
EL JAZZ EN EL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO: ESTUDIO Y APLICACIONES DIDÁCTICAS
SOBRE "A SONG IS BORN" (1948) DE HOWARD HAWKS

Author(s): Vicente Galbis López

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 32, No. 2 (Julio de 2009), pp. 645-663

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41959290>

Accessed: 12-02-2018 20:47 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

EL JAZZ EN EL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO: ESTUDIO Y APLICACIONES DIDÁCTICAS SOBRE *A SONG IS BORN* (1948) DE HOWARD HAWKS

Revista de Musicología, XXXII, 2 (2009)

Vicente GALBIS LÓPEZ
Universitat de València

Resumen: El interés por el estudio de la utilización de la música preexistente en las bandas sonoras cinematográficas nos lleva a presentar una propuesta sobre *A Song Is Born* (*Nace una canción*), comedia dirigida en 1948 por el director norteamericano Howard Hawks. El guión se basa en el esfuerzo de un musicólogo por incluir el estudio del jazz en una Historia de la Música Universal en la que trabaja junto a otros seis investigadores. Ello provoca la participación en la película de *jazzmen* como Louis Armstrong, Lionel Hampton o Benny Goodman, que interpreta a uno de los musicólogos. A lo largo del filme se presentan diversas escenas que pueden ser analizadas desde un punto de vista didáctico. Por ejemplo, encontramos la transformación de un tema de Grieg en una pieza jazzística o la presentación de una síntesis de la historia del jazz con interpretaciones en directo. El estudio se completa con el análisis de aspectos como la unión del jazz y la música de concierto o la imagen de la musicología que se ofrece en la película.

Palabras clave: jazz, cine clásico. *A song is born*, Howard Hawks, didáctica, musicología.

JAZZ IN CLASSIC NORTH-AMERICAN CINEMA: A STUDY OF *A SONG IS BORN*
(1948) BY HOWARD HAWKS AND ITS DIDACTIC APPLICATIONS

Abstract: This study of *A Song Is Born*, a 1948 comedy by the North-American director Howard Hawks, came about as a result of my interest in the use of pre-exis-

ting music in film scores. The screenplay is based on a musicologist's efforts to include the study of jazz in a global history of music he is working on together with another six researchers. This is a pretext for the appearance of various jazzmen in the film, such as Louis Armstrong, Lionel Hampton and Benny Goodman, the latter playing one of the musicologists. The film contains several scenes that can be analysed from a didactic perspective. For instance, a theme by Grieg transformed into a jazz piece, while a summary of jazz history is presented in live performances. The study is completed with an analysis of aspects including the combination of jazz and concert music, and the image of musicology as reflected in the film.

Keywords: jazz, classic cinema, *A Song is Born*, Howard Hawks, didactics, musicology.

La selección del tema a desarrollar en esta comunicación se relaciona con el interés por el uso de los medios audiovisuales en la enseñanza de la historia de la música. Simultáneamente, la atracción que la música popular urbana tiene sobre el alumnado y sus posibilidades didácticas suponían otra motivación a la hora de buscar un tema que se adecuara a la extensión requerida en una comunicación. Puesto que el jazz es uno de los estilos de este tipo de música menos conocidos por los estudiantes se intentó seleccionar una película de ficción que tratara este tema y que ofreciera un buen número de posibilidades didácticas. Teníamos un conocimiento previo de *A song is born* (*Nace una canción*, 1941) y se efectuó una búsqueda bibliográfica para completar la información existente¹. De la bibliografía nos llamó la atención la opinión favorable de Michel Chion sobre el tratamiento musical en este filme². Todo ello nos llevó a desarrollar alguna de sus aplicaciones didácticas en la asignatura «Historia de la Música» –titulación de Historia del Arte– y, posteriormente, a efectuar un análisis más detallado, que es el que se propone a continuación de forma resumida.

A la hora de aportar información sobre *A song is born* como producto cinematográfico, se debe comenzar por una característica peculiar: se trata de un *remake* de una comedia titulada *Ball of fire* (*Bola de Fuego*, 1941) impulsada por el mismo productor –Samuel Goldwyn– y dirigida por el mismo director: Howard Hawks³. En esta pieza, digamos original, los

1. El autor agradece a José Luis Alabarta y a Jorge García su colaboración en la recopilación de bibliografía.

2. CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 241-242.

3. Puesto que los títulos *Ball of Fire* y *A song is born* fueron traducidos de forma literal al estrenarse en España, utilizaremos las denominaciones original y española indistintamente.

guionistas Billy Wilder y Charles Brackett presentaban a un grupo de ocho investigadores que efectuaban una enciclopedia del saber universal encerrados en la mansión de una Fundación privada. El profesor Potts (Gary Cooper) se dedica a la filología y descubre con estupor que ha dejado fuera de su investigación el *slang* o argot coloquial. Este hecho le lleva a salir a la calle para recopilar palabras y giros de este registro popular. En esta búsqueda contacta con la cantante Sugarpuss O'Shea (Barbara Stanwyck) que utilizará la mansión de los investigadores para escapar de la policía debido a la relación que mantiene con un gánster. Los diversos enredos que provoca la presencia de esta mujer en «el templo del saber» dan lugar a una especie de variante de *Blancanieves y los siete enanitos*, si dejamos aparte el personaje de Cooper que sería más bien el príncipe azul, tal y como afirma Quim Casas, autor de una completa monografía sobre Hawks⁴. El guión de Wilder y Brackett sirve en bandeja una serie de temas de gran interés para el director: la amistad, la profesionalidad como vínculo de unión, la presencia de una mujer de fuerte personalidad que saca de su mundo cerrado y personal a un científico –recuérdese el modelo que el propio Hawks diseña en *Bringing up baby* (La fiera de mi niña, 1938)– y, en definitiva, el grupo como modelo vital y moral.

Tras obtener una comedia ejemplar con *Bola de fuego*, el productor Samuel Goldwyn decidió repetir la jugada siete años después. Sus razones estaban claras: quería un vehículo para sus estrellas Danny Kaye y Virginia Mayo, presentar una película en color y atraer una buena cantidad de público incluyendo números musicales. Así, contrató al guionista Harry Tugend –que finalmente declinó aparecer en los títulos de crédito– y el material original de Wilder y Brackett –basado, a su vez, en una historia de Thomas Monroe y del propio Wilder– se convirtió en *Nace una canción*. En este caso, el giro hacia el musical convirtió a los redactores de la enciclopedia en musicólogos que estaban efectuando una Historia de la Música Universal. El descubrimiento del *slang* aparece sustituido por el del jazz, que el musicólogo especialista en música popular, Hobart Frisbee (Danny Kaye), ha olvidado incluir. Además de la cantante Honey Swanson (Virginia Mayo), Frisbee «reclutaba» a algunos de los principales *jazzmen* del momento. En primer lugar destaca la presencia de una gran figura en la historia de este estilo musical: Louis

4. CASAS, Quim. *Howard Hawks. La comedia de la vida*. Barcelona, Dirigido por..., 1998, p. 228.

Armstrong representando su propio papel. Junto a él encontramos a algunos de los músicos más relevantes de la era del *swing* que se interpretaban a sí mismos –Lionel Hampton, Charlie Barnet, Mel Powell, Tommy Dorsey– y todos ellos se añadían al denominado «Rey del *swing*», Benny Goodman, que asumió el reto de desarrollar un papel de ficción: interpretaba al musicólogo profesor Magenbruch, que «sorprendentemente» aprendía a tocar jazz y, de hecho, lo practicaba junto a los otros *jazzmen*. También se incluía a otros músicos menos conocidos actualmente como el dúo Buck and Bubbles –el pianista Buck Washington y el cantante y bailarín John Bubbles– o The Golden Gate Quartet, importante grupo especializado en *negro spiritual*. Por su parte, en el libro de entrevistas que Joseph McBride realizó con Howard Hawks, el director norteamericano indica que aceptó filmar este *remake* exclusivamente por dinero⁵.

La existencia de un mimetismo cinematográfico casi total con respecto a *Ball of fire* –similares decorados, planos idénticos, actores que repiten papeles– o el empeorar resultados con respecto a la cinta original –la pareja protagonista– convierten a *Nace una canción* en una de las películas menores de la filmografía de Hawks para la mayoría de estudiosos del cineasta. Así, Francisco Perales, especialista en el director de *Río Bravo*, y Quim Casas inciden en su opinión negativa hacia el filme⁶.

Sin embargo, si el análisis se centra en el tratamiento musical de *A song is born*, las opiniones son más positivas. En primer lugar, reflejamos la impresión general de Michel Chion: «“Nace una canción” es, en efecto, desde el punto de vista de la música, un filme apasionante»⁷. A esto se puede añadir la opinión del especialista en jazz Federico García Herráiz: «La utilización de Benny Goodman, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Barney Bigard, Mel Powell, Tommy Dorsey, Charlie Barnet, etc. es interesante, a pesar del mediocre Danny Kaye»⁸. Como último ejemplo se puede citar la siguiente frase aparecida en una publicación reciente: «Los pasajes musicales son tan numerosos como sugestivos»⁹.

En esta dirección, pensamos que la principal aportación de *Nace una canción* es, efectivamente, su música. En realidad, el propio Hawks reconoce en sus entrevistas con McBride esta aportación. Como primer

5. MCBRIDE, Joseph. *Hawks según Hawks*. Madrid, Akal, 1988, p. 101.

6. CASAS, Q. *Howard Hawks...*, pp. 236-237; PERALES, Francisco. *Howard Hawks*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 263.

7. CHION, M. *La música en el cine...*, p. 242.

8. GARCÍA HERRÁIZ, Federico. «El músico de jazz en el cine». *Cuadernos de jazz*, 18 (1993), p. 33.

9. MUNSÓ, Joan. *Diccionario del cine musical*. Madrid, T & B editores, 2006, p. 249.

elemento positivo, admite que la escena final de *Nace una canción* funcionaba mejor que en *Bola de fuego*¹⁰ y esta conclusión se basa precisamente en la música y en su poder para conseguir que el bien triunfe sobre el mal. Pero, además, al director norteamericano se le nota que los fragmentos de la película que más le interesaban fueron los musicales, puesto que participaban algunos de sus músicos más admirados. En efecto, Hawks era un gran aficionado al jazz, tal y como reconoció a McBride: «Da la casualidad que me encanta el jazz. Conozco (o conocía) a un montón de buenos intérpretes de jazz». Un poco más adelante en la entrevista, el autor de *Scarface* señala que una de las cosas positivas que había obtenido de *Nace una canción* era la amistad de Louis Armstrong¹¹. A todo ello se puede añadir que en *Bola de fuego*, Hawks incluía poca cantidad de música, pero la mayor parte de ella se concentraba, de forma significativa, en un impactante número a cargo de Gene Krupa, uno de los bateristas de jazz más conocidos.

Se puede observar otra situación que debió resultar atractiva a Hawks a la hora de realizar las escenas musicales de la película. En varias de ellas une a los musicólogos –que también son intérpretes– con los *jazz-men* y así conseguirá dos grupos de profesionales en principio diferentes. Ahora bien, en el filme observamos que tienen nexos de tipo profesional y de amistad dentro de cada grupo y que, sobre todo, trabajarán como un único colectivo para conseguir la victoria final. La relevancia del grupo dentro de la filmografía de Hawks aparece explicada por Francisco Perales de la siguiente manera: «El grupo es la célula social sobre la que descansa la mayor parte de su obra. Un conjunto de individuos, unidos casi siempre por intereses laborales, entre los que surge una amistad masculina; éste será el elemento motriz que ponga en marcha el engranaje argumental»¹².

Un último apunte en este apartado es que el propio Howard Hawks vivió en su vida personal esta coexistencia del jazz y la música de concierto. Anteriormente se ha citado su interés por el jazz, pero también hay que reseñar su afición a la música de concierto. En sus declaraciones a Joseph McBride se incluye un párrafo que se comenta por sí mismo: «Tuvimos una vez una sesión en casa con Benny Goodman y creo que Mel Powell, uno de los grandes pianistas; Hoagy Carmichael, y por raro que parezca, Piatigorsky y Kreisler. Y recuerdo que Piatigorsky

10. MCBRIDE, J. *Hawks según Hawks...*, p. 102.

11. *Ibid.*, p. 104.

12. PERALES, F. *Howard Hawks...*, p. 104.

miraba a Kreisler y le decía “¡Toca, cara de pescado, toca!”. Tengo en algún sitio un montón de discos de todos ellos».

Después de leer estas palabras resulta aún más evidente la preferencia de Hawks por el tratamiento musical en *A song is born*: constituyó el único aspecto que le motivó en el rodaje de esta película. Como conclusión significativa de este tema se reproduce la frase con la que el director proseguía las declaraciones anteriores: «Así que es divertido ir y hacer este tipo de cosas»¹³.

El jazz y la música de concierto en *A song is born*

La mayoría de los estudiosos que han elogiado *Nace una canción* afirman que su mayor aportación musical son los números de jazz. Desde luego son muy impactantes pero se puede observar una presencia más sutil que atraviesa como un hilo conductor toda la película: la música de concierto. Para trabajar en la creación musical de la película, Goldwyn y Hawks contaron con un grupo de profesionales de contrastada solvencia. En primer lugar, destaca la presencia de Hugo Friedhofer y Emil Newman como compositores de la música original. Este último tuvo un destacado trabajo en Hollywood como director de orquesta en la grabación de partituras dedicadas al cine. En el caso de Friedhofer, estamos ante uno de los mejores orquestadores del cine clásico norteamericano¹⁴.

Junto a ellos, las canciones creadas para la película fueron realizadas por dos experimentados profesionales: el letrista Don Raye y el músico Gene de Paul, que colaboraron juntos en varias películas desde 1940. Citamos en primer lugar *Daddy-O*, pieza que canta Honey Swanson en el *nightclub* cuando Frisbee la descubre. Tiene ya ciertas sonoridades jazzísticas y a lo largo de la película Newman y Friedhofer la asocian al personaje de la cantante.

Sin embargo, *A song is born* resulta más interesante. Por un lado, es la canción que da título a la película y, sobre todo, se escucha en los créditos iniciales. Ahora bien, lo más relevante es que en ella se utiliza de forma evidente una melodía que se va a convertir en la referencia musical más clara y abundante en la película. Se trata de la utilización transformada del tema inicial del segundo movimiento –*Largo*– de la *Sinfonía*

13. MCBRIDE, J. *Hawks según Hawks...*, p. 149.

14. VALLS GORINA, Manuel, PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona, Ultramar, 1990, pp. 106-108.

nº 9, en *Mi menor*, op. 9 «Del nuevo mundo» de Antonin Dvorak (1841-1904). La insistencia de Friedhofer y Emil Newman en este tema no resulta casual. La popularidad de esta melodía de Dvorak hizo que fuera adaptada a posteriori como tema principal de un *negro spiritual* titulado *Going Home*, al que puso letra William Arms Fisher. Con ello, Hawks y los compositores de la película unen los dos mundos/grupos que aparecen en la película: el del jazz –a través de la referencia a una de sus tendencias generadoras: el *negro spiritual*– y el de la música de concierto, con el grupo de los musicólogos y la referencia a Dvorak. Esta importancia justifica la presencia de *Going Home* en la canción que aparece en los créditos iniciales y, por si existieran dudas, en los créditos finales y, en general, a lo largo de todo el filme.

Justamente, en los títulos de crédito iniciales también se puede observar esa convivencia en términos de igualdad. Así, los dibujos que aparecen como fondo de los créditos reflejan instrumentos y, en ellos, alternan los del jazz –clarinete, trombón de varas, vibráfono– con los de la música de concierto –timbales, tuba, violín–. De forma significativa, el último instrumento tanto en los créditos iniciales como en los finales será un instrumento histórico: la cítara. Ello se puede interpretar como una metáfora del triunfo de los musicólogos sobre los gánsters.

Precisamente, existe toda una serie de películas que reflejan el tópico de la relación entre jazz y gánsters, tal y como ha señalado José María García Laborda¹⁵. En este caso no existe ningún tipo de connivencia: los criminales son enemigos de los músicos –tanto *jazzmen* como musicólogos– y, como se verá más adelante, serán derrotados por el poder de la música, más bien de las músicas: de concierto y jazz.

Dentro de este apartado merece una mención especial la figura de Benny Goodman. En primer lugar, hay que mencionar que, con su presencia, el productor Goldwyn se aseguraba el tirón popular del que fue denominado como «rey del *swing*» al menos una década antes del rodaje de *Nace una canción*¹⁶. Además, desde el punto de vista de Hawks no constituye una elección casual: el nombre de Goodman une las dos músicas protagonistas, el jazz evidentemente y la música de concierto –estrenó piezas de autores como Bartók, Copland o Hindemith–. Asimismo,

15. GARCÍA LABORDA, José María. «Fuentes cinematográficas para el estudio de la música de jazz». *La música en los medios audiovisuales*. Matilde Olarte (ed.). Salamanca, Plaza Universitaria, 2005, pp. 124-126.

16. WANG, Richard. «Goodman, Benny». *The New Grove Dictionary of Jazz*. London, Macmillan, 1994, p. 439.

mo, se trata de un caso singular porque Hawks le dio un papel de ficción: personifica a uno de los siete musicólogos y, de hecho, su personaje es uno de los recursos humorísticos de la película. El director cambió su fisonomía habitual para ofrecer una caricatura de «lo sesudo y lo académico» de los musicólogos: a sus típicas gafas de pasta se añadió un ridículo bigote y, sobre todo, un corte de pelo totalmente desfasado.

En el aspecto musical, Goodman también constituye el nexo entre los dos mundos/grupos: por un lado, interpreta música de cámara con sus otros compañeros musicólogos pero, por otro, también conseguirá tocar jazz con el segundo grupo de profesionales. Esta dualidad será el origen de varios chistes. El primero es casi para iniciados: tras el gran descubrimiento que supone la actuación del limpiacristales Buck, el profesor Magenbruch –papel que interpreta Goodman– consigue y lee con gran interés un libro famoso en la época titulado *Jazz, Hot and Hybrid*, escrito por Winthrop Sargeant¹⁷. Ante la emoción de Magenbruch/Goodman por sus descubrimientos con el ritmo caliente –*hot*–, Frisbee le dice que todo eso está muy bien pero que no descuide a Palestrina. De todos modos, el chiste más celebrado en el que participa Goodman se desarrolla cuando Frisbee tiene que efectuar una grabación de *jump* –que se podría definir como un tipo de *swing* muy vivo y animado– con Hampton y Powell, pero necesitan un clarinetista para completar el grupo. La broma comienza cuando Magenbruch se lleva el libro citado para que le sirva de guía y se intensifica cuando les dice que no entiende cómo pueden tocar sin partitura. Hampton le dice que Goodman solía hacerlo y el propio clarinetista en la piel del profesor Magenbruch pregunta: «¿Quién es Benny Goodman?». Si a ello se le añade que Hampton y Powell tocaron con él de forma habitual, el efecto resulta aún más cómico.

Para acabar este apartado se debe citar que Friedhofer y Newman utilizaron, de forma humorística, música de concierto en la banda sonora de *Nace una canción*. Por ejemplo, cuando Frisbee está decidido a expulsar a Honey de la mansión, la vieja criada se prepara para entrar en la sala donde están juntos y echar a la cantante. Este momento de tensión se intensifica con la cita del famoso tema inicial del primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Sin embargo, toda esa tirantez se rompe con la aparición humorística de Frisbee con la cara llena de marcas de pintalabios de Honey y con su intención de expulsar... a la vieja criada.

17. GABBARD, Krin. *Jammin' at the margins. Jazz and the American cinema*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 121.

Aplicaciones didácticas

En general, las aplicaciones didácticas que se van a proponer serían adecuadas para la materia «Historia de la Música» en la titulación «Historia del Arte», puesto que estos alumnos ya contarían al llegar al tema del jazz con unos conocimientos básicos de análisis auditivo y con unos conceptos generales de lenguaje cinematográfico, adquiridos en la asignaturas que abarca la materia «Historia del Cine». Con este bagaje podrían afrontar el análisis audiovisual que se plantea seguidamente. Por otro lado, estas propuestas se podrían adecuar a otros niveles de enseñanza con los ajustes pertinentes.

La primera aplicación didáctica se basa en una escena que aparece prácticamente al comienzo de la película. Se inicia cuando aparecen en la Fundación Musical Totten, dos limpiacristales –los músicos de jazz Buck y Bubbles– que solicitan ayuda para responder a una pregunta sobre música de concierto que se plantea en un concurso radiofónico. Justamente, estos hombres de la calle, de la vida real de la que están apartados los musicólogos, van a introducir, de forma significativa, el jazz en sus vidas. Su consulta demanda una obra en la que aparece una danza africana. El profesor Gerkikoff señala que la respuesta es sencilla: se trata de la *Danza de Anitra* y está incluida en la música incidental para *Peer Gynt* que creó el compositor noruego Edvard Grieg (1843-1907). Frisbee pide al profesor Magenbruch –Benny Goodman– que toque al clarinete el tema principal de la *Danza de Anitra* y, de forma inmediata, Buck transforma al piano el citado tema de Grieg en una melodía de jazz.

En una primera visualización se puede trabajar uno de los principales rasgos melódicos del jazz: la existencia de la melodía como material. Es decir, cualquier melodía preexistente puede ser utilizada, lo que importa es la transformación que sufre ese material¹⁸. En esta primera visualización también se pueden estudiar aspectos claros en la transformación como el cambio en el tempo y en el ritmo. A la vez, en escena aparece uno de los chistes que tiene como protagonista a Goodman: al aumentar la velocidad, Magenbruch no puede seguirle. Evidentemente, es algo que podría hacer perfectamente en la realidad el «rey del *swing*».

En la segunda visualización se puede trabajar sobre el acompañamiento. De hecho, en la escena se observa cómo Buck obtiene, en primer lu-

18. BERENDT, Joachim. *El jazz. Su origen y desarrollo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 294.

gar, los acordes y sobre ellos crea el acompañamiento. En una posterior visualización se puede comentar la complejidad del jazz mostrada a través de un chiste del guión. Cuando concluye el limpiacristales, los musicólogos se asombran de todos los recursos compositivos de la música de concierto que ha incluido la breve transformación: el profesor Elfini afirma que «me recuerda la chacona y la *passacaglia*», Magenbruch señala que «me ha chocado el uso de la doble-triple figuración» y el profesor Oddly indica que «se mueve constantemente entre tónica y subdominante». La respuesta de Buck es cómica pero, a la vez, aprovechable desde el punto de vista didáctico: «¿No me digan que yo he hecho todo eso?». Con todo ello se puede comentar el carácter intuitivo del jazz, su vertiente no académica, etc. En un nivel de análisis más profundo se podría incluso trabajar una comparación de esta escena con alguna audición de una chacona y una *passacaglia*. Dejando aparte las aplicaciones didácticas, esta escena es de gran importancia para la película. En ella, el profesor Frisbee –el etnomusicólogo del grupo– descubre su gran error: no ha incluido el jazz y sus diversos estilos en su sección de la Historia de la Música

Se puede efectuar una segunda aplicación didáctica aprovechando la escena en la que Frisbee realiza un «trabajo de campo»: se dedica a recorrer Nueva York buscando informantes (intérpretes) que le puedan ilustrar en el conocimiento del jazz y sus estilos. Las posibilidades son variadas: en primer lugar, se pueden comparar los fragmentos puramente jazzísticos con una de sus tendencias generadoras, el *negro spiritual* interpretado por The Golden Gate Quartet. Otra posible comparación se origina a través de los distintos tipos de agrupaciones que aparecen. Así, el compacto sonido de la *big band* de Tommy Dorsey es muy diferente al estilo directo del pequeño grupo de Armstrong y Hampton o al *dixieland* del conjunto del pianista Mel Powell.

La tercera aplicación didáctica se basa en una escena en la que Frisbee prepara una grabación sobre el estilo *jump*, en el que son expertos Lionel Hampton y Mel Powell, pero le dicen que les ha fallado el clarinetista. Ante eso, Frisbee les dice que cuentan con el profesor Magenbruch. Los *jazzmen* tratan de disuadirle ante la dificultad que eso le puede suponer a un músico de concierto que lo ignora todo sobre el jazz. El chiste reside en que, como ya se ha señalado, Magenbruch es, en realidad, Benny Goodman, con el que trabajaban a menudo Hampton y Powell.

Tras este prólogo, la escena resulta muy significativa en el contexto de este trabajo. Los musicólogos están haciendo música de cámara y

Frisbee hace levantar a Magenbruch para que toque con los *jazzmen*. De inmediato se produce una reacción significativa de los otros musicólogos: quieren ir también ya que les resulta atractivo el jazz. Por su parte, el profesor toma el manual de Sargeant que ha comprado para poder entender el asunto. Sin el libro, el musicólogo se siente desnudo. También aparece otro elemento interesante y humorístico: tras las presentaciones –y el chiste que se explicaba en el apartado anterior– Magenbruch les pregunta por la partitura y se asombra de que puedan tocar sin ella –la sorpresa causada por el desconocimiento–. Los *jazzmen* le animan y resulta interesante –y cómico– observar cómo Goodman toca inicialmente de una manera muy tosca al seguir al pie de la letra el libro sobre jazz. Sólo cuando se va soltando progresivamente su estilo se va haciendo más jazzístico. Una broma visual que culmina la escena es ver a Benny Goodman simulando que no sabe tocar jazz.

Cuando el grupo empieza a tocar de una forma totalmente jazzística comenzaría la aplicación didáctica. En ella se puede trabajar el desarrollo en colaboración del discurso melódico, con las distintas intervenciones efectuadas mediante los *chorus* improvisatorios y, simultáneamente, el hecho de tocar jazz sin partitura. En una segunda visualización se analizaría la progresiva dificultad de la intervención de Goodman. Finalmente, la escena concluye y todo ha salido bien. Han conseguido tocar jazz juntos, los *jazzmen* se asombran de la progresión de Magenbruch y el pobre musicólogo termina la pieza agotado y se deja caer sobre una silla.

La siguiente aplicación didáctica se produce en una de las escenas más citadas de la película. En ella se aprecian los resultados del trabajo del musicólogo Frisbee al conseguir los registros fonográficos que necesita para su Historia de la Música. En concreto, la escena muestra una grabación en la que Frisbee narra la historia del jazz con los ejemplos en directo interpretados por los músicos ya citados. Aquí podría estar localizada una de las aplicaciones didácticas más evidentes de la película pero, como señala Krin Gabbard¹⁹, esta historia narrada por Frisbee se toma más de una licencia conceptual. La historia comienza con el inicio en África de esta música a partir del tambor y, por extensión, del ritmo. Sin embargo, a continuación se propone una inexistente relación entre los ritmos latinos originados en España y el origen del jazz. La historia vuelve a su cauce lógico al citar a los *negro spirituals* como tendencia

19. GABBARD, K. *Jammin' at the margins...*, pp. 118-120.

originaria del jazz y, para ello, el Golden Gate Quartet vuelve a interpretar una variación sobre *Going Home* que, como ya se ha comentado, a su vez se basa en Dvorak. A continuación, se produce una serie de transformaciones sobre *Going Home*: en primer lugar interviene el personaje interpretado por Virginia Mayo –doblada por la cantante Jeri Sullivan– con acompañamiento de big band, luego la transformación la canta Louis Armstrong con su inconfundible voz y, posteriormente, comienzan una serie de variaciones instrumentales: trombón, trompeta, saxo, clarinete –con Goodman ejerciendo su capacidad gestual de cómico–, vibráfono y, finalmente, concluyen todos con el retorno del tema principal, es decir, *Going Home*.

En definitiva, la utilización didáctica de esta escena como ilustración de la historia del jazz es descartable por las inexactitudes comentadas. Sin embargo, es plausible su aplicación para distinguir la transformación del tema y, por extensión, el concepto de la melodía como material. A eso se le puede añadir el sencillo ejercicio de efectuar la diferenciación tímbrica de dos voces tan diferentes como la de Honey y Armstrong.

La escena anterior enlaza directamente con otra que tiene un contenido más simbólico que didáctico. Tras escuchar la diversión con la que finaliza la grabación de la historia del jazz, los musicólogos se quejan a Honey de que ellos también quieren participar de esa música: le piden que les organice una *jam session*. Sin embargo, reconocen que no saben en qué consiste eso. Ante el esfuerzo que le espera, Honey señala que lo primero es abrir las ventanas, proponiendo un evidente simbolismo: en esa antigua mansión se debe estudiar también la música de la sociedad de ese momento histórico. A continuación, les resume que una *jam session* consiste básicamente en jugar con la melodía. Seguidamente se produce el regreso de los limpiacristales que interrumpen momentáneamente la clase. Honey pregunta a los musicólogos qué música conocen y la respuesta es previsible: Bizet, Beethoven, Bach, etc. En este momento asistimos otra de las inexactitudes de la película ya que los musicólogos aseguran que conocen las óperas pero no estudian sus letras, sólo la música.

Debido a esta última afirmación, Honey decide dar a cada musicólogo y a los limpiacristales un trozo de periódico, de tal manera que cada uno lea, en el momento adecuado, la parte de texto que aleatoriamente le ha tocado. Una vez concluidos los preparativos da comienzo lo que la cantante denomina «*Jam session* para intelectuales» y que consiste en utilizar melodías del ámbito de la música de concierto con la letra de los

periódicos. No consideramos adecuada esta escena para una aplicación didáctica del concepto de *jam session* puesto que la transformación de cada uno de estos temas no es jazzística y el procedimiento de la aplicación de la letra puede resultar confuso para el alumno.

Sin embargo, sí que puede tener una aplicación didáctica para insistir en el concepto de la melodía preexistente como material, aunque insistimos en que la transformación no es precisamente jazzística. En este caso, además, pueden ser temas que se han trabajado previamente en la asignatura de Historia de la Música ya que se trata de melodías muy populares. En primer lugar aparece el tema inicial del cuarteto *Bella figlia dell'amore* de *Rigoletto* de Verdi; después se utiliza el popular fragmento rápido de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini y, tras otras melodías, concluye la escena con el *Coro de gitanos* –o del yunque, como se le denomina posteriormente en el filme– de *Il Trovatore* de Verdi. En definitiva, se puede trabajar con el alumno la comparación entre cada uno de los temas en su estado original y, posteriormente, en la transformación ofrecida en la película. Un aspecto importante en esta aplicación pedagógica lo constituirá el timbre, ya que se utilizan instrumentos del mundo de la orquesta –campanólogo–, del jazz –batería– y de los dos ámbitos –el piano–. Si a eso se le une la presencia de Buck y Bubbles junto a los musicólogos, encontramos otro ejemplo de la unión entre el jazz y la música de concierto.

Por último, esta escena resulta clave para el desenlace de la película puesto que la gran intensidad aplicada al final del *Coro de gitanos* y la resonancia resultante provoca que un gran instrumento de percusión que estaba colocado en un estante en lo alto de la habitación caiga al suelo y esté a punto de impactar sobre la cabeza de Frisbee, que entraba en ese justo momento. Tras el susto inicial, los musicólogos comentan la situación y Elfini hace referencia a la victoria militar obtenida en Jericó gracias al sonido de las trompetas. Tanto la caída de ese gran instrumento como la mención a las murallas de Jericó tendrá una gran repercusión en el filme, tal y como se describe seguidamente.

La escena final de la película enlaza directamente con la «*Jam session* para intelectuales» y, a la vez, resalta el poder de la música, verdadera protagonista de *A song is born*. En realidad, podría estar comentada en el apartado anterior ya que es el ejemplo máximo de colaboración entre el jazz y la música de concierto para conseguir los fines deseados.

El prólogo de esta escena final comienza con Joe y Benny –los gánsters de Crow– reteniendo por la fuerza de sus armas a los siete musicó-

logos y a los *jazzmen*. En esta situación, vuelven a entrar los limpiacristales –se puede observar que sus apariciones resultan cruciales a lo largo del filme–. La nueva pregunta del concurso que plantean a los profesores tiene como solución precisamente las trompetas que sirvieron para derribar las murallas de Jericó. Este ejemplo le recuerda a Frisbee lo sucedido en la escena que se comentó antes. El protagonista masculino trata de repetir la situación y derribar a Joe, el ganster que les apunta con una pistola y que está justo debajo del pesado instrumento de percusión oriental que antes ya había caído a causa de la vibraciones producidas por el enorme volumen sonoro alcanzado en la «*Jam session* para intelectuales». En definitiva, el objetivo es reproducir esa gran sonoridad.

Para transmitir esta idea a los musicólogos y a los *jazzmen* sin que los hombres de Crow se percaten de ello, Frisbee pide a los Golden Gate Quartet que les entretengan con un *negro spiritual* que hace referencia a esa victoria conseguida mediante la música, que se narra en el Antiguo Testamento. El título es suficientemente significativo: *Joshua fit the battle of Jericho*. En cuanto se ha transmitido la consigna para derribar a Joe con el instrumento, Frisbee completa el plan indicando a algunos musicólogos y *jazzmen* –de nuevo la idea de la unión del jazz y la música de concierto– que en cuanto caiga el primer gánster derriben al segundo estirando una alfombra que sirve de base al taburete de un piano sobre el que está apoyado Benny.

La música comienza con una pieza de concierto: el ya citado *Coro de gitanos* de *Il Trovatore* de Verdi. La elección no es casual por parte de Friedhofer y Newman: se trata de una pieza muy rítmica y con gran presencia de la percusión –el famoso yunque–. Además, ha sonado antes en la «*Jam session* para intelectuales», causando la caída del instrumento y justificando esta última escena. Lo interesante es que no sólo tocan esta música los personajes cercanos al ámbito de la música de concierto –los musicólogos–, sino que también colaboran los *jazzmen* haciendo sonar especialmente los instrumentos de viento. Puesto que no se consigue el efecto deseado y los gánsters se aburren, Frisbee cambia de música y se pasa al jazz. En este caso, se interpreta la pieza *Flying Home* con un *crescendo* progresivo para conseguir la definitiva caída. Resulta sugestivo que los musicólogos y las personas relacionadas con ellos –la directora de la Fundación Totten y su abogado– participan de este número musical tocando la percusión y, sobre todo, con su propia voz. De entre todos ellos, sobresale la trompeta de Armstrong que une su gran potencia a unos agudos especialmente penetrantes. Por fin se consigue

que caiga el instrumento en un clímax sonoro alcanzado al colaborar un musicólogo –Frisbee– y un *jazzman* –Hampton– aporreando juntos un timbal.

Además, el gran volumen provocado impide la boda entre Honey y Crow, matrimonio al que la cantante se ve obligada ante la amenaza del criminal de matar a Frisbee. La boda se ralentiza –y finalmente no se llega a producir– debido a que el guión tiene el acierto humorístico de proponer a un juez de paz sordo. Otro detalle cómico se produce cuando el gánster Benny intenta recuperarse de su caída provocada con la alfombra. No lo consigue al quedar fuera de combate por un golpe de pandeleta –de nuevo un instrumento musical– propinado por la hasta entonces remilgada señorita Totten. Una vez controlados los hombres de Crow y el propio jefe, Frisbee decide enfrentarse a él sin armas. Aunque inicialmente recibe un puñetazo del bandido, el musicólogo se recupera y comienza a golpear a Tony siguiendo el ritmo binario que marca el *Coro de gitanos* de *Il Trovatore* tocado por... los instrumentos de viento de los *jazzmen*.

En definitiva, la unión del jazz y de la música de concierto consigue vencer a los personajes negativos. El poder de la música queda demostrado a través de los ejemplos anteriores, que se van acumulando en la escena final tal y como se ha ido comentando. La aplicación didáctica de esta escena consistiría en establecer diferencias entre las tres piezas citadas: el *negro spiritual*, la transformación del coro de *Il Trovatore* y, para concluir, *Flying Home*. En esta comparación se prestaría una especial atención a la dinámica, ya que su incremento es el que causará la caída del instrumento que provocará la derrota de los hombres de Crow.

La imagen de la musicología en *A song is born*

Teniendo en cuenta el contexto en el que se presenta este trabajo, será interesante efectuar una breve reflexión sobre la imagen del musicólogo que se ofrece en *A song is born*. El primer paso es relativizar adecuadamente este comentario ya que hablamos de la imagen que ofrece una película de 1948, realizada en un contexto académico y profesional diferente al español. Ahora bien, establecida esta premisa inicial podemos citar aspectos como la iconografía de estos profesionales de la investigación musical. Por un lado tendríamos el vestuario: frente a los antiguos trajes que visten los musicólogos tenemos la indumentaria que visten

los *jazzmen*, plenamente a la moda del momento. Incluso el aspecto físico de los actores ha sido tratado «a la antigua». Recordemos en este momento la caracterización de Benny Goodman a la que se hacía referencia en la primera parte de este trabajo.

De hecho, la imagen del musicólogo Gerkikoff merece un comentario especial. Al comienzo de la película se produce la primera pregunta de los limpiacristales y la respuesta a dicha consulta es la *Danza de Anitra* de *Peer Gynt* pero, en lugar de contestar directamente, Frisbee se la transmite directamente al especialista Gerkikoff. Éste recalca que es una cuestión sencilla: se trata del fragmento citado, creado por Grieg. Al analizar con un poco de detalle esta secuencia observamos que Hawks ha elegido y caracterizado a un actor –Felix Bressart– de tal manera que Gerkikoff tiene un aspecto muy similar a Edvard Grieg.

Otro elemento interesante es que la película ofrece una imagen de los musicólogos como investigadores y, a la vez, como intérpretes. Al menos aparecen dos veces tocando música de cámara y, además, las respuestas que ofrecen a los limpiacristales las efectúan con ejemplos interpretados por ellos. Asimismo, participan de forma activa en varias «actividades jazzísticas» como la «*Jam session* para intelectuales» o la gran escena final. De nuevo hay que referirse a la figura de Benny Goodman como ejemplo de este musicólogo-intérprete que es capaz de participar de la música de concierto y de la práctica del jazz.

Cuando los siete musicólogos están juntos y relajados antes de la boda prevista entre Honey y Frisbee se comportan como los grupos de profesionales de las películas de Hawks: muestran su satisfacción cantando²⁰. En el caso de esta película, la canción interpretada presenta una connotación profesional: se trata, como era previsible, del *Gaudeamus igitur*, el himno académico por antonomasia.

Otro rasgo a comentar es la dedicación absoluta a su trabajo por parte de los musicólogos. Además del hecho físico de estar encerrados en una mansión gótica –otra imagen del pasado–, los investigadores a través de Frisbee –el más joven y, especialmente, el líder– aplican esta dedicación profesional al resto de los aspectos de su vida. Sobre todo, cuando esos elementos de desarrollo personal se desequilibren de forma súbita con la entrada de la cantante Honey Swanson en sus vidas. Ello causa una serie de situaciones cómicas que los guionistas aprovechan en la relación Honey-Frisbee. Como ejemplo se puede citar la escena de la

20. PERALES, F. *Howard Hawks...*, p. 71.

declaración de amor por parte del joven musicólogo. Le dice a la cantante que, hasta su aparición, su vida había sido «un tema sin orquestar» y aprovecha para señalar que antes de conocerla sólo se conmovía al escuchar a Heifetz o Toscanini. El profesor se presenta como una especie de bicho raro, un niño prodigio que sólo sabía hablar de aspectos musicales y que tenía el corazón dormido, hasta que Honey lo despierta. Siguiendo con la escena, no debe extrañar que las palabras de amor que Frisbee graba en el pequeño anillo de compromiso pertenezcan al libreto de una ópera. Otro ejemplo significativo se produce al final de la película, cuando los músicos –profesores y *jazzmen*– han vencido a los gánsters. Honey y Frisbee se abrazan pero la cantante expresa su temor ante el futuro de la pareja debido a sus personalidades tan diferentes. Ante ello, los otros musicólogos aportan argumentos que permiten pensar en un horizonte de felicidad. Como era de esperar, esas razones son de tipo musical: argumentos de óperas, las leyes de la armonía y el contrapunto, etc.

Se debe recordar en este punto que esa «obsesión» por aplicar a cualquier situación una mentalidad «profesional y analítica» se evidenciaba en la escena comentada como primera aplicación didáctica. Tras la transformación jazzística del tema de Grieg por parte del pianista Buck, los musicólogos se lanzan a analizar la pieza desde criterios de la música de concierto sin saber muy bien cuál es el tipo de música que tienen ante ellos.

En este último apartado puede tener interés analizar en la película la presencia de la música popular urbana en el contexto académico. El punto de partida del filme es la desconexión entre la investigación musical que se efectúa en la Fundación Musical Totten y la música del momento. Tras la transformación del tema de Grieg en una melodía jazzística por parte del limpiacristales Buck, Frisbee cae en la cuenta del error que supone para un especialista en música popular desconocer los estilos que se están desarrollando fuera de las paredes de su mansión en los nueve años que llevan redactando su Historia Universal de la Música. Las palabras que transmite a sus compañeros musicólogos son muy claras: «señores, durante el tiempo que hemos permanecido aquí la música ha cambiado». Inicialmente, la reacción de sus compañeros es de desconcierto pero después le dan la razón. No deja de ser ilustrativo que todos quieren salir con él al exterior para efectuar el «trabajo de campo» pero a la vez les provoca un poco de miedo. De hecho, uno de ellos le pregunta a Frisbee si no está asustado.

Un elemento a destacar en este sentido es que la Historia que están redactando los siete musicólogos sí que incluye el estudio de la música popular, incluso la de origen no occidental. Uno de los gags más recordados del filme es la recreación de un canto nupcial polinesio, en el que Frisbee interpreta al apasionado nativo, la mojigata señorita Totten a la doncella de Samoa que va a casarse y los veteranos musicólogos a los percusionistas de esa zona de Polinesia. En esta dirección, se debe añadir que en la película se presenta como una novedad tecnológica el hecho de que esta Historia de la Música vaya a estar acompañada por grabaciones. Este hecho, por cierto, es el que justifica la presencia de los músicos de jazz para grabar los ejemplos de esta música popular urbana.

Sin embargo, existe una situación que explica ese aislamiento de la música cotidiana, de los estilos urbanos que les rodean: los musicólogos no tienen radio. La ausencia del principal medio de comunicación para la difusión de las músicas populares urbanas en esa época justifica de forma acertada esa situación de aislamiento. Si a lo anterior le añadimos aspectos ya citados como la indumentaria, los decorados o la iluminación –de hecho, la cantante Honey insiste en abrir las ventanas en varias ocasiones a lo largo de la película– tendremos una imagen clara de ese mundo cerrado en el que viven los profesores y del que progresivamente van a salir gracias a la irrupción de la mujer –tema típico en Hawks– y del estilo jazzístico que desconocían y que estaba triunfando a su alrededor.

Un último elemento a destacar lo constituye la influencia de esta película en un filme muy posterior. Se trata de la comedia *¿Qué me pasa, doctor?* (*What's Up, Doc*) dirigida en 1972 por Peter Bogdanovich, uno de los mayores estudiosos y admiradores de Howard Hawks. No es casualidad que el argumento de la película muestre a una mujer de gran iniciativa –interpretada por Barbra Streisand– que irrumpe en la vida de un tímido y apocado investigador –papel que Ryan O’Neal basa en Cary Grant–. Ya en las primeras escenas se puede comprobar que el Doctor Howard Bannister es un musicólogo que investiga las habilidades musicales del hombre prehistórico. Con ello, Bogdanovich aborda uno de los temas más significativos de su maestro y, a la vez, efectúa una clara referencia a *Nace una canción*.

La breve reflexión final se limita más bien a plantear una propuesta. En los últimos años el estudio de la música popular urbana por parte de la musicología española ha aumentado y se imparte como materia en

diversas universidades españolas. De hecho, si tomamos como punto de partida el artículo de Silvia Martínez en el año 1997 en el que llamaba la atención sobre la necesidad de este tipo de estudios²¹ se observa un interés creciente. Sin embargo, al efectuar una lectura de los índices de las revistas especializadas en musicología de nuestro ámbito, podremos observar que la presencia de trabajos sobre música popular urbana es minoritaria. En resumen, todavía queda camino por recorrer. Quizá deberíamos tomar ejemplo de una de las imágenes comentadas de *A song is born* y abrir aún más las ventanas.

21. MARTÍNEZ, Silvia. «La música popular del siglo XX. Un reto para la musicología española». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 937-943.