

«La storiografia musicale e la musica per film»
Incontro di Studio
Venezia, Fondazione Levi, Palazzo Giustinian Lolin
27-28 maggio 2011

Gillian Anderson

Way Down East (Griffith, 1920) in Great Britain

British accounts of *Way Down East* in 1921/23 always refer to its phenomenal success.

"The Griffith film, *Way Down East*, finishes its run at the Empire on Saturday. It will have had an extraordinary run for a film at a West/end theatre. It will then have been shown for 21 weeks and there have been 13 performances a week. Thus it will have had a consecutive run of over 300 performances, which is easily a 'record' for a film in this country." (*London Times*, Jan. 13, 1922)

"The inevitable result was a veritable musical victory for the house has been playing to capacity night after night and thousands of people had to be turned away as there was no further accommodation." (reference to Albert Marchbank's performance at the Tower Cinema, Rye Lane, Peckham, London).

Accounts differ markedly however when describing the music. The first performances used Griffith's own music director, projectionist and stage assistants for the sound effects. Even in important cities outside of London, Griffith insisted on using legitimate theaters and controlled the presentation.

When *Way Down East* finally went into regular movie theaters, however, criticism of the original music surfaced. Albert Marchbank completely redid the music for the Tower Cinema, Rye Lane, Peckham, London: "The inevitable result was a veritable musical victory for the house has been playing to capacity night after night and thousands of people had to be turned away as there was no further accommodation." (reference to Albert Marchbank's performance at the Tower Cinema, Rye Lane, Peckham, London).

This paper will describe the scores' receptions as reported in the British press and will attempt to tie the descriptions to the actual physical evidence in the Griffith score and parts for *Way Down East* at the Library of Congress which display the marks from multiple performances with many cuts.

Roberto Calabretto

Il primo risveglio della musicologia italiana nei confronti del cinema: gli anni Trenta

Per lunghi anni, musicisti e musicologi non hanno nutrito particolare interesse nei confronti del cinema, a cui guardavano con un certo distacco e diffidenza giungendo, addirittura, a chiedersi se le immagini in movimento potessero essere annoverate nel regno delle arti. Nel negare una dignità al cinema, ovviamente, veniva delegittimata anche la sua musica, a cui si riservava "un'area defilata, della quale un po' vergognarsi, in cui si mettono i parenti poveri", come scriverà Sergio Miceli. A partire dagli anni trenta, in Italia iniziano a comparire le prime riflessioni sulla musica per film che diviene oggetto di dibattiti che affollano le riviste cinematografiche e anche quelle di musicologia, coinvolgendo tra i tanti Massimo Mila, allora 'possibilista' nei confronti della musica cinematografica, Guido Pannain, Guido M. Gatti e Fedele D'Amico. Nasce così un primo dibattito, a tratti vivace e acceso, che troverà una prima consacrazione nei due *Congressi* fiorentini (1933 e 1937), a cui partecipano molte personalità di primo piano della musicologia europea, a testimonianza di un'aurorale presa di coscienza della specificità e dell'importanza di questa musica nella vita culturale in genere.

Paolo Caneppele

La musica intorno ai film. Fonti, documenti e materiali per la ricerca musico-cinematografica in Austria

In questa relazione vogliamo presentare alcuni dei materiali esistenti e conservati nelle istituzioni austriache utili alla ricerca sui rapporti tra musica e cinematografia.

Non essendo musicologi ma storici seguiremo qui un approccio meramente "materiale" stilando un possibile elenco delle fonti. Questo è uno dei primi esperimenti del genere e quindi sarà impossibile individuare tutte le fonti "musicali"

disponibili. Crediamo che il tentativo sia comunque degno di essere tentato pur sapendo che la lista qui proposta risulterà ovviamente incompleto.

Più che soffermarci sulle fonti primarie ormai note e accolte dagli studiosi e dai musicologi (partiture originali, copie delle stesse, materiali a stampa coevi, pellicole, sceneggiature musicali) vogliamo qui soffermarci e presentare materiali forse poco noti ai musicologi.

Il nostro fine ultimo è quindi quello di ampliare il campo oltre al tema dell'accompagnamento musicale dei film anche ai materiali musicali legati alla presentazione delle pellicole nelle sale cinematografiche, a quelli usati per la reclamizzazione dei film, al *merchandising* come pure quelli connessi alla diffusione ed uso in trasmissioni radiofoniche. Nel nostro intervento ci soffermeremo quindi brevemente:

- sui cosiddetti *Bildplatten* (dischi musicali pubblicati con esclusivi fini pubblicitari e commerciali tra gli anni 30 e gli anni 50 del Novecento);
- un documento relativo al film di Kubrick *BARRY LYNDON* e la riproduzione della colonna sonora di questa pellicola durante le pause della proiezione;
- i CD musicali promozionali contenenti materiali musicali e sonori relativi ad un film di prossima programmazione. CD prodotti intorno al 2000 e con dichiarati scopi promozionali e non destinati alla vendita e al pubblico ma pensati per i giornalisti e come materiali per la realizzazione di interventi radiofonici;
- le cosiddette *Sprechstreifen* o la musica di sottofondo fuori dal cinema e nella sala prima della proiezione;
- indicazioni musicali nei programmi di sala stampati di un cinema austriaco di inizio Novecento.
- documenti relativi alla trasmissione radiofonica austriaca *Synchron. Das Filmmagazin*. Una fonte per lo studio dell'uso della musica da film in una trasmissione "cinematografica".

Irene Comisso

L'Allgemeines Handbuch der Film-Musik di Erdmann-Becce-Brav (1927) e il dibattito teorico-estetico intorno alla musica per film nella pubblicistica del primo Novecento

L'Allgemeines Handbuch der Film-Musik (1927) si colloca al centro e, nel contempo, a chiusura di un'epoca della musica per film. Se da una parte, infatti, tale opera costituisce una tappa nell'evoluzione della teoria musicale per film muto, dall'altra, appare evidente il carattere innovativo che la contraddistingue dalla produzione musicale dell'epoca sia sotto il profilo delle formulazioni teoriche ed estetiche, sia sotto quello della loro applicazione ai casi pratici.

Gli autori analizzano con respiro trattatistico la prassi "accompagnatoria" coeva, che era nella sostanza affidata all'improvvisazione e all'arbitrio del singolo esecutore. E ciò, non solo al fine di dare a tale prassi ordine e disciplina, ma altresì allo scopo di codificare principi e regole capaci di condurre la musica per film nell'empireo delle arti cosiddette dinamiche (al pari della musica, della poesia e della danza).

Questo trattato di musicologia cinematografica s'inserisce nell'acceso dibattito intorno alla musica per film muto che, in quegli anni, si svolgeva in Germania sulle principali riviste dedicate all'arte filmica. *L'Handbuch* nel considerare la musica per il film non solo sotto il profilo pratico, ma anche e soprattutto sotto il profilo teorico ed estetico, si pone, quindi, da un lato come opera di inquadramento teorico della prassi accompagnatoria del film muto, dall'altro come la summa per eccellenza degli orientamenti estetici in tale ambito.

Ermanno Comuzio

RAI apripista anni Sessanta. «GIRANDO ATTORNO AD UN CESPUGLIO DI STUDI»

Hanno costituito un segnale forte, gli anni Sessanta del Novecento, per la svolta che si è verificata negli studi sulla musica per film. Lo squillo di riscossa, dopo un periodo di saggi sparsi, occasionali e non sistematici sull'argomento, è stato intonato dalla trasmissione di Glauco Pellegrini "Colonna Sonora" per la RAI-Radiotelevisione Italiana, sei puntate domenicali in prima serata, 1967. Documentazioni, esecuzioni musicali, interviste a compositori, cineasti, studiosi. Uno squillo che ha dato la sveglia, in Italia; a partire dagli stessi anni '60 ha stimolato alcuni "pionieri", successivamente si è assistito ad una proliferazione di testi di storia ed estetica della musica per film, di saggi di musicologi, di convegni di studio, di rubriche fisse su riviste eccetera. Prima d'allora o testi sull'argomento erano tutti stranieri: dopo l'epoca del cinema muto, con i manuali e i repertori delle musiche per accompagnare le proiezioni, uscirono almeno sette libri in Gran Bretagna, tre negli Stati Uniti, due in Francia, uno in Russia (a parte interventi su periodici). Tra i dodici libri

meritevoli di attenzione pubblicati nel decennio 1960/69 c'è un italiano (Franco Piva: *Musica e cinema, problemi di un rapporto*, ed. Rebellato, Padova 1966). Ne seguiranno poi molti altri: a parte la nuova concezione nello studio della materia, dopo l'epoca "romantica", il cespuglio che cresceva alquanto disordinato prima degli anni considerati è diventato una foresta.

Maurizio Corbella

«Filmcritica»: 1960-1970. *Bilancio di un decennio d'interesse per il suono cinematografico*

Nel corso degli anni '50 e '60 la questione del suono filmico trova raramente spazio all'interno dei periodici di critica cinematografica italiani. Si ricordano le interessanti rubriche musicali di Luigi Pestalozza su «Cinema Nuovo», caratterizzate da un ampio spettro di interessi e da alcuni spunti critici decisamente pionieristici, o gli interventi di Ermanno Comuzio dalle colonne di «Cineforum». A parte pochi altri casi isolati, si può affermare che l'acceso dibattito cinematografico di quel periodo sia pressoché disinteressato o impreparato a trattare l'argomento del suono filmico in una prospettiva integrata.

Ecco che, nell'ambito di questo panorama, «Filmcritica» si distingue, richiamando l'attenzione dello storico. Con una certa costanza, la rivista diretta da Eduardo Bruno apre infatti squarci talvolta illuminanti su tali problematiche, dimostrando di cogliere a pieno la portata di cambiamento del cinema europeo e americano coevo, sotto il profilo dei linguaggi audiovisivi. L'interesse per il suono è sagomato su un'impostazione generale che predilige correnti cinematografiche indipendenti e radicali, i cui collegamenti con l'avanguardia musicale sono più evidenti; tale scelta di campo, unita al noto fervore ideologico e al tono sovente sovraccarico, corre il rischio di distogliere l'attenzione dal grado di avanzamento raggiunto da alcuni contributi, tale da collocare la rivista in una posizione di rilievo in campo internazionale, per quanto concerne gli studi audiovisivi a quell'altezza cronologica.

L'attività di «Filmcritica» culmina in un convegno organizzato ad Amalfi nel 1967 intitolato "Il film sonoro", il cui dato più impressionante è la prospettiva multidisciplinare in cui esso è configurato. Il fatto che esso raccolga interventi di filosofi, semiologi, critici cinematografici, ma anche cineasti, compositori e tecnici, lo rende una risorsa storiografica sorprendentemente trascurata, sia in qualità di testimone storico della condizione del cinema italiano in un momento di traumatica trasformazione, sia di promotore di mutamenti di approccio alla materia audiovisiva sotto i profili produttivo e analitico.

Sulla base dello studio dei contributi pubblicati nella rivista nel corso del decennio in esame, il mio intervento discuterà i nodi problematici del dibattito relativo al suono filmico (presa diretta, ruolo della musica, teoria audiovisiva), cercando di coniugarli con quanto negli stessi anni si manifesta in seno ad ambienti contigui, in particolare nel mondo dell'avanguardia musicale e in quello della postproduzione cinematografica.

Giovanni De Mezzo

Teoria e prassi negli scritti cinematografici di Vittorio Gelmetti

Il dibattito sulla musica da film nei primi anni '60 è condizionato da un insieme di pregiudizi che hanno determinato una netta frattura tra il cinema e il mondo musicale colto. In questo contesto muove i primi passi Vittorio Gelmetti, musicista autodidatta attento alle nuove sperimentazioni e aperto alle intersezioni tra arti diverse (pittura, poesia, arti plastiche, immagini, ecc.). La sua esperienza costituisce uno tra i rari tentativi di creare un ponte tra la musica e il cinema: approccio teorico-estetico e pragmatico finiscono per intrecciarsi e offrire un pensiero musicale capace di delineare un rapporto proficuo tra i due mondi. La sua presenza al dibattito sullo specifico filmico, testimoniata dalla partecipazione alle attività promosse dalle riviste *Filmcritica* e *Cinema Nuovo*, trova espressione in vari scritti: la posizione di Gelmetti non è dunque quella di un musicista "prestato" al cinema, ma si tratta di una voce pienamente consapevole delle problematiche tecniche-artistiche proprie dell'interazione fra colonna sonora e immagine.

Antonio Ferrara

Maggio musicale fiorentino: un convegno e un congresso sulla musica per film (1935 e 1950)

Volendo disegnare una mappa italiana della musica per il cinema, oltre a Roma, Milano, Napoli e Torino, bisognerebbe considerare anche Firenze che, con i suoi simposi di musica organizzati all'interno delle manifestazioni del Maggio musicale fiorentino, è stato un luogo molto frequentato del dibattito filmico-musicale.

Dal 1933 al 1950, in quattro dei sette congressi (1933, 1937, 1939, 1950) ed in uno dei cinque convegni nella Seconda edizione del Maggio (1935), sono state lette quasi cinquanta relazioni che hanno declinato la questione cine-musicale sotto vari aspetti (estetico, tecnico, produttivo) e da più punti di vista: geografici (Italia, Francia, Germania, Inghilterra e Stati Uniti) e professionali (compositori, critici, letterati, teorici e registi). La notevole portata di tale evidenza non è stata rilevata dalla storiografia musicale presumibilmente a causa della *damnatio memoriae* subita dalle riunioni nelle quali il tema filmico-musicale fu scelto come argomento monotematico.

Il prezioso giacimento di contributi accumulati nel convegno "la musica per il film" (1935) e nel Settimo congresso internazionale di musica (1950) non ebbe, infatti, la sua naturale destinazione nella pubblicazione degli atti (una piccola selezione delle relazioni del Settimo congresso fu pubblicata solo nel 1959). Pur non avendo riscontrato una volontà manifesta di lasciare inedite le relazioni presentate, questa malaugurata coincidenza ha condannato, di fatto, questi due simposi al parziale o totale oblio.

Nel presente contributo intendo proporre il lavoro di ricostruzione storiografica svolto proprio su questi due simposi.

L'ampia ricognizione svolta sulle fonti individuate (ricerche d'archivio, cronache su riviste e quotidiani ed articoli associabili, laddove è stato possibile, alle relazioni presentate) ha consentito la ricomposizione dei contesti nei quali si è profilata l'organizzazione del convegno e del congresso – entrambi caratterizzati anche dalla programmazione di piccole rassegne cinematografiche – nonché la ricostruzione del dibattito, con i suoi protagonisti e i suoi principali nodi problematici.

In tal modo, intendo fornire due precisi punti di riferimento per i possibili confronti, sincronici e diacronici, con i più noti contributi teorici e contribuire alla verifica, eventuale, sulle possibili ricadute di alcuni elementi emersi dal dibattito nella produzione filmico-musicale.

Günter Krenn

From the Silver Rose to the Silver Screen Richard Strauss' composition of the score of Der Rosenkavalier, an Austrian silent movie from 1926

The dramturgy of the opera *Der Rosenkavalier* is based upon confusion, the history of its first filming upon misunderstandings. In 1925 Robert Wiene (director of DAS CABINET DES DR. CALIGARI, Germany 1920) adapted Hugo von Hofmannsthal's and Richard Strauss' most popular opera for the screen. It was meant to be as an »appetizer« to the opera, as Hofmannsthal pointed out, featuring not the stage plot but rather a »prequel«. Film magazines of 1926 called the result a »film following the music of the opera« and stated: »This ROSENKAVALIER was born from the spirit of music and from music of spirit«.

Instead of using the original treatment Hofmannsthal had written, the resonsible people at the Viennese Pan-Film relied on the plot known from the opera-stage, supplemented but also altered by added scenes. Hofmannsthals name was mentioned in the credits, but he later lamented: »I had written several film-sketches over the years, among them one for a *Rosencavalier* movie, which in a really pretty way, like in a novel, reviewed the existence of the characters before the opera plot begins (which only should be shown in the last 20 pictures). Mr. Wiene, whom I provided with this concept, ignored it completely and has turned the opera plot into the most bumbling and clumsy film one could imagine.« In his letters we can read that even shortly before his death in 1929 Hofmannsthal was kept busy working on a more accurate sound-version of his *Rosenkavalier*.

»Richard Strauss and Hugo Hofmannsthal on screen«. - The advertisement summarized the most important ingredients in the title, convinced even before the premiere, that Strauss had »put together a music not only based upon motives from his opera but also containing a lot of added material. Thus Strauss is the first important German composer who has written an original score«. Even after the premiere on 10 January 1926 at Dresden the press

seemed satisfied: »No disappointment as usual after great expectations«. After the Viennese opening night it was to be read: »The performance at the Konzerthaus had an adepted audience which had seen Strauss' opera at the State Opera House and therefor was able to compare. The comparison showed no disadvantage for the movie, in scenic respect the film ranks even higher than the opera«.

Robert Wienes ROSENKAVALIER seems to prove a statement by Ramón Gómez de la Serna: »Opera is the truth of a lie und cinema is the lie of the truth.« Summing up the participants: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Robert Wienes and the Viennese State Opera House set designer Alfred Roller, operabuffs expected a homogeneous adaptation of the stage plot, congenial transferred into the assets of a completely different form of art, quasi a quadrature of the circle. What they had in mind possibly would have been a silent video clip, which could be accompanied by live music. But filming merely the stage scenery contradicted silent movie conception in many ways and an excessively free adaptation jeopardized the synchronization with the purported musical concept. Thus a »happy medium« had to be found, which should prove its »happiness« at the box office (a hope which didn't fulfill). Nowadays the ROSENKAVALIER silent movie because of its surrounding circumstances and the history of its score, must be considered as a unique production for Austria's silent film period and beyond.

Sergio Miceli

Tendenze storiografiche della musica per film in Italia (1990 - 2010)

Dopo avere ricordato che nella prima metà del Novecento – soprattutto dagli Anni '30 agli Anni '50, ovvero dall'avvento del sonoro al Neorealismo – alcuni studiosi d'ambito musicologico si erano dedicati con una certa attenzione all'argomento (Massimo Mila, Sebastiano Arturo Luciani, Roman Vlad), la relazione prende le mosse dal Convegno Internazionale Musica & Cinema (Siena, Accademia Chigiana, 1990 - Atti in "Chigiana", Olschki, Firenze 1992) che ha rappresentato un primo segnale del risveglio d'interesse nei confronti dell'argomento.

Si prendono così in considerazione i contributi di coloro che si sono dedicati costantemente al tema – Sergio Miceli, Carlo Piccardi, Roberto Calabretto – e di altri studiosi che hanno effettuato incursioni più occasionali ma spesso significative; fra gli altri: Giovanni Morelli, Emilio Sala, Gianmario Borio, Antonio Trudu.

Un aspetto non secondario è legato alla maggior parte degli stessi nomi già citati in entrambi i raggruppamenti, poiché riguarda l'ingresso della disciplina, in modo diretto o indiretto, tra gli insegnamenti universitari, pressappoco dall'inizio del III millennio, nelle Università di Roma La Sapienza, Firenze, Venezia, Milano, Udine, Lecce, Cagliari.

In fine è da segnalare tra i sintomi positivi il contributo di giovani ricercatori, fra i quali Renata Scognamiglio, Antonio Ferrara, Maurizio Corbella, Marco Alunno, Beatrice Birardi.

Carlo Montanaro

E l'orchestra tornò a casa

L'avvento del cosiddetto sonoro nell'industria cinematografica è stata l'unica rivoluzione cruenta della storia dell'audiovisivo per antonomasia. Audiovisivo nel senso che da sempre la sua esistenza è stata collegata alla musica, prima eseguita dal vivo e poi riprodotta con sistemi tecnologici fisico-chimici. Il momento che analizzerà e documenterà l'intervento è proprio quello dell'allontanamento con licenziamento delle orchestre e dei solisti stabili causato dalla messa a punto dell'accoppiamento suono immagine da riprodurre ottenuto prima con un disco separato (Vitaphone Warn e Bros) e poi dalla registrazione con susseguente lettura della "colonna sonora" inserita sulla pellicola (Movietone Fox).

Peter Moormann*Writings about Film Music in Germany during the 1920s and 1930s*

The transition from silent movies to talkies in the late 1920s triggered heated aesthetic discussions among German film and music critics about the function of music and sound in film. Theorists such as Bela Balázs and Siegfried Kracauer demanded a distinct aesthetic approach for both forms of film. The “Statement on Sound” (1928), issued by the directors Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov and promptly published in the German press, can be seen as a starting point of a debate about the function of sound design. Eisenstein and his fellows believed that asynchrony between image and sound was the only real option for sound films. For them, sound was an independent signifying element, not tied directly to the visual image. While, by the end of the 1920s, the concept of synchronized sound was largely accepted in America, there was still stiff resistance to it in Germany. The lecture will examine various positions and discuss their influence on early German talkies.

Roberto Pugliese*Discografia e musica per film: dal collezionismo alla filologia*

Da settore di nicchia a fetta di mercato sempre più consistente e globale, la discografia specializzata in musica per film o comunque l'enucleazione della parte musicale dal contesto filmico è divenuta nei decenni, dal vinile al cd, dagli extra dei dvd al web, lo strumento principale di conservazione, documentazione e trasmissione del patrimonio musicale cinematografico, tanto più prezioso quanto – spesso – legato a film a volte non più reperibili, o riproposti e recuperati dal mercato dvd con l'intera colonna sonora alterata e “rifatta”. Se fino a tutti gli anni Sessanta il settore era confinato a collane o uscite interne alle grandi major discografiche (Rca, Decca, Philips) negli ultimi decenni il proliferare di case specializzate (Varèse, Entr'Acte, Citadel, La-La Land, Silva Screen, Cinevox, Digitmovies, Milan, Lakeshore, Movie Score Media ecc.) ha ampliato l'offerta in modo smisurato, consentendo anche l'approfondimento critico e filologico di numerose partiture celebri, riproposte e recuperate nella propria integrità e sottoposte ad un lavoro di rilettura da parte di compagini strumentali ed esecutori che dimostrano anche come sia oggi possibile, e doveroso in alcuni casi, tracciare una vera e propria storia dell'interpretazione interna alla musica per film.

Albrecht Riethmüller*Histriones vs. Historians: Film Music's Approach to the Ancient World*

In the course of the twentieth century, both incidental music and film music increasingly adopted Medieval, Renaissance, and Baroque music when historic plots and scenery called for it. But how could film composers deal with ancient Grecian and Roman music if these musical sounds are entirely lost? Their solution was to create codes for ancient music rather than futilely attempt to reconstruct it.

With the help of illustrations (Alex North's score for Stanley Kubrick's and Anthony Mann's *Spartacus*, for instance), the presentation will examine several models of how the problem was handled in modern music history and what new perspectives have been added in film music. Which strategies do film composers follow to do justice to the needs of archeologists and historians, who expect truth regarding a never-heard soundscape, and to satisfy the expectations of film viewing audiences for modern-day musical elements that match musical images of the ancient world?

Federico Savina**Lucia De Nardo***I Fondi di Musica per Film alla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*

Sono giacenti e in corso di continua catalogazione materiali originali di Musicisti di Musica per Film che descrivono il loro percorso di sviluppo della completa propria creazione dagli appunti originali concordati con il Regista, alla prima idea musicale alla visione del film (brogliaccio), alla determinazione dei singoli interventi, la stesura della partitura, la identificazione delle composizioni inserite nel film e la loro durata (Bollettino SIAE), appunti sulla registrazione, sulle riduzioni discografiche e notazioni varie.

La catalogazione di questi materiali riveste difficoltà per la frammentazione nel film della composizione musicale nello svolgimento delle singole esposizioni tematiche emozionali, spettacolari o di puro supporto diegetico alla immagine.

La particolarità della consultazione è di poter accostare la contemporanea visione del film alla lettura dei brogliacci e della partitura e per alcuni di queste poter ascoltare direttamente la registrazione originale riportata su CD.

Anna Katharina Windisch

Film Music in the Silent Era. An analysis of musical sources in the American Film Trade Magazine Moving Picture World

This paper will examine different sources for the research on silent film music which can be found in a trade magazine, namely the first american film trade magazine "Moving Picture World".

(founded by J.P. Chalmers in 1907, published until 1935)

In 1909, the editors established a weekly kolumn especially dedicated to the probagation and improvement of film music, called "Music for the Pictures". Apart from that, various other articles concerned with musical issues as well as advertisements for instruments, song slide lists and cue sheets were published on an irregular basis.

In the first part of this essay I attempt to categorize the different sources that this magazine provides such as editorial articles, advertisements and letters to the editor and I will give examples to illustrate the variety of useful information in regard to musical source studies.

In a second part I will highlight three aspects of musical practice that have not been dealt with at length by film music scholars yet and for which the trade press proves to be an excellent source.

I would like to look beyond the score and soundtrack as points of reference and explore the developments of film music (production) in the silent era from a position inside the industry.

The practice of *sing-along* in american movie theaters was established early in the 20th century, also known amongst scholars as "Illustrated Songs". The term *sing-along* designates different modes of practice. Even though they display similar characteristics I will attempt to make a distinction on account of their differing intended aim.

The second showcase is the so-called *ballyhoo*, which means utilizing (film) music as economical instrument for advertising and attracting a broader and more specific audience.

Another unique practice was that in the silent film era, patrons could express musical requests to the pianist or orchestra leader. This was executed for quite some time according to the forum in the MPW but did not receive a lot of support from the music department.

With this essay I hope to illustrate that a trade magazine, being part of film history in itself, in addition provides a variety of sources for scholars to recover part of this fascinating era.