

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΠΡΑΚΤΙΚΗ “COMPILATION” ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

**ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ COMPILATION ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ
“THE UNCHANGING SEA” 1910**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας

ΣΙΑΡΑΒΑ ΗΛΙΑΝΑΣ

ΑΕΜ:1982

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Μπιλιλής Αθανάσιος (ΕΔΙΠ)

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2024

Πρόλογος

Ο λόγος που αποφάσισα να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα είναι το ενδιαφέρον μου προς τη μουσική στο χώρο του κινηματογράφου σε ένα γενικότερο πλαίσιο. Μου φαινόταν ανέκαθεν συναρπαστικό το πώς η μουσική μπορεί να ενισχύσει αλλά ακόμη και να αλλάξει δραματικά μία ταινία, δημιουργώντας ένα διαφορετικό «κόσμο». Έτσι, βρίσκω εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ακόμη και στην εποχή του βωβού κινηματογράφου, όπου η νέα αυτή τέχνη βρισκόταν σε ένα εξαιρετικά πρώιμο στάδιο, η μουσική ήταν παρούσα και μάλιστα κάνοντας όλο και πιο αισθητή την αξία της με το πέρασμα των χρόνων. Η πρακτική “Compilation” μας δείχνει ακριβώς αυτό, την σημασία δηλαδή που έχει η μουσική που θα επιλέξει κάποιος για να συνοδεύσει μία ταινία, πού αποσκοπεί, και τι θέλει να επιτύχει μέσα από αυτή τη διαδικασία.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κύριο Αθανάσιο Μπιλιλή, καθηγητή και επιβλέποντα της διπλωματικής μου εργασίας, για όλη τη βοήθεια αλλά και τη στήριξη του καθ’ όλη τη διάρκεια, καθώς η καθοδήγηση και κατανόηση του υπήρξαν ιδιαίτερα σημαντικές για την εκπόνηση της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	6
Abstract	6
1. <u>Εισαγωγή</u>	7
2. <u>Ο Βωβός Κινηματογράφος</u>	10
2.1. Η «επιμονή της όρασης» -Σημαντικές Τεχνολογικές Εξελίξεις.....	10
2.2. Οι Ταινίες	10
2.3. Οι Χώροι Προβολής	11
2.3.1. Vaudeville	11
2.3.2. Nickelodeon	12
2.3.3. Κινηματογραφικά Παλάτια	12
2.4. Οι Τρεις «Εποχές» του Βωβού Κινηματογράφου	13
3. <u>Η Μουσική Συνοδεία</u>	14
3.1. Λόγοι Χρήσης της Μουσικής Συνοδείας στον Βωβό Κινηματογράφο	14
4. <u>Α΄ Περίοδος (1896-1905)</u>	16
4.1. Vaudeville	16
4.2. Ο Αυτοσχεδιασμός	16
4.3. Underscores	17
5. <u>Β΄ Περίοδος 1905-1913</u>	18
5.1. Nickelodeons	18
5.2. Οι Προσπάθειες Αναβάθμισης-Μουσική Συνοδεία.....	18
5.3. Η Συνεχόμενη Συνοδεία	18
5.4. Musical Suggestions	19
6. <u>Γ΄ Περίοδος: 1913-1926</u>	21

6.1. Κινηματογραφικά Παλάτια και Ορχηστρική Συνοδεία.....	21
6.2. Ανάπτυξη Μουσικού Ρεπερτορίου	21
6.3. Τα Μοτίβα	22
7. <u>Πρακτική “Compilation”</u>	23
7.1. Cue Sheets-Musical Suggestions	23
7.2. Η Πρακτική “Compilation”	24
7.3. Μουσική Photoplay	25
7.4. Original Compiled Scores	25
7.5. The Phantom of The Opera	26
7.5.1. Original Compiled Score-Ανάλυση	26
7.6. Napoleon	33
7.7. Η Εξέλιξη της Μουσικής Συνοδείας	36
8. <u>Μελέτη της Μουσικής στον Κινηματογράφο</u>	37
8.1. Χαρακτηριστικά-Λειτουργίες Μουσικής Συνοδείας	37
9. <u>The Unchanging Sea (1910)</u>.....	39
9.1. Οι Συντελεστές	39
9.1.1. David Wark Griffith	39
9.1.2. Biograph Company	40
9.1.3. Linda Arvidson	40
9.1.4. Arthur Vaughan Johnson	40
9.2. Οι Σκηνές	41
9.3. Compilation	43

10. <u>Συμπεράσματα</u>	56
Παράρτημα 1: The Phantom of the Opera-Συνέχεια της Compilation	58
Βιβλιογραφία	65

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο έρευνας την πρακτική “Compilation” στον βωβό κινηματογράφο και την εφαρμογή της στην ταινία “The Unchanging Sea” (1910) του David Wark Griffith. Πρόκειται για μία πρακτική σύμφωνα με την οποία ο υπεύθυνος για τη μουσική συνοδεία σε μία ταινία επιλέγει συγκεκριμένες συνθέσεις και έπειτα δημιουργεί μία συλλογή η οποία χρησιμοποιείται στην εκάστοτε ταινία.

Μέσω της ανάλυσης και εφαρμογής της πρακτικής αυτής, στόχος είναι η διαλεύκανση των ζητημάτων που μπορεί να προκύψουν κατά τη διαδικασία δημιουργίας μιας σύγχρονης Compilation για μία βουβή ταινία.

Η διερεύνηση των θεμάτων αυτών γίνεται μέσα από μία ιστορική αναφορά στον βωβό κινηματογράφο γενικά, και ειδικά στη μουσική συνοδεία, ούτως ώστε να γίνει κατανοητή από τον αναγνώστη η πρακτική “Compilation” κατά τη διάρκεια των συνθηκών εκείνης της εποχής.

Η παρούσα εργασία πέρα από τον ερμηνευτικό - αισθητικό χαρακτήρα που την διατρέχει, παράλληλα και σχεδόν αναγκαία διακρίνεται και για την ερευνητική της διάσταση ως γνωστικό θεμέλιο για την υλοποίησή της στην πράξη.

Abstract

The subject of research of this thesis is compilation practice in silent cinema, and its application in the movie “The Unchanging Sea” (1910) of David Wark Griffith. It’s a practice according to which the person responsible for the musical accompaniment in a film, chooses specific compositions and then creates a collection, which is used in the respective film.

Through the analysis and application of this practice, the aim is to clarify the issues that may arise during the creation process of a contemporary compilation for a silent movie.

The research of these topics is done through a historical reference to the silent cinema in general, and especially to the musical accompaniment, so that the reader can understand the compilation practice during the conditions of that time.

This present thesis, beyond the interpretative-aesthetic character that runs through it, is also distinguished for its research dimension as a cognitive foundation for its implementation in practice.

1. Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία, στοχεύει στην ιστορική και δομική παρουσίαση της πρακτικής “Compilation” στον βωβό κινηματογράφο καθώς και στην εφαρμογή της στην πράξη μέσω της ταινίας “The Unchanging Sea” (1910), του David Wark Griffith.

Πρόκειται για μία πρακτική στα πλαίσια της μουσικής συνοδείας στον βωβό κινηματογράφο, η οποία άνθισε τη δεκαετία του 1910 και σύμφωνα με την οποία οι επιφορτισμένοι με την ευθύνη της μουσικής συνοδείας επέλεξαν και «συνέπλεκαν» διάφορες συνθέσεις, κυρίως υπάρχουσες, δημιουργώντας μια καινούρια - ρέουσα συλλογή προκειμένου να χρησιμοποιηθεί για τη συνοδεία διάφορων ταινιών.

Επομένως, η πρακτική “Compilation” κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου συνιστά ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον «κεφάλαιο», το οποίο φαίνεται να μην έχει ερευνηθεί στην ίδια έκταση συγκριτικά με την περίοδο του ομιλούντα κινηματογράφου.

Με αφορμή αυτό, προέκυψε και το ερευνητικό ερώτημα της παρούσης εργασίας το οποίο μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: ποια ερευνητικά ευρήματα αλλά και ποια θέματα μπορούν να προκύψουν από μία σύγχρονη εφαρμογή της πρακτικής “Compilation” σε μία βωβή ταινία;

Στην αναζήτηση θεωρητικού και γνωστικού υπόβαθρου ως προς την προσέγγιση του πιο πάνω ερωτήματος, το ουσιαστικό ερευνητικό εργαλείο ήταν η μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας. Η βιβλιογραφία επιλέχθηκε λόγω του πόσο συμπεριληπτική ήταν ως προς το θέμα, και φυσικά λόγω των αναφορών και τεκμηριωμένων παραθέσεων για την πρακτική “Compilation”. Ιδιαίτερα, το βιβλίο του Rick Altman “Silent Film Sound”¹ ήταν εξαιρετικά χρήσιμο τόσο ως πηγή σημαντικών πληροφοριών όσο και για την κατανόηση σε βάθος της ιστορίας της μουσικής στον βωβό κινηματογράφο.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι, λόγω του ότι η ταινία του Griffith είναι αμερικανικής παραγωγής, η βιβλιογραφία και οι αναφορές της εργασίας επικεντρώνονται κυρίως στις Η.Π.Α.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι κύριες βιβλιογραφικές πηγές ήταν οι εξής:

- **Altman, Rick. Silent Film Sound. New York: Columbia University Press, 2004.**

Το βιβλίο του Altman είναι ένα πολύ «πυκνά» δομημένα βιβλίο, το οποίο ήταν το βασικότερο, ούτως ώστε να κατανοήσω την ιστορία της μουσικής στον βωβό κινηματογράφο. Ακόμη, περιλαμβάνει εκτενής ανάλυση των χώρων που προβάλλονται οι ταινίες εκείνη την εποχή, το οποίο επίσης έπαιξε καταλυτικό ρόλο προκειμένου να γίνει αντιληπτή η εξέλιξη του ρόλου της μουσικής στα εν λόγω θέατρα. Τέλος, όσον αφορά την πρακτική compilation, περιλαμβάνει κυρίως ανάλυση των «εργαλείων» που χρησιμοποιούνται σε μία Compilation, όπως είναι τα φύλλα υποδείξεων και η μουσική “Photoplay”.

- **Gorbman, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987**

Η Claudia Gorbman παρέχει ιδιαίτερα ουσιαστικό υλικό αναφορικά με τις λειτουργίες της μουσικής σε μία ταινία, και τους «κώδικες» που μπορούμε να εντοπίσουμε σε διαφορετικές

¹ Altman, Rick. Silent Film Sound. New York: Columbia University Press, 2004.

καταστάσεις. Πρόκειται για ιδιαίτερα σημαντική πηγή για κάθε μουσικό που θέλει να ασχοληθεί και να αντιληφθεί σε βάθος τις ιδιαιτερότητες αλλά και δυνατότητες που φέρει η χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο.

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

Το συγκεκριμένο βιβλίο είναι από τα πιο συμπεριληπτικά και ταυτόχρονα «σύντομα» βιβλία, προκειμένου να κατανοήσει κάποιος τον ρόλο της μουσικής σε μία ταινία, ερχόμενος σε μία πρώτη επαφή τόσο με την ιστορία της μουσικής στον κινηματογράφο όσο και με την πρακτική “Compilation”. Όπως δηλαδή αναφέρεται και στον τίτλο του, το βιβλίο αποτελεί «μία πολύ μικρή εισαγωγή» στη μουσική του κινηματογράφου.

- **Leonard, Kendra Preston. Music for Silent Film: A Guide to North American Resources. Middleton, WI: A-R Editions and the Music Library Association, 2016.**

Η Kendra Preston Leonard εξηγεί στο συγκεκριμένο βιβλίο με απλά λόγια τι είναι η πρακτική “Compilation”, ενώ κάνει αναφορά γενικότερα σε πρακτικές της εποχής. Ακόμη, μάς δίνει πολλά παραδείγματα από διάφορες συλλογές μέσα από τις οποίες γίνεται ακόμη πιο κατανοητή η ουσία των εν λόγω πρακτικών.

- **Wierzbicki, James. Film Music: A History. New York: Routledge, 2009.**

Το συγκεκριμένο βιβλίο το χρησιμοποίησα αρκετά για τα ιστορικά κυρίως κεφάλαια του βωβού κινηματογράφου, όπως είναι για παράδειγμα οι συσκευές προβολής (αναφορές οι οποίες φυσικά γίνονται και σε άλλα βιβλία ως ένα βαθμό). Ακόμη, ο Wierzbicki εξηγεί έννοιες, όπως είναι τα “Underscores” και η «Διηγητική» ή «μη Διηγητική» μουσική, τα οποία επίσης συμπεριλήφθηκαν στην εργασία.

- **Μπιλιλής, Αθανάσιος. 2009. «Μουσική συνοδεία στον βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών». Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.**

Τέλος, σημαντική πηγή ήταν η συγκεκριμένη διατριβή, καθώς παρέχει πληροφορίες για την πρακτική “Compilation”, και μάλιστα μέσα από την ήδη υπάρχουσα για την ταινία “Napoleon”. Η παράθεση της συγκεκριμένης Compilation αποτέλεσε σημαντικό εργαλείο για την κατανόηση του θέματος με αποτέλεσμα να το εντάξω και εγώ στη διπλωματική αυτή εργασία.

Δομή

Η εργασία έχει δομηθεί κυρίως βάσει των ιστορικών εξελίξεων γύρω από το θέμα της μουσικής στον κινηματογράφο. Ο λόγος που τα κεφάλαια δομήθηκαν με αυτό τον τρόπο είναι ότι, προκειμένου να κατανοήσει κάποιος την πρακτική “Compilation”, πρέπει πρώτα να γίνει παράθεση πληροφοριών που αφορούν την ιστορία του βωβού κινηματογράφου και της μουσικής συνοδείας καθώς και ορολογίες με τις οποίες μπορεί να μην είναι εξοικειωμένος.

Έτσι, το πρώτο κεφάλαιο σχετίζεται με την ίδια την έννοια του βωβού κινηματογράφου, πώς προέκυψε σαν ιδέα ιστορικά, και τις κύριες παραμέτρους που το περιβάλλουν. Δηλαδή, γίνεται αναφορά σε διάφορες συσκευές προβολής, στις ταινίες, στους κύριους χώρους

προβολής ταινιών και στον μετέπειτα διαχωρισμό του βωβού κινηματογράφου σε τρεις εποχές.

Στη συνέχεια, γίνεται μία πρώτη εισαγωγή για τη μουσική συνοδεία και τους λόγους χρήσης της στον βωβό κινηματογράφο, ενώ τα επόμενα τρία κεφάλαια είναι αφιερωμένα στην κάθε «εποχή» και την αντίστοιχη μουσική συνοδεία ανά περίοδο. Δηλαδή, σε κάθε εποχή αναλύονται και οι αντίστοιχοι χώροι προβολής ταινιών σε συνάρτηση με τον ρόλο της μουσικής συνοδείας στους χώρους αυτούς. Παράλληλα, αναφέρεται η εξέλιξη της μουσικής συνοδείας ανά τα χρόνια και η ανάπτυξη των πρακτικών που τις συνοδεύουν όπως είναι ο Αυτοσχεδιασμός, τα Underscores, η Συνεχόμενη Συνοδεία κ.λπ.

Κατόπιν, γίνεται επικέντρωση στο κύριο κεφάλαιο, αυτό της Compilation, όπου αρχικά περιγράφεται το τι είναι ακριβώς η πρακτική αυτή και από πού προήλθε. Ακόμη, αναλύονται τα διάφορα εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν προκειμένου να δημιουργηθεί μία Compilation (Cue Sheets, Photoplay Albums, Musical Suggestions), ενώ γίνεται επίσης ανάλυση δύο ήδη υπάρχουσων, αυτή για την ταινία «Φάντασμα της Όπερας» και για τη «Ναπολέων». Τέλος, γίνεται μία αναφορά ως προς τη συνεισφορά της πρακτικής “Compilation” στην εξέλιξη της μουσικής συνοδείας στον βωβό κινηματογράφο.

Στη συνέχεια, περιγράφονται οι βασικές λειτουργίες της μουσικής σε μία ταινία καθώς και άλλες παράμετροι που πρέπει να λάβει ένας compiler υπόψη, πριν ξεκινήσει να δημιουργεί τη δική του Compilation. Για παράδειγμα, αναφέρονται ο ρόλος της διηγητικής ή μη διηγητικής μουσικής, οι έννοιες του παραλληλισμού και της αντίστοιξης, η τεχνική των μοτίβων και κατά πόσο ο διαχωρισμός των ταινιών ανά είδος είναι εποικοδομητικός ή όχι.

Τελευταίο κεφάλαιο είναι η δημιουργία μιας σύγχρονης Compilation για την ταινία “The Unchanging Sea” (1910) του D.W. Griffith. Στο εν λόγω κεφάλαιο περιγράφεται αρχικά η ιστορία της ταινίας καθώς και οι συντελεστές της. Έπειτα, μετά από μία αναφορά στον διαχωρισμό των σκηνών, γίνεται εκτενής ανάλυση της Compilation που δημιούργησα, τους λόγους δηλαδή που επέλεξα την κάθε σύνθεση για τις αντίστοιχες σκηνές. Σημαντική παράμετρος σε αυτό το κεφάλαιο είναι να γίνει κατανοητός ο τρόπος που χρησιμοποιούνται οι λειτουργίες της μουσικής μέσα στην ταινία και τα συναισθήματα που μπορούν να αποτυπωθούν στον θεατή μέσα από αυτή τη διαδικασία.

Τέλος, γίνεται μία ανασκόπηση της διαδικασίας αυτής, των δυσκολιών και προκλήσεων που μπορεί να αντιμετωπίσει κάποιος μουσικός αλλά και των θετικών εμπειριών που μπορεί να αποκομίσει μέσα από την δημιουργία μιας σύγχρονης Compilation για μία βουβή ταινία.

2. Ο Βωβός Κινηματογράφος

2.1. Η «επιμονή της όρασης» -Σημαντικές Τεχνολογικές Εξελίξεις

Η ιστορία του βωβού κινηματογράφου σχετίζεται με την φυσική ιδιότητα της «επιμονής της όρασης»² (“persistence of vision”) ή αλλιώς μετείκασμα καθώς και την προσπάθεια αποτύπωσης αυτής της ιδιότητας μέσω διαφόρων πειραμάτων-εφευρέσεων. Δηλαδή, διάφοροι ερευνητές και εφευρέτες κατά τον 19ο αιώνα αποσκοπούσαν στην κατασκευή μιας συσκευής η οποία θα δημιουργούσε μία οπτική ψευδαίσθηση, όπου μια σειρά από στατικές εικόνες θα ερμηνεύονται από τον άνθρωπο ως μία κινούμενη.³

Ήδη από την δεκαετία του 1830, είχαν αρχίσει να δημιουργούνται συσκευές οι οποίες δημιουργούσαν αυτήν την ψευδαίσθηση της κινούμενης εικόνας όπως η συσκευή “Phenakistiscope” του Plateau στη Γαλλία, το “Stroboscope” του Γερμανού επιστήμονα Simon Ritter και το “Zoetrope” του William Horner στην Αγγλία.⁴

Η μεγαλύτερη εξέλιξη όμως ήρθε, όταν ο φωτογράφος Eadweard Muybridge εφηύρε τη συσκευή “Zoopraxiscope” το 1879,⁵ μία πρόιμη μορφή προβολέα που έθεσε ακόμη πιο ισχυρές βάσεις για όλες τις συσκευές που έμελλαν να έρθουν τα επόμενα χρόνια.

Τελικά, η πρώτη καταγεγραμμένη ιστορικά ως επίσημη προβολή βουβής ταινίας πραγματοποιήθηκε το 1895 στη Γαλλία από τους August και Louis Lumière με το σύστημα “Cinematographe”.⁶ Λίγο καιρό αργότερα, πραγματοποιήθηκε επίσης η πρώτη προβολή στην Αμερική, με το σύστημα “Vitascope”,⁷ μηχανή προβολής, η οποία αρχικά ονομαζόταν “Phantoscope” και ήταν προϊόν των C. Francis Jenkins και Thomas Armat. Όμως, οι Raff και Gammon αγόρασαν εντέλει τα δικαιώματα του και συνεργάστηκαν για καθαρά εμπορικούς λόγους μεγαλύτερης προώθησης, με τον Thomas Edison.⁸

2.2. Οι ταινίες

Οι πρώτοι θεατές του κινηματογράφου έδειχναν ενθουσιασμένοι μόνο και μόνο με την ιδέα των κινούμενων εικόνων, καθώς έβλεπαν καθημερινά γεγονότα και αντικείμενα να παρουσιάζονται μπροστά τους με διαφορετικό, άγνωστο έως τότε τρόπο όπως για παράδειγμα την κίνηση ενός τρένου ή τους εργατές των εργοστασίων.⁹

Όπως επισημαίνει και η Leydon, «οτιδήποτε κινούνταν μπορούσε να αποτελέσει θέμα

² «Persistence of Vision»: Οπτικό φαινόμενο όπου το μυαλό ερμηνεύει πολλαπλές στατικές εικόνες ως μία, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση της κίνησης. Έτσι, όταν πολλές εικόνες εμφανίζονται σε γρήγορη διαδοχή, το μυαλό τις ερμηνεύει ως μία κινούμενη εικόνα.

³ Jacobs, Christopher P. and Donald McCaffrey. Guide to the Silent Years of American Cinema. (London: Greenwood Press, 1999), 1

⁴ Wierzbicki, James. Film Music: A History. (New York: Routledge, 2009), 14

⁵ Bellis, Mary. "Biography of Eadweard Muybridge, the Father of Motion Pictures." ThoughtCo. Accessed August 21, 2023.

<https://www.thoughtco.com/eadweard-muybridge-profile-1992163>.

⁶ Wierzbicki, 21

⁷ Wierzbicki, 20

⁸ Altman, Rick. Silent Film Sound. (New York: Columbia University Press, 2004), 83

⁹ Leydon, Rebecca. “Debussy’s Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema.” Music Theory Spectrum 23, no. 2 (2001): 219

για μία ταινία»¹⁰. Σύντομα όμως, το ενδιαφέρον των κινηματογραφιστών άρχισε να μετατοπίζεται και σε άλλες διαφορετικές θεματολογίες.

Οι πρώτες ταινίες διαρκούσαν από λίγα δευτερόλεπτα έως ένα ή δύο λεπτά και τα θέματα τους ποίκιλαν, από γεγονότα της καθημερινότητας μέχρι πλάνα από εξωτικά μακρινά μέρη,¹¹ καθώς και θεματολογίες προπαγανδιστικού ή μιλιταριστικού χαρακτήρα.¹²

Επίσης, το 1897 άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες κωμωδίες, διαφημιστικές ταινίες, ταινίες πολεμικών ανταποκρίσεων, πατριωτικές ταινίες καθώς και ταινίες που αναφέρονται στα Θεία Πάθη.¹³

Παρόλο που η θεματολογία των κινούμενων εικόνων άρχισε να εμπλουτίζεται, η διάρκεια τους παρέμενε μικρή και οι τεχνικές κινηματογράφησης βρισκόταν σε πολύ πρώιμο στάδιο.¹⁴ Λίγα χρόνια αργότερα όμως, τα δεδομένα άρχισαν να αλλάζουν. Συγκεκριμένα, μία από τις σημαντικότερες ταινίες της πρώτη περιόδου που συνέβαλε στην αναβάθμιση του κινηματογράφου είναι η αμερικανικής παραγωγής “The Great Train Robbery” (1903) του Edwin S. Porter, η οποία ανέδειξε τις προοπτικές του κινηματογράφου μέσω διαφόρων νέων τεχνικών. Κάποιες από αυτές ήταν το μοντάζ από τη μία σκηνή στην άλλη, τα εξωτερικά γυρίσματα με μεγαλύτερο βάθος στις σκηνές, η κινούμενη κάμερα και η μεγαλύτερη διάρκεια (10-20 λεπτά), η οποία άφηνε το περιθώριο για την αφήγηση πιο περίπλοκων ιστοριών.¹⁵

Μέσω των νέων αυτών τεχνικών που καθιέρωσε ο Porter, ο βωβός κινηματογράφος εισήλθε σε μία νέα εποχή, με το πρότυπο των μεγαλύτερων σε διάρκεια ταινιών να επικρατεί για την επόμενη δεκαετία, μέχρι και την εμφάνιση των ταινιών μεγάλου μήκους (feature films).

2.3. Οι Χώροι Προβολής

Πριν την ειδική κατασκευή ή διαμόρφωση θεάτρων για τις κινηματογραφικές προβολές, οι ταινίες προβάλλονταν σε εκθεσιακούς χώρους, τσίρκο, αίθουσες μουσικής και άλλους χώρους.¹⁶ Ιδιαίτερα, κατά την περίοδο 1896-1903 στην Αμερική, ο κινηματογράφος είχε χαρακτηριστεί «περιπλανώμενος», καθώς εκτός από τις προβολές σε χώρους διασκέδασης των μεγάλων αστικών κέντρων, πλανόδιοι επιχειρηματίες τις μετέφεραν στις αγορές και τα παζάρια των επαρχιών.¹⁷

2.3.1 Vaudeville

Σε αυτό το σημείο, ως μια σύντομη παρέκβαση αξίζει να αναφερθεί ότι ένας από τους

¹⁰ Leydon, 219

¹¹ Jacobs, Christopher P. and Donald McCaffrey. Guide to the Silent Years of American Cinema. (London: Greenwood Press, 1999), 2

¹² Μπιλιλής, Αθανάσιος. 2009. «Μουσική συνοδεία στον βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών». (Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο), 43

¹³ Μπιλιλής, 43

¹⁴ Μπιλιλής, 44

¹⁵ Jacobs Christopher P. and McCaffrey, 3

¹⁶ Barton Ruth and Simon Trezise. Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to the Artist. (New York: Routledge Music and Screen Media Series, 2018), 4

¹⁷ Κολοβός, Νίκος. Κινηματογράφος: η Τέχνη της Βιομηχανίας. (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999), 58

μάλλον συνήθεις χώρους προβολής των ταινιών από το 1896 μέχρι το 1906 ήταν τα θέατρα vaudeville.¹⁸ Το 1896, οι συσκευές “Vitascope”, “Cinématographe” και “Biograph” προβάλλονταν στη σκηνή των Vaudeville για δοκιμή, όπως οποιαδήποτε άλλη καινοτομία. Όμως, από το φθινόπωρο του 1897, οι κριτικοί άρχισαν να αντιμετωπίζουν τις κινούμενες εικόνες ως μόνιμο μέρος του προγράμματος και ειδικότερα μετά το 1899-1900, όπου προσαρτήθηκαν στην πλειοψηφία των θεάτρων “Vaudeville”.¹⁹

Παρόλο όμως που τα θέατρα “Vaudeville” ήταν τα κύρια μέρη προβολής των κινούμενων εικόνων κατά τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, στην πραγματικότητα η συνεισφορά τους δεν ήταν όσο ουσιαστική θα περιμέναμε, καθώς οι ταινίες αντιμετωπίζονταν ως μία βελτιωμένη εκδοχή προβολής των διαφανειών μαγικού φανού,²⁰ -περιορισμένες στο ρόλο της τελευταίας πράξης του προγράμματος- παρά ως ένα ξεχωριστό, αυτόνομο μέσο.²¹

2.3.2 Nickelodeon

Τα πρώτα θέατρα τα οποία κατασκευάστηκαν περισσότερο επικεντρωμένα ή και αποκλειστικά για την προβολή κινούμενων εικόνων στην Αμερική ήταν τα θέατρα “Nickelodeon”,²² τα οποία από την εμφάνιση τους το 1905 και μετά, άρχισαν να αυξάνονται ραγδαία.²³

Πρόκειται για θέατρα τα οποία έπαιξαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο για την έκθεση των ταινιών, καθώς ήταν πολύ πιο οικονομικά για τους θεατές από τα θέατρα “Vaudeville”, ενώ παράλληλα αποτελούσαν μία ιδανική ευκαιρία για τους επιχειρηματίες, λόγω του χαμηλού κεφαλαίου που απαιτούσαν.²⁴ Σύντομα απέκτησαν μεγάλο κοινό και ανέπτυξαν ένα πολυποίκιλο πρόγραμμα προβολών ταινιών, το οποίο άλλαζε ανά λίγες μέρες προκειμένου να «κρατήσει» το ενδιαφέρον των θεατών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα σύστημα που επέτρεπε τόσο την επιτυχή παραγωγή ταινιών όσο και την αντίστοιχη διανομή τους σε ένα μεγάλο αριθμό θεάτρων.²⁵

Έτσι, τα θέατρα “Nickelodeon” αποτελούν ιδιαίτερα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία του κινηματογράφου, καθώς βάσει των προαναφερθέντων συνέβαλαν στη δημιουργία μιας πιο ισχυρής ταυτότητας του κινηματογράφου.

2.3.3. Κινηματογραφικά Παλάτια

Τα κινηματογραφικά παλάτια ήρθαν να καλύψουν τις νέες ανάγκες στην κινηματογραφική θέαση αλλά και να προσεγγίσουν ανώτερες οικονομικά τάξεις. Επρόκειτο για πολυτελείς ή υπερπολυτελείς αίθουσες με εντυπωσιακά μεγάλο αριθμό θέσεων (έως και πέντε ή έξι χιλιάδες) και ακριβό αντίτιμο εισιτηρίου, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από την πλούσια σε χλιδή διακόσμηση και τον εντυπωσιασμό.²⁶

Λόγω της εμφάνισης των ταινιών μεγάλου μήκους, τα θέατρα “Nickelodeon” δεν μπορούσαν να ανταποκριθούν στις υψηλού κόστους παραγωγές που απαιτούσαν οι ταινίες, ενώ παράλληλα το σύστημα, που είχαν υιοθετήσει με τις συχνές και σύντομες εναλλαγές των εβδομαδιαίων προγραμμάτων για την παραγωγή κέρδους, ήρθε σε σύγκρουση με τη νέα

¹⁸ Barton and Trezise, 5

¹⁹ Altman, 96-97

²⁰ Μαγικός φανός: πρώτη μορφή προτζέκτορα

²¹ Altman, 115

²² Allen, Robert C. “Motion Picture Exhibition in Manhattan 1906-1912: Beyond the Nickelodeon.” *Cinema Journal* 18, no. 2 (1979), 2

²³ Barton and Trezise, 5

²⁴ Altman, 119

²⁵ Wierzbicki, 32

²⁶ Μπιλιλής, 181

πραγματικότητα στο χώρο του κινηματογράφου.²⁷ Από εδώ και στο εξής, η προσοχή στρέφεται στα θέατρα “Broadway”, όπου μάλιστα σε πολλές δημοσιεύσεις του εμπορικού Τύπου ήταν τα μόνα που αναφέρονταν τακτικά.²⁸

Ένα από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά παλάτια της εποχής στις Η.Π.Α. αποτελούσε το θέατρο Strand, το οποίο υπήρξε σημαντικό μοντέλο επιρροής για τα επόμενα θέατρα τόσο ως κτίριο όσο και για το μουσικό του πρόγραμμα, υπό την διεύθυνση του Samuel L. “Roxy” Rothapfel.

Παρόλο όμως που τα κινηματογραφικά παλάτια συνέβαλαν σημαντικά στην εξέλιξη και αναβάθμιση του κινηματογράφου, αποτελούσαν τη μειοψηφία των κινηματογραφικών αιθουσών, ενώ δεν κατάφεραν ποτέ να φτάσουν τη «μαζικότητα» που χαρακτήριζαν τα θέατρα “Nickelodeon”.²⁹

2.4. Οι Τρεις «Εποχές» του Κινηματογράφου

Προκειμένου να εξετάσουμε τη λειτουργία της μουσικής συνοδείας καθ’ όλη τη διάρκεια του βωβού κινηματογράφου, είναι χρήσιμο να τον κατατάξουμε σε συγκεκριμένες περιόδους βάσει των ιστορικών στοιχείων που προαναφέρθηκαν.

Ο διαχωρισμός αυτός έγινε κυρίως βάσει της ιστορικής εξέλιξης των χώρων φιλοξενίας των κινηματογραφικών προβολών και της σημειολογικής τους αποκωδικοποίησης.

Πιο συγκεκριμένα, ο διαχωρισμός που προκύπτει είναι ο εξής:

- Α’ Περίοδος (1896-1905): Χώροι προβολής χωρίς συγκεκριμένη κινηματογραφική ταυτότητα
- Β’ Περίοδος (1905-1913): Nickelodeon
- Γ’ Περίοδος (1913-1926): Κινηματογραφικά παλάτια

²⁷ Μπιλιλής, 182

²⁸ Altman, 290

²⁹ Μπιλιλής, 185

3. Η Μουσική Συνοδεία

Κριτικοί και επαγγελματίες επέμεναν για πολλά χρόνια ότι ο κινηματογράφος δεν ήταν ποτέ βουβός, δηλαδή ότι δεν έλειπε ποτέ η μουσική συνοδεία. Σύμφωνα με τον Rick Altman, οι απόψεις αυτές έχουν μεταφερθεί από γενιά σε γενιά δίχως να βασίζονται σε πραγματικές αποδείξεις. Συχνά προκαλείται σύγχυση, καθώς ο όρος «μουσική» μπορεί να αναφέρεται σε αρκετές πηγές χωρίς όμως να είναι απαραίτητο ότι συνδέεται με τη μουσική συνοδεία αυτή καθαυτή, επειδή θα μπορούσε να αντιστοιχεί με οποιαδήποτε άλλη πρακτική της εποχής.³⁰

Μια τέτοια αναφοράς πρακτική ήταν τα εικονογραφημένα τραγούδια (illustrated songs), δηλαδή τραγούδια που συνοδεύονταν από ζωντανή εκτέλεση πιάνου καθώς και από διαφάνειες μαγικού φανού που εικονογραφούσαν τους στίχους του τραγουδιού.³¹

Παρόλο που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η μουσική συνοδεία αποτελούνταν από μία πολυποίκιλη σειρά πρακτικών, πράγματι αρκετές ταινίες στον βωβό κινηματογράφο προβλήθηκαν χωρίς μουσική ή ηχητικά εφέ.³²

3.1. Λόγοι Χρήσης της Μουσικής Συνοδείας στον Βωβό Κινηματογράφο

Μία από τις αιτίες που ενδεχομένως να συνέβαλε αρχικά στην επιλογή ή μη χρήσης μουσικής συνοδείας, είναι ο θόρυβος που προκαλούσαν οι κινηματογραφικές μηχανές προβολής.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες μάλιστα, αυτό που επισημαίνεται ιδιαίτερα είναι ο θόρυβος του προβολέα “Vitascope”, εν αντιθέσει με το Cinématographe, το οποίο επαιούνταν για την έλλειψη του. Ο θόρυβος έγινε ταχύτατα πρόβλημα με αποτέλεσμα η έλλειψη του να θεωρηθεί μεγάλο πλεονέκτημα και στοιχείο υπεροχής, όπως στην περίπτωση του προβολέα Optigraph.³³

Παρόλα αυτά, όπως επισημαίνει ο Altman, αν αναλογιστούμε ότι προβολείς, όπως ο Optigraph, ήταν αθόρυβοι και θεωρήθηκαν ανώτεροι των υπολοίπων συσκευών, η άποψη ότι η μουσική συνοδεία προέκυψε λόγω του θορύβου των προβολέων μοιάζει αντιφατική. Καταλήγει έτσι στο συμπέρασμα ότι η μουσική συνοδεία δεν κρινόταν ανέκαθεν απαραίτητη, ενώ η έλλειψη βιβλιογραφίας καθιστά την έρευνα αυτή ελλιπή.³⁴

Εκτός του ζητήματος των θορύβων κατά την προβολή κινούμενων εικόνων, η μουσική συνοδεία για πολλούς ερευνητές αποτελεί μία αναμενόμενη ιστορική συνέχεια, καθώς επί πολλούς αιώνες ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με άλλα παραστατικά είδη, όπως το θέατρο.³⁵ Για παράδειγμα, στη σκηνή του μελοδράματος η μουσική χρησιμοποιήθηκε για την επισήμανση της εισόδου των χαρακτήρων καθώς και για την ενίσχυση των συναισθημάτων ή σε σκηνές με γρήγορη δράση. Ακόμη, η μουσική όχι μόνο συνόδευε αποσπασματικά τμήματα του έργου, αλλά επίσης ακουγόταν και σε σκηνές διαλόγου.³⁶

³⁰ Altman, 193

³¹ Barton and Trezise, 61

³² Altman, 89

³³ Barton and Trezise, 61

³⁴ Altman, 89

³⁵ Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 33

³⁶ Gorbman, 34

Επιπροσθέτως, η μουσική ήταν χρήσιμη για την εξέλιξη του αφηγηματικού περιεχομένου της ταινίας, καθώς συνέβαλε στην καθιέρωση γεωγραφικών και ιστορικών χώρων, στην ενίσχυση της ατμόσφαιρας καθώς και στην αποτύπωση των χαρακτήρων και των γεγονότων που διαδραματίζονται.³⁷

Ακόμη, οι ταινίες κατά τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου προβάλλονταν κατά κύριο λόγο σε θέατρα ως μέρος ενός προγράμματος διασκέδασης. Τα θέατρα αυτά διέθεταν ήδη μουσικούς, επομένως, σύμφωνα με την Gorbman, ήταν αναμενόμενο να συνοδεύσουν τις κινούμενες εικόνες, όπως έκαναν και με άλλα μέρη του προγράμματος. Όταν ο κινηματογράφος έγινε πιο «ανεξάρτητος» ως μέσο και απέκτησε μία ισχυρή ταυτότητα, η μουσική είχε ήδη αφομοιωθεί ως μέρος των ταινιών, με αποτέλεσμα να σταθεροποιηθεί ως πρακτική συνοδείας.³⁸

Τέλος, και ενδεικτικά, όσον αφορά τις πιθανές αιτίες χρήσης συνοδείας, η μουσική παρέχει ρυθμό στην ταινία ως απεικόνιση της κίνησης αλλά και ως πλαισίωση της εξέλιξης του σεναρίου, της ταχύτητας ανάπτυξης του και της εναλλαγής των πλάνων, δημιουργώντας έτσι μία εναρμόνιση με τη δράση της ταινίας.³⁹

³⁷ Μπιλιλής, 39

³⁸ Gorbman, 35

³⁹ Μπιλιλής, 38

4. Α΄ Περίοδος (1896-1905)

Κατά την πρώτη περίοδο του κινηματογράφου, φαίνεται πως η μουσική είχε πιο διεκπεραιωτικό ρόλο, δηλαδή επιλέγονταν δίχως να υπάρχει σκόπιμη ή ιδιαίτερη σύνδεση με τις κινούμενες εικόνες.

Ένας από τους λόγους που ενδεχομένως συνέβαλαν σε αυτό ήταν το γεγονός ότι οι επιχειρηματίες πολλών από τους χώρους που προβάλλονταν οι ταινίες, ιδιαίτερα στις μικρότερες πόλεις, δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να προσλάβουν μουσικούς συγκεκριμένου «υποβάθρου», οι οποίοι θα στόχευαν σε μια τέτοια αφηγηματική νοηματική συνάφεια.⁴⁰

Επιπλέον, όταν ένα νέο μέσο δεν κατέχει ακόμη μία ισχυρή ταυτότητα, όπως ο κινηματογράφος κατά τα πρώτα χρόνια, οι χώροι έκθεσης συχνά επιβάλλουν τη δική τους. Κάθε αίθουσα προβολής, κοινό και θέμα είχε ήδη συσχετιστεί με μία συγκεκριμένη παράδοση συνοδείας και για αυτό τον λόγο οι ταινίες υπόκεινται τακτικά στις πρακτικές συνοδείας του εκάστοτε χώρου έκθεσης, χωρίς όμως να συνεπάγεται υφολογική συνάφεια.

Για παράδειγμα, μία ταινία που προβάλλεται στο θέατρο ως μέρος του προγράμματος, λάμβανε μουσική επένδυση θεατρικού προσανατολισμού, π.χ. βάσει της ορχήστρας και των ιδιαίτερων ηχητικών εφέ που χρησιμοποιούνταν στις θεατρικές παραστάσεις. Αν όμως η ίδια ταινία παιζόταν σε άλλο παραστατικό χώρο, πιθανόν να είχε μια άλλης αντίληψης συνοδεία.⁴¹

Όσον αφορά το ρεπερτόριο, φαίνεται ότι κυριαρχούσε η δημοφιλής μουσική, τόσο στη ζωντανή μουσική συνοδεία όσο και στη συνοδεία, με τη χρήση φωνογράφων ή αυτόματων μουσικών οργάνων.⁴²

4.1. Vaudeville

Οι περιορισμένες αποδείξεις που έχουν διασωθεί, φανερώνουν πως η μουσική επένδυση στον κινηματογράφο τα πρώτα χρόνια του Vaudeville συνήθως ήταν μηδαμινή, ενώ οι ταινίες αντιμετωπίζονταν πιο απαξιωτικά συγκριτικά με παραστάσεις στο θέατρο. Παρόλα αυτά, ορισμένα θέατρα επικεντρώθηκαν περισσότερο στην ενίσχυση των προβολών μέσω μουσικής και ηχητικών εφέ,⁴³ ιδιαίτερα κατά τις προβολές των Picture Songs, ένα νέο είδος κινηματογραφικών ταινιών της περιόδου, οι οποίες ήταν βασισμένες σε δημοφιλή τραγούδια.⁴⁴

4.2. Ο Αυτοσχεδιασμός

Μία από τις βασικότερες πρακτικές συνοδείας κατά τη διάρκεια του βωβού κινηματογράφου ήταν αυτή του αυτοσχεδιασμού, δηλαδή της παρέμβασης του μουσικού στην ήδη υπάρχουσα παρτιτούρα προσθέτοντας ή αλλάζοντας ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία.

⁴⁰ Bellano, Marco: “Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema.” (In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 9, 2013), 49

⁴¹ Altman, 87

⁴² Μπιλιλής, 53

⁴³ Barton and Trezise, 6

⁴⁴ Μπιλιλής, 49

Αν αναλογιστούμε ότι η μουσική συνοδεία γινόταν κατά βάση μέσω ζωντανών παραστάσεων, αυτό σημαίνει ότι ο εκάστοτε πιανίστας είχε το περιθώριο να επέμβει δημιουργικά πάνω στο ήδη υπάρχον πρόγραμμα-ρεπερτόριο μέσω του αυτοσχεδιασμού, είτε για να εμπλουτίσει το πρόγραμμα με δικά του προσωπικά στοιχεία ⁴⁵ είτε για να προσφέρει μία συνέχεια μεταξύ των μεταβάσεων στις δεδομένες συνθέσεις.⁴⁶

. Όπως επισημαίνει και ο Clyde Martin, η ικανότητα του αυτοσχεδιασμού είναι απαραίτητη, καθώς μέσω αυτής οι μουσικοί μπορούν να μεταβούν από τη μία σύνθεση στην άλλη αποφεύγοντας τις απότομες εναλλαγές, προκειμένου να μην χρειάζεται να διακόψουν τη συνοδεία.⁴⁷

4.3. Underscores

Εκτός της αξίας του αυτοσχεδιασμού κατά τα πρώιμα χρόνια, είναι απαραίτητο να εξετάσουμε και τη λειτουργία μιας ακόμη πρακτικής, αυτή των Underscores.

Οι υπεύθυνοι των κινηματογραφικών αιθουσών, προκειμένου να εξωραΐσουν την εμπειρία του κοινού, χρησιμοποιούσαν μουσική η οποία θα ήταν κατάλληλη, είτε λόγω κάποιας συμβολικής αξίας είτε λόγω κάποιας μιμητικής λειτουργίας. Δηλαδή, στην πρώτη περίπτωση το κοινό είναι εξοικειωμένο με την πολιτισμική σημασία της μουσικής ή το στιχουργικό της περιεχόμενο, ενώ στην δεύτερη η μουσική μιμείται τη δράση, συνήθως με ρυθμικό τρόπο.⁴⁸ Τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη περίπτωση, το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι μια οικειοποίηση της μουσικής απέναντι στο κοινό, η οποία ταυτόχρονα συμβάλλει σε μία πιο ευχάριστη κινηματογραφική εμπειρία.

Για παράδειγμα, το 1896 στην πρεμιέρα της ταινίας *The Aquarium* των Lumière, η ορχήστρα έπαιξε το τραγούδι “a jig to which a pair of frogs kept time”.⁴⁹

Οι μουσικές αυτές, είτε είναι μιμητικές είτε συμβολικές, ανήκουν στη γενικότερη κατηγορία “Underscores”, όρος ο οποίος καθιερώθηκε όμως την περίοδο εμφάνισης του ομιλούντα κινηματογράφου. Παρόλα αυτά, η ιδέα των Underscores προϋπήρχε του κινηματογράφου και εντοπίζεται, όχι μόνο στα διάφορα είδη «μουσικής δράσης» (“action music”) του μελοδράματος τον 19ο αιώνα αλλά και στις πρώτες όπερες, όπου ο στόχος ήταν απλώς η καθιέρωση της ατμόσφαιρας στο μυαλό του κοινού.⁵⁰

⁴⁵ Bellano, 52

⁴⁶ Altman, 242

⁴⁷ Altman, 242

⁴⁸ Wierzbicki, 22

⁴⁹ Wierzbicki, 22

⁵⁰ Wierzbicki, 23

5. Β' Περίοδος (1905-1913)

5.1. Nickelodeons

Τα θέατρα “Nickelodeons”, όντας οι πρώτοι χώροι στην Αμερική αφιερωμένοι στις κινούμενες εικόνες, αποτελούν ιδιαίτερα σημαντικό κεφάλαιο του βωβού κινηματογράφου, συμβάλλοντας στην ενίσχυση της ταυτότητας του.

Η μουσική στα θέατρα “Nickelodeons” κατά κύριο λόγο αποτελούνταν από δύο πρακτικές, τα εικονογραφημένα τραγούδια και τη μουσική “Ballyhoo”.⁵¹

Μουσική “Ballyhoo” ονομάζεται η μουσική που αναπαράγονταν από τα γραμμόφωνα, τοποθετημένα συνήθως στον εξωτερικό τοίχο της αίθουσας, με τα μεγάφωνα στραμμένα προς το δρόμο προκειμένου να προσελκύσουν τους περαστικούς. Η μουσική επίσης ακουγόταν καθαρά από τους θεατές στην αίθουσα, με αποτέλεσμα να θεωρείται μία από τις πρώτες μορφές «ακούσιας» συνοδείας ή «μουσικής πλαισίωσης» στον κινηματογράφο.⁵²

Όσον αφορά τα εικονογραφημένα τραγούδια, σύντομες ταινίες που σχετίζονταν με το περιεχόμενο δημοφιλών τραγουδιών της εποχής, έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην καθιέρωση προτύπων για την αντιστοίχιση της μουσικής με τις κινούμενες εικόνες. Ο προσεκτικός έλεγχος των εικόνων προκειμένου να ταιριάζουν με τους στίχους του τραγουδιού, αποδεικνύει ένα είδος αντιστοιχίας που κυριαρχούσε στη συνοδεία των θεάτρων “Nickelodeon”.⁵³

Σύμφωνα πάντως με τον Altman, οι ταινίες δεν συνοδεύονταν πάντα από μουσική, καθώς για οικονομικούς, αισθητικούς και πρακτικούς λόγους οι επιχειρηματίες των θεάτρων επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν τους πόρους τους σε άλλα μέρη του προγράμματος. Το κοινό από την άλλη, είχε συνηθίσει στις προβολές χωρίς κάποια συνοδεία, όπως και στην διακοπτόμενη,⁵⁴ δηλαδή στην συνοδεία μόνο επιλεγμένων σκηνών η ταινιών.

5.2. Οι Προσπάθειες Αναβάθμισης-Μουσική Συνοδεία

Η δεύτερη περίοδος του βωβού κινηματογράφου, χαρακτηρίζεται από τις προσπάθειες για μία σταθεροποίηση της βιομηχανίας ως μία κερδοφόρα επιχείρηση, και ταυτόχρονα αναγνώριση του κινηματογράφου ως μορφή τέχνης.⁵⁵

Μία από τις πρακτικές που έπρεπε να αναβαθμιστούν, προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος της βιομηχανίας, ήταν η μουσική συνοδεία.

Από το 1908, άρχισαν να εκδίδονται άρθρα σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες, από συνθέτες, μαέστρους και διασκευαστές (arrangers), απευθυνόμενοι στους μουσικούς του κινηματογράφου όσον αφορά την επιλογή των κατάλληλων συνθέσεων, και την σωστή εκτέλεση τους.⁵⁶

5.3. Η Συνεχόμενη Συνοδεία

⁵¹ Barton and Trezise, 7

⁵² Μπιλιλής, 101

⁵³ Altman, 192

⁵⁴ Altman, 204

⁵⁵ Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. (New York: Oxford University Press, 2010), 40

⁵⁶ Barton and Trezise, 45

Από το 1910 μέχρι το 1912, ο αρθρογράφος του *Film Index*, “Clyde Martin” προσπάθησε να εξαλείψει τη διακοπτόμενη συνοδεία, την οποία ταυτίζει με την ορχήστρα και την αδυναμία της να αυτοσχεδιάσει, καθώς πιστεύει πως η μουσική δεν πρέπει να σταματά ποτέ κατά τη διάρκεια μιας ταινίας.⁵⁷

Η υιοθέτηση της συνεχόμενης συνοδείας τη δεκαετία του 1910, ήταν ιδιαίτερα σημαντική, καθώς οι μουσικοί πλέον αντικατοπτρίζουν το γενικότερο χαρακτήρα κάθε σκηνής,⁵⁸ ενώ στο παρελθόν οι μουσικές επιλογές συχνά εξαρτώνταν από λεπτομέρειες που δεν σχετίζονταν με τον γενικότερο χαρακτήρα της ταινίας, όπως παροδικές εικόνες ή δράσεις.

Έτσι, προκειμένου να επιτευχθεί η αντιστοίχιση μεταξύ της μουσικής και της γενικής ατμόσφαιρας της ταινίας, προέκυψαν κατηγοριοποιήσεις της μουσικής, είτε βάσει συναισθημάτων είτε άλλων χαρακτηριστικών, που μπορεί να συνάδουν με πιθανά αφηγηματικά περιεχόμενα.

5.4. Musical Suggestions

Ήδη από το 1909, η *Edison Kinetogram* ξεκίνησε να εκδίδει μουσικές προτάσεις (“musical suggestions”), όπως για παράδειγμα για μία ταινία εννιά σκηνών, όπου για κάθε σκηνή υπήρχε μουσική υπόδειξη:

- “1. March, brisk;
2. Irish jig;
3. Begin with Andante, finish with Allegro;
4. Popular Air;
5. Ditto;
6. Andante with Lively at finish;
7. March (same as No. 1);
8. Plaintive;
9. Andante (Use March of No. 1).”⁵⁹

Αυτού του είδους οι μουσικές προτάσεις ονομάστηκαν “Cue Sheets”, δηλαδή φύλλα υποδείξεων που βοηθούσαν τους μουσικούς, προκειμένου να συνοδεύσουν κατάλληλα την εκάστοτε ταινία.⁶⁰

Από την δεκαετία του 1910, η συγκεκριμένη πρακτική καθώς και άλλες συναφείς, άρχισαν να αποτελούν αντικείμενο εκδοτικών εγχειρημάτων πιο συστηματικά, περιλαμβάνοντας μουσικές ανθολογίες κατηγοριοποιημένες βάσει διαφόρων σεναριακών καταστάσεων. Για παράδειγμα, η εγκυκλοπαίδεια του J. S. Zamecnik με τίτλο “*Sam Fox Moving Picture Music series*” (1913–14), περιλάμβανε μουσικές προτάσεις υπό τους τίτλους “Indian Music” ή “Hurry Music” που ανάγονταν σε αντίστοιχου περιεχομένου κινηματογραφικές σκηνές.

Κάνοντας μια ενδεικτική αναφορά, μπορούμε να πούμε ότι συχνά τα δημοφιλή και “ragtime” τραγούδια επιλέγονταν για τις κωμωδίες, τα εμβατήρια για τα επίκαιρα (πολιτικά ή

⁵⁷ Altman, 200

⁵⁸ Altman, 368

⁵⁹ Barton and Trezise, 46

⁶⁰ Kalinak, 41

στρατιωτικά) γεγονότα, ενώ σε δράματα, μελοδράματα και συναισθηματικές ταινίες αντιστοιχούσε μουσική πιο σοβαρού χαρακτήρα.⁶¹

Γενικότερα, τα φύλλα υποδείξεων και οι μουσικές προτάσεις αποτελούν ιδιαίτερα σημαντικό κεφάλαιο για την εξέλιξη της μουσικής συνοδείας στον βωβό κινηματογράφο και για αυτό το λόγο θα εξεταστούν πιο διεξοδικά σε επόμενα κεφάλαια, αφιερωμένα στην πρακτική “Compilation”.

⁶¹ Altman, 244

6. Γ' Περίοδος (1913-1926)

6.1. Κινηματογραφικά Παλάτια και Ορχηστρική Συνοδεία

Η κατασκευή των κινηματογραφικών παλατιών με την παράλληλη άφιξη των ταινιών μεγάλου μήκους (feature films), άλλαξε σε πολύ μεγάλο βαθμό τα δεδομένα ως προς την προβολή των κινούμενων εικόνων, τόσο από άποψη χώρου, λόγω της επισημότητας και της χλιδής που χαρακτήριζε τις αίθουσες, όσο και από την άποψη της μουσικής συνοδείας.

Ιδιαίτερα σημαντική στις Η.Π.Α, (από όπου είναι και η ταινία που εξετάζεται και στην παρούσα εργασία) ήταν η συνεισφορά του Samuel L. “Roxy” Rothafel, ο οποίος ως διευθυντής του θεάτρου “Strand”, έδωσε έμφαση σε ένα πιο απαιτητικό αλλά και λόγιο ρεπερτόριο. Για παράδειγμα, η ταινία “Rose of the Rancho”, συνοδεύτηκε με τη σύνθεση “Serenade” του Riccardo Drigo και από επιλογές από την όπερα “Carmen” υπό τη διεύθυνση του μαέστρου Carl Edouarde.⁶²

Η επιρροή του Roxy διαφάνηκε και από μία σειρά “blockbuster” ταινιών την περίοδο 1915-1916, των οποίων η συνοδεία υλοποιήθηκε από μεγάλες ορχήστρες αλλά και πρωτότυπες συνθέσεις σε κινηματογραφικά παλάτια της εποχής.⁶³

Η σημαντικότερη ίσως ταινία από εκείνη την περίοδο είναι «Η Γέννηση ενός Έθνους» (1915) του David Griffith, με μουσική από τον Joseph Carl Breil, η οποία περιλάμβανε πρωτότυπες αλλά και ήδη υπάρχουσες συνθέσεις.⁶⁴ Μάλιστα, ο Charles Berg θεωρεί πως η μουσική της ταινίας καθιέρωσε τη συμφωνική ορχήστρα ως ένα μόνιμο μέρος του προγράμματος στα κινηματογραφικά παλάτια, ενώ μέχρι τότε στα περισσότερα θέατρα τα σύνολα των μουσικών ήταν μικρότερα.⁶⁵

6.2. Ανάπτυξη Μουσικού Ρεπερτορίου

Η αύξηση των μουσικών συνόλων στα μέσα του 1910 είχε ως επακόλουθη συνέπεια την αύξηση της ζήτησης των εκτυπωμένων παρτιτούρων, γεγονός που φυσικά εκμεταλλεύτηκαν οι μουσικοί εκδοτικοί οίκοι.⁶⁶ Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μία ραγδαία αύξηση τύπωσης και διανομής κομματιών, το οποίο συνέπεσε με την ανάπτυξη των cue sheets και των συλλογών “Photoplay” (συλλογές με έργα για δραματικές αφηγηματικές καταστάσεις).⁶⁷

Ενώ οι ορχήστρες επαναλάμβαναν συχνά τα πρότυπα των προηγούμενων χρόνων με έργα από Flotow, Gounod, Mascagni, Rossini, Suppé, Tchaikovsky, Thomas, Verdi, Wagner και Weber, το ρεπερτόριο διευρύνθηκε στα μέσα και τέλη της δεκαετίας, καθώς προστέθηκαν ουβερτούρες από τους ίδιους συνθέτες, όπως και έργα πολλών άλλων συνθετών, π.χ. των Dvorčák, Grieg, Liszt, Rimsky-Korsakov, Saint-Saëns και Tchaikovsky.⁶⁸

Επιπροσθέτως, στην διεύρυνση του ρεπερτορίου εντάσσονται η είσοδος της τζαζ

⁶² Altman, 290

⁶³ Altman, 292

⁶⁴ Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992), 53

⁶⁵ Wierzbicki, 62

⁶⁶ Μπιλιλής, 199

⁶⁷ Μπιλιλής, 199

⁶⁸ Altman, 310

μουσικής καθώς και η αύξηση των πρωτότυπων συνθέσεων για τη συνοδεία των κινούμενων εικόνων.⁶⁹ Ιδιαίτερα όσον αφορά τις πρωτότυπες συνθέσεις, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα έργα του Joseph Carl Breil για τις ταινίες του D.W. Griffith: “ Η Γέννηση ενός Έθνους” (1915)⁷⁰ και “Μισαλλοδοξία” (1916)⁷¹.

6.3. Τα Μοτίβα

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η πρακτική της συνεχόμενης μουσικής συνοδείας, από την δεύτερη περίοδο και έπειτα, κρίθηκε απαραίτητη, προκειμένου να υπάρχουν ομαλές μεταβάσεις και εναλλαγές μεταξύ των σκηνών.

Η πιο βασική πιθανόν πρακτική για την επίτευξη της συνέχειας στη μουσική συνοδεία κατά την τρίτη χρονική περίοδο, ήταν η οργάνωση των συνθέσεων μέσω των μουσικών θεμάτων και των μοτίβων του κύριου ήρωα και των υπόλοιπων χαρακτήρων (leitmotiff).⁷² Σημαντικό μοντέλο επιρροής φέρεται να ήταν αυτό του Wagner, σύμφωνα με το οποίο τα θέματα και η επανάληψη τους κατά τη διάρκεια της ταινίας μπορούν να συσχετιστούν με πρόσωπα, καταστάσεις και συναισθήματα, τα οποία είτε μένουν στατικά είτε εξελίσσονται παράλληλα με το αφηγηματικό περιεχόμενο.⁷³

Μάλιστα, το θεματικό μοντέλο του Wagner ενέπνευσε σε μεγάλο βαθμό τον Joseph Carl Breil, ο οποίος, όταν του ανατέθηκε να γράψει μουσική για τις ταινίες του Griffith, συνέθεσε τα κομμάτια με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι εφικτή η τροποποίηση των θεμάτων ανάλογα με την ανάπτυξη του χαρακτήρα.⁷⁴

Η τεχνική των μοτίβων αποτέλεσε ένα πολύ σημαντικό εργαλείο για τους μουσικούς, καθώς με την επανάληψη και την παραλλαγή τους το κοινό θα μπορούσε να συσχετίσει τα θέματα με τους χαρακτήρες και ενδεχομένως να «δεθεί» συναισθηματικά μαζί τους.

Πρόκειται για μία πρακτική που εμπλουτίζει σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του αφηγηματικού περιεχομένου της ταινίας, ενώ παράλληλα μπορεί να δημιουργήσει ιδανικό περιβάλλον για τον μουσικό, προκειμένου να αυτοσχεδιάσει με εύκολο τρόπο πάνω στα δοθέντα θέματα.

⁶⁹ Μπιλιλής, 199

⁷⁰ Wierzbicki, 60

⁷¹ Kalinak, *Settling The Score*, 53

⁷² Altman, 372

⁷³ Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 3

⁷⁴ Altman, 373

7. Η Πρακτική “Compilation”

7.1. Cue Sheets-Musical Suggestions

Οι προσπάθειες σταθεροποίησης και αναγνώρισης του βωβού κινηματογράφου στα τέλη του 1910, οδήγησε σε μία σειρά νέων πρακτικών που θα ήταν καθοριστικές για την εξέλιξη της μουσικής συνοδείας.

Οι υπεύθυνοι παραγωγής ταινιών, ο καλλιτεχνικός χώρος καθώς και οι κριτικοί του κινηματογράφου αναγνώρισαν καθαρά την αξία της μουσικής συνοδείας, τόσο ως αφηγηματική λειτουργία όσο και ως μέσο καθιέρωσης γεωγραφικών, χρονολογικών και άλλων τόπων.⁷⁵

Έτσι, τα εμπορικά περιοδικά και τα στούντιο παραγωγής άρχισαν να εκδίδουν άρθρα με μουσικές προτάσεις για τη συνοδεία συγκεκριμένων ταινιών.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, το 1909, το περιοδικό “*Edison Kinetogram*” δημοσίευσε ένα άρθρο με το όνομα “*Incidental Music for Edison Pictures*”,⁷⁶ το οποίο περιείχε μουσικές προτάσεις για επτά ταινίες του Edison, όπου για κάθε σκηνή υπήρχε μία αντίστοιχη μουσική υπόδειξη.⁷⁷

Για παράδειγμα, για την ταινία “*The Ordeal*” οι μουσικές προτάσεις ήταν οι εξής:
“*Scene 1—An andante.*

2—*An allegro changing to plaintive at end.*

3—*Plaintive.*

4—*Adagio or march changing at end to allegro strongly marked.*

5—*Andante to plaintive. Changing to march movement at end.*

6—*Lively, changing to plaintive at Fantine’s arrest.*

7—*March with accents to accompany scene finishing with andante.*

8—*Andante.*

9—*Allegro, to march at arrest.*

10—*March, changing to andante at end.*

11—*Slow march, p.p.*

12—*Andante p.p. hurry at action of putting passport, etc., in fire.*

13—*March p., changing to f.f. at the entrance of Jean Valjean, the Mayor.*

14—*Andante to Javert’s entrance, then a hurry till the Mayor tears off the piece of iron from the bed. Adagio to end.”*⁷⁸

Η πρωτοποριακή αυτή στήλη του *Kinetogram* ενθάρρυνε άλλες κινηματογραφικές εταιρείες και περιοδικά να δημοσιεύσουν τις δικές τους μουσικές προτάσεις, γεγονός που οδήγησε στην ανάπτυξη της έκδοσης φύλλων υποδείξεων (Cue Sheets) από τα στούντιο παραγωγής ταινιών.⁷⁹

Αυτή την προϋπάρχουσα πρακτική υπηρετούσαν συλλογές ή ανθολογίες όπως π.χ. ο

⁷⁵ Barton and Trezise, 45

⁷⁶ Kalinak, *Film Music*, 41

⁷⁷ Wierzbicki, 36

⁷⁸ Wierzbicki, 36

⁷⁹ Barton and Trezise, 46

κατάλογος του Carl Fischer “New York Theatre Orchestra Melodramatic Music” (1883), που περιλάμβανε συνθέσεις με τίτλους όπως “Battle” και “Hunting Piece”.⁸⁰

Η βασική διαφορά ανάμεσα στις μουσικές προτάσεις και τα φύλλα υποδείξεων (cue sheets) σύμφωνα με τον Altman, είναι ότι οι μουσικές προτάσεις εμφανίζονται ως μέρος μιας δημοσίευσης, η οποία πωλείται ξεχωριστά και περιέχει επιπλέον θεματολογίες, ενώ τα φύλλα υποδείξεων διανέμονται ως ξεχωριστό εμπόρευμα από παραγωγούς, διανομείς, μουσικούς εκδότες ή ανεξάρτητες εταιρείες.⁸¹

Μία ακόμη διαφορά που επισημαίνει η Kendra Preston Leonard είναι ότι τα Cue Sheets προσφέρουν πιο συγκεκριμένες αντιστοιχίες μεταξύ της κάθε σκηνής και του ανάλογου μουσικού έργου, ενώ με το πέρασμα του χρόνου έγιναν ακόμη πιο λεπτομερή, περιλαμβάνοντας επίσης μουσικά αποσπάσματα εκτός των τίτλων του κάθε έργου.⁸²

Παρόλα αυτά, οι όροι “Cue Sheets” και “Musical Suggestions” σε αρκετές βιβλιογραφικές πηγές είναι αρκετά συγκεχυμένοι, με αποτέλεσμα πολλές φορές να μην είναι διακριτή η διαφορά τους.

Για τον λόγο αυτό, η επισήμανση του Altman είναι πολύ σημαντική, καθώς παρουσιάζει μία βασική, οικονομικής φύσεως διαφορά που διακρίνει τις δύο κατηγορίες. Φαίνεται όμως ότι, ως προς το περιεχόμενο τους, τα Cue Sheets αποτελούν μία πιο ώριμη εκδοχή των μουσικών προτάσεων. Ενώ οι πρώτες μουσικές προτάσεις αποτελούνταν κυρίως από γενικούς όρους, όπως “Andante” και “Allegro”, στις αρχές του 1920 τα Cue Sheets περιλάμβαναν μέχρι και ολόκληρες παρτιτούρες, όπως η “Thematic Music Cue Sheets” της Cameo Music Service Corporation το 1921.⁸³

7.2. Η Πρακτική “Compilation”

Μία πιο οργανωμένη μορφή των μουσικών προτάσεων και των Cue Sheets ήταν η πρακτική “Compilation”, δηλαδή η «συρραφή» ήδη υπάρχουσών κυρίως συνθέσεων για τη συνοδεία μιας ταινίας.⁸⁴ Οι συλλογές αυτές ποίκιλαν ως προς το περιεχόμενο και το μέγεθος, ανάλογα το είδος και την διάρκεια της ταινίας.⁸⁵

Τυπικά, είδη ταινιών όπως ντοκιμαντέρ, εκπαιδευτικού περιεχομένου και κωμωδίες προτείνονται για συνοδεία με δημοφιλή τραγούδια, ενώ τα δράματα με κλασικές και ημι-κλασικές επιλογές.⁸⁶

Παρόλα αυτά, η πρακτική αυτή της συλλογής διάφορων συνθέσεων για τη μουσική συνοδεία, όπως έχει επισημανθεί και στο κεφάλαιο των Cue Sheets, προϋπήρχε στο χώρο του θεάτρου. Οι μουσικές επιλογές ήταν συνήθως σύντομες σε διάρκεια, είτε από ήδη υπάρχοντα έργα είτε από ειδικά συντεθειμένα για κάποια παράσταση, και έφεραν τίτλους ανάλογα με το

⁸⁰ Altman, 258

⁸¹ Altman, 346

⁸² Barton and Trezise, 46

⁸³ Altman, 353

⁸⁴ Μπιλιλής, 116

⁸⁵ Neumeyer, David. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. (New York: Oxford University Press, 2014), 291

⁸⁶ Neumeyer, 292

τέμπο, την προέλευση ή τις πιθανές εφαρμογές τους, όπως “Melancholy” ή “Storm”.⁸⁷

7.3. Μουσική “Photoplay”

Ένα «εργαλείο» που θα μπορούσε να συσχετισθεί με την κατηγορία “Compilation” αποτελούν τα Photoplay Albums, τα οποία εμπεριέχουν μουσική είτε πρωτότυπη είτε προϋπάρχουσα, κατηγοριοποιημένη βάσει συναισθημάτων και διάθεσης.⁸⁸

Τα συναισθήματα και οι διαθέσεις ταξινομούνται σε ένα μεγάλο αριθμό υποτίτλων, προνοώντας για οποιαδήποτε ενδεχόμενη σκηνή,⁸⁹ με τίτλους συνθέσεων όπως “Airplanes”, “Dancing”, “Happiness”, “Sorrow” κ.λπ.⁹⁰ Επίσης, στην πλειονότητα τους οι συλλογές με μουσική “Photoplay” αποτελούνταν από πρωτότυπες συνθέσεις.⁹¹

Η πρώτη συλλογή με μουσική “Photoplay” φαίνεται να είναι η Sam Fox Moving Picture Music (1913) του J.S. Zamecnik.⁹² Περιλάμβανε πρωτότυπες συνθέσεις σε κατηγορίες όπως «μουσική από διάφορες περιοχές» (π.χ. Indian Music), «διάφορες ατμόσφαιρες» (π.χ. Storm Scene) και «τυπικές αφηγηματικές καταστάσεις» (π.χ. Mysterioso-Burglar Music).⁹³ Από αυτές τις συλλογές, ο μουσικός ή οι μουσικοί μπορούσαν να αντλήσουν μουσικό υλικό για να διαρθρωθεί η Compilation διάφορων κινηματογραφικών παραστάσεων.

Οι συνθέσεις αυτές είναι μικρές σε διάρκεια, μπορούν να επαναληφθούν εύκολα, ενώ η επιλογή των τονικοτήτων φανερώνουν ότι ο Zamecnik ήθελε να διευκολύνει το έργο του πιανίστα, προκειμένου να μπορεί να συνδυάσει διάφορα έργα για να συνοδεύσει μία ταινία.⁹⁴

Μετά τη συλλογή του Zamecnik, ακολούθησαν πολλές ακόμη αντίστοιχες ανθολογίες, άλλες για πιάνο και άλλες για μικρά ή μεγάλα σύνολα. Κάποιες από αυτές είναι οι παρακάτω: *Remick Folio of Moving Picture Music* (1914), οι τρεις τόμοι της συλλογής “*Carl Fischer’s Loose Leaf Motion Picture Collection for Piano Solo*” (1915, 1916, και 1918) και η εγκυκλοπαίδεια του Erno Rappe, “*Encyclopedia of Music for Pictures* (1925)”.⁹⁵

7.4. Original Compiled Scores

Η Kendra Preston Leonard, με τον όρο “Original Compiled Scores”, αναφέρεται σε συλλογές που προορίζονται για την συνοδεία συγκεκριμένων ταινιών, οι οποίες αποτελούνται συνήθως από προϋπάρχουσα μουσική, και κάποιες πρωτότυπες συνθέσεις.⁹⁶

Στην κατηγορία αυτή μπορεί να ενταχθεί η συλλογή του Joseph Carl Breil, για την ταινία “Η Γέννηση ενός Έθνους” του D.W. Griffith (1915). Αποτελούνταν από έργα συμφωνικού ρεπερτορίου, όπως το “Ride of the Valkyries” του Wagner, καθώς και πατριωτικά και δημοφιλή τραγούδια, μουσική “Minstrel” και τη πρωτότυπη σύνθεση “Love Theme”.⁹⁷

⁸⁷ Altman, 37

⁸⁸ Neumeyer, 583

⁸⁹ Barton and Tresise, 11

⁹⁰ Leonard, viii

⁹¹ Altman, 362

⁹² Barton and Tresise, 11

⁹³ Altman, 260

⁹⁴ Altman, 261

⁹⁵ Wierzbicki, 55

⁹⁶ Leonard, Kendra Preston. *Music for Silent Film: A Guide to North American Resources*. (Middleton, WI: A-R Editions and the Music Library Association, 2016), viii

⁹⁷ Kalinak, *Film Music*, 46

Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η συλλογή για την ταινία “The Phantom of The Opera” (1925) των Gustav Hinrichs και Max Winkler, η οποία αποτελούνταν από μουσική της όπερας “Faust” του Charles Gounod και κάποιες ακόμη συνθέσεις καθώς και από πρωτότυπες συνθέσεις του Winkler.⁹⁸

7.5. “The Phantom of The Opera”

“Το Φάντασμα Της Όπερας” είναι μία αμερικάνικη ταινία τρόμου του 1925, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Gaston Leroux, “*Le Fantôme de l’Opéra*” (1910). Πρόκειται για παραγωγή των Universal Studios, με σκηνοθέτη τον Rupert Julian και πρωταγωνιστές τους Lon Chaney (το φάντασμα), Mary Philbin (Christine Dae) και Norman Kerry (Vicomte Raoul de Chagny).

Η ταινία διαδραματίζεται στο κτίριο της όπερας του Παρισιού, όπου παίζεται η όπερα “Faust” του Charles Gounod.⁹⁹ Εκεί, εμφανίζεται ένα μυστηριώδες φάντασμα με μάσκα, το οποίο έχει ως στόχο την απομάκρυνση της κύριας τραγουδίστριας “Norman Kerry”, ώστε να πάρει τη θέση της η Christine Dae, την οποία και ερωτεύεται. Προκειμένου να αναγκάσει τη διοίκηση να δώσουν τον ρόλο στην Christine, προκαλεί ένα θανατηφόρο χάος στο πέραςμα του.

7.5.1. Original Compiled Score-Ανάλυση

Τη μουσική για την ταινία ανέλαβαν οι Gustav Hinrichs και Max Winkler, οι οποίοι δημιούργησαν μία συλλογή αποτελούμενη από πρωτότυπες συνθέσεις, από αποσπάσματα της όπερας *Faust* και ήδη υπάρχοντα έργα από άλλους συνθέτες.

Στις πρώτες σελίδες της συλλογής, υπάρχει μια μορφή “Cue Sheet”, όπου επισημαίνονται οι τίτλοι των συνθέσεων με τη σειρά που είναι τοποθετημένα στην παρτιτούρα καθώς και το όνομα του συνθέτη.

Επίσης, δίνονται αναλυτικές οδηγίες για τον μουσικό που επρόκειτο να τη χρησιμοποιήσει σε θέματα που αφορούν την ενορχήστρωση, την έμφαση προσοχής σε συγκεκριμένες σκηνές αναφορικά με τη συνοδεία, καθώς και τεχνικές παιξίματος για τους οργανοπαίκτες. Για παράδειγμα, στη σκηνή όπου ξεκινά η παράσταση του Faust, (4:20’¹⁰⁰) το κομμάτι που υποδεικνύεται είναι αντίστοιχα απόσπασμα από την όπερα, και οι οδηγίες έχουν ως εξής : “Cue No. 5_ Παρακαλώ παρατηρήστε προσεκτικά τον μαέστρο στην οθόνη και βάλτε τα δυνατά σας, ώστε να ακολουθήσετε τον ρυθμό των χορευτών στη σκηνή”.¹⁰¹

Όσον αφορά την παρτιτούρα, δίνονται επισημάνσεις με περιγραφή των σκηνών, για παράδειγμα “S-Exit of Prima Donna” (S=Scene) καθώς και με περιγραφή των μεσότιτλων

⁹⁸ Leonard, viii

⁹⁹ Denesha, Hayden Richard. “An Orchestral Conductor’s Guide to the James/Daehler Edition Of The Hinrichs and Winkler Compilation Score to the 1925 Silent Film The Phantom of the Opera”. (Doctoral dissertation, University of South Carolina, 2021), 10
https://scholarcommons.sc.edu/etd/6335?utm_source=scholarcommons.sc.edu%2Fetd%2F6335&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages .

¹⁰⁰ Movie Hub.”The Phantom of the Opera (1925) 1080p BluRay Full Movie.” 15 August, 2017, 1:42:46. <https://www.youtube.com/watch?v=WN0T2S4q9so&t=278s>

¹⁰¹ “The Phantom of The Opera.” Silent Film Sound & Music Archive. Accessed September 18, 2023. <https://www.sfsma.org/ARK/22915/the-phantom-of-the-opera/>

όπως “T-Christine, My Love” (T=Title). Στην περίπτωση όπου δεν δίνεται λεπτομερής περιγραφή στις οδηγίες σχετικά με κάποια συγκεκριμένη σκηνή, ο μουσικός ακολουθεί τις ενδείξεις πάνω στην παρτιτούρα.

Για παράδειγμα, όταν στην ταινία ξεκινά η παράσταση του Faust, η σκηνή υποδεικνύεται με μία επισήμανση που την περιγράφει: “S- When conductor starts beating time”, με τον αριθμό “5” δίπλα, ο οποίος υποδεικνύει την σειρά που αναγράφονται τα τραγούδια στο αρχικό φύλλο υποδείξεων που περιλαμβάνεται στην αρχή της compilation.

5 S.- When Conductor starts beating time

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music starts with a forte (ff) dynamic. The melody in the treble staff consists of five quarter notes: F#4, G4, A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes: F#3, G3, A3, B3, and C4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Η ίδια τακτική πάνω κάτω ακολουθείται σε όλη τη διάρκεια της συλλογής, όπως και στο επόμενο παράδειγμα:

14 T-I shall sing for you

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music starts with a forte (f) dynamic. The melody in the treble staff consists of five quarter notes: F#4, G4, A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes: F#3, G3, A3, B3, and C4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Όσον αφορά τη διάρκεια που παίζονται οι συνθέσεις αυτές, ο μουσικός ακολουθεί την σειρά που είναι τοποθετημένα τα κομμάτια, σε συνάρτηση πάντα με την εικόνα. Παρόλα αυτά, σε αρκετά σημεία υπάρχουν οδηγίες στην παρτιτούρα όπως “Hold until next cue” και “Repeat until next cue”.

Πιο αναλυτικά, η διαδοχή και κατανομή των συνθέσεων καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας, σύμφωνα με την compilation των Hinrichs και Winkler έχουν ως εξής: ¹⁰²

- At Screening (Στην Οθόνη): **The Conqueror-Baron** (Διάρκεια 1’)

¹⁰² Όπου T=Τίτλος και S=Σκηνή

- T- Gaston Leroux the famous: **Whimsical Charms-Fresco** (Διάρκεια 3:24')

- S- When Conductor starts beating time: **Faust-Gounod** (Διάρκεια 2:05')

- T- Christine, My Love: **Love Theme, Original** (Διάρκεια 0:40')

- T- At the height of the most: **Mystery Drama Prelude-Baron** (Διάρκεια 1:40')

- T- In the cellars of the Opera: **Gruesome Mysterioso-Borch** (Διάρκεια 1:30')

Begin pp

- T- Carlotta, favorite Prima Donna: **Agitato Appassionato-Borch** (Διάρκεια 0:55')

mf

f

- S- Exit of Prima Donna: Anger Motive: **Kilenyi** (Διάρκεια 3')

mf

ff

- T- Come, I'll show you where I saw him: **Mournful Agitato-Hilse** (Διάρκεια 0:15')

mf

ff

Adagio

pp

- T- Meanwhile in Christine's Dressing Room: **Faust-Gounod** (Διάρκεια 2')

mf

ff

- T- I shall sing for you: **Hoellen Waltzer-Meyerbeer** (Διάρκεια 1:20')



- T- The following day: **La Petite Duchesse-Henry, Original** (Διάρκεια 3:05')



- T- Mme Charlotte was strangely ill: **Faust-Gounod** (Διάρκεια 1:20')



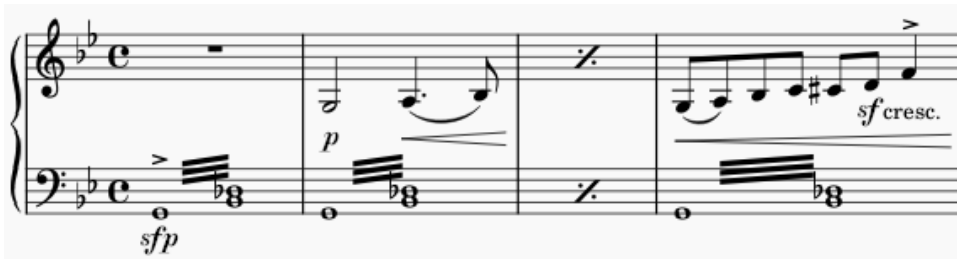
- T- Who occupies Box 5?: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 1:40')



- T- Moved as by Celestial: **Faust-Gounod** (Διάρκεια 1:45')



- S- Christine being taken into her room: **Situazione Pesicolosa-Becce** (Διάρκεια 2:22')



- S- Doctor leaves room: **Emotional Conflict-Bece** (Διάρκεια 2')



- T- Another discordant note: **Sinister Theme-Vely** (Διάρκεια 2:02')



- T- At the office of M.Faure: **Original-Hinrichs** (Διάρκεια 2:02')



- T-The following evening: **Faust-Gounod, Tacet** (Διάρκεια 3:33')



- S- After Chandelier crashed down on audience: **Oriental Furisso-Boehnlein** (Διάρκεια 1:50')



- S- Christine enters her room: **Tragic Theme-Vely** (Διάρκεια 4')



- T- The Phantom's last line: **Dramatic Reproach-Berge** (Διάρκεια 2:33')



- S- When Phantom and Christine enter: **Majestic Mysterioso-Kilenyi** (Διάρκεια 2:50')



- T- You! You are the Phantom: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 2')



- S- Fade out Christine in bed to fade in-close up of mob: **Dramatic Agitato-Haugh** (Διάρκεια 1:15')




Έτσι, η οργάνωση αυτή των συνθέσεων σε συνδυασμό με τις οδηγίες που προσφέρουν οι Gustav Hinrichs και Max Winkler, αποτελούν ένα έτοιμο και σημαντικό εργαλείο για τη συνοδεία της ταινίας.¹⁰³

7.6. Napoleon

Ένα ακόμη παράδειγμα της πρακτικής “compilation” αποτελεί η μουσική για την γαλλικής παραγωγής ταινία “Napoleon” του Abel Gance. Το φύλλο υποδείξεων που παρατίθεται, αφορά την προβολή της ταινίας στις αμερικάνικες αίθουσες.¹⁰⁴




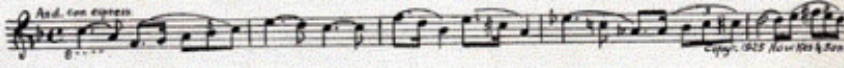


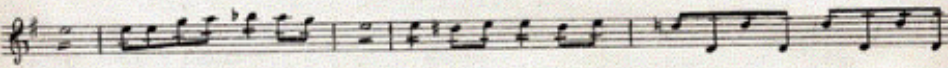

¹⁰³ Ολόκληρη η compilation παρατίθεται στο τέλος της εργασίας
¹⁰⁴ Μπιλιλής, 242


 M. J. MIRTE (JUNIOR)
 JULY 21, 1923

NAPOLEON

Directed by Abel Gance
 A General Society of Films Production
 Composed by Abel Gance
 With the collaboration of Alexander Volkoff
 and Henry Kraus
 Compiled by Ernst Luz
 Distributed by
METRO-GOLDWYN-MAYER

Length of film 8 reels (6610 feet) Maximum projection time 1 hour, 15 minutes

1	AT SCREENING French National Deûle March (Turlet) (BROWN).....	1 Min.
		
2	(Title) IN THE WINTER OF 1871 Qui Vive (Ganz)	1½ Min.
		
3	(Action) END OF SNOW FIGHT--BOY PLACES FLAG ON FORT Repeat No. 1 (BROWN)	1 Min.
		
4	(Title) BONAPARTE SHARED HIS ATTIC ROOM... Dramatic Andante (Noyes)	1 Min.
		
5	(Action) BOYS LET EAGLE OUT OF CAGE..... Incid. Symphony No. 40 (Hintz)	1½ Min.
		
		
		
		

Cue sheet for "Napoleon"¹⁰⁵

Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα της Mont Alto Motion Picture Orchestra, η συνολική έκταση του φύλλου υποδείξεων για την Compilation του Ernst Luz είναι 6 σελίδες, με 54 διαφορετικά Cues. Από το παραπάνω απόσπασμα, μπορούμε να αντλήσουμε κάποιες βασικές πληροφορίες αναφορικά με την οργάνωση των συνθέσεων καθώς και με το πώς ερμηνεύονται οι οδηγίες αυτές από τον εκάστοτε μουσικό που θα χρησιμοποιήσει την compilation.

- 1) "At Screening" (Στην Οθόνη): Σύμφωνα με την υπόδειξη αυτή, η πρώτη μουσική επιλογή αρχίζει με το που ξεκινάει η ταινία. Όπως και στις υπόλοιπες υποδείξεις,

¹⁰⁵ "Cue sheet for "Napoleon"". Mont Alto Motion Picture Orchestra. Accessed November 10, 2023. <https://mont-alto.com/photoplaymusic/cuesheet.html>

παρατίθενται τα πρώτα μέτρα της κάθε σύνθεσης, ούτως ώστε να γίνεται αντιληπτό για ποιο κομμάτι πρόκειται. Εάν το κομμάτι δεν υπάρχει στη μουσική βιβλιοθήκη του κινηματογράφου, τότε ή θα πρέπει να αγοραστεί ή να αντικατασταθεί από κάποιο παρόμοιο. Τέλος, δίπλα από το κάθε Cue, υπάρχει και η αντίστοιχη επισήμανση, όσον αφορά τη διάρκεια που θα παίζεται η κάθε σύνθεση (π.χ. 1 min).

- 2) **“Title” (Τίτλος):** Αντίστοιχα, όταν υπάρχει η οδηγία αυτή, ο μουσικός πρέπει να αρχίσει να παίζει το κομμάτι, μόλις εμφανιστεί ο εκάστοτε τίτλος κατά τη διάρκεια της ταινίας.
- 3) **“Action” (Δράση):** Η υπόδειξη αυτή συνοδεύεται από την περιγραφή κάποιας σκηνής-δράσης, η οποία σηματοδοτεί και την έναρξη του κομματιού που παρατίθεται.
- 4) **“BROWN” (ΚΑΦΕ):** Η χρωματική αυτή επισήμανση αποτελεί ιδέα του Luz (“Luz Symphonic Colour Guide”)¹⁰⁶, σύμφωνα με την οποία το χρώμα αναφέρεται σε συγκεκριμένα μουσικά θέματα και την επανάληψη τους στην παρτιτούρα. Έτσι, όταν χρειαστεί να επαναληφθούν τα συγκεκριμένα μέτρα (π.χ. στο τρίτο cue), ο οργανοπαίχτης μπορεί να τοποθετήσει στην παρτιτούρα του ένα καφέ κομμάτι χαρτί, προκειμένου να καταλάβει ότι πρέπει να επιστρέψει στο συγκεκριμένο μουσικό θέμα.

Πιο αναλυτικά, οι συνθέσεις που προτείνονται σε αυτό το πρώτο φύλλο υποδείξεων είναι οι εξής:

- AT SCREENING: **French National Defile March (Turlet) 1 min**



- (Title) IN THE WINTER OF 1871: **Qui Vive (Ganz) 1 ½ min**



- (Action) END OF SNOW FIGHT-BOY PLACES FLAG ON PORT: **Repeat no. 1 (BROWN)**

- (Title) BONAPARTE SHARED HIS ATTIC ROOM: **Dramatic Andante (Noyes)**



- (Action) BOY LET EAGLE OUT OF CAGE: **Incid. Symphony No. 40 (Hintz)**

¹⁰⁶ “Cue sheet for “Napoleon” .“ Mont Alto Motion Picture Orchestra. Accessed November 10, 2023. <https://mont-alto.com/photoplaymusic/cuesheet.html>



7.7. Η Εξέλιξη της Μουσικής Συνοδείας

Συνοψίζοντας, η πρακτική “Compilation” συνέβαλε σημαντικά στη διεύρυνση του κινηματογραφικού ρεπερτορίου,¹⁰⁷ ενώ παράλληλα διευκόλυνε σημαντικά το ρόλο του μουσικού κατά τη συνοδεία των κινούμενων εικόνων.

Πιο αναλυτικά, ο μουσικός πλέον μπορούσε να έχει στην κατοχή του πολυάριθμες λίστες με συνθέσεις για κάθε κινηματογραφικό δεδομένο και είδος. Παράλληλα, το γεγονός ότι οι συνθέτες και οι επιμελητές των Compilations προνοούν για την κάθε σκηνή ξεχωριστά και την κατάλληλη μουσική που τους αντιστοιχεί, αυτόματα διευκολύνουν τον πιανίστα ή το εκάστοτε μουσικό σύνολο. Ο λόγος είναι πως πλέον έχουν «έτοιμες» συνθέσεις, ούτως ώστε να συνοδεύσουν, ενώ παράλληλα τα έργα είναι προσεκτικά επιλεγμένα, αν όχι και συντεθειμένα για την εκάστοτε σκηνή. Για κάθε ταινία που έπρεπε να συνοδεύσουν, οι μουσικοί μπορούσαν να συνδυάσουν διάφορες συνθέσεις και παράλληλα να προσφέρουν μία συνεχόμενη συνοδεία με ομαλές μεταβάσεις ανάμεσα στις σκηνές.

Αυτή η σκόπιμη συνάφεια μεταξύ έργου και μουσικής, υποδεικνύει ιστορικά ότι η μουσική συνοδεία αναγνωρίζεται πλέον ως μία βασική αφηγηματική λειτουργία στον βωβό κινηματογράφο, συμβάλλοντας στη σταθεροποίηση και την καθιέρωση του ως μία αυτόνομη μορφή τέχνης. Αυτό γίνεται πιο κατανοητό, αν αναλογιστούμε την ευρεία έκδοση συλλογών κατά τη δεύτερη περίοδο του βωβού κινηματογράφου, καθώς και την ανάθεση συγγραφής πρωτότυπων συνθέσεων για τη συνοδεία συγκεκριμένων ταινιών. Επομένως, συμπεραίνουμε ότι συγκριτικά με την πρώτη περίοδο, πλέον η σημασία της μουσικής συνοδείας αναγνωρίζεται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό.

¹⁰⁷ Μπιλιλής, 118

8. Μελέτη της Μουσικής στον Κινηματογράφο

Στη διαδικασία δημιουργίας και υλοποίησης μιάς Compilation, σε πρώτο στάδιο τίθεται το ερώτημα: ποια στοιχεία θα πρέπει να λάβει υπόψη του ένας μουσικός (ή compiler), πριν ξεκινήσει;

Αρχικά, μία από τις πρώτες διαδικασίες που ακολουθείται συχνά όσον αφορά την επιλογή της κατάλληλης μουσικής, είναι ο διαχωρισμός των ταινιών σε κινηματογραφικά είδη (π.χ. δράμα, κωμωδία, περιπέτεια κ.λπ.) Ο Mark Brownrigg στο βιβλίο *“Film Music and Film Genre”*, αναφέρεται στο κατά πόσο ο διαχωρισμός των ταινιών ανά είδος είναι στην πραγματικότητα εποικοδομητικός ή όχι. Πιο συγκεκριμένα, επισημαίνει ότι η κατηγοριοποίηση των ταινιών ανά είδος μπορεί να είναι τόσο βοηθητική όσο και μη. Από τη μία πλευρά βοηθά στην αποσαφήνιση βάσει συγκεκριμένων δομών (π.χ. ρομαντική ταινία και ρομαντικές μελωδίες), από την άλλη όμως μία τέτοια κατηγοριοποίηση μπορεί πολλές φορές να είναι πιο επιφανειακή, μη λαμβάνοντας υπόψη την πολυπλοκότητα που μπορεί να χαρακτηρίζει μια ταινία και συνάμα τη μουσική που τη συνοδεύει. Όπως είναι αναμενόμενο, όταν το αφηγηματικό περιεχόμενο αλλάζει και εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της ταινίας, η μουσική ακολουθεί με αντίστοιχο τρόπο.

Ο Mark Brownrigg θεωρεί πως κάθε κινηματογραφικό είδος αντιστοιχεί σε συγκεκριμένα μουσικά είδη. Παρόλα αυτά, επισημαίνει πως είναι διαφορετικό το να απομονώσουμε μία σειρά μουσικών τρόπων και χαρακτηριστικών που για παράδειγμα σχετίζονται με τη Δυτική μουσική, και διαφορετικό το να βρούμε μία ταινία που χρησιμοποιεί μόνο αυτά τα στοιχεία. Δηλαδή, παρόλο που τα διάφορα κινηματογραφικά είδη έχουν χαρακτηριστικά μουσικά προφίλ, πολύ συχνά δεν είναι τόσο διακριτά, καθώς μπορεί να βρίσκονται σε υβριδική αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Επομένως, είναι λογικό και επόμενο να μεταβάλλεται και η μουσική μαζί με το αφηγηματικό περιεχόμενο.¹⁰⁸

Πράγματι, παρόλο που ο διαχωρισμός των ταινιών σε είδη μπορεί να μας βοηθήσει ως προς ένα βασικό προσανατολισμό, μπορεί πολλές φορές να μάς οδηγήσει σε «παγίδα» επιλέγοντας μουσική στερεοτυπικά ή πολλές φορές επιφανειακά. Εάν όμως αναλογιστούμε τις βασικές λειτουργίες της μουσικής μέσα σε μία ταινία, τότε η σκέψη μας μπορεί να φτάσει σε πιο «προχωρημένο» επίπεδο, χωρίς δηλαδή να εμμένουμε αποκλειστικά στα κινηματογραφικά είδη και τη μουσική που συνεπάγονται.

8.1. Χαρακτηριστικά-Λειτουργίες Μουσικής Συνοδείας

Σύμφωνα με την Claudia Gorbman, η μουσική στον κινηματογράφο χαρακτηρίζεται όχι μόνο από τους καθαρά μουσικούς κώδικες αλλά επίσης από πολιτιστικούς και κινηματογραφικούς. Όσον αφορά την περίπτωση των πολιτιστικών μουσικών κωδίκων, χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η λεγόμενη «Ινδιάνικη μουσική», η μουσική μάχης και η ρομαντική μουσική, όπου όλοι γνωρίζουμε ως ένα βαθμό πώς ακούγονται στις ταινίες, λόγω συγκεκριμένων φόρμουλων ενορχήστρωσης, ρυθμού, ηχοχρώματος και αρμονίας που διαμορφώνουν αυτές τις επιμέρους κατηγορίες στα πλαίσια της κινηματογραφικής συνοδείας. Από την άλλη, αναφορικά με τους κινηματογραφικούς κώδικες, η μουσική κωδικοποιείται από το περιεχόμενο της ταινίας, όπως είναι για παράδειγμα τα μουσικά

¹⁰⁸ Brownrigg, Mark. *Film Music and Film Genre*. (University of Stirling, 2003), 50

θέματα και οι τίτλοι μουσικής στην αρχή και το τέλος της ταινίας. Ιδιαίτερα, τα θέματα και η επανάληψη τους κατά τη διάρκεια της ταινίας μπορούν να συσχετιστούν με πρόσωπα, καταστάσεις και συναισθήματα, τα οποία είτε μένουν στατικά είτε εξελίσσονται παράλληλα με το αφηγηματικό περιεχόμενο.¹⁰⁹

Ακόμη, η μουσική σε ένα αφήγημα μπορεί να είναι διηγητική (επίσης αποκαλούμενη ως Source Music),¹¹⁰ δηλαδή να προέρχεται μέσα από τον κόσμο της ταινίας ή μη-διηγητική, όταν δηλαδή η μουσική δεν προέρχεται μέσα από τον κόσμο της ταινίας, επομένως το κοινό μπορεί να την ακούσει, αλλά οι χαρακτήρες όχι.¹¹¹ Όσον αφορά τη λειτουργία της στην ταινία, οι μελετητές του κινηματογράφου αναγνωρίζουν δύο βασικές λειτουργίες που στηρίζονται πάνω στην έννοια του παραλληλισμού και της αντίστιξης.¹¹² Στην πρώτη περίπτωση η μουσική αντανακλά τη δράση ή το συναίσθημα που προβάλλεται εκείνη την στιγμή, ενώ στη δεύτερη η μουσική και η εικόνα εκφράζουν διαφορετικά πράγματα. Η Gorbman όμως θεωρεί πως αυτός ο διαχωρισμός είναι αρκετά πρωτόγονος και βασικός, επισημαίνοντας πως, αν θα μπορούσαμε να ονοματίσουμε τη σχέση μεταξύ εικόνας και μουσικής, αυτή θα ήταν «αμοιβαίος υπαινιγμός» (mutual implication, δηλαδή το τι «υπονοεί» τόσο η μουσική όσο και η εικόνα),¹¹³ όρος τον οποίο θεωρεί πιο ακριβή, ιδιαίτερα αναφορικά με τις ταινίες που έχουν πιο περίπλοκο αφηγηματικό περιεχόμενο. Πράγματι, ο ορισμός που δίνει η Gorbman συμπληρώνει και ενισχύει σημαντικά τις δύο βασικές αρχές του παραλληλισμού και της αντίστιξης, καθώς αναγνωρίζει την πολυπλοκότητα που μπορεί να διακατέχει ένα αφηγηματικό περιεχόμενο.

Επιπροσθέτως, επισημαίνει ότι η μουσική σε μια ταινία μειώνει τις χωρικές και χρονικές ασυνέχειες με τη δική της μελωδική και αρμονική συνέχεια, ενώ παράλληλα παρασέρνει περαιτέρω τον θεατή στον φανταστικό κόσμο που παρουσιάζει η κινηματογραφική αφήγηση.¹¹⁴ Ακόμη, η Kathryn Kalinak αναφέρει πως η μουσική μπορεί να συνεισφέρει στη δημιουργία συναισθημάτων τα οποία κάποιες φορές γίνονται μόνο αμυδρά αντιληπτά από την εικόνα, καθώς και ότι μπορεί να «ενοποιήσει» μία σειρά εικόνων που μπορεί από τη μία πλευρά να φαίνονται αποσυνδεδεμένες από μόνες τους, από την άλλη όμως τους δίνει τον ρυθμό να ξεδιπλωθούν.¹¹⁵

Συμπερασματικά, όταν ένας μουσικός αναλαμβάνει τη δημιουργία μιας Compilation, θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη του όχι μόνο τις βασικές διαδικασίες που εκτελούνται σε πρώιμο στάδιο (π.χ. αναγνώριση του κινηματογραφικού είδους και ανάλογη αναζήτηση μουσικής), αλλά επίσης τις διάφορες προοπτικές που μπορούν να δημιουργηθούν μέσα από τη σωστή μελέτη της μουσικής σε συνάρτηση με την εικόνα και το αφηγηματικό περιεχόμενο. Έτσι, η μουσική θα συμπληρώνει και θα ενισχύει την ταινία, δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα για την εξέλιξη της αφήγησης, ενώ παράλληλα μπορεί να έχει καταλυτικό ρόλο για την ενίσχυση των συναισθημάτων του θεατή.

¹⁰⁹ Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 3

¹¹⁰ Wierzbicki, 22

¹¹¹ Wierzbicki, 144

¹¹² Neumeyer, 193

¹¹³ Gorbman, 15

¹¹⁴ Gorbman, 6

¹¹⁵ Kalinak, *Film Music*, 1

9. The Unchanging Sea (1910)

Η ταινία “The Unchanging Sea” (Διάρκεια: 14’) είναι σκηνοθετημένη από τον David Wark Griffith και βασίζεται στο ποίημα του Charles Kingsley “The Three Fishers”, με κινηματογραφιστή τον Gottfried Wilhelm Bitzer.¹¹⁶ Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι οι: Arthur V. Johnson, Linda Arvidson, Mary Pickford και Charles West.

Πρόκειται για μία δραματική ταινία η οποία διανεμήθηκε από την Biograph Company και πραγματεύεται την ιστορία ενός ζευγαριού μέσα στον χρόνο, τον αποχωρισμό και την επανένωση τους.

Πιο αναλυτικά, βλέπουμε στην αρχή της ταινίας πως το χαρούμενο ζευγάρι περνάει χρόνο στην παραλία, ενώ στη διαδρομή τους συναντούν τους εργάτες του χωριού, οι οποίοι φαίνεται να θαυμάζουν το ζευγάρι και να αλληλεπιδρούν ευχάριστα μεταξύ τους. Έπειτα όμως, ο άντρας πρέπει να φύγει μαζί με κάποιους ακόμη άντρες του χωριού μέσα στη θάλασσα, δίχως να γίνεται αντιληπτό τι ακριβώς συμβαίνει. Φαίνεται όμως, πως το συναίσθημα που επικρατεί είναι η αγωνία, και μία “βιασύνη” προκειμένου να φύγουν γρήγορα με τις βάρκες τους. Οι μέρες περνάνε, και οι σύζυγοι που έχουν μείνει πίσω, πηγαίνουν στην παραλία περιμένοντας τους άντρες τους να γυρίσουν. Στη συνέχεια, βλέπουμε πως η θάλασσα «ξεβράζει» τρία πτώματα, ενώ κάποιοι άντρες του χωριού τους βγάζουν έξω στη στεριά, προσπαθώντας να τους σώσουν. Παράλληλα, η σύζυγος και κύρια πρωταγωνίστρια φέρνει στη ζωή το μωρό τους, και συνεχίζει να πηγαίνει στην παραλία περιμένοντας τον άντρα της να γυρίσει. Με το πέρασμα του χρόνου, βλέπουμε σκηνές όπου το παιδί μεγαλώνει, και έχοντας γίνει πια γυναίκα, παντρεύεται με ένα νεαρό άνδρα του χωριού. Παράλληλα, βλέπουμε ότι ο άντρας εντέλει επέζησε αλλά έχει χάσει τη μνήμη του. Όμως, μετά από μία ακόμη επιστροφή από τη θάλασσα, η μνήμη του επανέρχεται και συναντά ξανά την γυναίκα του, μετά από πολλά χρόνια.

9.1. Οι Συντελεστές

9.1.1. David Wark Griffith

Σκηνοθέτης της ταινίας είναι ο D.W. Griffith, ένας από τους πιο επιτυχημένους και πρωτοπόρους του αμερικάνικου βωβού κινηματογράφου, ο οποίος έγινε ιδιαίτερα γνωστός με την ταινία “Η Γέννηση ενός έθνους” (1915), η οποία και θεωρείται η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους.¹¹⁷ Επίσης, η ταινία αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική λόγω της μουσικής επένδυσης από τον Griffith και τον Joseph Carl Breil, η οποία γενικά θεωρείται η πρώτη ορχηστρική Compilation στον αμερικανικό κινηματογράφο, αποτελούμενη τόσο από κλασικές επιλογές (π.χ. “The Ride of the Valkyrie”-Wagner), όσο και από πρωτότυπες συνθέσεις.¹¹⁸ Γενικά, ο D.W. Griffith θεωρείται ο πρώτος σκηνοθέτης που συνειδητοποίησε και ανέπτυξε τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως δραματικό μέσο.¹¹⁹

¹¹⁶ “ “The Unchanging Sea” (1910) director D. W. Griffith, cinematographer Billy Bitzer”. Internet Archive. Accessed November 19, 2023. <https://archive.org/details/10TheUnchangingSea>

¹¹⁷ “D.W. Griffith”. New World Encyclopedia. Accessed November 28, 2023. https://www.newworldencyclopedia.org/entry/D._W._Griffith

¹¹⁸ Kalinak, Settling The Score, 53

¹¹⁹ “D.W. Griffith”. New World Encyclopedia. Accessed November 28, 2023.

9.1.2. Biograph Company

Η εταιρεία παραγωγής της ταινίας είναι η Biograph Company, η οποία ιδρύθηκε το 1895 και αρχικά έφερε το όνομα “The American Mutoscope Company”.¹²⁰ Πρόκειται για μία εταιρεία που φαινόταν η πιο περιπετειώδης και καιροσκοπική από τις άλλες πρώτες εταιρείες, αντικαθιστώντας τα βασικά στοιχεία των πρώτων συντηρητικών κινηματογραφιστών με θεματικές ταινιών που δίνουν την ελευθερία σε καλλιτέχνες όπως ο Griffith, να εκφραστούν πιο δημιουργικά.¹²¹ Τέλος, αξιοσημείωτο είναι πως η Biograph Company ήταν ο κύριος ανταγωνιστής της Edison Company.¹²²

9.1.3. Linda Arvidson

Στο ρόλο της συζύγου και πρωταγωνίστριας, είναι η Linda Arvidson (1884-1949), Αμερικανίδα ηθοποιός και συγγραφέας, η οποία ήταν παντρεμένη στην πραγματική ζωή με τον D.W. Griffith.¹²³ Έπαιξε σε πάνω από 100 ταινίες της Biograph (1908-1916), η σκηνοθεσία των οποίων έγιναν κατά μεγάλη πλειοψηφία από τον Griffith.¹²⁴ Επίσης, το 1925 εξέδωσε το βιβλίο της με τίτλο “When the Movies Were Young”, το οποίο σχετίζεται με τον Griffith και την καριέρα του, ενώ η ίδια συχνά αποκαλούνταν με το όνομα “Linda Griffith”.¹²⁵

9.1.4. Arthur Vaughan Johnson

Στον πρωταγωνιστικό ρόλο του συζύγου βρίσκεται ο Αμερικανός ηθοποιός και σκηνοθέτης Arthur V. Johnson (1876-1916), ο οποίος είναι γνωστός για τις ταινίες “Beloved Adventurer” (1914), “Annie Rowley’s Fortune” (1913) και “Adventures of Dollie” (1908).¹²⁶ Η πρώτη του ταινία πραγματοποιήθηκε μέσω της Edison Company το 1908, ενώ το 1909 ξεκίνησε στην Biograph Company, όπου και συνεργάστηκε σε πολλές ταινίες με τον

https://www.newworldencyclopedia.org/entry/D._W._Griffith

¹²⁰ - Spehr, Paul C. “Filmmaking at the American Mutoscope and Biograph Company 1900—1906.” *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 37, no. 3/4 (1980): 413.

<http://www.jstor.org/stable/29781869>.

¹²¹ - Spehr, Paul C. “Filmmaking at the American Mutoscope and Biograph Company 1900—1906.” *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 37, no. 3/4 (1980): 414.

<http://www.jstor.org/stable/29781869>.

¹²² “The Emergence of Biograph and its Rivalry with Edison”. RUTGERS School of Art and Sciences. Accessed November 29, 2023.

<https://edison.rutgers.edu/research/motion-picture-catalogs/catalogs-and-the-early-motion-picture-industry/the-emergence-of-biograph-and-its-rivalry-with-edison>

¹²³ “Linda Arvidson (1884-1949)”. IMDb. Accessed November 29, 2023.

<https://www.imdb.com/name/nm0038106/>

¹²⁴ “BUT MOSTLY I DIED,” LINDA ARVIDSON, MRS. GRIFFITH”. 11 EAST 14TH STREET. Accessed November 29, 2023.

<https://11east14thstreet.com/2012/02/02/but-mostly-i-died-linda-arvidson-mrs-griffith/>

¹²⁵ “Linda Arvidson”. AllMovie. Accessed November 29, 2023.

<https://www.allmovie.com/artist/linda-arvidson-vn15816628>

¹²⁶ “Arthur V. Johnson (1876-1916)”. IMDb. Accessed November 29, 2023.

<https://www.imdb.com/name/nm0424530/>

9.2. Οι Σκηνές

1) Οι χαρούμενες στιγμές του ζευγαριού (0:22-1:45)

Στην αρχή της ταινίας παρουσιάζεται το πρωταγωνιστικό ζευγάρι, βλέποντας τους να περνούν ευχάριστο χρόνο στην παραλία και αργότερα, συναντώντας κάποιους ακόμη κατοίκους του χωριού.

2) Ο αποχωρισμός (1:48-3:10)

Στην επόμενη σκηνή, κάποιος κάτοικος πηγαίνει στο σπίτι του ζευγαριού και φαίνεται να τους ενημερώνει πως κάτι σημαντικό και δυσάρεστο έχει συμβεί, δίχως να καταλαβαίνουμε τι ακριβώς. Αμέσως μετά, ο πρωταγωνιστής μαζί με κάποιους ακόμη άντρες, μπαίνουν στη θάλασσα πάνω σε βάρκες, ενώ οι γυναίκες τους μένουν πίσω και τους βλέπουν να απομακρύνονται.

3) Ο πόνος των γυναικών που έμειναν πίσω και η αναμονή (3:15-4:53)

Έπειτα, από τα συμφραζόμενα καταλαβαίνουμε ότι έχει περάσει κάποιος χρόνος και οι άντρες δεν έχουν επιστρέψει, με αποτέλεσμα οι γυναίκες τους να πηγαίνουν μία - μία στην παραλία και να ρωτάνε ένα κάτοικο που βρίσκεται εκεί, αν είδε κάτι. Πρόκειται για μία σκηνή που αντικατοπτρίζει πολύ έντονα τον πόνο των γυναικών, οι οποίες δεν γνωρίζουν τι έχουν απογίνει οι σύζυγοί τους.

4) Η οδυνηρή «επιστροφή» - εικόνα πτωμάτων στη θάλασσα (5:03-5:57)

Στη συνέχεια, βλέπουμε πως η θάλασσα «ξεβράζει» κάποια πτώματα, τουλάχιστον φαινομενικά, το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τους εν λόγω άντρες. Οι κάτοικοι που βρίσκονται κοντά βοηθούν στο να τους βγάλουν έξω στη στεριά, ενώ η σκηνή κλείνει με την εικόνα του πρωταγωνιστή, να τον μεταφέρουν σε ένα σπίτι διαφορετικό από αυτό του ζευγαριού.

5) Η μητέρα με το μωρό της (5:58-6:40)

Η σκηνή αλλάζει απότομα, με ένα πλάνο της πρωταγωνίστριας, η οποία καταλαβαίνουμε ότι ήταν έγκυος, όταν ο άντρας της έφυγε και πλέον έχει γεννήσει. Έτσι, με το μωρό της αγκαλιά, πηγαίνει ξανά στη παραλία.

6) Απώλεια μνήμης (6:46-7:12)

Ο πρωταγωνιστής έχει επιζήσει από το ατύχημα στη θάλασσα, αλλά φαίνεται ότι έχει χάσει τη μνήμη του. Τον βλέπουμε να συνομιλεί με κάποιο εργάτη του χωριού, και να κλείνουν κάποιου είδους συμφωνία.

7) Η μητέρα με το παιδί μετά από χρόνια-συνάντηση με κάτοικο του χωριού (7:17-8:12)

¹²⁷ “Arthur V. Johnson”. Betzwood: Digital History from the Libraries of Montgomery County Community College. Accessed November 29, 2023.
<https://library.mc3.edu/betzwood/actors/arthur-johnson>

Μετά από χρόνια, το παιδί έχει μεγαλώσει και μαζί μαμά και κόρη περνούν χρόνο έξω από το σπίτι και έπειτα στην παραλία. Εκεί, συναντά ένα ακόμη κάτοικο, όπου φαίνεται να συνομιλούν για το ατυχές γεγονός, και εκείνη να δείχνει με το χέρι της τη θάλασσα, αναμένοντας προφανώς ακόμη και μετά από χρόνια την επιστροφή του άντρα της.

8) Σύγχυση-άγνοια του πρωταγωνιστή (8:13-8:25)

Στη συνέχεια βλέπουμε πάλι πλάνο του άντρα, ο οποίος φαίνεται σε σύγχυση λόγω της απώλειας μνήμης, ενώ στο πρόσωπο του φαίνεται έντονα η άγνοια για το τι έχει συμβεί.

9) Η κόρη του ζευγαριού έχει μεγαλώσει-συνάντηση με νεαρό άνδρα (8:30-9:42)

Με το πέρασμα των χρόνων, η κόρη του ζευγαριού πλέον γίνεται γυναίκα. Μαζί με την μαμά της, πηγαίνουν βόλτα στο χωριό, όπου και συναντά ένα νεαρό άνδρα. Εμφανώς γοητευμένος, την ακολουθεί μέχρι το σπίτι.

10) Η πρόταση γάμου στη θάλασσα (9:49-10:27)

Έπειτα, η σκηνή μεταφέρεται στην παραλία ξανά, με τη μητέρα και την κόρη. Εκεί, εμφανίζεται ο νεαρός άντρας, ο οποίος κάνει πρόταση γάμου στην κόρη.

11) Η απομάκρυνση ξανά μέσα στη θάλασσα (10:32-10:53)

Στο σημείο αυτό βλέπουμε την ιστορία να επαναλαμβάνεται, καθώς ο πρωταγωνιστής μαζί με κάποιους ακόμη άντρες του χωριού φαίνεται να αποχωρούν και να μπαίνουν στη θάλασσα με τις βάρκες τους, όπως στην αρχή.

12) Ο γάμος και ο αποχωρισμός μάνας με κόρη (10:54-11:32)

Η επόμενη σκηνή είναι ιδιαίτερα συγκινητική, καθώς η μάνα αποχωρίζει την κόρη, την ημέρα του γάμου της. Πρόκειται για μία χαρούμενη αλλά και συνάμα μελαγχολική στιγμή στην ταινία, καθώς ο αποχωρισμός αυτός φαίνεται δύσκολος και για τις δύο γυναίκες.

13) Η επιστροφή και η επαναφορά της μνήμης (11:33-12:13)

Οι άντρες επιστρέφουν από το ταξίδι τους, αυτή τη φορά σώοι και αβλαβείς. Η επιστροφή αυτή οδηγεί στην επαναφορά της μνήμης του άντρα, ο οποίος φαίνεται πλέον να αναγνωρίζει τόσο το τοπίο γύρω του όσο και το τι έχει συμβεί.

14) Εικόνα της γυναίκας μόνη στη θάλασσα (12:14-12:26)

Στη σκηνή αυτή βλέπουμε την πρωταγωνίστρια να κλαίει μόνη της στην παραλία, πιθανόν μετά τον αποχωρισμό με τη κόρη της.

15) Η συνειδητοποίηση του άνδρα και η επανένωση με τη γυναίκα του (12:32-13:30)

Ο άντρας αφότου έχει συνειδητοποιήσει το τι έχει συμβεί, φεύγει για να ψάξει τη γυναίκα του. Έτσι λοιπόν, την συναντά στη παραλία να κλαίει και μετά από μία στιγμή παύσης και μεγάλης έκπληξης, το ζευγάρι επιτέλους «σμίγει» ξανά, αγκαλιάζονται και εκεί φτάνει το τέλος της ταινίας.

Ο παραπάνω χωρισμός των σκηνών, έγινε ως επί το πλείστον βάσει των διάφορων αλλαγών του αφηγηματικού περιεχομένου. Ο λόγος είναι πως η ουσία όσον αφορά την

μουσική επένδυση, κατά την προσωπική μου άποψη, σχετίζεται με το συναισθηματικό κόσμο της ταινίας και όχι απαραίτητα με την αλλαγή του χώρου στην εικόνα. Φυσικά, ακόμη και με τον συγκεκριμένο διαχωρισμό, λόγω της γρήγορης και απότομης αλλαγής των σκηνών, η διαδικασία της Compilation γίνεται ιδιαίτερα δύσκολη. Έτσι, κάποιες φορές χρειάστηκε μία μουσική επιλογή να καλύψει παραπάνω από μία σκηνές, λόγω της πολύ μικρής διάρκειας. Περαιτέρω ανάλυση όμως γίνεται στο επόμενο κεφάλαιο, όπου θα εξεταστούν πιο εξονυχιστικά οι μουσικές επιλογές.

9.3. Compilation

Προκειμένου να εξετάσουμε έμπρακτα την πρακτική “Compilation”, συγκέντρωσα κάποιες συνθέσεις οι οποίες βάσει κριτηρίων-τα οποία και θα εξεταστούν αναλυτικά παρακάτω-τοποθετήθηκαν στην ταινία υπό μορφή μουσικής επένδυσης και ενσωματώθηκαν μέσω του προγράμματος “Adobe Premier”.

Οι συνθέσεις αυτές επιγραμματικά είναι οι παρακάτω:

- To Build A Home (Instrumental)-The Cinematic Orchestra
- The Imitation Game-Alexandre Desplat
- The Last Man-Clint Mansell
- Ballerina-Yahezkel Raz
- Metamorphosis: One-Philip Glass
- Beving: Ala-Joep Beving
- Idea 9-Gibran Alcocer
- Reverie-Claude Debussy

Όσον αφορά τα κριτήρια που επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες συνθέσεις, σημαντικό ρόλο έπαιξε αρχικά το δραματικό περιεχόμενο της ταινίας. Η πρώτη μου σκέψη ήταν πως η μουσική επένδυση θα ήθελα να αποτελείται από πιάνο και έγχορδα όργανα κατά βάση, ενώ παράλληλα το ύφος και η μορφή σύνθεσης τους ήθελα να προσεγγίζουν την κλασική-ρομαντική μουσική.

Παρόλα αυτά, ενώ η πρώτη επιλογή θα ήταν το να χρησιμοποιήσω έργα αντίστοιχων μεγάλων συνθετών, προτίμησα κατά πλειονότητα νέους συνθέτες με κοινά όμως υφολογικά στοιχεία. Ο λόγος είναι πως ήθελα να ακολουθήσω μία διαφορετική «διαδρομή» εν αντιθέσει με τις συνήθειες πρακτικές της εποχής και να αναδείξω τα έργα των νέων αυτών συνθετών, τα οποία με τη σωστή διαχείριση μπορούν να ενταχθούν σε μία ταινία του βωβού κινηματογράφου.

Έτσι, επέλεξα ένα κομμάτι του Debussy, ενώ τα υπόλοιπα έργα ανήκουν σε νεότερους συνθέτες, οι οποίοι δίνουν μία πιο σύγχρονη νότα στη δημιουργική διαδικασία, είτε η μουσική τους αποκαλείται κλασική είτε όχι. Με αυτό τον τρόπο, θέλω να δείξω πως, παρόλο που οι ταινίες του βωβού κινηματογράφου έχουν ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα, τόσο κινηματογραφικό όσο και μουσικό (σύμφωνα με την μουσική συνοδεία της εποχής), μπορούμε να προσεγγίσουμε την εκάστοτε ταινία με πιο σύγχρονο τρόπο, που να είναι ταιριαστός και με το αποτέλεσμα που θέλουμε να αποτυπωθεί στους θεατές.

Εκτενέστερη ανάλυση των συνθέσεων ξεχωριστά καθώς και της χρήσης τους κατά τη διάρκεια της ταινίας, φαίνεται από το παρακάτω φύλλο υποδείξεων:

1. **Στην Οθόνη:** To Build A Home (Instrumental)-The Cinematic Orchestra/ Phil France, Jason Swinscoe, Patrick Watson (2007). Διάρκεια: 1:50'



Στις πρώτες σκηνές της ταινίας, βλέπουμε το ζευγάρι σε μία ιδιαίτερα χαρούμενη διάθεση. Έτσι, το συγκεκριμένο τραγούδι επιλέχθηκε, προκειμένου να αντικατοπτρίσει τα όμορφα αυτά συναισθήματα που βλέπουμε στην οθόνη. Αν θελήσουμε να δώσουμε μία περιγραφή σύμφωνα με τις βασικές λειτουργίες που αναγνωρίζονται από τους μελετητές, θα ήταν αυτή του παραλληλισμού. Επίσης, όπως θα εξηγηθεί και στη συνέχεια, το συγκεκριμένο τραγούδι χρησιμοποιείται και στο τέλος της ταινίας υπό μορφή “leitmotiv”.

Πιο αναλυτικά, στη συγκεκριμένη σύνθεση η αρμονία τονίζει τη χαρούμενη αυτή σκηνή, λόγω της κυριαρχίας στοιχείων μείζονας κλίμακας, και την αντίστοιχη απουσία, ως επί το πλείστον, στοιχείων ελάσσονας. Ακόμη, η αλλαγή στο συνοδευτικό μοτίβο, (περίπου από το 0:40) δίνει μία κατεύθυνση στη ροή της ταινίας, καθώς όσο πυκνώνει η μουσική αντίστοιχα εξελίσσεται και η δράση στην εικόνα.



2. **Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “OUT TO SEA”:** The Imitation Game-Alexandre Desplat (2014). Διάρκεια: 1:50'



Στην επόμενη σκηνή, ουσιαστικά αλλάζει η ατμόσφαιρα της ταινίας ξαφνικά, καθώς ο πρωταγωνιστής αποχωρεί από το σπίτι του, μέσα σε μία κατάσταση αγωνίας και ταραχής, δίχως να αντιλαμβανόμαστε τι ακριβώς συμβαίνει. Αντίστοιχα με την προηγούμενη επιλογή, το κομμάτι του Alexandre Desplat λειτουργεί παράλληλα με τη δράση στην εικόνα, καθώς τα επιμέρους μουσικά στοιχεία δημιουργούν την αίσθηση της αγωνίας και της δραματικής εξέλιξης της πλοκής.

Επίσης, η ίδια μουσική συνεχίζει, όταν οι γυναίκες μένουν μόνες τους στη θάλασσα, κοιτάζοντας τους άντρες τους να απομακρύνονται όλο και περισσότερο από τη στεριά. Η συνέχεια αυτή στην μουσική επιλογή δικαιολογείται, τόσο ως προς την ομοιομορφία και ομοιογένεια προς την ολοκλήρωση της σκηνής όσο και ως προς τη συνάφεια μεταξύ του αφηγηματικού περιεχομένου και της μουσικής.

Επιπροσθέτως, η αλλαγή στην αρμονία (επικράτηση ελάσσονας) συγκριτικά με την προηγούμενη μουσική επιλογή, σηματοδοτεί και την αλλαγή στο συναισθηματικό έως τότε κόσμο της ταινίας, με τη μελωδία να προμηνύει κάτι δυσάρεστο.

Allegretto

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, B-flat major. It is marked **Allegretto**. The first system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a sustained chord. Dynamics are *p* and *mp*. The second system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a sustained chord. Dynamics are *mf*. The piece ends with a repeat sign.

3. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “WILL THEY EVER RETURN”: The Last Man-Clint Mansell (2014). Διάρκεια: 1:40’



Υπό τη λειτουργία του παραλληλισμού, η σύνθεση του Clint Mansell έχει χρησιμοποιηθεί, προκειμένου να αντικατοπτρίσει μουσικά τον πόνο των γυναικών που έμειναν πίσω.

Η σκηνή αυτή μπορούμε να πούμε ότι χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, οι γυναίκες ρωτούν μία-μία ένα κάτοικο του χωριού, αν έχει δει κάτι στην παραλία, αναμένοντας την επιστροφή των συζύγων τους. Στο δεύτερο μέρος με το που πέφτει ο τίτλος, “Still hopeful they may return”, η ενορχήστρωση του τραγουδιού αλλάζει, ενώ ταυτόχρονα αλλάζει και η σκηνή. Οι γυναίκες βρίσκονται πάλι στην παραλία, αυτή τη φορά όμως όλες μαζί, κοιτάζοντας προς τη θάλασσα.

Ακόμη, το αργό τέμπο τονίζει έντονα τη θλίψη των γυναικών, ενώ ταυτόχρονα η ελάσσονα κλίμακα έχει επίσης καταλυτικό ρόλο στην αποτύπωση αυτή των συναισθημάτων.



4. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “Three Corpses..to the town”: The Imitation Game-Alexandre Desplat (2014). Διάρκεια: 0:45’ - Ηχητικό Θάλασσας



Χρησιμοποιώντας την τεχνική του leitmotiv, χρησιμοποίησα πάλι το τραγούδι “The Imitation Game”, καθώς σε αυτή τη σκηνή βλέπουμε ότι η θάλασσα «ξεβράζει» τρία πτώματα συνεχίζοντας έτσι την προηγούμενη σκηνή, όπου οι άντρες αποχώρησαν, με αυτήν όπου, όπως φαίνεται, επιστρέφουν με τον πιο τραγικό τρόπο.

Σκοπός επομένως είναι να συνδέσει ο θεατής το τραγούδι με τη συγκεκριμένη κατάσταση και τα πρόσωπα. Επίσης, στην αρχή της σκηνής πρόσθεσα ένα αρχείο με ήχους θάλασσας, με σκοπό να αυξηθεί η ρεαλιστικότητα της εικόνας με τα πτώματα στη θάλασσα. Έτσι, ο θεατής ακούει πρώτα τον ήχο της θάλασσας και στη συνέχεια το τραγούδι του Desplat, τα οποία για λίγα δευτερόλεπτα ακούγονται ταυτόχρονα. Μάλιστα, την περίοδο του βωβού κινηματογράφου χρησιμοποιούνταν επίσης ηχητικά εφέ, συνήθως όμως από κρουστά ή άλλα όργανα.

Allegretto

The musical score consists of two systems. The first system is marked *p* and *mp*. The second system is marked *mf*. The tempo is *Allegretto*. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score includes a repeat sign in the second system.

5. Σκηνή-Η μητέρα με το μωρό της: *Ballerina*-Yahezkel Raz (2019). Διάρκεια: 0:45'



Από αυτό το σημείο της ταινίας και έπειτα, ο συναισθηματικός κόσμος αλλάζει, λόγω του ερχομού της κόρης των δύο πρωταγωνιστών. Έτσι, σε αυτή τη σκηνή, όπου βλέπουμε τη μητέρα με το μωρό της, επέλεξα το κομμάτι “Ballerina”, με την ευχάριστη μείζονα μελωδία να αποτυπώνει το χαρμόσυνο αυτό γεγονός.



6. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “RESTORED TO HEALTH...BLANK”:
Metamorphosis: One-Philip Glass (1989). Διάρκεια: 0:30’



Σε αυτή τη σκηνή, βλέπουμε ότι ο άντρας έχει επιζήσει από την περιπέτεια του στη θάλασσα, όμως έχει χάσει τη μνήμη του. Πρόκειται για μία σκηνή, όπου κυρίως επικρατεί μία «σύγχυση» και άγνοια στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή, χωρίς να υπάρχει κάποια έντονη συναισθηματική φόρτιση ή διακύμανση. Για τον λόγο αυτό, επέλεξα τη συγκεκριμένη σύνθεση του Philip Glass καθώς κατά τα πρώτα λεπτά το κομμάτι δεν έχει κάποια έντονη εναλλαγή σε ενορχήστρωση, ρυθμό και ένταση.

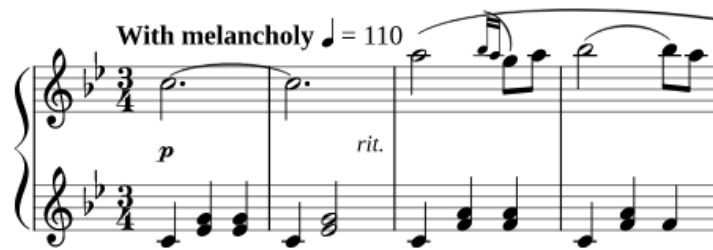


7. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “YEARS ROLL BY”: Beving: Ala-Joep Beving (2020).
Διάρκεια: 1:10’



Για την σκηνή αυτή, όπου η μητέρα με το μεγαλύτερο παιδί της πλέον, περνούν χρόνο μαζί έξω από το σπίτι και στην παραλία, χρησιμοποίησα το κομμάτι “Beving:Ala”. Πρόκειται για μία σύνθεση η οποία ξεκινάει με μία ευχάριστη πιανιστική μελωδία, η οποία στη συνέχεια πυκνώνει, όπως το ίδιο κάνουν και οι αυξομειώσεις στις δυναμικές. Όπως δηλαδή και με την εξέλιξη του δραματικού περιεχομένου, καθώς στην αρχή της σκηνής βλέπουμε τη μητέρα με το παιδί έξω από το σπίτι, η ατμόσφαιρα είναι πιο «γλυκιά», κυρίως λόγω της παρουσίας του παιδιού, με τη μελωδία να αντιστοιχεί στα συναισθήματα αυτά.

Στη συνέχεια που η μελωδία πυκνώνει και η σκηνή έχει μεταφερθεί στη θάλασσα, η γυναίκα συναντά έναν άντρα του χωριού, με τον οποίο φαίνεται να συζητά για τον σύζυγό της, τον οποίο περιμένει ακόμη να γυρίσει. Η μετάβαση αυτή είναι πιο δραματική συναισθηματικά και για τον λόγο αυτό πιστεύω πως η μουσική ταιριάζει και εξελίσσεται παράλληλα με τη δράση.



8. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “THEIR CHILD NOW GROWN”: Idea 9-Gibran Alcocer (2023). Διάρκεια: 1:15’



Η κόρη των δύο πρωταγωνιστών μεγαλώνει και εξελίσσεται σε μία χαρούμενη νέα γυναίκα, η οποία στη σκηνή που ακολουθεί περνάει χρόνο με τη μητέρα της, ενώ κατά τη διάρκεια μιας βόλτας συναντά ένα νεαρό άνδρα του χωριού. Φαίνονται από την αρχή ότι ενδιαφέρονται ο ένας για τον άλλον, ενώ η γενικότερη ατμόσφαιρα της ταινίας γίνεται πιο ευχάριστη και χαρούμενη. Έτσι, όπως και με τις προηγούμενες επιλογές, η σύνθεση με τίτλο “Idea 9” τοποθετήθηκε με σκοπό να «ταιριάξει» με τα συναισθήματα που προκαλούν οι σκηνές.



9. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “THE BOY PERSEVERES”: Reverie-Claude Debussy (1890). Διάρκεια: 0:40’



Η μητέρα με την κόρη βρίσκονται στη θάλασσα, ενώ ο νεαρός τις ακολουθεί, προκειμένου να της κάνει πρόταση γάμου. Σε αυτό το ευχάριστο κλίμα, το “Reverie” του Debussy όχι μόνο ταιριάζει υφολογικά με το αφηγηματικό περιεχόμενο, αλλά, αν παρατηρήσουμε προσεκτικά, θα δούμε ότι οι αλλαγές στη μελωδία και τις δυναμικές ταιριάζουν κινησιολογικά με την αντίδραση της κόρης, με τον τρόπο που σηκώνεται και κάθεται, και το πώς γέρνει προς το μέρος του πλέον συζύγου της.

Andantino sans lentenr

pp trèsdoux et tres expressif

10. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “AFTER MANY...SEA”: Metamorphosis: One-Philip Glass (1989). Διάρκεια: 0:20’



Υπό μορφή “leitmotiv”, χρησιμοποιείται ξανά η σύνθεση του Philip Glass, καθώς, παρόλο που ο πρωταγωνιστής φεύγει ξανά από το χωριό, αυτή τη φορά δεν φαίνεται να υπάρχει τόσο το συναίσθημα της αγωνίας ή της στεναχώριας που υπήρχε στην αρχή. Έτσι, προκειμένου να συσχετιστεί η συναισθηματική κατάσταση του πρωταγωνιστή, ο οποίος παραμένει σε μία κατάσταση άγνοιας, με τη μουσική, χρησιμοποιήσα το ίδιο κομμάτι, με αυτό της προηγούμενης σκηνής, όπου είχε χάσει τη μνήμη του.



11. Σκηνή-Ο γάμος: Reverie-Claude Debussy (1890). Διάρκεια: 0:40'



Οι δύο νέοι παντρεύονται, με το συναίσθημα της συγκίνησης και τη χαράς να επικρατεί στην οθόνη. Το “Reverie” χρησιμοποιείται ξανά (leitmotiv), προκειμένου να συσχετίσουμε το ζευγάρι με τη συγκεκριμένη σύνθεση, ούτως ώστε να δούμε την εξέλιξη της ιστορία τους μέσα στο χρόνο, με την μουσική υπόκρουση να «χαρακτηρίζει» την όμορφη ιστορία και σχέση τους.



12. Σκηνή-Η Επιστροφή: The Imitation Game-Alexandre Desplat (2014). Διάρκεια: 0:55



Όπως είδαμε και στην αρχή της ταινίας, το κομμάτι “The Imitation Game” χρησιμοποιήθηκε, ούτως ώστε να περιγράψει την έντονη συναισθηματική φόρτιση, την αγωνία, και την αβεβαιότητα που επικρατούσε στις πρώτες σκηνές στη θάλασσα. Έτσι λοιπόν και τώρα, η ατμόσφαιρα είναι έντονη, καθώς ο πρωταγωνιστής επιστρέφει πίσω με τη μνήμη του να επανέρχεται. Εκείνος βρίσκεται σε μία κατάσταση έκπληξης και ιδιαίτερα έντονης φόρτισης, ενώ ψάχνει τη γυναίκα του. Όπως λοιπόν προαναφέρθηκε, ο στόχος είναι το κομμάτι να συνδεθεί με συγκεκριμένες καταστάσεις, συναισθήματα και πρόσωπα στην ταινία, για αυτό το λόγο και επαναλαμβάνεται.

Allegretto

p *mp* *mf*

13. Σκηνή μετά τον μεσότιτλο “FAMILIAR SCENES...MEMORY”: To Build A Home (Instrumental)-The Cinematic Orchestra/ Phil France, Jason Swinscoe, Patrick Watson (2007). Διάρκεια: 1’



Οι δύο πρωταγωνιστές επιτέλους ξαναβρίσκονται, με το τέλος της ταινίας να είναι ιδιαίτερα συγκινητικό και ευχάριστο. Έτσι λοιπόν, το κομμάτι “To Build A Home” τοποθετείται ξανά στην ταινία, αυτή τη φορά όμως με τα τελευταία μέτρα της σύνθεσης, όπου ο ρυθμός γίνεται πιο αργός, η μελωδία πιο συγκινητική, δημιουργώντας έτσι το ιδανικό κλείσιμο μεταξύ εικόνας και ήχου. Ο πιανίστας, στην τελευταία αυτή σκηνή, προκειμένου να «καλύψει» και παράλληλα να ενώσει μουσικά τα τελευταία αυτά δευτερόλεπτα της ταινίας, θα πρέπει να παίξει πρώτα κάποια εισαγωγικά μέτρα του τραγουδιού και έπειτα τα τελευταία, όπως φαίνεται από τις παρακάτω υποδείξεις.



Όσον αφορά την υφολογική σύνδεση μεταξύ των κομματιών, κατά βάση πρόκειται για μελωδίες πιάνου και κάποιες φορές έγχορδων οργάνων. Ως επί το πλείστον, στις παρτιτούρες βλέπουμε μία βασική ρυθμική συνοδεία σε συνδυασμό με μελωδικές γραμμές. Ιδιαίτερα, όσον αφορά τις σκηνές με την κόρη του ζευγαριού, έχω επιλέξει συνθέσεις με μελωδίες πιάνου σε μείζονες κλίμακες, ώστε να υπάρχει μία συγκεκριμένη υφολογική σύνδεση, χωρίς απαραίτητα τη χρήση του leitmotiv (με εξαίρεση το Reverie του Debussy). Επίσης, οι εναλλαγές στις δυναμικές είναι ιδιαίτερα ομαλές, με εξαίρεση τη σύνθεση του Alexandre Desplat, η οποία επιλέχθηκε σκόπιμα, προκειμένου η ένταση στην εικόνα να

αντικατοπτρίζεται στη μουσική. Ακόμη, η πλειονότητα των έργων είναι γραμμένες σε ρυθμό 4/4, ενώ δύο από αυτές είναι σε 3/4 και μία σε 12/8. Τέλος, κοινό υφολογικό στοιχείο είναι οι μη-περίπλοκες διαδοχές αρμονιών, ενώ οι συνοδευτικές φωνές συνήθως είναι γραμμένες είτε σε συγχορδίες είτε σε μορφή αρπίσματος.

10. Συμπεράσματα

Μέσα από την διαδικασία δημιουργίας μιας σύγχρονης Compilation για μία βουβή ταινία, μπορεί κάποιος να κατανοήσει σε βάθος τα προβλήματα αλλά και τις προκλήσεις που θα έχει να αντιμετωπίσει. Στην εν λόγω περίπτωση, για την ταινία “The Unchanging Sea”, τα θέματα που αντιμετώπισα αφορούσαν αρχικά τη διάρκεια των σκηνών και στη συνέχεια την εκ των πραγμάτων απουσία ήχου και την πιθανή ελλειμματική αισθητική εικόνα, που αυτό ίσως αντανακλά.

Όσον αφορά τη διάρκεια των σκηνών, το πρόβλημα έγκειται στο ότι η μικρή διάρκεια σε συνδυασμό με τις απότομες μεταβάσεις μεταξύ τους, καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την επιλογή των κατάλληλων συνθέσεων. Μάλιστα, παρόλο που την εποχή του βωβού κινηματογράφου η Compilation βασιζόταν στην αλλαγή μουσικής σε κάθε σχεδόν σκηνή, αποδείχθηκε στην πράξη ότι δεν είναι τόσο απλή ως διαδικασία όσο ενδεχομένως φαινόταν εξ αρχής. Για τον λόγο αυτό, στην ταινία του Griffith, κάποιες φορές μία μουσική επιλογή καλύπτει περισσότερες από μία σκηνές, καθώς θεώρησα ότι δημιουργείται μεγαλύτερη συνοχή στο αφηγηματικό περιεχόμενο της ταινίας.

Από την άλλη πλευρά, η ολοκληρωτική απουσία οποιασδήποτε μορφής ήχου στο φιλμ, καθιστά επίσης πρόκληση για τη δημιουργία μιας Compilation. Το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποιο «ηχοτοπίο» ή «ατμόσφαιρα» κατά τη διάρκεια της ταινίας, όπως φυσικά και διάλογοι, δημιουργεί θέμα όσον αφορά τη σύνδεση μεταξύ των συνθέσεων. Δηλαδή, ενώ σε μία σύγχρονη ταινία ομιλούντος κινηματογράφου, έχουμε την επιλογή να τοποθετήσουμε μία μουσική σε συγκεκριμένες σκηνές, στην περίπτωση των βουβών ταινιών η επιλεκτική χρήση μουσικής δημιουργεί μια εμφανή ασυνέχεια, που είναι εύκολο να δημιουργήσει «άβολα» συναισθήματα στον θεατή. Βέβαια, αυτό δεν αναιρεί π.χ. τη χρήση της «ησυχίας» ως μέσο δημιουργικής έκφρασης σε μία ταινία.

Η απουσία παρόλα αυτά οποιασδήποτε ατμόσφαιρας χρειάζεται πολύ ειδική μεταχείριση για να βγει ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, στη σκηνή όπου «ξεβράζονται» πτώματα στην ακτή, θεώρησα ιδιαίτερα ουσιαστική τη χρήση του ηχητικού εφέ των κυμάτων, προκειμένου να ενισχυθεί η ρεαλιστικότητα της εικόνας.

Παρόλο όμως που υπήρχαν οι προαναφερθείσες δυσκολίες, δεν παύει να είναι μία πρακτική κατά την οποία ο μουσικός αποκομίζει θετικές εμπειρίες. Ανεξαρτήτως των πλαισίων που απαρτίζουν μία βουβή ταινία, πρόκειται για μία ιδιαίτερα δημιουργική διαδικασία, όπου ο μουσικός κατά μία έννοια αναλαμβάνει ρόλο σκηνοθέτη. Η ανάλυση των σκηνών, του αφηγηματικού περιεχομένου και του «κόσμου» της ταινίας γενικότερα, αποτελούν διαδικασίες που εξελίσσουν τις ικανότητες του μουσικού και βοηθούν στο να αναδείξει κανείς την προσωπική του αισθητική και κινηματογραφική «ματιά» στην εκάστοτε ταινία.

Ακόμη, τα εργαλεία που βρήκα ιδιαίτερα χρήσιμα, είναι αρχικά η επαναλαμβανόμενη προβολή της ταινίας, ούτως ώστε να γίνει κατανοητό πλήρως το αφηγηματικό περιεχόμενο και μετέπειτα ο διαχωρισμός των σκηνών βάσει του εν λόγω περιεχομένου. Από εκεί και έπειτα, η αισθητική προσέγγιση θεωρώ πως αποτελεί καθαρά προσωπική διαδικασία, έχοντας πάντα βέβαια ως γνώμονα την εναρμόνιση της μουσικής συνδυαστικά με την εικόνα.

Στην πράξη αποδείχθηκε ότι η πρακτική “Compilation” μπορεί να είναι μια πολύ δημιουργική διαδικασία και με δεδομένο ότι ο βωβός κινηματογράφος δίνει την ευκαιρία πολλαπλών αναγνώσεων και μουσικών συνοδευτικών εφαρμογών, θα μπορούσε η ίδια

ταινία να ξαναπαρουσιαστεί με διαφορετική μουσική επένδυση ως περαιτέρω έρευνα αλλά και μουσική πράξη.

Στη δική μου περίπτωση, η ενασχόληση με αυτήν την πρακτική με βοήθησε σε μεγάλο βαθμό, καθώς το τελικό αποτέλεσμα συνάδει με την προσωπική μου αισθητική και οπτική πάνω στην ταινία, και παράλληλα θεωρώ πως αντικατοπτρίζει σε ένα πολύ ικανοποιητικό βαθμό τον «κόσμο» της ταινίας. Τέλος, είτε κάποιος έχει ασχοληθεί εκτενώς με τον κινηματογράφο είτε όχι, θεωρώ πως ένας μουσικός μπορεί να εξελιχθεί σε μεγάλο βαθμό μέσα από αυτή τη διαδικασία και να ανακαλύψει πτυχές του εαυτού του, όπως φυσικά και της ίδιας της μουσικής.

- "When film music operates under the radar of consciousness, it has intensified the power to affect us" (Kalinak, Film Music, 7)

Παράρτημα 1: The Phantom of the Opera-Συνέχεια της Compilation

- T- The night passed: **Because You Say Good Bye-Levy** (Διάρκεια 2:35')

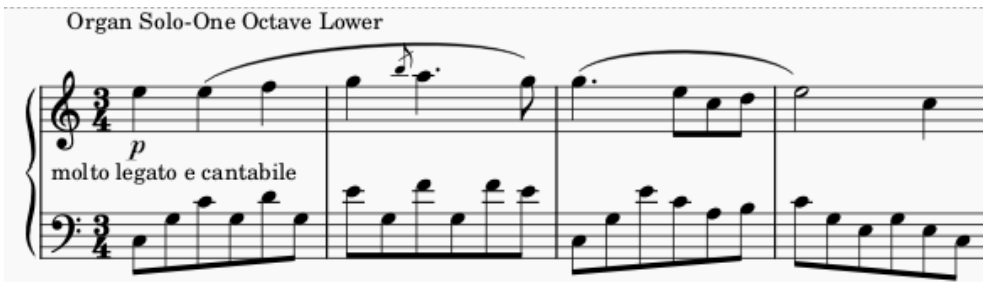


- S- Phantom at Organ: **Pastel Menuet-Paradis** (Διάρκεια 1')



- S- Phantom stops playing organ: **Tacet** (Διάρκεια 0:25')

- T- Yet listen there sounds e.t.c.: **Pastel Menuet-Paradis** (Διάρκεια 0:50')



- S- Christine tears off mask: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 1:40')



- T- I Shall prove to you: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 1:30')



- T- In the midst of his frantic: **Love Theme, Original** (Διάρκεια 0:40')



- T- One night each year: **Original-Hinrichs** (Διάρκεια 1:30')



- S- Phantom appears on top of high stairway: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 1:45')



- T- High above Paris: **Othello's Remorse-Baron** (Διάρκεια 4')



- S- Flashback to Ball: **Original-Hinrichs** (Διάρκεια 1:10')



- S- Office of police director: **Original-Hinrichs** (Διάρκεια 1:15')



- T- The Ballet Girls danced: **Faust-Gounod** (Διάρκεια 0:40')



- S- Curtain Falling: **Love Theme, Original** (Διάρκεια 3:30')



- S- Christine leaving room: **Creepy Creeps-Borch** (Διάρκεια 0:40')



- S- Hanging Body: **Original-Hinrichs** (Διάρκεια 2')



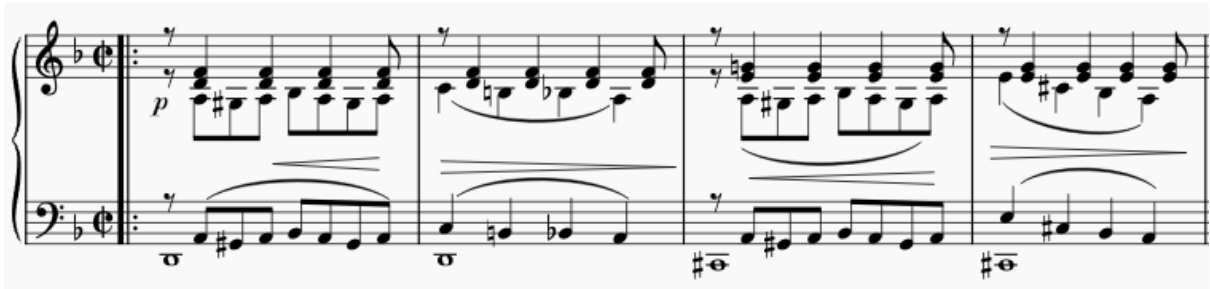
- S- On stage of Opera: **Faust-Gounod** (Διάρκεια 0:25')



- T- Fear of his brother safety: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 0:40')



- S- Flicker of light: **Allegro Inferale-Baron** (Διάρκεια 4:50')



- T- I am a messenger: **Funeral Pomposo-Hilse** (Διάρκεια 2:20')



- T- I am a human like you: **Weird Mystery-Kilenyi** (Διάρκεια 2:15')



- T- Your voice sounds: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 2')



- S- Phantom at organ: **Pastel Menuet-Paradis** (Διάρκεια 0:50')

Organ Solo

p
molto legato e cantabile

- S- Phantom stops playing: **Mysterioso Dramatique-Borch** (Διάρκεια 4:30')

mf

- S- Phantom again at Organ: **Mystery Drama Prelude- Baron** (Διάρκεια 2:50')

pp

- T- Torrents of water: **Half Reel Furioso-Levy** (Διάρκεια 6:30')

p

- T- A honeymoon at Viroflay : **Love Theme, Original** (Διάρκεια 0:20')

A musical score for piano in B-flat major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The melody in the treble staff features a series of chords and eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note lines. The music is characterized by complex chordal textures and a steady, rhythmic pulse.

Βιβλιογραφία

- Ahern, Eugene. What and How to Play for Pictures. Idaho: Twin Falls, 1913.
- Allen, Robert C. "Motion Picture Exhibition in Manhattan 1906-1912: Beyond the Nickelodeon." *Cinema Journal* 18, no. 2 (1979): 2–15. <https://doi.org/10.2307/1225438>.
- Altman, Rick. Silent Film Sound. New York: Columbia University Press, 2004.
- "Arthur V. Johnson". Betzwood: Digital History from the Libraries of Montgomery Country Community College. Accessed November 29, 2023. <https://library.mc3.edu/betzwood/actors/arthur-johnson>
- "Arthur V. Johnson (1876-1916)". IMDb. Accessed November 29, 2023 <https://www.imdb.com/name/nm0424530/>
- Audissino, Emilio. Film/Music Analysis: A Film Studies Approach. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.
- Barton Ruth and Simon Trezise. Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to the Artist. New York: Routledge Music and Screen Media Series, 2018.
- Bellano, Marco. "Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema." In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 9 (2013): S. 46-76. DOI:10.59056/kbzf.2012.9. p46-76
- Bellis, Mary. "Biography of Eadweard Muybridge, the Father of Motion Pictures." ThoughtCo. Accessed August 21, 2023. <https://www.thoughtco.com/eadweard-muybridge-profile-1992163>.
- Berg, Charles. "Music on the Silent Set." *Literature/Film Quarterly* 23, no. 2 (1995): 131–36. <http://www.jstor.org/stable/43796658>.
- Berg, Charles Merrel. An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927. New York: Arno Press, 1976.
- Brownrigg, Mark. Film Music and Film Genre. University of Stirling, 2003.
- "BUT MOSTLY I DIED," LINDA ARVIDSON, MRS. GRIFFITH". 11 EAST 14TH STREET. Accessed November 29, 2029. <https://11east14thstreet.com/2012/02/02/but-mostly-i-died-linda-arvidson-mrs-griffith/>
- "Cue sheet for "Napoleon" .“ Mont Alto Motion Picture Orchestra. Accessed November 10, 2023. <https://mont-alto.com/photoplaymusic/cuesheet.html>

- “D.W. Griffith”. New World Encyclopedia. Accessed November 28, 2023.
https://www.newworldencyclopedia.org/entry/D._W._Griffith

- Denesha, Hayden Richard. “An Orchestral Conductor’s Guide to the James/Daehler Edition Of The Hinrichs and Winkler Compilation Score to the 1925 Silent Film The Phantom of the Opera”. Doctoral dissertation, University of South Carolina, 2021.
https://scholarcommons.sc.edu/etd/6335?utm_source=scholarcommons.sc.edu%2Fetd%2F6335&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages .

- Gorbman, Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

- Jacobs, Christopher P. and Donald McCaffrey. Guide to the Silent Years of American Cinema. London: Greenwood Press, 1999.

- Leonard, Kendra Preston. Music for Silent Film: A Guide to North American Resources. Middleton, WI: A-R Editions and the Music Library Association, 2016.

- Leydon, Rebecca. “Debussy’s Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema.” *Music Theory Spectrum* 23, no. 2 (2001): 217–41. <https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.217>.

- “Linda Arvidson”. AllMovie. Accessed November 29, 2023.
<https://www.allmovie.com/artist/linda-arvidson-vn15816628>

- “Linda Arvidson (1884-1949)”. IMDb. Accessed November 29, 2023.
<https://www.imdb.com/name/nm0038106/>

- Kalinak, Kathryn. Film Music: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press, 2010.

- Kalinak, Kathryn. Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.

- Maio, Alyssa. “What is Persistence of Vision? Definition of an Optical Phenomenon.” Studiobinder, May 11, 2020.
<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-persistence-of-vision-definition/>.

- Mera, M., Sadoff, R., and Winters, B. The Routledge Companion to Screen Music and Sound. New York: Routledge, 2017

- Miller, Patrick. “Music and the Silent Film.” *Perspectives of New Music* 21, no. 1/2 (1982): 582–84. <https://doi.org/10.2307/832894>.

- Movie Hub.”The Phantom of the Opera (1925) 1080p BluRay Full Movie.” 15 August 2017, 1:42:46. <https://www.youtube.com/watch?v=WN0T2S4q9so&t=278s> .

- Neumeier, David. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Spehr, Paul C. "Filmmaking at the American Mutoscope and Biograph Company 1900—1906." *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 37, no. 3/4 (1980): 413–21. <http://www.jstor.org/stable/29781869>.
- "The Emergence of Biograph and its Rivalry with Edison". RUTGERS School of Art and Sciences. Accessed November 29, 2023. <https://edison.rutgers.edu/research/motion-picture-catalogs/catalogs-and-the-early-motion-picture-industry/the-emergence-of-biograph-and-its-rivalry-with-edison>
- "The Phantom of The Opera." Silent Film Sound & Music Archive. Accessed September 18, 2023. <https://www.sfsma.org/ARK/22915/the-phantom-of-the-opera/>
- "The Unchanging Sea" (1910) director D. W. Griffith, cinematographer Billy Bitzer". Internet Archive. Accessed November 19, 2023. <https://archive.org/details/10TheUnchangingSea>
- Wierzbicki, James. *Film Music: A History*. New York: Routledge, 2009.
- Κολοβός, Νίκος. *Κινηματογράφος: η Τέχνη της Βιομηχανίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999
- Μπιλιλής, Αθανάσιος. 2009. «Μουσική συνοδεία στον βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών». Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.