

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



**Μελέτη ερμηνευτικής προσέγγισης, δημιουργία και εκτέλεση
μουσικής συνοδείας για την βωβή κωμωδία "The Cook" (1918)"**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας
Αναστασίου Ελένης**

ΑΕΜ: 1846

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
Μπιλιλής Αθανάσιος, ΕΔΙΠ**

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

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



**Study of interpretive approach, creation and performance of musical
accompaniment for the silent comedy "The Cook" (1918)**

**DIPLOMA THESIS
HISTORICAL MUSICOLOGY
of the student
Anastasiou Eleni
Registration number: 1846**

**SUPERVISORY PROFESSOR
Bililis Athanasios**

THESSALONIKI, SEPTEMBER 2022

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

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

Περίληψη.....	6
Abstract.....	7
Πρόλογος.....	8
Ευχαριστίες.....	8
Εισαγωγή.....	9
<u>1. Βωβός κινηματογράφος</u>	
1.1. Η πρώτη κινηματογραφική προβολή.....	14
1.2. Η εξάπλωση και η καθιέρωση του.....	14
1.2.1. Α' Περίοδος (1895-1905).....	14
1.2.2. Β' Περίοδος (1905-1913).....	15
1.2.3. Γ' Περίοδος (1913-1926).....	16
1.3. Η έλευση του ήχου.....	18
<u>2. Μουσική συνοδεία στο βωβό κινηματογράφο</u>	
2.1. Αναφορά στην κινηματογραφική μουσική.....	19
2.2. Αιτίες χρήσης της μουσικής σύμφωνα με την ιστορική έρευνα.....	19
2.3. Σύντομη ιστορική παρουσίαση των βασικών συντελεστών της μουσικής συνοδείας.....	20
2.3.1 Όργανα συνοδείας.....	20
2.3.2 Τρόποι συνοδείας και ρεπερτόριο.....	23
<u>3. Έντυπο υλικό κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας</u>	
3.1. Ιστορική αναδρομή.....	25
3.2. Αναφορά στις κατηγορίες και σύντομη ανάλυση γνωστών εκδόσεων της κάθε κατηγορίας.....	26
3.2.1. Μουσικές υποδείξεις.....	26
3.2.2. Μουσικά εγχειρίδια.....	31
3.2.3. Μουσικές Ανθολογίες.....	37
3.3. Επίλογος.....	41

4. Η κωμωδία

4.1. Η κωμωδία ως κινηματογραφικό είδος.....	44
4.2. Συνοδευτικές προσεγγίσεις της βωβής κωμωδίας.....	46
4.2.1. Ο μουσικός συνοδός.....	46
4.2.2. Ταχύτητα και ρυθμός.....	46
4.2.3 Μουσικά είδη και χρήση δημοφιλούς μουσικής.....	48
4.2.4. Οργάνωση κομματιών.....	50
4.2.5. Χρήση «παρωδίας».....	51
4.2.6. Ηχητικά εφέ.....	51

5. Η ταινία «The Cook»

5.1 Στοιχεία για την ταινία.....	53
5.2. Υπόθεση ταινίας.....	54
5.3. Αναφορά στους πρωταγωνιστές.....	54
5.3.1. Roscoe Arbuckle.....	54
5.3.2. Buster Keaton.....	57
5.3.3. Alice Lake.....	59
5.3.4. Al St. John.....	60

6. Δημιουργία συνοδείας για την ταινία «The Cook»

6.1. Αναφορά στη διαδικασία δημιουργίας της συνοδείας και παράθεση των μουσικών συνθέσεων.....	62
6.1.1. Συνοδευτικές πρακτικές και τρόπος επιλογής των κομματιών.....	62
6.1.2. Οι συνθέσεις που απαρτίζουν τη μουσική συνοδεία.....	63
6.2. Χωρισμός της ταινίας σε σκηνές και ενδεικτικοί τίτλοι για κάθε σκηνή.....	64
6.3. Μουσικές υποδείξεις και αιτιολόγηση μουσικών επιλογών.....	65

7. Συμπεράσματα.....82

Βιβλιογραφία.....86

Παράρτημα: οι συνθέσεις της μουσικής συνοδείας.....92

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί μια ερευνητική προσπάθεια δημιουργίας και ερμηνείας μιας ηχητικής επένδυσης για τη βωβή κωμωδία μικρού μήκους «The Cook» (1918), διαρθρωμένη σε έξι κεφάλαια.

Στην αρχή, γίνεται παρουσίαση των βασικότερων ιστορικών στοιχείων του βωβού κινηματογράφου (1895-1927). Στο επόμενο κεφάλαιο, που αφορά τη μουσική συνοδεία του βωβού κινηματογράφου, παρατίθενται συνοπτικά οι κυριότεροι λόγοι της χρήσης της μουσικής ως ηχητικής συνοδείας των βωβών ταινιών και οι συνοδευτικές πρακτικές που υιοθετήθηκαν εκείνη την εποχή. Στη συνέχεια, αναλύεται το έντυπο υλικό κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας, δηλαδή οι κατηγορίες εκδόσεων που άρχισαν να συντάσσονται εκείνη την εποχή και περιλαμβάνουν προτάσεις και συμβουλές για την «κατασκευή» και την εκτέλεση της μουσικής συνοδείας. Παρακάτω, παρουσιάζεται η κωμωδία και τα υποείδη αυτής, καθώς και η ιδιαίτερη συνοδευτική προσέγγιση αυτού του είδους. Έπειτα, παρατίθενται συνοπτικά βασικά στοιχεία για την ταινία «The Cook» και για τους συντελεστές της. Στο τελευταίο μέρος αυτής της μελέτης, γίνεται αναφορά στη διαδικασία δημιουργίας της μουσικής πλαισίωσης για την ταινία αυτή και περιγραφή της συνοδευτικής πρότασης με επεξήγηση των βημάτων.

Abstract

This dissertation is a research work on creating and interpreting a film scoring for the silent short film comedy "The Cook" (1918), structured in six chapters.

At first, there can be found the main historical events of silent cinema (1895-1927). The next chapter, that is related to the musical accompaniment of silent cinema, focuses on the main reasons behind the use of music as a sound accompaniment of silent films and the accompanying practices used during that era. Then, the printed material of film music accompaniment is analyzed, i.e. the categories of publications written in this time period. Suggestions and advice, included in these publications, on the creation and the performance of music accompaniment are presented as well. Following that part, comedy and its subgenres are portrayed, as well as the specific accompanying approach of this genre. The main facts of the movie "The Cook" and its actors are summarized afterwards. In the last part of this study, the process of creating the musical score for this film is mentioned and the accompanying suggestion along with an explanation of the steps is set.

Πρόλογος

Η συγγραφή της παρούσης εργασίας έγινε με αφορμή το μάθημα «Μουσική Συνοδεία στο Βωβό Κινηματογράφο», που διδάχθηκα στο πανεπιστήμιο από τον κ. Αθανάσιο Μπιλιλή. Στο μάθημα αυτό, έγινε απευθείας αντιληπτός ο καθοριστικός ρόλος της μουσικής σε μια βωβή ταινία, καθώς και η συμβολή της στην απόδοση του επιθυμητού ύφους και συναισθήματος μιας σκηνής και στη σύνδεση των θεατών με τις ασπρόμαυρες και άηχες εικόνες της οθόνης εξαιτίας αυτού του ηχητικού μέσου. Σύμφωνα με αυτό, η επιρροή της συνοδευτικής μουσικής σε ένα κινηματογραφικό έργο είναι τόσο μεγάλη, που προσεγγίζοντάς τη με διάφορους τρόπους, το οπτικοακουστικό αποτέλεσμα κατά την προβολή μιας βωβής ταινίας μπορεί να είναι τελείως διαφορετικό κάθε φορά. Αυτό μου κίνησε την περιέργεια και συνέβαλε στην απόφαση μου να δημιουργήσω και εγώ μια μουσική επένδυση για βωβή ταινία με τη δική μου προτεινόμενη συνοδευτική προσέγγιση, βασιζόμενη όμως στις προτάσεις ρεπερτορίου και στις πρακτικές που αναπτύχθηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου.

Ευχαριστίες

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα πρωτίστως να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση του καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής εργασίας, καθώς και για την άμεση ανταπόκριση με σκοπό την επίλυση οποιωνδήποτε προβλημάτων ή αποριών.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου για την ενθάρρυνση και τη συμπαράσταση τους όλο αυτό το διάστημα.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένεια μου για την αγάπη και την ανεκτίμητης αξίας στήριξη τους κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Εισαγωγή

Η ιστορία του βωβού κινηματογράφου ξεκινά το 1895. Αυτή η νέα τέχνη και μορφή λαϊκής διασκέδασης προβαλλόταν συχνά με κάποια ηχητική συνοδεία, όπως συνήθιζε να συμβαίνει και στις παρουσιάσεις και άλλων παραστατικών τεχνών (π.χ. θέατρο).

Αυτή η εργασία αποτελεί μια προσπάθεια δημιουργίας μουσικής συνοδείας για τη βωβή κωμωδία μικρού μήκους «The Cook» (1918) ύστερα από τη μελέτη της ιστορίας του βωβού κινηματογράφου και των συνοδευτικών πρακτικών που υιοθετήθηκαν εκείνη την εποχή, των εκδόσεων κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας που άρχισαν να συντάσσονται τότε, καθώς και τη μελέτη της κωμωδίας ως κινηματογραφικό είδος.

Κύριο έναυσμα για την ενασχόληση μου με αυτό το γνωστικό αντικείμενο αποτέλεσε η παρακολούθηση του μαθήματος «Μουσική Συνοδεία στο Βωβό Κινηματογράφο», που διδάσκεται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. από τον κ. Αθανάσιο Μπιλιλή. Στο μάθημα αυτό μου δόθηκε η ευκαιρία να συνοδεύσω σκηνές βωβών ταινιών μπροστά στους συμφοιτητές μου, να βιώσω τις αντιδράσεις αυτών των ακροατών-θεατών και το κυριότερο, να τους κάνω να γελάσουν με τις κωμικές μου μουσικές επιλογές. Αυτή η εμπειρία μου προξένησε ευχάριστα συναισθήματα και την περιέργεια να μελετήσω πιο βαθιά αυτή τη μοναδική τέχνη. Παράλληλα, το ενδιαφέρον μου για τον κινηματογράφο και την υποκριτική εν γένει, καθώς και η αγάπη μου για τη μουσική συνέβαλαν στην απόφαση επιλογής μιας εργασίας για τη μουσική συνοδεία στο βωβό κινηματογράφο, που τα συνδυάζει και τα δύο.

Η μουσική συνόδευε από πολύ νωρίς την πλειοψηφία των κινηματογραφικών προβολών βωβών ταινιών. Αυτή η ηχητική συνοδεία εξυπηρετούσε με διάφορους τρόπους ένα βωβό κινηματογραφικό έργο και οι αιτίες που θεωρήθηκε αναγκαία προσθήκη στις προβολές βωβών ταινιών ποικίλουν από απλούς, πρακτικούς λόγους (π.χ. κάλυψη της φασαρίας που επικρατούσε τα πρώτα χρόνια στην αίθουσα εξαιτίας των θεατών) έως και πιο περίπλοκους λειτουργικούς-αισθητικούς ή ψυχολογικούς λόγους.

Από το 1910, άρχισε να θεωρείται απαραίτητος ο υφολογικός συσχετισμός μεταξύ μουσικής και ταινίας, ενώ απαραίτητη ήταν και η απομάκρυνση από μουσικές πρακτικές του πρώιμου βωβού κινηματογράφου, που συχνά περιλάμβαναν «ακατάλληλες» μουσικές ιδέες και απαξίωναν τις προβαλλόμενες σκηνές. Εξαιτίας αυτής της ανάγκης βελτίωσης της συνοδευτικής μουσικής, αναπτύχθηκε μια εκδοτική «βιομηχανία» που στόχευε στην εξασφάλιση επιλογής κατάλληλων μουσικών συνθέσεων και στην καθοδήγηση κατά την «κατασκευή» της μουσικής επένδυσης για οποιαδήποτε ταινία ή σκηνή και κατά την εκτέλεση της. Η χρήση αυτών των μουσικών εκδόσεων, που περιλαμβάνουν τρεις κατηγορίες έντυπου υλικού (μουσικές υποδείξεις, μουσικά εγχειρίδια, μουσικές ανθολογίες) άρχισε σύντομα να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας και συνεχίστηκε ως το τέλος του βωβού κινηματογράφου.

Το ερευνητικό ζητούμενο της παρούσας μελέτης είναι, τι συμπεράσματα, προκύπτουσες δυσκολίες και αισθητικά και ερμηνευτικά εξαγόμενα θα έδινε σήμερα η απόπειρα συνοδείας μιας βωβής κωμωδίας, βασισμένης στα μουσικά εγχειρίδια και τις μουσικές ανθολογίες που συντάχθηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί, πως η έρευνα της παρούσης εργασίας εστιάζει στην κινηματογραφική βιομηχανία των Η.Π.Α., αφενός διότι η αμερικανική βιομηχανία από ένα σημείο και μετά θα καταλάμβανε το μεγαλύτερο μέρος της παγκόσμιας παραγωγής (ειδικότερα μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο) και αφετέρου γιατί η μουσική συνοδεία που δημιουργήθηκε σε αυτή την εργασία αφορά μια αμερικανική βωβή κωμωδία με γνωστούς Αμερικανούς συντελεστές (παραγωγό, σκηνοθέτη, πρωταγωνιστές).

Οι σημαντικότερες βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν είναι οι εξής:

- «*Silent film sound*» του Rick Altman,
- «*Film music: A history*» του James Wierzbicki,
- «*Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895 – 1924*» του Martin Miller Marks και
- «*A History of Narrative Film*» του David A. Cook.

Όσον αφορά τα έντυπα υλικά κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας, η πλειοψηφία των πληροφοριών και του ρεπερτορίου αντλήθηκε από τα εξής μουσικά εγχειρίδια και ανθολογίες:

- το εγχειρίδιο «*What and how to play for pictures*» του Eugene Ahern και
- το εγχειρίδιο «*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*» των Edith Lang και George West
- τη μουσική ανθολογία «*Encyclopedia of Music for Pictures*» του Ernő Rapée και
- τους τόμους 1,3 και 4 από τη συλλογή «*Sam Fox Moving Picture Music*» του John Stepan Zamecnik με πρωτότυπες συνθέσεις για κινηματογραφική χρήση.

Επιπλέον, βασικές πηγές αποτέλεσαν οι ιστοσελίδες «*Oxford Music Online (Grove Music Online)*» και «*Silent film Sound & Music Archive, a digital repository*».

Παράλληλα, το κυριότερο σημείο της εξελικτικής ιστορικά παρουσίασης του βωβού κινηματογράφου, δηλαδή ο διαχωρισμός του τελευταίου σε τρεις περιόδους, βασίστηκε στον αντίστοιχο διαχωρισμό που γίνεται στη διδακτορική διατριβή «*Μουσική Συνοδεία στον Αμερικανικό Βωβό Κινηματογράφο: Εξελικτική Παρουσίαση Λειτουργικών, Μουσικών και Αισθητικών Συντελεστών*» (2009) του κ. Αθανάσιου Μπιλιλή.

Τέλος, για την αναφορά στην κωμωδία και τα υποείδη της μελετήθηκαν μεταξύ άλλων και αποτέλεσαν τις κυριότερες πηγές τα βιβλία:

- «*Η Δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών: Με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο*» του Ιωάννη Σκοπετέα και
- «*A Companion to Film Comedy*», το οποίο επιμελήθηκαν οι Andrew Horton και Joanna E. Rapf.

Η ταινία «*The Cook*» είναι μια εκ των πολλών βωβών ταινιών που παρακολούθησα, μέχρι να αποφασίσω για ποια από αυτές θα ήθελα να δημιουργήσω μια συνοδευτική πρόταση. Ο λόγος για τον οποίο τελικά επιλέχθηκε μια ταινία που ανήκει στο είδος της κωμωδίας είναι κυρίως η εύθυμη διάθεση και το γέλιο που προκαλείται κατά την παρακολούθηση ενός κωμικού έργου, καθώς και η ιδιαίτερη και απαιτητική συνοδευτική προσέγγιση που αυτή προϋποθέτει. Σε συνδυασμό με κάποιες χιουμοριστικές μουσικές επιλογές και με την επίτευξη ηχητικών εφέ σε αστείες στιγμές (στις πτώσεις, σε χτυπήματα κ.τ.λ.), αυτό το γέλιο και η διασκέδαση εν γένει του κοινού μπορούν να πολλαπλασιαστούν, κάτι που αποτελεί και βασικό στόχο της παρούσης συνοδευτικής προσέγγισης.

Πιο συγκεκριμένα, επιλέχθηκε η βωβή κωμωδία «*The Cook*», διότι περιλαμβάνει αρκετές στιγμές σωματικής κωμωδίας, που σε συνδυασμό με τα προαναφερθέντα ηχητικά εφέ, συμβάλλουν στο σκοπούμενο κωμικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, είναι μια κωμωδία που περιέχει και σκηνές με πιο μυστήριο ύφος, σημεία που μεταδίδουν έως και την αίσθηση του φόβου και του κινδύνου, έχοντας όμως πάντα ως βάση το χιούμορ. Αυτή η ανάμειξη συναισθημάτων και η χιουμοριστική προσέγγιση με την οποία θα αντιμετωπιστούν αποτέλεσαν καθοριστικό παράγοντα για την επιλογή αυτής της ταινίας. Τέλος, γοητεύτηκα από το μοναδικό υποκριτικό ταλέντο των πρωταγωνιστών της ταινίας (οι ερμηνείες των Keaton και Arbuckle στο πεδίο της έκφρασης μέσω της “γλώσσας του σώματος” είναι παραπάνω από αριστοτεχνικές).

Η συνολική διάρκεια της ταινίας είναι περίπου 20 λεπτά. Σε αυτή την εργασία, η μουσική συνοδεία που δημιουργήθηκε αφορά τα πρώτο μισό της ταινίας, δηλαδή τα πρώτα 11 λεπτά. Αυτό συμβαίνει, για να τηρηθούν τα επιτρεπόμενα όρια της έκτασης μιας διπλωματικής εργασίας και τα χρονικά όρια της παρουσιάσής της. Είναι απαραίτητο να αναφερθεί, πως αυτό το μισό μέρος της ταινίας αποτελεί αυτοτελές αφηγηματικό επεισόδιο, δεν υπονοείται ότι υπάρχει συνέχεια και δε χρειάζεται η προβολή της υπόλοιπης ταινίας, για να θεωρηθεί ολοκληρωμένο το τελικό αποτέλεσμα.

Επίσης, η κινηματογραφική εκδοχή που θα προβληθεί έχει αντληθεί από την πλατφόρμα «*YouTube*»¹ και αποτελεί βίντεο υψηλής ευκρίνειας. Παρακολουθώντας την ταινία αυτή, παρατηρεί κανείς με ευκολία σκηνές με κάποια εμφανή «κοψίματα», δηλαδή σημεία στα οποία διακόπτεται απότομα η αφηγηματική ροή και ίσως, λείπει το ολοκληρωμένο πλάνο. Πιθανή αιτία που συμβαίνει αυτό είναι το γεγονός, ότι η ταινία «*The Cook*» αποτελεί αποκατεστημένη έκδοση, η οποία προέκυψε από την ένωση δυο διασωζόμενων αντίγραφων που περιλάμβαναν διάφορα πλάνα το καθένα.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=G6bFCAclnVU>

Η παρούσα εργασία αποτελείται από έξι κεφάλαια, εκ των οποίων τα πέντε πρώτα περιλαμβάνουν μια παρουσίαση της ιστορίας του βωβού κινηματογράφου (1895-1927), της μουσικής που τον συνόδευε, των μουσικών εκδόσεων που συντάχθηκαν εκείνη την εποχή, του είδους της κωμωδίας, καθώς και μια αναφορά της ταινίας «The Cook» και των συντελεστών της. Μέσα από τη μελέτη όλων αυτών των πληροφοριών, γίνεται στο έκτο κεφάλαιο μια προσπάθεια μουσικής πλαισίωσης της ταινίας, βάσει των συνοδευτικών πρακτικών που καθιερώθηκαν την δεδομένη περίοδο (1895-1927).

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αρχικά μια σύντομη αναφορά στο βωβό κινηματογράφο και την πρώτη προβολή ταινίας. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται συνοπτικά η ιστορική εξέλιξη του κινηματογράφου χωρισμένη σε τρεις περιόδους και αναφέρονται τα βασικά στοιχεία της κινηματογραφικής βιομηχανίας ανά περίοδο (διάρκεια ταινιών, κινηματογραφικά είδη, αίθουσες προβολής, ηθοποιοί). Τέλος, γίνεται αναφορά στη «γέννηση» του ομιλούντα κινηματογράφου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μουσική συνοδεία στο βωβό κινηματογράφο, οι λόγοι επικράτησής της στις κινηματογραφικές προβολές των βωβών ταινιών και οι βασικοί συντελεστές της κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας, δηλαδή τα όργανα συνοδείας, οι συνοδευτικές πρακτικές και το ρεπερτόριο που χρησιμοποιήθηκε.

Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια σύντομη ανάλυση του έντυπου υλικού κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας, δηλαδή των εκδόσεων που άρχισαν να συντάσσονται την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Αυτές οι εκδόσεις στόχευαν στην καθοδήγηση των υπευθύνων της συνοδείας ταινιών και στην καθιέρωση κάποιων «κανόνων», που θα συνέβαλαν στη δημιουργία μιας «αξιοπρεπούς» μουσικής επένδυσης για κάθε ταινία. Το έντυπο αυτό υλικό χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες (μουσικές υποδείξεις, μουσικά εγχειρίδια και μουσικές ανθολογίες). Σε αυτό το κεφάλαιο, παρουσιάζονται μερικές από τις πιο γνωστές εκδόσεις της κάθε κατηγορίας.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά το είδος της κωμωδίας και τα υποείδη αυτής, ενώ παράλληλα γίνεται αναφορά σε μερικούς από τους πιο πετυχημένους κωμικούς της εποχής του βωβού κινηματογράφου. Έπειτα, αναφέρονται τα βασικά σημεία που πρέπει να ληφθούν υπόψη κατά τη συνοδεία μιας βωβής κωμωδίας (π.χ. ρυθμός, ρεπερτόριο, χρήση ηχητικών εφέ κ.α.).

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στην ταινία «The Cook», όπου παρατίθενται βασικά στοιχεία για την ταινία (π.χ. είδος, παραγωγή, διάρκεια), η υπόθεση της και στοιχεία για τους πρωταγωνιστές.

Τέλος, το έκτο κεφάλαιο περιέχει τη διαδικασία δημιουργίας της μουσικής συνοδείας για την ταινία. Αρχικά, παρουσιάζονται οι συνοδευτικές πρακτικές που υιοθετήθηκαν και ο τρόπος επιλογής των μουσικών συνθέσεων. Στη συνέχεια, παρατίθενται τα κομμάτια που απαρτίζουν τη μουσική συνοδεία. Παρακάτω, γίνεται ο χωρισμός της ταινίας σε σκηνές και δίνονται ενδεικτικοί τίτλοι για κάθε σκηνή. Στο τέλος, γίνεται περιγραφή των σκηνών, παράθεση των πρώτων μέτρων της σύνθεσης που έχει επιλεγεί για κάθε σκηνή και αναφορά στο λόγο που το κάθε κομμάτι θεωρήθηκε κατάλληλο. Επιπλέον, αναφέρονται οι πηγές από τις οποίες αντλήθηκαν οι

συνθέσεις της συνοδείας, δηλαδή τα μουσικά ανθολόγια και εγχειρίδια, καθώς και οι πιθανές παραλλαγές του κάθε κομματιού κατά την εκτέλεση του. Παρατίθενται, επίσης, τα ηχητικά εφέ που θα παιχτούν σε κάθε σκηνή.

1.Βωβός κινηματογράφος

1.1.Η πρώτη κινηματογραφική προβολή

Η ιστορία του βωβού κινηματογράφου επίσημα ξεκινά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στη Γαλλία. Συγκεκριμένα, το Μάρτιο του 1895 έγινε η πρώτη ιδιωτική προβολή ταινίας, ενώ η πρώτη δημόσια προβολή έγινε το Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς. Αυτές οι δύο παρουσιάσεις πραγματοποιήθηκαν μέσω της συσκευής «Cinematographe», εφεύρεση των αδερφών Louis και Auguste Lumière.²

Η συσκευή αυτή ήταν ταυτόχρονα κάμερα λήψης και μηχανή προβολής ταινιών.³ Παράλληλα, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ως μηχανή εκτύπωσης.⁴

Στην ιδιωτική παρουσίαση προβλήθηκε η ταινία «La Sortie de L'usine Lumière à Lyon» («Η Έξοδος από το εργοστάσιο Λυμιέρ»)⁵ Η δημόσια παρουσίαση περιείχε διάφορες ταινίες, με διάρκεια η καθεμία, το ανώτερο, ένα λεπτό.⁶ Η είσοδος σε αυτές τις προβολές με κοινό γινόταν με την καταβολή ενός μικρού χρηματικού ποσού.⁷

Η σύντομη αναφορά στην εξέλιξη του βωβού κινηματογράφου που ακολουθεί, έγινε με βάση τη διαίρεση σε τρεις περιόδους, που παρουσιάζεται στη διδακτορική διατριβή του Μπιλιλή Αθανάσιου.⁸

1.2. Η εξάπλωση και η καθιέρωση του

1.2.1. Α' Περίοδος (1895-1905)

Η δημόσια προβολή του 1895 είχε τεράστια απήχηση. Ο κινηματογράφος αποτελούσε ένα νέο ψυχαγωγικό μέσο και παράλληλα, μια οικονομική μορφή διασκέδασης. Οι αδερφοί Lumière παρήγαγαν σε εκείνη τη φάση ένα μεγάλο αριθμό κινηματογραφικών έργων μικρού μήκους, προσελκύοντας ένα πολυπληθές κοινό και καθιστώντας τον κινηματογράφο ένα εμπορικό προϊόν.⁹ Γεννήθηκε, λοιπόν, μια πρώιμη κινηματογραφική βιομηχανία που άρχισε να εξαπλώνεται ταχύτατα σε διάφορες περιοχές του κόσμου.

Οι αίθουσες που προβάλλονταν τα κινηματογραφικά έργα αυτής της περιόδου ήταν χώροι που λειτουργούσαν ταυτόχρονα και για άλλα πολιτιστικά γεγονότα και

² James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 17.

³ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): p. 7.

⁴ Eric Barnouw, *Documentary: A History of the non-fiction film*, revised edition, (Oxford University Press, 1983): p. 6.

⁵ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Lumière Brothers* (2019).

<https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers>

⁶ Eric Barnouw, ο.π.: p. 7.

⁷ Raymond Fielding, *A technological history of motion pictures and television: an anthology from the pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, (Berkeley, University of California Press, 1979): p. 50.

⁸ Αθανάσιος Μπιλιλής, *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: Εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή, 2009): p. 19.

⁹ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, ο.π.: p. 7.

εκδηλώσεις (π.χ. χορούς, ακροβατικά κ.ά.).¹⁰ Τέτοιοι χώροι ήταν μεταξύ άλλων διάφορες θεατρικές αίθουσες, πάρκα και εκκλησίες.¹¹ Ωστόσο, τα θέατρα vaudeville (είδος θεάτρου με ποικιλία θεαμάτων) ήταν οι κύριες αίθουσες κινηματογραφικών προβολών της πρώτης περιόδου.¹²

Οι ταινίες της πρώιμης βωβής εποχής διαρκούσαν μέχρι μερικά λεπτά και το περιεχόμενο τους αποτελούνταν κυρίως από σκηνές της πραγματικής ζωής και της επικαιρότητας.¹³ Σχεδόν από την αρχή, ωστόσο, υπήρχαν και ταινίες με μια υποτυπώδη αφήγηση ή κάποιο θεματικό περιεχόμενο (ιστορικό, πολεμικό, φαντασίας κ.ά.).¹⁴ Ένα παράδειγμα κινηματογραφικού έργου με θεματολογία εκείνης της περιόδου είναι το «Le Voyage dans la lune» (1902), ταινία επιστημονικής φαντασίας του Georges Méliès.¹⁵ Επιπλέον, το «The Great Train Robbery» (1903) του Edwin S. Porter ήταν η πρώτη αφηγηματική ταινία, διάρκειας 12 λεπτών και αποτέλεσε έναυσμα για την εν εξελίξει εστίαση της κινηματογραφικής τέχνης σε αφηγηματικές φόρμες.¹⁶

Τέλος, μια ακόμη πληροφορία για κάποιες προβολές της πρώτης περιόδου, που θα έπρεπε να αναφερθεί, είναι η εμφάνιση ενός ομιλητή για το σχολιασμό και την επεξήγηση σημείων της δράσης.¹⁷

1.2.2. Β' Περίοδος (1905-1913)

Κατά τη δεύτερη περίοδο, πραγματοποιούνται πολλές εξελίξεις στον κινηματογράφο, με πιο χαρακτηριστική την ανάπτυξη των νέων χώρων προβολής, δηλ. των θεάτρων nickelodeon,¹⁸ όπου η προβολή ταινιών κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο και δεν αποτελεί απλώς μέρος του θεάματος.¹⁹

Πιο αναλυτικά, τον Ιούνιο του 1905, ξεκίνησε στο Pittsburgh η λειτουργία της επιχείρησης «The Nickelodeon», που ήταν ιδέα των Harry Davis και John P. Harris και πήρε το όνομά της από την τιμή του εισιτηρίου (nickel=5 σεντς) και την λέξη odeon (παραφθορά της ελληνικής λέξης «Ωδείο»).²⁰ Τα «nickelodeon» ήταν θέατρα μικρά σε χωρητικότητα (96 θέσεις) και παρουσίαζαν ένα επαναλαμβανόμενο πρόγραμμα που διαρκούσε από 12 έως 20 λεπτά.²¹ Οι δύο αυτοί παράγοντες, δηλαδή ο μικρός αριθμός θέσεων και η μικρή διάρκεια προγράμματος, σε συνδυασμό με το εκτενές ωράριο λειτουργίας τους, είχαν ως αποτέλεσμα τη συχνή εναλλαγή των θεατών και κατ'

¹⁰ Clifford Barnes, *Vaudeville*, (Grove Music Online, 2001).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029082?rskkey=eLTDaz&result=1>

¹¹ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, (W. W. Norton, New York, 1996): p. 29.

¹² ο.π.

¹³ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 21.

¹⁴ Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*, (Harcourt Brace, New York, 1939): p. 11.

¹⁵ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): pp. 9-12.

¹⁶ Lewis Jacobs, ο.π.: pp. 42-43.

¹⁷ James Wierzbicki, ο.π.: p. 21.

¹⁸ David A. Cook, ο.π.: p. 30.

¹⁹ James Wierzbicki, ο.π.: p. 29.

²⁰ Eugene Lemoune Connelly, *The First Motion Picture Theater*, (The Western Pennsylvania Historical Magazine vol. 23, No. 1, 1939).

²¹ ο.π.

επέκταση την αύξηση του οικονομικού κέρδους. Η λειτουργία θεάτρων «nickelodeon» πολλαπλασιάστηκε άμεσα και σε άλλες πόλεις της Αμερικής.²² Ταυτόχρονα, οι ήδη υπάρχουσες αίθουσες (π.χ. θέατρα vaudeville) συνέχισαν να λειτουργούν κανονικά.

Οι ταινίες αυτής της περιόδου διαρκούν συνήθως γύρω στα 15 λεπτά και αργότερα, θα αυξηθεί ακόμη περισσότερο η διάρκεια τους.²³ Παράλληλα, βασικό στοιχείο σε μια ταινία αρχίζει να αποτελεί πλέον το σενάριο.²⁴ Κάποια από τα κινηματογραφικά είδη που επικρατούν είναι οι ρομαντικές και αστυνομικές ταινίες, η κωμωδία και υποκατηγορίες αυτής, τα western κ.τ.λ..²⁵ Επιπρόσθετα, ο ομιλητής (όπου αυτός ήταν παρόν) αντικαταστάθηκε από την προσθήκη κειμένου (intertitles) ανάμεσα από τις σκηνές που εξυπηρετούσε τον ίδιο σκοπό, δηλαδή την επεξήγηση των γεγονότων της δράσης.²⁶

Προς το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα άρχισαν να αποκτούν φήμη και οι ηθοποιοί των ταινιών. Αυτή την περίοδο, λοιπόν, αναδεικνύονται κινηματογραφικοί αστέρες (star system).²⁷ Κάποιοι από αυτούς ήταν ο Buster Keaton, η Mary Pickford, ο Harold Lloyd, ο Owen Moore, η Marion Leonard κ.ά.. Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθεί, πως πέρα από τα ονόματα των ηθοποιών αρχίζουν να αναφέρονται στους τίτλους της ταινίας και τα ονόματα των υπόλοιπων συντελεστών (π.χ. σκηνοθέτης).²⁸

1.2.3. Γ' Περίοδος (1913-1926)

Λίγο πριν την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η κινηματογραφική βιομηχανία της Αμερικής αγγίζει πολύ υψηλά επίπεδα παραγωγής και διανομής ταινιών σε όλο τον κόσμο. Σε αντίθεση με την Ευρώπη, η Αμερική δεν επηρεάζεται αρνητικά από τον πόλεμο και έτσι, ένα μεγάλο ποσοστό ταινιών που προβάλλονται παγκοσμίως είναι εξαγόμενης αμερικανικής παραγωγής.²⁹

Πέρα από τους υπάρχοντες χώρους προβολής στις Η.Π.Α., εμφανίζεται και το «monie palace», ένα μεγάλο και πολυτελές κινηματοθέατρο. Τα «monie palaces» είχαν πιο ακριβό εισιτήριο και πολύ μεγαλύτερη χωρητικότητα από τις παλαιότερες αίθουσες. Επιπλέον, παρείχαν στους θεατές υπηρεσίες και ανέσεις, όπως για παράδειγμα ζωντανή μουσική κατά την αναμονή, χώρους για καπνιστές³⁰ ή ακόμη και εγκαταστάσεις για ιατρική περίθαλψη.³¹ Ταυτόχρονα, αυτά τα κινηματογραφικά

²² Eugene Lemoune Connelly, *The First Motion Picture Theater*, (The Western Pennsylvania Historical Magazine vol. 23, No. 1, 1939).

²³ Αθανάσιος Μπιλιλής, *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: Εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή, 2009): p. 96.

²⁴ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, (Charles Scribner's Sons, New York, 1990): p. 53

²⁵ Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*, (Harcourt Brace, New York, 1939): pp. 74-76.

²⁶ Altman Rick, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004).

²⁷ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, (W. W. Norton, New York, 1996): pp. 40-41.

²⁸ ο.π.

²⁹ ο.π. pp. 46-47.

³⁰ Maria A. Slowinska, *Consuming Illusion, Illusions of Consumability: American Movie Palaces of the 1920s*, *American Studies*, Vol. 50, No. 4 (2005), pp. 575-601

<https://www.jstor.org/stable/41158182>

³¹ Warren Susman, *Movie Music and Picture Palaces*

https://davidsuisman.net/wp-content/uploads/2010/03/susman_movie-music-and-picture-palaces_liner-notes-mighty-wurlitzer.pdf

«παλάτια» ήταν ιδιαίτερα προσεγμένοι και καθαροί χώροι, με ένστολο προσωπικό και πολυτελή διακόσμηση.³² Το πρόγραμμά τους περιλάμβανε εκτός από προβολές ταινιών και άλλα δρώμενα, παραδείγματος χάρη χορούς, τραγούδια κ.τ.λ..³³ Η εμφάνιση αυτών των «παλατιών» συμβαδίζει με το νέο αναβαθμισμένο προφίλ της κινηματογραφικής βιομηχανίας και ειδικότερα, των ταινιών.



«Roxy Theater», ένα από τα πιο γνωστά κινηματογραφικά παλάτια της Νέας Υόρκης.
<https://www.dailyleague.com.au/news/new-yorks-roxy-theatre-was-the-original-grand-cathedral-of-the-motion-picture/news-story/e78f708586134a9999721e6b437eed07>

Τα κινηματογραφικά έργα που προβάλλονταν ήταν μεγαλύτερης διάρκειας και οικονομικής επένδυσης. Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους στις Η.Π.Α. είναι το «The Birth of a Nation» (1915) του σκηνοθέτη D. W. Griffith, με διάρκεια λίγο περισσότερο

³² Warren Susman, *Movie Music and Picture Palaces*

https://davidsuisman.net/wp-content/uploads/2010/03/susman_movie-music-and-picture-palaces_liner-notes-mighty-wurlitzer.pdf

³³ Αθανάσιος Μπιλιλής, *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: Εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή, 2009): p. 181.

από τρεις ώρες.³⁴ Τα κινηματογραφικά είδη που κυριαρχούν την τρίτη περίοδο είναι η κωμωδία, το μελόδραμα, τα western, οι ταινίες εποχής, τρόμου, μυστηρίου κ.ά..³⁵

1.3. Η έλευση του ήχου

Από τη γέννηση του κινηματογράφου είχαν γίνει πολλές απόπειρες για ταυτόχρονη καταγραφή εικόνας και ήχου. Περίπου το 1894 χρονολογείται η πρώτη ταινία με συγχρονισμένο ήχο. Ήταν προϊόν του Edison, είχε διάρκεια 23 δευτερόλεπτα και ονομάστηκε «Dickson Experimental Sound Film».³⁶ Το αποτέλεσμα, όμως, δεν ήταν εξ' ολοκλήρου επιτυχημένο.

Η αρχή του τέλους της περιόδου του βωβού κινηματογράφου ήρθε με την ταινία «The Jazz Singer» (1927), που αποτελεί την πρώτη ταινία με ήχο και σηματοδοτεί τη γέννηση μιας καινούριας εποχής.³⁷ Αυτή η ταυτόχρονη καταγραφή πραγματοποιήθηκε μέσω της συσκευής «Vitaophone», η οποία μπορούσε να συγχρονίσει μουσική, ηχητικά εφέ και τη φωνή των ηθοποιών με τη δράση της οθόνης.³⁸

³⁴ The Editors of Encyclopedia Britannica, *The Birth of a Nation* (2020)

<https://www.britannica.com/topic/The-Birth-of-a-Nation>

³⁵ Αθανάσιος Μπιλιλής, *Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: Εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών* (Διδακτορική διατριβή, 2009): pp. 177-178.

³⁶ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009)

³⁷ ο.π.

³⁸ Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide*, (Washington, Library of Congress, 1988).

2. Μουσική συνοδεία στο βωβό κινηματογράφο

2.1. Αναφορά στην κινηματογραφική μουσική

Κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου, το μεγαλύτερο ποσοστό των κινηματογραφικών προβολών παρουσιαζόταν με κάποιας μορφής μουσική συνοδεία, η οποία συνήθως ήταν ζωντανή μουσική ή παραγόμενη από αυτόματα μουσικά όργανα και λιγότερο συχνά ηχογραφημένη.³⁹ Είναι, επίσης, γνωστό πως κάποιες ταινίες της πρώιμης κυρίως εποχής προβάλλονταν χωρίς τη συνοδεία μουσικής ή ηχητικών εφέ.⁴⁰ Παρ' όλα αυτά, σύντομα μετά τη γέννηση του βωβού κινηματογράφου η μουσική κατέστη αναπόσπαστο κομμάτι του και οι λόγοι της επικράτησης της θα αναφερθούν στην παρακάτω ενότητα.

2.2. Αιτίες χρήσης της μουσικής σύμφωνα με την ιστορική έρευνα

Αρκετοί ήταν οι λόγοι για τους οποίους η παρουσία μουσικής σε μια κινηματογραφική προβολή καθιερώθηκε. Σε αυτή την ενότητα παρουσιάζονται ενδεικτικά οι πιο αντιπροσωπευτικοί από αυτούς τους λόγους, σύμφωνα με την ιστορική έρευνα:

1. Έχει υποστηριχθεί από πολλούς, πως ένας από τους λόγους που χρησιμοποιήθηκε στην αρχή η μουσική ήταν η προσπάθεια κάλυψης του ενοχλητικού θορύβου που δημιουργούσε η μηχανή προβολής μέσα στην αίθουσα.⁴¹
2. Εκτός από τη μηχανή προβολής, φασαρία προκαλούσε τα πρώτα χρόνια και το κοινό, θόρυβος που επίσης καλυπτόταν μέσω της μουσικής.⁴²
3. Σύμφωνα με άλλες ιστορικές μελέτες, η μουσική συνοδεία αποτελούσε πρακτική που προερχόταν από παλαιότερα είδη θεάματος. Για παράδειγμα, γινόταν για αρκετά χρόνια χρήση μουσικής στο μελόδραμα και σε θεατρικές παραστάσεις κατά την είσοδο των ηθοποιών και σε σκηνές συναισθηματικής και δραματικής εναλλαγής ή έντονης δράσης.⁴³
4. Η επεξήγηση σημείων της δράσης από τον ομιλητή, που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά και η απόδοση διαλόγων από ηθοποιούς που βρίσκονταν πίσω από την οθόνη λειτουργούσαν σαν υποκατάστατα στην απουσία ομιλίας των βωβών ταινιών. Τον ίδιο ρόλο είχε αναλάβει και η

³⁹ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, (New York: Oxford University Press, 2010), p. 36.

⁴⁰ Rick Altman, *Silence of the Silents, The Musical Quarterly* Vol. 80, No. 4 (Winter, Oxford University Press, 1996), pp. 648-718.

⁴¹ Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide*, (Washington: Library of Congress, 1988), p. 29.

⁴² Rick Altman, ο.π.: pp. 648-718.

⁴³ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, (Bloomington Indiana University Press, 1987), p. 53.

μουσική συνοδεία, μέσω της οποίας δεν γινόταν τόσο αισθητή η απουσία λόγου των ηθοποιών της οθόνης.⁴⁴

5. Συγχρόνως, οι σιωπηλές και ασπρόμαυρες σκηνές μιας ταινίας και η δυσδιάστατη υπόστασή τους δημιουργούσαν μια αίσθηση «άψυχων» ή «στοιχειωμένων» εικόνων χωρίς βάθος.⁴⁵ Η μουσική αποτελούσε ένα ηχητικό μέσο που «απομάκρυνε» αυτή την αίσθηση και προσέδιδε μια ρεαλιστική, τρισδιάστατη μορφή.⁴⁶
6. Στην αρχή, η μουσική που χρησιμοποιούνταν για τη συνοδεία δε σχετιζόταν πάντα με το θεματικό περιεχόμενο της ταινίας.⁴⁷ Όμως από ένα σημείο και έπειτα, έγινε ένας από τους πιο βασικούς της στόχους η απεικόνιση της γενικότερης ατμόσφαιρας των σκηνών, καθώς και η αποκωδικοποίηση των χαρακτήρων της ταινίας και των κινήτρων τους και η έκφραση των συναισθημάτων τους.⁴⁸ Η χρησιμότητα της μουσικής στην αποτύπωση της επιθυμητής διάθεσης εξηγείται και από το γεγονός ότι παιζόταν μουσική και κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, με σκοπό την απόκριση των ηθοποιών.⁴⁹
7. Τέλος, ένα πρόσθετο στοιχείο που πρόσφερε η μουσική ήταν ο ρυθμός της που συνεργαζόταν με το ρυθμό των κινήσεων της οθόνης.⁵⁰

2.3. Σύντομη ιστορική παρουσίαση των βασικών συντελεστών της μουσικής συνοδείας

2.3.1 Όργανα συνοδείας

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, η μουσική συνοδεία μπορούσε να είναι ηχογραφημένη. Το μέσο που χρησιμοποιούνταν για αυτόν τον τρόπο συνοδείας ήταν ο φωνογράφος, μια συσκευή εγγραφής και αναπαραγωγής ήχου.⁵¹ Έως ότου ξεκινήσουν να γίνονται προσπάθειες βελτίωσης του φωνογράφου, για περίπου δέκα έτη από τη γέννηση του βωβού κινηματογράφου αυτή η συσκευή δεν είχε μεγάλη δυναμική, διότι δεν ήταν εφικτή η καταγραφή κομματιών μεγάλης διάρκειας, το ηχητικό αποτέλεσμα ήταν κακής ποιότητας και τα χαμηλά επίπεδα έντασης δε μπορούσαν να «γεμίσουν» ηχητικά μια μεγάλη αίθουσα προβολής.⁵²

⁴⁴ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004).

⁴⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, (Bloomington Indiana University Press, 1987), p. 39.

⁴⁶ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, (University of Wisconsin Press, 1992), pp. 33,36.

⁴⁷ Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film - Context and Case Studies*, (New York: Oxford University Press, 1997).

⁴⁸ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, (New York: Oxford University Press, 2010): p.1.

⁴⁹ Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide*, (Washington, Library of Congress, 1988), pp. 42-43.

⁵⁰ Claudia Gorbman, ο.π.: p. 53.

⁵¹ Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994), σ.178.

⁵² James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 85.

Καθ' όλη τη διάρκεια του βωβού κινηματογράφου, κάποια από τα όργανα που επιλέγονταν συχνά ήταν τα πληκτροφόρα. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά όργανα συνοδείας ήταν το κλασικό πιάνο,⁵³ που είχε έντονη παρουσία την πρώτη και δεύτερη περίοδο του βωβού κινηματογράφου.

Επιπλέον, για τη μουσική συνοδεία των ταινιών χρησιμοποιήθηκαν αυτόματα ή μηχανικά μουσικά όργανα, τα οποία εξελίχθηκαν κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου.⁵⁴ Αυτά τα όργανα είχαν δυνατότερη ένταση και είχαν τη δυνατότητα παραγωγής πολλών κομματιών, αλλά και ηχητικών εφέ, τα οποία απέδιδε ένας χειριστής. Το «photoplayer» ήταν ένα από αυτά τα μηχανικά όργανα.⁵⁵ Μπορούσε να παράγει αδιάκοπη μουσική, πάνω στην οποία ο χειριστής μέσω διάφορων μηχανισμών του οργάνου δημιουργούσε ηχητικά εφέ.⁵⁶ Είναι, επίσης, γνωστή και η χρήση του αρμονίου ως συνοδευτικό όργανο.⁵⁷



«Photoplayer»

<https://collection.maas.museum/object/232262#&gid=1&pid=2>

Είναι σημαντικό να αναφερθεί και η πρόσληψη ενός drummer για τη μουσική συνοδεία, ειδικά κατά τη δεύτερη περίοδο του βωβού κινηματογράφου. Ο drummer ήταν ένας σημαντικός συντελεστής της συνοδείας λόγω των ηχητικών εφέ που απέδιδε,

⁵³ Fred Steiner, Martin Marks, Daniel Goldmark, Niel Lerner, *Film music, American*, (Grove Music Online, 2018).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249514?rsk=9AAyd&result=1>

⁵⁴ Mervyn Cooke, *Film Music*, (Grove Music Online, 2001).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09647>

⁵⁵ Barbara Owen, Arthur W.J.G. Ord-Hume, *Orchestration*, (Grove Music Online, 2001).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020409?rsk=Hr64ho&result=2>

⁵⁶ Gregg Bachman, Thomas J. Slater, *American silent film: Discovering Marginalized Voices*, (United States of America: Southern Illinois University Press, 2002), p. 123.

⁵⁷ George W. Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, (New York: G. Schirmer, 1921), p.6.

τα οποία πρόσφεραν μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση των προβαλλόμενων.⁵⁸ Έχει υποστηριχθεί, πως ένας ακόμη σκοπός που εξυπηρετούσε το τύμπανο, αλλά δε σχετιζόταν με τη συνοδεία ενός κινηματογραφικού έργου, ήταν να προσελκύει τους περαστικούς, εφόσον λόγω των αυξημένων επιπέδων έντασης που άγγιζε ακουγόταν και έξω στο δρόμο.⁵⁹

Ένα ιδιαίτερος σημαντικό για την κινηματογραφική συνοδεία όργανο ήταν το «cinema organ» ή «theater organ». Ήταν, επίσης, ένα ηλεκτροφόρο, μηχανικό μουσικό όργανο, το οποίο παιζόταν από έναν μουσικό. Μπορούσε να παράγει ήχους από διάφορα άλλα όργανα, καθώς και μια ποικιλία ηχητικών εφέ.⁶⁰ Έκανε την εμφάνισή του το 1911 και χρησιμοποιήθηκε πολύ στα «monie palaces» κατά την τρίτη περίοδο του βωβού κινηματογράφου.⁶¹



«Cinema Organ»

<https://www.cincinnatiimagazine.com/article/music-halls-mighty-wurlitzer-is-bringing-a-silent-film-concert-to-your-family-room/>

Τέλος, τη συνοδεία μιας ταινίας μπορούσε να αναλάβει και ένα ορχηστρικό σύνολο.⁶² Σε αίθουσες όπως τα θέατρα «vaudeville» και «nickelodeon», οι ορχήστρες αποτελούνταν από λίγα όργανα,⁶³ ενώ αργότερα με την εμφάνιση των μεγάλων κινηματοθεάτρων, τα ορχηστρικά σύνολα μπορούσαν να αποτελούνται και από τριηγήφιο αριθμό μελών. Κάποια από τα όργανα που διαμόρφωναν μια ορχήστρα ήταν

⁵⁸ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p.41.

⁵⁹ Rick Altman, *Silence of the Silents, The Musical Quarterly* Vol. 80, No. 4 (Winter, Oxford University Press, 1996), pp. 648-718.

⁶⁰ D. H. Fox, *Cinema Organ*, (Grove Music Online, 2001).
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005796?rskey=EtHGye&result=1>

⁶¹ ο.π.

⁶² Richard Davies, *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, (Berklee Press Publications, 2010), p.17.

⁶³ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p. 104.

το πιάνο, το βιολί, το τσέλο, το τρομπόνι, το κόρνο, το κόντρα μπάσο και τα τύμπανα.⁶⁴

2.3.2 Τρόποι συνοδείας και ρεπερτόριο

Με το πέρασμα των χρόνων, η μουσική αποκτούσε όλο και πιο σπουδαίο και λειτουργικό ρόλο σε ένα κινηματογραφικό έργο. Διάφοροι ήταν οι τρόποι που συνοδευόταν μια ταινία την περίοδο του βωβού κινηματογράφου και οι μουσικές επιλογές χαρακτηρίζονταν, επίσης, από μια ποικιλία.

Ένας τρόπος συνοδείας των βωβών ταινιών ήταν ο αυτοσχεδιασμός, κατά κύριο λόγο στο πιάνο.⁶⁵ Ο μουσικός αυτοσχεδίαζε είτε πάνω σε δικές του μελωδίες είτε πάνω σε προϋπάρχοντα κομμάτια. Συχνά, το ρεπερτόριο που ακουγόταν κατά τον αυτοσχεδιασμό περιλάμβανε δημοφιλή μουσική,⁶⁶ η οποία χρησιμοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό καθ' όλη τη διάρκεια του βωβού κινηματογράφου και είχε ιδιαίτερη εμπορική απήχηση. Στα δημοφιλή κομμάτια ανήκαν μεταξύ άλλων οι μπαλάντες, τα λαϊκά τραγούδια, η ragtime μουσική (κομμάτια με συγκοπτόμενη μελωδία)⁶⁷ και τα βαλς.⁶⁸ Κατά τη συνοδεία μιας ταινίας μέσω αυτοσχεδιασμού δεν ήταν πάντα βέβαιο, πως θα παιζόταν μουσική σχετιζόμενη με τα προβαλλόμενα.⁶⁹

Ωστόσο, από το 1910 περίπου, ήταν συχνά επιδιωκόμενη και η υφολογική συσχέτιση μουσικής και ταινίας, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω. Αν και κάποιοι μουσικοί συνέχισαν να συνοδεύουν βουβές ταινίες αυτοσχεδιάζοντας, πλέον άρχισαν να χρησιμοποιούνται και άλλοι τρόποι συνοδείας, που εξασφάλιζαν την επιλογή κατάλληλης μουσικής. Παράλληλα, είναι και η περίοδος που παρατηρείται αύξηση της χρήσης κλασικών κομματιών.⁷⁰ Με το πέρασμα των χρόνων, ήταν όλο και πιο μεγάλη η επιθυμία να ενισχυθεί το κύρος της συνοδευτικής μουσικής και των κινηματοθεάτρων, κάτι που μπορούσε να επιτευχθεί και μέσω της προσθήκης περισσότερων κλασικών συνθέσεων στο κινηματογραφικό ρεπερτόριο.⁷¹

Ένας τρόπος συνοδείας, που έκανε την εμφάνισή του στις Η.Π.Α. γύρω στα 1909, αφορά τα «cue sheets».⁷² Στην ουσία, τα «cue sheets» ήταν υποδείξεις που σηματοδοτούσαν το πότε θα ξεκινήσει και πότε θα τελειώσει ένα μουσικό κομμάτι, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα με αυτόν τον τρόπο τα σημεία στα οποία έπρεπε να αλλάξει η μουσική ιδέα (π.χ. σε μια διαφορετική τοποθεσία ή συναισθηματική

⁶⁴ George W. Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, (New York: G. Schirmer, 1921), p.121-124.

⁶⁵ Marco Bellano, *Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema*, (Research Gate, 2013).

⁶⁶ Kenda P. Leonard, *Using resources for silent film music*, *Fontes Artis Musicae* Vol. 63, No. 4 (October-December, International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres, 2016), pp. 259-276.

⁶⁷ Edward A. Berlin, *Ragtime*, (Grove Music Online, 2013).
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252241?rsk=beiATD&result=1>

⁶⁸ Rick Altman, ο.π.: pp. 224,244.

⁶⁹ Marco Bellano, ο.π.

⁷⁰ Rick Altman, ο.π.: p. 224

⁷¹ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004): p. 380.

⁷² James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 36.

κατάσταση).⁷³ Οι μουσικές προτάσεις των υποδείξεων περιλάμβαναν είτε τίτλους από ήδη υπάρχοντα κομμάτια (συχνά, δημοφιλής και κλασική μουσική) που θα ταίριαζαν στα εκάστοτε σημεία είτε το κατάλληλο τέμπο (π.χ. allegro) ή την κατάλληλη διάθεση/ατμόσφαιρα για μια σκηνή (π.χ. plaintive, sneaky).⁷⁴

Την ίδια περίπου περίοδο, δημοσιεύονται προτάσεις και συμβουλές για την ορθή χρήση της συνοδευτικής μουσικής σε στήλες περιοδικών.⁷⁵

Μια ακόμη πρακτική ήταν η σύνθεση πρωτότυπης μουσικής (original score), που αφορούσε μία μόνο ταινία και αποτελούνταν είτε από εξ' ολοκλήρου πρωτότυπες συνθέσεις είτε από ήδη υπάρχουσες ή από μια ανάμειξη των δύο.⁷⁶ Αν και πρωτότυπες συνθέσεις είχαν εμφανιστεί ήδη αρκετά νωρίτερα, η περίοδος που άρχισαν να χρησιμοποιούνται πιο τακτικά ήταν τα έτη μετά το 1910. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα πρωτότυπου score, αφορά τη μουσική που γράφτηκε για την ταινία «The Birth of a Nation» (1915) από τον Joseph Carl Breil⁷⁷ και περιλάμβανε μεταξύ άλλων κλασικά και δημοφιλή κομμάτια, ενώ το μεγαλύτερο μέρος της αποτελούνταν από πρωτότυπες συνθέσεις του Breil.⁷⁸

Ταυτόχρονα, γύρω στα 1910, συγγράφονται και εγχειρίδια, που παρέχουν πληροφορίες και συμβουλές στους μουσικούς και γενικά, στους υπεύθυνους για τη μουσική συνοδεία σχετικά με τις κατάλληλες συνοδευτικές προσεγγίσεις των κινηματογραφικών έργων.⁷⁹

Τέλος, την ίδια περίοδο, συντάσσονται και μουσικά ανθολόγια, δηλ. συλλογές κινηματογραφικής μουσικής, που θα αναλυθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

⁷³ George W. Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, (New York: G. Schirmer, 1921), pp. 55-57.

⁷⁴ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 36.

⁷⁵ Kenda P. Leonard, *Using resources for silent film music*, *Fontes Artis Musicae* Vol. 63, No. 4 (October-December, International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres, 2016), pp. 259-276.

⁷⁶ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, (New York: Oxford University Press, 2010).

⁷⁷ Fred Steiner, Martin Marks, Daniel Goldmark, Niel Lerner, *Film music, American*, (Grove Music Online, 2018).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249514?rskey=9AAAdyd&result=1>

⁷⁸ James Wierzbicki, ο.π.

⁷⁹ Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film - Context and Case Studies*, (New York: Oxford University Press, 1997), p. 10.

3. Έντυπο υλικό κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας

3.1. Ιστορική αναδρομή

Πριν το 1910, οι πρακτικές που ακολουθούσαν όσοι συνόδευαν μουσικά μια βωβή ταινία δεν είχαν τυποποιημένη, ομοιογενή μορφή⁸⁰, με αποτέλεσμα πολύ συχνά η επιλογή της μουσικής να μην ήταν η πλέον κατάλληλη ως προς το περιεχόμενο της οθόνης.

Από την αρχή αυτής της δεκαετίας, θεωρήθηκε ότι ήταν βασικό να αποφεύγουν οι μουσικοί συνοδοί τις πρακτικές που θα συναντούσε κανείς στα θέατρα vaudeville και nickelodeon,⁸¹ οι οποίες μπορούσαν να οδηγήσουν σε απαξίωση ή και διακωμώδηση των προβαλλόμενων σκηνών.

Αυτή την άποψη διατύπωναν και πολλοί αρθρογράφοι, που όπως φαίνεται από εφημερίδες της εποχής κατέκριναν την επιπόλαιη επιλογή μουσικών κομματιών και την κακή διαχείρισή αυτών από τους μουσικούς ή ακόμα και την απουσία γενικά ηχητικής συνοδείας σε διάφορες κινηματογραφικές προβολές.⁸² Αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Louis R. Harrison, ενός κριτικού του Αμερικανικού κινηματογράφου και αρθρογράφου στο περιοδικό «Moving Picture World», ο οποίος θεωρούσε αναγκαία τη «βελτίωση της κινηματογραφικής μουσικής, αφενός για αισθητικούς λόγους ως προς τους θεατές και αφετέρου για οικονομικούς λόγους ως προς τους κινηματογραφικούς παραγωγούς».⁸³

Με αυτό το πλαίσιο, στην υπό εξέταση περίοδο αρχίζουν να εμφανίζονται σε έντυπη μορφή, προτάσεις κινηματογραφικής μουσικής πλαισίωσης,⁸⁴ με στόχο να συμβάλουν στη δημιουργία μιας «αξιοπρεπούς» μουσικής συνοδείας, συχνά για οποιασδήποτε κατηγορίας ταινία ή σκηνή.

Οι έντυπες αυτές προτάσεις θα μπορούσαν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες:

- α) μουσικές υποδείξεις,
- β) μουσικά εγχειρίδια,
- γ) μουσικές ανθολογίες.

Στη συνέχεια, θα γίνει μια σύντομη αναφορά-ανάλυση για κάθε μία από αυτές.

⁸⁰ *Music for Early Film*, (Silent film sound & music archive: A digital repository, 2020).

<http://www.sfsma.org/music-for-early-film/>

⁸¹ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 57.

⁸² ο.π.: pp. 33-34.

⁸³ ο.π.: p. 35.

⁸⁴ *Music for Early Film*, ο.π.

<http://www.sfsma.org/music-for-early-film/>

3.2. Αναφορά στις κατηγορίες και σύντομη ανάλυση γνωστών εκδόσεων της κάθε κατηγορίας

3.2.1. Μουσικές υποδείξεις

Οι μουσικές υποδείξεις (ή «cue-sheets») ήταν, γενικότερα, λίστες που περιλάμβαναν τις σκηνές μιας ταινίας με αντίστοιχες -γενικού ή ειδικού χαρακτήρα- προτάσεις μουσικής τους συνοδείας. [Εικόνα 1.].

1. March.
2. Waltz. (Legato)
3. Dramatic Pizzicato. (Sneaky)
4. March 2/4. (Hurried)
5. Waltz. (Sentimental)
6. Dramatic Pizzicato. (Sneaky)
7. March 2/4. One that can be played very fast.
8. Sentimental number.⁷⁵

Εικόνα 1. Cue sheet για την ταινία «the Combination of the Safe» (1912), στο οποίο οι σκηνές αναγράφονται αριθμητικά στην αριστερή μεριά της λίστας. Δίπλα από κάθε αριθμό-σκηνή προτείνεται κάποιο μουσικό χαρακτηριστικό (π.χ. το κατάλληλο μουσικό είδος) Από *Silent Film Sound* του Rick Altman (σελ. 268)

Αυτές οι προτάσεις υποδείκνυαν για κάθε σκηνή μια κατάλληλη μουσική επιλογή, προτείνοντας άλλοτε μια συγκεκριμένη μουσική σύνθεση, άλλοτε κάποιο μουσικό χαρακτηριστικό (π.χ. τέμπο, ρυθμός, μουσικό είδος ή ύφος κ.α.) και άλλοτε και τα δύο. [Εικόνα 2.].⁸⁵

At opening: Andante—“Then You’ll Remember Me”
Till Frankenstein’s laboratory: Moderato—“Melody in F”
Till monster is forming: Increasing agitato
Till monster appears over bed: Dramatic music from “Der Freischütz”
Till father and girl in sitting room: Moderato
Till Frankenstein returns home: Andante—“Annie Laurie”
Till monster enters Frankenstein’s sitting room: Dramatic—“Der Freischütz”
Till girl enters with teapot: Andante—“Annie Laurie”
Till monster comes from behind curtain: Dramatic—“Der Freischütz”
Till wedding guests are leaving: Bridal Chorus from “Lohengrin”
Till monster appears: Dramatic—“Der Freischütz”
Till Frankenstein enters: Agitato
Till monster appears: Dramatic—“Der Freischütz”
Till monster vanishes in mirror: Diminishing Agitato⁴⁶

Εικόνα 2. Μουσικές υποδείξεις για την ταινία «Frankenstein» (1910). Στην πρώτη σκηνή, για παράδειγμα, δίνεται ένα μουσικό χαρακτηριστικό και μετά ένα συγκεκριμένο κομμάτι, σε κάποιες σκηνές παρακάτω αναγράφονται μόνο μουσικά χαρακτηριστικά και σε μια άλλη προτείνεται μόνο μια συγκεκριμένη σύνθεση. Από *Film Music: A History* του James Wierzbicki (σελ. 38)

⁸⁵ Richard Davies, *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and Tv*, (Berklee Press Publications, 2010), p. 22.

Μπορούσε, επιπλέον, σε ένα cue-sheet να γίνεται περιγραφή της κάθε σκηνής που προτεινόταν αλλαγή μουσικής συνοδείας. [Εικόνα 3.].

At opening waltz—"If a Girl Like You Loved a Boy Like Me.

Till mother and son receive photograph, waltz—"School Days."

Till son seen packing to go away—"I'm Going Away."

Till he gets off train in Western town, two step—"On the Rocky Road to Dublin."

Till he meets girl on horse on mountain road—"Pony Boy."

Till interior dance hall, two-step—"Temptation Rag."

Till fight—dramatic.

Till exterior—"I'm a Bold Bad Man."

Till Indians are seen in mountains, Indian music—"Wahoo."

Till street scene; capture of villain—"I'm a Bold Bad Man."

Till railroad station—"So Long, Mary.

Till interior of home—"It's Nice to Have a Sweetheart."⁷⁴

Εικόνα 3. Cue sheet για την ταινία «A Western Romance», όπου ο χωρισμός των σκηνών, δηλαδή η υπόδειξη των σημείων, μέχρι τα οποία θα παίζεται η κάθε μουσική επιλογή γίνεται μέσα από μια μικρή περιγραφή των προβαλλόμενων. Από *Silent Film Sound* του Rick Altman (σελ. 223)

Σε κάποια cue-sheets αναγραφόταν και η διάρκεια της κάθε σκηνής, άρα και η διάρκεια που θα παιχτεί το κάθε κομμάτι.⁸⁶ [Εικόνα 4.].

"DAUGHTER OF THE OLD SOUTH, A"		
Released by Paramount—Five Reels.		
Arranged by Geo. W. Beynon		
THEME—Micaëla's Aria—Carmen. Andante Molto. Fisher		
1. AT SCREENING.	THEME	
→ 2 min. 45 sec.	(Slowly)	
2. T. I HATE THIS.	Intermezzo. Whelpley	
2 min. 15 sec.	Andante Espresso.	
3. T. RICHARD FERRIS.	A Southern Idylle. Fletcher	
1 min. 15 sec.	Moderato.	
4. D. DOLORES ENTERS CHURCH.	Andante Religioso. Henriques	
2 min. 45 sec.	Religioso.	
5. T. SEÑOR PEDRO ALVAREZ.	Spagnuola. Berge	
→ 3 min. 15 sec.	Moderato.	
6. T. THAT'S DOLORES.	Mercedes Waltz. Miro	
3 min. 30 sec.	Spanish Waltz	
7. T. IT WAS THE QUICKEST WAY.	Spanish Serenade. Friand	
1 min. 45 sec.	Allegro.	
8. T. AND ON THE MORROW.	La Fête de Séville. Marchetti	
3 min. 45 sec.	Bolero.	
9. T. SO YOU ARE GOING TO MARRY.	THEME	
2 min. 15 sec.		
10. D. DOLORES AND PEDRO IN GARDEN.	Romance. Mericanto	
→ 3 min. 45 sec.	Moderato.	
11. T. READ TO ME.	THEME	
1 min. 45 sec.		
12. D. HOTEL PIAZZA.	Granada. Lon	
1 min. 30 sec.	Andalusian Two-Step.	
13. T. THE FLAME OF ROMANCE.	Le Villi. Puccini	
3 min. 45 sec.	Begin 8 bars after R.	
	Andante Semi-Pathetic.	

Εικόνα 4. Cue sheet για την ταινία «A Daughter of the Old South» (1918).

Εδώ, αναγράφεται κάτω από κάθε σκηνή η διάρκεια της. Από *Musical Presentation of Motion Pictures*, του George W. Beynon (σελ. 60)

⁸⁶ George W. Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, (New York: G. Schirmer, 1921): p. 55.

Αν και τέτοιου τύπου λίστες με μουσικές προτάσεις, είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί από τον προηγούμενο αιώνα στο μελόδραμα,⁸⁷ οι πρώτες μουσικές υποδείξεις για κινηματογραφική χρήση εμφανίστηκαν το 1909. Συγκεκριμένα, στο διαφημιστικό φυλλάδιο «Edison Kinetogram» είχαν δημοσιευθεί εκείνη τη χρονιά μουσικές προτάσεις με τίτλο «Incidental Music for Edison Pictures», οι οποίες υποδείκνυαν πιθανούς τρόπους συνοδείας για τις επτά τελευταίες ταινίες του Edison.⁸⁸

Οι λίστες αυτές για τις ταινίες του Edison πρότειναν είτε μόνο μουσικά χαρακτηριστικά, όπως το κατάλληλο τέμπο ή το κατάλληλο ύφος (π.χ. plaintive) είτε συγκεκριμένα κομμάτια. Επιπλέον, υποδείκνυαν αλλαγές μέσα στην ίδια σκηνή για την καλύτερη απόδοση της ατμόσφαιρας (π.χ. begin with andante, finish with allegro). [Εικόνα 5.].

Scene	1— <u>March, brisk.</u>
	2—Irish jig.
	3— <u>Begin with andante, finish with allegro.</u>
	4—Popular air.
	5— " "
	6—Andante with lively at finish.
	7—March (same as No. 1).
	8— <u>Plaintive.</u>
	9—Andante (use March of No. 1). ⁴⁰

Εικόνα 5. Μουσικές υποδείξεις για την ταινία «How the Landlord Collected His Rents». Σε αυτό το cue sheet, γίνεται απλή απαρίθμηση των σκηνών αριστερά. Για κάθε σκηνή δεν προτείνεται συγκεκριμένη σύνθεση, αλλά κάποιο μουσικό χαρακτηριστικό και στην τρίτη σκηνή υποδεικνύεται μια αλλαγή για καλύτερη απόδοση της ατμόσφαιρας. Από *Film Music: A History* του James Wierzbicki (σελ. 36)

Τέλος, για τις ταινίες του Edison που είχαν μεγαλύτερη διάρκεια, γινόταν στις μουσικές προτάσεις του «Kinetogram» μικρή περιγραφή των σκηνών [Εικόνα 6.], αντί για απλή απαρίθμηση των σκηνών, όπως στην εικόνα 5.

Till view of orchestra seats, Regular overture.
 Till view of stage is shown, Waltz time.
Note—Knock at door till girl starts to leave home, Home Sweet Home.
Till audience applauds, Lively music.
 Till Act 2, snow scene, Plaintive.
 Till audience applauds, Lively music.
 Till Act 3, bridge scene, Pizzicato.
Till gallery applauds, Lively music.
 Till Act 4, heroine's home, Plaintive music.
 Till hero bursts through window, Lively, work to climax.
 Till next set, girl's return home, Waltz movement.⁴¹

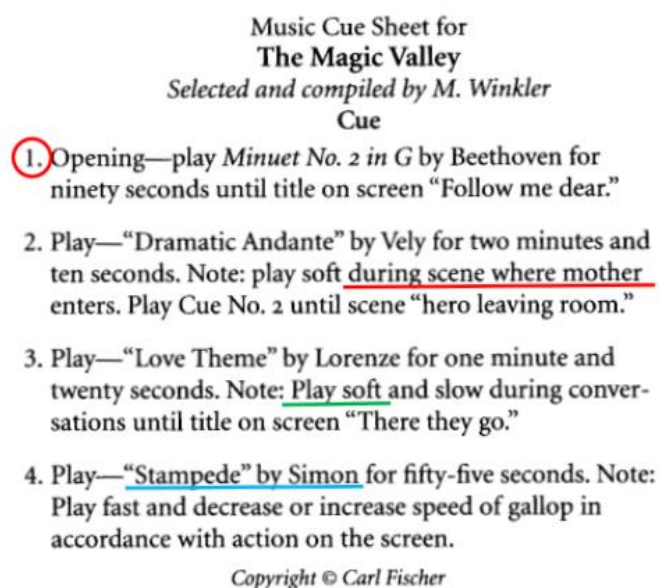
Εικόνα 6. Μουσικές υποδείξεις για την ταινία «Why Girls Leave Home» (1909), όπου γίνεται περιγραφή των σκηνών (αντί για αριθμηση) και σε μία από αυτές, προτείνεται και ένα

⁸⁷ Ruth Barton, Simon Trezise, *Music and Sound in Silent Film From the Nickelodeon to The Artist*, (New York: Routledge, 1st edition, 2018): p. 10.
⁸⁸ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 36.

μουσικό κομμάτι. Από *Film Music: A History* του James Wierzbicki (σελ. 36-37)

Παρόλο που οι πρώτες υποδείξεις είναι οι προαναφερθείσες για τις ταινίες του Edison, η ιδέα των cue-sheets αποδίδεται κατ' άλλους στον Max Winkler.⁸⁹ Ο Winkler μετανάστευσε στην Αμερική το 1907 και άρχισε να εργάζεται στον εκδοτικό οίκο «Carl Fischer Music Store and Publishing Company», στη Νέα Υόρκη,⁹⁰ περιγράφοντας αργότερα τον εαυτό του και ως δημιουργό μουσικών υποδείξεων και συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής.⁹¹

Το 1912 ανέπτυξε το δικό του σύστημα μουσικών υποδείξεων. Αυτή η ιδέα ήλθε στο μυαλό του ένα βράδυ, όταν συνειδητοποίησε πως υπήρχε πρόσβαση σε ένα πλήθος μουσικών συνθέσεων και ειδών που θα μπορούσαν να προσαρμοστούν σε οποιαδήποτε κινηματογραφική σκηνή και το μόνο που έλειπε για τη δημιουργία μιας ιδανικής συνοδείας ήταν η καθοδήγηση για το σωστό τρόπο εφαρμογής και οργάνωσης αυτών των συνθέσεων μέσα σε μια ταινία.⁹² Οι πρώτες υποδείξεις που δημιούργησε εκείνη τη νύχτα ήταν γραμμένες για μια φανταστική ταινία που επινόησε, με φανταστικές σκηνές που περιλάμβαναν προτάσεις υπαρχόντων μουσικών κομματιών. [Εικόνα 7].



Εικόνα 7. Οι πρώτες μουσικές υποδείξεις του Max Winkler για τη φανταστική ταινία «The Magic Valley», με απαρίθμηση σκηνών αριστερά, προτάσεις συγκεκριμένων συνθέσεων και σημειώσεις με προτεινόμενο τρόπο παιχνιδιού (π.χ. play soft) σε συγκεκριμένα σημεία της ταινίας (π.χ. during scene where mother enters). Από *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and Tv* του Richard Davies (σελ. 23).

Μετά τη δημοσίευση των μουσικών προτάσεων για τις ταινίες του Edison και την ανάπτυξη του συστήματος του Winkler, πολλές εταιρείες προχώρησαν στην

⁸⁹ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 50.

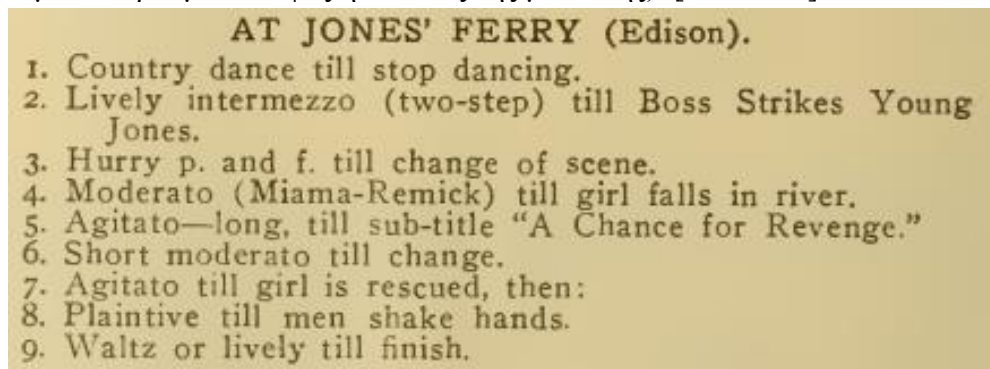
⁹⁰ Richard Davies, *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and Tv*, (Berklee Press Publications, 2010), p. 22.

⁹¹ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p. 361.

⁹² James Wierzbicki, ο.π.: pp. 50-51.

έκδοση μουσικών υποδείξεων, η χρήση των οποίων συνεχίστηκε ως το τέλος της βωβής εποχής.⁹³

Όπως ήδη διαπιστώνεται και από τις προηγηθείσες παραθέσεις, οι μουσικές υποδείξεις δεν είχαν από την αρχή μία καθιερωμένη μορφή. Συγκεκριμένα, τα πρώιμα παραδείγματα χάριν cue-sheets (με ελάχιστες εξαιρέσεις) προσδιόριζαν μόνο τα μουσικά χαρακτηριστικά που θα έπρεπε να διαθέτει η τελική μουσική επιλογή (π.χ. το τέμπο, το ρυθμό, το ύφος ή το είδος της μουσικής). [Εικόνα 8.].



Εικόνα 8. Cue sheet για την ταινία «At Jones' Ferry» (1911). Παράθεση χαρακτηριστικών που θα έπρεπε να έχει η μουσική επιλογή, παραδείγματος χάρι είδος χορού στην τελευταία σκηνή (waltz), κατάλληλο τέμπο στην τέταρτη σκηνή (moderato) ή το ύφος της όγδοης σκηνής/η ατμόσφαιρα που πρέπει να αποδοθεί (plaintive). Από *Moving Picture World*, 23 September 1911 (σελ. 872)

Από το 1915, όλα τα cue sheets περιλάμβαναν συγκεκριμένες συνθέσεις,⁹⁴ όπως φαίνεται και στις υποδείξεις για την ταινία «A Daughter of the Old South» (1918) [Εικόνα 4.]. Ταυτόχρονα, αν και οι πρώτες υποδείξεις προορίζονταν κατά κύριο λόγο για συνοδεία στο πιάνο, μετά το 1915 δημοσιεύονταν cue sheets και για ορχηστρική συνοδεία.⁹⁵


Στην εικόνα 9, παρουσιάζεται η μορφή που θα μπορούσε να έχει ένα λεπτομερές cue sheet την τελευταία δεκαετία. Σύμφωνα με τον R. Altman, οι μουσικές υποδείξεις «παρέμειναν στην καρδιά των πρακτικών κινηματογραφικής μουσικής κατά τη δεκαετία του 1920».⁹⁶

⁹³ Martin Marks, *Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research*, Notes, Dec., 1979, Second Series, Vol. 36, No. 2, pp. 282-325, (Music Library Association, 1979). <https://www.jstor.org/stable/940186>

⁹⁴ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p. 269.

⁹⁵ ο.π.: p. 347.

⁹⁶ ο.π.: p. 354.

Thematic Music  *Cue Sheet*

M. J. MINTZ (PATENT)
JULY 31, 1923

RAMON NOVARRO
in
THE PAGAN
with
RENEE ADOREE, DONALD CRISP
and **DOROTHY JANIS**
From the story by John Russell
Scenario by Dorothy Farnum
Directed by W. S. Van Dyke
Compiled by Ernst Luz

A METRO-GOLDWYN-MAYER PICTURE

Length of film 9 reels (7042 feet) Maximum projection time 1 hour, 22 minutes

1 **AT SCREENING** Pagan Love Song (Brown) (WHITE) 1 Min.

Valse mod^{to}

2 (Title) **IN THE FARTHEST REACHES** **Aloma (Bowers)** ½ Min.

NOTE: Play introduction and 1st strain.

Steadily

3 (Title) **BUT THE WHITE TRADER** Wai-Loa (Schoenfeld) 1 Min.

Mod^{to}

4 (Action) **BANK INTERIOR** **The Enchanted Castle (Marquardt) (RED)** 3 Min.

M^{to} mod^{to}

Εικόνα 9. Οι πρώτες τέσσερις υποδείξεις από το cue sheet για την ταινία «The Pagan» (1929). Από Silent Film Sound and Music Archive. <https://www.sfsma.org/ARK/22915/the-pagan/>

Αριστερά, υπάρχει αρίθμηση των σκηνών. Τα σημεία στα οποία πρέπει να ξεκινήσει η νέα μουσική επιλογή παρατίθενται με δύο τρόπους:

- α) «τίτλος», δηλαδή τη στιγμή που εμφανίζεται στην οθόνη η μακέτα με τα συγκεκριμένα λόγια ξεκινάει η προτεινόμενη σύνθεση,
- β) «δράση», δηλαδή τη στιγμή που προβάλλεται αυτή η κατάσταση, τότε ξεκινάει και το επόμενο μουσικό κομμάτι.

Αμέσως μετά, προτείνεται μια μουσική σύνθεση και δίπλα, αναγράφεται το όνομα του συνθέτη. Δεξιά, δίνεται η διάρκεια που πρέπει να παιχτεί η μουσική επιλογή. Κάτω από κάθε υπόδειξη που περιλαμβάνει τα προαναφερθέντα, δίνονται και τα πρώτα μέτρα με τη μελωδία του προτεινόμενου κομματιού.

3.2.2. Μουσικά εγχειρίδια

Τα μουσικά εγχειρίδια ήταν βιβλία, που άρχισαν να συντάσσονται γύρω στο 1910 με σκοπό την καθοδήγηση των υπευθύνων για τη μουσική συνοδεία.⁹⁷ Εφοδιάζαν

⁹⁷ Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film - Context and Case Studies*, (New York: Oxford University Press, 1997): p. 10.

τους μουσικούς με συμβουλές σχετικά με το σωστό τρόπο προσέγγισης μιας μουσικής συνοδείας, αλλά και με παραδείγματα προς αποφυγήν κατά τη δημιουργία και την εκτέλεση της. Μερικά από αυτά τα εγχειρίδια πρότειναν και συγκεκριμένες μουσικές συνθέσεις ή μουσικά είδη, κατάλληλα για κάθε κινηματογραφική σκηνή.⁹⁸

Τα βιβλία που θα παρουσιαστούν παρακάτω είναι δύο από τα πιο γνωστά μουσικά εγχειρίδια που συντάχθηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου στις Η.Π.Α.

A) *What and How to Play for Pictures*, του Eugene Ahern (1913)

Ο Eugene A. Ahern ήταν αρθρογράφος στο επιστημονικό περιοδικό «Moving Picture News», όπου έδινε συμβουλές για την κινηματογραφική μουσική συνοδεία.⁹⁹ Επιπλέον, ήταν πιανίστας¹⁰⁰ και όπως φαίνεται και από το βιβλίο του «What and How to Play for Pictures» που θα αναλύσουμε παρακάτω συνόδευε ταινίες, εφόσον χρησιμοποιεί φράσεις όπως «Here is what I played».¹⁰¹

Σε αυτό το εγχειρίδιο, ο E. Ahern παρουσιάζει τα βήματα που πρέπει να ακολουθηθεί ο μουσικός κατά τη δημιουργία, την επεξεργασία και την εκτέλεση μιας μουσικής συνοδείας. Παράλληλα, δίνει πληροφορίες για συγκεκριμένα μουσικά και κινηματογραφικά είδη και παραδείγματα προς αποφυγή.

Συνοπτικά, θα παρουσιαστούν εδώ οι κυριότερες συμβουλές του Ahern για τη σωστή προσέγγιση της συνοδείας μιας ταινίας και για τα λάθη που πρέπει να αποφεύγονται:

- Το πρώτο και ίσως το πιο σημαντικό βήμα που πρέπει να ακολουθήσει ο μουσικός είναι ο εντοπισμός των σημείων, στα οποία η μουσική ιδέα πρέπει να αλλάξει.¹⁰²
- Το επόμενο βήμα είναι η εύρεση της κατάλληλης –κάθε φορά– μουσικής σύνθεσης, αφενός για να αποδοθεί όσο καλύτερα γίνεται η γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας και αφετέρου για να διευκολύνεται ο μουσικός κατά την αλλαγή μιας σκηνής. Αυτό σημαίνει, πως μια σύνθεση, για παράδειγμα, που αποτελείται από περισσότερα από δύο μέρη μπορεί να ταιριάζει σε περισσότερες από μία σκηνές χωρίς να χρειαστεί οπωσδήποτε αλλαγή του κομματιού.¹⁰³
- Ιδιαίτερη σημασία έχει και το τέμπο της μουσικής επιλογής, το οποίο πρέπει να συμβαδίζει με την ταχύτητα της δράσης της οθόνης.

⁹⁸ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, (Boston: Boston Music Company, 1920): pp. 27-30.

⁹⁹ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 224, 263.

¹⁰⁰ Ruth Barton, Simon Trezise, *Music and Sound in Silent Film*

From the Nickelodeon to The Artist, (New York: Routledge, 1st edition, 2018): p. 10.

¹⁰¹ E. A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): p. 14.

¹⁰² ο.π.: p. 7.

¹⁰³ ο.π.

- Δε συνιστάται το πολύ δυνατό και αδιάκοπο παίξιμο. Η ένταση της μουσικής πρέπει ως επί το πλείστον να είναι επαρκής μεν, ώστε να ακούγεται σε όλο το χώρο προβολής, σχετικά χαμηλή δε, ώστε οι θεατές να είναι προσηλωμένοι στην οθόνη.¹⁰⁴
- Δεν είναι αναγκαίο ο μουσικός να είναι δεξιότηχνης ή εξαιρετικά έμπειρος. Πιο σημαντική είναι η αντίληψη που έχει ως προς την καταλληλότητα των μουσικών επιλογών.
- Δεν πρέπει να γίνεται συχνά αλλαγή μουσικής, παρά μόνο σε σημεία που είναι απαραίτητο, ώστε να μη χάνεται η αίσθηση μουσικής συνέχειας.
- Από την άλλη, δεν προτείνεται ούτε η εκτέλεση της ίδιας μελωδίας για πολλά συνεχόμενα λεπτά.
- Κομμάτια με κοινά χαρακτηριστικά (π.χ. κομμάτια που ανήκουν στο ίδιο είδος) δεν προτείνεται να παίζονται συνεχόμενα. Αντιθέτως, οι μουσικές επιλογές που βρίσκονται η μια δίπλα στην άλλη πρέπει να διαφέρουν τουλάχιστον σε κάποια χαρακτηριστικά, όπως στο τέμπο, στη μελωδία ή στο μέτρο.

Μερικές λεπτομερείς οδηγίες του Ahern είναι οι εξής:

- Η πολύ συχνή χρήση δημοφιλούς μουσικής είναι μια λανθασμένη τεχνική. Προτείνεται η επιλογή της μόνο όταν συμβαδίζει με τα προβαλλόμενα και γίνεται αναφορά στα κινηματογραφικά είδη που μπορεί να προσαρμοστεί (π.χ. κωμωδία).
- Δίνεται ως παράδειγμα η χρήση ελάσσονας κλίμακας σε σκηνές με μυστηριώδες ύφος. Αν η σκηνή είναι σύντομη και δεν προβλέπεται αλλαγή μουσικής επιλογής, τότε ο Ahern προτείνει την εκτέλεση του κομματιού που παιζόταν ήδη, αλλά *pianissimo* και *staccato*.¹⁰⁵
- Οι σκηνές με στρατιωτικό περιεχόμενο είναι προτιμότερο να συνοδεύονται από μια σύνθεση με μέτρο 6/8, παρά 2/4 ή 4/4, γιατί φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο με τα βήματα αυτών που παρελαύνουν.
- Προς το τέλος του βιβλίου παρουσιάζεται ο τρόπος επίτευξης κάποιων ηχητικών εφέ στο πιάνο, όπως είναι η μίμηση του βιολιού ή η μίμηση ενός κεραυνού. Είναι εξαιρετικά σημαντική η χρονική ακρίβεια κατά την εκτέλεση όλων των ηχητικών εφέ.

¹⁰⁴ E. A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): p. 9, 18.

¹⁰⁵ ο.π.: p. 44.

B) Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists, των Edith Lang και George West (1920)

Η Edith Lang ήταν οργανίστρια¹⁰⁶ και είχε ασχοληθεί με την εκκλησιαστική μουσική, τη χορωδιακή μουσική και την κινηματογραφική μουσική συνοδεία.¹⁰⁷ Ο George West δημιούργησε και επιμελήθηκε το «Film Folio, Moods and Motives for the Movies» (1920), ένα βιβλίο που περιλαμβάνει 30 κομμάτια για κινηματογραφική χρήση. Τα πρώτα 14 κομμάτια είναι συνθέσεις του West.

Η Lang και ο West συνέγραψαν μαζί το εγχειρίδιο «Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists».

Ο κύριος στόχος αυτού του εγχειριδίου είναι η ανάπτυξη της επινοητικότητας του μουσικού και η καλλιέργεια της αντίληψης της καταλληλότητας του μουσικού υλικού που επιλέγεται ως προς την κινηματογραφική συνοδεία. Επίσης, το βιβλίο περιέχει οδηγίες για την επεξεργασία των μουσικών επιλογών, περιλαμβάνει μια λίστα με μουσικές προτάσεις, ενώ στο τελευταίο μέρος του βιβλίου αναλύεται η τεχνική του cinema organ, του προαναφερθέντος καινοτόμου τύπου οργάνου-αρμονίου που χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Για τους Lang και West, σκοπός της συνοδευτικής μουσικής είναι η απεικόνιση της γενικότερης ατμόσφαιρας και των εναλλασσόμενων συναισθημάτων που βιώνονται ή παρουσιάζονται στην οθόνη.

Κάποιες από τις συμβουλές που παρατίθενται στην πρώτη ενότητα του βιβλίου είναι περιληπτικά οι εξής:

- Ο μουσικός συνοδός οφείλει να παρακολουθεί συνεχώς την οθόνη, ώστε να ανταποκρίνεται άμεσα στις εναλλασσόμενες καταστάσεις και να είναι προετοιμασμένος για αυτά που ακολουθούν.
- Είναι πολύ βασικός ο εντοπισμός της γενικότερης ατμόσφαιρας, καθώς και η αναγνώριση των συναισθημάτων των ηθοποιών και η έκφρασή τους μέσω των μουσικών επιλογών.
- Είναι σημαντικό να έχει ο μουσικός καλή μνήμη και να απομνημονεύει συνθέσεις και ηχητικά εφέ που να προσαρμόζονται σε διάφορες καταστάσεις και είδη σκηνών, ώστε να βρίσκεται σε πλήρη ετοιμότητα.
- Η απουσία ήχου σε κάποιες δραματικά έντονες σκηνές είναι μερικές φορές πιο αποτελεσματική από τη χρήση οποιουδήποτε μουσικού κομματιού.
- Η Lang και ο West προτείνουν τη χρήση δημοφιλούς και κλασικής μουσικής, σημειώνοντας πως κομμάτια της πρώτης που είναι συνδεδεμένα με συναισθήματα (π.χ. χαρά) μπορούν εύκολα να προσαρμοστούν σε αντίστοιχες

¹⁰⁶ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p. 337.

¹⁰⁷ <http://michaelsmusicservice.com/music/Lang.Meditation.html>

σκηνές και πως το ρεπερτόριο της δεύτερης είναι μια ανεξάντλητη πηγή.¹⁰⁸

Στην επόμενη ενότητα του εγχειριδίου γίνεται εκτενής αναφορά στην έννοια του «κύριου θέματος» (main theme).

Το θέμα είναι μια μουσική φράση ή μελωδία, που ταυτίζεται με ένα χαρακτήρα, μια κατάσταση ή μια τοποθεσία και επαναλαμβάνεται με την εμφάνιση τους στην οθόνη.¹⁰⁹

Μπορεί να είναι αμετάβλητο κατά την επανάληψή του ή να αλλάζει σε ρυθμό,

διαστηματική δομή, αρμονία ή ενορχήστρωση.¹¹⁰ Από το 1910, η συσχέτιση ενός θέματος με ένα χαρακτήρα ήταν σχεδόν δεδομένη.¹¹¹

Παραδείγματα θεματικής επεξεργασίας που παρουσιάζονται στο εγχειρίδιο αυτό:

- Στην εικόνα 10 παρουσιάζεται το θέμα που έχει επιλεγθεί για την ηρωίδα της ταινίας.



Εικόνα 10.

¹⁰⁸ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 3.

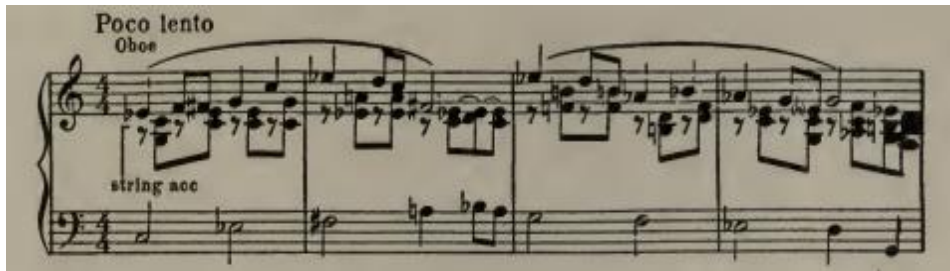
¹⁰⁹ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, (University of Wisconsin Press, 1992): p. 63.

¹¹⁰ Arnold Witthall, *Leitmotif* (Grove Music Online, 2001)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360?rskey=TJmLp7&result=1>

¹¹¹ Kathryn Kalinak, ο.π.: p.64

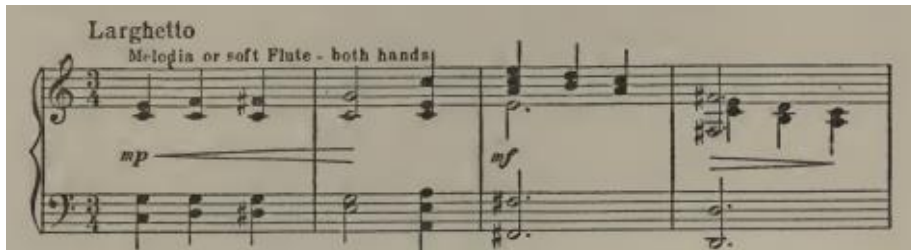
- Στην εικόνα 11 παρουσιάζεται το ίδιο θέμα σε ελάσσονα κλίμακα, για να αποδοθεί το συναίσθημα θλίψης που την καταβάλλει σε μια άλλη σκηνή.¹¹²



Εικόνα 11.

Παράδειγμα θεματικής επεξεργασίας. Από *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, των E. Lang και G. West (σελ. 9).

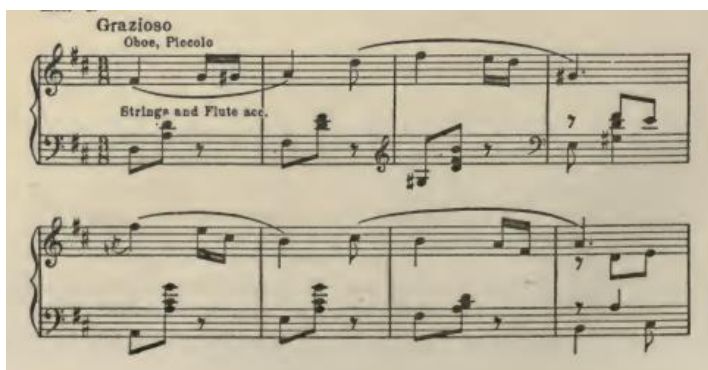
- Η «ατμόσφαιρα» ενός θέματος μπορεί να διαφοροποιηθεί εντελώς μέσα από την αλλαγή του ρυθμού.¹¹³ Για παράδειγμα, στην παρακάτω εικόνα το θέμα έχει μέτρο 3/4. [Εικόνα 12.]



Εικόνα 12.

Παράδειγμα θέματος με μέτρο 3/4.

- Το ίδιο θέμα μπορεί να παιχτεί σε μέτρο 3/8 σε μια σκηνή που ο ήρωας βρίσκεται σε ευχάριστη κατάσταση ή χορεύει [Εικόνα 13.]



Εικόνα 13. Παραδείγματα

θεματικής επεξεργασίας. Από *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, των E. Lang και G. West (σελ. 10).

¹¹² Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 9.

¹¹³ Edith Lang & George West, ο.π.: p. 10.

- Αντίστοιχα, η αλλαγή του πρωτότυπου μέτρου σε 9/8 θα δημιουργούσε μεγάλη συναισθηματική ένταση.¹¹⁴
- Είναι σημαντικό κατά την επιλογή των θεμάτων, μερικά από αυτά να διαφέρουν μεταξύ τους σε τονικότητα, ώστε να υπάρχει ποικιλία. Σε αυτό το σημείο δίνονται παραδείγματα τονικοτήτων που δίνουν την αίσθηση μιας ατμόσφαιρας ή ενός συναισθήματος, όπως η σολ ελάσσονα που ταιριάζει σε στιγμές θλίψης ή η φα μείζονα που ταιριάζει σε θρησκευτικές σκηνές.¹¹⁵
- Έπειτα, παρουσιάζεται ο σωστός χειρισμός των μετατροπιών, η ικανότητα του μουσικού να κάνει τρανσπόρτο σε οποιαδήποτε μελωδία, καθώς και η ικανότητα του να αυτοσχεδιάζει.

Η επόμενη ενότητα αποτελείται από μια λίστα με μουσικές προτάσεις για το ρεπερτόριο του μουσικού, δηλαδή κομμάτια που προσαρμόζονται σε πολλά είδη σκηνών (π.χ. nature, festive moods, comedy κ.α.).¹¹⁶

Στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου δίνονται συμβουλές για τη σωστή αντιμετώπιση της ταινίας μεγάλου μήκους, των flash-back (η προσωρινή παρέμβαση μιας άλλης σκηνής, για παράδειγμα από ένα διαφορετικό σημείο δράσης ή σε μια διαφορετική χρονική στιγμή), καθώς και διαφόρων κινηματογραφικών ειδών.

Στο τελευταίο μέρος, γίνεται ανάλυση του θεατρικού οργάνου (cinema organ) και του σωστού χειρισμού του.

3.2.3. Μουσικές Ανθολογίες

Οι μουσικές ανθολογίες αποτελούν συλλογές με μουσικά κομμάτια πρωτότυπα ή ήδη υπάρχοντα.¹¹⁷ Είναι συνθέσεις σχεδιασμένες να προσαρμόζονται σε ένα μεγάλο αριθμό σκηνών και σε μια πληθώρα ταινιών και κινηματογραφικών ειδών. Αυτά τα κομμάτια είναι ταξινομημένα ανάλογα με την αφηγηματική τους χρησιμότητα¹¹⁸ (π.χ. «burglar or sneaky music» για απόδοση ύπουλης ατμόσφαιρας σε πιθανή σκηνή που προβάλλει διάρρηξη ή «plaintive music», για σκηνή με θρηνητικό περιεχόμενο). Γενικά, οι τίτλοι τους αναφέρονται σε χαρακτηριστικά, όπως το τέμπο, η ατμόσφαιρα μιας σκηνής, ο τόπος, τα είδη των χαρακτήρων¹¹⁹ και γενικότερα σε τυπικές δραματικές καταστάσεις που απεικονίζονται στην οθόνη.

¹¹⁴ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, (Boston: Boston Music Company, 1920): pp. 10-11.

¹¹⁵ ο.π.: p. 13.

¹¹⁶ ο.π.: pp. 27-30.

¹¹⁷ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, (New York: Oxford University Press, 2010): p. 42.

¹¹⁸ ο.π.

¹¹⁹ Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film - Context and Case Studies*, (New York: Oxford University Press, 1997): p. 85.

Η χρήση των μουσικών ανθολογιών ήταν ένας από τους τρόπους συνοδείας κινηματογραφικών έργων που «γεννήθηκε» ως πρακτική περίπου το 1909-10.¹²⁰ Αυτές οι ανθολογίες κινηματογραφικής μουσικής εξακολουθούσαν να συντάσσονται ως το τέλος του βωβού κινηματογράφου. Βέβαια, η χρήση τέτοιων βιβλίων δεν αποτελούσε καινοτομία, εφόσον παρόμοιου χαρακτήρα έντυπα με μουσικές συνθέσεις είχαν ήδη κυκλοφορήσει παλαιότερα για χρήση στο θέατρο και στο μελόδραμα.¹²¹

Οι πρώτες ανθολογίες που εκδόθηκαν προορίζονταν για μουσικούς που θα συνόδευαν ταινίες μόνο με πιάνο.¹²² Η πρώτη γνωστή μουσική ανθολογία θεωρείται πως είναι το βιβλίο «Motion Picture Piano Music: Descriptive music to fit the action, character or scene of moving picture» (1909) του Gregg A. Frelinger.¹²³ Αυτή η συλλογή περιείχε 51 απλά κομμάτια μικρής διάρκειας, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων ήταν πρωτότυπες συνθέσεις και ένα μικρότερο μέρος ήταν διασκευές δημοφιλών τραγουδιών.¹²⁴ Οι τίτλοι τους αναφέρονταν σε χαρακτηριστικά, όπως το τέμπο, η ατμόσφαιρα της σκηνής, τα είδη χαρακτήρων, διάφορα συμβάντα κ.α. (π.χ. *Adante, aged persons*, κ.α.). Με παρόμοιο τρόπο συντάχθηκαν και οι μετέπειτα ανθολογίες.

Σε αυτό το σημείο θα γίνει σύντομη ανάλυση δύο από τις πιο γνωστές ανθολογίες και των δημιουργών τους.

1) Συλλογές «Sam Fox Moving Picture Music» του John Stepan Zamecnik

Ο John Stepan Zamecnik γεννήθηκε το 1872 στο Cleveland του Ohio και ήταν ένας πολύ δημιουργικός μουσικοσυνθέτης για το βωβό κινηματογράφο.¹²⁵ Προτού ασχοληθεί με την κινηματογραφική μουσική, έπαιζε βιολί για τη συμφωνική ορχήστρα του Pittsburgh και ήταν μέλος πολλών ορχηστρικών συνόλων.¹²⁶

Η ενασχόληση του με τον κινηματογράφο ξεκίνησε περίπου το 1907 στο θέατρο «Hippodrome» στο Cleveland, όπου άρχισε να εργάζεται ως μαέστρος.¹²⁷ Εκτός από τη διεύθυνση ορχήστρας, παράλληλα συνέθετε μουσική για τις «ατραξιόν» αυτού του θεάτρου, δηλαδή τα θεάματα ποικίλου χαρακτήρα που παρουσιάζονταν εκεί.¹²⁸

¹²⁰ Martin Marks, *Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research*, Notes, Dec., 1979, Second Series, Vol. 36, No. 2, pp. 282-325, (Music Library Association, 1979).

<https://www.jstor.org/stable/940186>

¹²¹ Ruth Barton, Simon Trezise, *Music and Sound in Silent Film, From the Nickelodeon to The Artist*, (New York: Routledge, 1st edition, 2018): p. 11.

¹²² Rodney Sauer, *Photoplay Music: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929*, (American Music Research Center Journal, Vol. 8/9, 1998-99): p. 66.

¹²³ Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film - Context and Case Studies*, (New York: Oxford University Press, 1997): p. 85.

¹²⁴ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 53.

¹²⁵ Daniel Goldmark, *John Stepan Zamecnik* (Grove Music Online, 2018)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002263451?rsk=TXsp7&result=3>

¹²⁶ ο.π.

¹²⁷ Carlos E. Peña, *Photoplay Music from the Mirskey Collection at the University of Pittsburgh*, Notes, March 2014, Vol. 70, No. 3, pp. 397-412, (Music Library Association, 2014).

<https://www.jstor.org/stable/43672944>

¹²⁸ James Wierzbicki, ο.π.: p. 54.

Επιπλέον, ήταν ένας από τους πρώτους δημιουργούς κινηματογραφικού score για ταινία με συγχρονισμένο ήχο.

Πολύ σημαντικά έργα του Zamecnik για την κινηματογραφική μουσική συνοδεία είναι οι εννέα τόμοι που συνέγραψε με δικές του μουσικές συνθέσεις για συνοδεία ταινιών στο πιάνο και για συνοδεία από ορχηστρικά σύνολα.¹²⁹ Σε αυτή την εργασία, θα ασχοληθούμε με τους τέσσερις τόμους για πιάνο.

Ο πρώτος τόμος εκδόθηκε το 1913 με 23 πρωτότυπες συνθέσεις του Zamecnik, ο δεύτερος και τρίτος τόμος το 1914 με 47 συνθέσεις συνολικά και ο τελευταίος το 1923 με 26 συνθέσεις.¹³⁰ Όλα αυτά τα πρωτότυπα κομμάτια ήταν σχεδιασμένα να προσαρμόζονται σε κάθε πιθανή κινηματογραφική σκηνή ή κατάσταση. Μερικοί από τους τίτλους των κομματιών είναι «Indian Music», «Love Scene», «Battle Scene» και «Grotesque or Clown Music».

Κάποια βασικά γνωρίσματα αυτών των συνθέσεων είναι τα εξής:

- Χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη λειτουργικότητα και ευελιξία και επιδέχονται δημιουργικής συμμετοχής από το μουσικό, ώστε με μια αλλαγή ή επεξεργασία (π.χ. μετατροπή από μείζονα σε ελάσσονα κλίμακα) να αποδίδεται ένα νέο ύφος ή συναίσθημα.
- Η προσαρμογή αυτών των συνθέσεων σε σκηνές είτε μικρής είτε μεγάλης διάρκειας είναι εύκολη, εφόσον είναι σύντομες και η κατάληξη της κάθε μιας επιτρέπει την επανάληψή της από την αρχή.¹³¹ [Εικόνα 14.]

SAILOR MUSIC

All'o mod'to. J. S. ZAMECNIK.



Εικόνα 14.

Παράδειγμα σύνθεσης για σκηνή με ναυτικό περιεχόμενο από τον πρώτο τόμο «Sam Fox Moving Picture Music» του J.S. Zamecnik, με κατάληξη τέτοια, ώστε να μπορεί να προσαρμοστεί και σε μικρότερες και σε μεγαλύτερες σκηνές. Από: [https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

¹²⁹ Daniel Goldmark, *John Stepan Zamecnik* (Grove Music Online, 2018)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002263451?rsk=TXsp7&result=3>

¹³⁰ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 54.

¹³¹ Sam Fox, *Moving Picture Music vol. 1*, J.S. Zamecnik, (S. Fox Pub. Co. Cleveland, 1913)

- Οι τονικότητες των κομματιών είναι εύκολες (δεν υπάρχει σύνθεση με περισσότερες από μία διέσεις ή πάνω από τρεις υφέσεις)¹³² και εφόσον τονικά είναι κοντά μεταξύ τους, διευκολύνεται η μετάβαση από το ένα κομμάτι στο άλλο.
- Οι ρυθμοί που συναντά κανείς στις συνθέσεις του Zamecnik είναι εξίσου εύκολοι. Συγκεκριμένα, όλα τα κομμάτια έχουν ένα από αυτά τα τέσσερα μέτρα: 2/4, 3/4, 4/4 ή 6/8.

Σύμφωνα με τον Rick Altman, ο τρόπος με τον οποίο συνέθεσε ο Zamecnik τα κομμάτια σε αυτούς τους τόμους ήταν βασισμένος σε καθιερωμένες τεχνικές, ακολουθώντας κάποια μουσικά στερεότυπα.

Ένα από αυτά είναι το διάστημα 5^{ης} στο μπάσο που ήταν συνδεδεμένο με τους Ινδιάνους. [Εικόνα 15.].

Indian Music 5

J. S. ZAMECNIK

Allegro moderato

The image shows a musical score for a piece titled "Indian Music" by J. S. Zamecnik. The tempo is marked "Allegro moderato". The score is in 2/4 time and B-flat major. The first system features a piano (p) dynamic. A red box highlights a specific bass line pattern consisting of a sequence of chords. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes first and second endings.

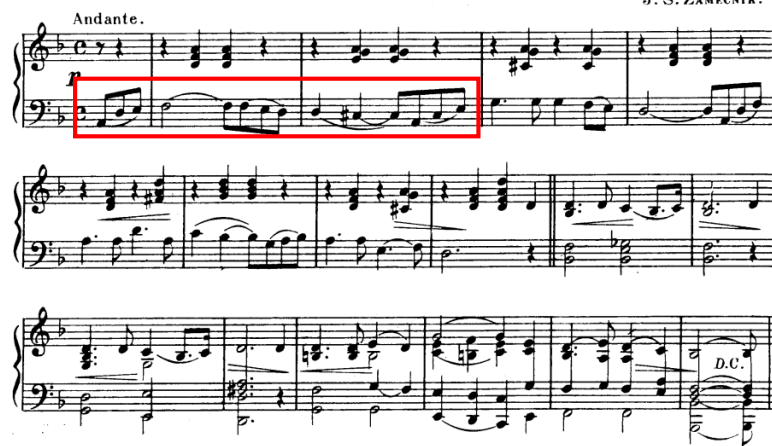
Εικόνα 15.

Ένα ακόμη στερεότυπο που χρησιμοποίησε ο Zamecnik στις συνθέσεις του είναι η μελωδία στο μπάσο σε ελάσσονα κλίμακα που σηματοδοτούσε σκληρές θανάτου. [Εικόνα 16.].

¹³² Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p. 261.

DEATH SCENE

J. S. ZAMECNIK.



Εικόνα 16.

Τέλος, στην εικόνα 17, υπάρχει στη σύνθεσή του η μίμηση κανονιού για χρήση σε πολεμικές σκηνές.¹³³



Εικόνα 17.

Εικόνες 15,16,17. Παραδείγματα συνθέσεων με χαρακτηριστικές-στερεοτυπικές τεχνικές από τους τόμους «Sam Fox Moving Picture Music» του J.S. Zamecnik.

Από: [https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

2) «Motion Picture Moods, for pianists and organists» του Ernő Rapée

Ο Ernő Rapée γεννήθηκε το 1891 στη Βουδαπέστη. Ήταν μαέστρος, συνθέτης, πιανίστας, καθώς επίσης έκανε και διασκευές πολλών κομματιών.¹³⁴

Το 1912, μετανάστευσε στις Η.Π.Α., όπου διηύθυνε ορχήστρες σε μεγάλα κινηματοθέατρα.¹³⁵ Είχε ως στόχο να «γνωρίσει» την κλασική μουσική στους θεατές των βωβών ταινιών, κάνοντας δημοφιλείς διασκευές κλασικών κομματιών και παρουσιάζοντάς τες στα θέατρα που ήταν μαέστρος. Τον ίδιο στόχο πέτυχε και μέσα από κάποιες εβδομαδιαίες ραδιοφωνικές εκπομπές που ο ίδιος ξεκίνησε με μετάδοση από το «Roxy Theater».¹³⁶

¹³³ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), p. 261.

¹³⁴ Mary A. Wischusen, *Erno Rapee* (Grove Music Online, 2018).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257921>

¹³⁵ Martin Marks, *Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research*, Notes, Dec., 1979, Second Series, Vol. 36, No. 2, pp. 282-325, (Music Library Association, 1979).

¹³⁶ Mary A. Wischusen, ο.π.

Πέρα από τις διασκευές ορχηστρικών κομματιών που έκανε για βωβές ταινίες, είχε συνθέσει και δικά του πρωτότυπα κινηματογραφικά score.¹³⁷

Ένα από τα πιο σημαντικά σημεία της καριέρας του ήταν η μουσική του συμβολή στον κινηματογράφο με τη δημιουργία δύο αξιολογικών ανθολογιών για συνοδεία βωβής ταινίας, το «Motion Picture Moods for pianists and organists» (1924) και το «Encyclopedia of Music for Pictures» (1925). Εδώ, θα ασχοληθούμε με το πρώτο.

Το «Motion Picture Moods for pianists and organists» εκδόθηκε το 1924 και περιέχει περίπου 270 κομμάτια. Μερικά από αυτά αποτελούν απλοποιημένες και συντετμημένες διασκευές κλασικών κομματιών,¹³⁸ ενώ η πλειοψηφία είναι πρωτότυπες συνθέσεις από «ειδικούς» της κινηματογραφικής μουσικής.¹³⁹

Αυτό το βιβλίο αποτελείται από 52 δραματικές κατηγορίες και είδη συναισθημάτων. Ενδεικτικά, μερικοί από τους τίτλους είναι «Dance», «Fire-Fighting», «National», «Sadness» και σε κάθε κατηγορία μπορούν να κατατάσσονται από μία έως πολλές συνθέσεις. Σε αυτή την ανθολογία, ο Rapée προσπάθησε να συμπεριλάβει σε κάθε κατηγορία όσα περισσότερα κομμάτια ήταν δυνατό, τα οποία να προσαρμόζονται σε δραματικές καταστάσεις συχνά εμφανιζόμενες σε κινηματογραφικά έργα.¹⁴⁰

Ταξινομημένες με αλφαβητική σειρά, όλες οι κατηγορίες και η σελίδα στην οποία βρίσκονται απεικονίζονται στην άκρη κάθε σελίδας του βιβλίου για εύκολη εύρεση.¹⁴¹ [Εικόνα 18.]

117

With the Military
March

Philipp Fahrbach, Jr.

Aéroplane	2
Band	5
Battle	10
Birds	21
Calls	273
Chase	599
Chatter	28
Children	31
Chimes	259
Dances	39
Gavottes	39
Marches	102
Mazurkas	48
Minuets	54
Polkas	61
Tangos	94
Valses lentes	78
Valses	65
Doll	129
Festival	140
Fire-Fighting	151
Funeral	160
Grotesque	165
Gruesome	169
Happiness	202

Εικόνα 18. Παράθεση κατηγοριών στην άκρη κάθε σελίδας για γρήγορη εύρεση. Από: Motion Picture Moods for Pianists and Organists, του Ernö Rapée
<http://www.sfsma.org/ARK/22915/motion-picture-moods/>

¹³⁷ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 56.

¹³⁸ ο.π.: p. 57.

¹³⁹ ο.π.

¹⁴⁰ Erno Rapée, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (Arno Press, Facsimile Reprint edition, 1974) p. iii.

¹⁴¹ ο.π.

Στην αρχή του βιβλίου, ο Rapée έχει γράψει ένα πρόλογο με οδηγίες για τη χρήση του εγχειριδίου αυτού με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.¹⁴²

Συγκεκριμένα, γράφει, πως οι σκηνές μιας ταινίας μπορούν να χωριστούν σε τρία είδη και ανάλογα με αυτό το διαχωρισμό επιλέγεται και αντίστοιχα η μουσική που θα τις συνοδεύσει. Τα τρία είδη είναι:

- α) σκηνές που απεικονίζουν δράση,
- β) σκηνές που υποδηλώνουν ψυχολογικές καταστάσεις, χωρίς κάποια σωματική ενέργεια και
- γ) σκηνές που περιορίζονται στην απεικόνιση κάποιας ατμόσφαιρας ή τοπίου.

Στη συνέχεια, παραθέτει παραδείγματα για το μουσικό, ο οποίος μπορεί σε αυτή την ανθολογία να βρει δραματικές κατηγορίες για κάθε είδος σκηνής.

Ας σημειωθεί ότι αναφέρει και την κατηγορία «Neutral» στην οποία περιέχονται κομμάτια για σκηνές χωρίς μεγάλο βαθμό δράσης, ανθρώπινου συναισθήματος ή ατμόσφαιρας. Αυτές οι σκηνές δεν ταξινομούνται σε κάποιο από τα τρία προαναφερθέντα είδη.

3.3. Επίλογος

Η ανάπτυξη αυτής της εκδοτικής «βιομηχανίας» που περιλάμβανε τις μουσικές υποδείξεις, τα εγχειρίδια και τις ανθολογίες κινηματογραφικής μουσικής συνέβαλε - όσο ήταν δυνατόν- στην εξασφάλιση επιλογής της πιο κατάλληλης συνοδευτικής μουσικής και στην επίτευξη του υφολογικού συσχετισμού εικόνας και ήχου, που άρχισε να επικρατεί σαν πρακτική αυτή την περίοδο (περίπου από το 1910 και έπειτα).¹⁴³ Η χρήση αυτών των έντυπων μουσικών προτάσεων, στοχεύοντας στην ουσία και στην τυποποίηση του κινηματογραφικού προϊόντος, άρχισε να καθιερώνεται σαν πρακτική κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας και συνεχίστηκε ως το τέλος του βωβού κινηματογράφου.

Στην παρούσα εργασία, η προσέγγιση που ακολουθείται κατά τη δημιουργία της μουσικής συνοδείας είναι βασισμένη σε αυτές τις κατηγορίες έντυπου υλικού. Τα μουσικά κομμάτια που θα χρησιμοποιηθούν έχουν αντληθεί από το ρεπερτόριο των μουσικών ανθολογιών, ενώ η διαδικασία δημιουργίας και η εκτέλεση της συνοδείας θα γίνει με βάση τις πληροφορίες και τις συμβουλές που περιλαμβάνουν τα μουσικά εγχειρίδια.

¹⁴² Erno Rapee, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (Arno Press, Facsimile Reprint edition, 1974): p. iii.

¹⁴³ *Music for Early Film*, (Silent film sound & music archive: A digital repository, 2020) <http://www.sfsma.org/music-for-early-film/>

4. Η κωμωδία

4.1. Η κωμωδία ως κινηματογραφικό είδος

Η κωμωδία είναι ένα είδος ταινιών, που παρουσιάστηκε πολύ νωρίς στις κινηματογραφικές προβολές της βωβής εποχής. Συγκεκριμένα, το 1895 προβλήθηκε στη Γαλλία η ταινία «L'Arroseur Arrosé» (άλλες ονομασίες: «The Waterer Watered», «The Sprinkler Sprinkled» κ.ά.), που θεωρείται η πρώτη ταινία με κωμικό περιεχόμενο και ήταν παραγωγή του Louis Lumière.¹⁴⁴

Οι κωμωδίες έχουν ως βασικό γνώρισμα το χιούμορ¹⁴⁵ και στόχος τους είναι να προκαλέσουν γέλιο στους θεατές.¹⁴⁶

Το είδος της κωμωδίας άρχισε σύντομα μετά τη «γέννηση» του βωβού κινηματογράφου να χωρίζεται σε υποείδη, ανάλογα με το περιεχόμενο της κάθε ταινίας. Μερικά από αυτά τα υποείδη είναι τα εξής:

- κωμωδία καταστάσεων (situation-comedy ή sit-com): «ελαφριά» μορφή κωμωδίας που προβάλλει συνηθισμένες καταστάσεις, συχνά με κοινωνικό περιεχόμενο και μέσω αντιδράσεων και παρεξηγήσεων των πρωταγωνιστών προκαλείται γέλιο,¹⁴⁷
- ρομαντική ή αισθηματική κωμωδία: κωμωδία, στην οποία πρωταρχικό ρόλο παίζουν τα αισθηματικά ζητήματα και όλη η ταινία περιστρέφεται γύρω από αυτά,¹⁴⁸
- slapstick κωμωδία: κωμωδία με χονδροειδή αστεία (συχνά αναφερόμενη και ως «κακόγουστη»), που βασίζεται στη σωματική κίνηση των χαρακτήρων και περιλαμβάνει το στοιχείο της «βίας» με πτώσεις, γλιστρήματα, κυνηγητό και άλλες παρεμφερείς δράσεις,¹⁴⁹
- «gag» ή φάρσα/φαρσοκωμωδία: κωμωδία που περιλάμβανε κάποιο χονδροειδές αστείο ή φάρσα,
- κωμωδία καταδίωξης ή «chase»: βασικό στοιχείο αυτής της κωμωδίας είναι το «κυνηγητό» μεταξύ των ηθοποιών. Εκτός από καταδίωξη, μπορεί το «κυνηγητό» να αποκτά και την έννοια του «αγώνα» ή της «βιασύνης».¹⁵⁰

¹⁴⁴ Andrew Horton, Joanna E. Rapf (eds), *A Companion to Film Comedy*, (John Wiley & Sons, 2012): p. 5.

¹⁴⁵ Ιωάννης Σκοπετέας, *Η Δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών: Με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο*, (2015): p. 166.
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5729>

¹⁴⁶ Erno Rapee, *Encyclopedia of Music for Pictures*, Reprint Edition (New York: Arno Press, 1970): p. 16.

¹⁴⁷ Ιωάννης Σκοπετέας, ο.π.: pp. 37, 167.

¹⁴⁸ ο.π.: p. 183.

¹⁴⁹ Rob King, *Slapstick and mis-remembrance*, *New Review of Film and Television Studies*, 5:3, 333-351, <https://doi.org/10.1080/17400300701670659>

¹⁵⁰ Donald W. McCaffrey, *The Evolution of the Chase in the Silent Screen Comedy*, *The Journal of the Society of Cinematologists*, 1964/1965, Vol. 4/5 (1964/1965), pp. 1-8 (University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 1964)

Μέχρι το 1908, ένα πολύ μεγάλο μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής περιλάμβανε κωμωδίες με το δημοφιλέστερο υποείδος εκείνα τα έτη να είναι η slapstick κωμωδία.¹⁵¹ Ένα χρόνο αργότερα και ενώ μειώθηκε η παραγωγή κωμωδιών, άρχισαν να γίνονται προσπάθειες εύρεσης μιας πιο «εκλεπτυσμένης» μορφής κωμωδίας.

Παρ' όλα αυτά, από τις αρχές της δεκαετίας του 1910 και ως το τέλος του βωβού κινηματογράφου θα θεωρούνταν η χρυσή εποχή του υποείδους της slapstick κωμωδίας.¹⁵² Σε αυτό συνέβαλε ο Mack Sennett, που θεωρείται ο «βασιλιάς της κωμωδίας» και αναφέρεται και ως ο «δημιουργός» της slapstick κωμωδίας.¹⁵³ Ο Sennett άρχισε, το 1912, να παράγει κωμωδίες στην εταιρία του «Keystone Motion Picture Company». Οι ταινίες του, συχνά καταδίωξης, περιείχαν το στοιχείο της ταχύτητας και της σωματικής κίνησης, αλλά και άλλες slapstick πρακτικές, όπως το «pie-throwing» (δηλ. το πέταγμα πίτας, ένα συχνά εμφανιζόμενο «κακόγουστο» αστείο) και το «car-chase» (καταδίωξη με αμάξι).¹⁵⁴

Βέβαια, παρόλο που η slapstick κωμωδία από ένα σημείο και έπειτα άρχισε να θεωρείται ξεπερασμένη (περ. στα τέλη της δεκαετίας του 1910), δεν εξαφανίστηκε ποτέ τελείως σαν υποείδος και διάφορα slapstick στοιχεία και στοιχεία σωματικής κωμωδίας εξακολουθούσαν να εμφανίζονται σε άλλα κωμικά είδη.¹⁵⁵

Όσον αφορά στην κινηματογραφική βιομηχανία, ειδικά των Η.Π.Α., η κωμωδία θεωρείται ένα από τα βασικότερα (αν όχι το πιο βασικό) είδη κατά την εποχή του βωβού κινηματογράφου, κάτι που αποδεικνύεται και από τη συμπερίληψη τουλάχιστον μιας κωμωδίας σε όλα τα προγράμματα των θεάτρων.¹⁵⁶ Επίσης, παρόλο που κωμωδίες παράγονταν παγκοσμίως κατά τη βωβή εποχή, οι πιο πετυχημένες συνδέονται με την αμερικάνικη κινηματογραφική παραγωγή, ιδιαίτερος κατά την τρίτη περίοδο του βωβού κινηματογράφου.¹⁵⁷

Μέσα από επιτυχημένες κωμωδίες αναδείχθηκαν στις Η.Π.Α. και πολλοί κινηματογραφικοί αστέρες. Σπουδαίοι κωμικοί της βωβής εποχής είναι μεταξύ άλλων οι εξής:

- Charlie Chaplin: ένας από τους πιο γνωστούς και αγαπητούς κωμικούς της βωβής εποχής. Στην εταιρία «Keystone» του Sennett, ο Chaplin δημιούργησε την περσόνα «The Little Tramp», με την οποία έμεινε γνωστός.¹⁵⁸

¹⁵¹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, (New York, Charles Scribner's Sons, 1990): p. 179.

¹⁵² Rob King, *Slapstick and mis-remembrance*, *New Review of Film and Television Studies*, 5:3, 333-351, <https://doi.org/10.1080/17400300701670659>

¹⁵³ Eileen Bowser, ο.π.: p. 179.

¹⁵⁴ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): pp. 32-33.

¹⁵⁵ Andrew Horton, Joanna E. Rapf (eds), *A Companion to Film Comedy*, (John Wiley & Sons, 2012): pp. 52-53.

¹⁵⁶ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004): p. 385.

¹⁵⁷ Andrew Horton, Joanna E. Rapf (eds), ο.π.: p. 31.

¹⁵⁸ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Charlie Chaplin* (2021) <https://www.britannica.com/biography/Charlie-Chaplin>

- Harold Lloyd: ένας από τους πιο τολμηρούς κωμικούς του βωβού κινηματογράφου, που έθετε τον εαυτό του σωματικά σε κίνδυνο για να προκαλέσει γέλιο στους θεατές.¹⁵⁹ Ένα χαρακτηριστικό της εικόνας του χαρακτήρα που υποδυόταν είναι τα στρογγυλά γυαλιά του.
- Flora Finch: μια εκ των πρώτων γυναικών κωμικών που απέκτησαν φήμη.¹⁶⁰ Συνήθως, έπαιζε το ρόλο της συζύγου που γκρινιάζει.¹⁶¹
- Mabel Normand: μια από τις πιο επιτυχημένες γυναίκες κωμικούς κατά τη βωβή εποχή. Συνεργάστηκε και με τον Sennett, όταν ξεκίνησε την εταιρία του, όπου ασχολήθηκε με τη slapstick κωμωδία.¹⁶²
- Laurel-Hardy: ο χοντρός και ο λιγνός, το πιο επιτυχημένο κωμικό δίδυμο της βωβής εποχής, αποτελούμενο από τους Stan Laurel και Oliver Hardy.¹⁶³ Ο Laurel έπαιζε τον αδέξιο, αθώο χαρακτήρα πλάι στον Hardy, έναν επιδεικτικό νταή.
- Buster Keaton και Roscoe “Fatty” Arbuckle (εκτενέστερη αναφορά θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο)

4.2. Συνοδευτικές προσεγγίσεις της βωβής κωμωδίας

4.2.1. Ο μουσικός συνοδός

Ο μουσικός συνοδός μιας κωμωδίας πρέπει να αντιλαμβάνεται το χιούμορ και τη γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας που συνοδεύει. Είναι σημαντικό να θυμάται ολόκληρες συνθέσεις, καθώς και μια μεγάλη ποικιλία ήχων και ηχητικών εφέ, ώστε να είναι προετοιμασμένος να μιμηθεί οποιαδήποτε ηχητική πηγή της οθόνης και να αποδώσει το ύφος οποιασδήποτε κωμικής σκηνής.¹⁶⁴

Παράλληλα, ο συνοδός πρέπει να «διαβάζει» τις εκφράσεις των ηθοποιών, να εντοπίζει τα συναισθήματά τους και να τα αποδίδει μέσω της μουσικής.¹⁶⁵ Επιπλέον, είναι ανάγκη να είναι προσηλωμένος στην οθόνη, ώστε να συμβαδίζει με την εξέλιξη της πλοκής και να απεικονίζει κάθε φορά με χρονική ακρίβεια τις στιγμές με αστείο περιεχόμενο μέσω των ηχητικών του εφέ.

4.2.2. Ταχύτητα και ρυθμός

Δύο βασικά στοιχεία μιας κωμωδίας είναι η ταχύτητα και ο ρυθμός που

¹⁵⁹ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Harold Lloyd* (2022)

<https://www.britannica.com/biography/Harold-Lloyd>

¹⁶⁰ Andrew Horton, Joanna E. Rapf (eds), *A Companion to Film Comedy*, (John Wiley & Sons, 2012): p. 42.

¹⁶¹ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema*, (New York, Charles Scribner’s Sons, 1990): p. 180.

¹⁶² Andrew Horton, Joanna E. Rapf (eds), ο.π.: pp. 45-46.

¹⁶³ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Laurel and Hardy* (2020)

<https://www.britannica.com/topic/Laurel-and-Hardy>

¹⁶⁴ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 5.

¹⁶⁵ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004): p. 370.

εξελίσσονται τα γεγονότα. Σύμφωνα με αυτό, η μουσική που συνοδεύει κάθε κωμωδία πρέπει να έχει ανάλογη ταχύτητα και ρυθμό με τα προβαλλόμενα.¹⁶⁶ Αυτό συμβαίνει, διότι η επιλογή του κατάλληλου τέμπο και ρυθμού παίζει βασικό ρόλο στην αποτύπωση της επιθυμητής ατμόσφαιρας της σκηνής.

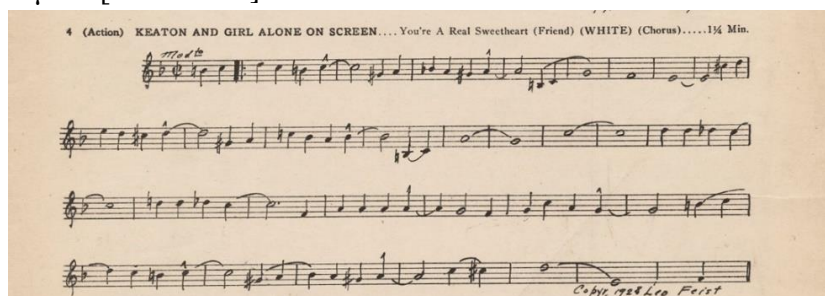
Για να γίνει η σωστή επιλογή αυτών των δύο μουσικών χαρακτηριστικών, πρέπει να ληφθούν υπόψη δύο παράγοντες. Ο πρώτος είναι η αναγνώριση κάποιας ρυθμικής δομής (αν υπάρχει) στο περιεχόμενο της σκηνής.¹⁶⁷ Για παράδειγμα, όταν στην οθόνη προβάλλεται ένα είδος χορού (π.χ. βαλς), η μουσική επένδυση αυτής της σκηνής πρέπει να έχει τον αντίστοιχο ρυθμό. Ο δεύτερος παράγοντας είναι η αναγνώριση της ταχύτητας με την οποία δρα ο κεντρικός χαρακτήρας κάθε σκηνής.¹⁶⁸ Το τέμπο της μουσικής πρέπει να συμβαδίζει με την ταχύτητα αυτή, αλλά και με τις πιθανές εναλλαγές της κατά τη διάρκεια της σκηνής. Ένα τέτοιο παράδειγμα, όπου η μουσική ακολουθεί την ταχύτητα του κεντρικού ήρωα της σκηνής παρατίθεται και στο cue-sheet της κωμωδίας «College» (1927), σε σκηνοθεσία των James W. Horne και Buster Keaton. [Εικόνα 19.].



Εικόνα 19. Σκηνή 14 από τις μουσικές υποδείξεις για την κωμωδία «College», στην οποία παρατίθεται ειδική σημείωση, να παίζεται το κομμάτι όλο και πιο γρήγορα όσο ο Buster τρέχει. Από *Silent Film Sound & Music Archive, a digital repository*.

<https://www.sfsma.org/ARK/22915/college/>

Ένα ακόμη παράδειγμα παρατίθεται και στις μουσικές υποδείξεις της αισθηματικής κωμωδίας «The Cameraman» (1928), όπου ο Buster Keaton μένει μόνος του με την κοπέλα και η μουσική που θα παιχθεί είναι συναισθηματική με σχετικά αργό τέμπο. [Εικόνα 20.].



Εικόνα 20. Στη σκηνή 4 του cue-sheet για την ταινία «The Cameraman», που ο Buster μένει μόνος του με την κοπέλα, έχει επιλεγθεί ένα ρομαντικό κομμάτι με σχετικά αργό τέμπο, που ταιριάζει με την ταχύτητα της σκηνής.

Από: <https://www.eastman.org/media/8465>

¹⁶⁶ George W. Tyacke, *Playing to Pictures, A Guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres*, (London, Heron & Co., 1914): p. 15.

¹⁶⁷ ο.π..

¹⁶⁸ Eugene. A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): pp. 8-9.

Σύμφωνα με το εγχειρίδιο των Lang και West, υπάρχει ένα ακόμα χαρακτηριστικό κάποιων σκηνών, βάσει του οποίου μπορεί να επιλεγθεί το τέμπο της μουσικής. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι το μέρος-τοποθεσία που διαδραματίζονται τα γεγονότα.¹⁶⁹ Ως παράδειγμα, παρατίθεται στο εγχειρίδιο η χρήση ενός αργού τέμπο, όταν προβάλλεται ένα ήσυχο λιβάδι και η χρήση ενός γρήγορου τέμπο, όταν προβάλλεται η «κινητικότητα» στη ζωή μιας πόλης.¹⁷⁰

Τέλος, η Lang και ο West αναφέρουν στο εγχειρίδιο τους και τη χρήση ενός κομματιού «Hurry» («κομμάτια με τέμπο *allegro* ή με τέμπο που κλιμακώνεται από *allegro* σε *presto*»)¹⁷¹ σε σκηνές που περιέχουν κάποια διαφυγή ή καταδίωξη.¹⁷²

4.2.3 Μουσικά είδη και χρήση δημοφιλούς μουσικής

Η μουσική που ταιριάζει γενικότερα στο είδος της κωμωδίας είναι απλή και με ζωηρή διάθεση.¹⁷³ Το πιο σύνηθες μουσικό είδος που συνόδευε τις κωμωδίες ήταν η δημοφιλής μουσική,¹⁷⁴ με τραγούδια όπως «Where did you get that hat?», «My mind's made up to marry Carolina»¹⁷⁵ ή επιτυχίες από κωμικές όπερες ή κωμωδίες μιούζικαλ¹⁷⁶ (π.χ. «I wonder who's kissing her now», «Melody of Love», «Good Bye Everybody»). Σε αυτό το κινηματογραφικό είδος, εμφανίζεται και η πρακτική χρήσης των τίτλων ή κάποιων στίχων των δημοφιλών τραγουδιών, τα οποία έστω και στο περίπου περιέγραφαν τα γεγονότα της σκηνής.¹⁷⁷ Αυτή η πρακτική εμφανίζεται και στην κωμωδία «That's my Daddy» (1928), στο cue-sheet της οποίας αναφέρεται η χρήση δύο τραγουδιών ως θέματα για δύο ήρωες, με στίχους που περιγράφουν τα συναισθήματα ή τις πράξεις τους. [Εικόνα 21.]

¹⁶⁹ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 6.

¹⁷⁰ ο.π..

¹⁷¹ George W. Tyacke, *Playing to Pictures, A Guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres*, (London, Heron & Co., 1914): p. 18.

¹⁷² Edith Lang & George West, ο.π.: p. 38.

¹⁷³ George W. Tyacke, ο.π.: p. 15.

¹⁷⁴ Edith Lang & George West, ο.π.: p. 37.

¹⁷⁵ ο.π.

¹⁷⁶ Lyle C. True, *How and What to Play for Moving Pictures, a Manual and Guide for Pianists* (San Francisco, The Music Supply Co., 1914): p. 18.

¹⁷⁷ James Wierzbicki, *Film music: A history*, (New York: Routledge, 2009): p. 45.

Εικόνα 21. Το τελευταίο μέρος του cue-sheet για την ταινία «That's my Daddy», όπου στις σκηνές 45 και 48 θα παιχτούν οι μπαλάντες-θέματα των δύο ηρώων. Από *Silent Film Sound & Music Archive, a digital repository*.

<https://www.sfsma.org/ARK/22915/thats-my-daddy/>

Εικόνα 22. Το τραγούδι «When Irish Eyes Are Smiling» που προτείνεται ως θέμα για τη Molly στο cue sheet της ταινίας «That's my Daddy».

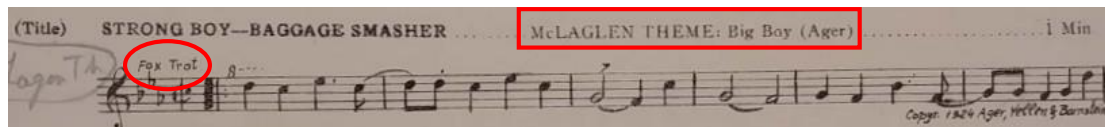
Όπως αναφέρουν και η Lang και ο West στο εγχειρίδιό τους, ήταν σημαντικό ο μουσικός συνοδός να ενημερώνεται για τις τελευταίες κυκλοφορίες δημοφιλούς μουσικής και για ό,τι ηχούσε στους φωνογράφους εκείνη την περίοδο και να συμπεριλαμβάνει αυτά τα κομμάτια στη συνοδεία του.¹⁷⁸

Μερικά από τα μουσικά είδη που χρησιμοποιήθηκαν στις κωμωδίες ήταν η ragtime μουσική,¹⁷⁹ τα one-steps και τα two-steps. Συχνά, χρησιμοποιούνταν στις κωμωδίες κομμάτια fox-trot,¹⁸⁰ όπως για παράδειγμα στην κωμωδία «Strong Boy» (1929). [Εικόνα 23.]

¹⁷⁸ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 37.

¹⁷⁹ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004): p. 244.

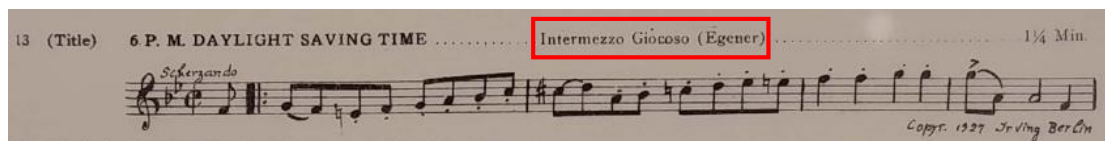
¹⁸⁰ George W. Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, (New York: G. Schirmer, 1921): pp. 28-29.



Εικόνα 23. Χρήση ενός fox-trot κομματιού ως θέμα για τον πρωταγωνιστή στις μουσικές υποδείξεις της κωμωδίας «Strong Boy». Από *Silent Film Sound & Music Archive, a digital repository*.

<https://www.sfsma.org/ARK/22915/strong-boy/>

Επιπλέον, ήταν σύνηθες να συνοδεύουν τις βωβές κωμωδίες μουσικά είδη όπως βαλς, σερενάτες, εμβατήρια,¹⁸¹ ιντερμέτζι¹⁸² [Εικόνα 24.] κ.ά..



Εικόνα 24. Χρήση ενός κομματιού intermezzo για τη σκηνή 13 στις μουσικές υποδείξεις της κωμωδίας «Strong Boy». Από *Silent Film Sound & Music Archive, a digital repository*.

<https://www.sfsma.org/ARK/22915/strong-boy/>

Τη χρήση των προαναφερθέντων μουσικών ειδών στις κωμωδίες επιβεβαιώνουν και οι επιλογές που έχει προσθέσει ο Ernö Rapée κάτω από την κατηγορία «Comedy Pictures» στην ανθολογία του «Encyclopedia of Music for Pictures» (1929).¹⁸³ Αυτή η κατηγορία περιλαμβάνει μεταξύ άλλων διάφορα εμβατήρια (π.χ. Funeral March), fox-trot κομμάτια, σερενάτες (π.χ. The Wabler's Serenade) και ιντερμέτζι.

4.2.4. Οργάνωση κομματιών

Όπως και σε όλα τα κινηματογραφικά είδη, έτσι και στην κωμωδία πρέπει να δίνεται σημασία στη σειρά με την οποία ταζινομούνται τα κομμάτια μέσα στη μουσική συνοδεία. Ο κύριος λόγος που γίνεται αυτό είναι η αποφυγή της μονοτονίας. Ένας τρόπος να επιτευχθεί μια αντίθεση μεταξύ των κομματιών και να αποφευχθεί η μονοτονία, είναι να απαρτίζεται η συνοδεία από συνθέσεις σε διάφορες τονικότητες.¹⁸⁴ Επίσης, είναι σημαντικό να υπάρχει μια ποικιλία ρυθμών και τέμπο στα κομμάτια που συνιστούν τη συνοδεία.¹⁸⁵

Όπως αναφέρει και ο Ahern, δε συνιστάται να παίζονται συνεχόμενα οι συνθέσεις που έχουν κοινά χαρακτηριστικά (π.χ. ίδιο τέμπο ή ίδια τονικότητα). Στο τέλος του εγχειριδίου του, παραθέτει ένα τρόπο οργάνωσης των κομματιών για τη

¹⁸¹ Lyle C. True, *How and What to Play for Moving Pictures, a Manual and Guide for Pianists* (San Francisco, The Music Supply Co., 1914): p. 20.

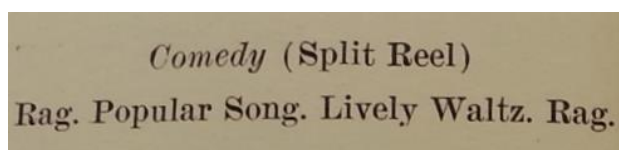
¹⁸² George W. Tyacke, *Playing to Pictures, A Guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres*, (London, Heron & Co., 1914): p. 16.

¹⁸³ Erno Rapee, *Encyclopedia of Music for Pictures*, Reprint Edition (New York: Arno Press, 1970): pp. 153-155.

¹⁸⁴ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 13.

¹⁸⁵ Eugene. A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): p. 39.

συνοδεία μιας κωμωδίας, όπου οι μουσικές επιλογές που βρίσκονται η μία μετά την άλλη έχουν διαφορετικά χαρακτηριστικά (π.χ. «lively waltz» και αμέσως μετά «rag»¹⁸⁶ [Εικόνα 25].



Εικόνα 25. Πιθανός τρόπος οργάνωσης των συνθέσεων στη συνοδεία μιας κωμωδίας από τον Eugene A. Ahern. Κομμάτια που ανήκουν στο ίδιο είδος (π.χ. rag) δεν παίζονται συνεχόμενα. Από *What and How to Play for Pictures* του Eugene A. Ahern (σελ. 56).

4.2.5. Χρήση «παρωδίας»

Μια άλλη πρακτική που χρησιμοποιούνταν στις κωμωδίες ήταν η γελοιοποίηση κάποιων σοβαρών καταστάσεων. Η χρήση κομματιών με κοροϊδευτικό/περιπαικτικό χαρακτήρα σε σκηνές που πρόβαλλαν στιγμές θλίψης ή άλλων αρνητικών συναισθημάτων γινόταν για την επίτευξη μιας «παρωδίας»¹⁸⁷. Ο μουσικός συνοδός μπορούσε να διακωμωδήσει σοβαρές στιγμές χρησιμοποιώντας γνωστά ή δημοφιλή κομμάτια (π.χ. το κομμάτι «April Showers» για μια σκηνή που προβάλλει πλημμύρα ή το «Funeral March» τη στιγμή που προβάλλεται το ακόνισμα ενός μαχαιριού)¹⁸⁸. Επιπλέον, μπορεί για την επίτευξη της «παρωδίας» να χρησιμοποιηθεί και ένα σοβαρό κομμάτι για μια σκηνή με αστείο ή χαρούμενο περιεχόμενο.

4.2.6. Ηχητικά εφέ

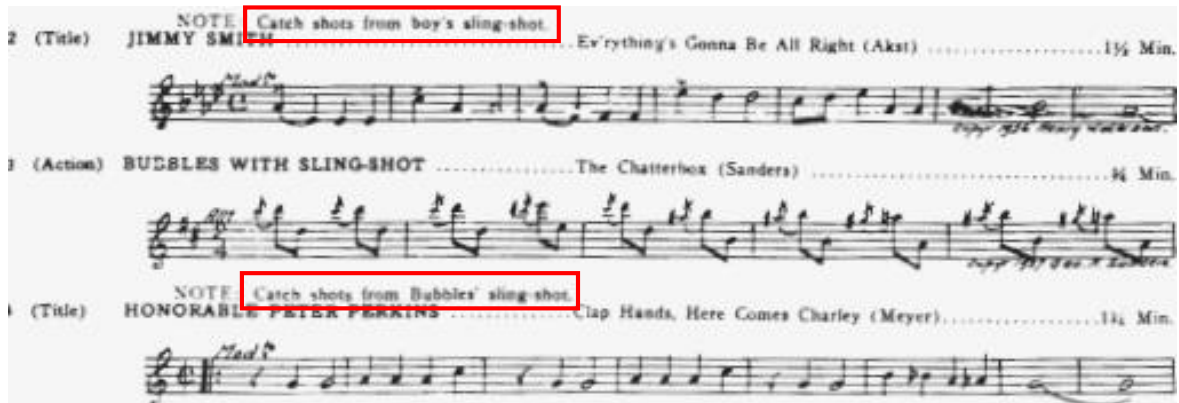
Ιδιαίτερα σημαντικό μέρος της μουσικής συνοδείας μιας κωμωδίας αποτελούν τα ηχητικά εφέ, που προσδίδουν αληθοφάνεια στα προβαλλόμενα (π.χ. τη στιγμή μιας πτώσης) και προκαλούν περισσότερο γέλιο στους θεατές. Για να πετύχουν αυτούς τους δύο σκοπούς, θα πρέπει τα ηχητικά εφέ να είναι απολύτως συγχρονισμένα με τη στιγμή που προβάλλεται το εκάστοτε αστείο στην οθόνη, δίχως την παραμικρή χρονική απόκλιση.¹⁸⁹ [Εικόνα 26.]

¹⁸⁶ Eugene A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): pp. 56-57.

¹⁸⁷ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 36.

¹⁸⁸ Rick Altman, *Silent film sound*, (New York: Columbia University Press, 2004): p. 385.

¹⁸⁹ Edith Lang & George West, ο.π.: p. 36.



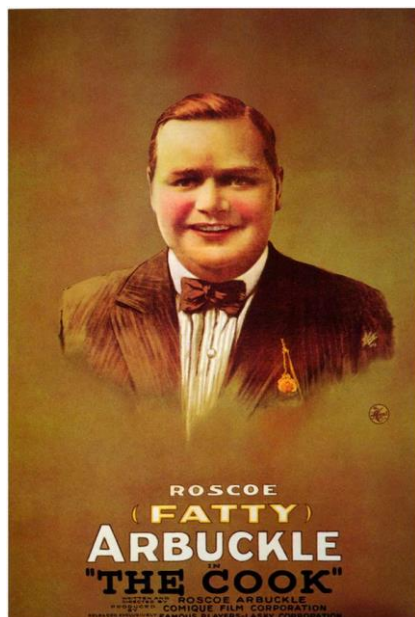
Εικόνα 26. Το πρώτο μέρος του cue-sheet για τη βωβή κωμωδία μικρού μήκους «Smith's Modiste Shop» (1927), παραγωγή του Mack Sennett. Η πλειοψηφία των υποδείξεων περιλαμβάνει ένα ηχητικό εφέ. Πάνω από την αναφορά κάθε σκηνης, υπάρχει ειδική σημείωση για την απόδοση ενός εφέ μια συγκεκριμένη στιγμή (π.χ. «catch shots from boy's sling shot» ή σε άλλο σημείο των υποδείξεων «catch dog barking» και «use ratchet for meat chopping machine effect») Από *Silent Film Sound* του Rick Altman (σελ. 385-386).

Τα ηχητικά εφέ μπορούσαν να αποδοθούν μέσω των μηχανικών μουσικών οργάνων (π.χ. cinema organ), μέσω του drummer που αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά και μέσω άλλων γενικά μουσικών οργάνων. Συγκεκριμένα παραδείγματα-τρόποι απόδοσης ηχητικών εφέ μέσω άλλων οργάνων παρατίθενται σε διάφορα εγχειρίδια. Για παράδειγμα, στο εγχειρίδιο του Ahern, προτείνεται η ηχητική απόδοση μιας πτώσης ή ενός γλιστρήματος μέσω της εκτέλεσης ενός glissando.¹⁹⁰ Ένα ακόμη ηχητικό εφέ, που παρατίθεται στο εγχειρίδιο των Lang και West, είναι το «χτύπημα» της παλάμης στα πλήκτρα τη στιγμή μιας πτώσης (για πιο έντονες πτώσεις προτείνεται το «χτύπημα» χαμηλότερων νοτών).¹⁹¹

¹⁹⁰ Eugene. A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): p. 54.

¹⁹¹ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, (Boston: Boston Music Company, 1920): p. 58.

5. Η ταινία «The Cook»



Εικόνα 27. Αφίσα της ταινίας «The Cook» (1918).

<https://m.imdb.com/title/tt0008975/mediaviewer/rm2638739712/>

5.1 Στοιχεία για την ταινία

Η ταινία «The Cook» είναι μια Αμερικανική βωβή slapstick κωμωδία μικρού μήκους, σε σκηνοθεσία και σενάριο του Roscoe Arbuckle, που προβλήθηκε για πρώτη φορά στους κινηματογράφους στις 15 Σεπτεμβρίου του 1918, στις Η.Π.Α.. Ήταν μια παραγωγή της «Comique Film Corporation», εταιρείας του Joseph M. Schenk, που ιδρύθηκε με σκοπό την παραγωγή ταινιών της σειράς “Fatty” του Roscoe Arbuckle. Ο Herber Warren ήταν ο υπεύθυνος επεξεργασίας της ταινίας (μοντέρ) και ο George Peters ήταν ο εικονολήπτης.

Η ταινία γυρίστηκε στο «The Pike» (ένα χώρο αναψυχής στο Long Beach της Καλιφόρνια) και στο στούντιο της «Balboa Amusement Producing Company» και κυκλοφόρησε αποκλειστικά από την εταιρεία παραγωγής και διανομής «Famous Players-Lasky», που ιδρύθηκε το 1914 και αργότερα ονομάστηκε «Paramount Pictures Corporation».¹⁹²

Η ταινία «The Cook» θεωρούνταν χαμένη, ώσπου βρέθηκε το 1998-99 ένα αντίγραφο σέ ένα αρχείο ταινιών (Norwegian Film Archive). Ένα ακόμα αντίγραφο που περιλάμβανε και άλλα πλάνα βρέθηκε το 2002. Με αυτό το διασωζόμενο υλικό δημιουργήθηκε μια νέα, αποκατεστημένη έκδοση αυτής της ταινίας, με διάρκεια περίπου 20 λεπτά, από την οποία όμως λείπουν ακόμα κάποιες σκηνές. Η ταινία κυκλοφόρησε ξανά, το 2003, σε μορφή ψηφιακού δίσκου (dvd) από την εταιρεία διανομής «Milestone Film & Video».

¹⁹² Jennifer M. Bean (editor), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, (Rutgers University Press, 2011): p. 211.

Πρωταγωνιστικό ρόλο στην ταινία έχουν ο Roscoe “Fatty” Arbuckle και ο Buster Keaton. Οι ηθοποιοί των υπόλοιπων βασικών ρόλων είναι ο Al St. John, η Alice Lake και ο John Rand.

5.2. Υπόθεση ταινίας

Στην ταινία αυτή προβάλλονται τα συμβάντα στο πολυτελές εστιατόριο «Bull Pup Café», όπου ο “Fatty” είναι ο αρχιμάγειρας, ο Buster ο σερβιτόρος και η Alice η ταμίας/σερβιτόρα. Αφού εμφανίζεται μια επαγγελματίας χορεύτρια, ο Buster ξεκινά να χορεύει μαζί της. Στη συνέχεια, το ίδιο κάνει και ο “Fatty”, ο οποίος «ντυμένος» με μαγειρικά σκεύη δίνει μια χορευτική (και έπειτα δραματική) παράσταση, προκαλώντας γέλιο και διασκεδάζοντας τους πελάτες. Το κέφι διακόπτεται με την εμφάνιση ενός περιπλανώμενου ληστή, που αρχίζει να χορεύει με την ταμία παρά τη θέλησή της. Ο ληστής δεν πτοείται από τις προσπάθειες του Buster και του μετρ (John Rand) να τον διώξουν, αλλά αρχίζει να τρέχει από φόβο, όταν τον κυνηγάει ο Luke, ο σκύλος του σεφ. Την επομένη, ο “Fatty” πηγαίνει για ψάρεμα με τον Luke, ενώ ο Buster πηγαίνει στο λούνα παρκ με την Alice, την οποία αρχίζει να κυνηγά ο ληστής. Στο τέλος, ο Luke προσπαθεί να διώξει το ληστή, ενώ ο “Fatty” και ο Buster προσπαθούν να σώσουν την Alice.

Καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας, προβάλλονται μερικά από τα γνωστά αστεία (gags) του Arbuckle που περιλαμβάνουν φαγητό, διάφορες πτώσεις και στοιχεία σωματικής κωμωδίας, καθώς και σκηνές καταδίωξης.

5.3. Αναφορά στους πρωταγωνιστές

5.3.1. Roscoe Arbuckle



Εικόνα 28. Roscoe Arbuckle.

https://en.wikipedia.org/wiki/Roscoe_Arbuckle

Ο Roscoe Conkling Arbuckle γεννήθηκε το 1877 στις Η.Π.Α.¹⁹³ και είναι ένας από τους πιο επιτυχημένους κωμικούς ηθοποιούς της εποχής του, γνωστός και για το ταλέντο του ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος, ιδίως όσον αφορά στη slapstick κωμωδία.¹⁹⁴

Η ενασχόληση του με τον καλλιτεχνικό τομέα ξεκίνησε από μικρή ηλικία με την εμφάνισή του σε ερασιτεχνικές παραστάσεις, έχοντας συμμετάσχει μέχρι την ενηλικίωσή του σε παραστάσεις vaudeville,¹⁹⁵ παραστάσεις με τραγούδια, μαγικά κόλπα, ακροβατικά κ.ά..¹⁹⁶

Η καριέρα του στον κινηματογράφο ξεκίνησε το 1909, με την εμφάνισή του σε ταινίες μικρού μήκους της εταιρείας «Selig Polyscope».¹⁹⁷ Το 1913, έγινε μέλος της εταιρείας «Keystone» του Mack Sennett, παίζοντας στη σειρά κωμωδιών «Keystone Cops», πλάι σε κωμικούς όπως η Mabel Normand και ο Charlie Chaplin.¹⁹⁸ Στην εταιρεία αυτή, υπήρχε ήδη ο «παχουλός» κωμικός Fred Mace, το ρόλο του οποίου, όταν έφυγε, ανέλαβε ο Arbuckle. Έτσι, «γεννήθηκε» το παρατσούκλι “Fatty”, που αποτέλεσε το σύμβολο του χαρακτήρα που έπαιζε στις κωμωδίες της «Keystone».¹⁹⁹

Οι πρώιμες ταινίες του στην εταιρεία αυτή περιλάμβαναν αρκετά στοιχεία σωματικής κωμωδίας και κάποιες από αυτές χαρακτηρίστηκαν σχετικά ακραίες για μια μερίδα θεατών.²⁰⁰ Επιπλέον, εμφανίζονταν συχνά σε κωμωδίες της εταιρείας slapstick πρακτικές, όπως οι καβγάδες μεταξύ των ηρώων, κατά τους οποίους πετούσαν γλυκά ο ένας στον άλλο (pie throwing).

Η χρήση του ψευδώνυμου “Fatty”, που δεν άρεσε καθόλου στον Arbuckle, μειώθηκε, όταν άρχισε να σκηνοθετεί ταινίες της «Keystone» (περ. το 1914) και αναφερόταν συχνά με το πραγματικό του όνομα (π.χ. «Mr. Arbuckle is one of the greatest of comedy directors»)²⁰¹ Από το 1914, έγραφε και το σενάριο για όλες τις κωμωδίες, στις οποίες πρωταγωνιστούσε.²⁰² Το 1915, κυκλοφόρησε η σειρά κωμωδιών «Fatty and Mabel», στην οποία ο Arbuckle και η συμπρωταγωνίστριά του στις κωμωδίες της «Keystone», Mabel Normand, υποδύονταν ένα ζευγάρι.

Στην εταιρεία αυτή, ο Arbuckle, ενώ ήταν ειδήμων της slapstick κωμωδίας με διάφορες φάρσες και σκηνές καταδίωξης²⁰³, πειραματίστηκε και με πιο εκλεπτυσμένες μορφές κωμωδίας (π.χ. κωμωδία καταστάσεων ή αισθηματική), που έχουν ως πυρήνα το σενάριο και αποτέλεσαν τις πιο «ελαφριές» κωμικές παραγωγές της «Keystone».

Εγκαταλείποντας την εταιρεία του Sennett το 1916, του έγινε πρόταση να

¹⁹³ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Roscoe Arbuckle* (2022)

<https://www.britannica.com/biography/Roscoe-Arbuckle>

¹⁹⁴ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): p. 35.

¹⁹⁵ Carolyn Lowrey, *The First One Hundred Noted Men and Women of the Screen*, (Palala Press, 2018): p. 6.

¹⁹⁶ The Editors of Encyclopedia Britannica, ο.π.

¹⁹⁷ Jennifer M. Bean (editor), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, (Rutgers University Press, 2011): p. 201.

¹⁹⁸ The Editors of Encyclopedia Britannica, ο.π.

¹⁹⁹ Jennifer M. Bean (editor), ο.π.: p. 196.

²⁰⁰ Jennifer M. Bean (editor), ο.π.: p. 201.

²⁰¹ ο.π.: pp. 200-201.

²⁰² The Editors of Encyclopedia Britannica, ο.π.

²⁰³ https://en.wikipedia.org/wiki/Roscoe_Arbuckle#Early_life

αναλάβει τη σκηνοθεσία, το σενάριο και τον πρωταγωνιστικό ρόλο των κωμωδιών της εταιρείας παραγωγής «Comique Film Corporation», την οποία είχε ιδρύσει ο Joseph M. Schenck.²⁰⁴ Τελικά, υπογράφεται συμβόλαιο με την εταιρεία διανομής «Paramount Pictures Corporation» και έτσι, κυκλοφορούν 19 κωμωδίες (slapstick) μικρού μήκους, που θεωρούνται οι μεγαλύτερες επιτυχίες του Arbuckle. Σε αυτή την εταιρεία, ο Roscoe ανακαλύπτει και «καλλιεργεί» νέα υποκριτικά ταλέντα, όπως για παράδειγμα οι συμπρωταγωνιστές του στην ταινία «The Cook».²⁰⁵

Αξίζει να αναφερθεί και η πρώτη κυκλοφορία της εταιρείας του με τον Schenck, δηλαδή η ταινία «The Butcher Boy» (1917), ύστερα από την οποία ο Roscoe άρχισε να αναφέρεται ως «Roscoe (“Fatty”) Arbuckle». Αυτό το νέο ονοματεπώνυμο φανερώνει την υποβάθμιση του ψευδωνύμου του μέσω της παρένθεσης και των εισαγωγικών.²⁰⁶

Το 1919, ο Arbuckle υπογράφει τριετές συμβόλαιο με την «Paramount Pictures Corporation», σύμφωνα με το οποίο θα άρχιζε να παράγει κωμωδίες μεγάλου μήκους, καθιστώντας τον ως τον πρώτο κωμικό αστέρα που έκανε μετάβαση σε ταινίες μεγάλης διάρκειας.²⁰⁷ Οι ταινίες αυτές χαρακτηρίζονται ως ελαφριές κωμωδίες, εφόσον δεν είχε καθιερωθεί σαν είδος η slapstick κωμωδία μεγάλου μήκους.

Το ταλέντο του Arbuckle ως σκηνοθέτης ταινιών είτε μικρού είτε μεγάλου μήκους αναγνωρίζεται και από τη βελτίωση της αισθητικής ποιότητας και του μοντάζ των σκηνών, το φωτισμό και τις σκιάσεις της οθόνης κ.α..²⁰⁸

Το 1921, ο Arbuckle παρευρέθηκε σε ένα πάρτι στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου, όπου βρισκόταν και μια νεαρή ηθοποιός/μοντέλο, ονόματι Virginia Rapée. Λίγες μέρες αργότερα, ο Arbuckle κατηγορήθηκε για το βιασμό και το θάνατο της ηθοποιού, αλλά κατόπιν τριών δικών αθωώθηκε.²⁰⁹ Παρά το γεγονός ότι απαλλάχθηκε από όλες τις κατηγορίες, απαγορεύτηκε στον Roscoe να παίζει σε ταινίες και σε συνδυασμό με την κακή δημοσιότητα που ακολούθησε μετά το σκάνδαλο, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις εμφανίσεις σε κινηματογραφικά έργα. Λίγα χρόνια μετά και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας, επέστρεψε στο χώρο του κινηματογράφου με το όνομα Will B. Good ή William Goodrich (το όνομα του πατέρα του), σκηνοθετώντας μερικές ταινίες χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία.²¹⁰

Ύστερα από μια καμπάνια το 1932, με σκοπό την αποκατάσταση του ονόματος του, ο Roscoe πρωταγωνίστησε ξανά σε κωμωδίες μικρού μήκους. Ένα χρόνο αργότερα και λίγο πριν υπογράψει συμβόλαιο με τη «Warner Bros.», πέθανε στον ύπνο του.²¹¹

²⁰⁴ Jennifer M. Bean (editor), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, (Rutgers University Press, 2011): p. 198.

²⁰⁵ ο.π.: p. 214.

²⁰⁶ ο.π.: pp. 199-200.

²⁰⁷ Tom Paulus, Rob Kings (eds.), *Slapstick Comedy (AFI Film Readers)*, 1st Edition (Routledge, 2010).

²⁰⁸ Tom Paulus, Rob Kings (eds.), ο.π.

²⁰⁹ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Roscoe Arbuckle* (2022) <https://www.britannica.com/biography/Roscoe-Arbuckle>

²¹⁰ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): p. 40.

²¹¹ The Editors of Encyclopedia Britannica, ο.π.

5.3.2 Buster Keaton



Εικόνα 29. Buster Keaton.

<https://www.imdb.com/name/nm0000036/>

Ο Joseph Frank Keaton, γνωστός ως Buster Keaton, γεννήθηκε το 1895 στις Η.Π.Α. και είναι ένας από τους πιο επιτυχημένους ηθοποιούς της βωβής κωμωδίας,²¹² καθώς και ένας ταλαντούχος σκηνοθέτης.²¹³ Όταν ο Keaton ήταν ακόμη ενός έτους, ο νονός του, Harry Houdini, τον είδε να πέφτει από μια σκάλα χωρίς να τραυματίζεται και έτσι, του έδωσε το ψευδώνυμο «Buster». Αν και η μετάφραση αυτής της λέξης είναι «αυτός που κατατροπώνει», σύμφωνα με τον Keaton, τότε χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει μια έντονη πτώση.²¹⁴

Ο Buster ξεκίνησε από πολλή μικρή ηλικία, περίπου τριών ετών, να συμμετάσχει στην παράσταση vaudeville των γονιών του, που ονομαζόταν «The Three Keatons».²¹⁵ Στο θίασο αυτής της παράστασης ανήκε και ο Harry Houdini.²¹⁶ Το θεατρικό «The Three Keatons», περιλάμβανε διάφορα ακροβατικά, πτώσεις, αλλά και σκηνές που ο πατέρας του Buster τον πετούσε επίτηδες πάνω στα σκηνικά, προκαλώντας γέλιο στους θεατές. Ο Buster ανέπτυξε μια αντοχή στον πόνο και «καλλιέργησε» μια σωστή τεχνική κατά την εκτέλεση των ακροβατικών και των πτώσεων του, ώστε να αποφεύγει οποιοδήποτε τραυματισμό. Οι γονείς του είχαν κατηγορηθεί και συλληφθεί αρκετές φορές για κακοποίηση ανηλίκου,²¹⁷ κάτι που είχε διαψευσθεί από τον Buster.

Ο Keaton είχε συνειδητοποιήσει, πως «όσο πιο σοβαρός παρέμενε κατά την εκτέλεση αυτών των πτώσεων, τόσο περισσότερο γελούσε το κοινό μαζί του».²¹⁸ Για αυτή την αντίδραση του κοινού τον είχε ήδη ενημερώσει ο πατέρας του, λέγοντας του

²¹² Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): p. 36.

²¹³ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Buster Keaton* (2022)
<https://www.britannica.com/biography/Buster-Keaton>

²¹⁴ Robert Hesse, *Buster Keaton: The Silent Genius* (Academia, χ.χ.)
https://www.academia.edu/30316798/Buster_Keaton_The_Silent_Genius

²¹⁵ ο.π.

²¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Buster_Keaton

²¹⁷ Robert Hesse, ο.π.

²¹⁸ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Buster Keaton* (2022)
<https://www.britannica.com/biography/Buster-Keaton>

πως είναι λάθος ένας κωμικός να γελά με τα δικά του αστεία.²¹⁹ Αυτό το ανέκφραστο (deadpan) πρόσωπο του θα ήταν αργότερα ένα από τα βασικά γνωρίσματα του χαρακτήρα που θα υποδύοταν στο βωβό κινηματογράφο.

Εκτός από το ταλέντο του στην εκτέλεση ακροβατικών, ο Buster ήξερε να χορεύει, να τραγουδά, να παίζει μουσικά όργανα και να κάνει ταχυδακτυλουργικά.²²⁰

Η καριέρα του στον κινηματογράφο ξεκίνησε με ένα μικρό ρόλο στην ταινία «The Butcher Boy» (1917), του Roscoe Arbuckle. Ο Buster έδειξε κατευθείαν το ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο. Ξεκίνησε να συνεργάζεται και να συμπρωταγωνιστεί με τον Arbuckle, βοηθώντας τον και στη σκηνοθεσία και τη συγγραφή αστείων σημείων του σεναρίου.²²¹ Ο Keaton διδάχθηκε πολλά από τον Arbuckle για την παραγωγή ταινιών, την εικονοληψία και γενικότερα την κινηματογραφική βιομηχανία και οι επιτυχημένες εμφανίσεις του στις ταινίες της «Comique Film Corporation» ήταν η αιτία να του προταθούν πολλοί κωμικοί ρόλοι (χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα, πως δεχόταν αυτούς τους ρόλους).²²²

Το χαρακτηριστικό του ήρωα που υποδύοταν ο Buster στις slapstick κωμωδίες ήταν η απουσία έκφρασης συναισθημάτων και η επιτηδευμένη απάθεια μπροστά στις πολύ κωμικές και συνήθως επικίνδυνες καταστάσεις, στις οποίες εμπλεκόταν.²²³ Εξαιτίας αυτού του ανέκφραστου προσώπου απέκτησε το ψευδώνυμο «The Great Stone Face» (πρόσωπο-πέτρα).

Η συνεργασία του Keaton με τον Arbuckle διήρκεσε περίπου δύο χρόνια, ώσπου το 1919, όταν ο Arbuckle άρχισε να παράγει ταινίες μεγάλου μήκους, ο Keaton άρχισε να εργάζεται στη δική του εταιρεία παραγωγής, την «Buster Keaton Productions».²²⁴ Αυτή η εταιρεία ήταν στην ουσία η «Comique Film Corporation», που μετονομάστηκε από τον Joseph Schenck με σκοπό την παραγωγή κωμωδιών μικρού μήκους, με πρωταγωνιστή και σκηνοθέτη τον Buster, και λειτούργησε ως το 1928.²²⁵ Εκεί, ο Buster δημιούργησε κάποιες από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του, όπως η ταινία «Cops» (1922).²²⁶ Περίπου το 1924, ξεκίνησε να παράγει ταινίες μεγάλου μήκους. Η πιο γνωστή και επιτυχημένη ταινία του (μεγάλου μήκους) θεωρείται το «The General» (1927), της οποίας ήταν σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής.²²⁷

Όπως και με την ταινία «The General», η οποία δε γνώρισε μεγάλη εμπορική και οικονομική επιτυχία όταν προβλήθηκε για πρώτη φορά και η αξία της αναγνωρίστηκε

²¹⁹ Robert Hesse, *Buster Keaton: The Silent Genius* (Academia, χ.χ.)

https://www.academia.edu/30316798/Buster_Keaton_The_Silent_Genius

²²⁰ The International Buster Keaton Society, *About Buster: Part 1. A Vaudeville Childhood* (χ.χ.)

<https://www.busterkeaton.org/a-vaudeville-childhood>

²²¹ ο.π.

²²² Jennifer M. Bean (editor), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, (Rutgers University Press, 2011): pp. 214-215.

²²³ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): pp. 36-37.

²²⁴ Charles Wolfe, *Buster Keaton: Comic invention and the art of moving pictures*, στο *Idols of Modernity: Movie Stars of the 1920s* (United States of America: Rutgers University Press, 2010)

²²⁵ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, (New York: W. W. Norton, 1996): p. 205.

²²⁶ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, ο.π.: p. 36.

²²⁷ Wheeler W. Dixon, Gwendolyn A. Foster, *A short history of film*, (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2008): p. 37.

χρόνια αργότερα,²²⁸ το ίδιο συνέβη και με τον Buster Keaton, το ταλέντο και η συνεισφορά του οποίου στον κινηματογράφο αναγνωρίστηκαν δεκαετίες αργότερα.²²⁹

Το 1928, η εταιρεία του Keaton συγχωνεύτηκε με την εταιρεία «Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM), με την προϋπόθεση πως θα είχε ο ίδιος τη μεγαλύτερη ανάμειξη κατά την παραγωγή των ταινιών.²³⁰ Αυτή τη χρονιά, παράχθηκε μια από τις τελευταίες επιτυχίες του, η ταινία «The Cameraman». Η τελευταία βωβή ταινία μεγάλου μήκους του Keaton ήταν το «Spite Marriage» (1929), στην οποία είναι φανερή η ανάμειξη των υπόλοιπων μελών της εταιρείας «Metro».²³¹

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 και μέχρι να διακοπεί η συνεργασία του με την εταιρεία «Metro» το 1933,²³² η καριέρα του Buster είχε μια φανερά καθοδική πορεία.²³³ Παρ' όλα αυτά, άρχισε σύντομα μετά τη συνεργασία αυτή να εμφανίζεται σε αρκετές ταινίες μικρού μήκους από αμερικανικές και ευρωπαϊκές εταιρείες παραγωγής, ενώ παράλληλα έκανε και τηλεοπτικές εμφανίσεις μέχρι τη δεκαετία του 1960.²³⁴

Το 1966, πέθανε από καρκίνο του πνεύμονα, σε ηλικία 70 ετών.

5.3.3. Alice Lake



Εικόνα 29. Alice Lake.

<https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/sayre/id/5088/rec/3>

Η Alice Lake γεννήθηκε στις Η.Π.Α. το 1895.²³⁵ Ήταν ηθοποιός, γνωστή κατά

²²⁸ The Editors of Encyclopedia Britannica, *Buster Keaton* (2022)

<https://www.britannica.com/biography/Buster-Keaton>

²²⁹ Gilberto Perez, *The Bewildered Equilibrist: An Essay on Buster Keaton's Comedy*, Vol. 34, No. 3, pp. 337-366 (The Hudson Review, Autumn, 1981)

<https://doi.org/10.2307/3856854>

²³⁰ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, (New York: W. W. Norton, 1996): p. 210.

²³¹ Charles Wolfe, *Buster Keaton: Comic invention and the art of moving pictures*, στο *Idols of Modernity: Movie Stars of the 1920s* (United States of America: Rutgers University Press, 2010)

²³² The Editors of Encyclopedia Britannica, ο.π.

²³³ Charles Wolfe, ο.π.

²³⁴ The International Buster Keaton Society, *About Buster: Part 4: The Lost Years* (χ.χ.)

<https://www.busterkeaton.org/thelostyears>

²³⁵ <https://www.virtual-history.com/movie/person/9593/alice-lake>

κύριο λόγο για τις εμφανίσεις της σε βωβές κωμωδίες. Πριν ασχοληθεί με τον κινηματογράφο, εργαζόταν ως χορεύτρια.

Η πρώτη επαφή της Lake με τον κινηματογράφο συνέβη το 1912 και έκτοτε άρχισε να συμμετέχει σε κωμωδίες μικρού μήκους του Sennett.²³⁶ Λίγα χρόνια αργότερα, ήταν μία από τους συμπρωταγωνιστές του Arbuckle στις ταινίες της εταιρείας του²³⁷ (π.χ. στην ταινία «The Bell Boy» του 1918, όπου πρωταγωνιστικό ρόλο είχε και ο Keaton). Η Lake είχε συμμετάσχει και σε δραματικές ταινίες, αλλά οι κωμικοί ρόλοι είναι αυτοί που της πρόσφεραν φήμη και θεωρούνται επιτυχίες της. Τη δεκαετία του '20, πρωταγωνιστούσε σε ταινίες μεγάλου μήκους της εταιρείας «Metro». Από την έλευση του ηχητικού κινηματογράφου και ως το τέλος της καριέρας της, οι ρόλοι που υποδύοταν δεν ήταν πρωταγωνιστικοί.²³⁸ Η ταινία «Frisco Kid» (1935) είναι, πιθανώς, η τελευταία παραγωγή στην οποία συμμετείχε η Alice Lake.

Πέθανε από καρδιακή προσβολή το 1967, σε ηλικία 72 ετών.²³⁹

5.3.4. Al St. John



Εικόνα 30. Al St. John.

https://en.wikipedia.org/wiki/Al_St._John

Ο Al St. John γεννήθηκε το 1893 και ήταν ένας Αμερικανός ηθοποιός του βωβού και του ηχητικού κινηματογράφου.

Ο Al άρχισε να εμφανίζεται σε ταινίες περίπου το 1912 και σύντομα, το υποκριτικό του ταλέντο τού «χάρισε» πρωταγωνιστικούς ρόλους.²⁴⁰ Στην αρχή, συμμετείχε σε κωμωδίες μικρού μήκους στην εταιρεία «Keystone», πλάι στο θείο του,

²³⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Lake

²³⁷ Jennifer M. Bean (editor), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, (Rutgers University Press, 2011): p. 214.

²³⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Lake

²³⁹ <https://www.virtual-history.com/movie/person/9593/alice-lake>

²⁴⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Al_St._John

Roscoe Arbuckle.²⁴¹ Συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα του κινηματογράφου, όπως ο Chaplin και η Normand.

Επιπλέον, ο Al ήταν γνωστός για τις σωματικές του ικανότητες, που περιλάμβαναν ακροβατικά και slapstick πρακτικές (π.χ. πτώσεις),²⁴² τις οποίες χρησιμοποιούσε αρκετά στους ρόλους του στις βωβές κωμωδίες. Ήταν σύνηθες στις κωμωδίες που ο Al συμπρωταγωνιστούσε με το θείο του, να παίζει τον κακό αντίπαλό του “Fatty” και να προσπαθεί να τραβήξει την προσοχή της πρωταγωνίστριας, όπως συμβαίνει και στην ταινία «The Cook», όπου υποδύεται τον ληστή (Holdup Man).²⁴³

Στην εταιρεία «Comique Film Corporation», ο Arbuckle δημιούργησε ένα τρίο, αποτελούμενο από τον ίδιο, τον Keaton και τον Al St. John, το οποίο προκαλούσε ένα κωμικό χάος. Τα επόμενα χρόνια, ο Al πρωταγωνίστησε σε διάφορες κωμωδίες βωβού και ηχητικού κινηματογράφου.²⁴⁴

Μέσα στη δεκαετία του '30, έπλασε ένα χαρακτήρα, ονόματι “Fuzzy” Q Jones, υποδύμενος τον «βοηθό» του πρωταγωνιστή σε ταινίες western. Με αυτό το χαρακτήρα συμμετείχε στη σειρά «Billy The Kid» (σειρά αποτελούμενη από 42 western ταινίες) και σε πολλές άλλες ταινίες αυτού του είδους.

Η καριέρα του στον κινηματογράφο διήρκησε μέχρι το 1952 και έκτοτε ο Al συμμετείχε σε παραστάσεις διαφόρων ειδών (π.χ. rodeo, vaudeville), κάνοντας παράλληλα και τηλεοπτικές εμφανίσεις.²⁴⁵

Πέθανε από καρδιακή προσβολή το 1963, σε ηλικία 70 ετών.

²⁴¹ Jennifer M. Bean (editor), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, (Rutgers University Press, 2011): p. 214.

²⁴² https://en.wikipedia.org/wiki/Al_St._John

²⁴³ Jennifer M. Bean (editor), ο.π.

²⁴⁴ <https://www.virtual-history.com/movie/person/1518/al-st-john>

²⁴⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Al_St._John

6. Δημιουργία συνοδείας για την ταινία «The Cook»

6.1. Αναφορά στη διαδικασία δημιουργίας της συνοδείας και παράθεση των μουσικών συνθέσεων

6.1.1. Συνοδευτικές πρακτικές και τρόπος επιλογής των κομματιών

Σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στις συνθέσεις της εξεταζόμενης μουσικής συνοδείας, στον τρόπο και τους λόγους επιλογής τους, καθώς και στις συνοδευτικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν κατά τη δημιουργία της ηχητικής πλαισίωσης για την ταινία «The Cook».

Η διαδικασία δημιουργίας της μουσικής συνοδείας είναι βασισμένη στις πρακτικές και τους τρόπους συνοδείας της εποχής του βωβού κινηματογράφου (κυρίως της δεύτερης και τρίτης περιόδου). Κατά την προσπάθειά μου να επενδύσω ηχητικά την ταινία με κατάλληλες μουσικές επιλογές, ακολούθησα τα βήματα και τις συμβουλές που περιέχονται στα μουσικά εγχειρίδια που γράφτηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου, ενώ ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύονται τα κομμάτια για την απόδοση του επιθυμητού ύφους της εκάστοτε σκηνής βασίζεται επίσης στα εγχειρίδια αυτά. Επιπλέον, όλες οι συνθέσεις που χρησιμοποίησα έχουν αντληθεί από το ρεπερτόριο των μουσικών ανθολογιών, αλλά και κάποιων εγχειριδίων εκείνης της εποχής που περιλαμβάνουν μουσικές προτάσεις για διάφορες σκηνές.

Κάποιες από τις πρακτικές που υιοθέτησα είναι οι εξής:

- Η επιλογή των κομματιών με βάση το ρυθμό και την ταχύτητα της δράσης.²⁴⁶ Το τέμπο πρέπει να συμβαδίζει με τη ταχύτητα των γεγονότων και της δράσης του κεντρικού χαρακτήρα και να αυξομειώνεται κατά τις πιθανές εναλλαγές αυτών.
- Η επιλογή συνθέσεων που εξυπηρετούν το ύφος και την ατμόσφαιρα της ταινίας γενικότερα, αλλά και της εκάστοτε σκηνής και αποδίδουν τα συναισθήματα των ηρώων.²⁴⁷
- Η χρήση δημοφιλών-γνωστών κομματιών που είναι συνδεδεμένα με κάποιο συναίσθημα/ύφος, καθώς και η χρήση συνθέσεων με τίτλο που παραπέμπει με κάποιο τρόπο στο περιεχόμενο της σκηνής.
- Η χρήση ηχητικών εφέ για την απόδοση αληθοφάνειας των γεγονότων και για την ενίσχυση των στιγμών γέλιου.
- Η χρήση της «παρωδίας» μέσω της επιλογής ενός σοβαρού κομματιού για μια σκηνή με αστείο περιεχόμενο.
- Ο αυτοσχεδιασμός (μια μορφή αυτοσχεδιασμού), που στη συγκεκριμένη συνοδεία χρησιμοποιείται στην εισαγωγή ή την κατάληξη ενός μουσικού θέματος, στη μετάβαση από τη μια σύνθεση στην άλλη κατά την αλλαγή της

²⁴⁶ E. A. Ahern, *What and How to Play for Pictures*, (Twin Falls, Idaho: Newsprint, 1913): p. 8.

²⁴⁷ Edith Lang & George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures, a Practical Manual for Pianists and Organists*, (Boston: Boston Music Company, 1920): pp. 4-5.

σκηνής, αλλά και στην επεξεργασία των μουσικών κομματιών για την επίτευξη της ιδανικής κάθε φορά ατμόσφαιρας. Η επεξεργασία αυτή επιτυγχάνεται, ως επί το πλείστον, μέσω διαφόρων παραλλαγών-διαφοροποιήσεων των μουσικών θεμάτων, όπως για παράδειγμα η αλλαγή οκτάβας της κύριας μελωδίας, η διαφοροποίηση του πρωτότυπου τέμπο ή της πρωτότυπης δυναμικής του κομματιού, οι αλλαγές στο μπάσο κ.α.

Κάτι σημαντικό που πρέπει να αναφερθεί για τη μουσική συνοδεία της ταινίας αυτής, είναι ο ρυθμός και η ταχύτητα των σκηνών, ειδικότερα κατά τα πέντε πρώτα λεπτά της ταινίας. Ο γρήγορος ρυθμός των σκηνών, καθώς και η γρήγορη ταχύτητα της εξέλιξης των γεγονότων και της δράσης των ηρώων απαιτούν κομμάτια με ανάλογο τέμπο. Όπως θα δούμε παρακάτω, πολλές από τις μουσικές συνθέσεις που επιλέχθηκαν για αυτό το μέρος της ταινίας ανήκουν στο είδος ragtime (ragtime κομμάτια, two step/ragtime σύνθεση, καθώς και ragtime τραγούδι), που εξυπηρετούν ιδανικά την επιθυμητή αυτή ταχύτητα.

Το γεγονός, ότι η εκτέλεση του κάθε ragtime κομματιού διαρκεί λιγότερο από ένα λεπτό, σε συνδυασμό με την ποικιλία στις μελωδικές γραμμές της κάθε σύνθεσης και με το άκουσμα διάφορων τονικοτήτων στις οποίες ανήκουν οι μουσικές αυτές επιλογές, συμβάλλουν στην αποφυγή της πιθανής μονοτονίας, που θα μπορούσε να προκαλέσει η συνεχόμενη χρήση είτε των ίδιων συνθέσεων είτε και συνθέσεων του ίδιου είδους.

6.1.2. Οι συνθέσεις που απαρτίζουν τη μουσική συνοδεία

Η συνοδεία αποτελείται από δημοφιλή κομμάτια, κλασικές συνθέσεις, πρωτότυπα κομμάτια από τις ανθολογίες, σχεδιασμένα να προσαρμόζονται σε διάφορα είδη σκηνών. Περιέχει, επιπλέον, και άλλα είδη που χρησιμοποιούνται συχνά στις κωμωδίες, όπως χορευτικά κομμάτια (one step, two step, oriental-fox trot, κλασική μουσική μπαλέτου) και εμβατήρια. Οι συνθέσεις είναι οι εξής:

1. «Black and White rag», 1908 (George Botsford): ragtime κομμάτι.
2. «Indian Sagwa», 1914 (Thomas S. Allen): one step-εμβατήριο.
3. «Wien bleibt wien», 1887 (Johann Schrammel): βιεννέζικο εμβατήριο (vienna march).
4. «Riverside rag», 1911 (Charles Cohen): ragtime κομμάτι.
5. «Movie rag», 1913 (John S. Zamecnik): two step-ragtime σύνθεση.
6. «Chili Sauce», 1910 (Harry A. Fischler): ragtime τραγούδι.
7. «In the Sheik's Tent», 1920 (Frank E. Hersom): oriental-fox trot χορός.
8. «Dance of the hours», 1876 (Amilcare Ponchielli): κλασική μουσική μπαλέτου από την όπερα «La Gioconda».
9. «Habanera», 1875 (Georges Bizet): κουβανέζικος χορός που αποτελεί άρια από την κωμική όπερα «Carmen» του 1875.
10. «Chimes (church or religious scenes)», 1914 (John S. Zamecnik): andante κομμάτι για σκηνές με θρησκευτικό περιεχόμενο από τον τρίτο τόμο με πρωτότυπες συνθέσεις για κινηματογραφική χρήση του Zamecnik.

11. «Death scene», 1913 (John S. Zamecnik): κομμάτι για σκηνές θανάτου από τον πρώτο τόμο του Zamecnik.
12. «Hurry (for general use)», 1924 (John S. Zamecnik): allegro κομμάτι της κατηγορίας «hurry» από τον τέταρτο τόμο του Zamecnik.
13. «Hurry music», 1913 (John S. Zamecnik): σύνθεση «hurry» από τον πρώτο τόμο του Zamecnik.

6.2. Χωρισμός της ταινίας σε σκηνές και ενδεικτικοί τίτλοι για κάθε σκηνή

Ο χωρισμός της ταινίας σε σκηνές είναι το κυριότερο μέλημα του μουσικού συνοδού και γίνεται με σκοπό την εύρεση των σημείων, στα οποία η μουσική ιδέα πρέπει να αλλάξει. Η αναζήτηση αυτών των σημείων βασίζεται σε κάποιους «κανόνες», όπως αναφέρεται και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Για παράδειγμα, κατά την προβολή μιας σκηνής σε διαφορετικό χώρο ή κατά την εμφάνιση νέων προσώπων στην οθόνη προτείνεται η αλλαγή του μουσικού θέματος.

Παρακάτω, παρουσιάζεται η διαίρεση σκηνών για την ταινία «The Cook» που έκανα βάσει της προσωπικής μου αντίληψης ύστερα από τη μελέτη των πρακτικών της εποχής του βωβού κινηματογράφου. Σε κάθε τέτοιο σημείο (cue) έδωσα έναν ενδεικτικό τίτλο, που να περιγράφει το περιεχόμενο της κάθε σκηνής.

- 0'00''- 0'12'': «Εισαγωγή» (τίτλοι αρχής)
- 0'13'':- 0'56'': «Μια τυπική μέρα στο Bull Pup Café»
- 0'57'':- 1'10'': «Που είναι πάλι αυτός ο Buster;»
- 1'11'':- 1'31'': «Μάλιστα, κύριε!»
- 1'32'':- 1'55'': «Ένα καφέ, παρακαλώ»
- 1'56'':- 2'45'': «Μα τι εξυπηρέτηση!»
- 2'46'':- 3'27'': «Μαγειρικές επιδείξεις»
- 3'28'':- 3'57'': «Οι παραγγελίες συνεχίζονται.»
- 3'58'':- 4'44'': «Μαγικό μου καζάνι, αν δεν είχα και σένα.»
- 4'45'':- 5'40'': «Ο ανατολίτικος χορός»
- 5'41'':- 6'09'': «Νομίζατε, ότι ξέρω μόνο από μαγειρική;»
- 6'10'':- 6'55'': «Επιστροφή στη δουλειά!»
- 6'56'':- 7'19'': «Παγωτο-πόλεμος»
- 7'20'':- 7'55'': «Τι τα θέλουμε τα πιάτα;»
- 7'56'':- 8'12'': «Βρήκα παρτενέρ.»
- 8'13'':- 8'29'': «Η θυσία του κοτόπουλου»
- 8'30'':- 9'04'': «Ο θάνατος του κοτόπουλου συγκλονίζει το Fatty»

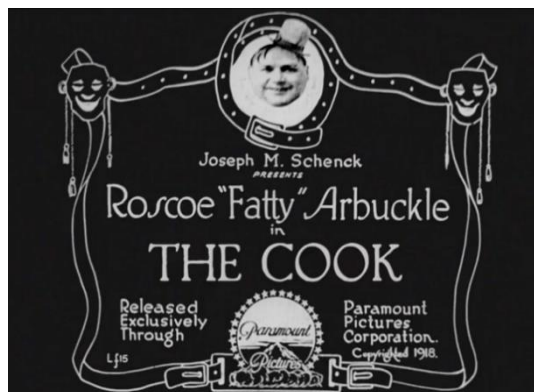
9'05''- 9'52'': «Θα χορέψω μαζί της και δε θα με εμποδίσει κανείς.»

9'53''- 10'21'': «Δε φοβάμαι κανέναν σας.»

10'22- 10'49'': «Από τον Luke, όμως, δε μπορείς να ξεφύγεις!»

6.3. Μουσικές υποδείξεις και αιτιολόγηση μουσικών επιλογών

0'00''- 0'12'': «Εισαγωγή» (τίτλοι αρχής)



Με την εμφάνιση των τίτλων αρχής στην οθόνη, παίζεται η παρακάτω εισαγωγή, που αποτελεί και εισαγωγής της σύνθεσης της πρώτης σκηνής (βλ. παρακάτω). Η μελωδία έχει τον απαραίτητο κωμικό χαρακτήρα και ταιριάζει με τις επόμενες σκηνές, αλλά και με τη γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας.



0'13''- 0'56'': «Μια τυπική μέρα στο Bull Pup Café»



Στην πρώτη σκηνή, παρουσιάζεται μια τυπική μέρα στο εστιατόριο. Στην αρχή, προβάλλεται ο Fatty και λίγα δευτερόλεπτα μετά ο Buster. Ο καθένας τους βρίσκεται στο πόστο του, κάνοντας τη δουλειά του, ενώ το εστιατόριο είναι γεμάτο κόσμο. Οι δύο πρωταγωνιστές κινούνται με γρήγορη ταχύτητα λόγω του φόρτου εργασίας.



Το κομμάτι που επιλέχθηκε για την πρώτη σκηνή ονομάζεται «Black and White Rag» και προτείνεται στο εγχειρίδιο «How and What to play for Pictures, a Manual and Guide for Pianists» του Lyle C. True.

Αν και στο συγκεκριμένο εγχειρίδιο, το κομμάτι προτείνεται για western σκηνές, για τα εβδομαδιαία επεισόδια της εταιρείας «Pathe» (σειρά επεισοδίων με ειδησεογραφικό περιεχόμενο) και για στρατιωτικές σκηνές, προσαρμόζεται εύκολα και στη συγκεκριμένη κωμωδία. Έχει κωμικό χαρακτήρα, δίνει την αίσθηση της εγρήγορσης (όπως και η σκηνή) και η συγκοπτόμενη μελωδία, ο ρυθμός και το γρήγορο τέμπο στο οποίο θα παιχτεί αποδίδουν σε μεγάλο βαθμό την επιθυμητή ατμόσφαιρα της πρώτης σκηνής. Ταυτόχρονα, εξυπηρετεί την πρώτη σκηνή και με έναν ακόμη τρόπο: τα ανοδικά του αρπίσματα συνοδεύουν με χρονική ακρίβεια την αλλαγή του πλάνου, όταν δηλαδή προβάλλεται η αίθουσα του εστιατορίου.



Σε κάποια φάση της πρώτης σκηνής, ο Fatty πετάει στον αέρα ένα μαχαίρι. Τη στιγμή που αυτό καρφωθεί στο τραπέζι, θα παιχτεί το παρακάτω ηχητικό εφέ.



Επίσης, λίγο αργότερα προσπαθεί με δύναμη να τεμαχίσει με το μπαλτά ένα μεγάλο κομμάτι κρέας. Η κάθε του προσπάθεια συνοδεύεται και από ένα cluster, όπως για παράδειγμα το παρακάτω. Τα cluster θα παιχτούν σε δυναμική forte.



Τέλος, η μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη σκηνή θα γίνει με την εκτέλεση των παρακάτω συγχορδιών στη ντο μείζονα, στην ίδια δηλαδή τονικότητα με το κομμάτι που ακολουθεί.



0'57''- 1'10'': «Που είναι πάλι αυτός ο Buster;»



Στην επόμενη σκηνή, ο μετρ του εστιατορίου αναζητά τον Buster που φλερτάρει με τη σερβιτόρα και τον επαναφέρει στην τάξη, «εκσφενδονίζοντας» τον στην κουζίνα.

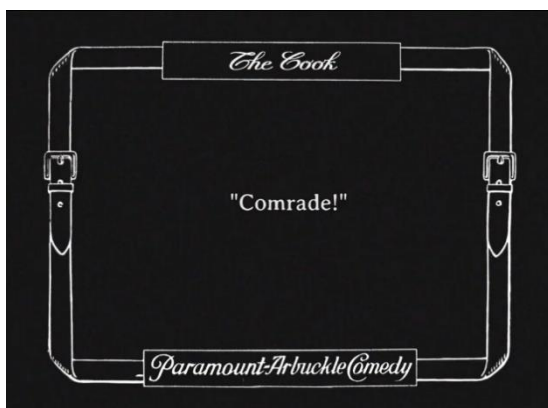


Το κομμάτι που έχει επιλεγθεί για αυτή τη σκηνή είναι το τρίτο μέρος της πρώτης σύνθεσης, δηλαδή του «Black and White rag». Για την καλύτερη μουσικά απόδοση του φλερτ, που απαιτεί πιο ζωηρή και ρομαντική διάθεση, το μουσικό θέμα θα παιχτεί μια οκτάβα ψηλότερα.

Στο τέλος της σκηνής, ο Buster πέφτει πάνω στο τραπέζι της κουζίνας, χωρίς να γίνει αντιληπτός από τον Fatty, ο οποίος του «καρφώνει» το μπαλτά στο λαιμό. Σε αυτό το σημείο θα παιχτεί ένα cluster στη χαμηλή περιοχή του πιάνου και σε fortissimo δυναμική.



1'11''- 1'31'': «Μάλιστα, κύριε!»



Σε αυτή τη σκηνή, εφόσον ο Fatty χτυπάει κατά λάθος τον Buster με τον μπαλτά, ελέγχει αν το κεφάλι του Buster είναι στη θέση του. Ο Buster φοβισμένος τον ενημερώνει, ότι βρίσκεται στις διαταγές του.



Το κομμάτι που θα παιχτεί σε αυτή τη σκηνή είναι το «Indian Sagwa», ένα εμβατήριο που έχει αντληθεί από την ανθολογία «Encyclopedia of Music for Pictures» του Ernö Rapée και ανήκει στην κατηγορία «minor one steps».

Ως εμβατήριο, ταιριάζει υφολογικά με τη σκηνή που περιέχει τη μακέτα «Comrade!» (Σύντροφε!). Τα συναισθήματα και η διάθεση της σκηνής, δηλ. η αγωνία, ο φόβος και το μυστήριο, αποτυπώνονται μέσα από την ελάσσονα κλίμακα και τη δυναμική piano, στην οποία θα παιχτεί το κομμάτι.

Τη στιγμή που ο Fatty πιάνει το κεφάλι του Buster και το ταρακουνάει, θα παιχτεί ένα τρέμολο.



Για τη μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη, δηλαδή τη στιγμή που ο μετρ «σέρνει» τον Buster έξω από την κουζίνα, έχει επιλεγθεί η παρακάτω μελωδία που καταλήγει σε Ρε μείζονα.



1'32''- 1'55'' : «Ένα καφέ, παρακαλώ»



Σε αυτή τη σκηνή, ο μετρ του εστιατορίου «σέρνει» τον Buster έξω από την κουζίνα για να συνεχίσει τη δουλειά του ως σερβιτόρος. Σε αυτό το σημείο, μια πελάτισσα που πλήττει παραγγέλνει έναν καφέ.



Το κομμάτι που επιλέχθηκε για αυτή τη σκηνή ονομάζεται «Wien bleibt wien» και αποτελεί βιεννέζικο εμβατήριο (vienna march) που προτείνεται στο «Motion Picture Moods, for pianists and organists» του Erno Rapee κατώ από την γενική κατηγορία «Dances».

Ενώ, τα πρώτα μέτρα του κομματιού παίζονται σε σχετικά γρήγορο τέμπο, για να αποδοθεί η απουσία όρεξης της πελάτισσας και η υπονοούμενη ερωτοτροπία του Buster, γίνεται ένα *ritenuto*, δηλ. μια επιβράδυνση του τέμπο ώστε να συμβαδίζει το

κομμάτι με την αργή ταχύτητα της δράσης. Όταν εμφανίζεται στην οθόνη ο Fatty, που ετοιμάζει τον καφέ, τότε επανέρχεται και το αρχικό τέμπο.

Στο τέλος της σκηνής, όπου ο Fatty πετάει τον καφέ στον αέρα και ο Buster τον πιάνει, θα παιχτεί το παρακάτω ηχητικό εφέ.



1'56''- 2'45'': «Μα τι εξυπηρέτηση!»



Ο Buster συνεχίζει να παίρνει παραγγελίες και ο Fatty τις ετοιμάζει. Η ταχύτητα των γεγονότων εξακολουθεί να είναι γρήγορη και η ατμόσφαιρα της σκηνής δε διαφέρει ιδιαίτερα από αυτή των πρώτων σκηνών.



Το κομμάτι που επιλέχθηκε για αυτή τη σκηνή ονομάζεται «Riverside rag» και έχει αντληθεί από την εγκυκλοπαίδεια του Rapée (κατηγορία «rags»).

Παίζεται σε μέτρια δυναμική και σχετικά γρήγορο τέμπο, όπως δηλαδή απαιτεί το ύφος της σκηνής και η ταχύτητα της δράσης. Κατά την επανάληψη του, το μουσικό θέμα θα παιχτεί μια οκτάβα ψηλότερα.

Τη στιγμή που ο Fatty πετάει στον αέρα το πιάτο και ο Buster το πιάνει, θα παιχτεί το ίδιο ηχητικό εφέ που συνόδευσε την αντίστοιχη σκηνή με το ποτήρι.



Λίγο μετά, ο Buster προσπαθεί να «ξεσκονίσει» την πλάτη μιας πελάτισσας που είναι γεμάτη αλεύρι. Τις κινήσεις του συνοδεύουν με ακρίβεια η παρακάτω νότες.



2'46'' - 3'27'': «Μαγειρικές επιδείξεις»



Οι παραγγελίες ετοιμάζονται και ο Fatty μας επιδεικνύει τις μαγειρικές του δεξιότητες. Η ταχύτητα της δράσης των πρωταγωνιστών εξακολουθεί να είναι γρήγορη.



Η σύνθεση που επιλέχθηκε για αυτή τη σκηνή ανήκει επίσης στο είδος ragtime και πιο συγκεκριμένα, αποτελεί two-step κομμάτι. Πρόκειται για το «Movie Rag» του Zamesnik, που έχει αντληθεί επίσης από την εγκυκλοπαίδεια του Rapée και ταιριάζει με την ατμόσφαιρα της σκηνής και της ταινίας γενικότερα.

Για άλλη μια φορά, παίζεται το ίδιο ηχητικό εφέ για ένα ακόμη πέταγμα πιάτου.



3'28''- 3'57'': «Οι παραγγελίες συνεχίζονται.»



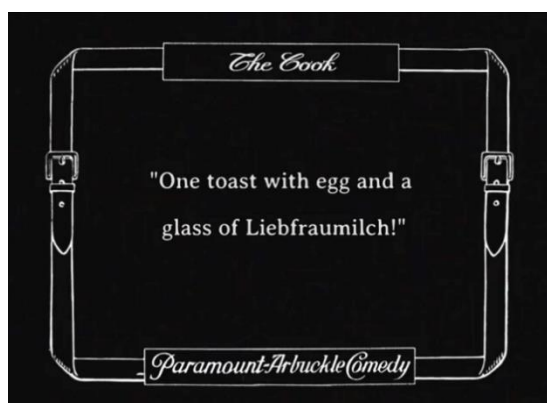
Σε αυτή τη σκηνή, τα γεγονότα δεν αλλάζουν, η δουλειά συνεχίζεται και το ύφος παραμένει όμοιο με αυτό των προηγούμενων σκηνών. Κεντρικοί χαρακτήρες της σκηνής εξακολουθούν να είναι ο Buster και ο Fatty, που μας επιδεικνύουν τα κόλπα τους ως σερβιτόρος και μάγειρας αντίστοιχα.



Η σύνθεση που θα παιχτεί εδώ ονομάζεται «Chili Sauce» και ανήκει, επίσης, στην κατηγορία «rags» της εγκυκλοπαίδειας του Rapée.

Πρόκειται για ένα ragtime τραγούδι και έχει επιλεχθεί εξαιτίας του ονόματος του, που παραπέμπει στο περιεχόμενο της ταινίας γενικότερα, αλλά ακόμη περισσότερο στη συγκεκριμένη σκηνή, όπου ο Fatty προσθέτει σε ένα από τα πιάτα του κάτι που μοιάζει με “chili sauce”. Το άκουσμα μιας ελάσσονας κλίμακας (Σολ μινόρε), ανάμεσα στις υπόλοιπες μείζονες τονικότητες, συμβάλλει στη διατήρηση του ενδιαφέροντος και στην αποφυγή της μονοτονίας.

3'58''- 4'44'': «Μαγικό μου καζάνι, αν δεν είχα και σένα..»



Σε αυτή τη σκηνή ολοκληρώνεται κατά κάποιο τρόπο το πρώτο μέρος της

ταινίας, πριν δηλαδή γίνει η αλλαγή της ατμόσφαιρας, του ύφους, του ρυθμού και της ταχύτητας της δράσης, όπως θα δούμε ότι συμβαίνει παρακάτω. Ο Fatty ετοιμάζει μια ακόμη παραγγελία, χρησιμοποιώντας το μαγικό του καζάνι, από το οποίο προμηθεύεται όλα τα φαγητά και τα ποτά καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας.



Το τρίτο μέρος του «Movie rag» είναι το κομμάτι που θα παιχτεί σε αυτή τη σκηνή. Η αλλαγή τονικότητας (Φα μείζονα) και οι συνεχόμενες συγχορδίες από τις οποίες αποτελείται αυτό το μέρος δημιουργούν μια αντίθεση σε σχέση με τις προηγούμενες μουσικές επιλογές, που είναι ιδιαίτερος σημαντική ύστερα από την προβολή παρόμοιων σκηνών, γεγονότων και κεντρικών χαρακτήρων και ύστερα από τη χρήση πολλών ragtime κομματιών.

Όταν ο Fatty αρχίζει να ετοιμάζει αυτή την παραγγελία, ρίχνει τα αβγά στο πάτωμα, όμως εκείνα αναπηδάνε και επανέρχονται στο χέρι του σαν μπαλάκια του πινγκ πονγκ. Για την ηχητική απόδοση αυτής της κίνησης, έχει επιλεγθεί το παρακάτω εφέ.



4'45'' - 5'40'': «Ο ανατολίτικος χορός»



Εδώ, ξεκινάει κατά μια έννοια το δεύτερο μέρος της ταινίας. Έχουμε, αρχικά, την εμφάνιση ενός καινούριου προσώπου στην οθόνη, δηλαδή της χορεύτριας και κυρίως, γίνεται αντιληπτή η αλλαγή της ατμόσφαιρας και του ρυθμού των επόμενων σκηνών. Η επαγγελματίας χορεύτρια ξεκινά να χορεύει σε ανατολίτικους ρυθμούς και πολύ σύντομα ο Buster τη συνοδεύει, επιδεικνύοντας τις χορευτικές του ικανότητες.



Η σύνθεση που έχει επιλεγθεί για τη σκηνή αυτή είναι το «In the Sheik's Tent». Αυτός ο oriental χορός προτείνεται στην εγκυκλοπαίδεια του Rapée και βρίσκεται κάτω από την κατηγορία oriental-fox trot.

Είναι ιδανικό για σκηνές με ανατολίτικο περιεχόμενο και ανήκει στα κομμάτια fox trot, που αποτελούν σύνηθες χορευτικό είδος για τις κωμωδίες. Παίζεται σε σχετικά αργή ταχύτητα και μέτρια δυναμική.

Αν και καλός χορευτής, ο Buster δε μπορεί να αποφύγει μια πτώση. Κατά τη διάρκεια αυτής της πτώσης, θα παιχτούν οι παρακάτω νότες.



5'41'' - 6'09'' : «Νομίζατε, ότι ξέρω μόνο από μαγειρική;»



Ήρθε η στιγμή για τον Fatty να αποδείξει πόσο καλός χορευτής είναι, δίνοντας μια παράσταση ντυμένος με μαγειρικά σκεύη.



Αυτή η ιδιαίτερα κωμική σκηνή απαιτεί και μια ιδιαίτερη προσέγγιση και η διακωμώδηση της θα γίνει μέσω της επίτευξης μιας «παρωδίας». Γι' αυτό το λόγο, το κομμάτι που θα συνοδεύσει το χορό του Fatty είναι το «Dance of the hours» του Amilcare Ponchielli, που προέρχεται από την όπερα «La Gioconda» και αποτελεί γνωστή κλασική σύνθεση για μπαλέτο. Είναι μια σύνθεση που αντλήθηκε από την κατηγορία «characteristic dances-ballet waltzes» στο εγχειρίδιο του L. C. True και είναι μια ιδανική επιλογή, που μπορεί να διακωμωδήσει το χορό ενός «εύσωμου» άντρα.

6'10''- 6'55'' : «Επιστροφή στη δουλειά!»



Ο Buster υπενθυμίζει στο Fatty να συνεχίσει τη δουλειά του και να ετοιμάσει δύο πιάτα με παγωτό. Έτσι, λοιπόν, για να αποδοθεί μουσικά αυτή η επαναφορά του Fatty στις υποχρεώσεις του, θα ακουστεί ξανά το κομμάτι που παιζόταν πριν το χορευτικό του διάλειμμα, δηλαδή το «In the Sheik's Tent».

Εδώ, η μετάβαση από το ένα κομμάτι στο άλλο θα γίνει με την εκτέλεση κάποιων διαδοχικών συγχορδιών, που θα οδηγούν στη σολ ελάσσονα, δηλαδή την τονικότητα της σύνθεσης που θα ακουστεί αμέσως μετά.

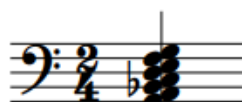
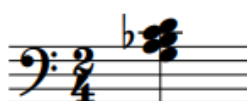
6'56''- 7'19'' : «Παγωτο-πόλεμος»



Σε αυτή τη σκηνή, προβάλλεται μια σειρά από τα γνωστά gags τύπου «rie-throwing», που αναφέρθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ο Buster «λερώνει» καταλάθος με παγωτό τον μετρ και τους πελάτες, που είναι φανερά ενοχλημένοι και θυμωμένοι μαζί του. Αυτά τα gags δημιουργούν μια αναστάτωση και το ύφος πλέον της σκηνής απαιτεί μια μουσική επιλογή σε ελάσσονα τονικότητα. Γι' αυτό, σε αυτό το σημείο θα παιχτεί και πάλι το ragtime κομμάτι, «Chili Sauce», που ταιριάζει με την ατμόσφαιρα των γεγονότων και με την ταχύτητα της δράσης των ηρώων.

Για την καλύτερη απόδοση της ταχύτητας των κινήσεων που προβάλλονται στην οθόνη, θα γίνει ένα *accelerando*, δηλαδή μια επιτάχυνση στο τέμπο του κομματιού, τη στιγμή που σηκώνεται ο πελάτης για να διαπληκτιστεί με τον Buster.

Επιπλέον, για κάθε φορά που κάποιος λερώνεται με το παγωτό θα παίζεται και ένα από τα παρακάτω cluster.



7'20''- 7'55'': «Τι τα θέλουμε τα πιάτα;»



Αυτή η σκηνή, όπου ο Fatty βγαίνει από την κουζίνα και αρχίζει να χορεύει, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα σημείο κορύφωσης. Ο Fatty διασκεδάζει, σπάζοντας πιάτα και οι πελάτες τον κοιτούν με απορία.

CARMEN.

30

Το κομμάτι που θα συνοδεύσει αυτή τη σκηνή είναι ο κουβανέζικος χορός «Habanera» από την κωμική όπερα «Carmen». Βρίσκεται σαν μουσική πρόταση στην εγκυκλοπαίδεια του Rapée κάτω από την κατηγορία «Spanish habanera».

Με σκοπό την αποτύπωση της δραματικής/θεατρικής ατμόσφαιρας αυτής της σκηνής και της έντονης κίνησης, το κομμάτι θα παιχτεί μια οκτάβα ψηλότερα.

Τα τελευταία δέκα δευτερόλεπτα της σκηνής, όταν ο Fatty επιστρέφει στην κουζίνα και πριν ξεκινήσει το επόμενο χορευτικό του νούμερο, συνοδεύονται με καθοδικές χρωματικές οκτάβες σε χαμηλή περιοχή του πιάνου και σχετικά αργή ταχύτητα, που αποδίδουν τη σοβαρότητα στο πρόσωπό του και την αργή ταχύτητα των κινήσεών του.

7'56''- 8'12'': «Βρήκα παρτενέρ.»



Ο Fatty συνεχίζει να δίνει μία δραματική παράσταση και ξεκινάει να χορεύει αγκαλιά με τα λουκάνικα.



Αυτή η σκηνή, που περιλαμβάνει επίσης χορό, θα συνοδευτεί με το πρώτο μέρος της σύνθεσης «Habanera».

Η μετάβαση από τη «Habanera» στην επόμενη σύνθεση θα γίνει με τρέμολο των οκτάβων Ρε-Μι-Φα στο αριστερό χέρι, σε αργή ταχύτητα, για τη στιγμή που τελειώνει ο χορός του Fatty και αρχίζει η θυσία (βλ. παρακάτω).

8'13''- 8'29'' : «Η θυσία του κοτόπουλου»



Εδώ, βλέπουμε το Fatty και τον βοηθό του στην κουζίνα να ξεκινούν τη θυσία ενός...κοτόπουλου, ενώ ο Fatty αρχίζει να χορεύει γύρω από την πιατέλα.



Για τη σκηνή αυτή, έχει επιλεγθεί το κομμάτι «Chimes», που όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω προτείνεται για σκηνές με θρησκευτικό περιεχόμενο και γι' αυτό προσαρμόζεται στο συγκεκριμένο σημείο που προβάλλεται μια «θυσία».

Επιπλέον, η αίσθηση του γρήγορου τέμπο που προκύπτει από τα συνεχόμενα 16^α της μελωδίας, καθώς και οι υψηλές συχνότητες, αποδίδουν με επιτυχία τον ανάλαφρο χορό του Fatty γύρω από την πιατέλα.

8'30''- 9'04'' : «Ο θάνατος του κοτόπουλου συγκλονίζει τον Fatty»



Μόλις ο Fatty αντιληφθεί ότι το ζώο δε βρίσκεται πια στη ζωή, βρίσκεται σε κατάσταση σοκ και χρησιμοποιεί τα λουκάνικα σαν στηθοσκόπιο. Αφού ακροαστεί την καρδιά του, καταναλώνει τα λουκάνικα και ολοκληρώνοντας έτσι την παράστασή του, υποκλίνεται στο θερμό χειροκρότημα των θεατών του.



Σε αυτή τη σκηνή, παίζεται το κομμάτι «Death Scene» του Zamecnik, που όπως φαίνεται και από το όνομά του προορίζεται για σκηνές θανάτου. Στο σημείο αυτό επιτυγχάνεται ξανά μια «παρωδία», που δημιουργείται εξαιτίας της σοβαρότητας του κομματιού σε μια τόσο χιουμοριστική σκηνή.

Η μελωδία στο μπάσο και οι συγχορδίες στο δεξί χέρι δε θα παίζονται σε κανονικό ρυθμό και τέμπο, αλλά θα ακολουθούν τις κινήσεις του Fatty. Το ίδιο συμβαίνει και με τη δυναμική του κομματιού. Η ένταση θα αυξομειώνεται ανάλογα με την ένταση των κινήσεων του και με τις εκφράσεις του προσώπου του.

Η υπόκλιση του Fatty και το χειροκρότημα των θεατών του θα συνοδευτεί με ένα τρέμολο της συγχορδίας Ρε μείζονα στο δεξί χέρι και μιας οκτάβας Ρε στο αριστερό.

9'05'' - 9'52'': «Θα χορέψω μαζί της και δε θα με εμποδίσει κανείς.»



Σε αυτό το σημείο αρχίζει θεωρητικά το τρίτο μέρος της ταινίας με την εμφάνιση ενός καινούριου ήρωα, του περιπλανώμενου ληστή, που θεωρείται και κεντρικός χαρακτήρας των τελευταίων σκηνών. Ο ληστής αρπάζει τη σερβιτόρα και χορεύει μαζί της, χωρίς να πτοείται από τις προσπάθειες του Buster να τον διώξει.



Με την εμφάνιση του ληστή στην οθόνη θα παιχτεί το παραπάνω μελωδικό σχήμα, που δημιουργεί μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα και μας προδιαθέτει για τη σκηνή που θα ακολουθήσει και για τη σύνθεση που έχει επιλεγεί για αυτή.



Η ταχύτητα των κινήσεων των ηρώων και η απειλιτική ατμόσφαιρα που πηγάζει από τη σκηνή εξαιτίας του επικίνδυνου ληστή, απαιτούν ένα κομμάτι με γρήγορο τέμπο σε ελάσσονα κλίμακα. Το μουσικό θέμα που επιλέχθηκε για αυτή τη σκηνή ανήκει στην κατηγορία κομματιών «Hurry». Επομένως, είναι μια σύνθεση που επιλέγεται για σκηνές με γρήγορη δράση και όπως αναφέρεται και στον τόμο του Zamecnik, προτείνεται για γενική χρήση.

Οι διαφωνίες που απαρτίζουν την κύρια μελωδία αποδίδουν με επιτυχία την αίσθηση κινδύνου που προκαλεί η ύπαρξη του ληστή.

Κατά τη διάρκεια του χορού της σερβιτόρας με το ληστή, προβάλλεται μια ακόμη πτώση του Buster, την οποία συνοδεύει το παρακάτω cluster. Το ίδιο ηχητικό εφέ θα παιχτεί και μερικές στιγμές μετά, όταν ο ληστής σπάει ένα μπουκάλι στο κεφάλι του Buster.



Όταν ο ληστής «εκτοξεύει» τον Buster στην κουζίνα, προβάλλεται μια «αλυσίδα» συγκρούσεων μεταξύ των εργαζόμενων, κατά την οποία θα παιχτεί μια σειρά από cluster σαν το προαναφερθέν. Σε κάθε σύγκρουση, το cluster θα μεταφέρεται χαμηλότερα στην περιοχή του πιάνου, ενώ στην τελευταία και πιο έντονη σύγκρουση, θα παιχτεί ένα cluster με αγκώνα.

«Δε φοβάμαι κανέναν σας.»



Ο ληστής συνεχίζει να χορεύει με τη σερβιτόρα. Όταν ο έξαλλος πλέον μετρ τον

απειλεί με το μαχαίρι, εκείνος το αρπάζει και του κόβει το μουστάκι, τραβώντας ξανά την τρομοκρατημένη σερβιτόρα κοντά του.



Τα γεγονότα της δεδομένης σκηνής είναι σχεδόν όμοια με την προηγούμενη, όπως και το ύφος, η ατμόσφαιρα και η ταχύτητα της δράσης. Το κομμάτι που επιλέχθηκε για αυτή τη σκηνή ανήκει επίσης στην κατηγορία «Hurry», ονομάζεται «Hurry music» και είναι και αυτό σύνθεση του Zamecnik. Οι συνεχόμενες συγχορδίες στο μπάσο που παίζονται με γρήγορη ταχύτητα δημιουργούν μια αίσθηση αγωνίας, φόβου και θυμού, που ταιριάζει με το περιεχόμενο της σκηνής και τα συναισθήματα των ηρώων.

10'22- 10'49'': «Από τον Luke, όμως, δε μπορείς να ξεφύγεις!»



Στην τελευταία σκηνή, εμφανίζεται ο Luke, ο σκύλος του Fatty. Ο Luke αναλαμβάνει το ρόλο του ήρωα, εφόσον είναι ο μόνος που καταφέρνει να διώξει το ληστή. Ο λήστης τρέχει τρομοκρατημένος έξω από το εστιατόριο και έτσι, η σκηνή έχει χαρούμενη κατάληξη.

Το κομμάτι που συνοδεύει αυτή τη σκηνή είναι το «Black and White rag». Μέσω αυτής της επανάληψης, δημιουργείται μια σύνδεση με την αρχή της ταινίας. Το άκουσμα μιας τέτοιας σύνθεσης, δηλαδή σε μειζόνα τονικότητα με ζωνρή διάθεση και κωμικό χαρακτήρα, είναι η ιδανική κατάληξη ύστερα από τα δυσάρεστα συμβάντα των προηγούμενων σκηνών και σηματοδοτεί ένα αίσιο τέλος.

7. Συμπεράσματα

Το ερευνητικό ερώτημα της παρούσης εργασίας ήταν, τι ερμηνευτικά και αισθητικά εξαγόμενα θα έδινε σήμερα η απόπειρα συνοδείας μιας βωβής κωμωδίας, βασισμένης στα μουσικά εγχειρίδια και τις μουσικές ανθολογίες που συντάχθηκαν την εποχή του βωβού κινηματογράφου, καθώς και τι δυσκολίες θα μπορούσε να συναντήσει κανείς στην προσπάθεια αυτή. Μετά την απόπειρα «κατασκευής» της συνοδείας για την ταινία «The Cook», τα συμπερασματικά εξαγόμενα που προέκυψαν είναι τα εξής:

- Σχετικά με τις μουσικές ανθολογίες, αυτές περιλαμβάνουν έναν πολύ μεγάλο αριθμό συνθέσεων για μια ποικιλία σκηνών και κινηματογραφικών ειδών. Είναι, λοιπόν, μάλλον δύσκολο, να μη βρεθεί μια προτεινόμενη σύνθεση ως κατάλληλη για οποιαδήποτε σκηνή οποιασδήποτε ταινίας. Ειδικότερα η ανθολογία «Encyclopedia of Music for Pictures» του Ernö Rapée αποτελεί ανεξάντλητη πηγή μουσικών συνθέσεων, εφόσον περιλαμβάνει περίπου 10,000 κομμάτια και αποδείχθηκε η πιο χρήσιμη για τη δημιουργία της παρούσης μουσικής συνοδείας.
- Τα μουσικά εγχειρίδια αποδείχθηκαν πολύ χρήσιμα βιβλία με βασικές πληροφορίες για τα βήματα που πρέπει να ακολουθούνται κατά τη διαδικασία «κατασκευής» της μουσικής συνοδείας (π.χ. ο χωρισμός των σκηνών ως ένα από τα πρώτα βήματα αυτή της διαδικασίας), αλλά και για την εκτέλεση της. Βέβαια, αυτές οι πληροφορίες ήταν ως επί το πλείστον γενικού χαρακτήρα. Λίγες ήταν οι ειδικές και λεπτομερείς οδηγίες, που να καλύπτουν όλα τα πιθανά ζητήματα ή εμπόδια, με τα οποία μπορεί να έρθει αντιμέτωπος ένας συνοδός. Παραδείγματος χάριν, η δομή της ταινίας «The Cook», όπου στο πρώτο μέρος προβάλλονται παρόμοια γεγονότα για πολλά συνεχόμενα λεπτά, απαιτούσε πολύ ιδιαίτερη συνοδευτική προσέγγιση με σκοπό την αποφυγή της μονοτονίας. Τα μουσικά εγχειρίδια πρόσφεραν διάφορες συμβουλές για την επίτευξη αυτού, αλλά δεν αρκούσαν για τη συγκεκριμένη -μεγάλης διάρκειας- περίπτωση. Έτσι, οι προσπάθειες που έγιναν για ένα ενδιαφέρον μουσικά αποτέλεσμα κατά την προβολή τέτοιων επαναλαμβανόμενων σκηνών δε βασίστηκε πλήρως στα εγχειρίδια.
- Πρέπει να σημειωθεί για το ρεπερτόριο των ανθολογιών, πως το γεγονός ότι μια σύνθεση προτείνεται σε αυτά τα βιβλία για ένα μόνο είδος σκηνών, δεν σημαίνει ότι απαγορεύεται να χρησιμοποιηθεί και σε διαφορετικές σκηνές. Αν ταιριάζει το κομμάτι υφολογικά και έχει τον κατάλληλο ρυθμό και τέμπο, τότε είναι αποδεκτό να χρησιμοποιηθεί και αλλού (όπως και στην περίπτωση της σύνθεσης «Black and White Rag»).
- Όσον αφορά τη συνοδεία μιας κωμωδίας:
 - στα εγχειρίδια υπήρχε μια στοιχειώδης καθοδήγηση για τη σωστή μουσικά προσέγγιση μιας κωμωδίας. Για παράδειγμα, αναφερόταν η επίτευξη ηχητικών εφέ σε αστείες στιγμές, αλλά χωρίς να

υποδεικνύεται ο τρόπος επίτευξης αυτών των εφέ. Μόνο για ελάχιστες στιγμές που απαιτούν εφέ, υπήρχαν τέτοιες υποδείξεις (π.χ. εκτέλεση ενός glissando κατά την προβολή μιας πτώσης).

- Παράλληλα, αναφέρονταν στα εγχειρίδια τα μουσικά είδη που ταιριάζουν ή ακούγονται συχνά στις κωμωδίες (π.χ. βαλς ή εμβατήρια), όμως το να βρεθεί η κατάλληλη σύνθεση μέσα από τις μουσικές ανθολογίες αποδείχθηκε δύσκολο και χρονοβόρο. Αρχικά, το γεγονός ότι ένα κομμάτι ανήκει στο είδος «βαλς», δε σημαίνει αυτόματα ότι μπορεί να προσαρμοστεί στη σκηνή μια κωμωδίας, αλλά πρέπει πάντα να λαμβάνεται υπόψη και η γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας. Επίσης, ακριβώς επειδή οι ανθολογίες περιέχουν αυτή την πληθώρα συνθέσεων, πήρε πολύ χρόνο να δοκιμαστούν αρκετές από αυτές μέχρι να βρεθεί τελικά η πιο κατάλληλη σύμφωνα με την προσωπική μου αντίληψη.
- Σύμφωνα με τα εγχειρίδια, δύο από τα βασικότερα στοιχεία κάθε σκηνής, πάνω στα οποία πρέπει να βασιστούν όλες οι μουσικές επιλογές, είναι ο ρυθμός και η ταχύτητα των γεγονότων και της δράσης των κεντρικών χαρακτήρων. Πράγματι, κατά την προσπάθεια μου να βρω κατάλληλες συνθέσεις διαπίστωσα, πως αν το τέμπο του κομματιού δεν ακολουθούσε την ταχύτητα της δράσης μιας σκηνής, τότε αυτή η σύνθεση δεν προσαρμοζόταν πλήρως στη συγκεκριμένη σκηνή.
- Επίσης, μεγάλη σημασία έχουν και οι αυξομειώσεις της έντασης κατά τη διάρκεια της συνοδείας. Είναι φανερό, πως κάποιες σκηνές απαιτούν χαμηλή ένταση, ενώ σε κάποιες άλλες η μουσική πρέπει να παιχθεί δυνατά για να αποδοθεί το κατάλληλο ύφος. Επιπλέον, η ένταση στην οποία θα ερμηνευτεί η συνοδεία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την αίθουσα προβολής.
- Το ίδιο μπορεί να ισχύσει και ως προς την «πλαστικότητα» του tempο. Η ταχύτητα που παίζεται ένα κομμάτι μπορεί να αυξομειώνεται ανάλογα με τις πιθανές εναλλαγές στην ταχύτητα της δράσης του κεντρικού ήρωα.
- Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, σύμφωνα με τα εγχειρίδια το επίπεδο της δυσκολίας μιας σύνθεσης δεν παίζει κανένα ρόλο στην αποτύπωση της επιθυμητής διάθεσης. Αυτό έγινε αντιληπτό και στην παρούσα μουσική συνοδεία, όπου και κάποια ιδιαίτερα εύκολα κομμάτια καταφέρνουν να αποδώσουν μουσικά τη σκηνή.

Σε σχέση με ειδικότερα σημεία της μουσική συνοδείας, διαπιστώθηκαν τα εξής:

- 1) Τα κομμάτια που προτείνονται στις εκδόσεις κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας χρήζουν πολύ συχνά παραλλαγής, έτσι ώστε να προσαρμοστούν επακριβώς σε μια σκηνή. Αυτό μπορεί να σημαίνει παραλλαγές στο tempο (π.χ. στη σκηνή, που ο Buster δείχνει να έλκεται από μια πελάτισσα που πρόκειται να παραγγείλει, το κομμάτι παίζεται πιο αργά), στην ένταση, στο μπάσο, στην οκτάβα που παίζεται κ.α.. Γενικά, στη συνοδεία μιας ταινίας μια σύνθεση παίζεται διαφορετικά από την πρωτότυπη, για να εξυπηρετήσει τη σκηνή με τον καλύτερο τρόπο.

- 2) Αν και είναι προτιμότερο, σε ένα γενικότερο αισθητικό πλαίσιο και από άποψη ποικιλίας να ανήκουν σε διαφορετικό είδος τα κομμάτια που παίζονται το ένα μετά το άλλο, αυτό δεν είναι πάντα εφικτό κατά τη διαδικασία δημιουργίας της συνοδείας. Όπως είδαμε και στη συγκεκριμένη ταινία, το πρώτο μέρος της απαιτούσε κομμάτια με ένα συγκεκριμένο ύφος και τέμπο και έτσι, από όλα τα προτεινόμενα κομμάτια των εγχειριδίων και ανθολογιών που δοκιμάστηκαν για αυτές τις σκηνές, κατάλληλες μουσικές επιλογές θεωρήθηκαν κάποιες «ragtime» συνθέσεις. Ragtime συνθέσεις όπου για να αποφευχθεί η πιθανή ακουστική μονοτονία, υπήρξε στοχευμένη έρευνα, ώστε τα κομμάτια αυτά να διακρίνονται από διαφορετικές τονικότητες, πρωτότυπο ή ποικίλο μοτιβικό υλικό, άλλη ή παραλλαγμένη αρμονική ταυτότητα κ.α.
- 3) Τέλος, τα ηχητικά εφέ είναι εξαιρετικής σημασίας στη συνοδεία μιας βωβής κωμωδίας για την -όσο το δυνατόν- πιο ρεαλιστική απεικόνιση των γεγονότων, για την πρόκληση περισσότερου γέλιου στις κωμικές στιγμές (π.χ. στις πτώσεις) και γενικότερα, για την επίτευξη ενός πιο ενδιαφέροντος, ολοκληρωμένου και χιουμοριστικού αποτελέσματος κατά την προβολή της ταινίας. Μέσω της πράξης της συνοδείας της συγκεκριμένης ταινίας, έγινε για άλλη μια φορά αντιληπτό ότι για να πετύχουν όλους αυτούς τους σκοπούς, είναι αναγκαίο να παιχτούν σε απόλυτο συγχρονισμό με την προβολή αυτών των κωμικών στιγμών. Προσωπικά αντιλήφθηκα, πως η επίτευξη αυτού του ακριβούς συγχρονισμού είναι ιδιαίτερα απαιτητική, εφόσον πρέπει να είμαι συνεχώς προσηλωμένη στην οθόνη για να αποδώσω τα εφέ χωρίς καμία χρονική απόκλιση.

Μέσα από την έρευνα μου, διαπίστωσα πως η διαδικασία δημιουργίας μιας μουσικής επένδυσης για οποιαδήποτε ταινία πρέπει να βασίζεται σε κάποιους «κανόνες», έτσι ώστε να επιτυγχάνεται ο επιθυμητός υφολογικός συσχετισμός μουσικής-ταινίας. Τα μουσικά εγχειρίδια και οι μουσικές ανθολογίες, πάνω στα οποία βασίστηκε αυτή η έρευνα, συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό σε αυτή την απόπειρα δημιουργίας μουσικής πλαισίωσης για βωβή ταινία, στο άκουσμα της οποίας οι θεατές-ακροατές μπορούν να μεταφερθούν στην εποχή του βωβού κινηματογράφου.

Όπως διαπιστώθηκε, αυτές οι εκδόσεις κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας περιλαμβάνουν κυρίως γενικού χαρακτήρα πληροφορίες και δεν προετοιμάζουν το μουσικό συνοδό για όλα τα ζητήματα που θα χρειαστεί να αντιμετωπίσει. Επιπλέον, οι οδηγίες και οι συμβουλές των εγχειριδίων ως προς τη συνοδεία μιας βωβής κωμωδίας ήταν ελλιπείς. Παράλληλα, ήταν ελάχιστες οι κατηγορίες ρεπερτορίου στα ανθολόγια που να αναφέρονται σε κωμικές σκηνές ή κωμικούς χαρακτήρες (π.χ. comedy pictures) και χρειάστηκαν πολλές δοκιμές από μια πληθώρα συνθέσεων άλλων κατηγοριών (π.χ. rags, marches, dances) μέχρι να βρεθούν οι κατάλληλες.

Όμως, η πολύτιμη καθοδήγηση των εγχειριδίων και οι απεριόριστες συνθέσεις των ανθολογιών σε συνδυασμό με την προσωπική προσπάθεια και τις δοκιμές του συνοδού αποδείχθηκαν παραπάνω από επαρκείς για την υλοποίηση μιας επιτυχημένης μουσικής συνοδείας για βωβή κωμωδία.

Θεωρώ, πως τα πράγματα θα ήταν διαφορετικά σε μια αντίστοιχη προσπάθεια δημιουργίας μουσικής επένδυσης, χωρίς όμως να περιορίζεται η άντληση του ρεπερτορίου στις μουσικές ανθολογίες της εποχής του βωβού κινηματογράφου. Παρακολουθώντας την ταινία στην αρχή αυτής της διαδικασίας, έβρισκα πολύ αυθόρμητα συνθέσεις που θα ταίριαζαν ιδανικά σε κάποιες σκηνές και επειδή επρόκειτο κυρίως για πολύ γνωστές συνθέσεις, θα απέδιδαν το επιθυμητό ύφος άμεσα και με πλήρη επιτυχία. Τέτοιες συνθέσεις ήταν κάποια γνωστά, ελληνικά κομμάτια ή δημοφιλή σύγχρονα τραγούδια. Αν προσέγγιζα την έρευνα μου με αυτόν τον τρόπο, έχοντας δηλαδή την ελευθερία επιλογής συνθέσεων από το παγκόσμιο ρεπερτόριο οποιασδήποτε περιόδου, πιθανότατα να ήταν πιο εύκολη για μένα η όλη διαδικασία δημιουργίας της μουσικής συνοδείας και το άκουσμα της να προκαλούσε πολύ περισσότερο γέλιο σε ένα ελληνικό κοινό, τον 21^ο αιώνα.

Τέλος, θα μπορούσε μελλοντικά να μελετηθεί η συνοδεία του υπόλοιπου μέρους της κωμωδίας «The Cook» με βάση το ίδιο ερευνητικό πλαίσιο, δηλαδή με άντληση όλων των πληροφοριών και του ρεπερτορίου αποκλειστικά από τα μουσικά εγχειρίδια και ανθολόγια που συντάχθηκαν εκείνη την εποχή.

²⁴⁸ Το ποσοστό αυθεντικότητας της εργασίας ύστερα από έλεγχο για λογοκλοπή στο πρόγραμμα «Turnitin» είναι 97%, χωρίς την εμφάνιση της βιβλιογραφίας στις υποσημειώσεις και στο τέλος της εργασίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahern, A. E. (1913). *What and how to Play for Pictures*, [χ.ε.].
- Altman, R. (Winter, 1996). «Silence of the Silents». *The Musical Quarterly*, 80 (4), 648-718. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/742402>
- 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.
- Bachman, G., Slater, T. J. (2002). *American silent film: Discovering Marginalized Voices*. United States of America: Southern Illinois University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the non-fiction film (revised edition)*. New York: Oxford University Press.
- Barnes, C. (2001). «Vaudeville». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29082>
- Barton, R. & Trezise, S. (2019). *Music and sound in silent film in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. New York: Routledge.
- Bean J. M. (editor). (2011). *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*. Rutgers University Press.
- Bellano, M. (2013). *Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema*. *Research Gate*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/340649307_Silent_Strategies_Audiovisual_Functions_of_the_Music_for_Silent_Cinema
- Berlin, E. (2013). «Ragtime». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241>
- Beynon, W. G. (1921). *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer.
- Bowser, E. (1990). *The Transformation of Cinema*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2022). «Buster Keaton». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Buster-Keaton>
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2021). «Charlie Chaplin». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Charlie-Chaplin>

- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2022). «Harold Lloyd». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Harold-Lloyd>
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2020). «Laurel and Hardy». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/Laurel-and-Hardy>
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2019). «Lumière Brothers». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers>
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2022). «Roscoe Arbuckle». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Roscoe-Arbuckle>
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2020). «The Birth of a Nation». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/The-Birth-of-a-Nation>
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia (2011). «Vitascope». *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/technology/Vitascope>
- Cook, A. D. (1996). *A history of narrative film*. New York: W.W. Norton & Company.
- Cooke, M. (2008). *A History of film music*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Davies, H. (2001). «Sound Effects». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047631#omo-9781561592630-e-0000047631-div1-0000047631.1>
- Davis, R. (2010). *Complete guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing music for movies and TV*. Boston. USA: Berklee Press
- Dixon, W. W., & Foster, G. A. (2008). *A short history of film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Fielding, R. (1979). *A technological history of motion pictures and television: an anthology from the pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*. Berkeley: University of California Press.
- Fox, D. (2001). «Cinema organ». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05796>
- Goldmark, D. (2018) «John Stepan Zamecnik». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002263451?rskey=oTXsp7&result=3>
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington Indiana University Press.
- Hesse, R. (χ.χ.). Buster Keaton: «The silent genius». *Academia*. Retrieved from https://www.academia.edu/30316798/Buster_Keaton_The_Silent_Genius

- Horton, A., & Rapf, J. E. (eds.). (2013). *A companion to film comedy*. New York, United States of America: John Wiley & Sons Inc..
- 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.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. University of Wisconsin Press.
- King, R. (2007). «Slapstick and mis-remembrance», Buster Keaton's Columbia shorts. *New Review of Film and Television Studies*, 5(3), 333-351. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400300701670659>
- Lang. E., & West. G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Company.
- LeMoyné –Connelly, E. (1940). «The first motion picture theater». *The Western Pennsylvania Historical Magazine*, 23(1).
- Leonard, K. P. (2016). «Using resources for silent film music». *Fontes Artis Musicae*, 63(4), 259-276. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44709382>
- London, K. (1936). *Film Music*. London: Faber & Faber Ltd.
- Lowrey, C. (2018). *The First One Hundred Noted Men and Women of the Screen*. Palala Press.
- Marks, M. (1982). «Film Music: The Material, Literature and Present State of Research». *Journal of the University Film and Video Association*, 36(2), 282-325. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/940186>.
- 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>.
- Musser, C. (1994). *The Emergence of Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Owen, B., Ord-Hume, A. (2001). «Orchestration». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020409?rskey=Hr64ho&result=2>
- Paulus, T., King, R. (eds.). (2010). *Slapstick Comedy (AFI Film Readers)*, 1st Edition. Routledge.

- Peña, C. E. (2014). «Photoplay Music from the Mirskey Collection at the University of Pittsburgh». *Music Library Association*, 70 (3), 397-412. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43672944>
- Perez, G. (1981). «The bewildered equilibrist: An essay on Buster Keaton's comedy». *The Hudson Review*, 34(3), 337-366. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3856854>
- Rapée, E. (1925). *Encyclopedia of music for pictures*. New York: Belwin.
- Rapée, E. (1974). *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. Arno Press, Facsimile Reprint edition. Retrieved from <http://www.sfsma.org/ARK/22915/motion-picture-moods/>
- Sauer, R. (1998-99). Photoplay Music: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929. *American Music Research Center Journal*, 8/9, 66.
- Slowinska, M. A. (2005). Consuming Illusion, Illusions of Consumability: American Movie Palaces of the 1920s. *American Studies*, 50 (4), 575-601. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/41158182>
- 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>.
- Susman, W. (1977). *Movie music and picture palaces* [PDF file]. Ανακτήθηκε από http://davidsuisman.net/wp-content/uploads/2010/03/susman_movie-musicand-picture-palaces_liner-notes-mighty-wurlitzer.pdf
- True, L. C. (1914). *How and What to Play for Moving Pictures, a Manual and Guide for Pianists*. San Francisco: The Music Supply Co..
- Tyacke, G. W. (1914). *Playing to pictures: A guide for pianists and conductors of motion picture theatres*. London: Heron & Co.
- Whittall, A. (2001). «Leitmotif». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16360>
- Wierzbicki, J. (2009). *Film music: A history*. New York: Routledge.
- Wischusen, M. A. (2018). «Erno Rapee». *Grove Music Online*. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257921>
- Wolfe, C. (2010). *Buster Keaton: Comic invention and the art of moving pictures*. Στο *Idols of Modernity: Movie Stars of the 1920s*. United States of America: Rutgers University Press.
- Zamecnik, J. S. (1913-23). *Sam Fox, Moving Picture Music*, vol. 1-4. Cleveland: Sam Fox Publishing Co.. Retrieved from [https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

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>.

Μπιλιλής, Ν., & Θεοδωσίου Ν. (χ.χ.). *Ιστορία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης στη Θεσσαλονίκη*. Ανακτήθηκε από <http://www.cinebililis.gr/history.html>

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

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Music for Early Film (2020). Silent film sound & music archive: A digital repository. Ανάκτηση από <http://www.sfsma.org/music-for-early-film/>

The International Buster Keaton Society Inc. (χ.χ.). About Buster: Part 1: Vaudeville childhood. Retrieved from <https://www.busterkeaton.org/a-vaudevillechildhood>

The International Buster Keaton Society Inc. (χ.χ.). About Buster: Part 2: The flickers. Retrieved from <https://www.busterkeaton.org/the-flickers>

The International Buster Keaton Society Inc. (χ.χ.). About Buster: Part 3: The worst mistake. Retrieved from <https://www.busterkeaton.org/the-worst-mistake>

The International Buster Keaton Society Inc. (χ.χ.). About Buster: Part 4: The lost years. Retrieved from <https://www.busterkeaton.org/thelostyears>

Meditation (Prélude Religieux) by Edith Lang. Retrieved from <http://michaelsmusicservice.com/music/Lang.Meditation.html>

Alice Lake. Retrieved from <https://www.virtual-history.com/movie/person/9593/alice-lake> & https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Lake

Roscoe Arbuckle. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Roscoe_Arbuckle#Early_life

Buster Keaton. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Buster_Keaton

Al St. John. Retrieved from <https://www.virtual-history.com/movie/person/1518/al-st-john> & https://en.wikipedia.org/wiki/Al_St._John

Η ταινία «The Cook». Retrieved from
<https://www.youtube.com/watch?v=G6bFCaInVU>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

<https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/sayre/id/5088/rec/3>
https://en.wikipedia.org/wiki/Roscoe_Arbuckle#Early_life
<https://www.imdb.com/name/nm0000036/>
https://en.wikipedia.org/wiki/Al_St._John
<https://archive.org/details/moviwor09chal>
<https://www.sfsma.org/ARK/22915/the-pagan/>
<https://www.sfsma.org/ARK/22915/college/>
<https://www.eastman.org/media/8465>
<https://www.sfsma.org/ARK/22915/thats-my-daddy/>
<https://www.sfsma.org/ARK/22915/strong-boy/>
<https://m.imdb.com/title/tt0008975/mediaviewer/rm2638739712/>
[https://imslp.org/wiki/Black_and_White_\(Botsford,_George\)](https://imslp.org/wiki/Black_and_White_(Botsford,_George))
[https://imslp.org/wiki/Indian_Sagwa_\(Allen%2C_Thomas_S.\)](https://imslp.org/wiki/Indian_Sagwa_(Allen%2C_Thomas_S.))
<https://www.sheetmusicplus.com/title/wien-bleibt-wien-digital-sheet-music/21780424>
[https://imslp.org/wiki/Riverside_Rag_\(Cohen,_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Riverside_Rag_(Cohen,_Charles))
[https://imslp.org/wiki/Movie_Rag_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Movie_Rag_(Zamecnik%2C_John_Stepan))
[https://imslp.org/wiki/Chili_Sauce_\(Fischler%2C_Harry_A.\)](https://imslp.org/wiki/Chili_Sauce_(Fischler%2C_Harry_A.))
<https://musescore.com/user/3636436/scores/5990578>
http://makingmusicfun.net/htm/f_printit_free_printable_sheet_music/dance-of-the-hours-piano
<https://pdfcoffee.com/habanera-piano-solo-arr-bizet-sheet-music-pdf-free.html>
[https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))
<https://www.dailytelegraph.com.au/news/new-yorks-roxy-theatre-was-the-original-grand-cathedral-of-the-motion-picture/news-story/e78f708586134a9999721e6b437eed07>
<https://collection.maas.museum/object/232262#&gid=1&pid=2>
<https://www.cincinnati.com/article/music-halls-mighty-wurlitzer-is-bringing-a-silent-film-concert-to-your-family-room/>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ

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

1) «Black and White Rag»

Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Black_and_White_\(Botsford,_George\)](https://imslp.org/wiki/Black_and_White_(Botsford,_George))

Black and White Rag

GEORGE BOTSFORD

Moderato

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a section with 'RH' and 'LH' markings, indicating right and left hand parts. The fourth system continues the piece. The fifth system ends with a double bar line and a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2').

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system shows a rhythmic accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system continues this pattern with more complex melodic lines. The third system concludes with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2') in the treble, while the bass line remains active. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic runs.

2) «Indian Sagwa»

Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Indian_Sagwa_\(Allen%2C_Thomas_S.\)](https://imslp.org/wiki/Indian_Sagwa_(Allen%2C_Thomas_S.))

Indian Sagwa
CHARACTERISTIC MARCH

THOS. S. ALLEN

PIANO

f L.H.

5 *p* *mf*

11

17 1. 2.

24 8

3) «Wien bleibt Wien»

Πηγή: <https://www.sheetmusicplus.com/title/wien-bleibt-wien-digital-sheet-music/21780424>

Wien bleibt Wien

Composer: Johann Schrammel

Klavier

6

11

17

20

1.

2.

f

mf

© 2019 Classicato

4) «Riverside Rag»

Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Riverside_Rag_\(Cohen,_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Riverside_Rag_(Cohen,_Charles))

4

The image shows a musical score for the piece "Riverside Rag" by Charles Cohen, starting at measure 4. The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system begins with a dynamic marking of *p-f*. The music features a complex, syncopated melody in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system concludes the excerpt with a double bar line and first and second endings marked with "1" and "2".

5) «Movie Rag»

Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Movie_Rag_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Movie_Rag_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

2

“MOVIE RAG”

Novelty Two Step

J. S. ZAMECNIK

The musical score for "Movie Rag" is presented in five systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system is marked mezzo-forte (*mf*). The third system has no dynamic marking. The fourth system has no dynamic marking. The fifth system starts with a forte (*f*) dynamic and concludes with a first ending (marked 1) and a second ending (marked 2). The score is written for piano with treble and bass staves.

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, O.
International copyright secured

4

TRIO

The first system of the Trio section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and begins with a *mf* dynamic marking. The upper staff features a complex chordal texture with many accidentals, while the lower staff provides a simpler harmonic accompaniment.

The second system continues the Trio section. The upper staff has a more active melodic line with eighth-note patterns, while the lower staff maintains a steady accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system shows a continuation of the Trio section. The upper staff has a melodic line with some grace notes, and the lower staff provides a consistent accompaniment. A *f* dynamic marking appears at the end of the system.

The fourth system of the Trio section features a more melodic upper staff with a long note in the final measure. The lower staff continues with its accompaniment. The dynamics are consistent.

The fifth system of the Trio section continues with similar textures. The upper staff has a complex chordal texture, and the lower staff provides a steady accompaniment. A *mf* dynamic marking is present at the beginning.

The sixth and final system of the Trio section on this page. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff provides a consistent accompaniment. The dynamics are consistent.

Movie Rag 4

6) «Chili Sauce Rag»

Πηγή: [https://imslp.org/wiki/Chili_Sauce_\(Fischler%2C_Harry_A.\)](https://imslp.org/wiki/Chili_Sauce_(Fischler%2C_Harry_A.))

2

Also Published in Instrumental Form

Piano Solo	50
Song	50
Band	50
Orch. 10 & Piano	75
Orch. 14 & Piano	95
Full Orch. & Piano	145

Chili Sauce

That Tantalizing Rag Time Song

Words and Music by
H. A. FISCHLER

Composer of "Pepper-Sauce" "Rastus"
"Nigger Toe" etc. etc.

Not Fast

Coons were gath - er'd in their meet - in' house one night,
When that band stopp'd play - in' you could hear them coons,
Par - son Jones a - bout to preach with all his might;
Scream - in' and a - yell - in' like a lot of loons;
Minstrel band that came to town, on that ver - y day, Just o'er the way,
Nev - er heard no mus - ic like that Rag time be - fore, They cried for more,

Copyright MCMX by Vandersloot Music Pub. Co., Williamsport, Pa.
Copyright, Canada, MCMX by Vandersloot Music Pub. Co.
Williamsport, Pa. Chicago Toronto New York.

<p>CAST YOUR EYES CAREFULLY OVER THE LIST OF INSTRU- MENTAL HITS THAT MAKE UP The Vandersloot Mand. & Guitar Folio No 2</p>	<p>Parade of the Humming Birds, March & Two Step. Nuptial Waltzes. Merry Moments Quadrille. Sun Flower Three Step. Jolly Sweethearts Intermezzo Two Step. The 74th Regiment Band March. Tri-State March & Two Step.</p>	<p>Whispering Waves Waltzes. Mid-Summer Waltzes. Salute to Williamsport. March. Vallmont Reverie. Under The Palms Waltzes. March-"Gle Huskie" Reel Medley. "Cuban Independence" March.</p>	<p>King Of Good Fellows. March & Two Step Charity Ball Waltzes. On the Firing Line March. "Salute to America" March & Two Step. Constitution March & Two Step. Grenadier Guards March. "Japan Triumphant" Two Step. The Joker March.</p>
--	--	--	--

start-ed to play, Mus-ic they were play-in' was a Rag-time tune,
 cra - zy for sure; Miss Lu - cin - da John-son had a fit, they say.

Got that congrega - tion go-in' mighty soon; Some-one shout-ed "Parson, I done
 When the parson done his ragtime bomba shay; Dea - con Brown went in a trance, then

move we ad - jo'n, un - til dat band gets thro;"
 faint-ed, a - way, when par - son Jones cried out.

7) «In the Sheik's Tent»

Πηγή: <https://musescore.com/user/3636436/scores/5990578>

In the Sheik's Tent

ORIENTAL DANCE

FRANK E. HERSOM

Moderato (Not too fast)

PIANO

5

10

15

20

24

f

ff

mf

fz

L.H.

8) «Dance of the Hours»

Πηγή: http://makingmusicfun.net/html/f_printit_free_printable_sheet_music/dance-of-the-hours-piano

Dance of the Hours

Featured in Walt Disney's "Fantasia"

Amilcare Ponchielli

Moderato

Piano

a tempo

rit.

LH

9) «Habanera»

Πηγή: <https://pdfcoffee.com/habanera-piano-solo-arr-bizet-sheet-music-pdf-free.html>

HABANERA. Georges Bizet

Allegretto quasi Andantino. (♩ = 72)

N^o 5. CARMEN.

5

10

30

35

40

CHCEUR. *f* CARMEN. *pp*

CARMEN. *f* *pp* *cresc.* *mf* CHCEUR. *mf*

10) «Chimes (Church or Religious Scene)»

Πηγή:

[https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

8

Chimes (Church or Religious Scenes)

Andante.
Sva

J. S. ZAMECNIK.

mf CHIMES. (Play with sustaining (loud) pedal down throughout the Chimes. Strike keys (stacc) & raise hands immediately)

mf dolce

p

11) «Death Scene»

Πηγή:

[https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

DEATH SCENE

J. S. ZAMEČNIK.

Andante.

p

D.C.

12) «Hurry (for general use)»

Πηγή:

[https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

D. C. ad lib.

Hurry

(For general use)

J. S. ZAMECNIK

Allegro

Copyright MCMXXIII by Sam Fox Pub. Co., Cleveland, O. U. S. A. *D. C. ad lib.*

13) «Hurry Music»

Πηγή:

[https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_\(Zamecnik%2C_John_Stepan\)](https://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_(Zamecnik%2C_John_Stepan))

HURRY MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

The musical score for "Hurry Music" is presented in three systems. The first system starts with a forte (f) dynamic marking. The second system contains a first ending bracket labeled '1'. The third system contains a second ending bracket labeled '2'. The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.