

Música e imagen en movimiento:
***Motion Picture Moods* y la memoria del cine mudo chileno**

Juan Pablo González
Instituto de Historia
P. Universidad Católica de Chile

El cine o biógrafo y su “representación gráfica de la vida” fue central en el desarrollo de la concepción moderna de la cultura de masas, inaugurando modos de producción, difusión y consumo que serán gravitantes para entender el siglo XX y su mediación de la performance. Durante la década de 1920 Chile fue una *potencia* en materia de producción de cine mudo en América Latina, con dos polos de desarrollo regional – Punta Arenas y Antofagasta– que, junto con Santiago y Valparaíso, produjeron 82 largometrajes argumentales. Esta producción, junto a la gran cantidad de cortos noticiosos y documentales y la importación de películas norteamericanas y europeas, activó la relación entre música e imagen en movimiento mediante el desarrollo de lenguajes y prácticas artísticas y sociales locales pero informadas internacionalmente.

El cine encontró su lugar en el ámbito de la diversión pública de comienzos del siglo XX con relativa rapidez, compartiendo espacios con los espectáculos teatrales, y las industrias de la partitura, del disco y de la radio, medios que serán aliados en la afirmación de un nuevo tipo de consumo cultural. Diversos intentos fueron realizados para dotar de sonido y música en forma mecánica a las películas mudas, sincronizándolas con discos, por ejemplo. Además, como veremos más adelante, la industria de la partitura será muy beneficiada por las necesidades de este nuevo género.

Esta nueva forma de consumo cultural para personas de ambos sexos y de toda condición social, se manifestó también en la aparición de publicaciones interesadas en el fenómeno cinematográfico. En Chile, inicialmente, se trataba de artículos de revistas de actualidad, como *Sucesos*, *Pacífico Magazine* y *Zig-Zag*, para luego dar paso a publicaciones consagradas a la nueva expresión creativa, como sucede con el semanario *El Cinematógrafo*, que comenzó a circular en 1909 en Punta Arenas; *Cinema Magazin* semanario ilustrado de 1913; o *Cine Gaceta* de 1915, ambas de Santiago, por mencionar los ejemplos más tempranos ¹.

¹ En mayo de 1918 se suma a estas publicaciones *La semana cinematográfica*, en marzo de 1919 la página de cine de *Las Últimas Noticias*, mientras que en ciudades como Caldera y Copiapó circulaban semanarios dedicados al cine en los años 1922 y 1923, agregándose en 1926 el semanario *Cine Social* de Punta Arenas. Ver Rinke, 2002: 59; y Mouesca y Orellana, 1998.

La breve duración de las primeras “vistas biográficas”, impedía que el cine fuera un espectáculo autónomo, debiendo integrarse a eventos mayores. De este modo, para presentar el nuevo segmento del espectáculo, bastaba colgar un lienzo en el escenario y proyectar cine, de acuerdo a la lógica de las variedades, pues todavía no se hablaba de Séptimo Arte. Las exhibiciones cinematográficas, entonces, podían compartir espacios con cantantes, actores y magos.

Al ser concebido como parte de los espectáculos escénicos y de variedades, el cine se ligaba naturalmente a la música, además hasta la aparición del cine sonoro en 1927, resultaba más efectivo utilizar música en vivo, en especial el repertorio de las propias orquestas de vaudeville que tocaban en los teatros donde eran exhibidos los primeros cortos (Anderson, 1987: 258–259). De este modo, no será extraño que el guionista francés Jean-Claude Carrière se refiera a este invento de la civilización burguesa, como el producto “de un histórico encuentro entre el teatro, el Music-Hall, la pintura, la fotografía y toda una serie de descubrimientos técnicos” (Carrière, 1997: 12).

Para el público de comienzos del XX, era normal la presencia de pianistas y orquestas en el teatro, como sucedía con la ópera, la opereta, la zarzuela, el vaudeville, la revista musical y las variedades e incluso las propias obras de teatro, que incluían música incidental y en los entreactos. En la primera época del cine, la presencia de la música también contribuía a cubrir el molesto ruido de la máquina proyectora, ubicada en medio de la sala. Esta necesidad ya había surgido con el ruido de las aparatosas maquinarias escenográficas de la ópera barroca, que era cubierto por música. Pero por sobre todo, la práctica musical en vivo era la mejor manera de “humanizar” la imagen bidimensional, monocroma y silenciosa del cine en sus comienzos (Cooke, 2002).

El cine obligaba al público a adquirir un nuevo tipo de lenguaje, a ordenar las partes de un relato según una lógica diferente a lo acostumbrado en la narrativa de todo tipo. Sólo se parecía a la experiencia del teatro barroco, muy diferente al naturalismo y al realismo imperantes a fines del siglo XIX. Los cambios de plano, los acercamientos y la fuerte expresión fisonómica que caracterizaron al primer cine argumental, necesitaron de un cierto tiempo para imponerse como nuevos códigos. En la primera fase de la aventura cinematográfica, la presencia de la música fue un factor importante de apoyo y continuidad, que facilitó la transición a un escenario expresivo enteramente nuevo ².

² Carrière señala que “el lenguaje verdaderamente renovador empezó con el *découpage* en planos sucesivos y con el montaje. Con esta relación invisible entre un plano y otro [...] que hizo nacer –a medida que se

Haciendo música en el cine

Entre 1894 y 1929 una variedad de instrumentos eran utilizados para acompañar cine mudo, cubriendo un rango que iba desde el piano o el órgano sólo, pasando por un violín y una batería hasta llegar a orquestas de 22 a 70 músicos, como ocurría en los grandes teatros de Nueva York. De este modo, la audiencia también asistía al cine a escuchar música, sin importar la calidad de la película, costumbre reforzada por la presencia de músicos notables en las salas de cine mudo, como Ernesto Nazareth y Ary Barroso en Río de Janeiro, Eliseo Grenet y Bola de Nieve en La Habana o Agustín Lara en México.

Además, debido al problema de cesantía que el cine sonoro produjo entre los cientos de músicos clásicos y populares que tocaban en las funciones de cine mudo, en Chile los músicos propusieron tres medidas que fueron implementadas por el gobierno de la época. La primera fue que se incluyeran orquestas en las sesiones de cine para amenizar los entreactos, lo que se mantuvo hasta fines de los años treinta. La segunda que el cine sonoro se combinara con espectáculos en vivo, algo que ocurrió hasta comienzos de la década de 1960. La tercera es que las películas sonoras pagaran más impuestos, tal como estaba ocurriendo en Argentina, lo que se mantuvo en el país hasta fines de los años setenta, permitiendo crear y financiar la Orquesta Sinfónica de Chile (González y Rolle, 2005).

La musicalización del cine mudo se podía realizar de tres maneras distintas: mediante la improvisación de un pianista u organistas; utilizando extractos de música preexistente combinados según las necesidades del film; y creando música original interpretada por una orquesta. También se podían combinar las tres alternativas anteriores.³ Hasta los más modestos teatros tenían algún músico que podía hacer extemporizaciones o variaciones de melodías clásicas y populares conocidas. Si contaban con un órgano, se incorporaban además efectos de sonido, como silbatos, sirenas o campanas. Si se usaban arreglos de extractos musicales, se podía contar también con un grupo de cámara o una orquesta (Miller, 1982-1983: 582).

desarrollaba— un vocabulario y una gramática de increíble diversidad, el cine empezó a inventar por fin un nuevo lenguaje. No hay ninguna otra forma de expresión que utilice procedimientos parecidos" afirma (Carrière, 1997: 14).

³ Los primeros ejemplos que da Miller de partituras continuas de música original para cine mudo interpretadas por orquesta son: *Foolish Wives* (EEUU, 1921), de Erich von Stroheim, música de Sigmund Romberg; *La Roue* (Francia, 1922), de Abel Gance, música de Arthur Honegger; *The New Babylon* (USSR, 1929), de Leonid Trauberg y Grigori Kozintsev, música de Dmitri Shostakovich. (Miller, 1982-1983: 583)

En la década de 1920, un 75% de los teatros en Estados Unidos tenía pianista y organistas, porcentaje aún mayor en países como Chile. Estos músicos debían musicalizar con rapidez los distintos cortos, documentales, noticieros y películas de ficción que ofrecía el teatro, muchas veces sin alcanzar a prepararla previamente, pues los teatros cambiaban sus films con frecuencia. Como no todos los pianistas improvisaban con facilidad, desde 1909 compañías como la Edison Pictures distribuía junto a sus películas *cue sheets* u hojas guía de referencias musicales para favorecer la selección de piezas adecuadas a los requerimientos de la cinta.

Estas hojas contenían una lista de las escenas e intertítulos tal como aparecían en la película. Cada escena incluía referencias cronometradas a composiciones musicales específicas y a sus ediciones. Consecuentemente, vastas series de música incidental, cronometrada y clasificada por estado de ánimo y tempo eran publicadas en Estados Unidos y Europa para satisfacer las necesidades de los músicos acompañantes. Las hojas-guía dependían en gran medida de esas publicaciones y a su vez las fomentaban. Además, se publicaban manuales que compilaban esas piezas, como veremos más adelante (Cooke, 2002; Anderson, 1987: 283).

La reciente restauración por la Cineteca Nacional de Chile de diecisiete cortos mudos chilenos realizados entre 1903 y 1933 y su edición en DVD (*Imágenes del centenario*, 2011), nos permitió restituir y poner a prueba la práctica de musicalización de la época. Mediante el acceso a las fuentes utilizadas por los músicos en los años veinte, pudimos levantar hipótesis documentadas sobre el resultado sonoro de dichas prácticas. Realizamos esta musicalización confeccionado *cue sheets* u hojas-guía para cada corto, cronometrando sus distintas situaciones y estados de ánimo. A cada una de ellas le adscribimos una pieza musical o un fragmento. Como no siempre la duración de las piezas coincide con la duración de las situaciones a musicalizar, era necesario acortarlas o alargarlas, respetando siempre su coherencia musical interna. Además, para que las piezas se escuchen de manera fluida, deben tener soluciones de continuidad entre ellas, dadas principalmente por la búsqueda de sus relaciones tonales.

Los distribuidores de cine podían entregar partituras de referencia o extractos reunidos para tal o cual película, con las correspondientes marcas cronométricas en relación a los eventos dramáticos del film. La audiencia estaba acostumbrada a escuchar los ruidos que hacían los músicos para cambiar de un extracto a otro (Miller, 1982-1983: 582). Cuando se

usaban extractos arreglados, se producían partituras continuas y se podía recurrir a una orquesta. Normalmente eran preparados por el director del film con un editor musical o arreglador, quien ocasionalmente intercalaba música original entre un extracto y otro. *The Birth of a Nation* (1915), contiene una de las primeras partituras de este tipo para gran orquesta, armada por su director, D. W. Griffithin en colaboración con Joseph Carl Breil (Miller, 1982-1983: 582).

Anderson cita la forma en la que a mediados de los años veinte el compositor norteamericano de origen austríaco Hugo Riesenfeld (1879-1939) musicalizaba películas para su orquesta en Nueva York. Primero dividía la película en secciones de acuerdo a su ambiente anímico, “sentimental, pastoral, dramático, fuerte... ominoso, del día a día.” Luego revisaba los cientos de partituras que tenía para cada ambiente y las iba descartando. Sus propios temas conductores les servían para unir la selección miscelánea. Estos temas podían ser más elaborados o más simples, según los requerimientos de la acción y los iba varando según las necesidades dramáticas, como ocurre con los *leit motiven* (Anderson, 1987: 270).

Como señala Anderson, los músicos podían cambiar de varias maneras la intención del director de la película, variando la velocidad de la proyección, modificando el orden de las escenas o eliminando algunas de ellas. Mediante los entreactos y el acompañamiento musical, se podía tanto reforzar como contradecir el sentido dramático de la película, su ritmo, su efecto emocional y su estructura (Anderson, 1987: 277-278).

Desde comienzos del siglo XX empezaron a ser publicados en Estados Unidos y Europa una serie de manuales que ofrecían piezas originales, del repertorio o arregladas para piano, órgano u orquesta para acompañar escenas de cine mudo, ordenadas según sus rasgos expresivos. Estas publicaciones respondían a la necesidad de sistematizar y profesionalizar la actividad de acompañamiento en vivo de este cine, en especial debido a que no todos los músicos tenían la capacidad de improvisar o de encontrar y seleccionar la música que se adecuara mejor a las necesidades de la película. La crítica de la época recogía esta inquietud, manifestando la molestia del público cuando el clima expresivo de una música no correspondía a lo que se estaba viendo en la pantalla.

Uno de los primeros manuales en aparecer fue *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music To Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures*, editado por el pianista de cine y teatro Gregg A. Frelinger (Lafayette, Indiana, 1909). Contiene 51 piezas

originales para piano de fácil ejecución. Algunas de ellas parafrasean canciones conocidas, cuyas letras podrían ser significativas para la audiencia, algo que también será criticado como un facilismo. Si bien este manual es un prototipo para los que vinieron después, refleja una tradición ya establecida hasta entonces, como señala Wierzbicki (2009: 53).

En Estados Unidos se publicaron, entre otros: *Emerson Moving Picture Music Folio* (Cincinnati, 1910), con 125 piezas que no identifican compositor; *Orpheum Collection of Moving Picture Music* (Chicago, 1910) con piezas aparentemente de Clarence E. Sinn; *F.B. Haviland's Moving Picture Pianist's Album* (Nueva York, 1911), que incluye arreglos de Eugene Platzman de piezas del repertorio clásico; *Carl Fischer Moving Picture Folio, Especially Designed for Moving Picture Theatres, Vaudeville Houses, etc.* (1912), con 58 canciones y melodías nacionales, marchas, vales, mazurkas, música dramática y característica de distintos compositores y del dominio público arregladas por M. L. Lake para pequeña orquesta.

Continúa la lista con *Denison's Descriptive Music Book for Plays, Festivals, Pageants and Moving Pictures* (Chicago, 1913), con 150 piezas clásicas y populares arregladas por Adam Gregory; y la colección *Sam Fox Moving Picture Music* (Cleveland, 1913-1923) en cuatro volúmenes con 96 piezas para piano del director y compositor norteamericano de música de cine John Stepan Zamecnik (1878-1953)⁴. La Sam Fox Publishing Company, fue la primera editorial en publicar música para cine en Estados Unidos y esta colección es la más conocida y citada en los estudios del cine mudo⁵.

Motion Pictures Moods

Como afirma Wierzbicki, en la colección de Zamecnik se encuentra la tipología básica de afectos que aparece en uno de los manuales más utilizados en la segunda mitad de los años veinte: *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*, editado por Erno Rapée y publicado en Nueva York en 1924. Este grueso volumen ofrece cerca de 300 piezas para piano u órgano del repertorio clásico junto a composiciones originales para cine, ordenadas según 52 estados de ánimo y situaciones diferentes. El manual es de referencia rápida, para ser usado a primera vista, por lo que en

⁴ Más referencias a antologías e índices de música y manuales de acompañamiento de cine mudo publicados en Estados Unidos y Europa entre las décadas de 1910 y 1920 en Wierzbicki (2009: 55-57) y Marks (1979: 316-320)

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Fox_Publishing_Company y Wierzbicki (2009: 53-54).

los márgenes de cada página están listados alfabéticamente los 52 estados de ánimo y situaciones con el número de la página donde se ubican las partituras correspondientes.⁶

El propósito del editor de *Motion Picture Moods*, el compositor, pianista y director norteamericano de origen húngaro Erno Rapée (1891-1945) fue “tender un puente” entre la pantalla y la audiencia. Ese propósito describe muy bien la función principal de la música en el cine: contribuir a despertar en la audiencia emociones, sensaciones y significados desde el dominio de lo sonoro en relación con lo visual.

La antología propuesta por Rapée se puede dividir en cuatro grupos: estados de ánimo o *moods*; situaciones dramáticas; danzas de época; y aires nacionales. De los quince estados de ánimo incluidos, tienen mayor número de ejemplos la tristeza con catorce y el amor con ocho, los dos integrante básicos para hacer cine de ficción. Luego sigue lo grotesco, el terror y lo siniestro, con siete ejemplos en total. El mismo número de piezas tiene un estado llamado *neutral*, utilizado cuando “no hay acción, no hay atmósfera, o no hay elementos del temperamento humano que estén presentes de manera notoria”, afirma Rapée (1924: iii). A pesar que no hay nada que describir o resaltar, la música no debe detenerse. Luego aparece el humor; y la quietud y pureza, con cinco ejemplos cada uno; el misterio con cuatro; la pasión con tres; y la impaciencia y la felicidad con dos cada uno.

Entre las veintisiete situaciones incluidas, llevan la delantera las militares, con siete marchas, cinco toques de corneta, tres piezas para batalla y una de banda. Luego siguen once piezas para fiestas y siete para situaciones con niños, a la que se suman cuatro canciones de cuna, tres piezas de cajita de música y dos de muñecas, también referidas al mundo infantil. Continúan seis piezas para eventos académicos –graduaciones y vida universitaria en general–; cinco ejemplos de música de bomberos y de incendio; y cinco situaciones más con cuatro piezas cada una: cacería; carreras y persecuciones; mar, tormenta y canciones de marineros; navidad; y escenas religiosas.

Siguen otras cinco situaciones con tres piezas cada una: festival; western; pastoral; boda; y funeral –o escenas de prisión y de alta intensidad dramática–. Finalmente, hay tres piezas para pájaros, dos para conversación, dos para orgías, dos para aeroplanos y una para ferrocarril. Los ejemplos de bomberos e incendios son también recomendados para escenas de disturbios, tumultos, situaciones intensas, peleas y duelos, mientras que los ejemplos de

⁶ No contento con este voluminoso manual, al año siguiente Rapée editó una enciclopedia de música para cine, listando numerosas composiciones bajo detallados títulos. Ver Rapée (1925).

western sirven para cualquier cosa relacionada con western: cowboys, bares, campamentos, minas y estampidas.

Erno Rapée señala en la introducción de su manual que no incluye bailes de su tiempo, como el foxtrot o el one-step, pues pasan de moda con rapidez y además existe una abundante oferta de partituras en el mercado. De esta forma, Rapée incluye más bien danzas de época: un par de ejemplos de gavota, minueto y mazurka, junto al vals, la polka y el tango. Si bien la gavota y el minueto son danzas del siglo XVIII, habían sido revividas a fines del siglo XIX, de modo que su condición de históricas no las dejaba del todo obsoletas de la atención contemporánea. Asimismo, la mazurka, el vals y la polka eran danzas en boga durante el siglo XIX que mantenían su vigencia en los albores del XX. La presencia del tango constituye un guiño al exotismo latinoamericano que ya se cultivaba en Hollywood con las películas de Rodolfo Valentino de comienzos de los años veinte. Rapée incluye dos ejemplos de tango, uno argentino, “Y... ¿cómo le va?” del compositor español de música escénica Joaquín Valverde y otro brasileño, “Dengozo” del pianista y compositor carioca Ernesto Nazareth.

Debido a la necesidad de acompañar noticieros y documentales del mundo, que formaban parte obligada del espectáculo que ofrecía el cine, el manual de Rapée incluye una larga selección de himnos y aires nacionales y canciones patrióticas de países de toda América y Europa, más Australia, China y Japón –que comparten la misma música–. También incluye aires de naciones como Serbia, Gales, Escocia e Irlanda. Estados Unidos tiene veintiún ejemplos diferentes, más doce que figuran además como música para actos académicos y de navidad. Italia, Irlanda, Noruega con Suecia, Francia, España, Escocia y China con Japón tienen más de cuatro ejemplos cada uno. Además el manual incluye etnias y localidades, como gitano, hawaiano, indio y oriental, estas dos últimas con cinco ejemplos cada una.

Los compositores

Las piezas antologadas por Rapée pertenecen a ciento once compositores, la mayor parte nacidos en la segunda mitad del siglo XIX en Europa y Estados Unidos. Ochenta y ocho piezas no indican autoría, ya sea por ser de tradición oral o por haber sido seleccionadas en una época con menos control del derecho de autor. Tres compositores aportan más cantidad de piezas: Edvard Grieg (1843-1907), con veintidós; Félix

Mendelssohn (1809-1847), con once; y el cellista, director y arreglador alemán radicado en Nueva York Otto Langey (1851), con diez.

Continúan Ludwig van Beethoven (1770-1827) con seis piezas; Georges Bizet (1838-1875) con otras seis; Johann Strauss (1825-1899) con cinco; Franz Schubert (1797-1828) y Robert Schumann (1810-1856) con cuatro cada uno; el cellista, director y compositor de cine francés Gaston Borch (1871-1926) con cuatro; y el pianista y compositor norteamericano de origen checo de operetas y música de cine Rudolf Friml (1879-1972) también con cuatro.

Con tres composiciones figuran el dramaturgo y compositor inglés Henry Carey (1690-1743); Frederic Chopin (1810-1849); Pyotr I. Tchaikowsky (1840-1893); el compositor y editor musical francés Louis Gregh (1843-1915); el director de banda y compositor austríaco Philipp Fahrbach Jr. (1843-1894); el compositor norteamericano de origen francés de música de cine Irénée Bergé (1867-1926); y Theodora Dutton seudónimo de la pianista y compositora norteamericana Blanche Ray Alden (1870-1934).

Con dos composiciones aparecen Anton Rubinstein (1829-1894); el director y compositor francés de música de baile Émile Waldteufel (1837-1915); Antonin Dvorak (1841-1904); Jules Massenet (1842-1912); el pianista y compositor francés Théodore Lack (1846-1921); el compositor checo Zdenek Fibich (1850-1900); el compositor francés Jean Gabriel-Marie (1852-1928); el cantante y compositor italiano Eduardo di Capua (1865-1917); la pintora, escritora y compositora norteamericana Lily Strickland (1884-1958); y N. Louise Wright, también compositora norteamericana.⁷

Luego sigue una larga lista de compositores con una sola pieza. Los más conocidos son George Frederich Händel, Luigi Boccherini, Giacomo Meyerbeer, Jacques Offenbach, Richard Wagner, Johannes Brahms, Ignacy Jan Paderewski, Léo Delibes, Stephen Foster, Alexander Glazunov, Edward Elgar y Cécile Chaminade.⁸ Junto a ellos aparecen los únicos

⁷ También figura Adolf Minot, del cual no puede encontrar datos.

⁸ Además figuran Adolf Jensen, Alexandre Gretchaninoff, Alice Hawthorne, Anatole Liadow, Armas Järnefelt, Arthur S. Sullivan, Arthur Tomlinson, B. Wrangeli, Ben Jonson, Carl Bohm, Dan Emmet, Eduard Poldini, Edward Falck, Eugene Wyatt, Franz Drdia, Franz Gruber, Frederick A. Williams, Gatty Sellars, George F. Root, H. Arends, H. Frommel, H. Herrmann, H. R. Bishop, H. Reinhold, H. Stiehl, Harry Rowe Shelley, Hugo Riesenfeld, Istvan Kotlar, Joachim Raff, Johann N. Král, John Reading, John Stafford Smith, Josef Gungi, Julia Ward Howe, L. Birkedal-Barfod, L. Bourgeois, L. Ganne, Ludvig Schytte, Marian Sokotowski, Maurice Baron, Maurice Depret, Moritz Moszkowski, Ole Olsen, R. Eilenberg, Ralph C. Jackson, Reginald de Koven, Richard Eilenberg, Robert Hood Bowers, Stephen Adams, Stephen Heller, T. T. Noble, Th. G. Shepard, E. Mlynarski, M. Moszkowski, A. Arensky, A. Iljinsky, A. Jensen, A. Schmoll, A. Söderman, A. Thomas, J. A. Butterfield, J. Ascher, J. E. Andino, J. Jiránek, J. L. Molloy, J. P. Knight, J. Schrammet, J. Valverde.

latinoamericanos presentes en el manual de Rapée: el cubano Ignacio Cervantes (1847-1905) y el brasileño Ernesto Nazareth (1863-1934) ambos también pianistas y herederos de la influencia de Chopin.

La mayoría de los compositores de este manual son franceses, le siguen los alemanes y luego los checos y norteamericanos. Este universo es muy representativo del mundo musical de Nueva York en las primeras décadas del siglo XX. Entre 1892 y 1895 el checo Antonin Dvorak había sido director del Conservatorio de Nueva York, alcanzando gran fama, además fue el profesor de Zamecnik, quien influyó en Rapée, por lo que parece normal observar una secuela de compositores checos en *Motion Pictures Moods*. Por otro lado, el vínculo de los compositores franceses con la ópera, la opereta y la música de baile y el hecho de provenir de la cuna del cine, puede explicar su alta presencia en este manual. Finalmente, aparecen cuatro compositoras mujeres en esta lista, tres norteamericanas y una francesa, presencia poco habitual en una actividad dominada por hombres. Quizás el hecho de tratarse de música de acompañamiento para el cine –considerada de menor importancia– justifica su inclusión ante los ojos del canon masculino imperante.

Las tonalidades

Si bien una misma pieza musical puede ser interpretada en diferentes tonalidades, sin que cambie aparentemente su sentido, existe una relación básica entre su tonalidad y los instrumentos para los que fue creada. La guitarra, el violín o los instrumentos de viento se desempeñan mejor en determinadas tonalidades, ya sea por que resuenan mejor o porque las digitaciones resultan más sencillas u orgánicas al instrumento. De este modo, impregnan de su carácter dichas tonalidades. Junto a eso, obras de gran influencia en la historia de la música, han ido *cargando* sus tonalidades de caracteres específicos, como heroico, pastoral o religioso, por ejemplo. Esto también alcanza a la división modal mayor/menor, con asociaciones de género y estados de ánimo.

A continuación, contrasto la asociación de tonalidades con caracteres y estados de ánimo del manual de Rapée con las convenciones desarrolladas desde mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, respaldadas por las propias obras y la literatura al respecto, que recoge además el discurso de teóricos y compositores, en especial, el incluido por Rita Steblin en su *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Rochester, 1996).

Un 79% de las 282 piezas revisadas del manual de Rapée –221– están en modo mayor, y un 21% están en modo menor –61–. Las tonalidades que tienen más ejemplos son

Fa mayor, con 39, Do mayor, con 35, Sol mayor, con 34, y Si bemol mayor, con 31. Luego siguen Re mayor, con 24 ejemplos, Mi bemol mayor, con 21, y La mayor, con 18. De este modo, las tonalidades con menos alteraciones son las mayoritarias, lo que facilita el acceso al repertorio antologado. Fa mayor, Si bemol mayor y Mi bemol mayor son tonalidades cómodas para los instrumentos de viento y de banda, que están contruidos en esas tonalidades. De este modo, muchos himnos, marchas y aires nacionales están escritos tonalidades con bemoles, lo que se refleja claramente en las piezas del manual de Rapée.

En efecto, catorce ejemplos en Fa mayor y casi todos los de Si bemol mayor y los de Mi bemol mayor corresponden a himnos nacionales y canciones patrióticas, más algunos ejemplos de toque de corneta y cacería y fanfarrias para actos académicos. Además, desde fines del siglo XVIII Mi bemol está asociado al heroísmo, asociación ratificada por la 3ª Sinfonía y el 5º Concierto para piano, *Emperador* de Beethoven⁹. Estos ejemplos también son compartidos por Do mayor, tonalidad vinculada a los instrumentos de banda en el siglo XVIII, antes que se desarrollara el sistema de válvulas. Si bien también hay muchos de ellos escritos en Sol Mayor, llamada “la tonalidad de la gente”, por ser usada recurrentemente tanto en música clásica como popular¹⁰, se pierde la especificidad que parecen tener las tonalidades con bemoles e incluso Do mayor para la música vinculada a los instrumentos de viento. Es así como en el manual de Rapée también aparecen ejemplos en Sol mayor para navidad, religioso, quietud y pureza, niños y amor, situaciones y emociones de la gente común.

Durante el barroco, Re mayor era considerada *la tonalidad de la gloria*¹¹, con muchos conciertos para trompeta –el instrumento real por excelencia– escritos en esa tonalidad, y ejemplos como “The Trumpet Shall Sound” y “Aleluya” del *Mesías* de Hendel, en Re mayor. Esta tendencia continuó en el siglo XIX, y algunos finales triunfales de sinfonías, como los de la 9ª de Beethoven y *El Titán* de Mahler, están escritos en esta tonalidad¹². En el manual de Rapée, Re mayor está presente en escenas de amor, fiestas, orgías, festivales, marchas, ceremonias académicas, carreras e himnos nacionales. De este modo, la *tonalidad de la gloria*, es usada por Rapée en situaciones brillantes y alegres.

⁹ Ver Steblin, 1996: 111.

¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/G_major [8/2011]

¹¹ "The key of triumph, of Hallelujahs, of war-cries, of victory-rejoicing." (Steblin, 1996: 124)

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/D_major [8/2011]

Tanto Re mayor como La mayor son tonalidades apropiadas para el violín debido a su afinación y resonancia, además a fines del siglo XVIII La mayor era considerada una tonalidad apropiada para “las declaraciones de amor inocente, la esperanza de ver a la persona amada una vez más al despedirse, la alegría juvenil y la confianza en Dios” (Stebelin, 1996: 64). En el manual de Rapée, La Mayor se encuentra principalmente asociada a escenas de fiesta y felicidad, a varias danzas de época, y a situaciones pastorales, de quietud y pureza.

Como mandan las convenciones imperantes en la época, trece de los catorce ejemplos de tristeza están en modo menor. Además, once de los diecinueve ejemplos de música no occidental están en modo menor, que es más cercano a las escalas orientales, amerindias o gitanas. Luego siguen situaciones críticas, como los incendios, con cuatro de cinco ejemplos en menor y el misterio, con sus cuatro ejemplos en menor. A ellos se agregan tres de los cinco ejemplos de grotesco en modo menor; los tres ejemplos de funeral y los tres de batalla; dos de los tres de pasión y de impaciencia; y los únicos ejemplos de terror y de siniestro.

No cabe duda que la tristeza es en modo menor y además en cuatro cuartos, como están escritos la gran mayoría de sus catorce ejemplos del manual de Rapée. Incluso, en el único ejemplo de tristeza en modo mayor proporcionado por Rapée: *Romance* Op 44 N°1 de Anton Rubinstein, en Mi bemol mayor, el compositor minoriza el Mi bemol permanentemente, con el uso del segundo grado disminuido –que corresponde al modo menor– y del propio acorde de tónica en menor, mediante el uso recurrente de la apoyatura Fa sostenido (= Sol bemol) / Sol.

Catorce de las piezas del manual de Rapée están en Mi menor, doce en Do menor, once en Sol menor y ocho en La menor. Mi menor, tonalidad característica de la guitarra, por su afinación y resonancia, es también habitual en la música de Mendelssohn, que es quien entrega más ejemplos en este tono para esta antología. Do menor, la tonalidad de la Quinta Sinfonía de Beethoven y de su Sonata *Patética* –incluida por Rapée como ejemplo de batalla– y del Estudio Op. 10 N° 2 *Revolucionario* de Chopin, derrama su hálito de lucha heroica en la mayor parte de los ejemplos en esta tonalidad presentes en la antología, usados principalmente para batallas, incendios, funerales, grotesco, siniestro y tristeza.

Sol menor es la tonalidad considerada por Mozart como la más adecuada para expresar tristeza y tragedia ¹³, como ocurre en el Adagio de Albinoni, la Sonata 1 para violín de Bach –especialmente el segundo movimiento– y el *Requiem* de Verdi. Sol menor es usada por Rapée principalmente para acompañar escenas de tristeza y tragedia, tal como lo sugería Mozart, apareciendo en piezas para batallas, incendios, misterio, terror y tristeza.

Tres de los cinco ejemplos ofrecidos para *misterioso* están en Re menor, uno de ellos, el “Agitato Misterioso” (1918) de Otto Langey indica en la partitura que se también se puede usar para situaciones de miedo, ansiedad, suspenso u ominosas. Con la obertura de *Don Giovanni* y el *Requiem* de Mozart escritos en Re menor, algo de su misterio puede haber sido derramado a dicha tonalidad ¹⁴. Del mismo modo, tres de los cinco ejemplos en Si menor corresponden a tristeza. Esta es la tonalidad del “sufrimiento pasivo” en el Barroco, con el gran ejemplo de la Misa en Si menor de Bach ¹⁵. Además, el teórico Christian Friedrich D. Schubart (1739–1791), señalaba que se trata de una tonalidad que expresa “una tranquila aceptación del destino con un muy leve reclamo”, algo que puede estar en sintonía con el uso que le da Bach al Si menor en la *Pasión según San Juan* ¹⁶.

Dos de los cuatro ejemplos ofrecidos por el manual de Rapée en Do sostenido menor también corresponden a tristeza. Uno de ellos es el primer movimiento de la Sonata *quasi una Fantasia* o “Claro de Luna”, de Beethoven, obra que habría contribuido a hacer más común esta tonalidad en la música para piano, poco habitual en el siglo XVIII ¹⁷. Finalmente, en los ocho ejemplos de La menor no se observan estrados de ánimo o situaciones recurrentes que permitan definir una tendencia.

Las obras

Si bien el manual de Rapée se caracteriza por entregar una gran variedad de obras tanto clásica como populares y tanto del pasado como contemporáneas, hay algunas que aparecen de forma recurrente. Se trata de obras con varias partes o movimientos y de colecciones de piezas sueltas. La obra más utilizada es la *Suite de l'Arlesienne*, de Georges Bizet, usada para situaciones pastorales, y de quietud y pureza, pero también para orgías y

¹³ En la introducción de Hellmut Federhofer a la edición Urtext Bärenreiter del Cuarteto con piano de Mozart en Sol Menor.

¹⁴ Sin embargo la 9ª Sinfonía de Beethoven también está en Re menor y no tiene que ver con *misterio*.

¹⁵ www.its.caltech.edu/~tan/bachbminor/balanc.html [8/2011]

¹⁶ Michael C. Tusa, "Beethoven's "C-Minor Mood": Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice" in *Beethoven Forum 2*, Christoph Reynolds, ed. Lincoln: University of Nebraska Press (1993): 2 – 3, n. 5 en http://en.wikipedia.org/wiki/B_minor

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/C-sharp_minor [8/2011]

escenas orientales. Similar uso tiene la colección *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, utilizada para impaciencia y pasión, y también para quietud y pureza y situaciones de conversación.

Algunos movimientos de cuatro sonatas de Beethoven son usados por Rapée en su manual (Op. 10 N° 2; Op. 13, *Patética*; Op 27 N° 2 y *Sonata quasi una Fantasia*), principalmente para batallas y situaciones de tisteza. Los preludios de Chopin también son usados para situaciones de tristeza, mientras que los *Momentos musicales* de Schubert se usan para situaciones neutrales. Finalmente, de la *Suite de Peer Gynt* de Edvard Grieg, Rapée extrae música para escenas de terror; de la ópera *Carmen* de Bizet saca música para bomberos y en *Los Cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach encuentra una barcarola que le sirve para representar a Italia.

Si bien con ejemplos como estos, parece demasiado arbitraria la asociación entre estados de ánimo y situaciones presentadas en el cine mudo y la música que las acompaña, podemos aceptar que las relaciones pueden ser de tres tipos: estructurales, causales y convencionales. Las dos primeras constituyen lo que en la semiótica de Pierce se denomina signo y la tercera lo que llama símbolo. Las relaciones estructurales son las icónicas, que surgen cuando el signo posee parecido físico a su objeto o interpretante. Las relaciones causales son las indécicas, que aparecen cuando el signo está vinculado por proximidad espacio-temporal o causalidad a su objeto o interpretante. El dibujo del fuego es icónico con el fuego y el humo es indécico de fuego, mientras que la palabra *fuego* es símbolo de fuego¹⁸.

Cuando sabemos que hay fuego porque alguien grita *¡fuego!*, estamos *denotando* un significado lexical a través de un signo arbitrario como es la palabra *fuego*. Cuando sabemos que hay fuego porque vemos u olemos humo, estamos, *connotando* significado no-lexical, ya que el humo indica que hay fuego. Este es el caso más cercano a la relación entre música e imagen en movimiento. Como señala Philip Tagg, las relaciones indécicas son particularmente importantes en la semiótica de la música. De hecho, todos los signos musicales pueden ser vistos como indécicos en el sentido peirceano (1999: 4).

Sin embargo, no podemos desconocer las relaciones icónicas que puede poseer la música cuando posee rasgos similares o isomorfos con su objeto o interpretante. En este caso, estamos frente un isomorfismo de naturaleza estructural mas que literal, como señala

¹⁸ The representation of rising and falling pitch, of legato slurs and staccato dots in musical notation can also be qualified as iconic (Tagg, 1999: 4).

Peter Kivy, pues la música puede semejarse estructuralmente “con los elementos apropiados situados en relaciones apropiadas”. Terceras paralelas pueden representar un desplazamiento paralelo de dos caminantes, por ejemplo (Kivy, 1983: 76-77).

En los dos ejemplos entregados por Rapée para la situación de Mar y tormenta, ambos de Edvard Grieg, no encontramos elementos modales ni métricos comunes, pues uno está en Fa sostenido mayor y en 6/8 y el otro en Si menor y en 4/4. Sin embargo, en ambos casos encontramos la relación isomórfica entre el balanceo constante de las figuras de la mano izquierda con el de las olas del mar. En el caso de *Stormy evening on the coast* de su 2ª Suite de Peer Gynt (1892)¹⁹, se trata de un constante balanceo de semicorcheas en 6/8 que es reforzado por un balanceo en corcheas en piano de la mano izquierda en el registro central.

La monotonía del balanceo constante, reforzada al mantener el acorde de Fa sostenido menor (I) por los ocho primeros compases y su similar de Re menor (VI) por los ocho siguientes, genera una tensa calma, pues, a diferencia de una barcarola, no aparece una melodía gentil y sinuosa ni cambios armónicos que provoquen interés. La monotonía es interrumpida con un forte súbito y un repentino ataque en la zona aguda de corcheas entrecortadas, *stacatto* y acentuadas, icónicas o isomórficas de gritos de alarma.

Con ejemplos como este, no cabe duda que el acompañamiento musical completaba el sentido de lo que se proyectaba en la pantalla, otorgándole continuidad a una sucesión de imágenes que podían resultarle incoherentes a un público que no estaba acostumbrado al nuevo lenguaje del montaje cinematográfico. La música preparaba y reafirmaba el estado de ánimo de cada escena, contribuía a la transición entre estados de ánimo diversos y aportaba una dimensión sonora de significado con relaciones icónicas, indexales y simbólicas, como la de los temas conductores de la tradición melodramática del siglo XIX.

Muchos de los temas y recursos contenidos en fuentes como las de Repée, se transformaron en clichés mantenidos en el tiempo, como los acordes de séptima disminuida tremolados en el registro grave del piano que anuncian la llegada del malo, o la marcha nupcial de *Lohengrin* de Richard Wagner para las escenas de boda. Estaba naciendo así, un lenguaje musical para el cine, donde se consolidarán convenciones que tendrán larga duración en el medio cinematográfico mundial y que conquistarán a destacados músicos de la tradición clásica. Durante largo tiempo, ellos escribirán música para filmes, aceptando

¹⁹ También llamada *Peer Gynt's Homecoming*.

los formalismos y convenciones del Séptimo Arte y llevándolos también a la música de concierto.

La musicalización de los cortos restaurados por la Cineteca Nacional de Chile antes referida, nos permitió aplicar el manual de Rapée a casos específicos, probando, además, la validez *universal*, del sistema de asociaciones icónicas e indexales propuestas por *Motion Pictures Moods*. No sabemos si este manual fue usado en Chile, pero sus contenidos sirven perfectamente para musicalizar las películas realizadas localmente en los años dorados del cine mudo, además el repertorio clásicos incluido era conocido en el país y el lenguaje de las obras contemporáneas seleccionadas por Rapée no le resultaba del todo ajeno al público chileno de la época.

La recuperación y estudio del acervo cinematográfico antiguo no estaría completa sin la recuperación y estudio de sus prácticas musicales asociadas. Tanto la imagen como sus sonidos asociados, forman parte de la reconstrucción de la memoria de un pueblo y la música tiene la virtud de aportar con esa dimensión invisible y profunda que llena de vida y significado a las mudas imágenes en movimiento.

Bibliografía

- ANDERSON, Gillian B. 1987. "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia", *The Journal of Musicology*, 5/ 2: 257-295.
- CARRIÈRE, Jean Claude. 1997. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- COOKE, Mervin. 2002. "Music for silent films" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [consulta 21/11/2002].
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890–1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- KIVY, Peter. 1983. *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton: Princeton University Press.
- MARKS, Martin. 1979. "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research", *Notes*, Second Series, 36/2: 282-325.
- MILLER, Patrick. 1982-1983. "Music and the Silent Film", *Perspectives of New Music*, 21: 582-584.
- MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. 1998. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Oxford Music Online*. www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/ [8/2011]
- RAPÉE, Erno, ed. 1924. *Motion Picture Modos For Pianists and Organists. A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces Adapted to Fifty-Two Moods and Situations*. Nueva York: G. Schirmer.
- RAPÉE, Erno, ed. 1925. *The Encyclopedia of Music for Pictures*. Nueva York: Belwin, Inc.

- RINKE, Stefan. 2002. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: DIBAM.
- STEBLIN, Rita. 1996. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* Rochester: University of Rochester Press.
- TAGG, Philip. 1999. *Introductory notes to the Semiotics of Music*. Version 3: Liverpool/Brisbane. www.tagg.org [8/2011]
- The Mont Alto Motion Picture Orchestra*. www.mont-alto.com/index.html [8/2011]
- VILLARROEL, Mónica, ed. 2011. *Imágenes del Centenario*. Santiago: Cineteca Nacional y Consejo Nacional de la Cultura y de la Artes. DVD.
- WIERZBICKI, James. 2009. *Film music: a history*. Nueva York: Routledge.
- Wikipedia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia> [8/2011]