mudo necesitaba música para cobrar vida.

“En la pantalla muda, la música debe ocupar el lugar de la palabra hablada” se había convertido en uno de los credos de la industria del cine. Se contrató a enormes orquestas de teatro para tocar en los palacios de cine de las grandes ciudades, y en miles de pueblos y aldeas se emplearon conjuntos más pequeños, como tríos, o simplemente un organista o un pianista.

Sólo en algunos teatros aislados de las grandes ciudades se intentaba coordinar lo acaecido en la pantalla con los sonidos del foso musical. ¡Miles de músicos no habían podido ver una sola película antes de que se les pidiera que le pusieran música! Estaban sentados en la oscuridad, mirando la pantalla, intentando seguir con su música el rápido desarrollo de los acontecimientos: música triste, divertida, lenta, siniestra, agitada, tormentosa, dramática, fúnebre, de persecución y amorosa. Tuvieron que improvisar,

tocando cualquier repertorio que viniera a sus preocupadas mentes, o aquello que se les ocurriera de pronto en un momento dado. El apuro era terrible y, por lo general, también la música.

Un día de primavera de 1912 [en realidad, 1916] fui a uno de los pequeños cines que tan rápidamente habían surgido por toda la ciudad, para ver uno de los flamantes espectáculos del momento. Se titulaba *Novias de guerra* [*War Brides* (1916) de Herbert Brenon, hoy perdida] y presentaba a la exótica [Alla] Nazimova en el papel de una campesina embarazada. El rey del mítico país donde vivía Nazimova pasó por su pueblo. Nazimova se arrojó ante él con las manos alzadas al cielo. Dijo (bueno, no dijo nada, pero el título de la pantalla anunciaba): “Si no nos dais a las mujeres el derecho a votar a favor o en contra de la guerra, no daré a luz a un hijo para un país así”.

El rey simplemente siguió adelante. Nazimova sacó un puñal y se suicidó.

El pianista lo había hecho todo bien hasta ese momento, pero apenas pude dar crédito a mis oídos cuando, justo cuando Nazimova exhalaba su último aliento, entre los sollozos desgarradores de su familia, empezó a tocar la vieja y frívola favorita, “You Made Me What I Am Today”.

El pianista era uno de mis clientes y no pude resistir la tentación de acercarme entre bastidores para preguntarle por qué había escogido esa melodía en ese momento. “¿Que por qué?”, me dijo, “pensé que estaba perfectamente claro. ¿No fue culpa del rey que ella se suicidara?”.

Cada vez se daban más percances musicales que empezaron a convertir en farsa y desastre el drama y la tragedia que ocurría en pantalla. Los exhibidores y los directores de teatro se esforzaron frenéticamente por evitar los pasos en falso musicales que hacían que sus películas parecieran ridículas. La casa Carl Fischer era probablemente la más famosa y sin duda la más exitosa en el campo de la música de orquesta. Empecé a comprender sus problemas. Les dábamos consejos, ayudábamos a algunos de ellos, y cuando nos describían una escena concreta de una película, normalmente conocíamos una pieza que encajaba con el ambiente.

Todo esto, por supuesto, tuvo un efecto muy positivo en el volumen de negocios del departamento de orquesta de Carl Fischer, y a medida que llegaban los pedidos yo tenía visiones de un futuro aún más magnífico.

Un día, tras volver a casa del trabajo, no podía conciliar el sueño. Los cientos y miles de títulos, las montañas de música que Fischer había reunido y catalogado, no

dejaban de darme vueltas en la cabeza. Había música para *cualquier* situación y para *cualquier* película, sin duda. ¡Si hubiera una forma de dar a conocer lo que teníamos a todos esos directores de orquesta, pianistas y organistas! ¡Si pudiéramos utilizar nuestros conocimientos y experiencia no cuando ya era tarde, sino mucho antes, antes de que tuvieran que sentarse a tocar, ¡podríamos venderles música no por toneladas, sino por cargamentos de tren!

Este pensamiento me electrizó de repente. Conseguir la música no era un problema. Teníamos música en abundancia, de cualquier tipo imaginable, más de la que cualquiera pudiera desear. Era un problema de promoción, calendario y organización. Retiré la manta, encendí la luz y me acerqué a la mesilla, cogí una hoja de papel y empecé a escribir febrilmente.

Esto es lo que escribí:

CUE SHEET MUSICAL

para

The Magic Valley

Seleccionada y compilada por M. Winkler

Cue

1. Apertura. Toque el Minueto n° 2 en Sol de Beethoven durante noventa segundos hasta el título en pantalla “Sígueme, querida”.
2. Toque “Dramatic Andante” de Vely durante dos minutos y diez segundos. Nota: Toque suave durante la escena en la que entra la madre. Toque Cue n° 2 hasta la escena “héroe saliendo de la habitación”.
3. Toque “Love Theme” de Lorenze durante un minuto y veinte segundos. Nota: Toque suave y lento durante las conversaciones hasta el título en pantalla “Allá van”.
4. Toque “Stampede” de Simon durante cincuenta y cinco segundos. Nota: Toque rápido y disminuya o aumente la velocidad del galope de acuerdo con la acción en pantalla.

Seguí escribiendo durante horas. *The Magic Valley* era sólo una película imaginaria con escenas, situaciones y estados de ánimo imaginarios, pero la música era música de verdad. Era música que conocía. Los años de estrecho contacto con ella, de llevarla a todas partes, de ordenarla, de oírla, de enumerarla, de manejarla, de vivir con ella,

empezaban ahora a dar frutos inesperados. Me acosté agotado, y cuando me desperté a la mañana siguiente tardé un poco en recordar cómo habían llegado a mi habitación aquellas hojas de papel llenas de garabatos.

Al día siguiente las pasé a limpio y escribí una carta a la oficina de Nueva York de la Universal Film Company: “Si me dierais la oportunidad de ver vuestras películas *antes* de que salgan a la venta, podría preparar una *cue sheet* para cada una de ellas”, escribí. “Podrías enviarlas antes de estrenar las copias de vuestras películas. Así el teatro local tendría tiempo para preparar el acompañamiento musical adecuado. Ayudaría a todos, a la industria, a los músicos y al público”. También ayudaría, por supuesto, al departamento de orquesta de Carl Fischer, y aún había otra parte a la que esperaba que el plan pudiera ayudar, pero no la mencioné en mi carta.

Dos días más tarde me encontraba en el despacho del Sr. Paul Gulick, director de publicidad de Universal, en el edificio Mecca, 1600 Broadway. Era tarde. No me había atrevido a dejar mi trabajo en la tienda, ni siquiera para una cita tan emocionante. Gulick tenía mi carta y el guión de *The Magic Valley* sobre su mesa. Empezó a hacer preguntas. ¿Qué estaba haciendo? ¿Qué me hacía pensar que yo sería el hombre que pondría música a las películas? No se trataba sólo de una película ocasional, me explicó, podía haber diez, quince, veinte cada semana, no tendría tiempo de ir a casa y pensar y consultar catálogos o escuchar muchas melodías hasta encontrar la adecuada.

“Sólo dame una oportunidad”, le dije. “Déjame intentarlo. Ya verás”.

“De acuerdo, sube mañana por la noche. Ven a las siete. Ya veremos”.

Entre las siete y media hora pasada la medianoche de la noche siguiente me enseñaron dieciséis temas diferentes: comedias *slapstick*, noticiarios, un viaje por el Sahara, una película del Oeste. Me dejaron un pequeño escritorio, un cronómetro, una pila de papel y una pequeña montaña de lápices. Miraba, paraba el reloj y escribía. A medida que pasaban las imágenes, aparecían ante mis ojos los cubos de la tienda Fischer. No sólo *escuchaba* la música que encajaba perfectamente con los camellos que se balanceaban lentamente por la arena, sino que *veía* la papelería que almacenaba la “Danza árabe” de Chaikovski y el título que había impreso en la tarjeta sobre la papelería, y mientras los camellos trotaban por la pantalla lo escribí en la *cue sheet* sin dudarle un instante.

Gulick se quedó sentado, mirándome, sin decir una palabra. Cuando por fin terminé, todo daba vueltas ante mis ojos agotados. Gulick tomó mis notas.

“Te avisaremos”, dijo bostezando. “Buenas noches”.

Al día siguiente (eran las tres y media de la tarde, nunca lo olvidaré), un mensajero entró en la tienda de Fischer. Se acercó al mostrador de la orquesta. No tuvo que preguntar por mí. Antes de que pudiera decir una palabra, cogí la carta que tenía en la mano y firmé un recibo con un garabato tembloroso. Rompí el sobre. Contenía una carta firmada por un vicepresidente de Universal, en la que se me contrataba por un período de cuatro semanas para visionar “las películas realizadas por esta compañía antes de la fecha real de estreno para preparar las *cue sheets* de dichas películas, independientemente de su carácter o duración; dichas *cue sheets* contendrán únicamente composiciones musicales publicadas y fácilmente accesibles para nuestros distribuidores y exhibidores. Las películas se proyectarán todos los martes por la noche en la Sala de Proyección C de nuestras oficinas en 1600 Broadway. Su remuneración por dichos servicios será de 30 dólares por sesión. Si esto cuenta con su aprobación, por favor firme la copia adjunta y devuélvala para nuestros archivos”.

Durante las semanas siguientes vi más comedias tontas, asesinatos que helaban la sangre y melodramas que hacían derramar lágrimas que cualquier otro ser humano jamás haya sido condenado a ver. ¡Pero nadie las disfrutó más que yo! Cada noche Universal llevaba a la imprenta mis notas febrilmente garabateadas y al día siguiente se enviaban miles de copias a todos los directores de teatro, pianistas, organistas y directores de orquesta de todos los teatros de América.

La respuesta fue abrumadora. Todo el mundo estaba encantado. Parecía tan sencillo como el huevo de Colón: ¿cómo no se le había ocurrido a nadie antes? Pronto la Universal se vio inundada de peticiones de *cue sheets* para películas que se habían estrenado antes de mi aparición en escena, y Gulick me pidió que trabajara una noche más en sus viejas películas. Por las dos sesiones nocturnas me ofreció un sueldo de cuarenta dólares a la semana...

[Las cue sheets del Sr. Winkler pronto fueron imitadas, y él mismo trabajó para otras compañías además de Universal. Dejó Fischer y se asoció con S. M. Berg, uno de sus primeros imitadores].

El éxito llegó pronto. En el pasado, Berg y yo habíamos sido las verdaderas estrellas en el mundo de las *cue sheets* y ahora que nos habíamos unido, establecimos virtualmente un monopolio. Suministrábamos las *cue sheets* musicales para Universal, Triangle Films, Douglas Fairbanks, Sr. (entonces, por supuesto, muy Jr.), William S. Hart, Fox Films, Vitagraph y Goldwyn, y las grandes estrellas M: Mabel Normand, Mary Garden y Mae Marsh.

Cada escena, situación, personaje, acción, emoción, cada nacionalidad, emergencia, tormenta de viento, tormenta de lluvia y tormenta cerebral, cada bailarina, vampiro, vaquero, ladrón o gigoló, esquimal o zulú, emperador o prostituta, colibrí o elefante, además de cada título impreso que parpadeaba en las caras del público por cinco a veinticinco céntimos, tenía que expresarse en música, y pronto nos dimos cuenta de que nuestro catálogo de la llamada Música Dramática e Incidental era más bien insuficiente para proporcionar las cantidades simplemente colosales de música que necesitaba una industria en constante expansión.

Buscamos compositores que nos aportaran lo que necesitábamos y los encontramos. Eran buenos músicos, aunque la mayoría han caído en el olvido, pues eran especialistas en un solo momento de la música, la música de cine. ¿Quién conoce aún las composiciones de Walter Simon, Herman Froml, Gaston Borch, Charles Herbert, Irene Berge, Leo Kempinski, Maurice Baron, Hugo Riesenfeld? Muy pocos, por no decir ninguno, se acuerda ya de ellos y, sin embargo, en aquellos días que se han esfumado hace sólo unas décadas, había más gente en este país escuchando su música que la música de todos los grandes maestros juntos.

En aquellos días del cine mudo, estos hombres crearon el nexo de unión entre la pantalla y el público, y las compañías de cine y los grandes teatros que tenían orquestas solicitaban cada vez más música. Sus instrucciones eran: “Una vez que tocamos una pieza musical, no la queremos repetida durante al menos tres meses”.

Esto, por supuesto, hizo nuestra tarea aún más difícil. Nuestros compositores escribían kilómetros de música de cine y, para aumentar sus incesantes esfuerzos, tuvimos que empezar a importar música de Europa, donde toda una batería de escritores se dedicaron a volcar sus talentos en la música de cine. Entre ellos se encontraban A. W. Ketèlbey, mundialmente famoso compositor de “In a Persian Market”; Riccardo Drigo, cuya serenata de “Les Millions d’Arlequin” todavía se interpreta en todo el mundo; Giuseppe Becce, Patou, e incluso algunas de las obras del gran Sibelius. Nuestro catálogo de Agitados, Dibujos Animados de Animales, Música de Iglesia y subdivisiones como Siniestro, Persecución, Triste, Feliz, Gitano, Misterioso, Furioso y Majestuoso no dejó de crecer.

Pero por mucho que presionáramos a nuestros compositores, sólo tenían veinticuatro horas al día para poner música en papel y no era suficiente. No sólo trabajábamos para las compañías de cine de Nueva York, sino que teníamos acuerdos

con unos setenta teatros de todo el país para ver las películas que reservaban y hacer *cue sheets* musicales especiales para sus orquestas. Las *cue sheets* y la música propiamente dicha habían de estar en su poder una semana antes del estreno de la película. La demanda de nuestro trabajo creció hasta alcanzar dimensiones asombrosas.

Desesperados, recurrimos al crimen. Empezamos a desmembrar a los grandes maestros. Empezamos a fusilar las obras de Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Chaikovski y Wagner: todo lo que no estuviera protegido por derechos de autor contra nuestro saqueo.

Los corales inmortales de J. S. Bach se convirtieron en un “Adagio Lamentoso para escenas tristes”. Obtuvimos extractos de grandes sinfonías y óperas que resurgían como “Siniestro misterioso” de Beethoven o “Extraño-Moderado” de Chaikovski. Las marchas nupciales de Wagner y Mendelssohn se utilizaban para matrimonios, peleas entre maridos y esposas y escenas de divorcio (simplemente las tocábamos desafinadas, un tratamiento conocido en la profesión como ‘agriando en el pasillo’ [*souring up the aisle*]). Si iban a usarse para finales felices, los animábamos sin piedad. Los finales de oberturas famosas, con *Guillermo Tell* y *Orfeo* como favoritos, se convirtieron en galops. La “Marcha de la Coronación” de Meyerbeer se redujo a una pompa majestuosa para lograr el contexto adecuado a los habitantes de la casa de la muerte de Sing Sing. El “Danubio azul” se diluyó hasta convertirse en un minuetto por un cruel cambio de tempo. La polka “Pizzicato” de Delibes fue un excelente acompañamiento para una escena nocturna furtiva contando “uno-dos” entre cada pizzicato. Cualquier pieza que utilizara un trombón de manera destacada anunciaría infaliblemente el regreso a casa de un borracho: ningún otro instrumento podría hipar con tal virtuosismo.

Hoy miro con vergüenza y asombro las copias impresas de estas obras maestras mutiladas. Espero ganarme el perdón por lo que hice con esta confesión tardía. Pero en aquellos días estas piezas nos salvaron la vida; ningún compositor podría ganarme jamás a escribir con lápiz azul y cortar y pegar una sección de la Sinfonía Pastoral de Beethoven. Pronto produjimos estas “obras” a una velocidad imponente y nuestra lista de música dramática e incidental podía cubrir casi cualquier situación que el escritor de cine más extravagante pudiera imaginar.

Nuestra empresa había crecido con la industria del cine, pues la música se había convertido en una de las grandes características de los enormes palacios de cine construidos por todo el país. Órganos de cien mil dólares y orquestas de 60 músicos se

anunciaban con letras chillonas por todas partes. Además, era una época de prosperidad y una editorial que se especializara, como yo hice, en música para películas, alejándose alejada de otras aventuras, estaba destinada a prosperar. Y entonces, de repente, todo terminó. Completamente, con una velocidad aterradora y con un fin absoluto y aplastante.

Había rumores sobre un invento que podía hacer hablar a las imágenes. Los ignoramos. Pero después de asistir a la gran inauguración de la primera película sonora, *El cantor de jazz* [*The Jazz Singer*], ya no podíamos encogernos de hombros. Unas semanas más tarde tuve que aceptar que lo que había sido una industria, lo que había convertido en mi propio y muy especial negocio, la música para películas mudas, dentro de poco tiempo sería cosa del pasado. Regresé a casa aturdido. Nuevamente me enfrenté al hecho de que no existe la seguridad. Lo que había pensado que era una base sólida para mi vida se estaba desmoronando.

En unos pocos meses, 15.000 salas de cine en todo Estados Unidos clamaban por tener equipos de sonido. Si un teatro de una ciudad podía conseguirlo, todas las demás casas se convertían inmediatamente en una morgue. Casi 100.000 músicos se quedaron sin trabajo. Fue un colapso sombrío, arrollador y desastroso.

Mi enorme acervo musical perdió todo su valor de la noche a la mañana. No había nada que hacer más que afrontar los hechos. Vendí no menos de 70 toneladas de música impresa a una fábrica de papel por 15 centavos cada cien libras. ¡210 dólares por el lote completo! Pero dos días antes de pagarnos los 210 dólares la fábrica quebró tras más de 90 años en el negocio. Nunca recibí ni un centavo por todas mis existencias, fruto de diez años de esfuerzo.

Durante un tiempo no hubo nada que hacer más que sentarse, esperar y pensar. No desesperé. Había visto muchos cambios así y había adquirido suficiente esperanza y confianza para afrontar lo que se avecinase y aprovecharlo al máximo.

Y entonces el cine sonoro, que me había asestado un golpe tan demoledor, me ayudó a recuperar el aliento. Las compañías de cine pronto se dieron cuenta de que nadie podía ayudarles mejor en su nueva e inexplorada tarea de adaptar la música a la banda sonora de las películas que los hombres que habían hecho el mismo tipo de trabajo con las películas mudas. Pronto se ofrecieron precios fabulosos por los servicios de hombres como Hugo Riesenfeld, director del Teatro Rivoli de Nueva York, Emo Rapee del Roxy y Nat Finston del Rialto de Nueva York. Al poco tiempo, estos hombres se encontraron

en Hollywood haciendo partituras para las películas sonoras. ¿Y qué era más lógico que recurrir al material que habían utilizado en el pasado y que conocían tan bien, la música ambiental, dramática e incidental, que se adaptaría a la situación en las películas sonoras como se había adaptado en las mudas?

Los hombres que seleccionaban y grababan música en Hollywood eran todos amigos míos. Conocían cada pieza de mi catálogo. Fue un salvavidas para ellos y para mí. Pero ya no tenía que vender partituras. Ahora vendía a las compañías de cine el derecho a utilizar mi música en las bandas sonoras. Esto pronto se convirtió en una práctica generalizada. Estaba en el negocio otra vez.

Pero sabía que no podría durar mucho. Las compañías de cine pagaban millones de dólares a editores y compositores por el uso de la música publicada. Pronto descubrieron que era más rentable contratar a compositores para escribir música original y organizar sus propias editoriales. Cuando Warner Brothers gastó un millón de dólares para adquirir el antiguo catálogo de M. Witmark e hijos [en 1929], con miles de valiosos derechos de autor, comenzó la carrera. Pronto, la mayoría de las principales compañías de cine se dedicaron al negocio de la edición musical y ya no estaban interesadas en publicaciones externas. Mi catálogo nuevamente se dirigía al cubo de basura, esta vez para siempre. Sabía que si quería sobrevivir tenía que trazar una última línea bajo el pasado y encontrar un campo de actividad completamente nuevo.

M. W.