



BITS, CÁMARAS, MÚSICA... ¡ACCIÓN!

Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual

Enrique Encabo (Ed.)

elpoblet edicions

Bits, cámaras, música... ¡acción!

Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual

Enrique Encabo (Ed.)

© Los autores

©2020 elpoblet edicions // Colección: Cafarnaüm Akademics, 2

elpoblet edicions
Carrer de l'Estrella, 178
08201 Sabadell
www.elpoblet.cat

ISBN: 978-84-945025-7-6

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente sin el previo consentimiento del editor o de los autores de la parte que se desee compartir/reproducir.

La presente publicación tiene carácter científico y, consecuentemente, todos los textos en ella contenidos han sido sometidos a revisión por pares o árbitros expertos, garantizando así la calidad, confiabilidad, integridad y consistencia en términos académicos de esta obra. El proceso de valoración crítica del volumen ha constado de tres etapas: evaluación preliminar (realizada por comité editorial), arbitraje (a ciegas, realizada por árbitros o pares expertos) y validación final (realizada por comité editorial).

Diseño de cubierta: elpoblet edicions con vector de Fondo creado por freepik.

ÍNDICE

Presentación: «More human than human». Enrique Encabo.

Música y cine: los albores de la industria

La Gran Guerra: música, cine y trincheras. Eric Sauda.

Las zarzuelas de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en el cine mudo. Nuria Blanco Álvarez.

«Canción de Fuego, que todas las cosas oyen con temor». Imagen, Musicalidad y Sentido en *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca (1918): ejercicio de arqueología de la Cultura Audiovisual. Manuel A. Broullón-Lozano.

Films Selectos: la polémica del cine (1930-1932). Josep Lluís i Falcó.

Identidades y Narrativas

De Wagner a la Mulata: una doble personalidad femenina. Cary Peñate.

Remixing Merriam, Rethinking the prism. El modelo analítico de Alan Merriam para el estudio potencial de nuevos modos de escucha mediada tecnológicamente: El caso de las *playlists*. Jordi Roquer, Mauricio Rey y Gala Sola.

Stranger Things transmedia: las canciones como recurso narrativo. Paloma Alaminos Fernández y Antonio Alaminos Fernández.

Twin Peaks, Twin Ears: el binomio David Lynch y Angelo Badalamenti. Irene Roncero.

Icarus' Break. La música en *Birdman*: un abordaje desde la semiótica y la teoría del cine. Silvia Segura.

Análisis y tecnología

Grabando en ambisónico: discursos musicales y espacios sonoros en la narrativa audiovisual 360°. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas.

Piratas del Caribe. El cofre del hombre muerto. Análisis de la simbología musical en el «Tema de Davy Jones»: instrumentos, melodía, armonía y planos sonoros. Álvaro López Sánchez.

La tecnología como frontera en la producción musical en los inicios de la televisión en Portugal. João Ricardo Pinto y João Soeiro de Carvalho.

Repeticiones estructurales y alternancias en el uso de música clásica preexistente en películas de directores de la *Nonvelle Vague*. Luiza Alvim.

Chronik der Anna Magdalena Bach: la filmación de la interpretación musical como compromiso social y artístico. Ramón Sanjuán Mínguez.

PRESENTACIÓN: «MORE HUMAN THAN HUMAN»

Tradicionalmente se ha atribuido la célebre frase, de gran fortuna en el ámbito de la cultura popular, «¡Luces, cámara, acción!» a uno de los padres del cine narrativo, D.W. Griffith. Nos inspiramos en la misma para titular este volumen, aunque con las necesarias modificaciones derivadas de nuestro particular siglo XXI.

Si bien el sonido y la música han acompañado el lenguaje cinematográfico desde los inicios del séptimo arte —también en la época denominada silente— con el tiempo han ganado protagonismo, formando parte y condicionando este universo artístico. Ya como ilustración sonora, o a través del neosinfonismo, muchas veces desplegando su poder evocativo, o mediante la experimentación más radical y vanguardista, la música siempre está presente en la obra audiovisual (en ocasiones alcanzando autonomía e independizándose de la misma, como muestra el éxito de determinadas bandas sonoras más allá del producto al que en principio pertenecen), aumentando aquello que podemos considerar «música global», sonidos (no necesariamente angloestadounidenses) que pueden oírse en todo el mundo a través de satélites, servicios de televisión, anunciantes multinacionales y, por supuesto, las películas de Hollywood (Frith 1999, 18).

Música global que se transmite por medio de pantallas, pero ya no exclusivamente cinematográficas. La palabra «bit» es el acrónimo de *binary digit*, unidad de información empleada en informática. Más allá de su significado literal, esta palabra, en nuestro título, refleja la innegable influencia en nuestra sociedad de Internet; también, evidentemente, en el consumo cultural: aunque la experiencia que supone acudir a una sala de exhibición cinematográfica sigue siendo inigualable —del mismo modo que lo es acudir a un teatro de ópera, a una representación de ballet o a un concierto rock en directo—, gracias a la tecnología consumimos buena parte de los productos audiovisuales en el ámbito doméstico. Es más: cada vez con mayor frecuencia asistimos a largometrajes o series que se estrenan en la web antes que en televisión o cines, e incluso a productos creados exclusivamente para este medio. Los contenidos están en todas partes, pero, paradójicamente, no están en ninguna (ni siquiera en el sistema de almacenamiento de nuestros dispositivos electrónicos; tan solo en la «inquietante» nube). Lo importante ya no es poseer, sino «tener acceso a». La sociedad 2.0 es también la sociedad del *streaming*, a la que se permite poder consumir-gozar-disfrutar los productos audiovisuales en cualquier momento y lugar.

Es evidente el protagonismo que reconocemos en la música, en cualquiera de sus manifestaciones y soportes, y por ello ofrecemos este libro, configurado a partir de los sugerentes análisis de diversos especialistas en la materia. Con ánimo de satisfacer las necesidades de diferentes tipos de audiencias, el lector hallará en él enfoques centrados en los orígenes de la cinematografía (a fin de cuentas, necesitamos conocer nuestro pasado para entender nuestro presente, y quizá advirtiendo la manera en que nuestros predecesores se enfrentaron a un mundo absolutamente novedoso para ellos podamos comprender también cómo nosotros afrontamos los constantes y vertiginosos cambios que en cuestión tecnológica y, por tanto, cultural, se suceden), otros que tratan de explicar diferentes identidades y narrativas mostradas/realizadas por los medios audiovisuales y, finalmente, aspectos referidos a la tecnología y el análisis, comprendiendo cómo la tecnología ha sido aliciente y ha incentivado la producción artística, dos universos dependientes y con relaciones, en lo que se refiere a los mecanismos productivos, bidireccionales, pues la tecnología responde a las ambiciones artísticas, pero el arte también investiga a partir de los hallazgos tecnológicos.

Adelantando mínimamente el contenido de estas páginas, podemos señalar que el primero de los bloques del libro está dedicado a los primeros años de la industria cinematográfica, un periodo cada vez más estudiado, pero que, sin duda, todavía presenta numerosos interrogantes a los que dar respuesta. Los cuatro capítulos que lo integran se aproximan de una manera original y novedosa al fenómeno, dialogando entre sí aun con la aparente diversidad de enfoques que ofrecen.

El primero de ellos aporta mayor información al protagonismo de la música en las trincheras durante la Gran Guerra, esa traumática fractura abierta en 1914 y, a partir de la cual, la humanidad diría definitivamente adiós al «mundo de ayer»¹. Es realmente interesante la documentación aportada por Eric Souda en torno a cómo la música sonó en estos tiempos difíciles, insospechados y luctuosos, algo que, curiosamente, volvería a repetirse durante la II Guerra Mundial, momento en que la compañía Steinway & Sons construyó pianos «Victoria Vertical» (de unos 14 kg., peso muy inferior al de los pianos al uso) para el esparcimiento de los soldados en el frente (a quienes se les hicieron llegar por tierra, mar y, aunque pueda parecer sorprendente, también por aire).

Muy diferente es la situación de España en este periodo histórico. La neutralidad del país durante la I Guerra Mundial, unida al circuito teatral ya establecido en las décadas

¹ Título de la célebre autobiografía de Stefan Zweig (título original: *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*), publicada por primera vez en 1943.

precedentes en la península propicia que asistamos, durante los primeros años del siglo XX, a un asombroso contexto de ocio y diversiones conformado a partir de zarzuela, opereta, cuplé, revista y la novedad del momento: el cine. Joaquín Cánovas Belchí (2011), Peter Schulze (2016) y Álvaro Ceballos Viro (2017) han estudiado cómo conviven estas fórmulas y, en esta línea, Nuria Blanco nos ofrece información sobre las adaptaciones de las zarzuelas del exitoso compositor Manuel Fernández Caballero al recién nacido séptimo arte. El texto de Blanco Álvarez resulta interesante por cuanto continúa trabajos ya consolidados y que, sin ningún género de duda, son de referencia: en lo relativo a los incipientes años del cine en España, cabe destacar los de Joaquín Cánovas Belchí (1990), Juan Carlos de la Madrid (1996), Julio Arce (1997) y Joan M. Minguet (2008), entre otros; respecto a la obra de Fernández Caballero, esta ya ha sido estudiada con detalle, tanto en lo que respecta a las músicas empleadas en la escena (y convenientemente reelaboradas) procedentes del ámbito que podríamos denominar folklórico (aunque en muchos casos, por el auge de la cultura urbana, ya son materiales folklorizados), como en lo relativo a los aspectos ideológicos (Encabo 2007), y el temprano trasvase de las obras más exitosas del artista murciano a la gran pantalla, caso de *Gigantes y cabezudos* (Encabo 2009).

Artes, artistas y público van de la mano cualesquiera sea la época. En este sentido, Manuel A. Broullón Lozano ofrece una suerte de «arqueología de la cultura audiovisual» a partir de la obra del joven Federico García Lorca. La cultura inquieta de la llamada Edad de Plata se explica, en buena medida, por la estimulante realidad que vivieron sus protagonistas, que pudieron experimentar aquellas sinestesias preconizadas por los simbolistas al partir de la herencia cultural anterior, pero también disfrutar de toda clase de distracciones propias del nuevo siglo. Broullón Lozano señala el acceso de los poetas y literatos a espectáculos de género chico, café-cantante y, naturalmente, cine, sugiriendo la incidencia de lo audiovisual en las imágenes poéticas ideadas por los artistas. Este necesario texto conecta con otras investigaciones llevadas a cabo desde la musicología (Casares Rodicio 1986) y, especialmente, con los testimonios escritos por los propios protagonistas a propósito del rechazo o fascinación por el nuevo artefacto (Gómez de la Serna 1923; Azorín 1995, entre otros).

Precisamente son testimonios lo que estudia Josep Lluís i Falcó; los existentes en la revista *Films selectos*, voces muy diversas (intelectuales, profesionales de la escena, actrices, vedettes, compositores y músicos) que nos informan de las dudas y vacilaciones en torno a la novedad del cine sonoro. Lejos de considerar que esta tecnología fue «naturalmente» asumida con entusiasmo y agrado, el detallado análisis de Josep Lluís i Falcó nos permite

comprobar las contradicciones y paradojas que este «avance» supuso para las audiencias receptoras.

«Identidades y narrativas» es el nombre que porta el segundo de los bloques de este libro, centrado en el modo en que los medios audiovisuales narran la realidad, al tiempo que nosotros nos narramos a partir de los mismos. Comienza con el texto de Cary Peñate, que compara dos universos aparentemente dispares como el imaginario creado por Richard Wagner —especialmente en lo referido a los personajes femeninos— y la configuración del mito de la mulata en la Cuba colonial (mito que continuará durante todo el siglo XX). A pesar, como decimos, de las distancias geográficas y temporales, la autora muestra coincidencias en la creación de los arquetipos, conformados a partir de una mirada masculina que proyecta en ellos sus deseos y temores. El mito de la *femme fatale*, tan instaurado en la cultura occidental, resuena en la escritura de Peñate, y su trascendencia llega hasta nuestros días a través, también, de la iconosfera creada en la estética videoclip.

Videoclip y *playlists* («distas de reproducción») son dos modos habituales de consumo en la actualidad. En estas últimas se centran Jordi Roquer, Mauricio Rey y Gala Sola, quienes, retomando los argumentos teóricos de Alan Merriam (y la posterior discusión de los mismos), aportan un modelo analítico para comprender los nuevos modos de escucha mediados por la tecnología. Las *playlists* nos llevan irremediabilmente a la idea de prosumidor (Strank 2014) y el papel activo que en la escucha-reproducción-creación tiene el mismo. Como oportunamente señaló Simon Frith, cada vez más necesitamos estudiar con detenimiento a los consumidores, al mercado, lo que la gente hace con la tecnología a su alcance y por qué lo hace (Frith 1999, 24).

Este lugar protagonista del consumidor-prosumidor parece haber sido tenido muy en cuenta, como muestran Paloma Alaminos y Antonio Alaminos Fernández, por los creadores de la exitosa serie *Stranger Things* quienes, en alianza con Spotify, aprovecharon los nuevos modelos de consumo (tanto en lo televisivo como en lo musical eminentemente audiovisuales) para traspasar los límites temporales de los episodios y propiciar un universo virtual *Stranger Things*, creando experiencias hiperreales (Lysloff 2003). Este fenómeno muestra, una vez más, el flujo e importancia de las narrativas transmedia (Lacalle 2013; Solari 2013), retroalimentándose Internet y la ficción televisiva mediante la interacción social de los usuarios (Jenkins 2010) a través de la música, que en la serie va mucho más allá de una mera ambientación o ilustración sonora, pudiendo ser considerada casi un personaje más de la misma.

Igual importancia observa Irene Roncero en otra serie de misterio y suspense, la ya clásica *Twin Peaks*. Al hablar de *Twin Peaks*, irremediablemente pensamos (además de en Laura Palmer) en David Lynch; sin embargo, Roncero nos invita a considerar un binomio autoral Lynch-Badalamenti, puesto que la colaboración de los mismos va más allá de una relación profesional director/compositor; ambos dialogan, negocian, enriquecen y se enriquecen, y construyen simultánea y conjuntamente el producto cultural.

Muy relevante resulta el texto que cierra este bloque, firmado por Silvia Segura, no solo por su profundo análisis de la celebrada película *Birdman*, sino por allegar para su interpretación del film teorías y nociones brechtianas, así como procedentes de la semiótica musical y de los *Cultural Studies*. Silvia Segura considera la cinta de Alejandro González Iñárritu un magnífico ejemplo de producto cultural resultante del «entramado de grietas», una narrativa a partir de la fractura —con especial protagonismo de la música de Antonio Sánchez— que obliga al espectador a movilizar y repensar tanto su bagaje cultural como su horizonte de expectativas, en unos procesos en los que transgresión, subversión y entretenimiento no están reñidos, sino que contribuyen, a partes iguales, al extrañamiento, el cuestionamiento y, también, el reconocimiento de «la realidad» (sea lo que sea lo que signifique esa palabra).

El tercero de los bloques de este volumen está dedicado al análisis de la música en la pantalla, con especial énfasis en la tecnología. Hasta hace bien poco este era un campo raramente estudiado, en parte por la falta de profesionales dispuestos a acometer esta labor (que exige un conocimiento no solo musicológico sino también referido a los dispositivos electrónicos), en parte por los enfoques centrados en los comportamientos sociales derivados de las realidades sonoras. Sin embargo, la tecnología domina el mundo; no solo como medio para acceder al conocimiento, sino como transformadora del conocimiento mismo: «lo que sucede es que el mundo de los medios de comunicación está tan interrelacionado que los avances en un área tienen consecuencias en las otras: el futuro de la música no es solo un asunto musical» (Frith 1999, 24).

En el primero de los capítulos que lo conforman, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas se acerca a la experiencia inmersiva que buscan las industrias (de nuevo no solo musicales, sino cinematográficas y del ámbito del videojuego) con el fin de fidelizar audiencias. Repasando los modos en que, desde comienzos del siglo pasado, la tecnología ha tratado de, artificialmente, propiciar la sensación de realidad, el profesor Juan de Dios Cuartas muestra las sinergias entre industria musical y tecnológica, música y marcas,

estrategias comerciales a fin de cuentas de una nueva (o no tan nueva) industria discográfica donde el modelo de negocio ya no se centra en la venta de un soporte de audio físico.

Podemos considerar ya una «marca» la saga cinematográfica *Pirates of the Caribbean*, tanto por la celebridad alcanzada por sus protagonistas como por la iconosfera creada a partir de la misma. A pesar de que nos encontramos, aparentemente, ante productos insustanciales destinados únicamente al entretenimiento, Álvaro López Sánchez muestra en su acertado análisis cómo los signos presentes en la saga (consumidos consciente o inconscientemente) forman parte de una tradición musical (por tanto cultural) ininterrumpida, que el receptor-consumidor-gozador puede releer sin gran dificultad aunque no sospeche el universo de universos al que se le está instando a acudir.

Somos cada vez más conscientes de que las canciones no solo se *escuchan*, sino que también se *ven*. Y esto es obvio en el estudio de João Ricardo Pinto y João Soeiro de Carvalho a propósito de los orígenes de la televisión en Portugal y la presencia musical irremediabilmente marcada por el desarrollo de la tecnología. Los investigadores muestran, de nuevo y como en otros textos de este libro, la retroalimentación entre música e imagen y la imposibilidad del espectador de, una vez asumida esta nueva realidad, disociar ambos lenguajes, condicionando uno la recepción del otro. Desde el punto de vista sociopolítico, los orígenes de la televisión en Portugal están marcados por el Estado Novo, régimen dictatorial que, en el plano cultural, se esforzó en la defensa de los valores «nacionales», considerando una amenaza las producciones musicales «extranjeras» (jazz, rock'n'roll, pop...) (Ramos de Ó 1999; Castelo Branco y Branco 2003) que, no obstante, tuvieron presencia en la pequeña pantalla.

Los años estudiados por João Pinto coinciden cronológicamente con la actividad llevada a cabo por los autores englobados bajo la etiqueta *Nouvelle Vague*. Luiza Alvim dedica su análisis a la interesante inclusión de fragmentos procedentes de la tradición «clásica» («erudita» «docta» o como se prefiera llamar) en los films de autor del momento, funcionando esta relectura no de manera anecdótica o a modo de *leitmotiv*, sino como auténticos elementos estructurales dentro de las narrativas. Algo también presente en el texto de Ramón Sanjuán Mínguez, que, igualmente enfocado en la década de los años sesenta, se sumerge en la original propuesta de Straub y Huillet que, de un modo u otro, conecta con las experimentaciones llevadas a cabo, huyendo del lenguaje *mainstream*, por la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés o el *Neues Deutsches Kino*.

A fin de cuentas, la tecnología no como amenaza, sino como artefacto mediador, artificio capaz de generar sensaciones imbuidas de realidad. Más humanas que los humanos.

Sensaciones ya presentes en los inicios del espectáculo cinematográfico; sensaciones relacionadas con la evasión en tiempos de guerra, los trasvases entre diversas formas artísticas y de entretenimiento, con las identidades presentadas, asumidas, negociadas y releídas, y con el modo en que el ser humano cuestiona toda esa tecnología que él mismo ha creado y que, hoy como ayer, consume y disfruta. Y ello, indiscutiblemente, con el protagonismo omnisciente de la música, que condiciona, predispone, potencia y acrecienta la experiencia de vida y arte que nos acompaña y forma parte de nuestra biografía (moldeada a partir de recuerdos y vivencias) desde —sorprendentemente no hace tanto— poco más de un siglo. Música que quizá sea la anhelada llave para abrir la puerta de Tannhäuser.

I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate.

All those moments will be lost in time, like tears in rain.

Roy Batty (*Blade Runner*, 1982)

Referencias Bibliográficas

Arce Bueno, Julio C. 1997. «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 2-3, pp.273-280.

Azorín [José Martínez Ruiz]. 1995. *El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas*. Valencia: Pre-textos.

Cánovas Belchí, Joaquín. 1990. *El cine en Madrid (1919-1930): hacia la búsqueda de una identidad nacional*. Murcia: Universidad de Murcia.

———. 2011. «Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921). *Quintana*, 10, pp. 65-87.

Casares Rodicio, Emilio (coord.). 1986. *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas. 2003. *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.

Ceballos Viro, Álvaro. 2017. «El cine en el género chico (1897-1936)», *Hecho Teatral*, n° 17, pp. 37-75.

De la Madrid Álvarez, Juan Carlos (coord.). 1996. *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Encabo, Enrique. 2007. *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona: Erasmus Ediciones.

———. 2009. «*Gigantes y cabezudos* y la dictablanda: adaptación de una zarzuela al cine ¿mudo?». *Lecturas, imágenes: revista de poética del cine*, 7, pp. 205-2015.

Frith, Simon. 1999. «La constitución de la música rock como industria transnacional». En: Puig, Luis y Talens, Jenaro (eds.). *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 11-30.

Gómez de la Serna, Ramón. 1923. *Cinelandia*. Valencia: Sempere.

Jenkins, Henry. 2010. *Piratas de textos: Fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Paidós Comunicación.

Lacalle, Charo. 2013. *Jóvenes y ficción televisiva: Construcción de identidad y transmedialidad*. Barcelona: UOC Press.

Lysloff, René T. A. 2003. «Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography». *Cultural Anthropology* 18 (2), pp. 233-263.

Minguet i Batllori, Joan M. 2008. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia «Ricardo Muñoz Suay».

Ramos do Ó, Jorge. 1999. *Os anos de Ferro, O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» 1933-1949, ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.

Schulze, Peter W. 2016. «Transposiciones zarzuelísticas: *La verbena de la Paloma* y las interconexiones entre el teatro y el cine españoles». En: Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.). *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVII a la actualidad*. Münster-Berlin: LIT-Verlag, pp. 259-280.

Scolari, Carlos. 2013. *Narrativas transmedia*. Barcelona: Deusto.

Strank, Willem. 2014. «Nuevos medios, nuevos contextos: perspectivas analíticas de la música en la era de Internet». En: Enrique Encabo (ed.), *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes*. Murcia: Editum, pp. 21-41.

BLOQUE I

MÚSICA Y CINE: LOS ALBORES DE LA INDUSTRIA

La Gran Guerra: cine, música y trincheras¹

Eric Souda

Université Paris-Sorbonne

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la población masculina de Francia —al igual que la de otros países— fue movilizada, independientemente de su condición social y oficio. Evidentemente también los artistas, a pesar de que sus habilidades *a priori* parecían no ser demasiado útiles para la lucha en el frente. Artistas e intérpretes, incluso los más famosos, fueron reclutados como simples soldados. Esta trágica circunstancia posibilitó, no obstante, el encuentro de la música y la escena con el cine, solo a unos pocos pasos de los campos de batalla.

A pesar de los tiempos de guerra, la huella de la actividad profesional no desapareció, sino que, aun con las dificultades y penurias propias del momento, permanecía en el alma y la piel de los movilizados. Los músicos no fueron una excepción: personas en las que vivía la música, a pesar de la hostilidad que suponía la situación bélica. Para estos improvisados soldados, la música que llenaba sus vidas lo hizo también en las trincheras. Tras su reclutamiento y destino, y tan pronto como la actividad militar también permitió largas horas de ocio, estos grandes artistas acostumbrados a una práctica exigente, no pudieron soportar vivir un estado de inactividad, de una espera inútil e improductiva. Bien entrenados en su vida diaria artística, más allá de la misión militar que se les encomendó y su respectivo patriotismo, estos profesionales de la música se comportaron como tal tan pronto como se presentó la oportunidad, sin lugar para el desaliento y la inacción.

Una actividad musical, como puede ser un concierto, requiere cuatro condiciones básicas: músicos, instrumentos, un lugar de espectáculo y una audiencia. En lo que respecta a los músicos, el reclutamiento de 1914 reunió a buena parte de los músicos franceses y, por lo tanto, proporcionó un contingente de miles de artistas. Los instrumentos musicales fueron prestados por los residentes de las aldeas vecinas o bien enviados por asociaciones caritativas de las grandes ciudades. En cuanto a los lugares para el espectáculo, en el momento el frente francés era vasto y ofrecía una multitud de sitios para las actuaciones musicales. También una audiencia permanente. Esta guerra que requirió un gran despliegue de tropas y luego su estacionamiento propició, al mismo tiempo, un entusiasmo por

¹ Traducción del original por Enrique Encabo.

espectáculos en vivo que no era predecible. Por esta razón, más de un siglo después, nos proponemos aportar respuestas a algunas preguntas: sabiendo que el cine estaba sustituyendo numerosas actuaciones de orquestas en la vida civil (Chion 1995), ¿cuál fue la reacción de los músicos involucrados en el frente? ¿Cómo se sintieron durante estas actuaciones musicales subordinadas a la autoridad de las imágenes? ¿Cuál era su pensamiento estético sobre este nuevo entretenimiento que aún no se consideraba como un arte?

1. Acompañamiento musical de las proyecciones cinematográficas de principios de siglo.

En 1908, por primera vez, los compositores reconocidos se encargaron de componer música para películas de prestigio. Camille Saint-Saëns, que por entonces tenía 73 años, había alcanzado la cima de su gloria. La sociedad anónima Film d'art le encargó la música para la película *L'Assassinat du Duc de Guise*, que se mostró al público de París en noviembre de 1908. La crítica fue unánime, considerando la partitura del acompañamiento musical idónea para la obra fílmica, revelando la originalidad y la sutileza de su forma: la interpretación de los actores se integraba con la música para constituir un nuevo producto artístico bastante original, a la vez rítmico, elegante y, desde el punto de vista psicológico, expresivo. La obra musical fue interpretada por instrumentistas clásicos procedentes de las orquestas de los Concerts Colonne y Concerts Lamoureux (Cook 2008, 14).

Los productores de cine se dieron cuenta, antes de la guerra, de la importancia del acompañamiento musical y, por esta razón, comenzaron a colaborar con pianistas y organistas, así como con directores y operadores de teatro. En 1909, la compañía encargada de las películas de Edison publicó *Suggestion for Music*, un catálogo en el que cada acción o emoción se asociaba con una o más melodías extraídas del repertorio clásico. Así, se consideraba la sonata *Moonlight* ideal para acompañar una noche tranquila, la obertura de *Guillermo Tell* propicia para reflejar una tormenta y la Marcha Nupcial de Mendelssohn para, obviamente, las escenas de boda. Los libros de estas características se suceden en los siguientes años mostrando la creciente demanda: *Playing to Picture* de W. T. George en 1912 o *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J. S. Zamacki en 1913 (Robinson 1996, 30-36), entre otros.

No podemos dejar de mencionar el magnífico diario de Paul Fosse, director musical del inmenso Gaumont-Palace, llamado el «cine más grande del mundo», inaugurado en Place Clichy en el otoño de 1911. El director musical de este establecimiento

era el encargado de componer y dirigir la orquesta; de este modo lo era también de elegir, después de ver las películas, la música que acompañaría a las diferentes secuencias. Estas músicas se tomaban prestadas del directorio de catálogos, organizado por el propio Paul Fosse. Su diario consta de dos gruesos volúmenes titulados *Adaptations musicales des films du Gaumont-Palace*, abarcando el primero los años 1911-1919, y el segundo los años 1920-1928. Paul Fosse anotó meticulosamente los títulos de las películas y la lista de canciones que las acompañaban. Además de la diversidad de las obras interpretadas, este documento muestra un cambio gradual en el trabajo de los directores musicales, cada vez más atentos a los acontecimientos que se desarrollaban (Mouëllec 2006, 6-9).

2. Proyecciones cinematográficas cerca de los campos de batalla.

Desde el ámbito de la sociedad civil, los franceses que no pudieron participar en los combates hicieron todo lo posible para mantener la buena moral de quienes luchaban por su país. El periódico parisino *L'Illustration* informaba acerca de las proyecciones cerca del frente en fecha muy temprana, antes de finales de 1914:

[...] «El escenario del Music Hall de Poilu»

Major Rehm, un médico parisino, organizó en diciembre de 1914 el primer *cinéma-concert* para los soldados del frente. Encontró los medios para dar, cada día, sin, por supuesto, abandonar su labor como médico, un concierto gratuito, una actuación acrobática y una exhibición cinematográfica [...]²

De hecho, cuando el Estado Mayor y el gobierno francés se comprometieron a promover y generalizar las situaciones de ocio para los soldados en el frente, no hacían sino recuperar las ideas e iniciativas tomadas por los soldados desde el comienzo del conflicto. Desde finales de 1914, con el estancamiento del conflicto, los soldados en reposo no esperaron órdenes para comenzar a construir instrumentos improvisados o escribir y tocar escenas de teatro. Obviamente, las proyecciones de películas siguieron la estela. Y si el acompañamiento musical de las proyecciones en el frente aparece tan temprano es también porque los músicos ya estaban equipados con material musical, habiendo retomando su actividad musical desde los primeros meses de la guerra.

Si bien hay dudas sobre quién tuvo la idea de organizar proyecciones de películas en el frente para los soldados en reposo, el artículo «Le cinéma aux armées», publicado en el

² *L'Illustration*, 8 de abril de 1916.

periódico parisino y civil *L'Intransigeant*, arroja nueva luz sobre el nacimiento e implementación de esta iniciativa:

El cine en los ejércitos. Demanda por infracción

Aquí estoy acusado, por causa de «El cine en los ejércitos», en dos juicios. Me estremezco. Hasta ahora me las he arreglado para protegerme. Pero esta vez no puedo escapar. Por haber propuesto proporcionar cines a los soldados franceses durante el tiempo de descanso estoy acusado de falsificación. Me notifican por dos lados que no se esperaba que tuviera la idea o que me diera cuenta, y que desde hace mucho tiempo los soldados franceses ya disfrutaban del cine. Entonces no inventé nada, solo me apropié de la invención de otros. ¡Qué historia!

Si no escribiera en un periódico cuyo título ya es un programa y que dice con orgullo «L'Intransigeant», buscaría mi salvación en una transacción.

Primero observaría que no reclamé la idea. Por el contrario, señalé que los oficiales me sugirieron que estaban ansiosos por encontrar para sus hombres en reposo otras distracciones además de las revisiones de detalles, las maniobras y el manejo de armas. Tenía que creer que, si reclamaban el cine, era porque no lo tenían. Pero los soldados tenían el cine aunque no lo sabían... ¿Porque lo tenían? ¿O no lo tenían?

Cuestioné a mis dos interlocutores y comprobé la diferencia en sus respuestas. «¡Aún no, pero pronto!», respondió el Touring Club con buena gracia. «¡Hace más de tres meses!», respondió un periódico que hace tanto por acercarme las cuchillas que casi puedo sentir el corte. La luz se aleja en lugar de acercarse y, por el efecto de esta incertidumbre en las respuestas, hago ahora de nuevo mi pregunta y se deduce que nadie está completamente equivocado o tiene toda la razón.

El Touring Club primero. Prestémosle sin ningún motivo ulterior justicia plena. Ha prestado un inmenso servicio desde el comienzo de la guerra. Organizó una «jornada» triunfal. Ha recaudado considerables sumas y, lo mejor de todo, las ha empleado comprendiendo perfectamente las necesidades del soldado. Les traigo este testimonio de que el paquete Touring-Club fue y sigue siendo, a su llegada al frente, el gran éxito, por lo que felizmente existe la utilidad y lo superfluo, ambos indispensables.

El Touring Club tuvo que pensar en el cine. Lo pensó y creo que hoy debería pensar que lo había pensado. Su infatigable vicepresidente, el Sr. Defert, me dice que el Touring Club le ha ofrecido al ejército cien cines con cien mil metros de varias películas para que cada división tenga su dispositivo para fin de mes.

¡Bravo! Parece que no todo está hecho. Todo se hará.

¿Pero se hará todo?

¡Cien aparatos dicen! ¿Acaso te sobra el dinero? Un generador cuesta 5000 francos. ¿Es posible que dediques a este entretenimiento militar medio millón? Sería demasiado y no te alabaré más.

¡Ah! Creo que lo tengo.

En realidad sus cines, que también serán bienvenidos, son los pequeños dispositivos de cámara que, antes de la guerra, reemplazaron la linterna mágica en las matinés de los niños. Es el «Pathé Coq», juguetes muy bonitos que complacerán a los pocos privilegiados admitidos en

pequeños números frente a la pequeña pantalla, pero que, en lotes de treinta espectadores, requerirán demasiado tiempo para divertir a la división.

¿No es eso cierto? Aplaudo esta feliz iniciativa; pero no es motivo para desanimar a los demás.

Paso a mi segundo adversario, aplicando toda mi ironía pues no le daré el placer, a pesar de su crueldad, de alterar mi buen humor y alejar mi cortesía. Él es muy preciso: durante tres meses, ha habido cine en los ejércitos. Sembré después de la cosecha. Solo tengo que preguntarle al Sr. H... en particular: me dirá que fue hace mucho tiempo que recibió las felicitaciones de todo el ejército, jefes y soldados franceses, por las representaciones que ha dado y sigue dando. Todo el frente.

A pesar de la invitación que me hicieron, no le pregunté al Sr. H..., porque creo que el Sr. H... está muy avergonzado hoy con la afirmación inoportuna que su cruel ironista me hizo. Pregunté lo contrario. Escuché que el Sr. H... era un soldado adjunto a la Sección de Cine del Ejército, que participó en la obtención de muchas películas en el frente usando una camioneta o, por orden de sus líderes, para dar a algunos miembros del personal de los ejércitos sexto y décimo algunas representaciones. Pero solo contaba con una camioneta. Poder contar con cien años quizá era demasiado para el Touring. Solo una camioneta es muy poco para tal misión. Se calculó que llevaría cuatro años, cinco meses y diecisiete días de guerra que el camión del Sr. H... hiciera todo el recorrido por los acuartelamientos de descanso, con la condición de que los alemanes no les impusieran alguna interrupción de su gira con sus tumultuosos lanzamientos.

A pesar de todo, la experiencia de la camioneta había sido instructiva, una representación en el maravilloso entorno de los establos de Chantilly había tenido la mayor de las aprobaciones. Era necesario generalizar y poner al alcance de los hombres el entretenimiento honesto en el que se había regocijado la sede general. Faltaba dinero.

Fue entonces que sostenido y alentado por el Ministerio de Guerra, y en pleno acuerdo con él, se constituyó «la Obra del cine para los soldados franceses», 3 rue de Valois. Obtuvo suscripciones, se llevó bien con los grandes señores del cine y (los primeros resultados) enviaron esta semana nueve electrodomésticos, nueve electrodomésticos reales, que permitirán que todo el regimiento aprecie en tamaño real: Rigadin, Bout d'Zan, Charlot (Chaplin) y Casimir. ¡Ahora sí, el cine de verdad! Y no reclamo lo contrario, lo apruebo. Pero son solo nueve electrodomésticos, no es suficiente. Es esencial tener más. Y la caja está vacía. Ya no grito: «¿Quién quiere fundar el cine para los soldados franceses?». Está bien fundado. Pregunto: «¿Quién quiere suscribirse?». Para mí, está hecho.

Y me aventuro a extraer cierta moralidad de la aventura, sin levantar el tono ni elevar la voz.

El ejército de retaguardia está tratando, con la ayuda de toda buena voluntad, de ayudar al ejército del frente. Todos quieren tener su idea, su suscripción, su hospital, el trabajo, el cine del vecino. Es muy malo, es la rivalidad.

No molesté nuestros esfuerzos mutuos, traté de disciplinarlos. Sacrificar nuestras pequeñas vanidades y nuestras glorias. Cuando no haya ningún comando vacante, volvamos al rango, donde todos pueden encontrar su lugar, y regresaré al mío.

Charles CHENU (ex presidente del bar)

En resumen, en 1915 el Servicio Cinematográfico del Ejército (SCA) creó «Le Cinéma aux Poilus». En 1916 cada cuerpo del ejército tenía al menos un aparato móvil. Varias organizaciones adscritas a la Cámara de Cinematografía de la Unión (SCA) pusieron a disposición sus medios y esfuerzos para acercar el cine a los soldados franceses: la Cámara de Cinematografía de la Unión, que reunió a las editoriales, el Touring Club de Francia o la Obra del cine para los Soldados franceses, asociación creada en enero de 1916 que se encargó de recolectar donaciones y proporcionar materiales y películas para el área donde se encontraban los ejércitos. Para comprender estos esfuerzos, es preciso señalar que, después del episodio de motines de 1917, el comando francés aceleró la expansión de las proyecciones cinematográficas: durante el verano de 1917, la autoridad militar multiplicó las sesiones de cine al aumentar el número de giras organizadas en el frente y el número de salas de proyección, con el fin de evitar una nueva crisis moral de los combatientes.

Vemos por tanto, a través de este breve recorrido, que desde principios de 1915 y hasta el final de la guerra, se realizaron proyecciones de películas itinerantes en el frente para los soldados; muchos de los músicos movilizados tuvieron que participar en este ejercicio no solo por placer sino también para asumir su condición de músicos profesionales. Los artistas franceses, además, fueron alentados por sus compañeros para desarrollar esta tarea.

Para corroborar esta actividad contamos con algunos testimonios. La publicación musical mensual *La música durante la guerra* del 10 de noviembre de 1915 informaba de que el Comité de organizaciones benéficas francesas estaba presente y activo:

INFORME

La sociedad de autores y compositores dramáticos

La «Fraternelle» del espectáculo.

El refectorio del espectáculo.

Buen fuego.

El Comité de Asistencia y Previsión para Artistas Franceses.

La obra Treinta Años de Teatro.

[...] La «Fraternelle» del espectáculo. Asociación de Asistencia y Solidaridad, fundada en 1914 bajo el patrocinio del Ministerio del Interior, Instrucción Pública y Bellas Artes, Trabajo y Bienestar Social y la Subsecretaría de Bellas Artes. Su propósito es ayudar a los diversos grupos de profesiones de entretenimiento establecidas o fundadoras, y todos los grupos similares o relacionados, en sus trabajos de solidaridad y asistencia a artistas y personal de teatros, cafés de conciertos, salas de música, cines, etc.

En abril de 1917 el comité «La labor del cine para los soldados» presenta su informe financiero durante su asamblea general:

«La labor del cine para los soldados»

(Presentado por el Tesorero en la reunión del Comité del 30 de abril de 1917).

Autorizado por el Ministro de Guerra y por el comandante general en jefe, «La labor del cine para los soldados», gracias a la generosidad de los primeros donantes, pudo comenzar a operar a partir del 10 de enero de 1916.

Durante el mes de enero, el Comité envió diez equipos de proyección, incluido un generador y un aparato de proyección, por lo tanto, una estación completa por ejército.

Siguiendo las instrucciones dadas por el General en Jefe, estos materiales fueron asumidos por el personal de cada ejército que proporcionó una camioneta en la que se ensambló el grupo electrógeno, proporcionando también los hombres necesarios para operar el generador y que se ocuparon de la circulación de este conjunto. El Comité no dejó de proporcionar las películas necesarias a su debido tiempo para garantizar su renovación, así como tampoco dejó de enviar los suministros necesarios para su correcto funcionamiento³.

Este informe fue aprobado por unanimidad.

La idea de acercar el cine al frente contribuyó al desarrollo y popularización del séptimo arte. De hecho, vale la pena recordar que el 80% de los soldados franceses movilizados eran de origen rural. Muchos de ellos nunca habían asistido a un concierto clásico, una obra de teatro o una película.

Además, como en lo civil, este nuevo entretenimiento, que ya había dado cuenta de sus comodidades y ventajas, estaba a la vanguardia del ocio para los soldados, frente a otras fórmulas precedentes: conciertos y representaciones dramáticas para los ejércitos, canciones para los heridos...⁴ Esto explica los esfuerzos realizados por las autoridades militares, los profesionales interesados y los generosos donantes para la expansión del cine en la zona bélica. La idea principal era ofrecer a los soldados momentos de unificación, de ocio, que, al tiempo que entretener, también contribuyeran a la cohesión de las tropas.

3 Documents sur les œuvres du cinéma aux armées, CRDP Amiens (Francia). Disponible en: https://crdp.ac-amiens.fr/pensa/3_10_case4.php Consulta: 07/06/2018.

4 Además, debe tenerse en cuenta que la mayoría de los artistas que hicieron alguna representación para los soldados durante sus giras, pronto abandonaron las zonas de conflicto por el peligro que entrañaban, de modo que estos espectáculos, con el avance de la guerra, se tornaban más difíciles.



Ilustración 1. «Le ciné-mitrailleuse». *L'Argonnante*, 1 de mayo de 1916.

3. Expansión y éxito del acompañamiento musical de las proyecciones cercanas a los campos de batalla.

Desde el año 1916, los periódicos de trincheras, que aparecieron en los primeros meses de la guerra, dan testimonio del éxito de las noches de cine organizadas en el frente. Estas publicaciones nos permiten conocer los lugares de preparación e instalación para las proyecciones, describen la secuencia de eventos, las reacciones del público y de los oficiales. Algunas de estas publicaciones son: *Rigolboche*, *Bochofage*, *Le Périscope*, *Le Poilu* («El soldado francés»), y la más famosa de todas, *Le Crapouillot*. Escritas a mano o con máquinas de escribir, se copian (duplican en masa) contribuyendo a la rápida difusión de programas (pasados y futuros) e inspirando otras iniciativas. Como relatan los periódicos de trinchera:

[...] ¡Cine! ¡Cine! Aquí y en otros lugares funciona con intensidad. Con la posibilidad de los acantonamientos y los medios a nuestra disposición, a veces un piano, a veces una orquesta, a veces la emoción y la risa acompañan películas seleccionadas [...]⁵.

Y como el cine es parte de la vida de los soldados en el frente, lo evocan en su literatura, apareciendo de este modo en poemas, novelas y canciones que se crean y publican en los periódicos de trinchera:

El Klaxon, periódico de trincheras humorístico, caprichoso y mundano.

«En la película»

Apilados en el cuarto oscuro, los soldados siguen con interés los dramas que se desarrollan en la pantalla. Los soldados son felices, y alegres observaciones cubren el murmullo del ronco piano. El pianista mismo, además, no duda en aplicar vales juguetones y acompañamientos rítmicos a las escenas más trágicas.

⁵ *Le Rigolboche*, n° 93, 10 de octubre de 1917.

La película presenta una pelea entre la policía y los delincuentes, y uno de ellos recibe una bala en el brazo, momento en que un soldado exclama: «Con suerte, será evacuado». Charlot (Chaplin) seguido por su novia y su suegra visitan un lujoso departamento y alguien grita desde el fondo de la sala: «Están visitando el área. ¡No está mal este refugio!». Si los actores están en silencio, los espectadores se encargan de animar el show⁶.

En este tipo de testimonios apreciamos que son muchísimos los detalles que se reseñan de la experiencia que supone la proyección de una película acompañada por músicos. El tiempo y la energía empleados en la preparación no siempre son recompensados, pero los soldados están felices al congregarse alrededor del evento. Y parece que para ellos es lo más importante:

CINE

Cuando supimos que el regimiento
había adquirido para distraernos
un cinematógrafo asombroso,
todos dijeron: es una oportunidad.
Nuestras tardes estarán un poco allí
ya no pensaremos en la guerra
yendo a ver el cine
imaginaremos estar en la parte de atrás...

Y el día que vimos a los músicos
estos llevaban cajas cerradas.
Los seguimos desde lejos
para intentar ver algo.

Al día siguiente fuimos invitados a
ver la primera sesión.
Y súbitamente, abarrotado
el público temblaba con impaciencia.
Un payaso apareció en la pantalla.
Pero no sé por qué magia
la película se negó rotundamente
a proyectar sus aventuras...
De repente notamos que
esa desagradable orquesta sinfónica
estaba tocando: «No, no estoy trabajando, soy el pequeño cine estadounidense ...»

⁶ *Le Klaxon*, mayo de 1917.

Otro día fue el motor
quien rechazó ofrecer sus servicios.
Y luego fue el obturador.
Y luego muchas cosas para hacer daño.
En resumen, todas las noches cuando creíamos
que iba a funcionar, ¡qué rabia!
El director salía anunciando
que sería la siguiente noche.

Algunos amigos no estaban contentos.
Hubo quien dijo: debe haber una causa.
Si hubiéramos estado allí cincuenta años
tal vez alguna vez habríamos podido ver algo...

Nos cansamos de esperar... así que una noche
nadie vino a la reunión.
Solo los músicos que en la oscuridad
permanecían en la indiferencia.
De repente en la pantalla apareció
una imagen perfecta, nítida.
Solo entonces entendimos
que el cine debía ser tímido

Ver ante él tanta gente...
Sin duda, eso te hace callar.
En el momento en que el cine estaba solo
trabajó muy bien...
Jean Mady⁷.

4. Acompañamiento musical de las proyecciones: algunas consideraciones

Como observamos, desde finales de 1914, la mayoría de los músicos movilizados habían, de un modo u otro, retomado la actividad correspondiente a su práctica profesional en la vida civil: tocar, componer, ensayar... también el acompañamiento musical de las proyecciones. Y esto a pesar de que las actuaciones musicales acompañando cine parecía no ser, *a priori*, la actividad musical favorita de los profesionales del gremio.

Los artistas de conciertos se vieron afectados, previamente al estallido de la guerra, por el hecho de que, desde comienzos de siglo, el cine, instalado en las principales ciudades, había ganado terreno a las orquestas sinfónicas de las salas de conciertos, acaparando gran

⁷ *Rigolboche*, n° 90. 10 de septiembre de 1917.

parte del público de las mismas y, por tanto, ocasionando problemas a los profesionales. No obstante, cerca del campo de batalla, estos pensamientos carecían de validez. A estos soldados forzosos solo les importaba la salud de su familia y tener alguna pista del paradero de sus colegas⁸. Los músicos pensaban con preocupación en los miembros de sus orquestas o bandas, de los que estaban separados por el conflicto bélico y de los que nada sabían; también, lógicamente, en su futuro. Su nueva situación, que era inimaginable unos meses atrás, suponía solucionar de manera inmediata un problema tras otro, una preocupación tras otra. Y para mantener su estatus de músico (o su fama en el frente) y mantener su práctica instrumental, los músicos aceptaron voluntariamente cumplir con el ejercicio de acompañar las sesiones de cine.

¿Dónde se llevaban a cabo estas proyecciones? Contemplamos al menos tres tipos de lugares: salas de cine en áreas rurales (pueblos y ciudades pequeñas), refugios subterráneos —como la ciudadela de Verdun que poseía su sala de cine— y al aire libre. Dado el éxito de este tipo de distracción, apreciada y valorada por los soldados, todos los agentes implicados se comprometieron en su preparación con el fin de que el espectáculo fuera exitoso.

El lugar que ocupaban los músicos durante la proyección venía condicionado en gran medida por la instalación del sistema de proyección y el lugar destinado a la audiencia. En general, los miembros de la audiencia eran los mejor instalados, y en el caso de que esta fuera muy numerosa, las cosas podían complicarse para los músicos, puesto que la posición del músico acompañante, entre público y pantalla de proyección y entre proyector y pantalla de proyección, dependía de ello. En ocasiones los músicos podían encontrar el espectáculo triste, gris y plano, y esto en gran medida se debía a la ubicación que ocupaban, que en muchas ocasiones no ofrecía la mejor posición de recepción visual para ilustrar las imágenes. Esta problemática no solo se daba en el nivel del músico sino también en el de la audiencia; a pesar de las buenas intenciones, la magia del cine no puede funcionar cuando un pequeño detalle perturba su ambición de permitirnos evadirnos de la realidad.

5. Contenido musical y calidad de las proyecciones para acompañar.

En 1914 los músicos parisinos no ignoraban las posibilidades económicas que el cine, la atracción de moda, les podía reparar. Algunos, para financiar su participación en concursos, tocaban acompañando filmaciones antes y durante la guerra. Es el caso, por ejemplo, de Maxime Dumoulin (1893-1972), violonchelista y compositor francés que ganó el Premio

⁸ *La Gazette des classes de compositions.*