

## LA FUNCIÓN DEL SONIDO EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD DURANTE EL PERÍODO MUDO

Autor: Pablo Iglesias Simón



### 1- INTRODUCCIÓN

Como su propio título indica, el presente artículo tiene como finalidad fundamental exponer la función que desempeñaba el sonido en las proyecciones de las películas clásicas de Hollywood durante el período mudo.

Nuestra intención es demostrar cómo el sonido (al igual que el resto de los recursos expresivos y narrativos), ya respondía en el período mudo, al igual que lo haría posteriormente en el período sonoro, a todos los requerimientos que desde las prerrogativas propias del cine clásico de Hollywood se imponían.

Como podrá comprobarse, para la elaboración de este artículo nos hemos valido de diversas fuentes originales pertenecientes al período mudo. Para facilitar el acceso inmediato a las mismas (ya que la mayoría se presentan por primera vez traducidas al castellano

<sup>1</sup>), justificar las afirmaciones que realizamos y permitir que el lector elabore sus propias conclusiones, no hemos dudado en reproducirlas en numerosas ocasiones.

### 2- EL MODO DE REPRESENTACIÓN DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD: FINALIDAD Y CARACTERÍSTICAS

Antes de pasar a analizar la función que el sonido debía desempeñar durante las proyecciones de las películas clásicas de Hollywood en el período mudo, nos parece que lo más adecuado es aclarar la finalidad y características que se consideraba deseable que tuvieran las películas pertenecientes a ese modo de representación<sup>2</sup>.

En primer lugar, debe señalarse que el llamado cine clásico de Hollywood constituye un modo de representación que se desarrolló en los Estados Unidos de América y se estableció como dominante en el período comprendido entre 1917 y 1960.

Las películas inscritas en este modo de representación tenían como finalidad fundamental entretener al espectador, alejándole de sus quehaceres y preocupaciones cotidianas e introduciéndole en la historia planteada por la ficción cinematográfica. En 1921, Emerson y Loos en su manual encaminado a formar a futuros guionistas, *How to Write Photoplays*, se refieren a este extremo con las siguientes palabras:

El [guionista] amateur debe recordar siempre que la gente va a la sala de cine para olvidar sus problemas y volver a ser joven en un mundo de héroes y heroínas donde al final todo es como debe ser.<sup>3</sup>

Para alcanzar este objetivo las películas clásicas respondían a las siguientes características:

- Un modelo dramático basado en la unidad, la causalidad, la figura del personaje central, el conflicto, la clausura y la verosimilitud.
- Una configuración discursiva totalmente dirigida a conseguir la máxima claridad, univocidad e inteligibilidad en la exposición de la historia. Esto se conseguía por medio de la supeditación de la práctica totalidad de los recursos discursivos (composición, movimiento dentro del cuadro, cambio de plano, movimiento de cámara, iluminación, enfoque, sonido, etc.) a:
  - oConseguir una dirección de la atención del espectador y, en consecuencia, un control de las inferencias que éste realiza para reconstruir la historia que se le cuenta.
  - oY a posibilitar una claridad y continuidad en la exposición que propicien que lo que se presenta ante el espectador sea fácilmente entendible en el sentido marcado por el modo de representación.
- Un borrado de los mecanismos de enunciación.
- Una búsqueda de la identificación emocional del espectador con aquello que se le muestra y en especial con los puntos de vista y las emociones de los personajes protagonistas.

### 3- DEL SONIDO PRIMITIVO AL SONIDO CLÁSICO

El cine nunca fue propiamente mudo. Desde el principio muchas de las proyecciones cinematográficas gozaron de un acompañamiento musical, siguiendo la tendencia que en el ámbito escénico era frecuente. Ya la primera proyección cinematográfica llevada a cabo por los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el *Grand Café* estuvo acompañada por la música proveniente

de un piano Gaveau e interpretada por Emile Maraval. El acompañamiento musical de las películas, sin embargo, podemos decir que en la época primitiva (1895-1908) era dispar, no estaba sujeto a ningún tipo de normativización y se limitaba, en la mayoría de las ocasiones y en el caso de realizarse, a un mero acompañamiento de piano. Con la instauración del modo de representación propio del cine clásico de Hollywood en los Estados Unidos, no obstante, se cayó en la cuenta de la importancia capital del sonido que acompañaba a la película y se buscó su total consonancia con las normas de la institución.

Hugo Riesenfeld destaca en 1925 el cambio de status que experimentó la música de acompañamiento entre el periodo primitivo y el clásico:

La música cinematográfica ha evolucionado de una forma casi milagrosa en la última década. Su historia ha sido tan breve que casi todo el mundo puede recordar los tiempos en los que el pianista solitario tocaba distraídamente un instrumento de segunda mano. Se prestaba poca atención a lo que interpretaba. La idea era contar con algún tipo de acompañamiento musical, sin importar la calidad. Y durante la hora de la cena del pianista, el público debía arreglárselas sin la más mínima música.

Todavía no podemos decir a ciencia cierta que aquellos tiempos hayan pasado completamente. En muchas ciudades pequeñas todavía se da esa situación. Pero en las ciudades más grandes todos los teatros<sup>4</sup> de primera clase tienen una orquesta de gran tamaño. Las mejores emplean hasta sesenta o setenta músicos de una calidad de la que una orquesta sinfónica estaría orgullosa. Estos teatros tienen bibliotecas musicales en las que se pueden encontrar, en algunos casos, hasta veinte mil composiciones. Su presupuesto anual sólo para música se acerca a las seis cifras. De hecho, el gasto en música a menudo supone casi un tercio del total de los gastos de exhibición.<sup>5</sup>

Este cambio de estatus del sonido no sólo se manifestó en el hecho de que en las ciudades las películas se proyectaran en salas capaces de albergar grandes orquestas o de que los gastos relativos al acompañamiento musical de las películas supusieran un tercio de los gastos de los exhibidores, sino que, como veremos a continuación, se hizo sobre todo patente a través del sometimiento del segmento sonoro a los principios propios del cine clásico de Hollywood. A este respecto no hay que olvidar que el acompañamiento musical en el período clásico seguirá dependiendo, no obstante, de las condiciones concretas de exhibición, que iban desde la presencia de un único pianista hasta una gran orquesta<sup>6</sup>, que determinarán en los casos concretos si se siguen o no estos principios<sup>7</sup>.

#### **4- LA MÚSICA EN LAS PROYECCIONES DEL CINE CLÁSICO**

Durante el período clásico mudo la utilización de la música tuvo una importancia capital al estimarse que en la exhibición de las películas constituía un complemento totalmente necesario y del que no se podía prescindir. Sin música, el espectáculo cinematográfico se consideraba incompleto. Victor Wagner lo expresa en 1927 con las siguientes palabras:

En la obra cinematográfica<sup>8</sup> vemos una forma artística que depende de otra (la música) para ser completa, y es todavía incompleta e imperfecta para su presentación al público sin su correspondiente acompañamiento musical, como ocurre con el ballet, donde la danza y la acción están sincronizadas con la música para lograr un todo unitario.<sup>9</sup>

En la exhibición de las películas solían presentarse, como nos indica Riesenfeld<sup>10</sup>, dos segmentos musicales<sup>11</sup>: la obertura situada inmediatamente antes de la proyección de la película o películas<sup>12</sup> y la banda sonora de la película o películas propiamente dichas que se interpretaba de forma simultánea a la proyección<sup>13</sup>.

##### **4.1- La obertura**

La obertura por regla general consistía en músicas populares, canciones de la época de éxito (en muchas ocasiones de tintes jazzísticos, como era la moda) o fragmentos de composiciones de música clásica<sup>14</sup>. Erno Rapee en su artículo "The Music for Your Theatre" de 1925 indica que la obertura, no sólo valía para satisfacer los gustos del público, sino que también podía servir para introducir al público en la atmósfera general de la película:

La obertura y su determinación dependen enormemente del diseño general del programa. Si tienes una película española y estás creando un prólogo español y resulta que tienes un decorado español, obviamente, conviene escoger una obertura española para mantener el programa con el mismo estilo de principio a fin. Establece la atmósfera con tu obertura y mantenla hasta que llegue el largometraje, que se supone es el punto fuerte de tu programa.<sup>15</sup>

No cabe duda que, al presentar el clima general de la película, la obertura, al igual que como veremos hacia el resto de la banda sonora, contribuía a la claridad en la exposición de su historia y servía para preparar emocionalmente al espectador.

#### 4.2- La banda sonora

En lo que se refiere a la música empleada durante la proyección de las películas, lo que podríamos denominar su banda sonora propiamente dicha, cabe destacar que ésta podía ser de tres tipos fundamentalmente:

- Improvisada, es decir, creada por un organista o pianista mientras veía la película partiendo de una serie de patrones rítmicos y melódicos conocidos. Este extremo si bien era muy frecuente en el periodo primitivo, durante el periodo clásico se intentó evitar<sup>16</sup>.
- Compuesta específicamente para una película en concreto.
- Elaborada a base de música preexistente.

Generalmente, la banda sonora de una película consistía en una combinación de estos tres tipos de músicas dependiendo de las elecciones concretas realizadas por el director de la orquesta o el pianista del cine en cuestión. El número de composiciones de las que constaba la banda sonora de un largometraje podía llegar a ser incluso de cien y extrañamente era de menos de cuarenta o cincuenta<sup>17</sup>.

La elaboración de las bandas sonoras era generalmente cometido de los directores musicales en el caso de las grandes salas de cine y de los propios pianistas en el caso de las pequeñas salas. Esto llevó consigo que, aunque veremos que la distribución de las *cue sheet* intentó evitar este extremo, se pudiera escuchar una banda sonora diferente dependiendo del cine al que se asistiera a contemplar una película. No obstante la mayoría de directores de orquesta y pianistas seguían unos principios que hacían que todas sus bandas sonoras cumplieran una serie de requisitos. Como analizaremos a continuación, estos requisitos seguían el principio fundamental de todos los recursos del cine clásico de Hollywood, es decir, su subordinación total a la óptima exposición de la historia contada<sup>18</sup>. De esta forma, veremos cómo la banda sonora ayudará a dirigir la atención del espectador, dar claridad y continuidad a la película, pasará desapercibida y buscará generar determinados estados anímicos.

#### 5- SUPEDITACIÓN DE LA MÚSICA A LA ÓPTIMA EXPOSICIÓN DE LA HISTORIA CLÁSICA

Hugo Riesenfeld en su artículo de 1926 "Music and Motion Pictures" en un epígrafe específicamente dedicado al "Arreglo y utilización de las bandas sonoras" nos describe el proceso de composición musical con las siguientes palabras:

Para la preparación de la música de una película, en primer lugar el director ve la película mientras toma notas. Luego, consulta su biblioteca en busca de composiciones musicales que opina que generarán la atmósfera precisa. Con sus partituras delante, pide que le proyecten de nuevo la película y prueba con el piano la música que ha escogido. De vez en cuando pulsa un botón, que avisa al proyeccionista de que debe apagar la máquina, para buscar una composición diferente o tomar más notas. Una vez que la música es ensamblada y sincronizada con la película, es entregada a los copistas que preparan la banda sonora completa para los músicos. Normalmente, se dedican tres o cuatro días a los ensayos.<sup>19</sup>

Este proceso según indica el propio Riesenfeld debe estar dominado por una adecuación y subordinación total de la música con las acciones y emociones que emanan de la pantalla.<sup>20</sup> De esta forma, como vemos, el principal cometido del director de orquesta o pianista es, una vez observada la película, buscar o componer aquellas músicas que mejor se ajustan a la misma y determinar los momentos concretos en los que cada composición musical deberá ser introducida (es decir, determinar su sincronización con la imagen<sup>21</sup>).

En este sentido, la selección y/o composición de las diferentes creaciones musicales que forman la banda sonora responderá, como estudiaremos a continuación, a los requerimientos de claridad, continuidad, dirección de la atención y propiciación de determinadas emociones.

#### 6- LA CLARIDAD PROPICIADA POR LA MÚSICA

En lo que respecta a la claridad, cabe señalar que era práctica habitual:

- Indicar el ámbito geográfico y/o temporal en el que se situaba la película por medio del uso de la música (y, como veremos posteriormente, también a través de los efectos de sonido).
- Asociar composiciones musicales concretas a determinados personajes.
- Asociar determinadas músicas a situaciones importantes dentro de la película (como son los encuentros amorosos o las persecuciones).

A este extremo se refiere Rapee:

Se ha escrito mucho acerca de cómo arreglar música para las películas. La experiencia y la observación me han enseñado que el procedimiento más simple es el siguiente: En primer lugar, determinar la atmósfera geográfica y nacional de tu

película; En segundo lugar, dotar a todos tus personajes principales de un tema. Sin lugar a dudas, habrá un Tema de Amor y muy probablemente habrá un tema para el malo. Si hay un personaje cómico que aparece en repetidas ocasiones también deberá ser caracterizado con un tema propio.<sup>22</sup>

En este sentido, las composiciones de matiz geográfico y/o temporal tenían dos objetivos fundamentales:

- Clarificar el contexto de la ficción cinematográfica.
- Propiciar ciertos climas emocionales.

Por su lado la asociación de determinadas músicas con personajes concretos, que como nos indica Louis Levy era ya una costumbre muy establecida en los años veinte<sup>23</sup>, cumplía dos objetivos:

- Ayudar a clarificar la caracterización concreta de los personajes principales, haciendo especial hincapié en la distinción entre los personajes protagonistas (héroe y heroína) y los antagonistas (malo)<sup>24</sup>.
- Dirigir la atención sobre los mismos, diferenciándolos de los personajes secundarios (carentes de música asociada) y subrayando sus entradas al introducirse sus músicas con sus apariciones.

La asignación de determinadas composiciones musicales con personajes concretos fue tan habitual que incluso se desarrollaron técnicas específicas para aquellas secuencias en las que varios personajes coincidían. Las secuencias en las que las que el "héroe" y la "heroína" aparecían juntos eran normalmente acompañadas por un tema específico, el "Tema de Amor" al que se refiere Rapee. En otras ocasiones en las que coincidían personajes con músicas asociadas diferentes, en especial en aquellas en las se enfrentaban el "malo" y el "héroe" o la "heroína", se aconsejaba utilizar el contrapunto para acentuar su oposición (el conflicto, tan deseable en la dramaturgia clásica). A este respecto se refiere Rapee:

Con frecuencia ocurrirá que dos personajes, teniendo cada uno un tema, aparecerán juntos, en cuyo caso será necesario componer música original para esa escena en particular tratando los dos temas con arreglo a las reglas del contrapunto. [...] ...si tienes una película que se desarrolla, por ejemplo, en China, deberás utilizar música china real como acompañamiento, para ser capaz de tratar tanto las atmósferas concretas como representar a tus personajes. Si resulta que coinciden dos personajes chinos y uno inglés, deberás tratar, para crear contraste, al personaje inglés con música inglesa.<sup>25</sup>

Con respecto al valor de la música para clarificar el carácter de determinadas escenas y establecer su clima emocional, la escena de amor, que es la escena alrededor de la cual gira una de las líneas de acción fundamentales de la película clásica<sup>26</sup>, tiene una importancia capital. Como vemos en las siguientes declaraciones de Rapee la selección del tema de amor muchas veces responde al género concreto o carácter general de la película:

La elección del Tema de Amor es una parte muy importante de la elaboración de la banda sonora ya que es un tema recurrente en la mayoría de las películas y por lo general será el que impresione al público más que ningún otro. La elección del Tema de Amor deberá realizarse con especial cuidado y desde varios ángulos. Si tienes una película del oeste con un campesino y una chica del campo, deberás elegir una balada musicalmente simple y dulce. Si tu Tema de Amor debe tratar una relación de la alta sociedad, generalmente representada como sofisticada y displicente, elige una composición del tipo de las compuestas por Victor Herbert o Chaminade.<sup>27</sup>

El valor clarificador del uso de la música era tal, que a veces se utilizaba como indicador de la utilización de determinados recursos narrativos. En este sentido, Rapee se refiere en cómo al introducir un *flashback* (normalmente motivado por el recuerdo de un personaje) debe mantenerse a menor volumen la música de la escena original (en la que el personaje recuerda) para que no se pierda la referencia:

Los *flashbacks* parecen ser una fuente de continuos problemas para el director musical sin experiencia. Si el *flashback* no dura mucho y la escena que lo precede es de tal tipo que retendrá la atención incluso durante los *flashbacks*, no es aconsejable cambiar la música, sino reducir su intensidad hasta el *pianissimo*.<sup>28</sup>

## 7- LA DIRECCIÓN DE LA ATENCIÓN PROPICIADA POR EL SONIDO

En lo que se refiere a la dirección de la atención por parte del sonido, ya hemos mencionado un uso de la música en este sentido en relación a los personajes. De esta forma, podemos decir que el sonido servía para dirigir la dirección del espectador en tres sentidos fundamentalmente:

- Centrando la atención del espectador en la película alejándola de todos los ruidos accidentales (toses, murmullos, ruido del proyector, etc.) que podían distraerle.
- Resaltando las apariciones de los personajes principales y diferenciándolos de los personajes secundarios por medio de la utilización de músicas asociadas.

-Dirigiendo la atención sobre determinados objetos de la pantalla a través de la utilización de efectos de sonido.

Así, vemos cómo la música no sólo servía para dirigir la atención hacia personajes concretos, sino también para ayudar a que el espectador se introdujera en la película olvidando su entorno circundante y entrando en una suerte, como describiría Émile Vuillermoz en 1917<sup>29</sup>, de "estado hipnótico". Asimismo, efectos de sonido, tales como el sonido de un disparo o la ruptura de un cristal, también servían para dirigir la atención del espectador sobre los objetos concretos a los que hacían alusión y que aparecían en pantalla.

## 8- LA MÚSICA COMO FACTOR DE CONTINUIDAD

La música durante la proyección cinematográfica también representará un factor:

-De continuidad, al ser ininterrumpida.

-Y de cohesión, al unir planos dispares pertenecientes a una misma escena o atmósfera presentados bajo un mismo clima musical.

La música continua de esta forma será fundamental para captar la atención del espectador al principio de la película y no soltarla hasta el final. Rapee subraya la importancia de que la música sea ininterrumpida incluso cuando se estropee el equipo de proyección para que el espectador se distraiga lo menos posible:

Si tu película se rompe, lo que ocurre raramente hoy en día, es recomendable continuar interpretando el mismo número musical y si es necesario hacer un *Da Capo*. Si estuvieras interpretando tu número suavemente y sólo con cuerdas, introduce los metales y las maderas e interpreta el número de forma concertística. Afortunadamente esas interrupciones nunca duran más de 10 ó 15 segundos. En el caso de que hubiera un incendio en la cabina, lo que precisaría una espera de varios minutos, yo aconsejo subir las luces de la sala y hacer que los chicos interpreten cualquier música de éxito que se sepan de memoria. Es aconsejable tener pensada una selección de este tipo para utilizarla en caso de emergencia. El principal propósito es evitar que el público se ponga nervioso y mantenerlo entretenido.<sup>30</sup>

El hecho de que la música fuera ininterrumpida lo subraya además la utilización narrativa del silencio que en ocasiones era empleado para resaltar (dirigir la atención sobre) determinadas acciones:

La utilización del silencio demostrará ser muy efectiva en aquellas situaciones en las que, por ejemplo, aparece una persona inesperada o se comete un crimen. De hecho, lo será en todos aquellos sucesos inesperados que son seguidos, por regla general, por la calma.<sup>31</sup>

## 6- LA MÚSICA COMO MOTOR EMOCIONAL

La música, como ya hemos sugerido, en muchas ocasiones se escogía con arreglo al clima emocional que se entendía era el principal de una escena y se pretendía transmitir. En este sentido, Riesenfeld señalará al referirse a la elaboración de una banda sonora: "Se toma el máximo cuidado en encontrar la música que reproduce exactamente la emoción de cada escena tal y como es mostrada en la pantalla."<sup>32</sup> En esta misma línea, Victor Wagner indica cómo la música de las proyecciones cinematográficas debe suplir la función del diálogo en el teatro, permitiendo la identificación emocional del espectador:

Ya he dicho que es una de las labores del adaptador hacer que el acompañamiento musical supla, en las películas, una parte importante de lo que sobre los escenarios se expresa por medio del diálogo. Quiero decir que mientras que la película transmite por medio de la vista la historia, la interpretación puede constantemente sugerir un clima emocional que busque la identificación del espectador. De esto se deduce, que una de las tareas que el director musical debe realizar es estudiar detenidamente la película, de manera que capte las impresiones y emociones definidas e intensas que se derivan de la misma...<sup>33</sup>

Sin embargo, no sólo, como ya hemos visto, desde un punto de vista musical se identificará claramente al héroe y al malo para permitir la toma de partido emocional por parte del espectador en el lado del héroe, sino que también se buscará generar otro tipo de emociones.

Para conseguir este objetivo los directores musicales y pianistas se valían, para elaborar la banda sonora, de grandes colecciones de partituras clasificadas con arreglo a la emoción que podían inspirar<sup>34</sup>. A este respecto Rapee indica la importancia de que en la biblioteca musical de cada cine se clasifiquen las partituras de las composiciones musicales con arreglo al estado anímico que evocan:

En la elaboración de la biblioteca de un teatro, se debe tener especial cuidado en que las composiciones musicales que representan diversos climas emocionales, estén ordenadas numéricamente con arreglo a su importancia. [...] Para facilitar una consulta rápida, en mi opinión el sistema más efectivo es utilizar un doble índice. En un

fichero ordenaría los compositores alfabéticamente e indicaría en cada ficha todas sus composiciones, señalando su clase y número correspondiente en la biblioteca. En otro fichero, ordenaría alfabéticamente los diversos climas emocionales y señalaría en cada ficha todas las composiciones que estuvieran clasificadas con ese clima.<sup>35</sup>

Para los pianistas de los salas de proyección de las pequeñas ciudades, que por motivos económicos no podían disponer de una gran biblioteca musical, se publicaron una serie de libros en los que se recogían diversas composiciones musicales arregladas para piano y específicamente compuestas para su uso en el cine (indicándose el tipo de escena al que podían ajustarse o el clima emocional que podían generar). Entre estas publicaciones de la época quizás quepa destacar *Sam Fox Moving Picture Music Volumes I & II* (1913) de J. S. Zamecnik<sup>36</sup> o *Motion Picture Moods for Pianist and Organists* (1924) de Erno Rapee<sup>37</sup>. A continuación incluimos los títulos de las composiciones contenidas en el primer volumen de J. S. Zamecnik, para que se pueda apreciar cómo ya en su propia denominación se define la función que pueden desempeñar dentro de la banda sonora de una película (es decir, el clima geográfico, temporal, rítmico, genérico y emotivo que pueden generar y, en consecuencia, el tipo de escena al que pueden acompañar): Marcha Festiva, Música India, Danza Oriental del Velo, Música China, Música Oriental, Música Mejicana o Española, Marcha Fúnebre, Escena de Muerte, Música de Iglesia, Escena de Guerra (En el Campamento, Hacia la Batalla, La Batalla), Música del Oeste, Música de Payasos, Música de Ladrones, Música Acelerada (para peleas), Música Acelerada (para duelos), Música Acelerada (para escenas de masas o fuego), Escena de Tormenta, Música de Marineros, Música de Hadas y Música Lastimosa<sup>38</sup>.

El valor de la música para transmitir determinadas emociones era considerado tal, que se llegó a utilizar incluso en los rodajes para provocar emociones concretas en los actores. Peter Milne se refiere a la inclusión de músicos durante los rodajes, procedimiento que según él fue introducido por primera vez en 1914, con las siguientes palabras:

Muchos directores utilizan la música para conseguir las mejores interpretaciones de sus actores y actrices. [...]

La música, más que ninguna ayuda o consejo que el director pueda dar a su compañía, sirve para situarla en el clima emocional concreto de una escena. [...]... cuando se pide a un actor o a una actriz que interprete una escena particularmente emotiva o conmovedora en la pantalla, el adecuado acompañamiento por parte de los músicos puede ayudarlo a alcanzar la nota precisa en su actuación. Hay cómicos que también utilizan la música como fuente de inspiración. Sin embargo, a menudo cuando están haciendo una escena cómica piden la música lenta y emotiva que es usada en las escenas serias. Esto les da un mejor punto de vista del elemento cómico de la escena.<sup>39</sup>

## 7- LA MÚSICA BUSCA PASAR DESAPERCIBIDA

Como ocurría con el resto de los recursos del cine clásico, la música no estaba concebida para que el espectador ciñera su atención sobre ella, sino que debía pasar desapercibida de forma que su efecto fuera en cierta forma "subconsciente"<sup>40</sup> y el espectador únicamente se preocupara por aquello que sucedía en pantalla. Victor Wagner expresa esta necesidad de que la música no llame la atención, al determinar que una de las funciones del director musical de una sala de cine es:

... encontrar la música que mejor se adapta a la acción y al clima emocional de una película sin permitir que la música la domine, en cuyo caso distraería la atención del espectador trasladándola de la película a la música.<sup>41</sup>

Ese pasar desapercibida la intervención de la música se lograba a base de diferentes procedimientos:

- El ocultamiento parcial del lugar que ocupaba la orquesta o el pianista dentro de la sala de proyección, de forma que no dificultaran en ningún caso la visibilidad de lo que se mostraba en pantalla y no llamaran la atención sobre sí mismos. Al igual que en los teatros propiamente dichos, en muchas salas de proyección la orquesta se situaba en un foso que impedía que el espectador centrara su atención sobre ella. Erno Rapee, por su parte, que opinaba que al público le gustaría ver a los miembros de la orquesta, consideraba, no obstante, que éstos nunca deberían dificultar la visibilidad de la pantalla y que lo ideal sería que fueran más visibles durante la obertura (pasaje exclusivamente musical) y que luego, gracias a un mecanismo de tipo hidráulico, pudieran ocultarse parcialmente en el foso.<sup>42</sup>
- La propia naturaleza de las composiciones utilizadas en el cine clásico, dotadas de una configuración estándar tendente al cliché y en total consonancia y armonía con el clima general de las escenas en las que eran utilizadas. Por un lado, el hecho de que las composiciones musicales tendieran al cliché rítmico y melódico (como podemos apreciar en las partituras publicadas en el volumen primero de *Sam Fox Moving Picture Music* de J. S. Zamecnik<sup>43</sup>), tenía como resultado que no llamarán la atención sobre sí mismas. Este extremo tuvo como consecuencia necesaria el rechazo al empleo, a excepción de durante la obertura, de composiciones musicales excesivamente populares para el espectador

medio (y en consecuencia claramente identificables como entes autónomos y originales) que pudieran distraer la atención del público<sup>44</sup>. Por otro lado, la completa armonía audiovisual propiciaba que la música se escuchara como una consecuencia natural de lo que se mostraba en pantalla. De esta forma, esta perfecta consonancia entre lo que se mostraba en pantalla y el carácter de la música, generaba una especie, como ocurría con otros recursos cinematográficos, de motivación interna<sup>45</sup>. A este extremo se refieren en el artículo "How Music is Made to Fit the Films": "Cuando uno ve una película especialmente emocionante, la música y la acción de la pantalla generalmente se sincronizan tan perfectamente que el espectador es apenas consciente del acompañamiento musical hasta que éste no cesa."<sup>46</sup>

-El control del volumen general de la música y de sus variaciones. En lo referente al control del volumen general se refiere Rapee con las siguientes palabras: "La "Sobreinterpretación", entendida como tocar tan alto que se atrae al oído más de lo que la película atrae al ojo, ha acabado con muchas películas buenas."<sup>47</sup> Asimismo también se intentó que los diferentes pasajes musicales empleados en la banda sonora no empezaran o no terminaran de golpe, de forma que su entrada y salida no fuera ostensible. A este procedimiento, que Leonid Sabaneev en su libro *Music for the Films* define como "entrar o salir a hurtadillas"<sup>48</sup>, se refiere Rapee, centrándose en los finales, con las siguientes palabras:

Otra fuente de problemas que he encontrado es la elaboración de los finales de las composiciones.

El procedimiento brutal de terminar la música independientemente del momento en el que estás porque el pie de la siguiente composición aparece en pantalla, es un procedimiento anticuado que no se emplea en los teatros de primer orden.

Si entrenas tu orquesta suficientemente y acuerdas algún tipo de señal con tus hombres, no necesitarás, en la mayoría de las composiciones, avanzar más de 8 ó 10 compases para encontrar un final tónico. La conclusión de la mayoría de los números musicales durante un largometraje no debe ser por medio de un corte brusco, sino mediante el efecto de una desaparición progresiva.<sup>49</sup>

## 8- LA MÚSICA Y EL GÉNERO

Como ocurría con el resto de los recursos cinematográficos, la música dentro de la exhibición de las películas clásicas también se configuraba de una forma peculiar en función del género de la película proyectada. Ya hemos visto cómo en los volúmenes de Zamecnik en cierta forma los nombres de las composiciones además de hacer alusión al clima geográfico, temporal, rítmico y emotivo que podían generar (y en consecuencia el tipo de escena al que podían acompañar), también hacían cierta referencia a una caracterización genérica particular. En los textos teóricos de la época escritos por los propios compositores también vemos consejos sobre cómo la música debe escogerse o escribirse con arreglo al género concreto de la película en cuestión. Rapee se refiere a este respecto con las siguientes palabras:

El tipo de música nueva que deberá ser adquirida dependerá principalmente del tipo de películas que se muestran. Si se proyectan principalmente películas del oeste necesitarás músicas aceleradas, *Agitados* y músicas misteriosas. Si en tu sala se exhiben dramas de sociedad, la reposición de *Intermezzos* y *Andante Folios* será más necesaria.<sup>50</sup>

En otro artículo del mismo libro, Rapee además se referirá específicamente al tipo de música que es propicia para la comedia. Como se podrá apreciar, Rapee aceptará que para este género se utilicen músicas conocidas, asumiendo por tanto, que la comedia, como ha quedado evidenciado en muchos estudios, es un género que permite ciertos quebrantamientos excepcionales de las normas clásicas (en especial, en relación al ocultamiento de los mecanismos narrativos):

La comedia tiene una única finalidad dentro de un programa y ésta es hacer reír a la gente. [...] En muchas comedias habrá oportunidades muy buenas para parodiar a los personajes con viejas canciones. Otras comedias, que pudieran no tener ninguna referencia a canciones conocidas o antiguas (a no ser que haya una acción rápida en la que puedas interpretar algunos brillantes *One-steps*), podrían ser mejor acompañadas por canciones populares del momento interpretadas en forma de concierto por metales con sordina. Popurrís de viejas canciones populares de éxito pueden constituir un material valioso para la elaboración de bandas sonoras de comedias.

Debo hacer de nuevo una advertencia en relación a los efectos de sonido, en especial a aquellos más ruidosos del tipo de caídas, choques, colisiones, etc. que, si no son ejecutados con gusto y de una forma juiciosa acabarán con las carcajadas de tu público, que son muy valiosas al ser contagiosas y venderse por sí mismas. En

algunas comedias, encontré muy efectivo emplear unas pocas palabras habladas a través de un megáfono mientras la orquesta permanecía en silencio.<sup>51</sup>

## 9-LOS EFECTOS SONOROS

Como vemos en la anterior cita de Rapee, en las salas de proyección del cine mudo además de la música también era habitual la introducción de determinados efectos sonoros.

Riesefeld en su artículo "Music and Motion Pictures" hace alusión a la utilización de diversas composiciones musicales capaces de aludir a determinados "ambientes sonoros"<sup>52</sup>. Sin embargo, no se consideraba la música suficiente para insinuar determinados ambientes, por lo que muchas salas de cine disponían de diversos aparatos que permitían imitar diferentes sonidos naturales y artificiales. Entre estos aparatos se podían encontrar máquinas e instrumentos similares a los utilizados en los teatros tales como los dedicados a emular el sonido de tormentas o el viento<sup>53</sup>, de máquinas industriales, del ladrido de un perro, del mar, de un niño llorando, del descorche de una botella o de una prenda al rasgarse. Había algunos aparatos capaces de imitar más de un sonido como por el ejemplo el órgano inventado por el británico Robert Hope-Jones y que, tras ser adquirida su patente en 1910 por la Rudolph Wurlitzer Company, recibió el nombre de órgano Wurlitzer. Este instrumento es definido por William G. Blanchart, que trabajó como pianista de cine, con las siguientes palabras:

... un intento, a veces muy exitoso, de poner bajo el control de un mismo individuo todos los colores de una orquesta, junto con percusiones de todo tipo. [...] Los juegos de percusiones comprendían el xilófono, los platos, trinos de pájaros, sirenas de incendios, disparos y un piano. El conjunto podía ser accionado a partir de dos, tres, cuatro e incluso cinco teclados normales.<sup>54</sup>

La utilización de los efectos sonoros tenía diversas finalidades (que, como vemos a continuación, coinciden en gran medida con las de la música):

- Clarificar la exposición, situando las escenas espacial, temporal y/o climáticamente (como ocurría, por ejemplo, con los efectos de viento, mar, etc.).
- Dirigir la atención sobre determinados objetos de la pantalla mediante la utilización de efectos de sonido concretos que estaban asociados de una forma natural y/o convencional con éstos (como eran, por ejemplo, los sonidos de una botella descorchándose, un silbato, etc.).
- Aumentar el impacto de lo que se veía en pantalla.
- Fomentar la sensación de realismo (verosimilitud).
- Ocultar su origen artificial a través de su coherencia y simultaneidad con los sucesos de la pantalla, de forma que su aparición pareciera naturalmente motivada por el universo diegético. Así, siempre se hacía, por ejemplo, que el sonido de un disparo se efectuara de manera simultánea a la aparición en la pantalla de una pistola disparando, de forma que pareciera "producido" por ésta en vez de por el *effect-man* que, como veremos, se ocultaba detrás de la pantalla.
- Ayudar a la creación de atmósferas mediante sonidos ambiente.
- Propiciar la aparición de determinadas emociones y sensaciones en los espectadores.

En un catálogo de 1925 en el que se recogen algunos de estos artilugios<sup>55</sup> se hace especial hincapié al poder de los efectos de sonido para afectar emocionalmente al espectador en relación a artefactos tales como la máquina de viento ("Por medio de la utilización de máquinas de viento situadas fuera de escena, se provocarán al público escalofríos adicionales en las escenas de tormentas de nieve. Podrás casi sentir el viento helado desde la resguardada butaca del teatro"<sup>56</sup>) o el instrumento capaz de imitar el lloro de un bebé ("Ver a un niño llorar en la pantalla es suficientemente malo. Pero cuando un intérprete habilidoso hace que con su instrumento escuches además al niño, también quieres llorar."<sup>57</sup>).

El denominado "*effect-man*", que se situaba por regla general detrás de la pantalla o en el foso de la orquesta, era el encargado de ejecutar determinados efectos sonoros tales como disparos, ruptura de cristales, etc. y de accionar las diferentes máquinas de efectos. La principal finalidad del trabajo del *effect-man* consistía en hacer que fuera total la sincronía entre los efectos sonoros y las acciones que los "provocaban" en pantalla. Esta sincronía audiovisual, como acabamos de ver, se veía como la necesidad fundamental que debía cumplir la ejecución de los efectos sonoros para aumentar la sensación de realismo (verosimilitud) de aquello que sucedía en pantalla y dotar a los sonidos de una aparente motivación interna. Rapee se refiere a esta necesidad de sincronía en aras del realismo<sup>58</sup>, con las siguientes palabras:

Los efectos en la sección de percusión y fuera de escena pueden ser muy efectivos si se emplean juiciosamente. Yo sólo recomiendo la utilización de efectos si son graciosos o si pueden parecer muy realistas. El asesinato del malo, a no ser que se pueda realizar un disparo real fuera de escena en el momento preciso, será mejor representado parando la orquesta de golpe y manteniéndola en silencio durante unos segundos, que intentando reproducir el disparo mediante un tambor. En uno de los más importantes teatros de Nueva York, vi una película en el curso de la cual el



malo saltaba a través de una ventana e inmediatamente después recibía una bofetada de la heroína. Se suponía que el *effect-man* situado fuera de escena debía dejar caer un cristal en el momento adecuado para imitar el sonido de la ruptura de la ventana. Cuando esto ocurría el hombre estaba en Babia y la caída del cristal se produjo cuando la heroína abofeteó al malo, de forma que, lo que pretendía ser un efecto sonoro meramente descriptivo, pasó a ser una causa de risa para el público.<sup>59</sup>

### 9-LAS CUE SHEETS Y EL VITAPHONE

A pesar de que las bandas sonoras eran elaboradas, por regla general, por los pianistas o directores de orquesta de las salas de proyección, los productores no renunciaron por completo a controlar el segmento sonoro de sus películas ideando diversos procedimientos de fijación de la banda sonora de cada película.

Reinselfeld en su artículo "Music and Motion Pictures" se refiere a dos procedimientos mediante los cuales los productores intentaron asegurar la calidad de las bandas sonoras, sobre todo en aquellas pequeñas ciudades cuyas salas de proyección carecían de los recursos de las grandes ciudades.

El primero de ellos lo constituyen las *Cue Sheets* o *Musical Suggestions Sheet*, folletos que a partir de 1910 empiezan a distribuir Edison y Vitagraph junto con sus películas. Reinselfeld explica su razón de ser con las siguientes palabras:

Muy a menudo, cuando el arreglista no encuentra la música que es necesaria para una determinada acción, está obligado a componerla él mismo. El talento musical requerido para esta tarea es de tal calibre que sólo los grandes teatros pueden permitírselo. No es de esperar que el director musical de un teatro de una ciudad pequeña sea capaz de componer una banda sonora tan bien como un experto empleado en un teatro de una ciudad grande. Por esta razón, muchas bandas sonoras son distribuidas y enviadas junto con las películas por todo el mundo.<sup>60</sup>

En las *Cue Sheets* se solían indicar los siguientes aspectos:

- Las diferentes composiciones que deben acompañar a las películas, señalándose el título y el compositor. Si se trataba de músicas originales, los *cue sheets* iban acompañados de la correspondiente partitura<sup>61</sup>.
- El momento de la película en el que debían introducirse las diferentes composiciones. A estos efectos se solía sugerir un pie (momento de entrada) asociado a la aparición de un intertítulo o a la realización de una acción en pantalla.
- La duración aproximada de las composiciones.
- El carácter que debía tener cada composición, para que en el caso de que la música exigida en la *cue sheet* no estuviera disponible en el repertorio o el archivo de partituras de la orquesta o del pianista del cine en cuestión, pudiera ser sustituida por otra análoga.

James Bradford que elaboró diversas *cue sheets* define su función con las siguientes palabras:

El propósito de esta versión musical es ayudar al director de orquesta a seleccionar la música apropiada para la película. No se pretende que compre las piezas sugeridas ni debe entenderse que sin ellas es imposible confeccionar una buena versión musical. Su finalidad es poner de manifiesto el estilo y el carácter de la música que se adapta a cada escena y de esta forma propiciar que el director de orquesta seleccione una pieza similar de su biblioteca. <sup>62</sup>

Durante la década de los diez, la práctica de elaboración de las *Cue Sheets* se extendió al resto de productoras cinematográficas e incluso algunas revistas, como *The Motion Picture World*, *The Exhibitors' Trade Review* o *The Pictures*, incluyeron en sus páginas sugerencias sobre las composiciones musicales que debían emplearse para el acompañamiento musical de las películas que estaban por estrenarse.

El otro procedimiento para asegurar la calidad de la banda sonora de las películas, que no se introdujo hasta mucho más tarde, lo constituyó la utilización del Vitaphone.

Durante los años veinte se convirtió en una obsesión para los productores y los exhibidores mejorar la calidad de la música y su sincronización con la película y hacer que ésta fuera accesible a los pequeños cines incapaces de disponer de una gran orquesta. Esta obsesión desembocó en la llegada del mal llamado cine sonoro a finales de la década. Antes de la aparición del cine sonoro propiamente dicho, algunas películas a partir de 1925 serán presentadas con el Vitaphone, sistema basado en discos que contenían el sonido grabado (inicialmente sólo música) que eran leídos por aparatos electrónicos sincronizados con el proyector y cuyo sonido era amplificado eléctricamente. Este sistema permitía exhibir de forma sincronizada imagen y sonido pregrabado y hasta 1931 la Warner lo seguirá utilizando. La primera película que es presentada con el Vitaphone es *Don Juan* (1925) dirigida por Alan Crosland y con música compuesta por William Axt. Reinselfeld se referirá a la utilidad del Vitaphone con las siguientes palabras:

Los últimos avances en la búsqueda por conseguir la mejor música posible en las comunidades pequeñas es el Vitaphone. Este invento es el mejor con diferencia para reproducir música sincronizada con las películas. Hace posible que artistas y orquestas de primer orden sean escuchados en las ciudades pequeñas. La reproducción de voz y música está muy cuidada. Parece como si los intérpretes estuvieran en la misma sala que los oyentes. No es probable que el Vitaphone sustituya por completo a la orquesta, pero hace posible que determinadas películas que requieren un cuidado acompañamiento musical, sean exhibidas en lugares donde no hay ninguna orquesta.<sup>63</sup>

## 10- CONCLUSIÓN

Una vez concluido el presente artículo creemos haber sido capaces de definir cuales eran las funciones que el sonido desempeñaba durante el período mudo en las proyecciones de las películas pertenecientes al modo de representación clásico de Hollywood. De esta forma, hemos podido demostrar cómo el sonido (música y efectos sonoros) persiguió colaborar, junto con el resto de recursos expresivos y narrativos, en la óptima presentación de la historia de forma que la “inmersión” del espectador fuera total. Para conseguir este fin, al igual que otros recursos, el sonido buscó propiciar una claridad y continuidad en la exposición de la historia, ayudar a la dirección de la atención del espectador, potenciar la verosimilitud de lo mostrado, ocultar su presencia artificial, convencional y dirigida, y contribuir a la identificación emocional del espectador.

Esperamos, de esta manera, haber contribuido al estudio del cine como creación audiovisual desde su origen, haciendo especial hincapié en la forma en la que el segmento sonoro participó, antes incluso de la aparición del sonido grabado y sincronizado, de los requerimientos y convenciones propios de los modos de representación dominantes.

---

<sup>1</sup> La traducción de aquellas fuentes sólo existentes hasta el momento en su versión original en inglés ha sido realizada por nosotros mismos. No siendo traductores profesionales, hemos preferido traducir dichas fuentes en lugar de dejarlas en inglés, para facilitar la comprensión de las mismas. Hemos pretendido ser lo más respetuosos posibles con el sentido y la forma de las fuentes originales, aunque no obstante, no descartamos haber cometido algunos errores no intencionados que esperamos sean disculpados por el lector. Las citas traducidas por nosotros mismos serán señaladas con “[Trad. Pablo Iglesias Simón]”.

<sup>2</sup> Podrá comprobarse que en nuestras afirmaciones somos totalmente deudores de dos de los grandes estudios realizados en relación al modo de representación del cine clásico de Hollywood: Noël BURCH. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999; y David BORDWELL, Janet STAIGER y Kristin THOMPSON. *El Cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

<sup>3</sup> John EMERSON y Anita LOOS. *How to Write Photoplays*. New York: The James A. McCann Company, 1921. Págs. 74-75. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>4</sup> Hemos decidido traducir el término “theater” literalmente por “teatro”, para mantener en castellano la utilización del término que se hacía en la época para designar indistintamente a los teatros propiamente dichos y a las salas de proyección cinematográfica (edificios que por otra parte presentaban gran número de coincidencias y que a veces, debido a la variedad de tipos de espectáculos que albergaban, llegaban, incluso, a confundirse). A lo largo de todo este artículo deberá tenerse en cuenta, no obstante, que los autores cuando utilizan el término “theater”, como sigue ocurriendo aún en la actualidad, se refieren a las salas de proyección cinematográfica propiamente dichas. Cuando los autores utilizan el término “motion picture theater”, como sucediera en la cita anterior, hemos decidido traducirlo por “sala de cine” al incluirse en el término inglés la referencia concreta al fenómeno cinematográfico. [N. del T.].

<sup>5</sup> Hugo RIESENFELD. “The Advancement in Motion Picture Music”, *The American Hebrew*. 3 de Abril de 1925. Pág. 632. Artículo íntegramente reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/6\\_riese2.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/6_riese2.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>6</sup> En una encuesta realizada en 1922 por *Motion Picture News*, se determinó, entre los cines que respondieron a la encuesta, que el 46% disponía de un órgano como acompañamiento musical, el 25% de un piano y el 29% restante de una orquesta (Fuente: <http://www.mont-alto.com/photoplaymusic/aboutmusic.html>). Rapee, por su parte, aconseja las siguientes configuraciones de la orquesta de un cine con arreglo al número de músicos disponibles:

Intentaré sugerir aquí las combinaciones según el número de hombres de una orquesta: 3 hombres, piano, violín y violoncello[:]; 4 hombres, añádase otro violín[:]; 5 hombres, añádase una flauta[:]; 6 hombres, añádase una corneta[:]; 7 hombres, añádase percusión[:]; 8 hombres, añádase un trombón[:]; 9 hombres, añádase un

---

clarinete[;] 10 hombres, añádase un primer violín[;] de 11 a 25 dependerá del criterio del director de orquesta en relación a las necesidades del teatro [...].

Con 26 hombres la combinación ideal sería: 6 primeros [violines];] 2 segundos [violines];] 2 violas[;] 2 violoncellos[;] 1 contrabajo[;] 1 flauta[;] 1 oboe[;] 1 arpista, preferiblemente uno que también toque el piano[;] 1 fagot[;] 2 clarinetes[;] 2 cuernos[;] 3 trompetas[;] 1 trombón [;] 1 batería [;] y un director de orquesta.

La combinación que yo utilicé en el Rivoli Theatre en Nueva York era la siguiente: 8 primeros [violines];] 4 segundos [violines];] 4 violas[;] 4 violoncellos[;] 3 contrabajos[;] 2 flautas[;] 2 clarinetes[;] 1 oboe[;] 1 fagot[;] 2 cuernos[;] 3 trompetas[;] 2 trombones[;] 2 baterías[;] 1 arpa.

La combinación que yo utilicé en el Capital Theatre en Nueva York fue: 16 primeros [violines];] 10 segundos [violines];] 8 violas[;] 7 violoncellos[;] 6 contrabajos[;] 2 flautas[;] 2 clarinetes[;] 2 fagots[;] 4 cuernos[;] 4 trompetas[;] 3 trombones[;] 1 tuba[;] 3 baterías[;] 2 oboes y un arpa.

Esta última combinación sólo difiere de la de una orquesta sinfónica completa en el hecho de que aquellas usan más cuerdas y tres personas en cada sección del viento madera.

(Erno RAPEE. “Managing a Film Theatre” en *The Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Belwin, Inc., 1925. Artículo reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1\\_erape3.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1_erape3.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón]. Los puntos y aparte en la enumeración de los instrumentos en el original han sido substituidos por nosotros por punto y comas para ahorrar espacio [N. del T.]).

<sup>7</sup> En este sentido habría que calificar el período mudo como aquél en el que las películas no tienen una banda sonora única y definitiva, dependiendo su configuración concreta de la exhibición.

<sup>8</sup> Hemos decidido traducir el término “film play” por “obra cinematográfica” para mantener la alusión al referente teatral del original. [N. del T.].

<sup>9</sup> Victor WAGNER. “Scoring a Motion Picture,” *Transactions of Society of Motion Picture Engineers*, N° 27. Enero de 1927. Págs. 40-43. Este artículo se encuentra íntegramente reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/3\\_etwag2.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/3_etwag2.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>10</sup> A este respecto se refiere Riesenfeld con estas palabras:

En las proyecciones cinematográficas se utilizan dos tipos de música. Está la música de concierto que constituye la obertura. Consiste en fragmentos de sinfonías, óperas, arias y canciones. Después, está la banda sonora que sirve de fondo a la película.

(RIESENFELD, “The Advancement in Motion Picture Music”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>11</sup> Obviamente el número y tipo de segmentos musicales variaba de acuerdo al formato de exhibición que fuera adoptado y a las condiciones de la sala de proyección. James E. Scheirer describe en 1926, por ejemplo, una proyección cinematográfica tipo dotada de cinco números (superando por tanto el mero esquema de obertura y banda sonora) en una gran sala de proyección metropolitana (Ver James E. SCHEIRER. “South, South, South”, *The American Organist*. Vol. 9. N° 9. 1926. Pág. 267 o las citas de este artículo recogidas en Gillian B. ANDERSON. *Music for Silent Films, 1894-1929. A Guide*. Washington: Library of Congress, 1988. Pág. XVI).

<sup>12</sup> Los programas de las proyecciones cinematográficas del período mudo podían constar, imitando el modelo del teatro propiamente dicho, de una única película de larga duración. En ocasiones, sin embargo, se presentaban junto con el largometraje, siguiendo la tendencia marcada por el vodevil, varias películas más cortas e incluso diversos números en vivo.

<sup>13</sup> En algunas ocasiones, en el caso de haberlos, también se acompañaban los intermedios con acompañamientos musicales de características similares a las de música de la obertura.

<sup>14</sup> En este sentido, muchos veían a las salas de proyección de cine como un lugar desde el que se podía propiciar el gusto por la música clásica por parte del gran público y en el que los músicos principiantes podían ejercitarse antes de pasar a formar parte de una orquesta de prestigio.

<sup>15</sup> Erno RAPEE. “The Music for Your Theatre” en *The Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Belwin, Inc., 1925. Artículo reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1\\_erape2.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1_erape2.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>16</sup> No obstante, la improvisación se seguirá presentando en algunas de las salas de proyección de las pequeñas ciudades donde aún era frecuente la presencia de pianistas. Obviamente la introducción de orquestas en las grandes ciudades, descartaba cualquier tipo de improvisación.

<sup>17</sup> A este respecto se refieren en 1918 en el artículo “How Music is Made to Fit the Films” del *Literary Digest*:

El largometraje medio de un programa presentado actualmente consta de cinco a diez bobinas, con una longitud media de 1.000 pies de película por bobina. Los largometrajes de seis y siete bobinas son los que más frecuentemente se utilizan. El número total de composiciones musicales diferentes utilizadas para componer la banda sonora de este tipo de productos puede oscilar entre ochenta y cien, sin contar las repeticiones. El número nunca es inferior de cuarenta o cincuenta.

(“How Music is Made to Fit the Films”, *Literary Digest*. 26 de enero de 1918. Pág. 58. Este artículo está íntegramente reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/6\\_litdi1.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/6_litdi1.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>18</sup> Burch se refiere a cómo ya la música busca ceñirse a la película clásica y cómo este aspecto anticipa la posterior supeditación total del sonido a la imagen en la práctica cinematográfica: “Al intentar ceñir lo más

---

posible la música a las imágenes, a la acción, a las expresiones, a los sentimientos, etc., ya se busca, mucho antes de la intervención de la banda óptica, establecer la subordinación mecánica del sonido a la imagen. De forma más o menos consciente, se anticipa el naturalismo vulgar de la institución: un sonido que es consecuencia del movimiento de una imagen, del mismo modo que un sonido real es sólo la consecuencia de un movimiento mecánico (un oboe que vibra, una puerta que cruje). Por otra parte, creo que este prejuicio casi centenario continúa hoy enmascarando la autonomía material de una banda sonora y es, en mi opinión, la causa principal del subdesarrollo del sonido como componente creativo del arte cinematográfico.” (BURCH, *El tragaluz del infinito*. Pág. 235).

<sup>19</sup> Hugo RIESENFELD. “Music and Motion Pictures”, en *The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Noviembre de 1926. Págs. 58-62. Artículo íntegramente reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1\\_hreis1.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/1_hreis1.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>20</sup> El propio Riesenfeld lo expresa con las siguientes palabras:

Para la preparación de una banda sonora se toma un cuidado infinito [...] de forma que todas las emociones y todas las acciones de la pantalla sean exactamente reproducidas musicalmente. [...]

La principal dificultad en la composición o arreglo de una banda sonora es mantener la música subordinada a la acción de la pantalla.

(RIESENFELD, “Music and Motion Pictures”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>21</sup> Para asegurar esta total sincronización entre imagen y sonido, el director de la orquesta, en algunos cines, como indica en 1918 el artículo “How Music is Made to Fit the Films”, disponía de determinados aparatos que le permitían que durante la proyección se comunicara con otros departamentos del cine (como la cabina de proyección).

<sup>22</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>23</sup> Louis Levy en su autobiografía *Music for the Movies* nos indica que: “Se convirtió en una costumbre, interpretar la misma composición musical para el mismo héroe o heroína, otra composición para el malo, e incluso, ¡otro tema para el personaje cómico!” (Citado en Roger MANVELL y John HUNTLEY. *The Technique of Film Music*. Revised and Enlarged Edition. London: Focal Press Limited, 1975. Págs. 26 y 27. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>24</sup> Victor Wagner se refiere a este extremo con las siguientes palabras:

En la selección de un tema musical para el personaje protagonista, el principal objetivo es no sólo ser coherente con la atmósfera o el período histórico sino también describir y subrayar sus características por medio de la música.

(WAGNER, “Scoring a Motion Picture”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

En lo que se refiere a la caracterización concreta de los personajes, Rapee, por su parte, aconsejará, en lo relativo a la música del malo, utilizar diferentes configuraciones musicales de acuerdo a sus características concretas:

El malo normalmente se puede representar con cualquiera de los miles de *agitados* que hay disponibles. Deberá hacerse una distinción entre los malos taimados, escandalosos, astutos, poderosos y malévolos. Un malo astuto que no hace alarde de ningún tipo de maldad física a lo largo de toda la película puede ser muy bien descrito mediante un acorde disonante, sostenido trémolo y muy suave. Si el malo resulta ser del tipo violento que se permite gran multitud de acciones físicas, un tema dinámico sería más apto. A veces, tienes un malo cuyo poder de hacer el mal es tremendo pero que realiza sus actividades malignas sin valerse de acciones físicas, en cuyo caso acordes lentos y pesados conseguirán la sincronización adecuada.

(RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>25</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>26</sup> Las películas clásicas presentan por lo general dos líneas de acción principales interrelacionadas: la derivada de la relación amorosa heterosexual entre los dos personajes protagonistas y la relacionada con el carácter, género y temática general de la película.

<sup>27</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>28</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>29</sup> Las impresiones de Émile Vuillermoz son las siguientes:

La música —la más humilde o la más altanera— desempeña, en las representaciones cinematográficas, un papel cuya importancia el público ni sospecha. Muchos espectadores se evaden en el sueño, siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturdidos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos que salen de la orquesta y se extienden por la sala, como perfumes escapados de un frasquito mágico. Para abandonar el suelo, necesitan ese golpe de ala. El hechizo se rompería si el vuelo de las sonoridades fuera bruscamente interrumpido y si, en el silencio glacial de ese mundo de fantasmas mudos, no pudiéramos percibir más que el zumbido de insecto de la máquina que explora el tiempo y el espacio, que, parapetada en su mesa, enrolla y desenrolla sin fin sus telegramas luminosos. La elección del decorado musical es, pues, capital.

(Citado en “Le Temps”, *Musique d'écran*. 18 de julio de 1977. Pág. 76. Recogido en Michel CHION. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997. Pág. 45).

<sup>30</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>31</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>32</sup> RIESENFELD, “The Advancement in Motion Picture Music”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>33</sup> WAGNER, “Scoring a Motion Picture”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>34</sup> Riesenfeld se refiere al uso de las bibliotecas musicales por parte de los directores musicales de las salas de proyección con las siguientes palabras:

... el director musical, que está obligado a preparar una banda sonora nueva cada semana, debe tener a su disposición una ilimitada provisión de música. Con este fin, los teatros de las ciudades disponen de enormes bibliotecas, conteniendo algunas de ellas 25.000 composiciones musicales. Están todas catalogadas no sólo por título o autor, sino también con arreglo al tipo de emoción o la clase de acción que sugieren. Cuando el compositor de bandas sonoras desea que una composición musical sugiera la atmósfera de la escena inicial de Macbeth, se dirige a las secciones denominadas “Danzas de brujas” o “Música de mal agüero”. De la misma forma, puede localizar instantáneamente música que sugiere el sonido de un avión, de la ira, de un caballo desbocado, de una canoa bajando por un riachuelo tranquilo.

(RIESENFELD. “Music and Motion Pictures”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

Asimismo en otro artículo, Riesenfeld nos informa de la gran biblioteca musical del Rialto Theatre en la que las composiciones estaban clasificadas con arreglo al clima emocional que inspiraban:

La biblioteca del Rialto Theatre tiene veinticinco mil composiciones musicales, todas clasificadas con arreglo al clima emocional que representan. Entre los encabezamientos uno encuentra: Danzas Españolas, Romances, Éxtasis Religioso, Vaqueros, Carreras de Caballos, Alegría, etc. Esto ayuda enormemente a la elaboración de la banda sonora. El músico tiene que anotar simplemente el tipo de emoción o situación de cada escena y entonces ir a sus archivos para buscar su equivalente musical.

(RIESENFELD, “The Advancement in Motion Picture Music”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>35</sup> RAPEE, “Managing a Film Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>36</sup> De estos dos volúmenes nosotros hemos podido consultar íntegramente J. S. ZAMECNIK. *Sam Fox Moving Picture Music*. Vol. 1. Cleveland: Sam Fox Pub. Co., 1913. (Este libro está completamente reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/21\\_sfox1.pdf](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/21_sfox1.pdf)). Además hemos podido consultar el índice del segundo volumen al aparecer en MANVELL y HUNTLEY, *The Technique of Film Music*. Pág. 56.

<sup>37</sup> Erno RAPEE. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York: G. Schirmer, 1924. (Reeditado por Arno Press en 1974).

<sup>38</sup> Por su parte el índice del segundo volumen de *Sam Fox Moving Picture Music* de J. S. Zamecnik contiene las siguientes composiciones: Marcha Triunfal, Canción India de Amor, Danza India de la Guerra, Música India, Canción Japonesa de Amor, Danza o Escena Oriental, Música Oriental, Escena de Amor, Música Lastimosa, Escena Española o Mejicana, Cinco Danzas (Danzas Tradicionales Rusas, Minueto —Baile Cortesano, período de Luis XIV— Tarantela Italiana, Fandango Español, Danza Africana), músicas específicas para películas de Pathé y Gaumont (Maniobras de Ejércitos Europeos, Marcha Fúnebre, Moda Parisina, Carrera de Aviones o Barcos, Maratón, Carrera de Caballos o Coches, Exposición —de flores, etc.—, Explosión o Escena de Incendio), Música de Ladrones o de Astutos y Música Acelerada (para Combates, Peleas, etc.) (Recogido en MANVELL y HUNTLEY, *The Technique of Film Music*. Pág. 56).

<sup>39</sup> Peter MILNE. *Motion Picture Directing. The Facts and Theories of the Newest Art*. New York: Falk Publishing Co., 1922. Págs. 162-163. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

Cecil B. De Mille también resalta la importancia del uso de la música en los rodajes para despertar determinadas emociones en los actores con las siguientes palabras:

La música es un elemento importante en la dirección. Gastamos mucho dinero en tener una orquesta para poner al actor en un determinado estado mental, para conseguir una respuesta emocional concreta.

(Cecil B. DE MILLE. “Motion Picture Directing”, *Transactions of S.M.P.E.* Vol. 12. Nº 34. 1928. Págs. 295-309. Artículo íntegramente reproducido en [http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10\\_cbd\\_4.htm](http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_4.htm). [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>40</sup> Refiriéndose a la música en el artículo “How Music is Made to Fit the Films” se indica: “Y es así como tiempo, esfuerzo y algunos dólares se gastan en una parte de la obra cinematográfica que realmente sólo apela al subconsciente del espectador.” (“How Music is Made to Fit the Films”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>41</sup> WAGNER, “Scoring a Motion Picture”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>42</sup> Él mismo lo expresa con las siguientes palabras:

Para que una orquesta sinfónica sea más efectiva, es fundamental que el público pueda ver completamente a los músicos y no sólo su cabeza o la parte superior de su cuerpo. El espectador medio querrá ver tanto la simple mecánica de la interpretación, como escuchar los resultados de los esfuerzos de los músicos. Lo alto que serás capaz de situar tu orquesta dependerá de la altura de la boca del escenario, pero en ningún caso deberá estar tan alta que interfiera en el campo de visión del público durante la proyección de la película. Lo mismo ocurre con el director de orquesta, cuya situación en muchas ocasiones echa a perder muchos asientos situados justo detrás suyo al interponerse en su línea de visión. Cuando sea económicamente posible, yo sugeriría instalar un foso hidráulico que pudiera elevar a los músicos por encima del público durante la obertura y que pudiera hacerlos descender suficientemente para no obstaculizar la visión durante la película o los números sobre el escenario.

---

(RAPEE, “Managing a Film Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>43</sup> ZAMECNIK, *Sam Fox Moving Picture Music*. Vol. 1.

<sup>44</sup> Como nos indicaría Riesenfeld: “El público no debe ser nunca consciente de escuchar una melodía conocida.” (RIESENFELD, “Music and Motion Pictures”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>45</sup> La música tenía una motivación interna propiamente dicha en aquellos pasajes, muy frecuentes en el período mudo y que podemos ver en películas como por ejemplo *The Eagle* (*El águila negra*, 1925) de Clarence Brown, en los que se presentaba en pantalla un baile, un concierto o incluso gente cantando. Por regla general en estos pasajes se tendía no a una imitación total de la música que se suponía debía emanar de la ficción, sino que se tendía a la transcripción. A este respecto se refiere Michel Chion con las siguientes palabras:

También fue una técnica bastante corriente en el cine mudo el hecho de integrar en el guión una secuencia con cantantes o músicos, cosa que confirma el carácter musical, en un sentido concreto, pero también metafórico (composición de líneas y ritmos) del filme mismo. Por así decirlo, de este modo el filme tendía la mano a su acompañamiento. Hay pocos largometrajes del cine mudo que no incluyan una escena de danza popular, de baile, de ballet clásico, de fiesta campestre, de velada musical, de café, de concierto, de revista, de music-hall, de ópera, de número de circo, de orgía, de ceremonia religiosa, de canción o de regocijo popular en torno a un instrumento. Todas estas escenas suponen la presencia de una música en pantalla, música cuyos planos más o menos breves y repetidos, interpolados en el montaje o sobreimpresionados en la imagen, hacen referencia de vez en cuando a su fuente: instrumentistas, cantante, orquesta... Evidentemente, esta música se interpretaba durante la proyección mediante una transposición, y a condición de aceptar un esquema obligado, no necesariamente de sincronía sino más bien de espacio, contenido y timbre instrumental, puente entre lo que se ve y lo que se oye, es un desfase que le da precisamente su encanto, asimilable al de una transcripción. Recordemos que la transcripción formaba parte de la cultura musical al uso, que tocar u oír tocar al piano una música de orquesta, como por ejemplo una melodía de ópera cuya parte vocal también estaba transcrita, era una experiencia muy extendida por entonces. Lejos de ser considerada sólo utilitaria o como un apañío, la transcripción imaginaria había dado lugar a toda una poética: por ejemplo, todos los instrumentos ‘sobrentendidos’ —flautas, guitarras, fanfarrias, coro de Oblerón— evocados en las piezas para piano de Debussy.”

(CHION, *La música en el cine*. Pág. 49).

<sup>46</sup> “How Music is Made to Fit the Films”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>47</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>48</sup> A esta técnica se hace mención en Leonid SABANEEV, *Music for the Films*. London: Pitman, 1935. Págs. 20-21, 29. Referencia extraída de BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, *El Cine clásico de Hollywood*. Pág. 36.

<sup>49</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>50</sup> RAPEE, “Managing a Film Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>51</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>52</sup> “... música que sugiriera el sonido de un avión, de la ira, de un caballo desbocado, de una canoa bajando por un riachuelo tranquilo.” (RIESENFELD, “Music and Motion Pictures”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>53</sup> “Los efectos de sonido que funcionan más satisfactoriamente son los efectos de tormentas, obtenidos mediante el uso de una serie de tambores grandes de cabeza cuadrada y máquinas de viento, situados detrás del escenario.” (RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón]).

<sup>54</sup> Citado en Mark EVANS, *Soundtrack: the music of the Movies*. New York: Hopkinson & Blake, 1975. Pág. 4. Recogido en CHION, *La música en el cine*. Pág. 43.

<sup>55</sup> Este catálogo de 1925 titulado “Sounds for the Silent Drama” está recogido en las páginas 56 y 57 de David ROBINSON. *Music of the Shadows. The use of musical accompaniment with silent films, 1896-1936 / Musica delle ombre. L'accompagnamento musicale nei film muti, 1896-1936*. Suplemento de *Griffithiana*. Nº 38 / 39. Octubre 1990.

<sup>56</sup> ROBINSON, *Music of the Shadows*. Pág. 56. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>57</sup> ROBINSON, *Music of the Shadows*. Pág. 57. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>58</sup> Como podemos apreciar, Rapee hace de nuevo una alusión, como ya vimos que realizara al respecto del uso de la música, a la excepcionalidad genérica que la comedia encarna en cuanto al uso de los efectos sonoros, permitiendo una cierta huida del universo verosímil clásico.

<sup>59</sup> RAPEE, “The Music for Your Theatre”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>60</sup> RIESENFELD. “Music and Motion Pictures”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>61</sup> La elaboración de música original no era muy frecuente, representando el 1% en relación a la utilización de música compilada. Por regla general sólo se utilizaba música original en los grandes estrenos. Por ejemplo para la proyección oficial de *El nacimiento de una nación* en el Liberty Theatre de Nueva York en marzo de 1915, el mismo Griffith, en colaboración con el compositor y director de orquesta Joseph Carl Briel, planificó y realizó una banda sonora específica para la película (compuesta de música original y recopilada).

<sup>62</sup> Citado en Photoplay Music FAQ (<http://www.mont-alto.com/photoplaymusic/aboutmusic.html>). [Trad. Pablo Iglesias Simón].

<sup>63</sup> RIESENFELD, “Music and Motion Pictures”. [Trad. Pablo Iglesias Simón].



Nº de Registro: AA7.0401. 41