

# La música en el cine (Michel Chion)....apuntes

## Parte I.- Los Albores del Cine

### 1.- Introducción:

Los primeros filmes eran cortos, de hasta 20 minutos de duración (el largometraje no aparece hasta la segunda década del siglo XX). No eran del tipo narrativo al que estamos acostumbrados hoy, sino de tipo secuencial: podían ser distintas clases de postales animadas, actualidades reconstituidas (coronación de algún rey, combates de boxeo populares, etc.), trucos de magia basándose en las técnicas del cine, etc. De hecho, cuando se torna lineal, suele ser producto de la unión de fragmentos de identidad autónoma. Era un género de tipo popular.

No existían salas especialmente diseñadas para la proyección, así que normalmente se adaptaron salas de teatro para tal efecto. Las orquestas (que se encontraban en salas destinadas a la gente de clase alta, los palacios-cine o los teatros-cine, - en EE.UU, más de 500) y los pequeños grupos instrumentales y solistas (quienes trabajaban en salas más populares), todos pertenecientes por contrato a estas salas, pasaron así a participar de la naciente industria del cine. Las orquestaciones más utilizadas eran el piano (que lo tocaba el mismo pianista local que tocaba en la misa del domingo), el órgano (el órgano Wurlitzer, en EE.UU., incluía un juego de efectos de ruido), la orquesta de cámara y la gran orquesta.

Es una época de alta popularidad de la canción. La gente podía escucharlas en todas partes (en café-concerts, en la misma calle, etc.), y podía comprarlas en *sheets* (hojas que incluían el texto, la melodía y a veces algún acompañamiento armónico, normalmente piano). Como al principio el concepto de cine como tal no existía, se cantaba en las puertas de los teatros para atraer al público. Inclusive algunas veces el mismo film servía para promocionar una canción, o se presentaba en lugares en donde se hacía música.

Por otro lado, ya en 1895 Demeny había creado el Phonoscope (fonófono) y Edison el Kinetófono, ambas técnicas de sincronización registro - imagen, pero estas no se desarrollaron excesivamente debido a que:

No existía una sincronización exacta entre película (soporte perforado) y sonido (cilindro o disco).

La reproducción de los sonidos era mediocre; esto se agudizaba en los timbres instrumentales.

No existía amplificación eléctrica; sólo existía la de tipo mecánica, de muy bajo volumen

Por otro lado, la mano de obra musical era barata y de alta disponibilidad.

Obviamente, el terreno era propicio para el desarrollo de una música cinematográfica en vivo (y de sincronización en gran parte aleatoria).

## 2.- Primeras funcionalidades de la música en el cine:

La música que se tocaba en vivo en la sala, la que acompañaba a los primeros filmes, recibía el nombre de música de foso. En general, se buscaba con esta música "reflejar el clima de la escena en el espíritu de quien la escucha y estimular de manera más fácil e intensamente en el espectador las emociones cambiantes de la historia en imágenes". Era de factura comercial, pues también tenía el rol de promocionar el film. Además, cumplía el papel de tapar la influencia de distractores sonoros en la apreciación del film (por ejemplo, el ruido del proyector, los ruidos exteriores, las conversaciones del público, etc.).

Por último, existía, gracias a la música de foso, la gran ventaja de romper con la temporalidad cotidiana, aclarándose como independiente el tiempo de representación cinematográfico.

En cuanto a la musicalización misma, cada país se amolda a sus tradiciones de espectáculo preexistentes. Por ejemplo, en Italia se realizó una música de foso de mucha actividad a través del film (tradición operística), sin embargo en Francia las inclusiones musicales eran muy breves o simplemente no existían (tradición del teatro francés). En Japón se combinaba la música con un comentario (en ocasiones casi un doblaje en directo) hecho por un narrador-actor.

La música "de foso" era, al igual que el propio film, de forma secuencial (ejemplos de música habitual de la época son las suites, la música de circo, la de los music halls y las revistas, etc.), y tenía la responsabilidad de ser el hilo conductor.

Las composiciones que servían para la música de foso provenían de tres fuentes:

Se utilizaban fragmentos de obras preexistentes arreglados para la ocasión; también se incluían las canciones de moda (esto último sólo hasta la segunda década del siglo, década en que se estipulan las leyes de derechos de autores para obras musicales). Los directores e intérpretes reconstituían verdaderas suites de distintos fragmentos de obras de Beethoven, Mozart, Brahms, etc., a los que se sumaban tangos, ragtimes y baladas, todas piezas de éxito y conocimiento del público. Esto normalmente constituía un repertorio fijo para cada intérprete o grupo orquestal, lo cual traía muchas ventajas (menos ensayo, mayor empaste, etc.).

Con la instauración de las leyes de derechos autorales, se empezaron a utilizar en EE.UU. las *Cue Sheets* (folletos estándares de acompañamiento musical). Cada sala tenía su propia biblioteca de Cue Sheets. Estas se titulaban en categorías como las siguientes:

*Temas relativos al amor // Atmósferas solemnes // Atmósferas exóticas // Atmósferas graciosas // Comedia // Naturaleza // Batallas // Inminencia de tragedia // Consecuencias de una tragedia // Personajes jóvenes // Personajes malos // Personajes viejos // Muerte // Música neutra // Luz ...etc*

Las **Cue Sheets** aliviaban el trabajo de los músicos (podían hacer su propio orden de fragmentos musicales de acuerdo a las secuencias del film; incluso había

películas que traían estipuladas qué tipo de **Cue Sheets** utilizar para qué escena) como así también el del proyector (pues estas hojas indicaban duración y clima general).

También se realizaba la creación de música original para películas, pero era sin duda la alternativa menos corriente (del 1% al 5%). Era normalmente para orquesta. No era rentable, pues había que pagar al compositor y a los músicos - por ensayar repertorio nuevo -, y en la mayoría de los primeros casos, se trataba de una copia de todo lo anteriormente señalado. Además, el hecho de tratarse de una composición nueva por película - también para los músicos - implicaba que el nivel de interpretación de la orquesta no iba a ser el óptimo. Pese a todo, algunos compositores destacados se dedican, durante la década de los años 20, a hacer música original para películas, música que se tocaba excepcionalmente en público (este problema se solucionará posteriormente con la invención de la sincronización cinematográfica audiovisual).

La siguiente tabla ilustra algunos títulos de películas que contaban con banda sonora original :

Dur.	Director	Título	Compositor	Año
C.M.	René Clair	Entr 'acte	Erik Satie	1924
C.M.	Hans Richter	Vormittagspuk (fantasmas matutinos)	Paul Hindemith	1928
L.M.	Mardel L'Herbier	L' Inhumaine	Darius Milhaud	1925
L.M	A. Feinzimmer	Lieutenant Kijé	Prokofiev	1932
L.M.	Kozintzev - Trauberg	La Nouvelle Babylone	Edmund Meisel	1929
L.M.	Eisenstein	El Acorazado Potemkin	Shostakovitch	1925

La música para películas de esta época era, desde el punto de vista estilístico, un verdadero crisol estético, pues coexistían la música popular con la música docta . Esta coexistencia se supeditaba a la fluctuación del gusto popular, la evolución del cine y, por supuesto, las leyes de derechos autorales. Fue tan fuerte esta tradición que uno de los primeros largometrajes parcialmente hablado, *"The Jazz Singer"*, incluía música de Tchaikovsky y Laló en alternancia con canciones de jazz y fragmentos musicales de autores desconocidos. Además, cabe destacar que estamos en una época de propagación de la música popular (con la radio) y de evolución de la música docta hacia la popular (Grupo de los Seis).

Era usual en los tiempos del cine mudo que instrumentistas especializados tocaran música en las filmaciones, o, en el caso de las pequeñas comedias, que existiera un fonógrafo para reproducir fragmentos musicales seleccionados. Esto ayudaba a crear la atmósfera deseada, favorecía la concentración del equipo y ayudaba a guiar gestualmente la expresión de los actores. Para estos casos, tanto los realizadores como los actores tenían sus músicas predilectas. Inclusive la música podía sugerir movimientos de cámara, ritmos de montaje, etc., en una iniciativa de traducir visualmente la música.

Era también corriente integrar en el escenario una secuencia de cantantes o músicos, confirmando el carácter musical del film, y "tendiendo una mano" al acompañamiento en el foso. Son pocas las películas que no incluyen alguna escena de baile popular, ballet, fiesta, café-concert, revista musical, concierto, número de circo, canciones, etc.

Siempre se hacía suponer la presencia de la música en la pantalla (diégesis). Sin embargo, la música de foso no doblaba directamente la imagen, sino que transcribía a su color tonal la cita visual. Esto provocaba una evocación de la imagen y contribuyó en gran medida a consagrar lo que hoy se conoce como la magia del cine mudo. No hay que olvidar que la transcripción era una costumbre de la época (ej.: casi en todo el repertorio pianístico de Debussy se encuentran planos de citas a fanfarrias, campanadas, flautas, etc.).

### **3.- La sincronización cinematográfica audiovisual :**

La palabra sincronización viene de la preposición griega *syn* que significa con, junto. El sincronismo audiovisual obligó al cine a establecer la velocidad de registro y de lectura de sus imágenes, transformándose de un arte cinematográfico (movimientos fijos) a un arte cronográfico (tiempos fijos). Esto tiene por consecuencia el nacimiento de los valores temporales absolutos y, en síntesis, del cine con velocidad estabilizada y con registro sonoro amplificado y sincronizado. Las causas materiales de esta evolución se encuentran en la invención de la amplificación eléctrica, y la continua mejora de los procedimientos de registro sonoro. El siguiente listado especifica los procedimientos más conocidos de la época:

***Sound on Disc*** (Utilizado por la Warner para largometrajes, aunque rápidamente dejado de lado por su incomodidad)

***Sound on Film*** (Inventada por el norteamericano Lee de Forrest; inscribe el sonido sobre una cinta perforada, permitiendo fácilmente su montaje)

***Fox Case System*** (Inventado por William Fox, una variación del Sound on Film)

***Vitaphone*** (Se empieza a utilizar en 1926, y marca según William H. Hays, presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, "... una nueva era en la música y en el cine" . El sistema reposaba sobre la amplificación eléctrica de discos, leído en platinas eléctricamente sincronizadas tanto por la cámara como por el proyector. Estuvo destinada a ganar para el cine un público burgués, y sus principales funciones fueron la de registrar y reproducir música de acompañamiento para filmes, y desarrollar la música en sí misma, como evento cultural, naciendo así por primera vez el concepto de público virtual.

Para nuestra audiovisión actual, existen grandes problemas de sincronización y de procedencia del punto de escucha en estos procedimientos; sin embargo, dado lo no evidente de estos recursos en aquella época, estos problemas aparentemente no eran percibidos. Aún así, compositores como Milhaud criticaban la reproducción mediocre de los sonidos en las salas de cine.

- La música tuvo que redefinir su rol en el cine, no solo porque ahora estaba presente de una sola forma concreta y registrada, sino también porque debió

renegociar su lugar con los diálogos y los ruidos, que ahora tenían la posibilidad de escucharse realmente. Se reservó la audición musical a secuencias justificadas visualmente y a los puntuales esfuerzos de transportar a un espacio cinematográfico formas de teatro musical como la opereta y la ópera cómica.

- El paso del cine mudo a un cine de sincronización audiovisual no fue instantáneo. La transformación fue tan rápida como la situación política - económica - geográfica de cada país lo permitió. En EE.UU. ocurrió definitivamente la transformación más rápida (sin embargo, en las salas grandes se siguió tocando con orquesta). Por otro lado, películas como "**The Jazz Singer**" son una combinación de fragmentos, cantos sincronizados y breves momentos hablados.

-Algunos elementos de fusión en la película "**The Jazz Singer**" :

*Jackie Rabinowitz (el protagonista), niño, canta jazz en un café. Se escucha. Llega un vecino de sus padres al lugar, y al verlo lo lleva de una oreja a la casa. El canto se interrumpe y empieza una música de foso para orquesta muy seria, mientras la imagen muestra al pianista que sigue tocando jazz.*

*El padre de Jackie canta en la sinagoga (sincrónicamente). Escena siguiente: apartamento de la familia, mientras se sigue escuchando el canto. Jackie toma una foto de sus padres.*

*En Londres, años más tarde, Jackie canta con éxito en un restaurante. Luego se sienta a conversar con una cliente (su futura novia). No se escucha el diálogo, pero sí música del lugar y aplausos.*

*Rabinowitz padre le enseña a un joven un himno religioso. Se ve al joven cantar, pero es la orquesta la que evoca su canto.*

*Jackie va a la sinagoga, y al escuchar al cantor, por unos segundos escucha (y se escucha, por lo tanto, se evoca) la voz de su padre cantando sincrónicamente.*

*En un teatro, Jackie conversa con su novia; en 2° plano se ve una especie de coreografía del tipo "can-can". Se escucha una música de foso (vals romántico, de acuerdo con el encuentro) que no tiene nada que ver en tempo ni en ritmo con lo que bailan las chicas.*

-Por problemas técnicos y de montaje, durante 1930-1931 se incluirá música de fondo bajo diálogos.

En 1932 se adopta en EE.UU. la técnica de tres pistas de grabación, lo que arrojó como ventaja poder separar música, ruidos y textos, y, por ende, posibilitó las traducciones a distintos idiomas. El film "**King Kong**" de 1933, es un fiel reflejo de esta época, y presenta una síntesis entre el dramatismo del cine mudo y el naturalismo parlante.

Cabe señalar que, pese a que en varios casos se recurrió a una fórmula mixta orquesta de sala - música registrada y sincronizada, los avances tecnológicos significaron a la larga un gran "paro" musical, paro general de los músicos de sala (cerca de 25.000 músicos fueron despedidos solo en EEUU) que aumentará con la inclusión del play-back. Los músicos solo fueron requeridos para registros aislados.

## - Elementos estilísticos nuevos

1) Entre fines de la década de los veinte y comienzos de la de los treinta hubo un gran auge de filmes de cantantes; esto casualmente coincide con un intenso crecimiento discográfico y radiofónico. Los guiones comúnmente hablaban de un tipo normal con talento vocal escondido, y usualmente se produce con este personaje un viaje por la escala social (¿sueño americano?). Esta tradición se prolongará hasta mediados de los sesenta.

## 2) El ruido organizado, la melodía de ruidos y las *Silly Symphonies* :

En EE.UU., y adelantándose al nacimiento de la música concreta, surgen muchas películas que utilizan ritmos hechos con ruidos como expresión de "ritmos modernos". Inclusive se utilizan metáforas como "Sinfonía de ciudad", "Orquesta de la naturaleza", etc. Por otro lado, en Europa, se trabaja, de manera más sofisticada e intelectual, el concepto de "Melodía del mundo", el cual daba un orden rítmico-melódico a una secuencia de ruidos. Por último, los dibujos animados jugaron en la época un rol importante desde este punto de vista, pues virtualmente todo podía transformarse en un instrumento musical, los parámetros musicales se podían aplicar a no importaba qué objeto sonoro. Es el tiempo de las *Silly Symphonies*, y muchas de ellas ilustran el conflicto entre el jazz y la música clásica, como por ejemplo en la "Guerra de las músicas" (una especie de adaptación entre un Romeo-saxo y una Julieta-arpa, que termina, después de un intrincado y musical combate, con la paz entre los reinos del jazz y de la música clásica). A continuación, una tabla ilustrativa, que incluye además el ejemplo de "*Rainman*", como un caso de uso de estas técnicas en la actualidad:

Director (...y actores)	Film	Año	Comentarios
R. Mamoulian (con M. Chevalier)	Love me tonight		<b>RUIDO ORGANIZADO</b> Los ruidos de París (madrugada) se organizan rítmicamente ; Chevalier canta.
Mark Sanorich (con Fred Astaire)	Shall we dance	1937	<b>RUIDO ORGANIZADO</b> En el número "Slap the bass" ruidos organizados de la máquina de un barco a vapor
Carence Badger	The hot heiress	1931	<b>RUIDO ORGANIZADO</b> Golpes a metales de un edificio en construcción, organizados rítmicamente; el protagonista canta.
Fritz Lang	El testamento del Dr. Mabuse	1932	<b>RUIDO ORGANIZADO</b> De la música de orquesta se llega gradualmente a ruidos.
Barry Levinson	Rainman	1988	<b>RUIDO ORGANIZADO</b> Puerta, golpes metálicos rápidos, agudos y de tempo constante, se autonomizan y forman base de un tema rock.
Julien Duvivier	Allô Berlin, Ici Paris	1930	<b>MELODÍA DE RUIDOS</b> Teléfonos y otros timbres con alturas definidas, crean una melodía tonal; la imita la orquesta, mientras se ve un montaje delirante de manos descolgando teléfonos ; Termina con un montaje de personas de distintas nacionalidades (tipificadas por sus caras, ropas, adornos) diciendo "aló" , cada uno en su idioma.
Ub Iwerks - Les Clark	Skeleton Dance	1929	<b>SILLY SIMPHONIES</b> Los esqueletos, tocando sus propios huesos, interpretan la "Marche de Lutins" de Grieg
	The Birthday Party	1930	<b>SILLY SIMPHONIES</b> Un Xilófono cobra vida y produce música solo