

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



**Μουσική συνοδεία στον βωβό κινηματογράφο –
Μουσική συνοδεία της ταινίας «The non – stop kid» (1918)**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας
Νικολάου Μαρίας
ΑΕΜ:2045**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
Μπιλιλής Αθανάσιος, ΕΔΙΠ**

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**



**Silent films' musical accompaniment –
Musical accompaniment of film «The non – stop kid» (1918)**

**DIPLOMA THESIS
HISTORICAL MUSICOLOGY**

**of the student
Nikolaou Maria
AEM: 2045**

**SUPERVISORY PROFESSOR
Bililis Athanasios**

THESSALONIKI JUNE 2022

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου, δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας περιλαμβάνονται στην βιβλιογραφία της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6
ABSTRACT.....	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	8
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	13
1.1 Πρώιμες καλλιτεχνικές προσπάθειες αποτύπωσης της κίνησης	13
1.2 Οι τρεις περίοδοι εξέλιξης του Βωβού κινηματογράφου	15
1.2.1 Α' Περίοδος: 1895 – 1905	15
1.2.2 Β' Περίοδος: 1905 – 1913	18
1.2.3 Γ' Περίοδος: 1913 – 1927	21
2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	24
2.1 Λόγοι χρήσης και λειτουργίες της μουσικής συνοδείας: Θεωρητικές προσεγγίσεις.....	24
2.2 Τρόποι μουσικής συνοδείας	26
2.2.1 Εισαγωγή	26
2.2.2 Τρόποι συνοδευτικής προσέγγισης.....	26
2.2.3 Μουσικά εγχειρίδια	32
2.3 Μουσικό Ρεπερτόριο.....	36
3. Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	38
3.1 Αναφορά στην κινηματογραφική κωμωδία	38
3.2 Βασικά είδη κινηματογραφικής κωμωδίας.....	40
3.3 Οι Κωμικοί	42
3.4 Η Μουσική Συνοδεία.....	44

4. Η ΤΑΙΝΙΑ «THE NON – STOP KID» (1918).....	47
4.1 Στοιχεία ταινίας.....	47
4.2 Υπόθεση	47
4.3 Συντελεστές	48
4.3.1 Πρωταγωνιστές	48
4.3.2 Σεναριογράφος	54
4.3.3 Σκηνοθέτης.....	55
4.3.4 Παραγωγός	55
5. ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ	58
5.1 Αναφορά στην διαδικασία δημιουργίας της μουσικής συνοδείας καθώς και της επιλογής μουσικών κομματιών.....	58
5.2 Χωρισμός των σκηνών	60
5.3 Cue sheets (Μουσικές υποδείξεις)	61
5.4 Περιγραφή μουσικής συνοδευτικής προσέγγισης.....	62
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	87
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ.....	93

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η δημιουργία – παρουσίαση – ερμηνεία της μουσικής συνοδείας της βωβής κωμωδίας «*The non – stop kid*» (1918), μέσω της ιστορικής και θεωρητικής μελέτης της μουσικής συνοδείας του βωβού κινηματογράφου.

Κατά τη συγγραφή του ιστορικού – θεωρητικού μέρους της εργασίας, μελετήθηκε το ιστορικό πλαίσιο του βωβού κινηματογράφου, μέσα από την σταδιακή παρουσίαση τριών εξελικτικά περιόδων. Έπειτα παρατέθηκαν συνοπτικά, οι διάφοροι λόγοι χρήσης της μουσικής στον βωβό κινηματογράφο, μέσα από αναφορές σημαντικών ερευνητών. Ακολούθως μελετήθηκαν οι διάφοροι τρόποι μουσικής συνοδείας από τις απαρχές του βωβού κινηματογράφου και τελικά πως αυτά εφαρμόστηκαν σε διάφορα είδη ταινιών. Στο τελευταίο στάδιο του ιστορικού – θεωρητικού μέρους, μελετήθηκαν τα χαρακτηριστικά των σημαντικότερων κατηγοριών κωμωδίας του βωβού κινηματογράφου και οι ειδικότεροι τρόποι συνοδείας της βωβής κωμωδίας. Κατά τη συγγραφή του πρακτικού μέρους της εργασίας παρουσιάστηκαν τα κύρια στοιχεία της ταινίας «*The non – stop kid*», καθώς και των συντελεστών της. Στη συνέχεια αναφέρθηκαν τα διάφορα στάδια οργάνωσης του υλικού σχετικά με την μουσική συνοδεία και τελικά η παρουσίαση – παράθεση της συνοδευτικής προσέγγισης της υποβάλλουσας την παρούσα εργασία.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is the creation – presentation – interpretation of the musical accompaniment of the silent comedy "*The non - stop kid*" (1918), through the historical and theoretical study of the musical accompaniment of the silent cinema.

During the writing of the historical-theoretical part of the work, the historical context of silent cinema was studied through three stages of evolutionary periods. The various reasons for the use of music in silent cinema were then summarized, through reports by important researchers. Then the various ways of accompanying music from the beginnings of silent cinema were studied and finally how they were applied to different types of films. In the last stage of the historical-theoretical part, the characteristics of the most important categories of comedy of silent cinema and the more specific ways of accompanying silent comedy were studied. During the writing of the practical part of the work, the main elements of the film "*The non - stop kid*" were presented, as well as its actors. Then the various stages of organization of the material related to the musical accompaniment were mentioned and finally the presentation - citation of the accompanying approach of the presenter of the present work.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία συντάχθηκε με αφορμή, την παρακολούθηση του μαθήματος, «*Η Μουσική συνοδεία στον Βωβό Κινηματογράφο*», που διδάσκει ο κ. Αθανάσιος Μπιλιλής. Στα πλαίσια των μαθημάτων είχαμε την ευκαιρία να συνοδεύσουμε ζωντανά διάφορα είδη ταινιών του βωβού κινηματογράφου, ενώ μέρος της παρουσίασης ήταν να επεξηγήσουμε στους συμφοιτητές μας τον τρόπο που προσεγγίσαμε μουσικά τις ταινίες. Κάπως έτσι γεννήθηκε για εμένα, μια ιδιαίτερη αγάπη για τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου, καθώς αντιλήφθηκα τον μεγάλο και σημαντικό ρόλο που έχει η μουσική σε αυτές. Ο συνδυασμός αυτών των δύο καλλιτεχνικών στοιχείων, εικόνας – μουσικής, αποτέλεσε για εμένα μια μοναδική εμπειρία γνώσης και συνάμα το έναυσμα, για να μελετήσω εις βάθος τον ασπρόμαυρό αυτό κόσμο, του βωβού κινηματογράφου αλλά κυρίως την μουσική του συνοδεία.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ολοκλήρωση της διπλωματική μου εργασίας θα ήταν αδύνατη χωρίς την συμβολή κάποιων προσώπων, που με την συνεργασία και την στήριξη τους με βοήθησαν να πραγματοποιήσω αυτή μου την προσπάθεια.

Πρώτα από όλα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου, κύριο Αθανάσιο Μπιλιλή, για την αμέριστη βοήθεια και καθοδήγηση του, καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας, για τις πολύτιμες συμβουλές και παρατηρήσεις του και κυρίως για την άψογη συνεργασία και τη στήριξη του.

Επιπλέον θέλω να ευχαριστήσω του φίλους μου για όλη τη βοήθεια, την ενθάρρυνση και τη θετική διάθεση που μου προσέφεραν κάθε στιγμή,

Και τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου, Ανδρέα και Κατερίνα και τα αδέρφια μου Ζαχαρία και Μύρια, για την αμέριστη αγάπη και στήριξη τους, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η τέχνη του βωβού κινηματογράφου σηματοδότησε την αφετηρία μια νέας εποχής, όπου οι καταστάσεις και οι εμπειρίες της ανθρώπινης πραγματικότητας ζωντάνευαν επί της οθόνης. Αυτό το μοναδικό θέαμα παρουσιάστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με συνοδεία ζωντανής μουσικής, καθώς η αναπαραγωγή εικόνας και ήχου ταυτόχρονα δεν ήταν εφικτή μέχρι την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου, το 1927. Ο βωβός κινηματογράφος σύντομα έγινε κομμάτι της κοινωνικής δραστηριότητας των ανθρώπων, ως μια πύλη σε μια εναλλακτική πραγματικότητα που άνοιγε δημιουργικούς δρόμους σε πρωτοπόρους καλλιτέχνες της εποχής να εξελίξουν τη νέα αυτή τέχνη.

Η σημασία της μουσικής, από τη «γέννηση» του κινηματογράφου, ήταν μεγάλη και καθοριστική, καθώς στόχο είχε να προσθέσει περαιτέρω ψυχαγωγική διάσταση αλλά και να μεταφέρει το νόημα και το συναίσθημα της βωβής ταινίας. Επιδίωκε δηλαδή μια αισθητική απόλαυση στο αυτί του ακροατή και την εντύπωση της ενότητας με την ταινία. Θεμελιώδης σκοπός της μουσικής ήταν να επικοινωνήσει με τον κόσμο, να ευαισθητοποιήσει και να τον συνεπάρει μαζί με την μαγεία του κινηματογραφικού θεάματος.

Παρά τις δυσκολίες που υπήρχαν εκείνη την περίοδο, όσον αφορά στον συγχρονισμό ήχου και εικόνας, η ζωντανή μουσική αποτελούσε – συχνά – αναπόσπαστο μέρος της ταινίας και συντρόφευε τους θεατές με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

Η μουσική συνοδεία του βωβού κινηματογράφου, σημείωσε σημαντική και αξιοπρόσκεκτη εξέλιξη τόσο κατά την κατασκευή ή και σύνθεση της όσο και κατά την ερμηνεία της και αποτέλεσε αναμφίβολα τη βάση, για τη μουσική του κινηματογράφου, έτσι όπως τον γνωρίζουμε εμείς σήμερα.

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελείται από δύο μέρη, το θεωρητικό – ιστορικό μέρος και το πρακτικό μέρος, όπου, κατ' ουσίαν, το πρώτο συνδέεται και οδηγεί στο δεύτερο. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται τα βασικά ιστορικά σημεία της ιστορίας του βωβού κινηματογράφου και των τρόπων μουσικής συνοδείας ταινιών από το 1895 έως το 1927 (περίοδος βωβού κινηματογράφου). Στο δεύτερο μέρος η εργασία συμπληρώνεται με τη δημιουργία μουσικής συνοδείας για την κωμωδία μικρού μήκους, «*The Non – stop kid*» (1918), με πρωταγωνιστή τον Harold Lloyd.

Στόχος της εργασίας μου, ήταν να συλλέξω αρκετές πληροφορίες σχετικά με την ιστορική περίοδο του βωβού κινηματογράφου αλλά και να διερευνήσω τον τρόπο που συνόδευαν και προσέγγιζαν μουσικά τις ταινίες. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν τόσο από παλιότερες όσο και από νεότερες πηγές. Ως αποτέλεσμα της προαναφερθείσης αναζήτησης, τελικός σκοπός αλλά και ερευνητικό ζητούμενο, ήταν όλα αυτά που μελετήθηκαν, να παρουσιαστούν με μια ζωντανή μουσική συνοδεία μιας βωβής ταινίας, η οποία να προσεγγίζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις τότε μουσικές πρακτικές.

Ας επισημανθεί ότι το ιστορικό – θεωρητικό μέρος έχει βαρύνουσα επικέντρωση στις Η.Π.Α. δεδομένου ότι αυτές υπήρξαν σημαντικός ή και κυρίαρχος εκπρόσωπος αυτού του είδους αλλά και δεδομένου ότι η ταινία, της οποίας η συνοδεία πρόκειται να παρουσιαστεί, είναι αμερικανικής παραγωγής και καλλιτεχνικής – τεχνοτροπικής αντίληψης.

Ως προς την βιβλιογραφία, οι πληροφορίες αντλήθηκαν από ελληνική και αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Η πλειοψηφία των δεδομένων μελέτης σχετίζεται κυρίως με αγγλόφωνα (αμερικανικά) κείμενα ή αρχεία. Πηγές βιβλιογραφικής και ερευνητικής αναζήτησης υπήρξαν βιβλία (έντυπα και ψηφιακά), άρθρα σε ψηφιακές βιβλιοθήκες, βάσεις επιστημονικών δεδομένων (π.χ. Jstor, Grove Music Online κ.α.), αξιόπιστους πληροφοριακούς και επιστημονικούς ιστότοπους, μουσικά εγχειρίδια, διπλωματική εργασία και διδακτορική διατριβή.

Όσον αφορά το θεωρητικό μέρος σχετικά με την ιστορική περίοδο του βωβού κινηματογράφου σημαντική πηγή πληροφοριών αποτέλεσαν τα βιβλία:

- *Silent film sound* του Rick Altman,
- *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist* των Ruth Barton και Simon Trezise,
- *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924* του Martin Miller Marks,
- *A History of Narrative Film* του David A. Cook,
- *The Rise of the American Film: A Critical History* του Lewis Jacobs

Όσον αφορά την μουσική συνοδεία σημαντικές πηγές αποτέλεσαν κυρίως τα μουσικά εγχειρίδια της περιόδου του βωβού κινηματογράφου:

- *What and how to play for pictures* (1913), Eugene Ahern
- *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an exposition of the principles underlying the musical interpretation of moving pictures* (1920), Edith Lang και George West
- *Musical Presentation of Motion Pictures* (1921), George W. Beynon
- *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925), Erno Rapee

Επιπλέον άρθρα από τις βάσεις επιστημονικών δεδομένων:

- Jstor
- Grove Music Online
- Periodicals Archive Online

Σημαντική συμβολή στην μελέτη μου όσον αφορά την εξελικτική περίοδο του βωβού κινηματογράφου αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή: *Μουσική Συνοδεία στον Αμερικανικό Βωβό Κινηματογράφο: Εξελικτική Παρουσίαση Λειτουργικών, Μουσικών και Αισθητικών Συντελεστών* (2009), του κ. Αθανάσιου Μπιλιλή.

Σχετικά με την μελέτη της κωμωδίας την περίοδο του βωβού κινηματογράφου, αξιοσημείωτη πηγή πληροφόρησης αποτέλεσε το βιβλίο, *Η ΚΩΜΩΔΙΑ* (2001) του Σ.

Βαλούκου, το οποίο εστιάζει στην κωμωδία από τα αρχαία χρόνια μέχρι και την κωμωδία του σύγχρονου κινηματογράφου. Το συγκεκριμένο βιβλίο, με βοήθησε να αντλήσω πληροφορίες σχετικά με τα υποείδη της κωμωδίας καθώς και σημαντικές πληροφορίες για τους κωμικούς του βωβού κινηματογράφου.

Σχετικά με το πρακτικό μέρος της εργασίας, βασικές πληροφορίες για την ταινία «*The non – stop kid*» βρήκα στον αξιόπιστο ιστότοπο, Internet Movie Database γνωστό με την συντομογραφία, IMDb,¹ καθώς δεν βρήκα άλλη πηγή (έντυπη ή ψηφιακή) που να ασχολείται με τη συγκεκριμένη ταινία.

Σημαντικό ρόλο στην καταγραφή πληροφοριών που αφορούν την ζωή και το έργο των σημαντικών κωμικών, Charlie Chaplin,² Harold Lloyd³ και του σκηνοθέτη Hal Roach⁴ αποτέλεσαν οι επίσημες ψηφιακές ιστοσελίδες της βιογραφίας τους. Επιπλέον σημαντικές πληροφορίες σχετικά με την ζωή και καριέρα του Harold Lloyd, αναφέρονται στο ντοκιμαντέρ, με τίτλο: «*Harold Lloyd: The Third Genius*».⁵ Στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, σημαντικές προσωπικότητες του βωβού κινηματογράφου, αφηγούνται προσωπικές εμπειρίες με τον κωμικό Harold Lloyd, ενώ μέσα από αυτές περιγράφουν σημαντικές πτυχές της πορείας του ως ηθοποιού.

Η δομή της εργασίας έχει ως στόχο αρχικά, την παρουσίαση της εξελικτικής πορείας του βωβού κινηματογράφου από τις πρώιμες μέρες του έως την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου. Στην συνέχεια την ουσιαστική κατανόηση του τρόπου συνοδείας στη διάρκεια των κινηματογραφικών προβολών, μέσα από αναφορές ερευνητών, παλαιότερων και πιο σύγχρονων και μέσα από μουσικά εγχειρίδια της εποχής. Ο τελικός στόχος ήταν η ολοκληρωμένη κατανόηση του τρόπου συνοδείας ταινιών του βωβού κινηματογράφου, η οποία συμπληρώνεται στο πρακτικό μέρος της εργασίας, μέσα από μια συνοπτική παρουσίαση της ταινίας «*The non – stop kid*» και ακολούθως την παρουσίαση της δικής μου μουσικής συνοδευτικής προσέγγισης.

Το Ιστορικό – θεωρητικό μέρος της εργασίας περιλαμβάνει τρία κεφάλαια:

Το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζει συνοπτικά σημαντικά σημεία σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο του βωβού κινηματογράφου, χωρισμένο σε τρεις περιόδους: Α' Περίοδος (1895 – 1905), Β' Περίοδος (1905 – 1913), Γ' Περίοδος (1913 - 1927). Αρχικά γίνεται αναφορά στις πρώιμες επιστημονικές και καλλιτεχνικές προσπάθειες, που οδήγησαν στην «γέννηση» του κινηματογράφου και ακολούθως γίνεται παρουσίαση των τριών περιόδων εξέλιξης του βωβού κινηματογράφου. Για κάθε περίοδο αναφέρονται τα σημαντικότερα εξελικτικά γεγονότα, χαρακτηριστικά και οι

¹ <https://www.imdb.com/>

² <https://www.charliechaplin.com/>

³ <https://haroldlloyd.com/>

⁴ <http://hal-roach.com/>

⁵ Gill, D. & Brownlow, K. (Writers & Producers). (2021, January 28). *Harold Lloyd: The Third Genius* [documentary]. Thames Television PLC <https://www.youtube.com/watch?v=UO4FfoFuh44>.

βασικές προσωπικότητες που άφησαν το στίγμα τους στην ιστορία τους κινηματογράφου.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει αποκλειστικά στη μουσική συνοδεία του βωβού κινηματογράφου. Αρχικά υπάρχει μια σύντομη συγκριτική παρουσίαση απόψεων, των σημαντικών ερευνητών του κινηματογράφου, σχετικά με τους λόγους ενσωμάτωσης της ζωντανής μουσικής στις ταινίες. Στη συνέχεια ασχολείται με τους τρόπους που συνόδευαν μουσικά τις ταινίες, για διάφορα κινηματογραφικά είδη, ενώ γίνεται ειδική αναφορά στα μουσικά εγχειρίδια. Τέλος παρουσιάζει το ρεπερτόριο μουσικής συνοδείας του βωβού κινηματογράφου.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά την κωμωδία του βωβού κινηματογράφου, καθώς το έργο που θα συνοδευτεί μουσικά, ανήκει στο είδος της κωμωδίας. Αρχικά γίνεται μια αναφορά στην εξέλιξη της κωμωδίας ως κινηματογραφικό είδος αλλά στις σημαντικές προσωπικότητες που βοήθησαν στην εξέλιξη αυτή. Στη συνέχεια γίνεται μια σύντομη παρουσίαση των βασικών κατηγοριών κωμωδίας που σημείωσαν επιτυχία στα χρόνια του βωβού κινηματογράφου. Τέλος εστιάζει στη μουσική συνοδεία κωμωδιών, η οποία περιλαμβάνει τους διάφορους τρόπους συνοδευτικής προσέγγισης και το μουσικό ρεπερτόριο.

Σε σχέση με το πρακτικό μέρος της εργασίας, εμπλέκονται τρία κεφάλαια:

Το πρώτο κεφάλαιο κάνει μια αναφορά στην ταινία «*The non – stop kid*», παρουσιάζοντας τα βασικά στοιχεία της ταινίας (είδος ταινίας, διάρκεια, χρονολογία παραγωγή κ.λπ.), την υπόθεση της ταινίας και λίγα λόγια για τους συντελεστές (καριέρα, σημαντικά έργα κ.λπ.).

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με την διαδικασία δημιουργίας της μουσικής συνοδείας για την ταινία «*The non – stop kid*». Αναφέρονται τα βήματα που ακολουθήθηκαν, όσον αφορά την οργάνωση του υλικού, η οποία περιλαμβάνει τον χωρισμό των σκηνών σε μικρότερα μέρη και την επιλογή των μουσικών κομματιών για κάθε ένα από αυτά. Η διαδικασία αυτή παρουσιάζεται στο τέλος με τη μορφή μουσικών υποδείξεων (cue - sheets). Μια μέθοδος που αναπτύχθηκε από τους μουσικούς συνοδούς την εποχή του βωβού κινηματογράφου, όπου αντιστοιχείται το κάθε μουσικό έργο με την σκηνή που θα συνοδεύσει και την χρονική διάρκεια.

Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει μια περιγραφή σχετικά με τον τρόπο και το σκεπτικό της ερμηνευτικής πράξης που θα συνοδευτεί η ταινία. Η περιγραφή γίνεται με την αναφορά των κομματιών (υπό μορφή cue – sheets, τον συνοδευτικό λόγο που έχουν επιλεγεί), την πιθανή επεξεργασία τους και – όπου αυτό θεωρείται ουσιαστικό – τις πρακτικές που υιοθετήθηκαν με βάση τις μουσικές πρακτικές συνοδείας από τον βωβό κινηματογράφο. Κάθε φορά η περιγραφή γίνεται παράλληλα με την παράθεση εικόνων από σκηνές της ταινίας (στιγμιότυπο) και των μελωδικών θεμάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί σε αυτές.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1.1 Πρώιμες καλλιτεχνικές προσπάθειες αποτύπωσης της κίνησης

Οι επιστημονικές και καλλιτεχνικές προσπάθειες που σηματοδότησαν την αρχή των κινούμενων εικόνων αριθμούσαν αρκετά χρόνια πίσω. Μια από αυτές είναι η εφεύρεση οπτικών παιχνιδιών. Το 1832 ο Βέλγος, Joseph A. F. Plateau και ο Αυστριακός, Simon von Stampfer, εφηύραν ταυτόχρονα μια συσκευή η οποία έδινε την αίσθηση της συνεχιζόμενης κίνησης. Επρόκειτο για ένα δίσκο με εικόνες αντικειμένων σε διάφορες φάσεις κίνησης και εγχοπές στην περιφέρεια του, τοποθετημένος μπροστά από ένα καθρέφτη. Καθώς ο θεατής παρακολουθούσε μέσα από τις εγχοπές στον καθρέφτη, είχε την αίσθηση μιας συνεχιζόμενης κίνησης των εικόνων. Η συσκευή αυτή ονομάστηκε «φαινακιτοσκόπιο» (phenakistoscope) από τον Plateau και «στροβοσκοπικοί δίσκοι» (stroboscopic disks) από τον Stampfer.⁶

Το 1834 ο μαθηματικός William G. Horner επηρεασμένος από το φαινακιτοσκόπιο του Plateau, σχεδίασε μια παραλλαγμένη συσκευή με το όνομα «Dædaleum», αποτελούμενη από ένα κοίλο κύλινδρο με εικόνες στο εσωτερικό του και σχισμές θέασης μεταξύ των εικόνων, ενώ ο κύλινδρος βρισκόταν σε περιστροφή.⁷ Γεγονός που οδήγησε αργότερα γύρω στο 1877, στη δημιουργία της συσκευής γνωστή ως «πραξινοσκόπιο» (praxinoscope), από τον Charles-Émile Reynaud. Ωστόσο στην συγκεκριμένη συσκευή προβολής η εικόνες ήταν ορατές μέσα από ένα περιστροφικό πρίσμα από καθρέφτες και όχι από σχισμές θέασης.⁸



Εικόνα 1.1.1: *Praxinoscope theatre*.

Πηγή: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8085515/reynauds-praxinoscope-theatre-praxinoscope-optical-toy>

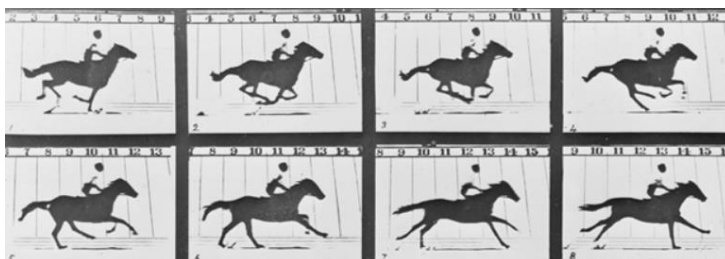
Καθοριστικό ρόλο στην πρόοδο της τεχνικής του κινηματογράφου διαδραμάτισε η εφεύρεση και μετάδοση της φωτογραφίας που είχε φτάσει σε ένα

⁶ Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay a Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, σελ. 4.

⁷ ό.π., σελ. 3.

⁸ «Πραξινοσκόπιο». (χ.χ). *Noesis online*. Retrieved from <https://www.noesis.edu.gr/noesis-online/wiki-technologias/photography/ιστορία/πραξινοσκόπιο/>

στάδιο στο οποίο ήταν δυνατή η λήψη φωτογραφιών στιγμιότυπου, αλλά αυτό από μόνο του δεν επέτρεπε τη φωτογράφιση μιας πραγματικής κίνησης με μία κάμερα. Μια από τις σημαντικότερες αναλύσεις της κίνησης με τη χρήση της φωτογραφίας έγιναν, το 1878 περίπου στο San Francisco, από τον Άγγλο φωτογράφο Eadward J. Muybridge. Έχοντας πραγματοποιήσει τεχνικές διαδοχικής φωτογράφισης κατάφερε να απεικονίσει την κίνηση ενός αλόγου.⁹



Εικόνα 1.1.2: Διαδοχικές λήψεις από τον καλπασμό ενός αλόγου, από τον E. J. Muybridge με τίτλο, «The horse in Motion». Πηγή: <https://www.eadwardmuybridge.co.uk/>

Επίσης ο Γάλλος φυσικός, Étienne Jules Marey, επιχείρησε να αποτυπώσει φωτογραφικά το πέταγμα ενός πουλιού, με το «photographic gun». Μια φωτογραφική μηχανή που εφηύρε το 1882, που έμοιαζε με τουφέκι, με την οποία κατάφερε να αποτυπώσει, 10 – 12 λήψεις το λεπτό.¹⁰

Στη συνέχεια, σημαντικό βήμα αποτέλεσε η μηχανή του Αμερικανού εφευρέτη, Thomas Edison η οποία ονομάστηκε «Κινετοσκόπιο» (Kinetoscope). Για την ακρίβεια, η εφεύρεση του κινετοσκοπίου έγινε από τον William K. Dickson, ο οποίος εργαζόταν στα εργαστήρια του Edison. Το κινετοσκόπιο ήταν μια μηχανή προβολής, όπου η ταινία προβαλλόταν από μια οπή μέσω ενός μεγεθυντικού φακού, συγχρονισμένη με τον ήχο ενός φωνογράφου και η παρακολούθησή της ήταν δυνατή από έναν θεατή. Η συσκευή παρουσιάστηκε το 1893 στο Brooklyn της Νέας Υόρκης και σύντομα αποτέλεσε ένα μέσο για λαϊκή διασκέδαση και ψυχαγωγία. Ο φωνογράφος άρχισε ήδη, με αυτόν τον τρόπο, να δημιουργεί πρότυπα για τον ήχο ταινιών.¹¹



Εικόνα 1.1.3: Kinetoscope.

Πηγή: <https://theasc.com/asc/asc-museum-kinetoscope>

⁹ Ρήντερ, Κ. (1985). *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου* (μετ. Σ. Τριανταφύλλου). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ.8.

¹⁰ ό.π., σελ. 8-9.

¹¹ Labosier, J. (2004). «From the Kinetoscope to the Nickelodeon: Motion Picture Presentation and Production in Portland, Oregon from 1894 to 1906». *Film History*, 16(3), 286–323. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3815539>, σελ. 287.

1.2 Οι τρεις περίοδοι εξέλιξης του Βωβού κινηματογράφου

1.2.1 Α' Περίοδος: 1895 – 1905

Η πρώτη προβολή κινηματογραφικής ταινίας στην μεγάλη οθόνη έγινε στις 28 Δεκεμβρίου 1895 από τους αδελφούς Auguste M. και Louis N. Lumière, οι οποίοι εφηύραν το «Lumière Cinématographe», κινηματογραφική μηχανή λήψης και προβολής, με την οποία πραγματοποίησαν δημόσια προβολή ταινίας μικρού μήκους στο Grand Café του Παρισιού.¹²

Την ίδια χρονιά στις Η.Π.Α. παρουσιάστηκε η μηχανή προβολής «Phantoscope», δημιουργία των Jenkins και Armat. Το Phantoscope προωθήθηκε από τους επιχειρηματίες Raff και Gammon, οι οποίοι για καλύτερη προοπτική δημοσιότητας και κερδών, προχώρησαν σε συνεργασία με την «Edison Manufacturing Company» μετονομάζοντας την μηχανή, σε «Vitascope».

Η πρώτη κινηματογραφική προβολή με το σύστημα vitascope πραγματοποιήθηκε στις 23 Απριλίου του 1896, στην πολυτελή αίθουσα vaudeville «Koster and Bial's» στο Broadway. Στην πρεμιέρα οι ταινίες προβλήθηκαν με μουσική συνοδεία από την ορχήστρα «Dr. Leo Sommer's Blue Hungarian Band». ¹³ Το vitascope παρά την επιτυχή παρουσία που είχε, εμφάνισε αρκετά τεχνικά προβλήματα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, τη δυσκολία προώθησής του στον χώρο του κινηματογράφου και ακολούθως τη διακοπή της συνεργασίας των Raff & Gammon και Edison.¹⁴

Την ίδια περίοδο οι αδελφοί Lumière, μετά την επιτυχία τους στο Παρίσι, έκαναν την εμφάνισή τους στις Η.Π.Α., στις 28 Ιουνίου του 1896, με το Lumière Cinématographe να κλέβει τις εντυπώσεις. Η επιτυχία ήταν σχεδόν αναμενόμενη, αφενός λόγω της εύκολης μεταφοράς και χρήσης της μηχανής, η οποία ήταν λήψεως και προβολής ταυτόχρονα¹⁵ και αφετέρου εξαιτίας του μειωμένου θορύβου που προκαλούσε συγκριτικά με το vitascope του Edison.¹⁶



Εικόνα 1.2.1.1: Lumière Cinématographe. Πηγή: <https://www.aralya.fr/lumiere-le-cinema-invente/>

¹² Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 10.

¹³ Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 83.

¹⁴ Labosier, J. (2004). «From the Kinetoscope to the Nickelodeon: Motion Picture Presentation and Production in Portland, Oregon from 1894 to 1906». *Film History*, 16(3), 286–323. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3815539>, σελ. 287.

¹⁵ Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, σελ. 41.

¹⁶ Altman, R. ό.π., σελ. 89.

Μόλις λίγους μήνες μετά την επιτυχία των Lumière, ο Edison παρουσίασε τη νέα του εφεύρεση με όνομα «Projetoscope» (ή «Projecting kinoscope»), στις 30 Νοεμβρίου του 1896. Οι γρήγορες βελτιώσεις στον νέο αυτό τομέα, δημιούργησαν μια σταθερά αυξανόμενη ζήτηση, με αποτέλεσμα την εμφάνιση νέων κινηματογραφικών εταιρειών. Ωστόσο τρεις αμερικάνικες εταιρείες κατάφεραν να μονοπωλήσουν την κινηματογραφική αγορά των Η.Π.Α., αυτή του Edison, η Biograph και η Vitagraph, ενώ η γαλλική εταιρεία των Lumière αποσύρθηκε το 1898.¹⁷

Σε ότι αφορά τους χώρους, όπου οι θεατές είχαν την δυνατότητα να παρακολουθήσουν το νέο αυτό μέσο ψυχαγωγίας και έκφρασης, αυτοί εκτείνονταν από βιβλιοθήκες, εκθεσιακούς χώρους, τσίρκα, αίθουσες μουσικής,¹⁸ στους δρόμους, σε πανηγύρια έως και σε θεατρικές αίθουσες¹⁹ ή αίθουσες vaudeville.²⁰

Οι πρώτες ταινίες που προβλήθηκαν ήταν διάρκειας ενός έως δύο λεπτών²¹ και αναπαριστούσαν συνήθως σκηνές από την καθημερινότητα, παιδιά που παίζουν, φυσικά τοπία και οικογενειακές στιγμές.²² Χωρίς κάποιο ιδιαίτερο καλλιτεχνικό σκηνικό και χωρίς καμία πρόβα οι ταινίες γίνονταν στους δρόμους της γειτονιάς ή σε πρωτόλεια στούντιο πίσω από τα γραφεία των επιχειρήσεων. Ωστόσο για εκείνη την εποχή ήταν ένα εντυπωσιακό θέαμα, που προκαλούσε δέος και θαυμασμό στους θεατές.²³

Στη συγκεκριμένη περίοδο η δημιουργία των ταινιών εξαρτιόταν εξ ολοκλήρου από την εφευρετικότητα και την ικανότητα του εικονολήπτη, ο οποίος ήταν συχνά και ο σκηνοθέτης και μερικές φορές ακόμη και ηθοποιός. Στην Αμερική, κάποιοι κινηματογραφιστές που ξεχώρισαν ήταν ο Edwin S. Porter της εταιρείας Edison, ο J. Stuart Blackton της Vitagraph και ο Billy Bitzer της Biograph.²⁴

Το περιεχόμενο των ταινιών γύρω στο 1897 εμπλουτίστηκε με κωμωδίες ή αυτοσχέδια περιστατικά και σκετς μικρού μήκους, όπου το κεντρικό πρόσωπο της περιπέτειας ήταν ένας απλός άνδρας ή γυναίκα, ένας αγρότης, αστυνομικός, υπηρέτης, αντικατοπτρίζοντας τις πρώτες προσπάθειες δραματοποίησης της καθημερινότητας.²⁵ Επίσης το περιεχόμενο των ταινιών άρχισε να περιλαμβάνει ειδησεογραφικά γεγονότα όπως παρελάσεις, αγώνες αυτοκινήτων, σκηνές εθνικού ενδιαφέροντος,

¹⁷ Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace and Company, σελ. 8.

¹⁸ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge, σελ. 4.

¹⁹ Jacobs, L. ό.π., σελ. 5-6.

²⁰ Οι αίθουσες vaudeville ήταν ένας σημαντικός χώρος φιλοξενίας του κινηματογράφου από το 1896 - 1906. Εξελίχτηκαν σε πολυτελές μορφές ψυχαγωγίας στις οποίες απαγορευόταν το κάπνισμα και το ποτό, καθώς διέθεταν ένα υψηλότερο επίπεδο μουσικής. (Barton & Trezise ό.π., σελ. 5).

²¹ Jacobs, L. ό.π., σελ. 12.

²² Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay a Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, σελ. 9.

²³ Jacobs, L. ό.π., σελ. 7.

²⁴ ό.π., σελ. 9.

²⁵ ό.π., σελ. 17-18.

κινηματογραφήσεις βασιλιάδων,²⁶ καθώς επίσης και πολεμικές αναπαραστάσεις, π.χ. στιγμιότυπα από τον Ισπανό – Αμερικανικό πόλεμο.²⁷

Προχωρώντας στα έτη 1902-1903, με αφορμή την έξαρση της μετανάστευσης στην Αμερική, το περιεχόμενο ταινιών παρείχε στο κοινό πληροφορίες και ιδέες της ίδιας της Αμερικανικής ζωής. Ταινίες με σκηνές από τη ζωή των μεταναστών, των φτωχών και σκηνές των κατοίκων της επαρχίας. Αυτό είχε ως συνέπεια τη βαθιά ευαισθητοποίηση των θεατών σε κοινωνικά θέματα.²⁸

Εκτός των Αμερικανικών συνόρων, στον γαλλικό κινηματογράφο από το 1898 έως το 1904, κυριάρχησαν οι ταινίες του George Méliès, ενώ έγιναν γνωστές και στην Αμερική από το 1900. Ο George Méliès αποτέλεσε μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες του βωβού κινηματογράφου. Η κινηματογραφική του πορεία επηρέασε σημαντικούς κινηματογραφικούς δημιουργούς όπως ο D. W. Griffith.²⁹ Χαρακτηριστικό των ταινιών του ήταν, εκτός των άλλων, η εισαγωγή τεχνικής ειδικών οπτικών εφέ, καθώς για πρώτη φορά δημιουργεί ταινία με σενάριο, το οποίο περιλαμβάνει στοιχεία του φανταστικού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η ταινία, «Le Voyage dans la Lune» (Το ταξίδι στη Σελήνη), που προβλήθηκε το 1902 και στον χώρο του κινηματογράφου αποτέλεσε ένα βήμα τεχνολογικής εξέλιξης, δημιουργικότητας και φαντασίας.³⁰



Εικόνα 1.2.1.2: *Le Voyage dans la Lune*, 1902, (Το ταξίδι στη Σελήνη)

Πηγή: <https://www.wired.com/2009/08/0901scifi-trip-moon/>

Την ίδια περίοδο ο Ferdinand Zecca διευθυντής της γαλλικής εταιρείας Pathé Frères, δημιουργεί μελοδράματα «μιας μπομπίνας» (μικρού μήκους), όπως οι ταινίες «L'histoire d'un crime» (1901) και το «Les victimes de l'alcoolisme» (1902) κ.λπ.

²⁶ Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace and Company, σελ. 15.

²⁷ ό.π., σελ. 14.

²⁸ ό.π., σελ. 12.

²⁹ ό.π., σελ. 10.

³⁰ Koszarski, R. (1995). «The Movies Come: HOME». *Film Comment*, 31(2), 10–16. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43455081>, σελ. 16.

Καθώς επίσης ταινίες με θρησκευτικό περιεχόμενο, στοιχεία του φανταστικού και κωμικές φάρσες.³¹

Σημαντική προσωπικότητα από το 1903 αποτέλεσε επίσης ο Edwin S. Porter με την ταινία «Η μεγάλη ληστεία του τραίνου». Ο Porter εξελίχτηκε σε μια κορυφαία σκηνοθετική φιγούρα στον κόσμο της αμερικανικής οθόνης καθώς δημιούργησε ταινίες με σεναριακή πλοκή και σκηνές δράσης εισάγοντας την αφηγηματική ροή και την καινοτομία του μοντάζ.³²

1.2.2 Β' Περίοδος: 1905 – 1913

Η ραγδαία ανάπτυξη και επιτυχία του κινηματογράφου στις Η.Π.Α. οδήγησε στην ίδρυση των «Nickelodeons» από τους John P. Harris και Harry Davis στις 19 Ιουνίου του 1905, στο Pittsburg. Οι αίθουσες nickelodeons απευθύνονταν στο αυξανόμενο κινηματογραφικό κοινό, ενώ αποτέλεσαν προσιτή επιχείρηση για επενδυτές από οποιοδήποτε σχεδόν οικονομικό υπόβαθρο.³³ Τα πρώτα nickelodeons ήταν μικρά θέατρα με ελκυστικές βιτρίνες, συγκεντρωμένα συχνά σε εμπορικές περιοχές της πόλης. Ένα σεντόνι για οθόνη, πτυσσόμενες καρέκλες ανάλογα με το μέγεθος του χώρου και μια κινηματογραφική μηχανή, αποτέλεσαν την αρχική διαμόρφωση αυτών των αιθουσών προβολής. Τα περισσότερα nickelodeons της πόλης ήταν ανοιχτά από το πρωί έως το βράδυ ενώ οι ταινίες που προβάλλονταν διαρκούσαν 15 με 20 λεπτά και η προβολή τους επαναλαμβάνονταν πολλές φορές την ημέρα.³⁴ Επίσης σε ορισμένες προβολές, υπήρχε ένας αφηγητής που επεξηγούσε την ιστορία της ταινίας.³⁵

Η επιλογή ονομασίας των αιθουσών nickelodeons προέκυψε από τον συνδυασμό των λέξεων: «nickel» – το κέρμα 5 cents (που ήταν η τιμή εισιτηρίου για κάθε ταινία) και «odeon» από την αρχαίο – ελληνική λέξη «ωδείον».³⁶ Το 1908 λειτουργούσαν περίπου 10 000 nickelodeons στις Η.Π.Α., με τον κινηματογράφο να μετατρέπεται από ένα ριψοκίνδυνο εμπορικό επιχείρημα, σε μια μεγάλη και πολλά υποσχόμενη βιομηχανία.³⁷

³¹ Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 35.

³² Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace and Company, σελ. 35-36.

³³ Labosier, J. (2004). «From the Kinetoscope to the Nickelodeon: Motion Picture Presentation and Production in Portland, Oregon from 1894 to 1906». *Film History*, 16(3,3), 286–323. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3815539>, σελ. 316.

³⁴ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge, σελ. 7.

³⁵ Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου* (2^η έκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 72.

³⁶ Μπιλλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, σελ. 92.

³⁷ Cook, A. D. ό.π., σελ. 23.



Εικόνα 1.2.2.1: Φωτογραφία από μια αίθουσα «Nickelodeon».

Πηγή: <https://coltinearly1920.weebly.com/the-nickelodeon.html>

Κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου, μεταξύ του 1907 και 1913, το Hollywood καθιερώνεται ως κέντρο παραγωγής της βιομηχανίας του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, αυτήν την περίοδο υφίσταται μια μαζική μεταφορά των εταιρειών παραγωγής ταινιών από την Νέα Υόρκη, στη Νότια Καλιφόρνια, σε ένα προάστιο του Los Angeles, το Hollywood.³⁸ Οι μεγαλύτερες απαιτήσεις των γυρισμάτων ώθησαν τις επιχειρήσεις στην αναζήτηση ενός νέου βιομηχανικού κέντρου, που να ευνοεί τις προσδοκίες τους. Το εύκρατο κλίμα και το ευρύ φάσμα τοπογραφίας του Hollywood, η ηπιότερη ανταγωνιστική σύγκρουση καθώς και η ύπαρξη χαμηλών φόρων, ήταν κάποιοι από τους λόγους που συντέλεσαν σε αυτήν την μεταφορά και στην δημιουργία ενός ασφαλούς καταφυγίου κινηματογραφικής δημιουργίας από τότε μέχρι και σήμερα.³⁹

Παράλληλα, το 1908 εμφανίζονται τα «κινηματογραφικά περιοδικά», τα οποία περιλάμβαναν στήλες με δημοσιευμένα άρθρα σχετικά με την αναβάθμιση των κινηματογραφικών ταινιών αλλά και με την ποιότητα της μουσικής συνοδείας.⁴⁰ Κάποια από τα σημαντικά περιοδικά της εποχής ήταν τα «*Moving Picture World*», «*Motion Picture News*»,⁴¹ αλλά και το «*Paramount Pictograph*» το οποίο μετέφερε περισσότερο μηνύματα και φιλόδοξες συζητήσεις.⁴²

Περί τα 1910 η δύναμη του κινηματογραφικού μάρκετινγκ καθιέρωσε επίσης το «star system», ένα φαινόμενο που έλκει την καταγωγή του από το θέατρο, το οποίο προωθεί και διαχειρίζεται την δημοσιότητα των κορυφαίων ή δημοφιλών ηθοποιών. Οι κινηματογραφικοί παραγωγοί δεν παρουσίαζαν έως τότε τα πραγματικά ονόματα των ηθοποιών, ώστε αυτοί να μην απαιτούν μεγαλύτερο μισθό λόγω δημοσιότητας. Ωστόσο

³⁸ Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace and Company, σελ. 85.

³⁹ Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 30.

⁴⁰ Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay a Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company σελ. 12.

⁴¹ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge σελ. 45.

⁴² Münsterberg, H. ό.π., σελ. 12.

το κοινό ζητούσε αυτή την αναγνωρισιμότητα και έτσι από το 1909 περίπου άρχισαν να δημοσιεύονται ονόματα ηθοποιών σε διάφορα άρθρα και περιοδικά της εποχής. Κάποια από τα κορυφαία ονόματα ηθοποιών εκείνης της περιόδου ήταν: ο Ben Turpin, η Pearl White και η Mary Pickford, η Florence Lawrence κ.α.⁴³

Σχετικά με τις εξελίξεις των κινηματογραφικών τεχνικών αυτή της περιόδου, αξίζει να αναφερθεί ότι έκαναν την εμφάνισή τους καινοτομίες, που είχαν σαν αποτέλεσμα ένα πιο εξελιγμένο τρόπο λήψης και ολοκλήρωσης μιας ταινίας. Η χρήση φυσικών σκηνικών, η γρήγορη αλλαγή των σκηνικών, οι αλλαγές των ρυθμών δράσης, η μεγέθυνση μικρών αντικειμένων, καθώς επίσης και τα «memory flashes» αποτέλεσαν σημαντικές τέτοιες καινοτομίες.⁴⁴ Επίσης οι νέοι τρόποι σύνδεσης των πλάνων (μοντάζ), είχαν τη δυνατότητα να δημιουργούν ταινίες, όπου οι σκηνές διαφορετικού χώρου και χρόνου ακολουθούσαν η μια την άλλη. Αυτό αποτέλεσε ίσως την σημαντικότερή εξέλιξη στην μορφή της ταινίας.⁴⁵

Το περιεχόμενο των ταινιών εκείνης της περιόδου άρχισε να έχει μεγαλύτερη ποικιλία στην πλοκή και πιο ενδιαφέρον σενάριο. Τα είδη ταινιών ήταν κυρίως κωμωδίες, μελοδράματα, καθώς επίσης ιστορικές ταινίες, μυθιστορήματα, έργα western, κινούμενα σχέδια, ιστορικά κ.λπ.⁴⁶ Συνέβαινε επίσης, το περιεχόμενο των κινηματογραφικών ταινιών να άπτεται του κλασικού ρεπερτορίου συγγραφέων όπως οι Σαίξπηρ, Ίψεν, Τσέχοφ κ.α.⁴⁷

Η μουσική συνοδεία στις αίθουσες nickelodeons εκτός από τους φωνογράφους, πλαισιωνόταν από ένα πιάνο ή διάφορα μηχανικά όργανα. Φωτογραφίες της εποχής από αίθουσες – nickelodeons μεσαίου μεγέθους, απεικονίζουν ένα πιάνο στα αριστερά της οθόνης, κάποια κρουστά στο πλάι και ένα αναλόγιο για βιολί. Επίσης την ίδια περίοδο καθιερώθηκε η χρήση ηχητικών εφέ μέσω κρουστών οργάνων.⁴⁸

Από το 1907 οι εταιρείες παραγωγής άρχισαν να ασχολούνται με την μουσική που θα συνόδευε το προϊόν τους. Έτσι περί τα 1909 άρχισαν να γράφονται και να δημοσιεύονται «μουσικές υποδείξεις» (cue – sheets). Οι μουσικές υποδείξεις, προκειμένου να βοηθήσουν του μουσικούς συνοδούς, περιλάμβαναν λίστες με μουσικά κομμάτια, κατάλληλα για διαφορετικά είδη σκηνών.⁴⁹ Παράλληλα έκαναν την εμφάνισή τους, οι ανθολογίες και τα μουσικά εγχειρίδια.⁵⁰ Επίσης ήδη από το 1908 δημιουργήθηκαν παρτιτούρες ειδικά προσαρμοσμένες σε ταινίες, με χαρακτηριστικό

⁴³ Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company σελ. 29-30.

⁴⁴ Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay a Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, σελ. 16.

⁴⁵ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*, New York: Routledge, σελ. 9.

⁴⁶ Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, σελ. 98.

⁴⁷ Münsterberg, H. ό.π., σελ. 13.

⁴⁸ Barton, R. & Trezise, S. ό.π., σελ. 7.

⁴⁹ Kalinak, K. (2010). *Film music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, σελ. 41.

⁵⁰ Cook, A. D. ό.π., σελ. 15.

παράδειγμα την ταινία, «*L'Assassinat du Duc de Guise*» με μουσική του Camille Saint-Saëns.⁵¹ Ωστόσο αυτή η μουσική πρακτική στην πράξη, ποτέ δεν επικράτησε.

Thematic Music Cue Sheet
M. J. MINTZ (INVENTOR)
JULY 31, 1923

COLUMBIA PICTURES
presents
“THE POWER OF THE PRESS”
with
DOUGLAS FAIRBANKS, Jr., and ROBYNA RALSTON
Mildred Harris, Philo McCullough and Robert Edeson
A Frank R. Capra Production
Compiled by James C. Bradford
Copyrighted and Distributed by
COLUMBIA PICTURES CORPORATION

1	AT SCREENING	A Spring Day (Haines)	1:54 Min.
2	(Action) PRESS ROOM	Jollity (Zamecnik)	3 1/4 Min.
3	(Title) THERE'S A CLASSIC FOR YOU	Vivienne (Finck)	2 1/4 Min.
4	(Action) TELEPHONE RINGS	Hurry No. 1 (Ancilite)	1 1/4 Min.
	(Action) DOOR OF APARTMENT SEEN	Pleureuse (Brunelli)	2 Min.
6	(Action) EXTERIOR OF HOUSE	Flocons de Neige (Bradford)	3 Min.
7	(Action) GIRL APPEARS IN WINDOW	Minor Hurrv (Berge)	1 1/2 Min.
8	(Action) CLEM ENTERS OFFICE	Turbulence (Borch)	2 Min.

Εικόνα 1.2.2.2: Απόσπασμα από ένα «cue – sheet» της εποχής για την ταινία, «*The power of the press*».

Πηγή: <http://www.mont-alto.com/photoplavmusic/cuesheet.html>

1.2.3 Γ' Περίοδος: 1913 – 1927

Η τελευταία περίοδος του κινηματογράφου χαρακτηρίστηκε από μια «έκρηξη» δημοσιότητας με φωτογραφίες, αφίσες, καρτ ποστάλ και περιοδικά με αστέρες του κινηματογράφου με στόχο το μεγαλύτερο ενδιαφέρον του κόσμου και τελικά την αύξηση εισιτηρίων και εσόδων.

Την περίοδο αυτή, κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου πόλεμου, οι Η.Π.Α. κυριάρχησαν στην κινηματογραφική αγορά, λόγω του μειωμένου ευρωπαϊκού ανταγωνισμού. Ωστόσο το 1920 στην Ευρώπη παρατηρείται η Γερμανία και η Σοβιετική Ένωση, να προσπαθούν να δηλώσουν έντονη παρουσία στον παγκόσμιο κινηματογράφο.⁵²

Ένας ιδιαίτερος χώρος που φιλοξένησε τους λάτρεις του κινηματογράφου από το 1913 (Η.Π.Α.) και μετά αποτέλεσαν τα «Movie Palaces» (κινηματογραφικά παλάτια).⁵³ Τα κινηματογραφικά παλάτια, πέρα από την υπερπολυτελή διακόσμηση

⁵¹ Μυλωνάς, Κ. (1999). *Μουσική και κινηματογράφος* (2^η έκδ.). Αθήνα: Κέδρος, σελ. 30 – 31, 33.

⁵² Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 33.

⁵³ Herzog, C. (1981). «The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style». *Cinema Journal*, 20(2), 15–37. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224831>, σελ. 15.

και την αίσθηση «χλιδής» διέθεταν επίσης εντυπωσιακά σκηνικά, μοντέρνες υποδομές, μουσική ψυχαγωγία στα σαλόνια πριν τις αίθουσες προβολής και μεγάλες ορχήστρες καθώς και ακριβά κινηματογραφικά αρμόνια (Cinema organ).⁵⁴



Εικόνα 1.2.3.1: STRAND THEATRE (Movie Palace)

Πηγή: <http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/StrandTheatre.html>

Οι ταινίες που κυριάρχησαν την τελευταία περίοδο του βωβού κινηματογράφου στις Η.Π.Α. ήταν οι ταινίες Western, το οικογενειακό, κοινωνικό, αισθηματικό και αγροτικό μελόδραμα, οι ταινίες εποχής, ταινίες μυστηρίου, ταινίες με κοινωνικά προβλήματα⁵⁵ καθώς επίσης και κινηματογραφικές σειρές που προβάλλονταν σε μορφή επεισοδίων.⁵⁶

Επιπλέον στα έτη 1915-1928, η κωμωδία γνώρισε μια τεράστια επιτυχία, με κορυφαίους ηθοποιούς που άφησαν το στίγμα τους όπως, ο Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon. Εμβληματικές μορφές αποτέλεσαν επίσης οι Douglas Fairbanks, Mack Sennet, Snub Pollard, Stan Laurel και Oliver Hardy κ.α.⁵⁷

Ιδιαίτερη επιτυχία περί τα 1913 και μετά, είχαν επίσης οι ιστορικές ταινίες επικού χαρακτήρα μεγάλου μήκους, τόσο στον Αμερικανικό αλλά και Ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Ένα από αυτά ήταν, το γαλλικό έπος «*Les Amours de la reine Élisabeth*» (1912), το οποίο ενώ γυρίστηκε στη Γαλλία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Νέα Υόρκη και περιλάμβανε πρωτότυπη μουσική του Joseph Carl Breil. Επίσης επιτυχία σημείωσαν αντίστοιχα τα ιταλικά, «*Quo vadis*» (1913) και «*Punic War Cabiria*» (1914). Το πρώτο κατά την προβολή του αργότερα, στις Η.Π.Α το 1914, συνοδεύθηκε από μουσική συνοδεία που επιμελήθηκε ο Samuel L. Rothapfel με έργα

⁵⁴ Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, σελ. 182.

⁵⁵ ό.π., σελ. 177-178.

⁵⁶ Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου* (2^η έκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 91.

⁵⁷ Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 20.

των Gounod, Puccini και Wagner και το δεύτερο περιλάμβανε πρωτότυπη μουσική συνοδεία των Mazza και Pizzetti.⁵⁸

Κινηματογραφικό αξιοσημείωτο της περιόδου, αλλά και στην ιστορία του κινηματογράφου, αποτέλεσε επίσης η αμερικανική ταινία «*The Birth of a Nation*»⁵⁹ του D.W. Griffith.⁶⁰ Η ταινία «*The Birth of a Nation*» προβλήθηκε τον Φεβρουάριο του 1915 με κόστος 100.000\$ και διάρκεια περίπου 3 ώρες αποτελώντας την μεγαλύτερη σε διάρκεια ταινία που είχε προβληθεί μέχρι στιγμής στις Η.Π.Α.⁶¹ Η ταινία παρουσιάστηκε με συνοδεία μιας μεγάλης ορχήστρας, με σύνθεση πρωτότυπης μουσικής συνοδείας, καθώς και ηχητικών εφέ τα οποία αποδόθηκαν με ακρίβεια κατά την κινηματογραφική δράση.⁶² Η συγκεκριμένη ταινία σηματοδότησε την επένδυση σε ακριβοπληρωμένες παραγωγές, την εξέλιξη κινηματογραφικών τεχνικών και την σύνθεση μουσικής ειδικά προσαρμοσμένης στη δράση της ταινίας.⁶³

⁵⁸ Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press, σελ. 23.

⁵⁹ ό.π., σελ. 23.

⁶⁰ Ο D. W. Griffith (1875 – 1948), ξεκίνησε την καριέρα του ως δημοσιογράφος και ποιητής, καθώς γύρω στο 1907 εξελίχθηκε σε ηθοποιός του κινηματογράφου. Αποτέλεσε ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του βωβού κινηματογράφου και καινοτόμος στις τεχνικές κινηματογράφου. Εξέλιξε την τεχνική του μοντάζ και υιοθέτησε πλάνα με εκφράσεις προσώπων σε γκρο – πλάνο (κοντινό πλάνο), καθώς επίσης ανέδειξε το μελόδραμα και τη σύνθεση πρωτότυπης μουσικής σε ταινία μεγάλου μήκους. Οι ταινίες του χαρακτηρίζονταν από επιμελής σενάρια με σκηνές αφηγηματικής κορύφωσης (με παράλληλη δράση, καταδίωξη κ.λπ.) (Barry, I. (1940). *D. W. Griffith: American film master*. New York: The Museum of Modern Art, σελ. 17 -18).

⁶¹ Cooke, M. ό.π., σελ. 23.

⁶² Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge σελ. 3.

⁶³ Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, σελ. 177.

2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

2.1 Λόγοι χρήσης και λειτουργίες της μουσικής συνοδείας: Θεωρητικές προσεγγίσεις

Οι λόγοι παρουσίας της μουσικής συνοδείας στον βωβό κινηματογράφο αποτέλεσαν ένα μείζον ζήτημα για πολλούς ερευνητές. Ωστόσο λόγω του μειωμένου αριθμού αναφορών εκείνης της εποχής, οι σχολιαστές προσπάθησαν να αποδώσουν τις θεωρίες τους σε πιθανά αίτια που σχετίζονται με πρακτικούς ή αισθητικούς λόγους.⁶⁴

Μια θεωρία αφορά την επιθυμία συγκάλυψης του θορύβου που προκαλούσε η μηχανή προβολής. Μια εκδοχή την οποία υποστήριζε ο Kurt London.⁶⁵ Ωστόσο ο Siegfried Kracauer, σημαντικός θεωρητικός του κινηματογράφου, θεωρούσε αυτή την άποψη αβάσιμη διότι η μουσική συνοδεία παρέμεινε σημαντικό στοιχείο της ταινίας ακόμα και μετά την απομάκρυνση της μηχανής προβολής από τις κινηματογραφικές αίθουσες.⁶⁶

Ο σύγχρονος σημαντικός ερευνητής Rick Altman αναφέρει ότι οι παραπάνω απόψεις σχετικά με την αναγκαία (λόγω θορύβου) ή μη αναγκαία χρήση της μουσικής συνοδείας (λόγω της μείωσης του θορύβου, με την τοποθέτηση των μηχανών προβολής σε καμπίνες) οδηγούν σε αντιφάσεις και θα έπρεπε αυτά τα στοιχεία να θεωρούνται ελλιπή.⁶⁷

Ο συγγραφέας και φωτογράφος, Carl von Vechten το 1916, υποστήριζε ότι η κινηματογραφική μουσική αποσκοπούσε στη δημιουργία ατμόσφαιρας και ενίσχυσης της συγκίνησης και της δράσης, όπως αυτή επικρατούσε π.χ. στην όπερα, το μπαλέτο κ.λπ., όχι όμως με την μορφή της πιστής ακολουθίας κίνησης και ήχου, όπως γίνεται στο μπαλέτο: «η κινούμενη εικόνα διαφέρει από ένα μπαλέτο στο ότι η δράση δεν είναι απαραίτητα ρυθμική».⁶⁸

Πρόσφατοι ερευνητές όπως ο Martin Miller Marks, αναφέρουν ότι ο συνδυασμός αυτός, δηλ. μουσικής και δράματος, ίσως να αποτέλεσε αφορμή για την ενσωμάτωση της μουσικής συνοδείας και στον βωβό κινηματογράφο. Επίσης ως μια παρόμοια μορφή μουσική πρακτικής, η μουσική συνοδεία σε διάφορες μορφές δράματος, ίσως να αποτέλεσε βοήθεια για τους μουσικούς ερμηνευτές του κινηματογράφου, αφού ανάγονταν σε ήδη υπάρχουσες μεθόδους μουσικής συνοδείας και αυτοσχεδιασμού.⁶⁹

Επίσης η Claudia Gorbman, μια από τις σημαντικότερες ερευνήτριες στον χώρο της κινηματογραφικής μουσικής, το 1980, υποστηρίζει ότι, όπως κάθε μορφή τέχνης η οποία συνοδεύεται από μουσική, έτσι και η ανάγκη για μουσική συνοδεία στον βωβό

⁶⁴ Marks, M. M. (1997). *Music and the Silent film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924*. New York: Oxford University Press, σελ. 3.

⁶⁵ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge, σελ. 2.

⁶⁶ Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press, σελ. 2.

⁶⁷ Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 89.

⁶⁸ Vechten, V. C. (1916). *Music and bad manners*. Retrieved from <https://archive.org/details/musicbadmanners00vanvuoft/page/n9/mode/2up>, σελ. 45 46.

⁶⁹ Marks, M. M. ό.π., σελ. 27-28.

κινηματογράφο ίσως να αναπτύχθηκε ως απόρροια κάθε δραματικής παράδοσης εκείνης της εποχής, ως συμπλήρωμα σχεδόν όλων των μορφών λαϊκής διασκέδασης.⁷⁰

Ο Max Winkler, ευρέως γνωστός ως ο εισηγητής των «μουσικών υποδείξεων»,⁷¹ υποστήριζε ότι η χρήση της μουσικής αποσκοπούσε στην κάλυψη της σιωπής, αναφέροντας ότι «η μουσική πρέπει να πάρει τη θέση του προφορικού λόγου».⁷² Παρόμοια άποψη είχε ο συνθέτης Hanns Eisler, ο οποίος επικεντρωνόταν στους συναισθηματικούς λόγους ηχητικής πλαισίωσης της ταινίας αναφέροντας ότι «Η μουσική εισήχθη ως ένα είδος αντίδοτου στην εικόνα. Αισθάνθηκαν την ανάγκη, να γλιτώσουν τον θεατή από τη δυσάρεστη εμπειρία, να βλέπει ζωντανά δρώμενα και ομιλούντα πρόσωπα, τα οποία είναι ταυτόχρονα σιωπηλά.» αποδίδοντας έτσι ζωντανία στους σιωπηλούς διαλόγους των ηθοποιών.⁷³

Ο συνθέτης και συγγραφέας Κώστας Μυλωνάς, υποστήριζε ότι η μουσική ήταν ίσως, πιο αναγκαία από την ίδια την ομιλία στην ταινία. Ενισχύοντας την άποψη αυτή, με την γενικότερη προσφορά της μουσικής, για την οποία, μοναδικός στόχος δεν είναι να αποδώσει την ρεαλιστικότητα στην κινηματογραφική εικόνα, αλλά «... να ξεπεράσει τη ρεαλιστικότητα της..», και αυτό διότι: «...η μουσική σε μια ταινία μπορεί να δώσει μια γεύση ποιήσης στην καθημερινότητα, να κάνει μοναδικό το πιο καθημερινό γεγονός...».⁷⁴

Όσον αφορά τις λειτουργίες που πρόσφερε η χρήση ζωντανής μουσικής συνοδεία κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής προβολής, σύμφωνα με την διδακτορική διατριβή του κ. Α. Μπιλιλή «Η μουσική συνοδεία στον Αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών», η μουσική για την ταινία λειτούργησε: επικοινωνιακά, ψυχό - δραστικά, ψυχαγωγικά, αισθητικά, οικονομικά και κοινωνικά.⁷⁵

Σύμφωνα με τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις είναι κατανοητό ότι η μουσική από την αρχή του κινηματογράφου αποτέλεσε ένα στοιχείο που είτε βοηθούσε λειτουργικά είτε συμπλήρωνε αισθητικά την εικόνα. Ωστόσο, σε ένα σχετικό νέο ακαδημαϊκό πεδίο, υπάρχουν ακόμα διαστάσεις που χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης.

⁷⁰ Corbman, C. (1980). «Narrative film music». *Yale French Studies*, (60), 183-203. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/2930011>, σελ. 185.

⁷¹ Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 347.

⁷² Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press, σελ. 6.

⁷³ Corbman, C. ό.π., σελ. 186.

⁷⁴ Μυλωνάς, Κ. (1999). *Μουσική και κινηματογράφος* (2^η έκδ.). Αθήνα: Κέδρος, σελ. 22.

⁷⁵ Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, σελ. 7-8.

2.2 Τρόποι μουσικής συνοδείας

2.2.1 Εισαγωγή

Η ιστορική διαδρομή του βωβού κινηματογράφου αποκαλύπτει ένα ευρύ φάσμα πρακτικών μουσικής πλαισίωσης. Η ζωντανή οργανική μουσική συνοδεία εξελικτικά φαίνεται ότι αποτέλεσε το κύριο στοιχείο ηχητικής συνοδείας. Παρ' όλα αυτά οι πρώτες ταινίες συνοδεύονταν επίσης από μηχανικά όργανα, δίσκους γραμμοφώνου ή ειδικά εφέ.⁷⁶ Παράλληλα ορισμένες ταινίες της πρώιμης περιόδου του βωβού κινηματογράφου παρουσιάζονταν εντελώς σιωπηλές χωρίς κάποια ηχητική μορφή συνοδείας.⁷⁷

Τα κινηματογραφικά θέατρα σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική διέθεταν ένα ευρύ φάσμα μουσικών εκτελεστών. Υπήρχαν ερασιτέχνες και επαγγελματίες, πιανίστες, οργανίστες, μικρά σύνολα και ορχήστρες. Ωστόσο το ρόλο του μουσικού συνοδού στα πρώτα στάδια του κινηματογράφου, φαίνεται να είχε κυρίως ένας πιανίστας.⁷⁸

Μολονότι η πλειοψηφία των μουσικών συνοδών τις πρώτες μέρες στους κινηματογράφους, ήταν άνδρες (λευκοί), γύρο στα 1910 και έπειτα, σημαντική παρουσία στη μουσική συνοδεία είχαν και οι γυναίκες (λευκές ή έγχρωμες). Οι γυναίκες συνοδοί προέρχονταν από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, μουσικά υπόβαθρα και εμπειρίες. Σύμφωνα με την Ally Acker, «...Πριν από το 1920 οι γυναίκες ήταν υπεύθυνες για τη λήψη αποφάσεων στον κινηματογράφο περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στιγμή στην ιστορία...». Σημαντικά ονόματα μουσικών συνοδών της εποχής αποτέλεσαν οι, Hazel Burnett, Claire H. Hamack, Adele V. Sullivan κ.α.⁷⁹

2.2.2 Τρόποι συνοδευτικής προσέγγισης

Η επιλογή της μουσικής που συνόδευε τη ταινία εξαρτιόταν από τον μεμονωμένο ερμηνευτή – συνοδό, ο οποίος βασιζόταν κυρίως στις αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες και συνήθως σε γνώριμη μουσική της εποχής.⁸⁰ Ο ερμηνευτής συχνά καθόριζε τον αυτοσχεδιασμό ή την διασκευή σύμφωνα με το δικό του γούστο, η οποία ορισμένες φορές ίσως και να μη ταίριαζε απόλυτα με την εικόνα.⁸¹

⁷⁶ Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 84-85.

⁷⁷ Kalinak, K. (2010). *Film music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, σελ. 40.

⁷⁸ Marks, M. M. (1997). *Music and the Silent film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924*. New York: Oxford University Press, σελ. 9.

⁷⁹ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge σελ. 47.

⁸⁰ Steiner, F., Marks, M., Goldmark, D., & Lerner, N. «Film music», American. *Grove Music Online*. Retrieved 18 Jun. 2022, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249514>.

⁸¹ Marks, M. (1982). «Film Music: The Material, Literature and Present State of Research». *Journal of the University Film and Video Association*, 34(1), 3–40. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20686878>, σελ. 10.

Το ίδιο είναι πιθανόν να συνέβαινε και από την προσπάθεια συγχρονισμού ήχου και εικόνας από μηχανικά μουσικά όργανα ή από δίσκους γραμμοφώνου, όπου δεν ήταν πάντα σίγουρο ότι θα ταίριαζε η ηχητική συνοδεία με την εικόνα.⁸²

Μια εναλλακτική λύση του συγχρονισμένου ήχου στις ταινίες ήταν ο δανεισμός φωνής ηθοποιών ή τραγουδιστών πίσω από την σκηνή ως ένα ρεαλιστικό συμπλήρωμα στις κινούμενες εικόνες. Επιχειρηματίες προσλάμβαναν ηθοποιούς για να αφηγούνται κάποιους μικρούς διαλόγους ή μεμονωμένες λέξεις που απεικονίζονται στις σιωπηλές εικόνες, με ζητούμενο το εντονότερο ενδιαφέρον από το κοινό.⁸³ Επίσης τραγουδιστές ή ακόμα και χορωδίες με τραγούδια και ύμνους, δημιουργούσαν ένα ασυνήθιστο ηχητικό περιβάλλον με ακόμα πιο έντονο το συναίσθημα.⁸⁴

Κατά τη διάρκεια της σεζόν 1909–1910, ξεκίνησε η έκδοση μουσικών συλλογών, με απλοποιημένα μουσικά κομμάτια δημοφιλούς μουσικής ή κλασικού ρεπερτορίου και πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις με τίτλους που παραπέμπουν σε συγκεκριμένες κινηματογραφικές σκηνές (π.χ. «καταδίωξης», «ληστεία», «ερωτικής σκηνή» κ.λπ.). Μία από τις πρώτες ανθολογίες που εμφανίστηκαν στην Αμερική ήταν η «*Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character, or Scene of Moving Pictures*» από τον συγγραφέα Gregg A. Frelinger. Μια συλλογή που περιλάμβανε 51 μουσικά κομμάτια.⁸⁵

Επίσης το 1910 η δημοσίευση του «*The Emerson Moving Picture Music Folio*» της Groene Music Publishing Co., αποτέλεσε την μεγαλύτερη συλλογή μουσικής για τον κινηματογράφο εκείνη την εποχής, καθώς περιλάμβανε περισσότερα από 125 προτεινόμενα κομμάτια.⁸⁶

Καθώς η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών διευρύνθηκε, οι απαιτήσεις ως προς την μουσική συνοδεία έγιναν μεγαλύτερες. Σε αυτήν την ιστορική φάση γύρω στα 1912 εμφανίστηκαν υποστηρικτικά έντυπα ή προτάσεις, όπως τα «μουσικά εγχειρίδια» (για τα οποία θα γίνει αναφορά πιο κάτω), τα οποία απευθύνονταν σε πιανίστες, οργανίστες και μουσικούς διευθυντές ορχήστρας. Σε ένα σημείο στο οποίο συγκλίνουν αρκετοί συγγραφείς των συγκεκριμένων εγχειριδίων είναι ότι, η ανάδειξη της καλλιτεχνικής επιδεξιότητας και μόνο, δεν ήταν το μυστικό της επιτυχημένης συνοδείας. Αντιθέτως η εγρήγορση, η ετοιμότητα και η ανάδειξη της μουσικής με τέτοιο τρόπο ώστε να αγγίζει τις καρδιές των θεατών και να τους συνεπαίρνει μέσα από την μουσική, ήταν καθοριστικά για την επιτυχία.⁸⁷

⁸² Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 81.

⁸³ ό.π., σελ. 166.

⁸⁴ Rapée, E. (1925). *Encyclopedia of music for pictures*. New York: Belwin, σελ. 15.

⁸⁵ Altman, R. ό.π., σελ. 258.

⁸⁶ ό.π., σελ. 258.

⁸⁷ Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*. [χ.ε.], σελ. 19-20.

Το 1913 ο John S. Zamecnik, δημοσίευσε μια συλλογή από 23 πρωτότυπα κομμάτια για πιάνο με τίτλο «*The Sam Fox Music Pictures*» (πρώτος τόμος). Η συγκεκριμένη συλλογή, επίσης πρότεινε μικρής διάρκειας κομμάτια που επιδέχονταν τροποποίησης και που θα μπορούσαν να συνοδεύσουν πολλές ταινίες που είχαν ομοειδείς σκηνές.⁸⁸

Mysterious - Burglar Music

J. S. ZAMECNIK.



Εικόνα 2.2.2.1: Απόσπασμα από μουσικό κομμάτι το οποίο προτείνεται για σκηνές μυστηρίου, από την συλλογή του Zamecnik S. J., «*The Sam Fox Music Pictures*».

Οι εκδόσεις εγχειριδίων, ανθολογιών, μουσικών υποδείξεων από έντυπα εταιρειών και στήλες από κινηματογραφικά έντυπα βοήθησαν σε μεγάλο βαθμό το έργο των μουσικών συνοδών, σχετικά με την εύρεση κομματιών (βλ. εικόνα 2.2.2.2) και τον τρόπο συνοδείας (βλ. εικόνα 2.2.2.3). Επίσης πρότειναν τον ρυθμό, το ύφος ή το είδος μουσικής που θεωρούσαν κατάλληλο για την κατάσταση στην οθόνη (βλ. 2.2.2.4) και στη συνέχεια ο μουσικός μπορούσε είτε να αυτοσχεδιάσει είτε να επιλέξει ένα άλλο προτεινόμενο κομμάτι.⁸⁹

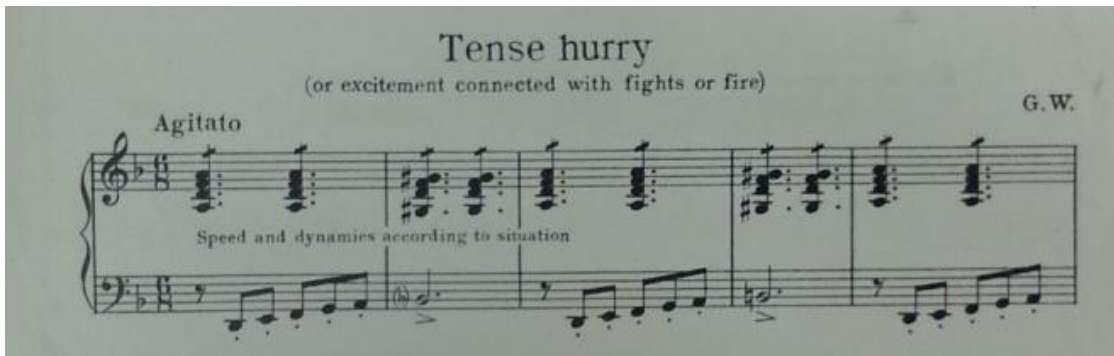
LOVE THEMES			
Bernheimer . . .	Romance	Whelpley . . .	Album-leaf
Cadman	Melody	Sturgis	Meditation
Martel	Angelica	Hurst	Mélodie d'Amour
Elgar	Salut d'Amour	Grieg	I Love Thee
Gael	Voice of the Heart	Liszt	Love Dreams
Nevin	Love Song	Mitchell	There was a Star
Svendsen	Romance	Bohm	Cavatina
Quinn	Souvenir de Venise	Friml	Mélodie

Εικόνα 2.2.2.2: Απόσπασμα από τη λίστα έργων, για σκηνές αγάπης.

Πηγή: Lang. E. & West. G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. σελ.27.

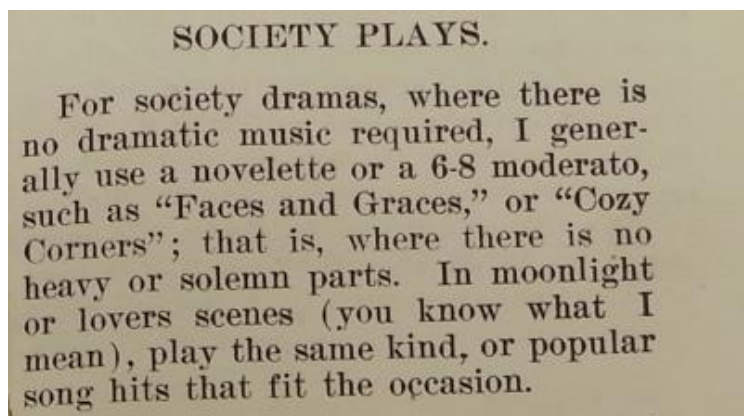
⁸⁸ Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press, σελ. 16.

⁸⁹ Marks, M. (1982). «Film Music: The Material, Literature and Present State of Research». *Journal of the University Film and Video Association*, 34(1), 3-40. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20686878>, σελ. 10.



Εικόνα 2.2.2.3: Απόσπασμα από το κομμάτι «Tense hurry», το οποίο προτείνεται για σκηνές ερήγησης καθώς επίσης για σκηνές με συγκρούσεις ή που απεικονίζουν φωτιά.

Πηγή: West, G. (1920). *FilmFolio Moods and Motifs for the movies* (No.1), σελ. 7.



Εικόνα 2.2.2.4: Ο συγγραφέας προτείνει για κοινωνικά δράματα, μουσικές νουβέλες ή έργα σε ρυθμό 6/8 και παραθέτει δύο έργα ως παράδειγμα, καθώς για σκηνές αγάπης προτείνει γνωστά – δημοφιλή τραγούδια.

Πηγή: Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*. [χ.ε.], σελ. 45.

Ο μουσικός συνοδός αυτής της περιόδου ή και αργότερα μελετώντας το γενικότερο ύφος, χώρο και διάθεση της εικόνας, προσπαθούσε με την βοήθεια και όλων των εντύπων που αντιπροσωπευτικά αναφέρθηκαν, να αποδίδει τη μουσική με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να ταιριάζει στο γενικότερο συναίσθημα και ατμόσφαιρα της εικόνας.⁹⁰

Παράλληλα θεωρείτο κατάλληλο να προσδιορίσει την γεωγραφική και εθνική ατμόσφαιρα της εικόνας, εάν ήταν απαραίτητο. Στην περίπτωση που η ταινία περιλάμβανε εικόνες από διάφορες χώρες π.χ. Κίνα, Ρωσία, Αφρική κ.λπ. ήταν

⁹⁰ Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, σελ. 55.

αναγκαίο να γίνει χρήση ατμοσφαιρική μουσικής (π.χ. χρήση υλικού κινέζικης μουσικής κ.λπ.), η οποία θα προσδιορίζει τον χώρο που διαδραματίζεται το έργο.⁹¹

Επιπλέον στις ταινίες μεγάλου μήκους συχνά γινόταν χρήση «ουδέτερης μουσικής», για σκηνές που δεν απαιτούσαν ειδική μουσική πλαισίωση. Το είδος της μουσικής που εξυπηρετούσε καλύτερα αυτόν τον σκοπό ήταν η «ευχάριστη» μουσική ή μικρά κομμάτια κλασικού ρεπερτορίου (π.χ. πρελούδια του Chopin ή μικρά κομμάτια για πιάνο του Grieg κ.λπ.).⁹²

Σημαντικό ερμηνευτικό στοιχείο που αφορά τους ήρωες του έργου, είναι η συνοδεία των πρωταγωνιστών με ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα.⁹³ Συγκεκριμένα ήταν ο πυρήνας του μουσικής απεικόνισης σχετιζόμενος επίσης με τη διάθεση ή τον χαρακτήρα των ηρώων. Το θέμα αυτό μέσα από την μουσική επεξεργασία έπρεπε να έχει συναισθηματική απήχηση στο κοινό και έπρεπε να αναγνωρίζεται εύκολα. Για παράδειγμα ο διαχωρισμός του «καλού» από τον «κακό» ήρωα, μπορούσε να γίνει με την παρουσίαση διαφορετικού θέματος. Η χρήση μελωδικών θεμάτων ήταν συχνή και σε συναισθηματικές καταστάσεις που καθόριζαν την σεναριακή πλοκή π.χ. ένα θέμα αγάπης σε μια σκηνή αγάπης, ένα θέμα μυστηρίου και αγωνίας σε μια σκηνή δράσης, ένα θέμα δράματος σε μια τραγική σκηνή.

As we said before, not only persons may be characterized by musical themes, but also localities. If, for instance, the action is laid recurrently in a certain place, this *locality* should always be announced by the same theme. However, variation is essential here, as in other cases; and if we may take for example a garden scene, this garden in sunlight might be characterized as follows:

Un poco vivace
Flute 4
Light strings

while the same place, shrouded in twilight, might suggest the following treatment of the theme:

Placido
Vox humana - both hands same manual
p tutto legato *poco cresc.*

Εικόνα 2.2.2.5: Παρ. μελωδικής επεξεργασίας θέματος (σε 2 εκδοχές), το οποίο συνοδεύει ένα σκηνικό (τοπίο), όπου λαμβάνει χώρα η δράση του έργου.

Πηγή: Lang, E. & West, G., σελ. 12.

⁹¹ Rapée, E. (1925). *Encyclopedia of music for pictures*. New York: Belwin, σελ. 13.

⁹² Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 34.

⁹³ Rapée, E. ό.π., σελ. 13.

Ως επί το πλείστον οι συνοδείες ήταν:

- α) παραλλαγές σε γνώριμα κλασικά και δημοφιλή τραγούδια,
- β) επιλογές μικρών τμηματικών κομματιών,
- γ) ηχητικά εφέ που ενσωματώνονταν πλέον στους αυτοσχεδιασμούς.⁹⁴

Με άλλα λόγια ο πιανίστας ή ο συνοδός μετέτρεπε - διαφοροποιούσε την μουσική του επιλογή όσο πιο κατάλληλη μπορούσε για την εικόνα. Ο τρόπος αυτός καθιστούσε τον μουσικό να λειτουργεί πιο αυτοσχεδιαστικά, «ζωγραφίζοντας» με τις νότες, τους χαρακτήρες της ταινίας και το μήνυμα που ήθελαν να μεταφέρουν. Επίσης ο αυτοσχεδιασμός βοηθούσε σε μεγάλο βαθμό, όταν ο μουσικός ήθελε να επεκτείνει ένα μικρό κομμάτι, με ρυθμικές ή μελωδικές μετατροπές προηγούμενων θεμάτων ή για να συνδέσει ομαλά την ροή διαφορετικών κομματιών.

Όσον αφορά τις «εβδομαδιαίες ταινίες» (weekly – new pictures), η χρήση επίκαιρης δημοφιλούς μουσικής ήταν η καταλληλότερη, είτε από μεμονωμένο ερμηνευτή, είτε από μουσικό σύνολο ή ορχήστρα. Εάν οι ταινίες είχαν θρησκευτικό περιεχόμενο ήταν συχνό το παίξιμο ενός χορικού ή κάποιας γνωστής θρησκευτικής μουσικής. Οι πατριωτικές συγκεντρώσεις ή η προβολή πολιτικών και βασιλικών προσώπων έπρεπε να συνοδεύονται από πατριωτική μουσική ή από τον εθνικό ύμνο της συγκεκριμένης χώρας της οποίας εμφανίζεται ο βασιλιάς ή το πολιτικό πρόσωπο.⁹⁵ Ταινίες που προβάλλουν ιπποδρομίες ή αγώνες αυτοκινήτων απαιτούσαν γρήγορη μουσική ή ένα γρήγορο τρέμολο, μέτριας ταχύτητας στη χαμηλή έκταση. Σε κάθε περίπτωση, ο μουσικός έπρεπε να προσεγγίσει το ύφος της εικόνας και να επικοινωνήσει στο κοινό, τον ενθουσιασμό και την ένταση του αγώνα.⁹⁶

Σε μια προσπάθεια απόδοσης του ρεαλισμού στους ήχους που απεικονίζονταν στις ταινίες, η μουσική ερμηνεία ενσωμάτωνε ειδικά μουσικά εφέ. Γύρω στο 1910 κατασκευάστηκαν αυτόματα μουσικά όργανα που λειτουργούσαν με λαβές όπως το «Allefec» και το «Kinesounder» και παρήγαγαν μεγάλο αριθμό ηχητικών εφέ (όπως πυροβολισμούς, καλπασμό αλόγων, σειρήνες κ.λπ.). Επίσης, γύρω στα 1920 κατασκευάστηκαν πολλά αυτόματα μουσικά όργανα, υπό την μορφή πιάνου, όπως τα Biorkestra, Photoplayer, Movieodion, One-Man Motion Picture Orchestra, Orchestrion και Pipe-Organ Orchestra, στα οποία ήταν ενσωματωμένα μια μεγάλη ποικιλία ειδικών εφέ. Ωστόσο τα ειδικά εφέ συχνά πραγματοποιούνταν είτε από τον πιανίστα ή – κυρίως – από τον ντράμερ μέσω διάφορων αντικειμένων (όπως κουδούνια, τύμπανα κ.λπ.).⁹⁷

⁹⁴ Marks, M. M. (1997). *Music and the Silent film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924*. New York: Oxford University Press, σελ. 582.

⁹⁵ ό.π., σελ. 38-39.

⁹⁶ ό.π., σελ. 39.

⁹⁷ Davies, H. «Sound effects». *Grove Music Online*. Retrieved 18 Jun. 2022, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47631>, σελ. 12.



Εικόνα 2.2.2.6: *Photoplayer*

Πηγή: <https://www.silentcinemasociety.org/the-american-fotoplayer/>



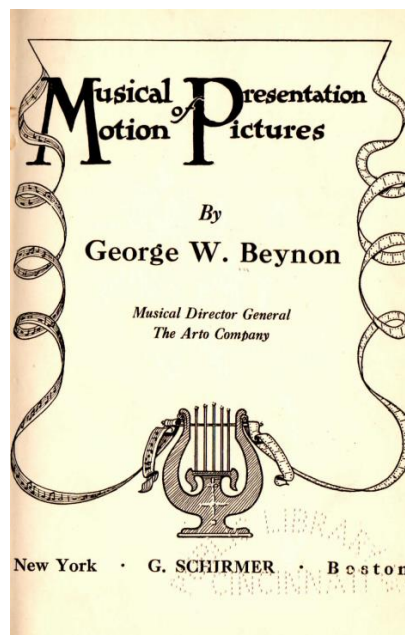
Εικόνα 2.2.2.7: *Wurlitzer Pipe – Organ Orchestra*

Πηγή: <https://egyptiantheatreoregon.com/wurlitzer-orchestra/>

2.2.3 Μουσικά εγχειρίδια

Για πιο πλήρη εικόνα σχετικά με τις επιταγές της μουσικής συνοδείας, είναι σημαντικό να γίνει περαιτέρω αναφορά στα μουσικά εγχειρίδια διότι μαζί με τις ήδη αναφερθείσες προτάσεις, μπορούν να προσδώσουν πληρέστερη γνώση – πληροφόρηση ως προς την θεωρητική κατασκευή της συνοδευτικής εφαρμοστικής πράξης.

Τα μουσικά εγχειρίδια ήταν βιβλία τα οποία εμφανίσθηκαν περί τα 1910 και περιλάμβαναν πληροφορίες και οδηγίες σχετικά με την μουσική συνοδεία στον βωβό κινηματογράφο. Η πλειοψηφία αυτών απευθύνεται είτε σε πιανίστες και οργανίστες είτε σε ορχήστρες. Τα εγχειρίδια αποτέλεσαν σημαντική πηγή γνώσης για τους μουσικούς της εποχής, όχι μόνο για τους τρόπους συνοδευτικής προσέγγισης στον κινηματογράφο, αλλά και για τον τρόπο οργάνωσης και ταξινόμησης του μουσικού τους ρεπερτορίου.



Εικόνα 2.2.3.1: Εξώφυλλο από το μουσικό εγχειρίδιο «*Musical presentation of motion pictures*» (1921,) του *George W. Beynon*.

Κάποια από τα σημαντικότερα μουσικά εγχειρίδια ήταν τα: «*Encyclopedia of music for pictures*» του Erno Rapee, «*Musical accompaniment of moving pictures*» του Edith Lang και George West, «*Musical Presentation of Motion Pictures*» του George W. Beynon και το «*What and How to play for pictures*» του Eugene A. Ahern

Πιο κάτω γίνεται μια περιεκτική παράθεση κατευθυντήριων γραμμών και προτάσεων ως προς την συνοδεία σύμφωνα με αυτά:

Το «*Musical accompaniment of moving pictures*», (Edith Lang και George West, 1920), αφιερώνει ένα κεφάλαιο για τα βασικά εφόδια που απαιτούνται κατά τη μουσική ερμηνεία. Σύμφωνα με τους συγγραφείς του βιβλίου, η μουσική συνοδεία βωβού κινηματογράφου προϋποθέτει από τον μουσικό να έχει εγρήγορση, εκφραστικότητα και σωστή επιλογή ρεπερτορίου. Η πλήρης γνώση της ταινίας κρατά σε ετοιμότητα τον μουσικό ώστε να μπορεί να ανταποκρίνεται στις αλλαγές των εικόνων, καθώς και να προβλέπει την συνέχεια της ιστορίας. Η προσοχή του πρέπει να είναι καθηλωμένη στην εξέλιξη των γεγονότων και η συναισθηματική του πλευρά να ανταποκρίνεται άμεσα στο χιούμορ, ή την τραγωδία, την κωμωδία ή το μυστήριο όπως αυτά εμφανίζονται στις εικόνες.⁹⁸

Το «*Musical presentation of motion pictures*» (George W. Beynon, 1921), παρουσιάζει βήμα-βήμα τη διαδικασία προετοιμασίας της μουσικής συνοδείας. Σύμφωνα με τον George W. Beynon, η προετοιμασία της μουσικής γίνεται παράλληλα με την παρακολούθηση της ταινίας, ώστε ο μουσικός να σημειώνει στη διάρκεια της κάθε σκηνής: την επιλογή μουσικής που να ταιριάζει με τη σκηνή και την απαραίτητη επεξεργασία των μουσικών θεμάτων, καθώς και την αλλαγή μουσικής ή τη χρήση ειδικών εφέ, όπου χρειάζεται. Ο επιτυχής συγχρονισμός σύμφωνα με το «*Musical presentation of motion pictures*» εξαρτάται πρώτα από τον μουσικό συνοδό ή τον διευθυντή ορχήστρας, ο οποίος χρειάζεται να έχει σωστή γνώση του ρυθμού της κάθε σκηνής του έργου.⁹⁹ Λαμβάνοντας αυτά υπόψιν δημιουργείται ένα πλήρες κινηματογραφικό σύνολο, από μουσική και εικόνα, που μεταδίδει στο κοινό την αίσθηση της ενότητας, η οποία είναι απαραίτητη για την απεικόνιση της πλοκής.

Όσον αφορά την **ειδικότερη μελέτη της μουσικής συνοδείας**, σχετικά με την κατάλληλη επιλογή μουσικής ανάλογα με τη διάθεση και το ύφος της σκηνής, το «*Encyclopedia of music for pictures*» και το «*What and how to play for pictures*» περιλαμβάνουν αρκετές πληροφορίες. Στο «*Encyclopedia of music for pictures*» ο Erno Rapee υποστηρίζει ότι για:

- Εικόνες με φυσικά τοπία: είναι κατάλληλη μια καθαρά μελωδική μουσική που ταιριάζει με την ατμόσφαιρα της εικόνας, αναφέροντας έργα όπως το «New World» (Dvorak) ή το «Rustic Wedding» του Goldmark κ.λπ. Επίσης η χρήση ενός λαϊκού/

⁹⁸ Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 3-4.

⁹⁹ Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, σελ 101-102.

παραδοσιακού τραγουδιού, προτρέπει να χρησιμοποιείται, όπου απεικονίζονται χαρακτηριστικά τοπία μιας χώρας π.χ. ένα ιταλικό, γαλλικό ή ρωσικό τοπίο κ.λπ.¹⁰⁰

- News – reels: ταινίες ειδήσεων ποικίλου περιεχομένου, από παρελάσεις και εικόνες με αεροπλάνα μέχρι οικογενειακές και αστείες σκηνές. Ο μουσικός χρειάζεται να αποδώσει ηχητικά και το θεαματικό αλλά και το χιουμοριστικό τους ύφος. Για παράδειγμα η μουσική εμβατηρίων, θα πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο κατά τη διάρκεια της απεικόνισης μια παρέλασης (προτείνοντας έργα σε ρυθμό 6/8) ή σε εικόνες με στρατιωτικό και πολιτικό περιεχόμενο (έργα σε ρυθμό 2/4).¹⁰¹ Για τη μουσική επιλογή εμβατηρίων ο Eugene A. Ahern στο «*What and How to play for pictures*», εισηγείται την χρήση τους στις σκηνές με πολεμικό περιεχόμενο, οι οποίες έχουν μεγαλύτερη διάρκεια. Ενώ για κάτι πιο ζωηρό και με κίνηση προτείνει την εκτέλεση της μελωδίας στα μπάσα, ώστε να αποδώσει τη δράση και την ατμόσφαιρα πολέμου.¹⁰²

Στο «*What and how to play for pictures*» (Eugene Ahern, 1913), αναφέρεται ότι μέσα από την επιλογή ενός μουσικού έργου, ο μουσικός χρειάζεται να χρησιμοποιεί και να εκτελεί κάποιες θεματικές ιδέες από αυτό. Στη συνέχεια να τις διαφοροποιεί και να τις εναλλάσσει, ώστε να προσαρμόζονται σε περισσότερες από ένα σκηνές. Σύμφωνα με αυτόν το τρόπο σκέψης είναι απαραίτητη η εσωτερική επεξεργασία των θεμάτων, η διαφοροποίηση τους δηλαδή σχετικά με τον ρυθμό, το ρενζίστρο, το κλειδί και το μέτρο.

Το «*Musical accompaniment of moving pictures*» υποστηρίζει ότι η καλλιέργεια του αυτοσχεδιασμού, βοηθά στην καλύτερη επεξεργασία ενός θέματος μέσω τροπικής ή ρυθμικής παραλλαγής, προτείνοντας μεθόδους μέσω των οποίων μπορεί να ολοκληρωθεί μια μουσική παραλλαγή. Μια μέθοδος αποτελεί η θεματική ανάπτυξη μέσω της οποίας μπορεί να γίνει μεταφορά του θέματος σε άλλη κλίμακα, αλλαγή του τέμπο ή του μέτρου.¹⁰³

¹⁰⁰ Rapée, E. (1925). *Encyclopedia of music for pictures*. New York: Belwin, σελ. 9.

¹⁰¹ ό.π., σελ. 10.

¹⁰² Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*. [χ.ε.], σελ. 43.

¹⁰³ Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 4-12.

Let us take for instance an emotional theme such as :

Ex. A
Andante
Str 8, Fl 8 - Saxophone Solo - light string and flute accompaniment

If this theme were to represent the heroine in ordinary circumstances, her appearance under emotional stress or afflicted with sorrow might be characterized by playing the theme in the minor mode, as follows :

Ex. B
Poco lento
Oboe
string acc

At a moment of hesitation, of doubt, or when placed in the necessity of making a decision, the heroine might be characterized by a "breaking" of the theme in the following manner :

Ex. C
Moderato
Light reeds - one manual

Εικόνα 2.2.3.2: Παράδειγμα θεματικής επεξεργασίας, Ex. A: παρουσίαση ενός συναισθηματικού θέματος, Ex. B: μεταφορά θέματος σε ελάσσονα κλίμακα, Ex. C: Συγκοπτόμενες συγχορδίες.

Πηγή: Lang, E. & West, G., σελ. 8-9

Ο ρόλος που έχει η σιωπή κατά τη διάρκεια της μουσικής συνοδείας κρύβει ένα πλήθος νοημάτων. Σύμφωνα με το «*Musical presentation of motion pictures*», η σιωπή αναγνωρίζεται ως το ισχυρότερο δραματικό εφέ. Πολλές φορές, για να ενισχύσουν την δραματική αξία της σκηνής χρησιμοποιούσαν εφέ από κρουστά όργανα. Ωστόσο αυτά τα μέσα δεν ήταν πάντα διαθέσιμα, έτσι η απότομη διακοπή της μουσικής κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής κορύφωσης, αποτέλεσε ένα ισχυρό δραματικό παράγοντα στην παρουσίαση των εικόνων. Συγκεκριμένα μετά την κορύφωση μιας πράξης, όταν το κοινό έχει μαγευτεί από τη δράση της οθόνης, η σιωπή λειτουργεί ως μια ανακούφιση.¹⁰⁴ Η χρήση της σιωπής σε δραματικές σκηνές είναι κάτι που αναφέρει και ο Ernö Rapée στο «*Encyclopedia of music for pictures*». Συγκεκριμένα σημειώνει ότι η σιωπή είχε αποδειχθεί εξαιρετικά αποτελεσματική σε καταστάσεις που περιλαμβάνουν την εμφάνιση ενός απροσδόκητου ατόμου, τη διάπραξη εγκλήματος κ.λπ.¹⁰⁵

Όσον αφορά στη **διαμόρφωση μουσικής βιβλιοθήκης**, το «*Musical presentation of motion pictures*» προσφέρει αρκετές πληροφορίες. Τονίζει ότι η μουσική βιβλιοθήκη, πρέπει να περιλαμβάνει, όσο το δυνατόν περισσότερα κομμάτια μουσικής με ποικίλους ρυθμούς και χαρακτήρες. Συγκεκριμένα παρουσιάζει διάφορες ενδείξεις ταχύτητας κομματιών (Adagio, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace) και κατά πόσο αυτές ταιριάζουν σε διαφορετικές κινηματογραφικές διαθέσεις:

¹⁰⁴ Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, σελ 137.

¹⁰⁵ Rapée, E. (1925). *Encyclopedia of music for pictures*. New York: Belwin, σελ 14.

- Adagio: απεικονίζει συνήθως συναισθήματα απληστίας, τρόμου, αγωνίας, θυμού, καθώς και σε σκηνές δραματικής έντασης.¹⁰⁶
- Andante: η πλειοψηφία αυτών είναι κατάλληλη για θέματα αγάπης.
- Moderato: αποτελεί κατάλληλη επιλογή σε σημείο της ταινίας, όπου πρέπει να εκτονωθεί η ένταση και να δοθεί ένας χώρος για «ανάσα» πριν προκύψει η επόμενη μεγάλη κορύφωση της πλοκής κ.λπ.¹⁰⁷
- Ένα μεγάλο μέρος της μουσικής βιβλιοθήκης πρέπει να αποτελείται από ατμοσφαιρική μουσική (Folk songs, Patriotic songs, Waltzes, Marches, Light Opera, Grand Opera, Overtures).

2.3 Μουσικό Ρεπερτόριο

Η Gillian Anderson αναφέρει ότι, «...οι πρώτες μέρες του βωβού κινηματογράφου αποτέλεσαν μια ποικιλία συνδυασμών μεταξύ μουσικής και εικόνας».¹⁰⁸ Σε σχέση με το ρεπερτόριο έγινε χρήση πολλών μουσικών τεχνοτροπιών ανάλογα με τους χώρους φιλοξενίας, το είδος ταινίας, την εποχή κ.λπ. Σύμφωνα με αυτό, παρατηρήθηκαν επιλογές από:

- 1) Ποικιλία χορευτικής μουσικής, η οποία αποτελείτο από βαλς, coon – songs, gallops, ragtime και cakewalks.¹⁰⁹
- 2) Οπερέτα, όπερα, διάσημα σόλο ορχηστρικών έργων και στρατιωτική μουσική από ευρωπαϊκές χώρες.¹¹⁰
- 3) Δημοφιλή μουσική και τραγούδια (Popular songs): μουσική επιλογή που παρατηρήθηκε τόσο στους δίσκους γραμμοφώνου όσο και στα μηχανικά μουσικά όργανα.¹¹¹ Χρησιμοποιείται ειδικότερα κατά τα χρόνια των nickelodeons,¹¹² σε σκηνές με συναισθήματα, είτε πατριωτισμού, είτε χαράς και λύπης,¹¹³ καθώς και σε σκηνές με κωμικό περιεχόμενο, εκπαιδευτικές ταινίες, ή και κατά την έναρξη ή το τέλος του έργου. Ενώ γύρω στα 1910 περιορίστηκε στην κωμωδία.¹¹⁴ Σύμφωνα με σχόλια της εποχής, ο μουσικός χαρακτήρας της δημοφιλούς μουσικής περιλάμβανε εμβατήρια, βαλς, μπαλάντες αλλά και ragtime, το οποίο ήταν χαρακτηριστικό στις κωμωδίες.¹¹⁵

¹⁰⁶ Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, σελ. 15-16.

¹⁰⁷ Beynon, W. G. ό.π., σελ. 19-20.

¹⁰⁸ Anderson, B. G. (1988). *Music for Silent Films 1894 – 1929: A Guide*. Washington: Library of Congress, σελ. 13.

¹⁰⁹ Kenney, H. W. (2003). *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890 – 1945*. New York: Oxford University Press, σελ. 29.

¹¹⁰ ό.π., σελ. 30.

¹¹¹ Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Retrieved from <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>, 54.

¹¹² Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 204 – 205.

¹¹³ Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 3.

¹¹⁴ Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*, [χ.ε.], κεφάλαιο 8.

¹¹⁵ Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, σελ. 206.

4) Κλασική μουσική: μουσικές επιλογές από το κλασικό ρεπερτόριο παρατηρούνται από το 1910.

- Οι επιλογές του κλασικού ρεπερτορίου, σύμφωνα με τον Rick Altman, συχνά περιλάμβαναν το: «Ave Maria» του Gounod, «Spring Song» του Mendelssohn, «Melody in F» του Rubinstein κ.λπ.¹¹⁶ Επίσης στο «*Musical accompaniment of moving pictures*» μια λίστα ρεπερτορίου περιλαμβάνει έργα των Handel, Grieg, Liszt, Chopin, Moszkowski, Debussy, Tchaikowsky κ.α., καθώς και επιλογές από οπερετική θεματολογία με έργα των Wagner, Puccini, Verdi, Gounod.¹¹⁷
- Περί τα 1915, στα κινηματογραφικά παλάτια γίνεται συχνότερη χρήση κλασική μουσικής αυξημένων απαιτήσεων.¹¹⁸ Συγκεκριμένα ο Lewis Jacobs στο βιβλίο του, «*The Rise of the American Film*» αναφέρει ενδεικτικά κάποια έργα επιλογής, τα οποία χρησιμοποιούνται για διαφορετικούς χαρακτήρες και καταστάσεις. Παραθέτει έργα που σχετίζονταν με μελαγχολικό ύφος όπως τα: «Nocturne in E» (Chopin), «Elegie» (Massenet), «Kammenoi – Ostrow» (Rubinstein), έργα που σχετίζονταν με χαρά και χαρούμενες σκηνές: «To Spring» (Grieg), «Scarf Dance» (Chaminade), «Serenade» (Schubert) και για την απόδοση μιας επερχόμενης τραγωδίας κατάλληλες επιλογές ήταν: το «Prelude», «The Storm» και το «One Fine Day» από την όπερα *Madame Butterfly* (Rachmaninoff).¹¹⁹

5) Μουσική ειδικά γραμμένη για ταινίες: στις αρχές του 20^{ου} αι. άρχισε η εμφάνιση συλλογών από πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις για πιάνο, σόλο όργανο ή ορχήστρα και διανέμονταν μαζί με τις ταινίες.¹²⁰

6) Jazz μουσική: εμφανίζεται στο ρεπερτόριο της κινηματογραφικής μουσικής γύρω στο 1920. Ως μια εύθυμη, ζωηρή και χορευτική μουσική, χαρακτηριστική για τους συγκοπτόμενους ρυθμούς της, η jazz ίσως περιλάμβανε και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, για ένα πιο προσωπικό και εκφραστικό μουσικό ύφος.

¹¹⁶ Altman, R. *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, σελ. 267-268.

¹¹⁷ Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 26-30.

¹¹⁸ Marks, M. (1982). «Film Music: The Material, Literature and Present State of Research». *Journal of the University Film and Video Association*, 34(1), 3-40. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20686878>, σελ. 12.

¹¹⁹ Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace and Company, σελ. 224-225.

¹²⁰ Altman, R. ό.π., σελ. 251.

3. Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

3.1 Αναφορά στην κινηματογραφική κωμωδία

Η κωμωδία περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος ταινίας, έχει λάβει διάφορες μορφές, σάτιρα, χιούμορ, δράμα, δράση, ρομαντισμό κ.λπ. Ανάλογα με την περίοδο κατά την οποία παρουσιάζεται, λαμβάνει πολλές επιρροές από την καθημερινή ζωή, την πολιτική ή κοινωνική πραγματικότητα. Ως αποτέλεσμα ακολουθεί μια συνεχή εξέλιξη και διαφοροποίηση, θεματικά και υφολογικά, πάντα όμως με βάση το κωμικό και χιουμοριστικό τρόπο.¹²¹

Οι πρώτες κινηματογραφικές κωμωδίες επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από παλαιότερες μορφές θεατρικής κωμωδίας ή «θεαμάτων διασκέδασης» (όπως η Ιταλική αυτοσχέδια κωμωδία «*commedia dell' arte*», βαριετέ, τσίρκο, βοντβίλ κ.λπ.), από τις οποίες δανείστηκαν διάφορα στοιχεία. Χαρακτηριστικά όπως, η επιδεξιότητα του σώματος, ακροβατικά, αυτοσχέδια περιστατικά, καθώς επίσης αστεία ευρήματα όπως, φάρσες, χτυπήματα, γκάφες, κυνηγητά, μικρές σκηνές τρόμου κ.λπ.¹²² Εκτός αυτού είναι γνωστό ότι, οι πρώτοι κωμικοί του κινηματογράφου, προέρχονται από τέτοιου είδους μορφές λαϊκής διασκέδασης, όπως το κουκλοθέατρο, βοντβίλ, τσίρκο κ.λπ.¹²³

Οι πρώτες κωμωδίες έκαναν την εμφάνιση τους από τη «γέννηση» του κινηματογράφου, στα τέλη του 19ου αι. Συγκεκριμένα οι πρώτες ταινίες με χιουμοριστικό, κωμικό περιεχόμενο θεωρούνται δημιουργίες των αδερφών Lumière, όπως οι ταινίες «*La Charcuterie mécanique*» (1895), «*Larroseur arrose*» (1896).¹²⁴ Ιδιαίτερα στην Γαλλία, την πρώτη δεκαετία του κινηματογράφου, παρατηρείται μια ιδιαίτερη άνθηση της κωμωδίας. Με μεγάλη ελευθερία ιδεών και φαντασίας, απεικονίζονταν σκηνές από τουρτομαχίες, ταχυδακτυλουργίες, ακροβασίες, τούμπες μέχρι σκηνές με αστυφύλακες που τρέχουν, απαγωγές βρεφών κ.λπ.

Σημαντικός εκπρόσωπος της κωμωδίας στις αρχές του 20^{ου} αι. θεωρείται ο Max Linder, ο οποίος από ταχυδακτυλουργός και κωμικός πίστας, γύρω στα 1905 εμφανίστηκε στον κινηματογράφο και αποτέλεσε τον σημαντικότερο κωμικό της εποχής του. Γύρισε πολλές ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους με μεγάλη επιτυχία¹²⁵ και εξέλιξε την κωμωδία πέρα από θέματα «κυνηγητού».¹²⁶ Οι ταινίες του δεν είχαν σενάριο παρά μόνο ιδέες από τις οποίες εξελισσόταν η πλοκή. Για παράδειγμα κάποιες αφηγηματικές αφορμές, πάνω στις οποίες αυτοσχεδίαζε για να προκαλέσει το γέλιο. Συνήθως ο κύριος χαρακτήρας του, αποτελούσε έναν αδύναμο σωματικά χαρακτήρα, καλόκαρδο, με παλιομοδίτικα ρούχα ο οποίος όμως με γενναία συμπεριφορά

¹²¹ Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη Π. (2008). *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*. Αθήνα: Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ), σελ. 32.

¹²² Βαλούκος, Σ. (2001). *Η Κωμωδία* (2^η εκδ.). Αθήνα: Αιγόκερος, σελ. 170-171.

¹²³ ό.π., σελ. 171.

¹²⁴ Ρήντερ, Κ. (1985). *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου* (μετ. Σ. Τριανταφύλλου). Αθήνα: Αιγόκερος, σελ. 10.

¹²⁵ Βαλούκος, Σ. ό.π., σελ. 174

¹²⁶ Ρήντερ, Κ. ό.π., σελ. 15.

αντιμετώπιζε τις ατυχίες του. Ο κωμικός χαρακτήρας του Max Linder, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον Charlie Chaplin.¹²⁷

Στην Αμερική, από το 1913 και έπειτα, η κινηματογραφική κωμωδία γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία, άρχισε να έχει μια ενδιαφέρουσα πλοκή, συχνά μια ακολουθία γεγονότων η οποία περιλάμβανε δράση, αγωνία και συναίσθημα.¹²⁸ Οι κινηματογραφιστές ενσωμάτωσαν όλα τα πιθανά κωμικά ευρήματα και χρησιμοποιούσαν τις διάφορες τεχνικές μοντάζ, δημιουργώντας έτσι ένα μοναδικό κωμικό αποτέλεσμα. Η μεγάλη άνθηση της κωμωδίας στην Αμερική ήταν γεγονός, κυριάρχησε στον κόσμο του κινηματογράφου, καθώς και στην πολιτιστική ζωή των ανθρώπων.¹²⁹

Σημαντικός εκπρόσωπος και θεμελιωτής της κωμωδίας στην Αμερική θεωρείται ο Mack Sennet, ο οποίος συστηματοποίησε την κινηματογραφική κωμωδία και έθεσε την ανάγκη για ένα οργανωμένο σενάριο.¹³⁰ Μεταξύ του 1913 και 1935, παρήγαγε αρκετές ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, οι οποίες οδήγησαν την κωμωδία – slapstick (για την οποία θα γίνει αναφορά αργότερα) στην κορυφή της κινηματογραφικής αγοράς.¹³¹



Εικόνα 3.1.1: Mack Sennet

Πηγή: <https://www.imdb.com/name/nm0784407/>

Οι ταινίες του, χαρακτηρίζονταν από τρελές φάρσες, παρωδίες και σάτιρα καθώς και υποκριτικό αυτοσχεδιασμό. Τα πρώτα δύο χρόνια στο Keystone, ο Sennett σκηνοθέτησε ο ίδιος τις περισσότερες ταινίες του, αλλά μετά το 1914, λειτουργούσε αποκλειστικά ως επικεφαλής παραγωγής σε στενή συνεργασία με τους σκηνοθέτες, τους ηθοποιούς και τους σεναριογράφους του.¹³² Κάποιοι από τους σπουδαίους ηθοποιούς που συνεργαζόταν στο Keystone αποτελούσαν οι Ben Turpin, Mabel

¹²⁷ Βαλούκος, Σ. (2001). *Η Κωμωδία* (2^η εκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 174.

¹²⁸ McCaffrey, W. D. (1964/1965). «The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy». *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4/5, 1-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224797>, σελ. 1.

¹²⁹ Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 140.

¹³⁰ Βαλούκος, Σ. (2001). *Η Κωμωδία* (2^η εκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 175.

¹³¹ Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 121.

¹³² ό.π., σελ. 121-122.

Normand, Ford Sterling, Roscoe «Fatty» Arbuckle.¹³³ Επίσης παρήγαγε τις πρώτες ταινίες των Charlie Chaplin, Harry Langdon, Gloria Swanson, Carole Lombard, Wallace Beery, Marie Dressler και W. C. Fields.¹³⁴

3.2 Βασικά είδη κινηματογραφικής κωμωδίας

Η κωμωδία όσο εξελισσόταν ως κινηματογραφικό είδος κατηγοριοποιήθηκε ανάλογα με τη θεματολογία της. Τα βασικά είδη κωμωδίας που κυριάρχησαν στον βωβό κινηματογράφο ήταν τα εξής:

1. Slapstick κωμωδία:

Η slapstick κωμωδία (χονδροειδές χιούμορ), ήταν ένα από τα σημαντικότερα και πιο επιτυχημένα είδη κωμωδίας στον βωβό κινηματογράφο. Τα κύρια χαρακτηριστικά της ήταν σκηνές που περιλάμβαναν, α) «κυνηγητό» καταδίωξης, β) διάφορες πράξεις βίας μεταξύ των ηθοποιών (χτυπήματα, μπουνιές, κλοτσιές κ.λπ.) και γ) μια σειρά από ακραία κωμικά τεχνάσματα (γκάφες, φάρσες, πτώσεις κ.λπ.).¹³⁵ Παρ' όλα αυτά ο σωματικός τραυματισμός των ηρώων που προκαλούσαν, δημιουργούσε στο κοινό γέλιο παρά φόβο.¹³⁶ Στις slapsticks κωμωδίες, η ταχύτητα¹³⁷ και το «κυνηγητό» περιέγραφε με χιούμορ και τρέλα κάθε δραστηριότητα των ηρώων, από έναν αγώνα ή προσπάθεια να κερδίσουν ένα πολυπόθητο βραβείο, μέχρι να αποτρέψουν έναν γάμο ή μια καταστροφή, αποφεύγοντας τελικά ως εκ θαύματος τον κίνδυνο.¹³⁸ Τον κεντρικό ρόλο είχε συνήθως ένας «μικρός ανθρωπάκος» που ενώ εμπλεκόταν σε διάφορους κινδύνους, χάρις, στην ευκινησία, το θάρρος, την εξυπνάδα και την αισιοδοξία του κατάφερνε να θριαμβεύει έναντι του αντιπάλου του. Γενικότερα η slapstick κωμωδία βασιζόταν στην υπερβολή, με κύριο στόχο το γέλιο και τη διασκέδαση.¹³⁹

Ο όρος «Slapstick» προέρχεται από το ομώνυμο κρουστό όργανο, το οποίο αποτελείτο από δύο ξύλινες ράβδους και αναπτύχθηκε στη commedia dell' arte (ιταλική αυτοσχέδια κωμωδία του 16^{ου} αι.).¹⁴⁰ Το «slapstick» (slap = βαράω και stick=

¹³³ Sennett, M. (α'. δημ. άρθρου 1954). «Πώς να ρίχνετε μια τούρτα». Στο «Από τον Λουιέρ στον Μπέργκμαν: Τριάντα Σκηνοθέτες του Κινηματογράφου Μιλούν για την Τέχνη τους» (Π. Πολύκαρπος, μετ.), (σ. 52-68). Αθήνα: Κάλβος, σελ. 53.

¹³⁴ Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company, σελ. 122.

¹³⁵ Kracauer, S. (1951, Aug 01). «Silent Film Comedy». *Sight and Sound*, 21, 31. Retrieved from <https://www.proquest.com/magazines/silent-film-comedy/docview/1305502142/se-2?accountid=8359>, σελ. 32.

¹³⁶ Woodward, S. K. (1990). «College Course File: American Film Comedy». *Journal of Film and Video*, 42(2), 71-84. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20687899>, σελ. 73.

¹³⁷ Sufirin, M. (1987). «The Silent World of Slapstick (1912 – 1916)». *The Threepenny Review*, (29), 21. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/4383550>, σελ. 21.

¹³⁸ McCaffrey, W. D. (1964/1965). «The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy». *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4/5, 1-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224797>, σελ. 1.

¹³⁹ Paulus, T. & King, R. (2012). «The Silence of Slapstick: The Physical Comedy of Silent Cinema». *Studies in American Humor*, 3(25), 187-196. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/42573647>, σελ. 189.

¹⁴⁰ ό.π., σελ. 187-188.

ράβδος),¹⁴¹ χρησιμοποιείται για να παράξει τον ήχο που παρέπεμπε σε χαστούκι. όταν ο ένας ηθοποιός χτυπούσε έναν άλλον, προκειμένου να αποδώσει ένα κωμικό και χιουμοριστικό ύφος.¹⁴²

2. Φάρσα (Gag) ή Φαρσοκωμωδία:

Η Φάρσα ή αλλιώς «η τραγωδία με κατεβασμένα παντελόνια» όπως κωμικά την ορίζει ο Σ. Βαλούκος, χαρακτηρίζεται από μια πλοκή από συνεχείς κωμικά και πολλές φορές υπερρεαλιστικά κωμικά τεχνάσματα ή σωματικά παθήματα. Για παράδειγμα κυνηγητά, κλοτσιές, καυγάδες, πτώσεις κ.λπ. Ωστόσο οι φαρσικές συγκρούσεις (gags) δεν προέκυπταν από λανθασμένες επιλογές ή απροσεξίες των ηθοποιών (όπως γίνεται στη slapstick κωμωδία), αλλά από μοιραίες συμπτώσεις και παρεξηγήσεις που απρόσμενα συμβαίνανε στη ζωή των ηρώων.¹⁴³

Αυτό που την διαφοροποιεί με άλλα είδη είναι ότι, η φαρσοκωμωδία δεν δίνει τόσο σημασία στην αφήγηση και την περιγραφή των ηθοποιών ή στη σχέση μεταξύ τους αλλά στην ίντριγκα μεταξύ αυτών. Μια ίντριγκα με ανατρεπτική διάθεση, γρήγορο ρυθμό, χιούμορ, αφέλεια, σκανδαλώδες πρόθεση, παρεξηγήσεις και πολλές κωμικές γκάφες (gags).¹⁴⁴

3. Κωμωδία Καταστάσεων:

Η κωμωδία καταστάσεων εξελίσσεται γύρω από ένα ασήμαντο γεγονός από το οποίο προκύπτουν άλλα συμβάντα. Παρεξηγήσεις, απρόβλεπτες συγκρούσεις, παρερμηνείες, οι οποίες ενισχύουν το κωμικό ύφος.¹⁴⁵ Ωστόσο η πλοκή δεν βασίζεται στα κωμικά τεχνάσματα που συμβαίνουν αλλά στην προσπάθεια του ήρωα να επιβιώσει από τις διάφορες καταστάσεις με απώτερο του στόχο να υπερβεί τους περιορισμούς που του υποβάλει η κοινωνία και να αποκτήσει ξανά τις ηθικές του αξίες.¹⁴⁶

4. Κωμωδία Καταδίωξης:

Η κωμωδία καταδίωξης, όπως φανερώνει και το όνομα της, περιλαμβάνει κάθε δραστηριότητα, η οποία περιγράφει μια μορφή καταδίωξης. Η υπόθεση της περιπλέκεται γύρω από διάφορα γεγονότα με συναρπαστικές περιπέτειες, κυνηγητό, αγώνες, διάφορους κινδύνους, βιασύνη κ.λπ. Το κωμικό στοιχείο προκύπτει από τους

¹⁴¹ Δραγουμανάκη, Ε. (2020). *Μουσική Συνοδεία στον Βωβό Κινηματογράφο: Συνοδευτική Μουσική Προσέγγιση και Ερμηνεία της Αμερικάνικης Κωμωδίας «Neighbors» (1920), του Buster Keaton.* (Διπλωματική εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Retrieved from <https://www.lib.auth.gr/>, σελ. 97.

¹⁴² Paulus, T. & King, R. (2012). «The Silence of Slapstick: The Physical Comedy of Silent Cinema». *Studies in American Humor*, 3(25), 187-196. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/42573647>, σελ. 187-188.

¹⁴³ Βαλούκος, Σ. (2001). *Η Κωμωδία* (2^η εκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 282.

¹⁴⁴ Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη Π. (2008). *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*. Αθήνα: Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ), σελ. 33.

¹⁴⁵ ό.π., σελ. 32.

¹⁴⁶ Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, σελ. 172.

γρήγορους ρυθμούς ή αλλιώς την ταχύτητα, που χαρακτηρίζει κάθε ενέργεια του ήρωα και στο πέραςμα της προκαλεί την καταστροφή και το χάος.¹⁴⁷

5. Αισθηματική κωμωδία:

Η αισθηματική κωμωδία αναφέρεται κυρίως στον συναισθηματικό κόσμο των ηρώων. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι η περιγραφή διαφόρων προβλημάτων των ηθοποιών, τα οποία σχετίζονται με την αγάπη, το φλερτ, τον γάμο και γενικότερα τις σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών. Βασικός σκοπός του ήρωα είναι να αποκτήσει και να προστατέψει αυτόν/ην που αγαπά. Ακόμα και να κερδίσει τον θαυμασμό του/της. Το κωμικό ύφος προκύπτει κατά τη διάρκεια διαφόρων δυσκολιών, ατυχιών ή απαγορεύσεων που προκύπτουν.

Όσον αφορά στο περιεχόμενο της πλοκής, η ιστορία μπορεί να εξελιχθεί γύρω από έναν απαγορευμένο έρωτα, την επανένωση μιας χαμένης αγάπης, την αποτροπή ενός γάμου αλλά και την αγάπη και την τρυφερότητα μεταξύ της οικογένειας π.χ. σχέσης πατέρα – γιού, γιαγιάς – εγγονιού κ.λπ. Γενικότερα η συναισθηματική σχέση των ηρώων με αυτόν που αγαπούν, αποτελεί τον καμβά πάνω στον οποίο εξελίσσεται η πλοκή της αισθηματικής κωμωδίας.

3.3 Οι Κωμικοί

Πολύ σημαντικές προσωπικότητες που άφησαν το στίγμα τους στις κωμωδίες του βωβού κινηματογράφου ήταν οι, Charlie Chaplin, Buster Keaton και Harold Lloyd, καθώς επίσης οι, ‘Snub’ Pollard (πραγματικό όνομα Harold Fraser), Douglas Fairbanks, Roscoe C. «Fatty» Arbuckle, Harry Langdon, Stan Laurel και Oliver Hardy.

Από τα 1914 και μετά, ο Charlie Chaplin αποτέλεσε κεντρική φιγούρα στην κωμωδία του βωβού κινηματογράφου. Μεγαλούργησε στον χώρο της κωμωδίας τόσο σαν ηθοποιός, όσο και σαν σκηνοθέτης, σεναριογράφος και συνθέτης. Το 1913 ενσαρκώνει διάφορους ρόλους σε κωμωδίες στα «Keystone studios» του Sennet (π.χ. στις ταινίες, «*Making a Living*», «*Kid Auto Races*» κ.λπ.), καθώς από το 1914 γράφει και σκηνοθετεί τις πρώτες του ταινίες με μεγάλη επιτυχία (η πρώτη ταινία του ήταν η «*Caught in the Rain*»)¹⁴⁸

Ο Charlie Chaplin ανέπτυξε στις ταινίες τους μια εξαιρετική αίσθηση του χιούμορ προσπερνώντας την απλή επανάληψη των gags στοιχείων που χαρακτήριζε τις ταινίες εκείνης της περιόδου. Κύριο χαρακτηριστικό του ήταν ότι συνδύαζε στοιχεία κωμωδίας και μελοδράματος, προσδίδοντας έτσι ένα πιο βαθύ, τρυφερό και συναισθηματικό χαρακτήρα. Ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί η μεγάλου μήκους ταινία

¹⁴⁷ McCaffrey, W. D. (1964/1965). «The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy». *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4/5, 1-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224797>, σελ. 1.

¹⁴⁸ Chaplin, C. (χ.χ). «Σκηνοθετώντας την πρώτη μου ταινία» στο «*Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν: Τριάντα Σκηνοθέτες του Κινηματογράφου Μιλούν για την Τέχνη τους*» (Π. Πολύκαρπος, μετ.). Αθήνα: Κάλβος, σελ. 96.

«*The Kid*» (1921),¹⁴⁹ καθώς επίσης οι ταινίες «*The Gold Rush*» (1925) και το «*Τσίρκο*» (1928),¹⁵⁰ οι οποίες φανερώνουν την προτίμηση που είχε στην προσθήκη ρομαντικών στοιχείων, που πρόσφεραν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην πλοκή της κωμωδίας.¹⁵¹ Οι Lloyd, Keaton και Langdon ακολούθησαν αυτή τη τεχνική, όταν άρχισαν να παράγουν ταινίες μεγάλου μήκους, με το συναίσθημα αγάπης να πρωταγωνιστεί στην πλοκή. Ενώ οι σκηνές καταδίωξης εμφανίζονται περισσότερο στις κορυφώσεις ή στα σημεία που οδηγούσαν στις κορυφώσεις του έργου.¹⁵²



Εικόνα 3.3.1: Ο Charlie Chaplin στην ταινία "The Kid"

Πηγή: www.charliechaplin.com

Ο Harold Lloyd και Buster Keaton δημιούργησαν με τη σειρά τους, τους δικούς τους ξεχωριστούς χαρακτήρες, οι οποίοι άφησαν το στίγμα τους στη βωβή κωμωδία. Ο Harold Lloyd υποδυόμενος ένα αστικό χαρακτήρα με «μυωπικά γυαλιά» εμπλέκεται συνεχώς σε διάφορες περιπέτειες και καταστάσεις, καθώς ο Buster Keaton αν και κωμικός, αυτό που τον χαρακτήριζε ήταν το αγέλαστο προσωπίο του και οι απλοϊκές μιμήσεις χειρονομιών του. Παρ' όλα αυτά κατάφερνε να βγάλει αβίαστα το γέλιο των θεατών.¹⁵³ Η αποσπασματική του σκέψη καθώς και οι απροσεξίες του προκαλούσαν το πλήθος ατυχιών που τραβούσε σαν μαγνήτης, ωστόσο τον βοηθούσαν να επιβιώνει και να λειτουργεί, κατά κάποιον τρόπο, χωρίς προβλήματα.¹⁵⁴

¹⁴⁹ McCaffrey, W. D. (1964/1965). «The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy». *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4/5, 1-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224797>, σελ. 3.

¹⁵⁰ Η ταινία «*City lights*» η οποία έγινε το 1928, αποτελεί την τελευταία βωβή ταινία του Charlie Chaplin.

¹⁵¹ Caron, E. J. (2006). «Silent Slapstick Film as Ritualized Clowning: The Example of Charlie Chaplin». *Studies in American Humor*, 3(14), 5-22. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/42573699pg>, σελ. 10.

¹⁵² McCaffrey, W. D. ό.π., σελ. 3.

¹⁵³ Clipper, L. J. (1974). «Archetypal figures in early film comedy». *Western Humanities Review*, 28(4), 353. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/archetypal-figures-early-film-comedy/docview/1291801353/se-2?accountid=8359>, σελ. 359.

¹⁵⁴ Cott, J. (1975). «The Limits of Silent Comedy». *Literature/Film Quarterly*, 3(2), 99-107. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43795393>, σελ. 101.



Εικόνα 3.3.2: *Harold Lloyd*

Πηγή: https://www.imdb.com/name/nm0516001/mediaviewer/rm2618292481?ref =nmimi_mi_all_sf_65



Εικόνα 3.3.3: *Buster Keaton*

Πηγή:

https://www.imdb.com/name/nm0000036/mediaviewer/rm2155740417?ref =nmimi_mi_all_sf_24

3.4 Η Μουσική Συνοδεία

Ο στόχος που έχει κάθε κωμωδία είναι να προκαλέσει το γέλιο του θεατή, η μουσική συνοδεία προκειμένου να ενισχύσει το χιούμορ, ήταν απαραίτητο να αποδίδει μουσικά τα κωμικά σημεία του έργου και παράλληλα να διατηρεί σε κάθε περίπτωση την εικονιζόμενη διάθεση.

Σύμφωνα με τον Paul Warshow στην κωμωδία, «*Η επιλογή της κατάλληλης μουσικής συνοδείας δεν απαιτεί ιδιοφυΐα, αλλά χρειάζεται προσοχή, γούστο και αίσθηση, του τι ήθελε να αναδείξει ο δημιουργός της ταινίας.*»¹⁵⁵ Στις κωμωδίες, μπορούν να εμφανιστούν όλα τα συναισθήματα και οι καταστάσεις, χαρά, λύπη, αμφιβολία, φόβος, αγάπη ακόμη και θάνατος. Ωστόσο όλα αυτά τα συναισθήματα πρέπει να αντιμετωπίζονται διαφορετικά στη μουσική της κωμωδίας συγκριτικά με άλλου είδους

¹⁵⁵ Warshow, P. (1977). «More Is less: Comedy and Sound». *Film Quarterly*, 31(1), 38-45. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1211825>, σελ. 41.

ταινίες, ώστε να επικρατεί μια διασκεδαστική και χιουμοριστική αίσθηση. Την οποία εκπροσωπεί η κωμωδία.¹⁵⁶

Αυτή η χιουμοριστική αντιμετώπιση που προκαλούσε η μουσική συνοδεία, σε μεγάλο βαθμό προέκυπτε από την χρήση ειδικών μουσικών εφέ.¹⁵⁷ Τα ειδικά εφέ είχαν μιμητικό χαρακτήρα, συγχρονισμένα με συγκεκριμένα σημεία της ταινίας, καθώς περιέγραφαν συνήθως πτώσεις, καυγάδες, συγκρούσεις, ακόμα και χειρονομίες ή εκφράσεις κ.λπ.¹⁵⁸ Για παράδειγμα, ένα *glissando* χρησιμοποιείτο για την ηχητική απόδοση μιας πτώσης, οι οκτάβες στα μπάσα για ένα χτύπημα και ένα διάφωνο διάστημα για μια σύγκρουση. Όλα αυτά αποτελούσαν κάποιους από τους τρόπους ερμηνείας των ειδικών εφέ από το πιάνο, τα όποια ερμήνευαν με χιουμοριστικό τρόπο τις διάφορες κωμικές ατάκες.¹⁵⁹ Επίσης σημαντικό ρόλο στην αναπαραγωγή ειδικών εφέ είχε ο ντράμερ,¹⁶⁰ ο οποίος ήταν εφοδιασμένος από μια ποικιλία κρουστών οργάνων, τα οποία μπορούσαν να δημιουργήσουν διάφορους ήχους.¹⁶¹ Ως εκ τούτου, τα εφέ πολλές φορές ίσως να αποτελούσαν ένα απλό θόρυβο παρά μουσική, αυτό όμως δεν αναιρούσε την σημαντικότητά τους, καθώς έπρεπε να είναι απόλυτα συγχρονισμένα με τα «αστεία» σημεία της σκηνής, έτσι ώστε η ατάκα να μην χάνει το χιουμοριστικό χαρακτήρα της.¹⁶²

Όσον αφορά το μουσικό ρεπερτόριο, στην κωμωδία χρησιμοποιούσαν συνήθως μουσικές επιλογές με ενδείξεις, *moderato*, *allegros* και *allegrettos*, τα οποία ήταν κυρίως μελωδικά, χαριτωμένα και ευχάριστα, καθώς η χρήση μουσικής *andante* ήταν καλύτερη σε πιο αυστηρούς χαρακτήρες, ενώ για τους πιο δραματικούς ρόλους κατάλληλες ήταν οι ενδείξεις *andantino*, *lento*, *adagio*.¹⁶³ Ειδικότερα, η μουσική περιλάμβανε επιλογές από:

- A) γνωστή – δημοφιλή και λαϊκή μουσική,
- B) fox-trot μουσική: κατάλληλη για να δημιουργήσει ένα απλό μελωδικό θέμα,
- Γ) οπερέτα: ειδικότερα σε drama-comedies (μιας μπομπίνας), οι οποίες δεν είχαν επαναλαμβανόμενα gags στοιχεία,
- Δ) βαλς: τα οποία συνήθως απεικόνιζαν σκηνές αγάπης, φλερτ που έχουν μέσα τους μια πινελιά θλίψης, ωστόσο ορισμένα μπορούσαν να αντιπροσωπεύσουν και χαρούμενες σκηνές, καθώς πολλά βαλς είχαν γραφτεί για να συνοδεύσουν χορό,

¹⁵⁶ Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 35-36.

¹⁵⁷ Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press, σελ. 20-21.

¹⁵⁸ Lang, E. & West, G., ό.π., σελ. 36.

¹⁵⁹ Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*, [χ.ε.], σελ 54.

¹⁶⁰ Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*, New York: Routledge, σελ 6.

¹⁶¹ Davies, H. «Sound effects». *Grove Music Online*. Retrieved 10 Mar. 2022, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47631>, σελ. 1-2.

¹⁶² Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company, σελ. 35-36.

¹⁶³ Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, Chapter 6.

Ε) jazz μουσική: σε σκηνές με κέφι και χιούμορ,

ΣΤ) αυτοσχεδιασμό: κατά την σύνδεση διαφορετικών κομματιών, ή διαφορετικών σκηνών, ο μουσικός είχε ακόμα την ευκαιρία να αυτοσχεδιάσει.

Ζ) η παρωδία γνωστών κομματιών ώστε να προκληθεί γέλιο στους θεατές.

COMEDY PICTURES			COMEDY
Title	Composer		Publisher
..... CORNETSKI (Trumpet Tantrum) ..	Colby		ALFORD
..... PRELUDE TO PARLOR COMEDY	Baron		ARTISTIQUE
..... FARCICAL ALLEGRO	Aborn		BELWIN
..... MARCH OF THE SPOOKS	Baron		"
..... SHORTY FOX TROT	Winkler		"
..... COMEDY ALLEGRO	Berg		"
..... SCHERZETTO (No. 3 Symphonette)	Berge		"
..... PERPETUAL MOTION	Borch		"
..... RENDEZ-VOUS D'AMOUR	Edwards		"
..... LOVELETTE	Levy		"
..... TWO CHARACTERISTIC THEMES	Roberts		"
..... No. 1 Comedy Eccentric			"
..... No. 2 Humorous Drinking			"
..... MARCH BIZARRE	Simon		"
..... PHANTOM VISIONS	Stevenson		"
..... YOU'D BE SURPRISED	Berlin		BERLIN
.....	Adams		BOSTON MUS. CO.

LOVERS (COMEDY)		
..... PAPA GOES WHERE MAMA GOES	Ager	YELEN & BERNSTEIN
..... BILL AND COO (Kissing Time)	Caryll	CHAPPELL
..... YOU GOT TO SEE MAMMA EVERY NIGHT	Rose & Conrad	FEIST
..... KISS-A-MISS (Waltz)	Baron	FORSTER

Also Use "Current Material"

Εικόνα 3.4.1: Rapée, E. (1925). Encyclopedia of music for pictures. Παρ. από τα κομμάτια που παραθέτει ο Erno Rapée, για κωμωδίες (σελ. 153) και σκηνές αγάπης (σελ. 286).

Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά στην συνθετική δημιουργία του Charlie Chaplin, ο οποίος συνέθεσε και ηχογράφησε αργότερα, μουσική για πολλές από τις ταινίες του.¹⁶⁴

Μολονότι οι περισσότεροι προτιμούσαν μια αστεία μουσική για τις κωμωδίες, ο Charlie Chaplin ήθελε να δημιουργεί μια κομψή και ρομαντική μουσική, η οποία να προσφέρει μια βαθύτερη συναισθηματική και ευαίσθητη πτυχή στον χαρακτήρα του «αλήτη» που πρωταγωνιστούσε συνήθως στις ταινίες του. Ηχογραφήσεις της μουσικής του αποκαλύπτουν, μια προτίμηση στα ρομαντικά valse – hesitations σε molto – rubato, ζωνρά κομμάτια σε 2/4 καθώς και σε ρυθμικά ταγκό.¹⁶⁵ Ο Meredith Willson, ο οποίος ανέλαβε αργότερα κάποιες από τις ενορχηστρώσεις του, είπε χαρακτηριστικά: «Δεν έχω γνωρίσει ποτέ άνθρωπο που αφοσιώθηκε τόσο ολοκληρωτικά στο ιδανικό της τελειότητας όσο ο Τσάρλι Τσάπλιν. (...) Έμενα συνεχώς έκπληκτος με την προσοχή του στις λεπτομέρειες, για την ακριβή εκτέλεση της μουσικής φράσης ή του ρυθμού, ώστε να καταφέρει να εκφράσει τη διάθεση που ήθελε...¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press, σελ.

¹⁶⁵ Από το άρθρο, *Chaplin & Music*, που παρατίθεται στην επίσημη ιστοσελίδα του *Chaplin Foundation*, <https://www.charliechaplin.com/>.

¹⁶⁶ ό.π.

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

4. Η ΤΑΙΝΙΑ «*THE NON – STOP KID*» (1918)

4.1 Στοιχεία ταινίας

Η ταινία «*The non – stop kid*» είναι μια κωμωδία μικρού μήκους, η οποία κυκλοφόρησε στις 12 Μαΐου του 1918 στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Η ταινία σκηνοθετήθηκε από τον Gilbert Pratt και το σενάριο έγραψε ο H. M. Walker.

Ήταν μια παραγωγή του Hal Roach και τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν στα Hal Roach Studios - 8822 Washington Blvd., Culver City στην Καλιφόρνια. Η εταιρεία παραγωγής ήταν η «*Rolin Films Company*» και η εταιρεία διανομής η «*Pathé Exchange*». Η συγκεκριμένη κωμωδία είναι ταινία μιας «μπομπίνας» (one – reel) και διάρκειας 12 λεπτών και 7 δευτερολέπτων. Στην ταινία, τους κύριους ρόλους έχουν οι: Harold Lloyd (ο Harold), Bebe Daniels (το κορίτσι), Snub Pollard (ο οικονόμος) και William Blaisdell (ο πατέρας).

4.2 Υπόθεση

Η όμορφη νεαρή Miss Wiggle (Bebe Daniels) είναι περιτριγυρισμένη από πολλούς μνηστήρες, η καρδιά της όμως ανήκει στον αγαπημένο της Harold (Harold Lloyd), ο οποίος έρχεται να την διεκδικήσει. Η προσπάθεια του όμως αυτή καταρρέει, όταν μαθαίνει ότι ο πατέρας της (William Blaisdell), αποφασίζει να την παντρέψει με τον καθηγητή Noodle. Ο Harold, προκειμένου να αποτρέψει αυτόν τον γάμο, στο προγραμματισμένο ραντεβού που είχαν δώσει με την οικογένεια Wiggle, υποδύεται τον καθηγητή Noodle, τον οποίο προηγουμένως είχε παγιδεύσει. Ο «ψεύτικος» Noodle κάνει τα πάντα για να γοητεύσει τον πατέρα της αγαπημένης του, ωστόσο η ταυτότητα του δεν αργεί να αποκαλυφθεί, όταν ο πραγματικός «γαμπρός» καταφτάνει. Τότε αρχίζει ένα τρελό κυνηγητό, από το οποίο ο Harold προσπαθεί να γλυτώσει. Η ιστορία καταλήγει σε ένα ευχάριστο τέλος, καθώς οι δύο ερωτευμένοι συναντιούνται ξανά και ευτυχισμένοι αποφασίζουν να φύγουν για να παντρευτούν.

4.3 Συντελεστές

4.3.1 Πρωταγωνιστές

1) Harold Lloyd

Ο Harold Lloyd γεννήθηκε στο χωριό Burchard της Νεμπράσκα (Ηνωμένες Πολιτείες), στις 20 Απριλίου 1893 και αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους κωμικούς του βωβού κινηματογράφου, μαζί με τους Charlie Chaplin, Buster Keaton και Harry Langdon.¹⁶⁷ Εκτός από σπουδαίος ηθοποιός αποτέλεσε και ένας σημαντικός σκηνοθέτης.¹⁶⁸

Η αγάπη του για την υποκριτική ξεκίνησε από την εφηβική ηλικία, όπου άρχισε να παίζει ερασιτεχνικούς ρόλους σε αρκετές θεατρικές και σχολικές παραστάσεις. Μια από τις πρώτες του δουλειές, σαν κομπάρσος έγινε το 1913 στην ταινία «*The old Monk's Tale*» της εταιρείας «Edison Film Company», όπου υποδύθηκε ένα Ινδό σερβιτόρο, για μερικά δευτερόλεπτα. Από τότε ο Harold Lloyd αποφάσισε να μετακομίσει στο Los Angeles, ώστε να κάνει καριέρα στην υποκριτική.¹⁶⁹

Ξεκίνησε τα πρώτα του βήματα στα στούντιο της Universal. Εκεί γνώρισε τον παραγωγό Hal Roach με τον οποίο αργότερα προχώρησε σε συνεργασία, όταν δημιούργησε την δική του εταιρεία «*Hal Roach Company*» (1914).¹⁷⁰

Οι πρώτοι κωμικοί χαρακτήρες του Lloyd δεν διέφεραν πολύ από την κωμική φιγούρα του Charlie Chaplin, του μικρού «αλήτη» με τα φαρδιά ρούχα (π.χ. στην ταινία «*Just Nuts*»). Στην προσπάθεια του να υιοθετήσει την δική του κωμική φιγούρα, στην ταινία «*Lonesome Luke*» (1915), προσπάθησε να παραλλάξει τη φιγούρα του Chaplin, φορώντας αντί φαρδιά, στενά ρούχα. Ούτε αυτό όμως δεν είχε την επιτυχία που επιθυμούσε.¹⁷¹

Ο Harold Lloyd έμεινε γνωστός ως ένας χαρακτήρας, ο οποίος έμοιαζε και αντιδρούσε σαν ένα απλό συνηθισμένο αγόρι - άνδρα, με κύριο χαρακτηριστικό, ένα ζευγάρι μυωπικά γυαλιά.¹⁷² Ο χαρακτήρας «the glasses», όπως αποκαλούσε και ο ίδιος τον εαυτό του, κατάφερε να κερδίσει τελικά την αγάπη του κοινού, περιγράφοντας με χιούμορ, τις περιπέτειες και τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής. Ήθελε ο κόσμος να μπορεί να ταυτιστεί μαζί του, μέσα από την αθωότητα, την αγάπη, τη ντροπαλότητα και τη φιλικότητα, την στάση του δηλ. απέναντι στη ζωή. Με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να βγάζει την κωμική πλευρά του χαρακτήρα του.¹⁷³

¹⁶⁷ Harold Lloyd Entertainment Inc. (χ.χ.). *Harold Clayton Lloyd (1893-1971)*. Harold Lloyd Official Website. www.haroldlloyd.com.

¹⁶⁸ Brownlow, K. & Lloyd, H. (1993). «Preserved in Amber». *Film Comment*, 29(2), 26-34. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43456440>, σελ. 26.

¹⁶⁹ www.haroldlloyd.com

¹⁷⁰ www.haroldlloyd.com

¹⁷¹ Gill, D. & Brownlow, K. (Writers & Producers). (2021, January 28). *Harold Lloyd: The Third Genius* [documentary]. Thames Television PLC <https://www.youtube.com/watch?v=UO4FfoFuh44>.

¹⁷² ό.π.

¹⁷³ Friedman, B. & Lloyd, H. (1961). «Interview with Harold Lloyd». *Film Quarterly*, 15(4), 6-13. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1211184>, σελ.



Εικόνα 4.3.1.1: Πορτρέτο του Harold Lloyd

Πηγή: <https://haroldlloyd.com/photos/>

Στις ταινίες του, χρησιμοποίησε τις ακροβατικές του ικανότητες, για να ενθουσιάσει το κοινό, όπως στην ταινία «*High and Dizzy*» (1920), στην οποία ακροβατεί στην άκρη ενός ψηλού κτηρίου.¹⁷⁴ Δημιούργησε αρκετές κωμωδίες «συγκίνησης», μικρού και μεγάλου μήκους, με χαρακτηριστικό επίσης παράδειγμα την ταινία μεγάλου μήκους «*Safety Last*» (1923). Η συγκεκριμένη ταινία σημείωσε μεγάλη επιτυχία, ειδικότερα για τα ακροβατικά του κόλπα. Χάρη στις ειδικές τεχνικές και γωνίες λήψης της κάμερας, έκαναν σκηνές που ο Lloyd σκαρφαλώνει σε ένα ουρανοξύστη και σκηνές από μεγάλο υψόμετρο, να φαίνονται αληθινές, προκαλώντας τη μεγάλη συγκίνηση του κοινού.¹⁷⁵

Μετά την αποχώρηση του από την εταιρεία του Hall Roach, η πρώτη ταινία δικής του παραγωγής ήταν, η μεγάλου μήκους ταινία «*Girl Shy*» (1924), η οποία σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Καθώς επίσης οι ταινίες, «*The Freshman*», «*The Kid Brother*», «*Speedy*» κ.α.

Οι ταινίες του Lloyd βασίζονται κυρίως:

- στην περιπέτεια και το σασπενς (μέσα από το τρελό κυνηγητό),
- στον κίνδυνο (μέσα από τα παράτολμα ακροβατικά),¹⁷⁶
- στον ελαφρύ ρομαντισμό (μέσα από τις ιστορίες αγάπης και τρυφερότητας).¹⁷⁷

Ήταν ένας από τους πρωτοπόρους στην κινηματογραφική βιομηχανία:

¹⁷⁴ Langdon, H. N. (1989). «Film comedian-the adult child». *Literature/Film Quarterly*, 17(1), 33. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/film-comedian-adult-child/docview/1297354695/se-2?accountid=8359>, σελ. 34.

¹⁷⁵ Gill, D. & Brownlow, K. (Writers & Producers). (2021, January 28). *Harold Lloyd: The Third Genius* [documentary]. Thames Television PLC <https://www.youtube.com/watch?v=UO4FfoFuh44>.

¹⁷⁶ Brownlow, K. & Lloyd, H. (1993). «Preserved in Amber». *Film Comment*, 29(2), 26-34. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43456440>, σελ. 27.

¹⁷⁷ Friedman, B & Lloyd, H. ό.π., σελ. 13.

- στις νέες τεχνικές κάμερας (ιδιαίτερες γωνίες λήψης, εκφραστικά κοντινά πλάνα κ.λπ.),¹⁷⁸
- στην προεπισκόπηση (preview) των κωμωδιών του, σε κοινό και στη συνέχεια τις ξαναγύριζε, ώστε να διορθώσει λεπτομέρειες,
- στο ό,τι πλήρωνε το συνεργείο του όλο το χρόνο, ακόμη και όταν δεν γύριζαν ταινία.¹⁷⁹



Εικόνα 4.3.1.1: Πηγή: <https://silentlocations.com/2011/06/21/harold-lloyd-safety-last-downtown-tour/>

Όταν εμφανίστηκε ο ομιλών κινηματογράφος, ο Lloyd ήταν ένας από τους πρώτους κινηματογραφιστές που αγκάλιασε το νέο αυτό μέσο, με την ταινία «*Welcome danger*» (1929), η οποία σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Ωστόσο οι ηχητικές ταινίες του κατά τη δεκαετία του 1930 δεν είχαν την ίδια επιτυχία με τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Τελευταία του ταινία ήταν, «*The Sin of Harold Diddlebock*» το 1947.¹⁸⁰

Οι ταινίες του Harold Lloyd ακόμα και μετά το θάνατο του (το 1971) σημειώνουν μεγάλο θαυμασμό από το κοινό, κάτι που βέβαια και ο ίδιος προσδοκούσε. «...Το γέλιο είναι μια παγκόσμια γλώσσα. Δημιουργεί μια κοινή ταυτότητα μεταξύ των ανθρώπων -ανεξάρτητα από άλλες διαφορές τους. Είναι ο πιο γλυκός ήχος σε ολόκληρο τον κόσμο». (Harold Lloyd)¹⁸¹

¹⁷⁸ HAROLD LLOYD'S THE FUNNY SIDE OF LIFE. (1964), *Monthly Film Bulletin*, 31, 51. Retrieved from <https://www.proquest.com/magazines/harold-lloyds-funny-side-life/docview/1305824711/se-2?accountid=8359>

¹⁷⁹ Harold Lloyd Entertainment Inc. (χ.χ.). *Harold Clayton Lloyd (1893-1971)*. Harold Lloyd – Official Website. www.haroldlloyd.com.

¹⁸⁰ www.haroldlloyd.com

¹⁸¹ Gill, D. & Brownlow, K. (Writers & Producers). (2021, January 28). *Harold Lloyd: The Third Genius* [documentary]. Thames Television PLC <https://www.youtube.com/watch?v=UO4FfoFuh44>.

2) Bebe Daniels

Η Bebe Daniels γεννήθηκε στις 14 Ιανουαρίου του 1901, στο Ντάλας του Τέξας και έχει ισπανική καταγωγή (το όνομα της «Bebe», στα ισπανική σημαίνει «μωρό»). Υπήρξε μια σπουδαία ηθοποιός, καθώς επίσης χορεύτρια, τραγουδίστρια, συγγραφέας και παραγωγός.¹⁸²



Εικόνα 4.3.1.3: Πηγή: https://www.imdb.com/name/nm0199841/?ref=tt_cl_t_1

Η Daniels ξεκίνησε την καριέρα της ως ηθοποιός από την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Σε ηλικία τεσσάρων ετών, συμμετείχε σε θεατρικές παραστάσεις (σκηνική παραγωγή του Richard III, θεατρικές παραγωγές των Oliver Morosco και David Belasco) και η καριέρα της ως ηθοποιός κινηματογράφου ξεκίνησε στις ταινίες, «The Common Enemy» (1910), «The Wonderful Wizard of Oz» (1910)¹⁸³ και «Anna of the golden heart» (1914).¹⁸⁴ Το 1917 ξεκίνησε την συνεργασία της με τον Hal Roach, όπου έχοντας πρωταγωνιστικούς ρόλους σε κωμωδίες μικρού μήκους μαζί με τον Harold Lloyd. Εμφανίστηκαν μαζί στις ταινίες, «Lonesome Luke» (1917), «The non – stop kid» (1918), «Stop – Luke Listen» (1917), «Bride and Gloom» (1918), «Look Out Below» (1919) και σε πολλές άλλες.¹⁸⁵ Επίσης η παρουσία της είναι αξιοσημείωτη στις ταινίες μεγάλου μήκους, «Why change your wife» (1920), «The Affairs of Anatol» (1921), «The speed girl» (1921) κ.λπ.¹⁸⁶

Με την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου, η Bebe Daniels σημείωσε εξίσου σημαντικές επιτυχίες σε ταινίες – μιούζικαλ, όπου ανέδειξε την ικανότητα της στο τραγούδι και το χορό. Παράδειγμα αποτελούν οι ταινίες, «Reaching for the Moon» (1930), «Rio Rita» (1929) και 42nd Street (1933) κ.λπ.¹⁸⁷ Περί τα 1930 η Bebe Daniels, μετακόμισε στην Μεγάλη Βρετανία μαζί με τον σύζυγο της, όπου

¹⁸² - (χ.χ.). *Bebe Daniels*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0199841/>.

¹⁸³ Epting, C. (2016). *Bebe Daniels: Hollywood's Good Little Bad Girl*. North Carolina: McFarland & Company, σελ. 22.

¹⁸⁴ ό.π., σελ. 27.

¹⁸⁵ - (χ.χ.). *Bebe Daniels*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0199841/>.

¹⁸⁶ ό.π.

¹⁸⁷ Mainon, D. & Ursini, J. (2009). *Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies*. Retrieved from:

https://books.google.gr/books?id=RJJMAGAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

συμπρωταγωνίστησαν σε ραδιοφωνικές εκπομπές του BBC, «Hi gang» (1940-1941), «Life with the Lyons» (1950-1961).¹⁸⁸ Η τελευταία της ταινία ήταν το «The Lyons in Paris» (1955), κωμωδία επεισοδίων, στην οποία ήταν και συγγραφέας.¹⁸⁹

3) Snub Pollard

Ο ‘Snub’ Pollard, του οποίου το πραγματικό όνομα ήταν Harold Fraser, γεννήθηκε στις 9 Νοεμβρίου του 1889, στην Μελβούρνη της Αυστραλίας. Αποτέλεσε ένας από τους σημαντικότερους ηθοποιούς στον βωβό κινηματογράφο, ειδικότερα σαν slapstick – κωμικός. Το ιδιαίτερο σκούρο μουστάκι και το καπέλο του, αποτέλεσαν τα κύρια χαρακτηριστικά αναγνωρισιμότητας του στις περισσότερες εμφανίσεις του.¹⁹⁰



Εικόνα 4.3.1.4: (Πηγή:

https://www.imdb.com/name/nm0689444/mediaviewer/rm3134793472?ref=nm_mi_all_pbl_65)

Από νεαρή ηλικία ξεκίνησε να παίζει στο θέατρο και συγκεκριμένα στην, Pollard's Lilliputian Opera Company, καθώς ήταν επίσης χορωδός στην εκκλησία.¹⁹¹ Γύρω στο 1910 αποφάσισε να μετακομίσει στις Η.Π.Α., μετά από μια περιοδεία που πραγματοποίησε εκεί.¹⁹²

Υιοθετώντας το παρατσούκλι «Snub» και το επίθετο «Pollard», από σεβασμό προς την Pollard's Lilliputian Opera Co., ξεκίνησε την καριέρα του στα Essenay Film Studios και από το 1911 εμφανιζόταν στη σειρά Keystone Cops. Στη συνέχεια πήγε στην εταιρεία του Hal Roach, με τον οποίο συνεργάστηκε για δέκα χρόνια και εμφανιζόταν σε ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους. Συχνά μάλιστα συμπρωταγωνιστούσε με τον Harold Lloyd και την Bebe Daniels (χαρακτηριστικό παράδειγμα η ταινία «Lonesome Luke»)¹⁹³ Από το 1919 περίπου ήταν κύριος πρωταγωνιστής σε κωμωδίες slapstick και πρόσφερε πολλά gag στοιχεία με

¹⁸⁸ Slide, A. (2002). *Silent Players: A Biographical and Autobiographical Study of 100 Silent Film Actors and Actresses*. Kentucky: The University Press of Kentucky, σελ. 89.

¹⁸⁹ - (χ.χ.). *Bebe Daniels*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0199841/>.

¹⁹⁰ - (χ.χ.). *'Snub' Pollard*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0689444/>.

¹⁹¹ ό.π.

¹⁹² ό.π.

¹⁹³ ό.π.

εντυπωσιακά ακροβατικά. Αρκετές από τις ταινίες του σκηνοθέτησε ο σπουδαίος Charley Chase και συμπρωταγωνίστρια του ήταν η Marie Mosquini.¹⁹⁴ Μια από τις πιο γνωστές ταινίες του ήταν η μικρού μήκους κωμωδία «It's a Gift» (1926), στην οποία υποδύεται έναν καθηγητή – εφευρέτη ενός αυτοκινήτου.

Με την έλευση του κινηματογράφου με ήχο, ο Snub εμφανιζόταν σε χαμηλού κόστους ταινίες, καθώς τη δεκαετία του '40 είχε περισσότερο δευτερεύοντες ρόλους σε ταινίες. Ενδεικτικά ορισμένες ταινίες που εμφανίστηκε ήταν: «In the Day the Earth Stood still» (1951), «Singing in the rain» (1952), «The Errand Boy» (1961), καθώς ο τελευταίος υποκριτικός ρόλος ήταν σε ένα επεισόδιο της δημοφιλούς τηλεοπτικής εκπομπής «Western The Rifleman».¹⁹⁵

4) William Blaisdell

Ο William Blaisdell γεννήθηκε τον Απρίλιο του 1865 στην Καλιφόρνια των Ηνωμένων Πολιτειών. Εμφανίστηκε σε κωμωδίες του Hal Roach, της Monty Banks Productions, της Christie Film Company, καθώς έπαιξε σε αρκετές ταινίες της Warner Brothers.¹⁹⁶



Εικόνα 4.3.1.5: Πηγή: https://www.imdb.com/name/nm0086430/?ref_=tt_rvi_nm_i_2

Συνεργάστηκε με τον Harold Lloyd σε αρκετές κωμωδίες π.χ. στις ταινίες, Step Lively (1917), Fireman save my child (1918), The non – stop kid (1918), On the jump (1918), An Ozark Romance (1918) κ.λπ. Ο William Blaisdell ήταν ιδιαίτερα γνωστός για τις ταινίες, «Racing Luck» (1924) και «A Gentleman cow boy» (1927). Επίσης συμπρωταγωνίστησε με άλλους σπουδαίους ηθοποιούς όπως η Bebe Daniels, ο Snup Pollard, Monty Banks, William Boyd, John Harron, Elinor Fair κ.λπ. Ήταν ένας ψηλός και σωματώδεις ηθοποιός και γι' αυτό συχνά υποδύονταν ένα δυνατό, αυστηρό, σοβαρό ή τον κακό χαρακτήρα στις ταινίες.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Davis, L. & Davis, D. (2020). *Chase! A Tribute to the Keystone Cop*. Florida: BearManor Media. Retrieved from:

https://books.google.gr/books?id=IYLsDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Chapter 2.

¹⁹⁵ ό.π.

¹⁹⁶ - (χ.χ.). *William Blaisdell*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0086430/>.

¹⁹⁷ ό.π.

Ενδεικτικά κάποιες από τις ταινίες του ήταν: *Here Come the Girls* (1918), *Pipe the Whiskers* (1918), *Take a chance* (1918), *The city slicker* (1918), *Peaceful Alley* (1921), *The Artist* (1922), *Be Careful* (1922), *Hot Stands* (1924), *A Moony Mariner* (1927), *Believe it or not* (1928), *Rough Dried* (1929), *Sappy Service* (1929), *Happy Heels* (1929), κ.λπ. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες για την την καριέρα του ως ηθοποιός.¹⁹⁸

4.3.2 Σεναριογράφος

H. M. Walker

Ο Harley M. Walker γεννήθηκε στις 27 Ιουνίου του 1878, στο West Middlebury του Οχάιο των Η.Π.Α. Ο Walker με το ψευδώνυμο «Beany», αποτέλεσε έναν από τους συγγραφείς ταινιών του βωβού κινηματογράφου. Επίσης έγραφε τους υπότιτλους για τις βωβές ταινίες, ενώ με την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου έγραφε τους διαλόγους των ηθοποιών στις ταινίες.¹⁹⁹



Εικόνα 4.3.2.1: Πηγή <https://www.imdb.com/name/nm0907778/>

Ο Walker ξεκίνησε ως αθλητικός συγγραφέας και σκιτσογράφος για το «*Los Angeles Examiner*». Περί τα 1916 ήταν συγγραφέας τίτλων για τις παραγωγές του Hal Roach, καθώς από 1920 είχε πλήρη απασχόληση στις ταινίες του Roach το 1927-1932 ήταν αντιπρόεδρος και διευθυντής παραγωγής των στούντιο του Hal Roach. Επίσης έγραφε κριτικές σχετικά με τις βελτιώσεις των κινηματογραφικών ταινιών και εργάστηκε ως συγγραφέας στην Paramount Pictures.²⁰⁰

Ενδεικτικά κάποιες ταινίες του βωβού κινηματογράφου που έγραψε αποτελούν οι ταινίες, *The non – stop kid* (1918), *Beat it* (1918), *Be my wife* (1919), *Haunted spooks* (1920), *High and Dizzy* (1920), *Why worry* (1923), *Safety Last!* (1923), *Pardon Us* (1931), *Pack up your troubles* (1932), *They Just Had to Get Married* (1932) κ.λπ. Επίσης ορισμένες από τις ταινίες που έγραψε στον ομιλών κινηματογράφο ήταν οι

¹⁹⁸ - (χ.χ.). *William Blaisdell*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0086430/> .

¹⁹⁹ - (χ.χ.). *H. M. Walker*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0907778/>.

²⁰⁰ ό.π.

ταινίες, *Berth Marks* (1929), *Sky Boy* (1929), *All Teed up* (1930), *Chercheuses d' or* (1930), *Son of a Sailor* (1933), *Love Birds* (1934) κ.λπ.²⁰¹

4.3.3 Σκηνοθέτης

Gilbert Pratt

Ο Gilbert Pratt γεννήθηκε στις 16 Φεβρουαρίου του 1892 στο Providence, Rhode Island των Η.Π.Α. Υπήρξε σκηνοθέτης και σεναριογράφος, ιδιαίτερα γνωστός για τις ταινίες «*Partners in Crime*» (1928), «*L'amour guide*» (1933) και «*Saps at Sea*» (1940). Ξεκίνησε την καριέρα του στον χώρο του κινηματογράφου, αρχικά ως ηθοποιός, αποδύοντας κωμικούς αλλά και σοβαρούς ρόλους. Στη συνέχεια άρχισε να σκηνοθετεί ταινίες για τον παραγωγό Hal Roach, καθώς γύρω στα 1920 εργάστηκε και σαν σεναριογράφος. Με την έλευση του ήχου στις ταινίες ο Gilbert Pratt, εργάστηκε περισσότερο ως σεναριογράφος σε ταινίες δράματος και λιγότερο σε κωμωδίες.

Ενδεικτικά κάποιες από τις ταινίες που σκηνοθέτησε αποτελούν οι ταινίες, *The Big Idea* (1917), *Bees in His Bonnet* (1918), *Flips and Flops* (1919) – στην οποία ήταν και σεναριογράφος, *Mud and Sand* (1922), *The Egg* (1922) κ.λπ.²⁰²



Εικόνα 4.3.3.1: Πηγή <https://www.themoviedb.org/person/148656-gilbert-pratt>

4.3.4 Παραγωγός

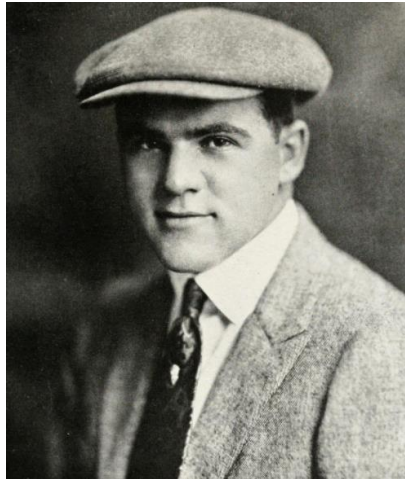
Hal Roach

Ο Hal Roach γεννήθηκε στις 14 Ιανουαρίου του 1892 στην Elmira της Νέας Υόρκης των Η.Π.Α. Υπήρξε έναν από τους σπουδαιότερους παραγωγούς ταινιών, σκηνοθέτη και συγγραφέα, ο οποίος το 1984 τιμήθηκε με βραβείο Όσκαρ. Ο Hal Roach έγινε ιδιαίτερα γνωστός για την παραγωγή κωμωδιών περί τα 1920-1930 με τους Harold Lloyd, Snub Pollard, Charlie Chase, Stan Loren και Oliver Hardy.²⁰³

²⁰¹- (χ.χ.). *H. M. Walker*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0907778/>.

²⁰²- (χ.χ.). *Gilbert Pratt*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0695456/>.

²⁰³ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, January 10). *Hal Roach*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved 15 May 2022, from <https://www.britannica.com/biography/Hal-Roach>.



Εικόνα 4.3.4.1: Πηγή: https://da.wikipedia.org/wiki/Hal_Roach

Ο Roach ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο ως ηθοποιός σε ταινίες western γύρω στα 1912. Το 1914 δημιούργησε την δική του κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής «*Hal Roach Film Company*», και το 1920 τα «*Hal roach Studios*» στο Culver City της Καλιφόρνιας.²⁰⁴ Το 1915, άρχισε να παράγει, να σκηνοθετεί και να γράφει μια σειρά από κωμωδίες με κύριο πρωταγωνιστή αυτών τον Harold Lloyd. Η συνεργασία τους κράτησε αρκετά χρόνια, καθώς σημείωσαν μεγάλη επιτυχία σε αρκετές ταινίες, συμπεριλαμβανομένων, των «*Haunted Spooks*» (1920), «*Grandma's Boy*» (1922), «*Safety Last*» (1923) κ.λπ. Σημαντικό αξιοσημείωτο είναι επίσης, οι επιτυχείς κωμωδίες, με πρωταγωνιστές τους Laurel και Hardy, π.χ. «*Liberty*» (1928), «*Big Business*» (1929), «*Sons of the Desert*» (1933) κ.λπ.²⁰⁵



Εικόνα 4.3.4.2: Laurel και Hardy

Πηγή: <https://madrascourier.com/biography/stan-laurel-oliver-hardy-the-kings-of-comedy/>

Οι κωμωδίες του Roach δεν απεικόνιζαν μόνο slapstick στοιχεία από εντυπωσιακά gags, αλλά συχνά χαρακτηρίζονταν από τρυφερότητα. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και προσοχή δημιουργούσε ευφυή σενάρια σε ταινίες μικρού και μεγάλου

²⁰⁴ Calman, C. (2017). *100 Years of Brodies with Hal Roach: The Jaunty Journeys of a Hollywood, BearManor Media*. Retrieved from https://books.google.gr/books/about/100_Years_of_Brodies_with_Hal_Roach_The.html?id=D8Q2EA-AAQBAJ&redir_esc=y, Chapter 2.

²⁰⁵ Richard , W. Bann. (χ.χ.). *About Hal Roach*, Hal Roach Official Website. <http://hal-roach.com/>.

μήκους, όπου το χιούμορ ήταν βασισμένο τόσο στους χαρακτήρες του έργου όσο και στην εξέλιξη των καταστάσεων.²⁰⁶

Διάφορες προσωπικότητες του χώρου, χαρακτήριζαν το περιβάλλον στο οποίο δούλευαν με τον Hal Roach και την ομάδα του, ένα «ζεστό», «οικογενειακό» περιβάλλον με ευχάριστη ατμόσφαιρα και αρμονία.²⁰⁷

Ο Roach σταμάτησε σταδιακά την παραγωγή κωμικών ταινιών μικρού μήκους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ενώ σημείωσε μεγάλες επιτυχίες με ταινίες μεγάλου μήκους όπως οι ταινίες, «Topper» (1937), «Of Mice and Men» (1939), «Captain Fury» (1939), «One Million B. C.» (1940). Στις αρχές του 1940 εκτός της κωμωδίας δοκιμάστηκε και στην παραγωγή ταινιών μιούζικαλ, δράματος, κωμωδίας screwball, καθώς της δεκαετίας του 1950 ασχολήθηκε κυρίως με τις παραγωγές στην τηλεόραση και αργότερα περί τα 1980 αποτέλεσε παραγωγός για τηλεοπτικές σειρές στο Disney Channel.

²⁰⁶ Richard , W. Bann. (χ.χ.). *About Hal Roach*, Hal Roach Official Website. <http://hal-roach.com/>.

²⁰⁷ ό.π.

5. ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ «THE NON - STOP KID»

5.1 Αναφορά στην διαδικασία δημιουργίας της μουσικής συνοδείας καθώς και της επιλογής μουσικών κομματιών

Το πρακτικό μέρος της διπλωματικής μου εργασίας αποτελεί την δημιουργία μουσικής συνοδείας στο πιάνο, για την κωμωδία μικρού μήκους «*The non – stop kid*» του Harold Lloyd. Η διαμόρφωση της μουσικής συνοδείας βασίζεται κατά κύριο λόγο στις πρακτικές μουσικής συνοδευτικής προσέγγισης που ακολουθούσαν οι μουσικοί συνοδοί του βωβού κινηματογράφου. Σημαντικό βοήθημα για τη δημιουργία της μουσικής συνοδείας αποτέλεσαν φυσικά τα μουσικά εγχειρίδια της εποχής, στα οποία αναφέρονται διάφοροι τρόποι και πρακτικές μουσικής συνοδείας. Επίσης η παρακολούθηση διαφόρων ταινιών του βωβού κινηματογράφου, παράλληλα με την προσεκτική ακρόαση της μουσικής τους συνοδείας. Αυτό συνέβαλε στην καλύτερη κατανόηση του μουσικού ύφους, που ήταν προτιμότερό για αυτές τις ταινίες.

Τα βήματα που ακολούθησα για την δημιουργία της μουσικής συνοδείας, ήταν:

1) **Προσεκτική παρακολούθηση της ταινίας** πολλές φορές. Η προσεκτική παρακολούθηση με βοήθησε στην κατανόηση του ύφους και των συναισθηματικών καταστάσεων της κάθε σκηνής.

2) **Χωρισμός των σκηνών της ταινίας** και η ονομασία τους με ενδεικτικούς τίτλους, που είναι σχετικοί με το περιεχόμενό τους. Ο διαχωρισμός της ταινίας σε μικρότερα μέρη – τις περισσότερες φορές δείχνει το σημείο αλλαγής της μουσική ιδέας. Ο χωρισμός αυτός γίνεται ανάλογα με την αλλαγή του ύφους, της τοποθεσίας, και της δράσης της σκηνής, ανάλογα με την είσοδο των χαρακτήρων, των συναισθηματικών καταστάσεων, καθώς και με την περιγραφή της σωματικής κίνησης των ηρώων.

3) **Αναζήτηση μουσικών επιλογών** που ταιριάζουν σε κάθε σκηνή. Η αναζήτηση έγινε είτε από το διαδίκτυο είτε από τα μουσικά εγχειρίδια και ανθολογίες της εποχής (που μελετήθηκαν), τα οποία παραθέτουν λίστες κομματιών.

4) **Δημιουργία της μουσικής συνοδείας**, η οποία αποτελείται από έτοιμες μουσικές συνθέσεις, συχνά τροποποιημένες σύμφωνα και με τις αναφερθείσες μουσικές πρακτικές.

Η επιλογή βασίστηκε κυρίως στις προτιμήσεις που είχαν και ακολουθούσαν οι μουσικοί συνοδοί του βωβού κινηματογράφου. Συγκεκριμένα επιλέχθηκαν: κλασικές συνθέσεις, γνωστά τραγούδια της εποχής (1900-1930), χορευτικά τραγούδια (Two step, ragtime, fox –trot, swing) και λαϊκό τραγούδι.

Τα μουσικά κομμάτια είναι τα εξής:

1. «*Queen of Love*», 1901 (Charles Hunter): γνωστό κομμάτι της εποχής
2. «*Plucky Daisy*», 2005 (Kevin MacLeod): σύγχρονο γνωστό κομμάτι με μουσικές υφολογικές αναγωγές στην εποχή του βωβού κινηματογράφου.
3. «*Gipsy dance*» (Heinrich Lichner): κλασική σύνθεση
4. «*If I were a rich man*», 1961 (Sheldon Harnick, Jerry Bock): γνωστό τραγούδι

5. «*Τα δάκρυα μου είναι καυτά*», 1979 (Στίχοι: Βαγγέλης Γκούφας, Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος): σύγχρονο ελληνικό λαϊκό τραγούδι
6. «*Harlem Rag*», 1899 (Tom Turpin): γνωστό κομμάτι της εποχής
7. «*The Whistler and his dog*», 1913 (Arthur Pryor Band): γνωστό τραγούδι της εποχής
8. «*Tea for two*, 1924 (Στίχοι: Irving Caesar, Μουσική: Vincent Youmans): γνωστό τραγούδι της εποχής
9. «*Coffee Rag*», 1915 (Lily Coffee): μουσικό κομμάτι της εποχής
10. «*A Spoonful of Sugar*», 1964 (Robert B. Sherman and Richard M. Sherman.): γνωστό τραγούδι
11. «*Κουρέας της Σεβίλλης*», 1816 (Gioachino Rossini): κλασική σύνθεση
12. «*Non più andrai, farfallone amoroso*», 1786 (W. A. Mozart): κλασική σύνθεση
13. «*O Sole Mio*», 1898 (Στίχοι: Giovanni Capurr, Μουσική: Eduardo di Capua, Alfredo Mazzucchi): κλασική σύνθεση
14. «*Charleston*», 1923 (Στίχοι: Cecil Mack, Μουσική: James P. Johnson): χορευτικό τραγούδι

Οι μουσικές συνθέσεις επιλέχθηκαν, έτσι ώστε να ταιριάζουν με:

1. Το ύφος και τη διάθεση της σκηνής. Για παράδειγμα εάν υπάρχει εύθυμο, λυπητερό ή μυστήριο περιεχόμενο κ.λπ.
2. Την ταχύτητα της δράσης. Εάν απεικονίζεται π.χ. τρέξιμο, αργό ή γρήγορο βάδισμα.
3. Το συναίσθημα που απεικονίζεται (π.χ. αγάπη, μίσος, απορία, θυμός κ.λπ.).
4. Το κείμενο που αναγράφεται στους ενδιάμεσους υπότιτλους οι οποίοι επεξηγούν βασικά σημεία της πλοκής.

Οι μουσικές πρακτικές που υιοθετήθηκαν στην μουσική μου συνοδεία είναι:

1. Ο αυτοσχεδιασμός, που λειτουργεί σαν εισαγωγή ή σαν σύνδεση διαφορετικών μουσικών κομματιών.
2. Τα ηχητικά εφέ, για την απόδοση αληθοφάνειας π.χ. στις πτώσεις, στα χαστούκια κ.λπ.
3. Η παραλλαγή των μουσικών θεμάτων π.χ. αλλαγή οκτάβας, ταχύτητας, ρυθμού, φθόγων κ.λπ.
4. Η στιγμιαία σιωπή, για στιγμές εκπλήξεις, φόβου, απορίας κ.λπ.
5. Οι αυξομειώσεις του tempo.

5.2 Χωρισμός των σκηνών

Ο χωρισμός των σκηνών σε μικρότερα μέρη αποτελεί το βασικό βήμα για την δημιουργία της μουσικής συνοδείας. Οι τίτλοι πρέπει να παραπέμπουν στο περιεχόμενο της σκηνής και να περιγράφουν συνοπτικά την εξέλιξη των γεγονότων. Με αυτή την μέθοδο είναι ευκολότερη η επιλογή των κατάλληλων μουσικών κομματιών καθώς και η αλλαγή τους, όπου είναι απαραίτητη. Ο χωρισμός των σκηνών είναι ο εξής: ²⁰⁸

0':00'' – 0':00'': «Τίτλοι αρχής»

0':21'' – 0':54'': «Ο Harold κρυφοκοιτάζει»

0':55'' – 1':40'': «Η τυφλόμυγα»

1':41'' – 2':19'': «Ο πατέρας παρεμβαίνει»

2':20'' – 2':30'': «Λίγη τύχη να 'χα»

2':31'' – 2':52'': «Ο Harold συναντά την αγαπημένη του»

2':53'' – 3':21'': «Ο πατέρας επιστρέφει»

3':22'' – 4':20'': «Αυτόν θα παντρευτείς»

4':21'' – 4':17'': «Είστε ο καθηγητής Noodle?»

4':17'' – 6':06'': «Ο καθηγητής Noodle εμφανίζεται»

6':06'' – 8':26'': «Ο υποδύμενος καθηγητής Noodle πάει στο ραντεβού»

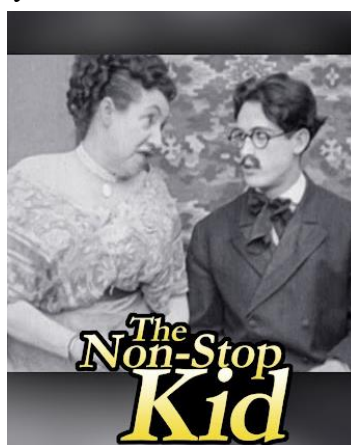
8':27'' – 9':50'': «Το πρώτο τραγούδι του Harold στο πιάνο»

9':51'' – 10':38'': «Το χορευτικό τραγούδι»

10':39'' – 11':22'': «Το κυνηγητό»

11':23'' – 11':30'': «Η επανένωση του ζευγαριού»

11':30'' – 12':06'': «Let's marry»



Εικόνα 5.2.1: Πηγή <https://www.imdb.com/title/tt0009434/>

²⁰⁸ Nemkino, ru. (2012, October 20). 02 1918 Harold Lloyd - The Non-Stop Kid [movie]. <https://www.youtube.com/watch?v=M3zdploOn8Q>

5.3 Cue sheets (Μουσικές υποδείξεις)

Οι μουσικές υποδείξεις (cue sheets), ήταν μια πρακτική που ακολουθούσαν οι μουσικοί συνοδοί του βωβού κινηματογράφου, η οποία τους πρόσφερε ένα οργανωμένο κωδικοποιημένο, κατευθυντήριο μουσικό υλικό. Όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα, τα cue – sheets περιλαμβάνουν:

- 1) τις ονομασίες κάθε σκηνής, οι οποίες προέκυψαν από τον χωρισμό τους (βλ. 5.2),
- 2) τα μουσικά κομμάτια για κάθε σκηνή,
- 3) την διάρκεια της κάθε σκηνής με βάση τα δευτερόλεπτα της ταινίας.

Σκηνή	Μουσική Επιλογή	Διάρκεια
Τίτλοι	Queen of love	0':00'' – 0':21''
Ο Harold κρυφοκοιτάζει	Queen of love	0':21'' – 0':54''
Η τυφλόμυγα	Plucky daisy	0':55'' – 1':40''
Ο πατέρας παρεμβαίνει	Gipsy dance	1':41'' – 2':19''
Λίγη τύχη να 'χα	If I were a rich man	2':20'' – 2':30''
Ο Harold συναντά την αγαπημένη του	Τα δάκρυα μου είναι καυτά	2':31'' - 2':52''
Ο πατέρας επιστρέφει	Γέφυρα	2':53'' – 3':21''
Αυτόν θα παντρευτείς	Gipsy dance	3':22'' – 4':20''
Είστε ο καθηγητής Noodle?	Harlem rag	4':21'' – 4':17''
Ο καθηγητής Noodle εμφανίζεται	The Whistler and his dog	4':17'' – 6':06''
Ο υποδύομενος καθηγητής Noodle πάει στο ραντεβού	Tea for two, Coffee Rag, A Spoonful of Sugar	6':06'' – 8':26''
Το πρώτο τραγούδι του Harold στο πιάνο	Κουρέας της Σεβίλλης, Non più andrai farfallone amoroso, O Sole Mio	8':27'' – 9':50''
Το χορευτικό τραγούδι	Charleston	9':51'' – 10':38''
Το κυνηγητό	Plucky daisy	10':39'' – 11':22''
Η επανένωση του ζευγαριού	Τα δάκρυα μου είναι καυτά	11':23'' – 11':30''
Let's marry	Queen of love	11':30'' – 12':06''

5.4 Περιγραφή μουσικής συνοδευτικής προσέγγισης

Κύριοι τρόποι συνοδευτικής προσέγγισης υπήρξαν οι υποδείξεις που παρατίθενται στα σχετικά εγχειρίδια και βιβλιογραφικά τεκμήρια που αναφέρθηκαν στα εν λόγω κεφάλαια.

Συνοπτικά οι άξονες αυτοί συνοδευτικής προσέγγισης αφορούν:

- 1) τον «ρυθμό» της σκηνής
- 2) το ύφος της σκηνής αλλά και της ταινίας γενικότερα
- 3) την μουσική περιγραφή της κίνησης
- 4) τον – όσο είναι δυνατόν – μουσικό «απόηχο» της εποχής κινηματογράφησης της ταινίας
- 5) την απόδοση των στοιχείων φάρσας ή κωμικών χαρακτηριστικών
- 6) τα ηχητικά εφέ ως προς τα χτυπήματα, πτώσεις κ.λπ.
- 7) επικοινωνιακές λειτουργικότητες σε σχέση με τους παρόντες και συμμετέχοντες στην παρακολούθηση, θεατές.

0':00'' – 0':21'': «Τίτλοι αρχής» και 0':21'' – 0':54'': «Ο Harold κρυφοκοιτάζει»



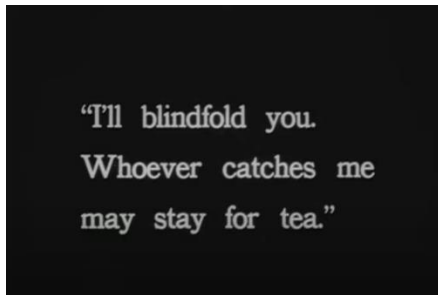
Η μουσική ξεκινά όταν εμφανίζονται οι τίτλοι αρχής, με τέσσερις φορές επανάληψη της συγχορδίας λα ύφεση μείζονα. Οι συγχορδίες λειτουργούν σαν μια μικρή εισαγωγή για το κομμάτι που θα ακολουθήσει, «*Queen of love*» του Charles Hunter, που είναι σε λα ύφεση μείζονα.



Το μουσικό κομμάτι «*Queen of love*», επιλέχθηκε διότι μεταφέρει στον ακροατή μια εύθυμη και χαρούμενη διάθεση. Με αυτό τον τρόπο μας εισάγει στο γενικότερο ύφος και χαρακτήρα του έργου. Το κομμάτι παίζεται σε μέτρια δυναμική και ταχύτητα.



«Queen of love», μ. 5 – 10.



Λίγα δευτερόλεπτα αφού εμφανιστούν οι παραπάνω υπότιτλοι, στους οποίους το κορίτσι εξηγεί στους μνηστήρες, ότι θα παίξουν ένα παιχνίδι, το μουσικό κομμάτι διακόπτεται και η συνοδεία συνεχίζεται με ένα αρπισμό στην σολ μείζονα και μια μικρή γέφυρα, η οποία οδηγεί στο επόμενο κομμάτι που είναι στην ντο μείζονα κλίμακα.



0':55'' – 1':40'': «Η τυφλόμυγα»



Στην σκηνή αυτή, οι άνδρες ηθοποιοί παίζουν το παιχνίδι «τυφλόμυγα» και η μουσική, κρίνεται ότι χρειάζεται να αποδώσει ένα ζωηρό και παιχνιδιάρικό χαρακτήρα. Η σκηνή

αυτή συνοδεύεται με το κομμάτι «*Plucky Daisy*» του David MacLeod. Ο χορευτικός ρυθμός και η γρήγορη σχετικά ταχύτητα ερμηνείας του, αποδίδει το ζητούμενο της εικόνας, το ύφος δηλαδή παιχνιδιού και δράσης.

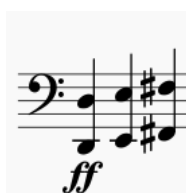
Στη συνέχεια το παρακάτω μελωδικό θέμα του έργου μεταφέρεται μια οκτάβα πιο χαμηλά, προσδίδοντας έτσι, εξελικτικά, μεγαλύτερο όγκο στην μουσική συνοδεία αλλά και στην δράση της εικόνας.



«*Plucky Daisy*», μ. 1-4



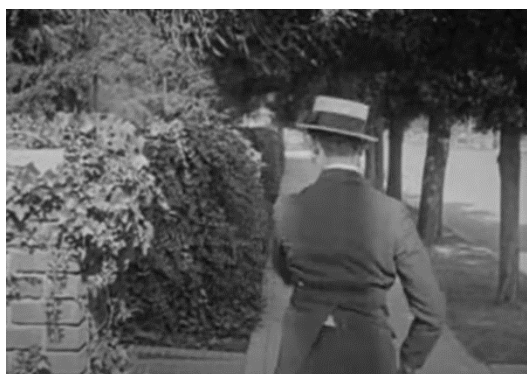
Στη συνέχεια, και ενώ το παιχνίδι συνεχίζεται, ο πατέρας της ηρωδιάς αντικρίζει το συμβάν, με ύφος ενοχλημένου. Ο έκφραση του πατέρα αποτυπώνεται με μια ανοδική κίνηση από τρεις οκτάβες, στον μπάσο και δυναμική *ff*.



Παράλληλα ο Harold κρυμμένος κοιτά την αγαπημένη του και όταν ξεκινά το παιχνίδι, τους κοροιδεύει. Για να αποδωθεί αυτή η κοροϊδία, το βασικό θέμα του κομματιού ακούγεται πάλι μια οκτάβα ψηλότερα αλλά σε *mp* (καθώς είναι κρυμμένος) και παραλλαγμένο – ρυθμικά. Έτσι ώστε η μουσική να ακολουθεί τις περιπαιχτικές χειρονομίες του ήρωα.



1':41'' – 2':19'': «Ο πατέρας παρεμβαίνει»



Σε αυτή την σκηνή ο Harold αποφασίζει να διεκδικήσει την αγαπημένη του αλλά η είσοδος του συμπίπτει με την αντίδραση του πατέρα της κοπέλας, ο οποίος οργισμένος διώχνει με τις κλωτσιές όσους πλησιάζουν.

Άραγε... έχει άλλα σχέδια για την κόρη του?

Το κομμάτι που συνοδεύει αυτή τη σκηνή είναι το «*Gipsy dance*» του Heinrich Lichner, σε ρε ελάσσονα. Το συγκεκριμένο κομμάτι, σε συμβατική κωδικοποίηση έχει ένα πιο σοβαρό χαρακτήρα, λόγω της ελάσσονας κλίμακας και των επαναλαμβανομένων συγχορδιών στον μπάσο. Επίσης η δυναμική που χρησιμοποιώ είναι *forte*, με σταδιακό *cresc.* (αντί *piano* όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα).

Αυτό που ήθελα να μεταδώσω σε αυτό το μέρος της συνοδείας, είναι η αίσθηση της αγωνίας και του θυμού παράλληλα, ότι κάτι δυσάρεστο θα ακολουθήσει.



«*Gipsy dance*», μ. 1 – 5.

Στη συνέχεια ακολουθεί μια σειρά από gag στοιχεία, με «κλωτσιές» και πτώσεις που συμπίπτουν με την είσοδο του Harold.

Η μουσική συνοδεία είναι πολύ σημαντική σε αυτό το σημείο γιατί πρέπει να αποδοθεί ο θυμός του πατέρα αλλά και το κωμικό ύφος των πτώσεων. Όλα αυτά προσπάθησα να τα αποδώσω, χρησιμοποιώντας ένα απόσπασμα (ελαφρώς παραλλαγμένο) από το «*Gipsy dance*», όπου υπάρχουν αποτζιατούρες στο δεξί χέρι (οι οποίες αποδίδουν ένα κωμικό ύφος), ενώ σε κάθε ατάκα (πτώση) ακούγετε ένα ρε (*forte*), στην χαμηλή περιοχή του πιάνου ή, κάποιες φορές, ανάλογα με το «βάρος» της πτώσης, ένα συγχορδιακό ρε ή και ένα cluster.

Για την τελευταία «κλωτσιά», ακούγεται ένα τρέμολο στον μπάσο ώστε να αποδοθεί η «αστάθεια» και, ακολούθως μια συγχορδία σε λα μείζονα και αμέσως μετά ένα ρε στο μπάσο για να δείξει πάλι την πτώση του Harold.



Ο Harold σιγά – σιγά προσπαθεί να επανέλθει από το τελευταίο χτύπημα. Οι εκφράσεις του ηθοποιού σε αυτό το σημείο είναι πολύ έντονες, καθώς θέλει να εκφράσει την ζάλη από τις αναπάντεχες συγκρούσεις. Η μουσική επιβραδύνει απότομα την ταχύτητα συνοδεύοντας με το παρακάτω θέμα από το «Gipsy dance». Το θέμα είναι ελαφρώς παραλλαγμένο, εμπλουτίζοντας με αρπισμούς (ώστε να αποδώσουν την ζάλη).

«Gipsy dance», μ. 38 – 40



Στο τέλος της σκηνής ο Harold σκουπίζει τα δάκρυα της αγαπημένης του με ένα μαντήλι, καθώς το ξεσφίγγει όμως, τρέχει πολύ νερό. Η κωμική αυτή υπερβολή αποδίδεται με μια τρίλια, που διαρκεί όσο αυτός ξεσφίγγει το μαντήλι.



2':53'' – 3':21'': «Ο πατέρας επιστρέφει».



Σε αυτό το σημείο της ταινίας ο πατέρας του κοριτσιού επιστρέφει οργισμένος και προσπαθεί να διώξει τον Harold. Ακολουθεί μια slapstick σκηνή, από κλωτσιές του πατέρα που όμως είναι σαν να μην αγγίζουν τον ήρωα μας, διότι το πόδι του χτυπάει στο πέταλο και όχι στο σώμα του Harold.

Αυτό το σημείο συνοδεύεται από μια σύντομη γέφυρα και ηχητικά εφέ, τα οποία θα μεταδώσουν αληθοφάνειά και κωμικότητα στα γεγονότα. Η είσοδος του πατέρα συνοδεύεται πάλι με οκτάβες στα μπάσα, ενώ τα εφέ για τις «κλωτσιές» ακούγονται στην ψηλή περιοχή του πιάνου, ώστε να αποδώσουν τον λεπτό ήχο του πέταλου, στο οποίο χτυπά.

«Κλωτσιά»

Είσοδος πατέρα

f *ff*

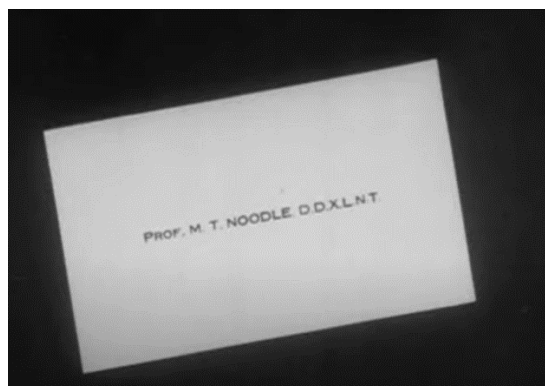
Στην συνέχεια η μουσική ηρεμεί και πάλι και η συνοδεία έχει αναφορές από το τραγούδι «*Τα δάκρυα μου είναι καυτά*».

Ο Harold βγάζει το πέταλο και μαζί με το κορίτσι κάνουν μια ευχή. Για να πετύχει η ευχή ο Harold στριφογυρίζει γύρω από τον εαυτό του και πετάει το πέταλο μακριά. Όμως αυτό χτυπάει σε έναν αστυνομικό. Ο Harold ανοίγει τα μάτια του και αντικρίζει τον πατέρα και με ελαφρά βήματα περπάτα προς τα πίσω και σιγά – σιγά αρχίζει να τρέχει... για να γλυτώσει!

Όταν ο Harold στριφογυρίζει ακούγεται μια ανιούσα κλίμακα σε σολ μείζονα και αμέσως μετά ένα κατιόν glissando, ένα σολ στον μπάσο για να αποδώσει το πέταγμα και το χτύπημα του πέταλου στον αστυνομικό. Ακολουθεί μια στιγμιαία σιωπή. Στη συνέχεια μια χρωματική κατιούσα κίνηση και σταδιακά επιταχυνόμενη, ώστε να δείξει την επιτάχυνση του Harold. Τέλος για το κνηγητό ακούγονται γρήγορες συγχορδίες, σολ ελάσσονα, με δέκατα έκτα.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Three blue boxes with arrows point to specific parts of the score: 'Το πέταγμα' (The wing) points to the beginning of the melodic line, 'κνηγητό' (Tremolo) points to the end of the melodic line, and 'Βήματα προς τα πίσω' (Steps back) points to the bass line.

3':22'' – 4':20'': «Αυτόν θα παντρευτείς».



Ο πατέρας ανακοινώνει στην κόρη του ότι θα παντρευτεί τον prof. Noodle. Παράλληλα ο Harold είναι κρυμμένος και δεν έχει αντιληφθεί το τι συμβαίνει.

Η μουσική συνοδεύει με το κομμάτι «Gipsy dance», το οποίο συνόδευσε και πριν, μια σκηνή αγωνίας, όπου ο πατέρας είχε κύριο ρόλο. Για να μεταδώσω την αγωνία αυτή που επικρατεί στην αρχή της σκηνής, προηγείται μια μικρή εισαγωγή με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο (επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στο αριστερό χέρι) και μια επαναλαμβανόμενη νότα λα στο δεξί χέρι. Οι επαναλήψεις αυτές σιγά σιγά δυναμώνουν ένταση μέχρι να ξεκινήσει το κύριο μελωδικό θέμα.



Όταν ο Harold ακούει τα δυσάρεστα νέα, προσπαθεί να μιλήσει με το κορίτσι, προκειμένου να την ησυχάσει. Στην προσπάθεια του αυτή ρίχνει πέτρες προς το μέρος τους, για να τον δει. Για κακή του τύχη όμως μια μεγάλη πέτρα χτυπάει τον πατέρα.

Για την στιγμή που πετάει τις πέτρες χρησιμοποιώ ηχητικά εφέ, η οποία ήταν κλασική τεχνική συνοδείας της κωμωδίας την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Για τις μικρές πέτρες, ηχητικά εφέ (αποτζιατούρες) στην ψηλή περιοχή του πιάνου, ενώ για την μεγάλη πέτρα, μια διαφωνία στα μπάσα.



Αμέσως μετά ο Harold κρύβεται για να μην τον δουν. Η κίνηση αυτή συνοδεύεται με το παρακάτω ηχητικό εφέ, καθώς στη συνέχεια, νότες ογδών με αποτζιατούρα αποδίδουν τις κινήσεις του Harold να ξανά δει προς τα πάνω.

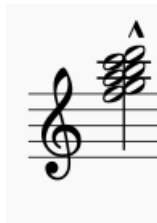


Ο πατέρας παίρνει την μεγάλη πέτρα που τον χτύπησε, την ρίχνει πίσω και βρίσκει τον Harold στο κεφάλι.

Ο θυμός του πατέρα αποδίδεται πάλι με οκτάβες στα μπάσα.



Το πέταγμα της πέτρας με ένα ανοδικό glissando και για το χτύπημα ένα cluster.



Από το χτύπημα, ο Harold ζαλίζεται και πέφτει προς τα κάτω. Η κίνηση αυτή συνοδεύεται με ένα κατιόν άρπισμα σε ρε ελάσσονα.



4'21'' – 4':17'': «Είστε ο καθηγητής Noodle;».



Ο Harold προσπαθεί να βρει πρώτος τον καθηγητή Noodle, πριν πάει αυτός στο σπίτι της αγαπημένης του.

Το κομμάτι που επέλεξα να συνοδεύει αυτή τη σκηνή είναι το «*Harlem Rag*» του Tom Turpin σε ντο μείζονα. Η σκηνή αυτή έχει μια ουδέτερη διάθεση χωρίς κάποιο ιδιαίτερο συμβάν. Έτσι επέλεξα ένα γνωστό κομμάτι της εποχής που να αποδίδει ένα εύθυμο ύφος κωμωδίας. Επιπλέον η σκηνή ξεκινά με τους χαρακτήρες να περπατούν. Το ρυθμικό σχήμα του κομματιού, στο αριστερό χέρι, αποδίδει το βηματισμό που απεικονίζεται καθώς οι αποτζιατούρες που έχει στο δεξί χέρι αποδίδουν το κωμικό ύφος του έργου.



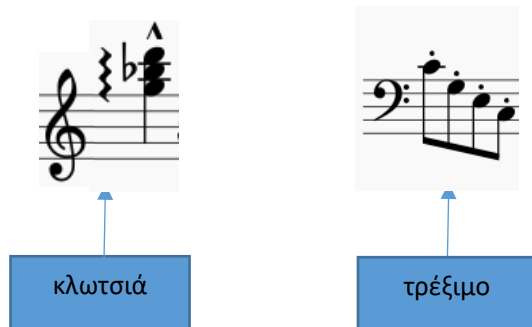
«*Harlem Rag*» μ. 1-3.

Στη συνέχεια αλλάζει το πλάνο της σκηνής. Ο Harold συναντά έναν εύσωμο κύριο, για τον οποίο υποψιάζεται ότι είναι ο καθ. Noodle. Σε αυτό το σημείο μπαίνει ένα άλλο μελωδικό θέμα του «*Harlem Rag*», το οποίο διατηρεί το ίδιο ρυθμικό σχήμα στο αριστερό χέρι.



«*Harlem Rag*», μ. 17 – 20.

Στο τέλος της σκηνής ο Harold δίνει μια κλωτσιά στον εύσωμο κύριο. Η κλωτσιά αποδίδεται με μια ελάσσινα συγχορδία, και ακολούθως το τρέξιμο του Harold συνοδεύεται με ένα γρήγορο κατιόν άρπισμα σε ντο μείζονα, staccato.



4':17'' – 6':06'': «Ο καθηγητής Noodle εμφανίζεται».



Ο Καθηγητής Noodle επιτέλους εμφανίζεται και τυχαία συναντά τον Harold. Όταν ο ήρωας μας καταλαβαίνει ποιος είναι, αποφασίζει να τον παιδεύσει με κάποιον τρόπο.

Αυτή η σκηνή συνοδεύεται με το γνωστό κομμάτι της εποχής, «*The Whistler and His Dog*» του Arthur Pryor. Το ρυθμικό σχήμα αυτού του μουσικού έργου (όγδοο – παύση – όγδοο) έχει ένα πιο μυστήριο χαρακτήρα, το οποίο ταιριάζει με το ύφος της αλλά και με τον ρυθμό της σκηνής.



«*The Whistler and His Dog*», μ. 5 – 7.

Ο Harold σε αυτή τη σκηνή, κάνει έντονες εκφράσεις απορίας, το κομμάτι σε αυτό το σημείο έχει μια σειρά από ανοδική κίνηση δέκατων έκτων με παύσεις, οι οποία ταιριάζει απόλυτα με το σκεπτικό ύφος του Harold.



«*The Whistler and His Dog*», μ. 17, 18.



Στη συνέχεια το πλάνο της σκηνής αλλάζει. Ο Harold προσποιείται στον καθ. Noodle ότι θα τον βοηθήσει να πάει στο ραντεβού, αλλά στην πραγματικότητα θέλει να τον απομακρύνει, καθώς σχεδιάζει ένα «ατύχημα», για να τον παγιδεύει!

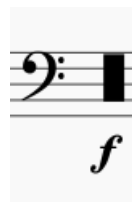
Η μουσική σε αυτό το σημείο συνοδεύει με το παρακάτω ρυθμικό σχήμα στην ντο μείζονα, το οποίο βασίζεται στην κύρια μελωδία του κομματιού «*The Whistler and His dog*». Το ρυθμικό σχήμα παίζεται staccato, σε μέτρια ταχύτητα και με μια πιο «πονηρή» διάθεση. Η μουσική αυτή παραλλαγή, γίνεται αρχικά λόγω της αλλαγής του σκηνικού, αλλά και λόγω των πονηρών προβλέψεων του ήρωα που θα επιφέρουν απρόβλεπτες εξελίξεις στη συνέχεια.



Ακολουθούν δύο ηχητικά εφέ που αποτυπώνουν, το χτύπημα που δέχεται ο αστυνομικός από τον Harold, και αμέσως μετά, το χτύπημα από τον αστυνομικό προς τον καθηγητή. Το πρώτο χτύπημα, με μια σολ ελάσσονα συγχορδία και το δεύτερο, με ένα cluster.



1° χτύπημα (Harold)



2° χτύπημα (αστυνομικός)

REFRAIN.

Pic - ture you up - on my knee, just tea for two and two for tea; Just

p-mf

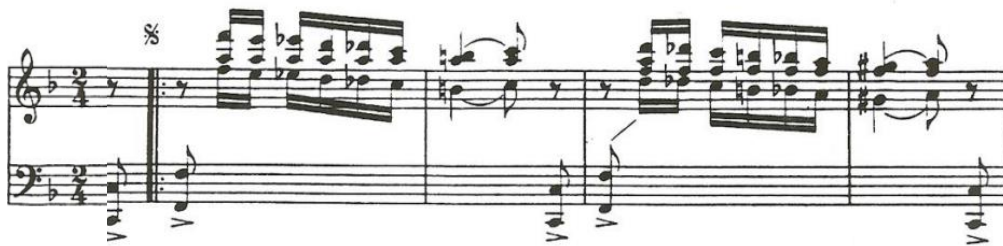
«Tea for two»: μ. 19 – 22.

Καθώς ο Harold συστήνεται ως καθηγητής Noodle, ξαφνικά, από ένα στραβοπάτημα του, πέφτει στο πάτωμα. Η πτώση αυτή αποτυπώνεται με ένα κατιόν glissando, ενώ η προσπάθεια του να σηκωθεί όρθιος με ένα ανιών glissando.



Όταν το κορίτσι καταλαβαίνει τον Harold, το μελωδικό θέμα μεταφέρεται δύο οκτάβες ψηλότερα ώστε να αποδώσει την χαρούμενη έκφραση στο πρόσωπο του κοριτσιού.

Στη συνέχεια, ο Harold κάθεται δίπλα από μια κυρία. Λόγω των gag στοιχείων που θα ακολουθήσουν, η μουσική συνεχίζει με την εισαγωγή του γνωστού μουσικού έργου της εποχής, «Coffee Rag». Στο συγκεκριμένο μέρος του κομματιού, οι κατιούσες χρωματικές κινήσεις, προδιαθέτουν στον θεατή, τις απρόσμενες και αστείες γκάφες που ακολουθούν.



«Coffee Rag», μ. 5 – 8.

Αμέσως μετά ακολουθούν τα gag στοιχεία, που είναι, 1) ο πνιγμός της κυρίας, από υπερβολική δοσολογία ζάχαρης στο τσάι της, χωρίς να το καταλάβει και 2) ο πνιγμός του Harold καθώς πίνει το δικό του τσάι.

Σε αυτό το σημείο η μουσική συνεχίζει με το ρεφραίν από το τραγούδι, «A Spoonful Of Sugar», από το ταινία – μιούζικαλ της Disney, «Mary Poppins». Ο τίτλος του τραγουδιού μας παραπέμπει για ακόμα μια φορά στο περιεχόμενο της σκηνής, όπου η κυρία βάζει υπερβολή ζάχαρη στο τσάι της. Όσον αφορά το ύφος του τραγουδιού, έχει ένα εύθυμο, ζωηρό χαρακτήρα, που ταιριάζει απόλυτα με το γενικότερο ύφος της σκηνής.



«A spoonful of sugar», μ. 17 – 19.

Ενδιάμεσα γίνεται παρεμβολή ηχητικών εφέ για τα gag στοιχεία. Το πρώτο gag, αποδίδεται με dim. συγχορδία σολ – σιβ – ρεβ (όγδοο και τέταρτο παρεστιγμένο) και το δεύτερο, με ένα τρέμολο λα – ντο.



Gag 1



Gag 2

Το περιπαιχτικό γέλιο του κοριτσιού και του οικονόμου (Snub Pollard), προς την γκάφα του Harold συνοδεύεται με κατιόν χρωματικές οκτάβες.



8':27'' – 9':50'': Το πρώτο τραγούδι του Harold στο πιάνο.



Ο Harold καλείται να ψυχαγωγήσει τους καλεσμένους με ένα τραγούδι. Ο φόβος που νιώθει, αποτυπώνεται έντονα από τις εκφράσεις και τις χειρονομίες του, έτσι σε αυτό το σημείο επέλεξα, το μέρος από την εισαγωγή της άριας, «Κουρέας της Σεβίλλης». Ο γρήγορος ρυθμός του κομματιού, καθώς και η ξαφνική ένταση στις δυναμικές (*ff*), μεταφέρουν την έντονη αγωνία του ηθοποιού.



Ακολουθεί μια ηρεμία στη μουσική συνοδεία, με συγχορδίες στην ντο μείζονα, για να δείξουν την αναμονή, μέχρι την έναρξη του τραγουδιού.

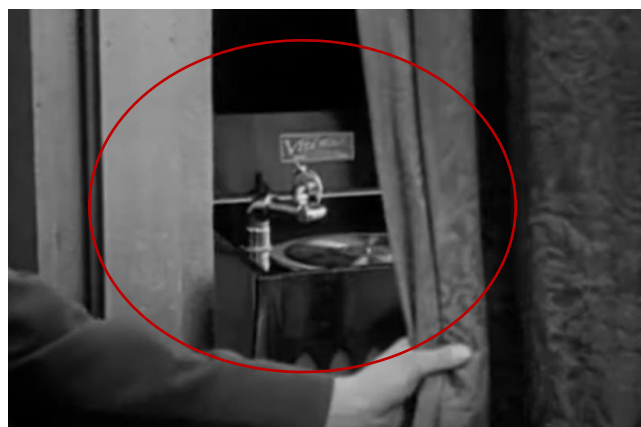


Ο Harold αποφασίζει να τραγουδήσει, αλλά... η πρώτη προσπάθεια του δεν πάει πολύ καλά. Το μουσικό έργο που επέλεξα είναι το «*Non più andrai, farfallone amoroso*», ως παρωδία. Προκείμενου η μουσική να αποδώσει την ατυχές προσπάθεια του Harold,

περιπαιχτικά, το μουσικό θέμα του έργου παραλλάσσεται με την παρεμβολή διάφωνων διαστημάτων.



Επίσης η παρακάτω ανοδική κίνηση από το «*Non più andrai, farfallone amoroso*» παραλλάσσεται με διατονικά διαστήματα, όπου το αριστερό χέρι παίζει ένα ημιτόνιο πιο ψηλά από το δεξί χέρι.



Ο Harold στο πίσω δωμάτιο βρίσκει έναν φωνογράφο, στον οποίο ενεργοποιεί κρυφά ένα δίσκο. Κάπως έτσι βρίσκει την ευκαιρία να προσποιηθεί ότι τραγουδά.

Η μουσική συνοδεία συνεχίζει με την – πολύ – γνωστή serenade, «*O Sole Mio*», της οποίας ο λυρικός και συναισθηματικός του χαρακτήρας εκφράζει τις εκφραστικές και γεμάτες αυτοπεποίθηση πλέον κινήσεις του Harold, καθώς «τραγουδά». Επίσης η μελωδία διανθίζεται με τρέμολο ώστε να αποδώσει πιο έντονο χαρακτήρα.



Ξαφνικά ο οικονόμος του σπιτιού, σταματά την μουσική και ο Harold ξαφνιάζεται. Σε αυτό το σημείο σταματά στιγμιαία και η μουσική συνοδεία.

Οι εκφράσεις απορίας του Harold και ακολούθως του κοριτσιού, αποδίδονται με τα παρακάτω ηχητικά εφέ:

Harold

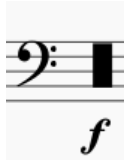
Κορίτσι



Ακολουθεί μια μικρή γέφυρα με αυστηρό ύφος, που αποδίδει τον θυμό του Harold προς τον οικονόμο. Επαναλαμβάνεται ακόμα δύο φορές, κάθε φορά σε ψηλότερη οκτάβα, με σταδιακή επιτάχυνση της ταχύτητας. Η ταχύτητα αυξάνεται λόγω της αγωνίας του οικονόμου (ο λόγος εξηγείται παρακάτω).



Σε ενδιάμεσα σημεία ο οικονόμος σπάει δύο φορές τον δίσκο κάθε φορά η μουσική αποδίδει το χτύπημα, με ένα cluster.



9':51'' – 10':38'': «Το χορευτικό τραγούδι».



Ακολούθως ο οικονόμος βάζει στον φωνογράφο ένα τραγούδι της αρεσκείας του, το οποίο έχει χορευτικό χαρακτήρα. Το τραγούδι που επέλεξε σε αυτό το σημείο είναι το μέρος από το ρεφρέν του «Charleston», ένα πολύ γνωστό και χορευτικό τραγούδι της εποχής.



«Charleston» - Refrain, μ. 25 – 28.



Σε αυτή την σκηνή, ο Harold αρχίζει να χορεύει στον ρυθμό του τραγουδιού. Το μελωδικό θέμα μεταφέρεται μια οκτάβα ψηλότερα και σε πιο γρήγορη ταχύτητα, ώστε να αποδώσει τις χορευτικές κινήσεις και το κέφι του ηθοποιού.

Όταν ο καθηγητής Noodle καταφτάνει στο σπίτι, η μουσική σιγά – σιγά, επιβραδύνει, για να δείξει την μεγαλύτερη δραματική κορύφωση της ταινίας.



Καθηγητής Noodle

Όταν ο πατέρας αντικρίζει τον πραγματικό καθ. Noodle, ο τρόμος του Harold αποδίδεται με ένα τρέμολο σε ρε – οκτάβα,



ενώ αμέσως μετά ο πατέρας δίνει μια μπουνιά, η οποία αποδίδεται με ένα cluster στα μπάσα, *ff*.



10':39'' – 11':22'': «Το κυνηγητό».



Αυτό το μέρος της ταινίας, είναι γεμάτο δράση, καθώς περιλαμβάνει ένα τρελό κυνηγητό καταδίωξης. Επέλεξα να συνοδεύσω αυτό το μέρος με ένα γνώριμο πλέον μελωδικό θέμα, το «*Plucky Daisy*».



«*Plucky Daisy*», μ. 1-4.

Ωστόσο η ταχύτητα του κομματιού είναι πιο γρήγορη, ώστε να αποδώσει την γρήγορη ταχύτητα, καθώς ενδιάμεσα παρεμβαίνουν ηχητικά εφέ, για τα gag στοιχεία. Το πρώτο ηχητικό εφέ είναι ένα glissando και ένα σολ στον μπάσο, το οποίο αποδίδει το σπρώξιμο του Harold στον πατέρα.



Το δεύτερο ηχητικό εφέ είναι μια ανοδική κίνηση από οκτάβες, για να δείξει τα βήματα του Harold, όταν περνάει πάνω από τον λιπόθυμο καθ. Noodle.



Το τρίτο ηχητικό εφέ αποδίδει το «χοροπηδητό», του Harold και ακολούθως του πατέρα, όταν χοροπηδούν πάνω από έναν μικρόσωμο κύριο, προκειμένου να τον προσπεράσουν πιο εύκολα. Το χοροπηδητό αποδίδεται με αποτζιατούρα στη νότα σολ.

Harold

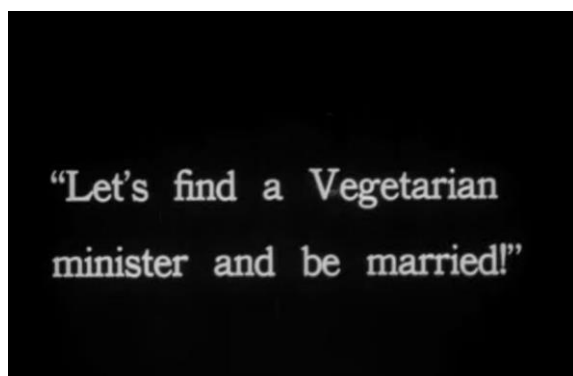
Πατέρας

11':23'' – 11':30'': «Η επανένωση του ζευγαριού».

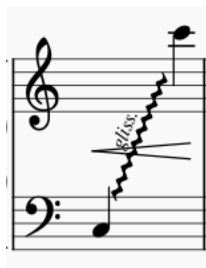


Ο Harold καταφέρνει να ξεφύγει και συναντά ξανά την αγαπημένη του! Σε αυτό το σημείο η μουσική συνοδεία επαναφέρει το κομμάτι «*Τα δάκρυα μου είναι καυτά*», το οποίο παραπέμπει τον θεατή σε μια προηγούμενη σκηνή όπου το ζευγάρι είναι πάλι μαζί. Με αυτό τον τρόπο θέλω να συνδέσω τις σκηνές αγάπης το συγκεκριμένο μελωδικό θέμα. Επιπλέον το τραγούδι λειτουργεί και εδώ σαν παρωδία, καθώς ο Harold βρίσκει πάλι το κορίτσι να κλαίει.

11':30''– 12':06'': Let's marry!



Στην τελευταία σκηνή της ταινίας, εμφανίζονται υπότιτλοι, στους οποίους ο Harold προτίνει στο κορίτσι να παντρευτούν, έτσι ένα ανοδικό glissando αποτυπώνει μουσικά την χαρούμενη εξέλιξη των γεγονότων.



Στην τελευταία και χαρούμενη κατάληξη της ταινίας, επαναφέρω το κομμάτι «*Queen of love*», προσδοκώντας έτσι, μια μουσική σύνδεση αρχής και τέλους. Επίσης το εύθυμο και χαρούμενο ύφος του κομματιού προσδίδει το «Happy End», της ρομαντικής αυτής ιστορίας!



The End!

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η δημιουργία της μουσικής συνοδείας για την κωμωδία «*The non – stop kid*» αποτέλεσε μια παραστατική πράξη με πολύ ενδιαφέρον, αποκαλύπτοντας την μεγάλη σημασία που έχει η μουσική πλαισίωση σε μια ταινία.

Η έλλειψη ομιλίας των ηθοποιών στις ταινίες καθιστά την μουσική συνοδεία σημαντικό και απαραίτητο μέρος της κινηματογραφικής παρουσίασης, προκειμένου να κερδίσει το ενδιαφέρον του θεατή. Ειδικότερα στο είδος της κωμωδίας, όπου η μουσική έχει ως στόχο να προκαλέσει το γέλιο και καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, να διατηρεί το κωμικό ύφος.

Μέσα από την προσωπική μου εμπειρία ως μουσικός συνοδός, ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της μουσικής μου ερμηνείας είναι η απόδοση των κωμικών σημείων της ταινίας, μέσω ηχητικών εφέ. Προκειμένου να έχουν επιτυχία χρειάζεται να είναι απόλυτα συγχρονισμένα στα αστεία σημεία της ταινίας, ώστε να έχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα και να προκαλέσουν το γέλιο. Επίσης πολύτιμος είναι ο ρόλος της στιγμιαίας σιωπής. Ένα μικρό κενό κατά τη διάρκεια της μουσικής πλαισίωσης, σε στιγμές έκπληξης, φόβου και απορίας, μεταφέρει άμεσα στον θεατή, το συναίσθημα που βιώνει ο ηθοποιός, παράλληλα όμως μεταφέρει και το κωμικό ύφος της πράξης. Εξίσου σημαντικό στοιχείο, κυρίως κατά τη διάρκεια των συναισθηματικών σκηνών είναι η συνεπής μουσική ακολουθία του ρυθμού κίνησης, και εκφράσεων των πρωταγωνιστών, έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα πιο βαθύ και τρυφερό αποτέλεσμα.

Από όλη τη διαδικασία δημιουργία της μουσικής μου συνοδείας, η μουσική πρακτική που με δυσκόλεψε περισσότερο, ήταν ο αυτοσχεδιασμός. Η συγκεκριμένη μουσική πρακτική, προϋποθέτει αρκετή προσπάθεια και εξάσκηση εκ μέρους του μουσικού συνοδού, ώστε να έχει το αποτέλεσμα που θα του αρέσει και να ταιριάζει στο περιεχόμενο της σκηνής.

Σημαντικό βοήθημα για την μουσική συνοδευτική προσέγγιση της ταινίας αποτέλεσαν οι γραπτές πηγές (μουσικά εγχειρίδια), οι οποίες προσφέρουν υλικό για μια απόπειρα αναβίωσης και υλοποίησης της συγκεκριμένης παραστατικής μουσικής πράξης.

Το ενδιαφέρον σχετικά με την μουσική συνοδεία στον βωβό κινηματογράφο, είναι ότι κάθε φορά που παρουσιάζεται στο κοινό χαρακτηρίζεται από μια μοναδικότητα, καθώς η ίδια ταινία μπορεί συνοδευτεί πολλές φορές με διαφορετική μουσική. Ο κάθε ερμηνευτής προσεγγίζει μουσικά την ταινία με βάση τις δικές του μουσικές εμπειρίες και αισθητική, με στόχο πάντα να μεταφέρει στον θεατή τη διάθεση και το συναίσθημα της ταινίας.

Κλείνοντας αυτό που αποκόμισα από όλο αυτό το μουσικό ταξίδι είναι ότι ακόμα και τόσα χρόνια μετά, από την εποχή του βωβού κινηματογράφου, οι «ασπρόμαυρες» αυτές ταινίες λαμβάνουν μεγάλο θαυμασμό από τους θεατές αλλά κυρίως δίνουν στον μουσικό την ευκαιρία να συμβάλει σε αυτό, κατά τη διάρκεια της ζωντανής μουσικής συνοδείας. Μια ευκαιρία δημιουργίας και έκφρασης μέσα από την προσωπική του μουσική συνοδευτική προσέγγιση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*, [χ.ε.].
- Altman, R. (2004). *Silent film sound*, New York: Columbia University Press.
- Anderson, B. G. (1988). *Music for Silent Films 1894 – 1929: A Guide*. Washington: Library of Congress.
- Barry, I. (1940). D. W. Griffith: *American film master*. New York: The Museum of Modern Art.
- Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge.
- Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, January 10). «Hal Roach». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Hal-Roach>.
- Brownlow, K. & Lloyd, H. (1993). «Preserved in Amber». *Film Comment*, 29(2), 26-34. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43456440>.
- Caron, E. J. (2006). «Silent Slapstick Film as Ritualized Clowning: The Example of Charlie Chaplin». *Studies in American Humor*, 3(14), 5-22. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/42573699pg>.
- Clipper, L. J. (1974). «Archetypal figures in early film comedy». *Western Humanities Review*, 28(4), 353. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/archetypal-figures-early-film-comedy/docview/1291801353/se-2?accountid=8359>.
- Cook, A. D. (2016). *The history of narrative film* (5 έκδ.). New York: W.W. Norton & Company.
- Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Corbman, C. (1980). «Narrative film music». *Yale French Studies*, (60), 183-203. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/2930011>.
- Cott, J. (1975). «The Limits of Silent Comedy». *Literature/Film Quarterly*, 3(2), 99-107. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43795393>.
- Davies, H. «Sound effects». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47631>.

- Epting, C. (2016). *Bebe Daniels: Hollywood's Good Little Bad Girl*. North Carolina: McFarland & Company.
- Friedman, B. & Lloyd, H. (1961). «Interview with Harold Lloyd». *Film Quarterly*, 15(4), 6-13. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1211184>.
- HAROLD LLOYD'S THE FUNNY SIDE OF LIFE. (1964), *Monthly Film Bulletin*, 31, 51. Retrieved from <https://www.proquest.com/magazines/harold-lloyds-funny-side-life/docview/1305824711/se-2?accountid=8359>
- Herzog, C. (1981). «The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style». *Cinema Journal*, 20(2), 15–37, Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224831>.
- Jacobs, L. (1939). *The Rise of the American film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Kalinak, K. (2010). *Film music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kenney, H. W. (2003). *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890 – 1945*. New York: Oxford University Press.
- Koszarski, R. (1995). «The Movies Come: HOME». *Film Comment*, 31(2), 10–16. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43455081>.
- Kracauer, S. (1951, Aug 01). «Silent Film Comedy». *Sight and Sound*, 21, 31. Retrieved from <https://www.proquest.com/magazines/silent-film-comedy/docview/1305502142/se-2?accountid=8359>.
- Labosier, J. (2004). «From the Kinetoscope to the Nickelodeon: Motion Picture Presentation and Production in Portland, Oregon from 1894 to 1906». *Film History*, 16(3), 286–323. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3815539>.
- Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company.
- Langdon, H. N. (1989). «Film comedian-the adult child». *Literature/Film Quarterly*, 17(1), 33. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/film-comedian-adult-child/docview/1297354695/se-2?accountid=8359>.
- Mainon, D. & Ursini, J. (2009). *Femme Fatale: Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies*. Retrieved from: https://books.google.gr/books?id=RJJMAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Marks, M. (1982). «Film Music: The Material, Literature and Present State of Research». *Journal of the University Film and Video Association*, 34(1), 3–40. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20686878>.
- Marks, M. M. (1997). *Music and the Silent film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924*. New York: Oxford University Press.

- McCaffrey, W. D. (1964/1965). «The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy». *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4/5, 1-8. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1224797>.
- Münsterberg, M. (1916). *The Photoplay a Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company.
- Paulus, T. & King, R. (2012). «The Silence of Slapstick: The Physical Comedy of Silent Cinema». *Studies in American Humor*, 3(25), 187-196. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/42573647>.
- Rapée, E. (1925). *Encyclopedia of music for pictures*. New York: Belwin.
- Steiner, F., Marks, M., Goldmark, D., & Lerner, N. «Film music», American. *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249514>.
- Sufrin, M. (1987). «The Silent World of Slapstick (1912 – 1916)». *The Threepenny Review*, (29), 21. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/4383550>.
- Vechten, V. C. (1916). *Music and bad manners*. Retrieved from <https://archive.org/details/musicbadmanners00vanvuoft/page/n9/mode/2up>.
- Warshaw, P. (1977). «More Is less: Comedy and Sound». *Film Quarterly*, 31(1), 38-45. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1211825>.
- Woodward, S. K. (1990). «College Course File: American Film Comedy». *Journal of Film and Video*, 42(2), 71-84. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/20687899>.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαλούκος, Σ. (2001). *Η Κωμωδία* (2^η εκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου* (2^η έκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δραγουμανάκη, Ε. (2020). *Μουσική Συνοδεία στον Βωβό Κινηματογράφο: Συνοδευτική Μουσική Προσέγγιση και Ερμηνεία της Αμερικάνικης Κωμωδίας «Neighbors» (1920), του Buster Keaton*. (Διπλωματική εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε από <https://www.lib.auth.gr/>.
- Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη Π. (2008). *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*. Αθήνα: Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ).
- Μπιλιλής, Α. (2009). *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Ανακτήθηκε από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18611>.
- Μυλωνάς, Κ. (1999). *Μουσική και κινηματογράφος* (2^η έκδ.). Αθήνα: Κέδρος.

Πολυκάρπου Π. (μετ.). «Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν: Τριάντα Σκηνοθέτες του Κινηματογράφου Μιλούν για την Τέχνη τους» (Π. Πολύκαρπος, μετ.). Αθήνα: Κάλβος.

Ρήντερ, Κ. (1985). *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου* (Σ. Τριανταφύλλου, μετ.). Αθήνα: Αιγόκερως.

Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

ΔΥΚΤΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές από το διαδίκτυο:

- (χ.χ.). *Gilbert Pratt*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0695456/>.

- (χ.χ.). *'Snub' Pollard*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0689444/>.

- (χ.χ.). *Bebe Daniels*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0199841/>.

- (χ.χ.). *William Blaisdell*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0086430/>.

- (χ.χ.). *H. M. Walker*. Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/name/nm0907778/>.

«Πραξινοσκόπιο». (χ.χ.). *Noesis online*. Ανακτήθηκε από <https://www.noesis.edu.gr/noesis-online/wiki-technologias/photography/ιστορία/πραξινοσκόπιο/>.

Chaplin Foundation Official Website. <https://www.charliechaplin.com/>.

Harold Lloyd Entertainment Inc. (χ.χ.). *Harold Clayton Lloyd (1893-1971)*. Harold Lloyd – Official Website. www.haroldlloyd.com.

Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/>.

Richard , W. Bann. (χ.χ.). *About Hal Roach*, Hal Roach Official Website. <http://hal-roach.com/>.

Πηγές από το YouTube:

Nemkino, ru. (2012, October 20). *02 1918 Harold Lloyd - The Non-Stop Kid* [movie]. <https://www.youtube.com/watch?v=M3zdploOn8Q>.

Gill, D. & Brownlow, K. (Writers & Producers). (2021, January 28). *Harold Lloyd: The Third Genius* [documentary]. Thames Television PLC <https://www.youtube.com/watch?v=UO4FfoFuh44>.

Πηγές εικόνων από το διαδίκτυο:

[https://imslp.org/wiki/Gipsy_Dance_\(Lichner%2C_Heinrich\)](https://imslp.org/wiki/Gipsy_Dance_(Lichner%2C_Heinrich))

<https://fr.scribd.com/document/382974299/Plucky-Daisy>

<https://musescore.com/crono23/scores/5287523>

<https://musescore.com/user/29015837/scores/6472057>

<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8085515/reynauds-praxinoscope-theatre-praxinoscope-optical-toy>

<https://www.eadweardmuybridge.co.uk/>

<https://theasc.com/asc/asc-museum-kinetoscope>

<https://www.aralya.fr/lumiere-le-cinema-invente/>

<https://coltinearly1920.weebly.com/the-nickelodeon.html>

<http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/StrandTheatre.html>

<https://www.silentcinemasociety.org/the-american-fotoplayer/>

<https://silentlocations.com/2011/06/21/harold-lloyd-safety-last-downtown-tour/>

<https://madrascourier.com/biography/stan-laurel-oliver-hardy-the-kings-of-comedy/>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ

Παρατίθενται τα μέρη (αποσπάσματα) από τις παρτιτούρες των μουσικών έργων που έχουν χρησιμοποιηθεί για την μουσική συνοδεία.

1) «Queen of Love» (Πηγή: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/710204>)

Queen of Love.

TWO STEP

CHAS. HUNTER.

Composer of "Possum and Taters"
and "A Tennessee Tantalizer."

Introduction.

The image shows a musical score for the piece "Queen of Love" by Chas. Hunter. It is a two-step piece in 2/4 time, written in B-flat major. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled "Introduction." and includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *mf*. The subsequent systems show the main body of the piece, featuring a mix of eighth and sixteenth notes in the melody and block chords in the bass line. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

Copyright, MCM1, by H. A. Fretch.

12 "GOOD ONES"

*SPECIMEN PAGES of them are
to be found on THIS PIECE....*

TRY THEM and you'll BUY THEM.

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various chords, melodic lines, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first system shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second and third systems feature more complex chordal textures and melodic movement. The fourth system includes first and second endings, indicated by '1' and '2' above the staff.

2) «Plucky Daisy» (Πηγή: <https://fr.scribd.com/document/382974299/Plucky-Daisy>)

Plucky Daisy

Kevin MacLeod
Arranged by G.B.

Swing! ♩ = ♩♩♩♩ (1)

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Plucky Daisy Kevin MacLeod (incompetech.com)
Licensed under Creative Commons: By Attribution 3.0 License

3) «Gipsy dance»

(Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Gipsy_Dance_\(Lichner%2C_Heinrich\)](https://imslp.org/wiki/Gipsy_Dance_(Lichner%2C_Heinrich)))

Gipsy Dance

Allegro Agitato

Measures 1-6 of the musical score. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The first system shows the beginning with a piano (*p*) and *leggiero* marking. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

Measures 7-12 of the musical score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. The piece concludes with a repeat sign and two endings.

Measures 13-16 of the musical score, showing the first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending provides an alternative conclusion.

3) «Harlem Rag» (Πηγή: <https://musescore.com/crono23/scores/5287523>)

Harlem Rag.

Two Step.

Arr. by D.S. De Lisle.

TOM TURPIN

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/4. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The left hand provides a steady bass line with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

Copyright, 1897, by Robt. DeYong & Co.

Musical score for piano, measures 23-45. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music features a steady accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Measure 23 starts with a treble staff containing eighth-note chords and a bass staff with a simple accompaniment. The melody in the treble staff includes some grace notes and slurs. The bass staff accompaniment is consistent throughout, with some variations in the later measures. The score ends with a double bar line and repeat signs in measure 45.

4) «The Whistler and His Dog»

(Πηγή: <https://musescore.com/user/29015837/scores/6472057>)

The Whistler and His Dog.

C. Fischer's Edition (1905).

Caprice.

ARTHUR PRYOR.

♩ = 105 Moderato.

Not too fast.

mf *p* *Whistle.* *L.H.*

5

mf

9

6

13

6

17

1. *2.* *p* *mp*

The Whistler

Copyright MCMV by Carl Fischer, N.Y.

5) «Tea for two»

REFRAIN.

Pic - ture you up - on my knee, just tea for two and two for tea; Just

28568 Chappell

4

me for you and you for me a - lone.

No - bod - y near us to see us or hear us, No friends or re - la - tions on

week - end va - ca - tions. We won't have it known, dear, that we own a tel - e

- phone, dear. Day will break and you'll a - wake and

28568

Chappell.

start to bake a sug - ar cake, - For me to take for all the boys to

see. We will raise a fam - i - ly, A

dim.
boy for you, A girl for me. Oh can't you see how hap - py we would

dim.

1. be! 2. be!

a tempo

ff

rit. * *rit.* *

28568

Chappell.
Printed by HENDERSON & SPALDING, London, W.1

6) «Coffee Rag»

COFFEE RAG

LILY COFFEE

The musical score for "Coffee Rag" is presented in five systems, each with a piano (p) part and a right-hand (r.h.) accompaniment part. The piano part is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The right-hand part is written in a treble clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. The first system includes the instruction "r.h." above the right-hand staff. The second system includes a repeat sign (double bar line with dots) at the beginning of the piano part. The fifth system includes first and second endings (marked 1 and 2) and the instruction "8 loco" above the piano part.

Copyright MCMXV by Lily Coffee.
Houston, Tex.

7) «A Spoonful of Sugar»

102

Am7 Ddim7 D7 Bbdim7 D7 G

ver - y clear to see. That a } spoon - ful of sug - ar helps the med - i - cine go
 move the job a - long. For a }
 task is not a grind. For a }

D7 Ddim7 D7 D+ G6 F#6 G6 Bbdim7

down, the med - i - cine go dow - wown, med - i - cine go down. Just a

D7 G

spoon - ful of sug - ar helps the med - i - cine go down in a most de -

Am7 D7 1,2 G Bbdim7 D7/A 3 G

light - ful way. A rob - in way.
 The hon - ey

8) «Κουρέας της Σεβίλλης», εισαγωγή

Nº 4. "Largo al factotum della città,"
Cavatina.

Allegro vivace.

Piano.

f *Tutti* *Str.* *p* *p*

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a 'Tutti' marking. The second system features a 'Tutti' marking with a 'Cresc.' hairpin and a forte (*f*) dynamic. The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines in both treble and bass staves.

9) «Non più andrai, farfallone amoroso»

Le nozze di Figaro
KV 492

“Non più andrai, farfallone amoroso”

W.A. Mozart
(1756-1791)

Figaro *mf*

Non più andrai far fal-lo- ne amo-ro- so, notte e gior- no d'in-tor- no gi-
ran- do, del-le bel-le tur-ban-do il ri- po-so, Narci- set- to, Adonci- no, d'a- mor, del-le
bel-le turbando il ri- po-so, Narci- set-to, Adonci- no d'a- mor.

p *f* *mf* *p* *tr* *tr*

Non più a- vrai questi bei pennae- chi- ni, quel cap-

mp *f* *mp*

'O SOLE MIO! (MY SUNSHINE)

SERENATA

Edited by Mario Favilli
G. CAPURRO

Translated by Nathan Haskell Dole

NEAPOLITAN SERENADE
EDUARDO di CAPUA

Andantino

PIANO

The piano introduction is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

p

1. Che bel - la co - sa 'na iur - na - ta'e
2. Lu - ce - no llas - tre d' a fe - ne - sta
3. Quan - no fa - not - te e' o so - le se ne
4. What love - ly sun - shine! What a day of
5. Bright shine the small panes In thy cham - ber -
6. When night ap - proach - es And the sun is

The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction, maintaining a soft (piano) dynamic.

so - le, n' a - ria se - re - na dop - - po 'na tem - pe - stal -
to - ia; 'na la - van - na - ra can - ta e se ne van - ta,
seen - ne, mme ve - ne qua - se 'na ma - lin - cu - ni - a;
beau - ty! How calm the air is When a storm is end - ed!
- win - dow. A wo - man, sing - ing, Cleans - es lin - en neat - ly
set - ting, A mel - an - cho - ly Fills my heart with yearn - ing

The vocal line concludes with a melodic flourish. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, ending with a final chord.

cresc.

— pe' ll'a - ria fre - sca pa - re già 'na fe - sta — Che - bel - la
 — e pe - tra - men - te tor - ce, span ne e can - ta, — Lu - ce - no 'è
 — sot - to 'a fe - ne - sta to - ia re - star - ri - a, — quan - no fa
 — The scene so fair is Like a fe - day splen - did! — What love - ly
 — With strong arms wring - ing While her song rings sweet - ly. — Bright shine the
 — Un - to thy win - dow Fain I would be turn - ing. — When night ap -

cresc.

mf

co - sa 'na iur - na - ta'è so - le. — } Ma n'a - tu so - le —
 lla - stre d'è fe - ne - sta to - ia. — }
 not - te è 'o so - le se - ne scen - ne. — }
 sun - shine! What a day of beau - ty! — } But I know sun - shine —
 small panes in thy cham - ber win - dow. — }
 proach - es And the sun is set - ting. — }

mf

— cchiù bello, ohi - ne, — 'o so - le mi - o — sta nfron - te a
 — more love - ly still — From thy dear fea - tures — Its bright rays

te, _____ 'o so - - le, 'o so - le mi - o _____
 thrill! _____ That sun - - shine, ra - diant sun - shine _____

1. & 2.
 p
 — sta nfron - te a te, _____ sta nfron - te a te! _____
 — My heart doth fill! _____ My heart doth fill! _____

3.
 p ppp
 — sta nfron - te a te, _____ a te. _____
 — My heart doth fill! _____ doth fill! _____

p pp dim.

11) «Charleston»

REFRAIN *con spirito*

Charles-ton! Charles-ton! Made in Car-o - lin - a, -

Some dance, Some prance, I'll say, There's noth-ing fin - er than the

Charles-ton, Charles-ton, - Lord how - you can shuf - fle, -

Ev-'ry step- you do, Leads to some-thing new, Man I'm tell - ing you,

It's a la - pa - zoo, Buck dance, Wing - dance,