

*Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών
ΠΜΣ "Σύνθεση για τον Κινηματογράφο, το Θέατρο και τις Τέχνες της Παράστασης"*

Διπλωματική Εργασία

"Can Spring Be Far Behind?"

του *Νικόλαου Λιάσκου* MA2016009

υπό την επίβλεψη του ομότιμου καθηγητή *Δημήτρη Μαραγκόπουλου*

Αθήνα, Μάιος 2018

ΣΥΝΟΨΗ

Η παρούσα εργασία αποτελείται από το γύρισμα μια μινιμαλιστικής, μικρού μήκους ταινίας η οποία με τη σειρά της πλαισιώνεται με μουσική επένδυση όπου χρησιμοποιήθηκαν φυσικοί και μή ήχοι. Κατά την εκπόνησή της ταινίας “*Can Spring Be Far Behind?*”, πραγματοποιήθηκε χρήση масκών ως προς την κάλυψη των προσώπων των πρωταγωνιστών, απασχόληση ελάχιστων ηθοποιών και μηδενική χρήση διαλόγων με στόχο την εστίαση του θεατή κυρίως στην μουσική επένδυση.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

• Σύνοψη	2
• Σύντομη Ιστορία της Μουσικής του Κινηματογράφου ...	4
• Ανάλυση της Ταινίας	7
• Ανάλυση της Μουσικής	14
• Συνοδευτικά Βίντεο	22
• Παράρτημα I : VCV Rack Screenshots.....	25
• Παράρτημα II: Παρτιτούρες	28
• Βιβλιογραφία	43

ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Στις αρχές του κινηματογράφου (1890 - 1920), όπου η τεχνολογία δεν ήταν τόσο εξελιγμένη έτσι ώστε να υπάρχει ηχογραφημένο υλικό μονταρισμένο πάνω στην ταινία, όπως συνηθίζεται την σημερινή ημέρα, η μουσική στις ταινίες παιζόταν συνήθως ζωντανά (από έναν πιανίστα ή από ένα μικρό σύνολο μουσικών) ή μέσω ενός φωνογράφου (γραμμόφωνο). Συνήθως η μουσική που επιλεγόταν ήταν κάποιο κλασσικό κομμάτι ή κάποιο κομμάτι της εποχής και σπανίως πρωτότυπη μουσική ¹. Σύμφωνα με τον Kurt London, η μουσική στις ταινίες της εποχής εκείνης ήταν τόσο για να συνοδεύει την ταινία, όσο και για να καλύψει τον θόρυβο που δημιουργούσε ο προβολέας δεδομένου ότι υπήρχε έλλειψη ηχομόνωσης των αιθουσών, γεγονός που έκανε ιδιαίτερα δυσάρεστη την προβολή στους θεατές. Οι ιδιοκτήτες του κινηματογράφου χρησιμοποιούσαν έναν ευχάριστο ήχο να καλύψουν έναν όχι τόσο ευχάριστο. ²

Η μουσική η οποία παιζόταν, συνήθως δεν ήταν καταγεγραμμένη, και έπρεπε ο μουσικός να αυτοσχεδιάσει, έχοντας έναν οδηγό στην διάθεσή του. Η πρώτη ταινία που είχε πλήρη παρτιτούρα ήταν το *The Birth of a Nation*, το 1915, του σκηνοθέτη D. W. Griffith (1875 - 1948). Ο συνθέτης Joseph Carl Breil (1870 - 1926) έγραψε ένα τρίωρο μουσικό έργο, το οποίο περιλάμβανε κλασσικές συνθέσεις, κομμάτια της εποχής αλλά και πρωτότυπη δική του μουσική ³. Παρόλο που η μουσική είχε γραφεί αποκλειστικά για την ταινία, και παρέχόταν μαζί με την ταινία από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, σε πολλές πρεμιέρες, οι ιδιοκτήτες των κινηματογράφων προτίμησαν να χρησιμοποιήσουν άλλη μουσική ^{4,5}.

Από την δεκαετία του 1930 και μετά, όπου πλέον μέσω της τεχνολογίας μπορούσαν οι σκηνοθέτες να ηχογραφήσουν ήχο (φυσικό ήχο του περιβάλλοντος αλλά και λόγια), επόμενο ήταν να αρχίσουν να ηχογραφούν και μουσική ⁶. Πλέον οι συνθέτες είχαν αρχίσει να σταματάνε σταδιακά να χρησιμοποιούν πηγές για μουσική, δηλαδή δεν χρησιμοποιούσαν πια αποσπάσματα από κλασσικές συνθέσεις και/ή τραγούδια της εποχής, και άρχισαν να συνθέτουν original scores, με την μουσική του *King Kong* (1933) του David O. Selznick's να είναι η πρώτη πλήρης σύνθεση γραμμένη καθαρά για ταινία, από τον συνθέτη Max Steiner (1888 - 1971). Κατά την διάρκεια της παραγωγής της ταινίας, οι παραγωγοί πίστευαν πως θα ήταν πιο οικονομικό να χρησιμοποιήσουν μουσική από άλλες ταινίες, αλλά ο σκηνοθέτης Merian C. Cooper, επέμεινε να γράψει ο Steiner πρωτότυπη μουσική. Λόγω αυτής της διαφωνίας, ο Cooper αποφάσισε να πληρώσει ο ίδιος 50.000\$ τον Steiner για να γράψει την μουσική, αλλά μετά την επιτυχία της ταινίας, οι παραγωγοί του επέστρεψαν τα χρήματα ⁷.

Παρόλο που από αυτήν την δεκαετία άρχισε να γράφεται πρωτότυπη μουσική για τις ταινίες, η μουσική αυτή χρησιμοποιούταν κυρίως ως background music, για να καλύψει τα κενά μεταξύ των διαλόγων ή ως μια απλή ενίσχυση για την σκηνή. Ήταν από το δεύτερο μισό της δεκαετίας όπου η μουσική άρχισε να έχει τον ρόλο που διατηρεί μέχρι και σήμερα, δηλαδή να υποστηρίζει την πλοκή και τους χαρακτήρες της ταινίας, και πολλές φορές να γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της ⁶.

Την δεκαετία του 1940, η μουσική άρχισε να κατακτά ολοένα και βασικότερο ρόλο στις ταινίες, με συνθέτες όπως ο Bernard Hermann (1911 - 1975) να δημιουργούν μελωδίες που κρίνονται ως αναπόσπαστο τμήμα της ταινίας. Ο Bernard είναι γνωστός για την χρόνια συνεργασία του με τον Alfred Hitchcock (1899 - 1980), και η φήμη και επιτυχία του έχει συνδεθεί στενά με την επιτυχία και φήμη του προαναφερθέντα.

Η μουσική του κινηματογράφου άρχισε να εξελίσσεται όλο και περισσότερο με το πέρασμα των χρόνων, ωστόσο την δεκαετία του 1940, η μουσική αυτή δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί

ότι συμβαδίζει με τις υπάρχουσες καινοτομίες της ζωντανής μουσικής⁸. Δεν ήταν μέχρι την επόμενη δεκαετία, του 1950, που η μουσική του κινηματογράφου άρχισε να εξελίσσεται. Ο ελληνο-αμερικάνος σκηνοθέτης Elia Kazan (Ηλίας Καζαντζόγλου, 1909 - 2003) ήταν από τους πρώτους σκηνοθέτες που χαρακτηρίστηκε ευέλικτος σε συνθέσεις επηρεασμένες από τζαζ και διάφωνες αρμονίες και συνεργάστηκε με τον συνθέτη Alex North (1910 - 1991) στην ταινία *A Streetcar Named Desire* (1951). Η μουσική αυτή είχε πολλές επιρροές από τζαζ και μπλουζ. Ο ίδιος σκηνοθέτης στην συνέχεια συνεργάστηκε με τον Leonard Bernstein (1918 - 1990) στην ταινία *On the Waterfront* (1954), με την σύνθεση να έχει "αρμονίες βασισμένες στην τζαζ με περίπλοκους ρυθμούς"⁸.

Η αλλαγή αυτή, όταν η μουσική άρχισε δηλαδή να απομακρύνεται από την κλασική λογική της ορχήστρας και άρχισε να χρησιμοποιεί διαφορετικές ενορχηστρώσεις (τζαζ σχήματα κλπ), σήμαινε πως ήταν πλέον εφικτό να ηχογραφηθεί από λιγότερα άτομα, και δεν απαιτούνταν χρηματοδότηση της ορχήστρας από την εκάστοτε παραγωγή⁹. Αξίζει να σημειωθούν μερικά μουσικά έργα ακόμη της δεκαετίας αυτής, όπως για παράδειγμα το *Elevator to the Gallows* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958) του Louis Malle, για το οποίο έγραψε μουσική ο Miles Davis και η σύνθεση είναι καθαρή τζαζ. Επιπροσθέτως, το *Anatomy of a Murder* (1959) του Otto Preminger (1905 - 1986), για το οποίο έγραψε μουσική ο Duke Ellington (1899 - 1974), πάλι τζαζ στον χαρακτήρα της, γραμμένο ωστόσο για την ορχήστρα του Duke.

Από το τέλος της δεκαετίας του 1950 και μετά, ο πειραματισμός στην μουσική του κινηματογράφου συνεχιζόταν. Ίσως το σημαντικότερο παράδειγμα που θα μπορούσε να αναφερθεί είναι η ταινία του Hitchcock, *Psycho* (1960), πάλι σε συνεργασία με τον Hermann. Ο Hitchcock είχε υποδείξει στον Hermann να δημιουργήσει μια σύνθεση επηρεασμένη από τζαζ καταβολές, ωστόσο ο δεύτερος επέμεινε σε ένα μικρό σύνολο έγχορδων και κατάφερε να πείσει τον σκηνοθέτη¹⁰. Το αποτέλεσμα αυτής της συνεργασίας και κυρίως του οράματος του Hermann είναι το γνωστό σε όλους μας soundtrack.

Από τους πιο βαρυσήμαντους συνθέτες της δεκαετίας του 1960 θεωρείται ο Ennio Morricone (1928 -) ο οποίος επιμελήθηκε την μουσική επένδυση για πολλές western ταινίες. Αδιαμφισβήτητη καινοτομία αποτέλεσε η προτίμηση του Morricone ως προς τη χρήση μη κοινών οργάνων. Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία του Sergio Leone (1929 - 1989) *The Good, The Bad and The Ugly* (1966) επιχείρησε να μιμηθεί το ουρλιαχτό των κογιότ. Ένα μοτίβο δύο νοτών που ακούγεται σχεδόν σε όλη την ταινία, το οποίο παιζόταν από ένα φλάουτο, μία οκαρίνα ή από ανθρώπινες φωνές, ένα για κάθε πρωταγωνιστή^{11,12}. Η συγκεκριμένη μελωδία αυτή είναι από τις πιο αναγνωρίσιμες κινηματογραφικές μελωδίες που έχουν γραφθεί και η ταινία είναι αναπόφευκτα συσχετισμένη με αυτήν την μελωδία.

Στην δεκαετία του 1970, άρχισαν να αναπτύσσονται τα πρώτα synthesizer και η ροκ μουσική. Φυσική συνέπεια αυτού ήταν να αρχίσουν οι σκηνοθέτες να κάνουν χρήση αυτής της τάσης στην μουσική επένδυση που πλαισίωνε τις ταινίες τους. Ο Stanley Kubrick (1928 - 1999) στην ταινία του *A Clockwork Orange* (1971), πέραν των κλασσικών κομματιών που είχαν επιλαγεί για την ταινία, συνεργάστηκε με την Wendy Carlos (1939 -), η οποία χρησιμοποίησε synthesizer της Moog, που θεωρούταν καινοτόμα για την εποχή, ώστε να συνθέσει την μουσική. Ένας ακόμη αξιοσημείωτος συνθέτης που αναδείχθηκε την δεκαετία του 1970, αναμφισβήτητα θεωρείται ο John Williams (1932 -), ο οποίος μόνος του κατάφερε να αναγεννήσει και να αναδείξει εκ νέου τον ήχο της Χρυσής Εποχής του Hollywood, χρησιμοποιώντας πλήρης συμφωνικές ορχήστρες για να ηχογραφήσει το soundtrack της ταινίας *Star Wars* (1977).

Την δεκαετία του 1980, έγιναν διάσημα στην δημοφιλή μουσική τα synthesizer, και άρχισαν να χρησιμοποιούνται σχεδόν σε όλα τα soundtrack ταινιών. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το soundtrack του *Blade Runner* (1981) του Ridley Scott (1937 -), για το οποίο έγραψε μουσική ο Vangelis (Ευάγγελος Παπαθανασίου, 1943 -), χρησιμοποιώντας αποκλειστικά synthesizer, παίζοντας και ηχογραφώντας όλη την μουσική μόνος του. Επίσης

σημαντικό είναι να σημειωθεί πως στην συγκεκριμένη δεκαετία άρχισαν πάλι οι σκηνοθέτες να χρησιμοποιούν δημοφιλής τραγούδια στις ταινίες τους. Ο John Williams διατήρησε το ύφος που τον διέκρινε, παρά την επιτυχία των synthesizer και επέμεινε στη χρήση συμφωνικών οργηστών, πιάνου ή άλλων παραδοσιακών οργάνων στις ταινίες που έκανε (αξιοσημείωτες ταινίες του της δεκαετίας είναι το E.T. (1982) και τα Indiana Jones (1981 - 1989)).

Ο Danny Elfman (1953 -) είναι ένας ακόμη συνθέτης που αναδείχθηκε την δεκαετία του 1980. Ο εν λόγω συνθέτης χρησιμοποιούσε ορχήστρες, synthesizers και ανθρώπινες φωνές, όλα σε καινοτόμες ενορχηστρώσεις. Τέλη της δεκαετίας, και πιο συγκεκριμένα το 1988, ο Hans Zimmer (1957 -) συνθέτει μουσική για το Rain Man ¹³, η πρώτη Hollywood ταινία για την οποία είναι υπεύθυνος για την μουσική της επένδυση. Εκεί λαμβάνει την πρώτη του υποψηφιότητα για Όσκαρ και παρόλο που δεν το κερδίζει, υπήρξε το έναυσμα της δημοσιότητας του. Μέσω αυτού αναδείχθηκε η καριέρα του, ειδικά στις ταινίες δράσης, είδος ταινιών για το οποίο μέχρι και σήμερα συνθέτει μουσική.

Σε αυτό το σημείο, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και αρχές 1990, η μουσική σύνθεση για τον κινηματογράφο εκτιμάται πλέον ως ξεχωριστή τέχνη. Η μουσική αυτή δεν προοριζόταν για να συνοδεύει απλώς την ταινία και να την καθιστά πιο ενδιαφέρουσα στον ακροατή, αλλά σημείωσε επιτυχία καταφέρνοντας να στιγματίσει τον ίδιο τον ορό “ταινία” και αποτέλεσε τόσο αναπόσπαστο όσο και ισάξιο κομμάτι στην διαδικασία της δημιουργίας της. Οι συνθέτες πλέον δεν προσπαθούσαν να μιμηθούν κάποιο είδος μουσικής ή να χρησιμοποιήσουν κάποια συγκεκριμένα όργανα, αλλά δημιουργούσαν κάτι αποκλειστικά δικό τους. Προσάρμοζαν δεκάδες είδη μουσικής, έφτιαχναν καινούργια, δημιουργούσαν όργανα για την ηχογράφηση της μουσικής και το μόνο όριο ήταν η φαντασία τους. Η τεχνολογία είχε πια προχωρήσει πάρα πολύ, και οι συνθέτες μέσω των νέων synthesizer και των υπολογιστών μπορούσαν να παράγουν πολλούς ήχους που μέχρι τότε δεν υπήρχαν.

Από την δεκαετία αυτή, μέχρι και σήμερα, έχει σημειωθεί εισροή στον χώρο της σύνθεσης για τον κινηματογράφο μουσικών που δεν ήταν συνθέτες καθαυτοί. Ενώ μέχρι τώρα έγραφαν μουσική συνθέτες όπως ο Morricone και ο Williams όπου διακρίνονταν από ένα κλασικό υπόβαθρο, με σπουδές και δουλειά πάνω στην σύνθεση, πλέον γράφουν μουσική και απλοί μουσικοί, όπως ο Jonny Greenwood των Radiohead, ο Trent Reznor των Nine Inch Nails και Cliff Martinez των Red Hot Chili Peppers, μεταξύ άλλων.

Εν κατακλείδι, ενώ υπάρχουν πλέον αναρίθμητοι συνθέτες μουσικής για ταινίες, εξαρτάται από τον σκηνοθέτη και την παραγωγή τι κατεύθυνση θα ακολουθήσει η ταινία. Την σήμερα ημέρα ακούμε soundtrack με πλήρης συμφωνική ορχήστρα (πχ του John Williams), άλλα με καθαρά ηλεκτρονική μουσική (πχ του Cliff Martinez και του Trent Reznor), αλλά και συνδυασμό ηλεκτρονικής και παραδοσιακής μουσικής (πχ Johan Johansson, Vangelis κλπ). Η επιλογή του συνθέτη (κατ' επέκταση και της μουσικής) εξαρτάται από το ύφος που θέλει η παραγωγή να προσδώσει στην ταινία.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΑΣ

Σύνοψη

Η εν λόγω ταινία πραγματεύεται το κυνήγι της ιδεατής ευτυχίας. Παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή που διακρίνεται από συναισθήματα απογοήτευσης σε ό,τι σχετίζεται με τη ζωή του, λόγω των προτύπων που προβάλλονται και αναδεικνύονται από τα μέσα δικτύωσης και κυρίως των προτύπων που προκύπτουν από το Hollywood. Παράλληλα προσπαθεί να αναζητήσει κάτι το ιδεατό, χωρίς ωστόσο να ξέρει τι είναι αυτό. Μέσα από αυτό το κυνήγι ανακαλύπτει την αποξένωση, την απομόνωση και την απογοήτευση, γιατί χάνει όλα όσα είχε και καταλήγει μόνος του.

Τίτλος

Ο τίτλος της ταινίας, *can spring be far behind?* (εμφανίζεται στο τέλος της ταινίας) είναι από την ωδή *Ode to the West Wind* (1819) του Βρετανού Ρομαντικού ποιητή *Percy Bysshe Shelley* (1792 - 1822). Πιο συγκεκριμένα είναι από το τελευταίο δίστιχο της ωδής, το οποίο είναι:

The trumpet of a prophecy! O Wind,

If Winter comes, can Spring be far behind?

Εδώ ο ποιητής θέτει μία ρητορική ερώτηση, μιας και μετά τον χειμώνα, η επόμενη εποχή είναι η άνοιξη. Ωστόσο, η ερώτηση αυτή κρύβει βαθύτερο νόημα, πέραν της αναφοράς του στην αλλαγή των εποχών. Ο ποιητής διακρινόταν από μια αισιόδοξη στάση απέναντι στη ζωή. Πίστευε πως ακόμη και αν όλα στην ζωή ενός ανθρώπου καταρρέουν, μπορεί με την αναγέννηση του ανθρώπου όλα αυτά να αλλάξουν και συχνά στην ζωή του έλεγε, πως αν υποφέρεis τώρα, έρχονται καλύτερες ημέρες^{1,2}.

Ο λόγος που επιλέχθηκε ο συγκεκριμένος στίχος της ωδής ως τίτλος για την ταινία, είναι γιατί ακριβώς ο πρωταγωνιστής πιστεύει πως η ζωή του δεν αντικατοπτρίζει τα ενδότερα θέλω του, δεν αποτελεί ευτυχισμένο πρότυπο ανθρώπου, αλλά παράλληλα ευελπιστεί για την βελτίωση που θα ανέτρεπε τα υπάρχοντα δεδομένα. Παρατηρείται μια άκαρπη προσπάθεια του πρωταγωνιστή με στόχο την αλλαγή και την αυτοβελτίωση της ζωής του που θα αναλυθεί στη συνέχεια με λεπτομέρεια. Σκεπτόμενος λοιπόν, τον Shelley και τα αποφθέγματα του, επιλέχθηκε η αντίθεση ως εξαιρετική κινηματογραφική οπτική και η κατάληξη των προσπαθειών του πρωταγωνιστή παρουσιάζουν την πλήρη καταστροφή του.

Γενική ανάλυση

Η φιλοσοφία της ταινίας είναι βασισμένη κατά κύριο λόγο στο βιβλίο/δοκίμιο του Albert Camus (1913 - 1960), *Ο μύθος του Σίσυφου* (1941). Ο Camus σε αυτό το βιβλίο συσχετίζει τον μύθο με την ανθρώπινη ύπαρξη. Όπως ο Σίσυφος κάθε μέρα έσπρωχνε τον γιγαντιαίο βράχο από τους πρόποδες του βουνού μέχρι την κορυφή, μόνο και μόνο για να κυλίσει πάλι κάτω όταν φτάσει στην κορυφή, έτσι και ο Camus πίστευε πως είναι η ανθρώπινη ύπαρξη. Πιο συγκεκριμένα, ξεκινάς από το τίποτα, προσπαθείς πάρα πολύ σκληρά μέσα στην ζωή να φτάσεις σε μια κορυφή, αλλά παρ' όλα αυτά, στο τέλος θα πεθάνεις και θα καταλήξεις πάλι στο μηδέν. Ωστόσο, ο συγγραφέας πίστευε πως ο Σίσυφος ήταν χαρούμενος. Γιατί πίστευε

πως η όλη προσπάθεια να φτάσεις σε μια κορυφή είναι αυτό που σε γεμίζει με την ευτυχία, και όχι ο στόχος καθ'αυτός³.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας αναλύεται κυρίως το πρώτο μέρος του δοκιμίου. Συγκεκριμένα, ο πρωταγωνιστής διακρίνεται από αισθήματα χαμηλής αυτοεκτίμησης και μη ικανοποίησης παρόλο που έχει όλα όσα θεωρούνται στη σύγχρονη εποχή λόγοι ευτυχίας, φίλους, σχέση και εργασία. Ο πρωταγωνιστής λοιπόν πιστεύοντας ότι δεν έγκειται σε αυτούς τους τομείς η ιδεατή ευτυχία, τα απορρίπτει όλα και ξεκινά μια διαδικασία ως προς την αναζήτηση της. Στο τέλος δεν πετυχαίνει τον στόχο του, αλλά η ταινία εστιάζει κυρίως στην προαναφερθείσα διαδικασία και πιο συγκεκριμένα στις προσπάθειες του πρωταγωνιστή.

Στην δεύτερη πράξη, που θα αναλύσουμε πιο λεπτομερώς στην συνέχεια, βλέπουμε πως ο πρωταγωνιστής έχει μεταβεί σε ένα βουνό. Σε αυτό το σημείο πραγματοποιείται μια κυριολεκτική αναφορά στον μύθο του Σίσυφου. Όπως ο Σίσυφος προσπαθούσε κάθε μέρα να ανέβει το βουνό, έτσι και ο πρωταγωνιστής προσπάθησε να ανέβει ένα βουνό για να βρει την ηρεμία που αναζητούσε. Στην ταινία, ο πρωταγωνιστής το γνωρίζει το βιβλίο του Camus και πιστεύει πως υπάρξει η πολυπόθητη αυτοπραγμάτωση αν 'ανέβει' ένα βουνό, κυριολεκτικά ή μη.

Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, όλα τα πρόσωπα είναι καλυμμένα από μάσκες. Αυτή η επιλογή έχει διττή σημασία. Ένας πρακτικός λόγος είναι ότι ήθελα ο θεατής να εστιάζει πιο πολύ στην μουσική της ταινίας παρά στους ηθοποιούς. Πιο λεπτομερώς, να μην παρατηρεί τις εκφράσεις τους, και η μουσική να αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα τους. Ο δεύτερος λόγος είναι να γίνει υπόγεια αναφορά στα προσωπεία που φοράνε πολλοί άνθρωποι στην καθημερινή τους ζωή. Θεωρείται σύνηθες κάποιοι άνθρωποι να είναι δυστυχισμένοι, αλλά για κάποιον λόγο δεν δείχνουν τα πραγματικά τους συναισθήματα, και προτιμούν να τα κρύψουν, δείχνοντας στον έξω κόσμο, στους φίλους και γνωστούς τους, ένα ψεύτικο προσωπείο, γιατί φοβούνται να αποκαλύψουν το πως πραγματικά αισθάνονται.

Ο πρωταγωνιστής στην αρχή της ταινίας προβάλλεται με μία δυσανεστήμένη μάσκα. Με αυτό το τρόπο γίνονται φανερά τα πραγματικά συναισθήματα του. Όταν είναι στο σπίτι μόνος του, φοράει την μάσκα με το συναισθήμα που πραγματικά νιώθει. Πριν βγει από το σπίτι βάζει μια χαρούμενη μάσκα και πάει στην δουλειά. Όταν τα παρατήρει όλα, και φύγει από την ζωή του αναζητώντας την προαναφερόμενη ιδεατή ευτυχία, βάζει μια λευκή μάσκα, μια μάσκα που δεν δείχνει κανένα συναισθήμα. Ο λόγος που το κάνει αυτό είναι για να πείσει τον εαυτό του πως από εδώ και πέρα, είναι υπεύθυνος για τα συναισθήματα του και θα προσπαθήσει να γίνει ευτυχισμένος.

Γενικά η ταινία έχει ως στόχο την ανάδειξη του πιστεύω πως δεν υπάρχει κάποια ιδεατή ευτυχία σαν αυτή που ψάχνει ο πρωταγωνιστής. Με άλλα λόγια, δεν είναι εφικτό κάποια στιγμή στην ζωή του ανθρώπου να υπάρξουν κατάλληλες συνθήκες που να διαμορφώνουν την πλήρη και αδιάσπαστη ευτυχία. Αντιθέτως, υπάρχουν μικρές στιγμές ευτυχίας για όλους τους ανθρώπους. Αυτό διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο και οι στιγμές αυτές μπορούν να απορρέουν από διάφορους τομείς όπως φίλους, δουλειά, χόμπι, σχέσεις κλπ. Όλοι μπορούμε μέσα από αυτά να απολαύσουμε ευτυχισμένες στιγμές μέσα στην ζωή μας.

Επίσης, καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, οι ενδυματολογικές επιλογές του πρωταγωνιστή είναι σταθερές και πιο συγκεκριμένα αποτελούνται από ένα μαύρο παντελόνι και ένα μαύρο φούτερ. Με το μαύρο χρώμα γίνεται λόγος για τη στενοχώρια που διακρίνει τον πρωταγωνιστή και η παντελής έλλειψη ποικιλίας ρούχων σε όλη την ταινία, εκτός από το κλείσιμο, προβάλλει τις σωματικές και ψυχολογικές επιπτώσεις της εν λόγω στεναχώριας. Ο πρωταγωνιστής δεν διαθέτει το κουράγιο και την διάθεση να αλλάξει ρούχα και παραμένει με τα ίδια.

ACT I

The Decay

or

How Everything In My Life Led To This

Η πρώτη των τριών πράξεων της ταινίας έχει τίτλο που περιγράφει την ζωή του πρωταγωνιστή έως τώρα. Το *The Decay* or *How Everything In My Life Led To This* αναφέρεται στο πως έφτασε ο πρωταγωνιστής στην εν λόγω κατάσταση στην οποία βρίσκεται και πως ζει έως τώρα. Προβάλλεται η παρακμή που αισθάνεται ο πρωταγωνιστής με τον τρόπο με το οποίο ζει και μέσα από κάποιες καθημερινές σκηνές της ζωής του μας παρουσιάζεται το πόσο δυσαρεστημένος είναι με την ζωή του.

Ο τίτλος της πρώτης πράξης εμφανίζεται για λίγα δευτερόλεπτα και μετά σβήνει και μένουν οι λέξεις *Everything Led To This*. Πέρα από τους δύο τίτλους της πράξης, ήθελα να εμφανιστεί και ένας τρίτος τίτλος που να περιγράφει ακόμη πιο σύντομα την πράξη αυτή, με λέξεις που υπήρχαν στους δύο προηγούμενους τίτλους.

Αρχική σκηνή της ταινίας αποτελεί ο πρωταγωνιστής ξαπλωμένος στο κρεβάτι, ξύπνιος ωστόσο, να χτυπάει ένα μπουκάλι μπίρας στον τοίχο. Το μπουκάλι της μπίρας εδώ συμβολίζει τον αλκοολισμό του πρωταγωνιστή. Σε διάφορες σκηνές μέσα στην ταινία βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να πίνει. Μέσα από αυτό, γίνεται λόγος στην έλλειψη ικανοποίησης και ευτυχίας που διαπρέπει τη ζωή του, πίνει για να νιώσει καλύτερα για τον εαυτό του. Είναι σύνηθες στους ανθρώπους να πίνουν όταν είναι πολύ στεναχωρημένοι, και αυτό ακριβώς το γνώρισμα χαρακτηρίζει και τον πρωταγωνιστή.

Το γεγονός ότι είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι και κοιτάζει το ταβάνι μας δείχνει ότι δεν έχει κάποιο ενδιαφέρον στην ζωή του πέραν της δουλειάς, που όπως θα δούμε στην συνέχεια δεν τον ικανοποιεί. Επομένως, στον ελεύθερο του χρόνο κάθεται στο κρεβάτι, πίνει και στοχάζεται.

Στην συνέχεια βλέπουμε πως ακόμα και όταν πάει να σηκωθεί από το κρεβάτι, κάθεται στην άκρη του κρεβατιού και κρατάει το κεφάλι του για λίγη ώρα, πριν καταφέρει να σηκωθεί. Εδώ με την σειρά τους προβάλλονται δύο τινά με την κίνηση αυτή: Πρώτον, λόγω του ποτού έχει πονοκέφαλο, έτσι τονίζεται επιπλέον ο αλκοολισμός του και οι επιπτώσεις στην σωματική του κατάσταση και δεύτερον ότι δεν έχει την συναισθηματική δύναμη να σηκωθεί από το κρεβάτι. Όχι λόγο ποτού μόνο, αλλά και γιατί δεν έχει κάποιον σκοπό στην ζωή του. Ο πρωταγωνιστής έχει (ή πιστεύει πως έχει) κατάθλιψη και δεν τον ικανοποιεί τίποτα από αυτά που αποτελούν την καθημερινότητα της ζωής του.

Αφού σηκωθεί από το κρεβάτι, ο πρωταγωνιστής τοποθετεί ένα βινύλιο στο πικάπ και ακούει μουσική καθώς διαβάζει ένα βιβλίο. Το βιβλίο αυτό είναι το *Infinite Jest* (1996) του David Foster Wallace (1962 - 2008). Οι λόγοι που επέλεξε το βιβλίο αυτό έχουν ως εξής: αρχικά ο συγγραφέας είχε χρόνια κατάθλιψη και είχε προβλήματα για μεγάλο διάστημα της ζωής του με αλκοολισμό, ναρκωτικά και αυτοκτονικές τάσεις μεταξύ άλλων. Παρομοίως, ο πρωταγωνιστής έχει προβλήματα με τον αλκοολισμό και την κατάθλιψη. Ο τίτλος του βιβλίου είναι από τον Άμλετ του Σαίξπηρ, πράξη 5, σκηνή 1: ⁴

"*Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of **infinite jest**, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is"*

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα του Άμλετ, ο Σαίξπηρ λέει την φράση *infinite jest* κυριολεκτικά για τον Yorick. Στο βιβλίο του DFW, ο συγγραφέας το λέει επίσης κυριολεκτικά, μιας και είναι και ο τίτλος μιας ταινίας μέσα στο βιβλίο. Πολλοί ωστόσο λένε πως είναι "ένα μικρό κλείσιμο του ματιού στο μέγεθος του βιβλίου".⁵ Στην συγκεκριμένη ταινία ο τίτλος του βιβλίου έχει χρησιμοποιηθεί ειρωνικά. Ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται την ζωή του σαν ένα αιώνιο αστείο, γι' αυτό και όταν βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να κοιτάει το βιβλίο, αλλάζει η μουσική. Βλέπει τον τίτλο του βιβλίου, και αισθάνεται σαν να τον χλευάζει, και το πετάει στο κρεβάτι.

Το επόμενο πλάνο είναι αρκετά σημαντικό καθώς βλέπουμε πως ο πρωταγωνιστής ανοίγει την ντουλάπα και μέσα βλέπει διάφορες μάσκες με διάφορα συναισθήματα. Εδώ γίνεται προσπάθεια ναδειχθεί πως ο πρωταγωνιστής φοράει κάθε μέρα μια μάσκα, αναλόγως με το τι θέλει να δείξει στον κόσμο ότι αισθάνεται. Εκείνη την μέρα πήρε μια χαρούμενη μάσκα, αλλά κάποια άλλη φορά αντίστοιχα θα μπορούσε να πάρει μια διαφορετική.

Αφού αλλάζει μάσκα, αφήνει την λυπημένη μάσκα στο μαξιλάρι του κρεβατιού του. Με αυτό θέλει να δείξει πως όταν γυρίσει στο κρεβάτι του, θα είναι πάλι ο αληθινός λυπημένος εαυτός του.

Στην συνέχεια βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να κάθεται μπροστά από την οθόνη του υπολογιστή και να βλέπει μια παρέα που πίνει και περνάει καλά και στην συνέχεια ένα ζευγάρι από την παρέα που φιλιέται. Με αυτό το πλάνο γίνεται εμφανές το πως επηρεάζεται ο πρωταγωνιστής από την τηλεόραση και τα πρότυπα που αυτή μας παρουσιάζει. Βλέπει μια παρέα που διασκεδάζει πολύ και ένα ζευγάρι που είναι ερωτευμένο και τα συγκρίνει με την δικιά του ζωή, τους δικούς του φίλους και σχέση, όπως θα δούμε στην συνέχεια και καταλαβαίνει πως είναι δυσαρεστημένος.

Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε το ημερολόγιο του πρωταγωνιστή όπου σημειώνει τα συναισθήματά του κάθε μέρα. Παρατηρούμε πως συνεχώς σχεδιάζει στεναχωρημένα πρόσωπα, και έτσι τονίζεται για ακόμα μια φορά το ψυχολογικό άλγος του πρωταγωνιστή.

Στις επόμενες σκηνές βλέπουμε λίγο από την καθημερινή του ζωή. Τον βλέπουμε να δουλεύει, να βλέπει την κοπέλα του και να μιλάει με τον φίλο του. Σε όλα αυτά μπορούμε να δούμε πως δεν του αρέσει η ζωή του όπως είναι, αδιαφορεί για τον φίλο και την κοπέλα του και η δουλειά του δεν του προσφέρει αισθήματα αυτοπραγμάτωσης.

Για άλλη μια φορά τον βλέπουμε να παίρνει την χαρούμενη μάσκα, αυτήν την φορά για να πάει στην δουλειά. Στον χώρο εργασίας του μπορούμε να δούμε πως είναι βράδυ, γεγονός που μας δείχνει πως η δουλειά του απαιτεί πολλές ώρες μέσα στην ημέρα, πράγμα που δεν τον αφήνει να ασχοληθεί με άλλα πράγματα στην ζωή του. Αυτό είναι ένα φαινόμενο πολύ κοινό στην σύγχρονη κοινωνία, και είναι κάτι που προκαλεί δυσάρεστα συναισθήματα σε πολλούς ανθρώπους, όπως και στον πρωταγωνιστή. Είναι ένας από τους λόγους που είναι δυσαρεστημένος με την ζωή του και θέλει να φύγει από την εν λόγω καθημερινότητά του και να βρει την ιδεατή του ευτυχία. Όσο είναι στην δουλειά με την χαρούμενη μάσκα, για να μην δείξει πως είναι πραγματικά δυσαρεστημένος, τα συναισθήματά του παίρνουν μη διαχειρίσιμη μορφή δεν αντέχει άλλο και φοράει την λυπημένη μάσκα που είχε στο ντουλάπι.

Επίσης σε αυτήν την σκηνή βλέπουμε και για πρώτη φορά την κοπέλα του, που έρχεται στην δουλειά του με πολύ χαρά να του φέρει το δείπνο. Ωστόσο, ο πρωταγωνιστής δεν το εκτιμάει και είναι αδιάφορος απέναντί της και πετάει το φαί νευριασμένος στο πάτωμα όταν του το προσφέρει. Σκοπός της σκηνής είναι να αντιληφθεί πλήρως ο θεατής ότι ο πρωταγωνιστής

δεν εκτιμούσε τους τομείς της καθημερινότητας του. Είχε μια κοπέλα που νοιαζόταν για αυτόν και τον πρόσεχε, αλλά αυτός ήθελε κάτι άλλο.

Στην επόμενη σκηνή τον βλέπουμε να κάθεται σε έναν καναπέ με τον φίλο του και να μιλάνε. Ο φίλος του φοράει μια χαρούμενη μάσκα, για να παρουσιάσει πως είναι χαρούμενος που βρίσκεται με τον φίλο του, τον πρωταγωνιστή, και του μιλάει με πολύ μεγάλη χαρά. Παρόλαυτά, ο πρωταγωνιστής ακόμα φοράει την λυπημένη μάσκα και ενώ μιλάει με τον φίλο του στην αρχή, στην συνέχεια σταματάει και κοιτάει κάτω, αγνοώντας τον φίλο που είναι δίπλα του και συνεχίζει να μιλάει.

Για άλλη μια φορά μετά, τον βλέπουμε απλά να κάθεται στο κρεβάτι του κοιτάζοντας το ταβάνι, χωρίς να κάνει κάτι, δείχνοντας άλλη μια φορά την απελπισία του πριν πάει στην δουλειά. Αυτήν την φορά στην δουλειά τον βλέπουμε να κάνει χειρονακτική εργασία, να κουβαλάει κουτιά, πράγμα που τον εξουθενώνει σωματικά, πέραν της πνευματικής κούρασης και άγχους που του προκαλεί η εργασία του.

Στο τέλος της πρώτης πράξης βλέπουμε να αφήνει στην ντουλάπα την λυπημένη μάσκα και αυτήν την φορά να παίρνει μια τελείως λευκή και έναν μαρκαδόρο για να ζωγραφίσει πάνω της τα συναισθήματά του. Πλέον έχει αποφασίσει πως δεν αντέχει την ζωή του όπως είναι, και θα προσπαθήσει να ξεφύγει από αυτήν, ψάχνοντας την ευτυχία του.

Εμπνευσμένο από την φράση του John Milton στο *Paradise Lost*:⁶

" Solitude is sometimes best society "

Ο πρωταγωνιστής αποφασίζει να αφήσει πίσω του το άγχος και τους γρήγορους ρυθμούς της πόλης και να αναζητήσει την ευτυχία του στην ύπαιθρο όπου μπορεί να είναι ήρεμος και ελεύθερος από τις υποχρεώσεις του.

ACT II

Goodbye To All That

or

How I Looked For It

Ο τίτλος αναφέρεται στο ότι ο πρωταγωνιστής αποχαιρετάει την παλιά του ζωή και αναζητάει μια νέα, πιο απλή και χαρούμενη. Ο τίτλος *Goodbye To All That* είναι ο τίτλος της αυτοβιογραφίας του Robert Graves (1895 - 1985) όπου την έγραψε λίγο αφού γύρισε από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Με αυτό προσπαθεί να γίνει μια αναφορά στον ψυχολογικό πόλεμο που νιώθει ο πρωταγωνιστής με τον τρόπο με τον οποίο ζει. Δεν αισθάνεται καλά, οπότε θέλει να τα αποχαιρετήσει όλα, όπως ο Graves ήθελε να αποχαιρετήσει τον πόλεμο στον οποίο ενεπλάκει. Όπως και στην πρώτη πράξη, οι λέξεις εξαφανίζονται και μένει μόνο η λέξη *Goodbye*, για να τονίσει τον αποχαιρετισμό του.

Βλέπουμε πλέον τον πρωταγωνιστή στο αμάξι του να έχει φύγει από την πόλη και να είναι στην εξοχή, μέχρι που φτάνει στην θάλασσα. Ωστόσο, το γεγονός ότι δεν είναι καλοκαίρι, αλλά χειμώνας χαλάει τα σχέδια του, μιας και δεν μπορεί να απολαύσει την θάλασσα. Βλέπουμε το τροχόσπιτό του να είναι διαλυμένο από την κακοκαιρία και τα χρόνια που είχε μείνει παραμελημένο. Παρ' όλα αυτά, ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να το απολαύσει, παίρνει την ομπρέλα και την πετσέτα του και κάθεται σε μια καρέκλα στην άμμο κοιτώντας την θάλασσα, η οποία αντί να είναι γαλήνια, είναι θυελλώδης. Αυτή τη απεικόνιση της θάλασσας αντιπροσωπεύει τον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή. Μας δείχνει ότι παρόλο που έφυγε

από αυτά που μισούσε και προσπαθεί να είναι ελεύθερος και ευτυχισμένος, δεν τα έχει καταφέρει (τουλάχιστον μέχρι στιγμής).

Όταν πια απογοητεύεται με την προσπάθειά του αυτήν, κυρίως λόγω κακοκαιρίας, παίρνει το αμάξι και φεύγει. Αποφασίζει τώρα να πάει στο βουνό να δει αν μπορεί να μείνει εκεί, έστω για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Ωστόσο, όταν φτάνει κουρασμένος μετά από πολύωρη ανάβαση, παρατηρεί ότι τα σπίτια είναι γκρεμισμένα ή σε πολύ κακή κατάσταση, εξερευνάει το τοπίο για να δει αν μπορεί να βρει κάτι καλύτερο, αλλά πέραν της ωραίας θέας δεν βρίσκει κάτι. Για μια άλλη μια φορά απογοητεύεται και νευριασμένος πια φεύγει από το βουνό.

Ο πρωταγωνιστής, παρ' όλο που ήταν ελεύθερος από όλα αυτά που πίστευε πως τον κράταγαν πίσω, νιώθει πιο χαμένος από ποτέ. Προσπάθησε να φύγει από την κοινωνία που τον καταπίεζε και μισούσε, πήγε στην φύση για να νιώσει ελεύθερος, αλλά δεν βρήκε αυτό που έψαχνε. Δεν βρήκε κάποια ευτυχία εκεί. Εμπνευσμένο από ένα γράμμα του Franz Kafka προς τον πατέρα του: ⁷

" You are free, that is why you are lost"

Με αυτό ο Kafka εννοούσε πως όταν είσαι ελεύθερος, πραγματικά ελεύθερος από το οτιδήποτε είναι αυτό που σε κρατάει πίσω ή πιστεύεις ότι σε κρατάει πίσω, μπορείς να κάνεις και να γίνεις οτιδήποτε. Οι πιθανότητες είναι ατελείωτες, οπότε πολλοί άνθρωποι χάνονται σε μία διαδικασία αναζήτησης. Επίσης, σαν άνθρωποι, συνδέουμε στενά τους εαυτούς μας με τα πιστεύω, τις ιδεολογίες, τις δουλειές ή τις φιλοσοφίες μας για να δημιουργήσουμε μία ταυτότητα για τον εαυτό μας. Όταν όμως δεν έχουμε κάτι από αυτά να μας προσδιορίσουν, δεν μπορούν οι άνθρωποι να σε κατηγοριοποιήσουν, με την έννοια ότι δεν 'ανήκεις' κάπου για την κοινωνία, που είναι παρόμοιο με το να είσαι 'χαμένος' για την κοινωνία.

ACT III

The Happiness

or

How I Never Really Made It

Η τρίτη και τελευταία πράξη της ταινίας μας δείχνει την επιστροφή του πρωταγωνιστή στην προηγούμενη ζωή του. Έχει καταλάβει πλέον πως δεν υπάρχει η ιδεατή ευτυχία που έψαχνε, αλλά πλέον μπορεί να βρει στιγμές ευτυχίας στην ζωή του. Ο πρώτος τίτλος, *The Happiness*, είναι εν μέρη ειρωνικός, γιατί ο πρωταγωνιστής είναι πιο δυστυχισμένος από πριν, εφόσον απέτυχε στο κυνήγι του, αλλά θα γίνει ακόμη πιο δυστυχισμένος όταν δει πως έχει απομακρυνθεί από τον φίλο του και η κοπέλα του έχει βρει άλλον. Παρ' όλα αυτά, όταν όπως και στους προηγούμενους τίτλους εξαφανίζονται οι λέξεις, έτσι και εδώ φεύγουν και μένει μόνο το *Happiness* και το *Never*, που αντιπροσωπεύουν το πως νιώθει πλέον ο πρωταγωνιστής.

Στην πρώτη σκηνή της πράξης βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να επιστρέφει σπίτι του και να γεμίζει την μπανιέρα με νερό. Όταν μπει όμως στην μπανιέρα, είναι τόσο απογοητευμένος που δεν βγάζει καν τα ρούχα του και μπαίνει όπως είναι μέσα. Όσο είναι μέσα στην μπανιέρα, υπάρχει ένα flashback που προβάλλει τον ίδιο να κάθεται στον καναπέ με τον φίλο του και θυμάται πως δεν τον εκτιμούσε και τον έχασε.

Όσο κάθεται εκεί παίρνει την απόφαση να κερδίσει πίσω την ζωή του που μέχρι προσφάτως αποτελούσε την καθημερινότητά του. Επομένως, βρίσκει ξανά τον φίλο του και κάθονται πάλι στον καναπέ και μιλάνε. Αν συγκρίνει κανείς το flashback που μόλις είδαμε (που ήταν στον καναπέ) με την επόμενη σκηνή που είναι πάλι στον καναπέ, μπορεί να δει πως στο

flashback οι δύο φίλοι κάθονταν πολύ κοντά ενώ τώρα είναι απομακρυσμένοι. Αυτό έχει σχέση με την συναισθηματική απομάκρυνση που νιώθουν πλέον αυτοί οι δύο άνθρωποι. Μπορεί ο πρωταγωνιστής να γύρισε πίσω στην ζωή του και στον φίλο του, αλλά δεν νιώθει το ίδιο. Παρατηρεί και ο ίδιος μια απόσταση μεταξύ τους, η αλλοτρίωση έχει επέλθει στη σχέση τους και είναι φανερή. Αυτός είναι και ο λόγος που στην σκηνή αυτήν βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να κάθεται στην άκρη του καναπέ και να κοιτάει κάτω, ενώ ο φίλος του σε fast forward να του μιλάει. Να σημειωθεί πως ακόμη και όταν ο πρωταγωνιστής δεν του μιλάει, αυτός παίρνει ένα βιβλίο και κάθεται δίπλα του και το διαβάζει έτσι ώστε να μην τον αφήσει μόνο του.

Το fast forward χρησιμοποιήθηκε με στόχο να τονιστεί η πολύωρη προσπάθεια και η μετέπειτα αποτυχία αυτής που πραγματοποίησε ο φίλος του με στόχο να βελτιώσει την ψυχολογία του πρωταγωνιστή και να γεφυρώσει το χάσμα που έχει επέλθει στην μεταξύ τους σχέση. Το βιβλίο το οποίο διαβάζει ο φίλος του είναι το *The Sympathizer* (2015) του Viet Thanh Nguyen. Ο λόγος που επέλεξε αυτό το βιβλίο είναι γιατί στα αγγλικά η λέξη *sympathize* χρησιμοποιείται όταν ένας άνθρωπος συμπάσχει έναν άλλον. Έτσι ακριβώς και στην σκηνή, ο φίλος του πρωταγωνιστή θέλει να τον βοηθήσει και του κάνει παρέα, ακόμα και όταν ο πρωταγωνιστής είναι απόμακρος και δεν μιλάει.

Μετά από πολύ προσπάθεια καταλαβαίνει πως με το αλκοόλ μπορεί να προκαλέσει ένα αίσθημα ευφορίας στον πρωταγωνιστή και ως εκ τούτου να συζητήσουν, οπότε του βάζει ένα ποτήρι. Για ακόμα μία φορά η προσπάθεια του ναυαγεί και αποτυγχάνει να του φτιάξει την διάθεση, μιας και ο πρωταγωνιστής απλά κοιτάει το ποτήρι και δεν πίνει.

Αφού έχει επιστρέψει στην προηγούμενη του ζωή, έχει επιστρέψει και στην δουλειά του και εκεί είναι που τον βλέπουμε να βγάζει ένα μπουκάλι αλκοόλ και να το ρίχνει στην κούπα του καφέ του. Εδώ μπορούμε να καταλάβουμε πόσο κατακερματισμένος είναι ψυχολογικά και έχει στραφεί για ακόμη μια φορά στον αλκοολισμό.

Στο κλείσιμο της ταινίας παίρνει την απόφαση να κερδίσει πίσω την κοπέλα του. Τον βλέπουμε για πρώτη φορά να αλλάζει μπλούζα και να βάζει ένα ροζ πουκάμισο, που κάνει αντίθεση με το μαύρο φούτερ που φόραγε έως τώρα. Βάζει μια γραβάτα, παίρνει λουλούδια και πηγαίνει σπίτι της. Εκεί ωστόσο την βλέπει να είναι με έναν άλλον και να φιλιούνται στο μπαλκόνι της.

Σε αυτό το σημείο χάνει κάθε ελπίδα πια, πετάει τα λουλούδια κάτω και γυρνάει απογοητευμένος σπίτι του και ξαπλώνει στο κρεβάτι όπως είναι με το πουκάμισο και βλέπουμε διάφορα flashback από μέρες που είχε περάσει με την πρώτη κοπέλα του και τον φίλο του.

Η ταινία κλείνει κάνοντας zoom in στο μάτι του. Εδώ κλείνει ένας κύκλος, μιας και η ταινία ξεκινάει με το να κάνει zoom out από το μάτι του.

Άλλο ένα μήνυμα που ήταν θεμιτό να τονιστεί μέσα από αυτήν την πράξη, είναι κάτι που πάλι είχε πει ο John Milton στο *Paradise Lost*:⁶

“A mind not to be changed by place or time.

The mind is its own place, and in itself

Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n.”

Δηλαδή ότι μπορείς εσύ να κάνεις την ζωή σου να είναι ευτυχισμένη ή παράδεισος όπως έλεγε ο Milton και αντίστροφα. Δεν χρειάζεται να αναζητήσεις την ιδεατή ευτυχία που έψαχνε ο πρωταγωνιστής.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ACT I

Bottle Banging

Η ταινία ξεκινάει και βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να χτυπάει τον τοίχο με ένα άδειο μπουκάλι μύρας. Εδώ δεν υπάρχει κάποια μουσική, πέραν από κάποιους ambient ήχους στο background. Το πρώτο τραγούδι της ταινίας το ακούμε αφού προβληθεί η μαύρη οθόνη και εμφανίζεται ο τίτλος της πρώτης πράξης.

Για το τραγούδι αυτό, έχει χρησιμοποιηθεί ο ήχος του χτυπήματος του μπουκαλιού στον τοίχο και τον έχει επεξεργαστεί στο LogicPro για τη δημιουργία ενός μικρού κομματιού, χωρίς όμως επιπλέον προσθήκες. Δεν έχει γίνει χρήση άλλων ήχων, είτε φυσικών είτε τεχνητών, ούτε κάποια νότα. Η έμπνευση για αυτό ήταν το βιβλίο του Σοβιετικού σκηνοθέτη Andrei Tarkovsky (1932 - 1986) *Σμιλεύοντας τον χρόνο* (1986), στο οποίο είχε πει: ¹

" I have to say that in my heart of hearts I don't believe films need music at all. However, I have not yet made a film without it, though I moved in that direction in Stalker and Nostalgia"

Γενικά θεωρούσε πως μια ιδανική ταινία δεν θα χρειάζεται μουσική, αλλά δημιουργίες τύπου sound design, κάτι με φυσικούς ήχους. Ο ίδιος πίστευε πως δεν το είχε πετύχει (ακόμη), αλλά παρ' όλα αυτά στις δύο τελευταίες ταινίες του είχε προσπαθήσει να γυρίσει μία ταινία προς αυτήν την κατεύθυνση.

Σκεπτόμενος αυτό που είχε πει ο Tarkovsky, και αξιοποιώντας την σύγχρονη τεχνολογία, χρησιμοποιήθηκε ο ήχος από το μπουκάλι που δείχνει η σκηνή και και υπήρξε μετέπειτα επεξεργασία αυτού. Αρχικά υπάρχουν δύο κανάλια, το ένα που παίζει τον ήχο του μπουκαλιού αυτούσιο, και ένα που έχω βάλει εφέ Delay:



Στην συνέχεια υπάρχει μια μικρή παύση όσο εμφανίζεται ο τίτλος της πρώτης πράξης, και μετά ακούγεται πάλι ο ήχος του μπουκαλιού, τώρα από περισσότερα κανάλια, περισσότερα από τα οποία είναι επεξεργασμένα:

- Ένα κανάλι με τον ήχο του μπουκαλιού αυτούσιο
- Ένα κανάλι με τον ήχο του μπουκαλιού ανεβασμένο κατά 2 οκτάβες
- Ένα κανάλι με τον ήχο του μπουκαλιού με delay
- Ένα κανάλι με τον ήχο του μπουκαλιού με Ringshift*
- Ένα κανάλι με τον ήχο του μπουκαλιού με Phat FX για ενίσχυση του ήχου.

* Το Ringshifter χρησιμοποιεί έναν ταλαντωτή (Low Frequency Oscillator) για να επηρεάσει το εισερχόμενο σήμα (ήχο του μπουκαλιού), καθώς επίσης και αλλάζει την συχνότητα του σήματος. Μέσα από αυτές τις αλλαγές ακούμε πως το αποτέλεσμα είναι αρκετά διαφορετικό από χτύπο σε χτύπο.



Επομένως χρησιμοποιώντας μόνο αυτόν τον ήχο που ακούμε στην αρχή, έγραψα ένα 'μινιμαλιστικό' κομμάτι. Μινιμαλιστικό με την έννοια ότι έχει γίνει χρήση μόνο αυτού του ήχου χωρίς επιπλέον προσθήκες. Έχει γίνει χρήση εφέ και έχουν σημειωθεί αλλαγές στις οκτάβες, αλλά πάντοτε σε αυτόν τον ήχο.

Η μινιμαλιστική προσέγγιση αυτή, έγινε με σκοπό η μουσική επένδυση να συμβαδίζει με την ταινία. Το γεγονός ότι ο πρωταγωνιστής έχει πολλές μάσκες παρόμοιες, με μικρές αλλαγές (μια χαρούμενη, μία λυπημένη, μία κενή κλπ.), με επηρέασε να προσπαθήσω να αναπαραστήσω κάτι παρόμοιο με την μουσική.

Vinyl Song

Επόμενο τραγούδι που ακούμε είναι όταν ο πρωταγωνιστής βάζει να παίξει ένα βινύλιο στο πικαπ. Το τραγούδι εδώ είναι το πρώτο (και από τα λίγα) της ταινίας που έχει μουσική από παραδοσιακά όργανα (μπάσο κλαρινέτο, βιολί, τσέλο, τρομπόνι, όμποε, φλάουτο, άρπα και μπάσο τύμπανο) και όχι επεξεργασμένους και/ή ηλεκτρονικούς ήχους (η παρτιτούρα παρέχεται στο Παράρτημα II, Vinyl Song).

Πρώτο Μέρος

Το τραγούδι αυτό χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο, αργό μελωδικό και νοσταλγικό και το δεύτερο, γρήγορο, δυναμικό, χαρωπό και συγκοπικό. Ας αναλύσουμε αρχικά το πρώτο μέρος. Τα όργανα που παίζουν είναι το μπάσο κλαρινέτο στην μελωδία, βιολί και τσέλο κρατάνε την αρμονία και το τρομπόνι να συνοδεύει με ένα οστινάτο ρυθμό, χαρακτηριστικό των 3/4.

Το τρομπόνι δίνει τον παλμό του μέρους αυτού, παίζοντας πέμπτες. Ξεκινάει με ένα επίμονο Σι ύφεση Φα Φα - Σι Φα# Φα#. Μέχρι να μπει η μελωδία και να αρχίσει να αναπτύσσεται. Με αυτές τις αλλαγές ημιτονίων δίνει μια ένταση και μετά την λύνει. Όταν ανεβαίνει ημιτόνιο (από Σι ύφεση σε Σι φυσικό), ανεβαίνει η ένταση της αρμονίας και αντίστοιχα όταν κατεβαίνει, λύνεται και το αυτί του ακροατή 'ηρεμεί'. Αφού αρχίσει να αναπτύσσεται η μελωδία πλέον, στο 10^ο μέτρο, το τρομπόνι κάνει ένα διατονικό κατέβασμα (με ένα χρωματικό πέρασμα) από το Σι ύφεση στο Μι ύφεση στο 14^ο μέτρο, όπου και το τρομπόνι βγαίνει από την σύνθεση.

Παράλληλα με το τρομπόνι, τα έγχορδα (βιολί και βιολοντσέλο) κρατάνε την αρμονία. Ο λόγος που έχουν προτιμηθεί έγχορδα και όχι άλλα χάλκινα (όργανα της ίδιας οικογενείας του τρομπονιού) είναι γιατί στόχος ήταν ένας πιο γλυκός και μελωδικός ήχος. Με το τρομπόνι δίνω μια δυναμική αρμονική γραμμή, την οποία ακολουθεί μια ζεστή συνοδεία. Βασίζονται πάνω στην αρμονία που δίνει το τρομπόνι, τονίζοντας νότες από τα ακόρντα που σχηματίζονται. Στα πρώτα 3 μέτρα ακολουθούν τις τονικές του τρομπονιού (Σι ύφεση και Σι φυσικό) και στο 4^ο αρχίζουν να κινούνται πιο ελεύθερα, μάλιστα σε αντιστικτική κίνηση μεταξύ τους, αλλά πάντα παίζοντας μεγάλης διάρκειας νότες (παρεστιγμένα μισά και συζευγμένα παρεστιγμένα μισά), και όπως και το τρομπόνι, το τσέλο στο 14^ο μέτρο σταματάει (το τσέλο ωστόσο επανέρχεται στο δεύτερο μέρος). Το βιολί συνεχίζει και κρατάει μια απλή συνοδεία στο μπάσο κλαρινέτο που παίζει την μελωδία, πάλι με μεγάλης διάρκειας νότες και ένα μικρό αντιστικτικό πέρασμα στο 17^ο και 18^ο μέτρο, πριν σταματήσει και αυτό στο 19^ο μέτρο και αφήσει την μελωδία χωρίς συνοδεία να εισάγει το δεύτερο μέρος του κομματιού. Παρόλο που δεν ακολουθούν το τρομπόνι στις κινήσεις του, και τα δύο έγχορδα έχουν μια τάση να κατεβαίνουν προς τα κάτω, με μερικές κινήσεις προς τα πάνω.

Η μελωδία του μπάσου κλαρινέτου αποτελείται επίσης από μεγάλες νότες, αλλά με αρκετά ξεσπάσματα, για να δώσει κίνηση στο κομμάτι. Όπως η αρμονία που έχουν δώσει τα έγχορδα με το τρομπόνι, η μελωδία κινείται γύρω από τις νότες Σι ύφεση και Σι φυσικό, χωρίς να βρίσκεται σε κάποια συγκεκριμένα κλίμακα. Έχουν επιλεγθεί απλά αυτά τα τονικά κέντρα και πάνω στην αρμονία που έχω γράψει περιστρέφεται η μελωδία. Το τονικό μου κέντρο είναι και οι δύο αυτές νότες, με την μελωδία να ξεκινάει από Σι ύφεση και να τελειώνει σε Σι φυσικό (μία αυξημένη όγδοη πάνω). Σκοπός ήταν να τονιστούν και οι δύο νότες αυτές, για να γίνει εμφανές πως η μελωδία και η αρμονία βασίζεται σε αυτές, επομένως επέλεξα να ξεκινήσω από την μία και να καταλήξω στην δεύτερη.

Δεύτερο Μέρος

Το δεύτερο μέρος έρχεται σε αντίθεση με το πρώτο. Πλέον έχει βγει από την σύνθεση το τρομπόνι, και το μπάσο κλαρινέτο εισέρχεται μόνο στα τελευταία μέτρα. Τα όργανα που έχει τώρα είναι Όμποε και Φλάουτο, που παίζουν τούττι την μελωδία, Άρπα που τονίζει την αρμονία, Βιολί και Τσέλο όπου έχουν τον ρόλο που είχε πριν το τρομπόνι και ένα Μπάσο

Τύμπανο που παίζει τους ρυθμούς που παίζει και το τσέλο, τονίζοντας έτσι τον ρυθμό του μέρους αυτού.

Το πλάνο το οποίο συνοδεύει το δεύτερο μέρος, είναι ειρωνικά χαρούμενο λόγω του βιβλίου *Infinite Jest* (βλ. Ανάλυση της Ταινίας, ACT I). Επομένως έχει αλλάξει τελείως το ύφος της μουσικής σε σχέση με το πρώτο μέρος του κομματιού. Σε αυτό το μέρος την μελωδία την έχουν πάρει δύο ψηλά ξύλινα πνευστά όργανα (όμποε και φλάουτο) και είναι με γρήγορα μοτίβα, αρκετές παύσεις και συγκοπές.

Η μελωδία καθώς και η αρμονία σε αυτό το μέρος, περιστρέφεται γύρω από τις νότες Μι ύφεση και Μι φυσικό. Πάλι όπως και στο πρώτο μέρος δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη κλίμακα στην οποία βρίσκεται η μελωδία και η αρμονία, αλλά υπάρχουν δύο τονικά κέντρα, τα οποία εναλλάσσονται από μέτρο σε μέτρο.

Σε αντίθεση με το πρώτο μέρος, εδώ η αρμονία δεν αλλάζει. Εναλλάσσεται από Μι ύφεση σε Μι φυσικό από μέτρο σε μέτρο εκτός από μερικά μέτρα που έχει γεμίσματα. Από το 24^ο μέτρο μέχρι 31^ο, υπάρχει αυτή η εναλλαγή. Σε αυτά τα μέτρα η άρπα παίζει πρώτη πέμπτη οκτάβα σε τέταρτα δίνοντας έτσι την βάση την αρμονίας. Ο ρυθμός που έπαιζε πριν το τρομπόνι έχει σπάσει στα δύο έγχορδα, με το τσέλο να έχει την τονική στο πρώτο τέταρτο του μέτρου και το βιολί να έχει την τονική δύο οκτάβες πιο ψηλά στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο του μέτρου.

Μερικές αλλαγές που γίνονται για να μην γίνει μονότονο το κομμάτι (μιας και η άρπα δεν αλλάζει ούτε ρυθμό, ούτε νότες σε αυτά τα μέτρα), είναι πως στο 28^ο και στο 29^ο μέτρο το βιολί παίζει τις τονικές μια οκτάβα πιο ψηλά πριν ξανακατέβει στην οκτάβα που ήταν πριν. Σε αυτά τα δύο μέτρα, προστίθεται μια ακόμη νότα στο τσέλο (και στο τύμπανο), στο τρίτο τέταρτο του μέτρου.

Αυτή η ακολουθία σταματάει στο 32^ο μέτρο, όπου το τσέλο/τύμπανα, το βιολί και το όμποε/φλάουτο παίρνουν το πρώτο ρυθμικό μοτίβο της μελωδίας του δεύτερου μέρους (δέκατο έκτο, δέκατο έκτο, όγδοο) και το παίζουν πάνω στο μι ύφεση. Στο πρώτο τέταρτο του μέτρου το παίζει το τσέλο με το τύμπανο, στο δεύτερο τέταρτο το βιολί και στο τρίτο τέταρτο το όμποε με το φλάουτο. Στο επόμενο μέτρο (33^ο) η άρπα (που στο προηγούμενο μέτρο δεν έπαιζε κάτι) παίζει πάλι το μοτίβο που έπαιζε μέχρι τώρα σε Μι ύφεση. Στο 34^ο μέτρο επαναλαμβάνεται το 32^ο μέτρο επ' ακριβώς (σε Μι ύφεση πάλι) αλλά αντί να το ακολουθήσει το μοτίβο της άρπας σε Μι ύφεση, παίζει μια συγχορδία σε Μι φυσικό (Μι Σι Μι οκτάβα).

Στα επόμενα μέτρα (36 με 38) υπάρχει ένα μικρό ιντερλούδιο χωρίς μελωδία, μόνο έγχορδα με το τύμπανο. Αυτό είναι το μόνο σημείο που το τύμπανο δεν ακολουθεί τον ρυθμό του τσέλου, και αντί να παίζει μόνο τέταρτα που παίζει σταθερά το τσέλο, παίζει δέκατα έκτα. Εδώ η αρμονία μένει μόνο σε Μι ύφεση, ωστόσο το βιολί παίζει μια πέμπτη ελαττωμένη, η οποία καταλήγει στην τονική (Μι ύφεση) στο δεύτερο τέταρτο του 38^{ου} μέτρου.

Στα επόμενα δύο μέτρα ακολουθεί μία σμίκρυνση των μέτρων 32 με 35. Δηλαδή σε δύο μέτρα παίζεται περίπου το ρυθμικό που ακούστηκε στα προηγούμενα μέτρα. Η διαφορά είναι σε αυτά τα μέτρα ότι στο πρώτο τέταρτο παίζει το μοτίβο το τσέλο με τα τύμπανα, στο δεύτερο τέταρτο υπάρχει παύση και στο τρίτο παίζει το μοτίβο το όμποε με το φλάουτο. Στο επόμενο μέτρο υπάρχει παύση στο πρώτο τέταρτο και η συγχορδία που έπαιξε η άρπα πριν στο δεύτερο τέταρτο.

Στην συνέχεια, ακολουθεί πάλι η αγωγή που υπήρξε στην αρχή του δεύτερου μέρους, με το τσέλο και το τύμπανο αυτήν την φορά να παίζουν πιο γρήγορα ρυθμικά, έτσι ώστε να δώσουν ένταση για την κορύφωση του κομματιού.

Στο 45^ο μέτρο ξαναπαίρνει το μπάσο κλαρινέτο ντουμπλάροντας το τσέλο μια οκτάβα πιο ψηλά. Ακριβώς στο επόμενο μέτρο, η μελωδία των ξύλινων πνευστών αρχίζει να

λύνεται/ξεσπάει παίζοντας το αρχικό ρυθμικό μοτίβο διαρκώς μέχρι το 50^ο μέτρο όπου καταλήγουν στην νότα Σι ύφεση. Επόμενα δύο και τελευταία μέτρα όλα τα όργανα παίζουν την ίδια νότα (Σι ύφεση) για κατάληξη, κορυφώνοντας το κομμάτι.

Οι λόγοι που το κομμάτι τελειώνει σε Σι ύφεση και όχι σε Μι ύφεση είναι πρώτον ότι το πρώτο μέρος του κομματιού ξεκίνησε σε Σι ύφεση, οπότε προτιμήθηκε η κατάληξη του κομματιού να είναι αυτή, μιας και το ξεκίνημα ήταν αυτό και δεύτερον ότι Σι ύφεση είναι η δεσπόζουσα του τονικού κέντρου του δεύτερου μέρους, οπότε είναι μια μισή πτώση και αφήνει τον ακροατή να περιμένει κάτι ακόμη.

Sequence v1

Στην σκηνή που ο πρωταγωνιστής βλέπει το πάρτυ στην οθόνη του υπολογιστή ακούγεται το πρώτο ηλεκτρονικό κομμάτι της ταινίας. Για να φτιαχτεί αυτός ο ήχος έχει χρησιμοποιηθεί το open source πρόγραμμα VCV Rack. Παρέχεται στο Παράρτημα I ένα Screenshot (με όνομα Sequence v1) με τις συνδέσεις των modules που έχω κάνει.

Σε αυτό το modular patch υπάρχει ένας sequencer να παίζει μια μελωδία στα χαμηλά και για oscillator έχει χρησιμοποιηθεί ένα Cloud Generator που επηρεάζεται από το Binary module που με την σειρά του παίρνει σήμα από έναν LFO.

Έχει γίνει μια προσπάθεια να φτιαχτεί ένας ήχος μυστήριος για να δείξει πως υποσυνείδητα (εξού και η μελωδία στα χαμηλά) επηρεάζει την ψυχολογία του πρωταγωνιστή χωρίς να το καταλαβαίνει.

Lullaby

Στην σκηνή όπου το πρωταγωνιστής γράφει στο ημερολόγιό του, έχει χρησιμοποιηθεί πάλι το VCV Rack (παρέχεται screenshot στο Παράρτημα I με όνομα Lullaby). Εδώ το patch είναι λίγο πιο περίπλοκο, με τρεις sequencers να τρέχουν παράλληλα, τρία delay και τρεις oscillators πριν τα εφέ.

Σε αυτό το σημείο έγινε μια προσπάθεια να φτιαχτεί ένας ήχος που να θυμίζει κάτι χαρούμενο, γι' αυτό και η μελωδία είναι στα ψηλά, αλλά ταυτόχρονα να είναι κάπως ανησυχητικό για τον ακροατή, όπως είναι και η ψυχολογία του πρωταγωνιστή.

Ambient Chill

Στην σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στο γραφείο και έρχεται να τον βρει η κοπέλα του, παίζει ένα χαλαρό ambient κομμάτι επηρεασμένο από τις ambient δουλειές του Brian Eno. Είναι μία λιτή μελωδία με έναν LFO να στέλνει σήμα και να την επηρεάζει σε αργό tempo.

Με την λιτή μελωδία προσπαθούν να δείχουν τα συναισθήματα της κοπέλας του πρωταγωνιστή. Δεν έχει πρόβλημα να πάει το βράδυ στην δουλειά του και να του δώσει φαί, της αρκεί μία λιτή ζωή στην οποία θα είναι με τον άνθρωπο για τον οποίο νοιάζεται και αγαπάει.

Spooky Ambient 3

Όταν ο πρωταγωνιστής ξαναπάει στην δουλειά, ακούγεται άλλο ένα ambient κομμάτι. Αυτό διαφέρει από αυτά που έχουν ακουστεί μέχρι τώρα, γιατί δεν έχει sequencer. Υπάρχουν απλά δύο oscillators που επηρεάζουν ο ένας τον άλλον και διάφορα εφέ που τους επηρεάζουν.

Ακούγονται επίσης διάφοροι χτύποι σαν χτύποι μαστιγίων. Με αυτόν τον ήχο ήθελα να δείξω πως ο πρωταγωνιστής αισθάνεται πως είναι σκλάβος στην δουλειά του και έχει το αφεντικό που τον 'μαστιγώνει'.

ACT II

Sea Song

Για την σκηνή της θάλασσας χρησιμοποιήθηκε το αναλογικό synthesizer της Moog, Sub Phatty. Όλη η μουσική είναι βασισμένη πάνω σε μια νότα Σολ (G4), αλλά επειδή το synthesizer έχει τρεις ταλαντωτές (oscillators), ακούγονται από μία έως τρεις νότες σε διαφορετικές οκτάβες. Όλες οι νότες είναι Σολ, με μικρές αποκλίσεις στην δεύτερο ταλαντωτή (που βρίσκεται συνήθως μία οκτάβα πάνω από τον πρώτο) που φτάνει μέχρι και μία τρίτη μικρή πάνω.

Με αυτό το synthesizer έγινε μια προσπάθεια να φτιαχτεί ένας ambient ήχο, πιο κοντά σε sound design παρά σε μουσική με την στενή έννοιά της, κάτι κοντά σε αυτά που κάνουν οι σύγχρονοι συνθέτες μουσικής κινηματογράφου (πχ Hans Zimmer, Johann Johansson μεταξύ άλλων).

Το κύμα του ταλαντωτή που χρησιμοποιήθηκε είναι τριγωνικό, για να έχει ομαλά ανεβάσματα και κατεβάσματα στον τόνο, και έχει τοποθετηθεί πίσω από τους τρεις ταλαντωτές λευκό θόρυβο σε χαμηλή ένταση για να θυμίζει τα κύματα της θάλασσας (μιας και η μουσική αυτή παίζεται πάνω σε μια σκηνή που δείχνει θάλασσα).

Spooky Ambient 2

Στην σκηνή που είναι ο πρωταγωνιστής στο βουνό, στα ερειπωμένα σπίτια, έχει επιλεγθεί να παίζει ένα patch που είναι μια πιο λιτή έκδοση του *Spooky Ambient 3*. Παρέχεται ένα Screenshot στο Παράρτημα I, με όνομα *Spooky Ambient 3* και οι διαφορές που έχει με το 2 είναι ότι δεν έχει τα modules Voltage Controlled Filter (VCF), Binary και έχει μόνο ένα Delay.

Ο ήχος που ακούγεται εδώ είναι μία θύμηση του ήχου που ακουγόταν στην δουλειά, αλλά όχι τόσο σκληρός. Αυτό αποσκοπεί στο να κάνει τον ακροατή να θυμηθεί ότι αυτόν τον ήχο τον είχε ξανακούσει στην δουλειά, και ότι ο πρωταγωνιστής ενδόμυχα καταλαβαίνει πως θα πρέπει να γυρίσει πίσω στην ζωή και δουλειά του, μιας και δεν μπορεί να βρει αυτό που ψάχνει.

ACT III

The Trees Outside Her House

Όταν πλέον ο πρωταγωνιστής κατάλαβε ότι δεν μπορεί να βρει την ιδεατή ευτυχία που έψαχνε και κατάλαβε ότι θέλει να επιστρέψει στην μέχρι τότε ζωή του, στους φίλους και την κοπέλα του, διακρίνεται από συναισθήματα άγχους. Επομένως το κομμάτι που γράφτηκε για αυτήν την σκηνή είναι σε γρήγορο ρυθμό με πολλά δέκατα έκτα για να προβάλλει τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή. Είναι για σόλο πιάνο και η παρτιτούρα παραθέτεται στο Παράρτημα II ως *The Trees Outside Her House*. Ο τίτλος αναφέρεται στα δέντρα που περιβάλλουν το σπίτι της κοπέλας του, περιβάλλον που ο ίδιος ο πρωταγωνιστής δεν είχε παρατηρήσει στις συναντήσεις που είχε κατά τη διάρκεια της σχέσης τους. Το σημείο που καταλαβαίνει ότι η εν λόγω κοπέλα έχει προχωρήσει τη ζωή της χωρίς αυτόν και καταλαβαίνει τι έχει χάσει αποτελεί τη στιγμή που παρατηρεί τα δέντρα. Η συγκεκριμένη στιγμή αποτελεί έμπνευση για τον τίτλο του κομματιού.

Το κομμάτι βασίζεται σε ένα γρήγορο μοτίβο του αριστερού χεριού, που ανεβάζει το άρπισμα της Φα Μινόρε συγχορδίας σε δεύτερη αναστροφή με ένατη. Υπάρχουν αρκετές αλλαγές στην αρμονία στην ανάπτυξη του κομματιού, αλλά σε γενικές γραμμές περιστρέφεται γύρω από την κλίμακα του Φα Μινόρε. Το μοτίβο παραμένει καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού, με ελάχιστες παύσεις. Προς το τέλος περνάει το μοτίβο στο δεξί χέρι και το αριστερό δεν παίζει κάτι.

Ενώ η αρμονία είναι λυπητερή και κάπως σκοτεινή, θέλοντας να δηλώσει τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή, αυτά που δεν βλέπουμε αλλά μπορούμε να καταλάβουμε, η μελωδία ακολουθεί την σκηνή και τις αλλαγές των πλάνων. Ξεκινάει πιο θετικά και χαρούμενα, έως και αισιόδοξα όταν φτάνει στο σπίτι της πρώην, πλέον, του κοπέλα. Ωστόσο, την στιγμή που την βλέπει να είναι με κάποιον άλλον στο μπαλκόνι της, η μελωδία αλλάζει και γίνεται πιο λιτή και πιο μελαγχολική. Εδώ είναι και το σημείο όπου δεν υπάρχει πια συνοδεία από το αριστερό χέρι και το δεξί παίζει μόνο του το μοτίβο του αριστερού.

Στο τέλος της σκηνής, όπου βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να έχει απογοητευθεί και να φεύγει καθώς ρίχνει τα λουλούδια κάτω, το δεξί χέρι παίζει μια οστινάτο μελωδία, όπου κάθε δεύτερο μέτρο ανεβάζει δύο από τις νότες της, μέχρι να φτάσει σε ένα διάστημα μεγάλης έβδομης, χωρίς όμως να το λύσει, αφήνοντας έτσι τον ακροατή σε μια κατάσταση αναμονής για κάτι περισσότερο.

Ο λόγος που παίζει αυτό το επαναλαμβανόμενο μοτίβο η μελωδία στο τέλος του κομματιού είναι γιατί η σκηνή είναι πολύ στατική, απλά δείχνει από πολύ χαμηλά στο έδαφος τον πρωταγωνιστή να φεύγει. Έχω προσπαθήσει πάλι να δείξω τα συναισθήματα του. Η μελωδία είναι η ίδια με μικρές αλλαγές ανά δεύτερο μέτρο, όπως η ζωή του πρωταγωνιστή θα είναι ίδια με πριν ξεκινήσει το ταξίδι του, αλλά με μικρές αλλαγές, όπως πχ πλέον δεν έχει κοπέλα και οι φίλοι του είναι απόμακροι γιατί τους έδιωξε.

Η τεχνική που χρησιμοποιείται σε αυτό το κομμάτι, είναι επηρεασμένη από την τεχνική του Lubomyr Melnyk (1948 -), η οποία λέγεται continuous piano. Ο Melnyk παίζει πολύ συχνά με αυτόν τον τρόπο, έχει κάποιο μοτίβο στο ένα ή και στα δύο χέρια, και το συνεχίζει για όλο το κομμάτι ή για το μεγαλύτερο μέρος του. Εδώ συνδυάζεται η τεχνική αυτή με μία δικιά μου μελωδία, για τους λόγους που έχουν ήδη αναφερθεί.

Γενικά στην ταινία έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον ηλεκτρονική μουσική ή επεξεργασμένους ήχους, εκτός από την αρχή (στο βινύλιο) και στο τέλος. Όπως και στα πλάνα η ταινία αρχίζει και κλείνει με έναν παρόμοιο τρόπο (zoom out, zoom in) κάνοντας έναν κύκλο, παρόμοια προσπάθεια παρατηρείται και στην μουσική. Σε όλη την ταινία έχει γίνει χρήση synthesizer (αναλογικά και ψηφιακά) ώστε να επιτευχθεί η παραγωγή των ήχων, ενώ στην αρχή και στο τέλος έχουν χρησιμοποιηθεί φυσικά όργανα (ηχογραφημένα με MIDI).

Delayed Piano

Τελευταίο κομμάτι της ταινίας αποτελεί πάλι ένα κομμάτι για σόλο πιάνο (η παρτιτούρα βρίσκεται στο Παράρτημα II ως Delayed Piano). Το κομμάτι αυτό θεωρείται καθαρά μινιμαλιστικό, με το πιάνο να παίζει μόνο δύο συγχορδίες σε όλη την διάρκεια και απλά να προστίθενται νέα κανάλια με τις δύο αυτές συγχορδίες ή νότες τους με delay.

Το κομμάτι όλο είναι σε Σι ύφεση Μινόρε και οι συγχορδίες είναι I⁷ και IV⁷. Ξεκινάει μόνο με την τονική για τέσσερα μέτρα όπου την συνοδεύει με μια λιτή μελωδία νοτών (τρίτη μικρή - ένατη μεγάλη / Ρε ύφεση- Ντο). Στο τέταρτο μέτρο, σε αυτήν ακριβώς την μελωδία με την συνοδεία της προσθέτω delay (ένα διαφορετικό delay από αυτό που χρησιμοποίησα στο bottle banging, το tape delay που είναι built in στο Logic):



Σε αυτό το μέτρο, προσθέτω το δεύτερο κανάλι με πιάνο όπου παίζει τα δύο προαναφερθέντα ακόρντα (Σι ύφεση μινόρε έβδομης και Μι ύφεση μινόρε έβδομης), όπου το κάθε ακόρντο παίζεται δύο φορές σε ολόκληρα, μια φορά ανά μέτρο. Αυτό είναι το μόνο κανάλι που δεν έχει καθόλου delay.

Μετά από τέσσερα μέτρα, στο 9^ο, εισάγεται και το τρίτο κανάλι όπου η μόνη νότα που παίζει είναι τονική, δηλαδή Σι ύφεση σε ολόκληρα. Και σε αυτό το κανάλι έχω προσθέσει το tape delay (με διαφορετικές ρυθμίσεις αυτήν την φορά), έτσι ώστε να ακούγεται η νότα επαναλαμβανόμενη.

Τελευταία εισαγωγή καναλιού στο κομμάτι γίνεται στο 13^ο μέτρο, όπου παίζει πάλι μόνο μια νότα, την τρίτη μικρή της τονικής (Ρε ύφεση), στο τρίτο και στο τέταρτο τέταρτο του μέτρου. Εδώ όπως και στα προηγούμενα κανάλια έχω βάλει το tape delay για να μιμηθώ το delay που έφτιαχναν την δεκαετία του 70 με τα κασετόφωνα. Πάλι με διαφορετικές ρυθμίσεις, έτσι να μην ακούγονται όλα τα κανάλια το ίδιο.

Σιγά σιγά τα κανάλια βγαίνουν από την σύνθεση και μένουν μερικές νότες μόνες τους, μέχρι να τελειώσουν και τα credits της ταινίας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το εν λόγω κομμάτι εκπροσωπεί την προσπάθεια που έχει γίνει να τονιστεί η μονοτονία και η επανάληψη που γνωρίζει ο πρωταγωνιστής πως θα επακολουθήσει. Ο πρωταγωνιστής γνωρίζει ότι η ζωή του πριν το καίριο ταξίδι που πραγματοποίησε με στόχο την ανακάλυψη της ιδεατής του ευτυχίας, ήταν μίζερη και μονότονη. Τώρα πλέον αναρωτιέται τις επιπτώσεις που θα έχει σε αυτή το χάσμα που δημιουργήθηκε στο μεσοδιάστημα τόσο με τους φίλους του όσο και με τη σχέση του και πόσο ακόμα θα βυθιστεί στην απόγνωση. Αυτός είναι άλλωστε ο λόγος που η μουσική δεν αναπτύσσεται, δεν έχει κάποια μεγάλη μελωδία που να δίνει κίνηση στο κομμάτι. Επηρεασμένο από την μουσική του Philip Glass όπου επιλέγει ένα μοτίβο και παίζει για πολλή ώρα πάνω σε αυτό χωρίς μεγάλες αλλαγές, έγινε η προσπάθεια δημιουργίας ενός μινιμαλιστικού κομματιού για να επισημανθεί η απόγνωση του πρωταγωνιστή.

ΣΥΝΟΔΕΥΤΙΚΑ ΒΙΝΤΕΟ

Βωβός Κινηματογράφος - Three Ages (1923)

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα (διάρκειας 01:22 λεπτών) από την ταινία του Buster Keaton (σε σκηνοθεσία και πρωταγωνιστικό ρόλο) *Three Ages* (1923), έχει γίνει προσπάθεια μίμησης της μουσικής του βωβού κινηματογράφου και γενικότερα της μουσικής ηχογράφησης των αρχών του 20ού αιώνα. Χρησιμοποιώντας μία πολύ λιτή σύνθεση (από άποψη αρμονίας, αλλά και από άποψη ενορχήστρωσης), με μόλις τρία όργανα, τα οποία είναι τρομπέτα, τούμπα και τύμπανα, επιδιώχθηκε η σύνθεση ενός κομματιού στο ύφος της εποχής.

Και τα τρία όργανα είναι όργανα MIDI. Έχει γίνει μια πολύ μικρή επεξεργασία του ήχου (πολύ λίγα εφέ και μίξη/mastering), δεδομένου ότι την εποχή της ταινίας δεν υπήρχαν τα στούντιο και τα προγράμματα ηχογράφησης που χρησιμοποιούνται σήμερα, επομένως ο ήχος ήταν πολύ κοντά στους πραγματικούς ήχους των οργάνων (raw). Επομένως, αφού ηχογραφήθηκαν οι μελωδίες και ρυθμοί των οργάνων, προστέθηκαν κάποια εφέ (πχ. reverb) έτσι ώστε να μη χαθεί ο raw ήχος που προαναφέρθηκε, αλλά ταυτόχρονα να μπορέσει να γίνει επεξεργασία των ήχων των οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν από την βιβλιοθήκη, γιατί δεν ακούγονται φυσικοί.

Από άποψη ενορχήστρωσης, έχει επιλεγεί την τρομπέτα να παίζει την μελωδία, την τούμπα να παίζει την συνοδεία και τα τύμπανα να κρατάνε τον ρυθμό. Και στα τρία όργανα έχει γίνει προσπάθεια να χρησιμοποιηθεί ένα 'χιουμοριστικό' ύφος, λόγω της ταινίας. Βλέποντας ταινίες του Buster Keaton (αλλά και άλλες βωβές κωμικές ταινίες της εποχής, όπως λόγω χάρη ταινίες του Charlie Chaplin), και παρατηρώντας την μουσική που χρησιμοποιούσαν, παρατηρήθηκε πως πολλές από τις συνθέσεις παρουσιάζονται 'χιουμοριστικές', ακριβώς όπως και οι σκηνές τις οποίες συνοδεύουν. Αυτό ακριβώς το ύφος αποτέλεσε υπόδειγμα και πρότυπο στην μουσική επένδυση της ταινίας.

Υπάρχει μία εναλλαγή μεταξύ των μελωδιών που παίζει η τρομπέτα, ένα είδος συζήτησης. Η μελωδία αλλάζει όταν αλλάζουν τα πλάνα της ταινίας. Η ταινία ξεκινάει με ένα πλάνο του Buster Keaton δίπλα από μια κοπέλα που προσπαθεί να εντυπωσιάσει και το πλάνο αυτό εναλλάσσεται με μια σκηνή που βλέπει ο ίδιος ο Buster και η κοπέλα μπροστά τους, όπου σε αυτό το πλάνο ένας άντρας προσπαθεί παρομοίως να εντυπωσιάσει την κοπέλα, αλλά αφού αποτυγχάνει την τραβάει από τα μαλλιά και την πάει στην σπηλιά του, πείθοντας έτσι τον Buster να κάνει το ίδιο αλλά χωρίς επιτυχία. Αυτό που έχει επιχειρηθεί και στην ταινία που αναλύουμε, με τις δύο διαφορετικές μελωδίες, είναι να παρουσιαστούν τα δύο διαφορετικά ζευγάρια (και κυρίως τους χαρακτήρες των δύο διαφορετικών αντρών). Η πρώτη μελωδία, του Buster, είναι χαρωπή και ευδιάθετη, ενώ η δεύτερη μελωδία είναι βαριά και αργή. Με αυτόν τον τρόπο, πιστεύω πως αντιπροσωπεύονται οι χαρακτήρες των δύο αντρών. Ο πρωταγωνιστής μας, μικρός και αστείος προσπαθεί να εντυπωσιάσει την κοπέλα, μην ξέροντας πως και σκέφτεται να αντιγράψει τον δεύτερο άντρα. Ως εκ τούτου, η πρώτη μελωδία που έχει χρησιμοποιηθεί είναι σε αυτό το ύφος. Ο δεύτερος άντρας παρουσιάζεται σαν πιο σκληρός, που δεν τον ενδιαφέρει η απόρριψη και θα πάρει αυτό που θέλει, γι' αυτό και η μελωδία που έχει χρησιμοποιηθεί είναι σε αυτό το ύφος, βαριά και ξεκάθαρη. Τα τύμπανα επίσης εναλλάσσουν ρυθμούς μεταξύ των δύο μελωδιών, έχοντας συγκεκριμένο ρυθμό στην πρώτη μελωδία και άλλο στην δεύτερη. Οι δύο αυτές μελωδίες, για λόγους μουσικότητας, περιπλέκονται μερικές φορές, και δεν αλλάζουν πάντα πάνω στην αλλαγή πλάνου, αλλά παρ' όλα αυτά προσαρμόζονται στο εκάστοτε πλάνο.

Στο φινάλε της ταινίας, έχει γίνει προσπάθεια ως προς τη χρήση ενός κωμικο-τραγικού μουσικού θέματος (από το 00:56 μέχρι τέλους της ταινίας), με την τρομπέτα να κάνει γρήγορες φιγούρες (κωμικές) αλλά να καταλήγει σε 'στενάχωρες' νότες της αρμονίας, έτσι

ώστε να δείξει την αποτυχία και απογοήτευση του Buster όταν βλέπει πως η κοπέλα που βρισκόταν δίπλα του είναι δύο μέτρα και δεν μπορεί να την σύρει από τα μαλλιά όπως ο άλλος άντρας. Η τούμπα σε αυτό το σημείο αρχίζει να παίζει αντιστικτικά με την τρομπέτα, με την μελωδία της να ανεβαίνει όταν η μελωδία της τρομπέτας κατεβαίνει, αλλά επίσης να παίζει ψηλές νότες, ενώ μέχρι τώρα έπαιζε κυρίως χαμηλές.

Vasco Hexo - Duet (2014)

Στην ταινία μικρού μήκους του Glen Kean (της Disney) Duet, έχει γίνει σύνθεση ενός ντουέτου (λόγω τίτλου) για πιάνο και βιολί. Έγινε προσπάθεια να ακολουθηθεί η ανάπτυξη του βίντεο, όπου το ζευγάρι γνωρίζεται σε μικρή ηλικία και μεγαλώνουν μαζί. Ο στόχος δεν ήταν να υπάρχει μια φωνή για το κάθε άτομο (πχ βιολί για την κοπέλα και πιάνο για το αγόρι), αλλά αυτά τα δύο όργανα να συνομιλούν και να μπλέκονται μεταξύ τους, όπως τα συναισθήματα των δύο πρωταγωνιστών.

Η σύνθεση ξεκινάει με μια εισαγωγή στο πιάνο, η οποία καταλήγει σε μια συγχορδία όταν ανάβει το φως/αστέρι πάνω από τον τίτλο της ταινίας. Το πιάνο συνεχίζει, παίζοντας την αρμονία με μια λιτή μελωδία, προσπαθώντας να ορίσει το ηχόχρωμα και την αρμονία της σύνθεσης. Όταν εμφανίζεται η πρωταγωνίστρια της ταινίας (00:22), έμβρυο ακόμη, εισάγεται το βιολί παίζοντας την μελωδία. Η μελωδία αυτή είναι με μεγάλης διάρκειας νότες, γιατί το κορίτσι είναι ακόμη έμβρυο και στην συνέχεια μωρό, όπου οι κινήσεις της είναι αργές. Αυτό που επιχειρήθηκε είναι να περιγραφούν αυτές τις κινήσεις και το αχανές βλέμμα του μωρού, αποφεύγοντας στακάτες και/ή γρήγορες αξίες. Όταν εμφανίζεται και ο πρωταγωνιστής (00:33), η μελωδία στο βιολί αλλάζει, και παίζει ψηλές νότες, με την ιδέα να 'πραγματοποιεί' ένα ντουέτο το βιολί με τον εαυτό του, παίζοντας μια χαμηλή μελωδία στην αρχή και μια πιο ψηλή στην συνέχεια. Αυτή η συζήτηση μεταξύ των δύο μελωδιών στο βιολί έχει σαν σκοπό να εισάγει στον θεατή τους δύο πρωταγωνιστές.

Αφού οι δύο πρωταγωνιστές αρχίσουν να μεγαλώνουν (00:47), και οι κινήσεις τους αλλάζουν, δηλαδή δεν μπουσουλάνε πια, αλλά περπατάνε κανονικά, τρέχουν κτλ., το ύψος του βιολιού αλλάζει. Πλέον παίζει αρκετές στακάτες και γρήγορες αξίες. Σε αυτό το σημείο έγινε προσπάθεια διαφοροποίησης της μουσικής από την μουσική που συνόδευε την χρονική περίοδο της εμβρυακής ακόμα ηλικίας τους, με έναν τρόπο που να καθίσταται κατανοητός στον θεατή. Οι δύο πρωταγωνιστές χωρίζονται και εδώ αφαιρώ από την σύνθεση το βιολί (00:52), για να τονιστεί αυτός ο προσωρινός χωρισμός τους. Το ύψος του πιάνου παραμένει ίδιο ωστόσο, γιατί δεν έχει αλλάξει κάτι στην μεταξύ τους σχέση.

Στην συνέχεια μας παρουσιάζονται τα ενδιαφέροντα τις κοπέλας, και πιο συγκεκριμένα η αγάπη της για το μπαλέτο, μιας και μας δείχνει να χορεύει. Εδώ (01:02) αρχίζει το πιάνο να παίζει ένα μικρό μοτίβο, το οποίο απλοποιείται και αφήνονται μόνο τις δύο ψηλές νότες έτσι ώστε να δείξω την αργή κίνηση του βίντεο, όπου η κοπέλα πηδάει στον αέρα και μένει εκεί για λίγα δευτερόλεπτα. Αμέσως αφού ξαναπέσει στο έδαφος (01:06), εμφανίζεται πάλι το αγόρι και εισάγεται στην μουσική ξανά το βιολί για να υπογραμμίσει την επανένωση τους αυτή. Η μελωδία του βιολιού είναι παρόμοια με αυτήν που είχε ακουστεί πριν βγει από την σύνθεση, δηλαδή γοργή και στακάτη. Αφού περάσουν λίγο χρόνο μαζί, μας παρουσιάζεται το αγόρι αυτήν την φορά με το δικό του ενδιαφέρον για ορειβασία. Επομένως, αφού οι δύο πρωταγωνιστές έχουν χωριστεί, αφαιρείται πάλι το βιολί από την σύνθεση. Το σκαρφάλωμα του στο δέντρο έχει τονιστεί με μια ανιών μελωδία, που συνοδεύεται από ένα μικρό crescendo.

Το ζευγάρι συναντιέται για άλλη μια φορά (01:29) και το βιολί συνεχίζει την μελωδία που έπαιζε πριν. Εδώ πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το πιάνο ωστόσο, με το βιολί να τονίζει την

μελωδία του πιάνου με συγκεκριμένες στακάτες νότες. Στο ενδιαμέσο των νοτών που παίζει το βιολί (πχ. 01:36-01:37), το πιάνο παρουσιάζει αρκετές πληροφορίες, με όχι τόσο εμφανή τρόπο για τον ακροατή. Ο στόχος εδώ ήταν να παρουσιαστούν τα συναισθήματα που ένιωσε ο πρωταγωνιστής σε αυτήν την σκηνή. Βλέποντας το βίντεο κατανοήθηκε πως αυτή είναι η σκηνή όπου το αγόρι καταλαβαίνει πως είναι ερωτευμένος με την κοπέλα, από το γεγονός ότι όταν την βλέπει στέκεται ακίνητος και την κοιτάει, μην γνωρίζοντας ίσως τι είναι αυτά τα συναισθήματα τα οποία αισθάνεται μέσα του.

Αφού χωριστούν πάλι (01:39) το βιολί παίρνει ακόμη πιο συνοδευτικό ρόλο στην μελωδία, τονίζοντας ελάχιστες νότες πριν αφαιρεθεί τελείως (01:45). Από αυτό το σημείο της ταινίας μέχρι και το 02:13 παραμένει μόνο του το πιάνο, για να δείξει την ανάπτυξη των χαρακτήρων. Αυτά τα λεπτά είναι που δείχνουν τους πρωταγωνιστές σε ηλικίες όπου αναπτύσσονται οι χαρακτήρες τους (τέλος εφηβείας - πανεπιστήμιο) και κατά βάση η ταινία του παρουσιάζει μόνους τους, με μία συνάντηση. Μετά, παρόλο που δεν βρίσκονται μαζί σωματικά καθώς η κοπέλα χορεύει σε θέατρα και το αγόρι κάνει ορειβασία, φαίνεται πως είναι μαζί συναισθηματικά. Καταλαβαίνει ο θεατής, πως πλέον ξέρουν πως αισθάνονται ο ένας για τον άλλον, οπότε νιώθουν μαζί, ακόμη και όταν είναι χώρια και ακολουθεί ο καθένας το όνειρο του. Για αυτόν τον λόγο εισάγεται για ακόμη μία φορά το βιολί στην σύνθεση, παίζοντας την μελωδία ή τονίζοντας κάποιες νότες από την μελωδία του πιάνου.

Στο 02:29 βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να αρχίζει να σκαρφαλώνει ένα ψηλό βουνό δίπλα από έναν καταρράκτη, σκηνή που αποτελεί λόγο που το βιολί σε αυτό το σημείο παίζει πολύ ψηλές νότες επαναλαμβανόμενα. Σε αυτό το σημείο (02:31) αρχίζει να αλλάζει και το ύφος της συνοδείας του πιάνου, να πηγαίνει προς κάτι πιο σκοτεινό και δυσοίωνο γιατί βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να κρέμεται με το ένα χέρι από έναν γκρεμό και αντίστοιχα βλέπουμε και την κοπέλα να χορεύει πλέον πολύ σοβαρά, λογικά επειδή έχει επιτύχει τους στόχους που έχει θέσει στην καριέρα της.

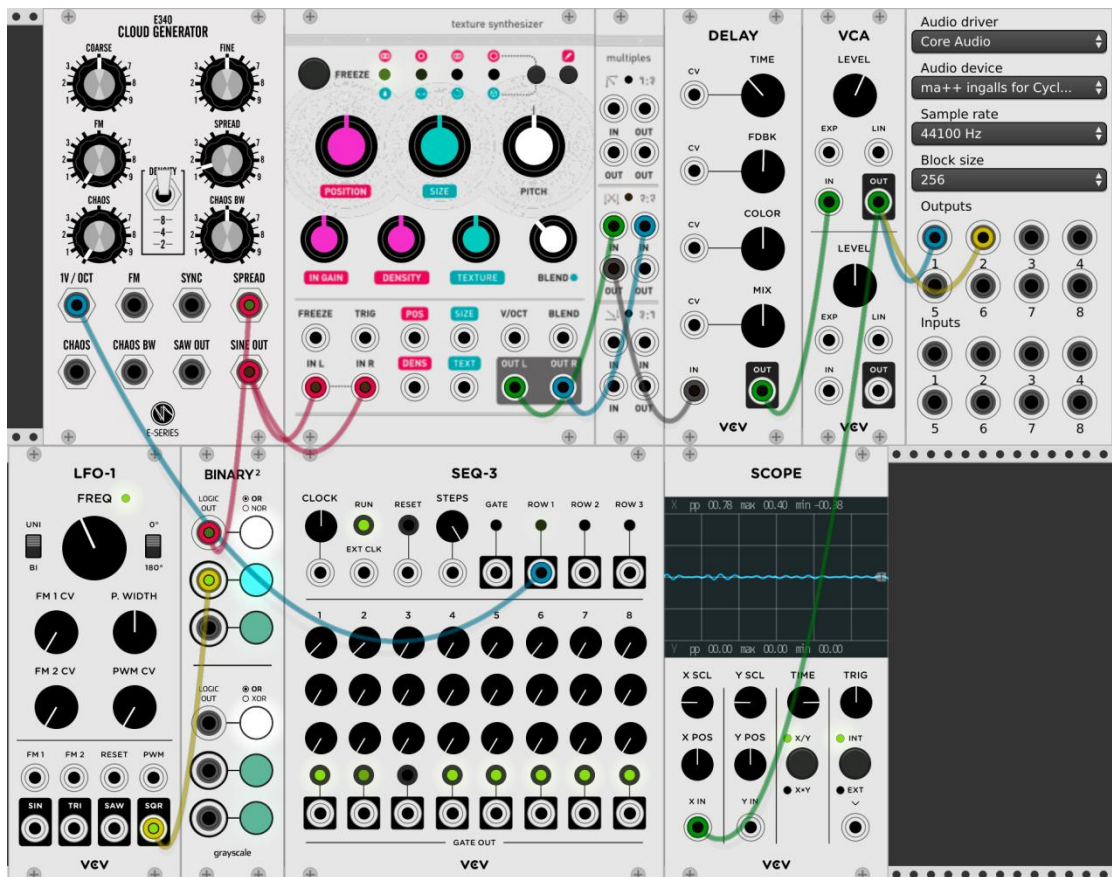
Στο κλείσιμο της ταινίας (02:49 μέχρι τέλους) πλέον το βιολί και το πιάνο παίζουν την ίδια ακριβώς μελωδία. Σε αυτό το σημείο της ταινίας βλέπουμε πως το ζευγάρι είναι πια μαζί, αγκαλιά και μπορούν πλέον να ζήσουν τον έρωτα τους. Είναι επιτέλους 'ενωμένοι', και αυτή η σκηνή θεωρήθηκε πλέον κατάλληλη στο να παισιωθεί με μια ιδιαίτερη μουσική επένδυση. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο η μελωδία που επιλέχθηκε είναι φανερά πιο γλυκιά, πιο ρομαντική και το πιο σημαντικό να παίζεται τούττι από βιολί και πιάνο.

Αφού τους δούμε να αγκαλιάζονται και να φιλιούνται, βλέπουμε πως το ζευγάρι τώρα κάθετα αγκαλιά και κοιτάζει τον ορίζοντα, το μέλλον τους. Εδώ (02:58) το πιάνο παίζει πάλι την αρμονία από την εισαγωγή της ταινίας επ' ακριβώς, σε πιο αργό ρυθμό. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται το γεγονός πως το ζευγάρι θυμάται όλα όσα έχουν περάσει μαζί και το πως κατέληξαν εδώ, αλλά ταυτόχρονα πως πλέον έχουν ηρεμήσει γιατί ο ένας έχει βρει τον άλλον και μπορούν πλέον να είναι μαζί. Οι δύο τελευταίες νότες του βιολιού (03:12 και 03:14) είναι μία θύμηση των νοτών που είχε η μελωδία όταν ο πρωταγωνιστής ανέβαινε το βουνό. Έχω κάνει εδώ μία προσπάθεια να θυμίσω στον θεατή όλα αυτά που έχει περάσει το ζευγάρι για να είναι μαζί αυτήν την στιγμή.

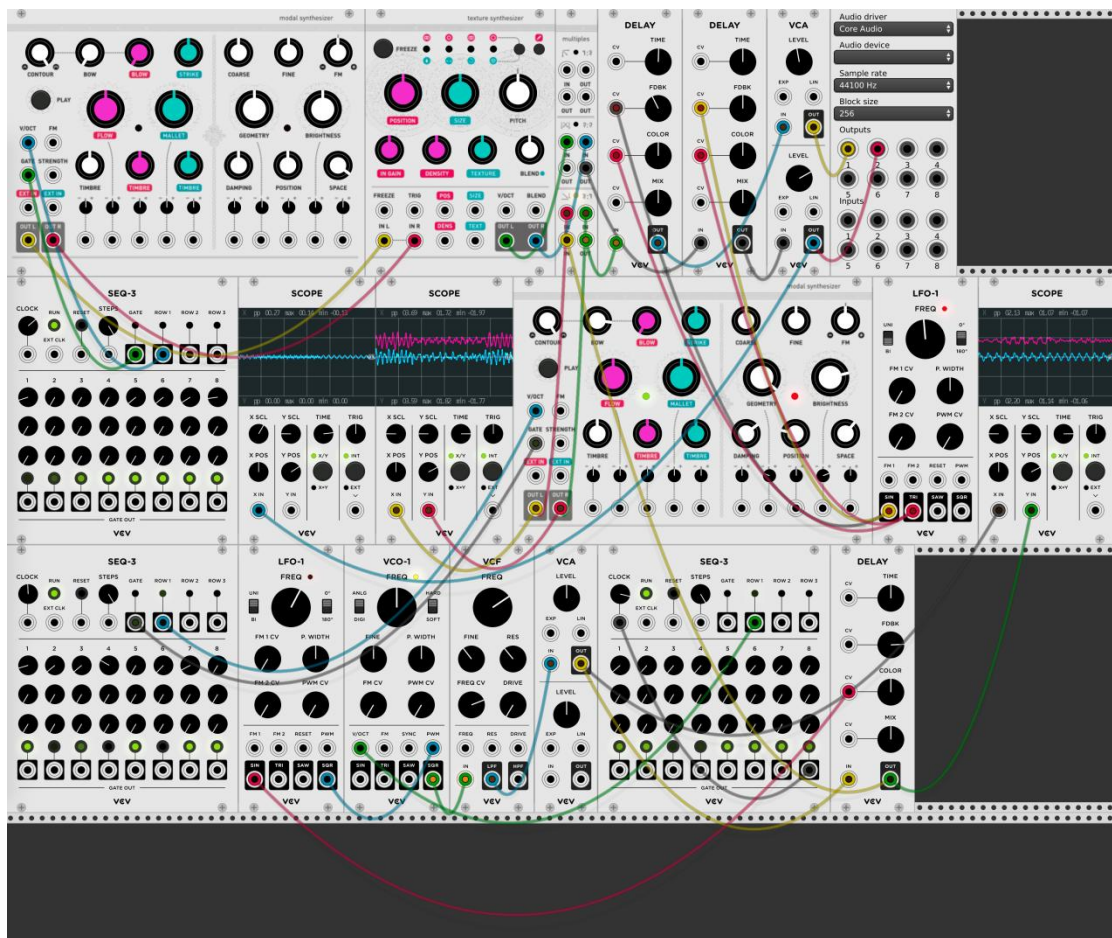
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I

VCV Rack Screenshots

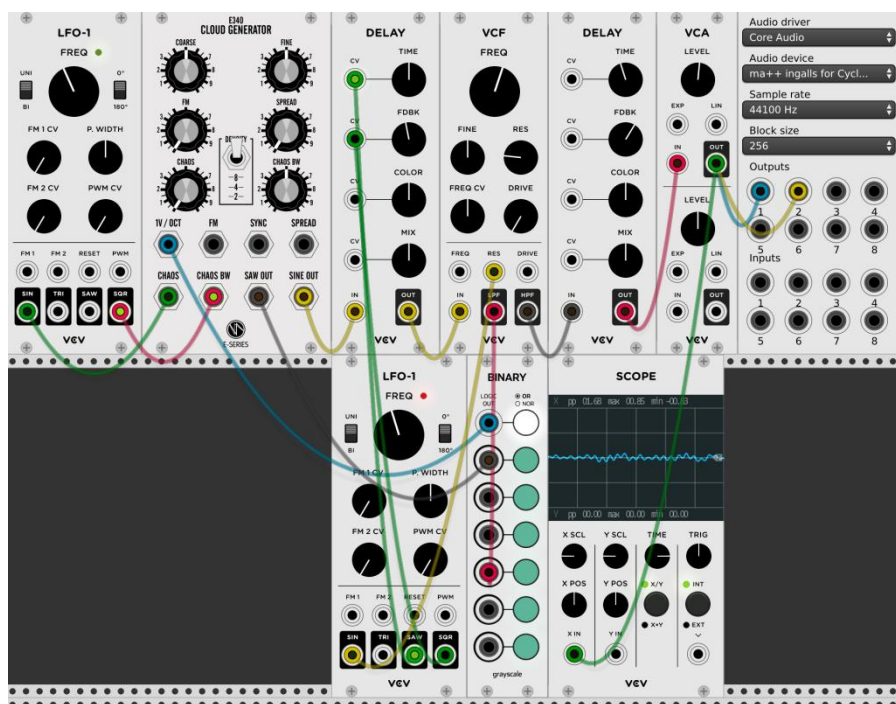
Sequence v1



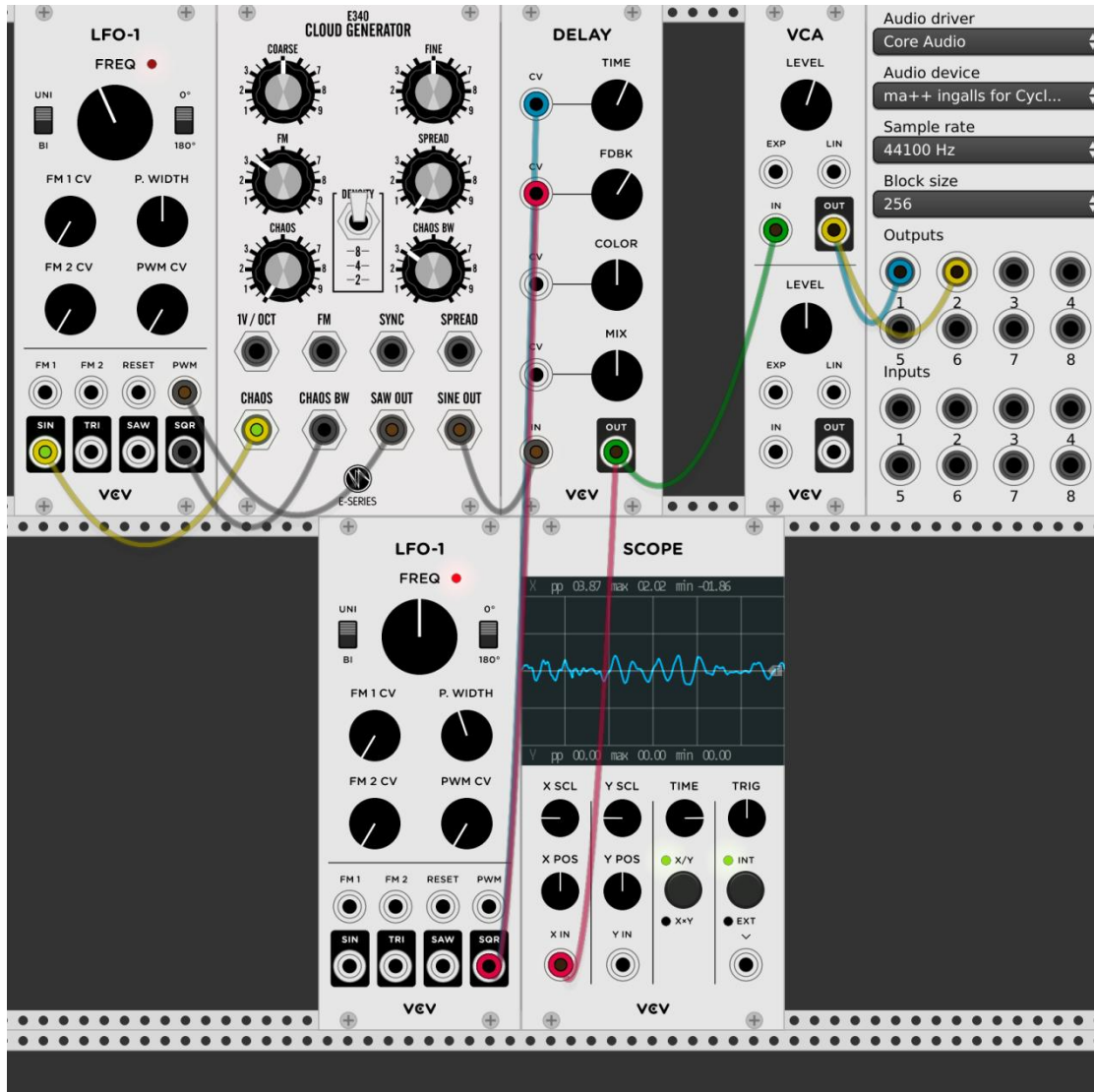
Lullaby



Spooky Ambient 3



Spooky Ambient 2



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

Παρτιτούρες

Vinyl Song

Vinyl Song

1 5 9

Bass Clarinet

Trombone

violin

Cello

13 17

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef, and the third staff is also in treble clef. The second and fourth staves are in bass clef. The score is divided into measures 13 through 17. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The first staff shows a sequence of notes in measures 13 and 14, followed by a rest in measure 15. The second staff shows a sequence of notes in measures 13 and 14, followed by a rest in measure 15. The third staff shows a sequence of notes in measures 13 and 14, followed by a rest in measure 15. The fourth staff shows a sequence of notes in measures 13 and 14, followed by a rest in measure 15.

This musical score page contains measures 25 through 29 for six instruments: Oboe, Flute, Harp, Violin, Cello, and Bass Drum. The notation is as follows:

- Oboe:** Measures 25-29 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. A key signature change to one flat occurs at measure 26.
- Flute:** Measures 25-29 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. A key signature change to one flat occurs at measure 26.
- Harp:** Measures 25-29 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. A key signature change to one flat occurs at measure 26.
- Violin:** Measures 25-29 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. A key signature change to one flat occurs at measure 26.
- Cello:** Measures 25-29 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. A key signature change to one flat occurs at measure 26.
- Bass Drum:** Measures 25-29 feature a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. A key signature change to one flat occurs at measure 26.

The score is written in a single system with six staves. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at measure 26. The time signature is 4/4.

33

The musical score consists of 8 staves and 8 measures. The notation is as follows:

- Measure 33:** Treble clef, one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter).
- Measure 34:** Bass clef, one flat. Notes: F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter).
- Measure 35:** Treble clef, one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter).
- Measure 36:** Bass clef, one flat. Notes: F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter).
- Measure 37:** Treble clef, one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter).
- Measure 38:** Bass clef, one flat. Notes: F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter).
- Measure 39:** Treble clef, one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter).
- Measure 40:** Bass clef, one flat. Notes: F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter).

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The notation is as follows:

- Staff 1 (Upper):** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 37-41 contain various melodic lines with eighth and sixteenth notes, including rests.
- Staff 2 (Upper):** Treble clef, key signature of one flat. Similar to Staff 1, with melodic lines and rests.
- Staff 3 (Upper):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 4 (Upper):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 5 (Upper):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 6 (Upper):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 7 (Lower):** Treble clef, key signature of one flat. Measures 37-41 contain melodic lines with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8 (Lower):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 9 (Lower):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 10 (Lower):** Treble clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.
- Staff 11 (Lower):** Bass clef, key signature of one flat. Measures 37-41 contain melodic lines with eighth and sixteenth notes.
- Staff 12 (Lower):** Bass clef, key signature of one flat. Contains mostly whole rests.

Measure numbers 37 and 41 are indicated at the beginning of the first staff in the upper and lower systems, respectively.

45

The musical score consists of two systems, each with four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 45-48) shows a complex arrangement of notes and rests across the staves. The second system (measures 49-50) continues the musical progression, featuring similar notation with some dynamic markings like mf and f . The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

49 53

This musical score is for a 12-part ensemble, with measures 49 through 53. The notation is organized into two systems of six staves each. The first system (measures 49-50) features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system (measures 51-53) shows a more sparse texture, with many staves containing rests or single notes, while others have small groups of notes. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and note heads, all rendered in black on a white background. The measure numbers 49 and 53 are positioned at the beginning of their respective systems.

The Trees Outside Her House

This musical score is for a piece titled "The Trees Outside Her House". It is written for a voice and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piece begins with a piano introduction of four measures, marked with a first ending bracket. The vocal melody enters in the fifth measure, accompanied by a piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16. The third system contains measures 17 through 24. The fourth system contains measures 25 through 32. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The vocal melody is a simple, melodic line that follows the piano accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the 32nd measure.

1
The trees outside her house

5.
9

This image displays a complex musical score, likely for a large ensemble or orchestra. The score is organized into four systems, each consisting of multiple staves. The notation is dense, featuring a variety of musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system is marked with the number 13. The third system is marked with the number 17. The fourth system is marked with the number 17. The score is written in a style that suggests a high level of technical difficulty, with many notes and complex rhythmic patterns. The overall layout is clean and professional, with clear spacing between the systems and staves.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 21 to 25. It is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is characterized by a dense, rhythmic texture, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The right hand (treble clef) plays a complex, ascending and descending melodic line, while the left hand (bass clef) provides a steady, rhythmic accompaniment. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 21-22) shows the right hand playing a series of beamed notes, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The second system (measures 23-24) continues this pattern, with the right hand playing a more complex, ascending and descending melodic line. The third system (measures 25-26) shows the right hand playing a series of beamed notes, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 27-28) continues this pattern, with the right hand playing a more complex, ascending and descending melodic line. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 29 to 33. It is written for two staves, treble and bass, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation is as follows:

- Measure 29:** The right hand plays a descending eighth-note scale from G4 to B3, followed by a quarter rest. The left hand plays a descending eighth-note scale from G3 to B2, followed by a quarter rest.
- Measure 30:** The right hand plays a descending eighth-note scale from F4 to A3, followed by a quarter rest. The left hand plays a descending eighth-note scale from F3 to A2, followed by a quarter rest.
- Measure 31:** The right hand plays a descending eighth-note scale from E4 to G3, followed by a quarter rest. The left hand plays a descending eighth-note scale from E3 to G2, followed by a quarter rest.
- Measure 32:** The right hand plays a descending eighth-note scale from D4 to F3, followed by a quarter rest. The left hand plays a descending eighth-note scale from D3 to F2, followed by a quarter rest.
- Measure 33:** The right hand plays a descending eighth-note scale from C4 to E3, followed by a quarter rest. The left hand plays a descending eighth-note scale from C3 to E2, followed by a quarter rest.

The score is presented in a single system with four measures. Each measure is divided into two staves by a brace. The notation is in black ink on a white background.

The image displays a musical score for three systems, each consisting of a piano (piano) and violin (violin) part. The piano parts are written in treble and bass staves, while the violin parts are written in a single staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The third system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system ends with a double bar line. The second system ends with a double bar line. The third system ends with a double bar line. The score is written in a standard musical notation style.

Delayed Piano

1

1

5

Normal Piano

Delayed Piano 1

2

9

13

17

The musical score consists of four staves. The first staff has a brace under measures 1-4 and a measure 9 marker. The second staff has measure 13 and 17 markers. The third staff has measure 13 and 17 markers. The fourth staff has measure 13 and 17 markers. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and a fermata.

A musical score for five staves, measures 21-25. The score is written in a system with five staves. The first staff is a treble clef, the second is a bass clef, and the remaining three are treble clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into measures 21, 22, 23, 24, and 25. Measure 21 features a large slur over the first two staves, with a fermata over the first staff. Measure 22 features a large slur over the first two staves, with a fermata over the first staff. Measure 23 features a large slur over the first two staves, with a fermata over the first staff. Measure 24 features a large slur over the first two staves, with a fermata over the first staff. Measure 25 features a large slur over the first two staves, with a fermata over the first staff.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σύντομη Ιστορία της Μουσικής του Κινηματογράφου

1. Know the Score: A Brief History of Film Music -- OLAJIDE PARIS (<https://www.filmindependent.org/blog/know-score-brief-history-film-music/>).
2. Kurt London, Film Music, p.28. Faber and Faber. Cited in Albright, Daniel, ed. (2004). Modernism and Music, p.96n40.
3. Hickman Roger, Reel Music Exploring 100 Years of Film Music (New York: W.W. Norton & Company. 2006, p. 77.
4. Hickman 2006, p. 76.
5. Marks, Martin Miller (1997). Music and the Silent Film : Contexts and Case Studies, 1895–1924. Oxford University Press. pp. 127–135.
6. Music in Film, A Brief History (<http://www.twyman-whitney.com/film/essentials/music-history.html>).
7. Morton, Ray (2005). King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson. New York, NY: Applause Theatre & Cinema Books.
8. Cooke, Mervyn (2008). A History of Film Music. New York: Cambridge University Press
9. Sara Montero (2014). MUSIC IN FILM AND ITS HISTORY (<https://www.slideshare.net/smontero10/history-of-film-music>).
10. Smith, Steven C. (1991). A Heart at Fire's Center; The Life and Music of Bernard Herrmann. Berkeley: University of California Press.
11. McDonald, Steven. "The Good, the Bad and the Ugly > Overview". AllMusic. Retrieved 2007-05-26.
12. Edwards, Mark (2007-04-01). "The good, the brave and the brilliant". London: The Times. Retrieved 2007-05-26.
13. "Biography". Hans Zimmer (<http://www.hans-zimmer.com/index.php?rub=bio>).

Ανάλυση Ταινίας

1. MacEachen, Dougald B. CliffsNotes on Shelley's Poems. 29 July 2011.
2. SparkNotes Editors. "SparkNote on Shelley's Poetry". SparkNotes LLC. 2002
3. Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, 1942.
4. Shakespeare, Hamlet, Act 5, Scene 1.
5. David Foster Wallace Wikia (http://infinitejest.wallacewiki.com/david-foster-wallace/index.php?title=Infinite_Jest#Title).
6. John Milton, Paradise Lost.
7. Franz Kafka (Dearest Father: Stories and Other Writings, 1917-1919)

Ανάλυση Μουσικής

1. Andrei Tarkovsky, Sculpting in Time, p. 186, 1986.