

SERATA CARMEN AN EVENING WITH CARMEN

CARMEN

USA, 1915 Regia: Cecil B. DeMille

■ Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: William C. DeMille. F.: Alvin Wyckoff, Charles Rosher. M.: Anne Bauchens, Cecil B. DeMille. Scgf.: Wilfred Buckland. Int.: Geraldine Farrar (Carmen), Wallace Reid (Don Jose), Pedro de Cordoba (Escamillo), Horace B. Carpenter (Pastia), William Elmer (Morales), Jeanie Macpherson (ragazza gitana), Anita King (ragazza gitana), Milton Brown (Garcia). Prod.: Cecil B. DeMille per Jesse L. Lasky Feature Play Company. Pri. pro.: 31 ottobre 1915 ■ 35mm. L.: 1325 m. D.: 64' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: George Eastman House ■ Restauro della partitura originale di Hugo Riesenfeld tratta dall'opera *Carmen* di George Bizet / *A restoration of the original 1915 compilation score by Hugo Riesenfeld from the opera Carmen by Georges Bizet*

Non c'è donna che abbia trionfato sulle scene quanto Geraldine Farrar; ma quali che siano stati quei trionfi, il suo successo nel film *Carmen* sarà infinitamente più grande. La signorina Farrar ha costretto i vigili del fuoco di New York a tener d'occhio il Metropolitan Operahouse dove ella interpretava la sigaraia. Ma in quell'occasione l'avranno vista solo tre o quattromila persone. Quando uscirà la nuova immortale *Carmen*, decine e persino centinaia di migliaia di spettatori potranno ammirarla e applaudirla nello stesso momento. E nelle immemori primavere future, quando la sua bellezza flessuosa e appassionata sarà solo un ricordo come le guerre del passato, la gloria, lo splendore e il fuoco della sua interpretazione saranno riaccesi, studiati e analizzati con rinnovata passione. Perpetuando il caldo torrido di questo tropico, l'esotica caratterizzazione di *Carmen* farà a gara con *The Birth of a Nation* quale film epocale. [...] Lodiamo senza riserve Cecil DeMille per la regia e Alvin Wyckoff per la fotografia. Il talento artistico di entrambi è indiscutibile. Julian Johnson, in "Photoplay", vol. 8, no. 6, November 1915

Grande fu il clamore pubblicitario quando fu reso noto che Geraldine Farrar, soprano di fama internazionale che aveva rifiutato di esibirsi in celebri varietà, avrebbe interpretato il film di DeMille. Per la Lasky Company fu una preziosa risorsa, paragonabile a Mary Pickford per la Famous Players. L'opera lirica, in un'epoca che considerava la cultura sacrosanta, era sinonimo di cultura 'alta'. Farrar, artista di origini americane e pupilla di Hohenzollern, aveva debuttato a Berlino e sapeva cantare in tedesco, italiano e francese. La diva portò con sé l'aura della grande cultura amata dalle aristocrazie europee. [...]

Per sottolineare la rispettabilità culturale e borghese del film, al nome dello sceneggiatore William [DeMille] fu dato più rilievo che a quello di Cecil. Il fatto che la pellicola fosse pubblicizzata come il debutto sullo schermo della diva nella versione muta di una celebre opera fu un vantaggio per la Lasky Company ma mise in ombra DeMille, che tentava di affermarsi come autore. [...]

DeMille usò didascalie con disegni che anticipavano la prima inquadratura della sequenza successiva; luce morbida a basso contrasto e colorazioni nelle sfumature del rosso, del rosa, dell'ambra e del blu a rendere lo scintillio delle superfici; molti piani americani e mezzi primi piani, soprattutto della diva; una spettacolare inquadratura dall'alto del torero con Carmen che, seduta in prima fila, gli lancia un pegno d'amore; notevole profondità di campo nelle scene dell'accampamento zingaro e della taverna. [...] *Carmen* è una pietra miliare in cui il talento di DeMille, benché messo in ombra dal debutto cinematografico della Farrar, eguaglia la fama internazionale e il carisma della cantante. Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994

Fu l'impresario americano Samuel 'Roxy' Rothapfel a commissionare a Hugo Riesenfeld, allora direttore d'orchestra del New York Theatre, un adattamento della *Carmen* di Bizet per accompagnare tutte

le proiezioni dell'omonimo film a livello nazionale. Un compito estremamente complesso poiché doveva rispondere alla necessità di adattare l'organico dell'orchestra alle molte dimensioni delle sale esistenti. Eppure, poiché era un arrangiatore estremamente talentuoso, riuscì nell'arduo compito di orchestrare le musiche in modo che, a prescindere dalla dimensione della sala o dalla combinazione in cui venivano eseguite, non si perdesse mai una voce o un rigo. Ed è per questo che fu possibile ascoltare la stessa partitura a New York – sinfonica – come a Omaha, nel Nebraska, con un piano, una tromba e un triangolo. Fu solo dopo *Carmen* che questa tecnica divenne una pratica comune tra i compositori per film, e oltre.

Timothy Brock

No living woman has had greater stage triumphs than Geraldine Farrar; but whatever these triumphs have been her conquest in the picture Carmen will be infinitely greater. Miss Farrar has caused the New York Fire Commissioners to look anxiously at the Metropolitan Operahouse when she played the cigarette girl within its walls. But at most, only three or four thousand people heard and saw her. When the new and immortalized Carmen is released, tens, scores, even hundreds of thousands may see and acclaim her at one time. And in the immemorial springtimes of the future, when her lithe and passionate beauty is as much history as the wars of yesterday, all the glory and splendor and fire of her impersonation may be rekindled, studied, analyzed, thrilled over. In perpetuating the furnace-heat of this tropic, exotic characterization the Carmen film will, in its own way, stand alongside The Birth of a Nation as an epochmaker. [...] Cecil DeMille must have enthusiastic mention for his direction of this photoplay, and Alvin Wyckoff for his photography. The artistry of both is beyond criticism. Julian Johnson, in "Photoplay", vol. 8, n. 6, November 1915

Considerable publicity was thus generated when Geraldine Farrar, an internationally acclaimed soprano who had refused offers to sing in big-time vaudeville, signed a contract to star in DeMille's feature film. She became an asset to the Lasky Company equivalent to Famous Players' biggest marquee attraction, Mary Pickford. Grand opera, especially in an age when culture was sacrosanct, was the citadel of highbrow culture. Farrar, a American-born singer and Hohenzollern protégée, had made her debut in Berlin and was an accomplished diva who could sing in German, Italian, and French. She brought to film the aura of high culture patronized by European royalty. [...]

Significantly, William [DeMille]'s name as scriptwriter was billed over Cecil's in a strategy to dignify Farrar's first film release with emblems of respectable middle-class culture. Publicity accorded the soprano's screen debut in a silent version of a well-known opera was a bonus for the Lasky Company but, for the moment, obscured DeMille's effort to establish himself as an author in his own right. [...]

DeMille used art titles with drawings that prefigure the shot beginning the next sequence; low-key lighting in conjunction with color tinting in shades of red, pink, amber, and blue to produce shimmering textures; a high ratio of medium shots and medium close-ups, especially of the diva; a spectacular high angle shot of the bullfighter with Carmen, seated in the foreground of the ring, as she throws him a favor; and several deep focus shots of the gipsy campsite and tavern. [...] Carmen represents a milestone because DeMille's artistry, though overshadowed by Farrar's acting debut, equalled her international renown and charismatic screen presence.

Sumiko Higashi, Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994

Hugo Riesenfeld, conductor of New York's Roxy Theatre Orchestra, was commissioned by American impresario Samuel 'Roxy' Rothapfel to adapt the Bizet for all screenings of Carmen nationally. This is a tremendous task as each theatre, large and small, has vastly varying degrees of sizes and utterly different instrumentation. Being the talented arranger that he

was, however, he made it in such a way that an ensemble of any size or combination could perform it without the loss of a single voice or line. Which is why one could hear the same exact score in New York, symphonically, as they could in Omaha, Nebraska, with a piano, trumpet and a triangle. It was after Carmen that this technique became common practice among all silent film composers, and beyond.

Timothy Brock

A BURLESQUE ON CARMEN

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Carmen Charlot*. Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Albert Couder. Int.: Charles Chaplin (Darn Hosiery), Edna Purviance (Carmen), Jack Henderson (Lillas Pastia), Leo White (Morales), John Rand (Escamillo), May White (Frasquita), Lawrence A. Bowes (gitana), Bud Jamison, Frank J. Coleman (soldati). Prod.: Jess Robbins, George K. Spoor per The Essanay Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 18 dicembre 1915 ■ DCP. 2 bobine / 2 reels D.: 31' Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / English intertitles with Italian subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Blackhawk Collection/Lobster Films ■ Partitura originale composta da Timothy Brock, liberamente adattata dalle musiche di Georges Bizet, e commissionata da Teatro de la Zarzuela, Madrid / Original score composed by Timothy Brock, freely adapted from the music of George Bizet, and commissioned by Teatro de la Zarzuela, Madrid

Nelle intenzioni di Chaplin, questa parodia di *Carmen* – il celebre film di Cecil B. DeMille interpretato dalla grande cantante d'opera Geraldine Farrar con Wallace Reid nei panni di Don Jose – doveva essere un cortometraggio da due rulli. Quando Chaplin lasciò la Essanay la compagnia inserì alcune scene scartate e ne girò di nuove con Ben Turpin e Leo White ottenendo un film di quattro rulli che fu distribuito solo nell'aprile del 1916 (il film di DeMille era già uscito da un pezzo).

Quando lo seppe, Chaplin stette male per

due giorni e poi fece causa alla Essanay. Il film fu però giudicato di proprietà della compagnia, che nel 1918 si sentì quindi incoraggiata a assemblare *Triple Trouble*, con altro materiale scartato da Chaplin, e altri due film composti da spezzoni di cortometraggi da lui realizzati per la Essanay. Nel 1999 ho tentato di ricostruire la versione originale di *A Burlesque on Carmen* sulla base della deposizione scritta nella quale Chaplin descriveva il film da lui concepito. Si è rivelato impossibile seguire alla lettera la sua testimonianza. Alcune delle inquadrature originali erano state tagliate durante il montaggio della versione più lunga, che sembra essersi conservata solo con didascalie risalenti alla riedizione del 1928. In questa versione alcune scene del 1916 sono state mantenute per ragioni di continuità e la maggior parte delle didascalie deriva da DeMille, ma speriamo che le intenzioni di Chaplin ne risultino rispettate. Per chi conosce la produzione di DeMille, i due rulli di *A Burlesque on Carmen* sono una delle migliori comiche Essanay-Chaplin.

David Shepard

Chaplin intended this burlesque of Cecil B. DeMille's popular film Carmen, starring the great opera diva Geraldine Farrar with Wallace Reid as Don Jose, to be released as a two-reel short. After Chaplin left Essanay, the company inserted discarded material and produced new scenes with Ben Turpin and Leo White, extending the film to four reels so it could be sold as a feature when belatedly released in April, 1916 (long after DeMille's film had come and gone).

The altered version of the A Burlesque sent Chaplin to bed for two days, and he filed a lawsuit against Essanay for mutilating his work; however, the film was judged to be Essanay's to use as they wished, which emboldened them in 1918 to create Triple Trouble out of other leftover Chaplin footage, as well as two feature films edited from portions of Essanay-Chaplin shorts.

The version I prepared in 1999 attempts to reconstruct the two-reel version of A Burlesque on Carmen, based upon an affidavit from the lawsuit provided by the Chaplin archives in which Charlie details his intended two-reel version. It was impossible to be guided exactly by Chaplin's

testimony. Some of Chaplin's original shots were removed in the process of editing the four-reel expansion, which now seems to survive only with reissue intertitles from 1928. A few 1916 shots are retained for continuity in this version and most of the intertitles derive from DeMille, but we hope it captures Chaplin's intention. For those familiar with DeMille's production, the two-reel *A Burlesque on Carmen* is actually one of the better Es-sanay-Chaplin comedies.

David Shepard

Partitura per un film perduto Scoring for a Lost Film

Nel 2012 il Teatro de la Zarzuela di Madrid, storica e venerabile istituzione spagnola, mi ha chiesto di comporre una nuova colonna sonora per un film che era sostanzialmente andato perduto. Avendo già restaurato nel 1995 l'arrangiamento di Hugo Riesenfeld per *Carmen*, ho finalmente avuto la possibilità di comporre la mia personale parodia dell'originale, proprio come Chaplin aveva fatto con DeMille nel 1915.

La mia idea era mettere Bizet in una sorta di comicità chapliniana, e vedere cosa ne sarebbe uscito. Un compositore che si trova a reinterpretare una musica molto famosa in chiave comica corre concretamente il rischio finire come Spike Jones (il bandleader comico americano), e io dovevo evitarlo a tutti i costi. Per quanto geniali fossero i City Slickers, l'effetto sarebbe stato contrario alla filosofia musicale di Chaplin: la musica comica uccide la comicità. Ho quindi deciso di optare per un trattamento 'serio', delegando gli effetti comici all'orchestrazione d'epoca. Insomma, non ho voluto scrivere una *Carmen* in chiave foxtrot ma qualcosa di simile a quella che sarebbe stata la colonna sonora di *City Lights* se Chaplin avesse usato *La Habanera* di Bizet anziché *La Violetera* di Padilla.

Dato che dal punto di vista dell'orchestrazione il mio modello era *City Lights*, ho tentato di immaginare un Bizet arrangiato per un'orchestra d'albergo degli anni Venti. Per quanto destabilizzanti, la 'modernizzazione' della *Carmen* e l'impiego di strumenti come il sousafono o il banjo



© Courtesy of BFI National Archive, Still Posters and Designs

dimostrano che la musica di Bizet riesce (spero) a sopravvivere a tutte le forme di affettuoso maltrattamento.

L'orchestrazione per *A Burlesque on Carmen* conta un ottavino, un flauto, un clarinetto, un clarinetto basso, due sassofoni contralto, un sassofono tenore, un sassofono baritono, due cornette, un trombone, un sousafono, un pianoforte, una celesta, percussioni, un banjo, quattro violini, due viole, due violoncelli, un contrabbasso.

Timothy Brock

In 2012, I was commissioned by the venerable and storied Spanish institution, Teatro de la Zarzuela de Madrid, to compose a new score to a film that was, in essence, lost. Having restored the original Hugo Riesenfeld compilation in 1995, I was happy to finally get the chance to compose my own 'send up' of the original, just as Chaplin did to DeMille in 1915.

My view was to put Bizet through the Chaplin grinder and see what came out. Every composer who adapts overtly famous music for comic purposes, runs the very real danger of sounding like (American comic bandleader) Spike Jones. This had to be avoided at all costs. As genius as the City Slickers were, it goes against

all Chaplin musical philosophy: Comedy is killed by comic music. Therefore it was my intention that the music had to be treated somewhat seriously, without indignation, but letting the color of the 'period' orchestration do the comic work for me. In other words, I did not want to write a 'Carmen foxtrot', but rather something what City Lights could have sounded like if Chaplin had used Bizet's La Habanera, instead of Padilla's La Violetera.

My orchestrational model being, in fact, City Lights, my efforts were focused towards hearing the Bizet through 1920's ears, somewhat like a hotel-orchestra arrangement. Granted, there is something unsettling about 'modernizing' Carmen and utilizing instruments like a sousaphone or banjo, but it does seem to underline the fact that Bizet's music can live, and survive (I hope), through all forms of loving mistreatment.

The orchestration for A Burlesque on Carmen is: piccolo, flute, clarinet, bass-clarinet, two alto saxophones, tenor saxophone, baritone saxophone, two cornets, trombone, sousaphone, piano, celesta, percussion, banjo, four violins, two violas, two violoncellos, and contrabass.

Timothy Brock