



## 1a Part

*Entr'Acte*, René Clair, 1924, 19'

*La P'tite Lillie*, Alberto Cavalcanti, 1928, 10'

*El globo rojo*, Albert Lamorisse, 1956, 34'

*ENTR' ACTE*, René Clair, 1924, 19'

El primer títol d'aquesta vetllada és *Entr'Acte*, rodat a les fronteres del cinema sonor, i encara avui considerat una de les propostes més interessants de música aplicada a la imatge. Aquest film dadaïsta de René Clair, realitzat sota les pautes d'un guió molt senzill de Francis Picabia, era un curtmetratge que havia de servir d'entreacte o intermedî del ballet "Relache", d'Erik Satie, presentat pels ballets suecs de Rolf de Maré al Théâtre des Champs Elysées. Per tant, entre els dos actes d'aquest ballet es projectava el film que ara comentem, amb partitura musical de Satie enregistrada a finals de 1967 sota la direcció musical de Henri Sauguet. Al pròleg del film podíem veure-hi els autors Francis Picabia i Erik Satie, acompanyats musicalment per una mena de marxa de caràcter buf amb orquestra mitjana. L'elecció de Satie es justificava pel seu esperit iconoclasta, ja que s'havia convertit en una presència indispensable i assídua a totes les festes modernistes.

La partitura va ser composta de manera escrupulosa seguint el ritme de les imatges del film. A una acumulació d'imatges desbordants de deliri visual, s'integrava una música que escapava a qualsevol influència, forta en contrast i incongruències tímbriques... Recordem, en aquest sentit, les imatges de la ballarina vista en contrapicat, és a dir, des de baix, amb la barqueta de paper volant pels terrats de París, les xemeneies al revés del principi, amb música molt obsessiva, rítmica i mecànica. O l'encadenat d'imatges surrealistes amb la ballarina

amb barba i ulleres, que de la tranquil·litat inicial dóna pas a una música gairebé minimalista per la seva frase melòdica repetida fins l'infinit. O amb la imatge del caçador que apunta i cau, i dóna peu al darrer tram del film, el del seu enterrament amb cotxe de morts tirat per camells, una de les seqüències més vistoses i espectaculars des del punt de vista musical: primer sentim una marxa fúnebre molt repetida, però la seqüència melòdica canvia quan la comitiva es posa en marxa i tots corren a càmera lenta, amb música, podríem dir, quasi minimalista, lògica, d'altra banda, degut a la repetició de les imatges. La comitiva fúnebre s'alterna amb la ballarina, en muntatges paral·lels, i arriba a la pista d'un circ. El cotxe de morts marxa pels carrers, la comitiva corre darrere, amb música molt ampul·losa però que no quadra amb els homes corrent, ja que la música endarrereix el ritme. La cosa canvia amb els primers plans dels que corren, amb música molt mecànica i ràpida, amb plans dels arbres i de les xemeneies que veiem passar. Al final, la música queda molt sincronitzada amb el muntatge. Muntanyes russes, gent corrent, xemeneies, muntanyes superposades en diverses direccions, imatges perfectes amb la música cada vegada més ràpida i amb un muntatge més picat, fins arribar al paroxisme. Cau el taüt, la música frena el ritme, el taüt és sobre el camp, la gent se'l mira, el taüt s'obre, surt un mag que el fa desaparèixer i també a la gent i a ell mateix amb la seva vareta màgica. Surt "Fin", es travessa la pantalla, després s'hi torna a entrar i la paraula "Fin" es recomposa. Al seu moment, la crítica va saber veure que la música es fusionava perfectament en la globalitat d'una pel·lícula en què es barrejaven amb llibertat imatges, música i poesia. Avui aquest film queda com una experiència històrica en l'art de la fusió de la música amb les imatges, a càrrec d'un músic de primera fila temptat per aquell mitjà nou anomenat cinema.



## CURTS FRANCESOS

La sessió consisteix en quatre curts i migmetratges del cinema francès històric, que comprèn èpoques molt diverses, des de l'*Entr'acte* (1924) de René Clair amb la partitura d'Erik Satie, fins a l'esplèndid *El globo rojo*, d'Albert Lamorisse (Òscar 1956 al millor guió original), una faula infantil sense diàlegs amb la partitura clàssica de Maurice Le Roux. La sessió es complementa amb *La P'tite Lili* del 1929, d'Alberto Cavalcanti, amb música d'un dels millors compositors francesos del segle XX: Darius Milhaud, i *Dreams that Money can Buy*, una raresa avantguardista molt poc vista, una pel·lícula firmada per un col·lectiu de realitzadors com Man Ray i Hans Richter, sota la supervisió musical de Louis Applebaum.

La còpia cinematogràfica que es projectarà de *Dreams that Money can Buy* presenta petites deficiències d'imatge en un dels episodis del film.

**LA P'TITE LILIE**, Alberto Cavalcanti, 1928, 10' Malgrat que en la tasca de Darius Milhaud al cinema alguns han vist una tendència a l'exageració orquestral, el seu interès pel mitjà va quedar exposat en els escrits teòrics publicats el 1929, l'any de producció de *La p'tite Lilie*, a Ciné-Journal, amb ocasió de la seva primera col·laboració en el cinema de la mà d'Alberto Cavalcanti. En aquell article especulava que una partitura escrita per a una pel·lícula muda només podia tocar-se en aquells cinemes que tinguessin una orquestra suficientment important per a tocar-la a la sala. La possibilitat d'escoltar-se alhora i sempre que es projectava el film representava una enorme difusió per la música. A més, el fet d'escriure una partitura per un film ja existent, feia necessari l'estudi d'una nova tècnica de composició.

Aquestes reflexions són una mostra de l'interès que es va prendre Darius Milhaud, un dels membres més destacats del "Grup dels Sis" capitanejat per Georges Auric (un dels altres noms capdavanters en la música cinematogràfica francesa, si considerem com a mostra la seva relació amb Jean Cocteau), en la seva primera incursió cinematogràfica, el petit curt d'Alberto Cavalcanti *La p'tite Lilie*, una història tràgica d'una nena de setze anys que s'ha de substituir i que és assassinada a cops de ganivet, pujant després la seva ànima al cel. Milhaud no dóna temps al silenci musical, la partitura envolta les imatges del film d'una manera continua i total, amb diferents tipus de música que comprenen música descriptiva, temes alegres i divertits, fragments folklòrics, com ritmes de la "java" francesa, i una part dramàtica final que globalment constitueix un exercici apassionant de música aplicada a la imatge tal com ho veu un neòfit en el mitjà. Dos coses destaquen d'una manera ràpida quan veiem i escoltem el film: els seus rètols, dissenyats segons els canons modernistes de l'època, i també la presència dels textos explicatius dels rètols dins de la partitura musical, com si volgués indicar la total identificació de la música amb la imatge; i el dramatisme del que estem veient dins de la partitura musical, que assumeix allò que veiem perquè es troba escrit a les ratlles del pentagrama. Apart d'això, destaquem també els moments descriptius musicals de la persecució i el canvi total de discurs musical quan ella cau morta, apunyalada. Allò que abans era primer alegria i descripció musical de la vida als carrers, i després dramatisme, quan ella fa el carrer i és perseguida pel seu assassí, canvia després a una elegia musical, a una tristesa infinita, molt ben

explicada per la música, quan ella cau morta i després la seva ànima puja al cel.

La música, rica i poètica, escrita per acompanyar aquesta tragèdia de *La p'tite Lilie* s'acobla bé a les imatges i vola amb llibertat en les escenes més líriques, però el més interessant resideix precisament en les reflexions sorgides d'aquell treball per a aquell mitjà nou que era el cinema. Milhaud està considerat com un dels compositors francesos més importants del segle i la seva relació amb el cinema va ser una interessant mescla d'atracció i repulsió, ja que en els seus primers anys considerava que el cinema, com a indústria, feia molt poc cas dels compositors, raó per la qual les millors pàgines musicals de Milhaud no es troben al cinema. De totes maneres, la seva partitura per *Espoir*, *Sierra de Teruel* (1939), d'André Malraux, està considerada com a modèlica, com la del documental *Gauguin* (1950), d'Alain Resnais. El mateix podríem dir pel curt *Hallo, everybody*, de Hans Richter, musicat el 1933, el qual permet tancar el cercle que hem obert en aquesta sessió al relacionar noms com Richter i Milhaud a *Dreams that money can buy*.

**EL GLOBO ROJO**, Albert Lamorisse, 1956, 34' També podríem qualificar com de tràgica la història que ens planteja Albert Lamorisse amb *El globo rojo*, una història sense paraules que va guanyar l'Oscar de Hollywood al millor guió original de 1956! i que va protagonitzar el seu fill Pascal Lamorisse, actor també a altres films seus com *Viaje en globo*. Al tranquil barri parisenc de Ménilmontant, al costat del cementiri de Père-Lachaise, un nen surt de casa seva per anar a l'escola. En sortir es troba un globus de color vermell que el va seguint com si fos un gosset. És el seu amic, el seu company, l'alegria de la seva vida. Els altres nens, els seus companys del col·legi, estan gelosos, no poden suportar veure aquell nen tan feliç amb el seu globus vermell sempre al seu costat. L'hi volen prendre i ell es defensa, però, al final, un dels nens li dispara una pedra amb un tirador. A partir d'aquell moment assistim a una de les morts més tristes de la història del cinema, ja que la càmera, en primer pla, enfoca l'agonia d'aquell globus que abans hem vist inflat, bonic, vermell... Ara està com suant... és com si patís, ja que es va desinflant poc a poc, perdent aire, veiem com gotes de suor que s'escapen de la goma del globus... es va arrugant... Comença, en l'angoixa de la mort, a bellugar-se, a córrer, quan el poc aire que li queda acaba d'escapar-se i surt corrents. Al final, quan ja és molt petit i no queda quasi res d'aire dintre seu,

un nen li dóna el cop de gràcia: el xafa i l'esclafa amb el peu. A partir d'aquest moment, tots els globus dels nens de París, com per art de màgia, s'escapen de les mans dels nens i se'n van tots volant cap aquell que ha quedat trist i desolat per la desaparició del seu globus vermell. Quan arriben a on és ell, aquells milers de globus l'agafen amb els seus fils, se l'emporten volant pels terrats de París i van cap al cel...

Aquest mitgmetratge, que va ser carn de cine-club a l'època, ja que el globus vermell pot representar coses com la innocència, la puresa del nen, contaminada pel contacte amb els altres amics o companys d'escola, i fins i tot l'amistat, la felicitat, la soledat o el pas a l'adolescència... és a dir, totes les interpretacions possibles, té una partitura musical interessantíssima de Maurice Le Roux, perquè apareix justament només al final del film, amb una gran explosió melòdica, quan el globus vermell s'ha mort i els altres globus de París s'escapen de les mans dels seus nens i van volant cap el nen trist i desemparat. La música comença amb un to descriptiu, per explicar la fugida dels globus de les mans dels altres nens, i de seguida apareix la gran melodia del film —una de les més grans, boniques i poètiques del cinema francès de tots els temps—, a mesura que agafen el nen amb els seus fils i les seves cordetes i se l'emporten volant pels terrats de París fins al cel. La música és l'únic element sonor d'aquesta pel·lícula (recordem que no té diàlegs) i en aquest sentit és un dels títols bàsics per esbrinar el moment exacte en què ha d'aparèixer la partitura musical a una pel·lícula, en contrast amb el silenci que hi ha hagut fins aleshores. Aquí, evidentment, l'aparició de la música i la bellesa sublim de la melodia serveix per accentuar la poesia infinita de la història en un "tutti" que poques vegades s'ha aconseguit en la història del cinema.

Maurice Le Roux és un dels noms històrics de la música francesa del segle XX. Nascut el 6 de febrer de 1923 a París, va ser alumne d'Olivier Messiaen al Conservatori d'aquella ciutat. Director d'orquestra i compositor, el seu àmbit abraça el ballet, les suites per orquestra, etc., tot i que dins del cinema ha donat el millor d'ell mateix en alguns films de dibuixos animats d'Omer Boucquoy i en curtsmetratges com *Le Vire-cailloux*, *La mer sera haute à seize heures*, *André Malraux* i *Crin blanca*, de 1952, també d'Albert Lamorisse. Una altra de les seves melodies més famoses és la que pertany a la banda sonora de *Les Mistons*, el primer mitgmetratge signat per François Truffaut.

## 2a Part

**DREAMS THAT MONEY CAN BUY** (Sueños que el dinero puede comprar), Hans Richter, 1947, 82', VOSE

Hans Richter va ser dadaïsta, pintor, crític de cinema i realitzador cinematogràfic. Durant quatre dècades va ser un dels membres més influents de l'avantguarda cinematogràfica. El seu film *Dreams that money can buy* va ser la seva obra més ambiciosa des del punt de vista cinematogràfic, ja que, estrenada el 1947, va guanyar el Premi —ex aequo amb *La Perla*, d'Emilio Fernández— “a la millor contribució original al progrés de la cinematografia” a la Mostra Cinematogràfica de Venècia.

El film es divideix en set segments o episodis: “Desire”, amb guió i direcció de Max Ernst i música de Paul Bowles; “The Girl with the Prefabricated Heart”, amb guió i direcció de Fernand Léger i cançó de Jean Latouche; “Ruth, roses and revolvers”, amb guió i direcció de Man Ray i música de Darius Milhaud; “Discs”, amb guió i direcció de Marcel Duchamp i música de John Cage; “Ballet”, amb guió i direcció d'Alexander Calder i música de Paul Bowles; “Circus”, també d'Alexander Calder i amb partitura de David Diamond, i “Narcissus”, amb guió i direcció de Hans Richter i música de Louis Applebaum, qui també fou director i coordinador musical de tot el projecte. Deixant de banda que alguns dels episodis permeten que els artistes que els han creat puguin expressar les seves obsessions artístiques en termes cinematogràfics, el que ens interessa, a banda de la curiositat i singularitat de la proposta, que pot recordar fins al Buñuel d'*Un perro andaluz* i *L'Age d'Or*, o la seqüència de Dalí de *Recuerda* de Hitchcock i l'experiment filmic de Luis Eduardo Aute *Un gos anomenat Dolor*, a una transposició trenta anys després del surrealisme que ja havíem vist al cinema mut (i en aquest sentit potser la pel·lícula es veu demodé, tenint en compte que data del 1947 i que aquestes avantguardes ja eren històriques), el que interessa, doncs, és parlar del film en termes musicals, ja que el mateix Richter havia dit que la música, més que l'art, era la seva font principal d'inspiració com a creador cinematogràfic. Un home, Joe, s'adona que té el poder de veure

dintre de sí mateix i dels demés. L'ull és una càmera. Pot veure el món interior fotografiat per la retina. Veure els somnis. No dubta en posar a la porta de la seva habitació “Dreams that money can buy”, ja que pot crear somnis i vendre'ls. Els successius clients que tindrà en el seu consultori constituïran els diferents episodis de la pel·lícula, ja que els somnis que ven als seus clients són les creacions de Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder i del mateix Richter. El primer episodi és molt complet des del punt de vista musical, ja que la música subratlla escenes tan boniques com la de la poma a la boca que vola i que cau, amb una melodia preciosa, la música onírica del pantà líquid de llet, i la de la noia quan cau al fum.

El segon està gairebé dominat per una cançó, “Venus va sortir del mar”, amb lletra de Jean Latouche, a tots els moments del maniquí que es recomposa i també els que volten i giren quan arriba un maniquí de sexe masculí. Els dos maniquís es fan un petó. Ella està enfadada. Canten: “No hi ha home que pugui sobreviure a una noia amb cor prefabricat”. El tercer, una creació de Man Ray —que es veu a una fotografia— amb música de Darius Milhaud, és com una parodia del mitjà cinematogràfic, ja que una parella jove, amb música bastant onírica, entra a un cinema. Un subratllat musical molt bonic indica el moment en que s'asseuen a les butaques. La presentadora els diu que veuran una pel·lícula insòlita. El públic es posa d'esquena i s'adormen; un actor del film, que s'assembla a Charlot, mira el públic. Una música de comèdia va indicant aquestes situacions. La gent se'n va del cine amb una marxa rítmica, com bufa, i el retrat de Man Ray es crema. En el quart, a un altre client, esposat, li donen un cop i quan es desperta obre els ulls i es veu com un laberint de la ment, amb pizzicatos musicals, figures de dones amb el sexe tapat, espirals, peixos, cercles que donen voltes, música onírica, ulls que també giren i després s'acaba el somni.

En el següent apareix una nena amb un toc d'atenció musical. També un cec amb un bastó guiat per la nena. Música de xilòfon. La nena fa malabarismes. La música subratlla els efectes. Una bola queda al sostre, enganxada a un mòbil. Un altre mòbil es belluga. La música subratlla els moviments dels mòbils amb una melodia preciosa. Després veiem una màscara. Tentacles de fang. El cec obre la porta.

Apareix Joe. Joguines en moviment, música, artefactes mecànics, tambors, percussió, marxes. Un trapezista, tot mecànic, de filferro; una ballarina. El cec se'n va amb la nena.

A l'últim episodi les monedes de la nena son fitxes que es tornen de color blau. En Joe també es torna de color blau. Desapareixen els jugadors, els objectes es belluguen. Música intrigant. Hi han acords de piano amb orquestra. Surt al carrer. Desapareixen els graons de l'escala. Música de fanfàrries. Joe entra per una finestra, ja de color blau. Objectes mòbils que es mouen. Veu una noia, música impressionista, ella tombada sobre una gandula. Els dos beuen. La vol degollar. Veu sang a terra, ell tira el ganivet. Es troba a la partida de pòquer. Està sol. Acords de piano. Una màscara grega de la qual surt fum. Surt amb la màscara per una finestra. La noia talla la corda. Cau. Taques de color sobre l'aigua. Màscara trencada. Barreja de colors. Fitxes. L'ull dintre una fitxa. Música plàcida. Xilòfon. Fi.

En aquests petits guions musicals que he desenvolupat, podem veure la importància de la partitura musical, una partitura de gran unitat, malgrat que són obra de varis autors, però que tenen sempre com a fi primordial subratllar la imatge, els moviments dels objectes, els mòbils i accentuar les seqüències més oníriques amb música que recolzi aquest sentit misteriós de la imatge o la situació. En aquest sentit, la tasca com a coordinador musical de tot el projecte per part de Louis Applebaum —i com a músic de l'últim episodi— va ser d'una gran professionalitat. Applebaum també va ser el músic de films més clàssics i ortodoxes com *Tambien somos seres humanos* (*The Story of G. I. Joe*, William A. Wellman, 1945) i *Teresa* (Fred Zinnemann, 1951). Però no hem d'oblidar que l'ànima de tot el projecte va ser Hans Richter, qui malgrat acabar els seus dies pintant i oblidat gairebé per tothom, va aconseguir en aquell moment reunir alguns dels artistes més influents del segle com a cocreadors de la seva pel·lícula, un film que va ser l'intent més ambiciós de portar l'obra de l'avantguarda europea a un cinema d'audiència més ampla. Evidentment, Richter va ser un dels artistes inspiradors del moviment underground americà i de cineastes com Jonas Mekas.