

Serata inaugurale / Opening Night

Shostakovich & FEKS

NOVYI VAVILON [La nuova Babilonia / New Babylon] (Sovkino, USSR 1929)

Regia/dir., scen: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Sergei Gerasimov, Sergei Bartenev; *mus:* Dmitri Shostakovich; *cast:* Yelena Kuzmina (Louise Poirier, la commessa/*the shop-girl*), Pyotr Sobolevsky (Ivan [Jean], il soldato/*the soldier*), David Gutman (il proprietario del Nuova Babilonia/*proprietor of New Babylon*), Sofia Magarill (attrice/*actress*), Arnold Arnold (*the deputy*), Sergei Gerasimov (Lutreau, il giornalista/*the journalist*), Andrei Kostrihkin (commesso/*head salesman*), Yanina Zheimo (Therese, sarta/*modiste*), Vsevolod Pudovkin (commesso/*salesman*), Liudmila Semyonova (cocotte con monocolo/*with a monocle*); 35mm, 2091 m., 92' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in russo, con sottotitoli in italiano / *Russian intertitles, with Italian subtitles.*

Partitura originale di / *Original score by* Dmitri Shostakovich, eseguita da / *performed by* FVG Mitteleuropa Orchestra, diretta da/*conducted by* Mark Fitz-Gerald.

Si veda la scheda completa del film nella sezione “Shostakovich & FEKS” / *For full credits and programme notes, see the “Shostakovich & FEKS” section.*

Dopo una manciata di pubbliche esecuzioni disastrose, la musica di Shostakovich per *Nuova Babilonia* fu accantonata e, a quanto pare, considerata perduta dallo stesso compositore per il resto dei suoi giorni. A pochi mesi dalla scomparsa del compositore (9 agosto 1975), Gennadi Rozhdestvensky ritrovava una serie di parti orchestrali complete presso la biblioteca Lenin di Mosca e preparava una suite in sei movimenti dei punti salienti dell'opera – e fu la prima volta che si riascoltava quella musica dopo 45 anni. Sia la partitura originale che la suite di Rozhdestvensky furono pubblicate, pur essendo entrambe prive delle indicazioni di tempo e della corretta sincronizzazione degli strumenti. Nondimeno, questa partitura venne adattata per una serie di esecuzioni dal vivo.

In seguito, la ditta londinese Boosey & Hawkes acquistò i lucidi delle parti orchestrali originali (1929) e un manoscritto della partitura che pareva ricopiato da quelle. Questa versione aveva circa 200 battute in più rispetto alla precedente, conteneva tutte le indicazioni di tempo finora mancanti e allineava correttamente gli strumenti, oltre a risolvere anche molti altri problemi. (Sarò sempre grato a Malcolm Smith, scomparso di recente, per avermi dato libero accesso a questo materiale).

Con la caduta della cortina di ferro, una quantità di materiali fino ad allora non disponibili sarebbero usciti dalla ex Unione Sovietica. All'inizio del secolo corrente, la vedova del compositore, Irina

Antovnova, ha fondato a Parigi un centro di studi sulla vita e le opere del marito, oltre ad aver fondato una casa editrice a capitale privato, la DSCH, dedicata alla pubblicazione di una nuova edizione completa di tutti i lavori del compositore in 150 volumi. La versione della DSCH di *Nuova Babilonia* che è stata pubblicata nel 2004, come Volume 122, ci rivela quanta musica mancasse nelle edizioni precedenti. Uno dei primi fac-simili a colori e a grandezza naturale che si è reso disponibile presso il Centro Shostakovich di Parigi è stato quello dell'originale (“perduto”) del manoscritto completo della partitura di *Nuova Babilonia*, oggi conservato a Mosca presso il museo Glinka. Sono molto grato ad Emmanuel Utwiller, attuale direttore del Centro Shostakovich, per avermi consentito di consultare liberamente questa partitura per svariati anni. La sua collega, Tatyana Maximova, che qui ringrazio, è stata inoltre in grado di confermare che tutte le correzioni e i suggerimenti aggiunti alla partitura sono di mano del compositore. La disponibilità di questa partitura si è rivelata importantissima per noi, perché dopo lunga attesa ci ha permesso infine di verificare la moltitudine di dubbi testuali accumulatisi negli anni. Ma altre sorprese erano in serbo. Per la prima volta avevamo alcune indicazioni del compositore su come sincronizzare la musica col film. Uno dei principali sbagli che avevamo commesso era stato quello di pensare che la musica cominciasse con i titoli di testa. Nel manoscritto è invece chiaramente indicato che deve iniziare dopo, all'apparire della prima didascalia “Voïna” (“Guerra”), mentre i titoli di testa scorrono in silenzio.

La sorpresa più grande di questa partitura riguardava però il finale. C'erano ancora quasi 130 battute dopo quello che fino ad allora pensavamo fosse (l'irrisolto) accordo finale! Una sceneggiatura preliminare pubblicata nel dicembre 1928, prima dell'inizio delle riprese, ci indica quali fossero le sequenze previste per questo finale, ma il passaggio fu probabilmente accantonato già nella fase preparatoria, dato che non lo si trova in nessuna delle copie conosciute del film. Questo frammento musicale avrà la sua tardiva prima esecuzione in un fuori programma dopo la proiezione del film.

Il compositore era fiero di aver prodotto questa partitura bruciando i tempi, ma il nuovo montaggio del film lo costrinse a rielaborare alcune sezioni con una fretta irragionevole. Ciò ha lasciato una traccia evidente nella occasionale illeggibilità delle note, delle linee e delle linee addizionali e di altri segni. Sono davvero grato a Pierre-Alain Biget per il tempo dedicato alle frequenti consultazioni della partitura presso il Centro Shostakovich di Parigi ma anche per i preziosi suggerimenti che hanno contribuito a farci trovare soluzioni di cui lo stesso compositore, come ci auguriamo, non sarebbe stato scontento.

La partitura è stata spesso eseguita da grandi ensemble, mentre il contratto originale di Shostakovich specificava che era per 14-20 elementi. A San Pietroburgo, ho visitato tutti i cinema superstiti in cui era stata eseguita la partitura di *Nuova Babilonia*, e sono rimasto colpito dalla loro piccolezza, con uno spazio per un'orchestra da sala di 14 o 15 elementi – l'organico dell'orchestra da sala di Ferdinand Krish, che la diresse durante la première di Mosca. Inoltre, gli spartiti pubblicati

per le prime esecuzioni consistevano solo di 14 parti. Da qui la nostra decisione – per la presente esecuzione come nella nuova registrazione per la Naxos – di usare dei solisti, in grado di dare immediatamente sia grande chiarezza che carattere alla partitura. – MARK FITZ-GERALD

After a handful of disastrous performances, Shostakovich's music for New Babylon was withdrawn, and appears to have been considered lost by the composer for the rest of his life. Within months of the composer's death on 9 August 1975, however, Gennadi Rozhdestvensky found a complete set of parts at the Lenin Library in Moscow, and prepared a six-movement suite of highlights from the work – the first time the music had been heard for 45 years. Both the original score and Rozhdestvensky's suite were published, but both share the inherited shortcomings of missing tempo-indications and instruments out of synchronization. Nevertheless, this score was adapted for a succession of live performances.

Subsequently the firm of Boosey & Hawkes in London acquired lithograph transparencies of the original (1929) orchestral parts and a manuscript score that seems to have been copied from them. This version had nearly 200 more bars than the previous version and contained all the missing tempo indications, as well as lining up the instruments correctly and solving many other problems. (I am grateful to the late Malcolm Smith for allowing me unlimited access to this material.)

With the fall of the Iron Curtain, a flood of hitherto unavailable material was to flow out of the former USSR. By the start of the present century the composer's dedicated widow, Irina Antovnova, had established a centre in Paris for the study of her late husband's life and work, as well as establishing a privately funded publishing house, DSCH, dedicated to the publication of a new complete edition of all the composer's works in 150 volumes. The DSCH version of New Babylon was published in 2004 as Volume 122, and reveals how much music was missing from earlier editions. One of the first full-size colour facsimiles to be made available at the Shostakovich Centre in Paris was of the original ("lost") manuscript full score of New Babylon, now housed in the Glinka Museum, Moscow. I am very grateful to Emmanuel Utwiller, current director of the Shostakovich Centre, for allowing me unlimited access to this score over a period of years, as well as his colleague Tatyana Maximova, who could confirm that all the corrections and cues added to the score were indeed in the composer's own handwriting. The availability of this score was obviously of immense importance, as at long last we were now able to check the multitude of textual queries that had accumulated over many years. However, there were more unexpected surprises in store. For the first time we had some of the composer's own indications as to how the music should synchronize with the film. One of the biggest mistakes we had made was to assume that the music started with the opening credits. In the manuscript it is clearly marked to start later, at the first intertitle, "Voina" ("War"), the opening credits being silent. The biggest surprise in this score was the ending. There were nearly

130 more bars after what we knew up to that time to be the final (and unresolved) chord! A preliminary script published in December 1928, before shooting began, tells us what shots were planned for this ending, but the passage must have been abandoned at an early stage, as it is not found in any known print of the film. This musical fragment will receive its belated premiere in a special performance, following the film.

The composer was proud to produce this score at great speed, but the re-editing of the film obliged him to rework some sections in an unreasonable hurry. This has left its mark in occasional illegibility of notes, ledger lines, and other signs. I am very grateful to Pierre-Alain Biget for his help in spending much time both visiting the score at the Shostakovich Centre in Paris and helping us with well-considered opinions in finding solutions with which we hope the composer would have been happy.

The score has sometimes been performed with large ensembles, but Shostakovich's original contract specified that it should be for 14-20 players. In St. Petersburg, I visited all the surviving cinemas where New Babylon had been performed, and was surprised how small they were, with space only for a salon orchestra of 14 or 15 players – the size of the salon orchestra of Ferdinand Krish, which performed for the Moscow premiere. Moreover, the sets published for the first performances consisted of only 14 parts. Hence our decision – for the present performance as for the new recording for Naxos – to use solo players, which immediately gives both great clarity and character to the score. – MARK FITZ-GERALD

La partitura per il finale tagliato / The score for the abandoned ending NOVYI VAVILON [La nuova Babilonia/New Babylon] (USSR, 1929)
Durata/timing: 6' (partitura effettiva/actual score 4'10").

Partitura di / Score by Dmitri Shostakovich, eseguita da / performed by FVG Mitteleuropa Orchestra, diretta da/conducted by Mark Fitz-Gerald.

Nella parte finale della partitura manoscritta di Shostakovich per Nuova Babilonia, dopo la musica che ora finisce simultaneamente al film, con un accordo non risolto, figura un'ulteriore sezione, composta da 130 battute, che Shostakovich aveva eliminato con un frego. In effetti noi sappiamo, da un copione di lavorazione pubblicato su una rivista di cinema nel dicembre 1928, che questa musica era stata concepita per accompagnare una sequenza, prevista in sceneggiatura e forse anche girata, ma che ora non trova posto nel film. Jean, che abbiamo appena visto scavare una sepoltura per Louise, viene chiamato a posare per una foto destinata all'album degli eroi. È "ingobbato, bagnato, insignificante e distrutto". La fotografia viene scattata con un lampo al magnesio. Un sergente gli batte paternamente sulla spalla (didascalica: "Ti ci abituerai"). Alcuni commentatori hanno cercato di interpretare questo taglio come una modifica del significato politico del finale, anche se una mera scelta artistica appare molto più

probabile: questa piccola coda avrebbe costituito solo un anticlimax del brusco e singolarmente perturbante finale attuale.

Restauro da Mark Fitz-Gerald, questo frammento musicale sarà accompagnato alle Giorante dalla proiezione del copione del finale scartato e di immagini per evocare la struttura visiva del finale del film, ma senza nessun intento di "ricreare" il finale rifiutato e ora perduto. Siamo grati a Don Fairservice per la generosità dimostrata nel montare questo materiale. – DAVID ROBINSON

At the end of Shostakovich's manuscript score for New Babylon, following the music which now ends simultaneously with the film, on an unresolved chord, is an additional section, consisting of 130 bars, which Shostakovich has crossed out as eliminated. In fact we know, from a shooting script that was published in a film magazine in December 1928, that this music was intended to accompany a sequence of images which was conceived and perhaps shot, but which now has no place in the film. Jean, whom we have just seen digging a grave for Louise, is told to pose for a photograph for the Album of Heroes. He is "hunched, wet, insignificant, and destroyed". The photograph is taken by magnesium flash. A sergeant paternally pats his shoulder (title: "You'll get used to it."). Some commentators seek to perceive this cut as a change in the political significance of the end, but it seems more likely to have been an artistic choice: this little coda could only have been an anticlimax to the present ending, abrupt and uniquely unsettling.

Now restored by Mark Fitz-Gerald, this musical fragment will be accompanied at the Giornate performance by projection of the script of the rejected ending, with images to evoke the visual textures of the final sequence of the film. This is however in no way intended as a "recreation" of the rejected and now lost ending. We are grateful to Don Fairservice for his generosity in editing this material for the occasion. – DAVID ROBINSON

Il ritratto di Shostakovich del 1929 che si vede sullo schermo alla fine della proiezione è di M. Nappelbaum e ci è stato gentilmente concesso dall'Archivio DSCH di Mosca e dall'Association Internationale Dimitri Chostakovitch di Parigi. / *The 1929 portrait of Shostakovich seen on screen at the close of this performance is by M. Nappelbaum, and is shown by courtesy of the DSCH Archive, Moscow, and l'Association Internationale Dimitri Chostakovitch, Paris.*

A colpi di note / Striking a New Note 2011

La novità di quest'anno è la partecipazione al progetto "a colpi di note" (giunto alla sua quinta edizione) degli alunni della scuola primaria "Carlo Collodi" di Pordenone, guidati dal carissimo Romano Todesco. Dopo trent'anni d'insegnamento, infatti, mi sono convinta che per contrastare il dilagante inquinamento delle menti sia necessario proporre esperienze culturali significative fin dall'infanzia. La forza delle immagini del cinema delle origini, proposte in un'attività speciale, da vivere attraverso i suoni, credo sia un nuovo gioco veramente straordinario.

Anche il gruppo della nostra scuola è quasi interamente rinnovato; solo quattro ragazzi hanno partecipato alla scorsa edizione. Tuttavia hanno idee molto chiare ed hanno scelto di rimusicare *The Electric House* di Buster Keaton.

Per la verità, prima Riccardo e poi Silvia ed io, abbiamo cercato di orientare diversamente i nostri giovani adepti proponendo alcune "two-reel comedies" di altri autori ma, giunti alla votazione... Niente da fare! Buster ha vinto ancora una volta.

Per la "colonna sonora", a differenza degli altri nostri lavori, in cui avevamo attinto soprattutto al repertorio colto per l'infanzia, abbiamo selezionato due successi italiani degli anni Venti, dalla mia personale collezione di spartiti d'epoca.

Abbiamo lavorato sulla struttura formale del film piuttosto che sui personaggi: nell'antefatto (la consegna dei diplomi) rivisitiamo il *Gaudeamus igitur*, nella presentazione della casa un *Foxtrot* di Ripp del 1921 e, per la vendetta dell'ingegnere, ecco il *Tango della pampa* (1929) della premiata ditta Cherubini-Bixio.

Le nuove leve, i giovanissimi musicisti della primaria "Carlo Collodi" (alunni delle classi IV e V), scuola appartenente al 1° circolo di Pordenone, muoveranno i primi passi nella rimusicazione del muto dando voce ad un piccolo capolavoro d'animazione *Oh Teacher* (1927) di Walt Disney. Protagonista Oswald the Lucky Rabbit, noto personaggio degli anni Venti, precursore del ben più conosciuto Mickey Mouse.

Alla fine... una sorpresa corale per i trent'anni delle Giornate.

This year's novelty in the "Striking a New Note" project (now in its fifth edition) is the participation of the pupils of the Carlo Collodi primary school of Pordenone, conducted by our very dear Romano Todesco.

After 30 years of teaching, as a matter of fact, I am convinced that to combat the widespread pollution of the mind it is necessary to offer meaningful cultural experiences from infancy. The power of the images of early cinema, offered as part of a special activity, brought to life with sound, I believe can afford a truly extraordinary new game.

Moreover, the group from our school is almost entirely new; only four children took part in the last edition. However they all have very clear ideas, and have chosen to make music for Buster Keaton's The Electric House.

In fact, first Riccardo Costantini and then Silvia and myself tried to orient our new young musicians in different directions, suggesting some two-reel comedies by other artists, but when it came to the vote... Nothing doing! Once again, Buster has won. For the "soundtrack", as a departure from our other works, in which we have principally drawn on a repertory familiar to the children, we have selected two Italian successes of the Twenties, taken from my personal collection of sheet music of the period.

We have worked on the formal structure of the film rather than on its characters: for the introduction (the award of diplomas), we go back to Gaudeamus igitur; in the presentation of the house, a foxtrot

of 1921 by Ripp; and for the vendetta with the engineer, we have the Tango della pampa (1929), from the prize-winning partnership of Cherubini-Bixio.

The newcomers, the very young musicians of the Carlo Collodi primary school (pupils of classes IV and V), will take their first steps in providing music for the silents by giving voice to a little masterpiece of animation, Oh Teacher (1927) by Walt Disney. The protagonist is Oswald the Lucky Rabbit, a well-known figure of the 1920s, and a precursor to the much more famous Mickey Mouse.

And to finish ... a choral surprise for the 30 years of the Giornate.

MARIA LUISA SOGARO

Scuola primaria “Carlo Collodi” Pordenone

Allievi IV e V elementare / Students of the 4th and 5th classes

Direzione/Conductor: Prof. Romano Todesco

Flauti/Flutes: Sofia Zorzetto, Sofia Argentieri, Flavia Perlika, Margherita Ceppi, Giulia Bortolin, Elena Busato, Anduela Dervishaj, Rachele Favaro, Anna Mutuale, Asia Reviezzo, Francesca Riccio Cobucci, Chiara Rosada, Linda Santarossa, Francesca Violi, Riccardo Zerbin.

Piastre (xilofoni e metallofoni)/Percussion (xylophones and metallophones): Leonardo D'Onofrio, Giorgia Basile, Francesco Panebianco, Giulia Rosada.

Rumoristi (effetti speciali)/Sound effects: Angelo Stafie, Mattia De Filippo, Alham Zaid, Angelo Wang, Stefano Catalano, Erald Arapi, Giacomo Lo Giudice, Patrick Shilaku, Renato Tesi.

Scuola Media Centro Storico di Pordenone

Direzione/Conductor: Maria Luisa Sogaro

Pianoforte: Andrea Del Zotto

Glockenspiel soprano/Soprano glockenspiel: Irene Cannizarro

Glockenspiel contralto/Alto glockenspiel: Marco Bortoletto

Flauto traverso/Transverse flute: Andrea Magris

Clarinetto/Clarinet: Brando Reini

Sax contralto/Alto sax: Stefano Panontin

Flauti dolci/Recorders: Beatrice Basaldella, Beatrice Bove, Matteo Magris, Tommaso Piccolo, Claudio Romano, Margherita Romano.

Metallofono contralto/Alto metallophone: Andrea Basso

Metallofono basso/Bass metallophone: Alberto Antonioli

Rumoristi/Sound effects: Nicole Arcanà, Teresa Mutuale, Nadia Perosa, Giulia Virgillito, Giovanna Zanuttini.

Scuola Media Centro Storico - Coro/Chorus

Direzione/Conductor: Patrizia Avon

Coristi/Chorus: Ecaterina Barbu, Carlotta Basso, Cristina Brescan, Chiara Cormio, Alessia Di Rosa, Rimma Fomenko, Gamal El Din Hana, Daria Ianni, Alessia Mattiuzzi, Christele Muhigirwa, Giovanna Oyeh, Kwabena Owusu Hansah, Ilaria Palmeri, Alessia Perosa, Andrea Polo Perruchin, Benedetta Raffin, Yesenia Restrepo Garcia, Francesca Roitero, Margherita Romano, Francesca Simoni, Angela Tardio

OH TEACHER (Disney/Universal, US 1927)

Serie/series: Oswald the Lucky Rabbit

Regia/dir.: Walt Disney; anim.: Ubbe Iwerks, Hugh Harman, Rollin “Ham” Hamilton, Friz Freleng, Ben Clifton, Norm Blackburn, Les Clark; f./ph.: Mike Marcus; riedizione con colonna sonora/reissued with added soundtrack: 1932; DVD, 6'; fonte copia/source: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese / English intertitles.

In questo cartoon, che è il terzo della serie disneyana del coniglio Oswald, il protagonista è più dinamico, piacevole e giovanile che nelle sue precedenti apparizioni: qui è uno scolaro all'incirca della stessa età dei piccoli musicisti che lo accompagnano al Verdi. Tracce di com'era originariamente si possono scorgere nelle scene iniziali del film (in un primo piano, ha ancora i baffi), ma non ci vuole molto per il definitivo consolidarsi della sua amabile figura compatta e tondeggiante. Nel disegno, come nella personalità, egli è un chiaro precursore di Topolino. Una personalità ben precisa, anche in questa fase formativa. Mentre va a scuola in bicicletta, Oswald abbandona il manubrio per sfogliare i petali di un fiore: m'ama, non m'ama. E quando il fiore sancisce che lei lo ama, lui si lancia pieno di gioia in una piccola danza. Il confronto con il bullo del cortile non è una sequela di gag slapstick, ma un prolungato, timido stratagemma. Naturalmente il mattone che ha in mano non è destinato al prepotente – neanche pensarlo! Lui lo sta solo sollevando per fare ginnastica. E quando per puro caso riesce ad avere la meglio sull'avversario, è abbastanza furbo da inventarsi subito qualcosa per approfittare della situazione.

Oh Teacher presenta anche altre gag deliziose come quella della madre che appende il figlioletto al gancio di un palo come fosse un pacco così lo si può caricare a bordo dello scuolabus senza dover fermare il mezzo. E in considerazione dell'affinità di Walt con i grandi comici del muto, vale la pena di notare la scena in cui Oswald salva l'innamorata dall'annegamento solo per essere screditato dal rivale che si attribuisce il merito dell'eroica azione: è quanto l'anno dopo accadrà a Buster Keaton in *The Cameraman*.

Quando nell'autunno del 1927 i cortometraggi di Oswald arrivarono nelle sale, furono calorosamente accolti dal pubblico e dalla critica. Recensendo *Oh Teacher*, il *Moving Picture World* scrisse che “conteneva alcune fra le migliori gag viste nei cartoni animati”.

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

In this film, the third of Walt Disney's Oswald the Rabbit cartoons, Oswald has become streamlined, more appealing, and younger than in his earlier appearances: here he's a schoolboy, roughly the same age as our young musicians for this program. Traces of Oswald's original design can still be seen in the opening scenes of Oh Teacher (in one closeup he retains his whiskers), but before long his compact, rounded, appealing design is well established. In design, as well as personality, he's a clear forerunner of Mickey Mouse.

And even in this formative state, Oswald does project a definite personality. Riding his bicycle to school, he lets the bicycle steer itself while he plucks petals off a flower: she loves me, she loves me not.

When the flower indicates that the girl does love him, he indulges in a little dance of joy. Oswald's encounter with the playground bully is not a slapstick gagfest but an extended, shamefaced subterfuge. Of course the brick in his hand is not a missile intended for the bully – perish the thought! – he's simply lifting it for the exercise. And when, purely by accident, he does get the best of his opponent, he's clever enough to take advantage of the situation with some quick thinking.

Oh Teacher offers other delightful gags as well, including the little boy whose mother hangs him up on a “mail hook,” to be snatched off as the school bus passes. And in view of Walt's kinship with the great silent-film comedians, it's worth noting the scene in which Oswald rescues his girlfriend from drowning, only to be discredited by a rival who claims the heroic act for himself – much as Buster Keaton would be discredited, the following year, in The Cameraman.

When the Oswald cartoons debuted in theaters in the fall of 1927, audiences and critics welcomed them warmly. Reviewing this film, Moving Picture World commented that “It contains some of the best gags we have seen in cartoons.” – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

THE ELECTRIC HOUSE (Saltarello e l'Electric-Hôtel / La casa elettrica) (Buster Keaton Productions, Inc., US 1922)

Regia/dir., scen.: Buster Keaton, Eddie Cline; f./ph.: Elgin Lessley; dir. tecnico/tech. dir.: Fred Gabourie; prod.: Joseph M. Schenck; cast: Buster Keaton, Joe Roberts, Virginia Fox, Joe Keaton, Myra Keaton, Louise Keaton, Freeman Wood; DVD, 22'31"; fonte copia/source: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

The Electric House fu uno degli ultimi corti a 2 rulli di Keaton prima di imbarcarsi definitivamente nella produzione a lungometraggio: solo *The Balloonatic (Il matto sul pallone)* e *The Love Nest (Il nido d'amore)* sarebbero venuti prima di *The Three Ages (Sentì, amore mio!...)*. In realtà Keaton aveva iniziato il film 18 mesi (e otto film) prima, ma era stato costretto ad abbandonarlo dopo essersi rotto una caviglia nella gag della scala mobile creata per il film. Nel frattempo, si era trasferito in un altro studio e aveva scritturato un brillante direttore tecnico, Fred Gabourie, che creò nuovi set per il film, pur mantenendo la trama originale.

Dopo aver seguito un corso di studi per corrispondenza, Buster riceve un diploma sbagliato, e, con sua blanda sorpresa, si ritrova con la qualifica ufficiale di ingegnere elettrico. Riceve quindi l'incarico di equipaggiare una casa completamente elettrificata, e, ultimato il lavoro, mostra ai suoi soddisfatti committenti le scale mobili, la libreria e il biliardo meccanizzati, la tavola da pranzo su rotaie, le lavatrici e la piscina automatizzate. Quando però il proprietario della casa invita gli amici a visitarla, il meccanismo viene sabotato dal nefasto rivale di Buster, il legittimo titolare del diploma. La lavatrice scaglia via le stoviglie; la scala mobile diventa un congegno malefico che scaraventa gli ignari ospiti nella piscina; mentre il resto dei macchinari si unisce all'attacco generale. Cacciato via dal suo committente e disdegnato dalla bella figlia di costui, Buster decide di suicidarsi: si lega una pietra

attorno al collo e si butta nella piscina, che però, a proprio capriccio, si riempie e si svuota attorno a lui (con un efficace uso dell'accelerazione, trucco peraltro raro nei film di Keaton). Buster viene inghiottito dal canale di scolo e trascinato via attraverso le fogne di Los Angeles fino al mare. – DAVID ROBINSON

The Electric House was one of Keaton's last 2-reel shorts before embarking definitively on feature production: only The Balloonatic and The Love Nest were still to come before The Three Ages. He had in fact begun the film 18 months and eight films earlier, but abandoned it when he broke his ankle on the comedy escalator created for the film. In the interim, he had moved to a new studio, and engaged a brilliant technical director, Fred Gabourie, who created a new set for the film, while retaining the original story.

Buster is given the wrong diploma by his correspondence college, and to his mild surprise finds himself officially qualified as an electrical engineer. He is commissioned to equip an all electric house; and on completion demonstrates to its happy owners the escalators, mechanized bookcase and pool table, dinner table railways, washing-up machines and automated swimming pool. When the house-owner invites his friends to view it, the machinery is sabotaged by Buster's nefarious rival, the rightful owner of the diploma. The washing-up machine hurls the crockery around; the escalator works its own malice, hurling the unsuspecting into the swimming pool; and all the rest of the machinery joins in the attack. Thrown out by his employer and spurned by the employer's beautiful daughter, Buster decides on suicide, ties a stone to his neck, and hurls himself into the swimming pool, which capriciously empties and fills around him (an effective use of accelerated motion, a device otherwise rare in Keaton films). Finally Buster is carried down the drain and out through the Los Angeles sewer into the sea. – DAVID ROBINSON

SpilimBrass play Chaplin

Il progetto “Chaplin, film concerto” nasce nel 2009 per divulgare nelle sale da concerto i cortometraggi di Charlie Chaplin, meno conosciuti presso il grande pubblico dei suoi lungometraggi.

Per noi musicisti dello SpilimBrass è una sfida continua accompagnare dal vivo un film senza direttore: la musica va sincronizzata con la scena e con i movimenti dell'attore stesso. Venendo da una cultura classica siamo abituati a guardare un direttore che ci guida in ogni piccolo rallentando e accelerando. Suonare senza tale guida ci sembrava un'impresa impossibile anche solo da pensare.

Dalla prima prova alla prima esecuzione sono passati 18 mesi e la nostra soddisfazione è stata incommensurabile. La cosa più entusiasmante è che più eseguiamo l'accompagnamento più troviamo nuove sfumature ed effetti musicali. Durante i concerti i primi a emozionarci siamo noi. Le musiche sono state commissionate dal gruppo al compositore inglese Mark Hamlyn, il quale ha cercato di riprodurre delle melodie e uno stile Hollywood anni '20. Le sue partiture sono state poi visionate da Timothy Brock. Noi come esecutori cerchiamo di imitare

lo stile e il suono di quegli anni provando a fare un'esecuzione il più filologicamente corretta possibile. – ANTONELLO MAZZUCCO
Our "Chaplin film concert" project was born in 2009, with the aim of bringing Chaplin's shorts – lesser-known to the general public than his features – into the concert hall.

For the musicians of SpilimBrass, playing live for a film, without a conductor, is always a challenge: the music needs to be synchronized with each scene and the movements of the actor himself. Coming from a classical background, we are used to watching a conductor, guiding us in each tiny rallentando and accelerando. Even the thought of playing without a conductor seemed inconceivable.

Eighteen months have passed from the first rehearsal to the first performance, and our satisfaction has been immeasurable. The thing that has most enthused us is that the more we have played these accompaniments, the more we discovered new nuances and musical effects. During the concerts we were the first to get excited.

The group commissioned the music from Mark Hamlyn, who has sought to reproduce melodies in the style of Hollywood in the 1920s. His scores have then been inspected by Timothy Brock. As performers, we have sought to imitate the style and the sound of that era, trying to achieve the most historically authentic performance possible. – ANTONELLO MAZZUCCO

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment*: SpilimBrass (Andrea Corsini, corno/horn; Antonello Mazzucco, trombone; Fabiano Cudiz, tromba/trumpet; Mario Barsotti, tuba; Mirco Bellucco, tromba/trumpet).

EASY STREET (La strada della paura) (Lone Star Film Corp.; dist. Mutual, US 1917)

Regia/dir., prod., scen: Charles Chaplin; *f./ph*: Roland Totheroh; *scg./des*: George (Scotty) Cleethorpe; *cast*: Charles Chaplin (vagabondo reclutato nella polizia/Vagabond recruited to Police Force), Edna Purviance (ragazza dell'Esercito della Salvezza/Missionary), Eric Campbell (il terrore del quartiere/Scourge of Easy Street), Albert Austin (pastore; poliziotto/Clergyman; Policeman), Henry Bergman (l'anarchico/Anarchist), Loyal Underwood (il padre piccolo ma prolifico; poliziotto/Small but Fecund Father; Policeman), Janet Miller Sully (sua moglie; visitatrice alla missione/His Wife; Mission Visitor), Charlotte Mineau (la donna ingrata/Ungrateful Woman), Tom Wood (capo della polizia/Chief of Police), Frank J. Coleman (poliziotto/Policeman), John Rand (visitatore alla missione; poliziotto/Mission Visitor; Policeman), William Gillespie (drogato/Drug Addict), Erich von Stroheim, Jr. (bebè/Baby); *lg. or./orig. l*: 1757 ft.; DVD, 24'; *fonte copia/source*: SpilimBrass; Lobster Films.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Nel febbraio 1916 Chaplin stipulò un contratto con la Mutual Film Corporation. Per capitalizzare il contratto con Chaplin, la Mutual costituì la Lone Star Film Corporation. Il compenso di 10.000 dollari settimanali più il bonus di 150.000 al momento della firma non

avevano precedenti nel cinema né in nessun altro settore dell'industria americana. Oltretutto Chaplin si vedeva garantire l'indipendenza del proprio studio, non a caso chiamato Lone Star Studio (Stella solitaria). In tarda età, egli avrebbe ricordato i 18 mesi che erano seguiti e durante i quali aveva realizzato 12 film da due rulli, tutti di qualità, come "il periodo più felice della mia vita". Gli ultimi 4 film di questo periodo – *Easy Street* (lett. "la strada facile"), *The Cure*, *The Immigrant* e *The Adventurer* – sono tra i suoi capolavori.

La strada del titolo presenta molte affinità con la Londra meridionale dell'infanzia di Chaplin – ed è significativo che una delle povere strade da lui frequentate si chiamasse Hard Street ("la strada difficile"). Costato 10.000 dollari, è questo il primo dei set riproducenti un incrocio stradale a T che si sarebbe rivelato per Chaplin un palcoscenico ideale, con la sua vista chiusa e la barra trasversale della T che da entrambi i lati conduce verso più foschi misteri. La storia è una comica parodia dei melodrammi vittoriani di redenzione. Il vagabondo Charlie, capitato in una missione dell'Esercito della Salvezza, si lascia indurre – non tanto dagli inni quanto dallo charme della volontaria Edna – a voltar pagina e arruolarsi nella polizia. Viene assegnato alla pericolosa zona di Easy Street, dove spadroneggia l'erculeo Eric Campbell, il quale però non può certo competere con l'ingegnosità e la fortuna di Charlie – o con l'inesauribile inventiva comica di Chaplin. – DAVID ROBINSON

In February 1916 Chaplin entered into a contract with the Mutual Film Corporation. To capitalize the Chaplin contract, Mutual floated the Lone Star Film Corporation. His salary of \$10,000 a week with a bonus of \$150,000 on signing was unprecedented, either in motion pictures or any other American industry. Even more satisfying to Chaplin, the contract provided him with the independence of his own studio, aptly named the Lone Star Studio. In later life he looked back on the 18 months that followed, during which he produced 12 two-reel films of consistent quality, as "the happiest period of my life". The last four films of this period – Easy Street, The Cure, The Immigrant, and The Adventurer – are among his masterworks.

The street of the title has very much the look of Chaplin's boyhood South London – and it is significant that one of the slum streets he knew there was called Hard Street. Built at a cost of \$10,000, this was the first of the T-junction street sets that were to prove his ideal theatre, with its arrested vista, the cross-bar of the "T" leading to the grimier mysteries on either side. The story is a comic parody of Victorian "reformation" melodramas. The vagrant Charlie wanders into a mission, where he is moved – less by the hymn-singing than by the charms of missionary Edna – to turn over a new leaf and join the police force. He is assigned to the perilous beat of Easy Street, terrorized by the Herculean Eric Campbell, who is finally no match for Charlie's ingenuity and luck – or Chaplin's inexhaustible comic invention. – DAVID ROBINSON

THE ADVENTURER (L'evaso) (Lone Star Film Corp.; dist. Mutual, US 1917)

Regia/dir., prod., scen: Charles Chaplin; *f./ph*: Roland Totheroh; *scg./*

des: George (Scotty) Cleethorpe; *cast*: Charles Chaplin (l'evaso/ Escaped Convict), Edna Purviance (una ragazza/A Girl), Henry Bergman (suo padre; un portuale/Her Father; A Docker), Marta Golden (sua madre/Her Mother), Eric Campbell (il corteggiatore/ Her Suitor), Albert Austin (maggioromo/Butler), Toraichi Kono (chauffeur), John Rand (invitato/Guest), Frank J. Coleman (secondino grasso/Fat Warder), Loyal Underwood (invitato piccolo/Small Guest), May White (signora imponente/Stout Lady), Janet Miller Sully, Monta Bell; *lg. or./orig. l*: 1845 ft.; DVD, 24'; *fonte copia/source*: SpilimBrass; Lobster Films.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Per nessuno dei precedenti film di Chaplin la lavorazione era durata tanto quanto quella di *The Adventurer*: quattro mesi. Gli scarti, che sono stati conservati, ci rivelano come all'epoca i film del nostro venissero ancora costruiti man mano che procedevano le riprese. In questo caso, iniziò girando 200 scene in esterni sulla costa di Santa Monica-Malibu – una serie di complesse e magnifiche variazioni sui tentativi di Charlie, in divisa a strisce da galeotto, di sfuggire a uno stuolo di guardie carcerarie che lo stanno inseguendo. Tornato in studio, Chaplin fece costruire l'elaborato set di una ricca dimora a due piani dove girò 300 riprese di una sequenza che non pareva legata al resto, quella di una festa in cui Charlie, ora in elegante abito da sera, civetta con Edna, la figlia dei padroni di casa, sotto gli occhi furibondi di un suo geloso corteggiatore, Eric Campbell. Chaplin rimandò al finale del film il problema di legare insieme le due parti apparentemente discordanti e ottenere un'opera coerente. Ideò così la scena dell'imbarcadere, dove l'evaso Charlie salva dall'annegamento Edna – e, con minore entusiasmo, la di lei madre. Era un ottimo pretesto per far passare Charlie – non più identificabile come evaso dato che ha perso l'uniforme carceraria – per un ospite della ricca dimora. La macchina che ve lo conduce era la Locomobile dello stesso Chaplin e l'attraente giovanotto alla guida è Kono, chauffeur personale del comico e suo confidente.

The Adventurer doveva segnare l'ultima apparizione sullo schermo di Eric Campbell, che ha trovato un suo posto nella storia del cinema come il "cattivo" ideale dei film di Chaplin. Il 20 dicembre 1917 rimase ucciso sul colpo alla guida della sua auto che andò a scontrarsi con un altro veicolo all'angolo tra il Wilshire Boulevard e la Vermont Avenue. Benché ne dimostrasse molti di più, aveva solo 37 anni.

DAVID ROBINSON

The Adventurer had the longest production period of any Chaplin picture up to that time – four months. The outtakes from the film survive, to reveal how Chaplin's films were then still constructed as shooting proceeded. In this case he began with 200 takes on location on the Santa Monica-Malibu coast – a series of complex and beautiful variations as Charlie, in prison stripes, attempts to elude the pursuit of a troupe of prison warders. Returning to the studio he built an elaborate setting of a rich house on two levels, and shot 300 takes of an apparently unrelated sequence of a party at which Charlie, now in elegant evening dress, flirts with the daughter of the house, Edna,

under the angry eyes of her jealous suitor, Eric Campbell. He left to the end the problem of tying up these two apparently disparate elements to make a coherent film. This he achieved by devising the sequence on the jetty where the escaped convict Charlie rescues Edna – and less enthusiastically, her mother – from drowning. Thus he found the perfect excuse to convey Charlie – no longer identifiable as an escaped convict since he has lost his prison uniform – as a guest to the rich house. The car that drives him was Chaplin's own Locomobile, and the handsome young chauffeur is Kono, Chaplin's personal chauffeur and confidant.

The Adventurer was to be the last screen appearance of Eric Campbell, who has taken his place in screen history as Chaplin's ideal heavy opponent. On 20 December 1917 he was killed instantly when the car he was driving collided with another vehicle at the corner of Wilshire Boulevard and Vermont Avenue. Belying his looks, he was only 37. – DAVID ROBINSON

Il canone rivisitato / The Canon Revisited

EL DORADO (Gaumont [Série Pax], FR 1921)

Regia/dir., scen: Marcel L'Herbier; *f./ph*: Georges Lucas; *scg./des*: Robert-Jules Garnier, Louis Le Bertre; *aiuto regia/asst. dir*: Dimitri Dragomir, Raymond Payelle [Philippe Hériat]; *riprese/filmed*: 10.3-5.1921 (Granada [Alhambra], Seville, *studio*: Gaumont [Butte Chaumont], Paris); *cast*: Eve Francis (Sibilla), Jaque Catelain (Hedwick), Marcelle Pradot (Iliana), Philippe Hériat (il buffone/the jester João), Georges Paulais (Esteria), Claire Prélia (la contessa/the countess), Edith Réal (Concepción); 35mm, 2025 m., 99' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: Archives Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Partitura originale di/*Original score* by Marius-François Gaillard eseguita al pianoforte da/*performed at the piano* by Touve Ratovondrahety.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Il canone rivisitato" / *For full credits and programme notes, see the "Canon Revisited" section.*

Per la terza volta Touve Ratovondrahety interrompe la sua frenetica attività di compositore, pianista, organista e accompagnatore del balletto dell'Opéra di Parigi per arrangiare ed eseguire una trascrizione per piano da una partitura originale di accompagnamento per un film muto. Nel 2009, aveva già eseguito la partitura del 1924 di Ernesto Halffter per la *Carmen* di Feyder (ora registrata per la prima volta nella versione orchestrale sotto la direzione di Mark Fitz-Gerald), e nel 2010, la trascrizione di Noël Gallon dalla partitura di Henri Rabaud per *Le miracle des loups* di Raymond Bernard (1924).

La partitura di *El Dorado* fu composta dal 22enne Marius-François Gaillard (1900-1973), un pianista e direttore d'orchestra che avrebbe collaborato con L'Herbier anche dopo il muto per le colonne sonore di *La route impériale*, *Les hommes nouveaux*, *Histoire de rire* e *La*

revoltée. In un'intervista del 1968 con J.A. Fieschi, L'Herbier ricordava: "El Dorado è stato, credo, il primo film al mondo ad avere una partitura sinfonica sincrona, composta da Marius-François Gaillard (...) la musica di Gaillard aveva esattamente la stessa durata del film, e al Gaumont Palace, dove fu presentato, l'orchestra era composta da settanta musicisti. (...) Era un contrappunto musicale continuo, che dava al film una dimensione del tutto particolare e fino ad allora inedita. D'altronde, io sono dell'idea che un film completamente muto sia difficile da sopportare senza accompagnamento. Se si sopprimesse l'accompagnamento [di *El Dorado*] il film andrebbe sicuramente rimontato: alcune sequenze sembrerebbero troppo lunghe senza il sostegno della musica. (...) Ciò che volevo con *El Dorado* era che la musica fosse un accompagnamento continuo, non solo dell'immagine, ma anche del suo contenuto, delle reazioni dei vari personaggi, delle loro collere, delle loro passioni. Pensavo che l'immagine da sola non creasse l'emozione totale, e volevo che la musica fosse come un fil rouge teso tra lo spettatore e il film, insomma, un supplemento al film, un super-film. Tanto più che il silenzio, nel muto, era solo illusorio, dato che c'erano comunque delle parole, e queste parole, tramite il gioco delle didascalie e della mimica, potevano avere un potere evocativo decisamente esplosivo, al quale la musica poteva solo aggiungere qualcosa. Gaillard scrisse la sua partitura a film ultimato, cosa che gli consentì di essere l'intermediario finale tra il film e lo schermo. Il fatto di vedere il film già interamente montato lo costrinse a rispettare un minutaggio estremamente preciso e a creare degli enchaînements musicali corrispondenti agli enchaînements delle sequenze del film: in questo modo aveva già un'idea complessiva del film, e la sua musica non sembrava qualcosa di artificiale e decorativo, ma sembrava scaturire dalle immagini stesse".

All'epoca, L'Herbier pensava che la partitura fosse andata perduta, ma nel 1983, con l'aiuto dei familiari del regista, fu riscoperta da Theodor van Houten, che ne organizzò una produzione con la Het Brabant Orchestra, eseguita cinque volte in Olanda, Belgio e a Parigi. Oltre a queste e a *CinéMémoire* (uno spettacolo tenutosi nel 1995 al parigino Cirque d'Hiver), l'imponente organico dell'orchestra (la Brabant usava 80 strumentisti) ha inibito qualsiasi ulteriore tentativo.

DAVID ROBINSON

In *El Dorado* e nella sua musica, malgrado il dramma, io trovo un certo spirito "champagne" francese: sottigliezza, leggerezza, eleganza, simbolismo e poesia. Lo stile di questa partitura è molto diverso da quello di Henri Rabaud per *Le miracle des loups*. Rabaud sviluppava i suoi leitmotiv nello stile di Wagner per caratterizzare le situazioni e i personaggi. Marius-François Gaillard favorisce uno stile basato su effetti orchestrali dagli accordi complessi e non di rado sovrappone melodie con ritmi completamente indipendenti, ritmi spesso in 5 o 7 tempi. Tutto ciò non presenta particolari difficoltà d'esecuzione per un'orchestra di 70 elementi, ma devo ammettere che con il piano la cosa si fa un po' più complicata. – TOUVE RATOVONDRAHETY

For the third time Touve Ratovondrahety interrupts his energetic programme as composer, pianist, organist, and accompanist for the ballet of the Opéra de Paris to arrange and perform a piano transcription of an original period film music score. In 2009 he played Ernesto Halffter's 1924 score for Feyder's Carmen (now recorded for the first time with orchestra by Mark Fitz-Gerald), and in 2010, Noël Gallon's transcription of Henri Rabaud's score for Raymond Bernard's Le Miracle des loups (1924).

The score for El Dorado was composed by 21-year-old Marius-François Gaillard (1900-1973), a pianist and conductor who was subsequently to collaborate with L'Herbier on his sound films, La Route impériale, Les Hommes nouveaux, Histoire de rire, and La Révoltée. In a 1968 interview with J.A. Fieschi, L'Herbier recalled:

"El Dorado was, I believe, the first film to have a synchronous symphonic score, which was composed by Marius-François Gaillard (...) Gaillard's music had the exact duration of the film, and at the Gaumont-Palace, where it was shown, the orchestra was composed of seventy musicians ... It was a permanent musical counterpoint which gave the film a quite special and unprecedented dimension. Anyway, I am one of those who think that a totally silent film is difficult to bear without accompaniment. If this accompaniment does not accompany [El Dorado], it would definitely be necessary to remake the editing of the film: certain shots seem much too long without the support of the music (...)

"What I sought with El Dorado is for the music to be a perpetual accompaniment, not only to the image, but also to its content, the reaction of the characters, their angers, their passions. I thought that the image alone did not create the total emotion, and that the music was like a red thread stretched between the spectator and the film, to bring a whole supplement to the film, a super-film. All the more so, that silence, in the silent film, was only illusory, that there were words, and that these words, through the play of intertitles and mime, could have a quite explosive evocatory power, to which the music could only add.

"Gaillard wrote his score after the film was finished, which allowed him to be the final intermediary between the film and the screen. And the fact of seeing the film entirely edited forced him into extremely precise timings, as well as musical enchaînements corresponding to the enchaînements of film sequences: he also comprehended the global idea of the film, so well that the music did not seem something artificial and a veneer, but appeared to rise out of the images themselves."

At this time L'Herbier believed the score was lost, but in 1983, with the help of the director's family, it was rediscovered by Theodor van Houten, who organized a production with Het Brabant Orchestra, performed five times in Holland, Belgium, and Paris. Apart from these and a 1995 show at CinéMémoire in the Paris Cirque d'Hiver, the great size of the orchestra (the Brabant used 80 players) has inhibited any subsequent attempt. – DAVID ROBINSON

In El Dorado and its music, despite its drama, I find a certain French

"champagne" spirit: subtlety, lightness, elegance, symbolism and poetry. There is a difference between this work and that of Henri Rabaud for Le Miracle des loups. Rabaud develops his leitmotifs in the style of Wagner to characterize situations and characters. Marius-François Gaillard favours a style of orchestral effects with complex chords and often superimposes melodies with completely independent rhythms, rhythms often in 5 or 7 time. It is easily accomplished with an orchestra of 70 musicians, but I admit that it is a little more complicated with a piano. – TOUVE RATOVONDRAHETY

Shostakovich & FEKS

SHINEL [Il cappotto / The Overcoat] (Leningradkino, USSR 1926)
Regia/dir: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; scen: Yuri Tynianov, dai racconti di/from stories by Gogol, principalmente/principally "Il cappotto/The Overcoat", "Nevsky Prospect"; f./ph: Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; scg./des: Yevgeni Yenei; aiuto regia/asst. dir: Boris Shpis; asst: Sergei Shklyarevsky, Vladimir Petrov, Dmitri Fischov; cast: Andrei Kostrichkin (Akakiy Akakievich Bashmachkin), Antonina Yeremeyeva ("creatura celeste"/"heavenly creature"), Sergei Gerasimov (ubriaco/drunkard), Alexei Kapler (persona poco importante, pezzo grosso/Unimportant Person, Very Important Person), Vladimir Lepko (sarto/tailor), Yanina Zheimo (apprendista sarta/tailor's apprentice); 35mm, 5953 ft., 71' (22 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / Russian intertitles, with English subtitles.

Musica composta e arrangiata da / Music composed and arranged by Maud Nelissen; eseguono / performed by Lucio Degani (violino/violin), Francesco Ferrarini (violoncello), Fábian Pérez Tedesco (percussioni/ percussion: marimba, vibrafono/vibraphone), Maud Nelissen (piano).

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Shostakovich & FEKS" / For full credits and programme notes, see the "Shostakovich & FEKS" section.

La prima versione di questa partitura è stata creata nel 2003 per violino, violoncello, pianoforte e (soprattutto) percussioni accordate (marimba e vibrafono), e in quello stesso anno è stata eseguita in Olanda.

L'invito ad accompagnare il film alle Giornate 2011 mi ha dato la stimolante opportunità di recuperare e rivedere il mio lavoro del 2003 allo scopo di avvicinare ancora di più la musica alle immagini. Vedendolo e rivedendolo nel corso dell'estate, sono rimasta nuovamente mesmerizzata dal film, che non solo è il frutto della grande collaborazione artistica fra Kozintsev e Trauberg, ma è anche ricavato da uno dei migliori racconti che io abbia mai letto.

La partitura è basata sulla mia musica combinata con arrangiamenti di due pezzi per pianoforte di Alexander Skryabin, il Preludio op. 9 (per la mano sinistra), e l'inizio della Sonata per pianoforte n. 5. Ho anche

incorporato alcuni temi del folklore russo. – MAUD NELISSEN

The first version of the music for The Overcoat was created in 2003, for violin, cello, piano, and (mainly) pitched percussion (marimba and vibraphone), and was performed in Holland in 2003.

Invited by the Giornate to accompany the film for this year's festival, I had the inspiring opportunity to re-evaluate and revise my 2003 score, with the aim of bringing the music even closer to the images. Viewing it repeatedly this summer, I was mesmerized all over again by the film, which not only marked the great artistic co-operation of Kozintsev and Trauberg, but is also adapted from one of the best short stories I've ever read.

The score is based upon my own music, combined with arrangements of two piano pieces by Alexander Skryabin, the Prelude for the Left Hand, Opus 9, and the beginning of his Piano Sonata No. 5. I also use some Russian folk themes in the score. – MAUD NELISSEN

Incontro con / An Audience with Jean Darling

Jean Darling è ormai indissolubilmente legata alle Giornate. È una delle poche persone con nitidi ricordi dell'attività svolta ai tempi del cinema muto – presso gli studios di Hal Roach nei panni della piccola *femme fatale* bionda della serie *Our Gang*. Ha poi lavorato con Rouben Mamoulian, creando il ruolo di Carrie Pipperidge per *Carousel*, lo spettacolo da lui allestito a Broadway nel 1945, e dando vita a canzoni come "When I Marry Mr. Snow" e "When the Children Are Asleep". Oggi vive in Irlanda, dove scrive, fa trasmissioni radiofoniche e ancora canta, con una voce chiara e limpida, senza mai stonare negli acuti.

Anche stavolta ha potuto avvalersi della collaborazione di Ron Magliozzi del Museum of Modern Art per ampliare il suo repertorio di canzoni sul cinema. La selezione di quest'anno fa un'audace incursione nella nuova tecnologia con "Ever Since the Movies Learned to Talk" (Da quando il cinema ha imparato a parlare), "Since Vitaphone Put Talkies on the Screen" (Da quando la Vitaphone ha portato i film parlati sullo schermo) e "My King Kong". Fra gli altri pezzi promessi, "Don't I Look Like Harold Lloyd?", "Hard-to-Get Gertie" e "Molly Hood from Hollywood". – DAVID ROBINSON

Jean Darling is now firmly established as the Giornate's resident legend. She is one of the few people with clear memories of working in silent films – at the Roach Studios as the infant blonde femme fatale of Our Gang. Later she worked with Rouben Mamoulian, creating the role of Carrie Pipperidge in his 1945 Broadway production of Carousel, and originating songs like "When I Marry Mr. Snow" and "When the Children Are Asleep". Today she lives in Ireland, writing, broadcasting, and still singing, with a voice that remains bright and clear and never off-key on the highest notes.

Once again she has had the collaboration of Ron Magliozzi of the Museum of Modern Art in widening her repertoire of songs about the movies. This year's selection shows a daring venture into the new technology, with "Ever Since the Movies Learned to Talk", "Since Vitaphone Put Talkies on the Screen", and "My King Kong". Other new numbers promised are "Don't I Look Like Harold Lloyd?", "Hard-

to-Get Gertie”, and “Molly Hood from Hollywood”. – DAVID ROBINSON

Il Canone rivisitato / The Canon Revisited

THE CIRCUS (Il circo) (Charles Chaplin Productions, *distrib.*: United Artists, US 1928)

Regia/dir., prod., scen., mont./ed.: Charles Chaplin; *f./ph.*: Roland Totheroh; *cameramen*: Jack Wilson, Mark Marlatt; *scg./des.*: Charles D. Hall; *aiuto regia/asst. dir.*: Harry Crocker; *cast*: Charles Chaplin (vagabondo/*Tramp*), Merna Kennedy (cavallerizza/*Equestrienne*), Allan Garcia (proprietario del circo/*Circus Proprietor*), Harry Crocker (Rex, il funambolo/*the High Wire Walker*), Henry Bergman (vecchio clown/*Old Clown*), Stanley Sanford (attrezzista capo/*Chief Property Man*), George Davis (mago/*Magician*), Betty Morrissey (donna fantasma/*Vanishing Lady*); 35mm, 6431 ft., 71'30" (24 fps); *fonte copia/print source*: Roy Export S.A.S., Paris.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Partitura originale di Charles Chaplin eseguita dall'Orchestra San Marco di Pordenone diretta da Günter A. Buchwald. La canzone che accompagna i titoli di testa, “Swing, Little Girl”, è stata composta ed eseguita da Charles Chaplin per la riedizione sonora del 1969.

Original score composed by Charles Chaplin, performed live by Orchestra San Marco, Pordenone, conducted by Günter A. Buchwald. With title song, “Swing, Little Girl”, composed and performed by Charles Chaplin for the 1969 sound reissue.

Si veda la scheda completa del film nella sezione “Il canone rivisitato” / *For full credits and programme notes, see the “Canon Revisited” section.*

THE CIRCUS (1928), music: Charles Chaplin, 1968

Quarant'anni dopo l'uscita del film, Chaplin finalmente scrisse una partitura per *The Circus*. L'ascolto della colonna sonora ci lascia un po' confusi: il suono è leggermente grezzo, troppo freddo, e i violini suonano stridenti, senza dolcezza né romanticismo. Il problema è la composizione?

Io penso di no. Ho l'impressione che la qualità raggiunta nel 1931 dall'orchestra di *City Lights* (Luci della città) qui non si ripeta. Sento in particolare la mancanza della flessibilità della sezione degli archi e del morbido suono delle vibrazioni d'amore. Che però vedo nella partitura. È probabile che Chaplin abbia ascoltato *City Lights* quando componeva la musica di *The Circus*. Le similitudini sono parecchie: il valzer in ¾ è nuovamente usato per sottolineare e accompagnare i movimenti del comico davanti alla statua raffigurante un nudo in *City Lights* e sulla fune in *The Circus*. Commenti sincronizzati sono racchiusi in frasi musicali più lunghe. È questo il “trucco” di Chaplin: evitare un “mickey-mousing” continuo – micidiale per ogni buona musica da film – così, quando lo si adopera, si ottiene un maggior livello di attenzione.

Ed egli continua a comporre come una gazza ladra: il gigantesco leone

nella gabbia è pericoloso come il temporale di “Scheherazade” di Rimsky-Korsakov; nell'epilogo, quando il Vagabondo lascia il campo libero per la Ragazza e il suo innamorato, sentiamo alcune variazioni sulla musica del “Tannhäuser” di Wagner. In effetti, in questa specifica situazione, il Vagabondo rinuncia al suo amore per la Ragazza così come Tannhäuser rinuncia al mitico Venusberg, la montagna di Venere. Rispetto alla musica di *City Lights*, quella di *The Circus* è più piatta: forse ciò è dovuto alla diversa concezione spaziale: *City Lights* presenta numerosi ambienti, mentre *The Circus* si svolge in un circo: lo spettacolo, le prove, la storia d'amore, il finale, tutto avviene nello stesso posto.

Per fortuna Chaplin ci propone svariati tipi di musica circense: i clown sulla piattaforma girevole hanno un tema che rende esattamente, in brevi scale cromatiche per intervalli di quarta, la sensazione del turbino vorticoso. Un intoppo non solo per gli attori e i clown, ma anche per i flautisti che suonano l'ottavino: la musica non è più in stile anni Venti, ma ha un tipico sound da anni Sessanta.

Nello spirito di Charles Chaplin, l'eterno ballerino, l'innamorato, il musicista, il romantico, il galante e affamato Vagabondo, portiamo al cinema, per la nostra proiezione, qualche filo di paglia e un po' di odore di sapone da barba, di sterco di cavallo e di benzina. Il circo – e *The Circus* – sono quanto mai vivi e vegeti! – GÜNTER A. BUCHWALD

Forty years after the film's original release Chaplin finally wrote a score for The Circus. Listening to the music on the soundtrack leaves us a little bit confused: the sound is slightly in a rough tone, too clear, and the violins sound sharp and the opposite of smoothly romantic. Is the composition the problem?

I do not think so. I have the impression that the quality of the 1931 orchestra of City Lights has not been achieved again. I especially miss the flexibility of the string section, and the mellow sound of love vibrations. But I see it in the score. Presumably Chaplin must have listened to City Lights when he composed his score for The Circus. There are a lot of similarities: the ¾-bar of the waltz is again used to underline and accompany Chaplin's movements, in front of the nude statue in City Lights and on the tightrope in The Circus. Mickey-mousing musical comments are embedded in longer musical phrases. This is Chaplin's “trick”; he avoids a steady “mickey-mousing” – the killer of any good film music – and thus achieves a higher level of attention to the film action when he does employ it in the score.

And he still composes like a larcenous magpie: the giant lion in the cage is as dangerous as a storm in Rimsky-Korsakov's “Scheherazade”, and in the epilogue, when the Tramp makes the way free for the Girl and her lover, we are listening to some variations on Wagner's “Tannhäuser” music. Indeed, in this particular situation the Tramp abdicates his love for the Girl like Tannhäuser abdicates the mythical mountain Venusberg.

In contrast to his music for City Lights, Chaplin's score for The Circus is flatter. Maybe this is because of a different spatial concept: City Lights has many locations, while The Circus is based in a circus: the

show, the rehearsals, the love story, the ending, all take place in the same space.

Fortunately Chaplin gives us a lot of different kinds of circus music: the clowns on the revolving drum have a theme which exactly describes, in short chromatic scales in intervals of a “fourth”, the sensation of whirling speed. A stumbling block not only for actors and clowns, but also for piccolo flautists: the music is no longer in 1920s style, but has a typical 60s sound.

In the spirit of Charles Chaplin, the eternal dancer, lover, musician, and romantic, the gallant and hungry Tramp, let's bring some straw, and a little smell of shaving cream, horse dung, and gasoline, into the cinema arena for our screening. The circus – and The Circus – are both still fresh and alive!! – GÜNTER A. BUCHWALD

Serata finale / Closing Event

THE WIND (Il vento) (MGM, US 1928)

Regia/dir.: Victor Seastrom; *scen.*: Frances Marion, dal romanzo di/based on the novel by Dorothy Scarborough (1925); *didascalie/intertitles*: John Colton; *f./ph.*: John Arnold; *mont./ed.*: Conrad A. Nervig; *scg./des.*: Cedric Gibbons, Edward Withers; *cost.*: Andre-Ani; *aiuto regia/asst. dir.*: Harold Bucquet, Red Golden; *cast*: Lillian Gish (Letty), Lars Hanson (Lige), Montagu Love (Roddy), Dorothy Cumming (Cora), Edward Earle (Beverly), William Orlamond (Sourdough), Don Coleman (cowboy), Laon Ramon [Leon Janney], Carmencita Johnson, Billy Kent Schaefer (i figli di Cora/Cora's children); *riprese/filmed*: 1927; 35mm, 6407 ft. (compresi cartelli introduttivi/*including introductory cards*), 78' (22 fps; certe parti/*with certain sections* 18 fps); *fonte copia/print source*: Photoplay Productions, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Partitura di/Score by Carl Davis; esegue/performed by FVG Mitteleuropa Orchestra; dirige/conducted by Carl Davis.

Partitura commissionata da/Score commissioned by Thames Television per/for Channel 4; esecuzione gentilmente autorizzata da/performed by arrangement with Faber Music Ltd., London, per conto di/on behalf of Carl Davis.

Versione “Live Cinema” di *The Wind* presentata con Photoplay Productions e originariamente prodotta da David Gill e Kevin Brownlow. / *The Live Cinema presentation of The Wind by arrangement with Photoplay Productions. Originally produced by David Gill and Kevin Brownlow.*

Il romanzo dedicato da Dorothy Scarborough alla vita nel Texas aveva toni così crudi che ella ritenne più prudente pubblicarlo anonimo. Il libro era ispirato alla vicenda di sua madre, fragile ragazza del Sud che si ritira a vivere con il cugino in un'arida contrada del Panhandle, ed è costretta a un matrimonio senza amore. Un fortissimo vento di settentrione la trascina nel deserto e la fa sprofondare nella follia. Lillian Gish comprese che se ne sarebbe potuto trarre un film

eccezionale e segnalò il romanzo alla MGM. Irving Thalberg, sovraccarico di lavoro, affidò la produzione alla stessa Gish. Lillian scelse dapprima Clarence Brown, che aveva appena diretto Greta Garbo, ma questi giudicò il progetto irrealizzabile: “Alla gente il vento proprio non piace”, fu il suo scoraggiante verdetto. La Gish si rivolse allora a Victor Seastrom, il regista di *The Scarlet Letter*, che ella aveva appena interpretato insieme a Lars Hanson. “Hanson e Seastrom erano perfetti per quel film”, scrisse in seguito Lillian. “La scuola di recitazione italiana si basa sull'elaborazione, quella svedese sulla repressione”. Seastrom – uno dei più eminenti pionieri del cinema svedese – aveva realizzato il classico *Il carretto fantasma*, e avrebbe concluso la sua carriera interpretando il personaggio principale nel *Posto delle fragole* di Ingmar Bergman. Depone a favore di Louis B. Mayer il fatto che Seastrom fosse il suo regista preferito: ai tecnici di Hollywood Seastrom fece l'impressione di una persona talmente gentile, premurosa e amabile che lo soprannominarono Gesù (“Dov'è Gesù?” “È andato alla toilette”).

La sceneggiatura fu affidata a Frances Marion, che tra gli sceneggiatori hollywoodiani si distingueva per il prolifico talento; a lei dobbiamo un'incredibile serie di classici, da *Humoresque* a *Stella Dallas* a *Camille* con Greta Garbo.

Gli interni furono girati presso gli studio MGM di Culver City, ma per gli esterni Seastrom condusse la troupe nel deserto del Mojave. Katherine Albert, inviata del *Motion Picture Magazine*, seguì i cineasti in quel luogo sperduto e se ne pentì rapidamente. Con un lungo viaggio in automobile giunse nella città di Mojave, ove la troupe aveva fissato la propria base:

“Per raggiungere la località delle riprese si dovevano attraversare miglia di spaventose strade sterrate nel caldo torrido – per tutto il periodo delle riprese il termometro scese raramente al di sotto dei 46 gradi – sotto un sole accecante, nell'arido squallore del deserto del Mojave. Sembrava incredibile che qualcuno potesse lavorare in quella specie di forno; eppure si scorgevano cineprese, generatori e altre attrezzature cinematografiche piazzate nella sconfinata distesa di quella terra desolata... C'era la consueta piccola folla di tecnici, che calzavano tutti stivaloni per l'eventualità di un incontro con i serpenti a sonagli; molti si erano spalmati il volto con una crema biancastra per evitare le scottature, e gli occhiali di protezione che indossavano per ripararsi dalla sabbia li faceva somigliare a marziani. Ma ecco apparire Lillian Gish in scarpette basse senza tacco, senza cappello e senza la minima protezione per gli occhi. Mentre mi avvicinavo in auto udii un fracasso terrificante e nel giro di un secondo la scena fu violentemente oscurata da colossali masse di sabbia. Il fracasso proveniva dalle gigantesche macchine utilizzate per produrre il vento: otto eliche sembravano sollevare l'intero deserto per scagliarlo contro le cineprese.

‘È senza dubbio il film più sgradevole che abbia mai interpretato’ dichiarò Lillian. ‘Voglio dire che è il più scomodo da girare. Il caldo non mi disturba troppo, ma lavorare tutto il tempo davanti alle macchine del vento è snervante. Vede, sollevano getti di sabbia e poi ci abbiamo

aggiunto anche segatura. Per accentuare la sensazione di sporco ci sono anche macchine fumogene. Io però ho avuto fortuna: la cenere rovente non mi è finita negli occhi, anche se mi ha procurato qualche bruciatura sulle mani”.

A giudizio di Lillian, si trattava del miglior film che ella avesse mai interpretato per la MGM. Thalberg era d'accordo, ma con il passare dei mesi all'attrice cominciarono a giungere voci di possibili tagli al film. “Irving spiegò che i gestori di otto tra le maggiori sale del paese avevano insistito per modificare il finale. Non volevano che l'eroina scomparisse inghiottita da una bufera, ma preferivano che si riconciliasse con l'eroe in un lieto fine. La nostra delusione fu profonda, ma facemmo come volevano. Frances Marion ci confidò in seguito che questo era stato l'ultimo film in cui aveva impegnato tutto il cuore, oltre all'ingegno”. Per ironia, in questo modo il film ora violava il codice Hays: una ragazza ammazza un uomo e poi vive per sempre felice e contenta.

The Wind fu accolto da recensioni discordi. Secondo il *New York Times* Seastrom esponeva le sue tesi con caparbia ostinata e monocorde da far sentire la mancanza di un minimo di sottigliezza psicologica. *Picture Play* lo definì “un'opera riuscita e dignitosa”. Vladimir Nemirovich-Danchenko, fondatore del Teatro d'Arte di Mosca, scrisse a Lillian Gish: “Una felice combinazione di estrema spontaneità, brillante freschezza e fascino naturale e costante la pongono nella ristretta élite delle più grandi attrici drammatiche del mondo”. – KEVIN BROWNLOW

La musica

La mia reazione alla prima proiezione silenziosa di *The Wind* fu di disagio fisico, provocato dall'impressione del vento arido e della sabbia che si insinuavano dappertutto, unita alla consapevolezza che la mia musica avrebbe dovuto riflettere la durezza inumana dell'ambiente del Texas occidentale. La mia seconda reazione riguardò il modo in cui il paesaggio incideva sulla vita dei personaggi, dettando la forma della loro drammatica vicenda. Tempeste di vento e tornado si ripetevano con frequenza, a segnare i punti salienti della trama.

Per prima cosa pensai agli elementi che potevo eliminare dall'orchestra: via quindi la grazia dei fiati e la sonorità degli ottoni, per far posto a gruppi di sei archi e a un coroso *ensemble* di percussioni, formato da cinque esecutori provvisti di strumenti in grado di ricreare una convincente tempesta di sabbia, oltre all'insolito clangore del cembalo ungherese. Chiesi aiuto per l'orchestrazione ai compositori contemporanei inglesi Colin e David Matthews. Essi disponevano di un vocabolario sufficiente per produrre gli effetti a-musicali che mi avrebbero consentito di organizzare i passaggi semi-improvvisati in maniera tale da riuscire ad adattare il brano musicale al film.

Per gli episodi più tranquilli – il ballo nel granaio e una pausa nella tempesta – ho utilizzato le canzoni *Goodnight, Irene* e *Oh Bury Me Not on the Lone Prairie* (le parole appaiono sullo schermo). Ma l'autentica ispirazione venne dal film del regista svedese Victor Seastrom e dall'interpretazione di Lillian Gish, che richiedevano un intreccio di

tormentato cromatismo e semplicità alla Stephen Foster. Il momento culminante del film è di tale intensità che, da parte mia, sono lieto che i produttori della MGM abbiano insistito per concludere l'opera con un lieto fine al posto del tragico scioglimento del romanzo e della prima versione del film in cui Lillian scampare, travolta dalla tempesta e dalla follia, dopo aver ucciso l'uomo che le aveva usato violenza.

Dopo la prima esecuzione avvenuta a Londra nel 1983, il film accompagnato dalla mia musica è stato rappresentato a Pordenone nel 1986; altre rappresentazioni sono state eseguite a Francoforte, Lussemburgo e Bruxelles e nel 1987 a New York, nel quadro della stagione del Radio City Music Hall, che prevedeva la proiezione di quattro film muti. – CARL DAVIS

Dorothy Scarborough's novel of life in Texas was so unflattering that she thought it prudent to publish anonymously. It was inspired by her mother, a delicate girl from the South who goes to live with her cousin in an arid area of the Panhandle, and is driven into a loveless marriage. A terrifying "Norther" drives her into the desert, insane. Lillian Gish realized it would make an exceptional film and recommended it to MGM. Irving Thalberg, who was overworked, trusted her to produce it. Gish chose first Clarence Brown, who had just directed Garbo, but he saw no way of making it work. "People just don't like wind," he said. She then selected Victor Seastrom, the director of her previous film, The Scarlet Letter, in which she also played opposite Lars Hanson. "Both Hanson and Seastrom were perfect for that film," wrote Gish. "The Italian school of acting was one of elaboration, the Swedish was one of repression." Seastrom had been an influential pioneer of Swedish cinema who had made the classic The Phantom Carriage. He ended his career as the leading character in Bergman's Wild Strawberries. It says something for Louis B. Mayer that Seastrom was his favourite director. The Hollywood technicians found Seastrom such a kind, thoughtful, and lovable man that they nicknamed him Jesus. ("Where's Jesus?" "He's in the men's room.")

The script was written by Frances Marion, one of the most gifted and prolific writers in Hollywood, responsible for an astonishing series of classics, from Humoresque to Stella Dallas to Camille with Garbo.

Though the interiors were shot at the MGM studios in Culver City, Seastrom took the company to the Mojave Desert for exteriors. Katherine Albert, reporting for Motion Picture Magazine, followed them out there, and quickly regretted it. She had to drive miles to the town of Mojave, where the company made their headquarters:

"To reach the location, one had to drive over awful dirt roads into the sweltering heat – the thermometer was seldom lower than 115 degrees all the time the company was on location – into the blinding sun, the bleak, barren waste that is the Mojave Desert. That anyone could be active in that scorching heat is almost inconceivable. Yet there were cameras, generators, and other studio equipment planted in the broad expanse of wasteland... There were the usual number of workers, all wearing high boots in case they encountered rattlesnakes,

and most of them had whitish-looking stuff smeared over their faces to keep off sunburn. Goggles, making them look like men from Mars, were worn to protect their eyes from sand.

"But there was Lillian Gish in little, low-heeled slippers, hatless and without any protection for her eyes. As I drove up I heard a frightful noise and in a second the scene was clouded by enormous drifts of sand. The noise came from the giant machines used to create wind. The eight propellers seemed to lift the desert and blow it before the cameras.

"It is without doubt the most unpleasant picture I have ever made," said Lillian Gish. "I mean by that the most uncomfortable to do. I don't mind heat so much, but working before the wind machines all the time is nerve-wracking. You see, it blows the sand and we've put sawdust down, too. And there are smoke pots to make it look even more dirty. I've been fortunate. The flying cinders haven't gotten into my eyes, although a few have burned my hands."

Gish thought it the best film she had done at MGM. Thalberg agreed, but the months went by and she heard rumours that it was being cut. "Irving explained that eight of the largest exhibitors in the country had insisted on a change in the ending. Instead of the heroine disappearing in a storm, she and the hero were to be reconciled in a happy ending. The heart went out of all of us, but we did what they wanted. Frances Marion told us later it was the last film to which she gave her heart as well as her head." The irony was that the film now violated the Hays Code; a girl, having killed a man, lives happily ever after.

The Wind received mixed reviews. The New York Times said that Seastrom hammered his point until one longed for just one suggestion of subtlety. Picture Play called it "a fine and dignified production". Vladimir Nemirovich-Danchenko, founder of the Moscow Art Theatre, wrote to Lillian Gish: "A combination of the greatest sincerity, brilliance, and unvarying charm places you in the small circle of the first tragediennes of the world." – KEVIN BROWNLOW

The music

My reaction to the first screening of The Wind in silence was one of physical discomfort – the combination of dry wind and sand invading everything and that the music I would write would have to reflect the extreme harshness of the environment of western Texas. My second reaction was the way the landscape impinged on the lives of the characters whose drama would be shaped by it. Wind storms and tornadoes were frequent occurrences and informed the climaxes of the story.

I started by thinking of what I could eliminate from the orchestra: so no pretty winds or sonorous brass. Instead, strings grouped in sixes, and a large percussion ensemble of five players, each equipped with the instruments that would produce a convincing sandstorm, as well as the unusual clatter of the Hungarian cimbalom. I called on the contemporary English composers Colin and David Matthews to help with the orchestration. They had the necessary vocabulary to produce the a-musical sound effects so that the semi-improvised passages would be sufficiently well-organized as to allow me to fit the score to the film.

In the stiller passages, a barn dance and a lull in the storm, I used the songs "Goodnight, Irene" and "Oh Bury Me Not on the Lone Prairie" (the words appear on the screen). But Swedish director Victor Seastrom's film and Lillian Gish's performance were the true inspiration, and called for a mixture of tortured chromaticism and Stephen Foster-like simplicity. The climax of the film is so intense that I for one am relieved that the MGM producers insisted on tacking on a happy ending, rather than the tragic one of the novel and the first cut of the film, in which Gish's character is carried off in madness by the storm after she has killed the man who raped her.

After its London premiere in 1983, the film with my score was performed in Pordenone in 1986, followed by performances in Frankfurt, Luxembourg, and Brussels, and in 1987 in New York, as part of a season of four silent films at Radio City Music Hall.

CARL DAVIS