



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

***El ejercicio contemporáneo de la musicalización
en vivo del cine mudo. Una aproximación desde la
práctica de la interpretación musical con
percusiones***

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-
(PERCUSIONES)

P R E S E N T A:

Lorena Ruiz Trejo

Asesor de tesis: Lic. José María Serralde Ruiz

Asesor práctico: Dr. Alfredo Bringas Sánchez



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Irma y Armando, por todo el amor y apoyo incondicional que han tenido conmigo siempre; por ser un pilar en mi formación educativa y de la persona que soy. Gracias Mamiu, por acompañarme tan de cerca en este proceso y por creer siempre en mí. Gracias Papá, por mostrarme la pasión y la paciencia por la investigación.

A mi hermana, por su inmenso cariño y por acompañarme en todo momento.

A mi familia, por su amor, consejo y siempre dar lo mejor de sí.

A Miguel, por su amor y compartir e iluminar cada momento juntos.

A mis maestros, por enseñarme y acompañarme en este camino profesional tan maravilloso que es dedicado a la música.

Un agradecimiento especial a mis maestros Alfredo Bringas, José María Serralde Ruiz, Edmundo Camacho, Rafael Cárdenas y Francisco Rasgado por ser parte especial de este proceso de mi formación profesional y acompañarme a concluirlo.

A mis amigas y amigos, con quienes he reído, llorado, vivido los mejores momentos de mi vida y aprendido de cada uno de ustedes. Gracias por estar cerca de mí y por ser la familia que la vida me permitió elegir.

A todos mis amigos del Seminario de Experiencias de Archivo de la Cineteca Nacional, con quienes aprendí las maravillas que esconden los archivos fílmicos y la entrega por difundirlos y resguardarlos.

A todos los músicos del Festival *Le Giornate del Cinema Muto* de Pordenone, Italia quienes inspiraron la realización de esta tesis y mi desarrollo musical como músico de cine mudo. Gracias por enseñarme tanto y descubrir su amistad cruzando fronteras por todo el mundo. Gracias Chema, por mostrarme y compartir conmigo el maravilloso estanque de cisnes.

A todas aquellas personas que admiro, que me han apoyado y me han brindado oportunidades para desarrollar mi carrera como percusionista y compositora ¡Gracias por tanto!

A todos los que se han ido, porque desde el infinito nos siguen acompañando y enseñando con amor.

A todos los músicos que han despegado sus alas para buscar nuevos horizontes musicales y que han logrado conectar esa magia con el cine. Gracias por inspirarme y ser ejemplo.

A los jóvenes músicos, quienes desean incursionar en la composición e improvisación para cine, dedico esta investigación esperando inspire nuevos caminos de su formación.

A todos ellos, infinitas gracias.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
ÍNDICE	iii
RESUMEN	vii
INTRODUCCIÓN	viii
CAPÍTULO I LA INCURSIÓN DEL PERCUSIONISTA EN EL ESPECTÁCULO DE CINE MUDO	12
1.1 La música como acompañamiento en el espectáculo cinematográfico en Europa y EUA (1895).....	12
1.2 Las prácticas musicales en el cine mudo (1909-1934)	17
1.2.1 La improvisación musical.....	17
1.2.2 La música en los <i>nickelodeons</i>	18
1.2.3 La música en los grandes teatros	21
1.3 Las referencias musicales en el cine mudo (1909-1934).....	23
1.3.1 Las referencias musicales en EUA: <i>cue sheets</i> u hojas de referencia, las compilaciones y manuales musicales (1909-1923).....	24
1.3.2 Las referencias musicales en Europa: las enciclopedias musicales (1913-1934)	32
1.3.3 Las referencias musicales en las comunas de prensa (1909-1920) ..	35

1.4 La aparición de la batería y las percusiones en las musicalizaciones de cine mudo en Estados Unidos (1910-1920).....	40
1.4.1 Musicalización y efectos sonoros con percusiones.....	46
1.4.2 El percusionista del cine mudo	55
1.4.3 Invención y fabricación de artículos para percusión	63
1.4.4 Las máquinas con percusiones y otros instrumentos	67
1.4.5 Reflexiones sobre la musicalización de las películas animadas: <i>foleys</i> y <i>mickey mousing</i>	72
1.5 El fin de la era silente	75

CAPÍTULO II *EL FESTIVAL DE PORDENONE, ITALIA Y SU INFLUENCIA MUSICAL EN OTROS FESTIVALES DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA*77

2.1 Antecedentes de la exhibición de cine mudo (1938-1970)	77
2.2 Estudio de caso: <i>Le Giornate del Cinema Muto</i> , Festival de Cine Mudo en Pordenone, Italia.....	80
2.2.1 Creación e inicios de <i>Le Giornate del Cinema Muto</i> (1982).....	81
2.2.2 El <i>collegium</i> y las <i>masterclass</i> de música.....	84
2.3 El espectáculo contemporáneo en las musicalizaciones de cine mudo en la escena contemporánea.	87
2.3.1 La musicalización contemporánea en los espectáculos de cine mudo.....	89
2.3.2 La musicalización contemporánea en los espectáculos en vivo del Festival de Pordenone, Italia	91
2.3.3 La musicalización de cine mudo “históricamente informada”	93

2.3.4 La interpretación e improvisación musical documentada en el cine mudo.....	100
2.4 El ejercicio de la musicalización en el cine mudo. Propuesta interpretativa de los pianistas del Festival de Pordenone, Italia.....	104
2.4.1 Las <i>masterclass</i> de música en el Festival de Pordenone.....	105
2.4.2 Proceso de enseñanza en las <i>masterclass</i> de música.....	108
2.5 Restauración y composición de partituras musicales para películas mudas dentro del Festival de Pordenone: <i>The Kid</i> (EUA, 1921) dirigida por Charles Chaplin	110
2.6 Los vínculos e influencias de la escena contemporánea en los festivales internacionales.....	116

CAPÍTULO III LA PERCUSIÓN DESDE UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL PARA EL CINE MUDO120

3.1 Hacia una propuesta metodológica de interpretación para el percusionista de cine mudo	120
3.1.1 La práctica de la improvisación para la musicalización de cine mudo.....	121
3.1.2 El análisis histórico y musical del ritmo para la interpretación con percusiones en el cine mudo.....	127
3.1.3 El uso de recursos musicales (melodía, armonía y timbre) en la musicalización con percusiones: Una perspectiva sonora y visual.....	136
3.2 Entrevista a percusionistas contemporáneos que realizan la práctica de musicalizar cine mudo	152

3.3 La práctica de la improvisación musical con percusiones en el cine mudo.....	155
CONCLUSIONES	169
BIBLIOGRAFÍA	174
Fuente cinematográfica.....	178
Fuentes electrónicas.....	178
Fuentes sonoras.....	182
Fuentes audiovisuales.....	182
Fuentes testimoniales.....	184
ANEXOS	185
Anexo 1 Entrevista a Frank Bockius, percusionista del Festival de Pordenone, Italia.....	185
Anexo 2 Entrevista a Roberto Zerquera, percusionista del Ensamble Cine Mudo de México.....	189
Anexo 3 Índice de imágenes.....	199
Anexo 4 Programa de titulación.....	204

RESUMEN

El acompañamiento musical dentro de las exhibiciones en vivo del espectáculo cinematográfico mudo en la actualidad, ha permitido desarrollar nuevas investigaciones relacionadas con la evolución de las representaciones de entretenimiento de finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. La música ha sido de importancia para el desarrollo de estos espectáculos a través de la improvisación, la recopilación y edición de música referenciada y la creación compositiva para las imágenes en movimiento.

La iniciativa de retomar este tipo de espectáculos musicales en las exhibiciones contemporáneas del trabajo de restauración de estas películas en los festivales internacionales, ha permitido difundir el material fílmico rescatado del cine de los primeros tiempos y el desarrollo de investigaciones académicas que generan información histórica partiendo de investigaciones previas, entrevistas, notas periodísticas y los espectaculares que anunciaban las proyecciones de cine mudo, que forman parte del rescate histórico del patrimonio cultural en los aspectos musical y fílmico.

La participación del percusionista en la musicalización para cine mudo, le ha permitido por un lado, ampliar su experiencia de interpretación con diversos instrumentos de percusión para favorecer su desarrollo creativo dentro de la improvisación, la composición y la exploración sonora con la narrativa de imágenes en movimiento; así como incursionar en la investigación con documentos históricos relacionados con el tratamiento musical y el trabajo en conjunto con el archivo fílmico.

INTRODUCCIÓN

En el contenido de esta tesis, quiero expresar mi interés por la investigación y el trabajo musical que se ha realizado y se sigue haciendo en el acompañamiento de musicalizar cine mudo.

La formación profesional que desarrollé durante 7 años de carrera en la Facultad de Música UNAM, me ayudaron y me fueron perfilando dentro de mis intereses musicales con la ejecución, improvisación y composición para cine. Las habilidades que se desarrollan en el aula y la adquisición de conocimientos teóricos me permitieron afrontar la interpretación de diversas músicas, la cual se enriqueció gracias a la práctica de mi participación en los conciertos como parte de la sección de percusiones de la Banda y la Orquesta sinfónicas, el ensamble de percusiones dentro de la cátedra de música de cámara y como solista; así también como desarrollar el análisis musical y la investigación como algunas de las herramientas que describo en el tercer capítulo de esta tesis, lo que me ha ayudado a conocer y experimentar otras formas de creación musical fuera del entorno escolar y la práctica académica.

En el transcurso del año 2018, tuve la oportunidad de trabajar en un taller dedicado a la improvisación musical para cine mudo impartido por el maestro José María Serralde. Participé también en diversas musicalizaciones llevadas a cabo en el Festival Internacional de Cine Silente México en la ciudad de Puebla en las emisiones de 2018, 2019 y 2020, teniendo contacto con gente especializada en la investigación de archivos fílmicos. Además, colaboré en el Seminario de jóvenes programadores de archivo “Experiencias de Archivo” impartido en la Cineteca Nacional.

Estas actividades y participaciones, me animaron a postularme al programa de enseñanza *collegium* del Festival de Pordenone; donde mi carta motivos llamó la atención a los maestros pianistas y organizadores del festival por el perfil que he estado formando en la especialización de musicalizar cine mudo, lo que me

permitió recibir la invitación para participar y ser estudiante de la *masterclass* de música del Festival Internacional de Cine Mudo *Le Giornate del Cinema Muto* en la ciudad de Pordenone, Italia en 2019.

Además, he colaborado como compositora e intérprete para la musicalización de películas mudas europeas y estadounidenses producidas entre 1896 y 1926 con temáticas feministas obtenidas de 10 archivos cinematográficos internacionales para el futuro lanzamiento del *blu-ray Cinema's First Nasty Women Project* y ser miembro fundador de los ensambles de musicalización para cine mudo Rapsoda Muscinema y Sonus Lux Cinema con quienes he tenido la oportunidad de presentarme en diversos foros.

Gracias a estas experiencias tuve la oportunidad de descubrir y conocer una comunidad dedicada a la musicalización, investigación, preservación, conservación y gestión de los materiales fílmicos del pasado, abriéndose así una posibilidad de realizar una investigación para el desarrollo de mi formación como músico y para la culminación de la licenciatura de instrumentista en percusiones.

El arte musical y cinematográfico siempre han estado acompañados desde los inicios de la creación de la imagen en movimiento y los espectáculos multidisciplinares, pues es la música un elemento que se evoca presente a partir del discurso que conjunta la expresión de ideas creativas.

Al estar en contacto con el trabajo de archiveros y músicos especializados, me di cuenta que la labor que el músico desarrolla en este medio está relacionada con la investigación de fuentes históricas, musicales, literarias y culturales; además del análisis musical de diversos estilos y el desarrollo de habilidades técnicas y creativas que permitan la exploración de recursos musicales con el instrumento para poder improvisar y crear un diálogo que se conjunte con el discurso cinematográfico.

En el capítulo I de esta tesis se recopila información acerca del contexto histórico del surgimiento de la musicalización del espectáculo cinematográfico principalmente en Estados Unidos y Europa, lo cual es un aporte debido a la escasez de trabajos centrados en la musicalización de cine mudo y las que existen en su mayoría en inglés. Al revisar esta bibliografía, me llamó la atención la constante presencia del percusionista en las lecturas, por lo que me motivó a

dirigir la investigación en la aparición de las percusiones y el desarrollo de la batería en estos espectáculos de cine mudo y de esta manera presentar una publicación académica en español para generar una fuente referencial a la musicalización en el cine mudo.

Menciono también que la música fue un factor importante que estuvo presente en el desarrollo de los avances tecnológicos y de entretenimiento para la presentación del espectáculo audiovisual. Además, de exponer el contexto histórico del percusionista *trap drumming* en su acercamiento y desarrollo dentro de las musicalizaciones de cine mudo.

En el capítulo II, presento también el trabajo musical que se realiza actualmente en el Festival de Cine Mudo de Pordenone, Italia a manera de estudio de caso, reflexionando acerca de la visión que se propone para seguir preservando y difundiendo este tipo de cine al exponer las realizaciones colaborativas que se realizan con las alianzas entre otros archivos internacionales.

Finalmente, en el capítulo III, presento y desarrollo la propuesta interpretativa que sugiero a los percusionistas que estén interesados en incursionar en esta práctica musical con el cine mudo, basada en mi experiencia y en el acercamiento que he tenido con otros músicos involucrados en esta especialización. Propongo recursos y herramientas basándome en mi experiencia como alumna de la licenciatura en percusiones y como músico de cine mudo en formación, destacando los recursos que el percusionista puede desarrollar en el ámbito de la improvisación y la composición.

Por todo lo anterior, busco plantear que estos temas sean una propuesta de investigación académica y laboral acercando a más músicos, archivistas e interesados en el tema para formar parte de una comunidad dedicada a la preservación del patrimonio fílmico y musical de nuestro país, así como también el de otros lugares del mundo que dediquen su actividad a la exhibición de materiales fílmicos que están dentro o fuera del dominio público, que se encuentran en un archivo o que han sido olvidados por la falta de gestión, difusión y proyección.

La globalización de los medios de comunicación, más la influencia del cine extranjero, sobre todo estadounidense, están desplazando el cine realizado en el

pasado y el contemporáneo hecho en México, es por eso que las nuevas generaciones desconocen la historia del cine en general.

Este trabajo no centra su investigación en las referencias de América Latina, ya que la mayor información con respecto al tema de la escena musical en el cine en sus inicios engloba el caso europeo y de Estados Unidos que en su mayoría se encuentran en inglés. Sin embargo, no hay que dejar de mencionar que hoy en día se generan nuevos espacios para difundir la exhibición musicalizada de cine mudo y nuevas exploraciones entorno a la investigación de cine latinoamericano, por ello menciono a lo largo de esta investigación algunos casos mexicanos relacionados con la temática de la presente tesis.

Es por eso que debemos tener un interés en gestionar la exhibición de materiales fílmicos de archivo porque nos muestra parte de un pasado común que es necesario para preservar.

La idea de los espectáculos de proyección de cine mudo con música en vivo, permiten presentar al público este tipo de materiales fílmicos, donde los músicos pueden reflejar a través de su arte una reflexión al público acerca de lo que está pasando actualmente con los circuitos de exhibición cinematográfica.

CAPÍTULO I

LA INCURSIÓN DEL PERCUSIONISTA EN EL ESPECTÁCULO DE CINE MUDO

1.1 La música como acompañamiento en el espectáculo cinematográfico en Europa y EUA (1895)

Poco se ha escrito acerca de la música para cine dentro de sus inicios en el periodo de 1890 - 1910. Los contados trabajos enfocados en el tema han contribuido a la recopilación de información documental de notas periodísticas, entrevistas, folletos, programas de mano, manuales de música, partituras y anuncios de época que nos permiten tener un acercamiento académico e interpretativo con relación a este fenómeno social y a las condiciones en las cuales la música fue creada e interpretada para las imágenes en movimiento.

Por estas investigaciones sabemos que el cine como espectáculo público desde épocas tempranas estuvo acompañado de sonido, pues el acompañamiento musical fue un recurso que construía “la realidad emocional del hecho cinematográfico... en una mediación afectiva con el espectador”.¹ Sin embargo, algunos investigadores como Rick Altman y Martin Miller Marks, entre otros, plantean que también hubo presentaciones de imágenes en movimiento sin la inclusión de un espectáculo musical en sus inicios, pues el desarrollo de este tipo de exhibiciones se llevó de manera progresiva con el propósito de mejorar y hacer más atractiva su exhibición.

Muchos mitos se han generado a partir de que la música realmente fue un factor que ayudaba a disimular el sonido generado por el proyector dentro de las

¹ Colón Perales, Carlos, Fernando Infante y Manuel Lombardo, *Historia y teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*, (Sevilla: Editorial Alfar, 1997), p. 27.

funciones o para “silenciar” a la audiencia; aunque también hay quienes afirman, como la investigadora y musicóloga Gillian Anderson,² especialista en música e imagen en movimiento, que el recurso musical si cumplía esa función en las proyecciones filmicas.

Sin embargo, hay que considerar que el fenómeno del espectáculo cinematográfico, tuvo como antecedente y referente la conexión de las prácticas musicales del escenario del melodrama como la ópera y la opereta protagonizadas en los lugares dedicados a estas exhibiciones durante el siglo XIX, tomando quizá prestada la forma de conjuntar la música con el teatro presentando al público un espectáculo llamativo para ver imágenes en movimiento.

El investigador Rick Altman en su libro *Silent film sound*, expone que los estudiosos del fenómeno de la música en el cine mudo han tenido que recabar información y conjeturar a partir de datos relacionados con la música escénica del siglo XIX en Europa y Estados Unidos. Las prácticas musicales desarrolladas en cada país para acompañar al cine mudo, fueron tomadas de las tradiciones de los espectáculos ya existentes o paralelas que se desarrollaban en el ámbito de la música académica y popular. Así, algunos escritores han tomado y referencias de diversos países y periodos como los espectáculos *vaudeville* en los Estados Unidos, las primeras películas que a menudo se proyectaban en los espectáculos de pistas de patinaje en el Reino Unido, los carnavales ambulantes en Francia y *music hall* en Reino Unido e Italia, que tuvieron una importante relación e influencia en las prácticas de acompañamiento de películas mudas.³

Uno de los trabajos enfocados en recopilar y analizar las fuentes musicales tempranas usadas para acompañar al cine, es el libro de Martin Miller Marks, *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895 – 1924*. En esta investigación su autor también documenta algunos casos de la exhibición de

² Bagnoli, Lidia, “Biography Gillian Anderson”, *Gillian Anderson conductor*, (2015?). Recuperado el 18/01/2021 de

http://www.gilliananderson.it/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=2

³ Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), pp.10 y 11.

proyecciones musicalizadas en el periodo que comprende de finales del siglo XIX a principios del siglo XX. En su estudio Miller Marks menciona la poca relación musical con las imágenes en movimiento proyectadas en la pantalla, ya que cualquier tipo de acompañamiento era aceptable.⁴ Es decir, el desarrollo de ideas musicales que tuvieran una mejor funcionalidad con la narrativa de estos filmes, fue paulatino y paralelo al del propio lenguaje cinematográfico, proceso que tuvo una primera etapa en esos años del nacimiento de la industria cinematográfica.

En conjunto, los realizadores de películas empezaron a explorar el mundo de la imagen en movimiento al desarrollar secuencias fílmicas que pudieran captar vistas locales de la ciudad como: desfiles, procesiones, escenas cotidianas de la vida o paisajes naturales encontrados en los alrededores de estos. Se pensó que una buena manera de mostrar estas imágenes era exhibirlas en pequeños lugares o cafés, donde la gente se reunía a menudo a convivir.⁵

En la lectura de varios textos se puede encontrar el testimonio de la “primera” exhibición de imágenes en movimiento con presencia musical documentada fue la proyección de los hermanos Lumière en *Le Grand Café* de París, Francia (1895), ejemplo de las primeras exhibiciones mostradas como atracción de diversiones para el público.⁶

En ese entonces se consideró que la música era una forma de atraer público para estas exhibiciones debido a la influencia que puede tener y generar en el espectador al trabajar en conjunto con elementos visuales. Antecedentes de esto, como ya lo mencionamos, se pueden encontrar en la ópera y el teatro, géneros dramáticos que influenciaron al espectáculo cinematográfico.⁷

Esta primera función con aparición musical, nos permite remitirnos a un punto de partida en el tiempo de la cronología histórica de la exhibición fílmica, en donde la

⁴ Miller Marks, Martin, *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*, (Nueva York: Oxford University Press, 1997), p. 26.

⁵ Loiperdinger, Martin, ed., *Early cinema today: the art of programming and live performance*, (New Barnet: Libbey, 2011), p. 29.

⁶ Altman, R., *op. cit.*, p. 9.

⁷ Miller, M., *op. cit.*, p. 28.

música, sin duda, empezó a tener un papel importante que destacó con el paso del tiempo para tener una estrecha relación con la estética y los estilos musicales que fueron usados en diversos países.

Por otra parte, la llegada del cine ofreció un nuevo campo laboral para los músicos en general, ya que donde se llegaba a instalar el cinematógrafo eran requeridos pianistas, dúos, tríos o pequeños ensambles musicales de cámara, además de contar en algunos casos con la presencia de orquestas para musicalizar producciones más grandes y con mayor presupuesto. La musicalización que se hacía en las proyecciones cinematográficas variaba mucho en el estilo interpretativo que tuvo cada país, así como los lugares exhibidos en esta época temprana ya como parte de un espectáculo itinerante, en carpas, *vaudevilles* y *nickelodeons*.⁸

El cine se convirtió en otro medio de entretenimiento, que junto con la música causaban un efecto de continuidad y de enfatizar ideas que se desarrollaban con la imagen. Según el dramaturgo, poeta y crítico de cine húngaro Bela Balazs, la muestra de estos novedosos espectáculos fue que:

Una gran ventaja que tenía el cine silente sobre el cine sonoro es que su silencio no era mudo: se le otorgaba una voz en la música de fondo, y los personajes y las personas y los objetos que las rodeaban eran mostrados en la pantalla contra este lenguaje silencioso común y podíamos sentir su conversación tradicional en la música que era común a todos.⁹

El desarrollo tecnológico de los proyectores permitió exhibir escenas de la vida cotidiana y fantásticas; en un principio exhibiendo cortos fílmicos y, a partir de

⁸ Donnelly, Kevin J. y Ann-Kristin Wallengren, eds., *Today's sounds for yesterday's films: making music for silent cinema*, (Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 83.

⁹ Larson, Samuel, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, (México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010), p. 179.

1911, con largometrajes de aproximadamente una hora, formatos que la nueva industria fílmica estableció en aquellos años que se empezaba a gestar.¹⁰ Estas películas llegaron a mover esta industria ya que se desarrolló una competencia entre los propietarios de los establecimientos locales y de grandes teatros que presentaban espectáculos llamativos y de variedades.

Uno de los artefactos que fue utilizado en las musicalizaciones tempranas fue el fonógrafo, usado como fuente sonora para acompañar los filmes. Este aparato que permitió el registro y reproducción de sonido, fue clave en el diseño del proyector de imágenes en movimiento *vitascopio*, creado por Thomas Alva Edison en los Estados Unidos (1895), siendo un sistema fallido aunque popular de sincronización con el sonido.¹¹

A finales del siglo XIX, el fonógrafo fue también utilizado para registrar efectos sonoros y que estos pudieran ser escuchados dentro del mismo espectáculo. Lyman H. Howe (1856 -1923), fue un artista, inventor y exhibidor de cine quien puso en práctica el uso de estos sonidos dentro del espectáculo cinematográfico en los Estados Unidos, sin embargo, según el investigador Rick Altman, la reproducción de este tipo de cilindros no contaba con la calidad sonora para emitir ciertos sonidos como instrumentos de cuerda y voces humanas. Fue utilizado en la proyección de películas cortas por lo cual aún no representaba un problema para ajustar y cambiar los cilindros que contenían diferentes sonidos para la proyección,¹² pero este también sería un recurso técnico sonoro que se fue perfeccionando en las siguientes décadas.

¹⁰ Loiperdinger, M., *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Altman, R., *op. cit.*, p.9.

¹² *Ibidem*, p. 146.

1.2 Las prácticas musicales en el cine mudo (1895 - 1912)

Las investigaciones que ahora podemos conocer acerca de la música en el cine, enfatizan la comprensión del estudio visual y auditivo de la naturaleza del objeto cinematográfico, ya que la música funcionó como un acompañamiento, algunas veces aislado de la imagen y otras veces con afinidad a esta.

El estudio mismo, nos lleva ahora a conocer la cronología histórica y comprender el proceso de desarrollo de la música en el cine; estudiando y analizando diversos materiales documentados, el contexto de la época de filmación de las películas y los estilos musicales escuchados en cada país.

El acompañamiento musical fue diverso entre músicos aficionados y profesionales, que tocaban en las proyecciones de cine mudo de acuerdo a sus habilidades y a las circunstancias que se les presentaba en cada ocasión del espectáculo, empezando a musicalizar con tradiciones ya conocidas de la música para teatro y la ópera.¹³

El desarrollo musical dentro del cine mudo se vio influenciado por varios factores sociales, económicos, artísticos, técnicos, etc., que permitió las posibilidades de integración de una experiencia cinematográfica más completa para el público.

1.2.1 La improvisación musical

Se sabe muy poco acerca de las musicalizaciones de las primeras exhibiciones de imágenes en movimiento, aunque, hay fuentes historiográficas que permiten acercarnos al inicio de estos espectáculos. Por ejemplo, el investigador Martin M. Marks señala la presencia de un pianista en el estreno de la proyección de los hermanos Lumière en *Le Grand Café* que se ha afirmado en muchos libros “sin embargo, no hay evidencia de qué música pudo haber tocado ese pianista o cómo

¹³ Miller, M., *op. cit.*, p. 9.

fue su interpretación con la proyección de la película, pero se dice que improvisó y lo logró”.¹⁴

En varios libros especializados en el tema se menciona el ejercicio de la improvisación dentro del desarrollo musical en el acompañamiento de películas, en las cuales la esencia de la estética y psicología musical estaba relacionada para acompañar, acentuar y profundizar las ideas y emociones con el ritmo de la película.¹⁵

Los músicos que llegaban a tocar en estos eventos fílmicos no tuvieron tiempo de observar las películas antes de musicalizar cada función, por lo cual el desarrollo de la improvisación estuvo presente, tomando temas de los compositores clásicos, al observar y llevar la dinámica de la pantalla, ya que los músicos llegaban a musicalizar de 25 a 30 películas diferentes por semana.¹⁶

En los Estados Unidos, según el investigador y profesor de la Universidad de Southampton en Inglaterra, Michael Hammond, el ejercicio de la improvisación llegó a causar controversias con la incursión de la música afroamericana dentro de la comunidad urbana, principalmente en Chicago, donde no era bien vista la improvisación, ya que podría perjudicar la composición, aunque se toleró en las musicalizaciones de comedias. Sin embargo, este acontecimiento fue de impacto al generar vínculos con estilos musicales de jazz y de la cultura afroamericana, para escuchar artistas locales que conectaran con las audiencias por medio de la práctica de la improvisación en el cine.¹⁷

1.2.2 La música en los *nickelodeons*

A principios del siglo XX, los *nickelodeons* fueron pequeños teatros que se establecieron en los distritos comerciales de las ciudades en Estados Unidos,

¹⁴ Wierzbicki, James, *Film music: a history*, (Nueva York: Routledge, 2009), p.18.

¹⁵ Miller, M., *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 85 y 86.

aunque también había en pequeños pueblos. Su nombre proviene del costo de entrada, 5 centavos, un níquel, y *odeon* de la palabra antigua griega que significa un teatro con techo (Ilustración 1.1). Estos espacios fueron muy atractivos para los empresarios que distribuían películas y presentaban proyecciones, además de traer espectáculos atractivos como canciones ilustradas y de *vaudeville*, etc.¹⁸

En 1910, fueron muy famosos estos teatros debido a la variedad de atracciones que ofrecían. La música de los *nickelodeons* era variada ya que algunos teatros conservaron la tradición de la música popular, de danza y música de bandas *ballyhoo*,¹⁹ (Ilustración 1.2) que eran agrupaciones musicales usualmente conformadas por instrumentos de metal y percusiones, quienes anunciaban por las calles aperturas de tiendas o últimas producciones teatrales como parte de un carnaval para atraer a la gente, por lo que estas bandas resultaban ser atractivas por el “alboroto” y escándalo que generaban en las calles. Además, los *nickelodeons* usaron el fonógrafo, los pianos automáticos que funcionaban mediante la inserción de monedas, el piano solo o a dúo con un percusionista para musicalizar sus espectáculos.²⁰ También se contó con manuales con sugerencias para musicalizar escenas de un determinado estado emocional y las hojas de referencia.

¹⁸ Altman, R., *op. cit.*, p. 119.

¹⁹ *Ballyhoo*: Es un pez marino pequeño de cola amarilla y aspecto divertido; su nombre científico es *Hemiramphus brasiliensis*. Este pez se caracteriza por nadar muy rápido y saltar para deslizarse sobre la superficie con el fin de despistar a sus depredadores. El término en inglés se emplea del modo en que en español se refiere a “alboroto o armar un jaleo”.

²⁰ Altman, R., *op. cit.*, pp. 126 - 128.

Era muy recurrente que la música en las proyecciones de estos teatros fuera improvisada, con canciones ilustradas, generalmente de carácter popular, interpretadas con acompañamiento de piano en vivo e imágenes proyectadas que ilustraban lo que decía la canción.²¹ La innovación en el uso de los efectos sonoros, dentro de los espectáculos en los teatros *nickelodeon*, tuvo un crecimiento constante de estos sitios junto con la recreación del espectáculo *vaudeville*, donde se apreciaban actos circenses y de comedia.²²



Ilustración 1.1 Una fachada típica de Nickelodeon. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 121

²¹ *Ibidem*, p. 182.

²² *Ibidem*, p. 102.



Ilustración 1.2 Una banda *Ballyhoo* local haciendo alarde de una actuación de *Cherry Sisters*. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 50

1.2.3 La música en los grandes teatros

Una de las novedades musicales que hubo en los grandes teatros durante los años veinte, fue la incorporación de oberturas orquestales dentro de la proyección de películas, que elevaron y sofisticaron el nivel de la música. Esta práctica se llegó a popularizar en el teatro Roxy en Nueva York (Ilustración 1.3):

A diferencia de la música de acompañamiento, las oberturas se pueden tocar sin tener en cuenta la acción en pantalla, lo que permite una elección más amplia de selecciones más largas (y más difíciles). Más allá de las conocidas oberturas de opereta, las orquestas tocaron una selección en constante

expansión de clásicos europeos, incluidos fragmentos de ópera, rapsodias de Liszt y movimientos de sinfonías de Beethoven, Dvorak y Tchaikovsky.²³



Ilustración 1.3 La primera orquesta del Teatro Roxy instalada en el escenario. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 301

²³ Altman, R., *op. cit.*, p. 380.

1.3 Las referencias musicales en el cine mudo (1909 - 1934)

Las *cue sheets* u hojas de referencia, las antologías, los manuales de música y las columnas de prensa, aparecieron por primera vez casi al mismo tiempo, alrededor de 1910, lo que contribuyó de manera significativa al desarrollo de la literatura musical para cine de la época. Estas guías musicales fueron de ayuda para la preparación de los acompañamientos musicales, ya que facilitaron la selección de temas para los intérpretes que tenían que musicalizar varias y diversas películas diarias en una época en que las limitaciones de tiempo y de tipo económico eran la constante para practicar y escribir nueva música de manera independiente para los filmes.²⁴

En este contexto, la preparación del acompañamiento musical, se desarrolló a partir de las necesidades de los músicos, junto con la mejora de calidad sonora y las facilidades que los productores y exhibidores de teatros planteaban para realizar las funciones diarias o semanales. Poco a poco estas guías se volvieron más sofisticadas para reformar la música de cine al incluir más música “clásica” en las proyecciones exhibidas de los teatros; dando paso a la escritura de partituras originales y mejorar los sistemas de compilación musical que reunían en volúmenes o en una obra misma publicada en los diarios, otras por editoriales y antologías musicales. La competencia entre los exhibidores y dueños de teatros era constante y por tanto había que crear las mejores proyecciones y espectáculos.²⁵

Los temas musicales que se usaban en estas proyecciones, eran elegidos de la música académica de compositores románticos o impresionistas como: Debussy, Mussorgsky, Wagner, Puccini, Tchaikovsky, Bizet, Sain Saens, Strauss, Beethoven, Schumann, Schubert, etc.²⁶

²⁴ Donnelly y Ann Kristin Wallengren. *op. cit.*, p. 34.

²⁵ Miller, M., *op. cit.*, p. 11.

²⁶ Altman, R., *op. cit.*, pp. 368 y 369.

En la revisión de información recabada para esta investigación, encuentro la importancia que tiene resaltar el conjunto de referencias que permitieron la evolución de la estandarización de la música en el cine mudo. De esta manera pude reconocer el proceso cronológico que posiblemente llevó al desarrollo de la práctica para musicalizar imágenes en movimiento, partiendo de la interacción con la improvisación musical hasta la realización de temas u obra original para apoyar la práctica recurrente que se necesitaba para poder proyectar las películas mudas.

Las referencias musicales nos ayudan a comprender y a visualizar los procesos que se tuvieron que enfrentar desde los puntos de vista creativos, prácticos y económicos durante los primeros años del siglo XX. Gracias a esos documentos podemos tener una visión acerca de la perspectiva que permitió el continuo desarrollo de la práctica musical contribuyendo también a la publicación de nueva música para cine.

1.3.1 Las referencias musicales en EUA: *cue sheets* u hojas de referencia, las compilaciones y manuales musicales (1909 - 1923)

La estandarización de la música fue una respuesta que marcó la década de 1910-1920 sobre todo en la musicalización en los teatros. En un principio, uno de los primeros materiales del que pudieron disponer los músicos que acompañaban cine mudo fue una selección de música impresa en un folleto editado por Edison Company en los Estados Unidos en 1909 llamada *Sugerencias para la música*, la cual fue distribuida junto a las películas del *kinetrogram* o *cinetograma* de Thomas A. Edison (1847 - 1931). Estas sugerencias fueron bien recibidas por los exhibidores de cine quienes adoptaron esta forma de musicalizar y las complementarían posteriormente con las llamadas *cue sheets* u hojas de referencia, música para películas específicas. En estas hojas se escribieron una

serie de recomendaciones para empezar o terminar en momentos específicos que vincularan la música con las películas cortas.²⁷ (Ilustración 1.4)

Para películas más largas, se escribieron, a modo de guía, descripciones breves de las acciones que se verían en pantalla, en la cual incluían una referencia del título temático de la composición y temas sugeridos que se identificaban únicamente por el tempo o estado de ánimo, por lo cual esta música bien podría haber sido improvisada tomando como base los gestos musicales del repertorio clásico y popular.²⁸

Entre los compositores que aportaron ideas musicales en las *cue sheets*, Altman ha podido documentar a Max Winkler y en la compilación musical a J. S. Zamecnik, a quienes referiré a continuación.²⁹ Es importante mencionar que las *cue sheets*, resultan ser una referencia musicológica para la investigación de la práctica que se generó en la estandarización de música para cine en los primeros años del siglo XX.

²⁷ Wierzbicki, J., *op. cit.*, pp. 36 y 37.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Altman, R., *op. cit.*, p. 204.

MACK SENNETT
presents
"SMITH'S MODISTE SHOP"

with
Baby Mary Ann Jackson, Raymond McKee and Ruth Hiatt
Compiled by James C. Bradford

Pathécomedy

1 AT SCREENING Strawberries (Kaufman) 2 Min.

All mod^o

Copyright 1926 Mackinnon Engel

NOTE: Catch shots from boy's sling-shot.
2 (Title) JIMMY SMITH Ev'rything's Gonna Be All Right (Akst) 1½ Min.

Mod^o

Copyright 1926 Henry Waldstein

3 (Action) BUBBLES WITH SLING-SHOT The Chatterbox (Sanders) ¼ Min.

All mod^o

Copyright 1927 Geo. H. Sanders

NOTE: Catch shots from Bubbles' sling-shot.
4 (Title) HONORABLE PETER PERKINS Clap Hands, Here Comes Charley (Meyer) 1¾ Min.

Mod^o

Copyright 1928 Axel Jellen & Bernstein

NOTE: Catch effect of squashing high hat.
5 (Action) PARKER RISES TO FIND PLACE TO PUT HAT Mosquito's Parade (Whitney) ½ Min.

All Mod^o

Copyright 1909 W. Witmark & Sons

Ilustración 1.4 Primera página de la *cue sheet* "Smith's Modiste shop" de Mack Sennett. Hoja de referencia para efectos de sonido. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 386

En el libro *Film music: a history*, el autor James Wierzbicki resalta el trabajo de Max Winkler con las *cue sheets*, el cual tuvo un impacto en el cine estadounidense. Se menciona que, en el año de 1912, Winkle mostró el “invento” de las *cue sheets*:

Esa fecha es fácilmente cuestionable, no sólo porque las *cue sheets* se remontan al año de 1909 del *Kinetogram* de Edison, sino también porque los informes sobre el invento de Winkler no comienzan a aparecer en las revistas especializadas hasta 1915.³⁰

Winkle, trabajó en el almacenamiento y la catalogación de la música impresa que se encontraba en las oficinas editoriales de música de Carl Fisher en Nueva York; colaboró con G. Schirmer, dominando el mercado estadounidense de música clásica a principios del siglo XX. Su idea fue escribir música que se adaptara a cualquier situación que pudiera acompañar la película y facilitara el trabajo de la selección musical a los directores de orquesta, pianistas y organistas, con lo cual generó un negocio de ventas editoriales musicales. Esta idea fue presentada a la Universal Film Company siendo aprobada a principios de 1915, donde la prensa especializada informó que "las sugerencias musicales se publicarían para las películas importantes de Universal Film Company con mucha antelación, para permitir que los líderes de la orquesta aseguren la música".³¹ En tan solo unos meses, Winkler fue identificado públicamente como el autor de las *cue sheets* previas al lanzamiento de Universal.³²

Otra forma que se generó para la estandarización de la música en esta época es la mencionada por el investigador James Wierzbicki, que resalta la importancia de la composición y compilación musical de las 49 piezas originales de John Stephan Zamecnik, violinista y director de orquesta, para la serie de 2 volúmenes de Sam

³⁰ Wierzbicki, J., *op. cit.*, p. 50.

³¹ *Ibidem*, p. 52.

³² *Ibidem*, pp. 52 - 54.

Fox Moving Picture Music (Cleveland) en 1913; son los únicos materiales publicados que se citan en las secciones que tratan del período durante el cual el cine completó su migración de los *nickelodeons* a los teatros grandes. Esto se debe, al menos en parte, al hecho que numerosas copias de los volúmenes de bajo precio y ampliamente distribuidos lograron sobrevivir.³³

Estas piezas para piano fueron notables por la funcionalidad que tuvieron para el cine mudo; además, esto se puede apreciar en la relación que tenían las piezas para cambiar de manera práctica de tonalidad entre ellas, las modulaciones son poco frecuentes y las frases en gran parte simétricas suelen ser *cadenzas* con una finalidad abierta que invita a la repetición con adornos improvisados. A diferencia de la mayoría de las piezas incluidas en las antologías de música de cine hacia el final del período de nickelodeon, las composiciones de Zamecnik no sólo son afectivamente acertadas sino, en términos de uso posible, enormemente flexibles.³⁴

En 1914, Zamecnik compuso un tercer volumen para *Sam Fox Moving Picture Music*, que contiene 21 piezas. La cuarta entrega de la serie, fue con 26 composiciones originales, difundándose hasta 1923, aunque durante este proceso, se publicaron numerosas antologías de estructura similar y, de hecho, el flujo de colecciones dedicadas a la música cinematográfica utilitaria y libre de impuestos continuó incluso después del debut de la llamada película sonora.³⁵

El trabajo que requería realizarse con las hojas de referencia, después de haber leído la sinopsis o en el mejor de los casos haber visto las películas, fue escribir temas que se convirtieran en pistas importantes y detalles de énfasis musical para el proceso de composición o improvisación. Esta labor recayó en los intérpretes, quienes pudieron hacerlo sin estar vinculadas al guión de cine. Algunas de estas

³³ *Ibidem*, p. 54.

³⁴ *Ibidem*, p. 55.

³⁵ *Idem*

creaciones resultaron ser de dominio público y otras estuvieron sujetas a derechos de las distribuidoras de filmes.³⁶

La publicación de diversos manuales fue otro paso importante dentro del proceso de estandarización musical, que se generó para que la música que se tocara en el espectáculo cinematográfico fuera adecuada para el modelo de referencia de la época del cine mudo, interpretado a principios de la década de los años diez. Estos manuales fueron escritos por músicos involucrados con la práctica de musicalizar cine, los cuales proporcionaron instrucción de teoría musical, armonía avanzada e indicaciones de la práctica musical de los teatros.

Uno de los primeros manuales de música para cine fue el escrito por Eugene Ahern en 1913, llamado *What and how to play for pictures*,³⁷ el cual se ofrecía consejos a los pianistas profesionales y no profesionales que musicalizaban cine mudo fuera de las grandes ciudades para destacar puntos básicos como: no llamar la atención sobre el volumen alto de la música, no cambiar la música muy seguido en el transcurso de las imágenes, asegurarse variar el repertorio semana con semana para que el público no se aburriera, etc.

Las editoriales musicales también fueron las encargadas de imprimir y distribuir música original y compilaciones, con lo que, pasado el tiempo, se conformaron diversas colecciones. Entre estas editoras destacaron las estadounidenses Carl Fischer, G. Schirmer G.Schirmer, Kalem Film Company y Sam Fox Moving Picture Music de J. S. Zamecnik.³⁸ (Ilustración 1.5 y 1.6)

³⁶ Trezise, Simon, y Ruth Barton, eds., *Music and sound in silent film from the nickelodeon to the Artist*. (Nueva York: Routledge, 2019), p. 11.

³⁷ Miller, M., *op. cit.*, p. 10.

³⁸ Altman, R., *op. cit.*, p. 259.

SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC

By J. S. ZAMECNIK

VOL. I

PRICE 50 CENTS

CONTENTS

	Page
Festival March	2
Indian Music	3
Oriental Veil Dance	4
Chinese Music	5
Oriental Music	6
Mexican or Spanish Music	8
Funeral March	9
Death Scene	9
Church Music	10
War Scene	
Part 1 (In Military Camp)	11
Part 2 (Off to the Battle)	12
Part 3 (The Battle)	12 and 13
Cowboy Music	14
Grotesque or Clown Music	15
Mysterioso-Burglar Music	16
Mysterioso-Burglar Music	16
Hurry Music (for struggles)	17
Hurry Music (for duels)	17
Hurry Music	18
Hurry Music (for mob or fire scenes)	19
Storm Scene	20
Sailor Music	21
Fairy Music	21
Plaintive Music	22
Plaintive Music	23

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)

Published by Sam Fox  Pub. Co. Cleveland, O.

Ilustración 1.5 Índice de Sam Fox Moving Picture Music (vol.1) por J. S. Zamecnik.
Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University
Press, 2004), p. 1

FUNERAL MARCH

J. S. ZAMECNIK.

Andante.

f

mf

D.C.

DEATH SCENE

J. S. ZAMECNIK.

Andante.

p

D.C.

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, O.

International Copyright Secured.

Copyright for Europe and British Empire (excluding Canada) Bosworth & Co., London, Leipzig, Vienna, Zurich, Paris.

Ilustración 1.6 Dos piezas de Sam Fox Moving Picture Music (vol. 1) por J. S. Zamecnik. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 260

1.3.2 Las referencias musicales en Europa: las enciclopedias musicales (1913 - 1934)

Los editores musicales se percataron de la necesidad de estandarizar la música en el cine ya que una película podía tener diversas músicas en su exhibición y esto permitía el descontrol de autoría e “intensión adecuada” para la interpretación de los filmes, por lo que se empezaron a publicar antologías que contenían variedad de música tanto original como selecciones clásicas a menudo arregladas para los acompañamientos con piano solo o pequeños ensambles. Estas antologías clasificaron la música de acompañamiento como las hojas de referencias: por estado de ánimo, situación dramática, tempo y compás; para constituir una aproximación tipológica de música para cine.³⁹

Dentro de los manuales con las colecciones de música para cine mudo más mencionadas en las investigaciones que se han realizado a lo largo del siglo XX y XXI, destacan las recopiladas en la década de los años veinte por los compositores Giuseppe Becce y Erno Rappe. Sus respectivos manuales son un compendio de piezas musicales originales y una selección de temas musicales de compositores clásicos generalmente escritos para piano solo, órgano y algunos arreglos para orquesta, adecuadas al estado de ánimo que pudiera ser efectiva para la escena. Además en estos manuales, según el investigador James Wierzbicki en su libro *Film music: a history*, ambos compositores escribieron consejos para la selección de estas piezas, donde recomendaban la elección musical de acuerdo al estado de ánimo de la escena, buscando que la música seleccionada funcionara para la totalidad de ésta, además de cambiar de música sólo cuando realmente fuera justificada dentro de la narrativa de la trama.⁴⁰

Estos manuales devienen de la estandarización musical de los años diez que ya mencionamos anteriormente, los cuales contienen repertorios de música que permitieron ser un recurso comercial para ser interpretados en los teatros de

³⁹ Miller, M., *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ Wierzbicki, J., *op. cit.*, p. 57.

proyección de cine mudo como parte de la evolución de la práctica musical hacia los años veinte.

A continuación, mencionaré datos biográficos y la aportación musical de estos dos compositores con la finalidad de enmarcar la relevancia que tuvo su trabajo como referencia a la práctica de la musicalización de cine mudo y en su desarrollo histórico.

Giuseppe Becce (3 de febrero de 1877 – 5 de octubre de 1973) fue un compositor italiano que contribuyó a la elaboración de manuales musicales y composición de partituras para la musicalización del cine mudo a principios del siglo XX.

Becce aportó diversas ideas a la práctica de la musicalización del cine alemán gracias al desarrollo compositivo que logró en su estancia en Alemania en 1913. De 1915 a 1923 fue director de la orquesta de cine Mozart's Hall de Berlín, además de dirigir el departamento de música de Decla-Bioscop AG y estar al frente de su orquesta de cine, la cual posteriormente se convertiría en la orquesta de Universum Film AG (UFA).⁴¹

Giuseppe Becce, escribió sus ideas musicales para el acompañamiento musical de películas mudas, con lo que conformó uno de los manuales que sería un referente para la musicalización del cine. Entre 1919 y 1929 publicó en la editorial musical Schlesinger Buchhandlung en Alemania los volúmenes de *Kinobibliothek*, también conocidos como *Kinothek*, siendo una colección de piezas compiladas con temas musicales originales y selección de compositores clásicos para piano solo y algunos arreglos para orquesta. Motivado por su trabajo, en 1925 Becce participó en el concurso que el editor de la casa alemana de Magdebur, Verlag de Heinrichshofen, realizó con el fin de alentar a músicos para componer partituras originales dedicadas al cine, en el cual se les pidió que compusieran piezas

⁴¹ Harrington, Ellen, "Giuseppe Becce", *Giuseppe Becce | filmportal.de.*, (2003). Recuperado el 11/08/2020 de https://www.filmportal.de/person/giuseppe-becce_13b5865c465f4191a040ee9a8ac26612

relacionadas con ciertos estados emocionales. Los ganadores obtendrían la publicación de una colección musical.⁴²

El desarrollo de la *kinothek* mostró una forma de compilar música para cine mudo, lo que permitió que el pianista pudiera recurrir a los títulos programáticos de la misma, para adaptar o modificar la música correspondiente a la película. El investigador y musicólogo James Wierzbicki escribió en su libro *Film music: a history*, que los 12 volúmenes de esta enciclopedia contenían un total de 81 piezas para piano solo, en su mayoría piezas originales de Becce y otras extraídas de la selección del repertorio clásico. Estas piezas estaban clasificadas por palabras que representaban un estado de ánimo o carácter y sus partituras ofrecen explicaciones sobre la acción en la pantalla y consejos sobre el volumen y el tempo de la música.⁴³

En 1927 Becce, en colaboración con Hans Erdmann y Ludwing Brav, publicó dos volúmenes llamados *Allegemeines handbuch der filmmusik*, un manual de música que contiene 3,050 composiciones categorizadas con tempo/afecto, para acompañar la película en estilo y con motivos generalizados de temas originales y de compositores clásicos.⁴⁴

Erno Rappé (4 de junio de 1891 – 26 de junio de 1945) fue un compositor y director de orquesta húngaro que emigró a los Estados Unidos en 1912. Entre 1917 y 1923 fue director musical de varias orquestas de cine, entre ellas destacan los teatros *The Capitol Theater*, *The Rialto Theate* y *Roxy Theater* en Nueva York y *Fox Theater* en Filadelfia.⁴⁵

En 1925, Erno Rappé publicó la *Encyclopedia of music for pictures* en Nueva York. Este compendio musical detalla en su introducción, consejos acerca de cuestiones interpretativas de cuál era el tipo de música apropiada para musicalizar varios géneros cinematográficos, los usos del órgano y la forma de organizar ensayos de

⁴² Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 45.

⁴³ Wierzbick, J., *op. cit.*, p. 56.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 56 y 57.

las orquestas de teatros. En 1934 publicó la antología *Motion Picture moods for pianist and organist*, una colección de casi 300 piezas musicales originales y compilación de música clásica adaptada a 52 situaciones y estados de ánimo, con la intención de ser una referencia rápida y efectiva para la elección del pianista u organista acompañante de películas, enlistadas de manera alfabética junto con ubicaciones de acceso rápido de búsqueda. Compuso música también para la *Capitol Photoplay series*, música impresa previamente seleccionada y compuesta para las proyecciones cinematográficas.⁴⁶

1.3.3 Las referencias musicales en las columnas de prensa (1909-1920)

La música de los *nickelodeons* y exhibiciones cinematográficas en otros teatros era variada, los exhibidores de los teatros resolvían acompañar proyecciones de películas con un pianista solo o en dueto con un percusionista, bandas de música *ballyhoo*, con un fonógrafo o pianos automáticos. Otros espectáculos resolvieron la musicalización con canciones ilustradas, selecciones de música clásica, popular y ragtime; cada teatro tenía sus propios sonidos y sus propias formas de realizar un espectáculo único.

Con respecto a la variedad musical que había en los espectáculos de principios del siglo XX, según lo aportado por Altman, es un hecho que la musicalización de las películas variaba de acuerdo a los lugares donde se distribuían y proyectaban. Es decir, al no haber una partitura y ser diversos los intérpretes que complementaban sonoramente el discurso visual, la música que acompañaba a una misma película tenía una amplia variedad.⁴⁷

Esta inestabilidad en la musicalización pudo haber sido motivo de preocupación para los realizadores y empresarios, quienes buscaron las vías para controlar esta

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 56 y 57.

⁴⁷ Altman, R., *op. cit.*, p. 240

situación. Esto me hace considerar que la música resultaba ser variada para cada película exhibida, siendo que cada filme podía tener diferente música creando diversas perspectivas y experiencias para el público cada vez que se presentaba en algún lugar distinto.

De esta manera, según Altman, los productores de las proyecciones cinematográficas tuvieron que realizar planteamientos para controlar las condiciones de exhibición, empleando 3 estrategias principales: 1) atender la crítica y consejos de la prensa especializada; 2) distribución de películas con música original y; 3) procurar espacios para escenarios musicales ejemplares que pudieran dar presentaciones formales.⁴⁸

De esta manera, considero que las musicalizaciones tuvieron un control dentro de las exhibiciones particulares de cada filme, siendo un punto de partida para el trabajo que se empezaba a realizar con la composición de una partitura única como parte de una estandarización dentro de la industria cinematográfica, aunque es cuestionable pensar que en función de cual criterio se pensaba atender y tener la mejor proyección en los espacios públicos.

En palabras de Jeff Smith, profesor e investigador del Departamento de Artes de la Comunicación en la Universidad de Wisconsin-Madison, las problemáticas del uso musical y la urgencia de la estandarización del acompañamiento cinematográfico:

Desde la década de 1910 hasta finales de 1920, los productores y distribuidores buscaron varios medios generales de estandarización de acompañamientos musicales para películas mudas. Las columnas de prensa comercial, las hojas de referencia y las partituras originales, todas facilitadas a los pianistas y orquestas encargados de proporcionar dramáticamente música apropiada para películas. Las circunstancias de la exhibición, sin embargo, alentaron una gama de diferentes respuestas a estos esfuerzos para unificar el silencio en las

⁴⁸ *Ibidem*, p. 240.

prácticas del acompañamiento cinematográfico. Por ejemplo, a algunos acompañantes les faltaba el talento o la capacidad técnica necesaria para tocar partituras compuestas o interpretar la música sugerida por una hoja de referencia. En otros casos, exhibidores rechazaron la música suministrada por productores y distribuidores porque preferían satisfacer los gustos de la audiencia o para promover la popularidad local de los artistas intérpretes o ejecutantes. En otras situaciones más, los incentivos económicos dictaron las elecciones musicales del exhibidor, ya que presentó piezas “conectadas” por un editor o minorista.⁴⁹

Los líderes de la industria cinematográfica de la época se dieron cuenta que no podían depender de las estructuras musicales existentes para mantener los espectáculos de cine, por lo que las composiciones originales, genéricas y las referencias musicales sugeridas constituyeron una actualización de las críticas expuestas en las columnas de la prensa especializada, lo que serviría también como evaluación del desarrollo del espectáculo cinematográfico y a los intereses de los dueños de la industria.

En 1909, una de las revistas más influyentes en la industria comercial estadounidense fue *Moving Picture World*, la cual presentó dentro de sus primeros volúmenes impresos los anuncios de instrumentos mecánicos, antologías de música, partituras compiladas y compuestas, así como artículos escritos por músicos especialistas acerca de las mejoras musicales que debían tener los acompañamientos de cine.⁵⁰

Por su parte Altman, en el apartado de “Musical Standards” de su libro *Silent film sound*, expone los discursos que se escribieron por parte de la prensa especializada acerca de los criterios que se manejaban en los lugares que musicalizaban cine mudo, desde el tipo de espectáculo que se hacía, las

⁴⁹ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰ Miller, M., *op. cit.*, p. 10.

condiciones del lugar y por supuesto, las instrumentaciones y la música que se escuchaban en las proyecciones de películas.

A principios de 1910, los 3 órganos de prensa cinematográfica comercial más importantes en los Estados Unidos publicaron una columna semanal sobre el acompañamiento musical adecuado para películas, escritos por críticos y músicos especialistas. Estas secciones y sus autores fueron:

- ❖ Playing the pictures en Film Index de Clyde Martin.
- ❖ Music for the picture en Moving Picture World de Clarence E. Sinn.
- ❖ The Musician and the picture en Moving Picture News de Ernest J. Luz.⁵¹

Estas críticas fueron influenciadas para la elección y mejora del espectáculo musical en el cine, pues escribían sobre temas musicales para películas y recomendaciones para su interpretación. Estas publicaciones variaban un poco una de la otra, pero en su conjunto estas columnas permitieron un desarrollo para la estandarización del acompañamiento musical cinematográfico. Estas recomendaciones, aunque no siempre fueron respetadas por los exhibidores, sí proporcionaron un nuevo estándar para el acompañamiento de películas, además de ser útiles y tener claridad para ejemplificar lo que estaba sucediendo con las musicalizaciones de diversos teatros.

Sobre este tema, Altman menciona los principios fundamentales que se establecieron en las columnas de prensa como ejemplificación de lo que se deseaba estandarizar, a continuación, se resume de la siguiente manera:

- ❖ Abandono del uso de la música de *ballyhoo*, de fonógrafo y pianos automáticos, los cuales deben eliminarse de la entrada para evitar que interfieran con el acompañamiento.

⁵¹ Altman, R., *op. cit.*, p. 246.

- ❖ Reproducción de la música de manera continua a lo largo de la película.
- ❖ Elección de música que aumente el prestigio del teatro.
- ❖ Aunque en películas dramáticas, melodramáticas y sentimentales se pueden utilizar sonidos con duración ilimitada cuidadosamente seleccionados, las melodías recientes deben reservarse para las comedias.
- ❖ Sólo con las canciones populares más conocidas, la música debe coincidir con la imagen por título o letra.
- ❖ La música con una conexión nacional, local o histórica específica siempre debe coincidir adecuadamente con las circunstancias de la película.
- ❖ Nunca se debe utilizar música para burlarse de la película.
- ❖ Las selecciones musicales debían respetar y reflejar el carácter general de la película.
- ❖ La música debe concentrar la atención en las líneas principales de la historia, no en los detalles.
- ❖ Las decisiones musicales deben estar subordinadas a la narrativa de la película; en particular, los cambios en la música deberían estar motivados por la necesidad narrativa, no por la lógica musical.
- ❖ Deben proporcionarse transiciones suaves entre selecciones musicales.

Además, se recomiendan ampliamente los siguientes preceptos sobre efectos de sonido:

- ❖ Los efectos de sonido deben ser relativamente poco comunes, particularmente bien elegidos.
- ❖ Los efectos de sonido deben seleccionarse por su importancia para la narrativa de la película.
- ❖ Los efectos de sonido deben subordinarse a la continuidad musical del acompañamiento.
- ❖ Nunca se debe permitir que los efectos de sonido burlen la película.⁵²

⁵² *Idem.*

1.4 La aparición de la batería y las percusiones en las musicalizaciones de cine mudo en Estados Unidos (1910-1920)

Las percusiones han sido instrumentos referentes dentro de las musicalizaciones de cine mudo, desde su evolución en la instrumentación y el desarrollo de lo que hoy conocemos como batería. Además de ser instrumentos relacionados también con el baile, el entretenimiento en diferentes culturas y la ejecución de marchas y llamados militares.

Durante el periodo posterior a la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865), el número de soldados asignados al servicio de las bandas militares aumentó sustancialmente, entre los cuales el número de músicos extranjeros que entraba a la milicia fue considerable. Sin embargo, durante los tiempos de paz, estos músicos tocaban en diversos lugares y espectáculos de diversiones (Ilustración 1.7), donde se requería tocar diferentes géneros musicales como música de concierto académica y música que ligada al baile y las diversiones públicas.⁵³



Ilustración 1.7 Una banda local típica de finales del siglo XIX, la banda de Frank Kouba "The Cedar Rapids" (Iowa). Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 45

⁵³ *Ibidem*, p. 29.

La tradición musical militar fue la base para el desarrollo de la técnica instrumental del set de percusiones o lo que más adelante sería la batería. Partiendo de la ejecución de rudimentos, como los nombró Mark Beecher,⁵⁴ presidente de la Asociación Nacional de bateristas rudimentarios, adjudicado a Charles Stuart Ashworth percusionista (*Drum Major*) de la Banda del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos, quien fue también maestro de una generación de jóvenes percusionistas que entraron al cuerpo militar de la Banda, desarrolló un método llamado *A new, useful and complete system of drum beating* (1812). En este estableció reglas de ejecución para el tambor rudimental con patrones básicos que los jóvenes tenían que aprender para la ejecución musical de marchas y llamados militares.⁵⁵

Este manual fue un referente para las siguientes generaciones de percusionistas que desarrollaron la técnica y ejecución rudimental basados en patrones rítmicos ya mencionados, que posteriormente se asentaron como parte de las bases para el desarrollo de la percusión contemporánea.

Por otro lado, el estudio del espectáculo teatral ha resultado ser un tema interesante y poco explorado para la investigación de las actividades de los percusionistas en los grandes teatros en Europa y Estados Unidos. Estos teatros variaban en tamaños, decoración, números de actos y músicos empleados tanto aficionados como profesionales contratando pianistas, organistas, pequeños conjuntos de cámara y orquestas. Como ya hemos mencionado antes, los músicos que trabajaban en los teatros:

⁵⁴ van der Zee, Bart, "The history of rudiments with Mark Beecher - Drum history podcast episode 54", *Drum history podcast series*, (29/06/2020). Recuperado el 04/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=Bfk3pdq64Bk>

⁵⁵ Agostinelli, Mark, "A new, useful and complete system of drum beating", *The Drum Rudiments.com.*, (22/08/2019). Recuperado el 04/09/2020 de <https://www.thedrumrudiments.com/a-new-useful-and-complete-system-of-drum-beating/>

Se deben mucho a las tradiciones de la música teatral del siglo XIX de la ópera a la pantomima, siendo un arte fundamental para un arte tan nuevo como el cine, tocando bajo el escenario en el foso figurado tres siglos antes.⁵⁶

En palabras de Martin M. Marks, el parentesco entre el cine mudo y la pantomima escénica, el ballet, los géneros teatrales, la ópera, opereta, melodramas y programas de variedades tienen en común el uso de movimiento como forma artística que dependen de los sonidos de su acompañamiento, de esta manera se contribuye a crear tradiciones útiles para el espectáculo y el cine.⁵⁷

Para comprender su estudio, la función y desarrollo que tuvieron dentro de los espectáculos pueden contribuir de manera significativa al conocimiento del contexto social de las diversiones y las similitudes de las funciones de la música del siglo XIX y XX. Además, la revisión de testimonios y documentación ligada a esas prácticas, ofrece información valiosa acerca de los métodos de composición, compilación e improvisación musical para músicos que empezaban a desarrollarse en este nuevo campo.

Uno de los antecedentes de las actividades en escena de los percusionistas en el espectáculo cinematográfico fue la evolución orquestal asentada en el siglo XIX, se percibieron nuevos cambios dentro de la música orquestal como la búsqueda de composición al construir texturas sonoras entre las secciones de la orquesta, el número de músicos que aumentó en la agrupación.

Lo anterior replanteó una nueva forma de acomodo en las salas de concierto y en los teatros donde se hacían la puesta en escena de las óperas. En cuanto a la percusión, la sección fue más grande y variada con la inclusión de más instrumentos de teclado y accesorios. Estos ajustes fueron influenciados por la obra escrita *Gran tratado de instrumentación y orquestación* (1844) del compositor Héctor Berlioz, después revisada por el compositor Richard Strauss en 1904

⁵⁶ Miller, M., *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 27 y 28.

incluyendo más instrumentos modernos, donde en la sección de percusión se mencionan instrumentos de sonoridad definida como: platillos antiguos, conjunto de campanas, *glockenspiel*, tambores, tambores largos, pandereta, platillos, triángulos, gongs; que son divididos en dos grupos: el primero comprende instrumentos de sonidos determinados y el segundo con instrumentos destinados a producir efectos especiales o a colorear el ritmo.⁵⁸

El percusionista inglés James Blades,⁵⁹ en su libro *Percussion instruments and their history* escrito en 1970, hace una interesante guía cronológica sobre la historia de los instrumentos de percusión, basada en su origen y particularidad de construcción, su desarrollo a lo largo de la historia, las técnicas contemporáneas de su ejecución y sus manifestaciones escénicas dentro de la música clásica. Me parece que este libro es una clara referencia para los lectores que buscan información acerca de la percusión. En la búsqueda que realicé para complementar la redacción del presente texto, me encontré con este libro que despertó en mí la curiosidad por su contenido y por el apartado que enmarca la actividad del percusionista en el cine mudo, ya que pocos libros especializados en los instrumentos de percusión mencionan la labor y resaltan su importancia en el este medio musical con el séptimo arte.

James Blades, en la sección “The Romantic Orchestra” de su libro ya mencionado, describe ejemplos del uso de la percusión como instrumentos destinados a producir efectos especiales. Ejemplo de ello, lo encontramos en diversas obras sinfónicas y operísticas el predominio donde la percusión es tratada fundamentalmente como un recurso musical rítmico, de textura/color y efecto sonoro como:

⁵⁸ Pedro Pascual, Carolina de, “Distribución de una orquesta sinfónica”, *Danza Ballet revista de colección*, (23/04/07). Recuperado el 01/10/2020 de <https://www.danzaballet.com/distribucion-de-una-orquesta-sinfonica/>

Berlioz, Héctor, *A treatise on modern instrumentation and orchestration*, (Londres: Novello, Ewer and Co. 1882), p. 4.

⁵⁹ Burritt, Michael, “James Blades”, *Percussive Arts Society (PAS)*, (1990). Recuperado el 20/01/2021 de <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/james-blades>

- ❖ Uso de campanas grandes fundidas especialmente para el estreno de la Ópera de París *Les huguenots* (1836) de Giacomo Meyerbeer.
- ❖ En el acto primero de *El holandés errante* (1843) de Richard Wagner, un golpe de tam tam simbolizando el chapoteo del ancla al caer el agua.
- ❖ Representación, mediante el uso del xilófono, del entorchocar de los huesos de los muertos en la *Danza Macabra* (1874) de Camile Saint Saens.
- ❖ Uso de platillos sincopados, representando la escena frenética de duelo imitando el sonido entorchocado de espadas en *Romeo y Julieta* (1880) de P. Tchaikovsky.
- ❖ Uso de crótalos captando una atmósfera mística de los sueños mediante esta sonoridad junto con una flauta en la obra *Preludio a la siesta de un fauno* (1894) de C. Debussy.
- ❖ Uso de cencerros que deben sacudirse intermitentemente y uso de martillo en la *Sexta sinfonía* (1904) de G. Mahler.
- ❖ Uso de campanas tubulares en la orquesta y también en escena en las óperas *Tosca* (1900) y *Madame Butterfly* (1904) de G. Puccini.⁶⁰

Esta información me permite deducir que los músicos profesionales que tocaban en fosos para espectáculos de géneros teatrales, en específico los percusionistas, eran requeridos en el foso y detrás del telón en las entradas y salidas de los actores para reducir la sección, además de ser parte también de la escenografía de las óperas o dramas para participar activamente en la musicalización de números específicos en los actos o como “banda interna” o efectos sonoros como en las óperas *Pagliacci* de R. Leoncavallo, *La Bohemia* de G. Puccini y *Otello* de Giuseppe Verdi.

Una de las secciones orquestales que más tuvo cambios de colocación, diseño de instrumentos y recursos interpretativos: tímbricos y técnicos en el siglo XIX, fue la de percusiones. Aunque estos cambios no sólo se notaron en los ensambles sinfónicos, sino que llegaron a influir en otros espacios musicales.

⁶⁰ Blades, James, *Percussion instruments and their history*. (Nueva York: Bold Strummer, 1992), pp. 272, 279, 294, 306, 308 y 332.

La integración de músicos profesionales en los espectáculos de variedades, permitió la versatilidad musical y la ganancia económica extra de estos músicos, pues su trabajo ya sea en el ámbito orquestal o militar, les permitió tener una actividad laboral fuera del ámbito académico, es decir, estos percusionistas fueron llamados recurrentemente por su destreza y habilidades rítmicas para tocar en espacios de *Marching band*, salones de baile, bandas de música, clubes acompañando bailarines, ferias, eventos públicos, circos, espectáculos ambulantes y de teatro.⁶¹

En el apartado “Changing styles in light music”,⁶² del libro mencionado, el trabajo de los percusionistas de orquesta y los “bateristas” que eran requeridos en diversos ensambles de música jazz, de teatros de variedades y en el cine mudo. Estos intérpretes desarrollaron habilidades para tocar diversos instrumentos y realizar efectos sonoros al mismo tiempo para ampliar su panorama musical y responder a lo que se requería para musicalizar una película y satisfacer con sus efectos a los directores de los teatros. Para la orquesta, el percusionista requería tener en su conjunto de percusiones timbales, bombo, tambor, platos, gong, etc., además de contar con su conjunto de pequeños instrumentos que le permitían realizar los efectos sonoros:

Si alguna vez ha habido algún percusionista (atareado) activo, ese ha sido el baterista de cine mudo y del teatro de variedades. Además de atender a las partes orquestales, este músico tenía que producir al mismo tiempo los innumerables efectos especiales para la escena y la pantalla. [...] En el cine

⁶¹ van der Zee, Bart, “Trap drummers and sound effect instruments with Nick White - Drum history podcast episode 27”, *Drum history podcast series*, (02/10/2019). Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=t3F2RCHY7gM>
Glass, Daniel, “History of the drumset - part 7, 1927 - silent movies and the trap drummer”, *Vic Firth series*, (20/01/2014). Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=cXDwSpkW368>
Glass, Daniel, “History of the drumset - part 1, 1865 - double drumming”, *Vic Firth series* (09/12/2013). Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=qM869WYpp-0>

⁶² Blades, J., *op. cit.*, pp. 452 y 453.

mudo el percusionista estaba igual de abrumado con media docena de temas por lo menos y una mezcla de música que iba desde el jazz hasta la clásica.⁶³

El percusionista requería de una amplia información musical y tímbrica para desarrollar su labor y creatividad en los espectáculos de variedades y en el cine mudo. Su versatilidad lo llevó a ser un músico requerido dentro del espectáculo pues:

No era poca proeza tocar con una mano la parte de timbal de un fragmento de una sinfonía y con la otra mano dar vueltas a una carraca, hacer un redoble en un plato o imitar un tiro de pistola. Al igual que sus homólogos del teatro de variedades, muchos de estos intérpretes poseían una técnica independiente, comparable a la del “maestro” del “conjunto moderno”, y un instinto para la inventiva digno de ser recordado a perpetuidad.⁶⁴

1.4.1 Musicalización y efectos sonoros con percusiones

El desarrollo musical rudimental militar, fue llevado por los percusionistas a espacios de entretenimiento público utilizando una combinación de instrumentos tradicionales como tambor, bombo y platillos junto con pequeños instrumentos que, según el percusionista Mark Beecher, se le llamaría *drum set*. Este término abarcó al conjunto de instrumentos de percusión grande combinado con pequeños artilugios originalmente llamados *traps*.⁶⁵ La conformación de estos conjuntos, trajo consigo el desarrollo del *double drumming*, término que se le adjudicó a la técnica utilizada por los percusionistas para que un solo intérprete pudiera realizar, simultáneamente, varias partes rítmicas como parte de la sección de percusiones,

⁶³ *Ibidem*, p. 452.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 454.

⁶⁵ van der Zee, B., “The history of rudiments with Mark Beecher - Drum history podcast episode 54”.

generalmente tocado con baquetas el bombo y el tambor (a veces platillo). Esta técnica se volvió muy popular dentro de las orquesta de teatro y bandas de baile.⁶⁶

En el año de 1890, diversos géneros musicales populares marcaron una etapa dentro del desarrollo musical en los Estados Unidos y la diversión del baile, con una sensación sincopada traída de la música afroamericana. Tomando la noción instrumental del *double drumming*, los percusionistas empezaron a desarrollar un acompañamiento musical con la improvisación de rudimentos al tocar los instrumentos que tenían a su alcance.⁶⁷

Más adelante, este acompañamiento musical tendría una evolución notable requerida también en las musicalizaciones de cine mudo donde se acompañaría con géneros musicales y populares de los años veinte, aquellos que sonaban en Nueva Orleans y Chicago con sus bandas de jazz al desarrollar nuevos géneros como dixieland y el swing jazz.⁶⁸

En la década de 1890 en los Estados Unidos, existieron pequeños ensambles musicales requeridos en los espectáculos ambulantes circenses y de teatros callejeros que iban musicalizando los diversos actos de diversiones que traían para el pueblo, sin embargo, estos espectáculos que se transformaron e insertaron en nuevos espacios que conjuntaban diversos tipos de diversiones, entre ellos las proyecciones del cinematógrafo. Estos pequeños ensambles musicales, de los que recurrentemente un percusionista formó parte, fueron escuchados en los espectáculos de los teatros *vaudeville* o *vodevil*, principales espacios donde se exhibieron imágenes en movimiento. Este tipo de espectáculo fue muy popular al inicio del siglo XX, ya que fue un género de variedades que incluía diversos actos

⁶⁶ Glass, D., "History of the drumset - part 1, 1865 - double drumming".

⁶⁷ Glass, Daniel, "History of the drumset - part 2, 1890 - ragtime drumming", *Vic Firth series* (16/12/2013). Recuperado el 12/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=xm7Q2vwQrWI>

⁶⁸ Glass, Daniel, "History of the drumset - part 5, 1917 - New Orleans style drumming", *Vic Firth series*, (06/01/2014). Recuperado el 12/09/2020 de

<https://www.youtube.com/watch?v=MaXeN8OISbs>

Glass, Daniel, "History of the drumset - part 6, 1919 - Chicago style drumming", *Vic Firth series*, (13/01/2014). Recuperado el 12/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=uDFq6FpXbXs>

como espectáculos de acrobacias, actos musicales, danza, actos de magia, shows de comedia y funciones de cine que produjeran diversión al espectador.⁶⁹

Según el investigador Rick Altman en su libro *Silent film sound*, los registros históricos acerca de *vaudeville* son deficientes ya que mucho del material estudiado no contiene fechas ni afirmaciones documentadas por lo cual los materiales de archivo son escasos, sin embargo, estos datos han sido muy útiles para proporcionar información y justificar hipótesis. Pienso que estas fuentes de información, de alguna manera nos ayudan a visualizar un panorama de la escena musical del espectáculo que se enfrentaba a la funcionalidad y creatividad de las diversiones públicas en general.⁷⁰

Además, como ya se había mencionado que sucedía en las musicalizaciones en los teatros *nickelodeon* generalmente fue requerido un ensamble a dúo con piano y percusión, al igual que tríos de piano, violín y percusión.⁷¹

Por otro lado, las orquestas de los teatros que estaban concentradas en musicalizar grandes proyecciones de cine mudo, estaban integradas por el número de integrantes que se fue ajustado a las necesidades y presupuestos de los dueños de los establecimientos. El músico y compositor Erno Rappé, mencionó que una orquesta de teatro ideal debería tener la combinación de 25 instrumentistas, formato recurrente encontrado en la opereta y espectáculos *vaudeville*. Aunque este número cambió de acuerdo al prestigio de las orquestas y espectáculos entre los teatros más famosos de las ciudades. En cuanto a la sección de percusiones, Rappé consideró que tenía que haber de 2 a 3 percusionistas que complementaran la integración orquestal.⁷²

La musicalización que se hacía en el espectáculo cinematográfico, se adaptó a la cultura y música de las diferentes partes del mundo. En las musicalizaciones

⁶⁹ Chacón, Paola, "Teatro de vodevil – características, definición, concepto", *Tipos de arte*, (2017?). Recuperado el 23/09/2020 de <https://tiposdearte.com/teatro/vodevil>

⁷⁰ Altman, R., *op. cit.*, p. 95.

⁷¹ Trezise y Ruth Barton, *op. cit.*, p. 6.

⁷² *Ibidem*, p. 303.

orientales, también se han encontrado registros del uso de las percusiones en las musicalizaciones en vivo para cine mudo japonés y de la India. Los espectáculos *benshi*, según el investigador de música en el cine Russell Lack, fueron muy populares en Japón, ya que eran comentarios hablados y actuaciones en vivo de diálogos de los personajes que acompañaban la proyección de películas mudas de ficción y no ficción. Estos actores, que a menudo fueron 7 u 8 participantes en las proyecciones, fueron conocidos como *benshi* o *kastuben*, nombre que originalmente se refería a los oradores políticos con elocuencia.⁷³

En el libro *Silent cinema a guide to study, research and curatorship*, el investigador Paolo Cherchi Usai menciona que en el periodo de 1908-1918 hubo un rechazo del realismo en el cine japonés, pues el objetivo era integrar comentarios de los *benshi* acerca de la acción que tenía la trama de la película y dar voz a los pensamientos y emociones interiores de los personajes. También menciona que estas actuaciones incluyeron musicalizaciones en vivo y grabadas. Hubo acompañamiento de piano solo y también con ensambles de música que interpretaban con instrumentos tradicionales de Japón como el *shamisen* (Instrumento de 3 cuerdas punteadas) y percusiones tradicionales; este tipo de ensambles fueron nombrados como *wayo*, que significa “Occidental Japonés”. Además de los tambores, utilizaban pequeños badajos de madera con el cual golpeaban objetos para acentuar la acción física en las secciones dramáticas de las películas.⁷⁴

En la India, el cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó a Bombay en el año de 1896. Dada la fuerte tradición del teatro y la danza en la India, se ha inferido que influyó en la exhibición del cine de su producción nacional, siendo acompañadas musicalmente por la música de *ragas*, modos melódicos empleados en la música clásica hindú y canciones folklóricas tocadas con instrumentos

⁷³ Trezise S. y Ruth Barton, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ Cherchi Usai, Paolo, *Silent cinema: a guide to study, research and curatorship*, (Londres y Nueva York: Bloomsbury on behalf of the British Film Institute, 2019), pp. 191 y 192.

tradicionales como la tabla (tambor), el *sarangi* (instrumento de cuerda frotada) y un armonio adaptado para su uso con su música popular.⁷⁵

En México, las prácticas de musicalizar cine mudo fueron influenciadas por la música de bailes, las fiestas populares y los espectáculos de variedades en las diversiones públicas, donde hubo presencia de música clásica, “música de salón”, música popular, música de banda militar y de orquestas típicas.

Las bandas militares, eran requeridas no sólo en el deber de la milicia, eventos privados e institucionales, sino que también se encontraban en los eventos públicos donde alternaban en los espectáculos musicales. Además de la presencia de pianistas y pequeños ensambles dentro de la musicalización de cine mudo utilizando la técnica de improvisación y la integración de compilaciones musicales, como sucedía en Europa,⁷⁶ hubo también la conformación de orquestas, la cual fue una nueva incursión laboral para los jóvenes músicos del Conservatorio y músicos profesionales, quienes acudían a los llamados de integrar orquestas para el cinematógrafo y eran requeridos para tocar la partitura de películas europeas que llegaban al país.⁷⁷

Me parece importante resaltar el caso de la presencia musical en el cinematógrafo de la Orquesta Típica, fundada en 1884 por el músico Carlos Curti, ya que este tipo de agrupación estaba conformada por instrumentos sinfónicos y de carácter popular para crear una atmósfera única y nacionalista para la época, de esta manera se difundieron los repertorios de las ciudades en México. Los instrumentos típicos que la conformaron fueron: instrumentos de cuerda punteada como salterio, bandolón, mandolinas, bajos sextos, jaranas, vihuelas, arpa y dentro de la

⁷⁵ Kalinak, Kathryn Marie, *Film music: a very short introduction*, (Nueva York: Oxford University Press, 2010), p .36.

⁷⁶ Serralde Ruiz, José María, “Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible”, *Posgrado UNAM*, (noviembre/2013). Recuperado el 25/09/2020, de http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf, p. 7.

⁷⁷ Serralde, J., *op. cit.*, pp. 8 y 10.

sección de percusión se encuentran las marimbas, timbal yucateco (cubano) e instrumentos prehispánicos como huehuetl y teponaztli.⁷⁸

La música de estas agrupaciones:

Vincularon la música popular con una dotación orquestal particular, y recibieron gran aceptación. Las “típicas” llenaron los programas de eventos públicos y junto con la banda de metales, se sumaron a los repertorios de concierto y bel canto en la construcción del universo sonoro de la música en las ciudades. Si esta era la música de las variedades mexicanas, esta fue la música del cinematógrafo, que se convirtió en espectáculo multidisciplinario al lado de un grupo de puestas en escena conocidos como los géneros chicos y que derivaron en gran medida de la ópera.⁷⁹

Es importante mencionar que las musicalizaciones dentro del periodo silente en la época del cine temprano fueron diversas y experimentales en todo el mundo. Mucha de la información encontrada por varios investigadores acerca de la música en este periodo sigue complementándose, ya que los registros de información no siempre son encontrados de manera precisa y muchas veces se deduce de otras fuentes como espectaculares, folletos, programas de mano y columnas periodísticas.

Además, me parece importante destacar que la combinación de percusiones utilizadas en estos espectáculos permitió configurar la mezcla de música y efectos sonoros como parte de un aspecto musical sobresaliente dentro de las musicalizaciones de cine mudo. Esta forma de concebir el sonido en los espectáculos cinematográficos, también se mostró registrada en partituras creadas para música específica de conjuntos más grandes sinfónicos y militares.

⁷⁸ Secretaría de Cultura de México, ed., *Orquesta Típica de la Ciudad de México: Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México*, (México: Secretaría de Cultura de México, 2012), pp. 13,14, 53 y 72.

⁷⁹ Serralde, J., *op. cit.*, pp. 5 y 6.

A finales del siglo XIX, algunos compositores de música para bandas militares empezaron a explorar y a componer música que enfatizara efectos de sonido dentro de la misma composición, generalmente las partituras estaban marcadas con instrucciones que permitían a los ejecutantes entender y dar continuidad a la parte musical. Uno de los compositores que colaboraron en esto fue el alemán Theodore Moses Tobani, quien incluyó en su música temas populares estadounidenses. Un ejemplo de su obra es *A trip to Coney Island* (Ilustración 1.8) una obertura de la serie comic Fantasía publicada por la casa editorial de Carl Fisher.⁸⁰ En esta obra encontramos las referencias sonoras de efectos que enfatizaban los elementos que la misma obra generó y contextualizó la idea musical de un viaje.

John Philip Sousa (1854-1932), compositor estadounidense conocido como “El rey de las marchas”, ya tenía una reputación y trayectoria reconocida como creador de música para bandas militares en 1892, después de haber escrito un repertorio específico para este tipo de agrupaciones en el periodo posterior de la Guerra Civil estadounidense. Su música para banda tiene un toque de “comicidad”, porque la atención del espectador, según Sousa, era intermitente y de efectos variados tanto en lo visual como en lo musical, lo que garantizaba el alivio de la intensidad de la trama estándar de la inocencia vengada.⁸¹

Estos compositores empezaron a crear música que tuviera también efectos sonoros y que estos fueran escritos dentro de una partitura para una agrupación grande musical (Ilustración 1.9). Parte de ello se escribieron manuales para describir los materiales, la construcción y los efectos sonoros que tenían que realizarse. Ejemplo de ello está el “efecto trueno”.⁸²

Dentro de las proyecciones tempranas del cine mudo en los teatros ambulantes, el uso de efectos sonoros empezó a ser una novedad dentro de estos espectáculos. Lyman H. Howe, fue un *showman* conocido por la construcción de artefactos que

⁸⁰ Altman, R., *op. cit.*, pp. 48 y 49.

⁸¹ *Ibidem*, p. 43.

⁸² *Ibidem*, p. 41.

diseñó para producir efectos sonoros en las proyecciones de cine y dar espectáculos llamativos escénicos. Conformó múltiples compañías itinerantes cuyos métodos sirvieron como modelos en el desarrollo del sonido cinematográfico y del espectáculo en sí.⁸³

"A Trip to Coney Island"
SERIO COMIC FANTASIA.

DRUMS.

Tempo di marcia. Theo. Moses-Tobani. Op. 124.

121 *f*

pp

ff *Allo* *Dr. SOLO.*

Andte *B* *15* *Cad.*

Allo brillante *C* *13* *Bones or Castagnets & Tambourin.*

Lively *Dr.* *All Ske daddle Ske daddle am de Cry!*

Tempo di Galop *D* *13* *Bells.* *Caroussal Bell*

2005 - 22

Ilustración 1.8 Una página de la parte de percusión del serio comic fantasía "A Trip to Coney Island" de T. Moses Tobani. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 48.

⁸³ *Ibidem*, p. 145.

In A Bird Store

Descriptive Fantasia

Drums & Traps

M.L.Lake

SYNOPSIS: Opening; Dawn, The clock strikes four. The break of day heralded by the Rooster. As the sun peeps in at the window, the sleeping birds awaken and, one by one, commence to warble and sing making a meery concert, broken by the discordant voice of the parrot "Polly wants a cracker." The Red Cardinal and canary sing a duet accompanied by the chorus of birds. The sweet, plaintive song of the caged Nightingale is intermingled with the joyous notes of the Thrush, Finch and other birds.

The shades of evening gather. The birds gradually go to rest as chimes are heard in the distance. Suddenly a cat appears at the window, her hissing and clawing causing confusion among the frightened birds, but the angry scolding of Polly, the parrot, drives the intruder away and the birds rejoice in their victory.

ARTY OF BALADAN G. L. 1912

Adagio

Theatre Orch. (Clock strikes four)

1796 *p* (Use the "F" Chime for strokes of the clock)

Clock Cuckoo Clock Cuckoo Clock Cuckoo Clock Cuckoo Rooster Crow

Bird Whistle

Bird Whistle

Bird Whistle

mp

(Spoken) **Tempo di Polka**

S.Dr. *mp accel.*

"Polly wants a cracker"

f (Cl. imitates parrot)

a tempo

Bird Whistle

Bird Whistle

2 Cuckoo Cuckoo

f rall. *p* *mp*

Cuckoo Cuckoo 2 Bird Whistle 2 16

* NOTE: As the traps used in this composition are too numerous to be played by one member, it was deemed advisable to distribute them among several members

19476-27

Carl Fischer, New York.

Ilustración 1.9 Tambores y trampas son parte de "In a Bird Store" de M. L. Lake. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 384

1.4.2 El percusionista de cine mudo

La evolución de la batería permitió que el *set* de percusión se ampliara de los instrumentos tradicionales utilizados en las bandas militares como: el bombo, tambor y platillos, al desarrollar nuevas habilidades técnicas y encaminar la adaptación de la batería moderna. Nueva Orleans, fue una ciudad ejemplar en ese sentido además de tener dentro de su riqueza cultural bandas de música callejera. Sin embargo, la economía de estas agrupaciones trajo diversos problemas a los dueños de los teatros por lo que en palabras de Kevin Arthur Nichols en su tesis doctoral *Obras importantes para la batería como instrumento de percusión múltiple*, los percusionistas contemplaron, si el mismo sonido dentro de la sección podría producirse con menos personas; habría menos personal para dividir los mismos fondos presupuestales para posibilitar la sustitución de un grupo de percusión por un solo ejecutante como baterista.⁸⁴

La inmigración proveniente de Grecia, Turquía y otros países de Europa y Asia a los Estados Unidos, enriqueció el *set* de percusiones con los timbres de instrumentos étnicos. “Tambores, pequeñas cajas de madera, cencerros afinados, campanas y tecnología para la fabricación de platillos (familia Zidjan)”, comenzaron a usarse de manera habitual en los espectáculos teatrales.⁸⁵

Al conjunto de estos instrumentos dentro del *set* de percusión se les denominó *traps* o *trampas*, término recuperado por Royal Hartigan, según documenta el doctor Nichols en su artículo “Herencia de la batería”, en el cual afirma que el tambor y el bombo de la banda de música en Nueva Orleans proporcionó una base a la que de 1900 a 1930 se agregaron otros accesorios o adornos, de ahí el nombre de *traps*.⁸⁶

⁸⁴ Nichols, Kevin Arthur, *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*, (Tesis doctoral, Universidad de Iowa, mayo/2012). Recuperado el 28/08/2020 de <https://ir.uiowa.edu/etd/2952/>, p. 9.

⁸⁵ Glass, D., “History of the drumset - part 2, 1890 - ragtime drumming”.

⁸⁶ Nichols, K., *op. cit.*, p.15.

Por otra parte, según la percusionista e historiadora Kelli Rae Tubbs, esta palabra (*traps*) se deriva de *contraption*, que en español se traduce como artificio y se define como mecanismo, mecánica o aparato que tiene una función que no es fácil de percibir o se desconoce.⁸⁷ Estos pequeños instrumentos fueron utilizados recurrentemente en los espectáculos de teatro y proyección de películas con musicalización en vivo.⁸⁸

Los percusionistas que tocaban este tipo de *set* de percusión fueron llamados *trap drummers*;⁸⁹ ellos no sólo tocaban la base rítmica con bombo y tambor sino que también combinaban la improvisación con rudimentos en el tambor para adornar el acompañamiento musical como los bateristas de jazz de los años veinte y con el uso de instrumentos y/o artificios.⁹⁰

Estos músicos fueron requeridos para las musicalizaciones en vivo de espectáculos de diversiones circenses, espectáculos teatrales y proyecciones de cine mudo (Ilustración 1.10). El trabajo de estos fue muy recurrente para entretener y tener una función con más recursos sonoros para el público.⁹¹

Generalmente, los percusionistas dedicados a recrear y tocar los efectos de sonido, participaban en diversos ensambles musicales que acompañaban en dueto a pianistas y/o tríos conformados por violín, piano y percusión, sin embargo, también existió un personal encargado para apoyar estos efectos sonoros que se encontraban detrás de la pantalla para ejecutar de manera precisa y sincrónica los efectos sonoros de la imagen en movimiento; se puede considerar que este personal fue parte de las nuevas expectativas que se tuvieron para la atracción de un espectáculo llamativo de manera visual y sonoro. Independientemente de la ejecución musical en el escenario, los *trap drummers* acompañaban las

⁸⁷ van der Zee, Bart, "The death of trap drummers with Kelli Rae Tubbs - Drum history podcast episode 1", *Drum history podcast series*, (01/12/2018). Recuperado el 10/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=9IDdwQTgSWY>

⁸⁸ Nichols, K., *op. cit.*, p.15.

⁸⁹ *Drummer*: Este término se refiere por contexto en traducción al español como percusionista o baterista, en el desarrollo del texto lo referiré al percusionista.

⁹⁰ Glass, D., "History of the drumset - part 5, 1917 - New Orleans style drumming".

⁹¹ van der Zee, B., "Trap drummers and sound effect instruments with Nick White - Drum history podcast episode 27".

pantomimas cómicas, sonidos de la naturaleza, de máquinas, trenes, barcos de vapor, etc., para atraer la atención del espectador y darle un sentido de realidad a lo que veían en la pantalla junto con el acompañamiento musical que se conjuntaba.⁹²

Es interesante destacar, lo que las columnas de prensa opinaban acerca de los *trap drummers*. La prensa especializada defendía sistemáticamente el uso de efectos de sonido que realizaban estos percusionistas “detrás de la pantalla”, ya que, en los últimos años de la primera década del siglo XX, la estética de los sonidos dominó el paisaje sonoro del cine reforzada por varios elementos que se destacaban en las proyecciones de cine. “Bajo estas influencias, los teatros involucraron cada vez más a los ensambles de piano y percusión para colaborar en la producción musical y de efectos sonoros”.⁹³

Sin embargo, con el cambio de década, la crítica se volvió difícil para la aprobación de los efectos sonoros. Esta crítica fue planteada por Louis Reeves Harrison y H.F. Hoffman, en el cual advierte que el *trap drummer*, era un ejecutante que se encargaba de “atrapar las caídas” de la comedia como espectáculo de *vaudeville* (el comediante de *vaudeville* cae y espera que el baterista identifique el acto para producir un sonido apropiado en sincronía con la caída), además de predecir los sonidos con los cuales jugaba en la proyección, lo que causaba un desajuste en el realismo del sonido identificado del personaje derivado de un acto exterior reconocido por el percusionista quien ejecuta esos sonidos. En todo caso, debían reforzarse los efectos “realistas” de sonido sin destruir la ilusión para reírse. “Una vez que el baterista se hizo responsable de producir efectos de sonido de imágenes en movimiento, una fina línea separó los efectos realistas de refuerzo de los efectos narrativos que destruyen la ilusión”, además de producir una distracción con el espectador pues “el imitador de cascós

⁹² van der Zee, B., “The death of trap drummers with Kelli Rae Tubbs - Drum history podcast episode 1”.

⁹³ Altman, R., *op. cit.*, p. 236.

de caballo "atrae la atención del público hacia los pies del caballo y lo aleja de los actores".⁹⁴

En respuesta a estas palabras, en 1910 el crítico y *trap drummer*, Clarence E. Sinn, respondió lo siguiente:

La aplicación directa de la técnica de *vaudeville* al acompañamiento de películas es incorrecta, porque "atrapar las caídas" ubica la autoría del sonido con el percusionista, mientras que la sincronización cuidadosa de "los sonidos reales" con la acción en pantalla tiene el efecto de identificar a un personaje como autor del sonido. Para convertirse en un medio separado e independiente, el cine tuvo que transformar tradiciones prestadas de acuerdo con sus propias necesidades.⁹⁵

Lo mencionado por Hoffman indudablemente resulta un conflicto para los percusionistas que musicalizaban cine mudo, pues se tenía que tener un cuidadoso control del volumen en la ejecución de los efectos sonoros para no resaltar sobre la musicalización y más, si se está en espacios alejados como en un foso de teatro sin la guía de un director de orquesta, ya que por el contrario en los *nickelodeon* no había este problema, pues se encontraban en primer plano en las musicalizaciones. Clarence E. Sinn comentó que el espectador "no debe prestar demasiada atención a los pequeños detalles y a los accesorios de la imagen a menos que tengan una influencia importante con la escena o la historia".⁹⁶

Estas críticas de alguna manera causaron una transformación fundamental en el significado de la palabra "imagen" de la época:

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 236 y 237.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 238.

⁹⁶ *Idem*.

Tomado de la fotografía y la pintura, el término "imagen", refiriéndose a un espacio plano y rectangular como el que se encuentra en una pantalla de imágenes en movimiento. Ya sea en el lenguaje popular o con fines de derechos de autor, las primeras referencias al cine configuraron el nuevo medio como una serie de imágenes separadas, cada una con su propia existencia independiente. Así es precisamente como los *trap drummers* de *nickelodeon* trataron inicialmente las películas, concibiendo cada imagen o "escena" por separado (el equivalente contemporáneo de nuestra toma de palabras) como una entidad distinta.⁹⁷

En este sentido, los *trap drummers* tuvieron que sofisticar sus ejecuciones interpretativas sonoras, tanto en el acompañamiento musical como en la elección de *traps* para enfatizar de manera adecuada la musicalización de la imagen, para precisar su papel en las musicalizaciones y su importancia sonora con la narrativa de la película (Ilustración 1.11 y 1.12). Al respecto de esto, Altman reflexiona:

Entonces, ¿qué se les pide a los *trap drummers* cuando se les dice que dejen de tocar "los pequeños detalles"? Sencillamente, se les exhorta a que cambien su propia comprensión de lo que es una imagen en movimiento. En lugar de una serie de imágenes separadas, la película ahora se entiende en términos de sus estrategias generales y narrativa en particular.... Lo que está en juego aquí es nada menos que una lucha por el derecho a interpretar las imágenes cinematográficas. Según los autores de prensa especializada, la película ya tiene un significado que los efectos de sonido deben respetar. El *trap drummer*, debe juzgar correctamente si una película es dramática y respetar ese hecho. Debe determinar qué acciones son importantes y jugar con ellas. Debe comprender la historia y respaldarla con sus efectos. En el proceso, la palabra imagen ha

⁹⁷ *Ibidem*, p. 239.

adquirido un significado fundamentalmente nuevo, refiriéndose a la película como un todo, más que a sus partes componentes.⁹⁸

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 239 y 240.



Ilustración 1.10 Howard Bruce, fotografía de un percusionista de circo (1913). White, Nick. "Photographs". *Vintage percussion sound effects*. ¿?. Recuperado el 18/09/2021 de <http://www.vintagepercussionsoundeffects.com/photographs.html>



Ilustración 1.11 Jack "Peacock" Kelly, Aquí está el famoso "Peacock" Tambor mayor de Sousa, célebre Great Lakes Band, que ahora es uno de los bateristas mejor pagados del mundo. "Peacock", se muestra aquí con su conjunto completo de Ludwig que ahora usa en la famosa Chicago orquestas de teatro (1929). White, Nick. "Photographs". *Vintage percussion sound effects*. ¿?. Recuperado el 18/09/2021 de <http://www.vintagepercussionsoundeffects.com/photographs.html>

Jimmy Lent, Busiest Trap Drummer, In Action
 ON THE JOB HE'S A WHOLE SHOW IN HIMSELF AT THE HIPPODROME, WHERE HE PLAYS SEVENTY-SIX PARTS, FROM A DOOR BELL TO A RIVETING MACHINE.

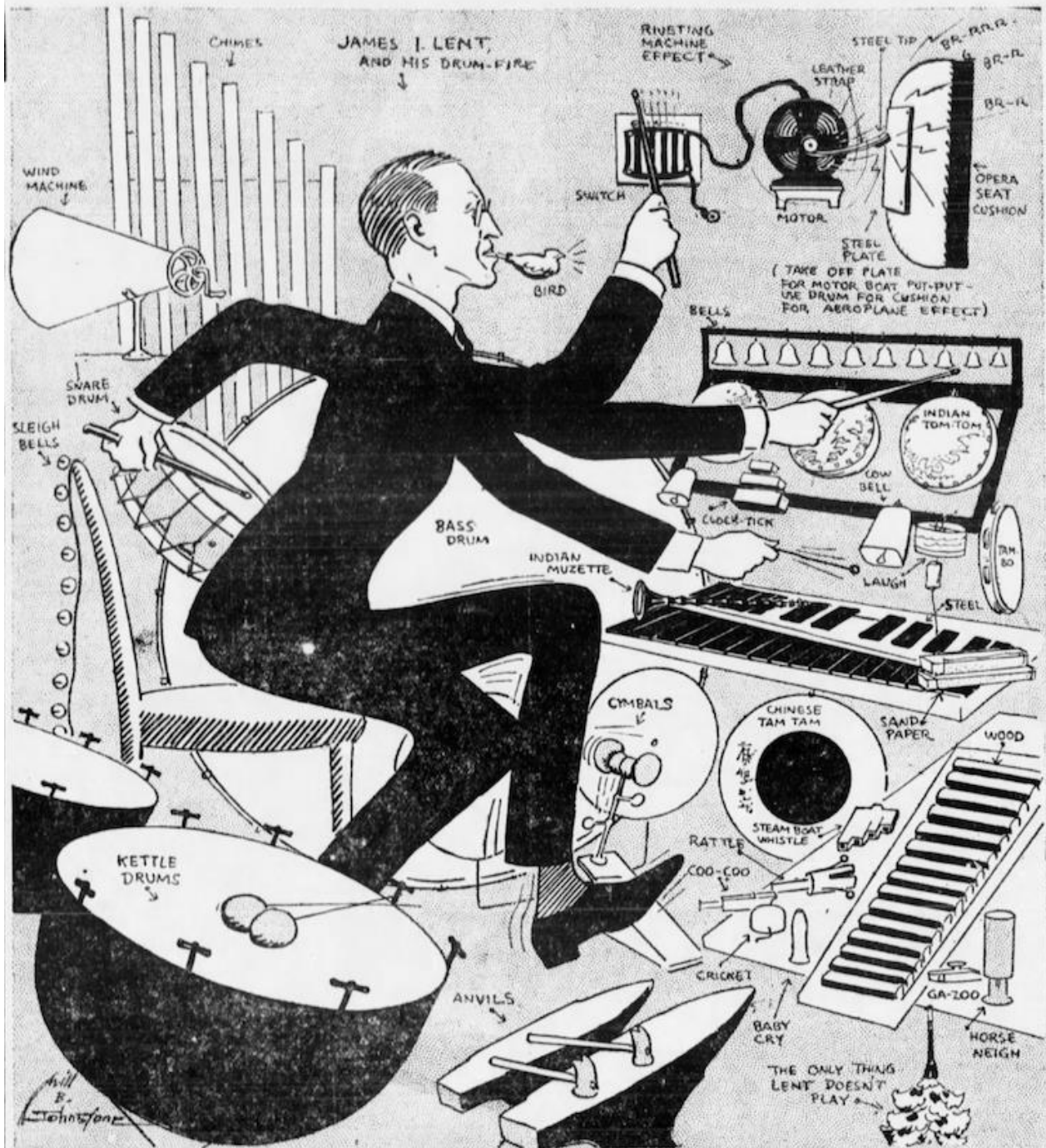


Ilustración 1.12 Jimmy Lent, Busiest Trap Drummer, en acción en el trabajo, es todo un espectáculo en sí mismo en el hipódromo, donde toca setenta y seis partes, desde un timbre de puerta hasta una máquina remachadora (1918). White, Nick. "Photographs". *Vintage percussion sound effects*. ¿?. Recuperado el 18/09/2021 de <http://www.vintagepercussionsoundeffects.com/photographs.html>

1.4.3 Invención y fabricación de artículos para percusión

La novedad de la aparición de los *trap drummers*, llegó a impactar en el mercado de la fabricación y venta de instrumentos de percusión, principalmente en compañías de renombre en los Estados Unidos como Ludwig, J W Pepper, Deagan, Leedy, Yerkes y Nokes and Nikolai. Estas compañías diseñaron artefactos con gran ingeniería y creatividad para ser transportados de manera fácil para que los percusionistas pudieran utilizar en las musicalizaciones de cine mudo. La moda de estos artilugios logró desarrollar un gran negocio por las competencias de instrumentos de percusión, los cuales eran ofrecidos en los catálogos de estas compañías donde ilustraban la construcción, el nombre y el uso de los mismos.⁹⁹ (Ilustración 1.13)

Estas compañías crearon y patentaron estos artilugios para ofrecer sonidos que los intérpretes pudieran tener en el *set* de percusiones dentro de la batería de manera innovadora.

La compañía Ludwig, establecida en 1910 por William F. y Theobald Ludwig especializada en la fabricación de instrumentos de percusión, principalmente de tambores, fue de las primeras en construir y distribuir accesorios para *trap drummers*. William F. fue un baterista profesional quien tocó en los espectáculos de circo, *vaudeville* y ambulantes, así como en ensambles sinfónicos en Chicago. Dentro del catálogo de productos Ludwig se encontraban tambores, su invención del pedal para bombo y los *traps* para percusionistas que musicalizaban cine mudo.¹⁰⁰

⁹⁹ van der Zee, B., "The death of trap drummers with Kelli Rae Tubbs - Drum history podcast episode 1".

¹⁰⁰ Burritt, Michael, "William F. Ludwig", *Percussive Arts Society (PAS)*, (1990). Recuperado el 11/09/2020 de <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/william-f-ludwig>

Otras como Nokes and Nikolai ¹⁰¹ y George B. Stone and Son Company, ¹⁰² también diseñaron máquinas de manivela que pudieran hacer el efecto sonoro de explosiones. (Ilustración 1.14 y 1.15)

Real Music That Really Fits the Picture
"MOTION PICTURE PIANO MUSIC"
 FIFTY CENTS A COPY.
 A Piano Book that contains Descriptive Music for all possible Scenes, Actions, Characters, etc., shown in Moving Pictures. Composed and compiled by a Professional Pianist of twenty years' experience in Theatrical Shows. Brimfull of practical suggestions for the Improvement of Pianists in a M. P. Theater. Descriptive Circular sent free upon request. Book will be sent promptly upon receipt of fifty cents. Address:
FRELINGER MUSIC COMPANY
 LAURETTE, IND.

Drums, Traps, and all Moving Picture Show Effects
 Our New Beautifully Illustrated Catalogue now ready and will be sent free to any address upon request.
LOUIS B. MALECKI & CO.
 272 WABASH AVENUE, CHICAGO.

The Pedal of the Hour
 This latest invention eliminates all pedal work. Produces natural and strong tone. Ease of action. Personal. Constructed entirely of metal. Strong and durable. Holds its space 200,000. Weight only 25 lbs. Just the thing for vaudeville. Keep in touch with progress. Write for complete description and testimonials. We have everything you need for your line. We supply Chicago's leading picture houses with drums and effects.
LUDWIG & LUDWIG
 124 E. Van Buren St., Room 410, Chicago, Ill.

WURLITZER
Automatic Musical Instruments
 They do the work of expert musicians and reduce operating expense. Wurlitzer is the world's largest manufacturer. We supply the U. S. Government musical instruments. Write for big 84-page catalogue showing the only complete line of self-players, from a small electric piano to automatic orchestra representing 25 musicians. Easy payments.
 Concert Piano Orchestras.
RUDOLPH WURLITZER & CO.
 CINCINNATI—117 to 121 E. 4th; NEW YORK—15 & 27 W. 22d; LOS ANGELES—2nd & 3rd Aves.; CHICAGO—250 & 252 Wabash Ave.; PHILADELPHIA—1810 Chestnut; ST. LOUIS—918 Pine; CLEVELAND—266 Prospect Ave., S. E.; COLUMBUS, O.—37 E. Main.

Sound Effects
 In Picture Machine Theaters it is very essential that the imitations and sound effects are of the kind that can be depended upon. We make only practical and serviceable imitations that will give the exact reproduction of the original. We also manufacture Gramophones, Trampolines, Bells, Xylophones, Drums and accessories.
LEEDY MANUFACTURING COMPANY
 1015 E. Palmer St., INDIANAPOLIS, IND.

TO TRAP DRUMMERS
 A Limited Time Offer
 Special Offer: Size Shell 3 x 14 \$10.00
 Size Shell 3 x 15 \$12.00
 Solid Maple, Rosewood or Walnut, 10 1/2 in. plated with brass rods, Kangaroo, Angora or Stuck Calf Drum Heads.
 We ship with privilege of 8 days trial.
E. P. ZEIDLER DRUM CO.
 Dept. F. Cleveland, Ohio

J. C. KAY
 4036 Ellis Ave., Chicago.

Ilustración 1.13 Una página de 1910 de anuncios musicales de Moving Picture World. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 219

¹⁰¹ Vinson, W. Lee, "Nokes & Nicolai", *The Boston drum builders*, (2012). Recuperado el 11/09/2020 de <https://www.bostondrumbuilders.com/nokes-nicolai>

¹⁰² Vinson, W. Lee, "George B. Stone & Son", *The Boston drum builders*, (2012). Recuperado el 11/09/2020 de <https://www.bostondrumbuilders.com/stone>

GOOD NEWS FOR TRAP DRUMMERS

We make the most perfect "Cow Bawl" with slide, imitates cow, calf, hog grunting. Made of brass, full nickel plated; price, \$2.00. Have also double cuckoo, duck, baby cry, rooster, at 50c each. Full line of drum traps, heads, sticks, at lowest prices. Old drums exchanged.

LUDWIG'S MUSIC HOUSE
514 WALNUT STREET, ST. LOUIS, MO.

Drumology

An encyclopedia of Drums and Traps
Many valuable pointers for Drummers
SENT FREE.

FRANK HOLTON & CO.
2632-36 Gladys av. CHICAGO

TRAP FOR DRUMMERS CLOCK TICK, TYPEWRITER AND TELEGRAPH IMITATION.



Just the thing for
Vaudeville and
Picture Shows.

PRICE, POST-
PAID, 25 CENTS.

Geo. O. Moody & Co.
Drummers' Supplies
201 Kentucky Ave. CANTON, OHIO.

Ilustración 1.14 Algunos de los anuncios cada vez más comunes de trampas para bateristas. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 237

MR. TRAP DRUMMER ARE YOU ONE OF THE MANY HUNDREDS
OF LIVE AND UP-TO-DATE DRUMMERS USING **YERKES' TRAPS?**

MOVING PICTURE MANAGERS HAVE FOUND THAT THE DRUMMER AND HIS TRAPS ARE THE ONLY METHOD OF GETTING A REALISTIC SHOW AND SATISFYING THEIR PATRONS. HERE ARE SOME OF OUR NEW YEAR SPECIALTIES. START THE NEW YEAR RIGHT AND SEND FOR OUR ILLUSTRATED LIST. SPECIAL DISCOUNT TO THE PROFESSION. WRITE AND GET IT!

YOU WILL BE INTERESTED

**USE
YERKES'
REALISTIC
SOUND
EFFECTS**



ROOSTER CROW.—A perfect imitation, by inserting the end of wooden tube a short distance in the metal cone, a perfect imitation can be produced..... \$1.50



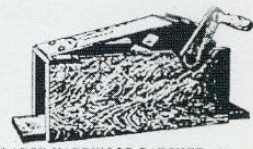
STEAMBOAT and RAILROAD WHISTLE.—Made entirely of hardwood; for Steamboat pull slide out about two-thirds; for Railroad push slide in; also imitates Fire Engine Whistle..... \$1.50



HEN CACKLE.—An absolute novelty; something entirely new; brass cylinder, callium covered, mounted upon hardwood frame, works upon a strap of calfskin; a great imitation. The effect is produced by moving the brass cylinder forward and backward with a slight downward pressure..... \$1.50



STEEL ANVIL.—One piece of steel; by striking center and one end two distinct anvil tones are produced. Includes racks and brass hammer; for blacksmith, factory and foundry effects; exclusive novelty..... \$3.50



LARGE HARDWOOD RATCHET.—Indispensable to every drummer..... \$3.00



BELL PLATE.—Nickel-plated steel, brass bound leather hammer; for Fire Engine, Railroad and Church Bell..... \$2.50

WE ARE THE ORIGINATORS OF THESE SOUND EFFECTS

OUR TRAPS ARE INDISPENSIBLE FOR DESCRIPTIVE NUMBERS AS WELL AS MOVING PICTURES. WE WANT TO DO BUSINESS WITH YOU AND WE CAN DELIVER THE GOODS. THE WISE DRUMMERS THROUGHOUT THE UNITED STATES AND CANADA ARE USING YERKES' SOUND EFFECTS.

YERKES MANUFACTURING COMPANY
Greenwald Building, Corner 87th Street and 3d Avenue, NEW YORK CITY, N. Y.

Ilustración 1.15 Anuncio de efectos de sonido del proveedor más exitoso de "trampas". Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 148

1.4.4 Las máquinas con percusiones y otros instrumentos

En 1907 en Francia, se había hecho una patente con una máquina de este tipo, mientras que en el año de 1908 en Gran Bretaña se había creado una máquina con más de 50 sonidos diferentes. En Estados Unidos, por ejemplo, de las primeras máquinas de sonidos que se construyeron fue la *Excelsa Soundograph*, un gabinete de efectos sonoros operado manualmente fabricado en 1910 para los cines *nickelodeon*.¹⁰³

Los pianos automáticos fueron máquinas que se construyeron para combinar la orientación de los efectos sonoros basados en la musicalización a dúo con piano y percusión que dominó la escena en los *nickelodeon*. Dos de las compañías más prestigiosas dentro de la industria que producía instrumentos musicales y en específico de percusión Deagan y Yerkes Company, diseñaron este tipo de pianos con el objetivo de ampliar la gama de sonidos, sobre todo de percusión para ejecutarse en las musicalizaciones de cine mudo.¹⁰⁴

Las campanas musicales eléctricas de Deagan Company, se convirtieron en uno de los primeros dispositivos de sonido en instalarse en los teatros. Los efectos de sonido que se podían reproducir en estos pianos eran: campana de camiones de bomberos, silbidos de los barcos de vapor, la caída de platos rotos, galope de caballos al trote, efectos de agua, máquinas de escribir, automóviles, sonidos de animales, disparos y docenas de otros sonidos reconocibles. Así como varias de las máquinas autómatas que tenían sus propios sonidos, en 1913 estas máquinas agregaron sonidos instrumentales de violín, flauta, saxofón, etc.; mientras que en los sonidos de percusión se podía reconocer algunos como tambor, bombo, timbales, platillo, castañuelas, pandereta, tom-tom, triángulo, campanas de catedral, xilófono, cencerro, platillo de choque y campanillas.¹⁰⁵

¹⁰³ Cherchi, P., *op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁴ Altman, R., *op. cit.*, pp. 326.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 326 y 327.

Las máquinas más conocidas en la reproducción de sonidos entre 1910 y 1928 fueron los *photoplayers*, que eran reproductores de rollos mecánicos o de pianola (papel con perforaciones) de teatro equipados para generar efectos sonoros y música (Ilustración 1.16). Estas máquinas, eran controladas por un operador que se encargaba de cargar los diferentes rollos de papel y activar con diversos manuales los efectos sonoros. Generalmente estos efectos, estaban hechos con diversas percusiones que se encontraban dentro de la máquina para ser activados por diferentes manuales.¹⁰⁶

Los *photoplayers* fueron sofisticándose para destacar en las funciones de los grandes teatros. Entre las compañías que más se reconocen por su distribución fueron PhotoPlayer Company, Operators Piano Company en Chicago, The Bartola Musical Instrument Company y Wurlitzer.¹⁰⁷

Algunos rollos usados en el Photoplayer contenían música original para películas y/o selecciones de música clásica; su clasificación de igual forma que otros manuales, estaban catalogados por estados de ánimo. Entre las colecciones más usadas en Estados Unidos fueron las editadas por Carl Fisher, S. Berg, Schirmer's Photoplayer Series y Sam Fox Photoplay Edition.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁷ The Glenwood vaudeville revue, "Photoplayer", *The Glenwood vaudeville revue*, (¿?).

Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.gvrshow.com/photoplayer.html>

¹⁰⁸ Altman, R., *op. cit.*, pp. 355 y 356.

Draft your Music

Recruit your orchestra and meet the appeal of the hour

The FOTOPlayer

performs patriotically by releasing musicians needed in war service

The FOTOPlayer furnishes the necessary musical appeal in a real human way. The reed and string tones are faithfully reproduced—the drums and traps complete a full orchestral equipment.

The FOTOPlayer may be played manually or by roll. The double track device permits the operation of two rolls—optional in tone and tempo—to fit the mood and action on the screen.

The FOTOPlayer is built simple and strong, lowers the "up-kicks" of the Pit and banishes the worries of an orchestra.

Hundreds of enterprising exhibitors are convinced that the FOTOPlayer is a successful substitute for an orchestra.

WE EXPORT TO GREAT BRITAIN BY THE PATENT PHOTOGRAPHIC CO. LTD.

The American Photo Player Co.

42 West 47th Street NEW YORK CITY	Shannon, Clay & Co. SEATTLE, WASH. and PORTLAND, ORE.	Casey & Duffey CHICAGO, ILL.	Geo. L. Fudge 227 Broadway Street BOSTON, MASS.	100 Market Street SAN FRANCISCO, CAL.
236 Pickens Ave. West KANSAS CITY, MO.	Franklin, Day & West Co. OKLAHOMA CITY, OKLA.	Edwards & Hutton BALTIMORE, MD.	151 South Olive Street SAN FRANCISCO, CAL.	151 South Olive Street SAN FRANCISCO, CAL.
84 E. Jackson Boulevard CHICAGO, ILL.	W. J. Day & Son 21 EAST, MINN.	1. Williams & Co. MEMPHIS, TENN.	151 South Olive Street SAN FRANCISCO, CAL.	151 South Olive Street SAN FRANCISCO, CAL.

Ilustración 1.16 Draft Your Music, anuncio para Fotoplayer de American Photo Player Company (Moving Picture World, 19 de octubre de 1918, pág. 387). Recuperado de Trezise, Simon y Ruth Barton, eds. *Music and sound in silent film from the nickelodeon to the Artist*, (Nueva York: Routledge, 2019). p. 32

Los órganos de teatro, fueron grandes instrumentos muy populares en algunos países. En varias salas de Norte América se presentaba el espectáculo de películas con musicalización de orquesta y órgano; instrumento con un sonido poderoso dotado con una amplia variedad de instrumentos para reproducir. Una de las razones por las cuales los teatros decidieron instalar grandes órganos fue por tener más audiencia, ya que algunos productores y directores de teatro competían por tener el mejor y más llamativo espectáculo de la ciudad.¹⁰⁹

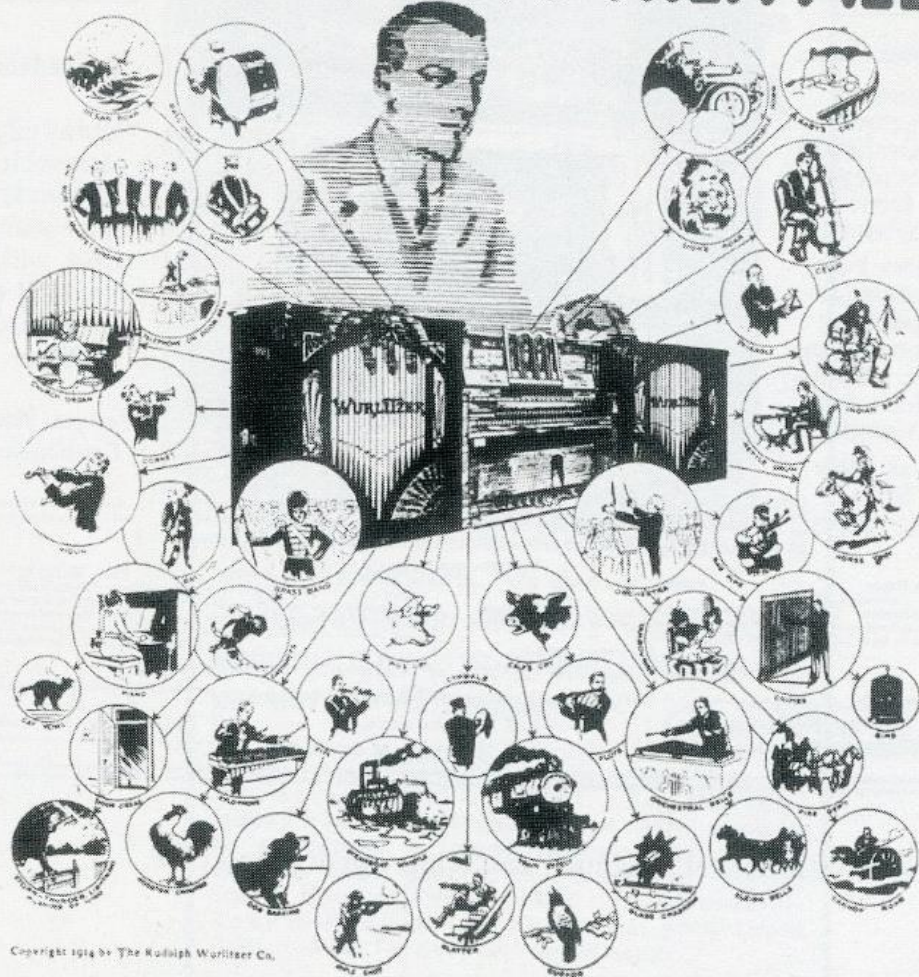
La compañía que destacó en su construcción y distribución fue Wurlitzer Company. El mecanismo de estos instrumentos estaba constituido por una consola de múltiples teclados e interruptores que controlaban la maquinaria que se accionaba con el movimiento de las teclas que mandaban señales para activar los diferentes sonidos que se reproducirían a través de las diversas pipas o tubos del órgano de una manera acústica, que funcionaban 100% con aire, sostenida en una plataforma de un elevador que saldría del foso de la orquesta. Estos instrumentos fueron construidos dentro de los grandes teatros ya que eran instrumentos complejos por todos los artefactos que contenían para un solo ejecutante, al cual también se le conocería como “hombre orquesta”.¹¹⁰

Estos instrumentos se construyeron de tal manera que el organista pudiera interpretar el acompañamiento musical junto con diferentes efectos sonoros y sonidos de percusión. Tales sonidos eran parecidos al de los pianos automáticos, sólo que dotados de avanzada tecnología y sofisticación para ser utilizados en los espectáculos de cine, capaces de imitar el sonido de un ensamble o pequeña orquesta con el propósito de que envolviera la sala de manera musical. (Ilustración 1.17)

¹⁰⁹ Miller, M., *op. cit.*, p.12.

¹¹⁰ Cherchi, P., *op. cit.*, p. 116.

ONE MAN PLAYS THEM ALL



Copyright 1914 by The Rudolph Wurlitzer Co.

THIS IS THE WURLITZER THEATRE ORCHESTRA

It produces the same volume and quality of tone as a large Human Orchestra, and plays every instrument, every kind of music and every effect. A great money-saver and a great money maker. Sold on easy terms.

For particulars Call or Address

The Rudolph WURLITZER Company

NEW YORK: 114-116 W. 40th St. 17-19 Green St. CHICAGO: 329-331 S. Wabash. 57 E. Main St.	ALBANY: COLUMBUS:	SYRACUSE: 487 S. Clinton St. BUFFALO: 701 Main St.	CINCINNATI: DAVTON: 143 S. Ludlow. DETROIT: 26 W. Adams Ave.	PHILADELPHIA: 818 Chestnut St. 608 Huron Road. MILWAUKEE: 143 Second St.	CLEVELAND: 552 S. 4th Ave. ST. LOUIS: 1106 Olive St.	LOUISVILLE: 870 E. Main St. KANSAS CITY: 1087 Main St.	ROCHESTER: SAN FRANCISCO: 693 Market St.
---	----------------------	---	--	---	---	---	--

Ilustración 1.17 Los *Photo Players* y las orquestas de los teatros ofrecieron importantes economías de personal a los propietarios de salas de cine. Promocional de los órganos Wurlitzer. Recuperado de Altman, Rick, *Silent film sound*, (Nueva York: Columbia University Press, 2004), p. 328

1.4.5 Reflexiones sobre la musicalización de las películas animadas: *foleys* y *mickey mousing*

Como ya se ha mencionado, los espectáculos *vaudeville* y espectáculos circenses fueron espacios en donde el percusionista desarrolló técnicas y realizó una búsqueda de timbres y sonidos que pudieran enfatizar las caídas o efectos que acompañaran las pantomimas de los actores u actos cómicos, influenciados también en el acompañamiento en el cine mudo. (Ilustración 1.18)

A principios de la década de 1900, un empleado estadounidense de producciones cinematográficas llamado Jack Foley (1891-1967), desarrolló y creó técnicas de efectos de sonido utilizadas en el escenario para las películas mudas de manera que los efectos fueran sincrónicos y naturales con las acciones y movimientos corporales de los personajes. “Los mismos percusionistas que tocaban en los espectáculos *vaudeville*, serían los expertos en los efectos *foley*, siguiendo la pauta de la acción de la pantalla acompañando de un vasto número de instrumentos y efectos especiales”.¹¹¹

Estos efectos sonoros, fueron también empleados en las películas de dibujos animados a mediados de la década de 1910 y principios de 1920. La palabra animación deriva de la palabra del latín *animatio*; el término puede aludir al acto de animarse o animar, incitar a una acción, otorgar movimiento, infundir energía. Esta idea refiere al proceso que se desarrolla para producir imágenes animadas a partir de objetos o dibujos. Se trata de una técnica que permite generar la sensación de movimiento en algo inanimado, aunque en realidad es una ilusión óptica. En el caso de los dibujos animados, por ejemplo, en sus orígenes se producían dibujos de cada uno de los movimientos por cada segundo de animación. Una cámara

¹¹¹ Doyle III, James William, *Original chamber percussion works for silent or silenced film in live performance*, (Tesis doctoral, Universidad de Nevada, Las Vegas, 01/05/2016). Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.pas.org/resources/research/thesis-dissertation-repository>, p. 21.

luego fotografiaba cada fotograma y las imágenes resultantes se ubicaban en secuencia, para producir la ilusión del movimiento.¹¹²

El crítico musical y corresponsal cultural de *The New York Times* Neil Strauss escribió sobre la música de dibujos animados en una colección de ensayos y entrevistas tituladas *The cartoon music book*:

La música de dibujos animados es una de las formas más atractivas y experimentales del siglo XX. La música explora los extremos más extravagantes de la instrumentación, el ritmo y el sonido no musical. Es un género en el que hay cambios muy rápidos, los efectos instrumentales son inusuales, la percusión es experimental, hay citas posmodernas, acordes que aturden y cambios ágiles de género musical.¹¹³

El término de “artista *foley*” se asignaría posteriormente para aquellas personas especializadas en hacer y grabar sonidos sincronizados con la imagen.

Por otro lado, el compositor estadounidense Carl Stalling (1891-1972), fue conocido por su trabajo musical en las primeras películas de Disney. En la década de 1930, desarrolló una técnica de sincronización sonora del gesto de los personajes animados con sonidos asociados a la acción llamada *mickey mousing*, de manera que la acción se vuelva más realista para el espectador.¹¹⁴

Aunque estas intenciones de efectos sonoros ya se habían desarrollado en los espectáculos de diversiones públicas y las proyecciones del cine de los primeros tiempos, su influencia permitió que este término fuera conocido en la industria cinematográfica posteriormente como parte del desarrollo de sincronizar cine y música.

¹¹² Pérez Porto, Julián, “Definición de animación”, *Concepto de – Definición de*. (2019). Recuperado el 24/09/2021 de <https://definicion.de/animacion/>

¹¹³ Doyle III, J., *op. cit.*, pp. 21 y 22.

¹¹⁴ Lafave, Kenneth, *Experiencing film music: a listener's companion*, (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017), p. 9.

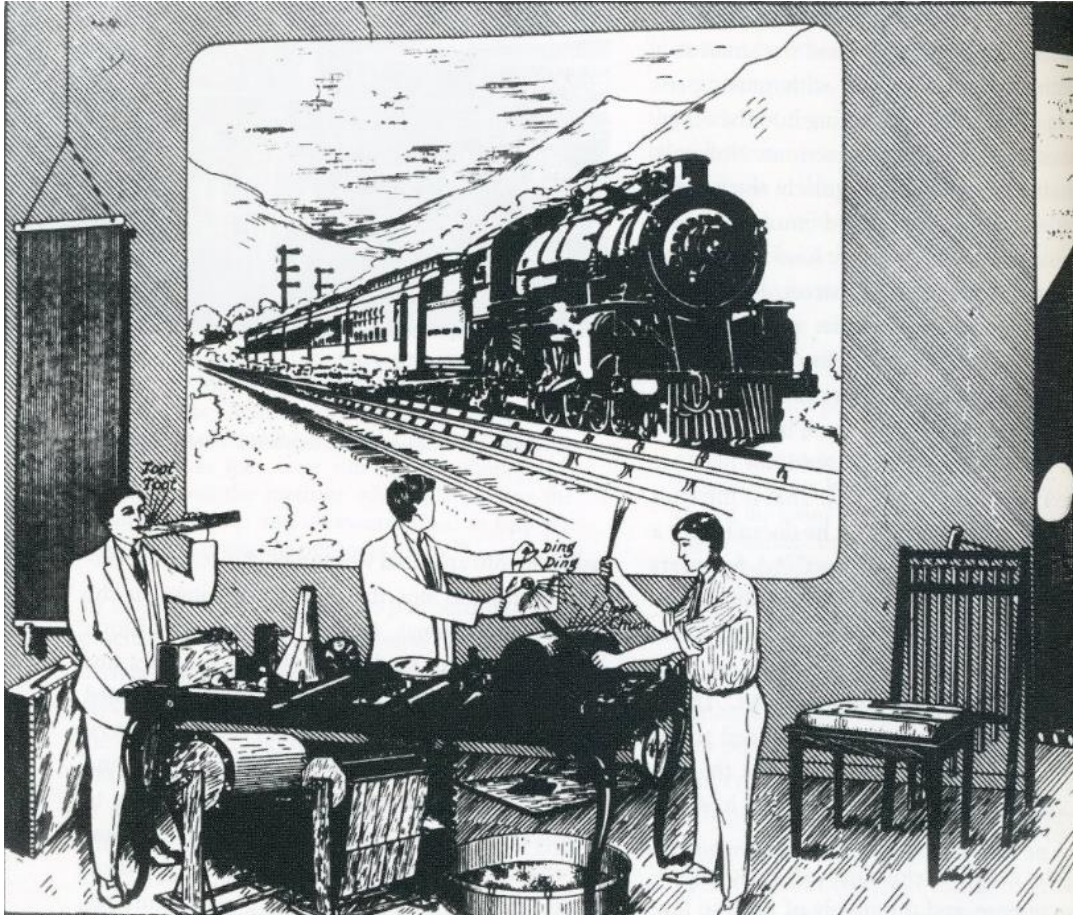


Ilustración 1.18 Artistas de efectos de sonido detrás de la pantalla de una sala de proyección, c. 1910. Ilustración de un catálogo de Yerkes Manufacturing Company. Recuperado de Cherchi Usai, Paolo, *Silent cinema: a guide to study, research and curatorship*, (Londres y Nueva York: Bloomsbury on behalf of the British Film Institute, 2019) p. 116

1.5 El fin de la era silente

Con la llegada del sonido sincronizado a las películas, la era del cine mudo llegó a su fin, pues la novedad del sonido trajo cambios radicales para los teatros, las producciones cinematográficas y para la escena musical. La sustitución de instrumentos de percusión agregados en máquinas y en los órganos Wulitzer, anunciaba la reducción de trabajo y el ser imprescindible en el espectáculo en vivo donde tocaban en ensambles musicales para también traer un ahorro económico a los dueños de los teatros, sin embargo, la llegada del sonido integrado a las películas fue también la causa de desempleo para muchos músicos como los *trap drummers* que ejercían su trabajo en estos espacios públicos.

Las condiciones de trabajo tuvieron que adaptarse laboralmente a los cambios que se enfrentaron a finales de los años veinte y principios de los años treinta. Los fabricantes de instrumentos de percusión se percataron de las bajas económicas que esto trajo a la época por lo que enfocaron la construcción y tecnología para la fabricación de tambores e instrumentos de percusión más sofisticados con diferentes materiales, afinaciones y estructuras para los bateristas de jazz y los ensambles sinfónicos.¹¹⁵

Considero que los percusionistas tuvieron que adoptar formas y adaptarse a las nuevas circunstancias laborales. Esto significó incorporar las habilidades musicales con las que ya contaban, que habían adquirido en las musicalizaciones de cine mudo.

Esta experiencia les permitió desarrollar sus destrezas y la técnica en los instrumentos de percusión para poder incursionar ya sea como bateristas profesionales de jazz y/o unirse a la industria cinematográfica grabando la sincronización de efectos sonoros para la producción de diversos filmes y animaciones.

¹¹⁵ Blades, J., *op. cit.*, p. 454.

Además, pienso que la versatilidad técnica e instrumental desarrollada en esta época permitió un avance dentro del repertorio para percusión no sólo como solista, en el ensamble de cámara y orquestal en el ámbito clásico, sino también en el desarrollo sonoro de la exploración tímbrica y la variedad de recursos de los cuales disponer, lo que impactaría más tarde en la conformación del repertorio que tendría lugar en los siguientes años del siglo XX.

CAPÍTULO II

EL FESTIVAL DE PORDENONE, ITALIA Y SU INFLUENCIA MUSICAL EN OTROS FESTIVALES DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

2.1 Antecedentes de la exhibición de cine mudo (1938 – 1970)

El origen de este Festival de Cine Mudo de Pordenone, está vinculado con diversos acontecimientos que tuvieron lugar a mediados y finales del siglo XX, como el nacimiento de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), para dar contexto al trabajo que se desarrolla en este festival como parte del circuito de festivales de exhibición de cine de archivo, que lo podemos entender como el material fílmico correspondiente al patrimonio cinematográfico de una nación que comprende la recopilación, preservación, conservación y resguardo de filmes, en este caso los correspondientes al cine mudo.¹¹⁶

En el texto de Paolo Cherci Usai titulado *The archival film festival as a “special event”: a framework for analysis and birth in Venice*, en el libro *Film festival yearbook 5. Archival film festivals*, el autor aborda la creación de la FIAF en 1938, como intento de convertir los lugares donde se guardaban los materiales fílmicos y los clubes de cine en una red institucional. Entre los impulsores de esta iniciativa, destacan Irish Barry (del Museo de Arte Moderno de Nueva York) y Henri Langlois (de la Cinemateca de Francia), quienes buscaron garantizar que las películas se pudieran proyectar de forma regular en esos importantes espacios culturales, así como posibilitar los intercambios entre los afiliados de la FIAF. La exhibición de estas películas de archivo, tenían como objetivo promover la misión de la institución y protegerla de la amenaza de la infracción de su uso con los derechos

¹¹⁶ Fossati, Giovanna y Eye Film Institute Netherlands, eds., *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018), p.17.

de autor en un momento en que el estatus legal de las colecciones de películas era indeterminado o ambiguo en el mejor de los casos, además de mostrar los materiales culturales expuestos dentro del patrimonio de un lugar. La idea de exhibirlos fuera de los archivos resultaba ser también un reto financiero, lo cual no se había visualizado en un inicio.¹¹⁷

La programación cinematográfica del archivo, resultó ser un punto de interés dentro del trabajo de los curadores, ya que exponía el conjunto de películas relacionadas entre sí por una temática específica para ser exhibida con un sentido artístico e histórico. A lo largo de los años, se empezaron hacer retrospectivas históricas sobre ciertas épocas y nacionalidades dentro del cine mudo, creando las primeras muestras internacionales de cine y el nacimiento del Primer Festival de Cine establecido en Venecia en el año de 1932,¹¹⁸ teniendo un alcance internacional notorio.

Esta información, resulta ser un punto de partida para acercarnos a nuestro estudio de caso, sin embargo, no hay que olvidar que hubo otras instituciones como la National Film Library de Londres, entre otras,¹¹⁹ que también desarrollaron su propia programación y manera de exhibir sus materiales filmicos.

A lo largo de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, diversas instituciones estadounidenses y europeas desarrollaron varias actividades para la exhibición de estos materiales y la realización de copias de filmes mudos para ser prestadas dentro de las instituciones y bibliotecas públicas. Sin embargo, hay que entender que estas instituciones no estaban del todo de acuerdo en la realización de festivales de este tipo, ya que en palabras del historiador Paolo Cherchi Usai:

... lo que más nos importa es que los archivos de películas no iniciaron festivales de películas de archivo. Tampoco se opusieron a ellos, pero los

¹¹⁷ Marlow-Mann, Alex, ed., *Film festival yearbook 5: Archival film festivals*, (St. Andrews: Lightning Source, 2013), p. 24.

¹¹⁸ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁹ *Idem.*

trataron con mucha cautela, ya que estos festivales desafiaban implícitamente la supremacía del archivo cinematográfico como un lugar donde se podía aprender e interpretar la historia del cine. Sin saberlo, también estaban permitiendo a las audiencias comparar el trabajo de diferentes instituciones y evaluar las fortalezas y debilidades de sus colecciones. Además, los curadores de los archivos cinematográficos ya no eran los mensajeros exclusivos de la historia del cine; otros pudieron estar dispuestos a asumir este papel. No eran académicos, ya que el cine aún no tenía un lugar significativo en la universidad, sin embargo, estaban ansiosos por aprender, tenían las herramientas de investigación necesarias para hacerlo y querían que los tomaran en serio.¹²⁰

En los años setenta, el historiador italiano de cine David Turconi, después de haber colaborado en diversas muestras cinematográficas, logró realizar el primer intento de festival de cine de archivo llamado Festival de Grado,¹²¹ ubicado en el sureste de Venecia, logrando la estructura de tener horarios definidos con folletos de programación de las películas que serían exhibidas para un evento público. Desafortunadamente, este festival sólo duró 3 años, dado que la minoría de aficionados que estaban involucrados en promover este tipo de eventos no logró el impulso necesario para ser visto por los medios locales; aunque estos acontecimientos tardaron en dar resultados sólidos, lograron tener una respuesta casi 10 años después con la creación de *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone, Italia.

Considero que conocer el origen de la exhibición de cine mudo en los festivales internacionales, nos permite ubicar el panorama inicial de las proyecciones y la gestión de difusión que fueron pilares para la transformación de lo que hoy en día se presenta en estos eventos y lo que dio origen al festival de Pordenone, al ser también un espacio influyente en la musicalización para todo el mundo, esto centra nuestro estudio de caso para este trabajo académico.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹²¹ *Ibidem*, p. 27.

2.2 Estudio de caso: *Le Giornate del Cinema Muto*, Festival de Cine Mudo en Pordenone, Italia

El Festival de Cine Mudo de Pordenone *Le Giornate del Cinema Muto*, Italia, es uno de los festivales más importantes dentro de la exhibición de cine mudo a nivel internacional. Su creación ha llevado a desarrollar el principio de un proceso de difusión y exhibición de películas del cine temprano al conjuntar el trabajo de archivistas, historiadores de cine, programadores y músicos que ofrecen la experiencia de presenciar el trabajo interdisciplinario que los festivales realizan como una forma de preservar la memoria cinematográfica de diferentes partes del mundo para encontrar, restaurar y hacer un trabajo de investigación adecuado para su exhibición.

En 2019 tuve la oportunidad de ser parte de los músicos invitados para participar en la *masterclass* de música de este Festival, actividad sobre la que hablaré más adelante. Mi experiencia en el festival, enriqueció mi carrera profesional y me hizo centrarme en la realidad de lo que hoy en día se realiza en un festival especializado en la exhibición de cine mudo y el trabajo que hacen los músicos en conjunto con los colaboradores del festival. (Ilustración 2.1)

Al estar dentro de las actividades del Festival y compartir experiencias con los músicos, me di cuenta que los procesos creativos son diversos y las estrategias de musicalizar cine requiere de conocimientos ligados con el lenguaje cinematográfico, la interpretación del discurso narrativo del filme, los recursos técnicos musicales y culturales que el músico aprende a integrar dentro de esta práctica.

Basado en mi experiencia como participante del festival y la búsqueda de adquirir y compartir el conocimiento desde la visión del percusionista en la musicalización de cine mudo, el presente capítulo lo escribo en forma de estudio de caso para contribuir a la investigación al conjuntar información sobre la práctica musical que se lleva a cabo en el festival, con la descripción y reflexión sobre los procesos

creativos que un músico de cine mudo puede tener y desarrollar en el ejercicio de la práctica con la improvisación musical principalmente.

La recolección de la información que se presenta en esta sección se basa en la consulta de fuentes escritas para documentar los antecedentes históricos que permitieron la creación de dicho Festival, las entrevistas realizadas por otros autores y publicadas en libros y sitios web, además de los testimonios de primera mano recopilados mediante de la técnica de la entrevista con el fin de recopilar la mayor información posible y hacer significativo algunos aspectos no abordados en las fuentes de segunda mano.

2.2.1 Creación e inicios de *Le Giornate del Cinema Muto* (1982)

El Festival de Pordenone Italia, tuvo sus orígenes de una manera inesperada tras los desastres que causó el terremoto de Friuli, Italia, en 1976. El historiador David Robinson ex director del Festival de Pordenone, nos relata en el texto “The charm of Cinematic rediscovery: *Le Giornate del Cinema Muto* / The Pordenone Silent Film Festival”, en el libro ya mencionado, que un grupo de jóvenes tuvo la iniciativa de viajar en una camioneta llevaron proyecciones de cine a los distintos lugares destrozados a causa del terremoto, para distraer de la situación complicada y triste que aconteció a la gente del lugar. “Se autodenominaron *Cinemazero* para reflejar el hecho de que usaban películas para ayudar a los locales a empezar de cero.”¹²² Tras lo sucedido con el terremoto, este grupo de jóvenes decidió seguir con el proyecto, ya que el interés en común fue el gusto por el cine mudo, por lo que en 1982 decidieron crear un festival. Este Festival de Pordenone, ha sido dirigido como una asociación cultural sin fines de lucro organizada conjuntamente con el *Cinemazero* (espacio establecido con 2 teatros, espacios de exhibición, biblioteca, videoteca e instalaciones educativas asentado en Pordenone) y la Cineteca del Friuli.

¹²² *Ibidem*, p. 84.

Su primera edición, contó con tan solo 8 personas en la audiencia donde exhibieron películas durante un fin de semana.¹²³ En los años posteriores, el festival logró tener más audiencia e interesados en asistir a las proyecciones, pues destacaron por realizar cada año una retrospectiva de un director y/o actores del cine mudo, lo cual llevó a extender también los días de exhibición y sofisticar la logística y organización del mismo festival.

Le Giornate del Cinema Muto fue un espacio que destacó por tener una programación cinematográfica selectiva y orientada por una retrospectiva diferente cada año, ya que no sólo se mostraban “los clásicos” sino también se exhibía todo aquel material que hubiera sobrevivido hasta entonces. Además, abrió sus puertas a todo público, desde gente aficionada que gustaba de este cine hasta académicos que buscaban estos espacios para desarrollar y dar a conocer sus investigaciones.

Además, fue uno de los principales lugares, junto con el festival *Il Cinema Ritrovato*¹²⁴ donde se podía encontrar novedades restauradas del cine mudo. Esto inspiró a diversos programadores de festivales internacionales para promover este tipo de exhibiciones e incrementar la asistencia de más personas interesadas en incluirse en esta comunidad.

A lo largo de los años, el festival incrementó sus días de exhibición a una semana de duración. El crecimiento de la audiencia fue notorio y su programación se estructuró de una manera más formal; además, los espacios de proyección tuvieron que expandirse a lugares más grandes como el Teatro Verdi de Pordenone.¹²⁵ Este festival también se ha caracterizado por invitar a cineastas, historiadores, restauradores y programadores que se encuentran trabajando de manera independiente o con archivos fílmicos internacionales.

¹²³ *Ibidem*, p. 27.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 30.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 83.

El espectáculo musical, es una de las atracciones que ha sorprendido en este festival, ya que la calidad del acompañamiento musical resulta ser primordial para la exhibición de las películas. En un principio estuvo a cargo de un solo pianista, posteriormente por un grupo de talentosos pianistas y dentro de ello algunos ensambles de cámara y una orquesta sinfónica, como veremos más adelante.

Otras de las aportaciones del festival, ha sido el incentivar y dar espacio a las publicaciones de investigación escritas por especialistas en el tema del cine mudo. Estas publicaciones generalmente son realizadas en colaboración con la Cinemateca de Friuli, sin embargo, las alianzas entre instituciones fílmicas internacionales han permitido la colaboración y distribución para las publicaciones y los lanzamientos de restauraciones en DVD y *blu-ray*.



Ilustración 2.1 Festival de Cine Mudo *Le Giornate del Cinema Muto* de Pordenone, Italia en la edición no. 38. Teatro Verdi. Fotografía de Valerio Greco, 2019.

Recuperado el 20/09/2021 de

<https://www.flickr.com/photos/giornatecinemamuto/sets/72157711210975451>

2.2.2 El *collegium* y las *masterclass* de música

Dos actividades han sido destacadas dentro de este festival a lo largo de los años de su existencia, el *collegium* y las *masterclass* de música. En primer lugar, el *collegium*, es el espacio donde cada año, 12 jóvenes seleccionados son invitados a ser parte del festival. Su incursión a este espacio es a través de la solicitud que ellos mandan al exponer su interés y experiencia educativa en torno al cine mudo. Esto con el fin de crear un diálogo entre la comunidad de archivistas, académicos, eruditos historiadores, coleccionistas y entusiastas que asisten regularmente a las actividades del festival. Los residentes de cada *collegium*, se comprometen a escribir un artículo sobre cualquier tema que esté relacionado a la experiencia que vivieron durante su estancia en el festival. “El mejor trabajo es seleccionado para el premio anual en efectivo otorgado por la *Banca Popolare FriulAdria Crédit Agricole*, invitándolos a volver por segundo año como mentores de la nueva generación seleccionada”.¹²⁶

Esta iniciativa ha resultado ser un éxito, ya que el objetivo principal de esta actividad incita y motiva a nuevas generaciones de jóvenes para participar y adentrarse en la comunidad del festival, permitiéndoles la posibilidad de convertirse en colaboradores de distintas áreas relacionadas con el festival y los archivos fílmicos.

Las *masterclass* de música dentro del Festival de Pordenone han tenido como antecedentes las formas en que se concibieron los espectáculos presentados en el festival.

En palabras del investigador David Robinson:

“En los primeros años, un solo pianista, el talentoso Carlo Moser, tocó galantería de la mañana a la noche, sin descanso y, aunque dijo que a menudo

¹²⁶ *Ibidem*, p. 84.

estaba dormido después de las primeras 12 horas más o menos, nunca se perdió un relámpago en la pantalla o disparo de pistola."¹²⁷

En los años posteriores, el festival formó un equipo de algunos de los mejores pianistas especialistas en el acompañamiento cinematográfico de improvisación musical, quienes en un principio se incorporaron: Antonio Coppola de Italia; Neil Brand, John Sweeney y Stephe Horne de Gran Bretaña; Donald Sosin y Philip Carli de Estados Unidos; Gunter Buchwald de Alemania; y Gabriel Thibaudeau de Canadá; colaborando también con el percusionista alemán Frank Bockius y el multinstrumentista italiano Romano Todesco.¹²⁸ No hay que dejar de mencionar que la mayoría de ellos también son compositores y han realizado la música que incluyen partituras orquestales para diversas películas mudas.

Desde 2003, *Le Giornate del Cinema Muto* organiza clases magistrales anuales, inicialmente denominadas "Escuela de música e imagen",¹²⁹ para transmitir la experiencia a nuevas generaciones de jóvenes músicos que quieran incursionar en la especialidad de la musicalización para cine mudo, ofreciendo nuevos conocimientos sobre la interpretación cinematográfica, desarrollando una visión más profunda del contenido, la psicología y la estructura de la película.¹³⁰ (Ilustración 2.2)

Las ideas musicales en la interpretación e improvisación para el cine mudo que son abordadas en estas clases, serán profundizadas más adelante, reflexionando acerca de la propuesta que los maestros comparten con los estudiantes seleccionados para estas clases maestras que son llevadas a cabo anualmente.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 89.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 89 y 90.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹³⁰ Catálogo de *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone Silent Film Festival, Edición 38, (Gemona: La Cineteca del Friuli, 2019), p. 18.

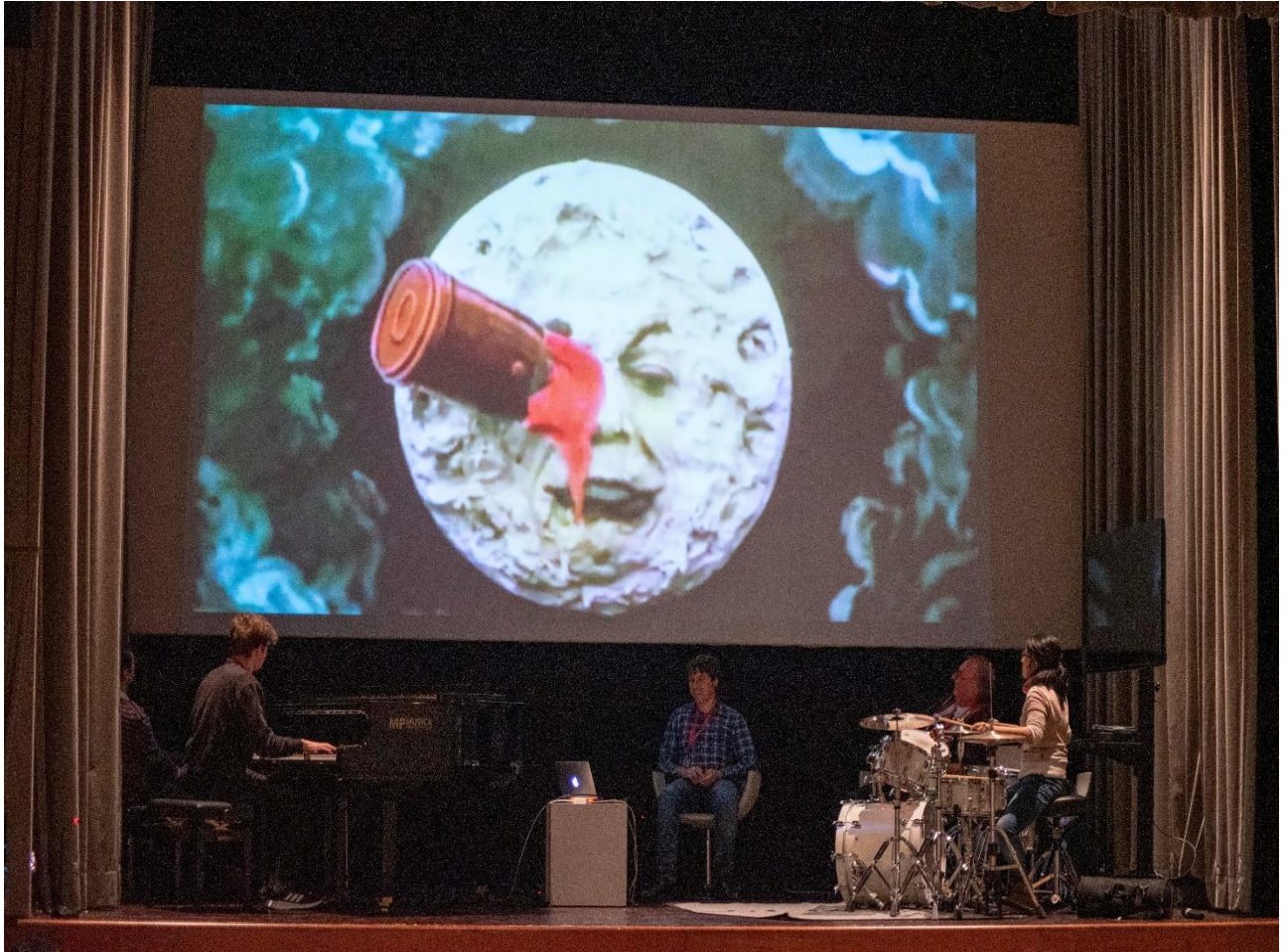


Ilustración 2.2 Másterclass de música del Festival de Cine Mudo *Le Giornate del Cinema Muto* de Pordenone Italia. Musicalizando la película *Viaje a la Luna* (1902) de G. Méliés. De izquierda a derecha: Ilya Poletaev, Viktoras Orestas Vagusevicius, Mauro Columbus, Neil Brand y Lorena Ruiz Trejo. Fotografía de Valerio Greco, 2019. Recuperado el 20/09/2021 de <https://www.flickr.com/photos/giornatecinemamuto/48879378191/>

2.3 El espectáculo contemporáneo en las musicalizaciones de cine mudo en la escena contemporánea

Actualmente, existen diversos festivales enfocados en mostrar los materiales de archivo fílmico, los cuales se distinguen por el énfasis que hacen en la difusión de diversos aspectos relacionados con la exhibición y el estudio de este patrimonio visual y sonoro. Algunos muestran más atención en el número de restauraciones que puedan presentar al año, otros les interesa mostrar retrospectivas cinematográficas centradas en un solo país, otros eventos promueven mostrar lo que se ha rescatado del porcentaje mínimo que existe mundialmente de los materiales fílmicos silentes, hay otros que enfocan sus esfuerzos en revivir la tradición musical del acompañamiento orquestal, convirtiéndose en eventos taquilleros que forman parte de la estrategia de difusión de los festivales.

También existe en algunos festivales y cinematecas interesadas en promover el acompañamiento musical en vivo, el que éste se realice desde una “perspectiva históricamente informada”, lo cual ha suscitado opiniones a favor y en contra.

En un artículo publicado en 2010 en la revista digital *Art Margins online, contemporary art across the evolving global peripheries*, la profesora e investigadora de la Universidad Libre de Berlín Natascha Drubek Meyer, en su artículo *Do we need Archive film festivals?*,¹³¹ refiriéndose a la sección para el cine de archivo dentro del Festival Internacional de Cine de Moscú, respondía a quienes cuestionan la importancia de realizar este tipo de eventos y se preguntan si era realmente necesario para los gobiernos gastar recursos en rescatar, conservar, restaurar, estudiar y difundir estos acervos fílmicos, que de no ser por el impulso generado por la realización de este tipo de eventos en diversos festivales internacionales, serían inaccesibles de ver y conocer, lo que es relevante socialmente para acercar y formar nuevas audiencias a la apreciación de

¹³¹ Drubek-Meyer, Natascha, “Do we need Archive film festivals?” (film review article), *ARTMargins*, (31/05/2010). Recuperado el 04/05/2021 de https://artmargins.com/do-we-need-archive-film-festivals-film-review-article/#ftn_artnotes1_15

este cine ya que también las puede interesar en la investigación. En palabras de Natascha Drubek Meyer nos dice que:

“La preservación y conservación de los fondos de archivo, sí son costosos, pero son igualmente esenciales para asegurar el acceso continuo para las generaciones futuras. Se debe mantener el mejor entorno de almacenamiento; en particular, las impresiones nitro requieren un almacenamiento especial en un depósito fresco... No todas las copias de películas pueden recuperarse fácilmente de su estado "dormido", y muchas requieren algo de trabajo antes de que puedan presentarse una vez más a la audiencia. Por ejemplo, muchas de las primeras películas mudas sobreviven sin intertítulos. Antes de que se pueda presentar la película, el curador de la película debe buscar libretos perdidos, nombres de actores y descripciones detalladas de la trama en reseñas de películas.”¹³²

Considero que este tipo de festivales son una parte del trabajo que realizan grupos de colaboradores preocupados por preservar el patrimonio fílmico nacional de cada país, pues son espacios que permiten también celebrar los materiales recuperados, los estabilizados y aquellos que pudieron escapar del deterioro. Comparto la opinión del historiador de cine Vladimir Dmitriev,¹³³ expresado en el artículo ya mencionado, respecto a que solo un festival de cine es capaz de unir el pasado, presente y futuro, ya que al revitalizar la historia, las obras de arte olvidadas pueden inspirar a nuevos cineastas. Es decir, no hay duda que la realización de los festivales de cine mudo son claves para la preservación de este patrimonio cultural, pero ¿qué pasa con los espectáculos musicales? ¿cómo destaca el papel de la música en estos eventos y qué se pretende con ellos?

En las siguientes secciones se abordarán temas relacionados con la musicalización de cine mudo y se detallará el proceso creativo que existe en el

¹³² Drubek-Meyer, N., “Do we need Archive film festivals?”.

¹³³ *Idem.*

Festival de Cine Mudo de Pordenone, donde la versatilidad entre los músicos del festival ha llevado a conocer diferentes estilos de improvisar y componer para las exhibiciones en vivo que son escuchadas cada año en el festival, enfatizando también en la guía pedagógica desarrollada en las *masterclass* de música para invitar a nuevas generaciones a especializarse en esta práctica musical.

2.3.1 La musicalización contemporánea en los espectáculos de cine mudo

La musicalización actual o contemporánea del cine mudo, definitivamente es variada y diversas las maneras de realizarlas. Hay espectáculos de musicalización basados en sonidos que relacionamos con la época del cine mudo como es con el piano solista o los tríos con piano, violín y percusión, orquesta etc., hasta los que se basan en la musicalización con instrumentos electrónicos y nuevas tecnologías.

En el artículo *Live cinema: silent film, orchestral accompaniment and the special event*,¹³⁴ el escritor y curador John Riley menciona que después del sonido sincrónico en el cine, las proyecciones de películas mudas fueron restringidas en gran medida a las sociedades cinematográficas y festivales donde el acompañamiento musical se limitó a la interpretación de pianistas solistas que improvisaban con las imágenes.

Si como sostienen John Riley, Ann Kristin Wallengren y K. J. Donnelly, la idea de estas presentaciones en vivo es ofrecer una experiencia única con el espectador a diferencia de las proyecciones con música sincronizada a la película a través de la reconstrucción histórica de la musicalización, se hace evidente la necesidad de también revivir de la tradición del acompañamiento orquestal para las proyecciones de cine mudo. La música llega a tener un papel relevante para captar el interés del público con este tipo de espectáculos:

¹³⁴ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, pp. 67 - 75.

Más recientemente, los festivales de cine, en particular, han sido responsables de revivir la tradición del acompañamiento orquestal, y este resurgimiento ha atraído una atención considerable. Para muchos festivales, [...] estas proyecciones pronto se convirtieron en eventos “taquilleros” y formaron parte de la estrategia de marketing de los festivales...Estas “Gala de Archivo” son una característica clave del comunicado de prensa del festival, justo detrás de los anuncios de Galas de Apertura y Clausura, y así dan testimonio a la importancia de estos eventos para el festival en su conjunto.¹³⁵

Este tipo de eventos permitió también obtener apoyos financieros para las restauraciones de futuros proyectos y la organización de producciones de lanzamientos de DVD y *blu-ray* con la grabación de música original comisionada a músicos compositores que pudieran escribir la partitura para esos materiales.

Sin embargo, hay que considerar que la música para las películas mudas puede ser variada en contexto, instrumentación e ideas interpretativas.

Encontramos, por ejemplo, propuestas musicales que son enmarcadas por el género del pop, como las hechas por músicos como: el italiano Giorgio Moroder, con su versión de la película *Metrópolis* (Alemania, 1927) del director alemán Fritz Lang, utilizando canciones pop contemporáneas y música de teclado electrónico; o el grupo británico Pet Shop Boys, quienes realizaron su versión musical para la película *Battleship Potemkin* del director soviético Serguéi Eisenstein (URSS, 1925); así como las 3 versiones de la película *Man with a movie camera* del director polaco Dziga Vertov (URSS, 1929) realizadas por Michael Nyman, the Alloy Orchestra and In the Nursery.¹³⁶ Quiero sumar a estas iniciativas, el trabajo musical de la película mexicana *México Industrial*, producida por la extinta Compañía Industrial de Atlixco, Metepec S.A. (México, 1923) sonorizada por el ensamble Cabezas de Cera, quienes utilizaron instrumentos de metal únicos, el

¹³⁵ *Ibidem*, p. 67.

¹³⁶ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, pp. 3 y 4.

recurso de instrumentos electrónicos y la improvisación,¹³⁷ al igual que la musicalización del proyecto Nortec para la película *El Puño de Hierro* (México, 1927), sonorizada de igual forma con tecnología y sonidos característicos del proyecto para ambientar el filme de una manera peculiar.¹³⁸

Al parecer, la musicalización de películas mudas resulta ser muy libre y creativa en diversos ámbitos, sin embargo ¿qué pasa con la música que tiene principios de reconstrucción histórica para su interpretación? Es un trabajo que puede verse en la reconstrucción de partituras “auténticas” encontradas a través de la investigación por compositores y músicos intérpretes que se han dado a la tarea de hallar estos documentos en diversos archivos y colecciones privadas; o en la interpretación “históricamente documentada” a partir de la improvisación, tema del cual abordaremos en el siguiente apartado.

2.3.2 La musicalización contemporánea en los espectáculos en vivo del Festival de Pordenone, Italia

El Festival de Cine Mudo de Pordenone, sin duda alguna es un festival que reconoce la importancia de la música en los eventos de exhibición fílmica. Por la diversidad y calidad de los acompañamientos musicales de sus espectáculos, logra que cada proyección sea atractiva para el público en general.

Este festival proyecta durante una semana películas mudas musicalizadas en vivo en su mayoría por los 10 pianistas que actualmente forman parte del festival quienes son: Neil Brand, John Sweeney y Stephe Horne de Gran Bretaña; Donald Sosin y Philip Carli de Estados Unidos; Gunter Buchwald de Alemania; Gabriel Thibaudeau de Canadá; Maud Nelissen y Daan van den Hurk de Países Bajos;

¹³⁷ Castellanos Arenas, Mariano, prod., *Somno Automatum México Industrial 1923: Película silente de la fábrica textil de Metepec*, (DVD, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019), pp. 56 y 57.

¹³⁸ Notimex, “Nortec musicaliza en vivo la cinta silente *El puño de hierro*”, 20 minutos editora, S.L., (27/03/2014). Recuperado el 28/02/22 de <https://www.20minutos.com.mx/noticia/b132481/nortec-musicaliza-en-vivo-la-cinta-silente-el-puno-de-hierro/>

José María Serralde Ruiz de México y Mauro Columbis de Italia y en cuya musicalización también participan el percusionista alemán Frank Bockius y el multinstrumentista Romano Todesco.¹³⁹

Como ya mencionamos, las proyecciones que han sido presentadas a lo largo de los años en el Festival de Pordenone, ofrecen una experiencia única y de gran calidad para la audiencia contemporánea, ya que los músicos presentan la composición o improvisación preparada para musicalizar las películas que les son comisionadas para presentar durante la semana del festival.

Al recrear esta experiencia, los festivales de cine de archivo y en particular el de Pordenone, brindan una representación auténtica de la película original al mismo tiempo que crean eventos "en vivo" y "especiales" que hacen que la proyección sea más atractiva para el público. A través de la introducción de música en vivo, cada proyección se convierte en una actuación única y el evento adquiere un atractivo especial dentro del programa del festival.¹⁴⁰

Uno de los atractivos musicales que el festival ofrece son las musicalizaciones realizadas con la Orquesta San Marco de Pordenone, quienes tocan las obras dirigidas por algunos de los pianistas de Pordenone o los directores a los que se les fue comisionada la restauración o escritura de una partitura original. Estos espectáculos orquestales son musicalizaciones de películas restauradas que son escuchados en los "eventos especiales" dentro de las galas de archivo que generalmente son presentadas en la inauguración y clausura del festival.

Otro de los atractivos del festival, es la versatilidad de ensambles que son invitados para musicalizar algunas películas. Ejemplo de ello es el ensamble de jazz Zerorchestra, integrado por 11 músicos italianos, quienes desde 1995 han creado propuestas originales de composición e improvisación para acompañar películas mudas dentro del Festival de Pordenone. Este ensamble está integrado

¹³⁹ Pordenone Silent Film Festival, "Our musicians", *Le Giornate del Cinema Muto*, (¿?).

Recuperado el 05/05/2021 de <http://www.giornatedelcinemamuto.it/i-musicisti/>

¹⁴⁰ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 68.

por piano, trompeta, saxofones, clarinetes, contrabajo, acordeón, vibráfono y xilófono, percusión y batería.¹⁴¹

Otro aspecto a destacar es que, durante mi estancia en el festival, me pareció muy interesante ver que algunas de las proyecciones presentadas fueron musicalizadas por ensambles de niños. Esta visión por parte del festival es para acercarlos desde edades tempranas a este tipo de espectáculos, considero que es una buena iniciativa para adentrarlos a conocer y apreciar este tipo de cine, pues tener el contacto a partir de la música, seguramente es un acercamiento dentro de la cultura que ofrece su país. Tal fue el caso de la Orchestre dell'Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini e della Scuola Secondaria di Primo Grado di P. P. Pasolini.

También hubo un ensamble japonés que musicalizó en vivo con instrumentos tradicionales acompañados de un *benshi*.¹⁴²

2.3.3 La musicalización de cine mudo “históricamente informada”

En varios textos leídos para la realización de esta investigación, me encontré con la propuesta de que el espectáculo musical de cine mudo es una “reconstrucción informada de la música o el revivir de la tradición musical que se acompañaba en los años de proyección de la época del cine mudo”.¹⁴³ Durante mi estancia en el Festival de Pordenone, algunos músicos y curadores también destacaban este aspecto, lo cual me hace reflexionar si el ejercicio que estamos realizando puede asociarse con el concepto de “históricamente informado” o ¿cómo podemos situar esta práctica y este concepto en el contexto de las musicalizaciones en el cine

¹⁴¹ Zerorchestra, “Zerorchestra – Il suono del cinema”, *Zerorchestra*, (2019). Recuperado el 14/05/2021 de <https://www.zerorchestra.com/>

¹⁴² Catálogo de *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone Silent Film Festival, Edición 38, *op. cit.*, pp. 27, 28, 29, 282, 283 y 284.

¹⁴³ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 68.

mudo?. Los textos de algunos investigadores acerca de la perspectiva de los eventos del cine mudo hoy en día son referencia a este acercamiento.

El escritor holandés Eric de Kuyper, en su texto *Silent films in their first decades – objects for research or for exhibition?*,¹⁴⁴ menciona que el evento de exhibición de cine mudo exige un trabajo de investigación en lo histórico y en lo estético de tal manera que tengan una afinidad genuina con la idea del espectáculo, es decir, en la forma de llevarlo a cabo y hacerlo atractivo junto con la programación del contenido. Sin embargo, también cuestiona que este tipo de espectáculos puede despertar la curiosidad cultural de aquello que es redescubierto y apreciado pero que por otro lado, puede llegar a ser limitado en la práctica de su propio campo históricamente limitado.¹⁴⁵

Desde este punto de vista, para efectos de investigación histórica de la música que es utilizada en las musicalizaciones para cine mudo introduciré un resumen general del estudio acerca del término “históricamente informado” que es utilizado dentro de la musicología para referirse a la práctica interpretativa de la música antigua como parte de nuestro enfoque para este apartado.

El concepto de interpretación o ejecución “históricamente informado” es un término que ha sido muy controversial en relación a los parámetros por los cuales se ha regido según varios autores que mencionaremos a continuación. Es necesario mencionar que hay diferentes puntos de vista entorno a este concepto y que aún en la actualidad hablar sobre ello resulta ser un tema controversial entre musicólogos e intérpretes.

En el artículo *Early music* de Harry Haskell escribe lo siguiente:

Es un término que una vez se aplicó a la música del Barroco y períodos anteriores, pero que ahora se usa comúnmente para denotar cualquier música para la que deba reconstruirse un estilo de interpretación

¹⁴⁴ Loiperdinger, M., *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 90.

históricamente apropiado sobre la base de partituras, tratados, instrumentos y otras pruebas contemporáneas supervivientes..., lo que implica un resurgimiento del interés en este repertorio y en los instrumentos y la interpretación de estilos asociados a él, tuvo un impacto amplio en la vida musical en las últimas décadas del siglo XX.¹⁴⁶

En este texto, su autor sostiene también que una de las personas que ayudan al entendimiento de este término es Arnold Dolmetsch, músico y constructor de instrumentos de nacionalidad francesa, quien tuvo la convicción de que ninguna música podía ser apreciada sin referencia de los instrumentos con los que se tocó originalmente y el estilo interpretativo de la época con el cual fue escrito, centrándose en la ejecución instrumental mencionando que el término de “autenticidad” sería el eje central para el movimiento “históricamente informado”. Realizó una investigación llamada *La interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII* (1915), en el cuál formuló las ideas relacionadas al movimiento de la interpretación histórica.¹⁴⁷

Los programas referentes a los repertorios de música antigua dentro de las orquestas sinfónicas europeas y estadounidenses permitieron un realineamiento importante en la música después de la Segunda Guerra Mundial para los intérpretes de las décadas de 1930 y 1940. Durante las siguientes décadas, las industrias de grabación y radio, reconocieron el potencial de este movimiento de llevar la música antigua a las masas, para reactivar este tipo de repertorios en las grandes salas de concierto.¹⁴⁸

Dolmetsch quiso llevar más allá el concepto. En el artículo *Authenticity* del músico organista y clavecinista inglés John Butt, el autor escribe que los principios por los cuales se regía este concepto de autenticidad de Dolmetsch y sus seguidores eran:

¹⁴⁶ Haskell, Harry, “Early music”, *Grove Music Online*, (20/01/2001). Recuperado el 12/05/2021 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046003> , p. 1.

¹⁴⁷ Haskell, H., *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 4.

- ❖ Uso de instrumentos de época del propio compositor.
- ❖ Uso de la técnica de ejecución documentada de la época del compositor.
- ❖ Desempeño basado en las fuentes originales para un trabajo particular.
- ❖ Fidelidad de las intenciones de interpretación del compositor o tipo que el compositor deseaba lograr.
- ❖ Intento de recrear el contexto de la actuación original.
- ❖ Intento de recrear la experiencia musical de la audiencia original.¹⁴⁹

Este movimiento permitió abrir nuevas posibilidades de interpretar y escuchar los repertorios de la música barroca y renacentista para la audiencia del siglo XX. Sin embargo, varios autores cuestionaron posteriormente esta dinámica de la “interpretación auténtica” según el criterio antes mencionado, preguntándose si la autenticidad realmente radicaba en la forma de interpretar una pieza musical o si más bien tenía que ver con la autenticidad de sus fuentes empleadas.

Desde esta perspectiva, para Richard Taruskin el concepto de “autenticidad” se refiere más a una forma de elitismo cultural que puede implicar que cualquier otro tipo de actuación es “inauténtica”, como una falsificación o un acto de casi intencional engaño. Además, señala que el desempeño histórico es verdaderamente muy poco histórico, ya que muchos de los aspectos del desempeño deben inventarse o adaptarse a las prácticas existentes. Así, el estilo del rendimiento y la selección de datos históricos están condicionados por el gusto moderno y, por lo tanto, representan la consecuencia musical oculta en el modernismo; siendo así que Taruskin sugiere que la actuación histórica es de hecho “auténtica” como un verdadero síntoma del pensamiento modernista.¹⁵⁰

¿Qué se puede buscar desde este punto de vista de la “autenticidad” con la interpretación musical en la actualidad? Ciertamente, nos permitirá tener un

¹⁴⁹ Butt, John, “Authenticity”, *Grove Music Online*, (20/01/2001). Recuperado el 12/05/2021 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587> , p. 1.

¹⁵⁰ Butt, J., *op. cit.*, p. 1.

marco teórico orientado para ayudar a los músicos intérpretes a crear nuevas experiencias y trascender a las prácticas ya conocidas.

Para Taruskin, establecer este marco es la forma de escuchar y pensar la música, ya que el objetivo no es tratar de duplicar los sonidos del pasado, ya que si lo fuera nunca sabríamos si lo habríamos conseguido.¹⁵¹

Considero que ambas posturas acerca de la “autenticidad” nos permiten ver puntos de vista muy interesantes para reflexionar. Sin embargo, debemos considerar que estas ideas se han creado a partir del cuestionamiento que cada autor ha posicionado como “mejor” para la “ejecución adecuada”. Pienso que este concepto de “autenticidad”, puede limitar aspectos dentro de la interpretación musical, sin dejar de pensar que existen adaptaciones que van transformándose bajo los parámetros de la investigación documental de ciertos periodos dentro de los estilos musicales.

Por otro lado, el musicólogo estadounidense Joseph Kerman, en su libro *Contemplating music: challenges to musicology* en su apartado introductorio, cuestiona si partiendo del concepto de “históricamente informado” los músicos llegan a ser ¿buenos críticos o intérpretes? y si este concepto ¿puede aplicarse también a la música contemporánea?; su postura radica en que la interpretación “históricamente informada” es esencialmente un estado mental más que un conjunto de técnicas aplicadas a la música de manera arbitraria y delimitada, recreando una tradición de ejecución musical.¹⁵²

La postura en contra del movimiento “históricamente informado” del teórico y pianista estadounidense Charles Rosen, expresa que:

¹⁵¹ Guzmán Bravo José Antonio, *Tañer al fénix de estaño: ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlán*, (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México UNAM, 29/07/2008). Recuperado el 12/05/21 de <http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654325/Index.html>, p. 36.

¹⁵² Kerman, Joseph, *Contemplating music: challenges to musicology*, (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1985), pp. 10, 14 y 17.

El acto de componer es el acto de fijar esos límites dentro de los cuales el intérprete está, o debería estar, limitada de otra manera. Los límites que establece el compositor pertenecen a un sistema que en muchos aspectos es como un lenguaje: tiene un orden, una sintaxis y un significado. El intérprete resalta ese significado, hace que su significado no sólo sea claro sino casi palpable. Y no hay razón para suponer que el compositor y sus contemporáneos siempre supieron con seguro cuál es la mejor manera de hacer que el oyente sea consciente del significado.¹⁵³

A lo largo de esta investigación, me ha parecido muy interesante encontrarme con varias posturas relacionadas al término “históricamente informado” que hemos estado leyendo en este apartado. Es curioso reflexionar sobre las ideas que se tienen en nuestra contemporaneidad como músicos intérpretes para crear un puente entre la obra y la audiencia.

Bernard Sherman, en su libro *Inside early music: conversations with performers*, menciona que existen 3 tipos de intérpretes históricamente informados:

- 1.- Los tradicionalistas que creen firmemente que debemos tocar, tanto como sea posible, de acuerdo a los tiempos de los compositores aludidos.
- 2.- Aquellos intérpretes que rechazan el ideal de autenticidad histórica; habiendo aprendido lo que les fue posible acerca de la ejecución histórica y que deciden ir en una dirección diferente.
- 3.- Aquellos intérpretes que usan la historia radicalmente, para minar las asunciones más básicas, que los primeros dos grupos comparten con la corriente general.¹⁵⁴

¹⁵³ Kerman, J., *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁴ Guzmán, J., *op. cit.*, p. 15.

En la tesis doctoral publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por el investigador José Antonio Guzmán titulada *Tañer al fénix de estaño: ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlán*, realiza una exhaustiva investigación acerca de las posturas sobre este “tipo” de interpretación citando a los autores ya mencionados. Comparte en su investigación que la ejecución “históricamente informada”:

No se trata de un simple regreso directo con el pasado, sino una aventura artística, inspirada e informada por la historia, que nos lleva a desembocar en una nueva y total creación, que a la fecha ha rescatado y revitalizado una abrumadora cantidad de documentación, de partituras e instrumentos, que se han salvado en el paso del tiempo... Ahí está la historia y la musicología, para animar a los ejecutantes a explorar y descubrir nuevos mundos sonoros y nuevas formas de expresión musical.¹⁵⁵

Es familiar para nosotros como músicos intérpretes desarrollar la investigación previa antes de abordar una obra musical, pues es parte de lo que nos enseñan en la carrera como desarrollo de nuestra actividad profesional. Sin embargo, ¿cuál es la relevancia y profundidad que se le da a este aspecto? ¿cómo poder abordarlo de una manera que nos permita tener una crítica constructiva en nuestro hacer musical?

En el apartado escrito por el musicólogo Peter Walls titulado “La interpretación histórica y el intérprete moderno” en el libro *La interpretación musical*, menciona que el intérprete es responsable de realizar las intenciones que el compositor escribió en la partitura, de esta manera el músico se adentra a intentar comprender la música que ejecutará, aunque tomará en cuenta que algunos aspectos para esta comprensión no implicarán un sentido histórico directamente.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 20 y 21.

Para esta parte, el análisis, es una parte esencial en este proceso; saber leer una partitura con el mayor conocimiento posible para poder llevarla a la ejecución.¹⁵⁶

Nosotros como intérpretes ¿hasta qué punto podemos recrear estilos de interpretación de la música del pasado? ¿qué importancia tiene usar los instrumentos del período histórico para la interpretación de una pieza? ¿por qué los músicos deberían preocuparse por la información histórica? ¿esto puede llevarse a cabo con la práctica de la improvisación?

2.3.4 La interpretación e improvisación musical documentada en el cine mudo

En palabras del investigador Martin M. Marks, hace una analogía entre la literatura que hubo en la época musical del periodo barroco con la literatura del acompañamiento musical en el cine mudo. A partir de que, en la primera literatura mencionada, se acumuló una gran cantidad de libros escritos para guiar a los músicos de la época en las elecciones que tuvieran que hacer para interpretar, parte de ello los tratados de ornamentación. En la segunda literatura mencionada, se desarrollaron una serie de manuales y hojas de referencias, que fueron diseñados para ayudar en la preparación del acompañamiento musical.¹⁵⁷

Partiendo de lo expuesto en los apartados anteriores, las musicalizaciones que están apegadas a las interpretaciones desde un ámbito “históricamente informado”, conservan un carácter tradicional de las referencias musicales escritas en las partituras que a menudo eran guiados por los enfoques de una “versión original”, esto quiere decir, que el enfoque para abordar estas musicalizaciones resultan ser acordes con los procesos de investigación histórica, con la música como un resultado de trabajo de archivo.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Rink, John, ed., *La interpretación musical*, (Madrid: Alianza, 2006), pp. 51 y 52.

¹⁵⁷ Miller, M., *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁸ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 13.

Una opinión en contra de este uso en la improvisación, es la del filósofo Roger Scruton en su libro *The aesthetics of music*, ya que para él:

La espontaneidad y el arte de la improvisación simplemente no existe en la interpretación “históricamente informada”, vista como el arte puritano de la restauración literal y no puede ser nada más.¹⁵⁹

Hay que considerar que existen varios puntos de vista del acercamiento al concepto llamado interpretación “históricamente informada” y me parece que no hay que perder de vista el objeto de estudio en esta investigación, que por un lado el objetivo del intérprete es captar las intenciones originales encontradas ya sea en las partituras o estilos musicales, acercando a la audiencia contemporánea con el cine mudo como una entidad histórica. De esta manera, las interpretaciones modernas ejecutadas con una partitura original o por medio de la improvisación, permiten establecer un puente con las audiencias que desconocen el cine mudo.

K.J. Donnelly menciona que la música tiene que funcionar como un marco para la película, ya sea permitiéndonos ver cómo el público de época seguramente vio la película del pasado y/o actualizar la forma de ofrecer una experiencia en un punto de vista contemporáneo para una película muda.¹⁶⁰ De esta manera, se podría revelar una concepción diferente de ver una película muda:

- ❖ Ver la película como un documento histórico analizado desde su periodo de producción.
- ❖ Ver la película como un objeto vivo que tiene una nueva vida inspirada por el nuevo movimiento de la experiencia de la película con nueva música.¹⁶¹

¹⁵⁹ Guzmán, J., *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁰ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 3.

Considero que basado en lo escrito anteriormente en este apartado, conocer el concepto de lo que engloba la interpretación “históricamente informada”, da apertura para disponer de varias ideas dentro de la musicalización para cine mudo, ya sea al crear una partitura nueva o al improvisar para una película, considerando relevante la documentación de los periodos y estilos musicales dentro de la época que fue realizada la película o época que evoca la narrativa del filme, además de contar con las referencias basadas en los manuales y hojas de referencia ya mencionadas anteriormente. Por otro lado, cuestionar si también de esta manera las musicalizaciones con instrumentos de época, por ejemplo, tocar con las primeras baterías usadas por los *trap drummers*, ofrecerían algo nuevo que aportar en las musicalizaciones contemporáneas, de ser preciso estos instrumentos tendrían que buscarse, ya que, son instrumentos encontrados en museos o en colecciones privadas de percusionistas.

Como músicos intérpretes ¿nos compete cuestionar los términos de historicidad dentro de este campo del ejercicio de musicalizar cine mudo? Considero que esto nuevamente nos llevaría, como es sabido, a las controversias entre musicólogos e intérpretes entorno a estos conceptos.

El estudio de esta discusión, nos permite entender el nivel de la polémica que sigue existiendo hasta el día de hoy, sin embargo, considero que el entendimiento de estas posturas más lo aprendido con los músicos del Festival de Pordenone me permite pensar que esto puede enmarcarse también como una propuesta musical documentada, entendiendo que la interpretación musical será llevada a cabo bajo los criterios y decisiones que cada intérprete tome con libertad, basado en el fundamento de la documentación, ya sea por un lado en la cuestión de los periodos musicales que enmarcan los años de realización de un filme mudo o la música que se considere pertinente para acompañar una película.

Es interesante pensar que bajo esta postura, el intérprete puede desarrollar más la parte de investigación a través de la documentación y análisis de partituras, manuales y hojas de referencia, análisis de estilos musicales, investigación sobre

los realizadores de cine y su época; todo ello para adaptarlo a su percepción e interpretación de la información recabada para poder ejecutar la música con sus habilidades y técnicas creativas con el instrumento, desarrollando la práctica de la improvisación “en estilo” y la composición de música original para películas mudas.

De esta manera, esta perspectiva musical llevará a ofrecer nuevas experiencias para la audiencia contemporánea como puente hacia las películas mudas, creando así un espectáculo único dentro de los festivales internacionales de cine de archivo conocido como los cine-conciertos, eventos que sin duda alguna conjuntan la experiencia de ver imágenes en movimiento musicalizadas en vivo.

2.4 El ejercicio de la musicalización en el cine mudo. Propuesta interpretativa de los pianistas del Festival de Pordenone, Italia

La musicalización de cine mudo dentro del Festival de Pordenone es una de las actividades más atractivas y emocionantes para los visitantes, desde los investigadores hasta la gente misma del poblado de Pordenone, pues es un evento que se espera con mucho entusiasmo cada año.

Ciertamente, las diferentes perspectivas musicales que uno se encuentra en el festival, es de las cosas que interesan mucho a los espectadores, pues es el lugar en el cual se escucharán musicalizaciones originales compuestas e improvisadas por esos 10 pianistas especializados en el ejercicio de la musicalización para cine mudo. Estos pianistas con diferentes nacionalidades, experiencias, habilidades e ideas, han logrado a lo largo de su estancia en el festival, destacar esta práctica musical que no es muy atendida en el ámbito académico. Sin embargo, bajo mi experiencia y estancia en el festival, considero que es una práctica que va más allá de musicalizar una función en vivo, dado que es la experiencia misma de los propios intérpretes en esa búsqueda constante del ejercicio de encontrar la mejor interpretación para una película.

En palabras del investigador David Robinson, la producción de música en el Festival de Pordenone, ocupa una buena parte de la preparación de cada año, donde los músicos se combinan cuidadosamente para la selección de las películas que musicalizarán ya que, cada uno de los pianistas tienen sus propios gustos y personalidad artística.¹⁶² Es por ello que su versatilidad interpretativa los ha llevado a ser también los maestros de las *masterclass* de música.

¹⁶² Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 90.

2.4.1 Las *masterclass* de música en el Festival de Pordenone

Las *masterclass* de música del Festival de Pordenone son reconocidas por su contribución al campo especializado de la música para adquirir nuevos conocimientos acerca de la interpretación cinematográfica. Fueron creadas a partir del año 2003, como parte de las atracciones que ofrece el festival.¹⁶³

El origen de estas clases surgió cuando el festival le comisionó al pianista y compositor Neil Brand realizar una conferencia que permitiera conocer el ejercicio de musicalizar cine mudo para incluirlo como parte de las conferencias de inauguración en honor al archivero Jonathan Dennis,¹⁶⁴ quien dirigió el Festival de Cine de Nueva Zelanda y fue un apasionante del cine mudo y de la labor de rescate de archivos fílmicos. De esta manera, el pianista Neil Brand creó un espectáculo, a partir de esta conferencia, enfocado en la presentación de musicalizar cine, pero con un enfoque educativo, este fue el primer intento de mostrar lo que los músicos del festival buscaban para acompañar musicalmente las películas mudas. El ex director del festival David Robinson, sugirió la creación de la “Escuela de música e imagen” ofrecida en la semana del festival presentada anualmente, consiguiendo el patrocinio para el desarrollo de estas clases por el productor británico Otto Plasckes.¹⁶⁵

En la entrevista realizada para el libro *Today's sounds for yesterday's films making music for silent cinema*, el pianista y compositor Neil Brand menciona que en el primer año, él guiaba estas clases, sin embargo, pensó en invitar a sus compañeros pianistas para ser parte de los maestros que impartieran las clases para compartir su experiencia y forma de musicalizar las películas mudas; esto enriquecería la formación de los alumnos que participaran en estas clases pues cada pianista tiene una diferente personalidad y trabajan de manera diferente. Otro de los puntos que destacó de la creación de estas clases es que deberían ser

¹⁶³ *Ibidem*, p. 90.

¹⁶⁴ Hopkins, Stephanie, “Jonathan Dennis”, *NZ on screen*, (2008). Recuperado el 17/05/2021 de <https://www.nzonscreen.com/profile/jonathan-dennis/biography>

¹⁶⁵ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, pp. 193 y 194.

públicas, para que los estudiantes se acostumbraran a tocar frente a la audiencia.¹⁶⁶

Los alumnos pianistas que son aceptados cada año para formar parte de la selección de las ediciones anuales del festival (generalmente dos pianistas al año), son aceptados a través del contacto con los pianistas que toman en cuenta su interés por participar, su formación académica y que tengan un nivel aunque sea básico de haber improvisado con una película muda, ya que se busca que estos músicos sean personas con instinto creativo para poder improvisar música y ajustarse a una idea cinematográfica.¹⁶⁷

La tradición de impartir estas clases magistrales para pianistas ha permitido formar estudiantes que han seguido desarrollando esta práctica de musicalización de manera autodidacta o aliándose con diversos archivos o festivales interesados en exhibir este tipo de espectáculos. En 2019, hubo una apertura para cambiar la dinámica de los alumnos seleccionados, hecho que me dio la oportunidad de ser invitada para participar en estas clases como la primera instrumentista, al considerar que los maestros se enfrentarían a nuevos retos impartiendo en esa edición no. 38 del festival, las clases para dos pianistas y una percusionista. (Ilustración 2.3)

Esta experiencia me permitió desarrollar ideas de manera individual y colectiva en ensamble con los pianistas, tomando en cuenta que éramos de diferentes niveles académicos y de diferentes nacionalidades. Pienso que esta parte enriquece también la dinámica de llevar a cabo estas clases, pues ciertamente nos enfrenta a resolver cuestiones interpretativas de manera acertada o no, a través de la práctica de la improvisación, al proponer ideas que surgen mediante el discurso en transición con la imagen proyectada. Considero también que esta experiencia, no sólo permitió llevar una dinámica de ensamble, sino que hizo ver la posibilidad de

¹⁶⁶ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 197 - 202.

que generar estas acciones pueden invitar a más instrumentistas para acercare a esta práctica musical.



Ilustración 2.3 Masterclass de música del Festival de Cine Mudo *Le Giornate del Cinema Muto* de Pordenone Italia. De izquierda a derecha: Ilya Poletaev, Viktoras Orestas Vagusevicius, Daan van den Hurk, José María Serralde, Maud Nelissen y Lorena Ruiz Trejo.

Fotografía de Valerio Greco, 2019. Recuperado el 20/09/2021 de <https://www.flickr.com/photos/giornatecinemamuto/albums/72157711302116088>

2.4.2 Proceso de enseñanza en las *masterclass* de música

Estas clases, ofrecen diversas ideas de interpretación musical cinematográfica para desarrollar una visión más profunda del contenido, la psicología y la estructura de una película muda. Como parte de estas clases, se comparten varios principios básicos que los maestros trabajan para realizar el ejercicio de musicalizar cine mudo. Al respecto, Neil Brand compartió algunas de las ideas expresadas en la entrevista que realizó para el libro ya mencionado:

- ❖ Nunca puedes estructurar una forma completa de una película porque pueden tener partes faltantes de los filmes o los fragmentos de fotogramas provienen de diferentes archivos.
- ❖ Verificar los créditos iniciales del filme ya que esto te puede dar información o una pista de la trama para comenzar a musicalizar.
- ❖ En un principio se debe tratar de crear el entorno de la escena, después que eso esté asimilado procedemos a establecer musicalmente a los personajes.
- ❖ Cuando hay mucha información visual debes capturar una sola cosa de la película.
- ❖ Dar espacio y relajar tiempos de la música.
- ❖ El músico necesita profundizar las capas narrativas de la película para el modo del acompañamiento musical.
- ❖ Pensar en el comienzo de una película como una exposición de un “tema”. No debes interpretar en exceso ya que debes esperar señales obvias expuestas por los personajes de la trama. El músico siempre debe estar alerta en la acción y en todo lo que pasa en la película.
- ❖ Cuando la escena cambia, considera si la música también tiene que cambiar.
- ❖ En las comedias utilizar el *mickey mousing*, puede causar un buen efecto para construir el “chiste” o la pantomima de las expresiones de los actores.
- ❖ Intentar averiguar y tener información acerca de la película.
- ❖ “Ganar y tener un amplio repertorio”, se convirtió en una tarea importante para el músico que emprende desarrollar esta práctica, pues tocar diferentes

géneros musicales implica una necesidad de conocimientos sobre historia de la música, del cine y narración cinematográfica.¹⁶⁸

Las clases magistrales de música, permiten que los músicos asistentes se especialicen en este campo y puedan formar parte de esta comunidad musical internacional. Al final de las clases, los alumnos ponen en práctica lo aprendido al presentar 2 o 3 funciones públicas como parte de las actividades del festival; realizan acompañamientos de música que respeten los lenguajes musicales de la época de la película o nuevas composiciones de estilo incondicionalmente contemporáneo.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 196, 197, 202 y 212.

¹⁶⁹ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 90.

2.5 Restauración y composición de partituras musicales para películas mudas dentro del Festival de Pordenone: *The Kid* (EUA, 1921) dirigida por Charles Chaplin

La composición de música nueva para una película muda es una de las actividades que también han atraído a los espectadores que asisten a los festivales de cine mudo, ya que estas obras son comisionadas a diferentes compositores para presentarlas generalmente con un evento orquestal en los eventos de “gala de archivo”.

Este tipo de comisiones musicales han generado no sólo un atractivo dentro del circuito de festivales de archivo, sino que también han contribuido a crear una industria que abarque las giras de proyecciones con música en vivo y los lanzamientos de DVD y *blu-ray*, lo que ha incentivado la creación de múltiples bandas sonoras para una misma película, a veces derivadas de presentaciones de música que se hayan presentado en vivo.¹⁷⁰

De acuerdo con el investigador David Robinson, el Festival de Pordenone se ha caracterizado por la presentación de estos eventos, al realizar musicalizaciones de películas que llegan a ser esperadas por la audiencia del festival:

Le Giornate del Cinema Muto, ha tenido la oportunidad de presentar algunas partituras originales, entre ellas el acompañamiento de Carl Breil de 1916 para *Intolerance* (DW Griffith, Estados Unidos, 1916), la partitura de Gottschalk de 1919 para *Broken Blossoms*, o *The Yellow Man and the Girl* (DW Griffith, Estados Unidos, 1919), la propia música de Chaplin para *City Lights* (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1931) y *The Circus* (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1928) y más recientemente (2011) y en particular la partitura de Dmitri Shostakovich para *Novy Vavilon* (New Babylon , Grigori

¹⁷⁰ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 12.

Kozintsev y Leonid Trauberg, URSS, 1929), en una impresionante actuación dirigida por Mark Fitz-Gerald, que será próximamente publicada en DVD.¹⁷¹

Dentro de los espectáculos musicales en el Festival de Pordenone, es común escuchar hablar las restauraciones musicales de partituras, pero ¿a qué se refiere este término? Este término se refiere a la acción de reparar, recuperar o recobrar un objeto (en este caso las partituras) que ha sido dañado o se encuentra incompleto y de esta manera se pretende mejorar su funcionamiento o aspecto para recuperar su estado original.¹⁷² En el caso de la partitura musical, se referirá a la acción de hacer una investigación acerca de la partitura o fragmentos de partituras originales encontrados para poder llevar a cabo la orquestación y respetar los lineamientos de la composición original sobre todo en “estilo”.

El Deutsches Filmmuseum (DIF), ubicado en Alemania, es uno de los lugares que contiene una sección referente al archivo de música en la época del cine mudo. Este archivo suele ser frecuentado por investigadores que realizan trabajos referentes a este campo; además de contener partituras originales, también permite la formación y reconstrucción de partituras históricas de películas mudas. En un principio, el archivo de música incorporaba tres campos principalmente: dispositivos de reproducción histórica, documentos escritos y medios de almacenamiento de sonido. Actualmente este archivo comprende dos campos: documentos escritos y/o visuales y medios de almacenamiento de sonido. Estos campos, a su vez incorporan diferentes colecciones que fueron adquiridas por coleccionistas particulares, figuras públicas y mediante la intervención de otros archivos.¹⁷³

Dentro del Festival de Pordenone, se han presentado alrededor de 50 partituras originales. El investigador David Robinson menciona que fueron de aquellos

¹⁷¹ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 90.

¹⁷² Yirda, Adrián, “¿Qué es restauración? su definición y significado”, *Concepto-definición*, (16/02/2021). Recuperado el 17/05/2021 de <https://conceptodefinicion.de/restauracion/>

¹⁷³ Donnelly y Ann Kristin Wallengren., *op. cit.*, pp. 29 y 30.

compositores que reconocieron que su forma de componer ha sido apegada a la época o temática de la película:

Entre los más destacados se encuentran Carl Davies, Timothy Brock, Maud Nelissen, Neil Brand, Antonio Coppola, Philip Carli y Touve R. Ratvondrahety; en la presentación de 2012 de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreye (La pasión de Juana de Arco, Francia, 1928) fue un evento en el que se representó con coro, órgano, violonchelo solo, trompetas, trombones y timbales en la catedral de Pordenone.¹⁷⁴

Actualmente, podemos encontrar información de las musicalizaciones orquestadas que han sido más conocidas para el cine mudo, desde las grandes partituras originales para estos filmes hasta las restauraciones creadas recientemente. Quiero hacer mención de una de ellas que pude escuchar en vivo y que para mí resultó fascinante vivir la experiencia de ver una película muda acompañada de una orquesta sinfónica en el foso en un gran teatro.

Durante mi estancia en la edición 38 del Festival de Pordenone, uno de los eventos que me llamó la atención, relacionado con la restauración de partituras musicales, fue la presentación de la película *The Kid* (1921) de Charles Chaplin. (Ilustración 2.4)

Particularmente, fue la primera vez que presencié un evento así. Conocer la historia que hay detrás de esta restauración musical a partir del material existente de la música y las anotaciones que escribió Chaplin, es muy interesante, ya que estos materiales permitieron al compositor Timothy Brock realizar el trabajo de investigación y análisis de la partitura para la reconstrucción y orquestación musical que se llevó a cabo en la presentación en vivo del Festival de Pordenone.

¹⁷⁴ Marlow-Mann, A., *op. cit.*, p. 91.

A continuación, comparto el testimonio del trabajo que realizó este compositor y director de orquesta estadounidense respecto a la restauración y la adaptación de la partitura para la película *The Kid*, presentada en el Festival de Pordenone:

Un Chaplin anciano pero activo compuso su partitura para *The Kid* en el piano de su casa en Corsier-sur-Vevey, Suiza en 1971. Escribió 18 composiciones individuales y confió en su socio musical de toda la vida, Eric James, para transcribir cada número en forma de partitura corta (2 pentagramas). El arreglista y compositor londinense Eric Rogers se encargó de orquestrar los bocetos y dirigir la sesión de grabación.

Al igual que sus partituras posteriores, la música de *The Kid* no es sentimental en el sentido tradicional de "mirar atrás", sino más bien como un reflejo cariñoso y muy personal de su propia infancia, y la música que sin duda impregnaba su hogar. Es interesante notar lo alegre que es gran parte de esta partitura. No debe haber sido fácil para Chaplin, de 82 años, componer esas imágenes tan familiares de la vida en la lúgubre buhardilla del piso de arriba, y quizás hacer música para el niño Chaplin era una forma eficaz de combatir el recuerdo de la pobreza. La música aquí parece proporcionar una luz reconfortante y pasajera que rara vez se encuentra en tal miseria.

La partitura había sido compuesta para la versión que Chaplin editó por última vez en 1971, y fue grabada en un día, el 25 de octubre del mismo año. Como ocurre con todas sus películas, las partituras que compuso no fueron pensadas para actuaciones de orquesta en vivo, fueron grabadas en estudio para ser estrenadas teatralmente o en televisión como películas sonoras. Por lo tanto, todas sus partituras se compusieron para la película a 24 fps.¹⁷⁵

Mi trabajo consistía en adaptar la partitura de la versión sonora a la película en versión muda, que se ejecuta a 21 fps, desarrollando la partitura para alargar los pasajes, sin dejar de mantener la sincronización de la música con las imágenes. Si bien varias escenas más cortas fueron una simple cuestión

¹⁷⁵ Fps: Fotograma o cuadro por segundo.

de extender la orquestación existente en unos pocos compases, muchas otras necesitaban un lapso más extenso, también considerando que la orquestación de Eric Rogers ya está bastante extendida por repetición y a 24 fps. Para esos pasajes, decidí volver a los bocetos originales a lápiz y comencé el proceso de orquestación desde cero, usando un modelo de partituras para *City Lights* (1931), *Modern Times* (1936) y *The Gold Rush* (1925/1942), compuesta por Chaplin a la altura por sus poderes creativos.

La partitura requiere flautín, dos flautas, oboe, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, clarinete contrabajo, fagot, dos cuernos, dos trompetas, dos trombones, timbales, percusión, piano, celesta, arpa y cuerdas.¹⁷⁶

Me asombra el proceso creativo por el cual tienen que pasar los compositores que realizan las restauraciones y orquestaciones musicales de una partitura escrita para una película muda. Conocer la historia que inspiró la creación de esta música y el proceso por el cual su creador tuvo que pasar, permite tener más elementos con los cuales se plantean las ideas cuidadosamente para la interpretación en la restauración musical.

La musicalización de cine mudo, abre un campo del desarrollo de habilidades para crear un perfil profesional, ya que el músico instrumentista desarrolla la interpretación de la música de una partitura escrita para una película, la improvisación, la composición musical y la dirección de ensamble u orquesta.¹⁷⁷

Por lo anteriormente mencionado, considero que el músico de cine mudo, es aquel que encuentra y desarrolla una perspectiva de entendimiento de la relación música–imagen para generar la concordancia con la narrativa y el espectáculo cinematográfico.

¹⁷⁶ Catálogo de *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone Silent Film Festival, Edición 38, *op. cit.*, pp. 25 - 27.

¹⁷⁷ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, p. 12.



Ilustración 2.4 *The Kid* (1921): Jackie Coogan, y Charlie Chaplin. Recuperado de Catálogo de *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone Silent Film Festival (Edición 38, Gemona: La Cineteca del Friuli, 2019), p. 25.

2.6 Los vínculos e influencias de la escena contemporánea en los festivales internacionales

Actualmente, las musicalizaciones de cine mudo pueden encontrarse en diversos festivales de archivo a nivel internacional, ya que este fenómeno se ha expandido con el paso de los años con la creación de nuevos festivales. Las conexiones entre la diversidad de encuentros entorno a esta práctica y colaboración musical con los archivos ha generado un movimiento contemporáneo a nivel mundial, que permite escuchar nuevas propuestas musicales en vivo, en plataformas digitales, la lectura de nuevas investigaciones y las colaboraciones multidisciplinares internacionales.

El Festival de Pordenone *Le Giornate del Cinema Muto*, es un referente por su estructura de actividades, presentaciones, retrospectivas, homenajes, conferencias, clases magistrales y sin duda alguna en sus espectáculos. Es el lugar donde los investigadores y apasionados por el cine mudo terminan encontrándose para disfrutar del trabajo que se realiza anualmente y que se celebra en este festival.

El festival, ha tratado de estar a la vanguardia con sus actividades y espectáculos para incentivar a nuevas generaciones de jóvenes en asistir a la semana más esperada que acoge al cine mudo en el poblado de Pordenone, Italia. Además de fomentar vínculos con otros festivales, archivos y universidades internacionales.

Martin M. Marks en su libro *Music in silent film*, menciona que las presentaciones de películas mudas con acompañamiento musical en vivo, nuevamente se convertirán en los eventos regulares para el mundo, ya que ahora hay una apertura para escuchar variedades fascinantes de música, reconstrucciones informadas y música con partituras de periodos que ahora coexisten con nuevas

obras ejemplares de ensambles modernos; ya que el espíritu de la música para cine mudo, en esencia es hacer que la música siempre sea cambiante.¹⁷⁸

También, es interesante destacar que este tipo de espectáculos ha generado la publicación de diversos libros y artículos de revistas que ahora podemos leer sobre las reflexiones e investigaciones que se realizan para entender todas las actividades curatoriales que se requieren desempañar para exhibir estos filmes mudos.

El reflejo de estos eventos en festivales europeos y estadounidenses que promueven la proyección de cine con música en vivo, son eventos que dan a conocer más estos materiales fílmicos de archivo, sin embargo, para Latinoamérica resulta ser todo lo contrario, ya que el trabajo de preservación de estos materiales resulta ser limitado por varios aspectos, entre ellos lo económico, la falta de equipo tecnológico e interés por parte de las instituciones principalmente. La comunidad que se ha dado a notar en México sobre este tema parte de la iniciativa de colaborar en conjunto con especialistas, investigadores, historiadores, archivistas y personal capacitado para manejar los laboratorios de restauración fílmica pues, en palabras del maestro José María Serralde:

El escenario en América Latina está en crisis, pero tenemos que enfrentarla, tenemos que crear una alianza con los archivistas, el cine tiene que volver a convertirse en espectáculo y creo que los músicos podemos ser unos buenos aliados en eso.¹⁷⁹

Estas alianzas han permitido el contacto con varias cinematecas, archivos e investigadores aliados de Latinoamérica, ejemplo de ello podemos mencionar al

¹⁷⁸ Miller, M., *op. cit.*, p. ix.

¹⁷⁹ Bordigoni, Lorena, "Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad: Entrevista a José María Serralde Ruiz", *Vivomatografías, Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (23/12/2018). Recuperado el 18/05/2021 de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/183/209>, p. 290.

Festival Internacional de Cine Silente México (FIC SILENTE Mx) dirigido por el curador e investigador Enrique Moreno Ceballos, quien tuvo la iniciativa de realizar este festival dedicado al cine de los primeros tiempos. Con ello, este festival tiene la visión de difundir, realizar intercambios de digitalización de filmes para ofrecer proyecciones musicalizadas en vivo y ser una plataforma de difusión. Esta forma de llevar a cabo este festival le ha permitido seguir adelante con las alianzas nacionales con instituciones como Cineteca Nacional y Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como latinoamericanas con países como Colombia, Argentina y Chile y recientemente colaborar con la comunidad del Festival de Pordenone *Le Giornate del Cinema Muto*.¹⁸⁰

Ser participante de las *masterclass* de música en la edición no. 38 del Festival de Pordenone, me hizo reflexionar acerca de mi profesión como músico instrumentista. En primer lugar, por la oportunidad de generar nuevos que parten de la práctica multidisciplinaria dentro de la investigación formativa cinematográfica y de archivo; además de la investigación documental y análisis musical para la práctica y desarrollo de la improvisación para la musicalización de cine mudo. Sin duda alguna, esta práctica me ha permitido adentrarme a un nuevo campo interpretativo y laboral para desarrollarme como percusionista, improvisadora y compositora de cine.

Durante los días en mi estancia en el Festival de Pordenone, la comunicación con los maestros pianistas e instrumentistas, me brindó conocer nuevas visiones de la interpretación musical para cine, que permiten explorar y desarrollar habilidades creativas dentro de la práctica misma de este ejercicio, además de entender la importancia de las alianzas que se pueden realizar con la comunidad que forma parte de los festivales de cine de archivo.

¹⁸⁰ Ospina León, Juan Sebastián, "El Festival Internacional de Cine Silente México: entrevista a Enrique Moreno Ceballos", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (24/12/2019). Recuperado el 18/05/2021 de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/260> , pp. 301 – 304.

Me parece importante resaltar que existe una comunidad interesada en la investigación y preocupada por la preservación del patrimonio fílmico y musical de México y Latinoamérica, en la cual queremos profesionalizarnos para generar colaboraciones internacionales, difundir el trabajo que también se realiza en los espacios de Latinoamérica, es por ello que estos intereses y colaboraciones han cruzado fronteras para presentarse en el Festival de Pordenone, Italia. Este trabajo fue realizado para generar nuevas investigaciones académicas con respecto a la musicalización de cine mudo para generar una visión de lo que hoy en día se escucha en los festivales de cine mudo y abrir una oportunidad para los músicos que quieran conocer y desarrollar la práctica musical en el cine mudo.

CAPÍTULO III

LA PERCUSIÓN DESDE UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL PARA EL CINE MUDO

3.1 Hacia una propuesta metodológica de interpretación para el percusionista de cine mudo

Las proyecciones de cine mudo, han estado acompañadas por pianistas, organistas, orquesta y/o pequeños ensambles de cámara donde la percusión ha sido un elemento musical que ha destacado esta práctica. Fue de mi interés saber más acerca del proceso de preparación para musicalizar filmes mudos al conocer el trabajo de varios músicos instrumentistas que colaboran con los archivos fílmicos, por lo que decidí estructurar una guía para incursionar en esta práctica que ayude específicamente a los percusionistas.

En este capítulo, desarrollo una propuesta de la ejecución instrumental con percusiones, basada en la información consultada para esta investigación sobre la revisión de los antecedentes de la musicalización en el espectáculo cinematográfico y la experiencia personal que me permitieron destacar los elementos relacionados con la creación y ejecución musical que perfilan los aspectos importantes hacia una estructura metodológica de esta propuesta.

La propuesta se genera a partir de la preparación documentada, musical y técnica del percusionista para llevarla a su propia interpretación de toda aquella información que el músico adquiera para desarrollar un proceso creativo con la improvisación en la musicalización frente a la pantalla. En cada apartado mencionado en este capítulo, abordo y desarrollo los aspectos más sobresalientes

que considero importantes basados en mi experiencia para que el músico percusionista tome en cuenta al realizar una musicalización.

La conformación de este capítulo lo abordé de lo escrito en el capítulo 1 con el contexto histórico de las musicalizaciones y la aparición del *trap drumming*, lo escrito en el capítulo 2 acerca de las propuestas musicales que son generadas en los festivales internacionales, en este caso en el Festival de Pordenone *Le Giornate del Cinema Muto* de Italia y en la experiencia que tuve como alumna de la *masterclass* de música en el Festival de Pordenone y los talleres de improvisación musical razonados para cine mudo dirigidos por el maestro José María Serralde, además de compartir mi experiencia como compositora e improvisadora para el *Cinema's First Nasty Women Project*, proyecto colaborativo con los archivos Kino Lorber, Eye Filmmuseum, Library of Congress, Jérôme Seydoux Pathé Foundation, British Film Institute, Blackhawk Films, George Eastman Museum, Library and Archives Canada, National Library of Norway, Swedish Film Institute, Museum of Modern Art, Harvard Film Archive, Princeton University Library, las universidades Oregon State University, Carleton University, University of Minnesota, University of Chicago y los festivales como Festival Internacional de Cine Silente México, *Le Giornate del Cinema Muto*, San Francisco Silent Film Festival y la colaboración de Women Film Pioneers Project.¹⁸¹

3.1.1 La práctica de la improvisación para la musicalización de cine mudo

El ejercicio de la improvisación musical en el cine mudo como fue mencionado en los capítulos anteriores, fue una práctica que se desarrolló en los inicios de las proyecciones de cine temprano, si bien se llevó a cabo de diferentes maneras por

¹⁸¹ Gaines, Jane, "Cinema's First Nasty Women – Women Film Pioneers Project", *Women Film Pioneers Project*, (¿?). Recuperado el 27/05/2021 de <https://wfpp.columbia.edu/cinemas-first-nasty-women/>

diferentes circunstancias, pero ese proceso llevó a explorar la creatividad que los músicos presentaban ante la pantalla de proyección de cada función.

Actualmente es una práctica que es interesante escuchar en vivo porque suelen ser llamativas las propuestas musicales que diversos músicos ofrecen para el público en general. La improvisación debe tomarse en cuenta para el acercamiento a musicalizar cine mudo, es por ello que abordo puntos relevantes sobre esta práctica.

El término improvisación en música, ha llegado a causar diferentes puntos de vista, ya que este se le atribuye generalmente al género del jazz, sin embargo, el término se puede llegar a utilizar de forma precisa y con cierta variación en su contexto musical. En palabras de la compositora, improvisadora y multinstrumentista española Chefa Alonso, en su libro, *Improvisación libre: la composición en movimiento* escribe que:

La improvisación ha sido una constante en la historia de la música, a pesar de su mayor o menor reconocimiento... pues la improvisación en la música barroca, folklórica y popular, en el jazz, juega siempre con la presencia de una gramática, de un contexto regulado que puede obedecer reglas de contrapunto, acuerdos melódicos o rítmicos y a determinadas progresiones armónicas... creando un flujo creativo de los improvisadores ofreciéndoles un marco, unos límites, unas reglas.¹⁸²

Chefa Alonso, es una músico y autora que se ha dedicado a la exploración y entendimiento de la improvisación como un método pedagógico para la enseñanza musical. Ella considera que la improvisación, es el proceso de creación musical en un tiempo instantáneo o inmediato de su interpretación, teniendo la capacidad de

¹⁸² Alonso, Chefa, *Improvisación libre: la composición en movimiento*, (Madrid: Dos Acordes, 2007), p. 13.

crear lo conocido basándose en una búsqueda continua, tomando en cuenta que existen diferentes tipos de improvisación como:

- ❖ Libre, aquella disciplina que fomenta la implicación absoluta en el acto de hacer música sin un previo plan, estructura o acuerdo.
- ❖ Dirigida, es aquella en la cual se establecen estructuras en cuanto a prácticas diferentes de estilos musicales o con una estructura planteada.¹⁸³

Se suele comentar que la improvisación musical es ejecutada en "tiempo real" y que por ello no se podría admitir cambios o mejoras. Sin embargo, pensar esto es como decir que el desarrollar una idea que se habla no pueda posteriormente ser reajustada o complementada con otra que pueda surgir de alguna experiencia partiendo de la inventiva inicial.

En palabras del doctor Wade Matthews en su libro *Improvisando la libre creación musical*, afirma que:

La improvisación, como la música no puede ser fija en el tiempo, ya que desaparece en cuanto se termina de tocar. Tampoco se fija en una partitura puesto que eso ya sería una composición (como los *impromptus* del s. XIX) ... Y si se graba, el sonido, que es sólo una parte de la experiencia de la improvisación, será conservado a partir de la fijación en el material, es decir, sólo se conservará el momento de la interpretación y creación musical que sucedió en un tiempo determinado que no volverá a ocurrir.¹⁸⁴

El trabajo de un músico que improvisa necesita desarrollar una serie de habilidades que le permitan trabajar en tiempo real al interactuar con otros

¹⁸³ Alonso, Chefa, *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre propuestas y reflexiones*, (Madrid: Alpuerto, 2014), p. 27.

¹⁸⁴ Matthews, Wade, *Improvisando: la libre creación musical*, (Madrid: Turner, 2012), p. 24.

músicos o al interpretar en un contexto musical. Hay que tomar en cuenta que estos parámetros que se desarrollarán a lo largo de este apartado, son funcionales para cualquier músico instrumentista, aunque en este capítulo se centre en la interpretación e improvisación del músico percusionista.

El perfeccionamiento, dominio y desarrollo de estas habilidades necesitan de una práctica continua para la construcción de un discurso personal, lo que permite conformar un lenguaje creativo para su libre expresión. La técnica y dominio del instrumento deben permitir el desarrollo de habilidades expresivas individuales que serán cada vez de mayor exigencia de la ejecución musical para permitir un vínculo de expresión en cada músico, un sonido propio, fluidez de improvisar y la interacción de trabajar con otros músicos, comunicándose también con el público a través de la búsqueda de un lenguaje personal.¹⁸⁵

Las habilidades que se generan a partir de trabajar la improvisación en palabras de Alonso, son en primer lugar la capacidad de escuchar, es decir, desarrollar una escucha que permita la reacción del músico con la información que se encuentre en el contexto musical con el cual está tocando y la utilización que realiza con ello para ser más eficaz en su ejecución. Esto permitirá que la escucha del músico logre desarrollar paulatinamente la habilidad de percibir diferencias y similitudes musicales.¹⁸⁶ Las decisiones que debe tomar un músico improvisador deben ser rápidas ya que están son efectuadas en tiempo real y dirigidas para la eficacia musical instantánea.

Además de que la propuesta de ideas e imaginación deben acompañar el desarrollo constante de la improvisación musical, esto permitirá también la flexibilidad y la adaptación que el músico improvisador deba tener en el momento que se le presenten nuevas y diferentes situaciones musicales al trabajar en conjunto con otros músicos. Para ello, se deben tomar en cuenta varios parámetros que definen el carácter y la expresión musical para continuar o contrastar una idea como: la densidad, dinámica, el tempo, la articulación, el

¹⁸⁵ Alonso, C., *op. cit.*, (2014), pp. 27 - 29.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 29.

fraseo, el uso del silencio, el timbre, etc. La memoria, es un elemento importante dentro de la práctica de la improvisación musical, ya que ella nos ayuda a reproducir ciertas ideas musicales que se hayan practicado en el estudio de la improvisación, pues nos permite estar atentos a lo que pasa dentro y fuera de nosotros.¹⁸⁷

Basado en mi experiencia a partir de tomar los talleres de improvisación musical de cine mudo con el maestro José María Serralde Ruiz en colaboración con la Filmoteca de la UNAM y en el Festival Internacional de Cine Silente México en el estado de Puebla en 2018, pude introducirme en la práctica de la improvisación en “estilo” y la práctica musical documentada a partir de la investigación de diversos géneros musicales y conceptos cinematográficos que complementan el entendimiento de la musicalización de una película muda. Los ejercicios que aprendí se desarrollaron con la improvisación para ensambles de cámara.

El curso se basó en el aprendizaje, el análisis y desarrollo de la creatividad musical a través de la improvisación a partir de ideas musicales que se generan en grupo para conjuntarlas con la imagen cinematográfica.

Nuestro primer acercamiento a la improvisación fue a través de hacer ejercicios gestuales visuales para compartir ideas musicales con cada uno de los instrumentos que tocábamos, conjuntando así una comunicación y entendimiento musical con el ensamble. Posteriormente analizamos varios filmes de diferentes géneros; en los cuales aprendimos la lectura narrativa cinematográfica. El taller concluyó con el ejercicio de musicalizar varios cortometrajes y fragmentos de películas al utilizar las herramientas aprendidas.

Además, tuvimos un acercamiento con los procesos de restauración en las instalaciones de la Filmoteca de la UNAM para conocer más acerca del trabajo que realiza el personal especializado en el laboratorio fílmico. El maestro Serralde, considera que visitar estas instalaciones de la Filmoteca de la Universidad, permite que los alumnos de sus talleres de improvisación vean cómo se restaura y

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 30.

revela una película para entrar en contacto con los materiales, pues de esta manera se puede generar una nueva conciencia en las nuevas generaciones.¹⁸⁸

Algunos pianistas y compositores que han musicalizado cine mudo como el sueco Matti Bye¹⁸⁹ y el francés Jean François Zygel,¹⁹⁰ comparten ideas relacionadas con la práctica de trabajar no sólo con música clásica en la improvisación musical sino también con diversos géneros como el jazz, el rock y la música contemporánea para la diversidad y versatilidad de recursos que se pueden generar al momento de improvisar para una película muda.

Zygel quien realiza la práctica de la improvisación musical en “estilo”, también es maestro de improvisación para piano en el Conservatorio de París. Él está muy enfocado en el trabajo de la improvisación como solista, en ensambles de jazz, musicalización para películas mudas, obras de teatro o ballets, así como para la radio y la televisión. Zygel considera que es muy importante el estudio de la improvisación basada en una educación clásica, alimentada por la música del siglo XX, también plantea que cada función presentada en vivo nunca será interpretada de la misma forma dos veces siendo que puede presentarse en diferentes partes del mundo con diferentes ensambles y solistas, esto siempre causará una perspectiva diferente para el público.¹⁹¹

Considero que la práctica de la improvisación musical para cine mudo con percusiones debe estar equilibrada por la decisión individual musical y la capacidad de cambiar, negociar y reaccionar a la propuesta colectiva que se tenga con los compañeros músicos con los cuales se conforme un ensamble para crear en el momento y sobre la marcha una adecuada interpretación musical.

La pluriculturalidad musical que tiene el intérprete de cine mudo debe ser basta ya que el origen y las temáticas de las películas son variadas, se debe considerar que

¹⁸⁸ Bordigoni, L., *op. cit.*, p. 295.

¹⁸⁹ Donnelly y Ann Kristin Wallengren, *op. cit.*, pp. 150 - 153.

¹⁹⁰ Boissière, Hervé, “Jean Francois Zygel”, Medici.tv, (2008). Recuperado el 28/05/2021 de <https://www.medici.tv/es/artists/jean-francois-zygel/Octubre 2019>

¹⁹¹ Boissière, H., “Jean Francois Zygel”.

la mayoría de las producciones cinematográficas tempranas se realizaron y distribuyeron en Europa (principalmente en Francia, Alemania e Italia) y en Estados Unidos, esto permitirá que los músicos puedan analizar el contexto y seleccionar la música que se va a interpretar.

El percusionista puede explorar, por ejemplo, los diversos estilos musicales de siglo XX, al tocar y analizar obras escritas para xilófono de ragtime, estudiar escalar y progresiones armónicas relacionadas con el blues y estilos de jazz como ragtime, dixieland, etc., además de conocer las formas de acompañar en la batería estos estilos que evolucionaron con los requerimientos técnicos, el uso de baquetas y acomodo de los instrumentos, los cuales hablaremos más adelante.

3.1.2 El análisis histórico y musical del ritmo para la interpretación con percusiones en el cine mudo

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior acerca del concepto de “históricamente informado”, la musicalización para cine mudo puede llevarse a cabo desde una forma documentada para acercarse al “estilo” que una película llevará en la presentación con música en vivo.

La musicalización que se realice a través de la improvisación, por ejemplo, estará relacionada con la búsqueda de información técnica e interpretativa de diversos estilos musicales que puedan ser recurrentes en su utilización para acompañar películas mudas. Para el desarrollo de este apartado, me enfocaré en mostrar algunos estilos de jazz temprano surgidos en Estados Unidos como parte de la música que fue escuchada y que se desarrolló en los años que se proyectaba el cine mudo (1890 -1930). Considero que hablar de estos estilos, permite acercarnos a la documentación de sus propias fuentes que están asociados a ritmos provenientes que ejecutaban los percusionistas de Estados Unidos en aquellos años, pensando en las proliferaciones que hubo en el cine estadounidense y en el desarrollo del *trap drumming*.

En el caso del percusionista, es un buen inicio acercarse a estudiar los estilos que se ejecutaban con la batería a principios del siglo XX como son: ragtime, la música de Nueva Orleans, de Chicago, dixieland, charleston, por mencionar algunos. De esta forma entenderemos que la música de jazz destacó por su desarrollo estilístico, es decir, por las características musicales y de origen que estructuraron cada estilo de jazz.¹⁹² (Ilustración 3.1 y 3.2)

A continuación, hago mención de los aspectos técnicos e interpretativos que pueden ayudar a entender el contexto de algunos estilos que abarcan la cultura musical de jazz que son tocados en batería y utilizados para las musicalizaciones de cine mudo, ya que esta música sería recurrente en su uso como material para pianistas y pequeños ensambles, pues esto también representaba una fuente de ingreso económico a los jazzistas.¹⁹³ Esta música se escucharía en las salas de proyección para acompañar las películas norteamericanas que revelan en varios filmes la diversidad estilística del jazz con relación a sus bailes y la vida en la ciudad.

Ragtime (1890) – Traducido como “tiempo rasgado”, es un estilo musical americano caracterizado por tocar una melodía sincopada sobre un bajo con un pulso muy marcado. Su origen remonta en Sedalia, al sur del estado de Missouri, que llegó a tener importancia debido a que el compositor y pianista Scott Joplin (dirigente del ragtime) se estableció ahí. Este estilo musical comparte la mezcla de ritmos que influenciaron las tradiciones de música de: marchas militares, el baile cakewalk que surge como una burla del porte aristócrata blanco,¹⁹⁴ la música clásica europea y los ritmos de la música africana.¹⁹⁵

En el piano, la melodía adopta temas europeos clásicos y ligeros, parecidos a los sonidos de marchas, de compás binario en donde la mano izquierda está cargada

¹⁹² Fordham, John, *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*, (México: Diana, 1994), p.15.

¹⁹³ Arnaud, Gérald, y Jacques Chesnel, *Los Grandes creadores del jazz*, (Madrid: Ediciones del Prado, 1993), p. 142.

¹⁹⁴ Fordham, J., *op. cit.*, p.13.

¹⁹⁵ Berendt, Joachim, *El Jazz: Del Rag al Rock*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), pp. 18 y 19.

rítmicamente por el patrón rítmico de corcheas que alternan el bajo con el acorde completo mientras que con la mano derecha, se resaltan los acentos en tempos fuertes, esto nos recuerda la alternancia del bombo y el tambor en las marchas militares.¹⁹⁶ Su ritmo alegre y repetitivo sirvieron de apoyo a las primeras bandas de jazz y del dinámico estilo de la década de los veinte.

Los percusionistas que tocaban ragtime se enfrentaron a acompañar a los pianistas o ensambles, al improvisar con su *set* de percusión básico de bombo, tambor y platillo ya que la batería aun no era como la conocemos, pues para ello utilizaban los recursos de tocar diversos rudimentos en el tambor y en algunos accesorios *traps* que podían añadir al *set*.¹⁹⁷ Algunos de los percusionistas que podemos mencionar relacionados con este estilo musical son: James Lent con su obra *The Ragtime Drummer*¹⁹⁸ y Buddy Gilmore con la grabación de *Castle House Rag*.¹⁹⁹

Estilo jazz de Nueva Orleans (1900) – El estilo de música que se desarrolló en esta época fue gracias a la mezcla de culturas franco-hispana y afroamericana. Se escuchaba música de danzas españolas, música folklórica y ballets franceses, marchas fúnebres, himnos corales religiosos, *spirituals*, bandas de circo donde la instrumentación y función social se remonta directamente de ellas. Generalmente se escuchaba clarinete, trompeta, contrabajo, percusiones o batería, banjo o guitarra y a veces piano.

¹⁹⁶ March Delgado, Juan, “Guía didáctica. Músicas al encuentro: jazz & clásica. Guía didáctica”, *Fundación Juan March*, (2005?). Recuperado el 14/06/2021 de <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musicas-al-encuentro/guia/ragtime.html>

¹⁹⁷ Glass, D., “History of the drumset - part 2, 1890 - ragtime drumming”.

¹⁹⁸ Hayden, Carla, “The Ragtime Drummer” (audio), *Library of Congress*, Washington, D.C. 20540 USA, (1994). Recuperado el 14/06/2021 de <https://www.loc.gov/item/jukebox-259869/>

¹⁹⁹ Abbott, Berenice, “Buddy Gilmore - Samuel Dorsky Museum of Art”, *Hudson Valley Visual Art Collections Consortium*, (2015). Recuperado el 14/06/2021 de <https://collections.hvacc.org/digital/collection/sdma/id/4892/rec/19>

El ritmo original en esta época se asemeja al ritmo de marcha europea. En los compases el tempo 1 y 3 siguen siendo los tiempos “fuertes”. Los elementos que destacan en esta música son los sonidos, la articulación, el vibrato y los *attaca*.²⁰⁰

Algunos de los percusionistas que podemos mencionar relacionados con este estilo musical son: Baby Dodds, siendo el primer percusionista importante dentro de la historia del jazz, quien incursionó en el camino de los solos de batería de manera más formal y Zutty Singleton, al ser uno de los mayores responsables de la evolución de la batería y destacar su papel dentro de los ensambles.²⁰¹

Dixieland (1910) – Es un estilo musical considerado el “padre del jazz blanco”. Se desarrollaron varios recursos técnicos dentro de las bandas que tocaban este estilo en el cual destacaron los instrumentos de metal y el uso de la improvisación colectiva, además de caracterizarse por el uso de *glissandos*, y sonidos arrastrados.²⁰² (Ilustración 3.3)

Dentro de la percusión, se empezó a desarrollar la combinación de lo que se hacía en el ragtime junto con la exploración rudimental en el tambor y los *traps* de forma más sincopada creando “rellenos” dentro de la base musical, además del uso del bombo con pedal creado por compañía Ludwig. En la tarola se marca el ritmo, aún sin perder el sonido militar, pero se marca con un *roll* de manera presionada para “acentuar” este nuevo estilo que incitaba a bailar.²⁰³

En 1913, se desarrollaron y patentaron las escobillas, una especie de baqueta con alambres de metal que permitía ejecutar un sonido más sutil en la batería, ya que en general el sonido siempre estaba más fuerte que los demás instrumentos. Además durante el transcurso de las siguientes décadas el desarrollo de estas baquetas dieron otro toque y color a la música ya que se podía imitar el sonido de

²⁰⁰ Berendt, J., *op. cit.*, pp. 21 - 25.

²⁰¹ Arnaud, G. y Chesnel Jacques, *op. cit.*, p. 142.

²⁰² Berendt, J., *op. cit.*, p. 26.

²⁰³ Glass, D., “History of the drumset - part 5, 1917 - New Orleans style drumming”.

los pasos de baile en varios estilos musicales, para agregar efectos de arrastré en el acompañamiento mientras se destacaban acentos rítmicos.²⁰⁴

Uno de los percusionistas destacado en este estilo fue Tony Sbarbaro, miembro fundador de la Original Dixieland Jazz Band.²⁰⁵

Fox trot (1910) – Estilo musical desarrollado en la primera década del siglo XX. Es un baile de origen estadounidense suave, generalmente escuchado por un ensamble que podía incluir a un cantante, se caracteriza por ser una danza similar a un vals, aunque el ritmo está marcado en un compás de 4/4.²⁰⁶

Estilo Jazz Chicago (1920) – Esta década fue muy importante para el desarrollo de nueva música al querer ser una imitación de lo que se escuchaba en Nueva Orleans, sin embargo, esto permitió generar un propio estilo musical. La parte solista adquiere cada vez mayor importancia.²⁰⁷ Había bandas más grandes.

En la parte de la batería, se desarrolla el uso de efectos con las escobillas, arrastrando un ritmo constante donde el acento más notorio se da en el tiempo 2 y 4 del compás, esto con el fin de no caer en el primer tiempo del compás con la mayoría de los instrumentos, de alguna manera es pensar en que esos pequeños remates daban pauta a los inicios de frases.²⁰⁸

Los bateristas que podemos mencionar de esta época fueron Kaiser Marshall y Ben Pollack.²⁰⁹

Charleston (1920) – Su nombre corresponde a su lugar de origen en la ciudad de Charleston, en Carolina del Sur. Es un baile ejecutado musicalmente en un compás cuaternario y con ritmo sincopado en el que se alternan brazos y piernas

²⁰⁴ Glass, Daniel, "History of the drumset - part 4, 1913 - jazz brushes... fly swatters??", *Vic Firth series*, (30/12/2013). Recuperado el 21/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=ds04Ulj3GJY&t=263s>

²⁰⁵ Gelly, Dave, *Grandes mitos del jazz: una historia en imágenes, 1900-2000*, (Madrid: LIBSA, 2004), p. 132.

²⁰⁶ Gea, Pedro, "¿Cuál es el origen del Fox-trot?", *Así se baila: dance studio*, (2004?). Recuperado el 18/06/2021 de <https://asisebaila.com/origen-del-foxtrot/>

²⁰⁷ Berendt, J., *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁸ Glass, D., "History of the drumset - part 6, 1919 - Chicago style drumming".

²⁰⁹ Arnaud, G. y Chesnel Jacques, *op. cit.*, p. 142.

principalmente, con una gran movilidad en los pies. Era tocado por ensambles que componían los instrumentos de las bandas de jazz, donde la sección de alientos destacaba sobretodo el clarinete y el trombón, además de incluir la sección rítmica con la batería que bien marcaba los pasos de baile al ritmo de negra y octavo con punto y un dieciseisavo.²¹⁰

Estilo Jazz (1929) – La música en esta época empezó a ser menos clandestina en los lugares donde se presentaban y el país empezó a tener más apertura en escuchar este tipo de música ya que las *Big Band*, fueron grandes ensambles que conjuntaban músicos de alientos, metales, piano y percusión que tocaban arreglos de música de jazz, también eran invitados recurrentemente cantantes que eran acompañados por esta orquesta de música. En esta época, el jazz se convierte en música de baile para la sociedad, fue un cambio social después de la Gran Depresión de 1929, acontecida años previos a la Segunda Guerra Mundial.²¹¹

En la década de 1930, la batería empezó a ampliarse y a tomar forma de como hoy en día la conocemos pues se agregaron otros elementos además de los que ya se usaban como los tom toms y la combinación de otros platillos de remate. También se crearon los primeros *hit-hat*, que fueron pequeños platillos tocados con un mecanismo de pedal en el pie que permitían la apertura y el cerrar de estos platillos con el movimiento que se accionaba con el pie. Esto resultó ser muy atractivo para el acompañamiento musical de los bailes de la época, ya que daba otro timbre tocando a una velocidad rápida figuras como corchea con punto y un dieciseisavo, empezando acentuar el ritmo de swing.²¹²

²¹⁰ Cerda Manuel, “Charleston: el baile de los felices años 20” (blog), *Música de comedia y cabaret*, (16/01/2014). Recuperado el 21/06/2021 de

<https://musicadecomedia.wordpress.com/2014/01/16/charleston-el-baile-de-los-felices-anos-20/>

²¹¹ Glass, Daniel, “History of the drumset - part 8, 1929 - classic big band drumming”, *Vic Firth series*, (27/01/2014). Recuperado el 21/06/2021 de

https://www.youtube.com/watch?v=3txNQUzyh0w&list=RDcXDwSpkW368&start_radio=1

²¹² Glass, D., “History of the drumset - part 8, 1929 - classic big band drumming”.

Los bateristas que se pueden mencionar de esta época son Gene Krupa y Cozy Cole.²¹³

Conocer estos estilos, su historia, desarrollo musical e instrumental permiten al percusionista conocer la manera en que los instrumentos de percusiones fueron consolidando la integración de lo que a futuro sería la batería, además de permitir un desarrollo de habilidades con la multipercusión y la ejecución de tocar los ritmos que caracterizaron estas épocas musicales con la batería. (Ilustración 3.4 y 3.5)



Ilustración 3.1 La banda criolla de Joe “King” Oliver atraía multitudes a los Lincoln Gardens de Chicago con su ritmo y su sonido de blues. Recuperado de Fordham, John, *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*, (México: 1994), p. 15

²¹³ Arnaud, G. y Chesnel Jacques, *op. cit.*, p. 143.



Ilustración 3.2 Banda de Fletcher Henderson, quien comprendió que podía hacerse una potente mezcla con suave música de baile neoyorquina y el sonido de Nueva Orleans, más fuerte. Louis Armstrong (tercero por la izquierda) sirvió de detonante. Recuperado de Fordham, John, *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*, (México: Diana, 1994), p. 24



Ilustración 3.3 La Original Dixieland Jazz Band: Henry Ragas (piano), Larry Shields (clarinete), Eddie Edwards (trombón), Nick LaRocca (trompeta) y Tony Sbarbaro (batería). Recuperado de Fordham, John, *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*, (México: Diana), 1994, p. 24.



Ilustración 3.4 Ritmos fundamentales para batería que predominan en los estilos de jazz. Recuperado de Berendt, Joachim, *El jazz: del rag al rock*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), p. 257

En el jazz primitivo, el ritmo fundamental lo marcaba el bombo.

El bombo sigue marcando un ritmo binario, con acentos en las partes primera y tercera.

Cuando la música de Nueva Orleans evolucionó más allá de los rags y las marchas militares, el énfasis pasó de las partes 1 y 3 (tiempo de marcha) a la 2 y la 4.

Cuando la música de Nueva Orleans y Chicago evolucionó hacia el swing, el ritmo empezaron a marcarlo los platillos, en lugar de la caja.

El empleo de tresillos se hizo más frecuente.

Mientras el plato toca tresillos, el bombo toca cuatro golpes uniformes para mantener la fluidez.

Los acentos siguen cayendo en las partes 2 y 4.

La caja toca un tresillo, y el plato, en el mismo tiempo, toca un golpe aislado y dos notas de un tresillo.

El bombo toca un solo golpe en el primer compás.

Mientras el plato marca el ritmo básico, el bombo y la caja tocan los acentos.

Los tresillos crean un efecto saltarín, que contrasta con el swing subyacente.

Ilustración 3.5 Explicación de ritmos para batería en los estilos de jazz. Recuperado de Fordham, John, *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*, (México: Diana, 1994), p. 131

3.1.3 El uso de recursos musicales (melodía, armonía y timbre) en la musicalización con percusiones: Una perspectiva sonora y visual

En los apartados anteriores se abordó la importancia de la documentación histórica acerca de conocer las características de diversos estilos musicales de jazz, lo cual fue llevado a la parte rítmica e innovaciones instrumentales y técnicas que surgieron a lo largo del siglo XX. Este apartado, se centra en mencionar varios aspectos que son relevantes para el desarrollo creativo del percusionista con las imágenes en movimiento, a partir del análisis musical para crear diversos planteamientos armónicos, la creación de melodías, propuestas instrumentales con percusiones para adaptarlas a diversas películas, el uso del timbre y textura con los sonidos de estos instrumentos para la ejecución de efectos sonoros y el uso de la gestualidad corporal.

Como mencioné en el apartado anterior, el uso de la batería no sólo destacó por generar ritmos que establecieran los pasos de baile y crear una atmósfera que atrajera a nuevo público para visitar diversos espacios de apreciación musical, sino que también permitió el desarrollo técnico dentro de la agilidad de rudimentos, velocidad y creatividad para ejecutar los solos de batería como llegó a demostrarlo el baterista de jazz moderno Max Roach, quien tocó diversos estilos musicales al agregar el ritmo de swing y transformar los solos de batería no únicamente rítmicos sino en “melódicos”. Al realizar la función rítmica más compleja y musical, tuvo un resultado melódico lográndolo también con la perspectiva de afinación y alturas tímbricas de los tambores, platillos y accesorios que incluía al set de percusión.²¹⁴

La batería había logrado un progreso instrumental destacado dentro de los diversos estilos musicales de jazz lo que con el paso del tiempo lo llevó a integrarse a diversos estilos que podrían interactuar con otros acercamientos culturales, sociales y musicales. Podemos pensar que este instrumento y la

²¹⁴ Berendt, J., *op. cit.*, pp. 406 y 407.

diversidad de percusiones lograron ser atractivas para las musicalizaciones de cine mudo, al presentar la versatilidad tímbrica con los instrumentos de parche y accesorios de metal, plástico y madera, así como silbatos y demás accesorios que permitieron el desarrollo del sonido musical y atmosférico en las proyecciones de cine.

De esta forma se puede pensar que la musicalización con percusiones bien puede explorar también los timbres de los teclados y llevarlos a la pantalla de proyección para los filmes mudos. En mi experiencia, esto me ha ayudado a entender mejor las progresiones armónicas, sus enlaces y modulaciones que tengan relación con estructuras de diversos géneros y estilos musicales además de poder desarrollar la improvisación y composición musical, de la misma forma que me ha permitido desarrollar y crear melodías que sean empáticas con las imágenes de las películas y reflejen el contenido narrativo y emocional de las escenas, así también pensar en la orquestación tímbrica con percusiones que puede acompañar estas películas.

A partir del análisis que usamos para estudiar las obras musicales conforme al contexto de la obra (fecha, lugar, por qué fue escrita la obra, etc.), el estilo, la forma, la estructura, etc., de una manera dimensionada (pequeña o grande) para lograr un entendimiento interpretativo más acertado, se puede lograr acercarse con mayor precisión a los diversos estilos musicales desde su construcción armónica y melódica para crear ideas con la improvisación musical para el acompañamiento de imágenes en movimiento.

El análisis del estilo musical se centra en el carácter y la forma que identifica a una pieza o género, ayudando al intérprete a tener una búsqueda de percepción más amplia e imaginativa de la música, como la organización y presentación del material melódico y armónico de una pieza.²¹⁵

²¹⁵ LaRue, Jan, *Análisis del estilo musical*, (Madrid: Mundimúsica, 2009), p. 1.

Este análisis permitirá al intérprete tener elementos significativos que relacionen el contexto histórico, las características del género o estilo musical, así como los compositores de la época para el acompañamiento musical.

Para abordar un análisis musical en “estilo”, se debe comenzar por conocer los antecedentes históricos, ya que esto puede reconocer la época, las reglas musicales y las formas de composición que cada etapa histórica ha marcado gracias a su contexto. Posteriormente, el sentido de análisis por dimensión es relevante para tener una observación significativa,²¹⁶ es decir, esto permitirá tener una profundización específica y general del análisis dentro del estilo musical, al tomar en cuenta los elementos contributivos de la música: sonido, armonía, melodía y ritmo. Su análisis permitirá entender el movimiento que la música contiene para obtener la estructura que se plantea musicalmente y así pueda ser identificada y transmitida por medio de la improvisación.

Los aspectos básicos que se deben considerar para un análisis del estilo musical de una obra pueden ayudar al músico improvisador para entender la forma y estructura. A continuación, los siguientes elementos a considerar son:

- ❖ Tipología: aspecto total del periodo o género al cual pertenece una obra.
- ❖ Movimiento: características del flujo de la obra.
- ❖ Forma: características de la estructura de una obra.²¹⁷

Estos elementos deben tomarse en cuenta al momento de interpretar e improvisar las musicalizaciones de cine mudo, siendo así que el músico debe estar abierto a las posibilidades de revisión durante la observación en el análisis de estilos ya que habrá elementos que pueden coincidir o ser similares a otros para su interpretación. El poder identificar características distintivas de ciertos estilos permite tomar mejores decisiones para la interpretación de una obra,

²¹⁶ LaRue, J., *op. cit.*, p. 3.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

proporcionándonos un marco de referencia al tener una apreciación más completa de nuestra expresión personal para contribuir a la escucha musical.

La selección de instrumentos y baquetas ayudan a la exploración tímbrica y de textura tan basta que se puede encontrar dentro de los instrumentos de percusión, esto con el fin de proyectar atmósferas sonoras y efectos de sonido que sirven como recursos acústicos para hacer más atractiva y realista la proyección, realizándolo de alguna manera como se hacía en las musicalizaciones del cine de los primeros tiempos.

Actualmente, podemos hacer uso de diferentes tipos de baquetas que están hechos con materiales como madera, metal, plástico, bambú, escobillas, uso de arcos de contrabajo, baqueta *bowl*, batidores de güiro, etc., que generan diferentes sonidos al momento de chocarlos, hacer fricción o golpear otros instrumentos. (Ilustración 3.6 y 3.7)

Dentro de mi experiencia, he logrado explorar y conocer diversos sonidos que se pueden escuchar con placas y resortes de metal, platillos de diferentes materiales, tamaños, diversidad de silbatos e instrumentos étnicos de diversas culturas que pueden ser útiles para la realización de efectos sonoros o lo que hoy conocemos como *mickey mousing*.



Ilustración 3.6 Baquetas de madera para tambor, baquetas de goma, escobillas y baqueta *bowl*. Fotografía de Verónica M. Ruiz Trejo, 2021



Ilustración 3.7 Baquetas de marimba, baquetas dobles de timbal y baquetas de vibráfono. Fotografía de Verónica M. Ruiz Trejo, 2021

En el capítulo 1, se mencionó el uso de efectos de sonidos con el llamado efecto *mickey mousing*, el cual se basa en la técnica de sincronización sonora del gesto de los personajes de las películas con sonidos asociados a su acción.²¹⁸ Me parece importante destacar que esta información es fundamental para el percusionista de cine mudo ya que el trabajo creativo de recrear sonidos de manera acústica con los instrumentos de percusión para apoyar las escenas de películas, son recursos que apoyan la sonorización del espectáculo completo en vivo para hacer más realista la acción de la trama de cada filme, además de que es un recurso que como ya se ha mencionado antes, fue trabajado y destacado por los *traps drumming* en los espectáculos de *vaudeville* y circenses.

Este enfoque, por ejemplo, se verá resaltado por el uso de un silbato deslizante que acompaña al vagabundo sorber un fideo de espagueti o los tambores y platillos que enfatizan el sonido de un auto defectuoso del hombre rico, varias ideas musicales siguen a los personajes y la acción. Este efecto es muy recurrido en el género cinematográfico de la comedia donde los momentos cómicos son casi musicalizados por efectos de sonido, pues la comedia incluso necesita música al igual que el drama.²¹⁹

Dentro de los documentos publicados en libros, artículos de revista, manuales de música, etc., relacionados con información acerca de la presencia y protagonismo de mujeres en la comedia europea y estadounidense (1896-1926) que compartieron conmigo las curadoras del *Cinema's First Nasty Women Project*, me pareció interesante la lectura del manual para pianistas y directores de los teatros cinematográficos titulado *Playing to pictures a guide for pianists and conductors of Motion Picture Theatres* publicado en 1914 por el pianista y director W. Tyacke George, en el cual dentro de sus apartados tiene una sección enfocada en la realización de los efectos sonoros con percusiones titulado "How to produce effects", donde menciona que no es fácil encontrar a un buen baterista que logre hacer buenos efectos. Desglosa y ejemplifica una lista de instrumentos musicales

²¹⁸ Lafave, K., *op. cit.*, p. 9

²¹⁹ *Idem.*

de percusión que pueden ser utilizados para diferentes recursos sonoros y expone en qué casos es mejor ocuparlos. Comparto la lista que sugiere en este manual:

Los timbales, pueden susurrar o rugir como un cañón. Se pueden usar para escenas de tormentas o marchas fúnebres, y también son muy efectivas para retratar los latidos incómodos del corazón en dramas y otras situaciones impresionantes. Se tocan con dos tipos de baquetas, unas con cabeza de algodón para toques ligeros y cabezas de madera o fieltro para efectos fuertes. Los tambores apagados son impresionantes en escenas tristes o funerarias.

La tarola o tambor pequeño, es muy útil en escenas de carácter militar o marcial. El balanceo de un vagón se puede imitar bien con un tambor pequeño.

El bombo, es un tambor grande, que tiene un tono grave el cual es utilizado para generar el sonido de disparos de cañones o truenos.

El pandero, es un tambor sin tono. Tiene un timbre peculiar generado por el percutir del parche y hace que los crócalos que están alrededor generen su sonido. Es útil y eficaz para tocar marchas, música de ballet y escenas fantásticas, escenas gitanas, bailes españoles e italianos.

Los platillos, generalmente son usados con bombo. Pueden producir un timbre metálico fuerte, gritado o una especie de balanceo como un oleaje golpeándolos con unas baquetas.

Los tom tom, producen un efecto que puede tocarse en escenas dramáticas especiales donde son altamente efectivos para generar ruido. También pueden ser utilizados eficazmente en escenas de asesinatos, coros salvajes y situaciones terribles en general. Cuando se golpea suavemente, da un tono misterioso y maligno, muy adecuado para escenas de fantasmas. Debe usarse con poca frecuencia y sólo en situaciones muy apropiadas. Puede representar escenas de tribus indias o para bailes de guerra. Pueden sustituirse cuando hay una falta de timbales.

Los platillos de acero, son claros, penetrantes y excelentes para escenas bacanal. También pueden usarse *los platillos griegos*, que son muy pequeños, afinados en si bemol y fa.

El triángulo, tiene un efecto muy elegante, especialmente en escenas gitanas. Es capaz de generar diversos timbres con su toque de matices.

El gong triangle da un tono alto y sostenido similar a un gong, es muy popular en la música de baile en Rusia.

El glockenspiel, es muy agradable en efectos delicados y ligeros usado en escenas de hadas o travesuras de los niños.

El xilófono de metal, puede ser reemplazado por el *glockenspiel*. Es comúnmente tocado junto con el teclado del piano.

Los gongs o campanas afinadas, son muy útiles para escenas religiosas o seculares.

Las grandes campanas, son excelentes para escenas religiosas o las de una pastoral.

Los cencerros, pueden ser utilizados para ilustrar la variedad de escenas de pastores en Suiza.

El xilófono de madera, emite sonidos de traqueteo y es bien adaptado para situaciones fantasmales y extrañas. También es bueno para polkas.

Las castañuelas, es un instrumento tradicional español, absolutamente inseparable de los boleros, fandangos, etc.

El látigo, son dos piezas planas de madera chocadas juntas para tocar escenas de equitación.

Los cascabeles, pueden ser utilizados para escenas de trineo sobre la nieve.

El trueno, se produce al agitar una gran hoja de metal. Los aplausos individuales se producen golpeándolo con una baqueta o un martillo.

El sonido del ferrocarril, para generar el sonido del movimiento del tren se produce al sujetar una hoja de hojalata a través del bombo para que la hojalata y el parche vibren al unísono.

El sonajero de cartón/ tambor de fricción, se utiliza para efectos cómicos o para imitar los suspiros y los silbidos del viento.

El nightingale's whistle, es un silbato de hojalata parcialmente lleno de agua para imitar los cantos de los pájaros.

El silbato de codorniz, es un silbato de madera u hojalata trabajado a mano. Encaja con la música de baile cómica.

El cricket whistle, es un silbato que se usa para imitar el sonido del ruiseñor y de codorniz.

El silbato de cucú, es un silbato que tiene dos notas de un intervalo de tercera menor. Se puede afinar en varias tonalidades y es excelente en escenas de bosques.

El silbato de ferrocarril, es utilizado para imitar los sonidos de locomotoras y barcos de vapor.

El silbato de conductor, es utilizado para imitar sonidos de ferrocarriles, policías y escenas de vigilantes.

El silbato de motor, responde a los dos silbidos anteriores.

El papageno whistle o pipa de siete tubos, conocida también como pipa de pastor o pipa de Pandean.

El fife, es similar a un flautín de banda militar usado en escenas con tambores para impartir más color y fuerza a las escenas de marcha y amenizar la monotonía de los tambores.

Las espuelas, es una máquina de acero que imita las espuelas en los bailes húngaros.

El sonajero y trompeta de juguete, son de diversos tamaños (pequeños a grandes) que sirven para imitar la descarga de mosquetería. El pequeño sonajero es bueno para piezas cómicas.

El cuerno del cuerpo de bomberos, el cuerno del poste y la trompeta del poste Hunting Horn y Alpine Horn, son diferentes tipos de cornetas y silbatos utilizados con diferentes propósitos.

Los yunques, se pueden tener en pares de diferentes tamaños y están sintonizados en tercios.

La máquina de viento, el sonido se puede obtener al frotar un cepillo de ropa ordinario a través de la cabeza de un tambor de caldera.

La lluvia, el sonido se puede producir con el movimiento de un bote cilíndrico que contiene guisantes o piedras que son agitados y girándolos lentamente.

El ruido de baile, producido al arrastrar los pies sobre una tabla cubierta de arena.

Los susurros de vestidos, producido al colocar un papel pesado sobre el bombo y frotar con un cepillo rígido.²²⁰

Todos los recursos mencionados anteriormente darán un panorama general al músico percusionista que musicalice cine mudo al desempeñar la improvisación en conjunto con un pianista a dueto o en ensamble musical.

Otro aspecto importante de mencionar es el uso del gesto en la interpretación musical en el cine mudo. Me interesa abordarlo desde dos perspectivas que considero significativas, por un lado, el gesto entendido como los movimientos que interpretamos de los personajes o la trama de las películas y por otro la gestualidad de comunicación entre los músicos.

²²⁰ Tyacke, George W, *Playing to pictures a guide for pianists and conductors of Motion Picture Theatres*, (Londres: The Kinematograph Weekly, 1914), pp. 33 – 36.

El cine mudo a pesar de carecer de diálogo hablado nunca estuvo privado del lenguaje, ya que el discurso cinematográfico se daba a través de las actuaciones de los actores y los intertítulos, que eran rótulos con texto escrito que aparecían entre los fotogramas del rollo de la película para dar información o complementar el significado de la imagen y/o escena. Además, por supuesto, del discurso musical que se generó con cada proyección fílmica.

Para la realización de este apartado, decidí agregar el uso del gesto como parte de los recursos interpretativos que propongo para la musicalización de cine mudo, al retomar esta idea de lo aprendido en los talleres razonados para esta práctica impartidos por el maestro Serralde. Me parece interesante destacar que el gesto, es un lenguaje corporal principalmente, que se caracteriza por tener dinamismo en su acto de comunicar un mensaje al ser efectuado, generalmente está relacionado con la práctica de las artes escénicas siendo un recurso importante para su ejecución y expresividad. El vínculo gestual puede conectar la relación de espacio-acción como un acto silencioso, aunque también puede hacerse notar al ser ejecutado con múltiples complementos que entre sí, logran acentuarse para mostrar su acción.²²¹

Por otro lado desde determinadas perspectivas, el concepto de lo que se le llama gesto musical ha resultado tener múltiples indagaciones vinculadas a los aspectos del movimiento no sólo corporal sino los vinculados a la interpretación musical, entendiéndose como un vehículo que pueda comunicar o traducir la acción ejecutada. Esta reflexión puede acercarnos a la forma de relacionar el vínculo de la gestualidad con el cine mudo.²²²

²²¹ Pizarro, Francisca, "El gesto dentro del contexto teatral como consolidador de espacios por Francisca Pizarro", *Casiopea: Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV*, (2020). Recuperado el 14/10/2021 de https://wiki.ead.pucv.cl/El_gesto_dentro_del_contexto_teatral_como_consolidador_de_espacios-Francisca_Pizarro

²²² Balderrabano, Sergio, Alejandro Gallo, y Paula Mesa, "El gesto musical", *Repositorio Institucional de la UNLP, SEDICI*, (abril/2010). Recuperado el 14/10/2021 de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39476>

Parte de los complementos que pueden acompañar la gestualidad, destaco el aspecto musical, el cual pude experimentar en los talleres ya mencionados. Me parece relevante que el uso del gesto puede enfatizar y ayudar a establecer las diversas situaciones que se quieren expresar, en este caso, con las imágenes en movimiento para que los intérpretes musicales puedan ejecutarlo como a simple vista se ve o lo que enriquezca las intenciones del acto.

Comparto que durante los talleres hicimos diversas actividades relacionadas con el gesto, ejemplo de ello, la realización de utilizar elementos de ritmo y armonía para interpretar el gesto de los actores que se presentaban en las películas que musicalizamos.

Por otro lado, también realizamos actividades que incluyeran la corporalidad entre los integrantes instrumentistas para improvisar diversos ejercicios musicales, ejemplo de ello, fue cuando cada integrante tocaba una idea musical y corporalmente tenía que dar la señal de pasar la improvisación a su compañero para que la música fuera continua sin perder la sucesión melódica y el pulso. Este tipo de actividades, nos sirvió para entender que los movimientos corporales ayudan a comunicar ideas con el propósito de interactuar entre los músicos y la imagen en movimiento mientras tocamos en la oscuridad al crear una función única de cine mudo.

Considero que la exploración del gesto permite dar continuidad a la ejecución musical que se genere con el discurso narrativo de las películas como parte de una correlación visual y sonora que pueda llevarse a cabo con el acompañamiento musical, de esta manera, el percusionista puede generar ideas al utilizar la gestualidad para apoyar su ejecución individual y en ensamble.

A continuación, presento una pequeña relación de lo que significa el gesto para la actuación de los actores que realizaron cine mudo y como este es un recurso para ayudar a interpretar la expresión de dichos gestos que son relevantes dentro de una musicalización de cine mudo.

En el artículo *Prima del divismo. La storiografia dell'attore nel cinema muto italiano: questioni, fonti e lineamenti per la ricerca*, publicado por Davide Gherardi, en el apartado "Técnica recitativa, l'effetto teatro", menciona que se ha llegado a cuestionar el nacimiento de la actuación del actor de cine mudo, lo que llevó a plantear varias conjeturas sobre los procesos técnicos en la actuación en el teatro y en los inicios del cine para los investigadores. Sin embargo, deja ver un punto de vista interesante que tiene que ver con el contenido de este apartado para su mejor entendimiento:

En los estudios de cine o teatro, incluso en los más recientes, nos encontramos con frecuencia con la idea de que hay un exceso de "teatralidad" que está presente en varios niveles del cine de los primeros tiempos: gestos, poses, expresiones mímicas, maquillaje y vestuario escénico, tendencia a la actuación plano, decorados y *atrezzo* "hablados", casi inmóviles. Según el histrionismo recitativo adecuado sería atribuible al recurso constante del actor a los "gestos" frenéticos redundante y la tendencia general a la sobreabundancia de una acción descompuesta, como consecuencia de la falta de formación de actores para el objetivo y la insuficiencia de los cineastas en comparación con los componentes técnicos básicos del cine. Estamos, por tanto, en construir una ideología evolutiva que quiere que el cine se "emancipe" del teatro primero con el movimiento de la cámara, luego con el montaje. Mediante la selección de fuentes y métodos de investigación adecuados (comparaciones entre fotos de puesta en escena teatral y películas, críticas y escritos conmemorativos, indicaciones del guionista sobre las partes dialogadas para el actor). Quedaría por definir y reubicar el mencionado exceso de teatralidad, ya que toda frase que implica una forma de "teatralidad cinematográfica" en comparación con el actor, parece ambiguamente mejoradora o peyorativa dependiendo del período cronológico al que se acerque. (..) Si hablamos del actor mudo, parece plausible extender una especie de "código histriónico" en todas las subarticulaciones posibles de

la actuación: pose, movimiento coreográfico, mímica, dinámica gestual y expresiva.²²³

De esta manera en el trabajo actoral que se desempeñó en la época del cine mudo, la expresividad gestual de los actores llegó a ser un elemento de la construcción de “un discurso, en el cual un plano o un gesto era el equivalente de una palabra o de un sintagma. Plano o gesto que decía: “Esta es la casa» o «Pedro abre la puerta”.²²⁴ Entendamos por ello que el gesto se refiere a las nociones que expresan o enfatizan sentimientos, ideas, emociones o intenciones dentro de un argumento.

De esta manera, el músico que acompaña cine mudo tiene que ser capaz de captar las disposiciones gestuales de los actores que están en la película, ya que esto puede ser de ayuda para la interpretación musical que ofrezca como elemento narrativo con la música, ya sea que enfatice emociones o sea parte de los sonidos que puedan llegar a provocar alguna reacción en el espectador como la risa, el miedo, tristeza, etc.

Por otro lado, la gestualidad de comunicación entre los músicos que tocan en vivo para la proyección de una película muda, es un elemento que me parece importante destacar ya que el acto del gesto permitirá tener una referencia y guía de hacia dónde la música tiene que seguir o parar cuando la interpretación se desarrolla a través de la improvisación colectiva.

Dentro de los talleres que cursé con el maestro Serralde, el término “gesto” se volvió esencial en la práctica de la improvisación para cine mudo, pues es un elemento que tanto está presente en la actuación de los actores como en el lenguaje corporal de la comunicación con los músicos en las presentaciones en

²²³ Gherardi, Davide, “Prima del divismo. La storiografia dell’attore nel cinema muto italiano: questioni, fonti e lineamenti per la ricerca”, *Academia*, (¿?). Recuperado el 26/06/2021 de https://www.academia.edu/9626499/Prima_del_divismo._La_storiografia_dell_attore_nel_cinema_muto_italiano_questioni_fonti_e_lineamenti_per_la_ricerca , p. 5.

²²⁴ Chion, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, (Barcelona: Paidós, 1993), p. 131.

vivo del acompañamiento fílmico. En los talleres realizamos varias dinámicas para entender y poner en práctica este ejercicio de comunicación dentro de la improvisación musical, ya sea para comunicar quienes tenían que realizar un solo, quienes acompañaban, una entrada en conjunto, expresiones de dinámicas, etc.

En el artículo *Gesture – Music* de Claude Cadoz y Marcelo M. Wanderley publicado en el 2000,²²⁵ se mencionan diversas definiciones desarrolladas entorno al término de gesto desde varias perspectivas en la que se destaca la parte musical, es por ello que me pareció interesante abordarlo y destacar algunos puntos de vista mencionados en el texto en este apartado para orientar el uso de este término en la colaboración grupal en las musicalizaciones para cine mudo.

El gesto musical corresponde a dos puntos de vista de la interpretación como son: Los elementos de características observables entre el nivel de análisis de señal elemental y el nivel análisis de la intención musical.²²⁶

De lo expuesto anteriormente, se pueden hacer dos comentarios:

En la primera categoría se hace referencia a las características de expresión gestual que será basada en el movimiento físico de la interpretación musical y/o el performance.

En la segunda categoría, se refiere al movimiento inducido al significado de la acción o idea a interpretar, siendo esta una referencia útil o no para nuestra percepción auditiva.

Basado en un estudio de la técnica pianística del músico Glenn Gould que realizó Claude Delalande analiza que la noción del gesto puede llegarse a dividir en 3 niveles:

²²⁵ Cadoz, Claude y Marcelo Mortensen Wanderley, "Gesture – Music", *HAL archives-ouvertes.fr*, en Trends in Gestural Control of Music, editado por Ircam-Centre Pompidou Marcelo Wanderley et Marc Battier, (2000). Recuperado el 26/06/2021 de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01105543>

²²⁶ Cadoz, C. y Marcelo Mortensen W., *op. cit.*, p. 73.

- ❖ Gesto efectivo: Gesto necesario para producir de manera mecánica el sonido (golpe, movimiento o presión con algún objeto).
- ❖ Gestos de acompañamiento: movimientos corporales asociados a gestos efectivos (mímica, respiración al ejecutar un instrumento). El autor sugiere que los gestos de acompañamiento no deben analizarse estrictamente desde el punto de vista del control motor, sino desde la función relacionada con la imaginación como con la producción efectiva del sonido.
- ❖ Gesto figurativo: Es el gesto que es percibido por el público, pero sin una correspondencia clara con un movimiento físico, sino más bien con un movimiento auditivo melódico. Los dos primeros niveles propuestos corresponden a acciones físicas del instrumentista, mientras que el tercero es completamente simbólico.²²⁷

Cadoz menciona que el gesto refiere una función de acción visual para comunicar de manera que emite o recibe cierta información efectuada del sentido que le dé el intérprete.²²⁸ De esta manera podemos entender que dentro de los acompañamientos musicales en vivo, el músico de cine mudo tiene que ser sensible y ser capaz de entender y realizar conexiones gestuales evocando significados sonoros para la interpretación musical con un ensamble, ya que esto permitirá tener una mejor comunicación del discurso musical que se quiere dar dentro de la improvisación al generar un lenguaje propio que tenga sentido para los músicos que tocan con la misma película.

²²⁷ *Ibidem*, p. 77.

²²⁸ *Ibidem*, p. 80.

3.2 Entrevista a percusionistas contemporáneos que realizan la práctica de musicalizar cine mudo

El siguiente apartado estará enfocado en las entrevistas que realicé a dos percusionistas profesionales de los cuales me ha interesado y he aprendido acerca de su trabajo en la musicalización de cine mudo.

Los entrevistados fueron el baterista y percusionista alemán Frank Bockius y el percusionista mexicano Roberto Zerquera. Aunque esta no es su actividad principal ambos han tenido una importante trayectoria dentro de esta especialización. Me parece importante destacar sus ideas y procesos creativos acerca de cómo ellos trabajan al musicalizar una película muda en ensamble y su perfil como músicos e improvisadores dentro de este gremio musical.

Ambas entrevistas fueron generadas a partir de una serie de 9 preguntas que desarrollé basadas en la investigación presentada en esta tesis con el fin de exponer las dinámicas de trabajo, el uso de su *set* de percusión y las experiencias que han tenido a lo largo de su carrera al realizar el ejercicio de la improvisación para cine mudo.

Al analizar la información obtenida de estas entrevistas, me percaté que su versatilidad musical les ha permitido tener diversas perspectivas en esta práctica y que coinciden entre ellos aun siendo de diferentes gremios musicales.

Por un lado, el percusionista Frank Bockius se ha especializado en la ejecución de batería en el género de jazz trabajando con diversos grupos musicales y por otro lado el percusionista Roberto Zerquera, siempre ha tenido una especialización y enfoque orquestal. La perspectiva de especialización de ambos me interesó para entrevistarlos, además de conocer su trabajo musical, su trayectoria dentro del ejercicio de la musicalización para cine mudo y sus puntos de vista a partir de su nacionalidad.

Considero que ambos aportan una importante perspectiva y visión para el ejercicio contemporáneo de la improvisación con percusiones en el cine mudo al compartir

desde su experiencia las estrategias de trabajo que realizan en ensamble, el uso de los instrumentos de percusión en el acompañamiento, la sonorización y los efectos sonoros.

Me parece importante resaltar que, aunque ambos comentan que no es su actividad principal dentro de su hacer musical, es importante reconocer que ambos percusionistas son parte de la escena actual en esta práctica de la musicalización para cine mudo y que son referentes por la trayectoria y labor musical que han desempeñado a lo largo de su carrera profesional. Su trabajo les ha permitido acrecentar habilidades para la propuesta musical hacia los diversos filmes que les ha tocado musicalizar. Además de que su desarrollo integral permite mostrar otro campo laboral para los músicos percusionistas ya que son ejemplo y referentes de percusionistas que actualmente siguen activos en este ejercicio a nivel nacional e internacional y que recurrentemente son llamados para tocar en festivales o presentaciones especiales de cine mudo.

Considero que la realización de estas entrevistas también permite observar a través de las experiencias de los percusionistas, la amplia creatividad que se genera para trabajar con los ensambles que musicalizan cine mudo desde la perspectiva sonora y técnica. Además de generar un perfil para los instrumentistas y en específico a los percusionistas, que desean incursionar en la musicalización con la improvisación, tomándolos como referentes dentro de la investigación y la práctica relacionada con el cine mudo.

Estas entrevistas me permitieron rescatar y conformar información valiosa para el entendimiento de la práctica que el percusionista realiza en la escena contemporánea con el cine mudo para poder referenciar en posteriores investigaciones el trabajo de los maestros percusionistas que comparten su visión y concepción técnica e instrumental para el acompañamiento musical.

Cabe destacar, que la actuación de la percusión en las musicalizaciones contemporáneas, es vigente, lo que nos permite encontrar otros ensambles internacionales que recurrentemente son escuchados con percusiones dentro de

su agrupación. Esta observación me hace reflexionar acerca de la aportación que los instrumentos de percusión pueden ofrecer a las musicalizaciones en vivo y que se tienen diversas oportunidades de experimentar diferentes sonoridades, interpretación de estilos musicales y uso de técnicas para seguir encontrando recursos musicales que fomenten una nueva interpretación para cada filme.

Agradezco mucho a ambos por toda la información que aportaron para enriquecer esta tesis académica, por sus consejos y tiempo para la realización de estas entrevistas.

La transcripción de las entrevistas que realicé pueden consultarse en la parte de Anexo 1 y Anexo 2 de la presente tesis.

3.3 La práctica de la improvisación musical con percusiones en el cine mudo

Este capítulo ha sido escrito en primer lugar para contribuir y orientar a los percusionistas que estén interesados en incursionar en la musicalización de cine mudo con ensamble, acercándolos al conocimiento histórico de la tradición musical que se generó desde un inicio con la musicalización del cine de los primeros tiempos y la incursión relevante que la percusión tuvo en ella tanto en ensamble como en orquesta. Además de considerar la técnica y el desarrollo tecnológico que se desempeñó tanto en la ejecución como en la adaptación de lo que hoy conocemos como batería, por poner un ejemplo.

A lo largo de mi experiencia en la interpretación e improvisación para cine mudo, me di cuenta que los músicos tenemos que desarrollar diferentes habilidades durante el proceso de musicalizar diversas películas y materiales de archivo, pues siempre traerá nuevos retos y acercamientos históricos diferentes a los cuales tendremos que estar abiertos para la realización de una investigación que sea favorable a nuestro hacer como investigadores y músicos.

Me gustaría mencionar aspectos importantes que considero ayudan a complementar la investigación de esta tesis a partir de dos experiencias que han enriquecido mi trabajo como percusionista en la musicalización de cine mudo. Primero abordaré más a fondo mi experiencia como estudiante de la *masterclass* de música en el Festival de Pordenone *Le Giornate del Cinema Muto* y en segundo lugar mi participación como compositora e intérprete en el proyecto *Cinema's First Nasty Women Project*.

Durante mi estancia en el Festival de Pordenone, Italia en octubre de 2019, tuve la oportunidad de tomar clases con 10 pianistas y 1 percusionista, todos ellos profesionales dedicados a la musicalización de cine mudo. Las clases fueron diversas, entretenidas y llenas de aprendizajes para adquirir herramientas que nos fueran útiles para poder acompañar los filmes en ensamble y de manera individual. A continuación, compartiré algunas de las ideas, consejos y

sugerencias que nos aportaron para nuestra formación y que son ejemplo de testimonios que han formado la especialización como músicos de cine mudo. Estos ejemplos serán categorizados según el contexto del cual se dijo y enseñó. Menciono también que son ideas que me han ayudado en mi formación como músico de cine y sin los cuales no habría podido concretar esta investigación. Agradezco a los maestros pianistas: Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Mauro Colombis, José María Serralde, Maud Nelissen y Daan van den Hurk:

Lectura de la imagen: narrativa de la trama o descripción de personajes, ambiente, etc. de una película muda:

- ❖ Es importante siempre leer el título de la película, ya que este puede ser un buen aliado para darnos información acerca de lo que va a tratar la película o interpretar cuál será la trama.
- ❖ El crear un tema o *leit motiv* de la película o de algún personaje/situación, puede ser un buen elemento para ayudarnos con la interpretación musical de la película.
- ❖ Los músicos de cine mudo, deben pensar siempre en los espacios (abierto o cerrado) en los cuales se está llevando la trama de la escena. Pensar en el espacio ambiental o en los acercamientos de planos de la cámara.
- ❖ Dentro de la musicalización en el género de la comedia, se debe enfatizar y hacer más graciosos los gestos y acciones evidentes de lo que hacen los personajes, pues eso causa un mejor efecto al producir la risa en el público.
- ❖ El músico de cine tiene que tener la capacidad de aprenderse muy bien la película, así como si fuera una partitura musical, pues esta es su referencia más fiel para saber de qué trata y darle continuidad. En el caso de la comedia, es importante saber con precisión en donde irán ejecutados los “golpes” sonoros que se van a tocar como efectos para así nunca matar el chiste.
- ❖ Es muy importante tomar en cuenta el uso del silencio, como elemento narrativo musical, ya que este puede causar un efecto significativo en varios

contextos narrativos como el drama, terror, tristeza, ausencia, incertidumbre, etc.

- ❖ Como músico de cine, se debe tener en cuenta que todo el tiempo de la musicalización se debe tener energía y sensibilidad dramática, de esa forma se logra una gran musicalización para lograr que el público perciba el espectáculo como un mismo evento: imagen y música.
- ❖ Una buena práctica de improvisación musical es cuando alguna persona relata algún suceso de alguna escena o cuento literario mientras el músico toca lo que puede interpretar de la historia contada.
- ❖ Como músico de cine, siempre se debe de hacer una buena lectura de la película (contexto narrativo).
- ❖ El músico de cine siempre debe de pensar en todas las posibilidades que puede tener en el desarrollo de la trama en caso de no haber visto previamente la película y tener que musicalizarla en el momento. Debe de estar alerta a reaccionar a alguna de esas posibilidades.
- ❖ Es muy importante siempre hacer un análisis cinematográfico específico para tener una mejor interpretación musical.
- ❖ Se debe tomar en cuenta contextualizar los tipos de narrativas que pueden existir en un filme, ejemplo: La noche ¿qué representa?, ¿cuántos tipos de noches existen en un contexto narrativo/poético/metafórico?, ¿qué significa? (puede ser un *leit motiv*).
- ❖ Basado en toda la gama de posibilidades descriptivas, históricas, cinematográficas y metafóricas, el músico de cine debe de construir una idea óptima que acompañe el filme dentro de su interpretación musical.
- ❖ Los sonidos pueden representar: personajes, situaciones, eventos, emociones, etc.
- ❖ Tener una apertura para compartir e interactuar con las ideas musicales que tenga el ensamble. Tener “un ojo y oído” abierto a todo lo que está pasando en la musicalización.

Entorno musical:

- ❖ En el momento en que debas tocar dentro de la improvisación de cine mudo, es muy importante no titubear con la propuesta musical que vas a ejecutar. Cualquier “error” debe justificarse como una idea que antecederá un cambio rápido para la solución del problema musical encaminándolo a la elección acertada congruente con la imagen. No existen los “errores”, solamente si la música no acompaña adecuadamente la película.
- ❖ Es muy importante hacer la práctica de musicalización de alguna escena fílmica con las obras del repertorio académico que tengas o estés tocando, ya que esto te permitirá hacer una selección apropiada dependiendo de la asociación que se genere con la imagen.
- ❖ La confianza de la energía musical del percusionista siempre ayudará al pianista a asentar la trama de una escena.
- ❖ Siempre hay que dar continuidad musical a su acompañamiento con la película.
- ❖ Constantemente el músico debe de proponer ideas musicales al momento de improvisar en vivo y hacer énfasis o ser sutiles siempre y cuando estos se requieran.
- ❖ El percusionista debe de acompañar al pianista cuando proponga algo musicalmente, debe de tener una reacción y flexibilidad para lograr un buen ensamble entre ambas partes.
- ❖ La relajación previa a los conciertos ayuda para despejar la mente, tener una relajación muscular y un mejor ejercicio de respiración.

Ritmo:

- ❖ Un punto importante que debemos de recordar al musicalizar comedia es que generalmente son escenas que van de manera muy rápida y están en constante movimiento varios elementos, es por eso que musicalmente debemos de ser muy sensibles y flexibles a percibir esto, por lo que la música no debe apresurarse en todo momento. Además de que puede darle otro sentido con el cambio de tonalidad o ritmo a la escena sin dejar que el chiste o humor se pierda.

- ❖ La música es un elemento muy importante también en cuanto a la cuestión rítmica del filme, es decir, la música puede apresurar, alentar o acompañar el ritmo de una secuencia de la película, considerando que también puede ser un elemento de manipulación narrativa.
- ❖ Cuando se toca una marcha militar o fúnebre, es necesario tener la energía de conducir el andar musical con la imagen. Se debe ser muy preciso y enérgico sin necesidad de usar dinámicas fuertes.

Timbre:

- ❖ El sonido del triángulo dentro de la percusión siempre es de gran ayuda para resaltar algo o ser muy sutil en su acompañamiento, gracias a su sonido brillante. Usarlo mesuradamente.

Dentro de las *masterclass* de música, el percusionista Frank Bockius se concentró en trabajar conmigo aspectos técnicos e interpretativos para la musicalización de cine mudo. A continuación, comparto las recomendaciones que me hizo durante mi estancia en el festival:

Lectura de la imagen: narrativa de la trama o descripción de personajes, ambiente, etc. de una película muda:

- ❖ Uno como percusionista, debe de enfrentarse a musicalizar una escena de manera individual para entender el papel que la percusión puede desarrollar dentro del acompañamiento musical.
- ❖ Si uno no conoce la película que se va a musicalizar en primera instancia, es mejor no hacer ningún *slapstick*²²⁹ porque “si el efecto que haces llega tarde es porque llegó tarde”.

²²⁹ Slapstick: Es un género de comedia del cine mudo, que se llamaba así en un inicio. Su nombre se debe a los palos de madera que los payasos hacían chocar en los circos para indicarle a la gente que debía aplaudir. La característica principal de este género es la exageración de la comedia física.

- ❖ Es importante escuchar la música que surge en el momento y ver las necesidades que te está exigiendo la narrativa de la película.
- ❖ El título de una película siempre te dará información acerca de ella, si no sabes el contexto de la película o entiendes el idioma en qué se encuentre, uno como músico de cine necesita tocar un sonido inicial para empezar a desarrollar una idea musical, esto permitirá pensar en tu siguiente movimiento para tocar.

Entorno musical:

- ❖ Se debe de proponer siempre ideas musicales para generar melodías con teclados, ritmos con percusión o batería y efectos sonoros con accesorios de percusión o juguetes (silbatos, utensilios de cocina, por mencionar algunos), etc.
- ❖ Como percusionistas, debemos de tener un buen control dinámico con lo que tocamos ya que dependerá mucho de los elementos instrumentales del ensamble.
- ❖ Cuando tocas en un ensamble debe de haber mucha comunicación visual para tomar decisiones musicales porque a veces como percusionista tiene que acompañar y/o liderar la situación en cuestión de segundos para ponerse de acuerdo.
- ❖ Como percusionista, debes de prevenir todos tus movimientos y cambios de baquetas.

Ritmo:

- ❖ Cuando uno tiene que tocar una marcha “tenebrosa” el uso del roll en el tambor ayudará a enfatizar (dar acentos) el dramatismo de la situación de la escena.

Timbre:

- ❖ Se recomienda hacer una exploración musical y tímbrica de todo el *set* de percusión para desarrollar todos los recursos posibles con los cuales se va a musicalizar.
- ❖ El percusionista tiene que explorar los recursos tímbricos de sus instrumentos de manera que le permitan generar atmósferas/ambientación y/o sonidos de objetos o fenómenos (ejemplo: sonido de una tormenta). Ya que este ejercicio permitirá proyectar la energía que la música tiene que acompañar con la imagen para ayudar en primera instancia al pianista o compañeros de ensamble a generar esa atmósfera, para crear confianza entre el conjunto instrumental y construir también una óptima percepción para el público, además de que esto ayudará a enriquecer musicalmente el acompañamiento.
- ❖ Es muy importante que dentro de la exploración sonora de los instrumentos se hagan uso de sonoridades aleatorias no rítmicas. Para esto es importante el recurso de las baquetas que se van a requerir: utilizar la parte trasera de las escobillas, aflojar la goma de los platillos suspendidos para dejar salir más sonoridad. Es preferible usar en su mayoría baquetas de tambor que de timbal.
- ❖ Como percusionistas debemos hacer cambios constantes en las sonoridades para enriquecer más el acompañamiento musical.
- ❖ El uso del triángulo debe ser muy cuidadoso y preciso, esto por la cuestión de armónicos (dependerá del material, modelo y tamaño) que genera al ser tocado y este llegue a chocar con las armonías del piano.

Efectos Sonoros:

- ❖ Las percusiones, no siempre tienen que mantener un *beat* dentro de una musicalización, sino también debe reforzar los efectos de sonido específicos de una acción conocidos también como *mickey mousing*.

En cuanto a mi participación como compositora e intérprete para el *Cinema´s First Nasty Women Project* realizado a principio de 2021, quiero mencionar que esta

colaboración se logró gracias a la invitación de las curadoras del proyecto: Maggie Hennefeld, Elif Rongen-Kaynakçi y Laura Horak, quienes nos comisionaron al ensamble Sonus Lux Cinema, integrado por mujeres músicos mexicanas al que pertenezco y con el cual he participado en el Festival Internacional de Cine Silente México en las ediciones de 2019 y 2020, para realizar la composición de la música de 5 cortometrajes, medimetrajes mudos y participar en dicho proyecto internacional.

El proyecto consiste en la realización de un DVD / *blu-ray* de 4 discos que presenta películas mudas pocas veces vistas sobre protestas feministas, destrucción anárquica de bufonadas y juegos de género sugerentes. La colección incluye 98 películas mudas europeas y americanas, producidas entre 1896 y 1926, obtenidas de 10 archivos cinematográficos internacionales. En ellas se destacan comediantes *slapstick* de mujeres que protagonizaron en la pantalla muda. Las mujeres incluidas son de hecho muy "desagradables": organizan huelgas laborales, hornean (y arman) postres no comestibles, salen disparadas de la chimenea, electrocutan a la fuerza policial y asumen una variedad de identidades que desmantelan alegremente las normas tradicionales de género y el decoro sexual. Las películas abarcan una variedad de géneros que incluyen la comedia, la farsa refinada, la película de trucos, el drama occidental y el thriller de aventuras.²³⁰

Mi proceso creativo para este trabajo me permitió acercarme a escuchar e investigar la música de los años de las respectivas películas, así como los géneros cinematográficos que representaban. El proceso comenzó con la búsqueda de algunas partituras para analizar la forma y estructura de la música, de esta manera empecé a improvisar algunas melodías que me parecieran apropiadas con la imagen de las películas.

²³⁰ Gaines, Jane, "Cinema's First Nasty Women – Women Film Pioneers Project", Women Film Pioneers Project, (¿?). Recuperado el 29/06/2021 de <https://wfpp.columbia.edu/cinemas-first-nastywomen/>

El desarrollo de la composición se llevó a cabo durante dos meses para la dotación de piano, violín y percusión. La composición musical en todo momento fue pensada en el equilibrio de protagonismo y acompañamiento entre los instrumentos, la base armónica, melodías que ayudaran a describir la situación de la trama o al personaje, el timbre de las percusiones tanto en teclados como en la batería y los accesorios que me ayudaron a recrear los efectos de sonidos para reforzar la comedia.

El reto consistió en realizar la grabación a distancia de las respectivas partes musicales, ya que las integrantes del ensamble nos encontramos en diferentes estados de la república mexicana, para poder llevar el proyecto a la fase de post-producción al editar y masterizar el trabajo final de la música para estas películas.

Dentro de mi proceso creativo como compositora para películas mudas, mi metodología comienza al ver la película con la que voy a trabajar, a partir de ello me dedico a investigar acerca de toda la información que encuentre referente a esa película (director, año, historia de la trama, etc.). Posteriormente me enfoco en buscar datos referentes tanto al contexto histórico de época como musical, es decir, qué músicas sonaban en esos años del filme, si hace referencias a bailes, o si proyecta en la pantalla algún grupo instrumental que me pueda dar pistas para un mejor entendimiento de la película.

Al tener la mayor información obtenida para la composición, me dedico a buscar partituras con las cuales realizo un análisis musical en cuanto a la forma y estructuras de las piezas, sus cambios tonales y la instrumentación con las cuales fueron creadas, a partir de ello empiezo a desarrollar un panorama amplio a lo que me enfrentaré con la composición en “estilo”.

Para los proyectos en los que he participado como compositora, me enfoqué en la instrumentación de trío por lo que depende mucho como empiezo a crear una obra, a veces, esto es posible porque pienso primero en la melodía o en otras ocasiones realizo un planteamiento armónico para estructurar el desarrollo de la pieza. Mi creación comienza al tocar con algún teclado de percusión, algunas

ideas musicales que se concretan al tocarlas con la película. Posteriormente, decido la instrumentación que llevará cada escena o la película en general, en algunas ocasiones suelo tocar e improvisar la armonía con un piano, aunque generalmente mi acercamiento es con las percusiones. Desarrollo ideas que puedan ser funcionales con el ritmo y los efectos de sonido, pero casi siempre las estructuro con una forma fija al final con toda la base armónica y melódica compuesta para la película.

Este proceso es muy similar para cuando musicalizo e improviso para una película muda que será interpretada en vivo. Quizá lo que cambia es que ensayamos mediante algunos acuerdos con mi ensamble para identificar momentos específicos del filme, realizando un planteamiento general de la película, estructuras, tonalidad y ritmos que nos permitan entrar en sincronía con lo que tocaremos en conjunto, aunque en realidad todo partirá de la improvisación que se realice en el momento. Las indicaciones acordadas generalmente se escriben en una “partitura guía”, que nos permite saber en qué parte de la película se tocará la música o partes definidas planteadas en los ensayos.

En cuando al *set* de percusiones que uso, suele variar dependiendo la película que se musicalizará. Los instrumentos que son más recurrentes para mí son una batería completa con sus tambores, platillos, un cencerro y *temple block*, además de poner una mesa junto a mi *set* con un *glockenspiel*, pandero, triángulo, maracas, silbatos y diferentes tipos de baquetas como son: escobillas, baquetas de timbal, baquetas de tambor, baquetas para teclados y batidores de diversos materiales. Considero que son los instrumentos más recurrentes que puedo recomendar a los percusionistas para musicalizar cine mudo.

Todo este proceso generó en mí la curiosidad de poder desarrollar esta investigación para precisar información desde varias miradas, perspectivas e investigaciones que actualmente son accesibles para su consulta. Desde mi punto de vista, la especialización del ejercicio de musicalizar cine mudo, genera la creación de nuevos perfiles profesionales de investigación, composición,

interpretación, improvisación y dirección musical los cuales permiten acercamientos más interesantes y creativos para la realización de música para cine.

Quiero mencionar que dentro de la realización de esta investigación me encontré con dos publicaciones que engloban el trabajo contemporáneo de la musicalización de cine mudo con percusiones, las cuales quiero destacar pues me parece importante escribir las dimensiones que este ejercicio de musicalización puede generar en los espacios académicos y encuentros internacionales de percusionistas reconocidos a nivel mundial.

Primero mencionaré el trabajo académico de la tesis doctoral titulada *Original chamber percussion works for silent or silenced film in live performance* escrita en 2016 por el percusionista James William Doyle III egresado de la Universidad de Nevada, Las Vegas en Estados Unidos,²³¹ en el cual su trabajo consistió en proporcionar un breve contexto histórico de la historia del cine y el acompañamiento musical para las primeras películas y posteriormente aborda el contexto y análisis de 4 obras musicales para conjunto de cámara de percusiones, siendo partituras originales que pretenden tocarse de manera sincronizada y de forma exacta a la película elegida para dichas partituras. Las obras que son descritas en esta tesis doctoral son:

- ❖ *The Invisible men* (1996) del compositor australiano Nigel Westlake, una obra para cuarteto de percusiones.²³²
- ❖ *The Mermaid* (2010) del compositor estadounidense Gene Koshinski, una obra para dueto de percusión.²³³

²³¹ Doyle III, J., *op. cit.*, *passim*.

²³² Westlake, Nigel, "Nigel Westlake - Invisible men- (1996)", *NIU percussion ensemble, Northern Illinois University School of Music*, (24/10/2015). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=mGVlgCjp54k>

²³³ Koshinski, Gene, "Quey percussion duo performs: "The Mermaid", *Quey percussion duo*, (2010). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=8e1uaQxlGms>

- ❖ *Escape: sextet for triangles* (2014), del compositor Andrew Worden, una obra para seis percusionistas.²³⁴
- ❖ *Science fiction* (2008), del compositor estadounidense Rick Dior, obra para 12 percusionistas y medios electrónicos.²³⁵

Este trabajo me parece muy interesante ya que es una tesis que aborda piezas contemporáneas para ensamble de percusión que trabajan con filmes mudos, al tomar en cuenta la perspectiva de la interpretación de una partitura original y la dirección de un ensamble, además de contener un amplio análisis de las obras como en su contexto e instrumentación.

Estas 4 obras son diferentes entre sí con propuestas musicales llamativas tanto visual como sonoramente en cuanto a la instrumentación con percusiones. Es interesante cómo en estas musicalizaciones para ensamble de percusiones se aprecia la esencia del acompañamiento musical en cuanto a ritmo, melodía, armonía y efectos sonoros que generan un discurso con la película o fragmentos de películas mudas.

La segunda publicación la encontré como primera fuente en la tesis doctoral mencionada. Doyle III, comenta que algunas musicalizaciones que escuchó durante su carrera profesional y en el proceso de la investigación de dicho texto, fue la musicalización del ensamble de percusiones Nexus.

Nexus, de origen canadiense formado en 1971, ha sido uno de los ensambles de percusiones que ha destacado dentro de la escena musical contemporánea por la innovación, la diversidad de programas, los estrenos y encargos que han sido comisionados, sus colaboraciones con otros músicos, el resurgimiento que hicieron de la música para xilófono en estilo ragtime de los años veinte y sus

²³⁴ Worden, Drew, "Escape: sextet for triangles by Drew Worden", *The Eastman percussion ensemble*, (16/10/2014). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=1wwrxAsNPjU>

²³⁵ Dior, Rick, "Science fiction by Rick Dior", *Wells Cathedral School Music*, (27/01/2008). Recuperado el 28/06/2021 de Wells Cathedral School Music, *Science Fiction by Rick Dior*, (27/01/2008). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=3tdPEFhezQ4>

influyentes ideas de improvisación, además de su compromiso con la educación musical y una producción constante de grabaciones y nuevas composiciones que han caracterizado el papel de la percusión en el siglo XX y XXI.²³⁶

En el año de 1992, Nexus realizó una serie de conciertos titulados *Rags To Riches* presentados en el PASIC (Percussive Arts Society International Convention), en la cual el cierre de su presentación concluyó con la musicalización de la película muda *Teddy at the Throttle* (1916) del director Mack Sennett bajo la dirección y arreglo musical de William Cahn, integrante de Nexus.²³⁷

También es importante mencionar que realizaron más musicalizaciones presentadas en vivo de otras películas mudas como lo fueron *A page of Madness* (1946), una película japonesa dirigida por Teinosuke Kinugasa presentada en el George Eastman House en Rochester, New York;²³⁸ y las interpretadas con la música original de las películas con arreglos musicales de William Cahn como: *El mago del Nilo* (1896) de Victor Herbert, *Dainty Dames* (1915) de Charlotte Blake, *Cupid's Garden* (1901) de Max C. Eugene, *Zephyr* (1916) de George J Trinkhaus y *Photoplay* música de cine genérica (c. 1915) compuesta por Ernst Luz.²³⁹

En el primer capítulo de la tesis del percusionista Doyle III, menciona los acercamientos que el ensamble Nexus desarrolló para la musicalización de cine mudo, que al no ser un ensamble especializado en este campo, si logró desarrollar un espectáculo que contemplara la composición, improvisación, interpretación y la dirección dentro del mismo ensamble con las imágenes mudas al presentar este proceso para diversos filmes:

²³⁶ Nexus, "About", *Nexus*, (¿?). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/about/>

²³⁷ Feltmate, Peggy, "NEXUS at fifty: part 13: 1991-92", *Nexus*, (11/06/2021). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/2021/06/nexus-at-fifty-part-13-1991-92/?fbclid=IwAR1aVIBSQ6qtZQJDAgmupGAZsP3KCKPEhFEMvSGdXWmTMFb6UZVc9TclDg8>

²³⁸ Nexus, "NEXUS opens 31st season with New film score", *Nexus*, (29/09/2001). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/2001/09/nexus-opens-31st-season-with-new-film-score/>

²³⁹ Nexus, "Silent film accompaniments", *Nexus*, (20/10/2003). Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/2003/10/silent-film-accompaniments/>

La contribución de Nexus a la percusión y al cine es significativa. Su banda sonora original, *The man who skied down Everest* (1970), y sus obras patentadas para cine mudo y percusión, *Teddy at the Throttle* y *A page of madness* también se consideraron para esta tesis. (..) La colaboración entre Nexus y los miembros del Steve Reich ensemble, y el cineasta canadiense Atom Egoyan resultó en la creación de una obra titulada *Nexus / Bolex 85-9*, que combina la película de Egoyan con una interpretación de la pieza *Sextet* de Reich. (..) En el proceso de investigación de piezas para percusión y cine mudo, encontré numerosos ejemplos de colaboraciones de artistas con instrumentistas de percusión y no percusión que interpretan con cine mudo, escenarios improvisados en los que percusionistas y otros instrumentistas improvisan con una película muda u otros ejemplos de percusionistas que adaptan obras preexistentes en una película muda.²⁴⁰

Con los ejemplos mencionados, pienso que los instrumentos de percusión dan una amplia versatilidad en la musicalización para cine mudo, pues han desarrollado varios panoramas dentro de la interpretación y la exploración tímbrica, además del desarrollo técnico que se ha revisado en torno al siglo XX. Podemos pensar que el percusionista es un músico con amplias posibilidades creativas que le permiten desempeñar un papel notable y destacable dentro de las musicalizaciones para cine mudo.

Finalmente, los aspectos aquí expuestos se conforman diferentes líneas de investigación que me inspiraron a dejarlos por escrito en esta tesis, invitando a las siguientes generaciones a enriquecer esta propuesta metodológica y que sea un referente de la riqueza musical que un percusionista puede aportar dentro del trabajo de la musicalización para cine mudo.

²⁴⁰ Doyle III, J., *op.cit.*, pp. 4 y 5.

CONCLUSIONES

Esta investigación fue realizada con el fin de abordar el ejercicio de la musicalización para cine mudo con percusiones desde una perspectiva contemporánea a partir de la formación que he ido desarrollado a lo largo de 3 años en esta especialización.

Los acercamientos que tuve fuera de mi formación académica, relacionados con los conocimientos de archivo fílmico, historia de la música para cine y los talleres de improvisación musical para cine mudo, me ayudaron a comprender todo el panorama que se puede encontrar dentro de esta especialización. Principalmente, los talleres impartidos por el maestro José María Serralde y las clases magistrales de música del Festival de Cine Mudo *Le Giornate del Cinema Muto*, fueron un pilar dentro de la orientación y estudio para mi formación musical y para la realización de esta tesis.

La presente investigación ha sido el resultado de una serie de acontecimientos que me llevó a escribir y desarrollar las bases que conducen hacia una propuesta metodológica desde una perspectiva enfocada en la documentación histórica y el análisis musical, que se estructura y perfila a través de la revisión de las fuentes citadas y las particularidades que conocemos de la musicalización para cine mudo hasta las nuevas investigaciones que se han adentrado para dar a conocer lo que actualmente encontramos en las prácticas musicales contemporáneas, al retomar de manera cronológica las aportaciones documentales que nos permiten conocer el contexto acerca de la interacción que hubo de la música con el cine desde las primeras proyecciones.

La estructura de la tesis está escrita a partir de una perspectiva de investigación obtenida de la lectura de fuentes documentales que hablan del pasado para contextualizar al lector, así como las reflexiones que tuve de lo aprendido en la

práctica de ejecutar, improvisar y componer música para percusiones en la escena contemporánea.

Encontrar diversas fuentes de información como libros especializados, tesis académicas, manuales de musicalización, películas, videos, etc. para la investigación, me permitió vislumbrar la versatilidad que los instrumentos de percusión pueden ofrecer para musicalizar cine mudo, los hallazgos de la aparición de percusionistas en las primeras proyecciones de cine, la evolución de su *set* de percusión, su relación con la música de orquesta, de salón, circense y lugares públicos donde podían encontrarse en espectáculos diversos.

Las entrevistas realizadas a Frank Bockius y Roberto Zerquera, enriquecieron la información acerca del trabajo musical contemporáneo del percusionista en el cine mudo, dando a conocer al lector otras visiones que ayudan a entender todo el trabajo de ensamble que hay en la preparación de una musicalización de cine y reconocer que es un trabajo realizado con profesionalismo al utilizar habilidades creativas que exploran la tímbrica con percusiones.

La realización de esta tesis me llevó a descubrir nuevos caminos para la investigación con la finalidad de que este trabajo contribuya a la publicación de nuevos textos académicos.

La lectura de libros y fuentes documentales que abordan el tema de la musicalización para cine mudo que son referentes dentro de este medio especializado, me permitió conocer el contexto histórico basado en fuentes históricas, musicales y cinematográficas que anteceden este trabajo de investigación acerca de los inicios de la musicalización para cine mudo hasta inicios del cine sonoro, ya que permite identificar el origen de los espectáculos cinematográficos, las formas y estándares musicales que posibilitaron el desarrollo de las musicalizaciones en vivo y la aparición del *trap drumming*, como fuente de investigación para ubicar la función del percusionista en el acompañamiento y la ejecución de efectos sonoros.

La información relacionada a los festivales y archivos que resguardan y promueven la exhibición de los materiales fílmicos del pasado, generan diversas formas de investigación para nuevas publicaciones y para la proyección en eventos que contengan música en vivo.

El estudio de caso del Festival de Cine Mudo *Le Giornate del Cinema Muto* de Pordenone, Italia, mencionado en el capítulo 2, me permitió conocer la propuesta de cada pianista y la visión que existe dentro de ese gremio, al valorar la importancia de fomentar en las nuevas generaciones de músicos la práctica de musicalizar cine mudo y conocer el trabajo que se realiza con la colaboración de los archivos fílmicos, así como el legado que se ha ido formando con base en lo que se conoce de las musicalizaciones del pasado.

Para complementar el punto anterior, considero que la documentación histórica permite la investigación musical para el desarrollo de la composición e improvisación dentro del ejercicio de la musicalización para cine mudo, por ser una forma de acercar al público para presenciar el espectáculo de la exhibición de cine mudo y/o materiales de archivo, al fomentar la valorización del patrimonio fílmico y musical nacional e internacional. Esto permitirá fortalecer el trabajo de su conservación, restauración y difusión para tener acceso a esa información.

Me gustaría destacar que conocer la actividad de los festivales de cine de archivo, me permitió comprender que el cine mudo producido durante finales de siglo XIX y principios del siglo XX, forma parte del legado cultural que enriquece y es relevante para cada nación, es por ello que el fomentar y generar más proyectos o exhibiciones dentro de los festivales internacionales promoverá la difusión de conocer y proyectar estos filmes a las nuevas generaciones que desconocen la historia del cine nacional.

Quiero mencionar que para la realización de esta investigación conocer la visión en el extranjero fue muy enriquecedora, ya que pude aprender propuestas diferentes de la práctica musical en el cine mudo. Es por ello que considero relevante realizar esta práctica con la documentación histórica y musical, pues

esto permite que el músico desarrolle un criterio amplio para la interpretación basado en los diferentes contextos históricos nacionales e internacionales y estilos musicales de época que sean referencia para su musicalización al impulsar también la recuperación del patrimonio musical de partituras y grabaciones que se encuentran en su mayoría pérdidas o extintas dentro de los antecedentes de la musicalización para cine mudo.

La inclusión de temas multidisciplinarios relacionados con la música fomenta la publicación de investigación académica y la gestión de eventos con musicalización en vivo, ya que promueven el interés por el cine de archivo para valorar el pasado de nuestro patrimonio nacional que es necesario preservar, así como difundir su existencia a través de talleres, conferencias, publicaciones, festivales, colaboración con las restauraciones fílmicas con música incluida, etc. Esta tesis promueve esos acercamientos con otras disciplinas para recopilar y estructurar la información obtenida de la realización de investigación al generar reflexiones para expandir los enfoques del músico instrumentista dentro de la investigación académica.

Considero que la propuesta de la interpretación musical basada en la documentación histórica, ha desarrollado una formación de nuevas generaciones de músicos para conservar que esta práctica siga vigente en festivales internacionales de cine relacionado con las investigaciones académicas de archivo fílmico y de cine mudo para su exhibición. Esta propuesta musical promueve el desarrollo de actividades multidisciplinarias que generan la interacción con nuevos públicos.

La especialización del ejercicio de musicalizar cine mudo, crea nuevos perfiles profesionales de investigación, composición, interpretación, improvisación y dirección musical los cuales permiten ser un referente para la práctica contemporánea al tener acercamientos más interesantes y creativos para la realización de música para cine.

En particular para el percusionista, la incursión a esta práctica le permite desarrollar habilidades técnicas y creativas en el acompañamiento de la musicalización para cine mudo al utilizar los recursos de ritmo, melodía y armonía para generar nueva música compuesta o improvisada, además de generar ambientaciones sonoras y efectos de sonido para las películas mudas.

Finalmente, realizar esta investigación me permitió visibilizar la importancia del percusionista en este tipo de musicalizaciones. Las experiencias vividas en torno a esta práctica y la realización de esta investigación me aproximaron al ejercicio contemporáneo que se puede ejecutar con toda la gama tímbrica que generan los instrumentos de percusión, destacando que los percusionistas han aportado dinamismo y creatividad en la música para el cine mudo. Esta apertura de campo laboral, investigación y creación musical permitirán desarrollar nuevas visiones sobre el entendimiento cinematográfico para la musicalización, al generar nuevas propuestas y reflexiones para jóvenes músicos que quieran adentrarse a descubrir la magia que se produce al musicalizar el cine mudo.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid: Dos Acordes. 2007.

_____. *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre propuestas y reflexiones*. Madrid: Alpuerto. 2014.

ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004.

ANDERSON, Gillian B. *Music for silent films: 1894 - 1929; a guide*. Washington: Library of Congress. 1988.

ARNAUD, Gérald y Jacques Chesnel. *Los grandes creadores del jazz*. Madrid: Ediciones del Prado. 1993.

BALDERRABANO, Sergio, Alejandro Gallo y Paula Mesa. "El gesto musical". Memorias del *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Repositorio Institucional de la UNLP, SEDICI. Abril/2010. Recuperado el 14/10/ 2021 de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39476>

BERENDT, Joachim. *El jazz: del rag al rock*. Primera edición en español. México: Fondo de Cultura Económica. 1962.

BERLIOZ, Héctor. *A treatise on modern instrumentation and orchestration*. Londres: Novello, Ewer and Co. 1882.

BLADES, James. *Percussion instruments and their history*. Rev. ed. Westport, Conn.: White Plains, Nueva York: Bold Strummer; Distributed by Pro/AM Music Resources. 1992.

BORDIGONI, Lorena. "Mirarnos en nuestro pasado y en la otredad: Entrevista a José María Serralde Ruiz". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y*

cine silente en Latinoamérica, núm. 4. 23/12/2018, pp. 283-97. Recuperado el 18/05/2021 de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/183>

BUTT, John. "Authenticity". *Grove Music Online*, art. 46587. 20/01/ 2001. Recuperado el 12/05/2021 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>

CADOZ, Claude y Marcelo Mortensen Wanderley. "Gesture – Music". *Trends in Gestural Control of Music*, editado por Ircam-Centre Pompidou Marcelo Wanderley et Marc Battier. HAL archives-ouvertes.fr. 2000. Recuperado el 26/06/2021 de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01105543>

Catálogo de Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone Silent Film Festival. Edición 38. Gemona: La Cineteca del Friuli. 2019.

CHERCHI Usai, Paolo. *Silent cinema: a guide to study, research and curatorship*. Third edition. Londres y Nueva York: Bloomsbury on behalf of the British Film Institut. 2019.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1993.

COLÓN PERALES, Carlos, Fernando Infante del Rosal, y Manuel Lombardo Ortega. *Historia y teoría de la música en al cine: presencias afectivas*. Sevilla: Ed. Alfar. 1997.

DONNELLY, Kevin J. y Ann-Kristin Wallengren. *Today's sounds for yesterday's films: making music for silent cinema*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan. 2016.

DOYLE III, James William. *Original chamber percussion works for silent or silenced film in live performance*. Tesis doctoral, Universidad de Nevada, Las Vegas. 01/052016. Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.pas.org/resources/research/thesis-dissertation-repository>

FORDHAM, John. *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*. México: Diana. 1994.

FOSSATI, Giovanna y Eye Film Institute Netherlands, eds. *From grain to pixel: the archival life of film in transition*. Framing Film. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2018.

GELLY, Dave. *Grandes mitos del jazz: una historia en imágenes, 1900-2000*. Alcobendas, Madrid: LIBSA. 2004.

GUZMÁN Bravo, José Antonio. *Tañer al fénix de estaño: ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlán*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México UNAM. 29/07/2008. Recuperado el 12/05/21 de <http://132.248.9.195/ptd2010/febrero/0654325/Index.html>

HASKELL, Harry. "Early music". *Grove Music Online*, art. 46003. 20/01/2001. Recuperado el 12/05/2021 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046003>

KALINAK, Kathryn Marie. *Film music: a very short introduction*. Series: Very short introductions 231. Nueva York: Oxford University Press. 2010.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. 1985.

LAFAVE, Kenneth. *Experiencing film music: a listener's companion*. Series: The listener's companion. Lanham: Rowman & Littlefield. 2017.

LARSON Guerra, Samuel. *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Univ. de Estudios Cinematográficos. 2010.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Alcorcón, Madrid: Mundimúsica. 2009.

LOIPERDINGER, Martin, ed. *Early cinema today: the art of programming and live performance*. KINtop Studies in Early Cinema, vol. 1. New Barnet: Libbey. 2011.

MARLOW-Mann, Alex, ed. *Film festival yearbook 5: archival film festivals*. Film Festival Yearbook. St. Andrews: Lightning Source. 2013.

MATTHEWS, Wade. *Improvisando: la libre creación musical*. Turner música. Madrid: Turner. 2012.

MILLER Marks, Martin. *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*. Nueva York: Oxford University Press. 1997.

NICHOLS, Kevin Arthur. *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*. Tesis doctoral, Universidad de Iowa. Mayo/2012. Recuperado el 28/08/20 de <https://ir.uiowa.edu/etd/2952/>

OSPINA León, Juan Sebastián. "El Festival Internacional de Cine Silente México: Entrevista a Enrique Moreno Ceballos". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 5. (24/12/2019), pp. 293 – 308. Recuperado el 18/05/2021 de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/260>

RINK, John, ed. *La interpretación musical*. Madrid: Alianza. 2006.

Secretaría de Cultura de México. ed. *Orquesta Típica de la Ciudad de México: Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México*. México: Secretaría de Cultura de México. 2012.

TREZISE, Simon, y Ruth Barton. eds. *Music and sound in silent film from the nickelodeon to the Artist*. Routledge music and screen media series. Nueva York: Routledge. 2019.

TYACKE, George W. *Playing to pictures a guide for pianists and conductors of Motion Picture Theatres*, Londres: The Kinematograph Weekly.1914.

WIERZBICKI, James Eugene. *Film music: a history*. Nueva York: Routledge. 2009.

Fuente cinematográfica

CASTELLANOS Arenas, Mariano, prod. *Somno Automatum México Industrial 1923: Película silente de la fábrica textil de Metepec*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2019. DVD.

Fuentes electrónicas

ABBOTT, Berenice. “Buddy Gilmore – Samuel Dorsky Museum of Art”. *Hudson Valley Visual Art Collections Consortium*. 2015. Recuperado el 14/06/2021 de <https://collections.hvacc.org/digital/collection/sdma/id/4892/rec/19>

AGOSTINELLI, Mark. “A new, useful and complete system of drum beating”. *The drum rudiments.com*. 22/08/2019. Recuperado el 04/09/2020 de <https://www.thedrumrudiments.com/a-new-useful-and-complete-system-of-drum-beating/>

BAGNOLI, Lidia. “Biography Gillian Anderson”. *Gillian Anderson conductor*. 2015?. Recuperado el 18/01/2021 de http://www.gilliananderson.it/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=2

BOCKIUS, Frank. “Biography Frank Bockius”. *Frank Bockius: schlagzeuger-percussionist*. ¿?. Recuperado el 21/07/2021 de <http://www.frankbockius.de/biografie.html>

BOISSIÈRE, Hervé. “Jean Francois Zygel”. *Medici.tv*. 2008. Recuperado el 28/05/2021 de <https://www.medici.tv/es/artists/jean-francois-zygel/Octubre%202019>

BURRITT, Michael. “James Blades”. *Percussive Arts Society (PAS)*. 1990. Recuperado el 20/01/2021 de <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/james-blades>

BURRITT, Michael. "William F. Ludwig". *Percussive Arts Society (PAS)*. 1990. Recuperado el 11/09/2020 de <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/william-f-ludwig>

CERDA, Manuel. "Charleston: el baile de los felices años 20" (blog). *Música de comedia y cabaret*. 16/01/2014. Recuperado el 21/06/2021 de <https://musicadecomedia.wordpress.com/2014/01/16/charleston-el-baile-de-los-felices-anos-20/>

CHACÓN, Paola. "Teatro de vodevil – características, definición, concepto". *Tipos de arte*. 2017?. Recuperado el 23/09/2020 de <https://tiposdearte.com/teatro/vodevil>

DRUBEK-MEYER, Natascha. "Do we need Archive film festivals?" (film review article). *ARTMargins*. 31/05/2010. Recuperado el 04/05/2021 de <https://artmargins.com/do-we-need-archive-film-festivals-film-review-article/>

FELTMATE, Peggy. "NEXUS at fifty: part 13:1991-92". *Nexus*. 11/06/2021. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/2021/06/nexus-at-fifty-part-13-1991-92/?fbclid=IwAR1aVIBSQ6qtZQJDAgmupGAZsP3KCKPEhFEMvSGdXWmTMFb6UZVc9TclDg8>

GAINES, Jane. "Cinema's First Nasty Women –Women Film Pioneers Project". *Women Film Pioneers Project*. ¿?. Recuperado el 27/05/2021 de <https://wfpp.columbia.edu/cinemas-first-nasty-women/>

GEA, Pedro. "¿Cuál es el origen del Fox-trot?". *Así se baila; dance studio*. 2004?. Recuperado el 18/06/2021 de <https://asisebaila.com/origen-del-foxtrot/>

GHERARDI, Davide. "Prima del divismo. La storiografia dell'attore nel cinema muto italiano: questioni, fonti e lineamenti per la ricerca". *Accademia*. ¿?. Recuperado el 26/06/2021 de https://www.academia.edu/9626499/Prima_del_divismo_La_storiografia_dell_attor_e_nel_cinema_muto_italiano_questioni_fonti_e_lineamenti_per_la_ricerca

GLENWOOD vaudeville revue, the. "Photoplayer". *The Glenwood vaudeville revue*. ¿?. Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.gvrshow.com/photoplayer.html>

HARRINGTON, Ellen. "Giuseppe Becce". *Giuseppe Becce | filmportal.de*. 2003. Recuperado el 11/08/2020 de https://www.filmportal.de/person/giuseppe-becce_13b5865c465f4191a040ee9a8ac26612

HAYDEN, Carla. "The Ragtime Drummer" (audio). *Library of Congress*. Washington, D.C. 20540 USA. 1994. Recuperado el 14/06/2021 de <https://www.loc.gov/item/jukebox-259869/>

HOPKINS, Stephanie. "Jonathan Dennis". *NZ on screen*. 2008. Recuperado el 17/05/2021 de <https://www.nzonscreen.com/profile/jonathan-dennis/biography>

MARCH Delgado, Juan. "Guía didáctica. Músicas al encuentro: jazz & clásica. Guía didáctica". *Fundación Juan March*. 2005?. Recuperado el 14/06/2021 de <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musicas-al-encuentro/guia/ragtime.html>

NEXUS. "About". *Nexus*. ¿?. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/about/>

_____. "NEXUS opens 31st season with New film score". *Nexus*. 29/09/2001. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/2001/09/nexus-opens-31st-season-with-new-film-score/>

_____. "Silent film accompaniments". *Nexus*. 20/10/2003. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.nexuspercussion.com/2003/10/silent-film-accompaniments/>

Notimex. "Nortec musicaliza en vivo la cinta silente *El puño de hierro*". *20 minutos editora*, S.L. 27/03/2014. Recuperado el 28/02/22 de <https://www.20minutos.com.mx/noticia/b132481/nortec-musicaliza-en-vivo-la-cinta-silente-el-puno-de-hierro/>

PEDRO Pascual, Carolina de. "Distribución de una orquesta sinfónica". *Danza Ballet revista de colección*. 23/04/07. Recuperado el 01/10/2020 de <https://www.danzaballet.com/distribucion-de-una-orquesta-sinfonica/>

PÉREZ Porto, Julián. "Definición de animación". *Concepto de – Definición de*. 2019. Recuperado el 24/09/2021 de <https://definicion.de/animacion/>

PIZARRO, Francisca. "El gesto dentro del contexto teatral como consolidador de espacios por Francisca Pizarro". *Casiopea, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV*. 2020. Recuperado el 14/10/2021 de https://wiki.ead.pucv.cl/El_gesto_dentro_del_contexto_teatral_como_consolidador_de_espacios-Francisca_Pizarro

PORDENONE Silent Film Festival. "Frank Bockius". *Le Giornate del Cinema Muto*. ¿?. Recuperado el 21/07/2021 de <http://www.giornatedelcinemamuto.it/en/frank-bockius/>

_____. "Our musicians". *Le Giornate del Cinema Muto*. ¿?. Recuperado el 05/05/2021 de <http://www.giornatedelcinemamuto.it/i-musicisti/>

SERRALDE Ruiz, José María. "Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible". *Posgrado UNAM*. Noviembre/2013. Recuperado el 25/09/2020 de http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf

STENSTROM, Jon. "Datos sobre el pez Ballyhoo: Hemiramphus brasiliensis". *Cast & spear*. 13/05/2021. Recuperado el 12/11/2021 de <https://castandspear.com/ballyhoo-fish/>

VINSON, W. Lee. "George B. Stone & Son". *The Boston drum builders*. 2012. Recuperado el 11/09/2020 de <https://www.bostondrumbuilders.com/stone>

_____. "Nokes & Nicolai". *The Boston drum builders*. 2012. Recuperado el 11/09/2020 de <https://www.bostondrumbuilders.com/nokes-nicolai>

YIRDA, Adrián. “¿Qué es restauración? Su definición y significado”. *Concepto-definición*. 16/02/2021. Recuperado el 17/05/2021 de <https://conceptodefinicion.de/restauracion/>

ZERORCHESTRA. “Zerorchestra – Il suono del cinema”. *Zerorchestra*. 2019. Recuperado el 14/05/2021 de <https://www.zerorchestra.com/>

Fuentes sonoras

VAN der Zee, Bart. “The death of trap drummers with Kelli Rae Tubbs - Drum history podcast episode 1”. *Drum history podcast series*. 01/12/2018. Recuperado el 10/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=9lDdwQTgSWY>

_____. “Trap drummers and sound effect instruments with Nick White - Drum history podcast episode 27”. *Drum history podcast series*. 02/10/2019. Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=t3F2RCHY7qM>

_____. “The history of rudiments with Mark Beecher - Drum history podcast episode 54”. *Drum history podcast series*. 29/06/2020. Recuperado el 04/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=Bfk3pdq64Bk>

Fuentes audiovisuales

DIOR, Rick. “Science fiction by Rick Dior”. *Wells Cathedral School Music*. 27/01/2008. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=3tdPEFhezQ4>

GLASS, Daniel. “History of the drumset - part 1, 1865 - double drumming”. *Vic Firth series*. 09/12/2013. Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=qM869WYpp-0>

_____. "History of the drumset - part 2, 1890 - ragtime drumming". *Vic Firth series*. 16/12/2013. Recuperado el 12/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=xm7Q2vwQrWI>

_____. "History of the drumset - part 4, 1913 - jazz brushes... fly swatters??". *Vic Firth series*. 30/12/2013. Recuperado el 21/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=ds04Ulj3GJY&t=263s>

_____. "History of the drumset - part 5, 1917 - New Orleans style drumming". *Vic Firth series*. 06/01/2014. Recuperado el 12/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=MaXeN8OISbs>

_____. "History of the drumset - part 6, 1919 - Chicago style drumming". *Vic Firth series*. 13/01/2014. Recuperado el 12/09/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=uDFq6FpXbXs>

_____, Daniel. "History of the drumset - part 7, 1927 - silent movies and the trap drummer". *Vic Firth series*. 20/01/2014. Recuperado el 02/10/2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=cXDwSpkW368>

_____. "History of the drumset - part 8, 1929 - classic big band drumming". *Vic Firth series*. 27/01/2014. Recuperado el 21/06/2021 de https://www.youtube.com/watch?v=3txNQUzyh0w&list=RDcXDwSpkW368&start_radio=1

KOSHINSKI, Gene. "Quey percussion duo performs: The Mermaid". *Quey percussion duo*. 2010. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=8e1uaQxIGms>

WESTLAKE, Nigel. "Nigel Westlake - Invisible men- (1996)", *NIU percussion ensemble, Northern Illinois University School of Music*. 24/10/2015. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=mGVlgCjp54k>

WORDEN, Drew. "Escape: sextet for triangles by Drew Worden". *The Eastman percussion ensemble*. 16/10/2014. Recuperado el 28/06/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=1wwrxAsNPjU>

Fuentes testimoniales

BOCKIUS, Frank. *Entrevista al percusionista Frank Bockius*. 15 de julio de 2021. México. La entrevista se llevó a cabo a través del correo electrónico.

ZERQUERA, Roberto. *Entrevista al percusionista Roberto Zerquera*. 14 de julio de 2021. México. La entrevista se llevó a cabo de manera presencial y fue grabada (00:54:52).

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista a Frank Bockius, percusionista del Festival de Pordenone, Italia.

En este apartado presentaré las respuestas obtenidas por el percusionista Frank Bockius, quien fue mi maestro en las *masterclass* de música del Festival de Pordenone, Italia, en 2019. Esta entrevista se llevó a cabo de manera escrita en inglés a través de un correo electrónico enviado el 7 de julio de 2021, recibí sus respuestas el 15 de julio de 2021. A continuación, introduzco la entrevista con una pequeña semblanza del percusionista seguido de la traducción al español de las respuestas que me envió al correo electrónico.

Frank Bockius, estudió en el conservatorio de Trossingen en Alemania. Desde entonces trabaja como profesor de batería y percusión de manera independiente. Fue miembro de los ensambles de música Jazzquintet Whisper hot y el ensamble de percusión TIMPANICKS. Ha trabajado con grupos de música flamenca y latina, además de colaborar en compañías de danza y teatro. Desde hace más de 20 años el pianista Günter Buchwald, le pidió que se uniera a su ensamble de música para cine mudo y desde entonces han trabajado juntos para festivales nacionales e internacionales. Durante los últimos años, ha colaborado con otros grandes músicos de cine mudo en festivales internacionales de las ciudades de Pordenone, San Francisco, Kyoto y otros.²⁴¹

²⁴¹ Bockius, Frank, "Biography Frank Bockius", *Frank Bockius: schlagzeuger- percussionist*, (¿?). Recuperado el 21/07/2021 de <http://www.frankbockius.de/biografie.html>

Pordenone Silent Film Festival, "Frank Bockius", *Le Giornate del Cinema Muto*, (¿?). Recuperado el 21/07/2021 de <http://www.giornatedelcinemamuto.it/frank-bockius/>

1.- ¿Cómo fue tu acercamiento a la musicalización de cine mudo?

Alrededor de 1987 se le pidió a mi cuarteto de percusión que tocara / compusiera música para LUBITSCH-DIE PUPPE y así lo intentamos. Primero improvisamos con la película y luego hicimos una partitura completa y muy detallada.

Unos años más tarde, Günter Buchwald me pidió que me uniera a su grupo (compañía de música de cine mudo) y luego comencé a tocar para el cine mudo más en serio.

2.- ¿Qué habilidades has desarrollado a lo largo de la improvisación musical para imágenes en movimiento?

Primero reduje mi instrumento al mínimo, porque cada cambio de instrumento o baqueta causa problemas. Hacer ruido, requiere tiempo y concentración para la película. Creo que aprendí a “leer” mejor las películas, sabiendo qué tipo de color musical podría encajar mejor en la escena real (con suerte) y en favor y apoyo a mi compañero musical.

3.- ¿Cuál es tu proceso de preparación para musicalizar una película muda? Describe el proceso.

Primero vemos la película completa. Luego trato de encontrar sonidos especiales e importantes como golpes, sonidos de campanas, instrumentos de percusión en pantalla como pandero, cuernos, etc. A veces tengo que construir un instrumento o buscar un sonido. Luego hablamos de la estructura de la película y los temas musicales o de percusión que queremos usar, a veces preparamos material escrito o arreglamos partes especiales de la película.

4.- ¿Has trabajado directamente con archivistas, curadores, programadores o personas que descubren este cine? Si la respuesta es sí ¿cómo ha sido el trabajo en conjunto con los archivistas y programadores de cine en los Festivales Internacionales?

Sí, he trabajado con archivistas, curadores y programadores. Creo que esto es importante, porque aprendo mucho sobre el trasfondo de las películas, la historia o las ideas políticas o sociales detrás de ellas. Todo esto influye en mi actitud hacia la película. A veces los programadores y yo intentamos encontrar nuevas formas de abordar el acompañamiento o la presentación de la película.

5.- ¿Has trabajado con otros músicos que no sean de tu ensamble para musicalizar cine mudo? Si la respuesta es sí ¿han sido de tu misma nacionalidad y/o de otras latitudes? ¿cuál ha sido la dinámica de trabajo que has tenido con otros músicos dentro de los festivales internacionales al musicalizar cine mudo?

Desde que comencé a tocar en el festival de cine mudo en Pordenone, Italia hace 15 años, he tocado con muchos colegas de otros países como: Reino Unido, México, Países Bajos, Estados Unidos, Italia, Nueva Zelanda, etc. Esto ha sido un gran privilegio y placer y me ha dado una gran comprensión de las diferentes posibilidades y enfoques en el acompañamiento del cine mudo.

6.- Podrías contarnos una anécdota acerca de alguna musicalización de cine mudo significativa para ti en la que hayas utilizado el recurso de los efectos de sonidos.

Cuando trabajé con John Sweeney en la música para *phono cinema theater* y especialmente para el clip con Little Tich, tuve que construir un “mazo de palmada” y una construcción especial de papel de lija para tocar y hacer un *mickey mousing* (una forma de hacer el sonido del movimiento de los pies con botas en su acto).

7.- ¿Qué características tiene tu set de percusión al musicalizar una película muda? y ¿qué decisiones consideras para cambiar o mantener tu set de percusión?

Como dije antes, trato de mantener mi configuración mínima (que es una batería estándar pequeña con cencerros y bloques de madera) y hacer cambios solo entre baquetas de tambor, escobillas, baquetas de teclados y manos, aparte de los

efectos especiales preparados que a veces uso. Esto me da la máxima flexibilidad con los sonidos, colores y ritmos mientras veo la pantalla en la oscuridad.

8.- ¿Qué recomendarías a un percusionista que inicia en el ejercicio de musicalizar cine mudo?

Ir a conciertos de cine, escuchar, probar, jugar y divertirse.

9.- ¿Cómo crees que se pueda difundir más el trabajo de la musicalización para cine mudo?

Difundiendo la tradición de improvisar o componer música para cine mudo de una forma más creativa.

Anexo 2

Entrevista a Roberto Zerquera, percusionista del Ensamble Cine Mudo de México

En este apartado presento una breve semblanza del percusionista Roberto Zerquera y las respuestas a la entrevista realizada de forma presencial en la Ciudad de México el 14 de julio de 2021.

Roberto Zerquera es percusionista mexicano. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (ahora Facultad de Música) bajo la cátedra de la maestra Gabriela Jiménez. Actualmente es el timbalista de la Orquesta del Instituto Politécnico Nacional y percusionista del ensamble Tempusfugit y del ensamble Cine Mudo. Participó durante 10 años en la Orquesta Sinfónica de Minería al igual que en teatro musical en OCESA Teatro. Ha participado como miembro de varios ensambles de percusión como Safa y Percusionistas de la Ciudad de México, y en el ensamble de música de cámara Contempo.

1.- ¿Cómo fue tu acercamiento a la musicalización de cine mudo?

Pues mira, yo conozco a José María Serralde desde la escuela. Hablamos un par de veces y me invitó a participar con el ensamble Cine Mudo, pero por alguna cuestión de trabajo yo no pude aceptar; (..) 2 años después me volvió a llamar platicándome de un proyecto y acepté. Yo la verdad, no tenía ni idea de lo que iba hacer, a mí me encanta el cine, obviamente me encanta la música, (..) y bueno a partir de ahí, más o menos alrededor del año 2014, empezamos a ensayar. (..) Yo nunca había improvisado, la escuela como tal no nos enseña a improvisar, no hay un acercamiento a menos que seas jazzista y estudies en una escuela especializada, realmente en México la improvisación se trabaja poco o nada, (..) pero no es algo en lo que se ponga mucho énfasis, pues como tal yo estaba súper acostumbrado a la partitura. Yo siempre le decía a José María: “Oye ¿qué vamos a tocar, pásame la partitura, qué instrumentos llevo?” Y él me contestaba: “Tú

ármate un set de percusiones, unos tamborcitos”. Yo me tomé en serio su palabra y junté unos tamborcitos, no tenía mucha idea, entonces me acuerdo que llegué al ensayo, estaba yo bastante nervioso, llegué a la reunión con José María y Omar Álvarez, violinista del ensamble a un cubículo de la Facultad y llegamos ahí, armé mi pequeño *set* que llevaba y eran tales los nervios que se me olvidaron las baquetas en el primer ensayo.

Mi acercamiento con el teatro musical fue antes que con el cine mudo, de hecho, hacía un año que ya había dejado de tocar en teatro musical cuando entré al ensamble Cine Mudo. Siempre digo que el teatro me ayudó muchísimo pues como percusionista no siempre tienes la posibilidad de tener timbales a la mano y menos después de que te gradúas o titulas de tu escuela y en el teatro musical siempre tuve timbales. Entonces yo iba y estudiaba ahí, siempre tuve instrumentos en dónde estudiar y me ayudó mucho para la concepción de mi *set* de percusiones en general y con el ensamble, como trabajas en espacios pequeños y con poca iluminación, todo lo tienes que tener más o menos a la mano, para volverlo un poco más organizado.

2.- *¿Qué habilidades has desarrollado a lo largo de la improvisación musical para imágenes en movimiento?*

Creo que lo más importante es la conexión entre el ojo y el oído. Lo explicaré desde una experiencia de vida. Yo soy muy fan de ver entrevistas de actores, de cómo trabajan y soy muy fan en específico del programa *Actors studio*, donde James Lipton es el entrevistador. Siempre cuando hablaba con grandes actores reconocidos como Jack Nicholson o Robert de Niro, decían que lo más importante es escuchar. Que más allá que te aprendes tu diálogo, necesitas escuchar cómo te lo están diciendo para tú contestar de acuerdo a ese contexto. Hace muchos años tomé clases de actuación y ahí siempre te decían: “A todo es sí, no irte hacia el no a menos que te lleve a una propuesta”. Creo que eso es importante, aprendí a reconocer lo que me decían los compañeros del ensamble, a veces nos aprendemos una película y ya sabemos que debemos tocar y en donde, es como

tener un guión, pero de repente alguien hace algo que está interesante y si no lo escuchas se pierde una oportunidad.

Y José María es especialmente creativo en eso, cambia el guión a todas horas y todo momento, es muy libre. Yo llegué a proponer orden y estructura al ensamble poniendo ciertas reglas en la improvisación sin perder la libertad, que es algo que he ido adquiriendo y me gusta mucho hacer, pero es a través del oído. La compaginación de lo que oyes de tus compañeros en el ensamble con lo que estás viendo en pantalla es entonces cuando se logra una comunicación entre nosotros haciendo una integración con esa libertad entre la relación de oído y ojo.

3.- ¿Cuál es tu proceso de preparación para musicalizar una película muda? Describe el proceso.

Lo primero evidentemente, a mí me gusta ver la película sin audio (..). Entonces es primero saber ver bien la película, identificar la época, el estilo y en mi caso hablar con el pianista que es nuestro director del ensamble y preguntarle ¿cuál es el estilo que queremos tocar? (..) o ¿qué tipo de humor se busca? (..). Entonces, tienes que aprovechar las decisiones de los materiales que se van a usar, por ejemplo, de las primeras cosas es pensar en la instrumentación, si yo ya sé que tengo este *set* básico de percusión de dos o tres tambores que entran en casi cualquier musicalización, pensar si se quedará así o modificará o por ejemplo si vamos a tocar algo muy mexicano que tenga raíces étnicas o incluso (..) algo más ligado al campo o así, pues de pronto puedes incluir algún tambor indio, una sonaja, etc. y no se va a salir de contexto, o si llego a meter un efecto medio estrambótico así más nuevo, igual y a la gente le gusta pero yo sé que a mí no me convence ese estilo y no estoy pensando tanto en el oyente, que es en lo último que pensaría, es decir, primero pienso en toda la película y la música. Otro ejemplo es el caso de la *película El automóvil gris* donde hay escenas de drogas y se muestra una sociedad muy descompuesta, pero se nota que hay una visión de modernidad en la época (..) ahí si me doy ese lujo de tocar con efectos más raros

al oído, mucho más contemporáneos que no necesariamente se usaron en esa época, pero que te dan más ese *feeling* de algo moderno.

** ¿Para ti qué significa o cómo podrías definir lo que significa “tocar en estilo” dentro de una musicalización de cine mudo?*

Cuando decidimos, por ejemplo, tocar cosas más como música americana de los años veinte, o música de salón ya sea ragtime, etc., para mí que yo no soy baterista, me pongo a escuchar una gran cantidad de música de ragtime, todo lo que pueda y sobretodo escuchar grabaciones históricas, pero también me gusta escuchar a la gente que está tocando en ese estilo hoy en día porque finalmente sus herramientas culturales se acercan más a las nuestras. Entonces los escucho y copio cosas, siempre antes de improvisar, yo copio y a partir de ahí yo empiezo a generar cosas, por ejemplo, si vamos a tocar algo más étnico me voy y escucho música orquestal como de Chávez, Revueltas, y de ahí empiezo a tomar elementos o por ejemplo, al escuchar música popular como la Zandunga, pues escucho bandas oaxaqueñas, cómo lo hacen, cuáles son sus acentuaciones porque además hay veces que yo he tenido que tocar valeses, que no necesariamente cuando escuchas sus versiones originales hay un tambor con entorchado sonando ahí, pero si estoy escuchando la acentuación de la música, entonces decido cómo voy acompañar con el tambor haciendo esos acentos y fraseos y no es una copia o representación exacta de lo que estoy escuchando en la versión original, pero lo estoy conduciendo con la finalidad de no hacer una copia tal cual (..).

4.- ¿Has trabajado directamente con archivistas, curadores, programadores o personas que descubren este cine? Si la respuesta es sí ¿cómo ha sido el trabajo en conjunto con los archivistas y programadores de cine en los festivales internacionales?

Fíjate que no he tenido que hacer eso, mi gran filtro para todo eso siempre ha sido José María quien guía nuestra visión como ensamble; además de que confiamos mucho en sus capacidades y conocimiento, él también nos ha dado mucha

libertad de propuesta (..). En realidad, no he tenido que tener estas grandes discusiones que igual son muy interesantes, pero las he filtrado a través de José María, que siempre llegamos directo a trabajar con él.

Al final de las funciones si me he acercado a platicar con estas personas que dirigen festivales, tampoco son pláticas muy formales normalmente han sido pláticas de coctel en las que te hablan de la historia de películas, cómo encontraron las películas, etc. pero lo que me queda claro es que los restauradores como tal no tienen mucha idea de qué pasa con la música. Me queda claro que lo que hacemos para ellos les parece algo mágico, y desde ese punto de vista yo sí te puedo decir que siento una gran responsabilidad, (..) haciendo el trabajo de forma seria.

**¿En alguna ocasión has tenido que usar algún recurso de alguna pieza que tú hayas tocado?*

Si, de hecho, bastante. Mucho de mi acervo musical en la memoria muscular evidentemente está en los pasajes orquestales, pues es con lo que me entrené en toda mi carrera. En la memoria tengo todas las obras que he ejecutado en la carrera, entonces, por ejemplo, (..) he utilizado motivos de la obra Sensemayá; entonces cuando lo empezamos a tocar pienso en la obra que está en 7/8 e invariablemente yo estoy dejando que suene la música acompañándolos y yo acentúo el séptimo tiempo que es donde en la percusión está la clave, golpeando un platillo, un *splash*, etc..., toco como si fuera un reflejo, también tengo el motivo del tambor indio, entonces ocupo esos pasajes inmediatamente.

Alguna vez tocamos para otra película donde se tenía que musicalizar una batalla y a mis manos cayó la referencia de la décima de Shostakóvich. Entonces si recurro a eso y a veces son guiños musicales que los toco pensando esto me suena de tal forma o lo estoy acompañando así, y a veces no es en el instrumento que está escrito originalmente, pero en mi cabeza resuena de esa manera.

5.- ¿Has trabajado con otros músicos que no sean de tu ensemble para musicalizar cine mudo? Si la respuesta es sí ¿han sido de tu misma nacionalidad

y/o de otras latitudes? ¿cuál ha sido la dinámica de trabajo que has tenido con otros músicos dentro de los festivales internacionales al musicalizar cine mudo?

Siempre he trabajado con el ensamble Cine Mudo, fuera del ensamble nunca he musicalizado cine, pero con el ensamble hemos tenido varios invitados y creo que todos en su gran mayoría han sido mexicanos, (..), pero ninguno de los demás músicos eran especializados en cine mudo, todos eran músicos atrilistas de orquesta en su mayoría. La experiencia ha sido muy enriquecedora porque además puedo decirte que todos eran mis amigos o terminaron siéndolo de un par que no conocía.

La forma más interesante de responder esta pregunta es contarte cómo elegimos el perfil para invitar a los músicos, cuáles eran las cualidades que andábamos buscando:

Primero que fuera un músico solvente con su instrumento, porque evidentemente un músico que no tiene control de su instrumento pues por más que improvise bien o tenga discurso es complicado trabajar con él, es decir que sea muy técnico con su instrumento, eso es importantísimo, un instrumentista debe tener control de su instrumento.

Segundo, un instrumentista que no le tuviera miedo a improvisar, sin duda. Estas son las que creo yo que son las dos bases.

Y tercero, y no menos importante diría yo, un instrumentista con el que tuviéramos a parte de un cierto agrado personal, una cierta comunicación cultural también. Es decir, (..) un músico con el que te puedas comunicar de la mejor manera (..). Por eso es que la mayoría de las veces hemos tocado con amigos que yo sé que pueden tocar muy bien, que tienen sus instrumentos bajo mucho control y te puedas comunicar con ellos. (..) Hemos trabajado con un oboísta, clarinetista, con bajistas, chelistas, un par de violinistas más porque se necesitaba para formar un cuarteto, trombonistas, trompetistas, etc., entonces en algunas ocasiones se han ido sumando de repente algunos músicos, sólo un par de ellos podría decirte que

eran jazzistas, los demás eran instrumentistas de orquesta. También depende mucho de la película que vas a musicalizar.

6.- *Podrías contarnos una anécdota acerca de alguna musicalización de cine mudo significativa para ti en la que hayas utilizado el recurso de los efectos de sonidos.*

Esta anécdota nos gusta mucho contarla en el ensamble. La UNAM nos contrató para dar una serie de presentaciones en las prepas musicalizando la película *El Tren Fantasma*, y en una de las prepas en particular teníamos a un grupo sentado a dos metros atrás de nosotros, era un lugar muy pequeño. Llegamos a una escena de la película en donde el personaje masculino le está declarando su amor al personaje femenino y ella lo rechaza, entonces para nosotros era una escena triste, de hecho, a mí se me hacía un pasaje medio aburrido porque era una escena muy larga y yo casi ni tocaba nada porque pues más bien era una escena tocada por piano y violín (..). Y entonces el grupo que estaba atrás de nosotros, fue increíble porque de repente agarran y sale el intertítulo: “Te quiero pero como amigo”, no recuerdo bien lo que decía pero algo así, y entonces gritan los de atrás: “*Friendzone*” y el público se empezó a morir de la risa y nosotros nos quedamos impactados porque ellos le dieron el sentido de una broma, entonces nosotros en lugar de seguir musicalmente por la melancolía, cambiamos la música para resaltar esa broma, y a partir de ahí, yo llevaba el *slide whistle* porque justo en otra escena hacíamos una broma donde alguien baja por una cuerda que es de las cosas que hago de *mickey mousing*, no hago tanto pero de repente sí llego a ocupar ese recurso, entonces cuando llega el intertítulo de aquella escena ahora meto eso y a partir de ahí la gente que nunca había entendido en muchas funciones que hicimos, cuando hago ese efecto ahora la gente se ríe, (..), creo que de ahí parten esas cosas que se pueden hacer (..), en términos de José María es un súper poder que tenemos de poder cambiarle el significado a algo porque podríamos irnos por la parte triste o podemos cambiarlo a una broma.

7.- ¿Qué características tiene tu set de percusión al musicalizar una película muda? y ¿qué decisiones consideras para cambiar o mantener tu set de percusión?

La base de mi *set* generalmente es la que siempre uso, se ha ido formando solito.

Mi *set* de percusiones empezó con unos toms, platillos y bongoes (porque José María ya me lo había sugerido) (..). Después he ido sumando cosas, conformándola con una batería completa de 3 toms, bombo y platillos, la verdad es un *set* con el que me siento muy cómodo. Ya hoy por hoy, incluyo en mi *set* un bombo de batería, más muchísimos juguetes, pero en realidad siempre ha sido así. Además, por una razón no menor, como percusionistas sabes que cargamos muchísimo, entonces decidí que con el *set* más pequeño que se pueda cargar, con ese voy hacerlo, porque va a ser un *set* con el que lo podré mover, (..) si cargas con más instrumentos de alguna manera eso resultará una traba para quien te contrate y para ti mismo, entonces mejor con lo que pueda llevar en una maleta (de juguetes) más un *set* de batería básico, eso lo encuentras en cualquier lugar.

Lo primero que pienso es que el *set* tiene que ser portátil, eso para mí es importantísimo. Si no lo puedo transportar no tiene sentido para mí llevarlo, porque eso implica costos, transportación, quién te ayude a cargar, etc.

(..) No he tocado con teclados, pero justo estoy proponiéndole a José María hacerlo porque nos invitaron hacer la grabación de una película próximamente y justo le estoy proponiendo tocar con un vibráfono, para que sea sólo: vibráfono, piano y violín. Lo que pasa es que, si incluyo teclados a otras musicalizaciones, es la misma premisa de cargar instrumentos demás, ya teniendo un piano se me hace un poco redundante el asunto de llevar otro teclado, creo que puedo hacer más colores con las percusiones que con otro teclado. Pero para el caso de la música que nos están pidiendo, tiene más sentido en esta película que viene excluir los tambores y más bien meter un vibráfono.

8.- ¿Qué recomendarías a un percusionista que inicia en el ejercicio de musicalizar cine mudo?

Lo primero, no descuidar su técnica, es muy fácil cuando improvisamos descuidar nuestra técnica. Yo creo que una de las grandes bendiciones de ser percusionista es que podemos estar incluidos en muchos estilos, agrupaciones, puedes tocar desde la música clásica hasta folclórica, la popular, hacer cine y todo y a veces descuidamos en el camino un poquito en todo esto. Eso sería para un joven percusionista.

Segundo, escuchar mucha música, todo lo que puedas escuchar. Si vas a tocar música ambientada en los años veinte, escuchar todas las canciones que puedas de esa época y no necesariamente escuchar las 20 versiones de una pieza que se vaya a tocar, por ejemplo, si van a ser boleros, pues escuchar como lo tocaban tríos o de otras formas, escuchar es importantísimo.

Ver películas, ver cine es imprescindible. Luego tendemos como público a ver la película y distraernos en lo que está pasando o en el texto, pero a veces no escuchas lo que la música está haciendo. Cuando ya estás en esto o quieres entrar en esto tienes que ir al cine con los oídos abiertos y escuchar la sonorización, la música, escuchar hasta por qué no se entiende el texto, es como hacer una curaduría del audio. Es ir al cine a estudiar un poco.

9.- ¿Cómo crees que se pueda difundir más el trabajo de la musicalización para cine mudo?

Es un medio difícil, porque primero evidentemente la pandemia ha frenado mucho y esto es algo que tiene que ser creo yo, para que se disfrute en un espectáculo presencial, realmente, aunque ya hemos grabado la música de alguna película que está en un DVD, pues en realidad no lo vas a disfrutar tanto. (..) Es una experiencia multidisciplinaria en realidad esto del cine mudo y para ello necesitamos salas, pantallas y yo creo que publicitarlo.

Yo veo difícil que esto sea un movimiento de gran escala, creo que es algo muy de nicho; la gente que se dice a sí misma cinéfila no es necesariamente quienes van a querer asistir a las funciones de cine mudo, sino más bien la gente que realmente no ha ido a ese tipo de espectáculos, esa gente es la que más lo disfruta y creo que es llevándolo a comunidades, a conciertos delegacionales, casas de cultura y espacios así; creo que ahí funciona muy bien, se puede buscar hacer funciones más grandes en recintos más importantes y seguramente se podrá pero no creo que sea algo como de hacer la gran temporada de cine mudo en el Teatro de la Ciudad y durante 6 meses tendremos conciertos cada semana, etc.. eso sería un sueño padrísimo, pero lo veo poco viable, creo que es más de lugares pequeños en los que la gente pueda estar cercana y ver los músicos, que también es algo interesante para tener esa interacción, para mí, lo mejor es que no distraigas a la gente de la película, pero evidentemente tienes ahí a músicos tocando y también eres parte del espectáculo, a nosotros nos gusta tocar a oscuras y eso creo que le genera muchas dudas a la gente, hay un grado de misterio, pues creo que así es como funciona mejor y ese es el camino adecuado, aunque es más trabajo.

También es muy importante el surgimiento de grupos nuevos, como lo que estás haciendo tú, por ejemplo, porque a pesar de que hayan pocos lugares tampoco me parece correcto ni va abonar que nada más exista un ensamble o dos, deben de ser más ensambles que estemos haciendo eso, porque eso va a enriquecer (..), porque además una cosa, como somos un grupo de músicos generamos nuestro sonido, tocamos en “estilo” con “nuestro estilo”, hay ahí un doble discurso pero es así, no estamos inventando el hilo negro, nosotros sonamos a lo que nosotros sabemos hacer, a lo que nos gusta escuchar y además siempre recurrimos a nuestras viejas herramientas, de repente salen cosas nuevas, una propuesta, pero tenemos ya una base de herramientas con las que cargamos y a eso sonamos. (..) conforme vayan saliendo otros grupos vas escuchando otros sonidos y, además, a nosotros también nos enriquecerá al escuchar a más gente (..).

Es escuchar y contestar y no encerrarse en el discurso propio.

Anexo 3

Índice de imágenes

Capítulo 1

Ilustración 1.1 *Una fachada típica de Nickelodeon* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press, 2004. p. 121).

Ilustración 1.2 *Una banda Ballyhoo local haciendo alarde de una actuación de Cherry Sisters* (ALTMAN, Rick. *silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 50).

Ilustración 1.3 *La primera orquesta del Teatro Roxy instalada en el escenario* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 301).

Ilustración 1.4 *Primera página de la cue sheet "Smith's Modiste shop" de Mack Sennet. Hoja de referencia para efectos de sonido* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 386).

Ilustración 1.5 *Índice de Sam Fox Moving Picture Music (vol.1) por J. S. Zamecnik* (ZAMECNIK, J. S. *Sam Fox Moving Picture Music vol. 1*. Cleveland, Ohio: Sam Fox Publishing Co. 1913. p. 1).

Ilustración 1.6 *Dos piezas de Sam Fox Moving Picture Music (vol. 1) por J. S. Zamecnik* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 260).

Ilustración 1.7 *Una banda local típica de finales del siglo XIX, la banda de Frank Kouba "The Cedar Rapids" (Iowa)* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 45).

Ilustración 1.8 *Una página de la parte de percusión del serio comic fantasía "A Trip to Coney Island" de T. Moses Tobani (ALTMAN, Rick. Silent film sound. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 48).*

Ilustración 1.9 *Tambores y trampas son parte de "In a Bird Store" de M. L. Lake (Altman, Rick. Silent Film Sound. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 384).*

Ilustración 1.10 *Howard Bruce, fotografía de un percusionista de circo (1913)* (WHITE, Nick. "Photographs". *Vintage percussion sound effects*. ¿?. Recuperado el 18/09/2021 de

<http://www.vintagepercussionsoundeffects.com/photographs.html>)

Ilustración 1.11 *Jack "Peacock" Kelly, Aquí está el famoso "Peacock" Tambor mayor de Sousa, célebre Great Lakes Band, que ahora es uno de los bateristas mejor pagados del mundo. "Peacock", se muestra aquí con su conjunto completo de Ludwig que ahora usa en la famosa Chicago orquestas de teatro (1929)* (WHITE, Nick. "Photographs". *Vintage percussion sound effects*. Recuperado el 18/09/2021 de <http://www.vintagepercussionsoundeffects.com/photographs.html>)

Ilustración 1.12 *Jimmy Lent, Busiest Trap Drummer, en acción en el trabajo, es todo un espectáculo en sí mismo en el hipódromo, donde toca setenta y seis partes, desde un timbre de puerta hasta una máquina remachadora (1918)* (WHITE, Nick. "Photographs". *Vintage percussion sound effects*. Recuperado el 18/09/2021 de <http://www.vintagepercussionsoundeffects.com/photographs.html>).

Ilustración 1.13 *Una página de 1910 de anuncios musicales de Moving Picture World (ALTMAN, Rick. Silent film sound. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 219).*

Ilustración 1.14 *Algunos de los anuncios cada vez más comunes de trampas para bateristas (ALTMAN, Rick. Silent film sound. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 237).*

Ilustración 1.15 *Anuncio de efectos de sonido del proveedor más exitoso de "trampas"* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 148).

Ilustración 1.16 *Draft Your Music, anuncio para Fotoplayer de American Photo Player Company (Moving Picture World, 19 de octubre de 1918, pág. 387)* (TREZISE, Simon y Ruth Barton. eds. *Music and sound in silent film from the nickelodeon to the Artist*. Routledge music and screen media series. Nueva York: Routledge. 2019. p. 32).

Ilustración 1.17 *Los Photo Players y las orquestas de los teatros ofrecieron importantes economías de personal a los propietarios de salas de cine. Promocional de los órganos Wurlitzer* (ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. Film and Culture Series. Nueva York: Columbia University Press. 2004. p. 328).

Ilustración 1.18 *Artistas de efectos de sonido detrás de la pantalla de una sala de proyección, c. 1910. Ilustración de un catálogo de Yerkes Manufacturing Company* (CHERCHI Usai, Paolo. *Silent cinema: a guide to study, research and curatorship*. Third edition. Londres y Nueva York: Bloomsbury on behalf of the British Film Institute. 2019. P. 116).

Capítulo 2

Ilustración 2.1 *Festival de Cine Mudo Le Giornate del Cinema Muto de Pordenone, Italia en la edición no. 38. Teatro Verdi* (fotografía de Valerio Greco.Flickr."Pordenonesilent38-Day1-Sab/Sat5". 2019. Recuperado el 20/09/2021 de <https://www.flickr.com/photos/giornatecinemamuto/sets/72157711210975451/>).

Ilustración 2.2 *Masterclass de música del Festival de Cine Mudo Le Giornate del Cinema Muto de Pordenone Italia. Musicalizando la película Viaje a la Luna (1902) de G. Meliés. De izquierda a derecha: Ilya Poletaev, Viktoras Orestas Vagusevicius, Mauro Columbis, Neil Brand y Lorena Ruiz Trejo, (fotografía de*

Valerio Greco. Flickr. "Pordenonesilent38-Day6-Thu/Thu10". 2019. Recuperado el 20/09/2021 de <https://www.flickr.com/photos/giornatecinemamuto/48879378191/>).

Ilustración 2.3 *Masterclass de música del Festival de Cine Mudo Le Giornate del Cinema Muto de Pordenone Italia. De izquierda a derecha: Ilya Poletaev, Viktoras Orestas Vagusevicius, Daan van den Hurk, José María Serralde, Maud Nelissen y Lorena Ruiz Trejo* (fotografía de Valerio Greco. Flickr. "Pordenonesilent38-Day7-Fri/Fri11". 2019. Recuperado el 20/09/2021 de <https://www.flickr.com/photos/giornatecinemamuto/albums/72157711302116088>).

Ilustración 2.4 *The Kid (1921): Jackie Coogan, y Charlie Chaplin.* (Catálogo de *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone Silent Film Festival. Edición 38. Gemona: La Cineteca del Friuli. 2019. p. 25).

Capítulo 3

Ilustración 3.1 *La banda criolla de Joe "King" Oliver atraía multitudes a los Lincoln Gardens de Chicago con su ritmo y su sonido de blues* (FORDHAM, John. *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*. México: Diana. 1994. p. 20).

Ilustración 3.2 *Banda de Fletcher Henderson, quien comprendió que podía hacerse una potente mezcla con suave música de baile neoyorquina y el sonido de Nueva Orleans, más fuerte. Louis Armstrong (tercero por la izquierda) sirvió de detonante* (FORDHAM, John. *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*. México: Diana. 1994. p. 24).

Ilustración 3.3 *La Original Dixieland Jazz Band: Henry Ragas (piano), Larry Shields (clarinete), Eddie Edwards (trombón), Nick LaRocca (trompeta) y Tony Sbarbaro (batería)* (FORDHAM, John. *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*. México: Diana. 1994. p. 15).

Ilustración 3.4 *Ritmos fundamentales para batería que predominan en los estilos de jazz* (BERENDT, Joachim. *El jazz: del rag al rock*. Primera edición en español. México: Fondo de Cultura Económica. 1962. p. 257).

Ilustración 3.5 *Explicación de ritmos para batería en los estilos de jazz* (FORDHAM, John. *Jazz: [historia, instrumentos, músicos, grabaciones]*. México: Diana. 1994. p. 131).

Ilustración 3.6 *Baquetas de madera para tambor, baquetas de goma, escobillas y baqueta bowl* (fotografía de Verónica M. Ruiz Trejo. 2021).

Ilustración 3.7 *Baquetas de marimba, baquetas dobles de timbal y baquetas de vibráfono* (fotografía de Verónica M. Ruiz Trejo. 2021).

Anexo 4

Programa de titulación

Nombre de la alumna: Lorena Ruiz Trejo

Para obtener el Título de: Licenciada en Música - Instrumentista (percusiones)

Rhapsody, for timpani and bass drum solo Paopun Amnatham (n.1981)
10'33"

Chain, for solo marimba Kazunori Miyake (n.1963)
5'20"

Asanga, for multipercusion solo Kevin Volans (n.1949)
7'10"

Concierto para vibráfono y orquesta de cuerdas Emmanuel Sejourné (n.1961)
I: A piacere 21'10"
II: Energique et agresiff

Musicalización con trío instrumental: piano, violín y percusión de película muda
Cunégonde Femme du Monde (Cunegonde als modedame) (Francia, 1912) de la
colección del Eye Filmmuseum

6'47"

Duración total del programa: 50'20"