ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
Σύνθεση για τον Κινηματογράφο, το Θέατρο και τις τέχνες της Παράστασης

Διπλωματική Εργασία

Behind This Wall
Πρωτότυπη μουσική σύνθεση για κινούμενη εικόνα. Η επιρροή των Tomasz Stanko & Krzysztof Komeda.

του

Στυλιανού Χατζηκαλέα

Επιβλέπων Καθηγητής
Θάνος Πολυμενέας - Λιοντήρης

Υποστηρικτική Επιτροπή
Θάνος Πολυμενέας - Λιοντήρης
Ανδρέας Μνιέστρης
Στέφανος Ανδρεάδης

Ακαδημαϊκό έτος 2020 - 2021

ABSTRACT

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία αποτελεί μία σύντομη δημιουργική μελέτη πάνω σε δύο μουσικά έργα για τον κινηματογράφο των Tomasz Stanko και Krzysztof Komeda, κι έρχεται να κοινωνήσει, στοιχεία της ευρωπαϊκής τζαζ μέσα από αυτά τα δύο αντιπροσωπευτικά έργα. Κατά τη διάρκεια της έρευνας ανέλυσα αρμονικά, μελωδικά, δομικά κι αισθητικά τα δύο αυτά έργα. Πολλά από τα στοιχεία που προέκυψαν από την ανάλυση τα ενσωμάτωσα στο προσωπικό μου μουσικό έργο για κινούμενη εικόνα: *Behind This Wall*, δύο ταινίες μικρού μήκους του Γιώργου Πατεράκη. Το συνοδευτικό αυτό κείμενο παρουσιάζει τις αναλύσεις των έργων των δύο Πολωνών συνθετών, καθώς επίσης τεκμηριώνει τις αισθητικές μου επιλογές σε σχέση με αυτές τις αναλύσεις. Η εργασία βασίζεται σε αυτοεθνογραφική μεθοδολογία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή 2
   1.1 Στόχοι 2
   1.2 Ερευνητικά ερωτήματα 3
   1.3 Μεθοδολογία 3
2. Θεωρητικό Μέρος 4
   2.1 Η επιρροή του Krzysztof Komeda 6
   2.2 Η αισθητική τομή του Tomasz Stanko..... 8
   2.3 Η Τζαζ στην Υπόλοιπη Ευρώπη 9
   2.4 Ανάλυση δύο έργων 10
      2.4.1 A Farewell to Maria 10
         2.4.1.1 Μελωδία 11
         2.4.1.2 Αρμονική Ανάλυση 14
      2.4.2 A knife in the water 15
         2.4.2.1 Θέμα 1 16
         2.4.2.2. Θέμα 2 16
         2.4.2.3 Θέμα 3 21
         2.4.2.4. Θέμα 4 22
3. Δημιουργικό Μέρος 23
   3.1 Αυτοσχεδιασμός 23
   3.2 Χρωματισμός 24
   3.3 Behind this wall 26
      3.3.1 Packaging 27
      3.3.2 Wondering 28
      3.3.3 Drums Alone 29
      3.3.4 Reprise 30
      3.3.5 Solitude 32
      3.3.6 Quarters 33
         3.3.6.1 First Quarter 34
         3.3.6.2 Second Quarter 35
         3.3.6.3 Third Quarter 37
4. Ερευνητικά Συμπεράσματα 39
   4.1 Αρμονικά Στοιχεία κι Ενορχήστρωση 39
   4.2 Μελωδική Δημιουργία - Αυτοσχεδιασμός. 41
   4.3 Σχέση Εικόνας και Ήχου 42
   4.4 Αξιολόγηση - Επίλογος 43

Βιβλιογραφία 46

Ενδεικτική Δισκογραφία 48

Υπόμνημα (Παρτιτούρες, Απομαγνητοφωνήσεις Συνεντεύξεων).....49

1. Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο αποτελεί μία σύντομη μελέτη, μικρού τμήματος του μουσικού έργου του Πολωνού συνθέτη και τρομπετίστα της τζαζ, Tomasz Stanko και του επίσης Πολωνού, συνθέτη και πιανίστα της τζαζ Krzysztof Komeda. Εν συντομία αναλύονται και συγκρίνονται η αισθητική και οι συνθετικές τους τεχνικές για τον κινηματογράφο, παρουσιάζοντας δυο συγκεκριμένα έργα τους. Η πρωτότυπη μουσική του Tomasz Stanko για την ταινία, *A Farewell to Maria* (1993) σε σκηνοθεσία Fillip Zylber και η μουσική του Krzysztof Komeda για την ταινία, *A knife in the water* (1962) σε σκηνοθεσία Roman Polanski. Επιπλέον θα παρουσιάσω πως η αισθητική και το έργο τους επηρέασε κι ενέπνευσε τη δημιουργία του πρωτότυπου μουσικού μου έργου για κινούμενη εικόνα, *Behind this Wall.* Ένα κινηματογραφικό έργο του Γιώργου Πατεράκη που αποτελείται από δύο βίντεο διάρκειας δώδεκα και δέκα περίπου λεπτών αντίστοιχα, μαγνητοσκοπημένα το 2002 για τους σκοπούς της διπλωματικής του εργασίας. Εν συνεχεία θα αναλύσω τεχνικά και αισθητικά το πρωτότυπο αυτό μουσικό έργο και θα παρουσιάσω τη σχέση του με την κινούμενη εικόνα. Βασικός λόγος για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος μελέτης ως διπλωματική εργασία στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών, υπήρξε η έλλειψη ακαδημαϊκών ερευνών ή μουσικολογικών αναλύσεων της αποκαλούμενης *Ευρωπαϊκής Τζαζ Αισθητικής* (Hollerbach, 2004) και η επιρροή της στον κινηματογράφο. Ακόμα περισσότερο, το γεγονός πως παρόλο το μεγάλο καλλιτεχνικό εκτόπισμα των Stanko και Komeda, η αναφορά ακαδημαϊκών ερευνών ως προς την επιρροή μουσικών έργων τους για κινούμενη εικόνα είναι ελάχιστη έως και μηδαμινή (Borowiec & Górka, 2018).

1.1 Στόχοι

Στόχοι της εργασίας αυτής ήταν:

- Να αναλύσω και να περιγράψω την μουσική αισθητική και τις συνθετικές τεχνικές των Tomasz Stanko και Krzysztof Komeda στα έργα τους για τον κινηματογράφο, *A Farewell to Maria* και *A knife in the water* αντίστοιχα.
- Να διευρύνω και να εμπλουτίσω τις συνθετικές μου ικανότητες και τεχνικές για κινούμενη εικόνα, επηρεασμένος από τη μουσική του K. Komeda και T. Stanko. Να κάνω χρήση δηλαδή συνθετικών τεχνικών και αισθητικής οι οποίες προέρχονται από τους δυο πολωνούς συνθέτες εντός του πρωτότυπου μουσικού μου έργου για κινούμενη εικόνα συνδυάζοντας την δική τους αισθητική ιδωμένη μέσα από το προσωπικό μου δημιουργικό πρίσμα.
- Να συγκρίνω τα στοιχεία που πήρα από τα έργα τους με αυτά που χρησιμοποίησα στο προσωπικό μου έργο.

1.2 Ερευνητικά Ερωτήματα

Κατά τη διάρκεια της εργασίας προσπάθησα να δώσω απαντήσεις στα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

- Ποια αρμονικά στοιχεία χρησιμοποιούν οι Stanko και Komeda για να περιγράψουν μια εικόνα; Με ποιόν τρόπο συνθέτουν ένα μελωδικό μοτίβο ώστε να αφηγηθούν μια σκηνή στον κινηματογράφο; Ποια είναι τα στοιχεία ενορχήστρωσης που τα περιβάλουν;
- Πώς οι δύο πολωνοί χρησιμοποιούν τον τζαζ αυτοσχεδιασμό στην κινούμενη εικόνα; Γιατί ανήκουν στην ευρύτερη ευρωπαϊκή τζαζ αισθητική και πώς αυτή χρησιμοποιείται στην κινηματογραφική αφήγηση;
- Ποιες ήταν οι εμπειρίες που αποκόμισα από την ανάλυση των δύο αυτών συνθετών και ποια αρμονικά, μελωδικά, αυτοσχεδιαστικά στοιχεία τους χρησιμοποίησα ώστε να συνθέσω το πρωτότυπό μου έργο; Με ποιόν τρόπο και γιατί τα ενσωμάτωσα στην προσωπική μου δημιουργική διαδικασία;

1.3 Μεθοδολογία

Τα αποτελέσματα της έρευνας προκύπτουν από αυτοεθνογραφική μελέτη (Ellis & Bochner, 2000) της προσωπικής μου δημιουργικής διαδικασίας αλλά και από ποιοτικά δεδομένα (Ellis, 2004) που προκύπτουν από συνεντεύξεις με συνεργάτες καλλιτέχνες οι οποίοι γνωρίζουν τόσο το προηγούμενο έργο μου όσο και των Komeda και Stanko.

Στο πρώτο στάδιο της ερευνητικής εργασίας μετέγραψα εξ ακοής τα βασικά μουσικά θέματα του T. Stanko για την ταινία *A Farewell to Maria* και K. Komeda για το *A Knife in the* Water καθώς πιστεύω πως αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα του συνολικού τους έργου. Ανέλυσα αρμονικά, μελωδικά κι αισθητικά τις συνθέσεις τους κι έπειτα συνέθεσα πρωτότυπη μουσική για τις δύο προαναφερόμενες ταινίες του Γιώργου Πατεράκη συνδυάζοντας το προσωπικό μου ύφος και στυλ με τα συνθετικά στοιχεία των Stanko και Komeda που θεώρησα ενδιαφέροντα.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας αναλύω αρμονικά, μελωδικά και δομικά τις πρωτότυπές μου συνθέσεις. Παρουσιάζω ταυτόχρονα τα συνθετικά στοιχεία που χρησιμοποίησα από τα έργα των Stanko - Komeda και πώς αυτά συνυπάρχουν στις νέες μου συνθέσεις μουσικής για κινούμενη εικόνα ενώ και στα δύο αυτά στάδια αναλύω την αισθητική τεκμηρίωση των συνθετικών τεχνικών με βάση τη σχετική βιβλιογραφία και δισκογραφία.

Τέλος, ζήτησα τη γνώμη δύο συνεργατών καλλιτεχνών που γνωρίζουν τα έργα των Stanko και Komeda αλλά και το προσωπικό μου ύφος. Σε αυτό το σημείο οφείλω να διευκρινίσω ότι σκοπός της μελέτης μου δεν είναι να πάρει μια εμπειρική διάσταση κάνοντας επισκοπήσεις,

δειγματοληψίες και καταγραφές εμπειριών υποκειμένων, παρ' όλα αυτά όμως σαν καλλιτέχνη και δημιουργό με ενδιαφέρει να επικοινωνήσω τη δουλειά μου με συνεργάτες που σέβομαι και εκτιμώ το έργο τους και την αισθητική τους, έτσι ώστε να ανοίξω ένα διάλογο για το έργο μου. Η επικοινωνία που είχα με τους συνεργάτες Θοδωρή Κότσυφα και Τάσο Αλευρά παρουσιάζονται στο τέλος της εργασίας ως σύντομες συνεντεύξεις.

Η διερευνητική – περιγραφική μεθοδολογία καθώς και η αυτοεθνογραφική μελέτη που ακολούθησα στην παρούσα έρευνα, χάρη στη μεθοδολογική ευελιξία που επιτρέπουν και στη φυσικότητα των συνθηκών στις οποίες διεξάγονται, θεώρησα πως ήταν οι κατάλληλες καθώς χρησιμοποιούνται, κυρίως, στις περιπτώσεις ερευνητικών προβλημάτων όπου: α) οι έρευνες γίνονται στην αρχή σε μια καινούρια γνωστική περιοχή, για την οποία οι διαθέσιμες πληροφορίες είναι ελάχιστες. Τα ερευνητικά ερωτήματα, το δείγμα του μουσικού υλικού που περιλαμβάνεται στην έρευνα και πώς θα το επιλέξω κατά το σχεδιασμό της, αναγκαστικά αφήνονται σε κάποια ρευστότητα, για να καθοριστούν «καθ' οδόν», ανάλογα με τις εκάστοτε νέες ιδέες που προκύπτουν και τις δυνατότητες που θα εξασφαλίζονται. β) Στις έρευνες που έμφαση δίνεται στη φυσική ροή των γεγονότων, όπως αυτά συμβαίνουν μέσα στο δημιουργικό μουσικό περιβάλλον. Όπως στην παρούσα δηλαδή όπου το ζητούμενο είναι η απεικόνιση, ανάλυση κι ερμηνεία μουσικών κειμένων, κινηματογραφικών εικόνων και έντυπου μουσικού υλικού, όπως ακριβώς αυτά εμφανίζονται χρονικά (Παρασκευόπουλος, 1993).

2. Θεωρητικό Μέρος

Αναζητώντας το θέμα της διπλωματικής εργασίας που ήθελα να ερευνήσω, έθεσα στον εαυτό μου το ερώτημα: «Ποιοι Ευρωπαίοι μουσικοί της τζαζ δημιούργησαν και σημαντικά πρωτότυπα μουσικά έργα για τον κινηματογράφο;» Οι Krzysztof Komeda και Tomasz Stanko υπήρξαν δύο ξεχωριστές και πολύ σημαντικές φιγούρες στο χώρο της ευρωπαϊκής τζαζ. Κέρδισαν το σεβασμό και το θαυμασμό μουσικών, συνθετών και κριτικών ανά τον κόσμο για τον χαρακτηριστικό τους ήχο και τις υπέροχες συνθέσεις τους. Συνέβαλαν καθοριστικά στη δημιουργία της ευρωπαϊκής τζαζ αισθητικής κυρίως από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, τη στιγμή που η μεγαλύτερη και σημαντικότερη παραγωγή τζαζ μουσικής προέρχονταν από την άλλη άκρη του Ατλαντικού (Harisson, Thacker & Nicholson, 2000). Στην Πολωνία εκτός από τους Komeda και Stanko, ο Andrzej Trzaskowski, ή ο Zbigniew Namysłowski, αποτελούν λαμπρά παραδείγματα μουσικών της πολωνικής τζαζ. Κάποιοι από αυτούς αναμειγνύανε μουσικά στοιχεία: υπήρχε ένα είδος σλάβικης μελαγχολίας στη τζαζ τους, και μερικές φορές ένας αέρας ανατολικής Ευρώπης. Ήταν πολύ συγκεκριμένο: η πολωνική τζαζ ήταν ένα φαινόμενο, και πολλοί νέοι πολωνοί το ακολούθησαν και μυήθηκαν σε αυτό μέχρι που έφτασε το ροκ και αντικατέστησε τη τζαζ στο ρόλο που είχε ως η μουσική της ελευθερίας (Murray, 2018).

Όμως τα παραδείγματα των Komeda και Stanko συγκεκριμένα μου έδωσαν μια ξεκάθαρη απάντηση στο αρχικό μου ερώτημα κατά βάση διότι:

Α) Και οι δύο, υπήρξαν ενεργοί μουσικοί του σύγχρονου ρεύματος της τζαζ στην Ευρώπη είτε παίζοντας σε πολλά φεστιβάλ και μουσικές σκηνές είτε ηχογραφώντας δίσκους με πρωτότυπες συνθέσεις ο κάθε ένας με τα προσωπικά τους μουσικά σύνολα για μεγάλο χρονικό διάστημα (Krzysztof Komeda, δεκαετίες 1950 και 1960. Tomasz Stanko, 1975 - 2018). Παράλληλα όμως με την προσωπική τους μουσική δημιουργία συνθέτουν και πληθώρα πρωτότυπων μουσικών έργων για τον κινηματογράφο δημιουργώντας έτσι μία σχέση μεταξύ της ευρωπαϊκής τζαζ μουσικής αισθητικής και κινούμενης εικόνας.

Β) Ο Tomasz Stanko, όντας 18 χρόνων, γίνεται το νεότερο μέλος του κουιντέτου του Krzysztof Komeda από την αρχή της ίδρυσής του (αρχές της δεκαετίας του ’60). Έτσι έρχεται σε άμεση επαφή με τις συνθετικές τεχνικές και τη μουσική του αισθητική. Μετά τον ξαφνικό θάνατο του Komeda, το 1968, ο Stanko ακολουθεί τη δική του δημιουργική πορεία, συνθέτοντας ένα νέο αισθητικό ρεύμα στη βάση της αισθητικής του Komeda και με σημαντική κληρονομιά τις εμπειρίες που αποκόμισε από τη στενή τους συνεργασία οδηγεί την ευρύτερη πλέον αισθητική της ευρωπαϊκής τζαζ, σε νέους ορίζοντες,. Βλέπουμε δηλαδή μία σχέση χρονικής συνέχειας των έργων Komeda και Stanko. Για το λόγο αυτό λοιπόν επέλεξα για την παρούσα εργασία δύο συγκεκριμένες ταινίες: το *A knife in the water* (1962) και το *A Farewell to Maria* (1993) ώστε να ερευνήσω τί συνέβη το 1962 στο έργο του Komeda. Πώς δηλαδή εξελίσσονται οι συνθετικές του τεχνικές και πώς η παρακαταθήκη της ευρωπαϊκής τζαζ αισθητικής του μεταλλάσσεται το 1993 (σχεδόν 30 χρόνια αργότερα) μέσα από τη δημιουργική οπτική του Tomasz Stanko. Τέλος, εν έτη πλέον 2021 (30 σχεδόν πάλι χρόνια μετά το *A farewell to Maria*) διερευνώ τη συνέχεια της τζαζ αισθητικής των Komeda και Stanko ιδωμένη πλέον μέσα από το δικό μου αισθητικό πρίσμα, στο έργο *Behind this Wall*.

Η συνεργασία λοιπόν των Stanko και Komeda ήταν στενή και πολύχρονη. Γιατί τα έργα των δύο αυτών συνθετών προσελκύουν παγκόσμιο θαυμασμό και σεβασμό; Αναλύοντας τις συνθέσεις τους εμφανίζονται ενδιαφέρουσες αρμονικές, μελωδικές και δομικές τεχνικές. Χαρακτηριστικά ο Tony Dudley – Evans αναφέρει:

> Το 1960 στην Πολωνία, οι συνθέσεις του Krzysztof Komeda για το κουιντέτο του δείχνουν πως η αισθητική του διαφέρει χαρακτηριστικά από το Αμερικανικό μοντέλο όπως επίσης διαφέρουν και οι αισθητικές προσεγγίσεις σε αυτοσχεδιαστικά μέρη του τρομπετίστα του, Tomasz Stanko και του σαξοφωνίστα του, Zbigniew Namyslowski. Το άλμπουμ του Komeda, Astigmatic[1] (1967) χαρακτηρίστηκε από τον Βρετανό κριτικό Stuart Nicholson ως το άλμπουμ που «Σηματοδοτεί μια σημαντική μετατόπιση από

[1] Komeda Quintet, *Astigmatic,* Polskie Nagrania Muza, XL 0298, 1967

> την κυρίαρχη αμερικανική προσέγγιση με την εμφάνιση μιας συγκεκριμένης Ευρωπαϊκής αισθητικής (Evans, 2019, σ.2)

2.1 Η επιρροή του Krzysztof Komeda

Όπως και αλλού στην Ευρώπη το 1960[2], έτσι και στην Πολωνία οι φανατικοί ακροατές της τζαζ τείνουν να διαχωρίζονται μεταξύ των υποστηρικτών της παραδοσιακής τζαζ αισθητικής από τη μία και της σύγχρονης αισθητικής από την άλλη. Πρωταγωνιστής στην τελευταία, ήταν Krzysztof Komeda που δημιούργησε τη δική του ξεχωριστή μορφή στην ευρωπαϊκή τζαζ.

Το μουσικό συγκρότημά του, *«Komeda Sextet»* ή *«Komeda Quintet»* έγινε το πρώτο πολωνικό τζαζ γκρουπ που έπαιζε αποκλειστικά σύγχρονη τζαζ μουσική και οι θεαματικές του παραστάσεις στην πολωνική φεστιβαλική σκηνή ανέδειξαν με θριαμβευτικό τρόπο την τζαζ στην Πολωνία. Το σεξτέτο αρχικά έπαιζε κυρίως Cool Jazz. Από το 1956 έως το 1962 όμως ο Komeda βελτίωσε τις ερμηνευτικές του δεξιότητες στο πιάνο κι εμφανίστηκε σε διαδοχικά εγχώρια φεστιβάλ, με ένα πιο πρωτοποριακό ρεπερτόριο. Αυτά ήταν επίσης τα χρόνια των επιτυχιών του στη Μόσχα, τη Γκρενόμπλ και το Παρίσι - η πρώτη του εμφάνιση στο εξωτερικό.

Ως πιανίστας της τζαζ απέκτησε λατρεία στην Πολωνία, αναγνώριση στην υπόλοιπη Ευρώπη αλλά ως συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής το πέτυχε ακόμα και στα charts του Χόλιγουντ. Τις δεκαετίες του 1950 και 1960 ο Komeda συνέθεσε μουσική για περισσότερες από 60 ταινίες, πολλές από τις οποίες σκηνοθετήθηκαν από τον Roman Polanski. Μία από αυτές ήταν και το *A knife in the water*. Η δραματική αυτή ταινία, ήταν η πρώτη του μεγάλου μήκους, προτάθηκε για Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας και αφηγείται μια ιστορία αντιπαλότητας και σεξουαλικής έντασης. Η πρωτότυπη μουσική του Komeda, με το θλιβερό ρομαντικό κύριο θέμα (Theme 1) και τις συναρπαστικές του παραλλαγές, πλαισίωσε καταπληκτικά τη διάθεση του ψυχολογικού παιχνιδιού του Polanski. Με ποιόν τρόπο λοιπόν το κατάφερε αυτό; Ο Tomasz Stanko απαντά με μία συνέντευξή του στο ντοκιμαντέρ της Claudia Buthenhoff - Duffy *"Komeda - A Soundtrack for a life"*:

> Ήμουν πραγματικά τυχερός που ξεκίνησα την επαγγελματική μου καριέρα με τον Komeda. Η απλότητά του σήμαινε ότι με τρεις νότες μπορούσε να χτίσει μια πλούσια και μακρά σύνθεση. Συνέθεσε ένα ή δύο μελωδικά μοτίβα και στη συνέχεια τα άλλαξε, τα εμπλούτισε ή τα ανέπτυξε από Major σε Minor ή το αντίστροφο. Ήταν ο μάστερ της σύνθεσης στα Leitmotifs για ταινίες[3].

Ο ίδιος ο Roman Polanski επίσης, μας εξηγεί τη χαρακτηριστική πρωτοπορία του συνεργάτη του:

---

[2] Ακόμα και στις μέρες μας θα έλεγα.

[3] Claudia Buthenhoff - Duffy, *Komeda - A Soundtrack for a life*, BENEDIKT PICTURES 2010, Music Documentary Film

> Μέσα σε όλη αυτή τη τζαζ μουσική παραγωγή στην Πολωνία, ο Komeda εκτιμήθηκε πολύ για τον εκσυγχρονισμό του, για το μοναδικό του στυλ, για το σπάσιμο της μορφής και φόρμας της παραδοσιακής τζαζ. Τον εμπιστεύτηκα πλήρως. Του είπα: «απλά φτιάξε τη μουσική σου». Τον άφησα εντελώς ελεύθερο, δίνοντάς του «carte blanche». Ηχογράφησε τη μουσική μόνος του και το άκουσα μετά.[4]

Τέλος ο Krzysztof Komeda δηλώνει αυτοπροσώπως:

> Θεωρώ πως η σύγχρονη τζαζ μουσική προσφέρει τις πλουσιότερες δυνατότητες για την κινηματογραφική μουσική. Στο *A knife in the water* του Ρομάν, παίξαμε με το γκρουπ μου όπως έπαιζε και του γκρουπ του Ornette Coleman. […] Ο Ornette αποτέλεσε πρότυπό μου για τον τρόπο που χειριζόταν τον δομικό ή ελεύθερο αυτοσχεδιασμό δημιουργώντας ολοκληρωμένες συνθέσεις επί στιγμής.[5]

Ο Ornette Coleman λοιπόν πρότεινε με τη μουσική του μία απόδραση από την επαναλαμβανόμενη αρμονική «φυλακή» της φόρμας τραγουδιού[6]. Υπήρξε μία σύγκρουση μεταξύ της διατήρησης του τονικού πλαισίου και της παραδοσιακής φόρμας τραγουδιού στις συνθέσεις του (που θαυμάζονταν και συνεχίζουν να θαυμάζονται ευρέως) και των αυτοσχεδιασμών του, που αν και σε στυλ bop συχνά έδιναν αχνή αναφορά στις αρμονικές σειρές, ενεργώντας αντί αυτού πιο γραμμικά μέσω αλληλένδετων μελωδικών μοτίβων (Jost, 1974).

Το πνεύμα της ελεύθερης σκέψης που διακατείχε τον Coleman στην πρώιμη δουλειά του, έδωσε το ιστορικά σημαντικό, *Free Jazz*[7], που εμφανίστηκε το 1960, ένα αδιάσπαστο single κομμάτι με διπλό τζαζ κουαρτέτο μουσικών. Σε αυτό συμπεριλαμβάνονται ο Don Cherry (τρομπέτα) και ο Eric Doplhy (μπάσο κλαρινέτο) με καταβολές από την πρώιμη Free Jazz αλλά και εκείνοι από προέρχονται από τη mainstream bop παράδοση τζαζ τραγουδιών, όπως ο Scott LaFaro (μπάσο) και ο Freddie Hubbard (τρομπέτα). Το αποτέλεσμα ήταν περίπλοκο και αντίθετο με οτιδήποτε ακούστηκε πριν. Ακούγεται τόσο σπερματικό όσο και συναισθηματικά στατικό. Ήταν μια κατεύθυνση που δεν επέλεξε τελικά ο Coleman να πορευθεί στο μέλλον. Ο χαρακτηριστικός ήχος των groups του Coleman, όπου δεν βρίσκουμε αρμονικό όργανο (πιάνο ή κιθάρα) αλλά και η Αρμολωδική (Harmolodic) προσέγγισή του, αποδείχτηκε τελικά να είναι πιο σημαντικοί παράγοντες. Σε μια πιο πρόσφατη δουλειά, οι rhythm and blues ρίζες του πανεμφανίστηκαν, παράγοντας το "free funk", έναν ελεύθερο αυτοσχεδιασμό πάνω από σε funk ρυθμό. […] Οι πρωτότυπες συνθέσεις του συνεχίζουν ακόμα και σήμερα να επηρεάζουν

---

[4] Βλ. Παραπομπή 2
[5] Βλ. Παραπομπή 2 και 3
[6] AABA Song Form
[7] Ornette Coleman Double Quartet, *Free Jazz. A Collective improvisation by Ornette Coleman Double Quartet*, Atlantic, 1960

ταυτόχρονα mainstream bop μουσικούς της τζαζ αλλά και ελεύθερους αυτοσχεδιαστές (Pressing, 2003, σ. 6-7).

2.2 Η αισθητική τομή του Tomasz Stanko

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 ο Tomasz Stanko ηχογραφεί αρκετούς δίσκους, και περιοδεύει σε όλη σχεδόν την Ευρώπη, με το κουιντέτο του Komeda. Ταυτόχρονα παίρνει μέρος και στις ηχογραφήσεις των περισσότερων κινηματογραφικών του έργων ακολουθώντας πιστά την αισθητική των συνθέσεων του. Λίγα χρόνια μετά τον ξαφνικό θάνατο του Komeda (1969) και πιο συγκεκριμένα το 1975 κάνει το δισκογραφικό του ντεμπούτο ηχογραφώντας για τη γερμανική δισκογραφική ECM το *Balladyna*[8] όπου και καταθέτει πλέον το προσωπικό του ύφος και στυλ ξεφεύγοντας από την αισθητική του Ornette Coleman και Cecyl Tailor που είχε γαλουχηθεί στα προηγούμενα χρόνια λόγω της συνεργασίας του με τον Komeda. Μια νέα πρόταση - τομή στην ευρωπαϊκή τζαζ που χαρακτηρίζεται από έντονο λυρισμό και μελαγχολία αλλά ταυτόχρονα έντονο δυναμισμό στη διαδραστικότητα των μελών του γκρουπ. Έκτοτε ο Stanko ηχογραφεί πάνω από δέκα δίσκους για την ECM και σε στενή συνεργασία με τον παραγωγό και ιδιοκτήτη της, Manfred Eicher, καθιερώνουν μία νέα τζαζ αισθητική στην ευρωπαϊκή σκηνή. Τη νέα αυτή ευρωπαϊκή προσέγγιση στη τζαζ πολλοί χαρακτηρίζουν ως «αισθητική της σιωπής» ή «αισθητική του ήχου» Όπως για παράδειγμα ο κριτικός και μουσικολόγος William Bares παραδέχεται:

> […] η πολιτική και η ποιητική της «σιωπής» στην ευρωπαϊκή τζαζ έχουν χρησιμεύσει ως προπύργια ενάντια στην αντιληπτή ηγεμονία της αμερικανικής τζαζ. Το ερώτημα, ωστόσο, είναι σε ποιό βαθμό η επένδυση σε αυτή τη «σιωπή» δημιουργεί ένα νέο είδος ηγεμονίας με τα δικά του πολιτικά προβλήματα. Αυτό που σημαίνει «σιωπή» για το π.χ. εθνικό νορβηγικό πλαίσιο μπορεί να είναι πολύ διαφορετικό από αυτό που υποδηλώνει στο ευρωπαϊκό πλαίσιο και πόσο μάλλον στο υπερατλαντικό. (Bares, 2011, σ.4)

Ακόμα πιο συγκεκριμένα ο Ted Gioia γράφει για την αισθητική αυτή τομή στην ευρωπαϊκή τζαζ:

> Σχεδόν από την αρχή, η μη συμβατική μουσική της ECM έφερε ένα ήθος μυστηρίου και υπέρβασης. Ο αυτοσχεδιασμός φαινόταν περισσότερο σαν μια σχεδόν ιερή τελετή και λιγότερο σαν μια τεχνική της τζαζ. […] Η ECM χτίστηκε πάνω σε αυτό το μυστικισμό υιοθετώντας ένα από τα πιο περίεργα ρητά που χρησιμοποιούσε ποτέ για την πώληση δίσκων: «Ο πιο όμορφος ήχος δίπλα στη σιωπή». (Gioia, 2021, σ. 2)

[8] Tomasz Stanko Quintet, *Balladyna,* ECM 1071, 1975

Ο Stanko φέρνει τον εξαιρετικά υποβλητικό ήχο του, συνδυάζοντας τον αυστηρά δομημένο αυτοσχεδιασμό και τις μακρές, με αγάπη σχηματισμένες μελωδικές γραμμές. Υπάρχει μια έντονη ποιότητα στη μουσική του, αλλά ακόμη και στην πιο αφηρημένη του φράση, περιθάλπει κάθε νότα με τρυφερότητα και λύπη σαν έναν κύριο αφηγητή που δεν χάνεται ποτέ στην ιστορία του (Gilbert, 2010).

Ο ίδιος περιγράφει τις πρώτες του δισκογραφικές αποτυπώσεις ως μουσικές παραστάσεις με έντονη αφηγηματικότητα. Η σχέση του με την αφήγηση στην κινούμενη εικόνα έχει ήδη διαμορφωθεί από τις δεκαετίες του ’50 - ’60 και τη στενή του σχέση με τον Komeda ενώ συχνά αναφέρεται σε συνεντεύξεις του για την επιρροή που του ασκούν στις δημιουργίες του η ποιητική του Ιταλού νέο - ρεαλιστή κινηματογραφιστή Michelangelo Antonioni, τα εικαστικά έργα του Amedeo Modigliani και η σχέση του με το φως και το σκοτάδι αλλά και τα κείμενα του William Faulkner ή την ποίηση της νομπελίστριας Wislawa Szymborska. Έτσι το 1993 αναλαμβάνει να συνθέσει για πρώτη φορά πρωτότυπη μουσική για την ταινία *A Farewell to Maria* του Phillip Zylber. Έκτοτε συνέθεσε πρωτότυπη μουσική για άλλες δύο ταινίες, *Reich (2001)* και *Egzekutor (2001)* αλλά και για τη θεατρική παράσταση του Juliusz Slowacki *Balladyna (1994).* Το *A farewell to Maria* όμως θεωρώ πως αποτέλεσε έργο - σταθμό για την εργογραφία του Stanko καθώς εκτός του ότι αποτελεί το ντεμπούτο του στην κινηματογραφική μουσική και αποτελεί την πρώτη αποτύπωση της αισθητικής του στην κινηματογραφική μουσική 30 σχεδόν χρόνια μετά τη στενή του συνεργασία με τον Komeda, το 1993 έχει μόλις δύο χρόνια που ξαναρχίζει να παίζει και να συνθέτει μετά από ένα «σκοτεινό» διάλλειμα από τη μουσική δημιουργία, σχεδόν δέκα χρόνων, εθισμένος στην ηρωίνη και το αλκοόλ.

2.3 Η Τζαζ στην υπόλοιπη Ευρώπη

Η διαφορετικότητα αυτή στις συνθέσεις και στο παίξιμό τους ίσως έχει να κάνει με το γεγονός πως οι Ευρωπαίοι μουσικοί της τζαζ ποτέ δεν αισθάνθηκαν ότι τους ανήκει αυτού του είδους η μουσική τέχνη όπως οι Αμερικάνοι (Gioia, 1997). Η αίσθηση της κοινής χρήσης της μουσικής τέχνης του τζαζ αυτοσχεδιασμού στο παγκόσμιο κοινό έχει κάποια επίπτωση στο πώς αυτοί οι μουσικοί εννοούν και εκτελούν τις δημιουργίες τους.

Σύμφωνα με τον Gioia, οποιεσδήποτε κι αν είναι οι αιτίες, η τζαζ στην Ευρώπη σήμερα, συνειδητοποιεί περισσότερο απ’ ότι στην Αμερική το ιδανικό μιας μουσικής που δεν γνωρίζει όρια και σύνορα. Βρίσκουμε αμέτρητα μουσικά σύνολα της τζαζ στην Ευρώπη από διαφορετικές εθνικότητες που εργάζονται μεταξύ τους ή μουσικούς που εργάζονται πέραν από τα σύνορα της χώρας τους ή μελετούν ένα μουσικό λεξιλόγιο που δεν είναι το μητρικό τους, και τα αποτελέσματα αυτών των εκρήξεων και προσεγγίσεων φαίνονται πλέον ξεκάθαρα και στη μουσική τους δημιουργία (1997).

Η άνθιση της όλο και περισσότερο αυτοκατευθυνόμενης Ευρωπαϊκής τζαζ σκηνής είναι πλέον ορατή σε όλη την ήπειρο. Η νέα χιλιετία έφερε λαμπρά παραδείγματα από νέους και γηραιότερους πιανίστες από το χώρο της Ευρωπαϊκής τζαζ σκηνής. Μερικά από αυτά είναι οι Stefano Bollani, Enrico Pieranunzi, Franco D' Andrea στην Ιταλία, Marcin Wasilewski[9] και Leszek Mozdzer στην Πολωνία, Michael Wollny, Florian Boss, Joachim Kuhn στη Γερμανία, Rene Urtreger και Laurent de Wilde στη Γαλλία, Esborn Svensson στη Σουηδία. Εμφανίστηκε επίσης μία ξεχωριστή ευρωπαϊκή παράδοση στη τζαζ τρομπέτα. Αποτραβηγμένη από τα hard bop πρότυπα του '60 και '70 και πιο ευθυγραμμισμένη με το λυρισμό του Miles Davis και Chet Baker ή τα τρομπετιστικά ηχοτόπια του Jon Hassell. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η μακρόχρονη παραμονή του Chet Baker στην Ευρώπη και η συχνή συναυλιακή και δισκογραφική του παρουσία σε όλη τη γηραιά ήπειρο, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επιρροή των υπόλοιπων τρομπετιστών της τζαζ. Μερικά παραδείγματα της ευρωπαϊκής αισθητικής στη τζαζ τρομπέτα είναι οι Enrico Rava και Paolo Fresu στην Ιταλία, Nils Petter Molvaer, Arve Henriksen και Mathias Eick στη Νορβηγία, Till Broner στη Γερμανία και φυσικά ο Tomasz Stanko στην Πολωνία.

2.4 Ανάλυση των δύο έργων

2.4.1 A Farewell To Maria

Στο *A Farewell To Maria*, ο Tomasz Stanko, δημιούργησε τη μουσική μιας σκοτεινής πολωνικής ταινίας, σε σκηνοθεσία του Filip Zylber. Το μουσικό σύνολο που επέλεξε ο Stanko αποτελείται από κορυφαίους μουσικούς της πολωνικής Τζαζ, όπως ο σαξοφωνίστας Tomasz Szukalski, ο πιανίστας Janusz Skowron, οι μπασίστες Andrzej Cudzich και Adam Cegielski, ο ντράμερ Cezary Konrad καθώς και κουαρτέτο έγχορδων. Το άλμπουμ αποτελείται από δεκατρία σχετικά σύντομα κομμάτια, τα οποία εμφανίζονται στην ταινία. Η μουσική είναι ένα θαυμάσιο παράδειγμα της δύναμης του Stanko ως συνθέτη και βασίζεται γύρω από το *Leitmotif*[10], το οποίο, ως συνήθως, είναι μια ρομαντική μπαλάντα (Εικόνα 5). Το σύνολο του έργου όμως περιλαμβάνει πολλά επιπλέον μελωδικά και αυτοσχεδιαστικά κομμάτια ή μέρη, τα οποία δημιουργούν μια διαφορετική και συναρπαστική μουσική εμπειρία. Συναντάμε επίσης έναν όμορφο συνδυασμό τυπικού τζαζ κουιντέτου (τρομπέτα, σαξόφωνο, πιάνο, κοντραμπάσο, ντραμς) με κουαρτέτο εγχόρδων (βιολιά, βιόλα, τσέλο). Υπάρχουν αρκετά άλλα παραδείγματα σε Αμερική και Ευρώπη όπου ένα σύνολο τζαζ συνδράμει με ορχήστρα κλασσικού ήχου[11] που όμως τα έγχορδα λειτουργούν ως φόντο του τζαζ συνόλου. Παίζοντας κυρίως μακριές νότες σε μπλοκ συγχορδιών (block chords) πίσω από τα βασικά θέματα ή μελωδίες σε αντίθεση με το συγκεκριμένο έργο του Stanko όπου το κουαρτέτο εγχόρδων

[9] Βασικός συνεργάτης του Tomasz Stanko
[10] *Leitmotif* ονομάζει ο T. Stanko το βασικό θέμα της αναφερόμενης ταινίας
[11] Βλ. Charlie Parker, *Charlie Parker with Strings,* Mercury Records 1950

συνυπάρχει στο ίδιο μελωδικό και αρμονικό επίπεδο, συμπληρώνοντας τις βασικές μελωδίες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Adam Baruch στο συνοδευτικό κείμενο του ομώνυμου άλμπουμ:

> Σε αντίθεση με πολλά άλμπουμ soundtrack, αυτό λειτουργεί τέλεια από μόνο του, αποσπασμένο από το κινηματογραφικό στρώμα.[12]

2.4.1.1 Μελωδία

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στο *A Farewell to Maria*, ο Stanko ξεκινά με το θέμα του τίτλου ως *Leitmotif*, με τα έγχορδα να συνυπάρχουν με το τζαζ κουιντέτο. Η τρομπέτα και το σαξόφωνο σοπράνο να παίζουν τη μελωδία του βασικό θέματος. (Εικόνα 1)

> Καθώς η ροή του φιλμ συνεχίζεται, οι ακροατές ακούνε τον Stanko να κάνει ό,τι ξέρει καλύτερα: να σαρώνει με μια μυστηριώδη, κομψά δημιουργημένη και αποχρωματισμένη ορχηστρική μουσική με μικρές ακμές το εξωγήινο, το άγνωστο, όπως μια σειρά δονήσεων σε ένα ιδιαίτερα ποιμαντικό απόσπασμα […]. Υπάρχουν υπαινιγμοί τανγκό, βαλς, κλασσικές φαντασίες ακόμη και ταραντέλα, αλλά είναι όλα υποδείξεις που ψάχνουν τις εικόνες στην οθόνη για να τις γεμίσουν. […] Εν τω μεταξύ, δημιουργούν ένα ιμπρεσιονιστικό ηχητικό τοπίο για τον ακροατή, ο οποίος είναι απόλυτα αφοσιωμένος. (Jurek, 1994)

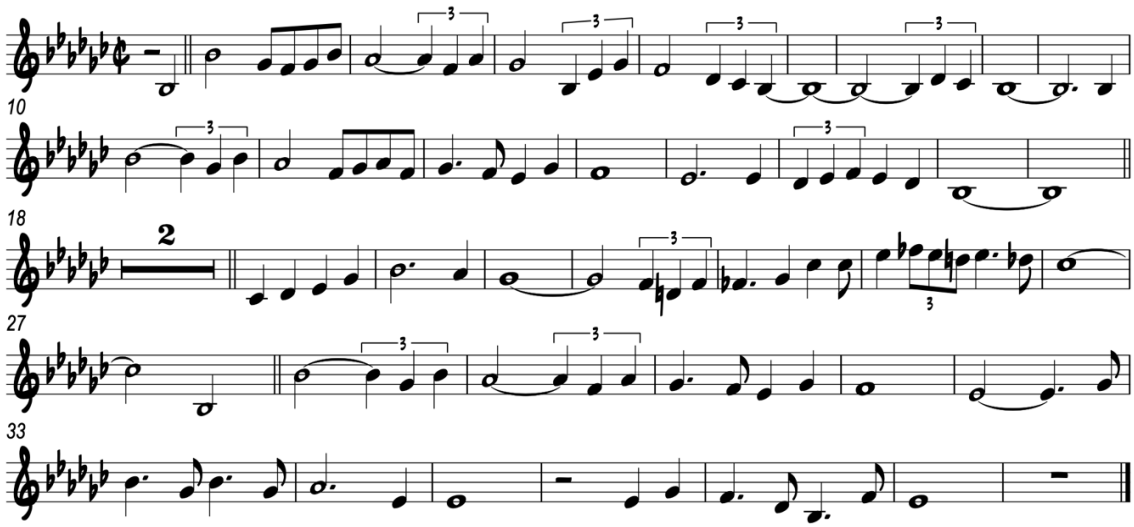
Το πρώτο μέρος (Εικόνα 2) της χαρακτηριστικής αυτής μελωδίας (μέτρα 1-17), ακολουθεί καθοδική πορεία με διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα. Η υποδιαίρεση από όγδοο σε τρίηχο είναι περισσότερο από διακριτή. Βασικές νότες στην κάθοδο αυτή είναι οι Bb Ab Gb F και τελική κατάληξη τη Bb ενώ τη δεύτερη φορά η ακολουθία διαφοροποιείται ελαφρώς, Bb Ab Gb G Eb Db Bb.

Αντίθετα, στο δεύτερο μέρος (Εικόνα 3) η μελωδία έχει ανοδική πορεία με την υψηλότερη νότα (Eb) να υπερτονίζεται με χαρακτηριστική χρωματική προσέγγιση διπλής κατεύθυνσης (ανοδική και καθοδική). Για το λόγο αυτό (όπως και λόγω της αρμονίας που αναλύω παρακάτω) θα μπορούσα να χαρακτηρίσω το μέρος αυτό ως «ενδιάμεσο» ή «γέφυρα».

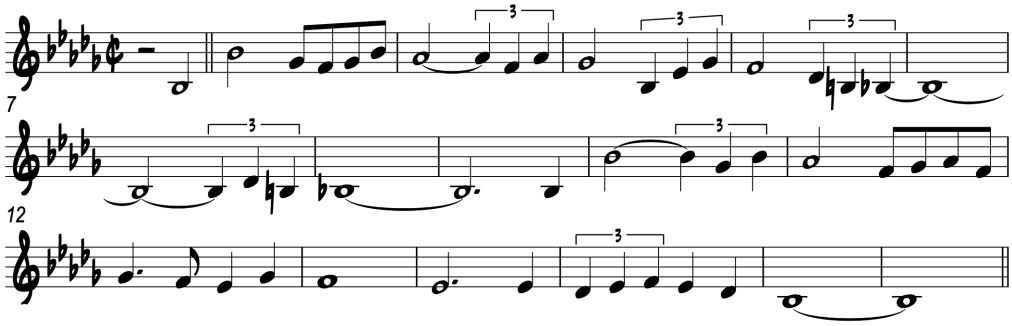
Στο τρίτο και τελευταίο μέρος του *Leitmotif* (Εικόνα 4) παρατηρούμε επανάληψη των πρώτων τεσσάρων μέτρων του πρώτου μέρους (μέτρα 28-31) ενώ από το μέτρο 32 κι έπειτα διακρίνουμε την ευφυέστατη κίνηση του συνθέτη να καταλήξει στην υποδεσπόζουσα (και μάλιστα σε μείζονα τρόπο όπως θα δούμε παρακάτω) μέσα από ένα πεντατονικό μοτίβο και με αυτόν τον τρόπο να κλείσει το θέμα. Αξίζει να σημειωθεί πως σε όλα τα μέρη του *Leitmotif* οι επιμέρους φράσεις ξεκινούν και τελειώνουν στην ίδια νότα μεταξύ της οκτάβας εκτός από το τελευταίο όπου η τονική κατεβαίνει στην υποδεσπόζουσα. (Α' μέρος: Bb → Bb, Β' μέρος: C → C, Γ' μέρος: Bb → Eb)

[12] Adam Baruch for Tomasz Stanko, *A Farewell to Maria*, GOWA, 1994. Album's Linear Note

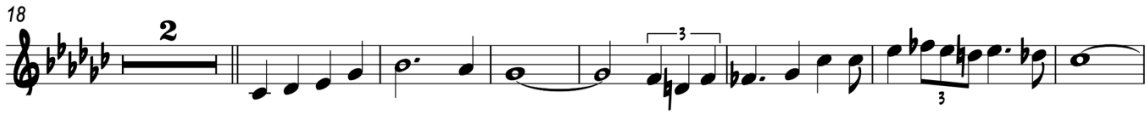
Στο *Leitmotif* λοιπόν συμπεραίνω πως ο Stanko χρησιμοποιεί συνεχόμενα τρίηχο τετάρτων στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μέτρου, ενώ η πρώτη και δεύτερη αποτελείται κυρίως από μισό ή τέταρτο και βασικό χαρακτηριστικό του είναι πως η βασική μελωδική γραμμή δεν ξεπερνά τα όρια της οκτάβας.



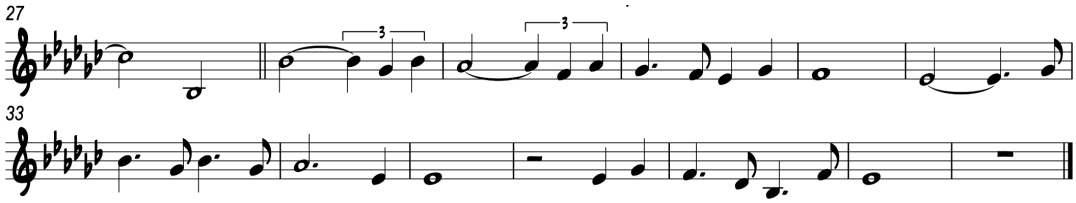
Εικόνα 1 Βασική Μελωδία Leitmotif



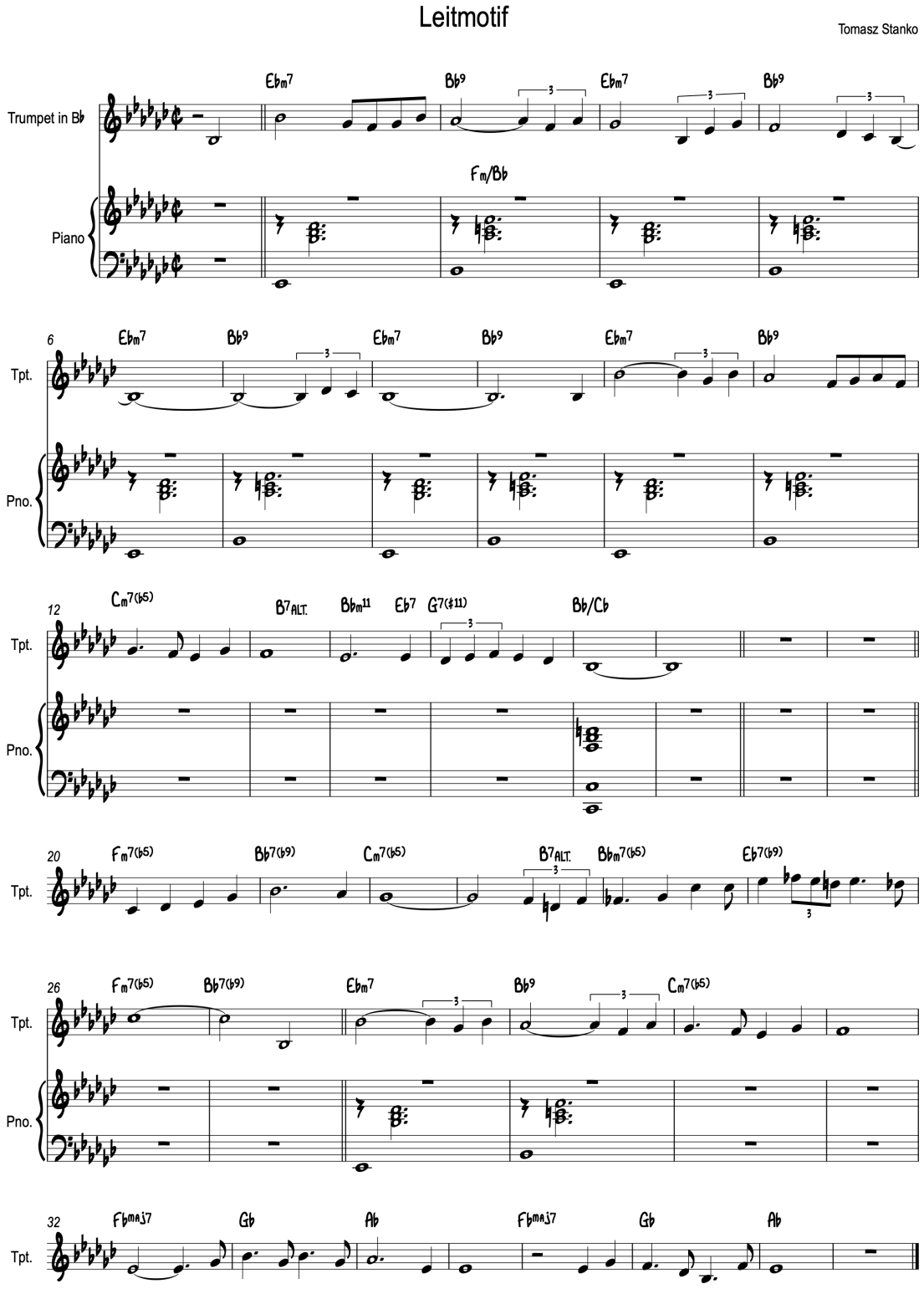
Εικόνα 2 Πρώτο Μέρος Βασικής Μελωδίας Leitmotif



Εικόνα 3 Δεύτερο Μέρος Βασικής Μελωδίας Leitmotif (Γεφυρα)



Εικόνα 4 Τρίτο Μέρος Βασικής Μελωδίας Leitmotif



Εικόνα 5 Leitmotif

2.4.1.2 Αρμονική Ανάλυση

Ο Jurek T. (1994) παραπάνω, εύλογα χαρακτήρισε «ιμπρεσιονιστικό» το ηχητικό τοπίο. Αυτό αποδεικνύεται ξεκάθαρα αναλύοντας της αρμονικές σειρές που ο Stanko επιλέγει να κεντήσει το *Leitmotif* (Εικόνα 5). Το τονικό κέντρο είναι Eb ελάσσονα και είναι σχετικά ευδιάκριτο. Στα πρώτα δέκα μέτρα (Μέτρα 2 – 11) θα μπορούσε να πει κανείς πως πρόκειται για μια τυπική ακολουθία τονικής – δεσπόζουσας (I – V) σε ελάσσονα τρόπο. Όμως με μια προσεκτικότερη ακρόαση παρατηρούμε πως η δεύτερη φωνή της δεσπόζουσας συγχορδίας (Bb) είναι Ντο φυσικό και δεν ηχεί ως τέλεια πτώση καθώς δεν λύνεται το τρίτονό της στην τονική. Ταυτόχρονα παρατηρούμε πως το πιάνο συνοδεύει τη βασική μελωδία διατηρώντας σταθερό ρυθμικό μοτίβο κρατώντας την ίδια διάταξη των εσωτερικών φωνών (voicing). Άρα, πρόκειται τελικά για τροπική αρμονική σειρά και όχι λειτουργική και πιο συγκεκριμένα, σειρά συγχορδιών σε Eb Dorian. Στα επόμενα μέτρα (12 - 17) η σειρά συγχορδιών έχει λειτουργικό χαρακτήρα χωρίς ωστόσο να γίνεται χρήση τέλειων πτώσεων. Η χρήση δεσποζουσών που προέρχονται από τρίτονη αντικατάσταση ενισχύει το σκοτεινό χαρακτήρα της αρμονικής αυτής σειράς. Εντύπωση κι έκπληξη προκαλεί η κατάληξη στη συγχορδία Bb/Cb[13] στο 16^{ο} μέτρο η οποία λειτουργεί ως 6^{η} βαθμίδα (VI) της τονικής (Ebm) αλλά με αρκετές αλλοιώσεις (#11 #9) έτσι ώστε και πάλι να μην είναι πασιφανής η έκφραση των συναισθημάτων τάσης και χαλάρωσης που διέπουν τους κανόνες της συμβατικής λειτουργική αρμονίας. (Εικόνα 6)

Τα μέτρα 20 – 27 αποτελούν τη «γέφυρα» του *Leitmotif*. Εδώ η λειτουργική αρμονία και η χρήση διαδοχικών αρμονικών σειρών με δευτερεύουσες δεσπόζουσες είναι ξεκάθαρη. Πρόκειται άλλωστε για σειρά συγχορδιών που μας οδηγούν ξανά στην τονική (Εικόνα 7).

Στο τελευταίο μέρος επανεκτίθεται το πρώτο μισό του θέματος ενώ στο τέλος πλέον ο Stanko ξεφεύγει από το σκοτάδι των τετράφωνων συγχορδιών, των αινιγματικών αρμονικών σειρών και ολοκληρώνει το *Leitmotif* με μια φωτεινή τρίφωνη συγχορδία (Ab), η οποία λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα της παράλληλης μείζονας (Eb Major). Χαρακτηριστική είναι η αρμονική ακολουθία που οδηγεί σ' αυτή (Μέτρα 32 - 38, Εικόνα 5) καθώς πρόκειται για σειρά συγχορδιών που ακούμε συχνά στην ποπ μουσική.

Από τα παραπάνω συμπεραίνω πως ο Stanko χειρίζεται την τονική αρμονία με τρεις διαφορετικούς τρόπους:

Α) Τροπικά, κάνοντας χρήση των συγχορδιών που προκύπτουν από την Eb Dorian στα Μέτρα 1 - 11 και 28 -31

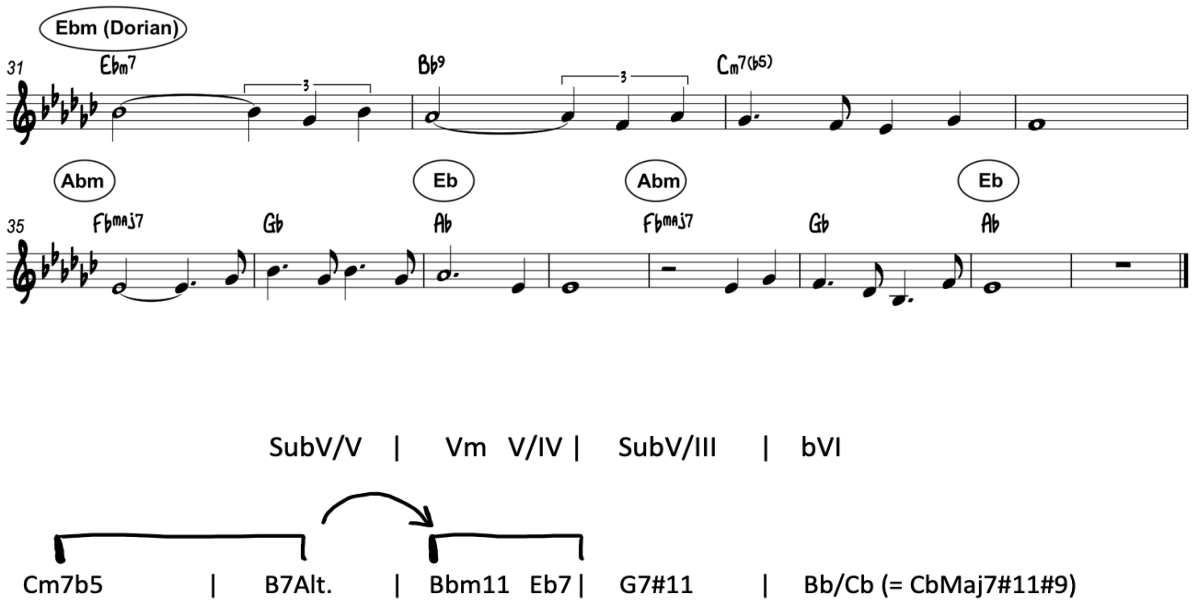
Β) Λειτουργικά, και πιο συγκεκριμένα χρησιμοποιώντας πτώσεις με δευτερεύουσες δεσπόζουσες και τρίτονες αντικαταστάσεις (Εικόνα 6 και 7)

[13] Αποτελεί voicing της BMaj7#11#9

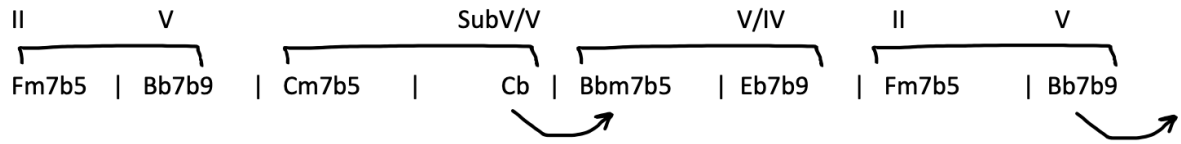
Γ) Ενώ στα τελευταία οκτώ μέτρα (Μέτρο 32 - 39) η σειρά των συγχορδιών που χρησιμοποιεί θεωρώ πως βασίζεται σ' έναν ιδιόμορφο τρόπο χρήσης της τονικής αρμονίας που ο Nicolas Meeus αναφέρει ως *Functional Modality* (Λειτουργική Τροπικότητα)[14]. Εν συντομία ο Meeus υποστηρίζει πως η λειτουργία κάθε συγχορδίας ορίζεται με βάση τις υπόλοιπες συγχορδίες που την περιβάλουν ενώ ταυτόχρονα περιγράφει πως συγκεκριμένες τροπικές ακολουθίες μπορεί να εμπεριέχουν και λειτουργίες δεσπόζουσας ή υποδεσπόζουσας.

Έτσι στα τελευταία μέτρα του *Leitmotif* ο Stanko θεωρώ πως κάνει χρήση της Λειτουργικής Τροπικότητας με βάση τον παρακάτω πίνακα:

		Db		
	Abm	**Ab**	F	Οριζόντια: Σχέσεις παράλληλης - σχετικής Major/ Minor
Gb	**Ebm**	**Eb**	Cm	Κάθετα: Σχέσεις Δεσπόζουσας/ Τονικής
		Bb	G	
		F		



Εικόνα 6 Αρμονική σειρά Leitmotif Μέτρο 12 - 16



Εικόνα 7 Leitmotif Μέτρα 20 - 27 Αρμονική Ανάλυση

[14] Meeùs, N. (1992) Transitivité, rection et fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité. Analyse musicale, n°26, σ. 26-29.

2.4.2 A knife in the water

Για το κινηματογραφικό του έργο, ο Roman Polanski αναθέτει το 1962 στον Krzysztof Komeda να συνθέσει πρωτότυπη μουσική, η οποία όμως διαφέρει σε κάποια σημεία από αυτή του Tomasz Stanko. – Ας μη ξεχνάμε πως η πρωτότυπη μουσική του Stanko για το *A farewell to Maria* δημιουργήθηκε το 1993, σχεδόν 30 χρόνια αργότερα. Ο Komeda λοιπόν ακολουθεί μία μουσική αισθητική που παραπέμπει περισσότερο σε τζαζ στάνταρντς[15] του αμερικανικού Post - Bop στυλ της δεκαετίας του ’60 (Schuller, 1962). Βρίσκουμε όμως αρκετές επιρροές προς τη σύγχρονη ελεύθερη τζαζ αισθητική (Free Jazz) του Ornette Coleman όπως ανέφερα στην αρχή.

Έτσι λοιπόν καθ’ όλη τη διάρκεια της πρωτότυπης μουσικής του Komeda, παρουσιάζεται ένα χαρακτηριστικό για τη δεκαετία του ‘60 τζαζ κουαρτέτο[16] το οποίο κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια παίζουν όλα τα μέλη του μαζί αλλά ιδιαιτερότητά του είναι πως σε κάποια σημεία εντοπίζουμε και σόλο κοντραμπάσο ή σόλο ντραμς ή ντουέτα μεταξύ των μελών. Κατά την ακουστική αποτύπωση της πρωτότυπης μουσικής του Komeda εντόπισα τέσσερα διαφορετικά μουσικά θέματα με συγκεκριμένη φόρμα – μελωδία – αρμονία, ένα ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό κομμάτι που αποτελείται από κοντραμπάσο σόλο κι ένα ελεύθερο θέμα που αποτελείται από «Αρμολωδικά» ηχοτόπια σαξοφώνου με τη συνοδεία του κουαρτέτου. Τα θέματα που βρήκα περισσότερο ενδιαφέροντα σύμφωνα με τους στόχους της παρούσας εργασίας αναλύονται παρακάτω.[17]

2.4.2.1 Θέμα 1

Όπως και στο *A Farewell to Maria* που εξέτασα νωρίτερα έτσι κι εδώ το πρώτο κομμάτι που εμφανίζεται στην ταινία του Polanski, είναι μία αργή μπαλάντα. Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί το εναρκτήριο θέμα της ταινίας και ο Komeda δεν αργεί καθόλου να μας παρουσιάσει το κύριο συστατικό της σύνθεσής του που δεν είναι άλλο από μια σειρά αυξημένων συγχορδιών (Εικόνα 11) παιγμένες στο πιάνο με τη συνοδεία κοντραμπάσου. Οι συγκεκριμένες συγχορδίες έχουν την προέλευσή τους στη συμμετρική C Whole Tone Scale όπως δείχνω και στην Εικόνα 12. Αργότερα

---

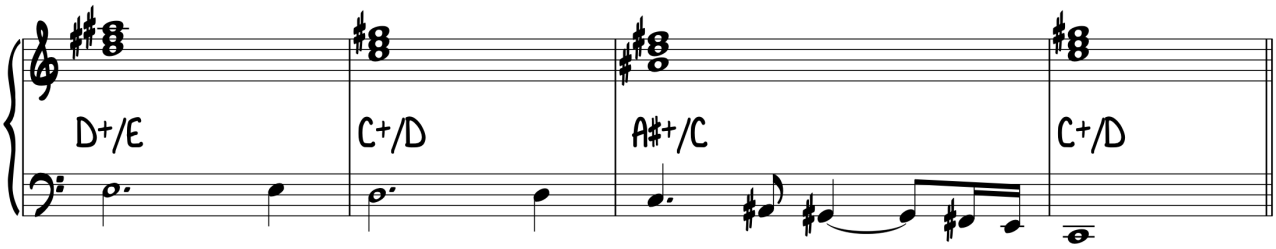
[15] Τραγούδια από το λεγόμενο *The great American Song Book* τα οποία διασκεύαζαν οι μουσικοί της τζαζ τη δεκαετία του 1950 κι έπειτα. Πρόκειται κυρίως για τραγούδια που παρουσιάζονταν σε shows του Broadway. Παίζανε τις βασικές μελωδίες, συνήθως χωρίς φωνή κι έπειτα αυτοσχεδιάζανε πάνω στην αρμονική τους φόρμα. Κάτι που υπάρχει ακόμα και στη τζαζ μουσική παραγωγή του σήμερα.

[16] Σαξόφωνο, Πιάνο, Κοντραμπάσο, Ντραμς

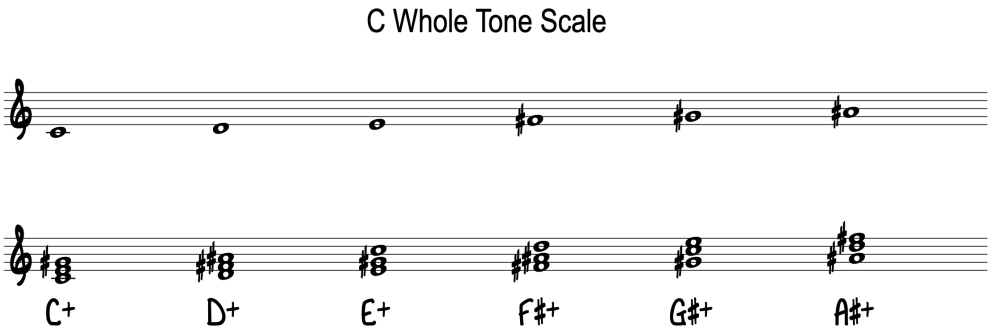
[17] Στους τίτλους τέλους της κινηματογραφικής ταινίας ο R. Polanski δεν αναφέρει τους τίτλους των θεμάτων που ακούγονται κατά τη διάρκειά της. Επίσης ούτε στο άλμπουμ που κυκλοφόρησε ο K. Komeda που εμπεριέχει όλη την πρωτότυπη μουσική δίνει τίτλους στα κομμάτια του. Έτσι, αποφάσισα, για λόγους ευανάγνωσης, να τα ονομάσω «Θέμα 1», «Θέμα 2» κτλ ενώ η αρίθμησή τους προέρχεται από τη χρονική σειρά που εμφανίζονται σε αυτή. Παρόλα αυτά αρκετά χρόνια αργότερα κυκλοφόρησαν κάποιες εκδόσεις δίσκου βινυλίου (όπως της δισκογραφικής εταιρίας Soundtrack Factory ή της Cherry Red Records) όπου υπάρχουν τίτλοι των κομματιών. Όπως επίσης και το website www.imdb.com μας παρουσιάζει κάποιους τίτλους των κομματιών χωρίς βέβαια να τεκμηριώνεται η αυθεντικότητά τους από τον K. Komeda.

χρησιμοποιεί το ίδιο ακριβώς αρμονικό σχήμα για να συνοδεύσει και τα πρώτα δύο μέτρα της βασικής μελωδία του θέματος (Μέτρο 15).

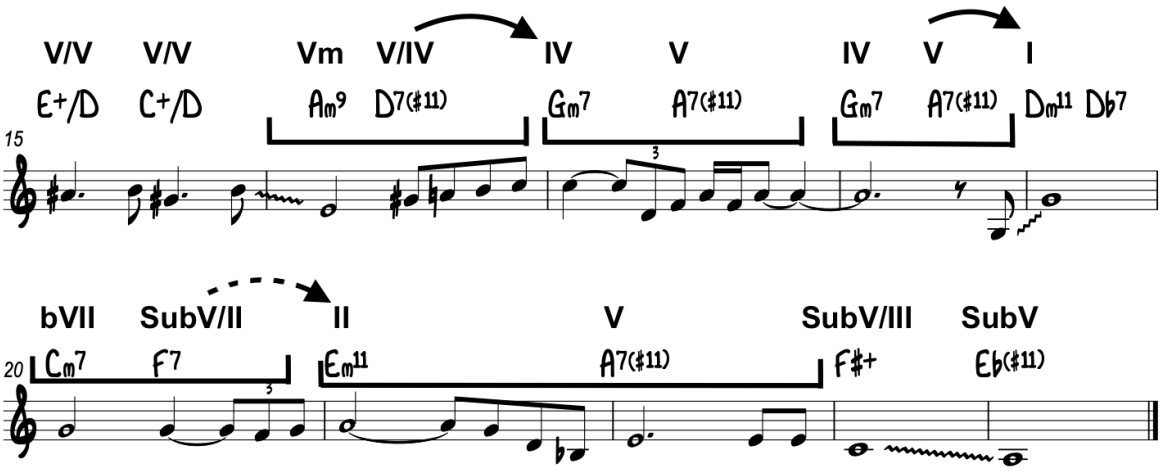
Θεωρώ πως εδώ ο Komeda κάνει χρήση της τροπικής αρμονίας (Whole Tone Scale) για να πλαισιώσει αρμονικά τη σύνθεσή του. Χρησιμοποιεί όμως, ειδικά προς το τέλος του θέματος (Μέτρα 16 - 24) τεχνικές λειτουργικής χρήσης των συγχορδιών του με πιθανό τονικό κέντρο τη Dm (Εικόνα 13). Σε αντίθεση με τις συνθέσεις του Stanko όπου η τροπικότητα και λειτουργικότητα της αρμονίας συνυπάρχουν, εδώ απ' ότι βλέπουμε, χρησιμοποιούνται ξεχωριστά.



Εικόνα 11 Θέμα 2 Εισαγωγική Αρμονική Σειρά



Εικόνα 12 C Whole Tone Scale

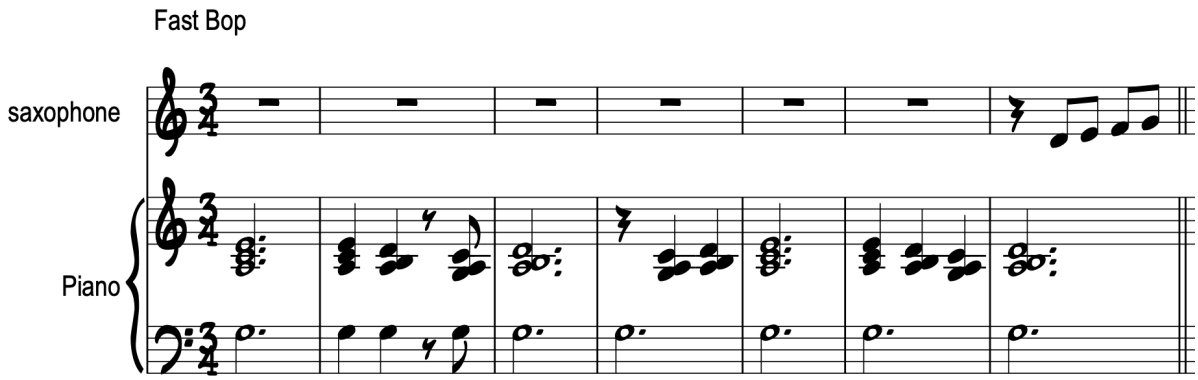


Εικόνα 13 Θέμα 1 Μέτρα 15 - 24 Αρμονική Ανάλυση

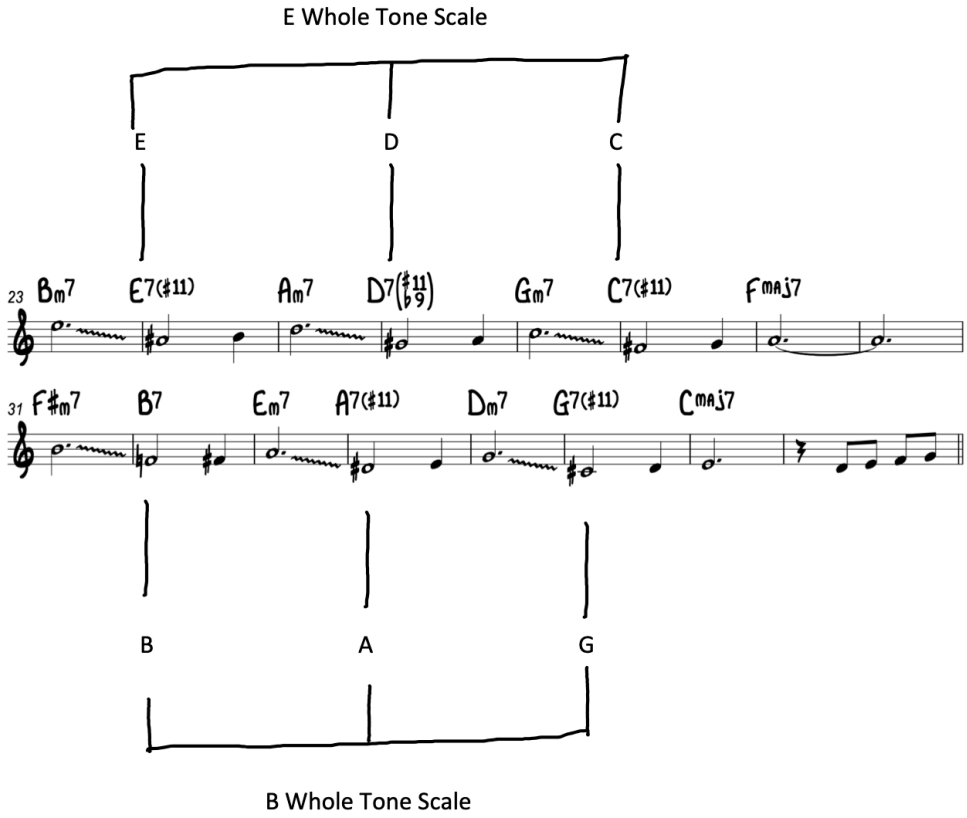
2.4.2.2 Θέμα 2

Αντίθετα με το πρώτο, το δεύτερο Θέμα λειτουργεί ως γρήγορο bop σε 3/4. Η φόρμα του είναι μία τυπική και πάλι για την εποχή και το στυλ, AABA (Εικόνα 16). Τα δύο πρώτα μέρη (A1 και A2) θεμελιώνονται με βάση τις αρχές της τροπικής αρμονίας και πιο συγκεκριμένα με βάση το G Mixolydian (Miller, 1996). Κι αυτό διότι το μπάσο μένει σταθερό στη νότα Σολ και σε συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο καθ' όλη τη διάρκεια των μερών A1 A2 και A3. Επίσης στην εισαγωγή παρατηρούμε ένα τυπικό σχήμα αρμονικού ρυθμού (Vamp) βασισμένο σε G Mixolydian το οποίο συνεχίζει να πλαισιώνει και τα πρώτα μέρη της μελωδίας (Εικόνα 14). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η «γέφυρα» του κομματιού (B μέρος) όπου έχουμε κύκλο δεσποζουσών (Circle of Dominants) που καταλήγει πρώτα στην IV βαθμίδα (FMaj7, Μέτρο 29) κι ένας δεύτερος κύκλος δεσποζουσών που καταλήγει στην Τονική (CMaj7, Μέτρο 37). Θα έλεγε κανείς πως οι συγκεκριμένες αρμονικές σειρές δεν παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς έχουν χρησιμοποιηθεί κατά κόρον σε όλα τα ήδη μουσικής ανά τους αιώνες. Παρόλα αυτά οι αλλοιώσεις που υπάρχουν σε κάθε δεσπόζουσα σε αυτό το σημείο (#11) φανερώνουν και πάλι την προέλευσή τους από δύο συμμετρικές Whole Tone Scales αυτή τη φορά, όπως φαίνεται στην Εικόνα 15. Για δεύτερη φορά λοιπόν ο Komeda μας παρουσιάζει τη χρήση αυξημένων συγχορδιών (που προέρχονται από τις Whole Tone Scales όπως δείχνω στην Εικόνα 12) για να περιγράψει μία σκηνή στον κινηματογράφο.

Όπως σε κάθε ηχογράφηση τζαζ δίσκου της δεκαετίας '60, το βασικότερο ρόλο παίζει ο αυτοσχεδιασμός. Έτσι κι εδώ το κουαρτέτο του Komeda αφού παίξει το *Θέμα 2*, συνοδεύει το σαξόφωνο που αυτοσχεδιάζει. Πρόκειται για φορμαλιστικό, δομημένο αυτοσχεδιασμό καθώς ο σαξοφωνίστας (Bernt Rosengren) αυτοσχεδιάζει με βάση την αρμονία και τη δομή του κομματιού.



Εικόνα 14 Θέμα 2, Εισαγωγή



Εικόνα 15 Θέμα 2, Γέφυρα

Theme 2

K. Komeda

Fast Bop

saxophone

Piano

Εισαγωγή

8

Sax.

Pno.

A1 Μέρος

16

Sax.

Pno.

A2 Μέρος

23 Bm7 E7(♯11) Am7 D7(♯11 ♭9) Gm7 C7(♯11) Fmaj7

Sax.

B Μέρος
"Γέφυρα"

31 F♯m7 B7 Em7 A7(♯11) Dm7 G7(♯11) Cmaj7

Sax.

39

Sax.

Pno.

A1 Μέρος

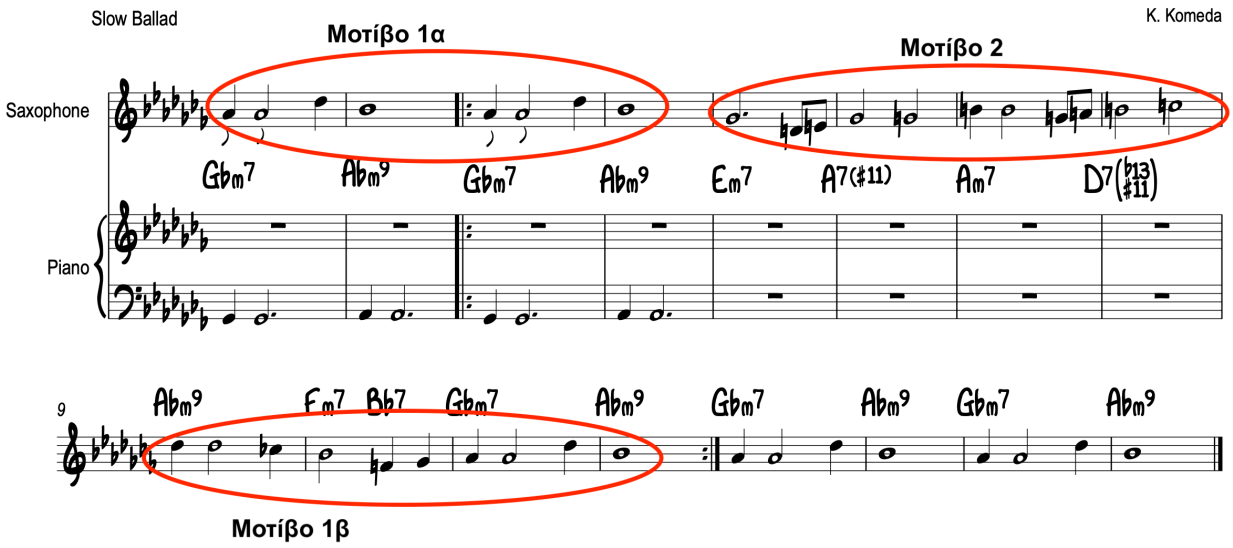
Transcribed by Stelios Chatzikaleas

Εικόνα 16 Θέμα 2, Δομική Ανάλυση

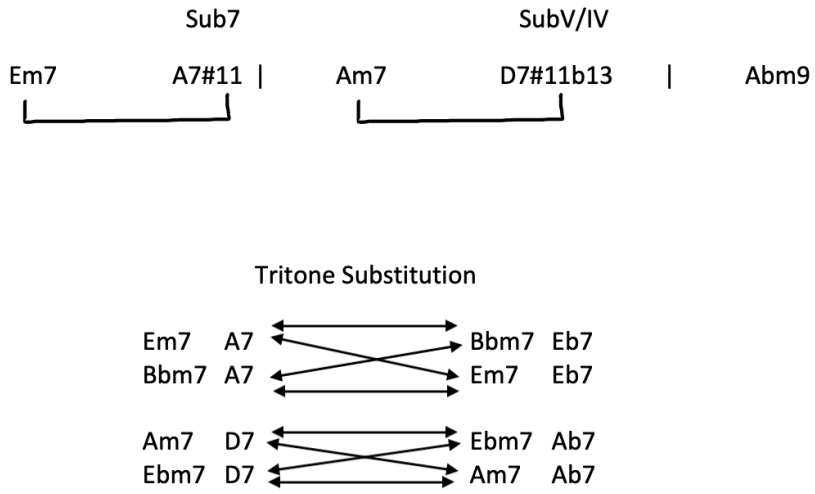
2.4.2.3 Θέμα 3

Αναλύοντας τη μελωδία του θέματος, διακρίνω πως συνίσταται από τρία επιμέρους μελωδικά μοτίβα (1α, 1β και 2). Κι αυτό διότι τα δύο από αυτά (1α & 1β) αποτυπώνονται με το ίδιο ρυθμικό σχήμα και διαφέρουν μεταξύ τους μία 4^{η} καθαρή ενώ το ενδιάμεσο τρίτο (Μοτίβο 2) θεωρώ πως χρησιμοποιείται ως συνδετικό μεταξύ των 1α και 1β (Εικόνα 17).

Σύμφωνα με τα ευρήματα από την ακουστική καταγραφή, θεωρώ πως ο Komeda χρησιμοποιεί και εδώ τη λειτουργική αρμονία σ' ένα προχωρημένο επίπεδο ως βασικό συστατικό για το συγκεκριμένο μουσικό θέμα, με τη Λab ελάσσονα ως τονικό κέντρο. Η νότα Bb στο τέταρτο μέτρο της μελωδίας λειτουργεί ως η 9^{η} της Λab ελάσσονας (Abm) και θεωρώ πως είναι η χαρακτηριστική νότα που αποδεικνύει το τονικό κέντρο. Ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον ωστόσο πιστεύω πως έχουν τα μέτρα 5 – 8. Πρόκειται για δύο τυπικές (για τη bop εποχή) αρμονικές σειρές II – V. Ωστόσο οι δεσπόζουσες A7#11 και D7#11b13 δεν επιτελούν ρόλο πρωτεύουσας, ούτε δευτερεύουσας δεσπόζουσας αλλά τρίτονης αντικατάστασης αυτών (Εικόνα 18). Επίσης η χρήση αλλοιώσεων #11 και b13 μας φανερώνουν για τρίτη φορά την τάση του Komeda προς τις αυξημένες συγχορδίες και τη συμμετρική Whole Tone Scale. Ένα αρκετά ενδιαφέρον συμπέρασμα το οποίο θα το χρησιμοποιήσω όπως αναλύω παρακάτω και στις προσωπικές μου συνθέσεις.



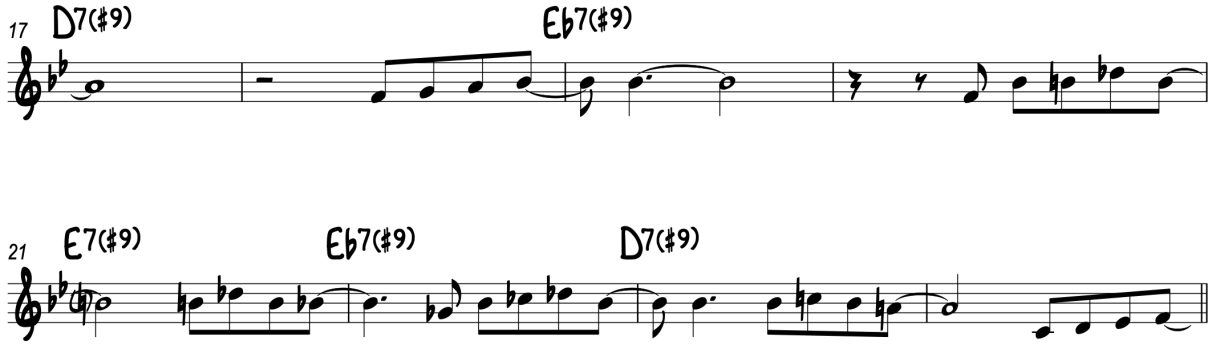
Εικόνα 17 Μελωδικά Μοτίβα, Θέμα 3



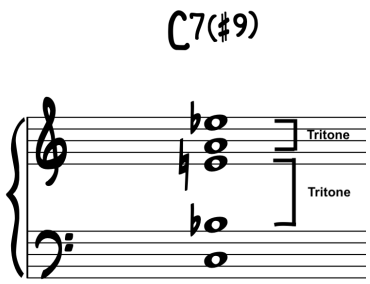
Εικόνα 18 Tritone Substitution

2.4.2.4 Θέμα 4

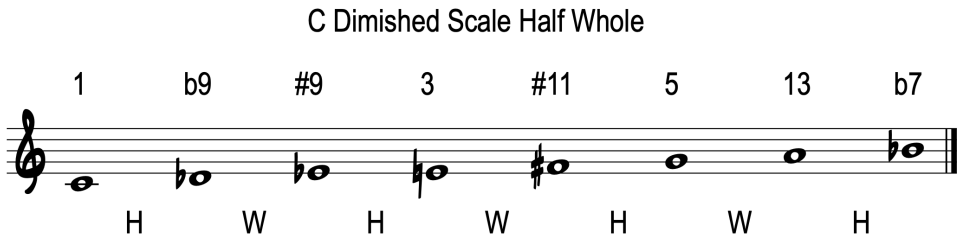
Το τέταρτο και τελευταίο θέμα που με απασχόλησε στο *A knife in the Water* δεν παρουσιάζει κατά την άποψή μου κάποιο ιδιαίτερο αρμονικό ή μελωδικό ενδιαφέρον ως σύνολο. Ενώ η μουσική αισθητική του θεωρώ πως μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με το δεύτερο θέμα της ταινίας (βλ. Θέμα 2). Παρόλα αυτά με μια προσεκτικότερη ακρόαση του δεύτερου μέρους («γέφυρα») του κομματιού (Μέτρα 17 - 24, Εικόνα 19), παρουσιάζεται μία ιδιαίτερη διαφωνία. Πιο συγκεκριμένα, ένας χρωματισμός που έχει τις ρίζες του στη blues scale, όπως θα αναλύσω λίγο παρακάτω (βλ. Κεφάλαιο 3.2), στο Δημιουργικό μέρος της εργασίας: Δεσπόζουσες συγχορδίες, οι οποίες εμπεριέχουν ταυτόχρονα διάστημα 3^{ης} μεγάλης από την τονική τους αλλά και 3^{ης} μικρής από αυτήν, μια οκτάβα πιο ψηλά όμως ως 9^{η} αυξημένη (#9) αλλά και την ύπαρξη φυσικής 16^{ης}. Είναι μία συγχορδία με χαρακτηριστική διάταξη εσωτερικών φωνών (Voicing) που χρησιμοποιείται ευρέως στη Blues μουσική. Μία αρκετά διάφωνη συγχορδία που εμπεριέχει δύο τρίτονα (Εικόνα 20)



Εικόνα 19 Θέμα 4, Γέφυρα. Μέτρα 17 - 24



Εικόνα 20 C7 #9 Tritones



Εικόνα 21

Ο λόγος για τον οποίο παρουσιάζω και αναλύω το αρμονικό αυτό γεγονός είναι πως στην πλήρη ανάπτυξή τους, συγχορδίες που εμπεριέχουν αυτές τις αλλοιώσεις και εμφανίζουν αυτή τη διάταξη εσωτερικών φωνών, μας φανερώνουν μία ακόμα συμμετρική κλίμακα. Την Dimished Half Whole Scale ή αλλιώς Octatonic (Εικόνα 21).

Συμπεραίνω λοιπόν πως αφού η χρήση συμμετρικών κλιμάκων σε όλα τα θέματα του συνέθεσε ο Komeda για το *A knife in the water* κατέχουν διακριτική θέση πρόκειται για μια επιλογή του η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό δομικό στοιχείο της συνθετικής του τεχνικής. Το στοιχείο αυτό το ενσωμάτωσα επίσης στο πρωτότυπό μου έργο. Αποτέλεσε βασικό συστατικό στη διαμόρφωση των εσωτερικών φωνών της αρμονίας που περιβάλλει το κουαρτέτο εγχόρδων.

3. Δημιουργικό Μέρος

Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφονται η διαδικασία κατά την οποία δούλεψα ώστε να συνθέσω μουσική για δύο ταινίες μικρού μήκους σε σκηνοθεσία του Γιώργου Πατεράκη, τα τεχνικά κι αισθητικά στοιχεία των Stanko - Komeda που ενσωματώθηκαν στις πρωτότυπες συνθέσεις και ο τρόπος με τον οποίο συνεργάζονται με την ήδη υπάρχουσα εικόνα. Βασικό ρόλο κατά τη δημιουργία του πρωτότυπού μου έργου, πέραν από τις επιρροές των Stanko – Komeda που αναλύονται στις υποπαραγράφους της εργασίας αυτής, έπαιξε ο *χρωματισμός* και ο *αυτοσχεδιασμός*.

3.1 Αυτοσχεδιασμός

Τη διαλεκτική που αναπτύσσεται μεταξύ του αυτοσχεδιασμού ως σύνθεσης επί στιγμής και η εκ των προτέρων σύνθεση που αποτυπώνεται σε έντυπη μορφή παρτιτούρας μας περιγράφει διακριτικά ο Hamilton:

> Η διχοτομία μεταξύ αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης έχει τις ρίζες της σε ιστορικές συνθήκες και δεν είχε το σημερινό νόημά της, ή ίσως και καθόλου νόημα. Ήταν μια διαδικασία αυξανόμενης σημασίας της παρτιτούρας, του γραπτού μουσικού κειμένου που ολοκληρώθηκε κατά τον 19ο και στις αρχές του εικοστού αιώνα. Οι φιλόσοφοι, που γοητεύονται με την εικόνα του γραπτού κειμένου ενός μουσικού έργου, συνήθως δεν σκέφτονται αρκετά για τον αυτοσχεδιασμό και τις συνέπειές του. Στο *The Aesthetics of Music* του Roger Scruton[18], για παράδειγμα, κυριαρχεί η έννοια του έργου ως γραπτό μουσικό κείμενο και ένας αυτοσχεδιασμός αντιμετωπίζεται ως έργο που είναι πανομοιότυπο με μια παράσταση. Μια στάση που αντανακλά την ηγεμονία της Δυτικής μουσικής. Ο George Lewis[19] ορθώς υποστηρίζει ότι από το 1800 υπάρχει μια «συνεχής διαλεκτική για την απόρριψη» του αυτοσχεδιασμού από δυτικούς συνθέτες, αν και όπως ο Scruton μάλλον αναιρεί την ιστορικότητα της έννοιας του αυτοσχεδιασμού. Η διαλεκτική αυτή εκφράζει μια αισθητική της τελειότητας που προέκυψε με την έννοια της έγγραφης αποτύπωσης του μουσικού έργου και η οποία είναι αντίθετη με την αισθητική της ατέλειας που σχετίζεται με τον αυτοσχεδιασμό (Hamilton, 2000, σ. 2-3)

3.2 Χρωματισμός

Η χρήση του χρωματισμού στη μουσική σύνθεση αναπτύσσεται ταυτόχρονα με τη χρονική εξέλιξη της κλασσικής μουσικής. Από τον Bach στον Schoenberg παρατηρείται μια ξεκάθαρη εξέλιξη του χρωματισμού. Κάθε περίοδος μας δείχνει το πως ήχοι που ακούγονταν διάφωνοι στο παρελθόν χρησιμοποιούνται ευρέως στον παρόν. Μέχρι και την απελευθέρωση της διαφωνίας του Schoenberg, ένας χρωματικός φθόγγος χρησιμοποιούνταν ή ερμηνευόταν σε σχέση με την τονική. Βασικά, οτιδήποτε χρωματικό έψαχνε να βρει τη λύση του. Ο Schoenberg και οι σύγχρονοί του χαλάρωσαν αυτούς τους συσχετισμούς (Gioia, 1987).

Στη μικρή ιστορία της, η αρμονική εξέλιξη στη τζαζ ακολούθησε τον ίδιο δρόμο όπως και στην κλασσική μουσική παρόλο που στην τελευταία χρειάστηκαν 400 χρόνια. Η τζαζ στην αρχική της μορφή μέχρι τη bebop αντιμετώπιζε τις χρωματικές νότες ως «περαστικές νότες». Πιο συγκεκριμένα οι blue notes ήταν μια μορφή χρωματισμού. Για παράδειγμα, η ύπαρξη 3^{ης} μικρής στη blues κλίμακα συνοδευόμενη από δεσπόζουσα συγχορδία (όπου η 3^{η} είναι μεγάλη) αποτελεί

[18] R. Scruton, *The aesthetics of music* (Oxford: Clarendon Press, 1997)

[19] George Lewis, *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives* (Black Music Research Journal, vol. 16, no. I, 1996 p. 91-122

χαρακτηριστική διαφωνία. Το ίδιο συμβαίνει και με την 5ης ελαττωμένη της blues κλίμακας. Αργότερα οι μουσικοί της bebop ανέπτυξαν την ιδέα αυτή φτιάχνοντας συγχορδίες όπου οι «διάφωνες» blue notes αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος των συγχορδιών αυτών. Η 3η μικρή έγινε 9η αυξημένη, ενώ η 5η ελαττωμένη έγινε 11η αυξημένη. Με την προσθήκη και άλλων τέτοιων αλλοιωμένων φθόγγων και κλιμάκων, επιτεύχθηκε ακόμα περισσότερο η αίσθηση της διαφωνίας (Fraser and Gillespie, 1979).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του ’60, τα θεμέλια της τζαζ αρμονίας άρχισαν να μοιάζουν στις τάσεις της σύγχρονης κλασσικής μουσικής του 20ου αιώνα. Η τροπική σύνθεση και αυτοσχεδιασμός, αλλά και η ελεύθερη τζαζ (Free Jazz) δημιούργησαν την ανάγκη για περισσότερη χρήση διάφωνων φθόγγων. Όπως διαφαίνεται στη τζαζ μουσική παραγωγή της δεκαετίας του ’60 στην Αμερική, η ανάγκη για λύση των διάφωνων φθόγγων άρχισε να φθίνει, περισσότερο ή λιγότερο ανάλογα το στυλ και τη μουσική ταυτότητα του κάθε συνθέτη και αυτοσχεδιαστή της τζαζ εκείνης της εποχής. Η μουσική του Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Paul Bley, John Coltrane, Miles Davis μεταξύ άλλων, χαρακτηρίζεται από εκτεθειμένες διαφωνίες αλλά και νέες συνθετικές τεχνικές όπως η ανάπτυξη μελωδιών βασισμένη σε μεγάλα διαστήματα (Intervallic Cell Development), η σύνθεση μελωδικών μοτίβων από σειρές διάφωνων φθόγγων (Superimposed Tone Rows), ή ακόμα και συγχορδίες όπου η διάταξη των εσωτερικών τους φωνών ξεφεύγουν από τα διαστήματα 3ης. Ήταν μία περίοδος καταιγιστικών αλλαγών στη τζαζ δημιουργία αν σκεφτεί κανείς πως οι πρωτοπορίες αυτές συνοδεύτηκαν υπό τη ρυθμική ιδιαιτερότητα της τζαζ[20] αλλά το πιο σημαντικό, το γεγονός πως όλα αυτά δημιουργούνταν αυτοσχεδιαστικά, αυθόρμητα κι επί στιγμής (Wilson, 1990).

Μέχρι το 1960 υπήρξε σε μερικό βαθμό η τάση ορισμένων τζαζ μουσικών και συνθετών, οι οποίοι πρωτοπόρησαν παλαιότερα στο κομμάτι του χρωματικού αυτοσχεδιασμού για μια επιτηδευμένη στροφή προς την τονική μουσική. Την ίδια στιγμή όμως η χρήση της χρωματικής προσέγγισης στη τζαζ σύνθεση της εποχής βρίσκει πρόσφορο έδαφος και σε άλλα μουσικά ιδιώματα όπως η Fusion ή η World Music συνυπάρχοντας με τη χρήση ζωντανών ηλεκτρονικών ήχων (Live Electronics), synthesizers και υπολογιστών. Στον αυτοσχεδιασμό (τζαζ, ελεύθερο ή άλλες παραδόσεις) υπάρχει η συνεχής πρόκληση της δημιουργίας μελωδιών. Μελωδίες που δημιουργούνται επί στιγμής και οι οποίες είναι φρέσκιες, ζωντανές, γεμάτες συναισθηματικό, ουσιώδες και σκεπτόμενο περιεχόμενο. Έχοντας κατά νου το διατονικό σύστημα (που χαρακτηρίζεται από την έμφασή του στην τονική, ως βασική αρχή) υπάρχουν τρεις γενικές κατηγορίες Μελωδίας (αυτοσχεδιαστικές ή μη):

Α) Μελωδίες που κατά το μεγαλύτερό τους μέρος αποτελούνται από φθόγγους δεδομένου και συγκεκριμένου αρμονικού περιβάλλοντος. Αν υπάρχουν χρωματικές νότες, τότε λύνονται γρήγορα.

Β) Μελωδίες που χρησιμοποιούν χρωματικές νότες για μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα. Το στυλ αυτό θα μπορούσαμε να το αναφέρουμε ως *Τονικός Χρωματισμός*

[20] Εντατική χρήση πολυρυθμίας. Υποδιαίρεση του παλμού σε τρίηχο ή εξάηχο

Γ) Μελωδίες που δεν έχουν καμία σχέση με κάποιο τονικό κέντρο αλλά μπορεί να λύνονται προσωρινά. Αυτό μπορούμε να το ονομάσουμε *Μη-Τονικό Χρωματισμό* (Liebman, 1991).

3.3 Behind this wall

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται, αναλύεται αρμονικά, μελωδικά, φορμαλιστικά κι αισθητικά η πρωτότυπη μουσική μου σύνθεση για τις δύο ταινίες του Γιώργου Πατεράκη. Ο τίτλος του έργου είναι *Behind this wall* και αποτελείται από επιμέρους θέματα για κάθε μία από τις δύο ταινίες. Στην Εικόνα 1 φαίνεται η φόρμα της μουσικής της πρώτης ταινίας, ενώ στην Εικόνα 2 της δεύτερης.

Η μουσικές συνθέσεις των δύο ταινιών αποτελούνται από φυσικά όργανα ηχογραφημένα στο στούντιο και οι συντελεστές είναι:

Χρήστος Κωνσταντινίδης	Drums
Ντίνος Μάνος	Κοντραμπάσο
Στέλιος Χατζηκαλέας	Τρομπέτα, Φλικόρνο
Γιάννης Παπαδόπουλος	Πιάνο
Τάσος Πελτέκης	Κλασική κιθάρα
Χαράλαμπος Καρασαββίδης	Βιολί
Μιχάλης Βρέτας	Βιολί
Μιχάλης Καταχανάς	Βιόλα
Έλσα Παπέλη	Τσέλο

Ροή Εικόνας – Σκηνές	**Τίτλος Θέματος**	**Tempo – Time Signature**	**Ενορχήστρωση**	**Αυτοσχεδιασμός**
00.00 – 01.23	Packaging	~ 200 bpm 4/4	Τρομπέτα, Σαξόφωνο, Κοντραμπάσο, Τύμπανα	-
02.07 – 03.29	Wondering	Rubato ~ 100 bpm 3/3	Τρομπέτα, Κοντραμπάσο	02.00 – 02.27 Τρομπέτα Σόλο
03.30 – 04.23	Drums Alone	Free Time	Drum Set (mallets & sticks)	-
04.25 – 07.11	Reprise	~ 80 bpm	Πιάνο Σόλο, Πιάνο, Τρομπέτα	Τρομπέτα Σόλο
08.54 – 11.40	Solitude	~ 130 bpm 4/4	Κιθάρα, Τρομπέτα	Τρομπέτα Σόλο

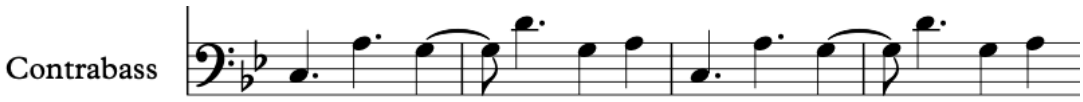
Εικόνα 1 Φόρμα Πρώτης Ταινίας

Ροή Εικόνας – Σκηνές	Τίτλος Θέματος	Tempo – Time Signature	Ενορχήστρωση	Αυτοσχεδιασμός
00.00 – 03.00	First Quarter (A&B Parts)	~ 110 bpm 4/4	Κουαρτέτο Εγχόρδων (2 βιολιά, βιόλα, τσέλο)	-
03.26 – 05.50	Second Quarter	~ 190 bpm 4/4	Πιάνο Τρίο (πιάνο, κοντραμπάσο, ντραμς) & Κουαρτέτο Εγχόρδων	04.30 – 05.50 Πιάνο Σόλο
06.30 – End	Third Quarter	~ 60 bpm	Κουαρτέτο Εγχόρδων & Τζαζ Κουαρτέτο (τρομπέτα, κοντραμπάσο, πιάνο, ντραμς)	-

Εικόνα 2 Φόρμα Δεύτερης Ταινίας

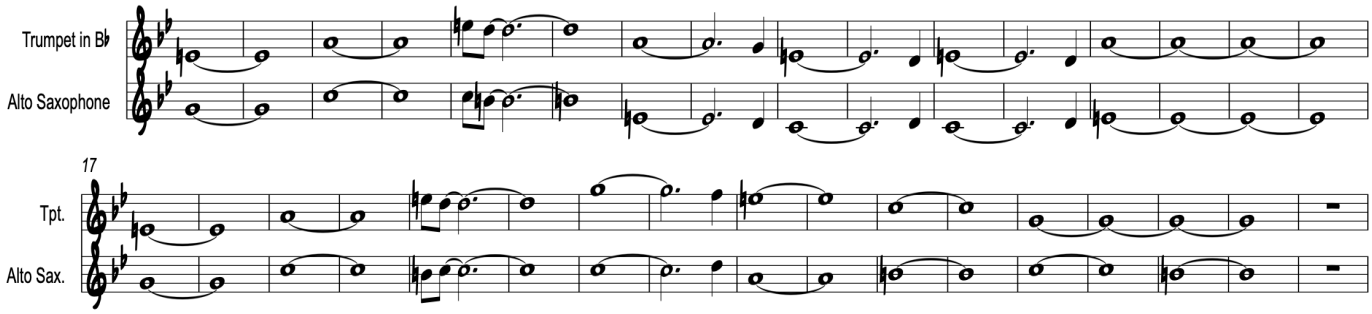
3.3.1 Packaging

Και στις δύο ταινίες αναφοράς των Stanko – Komeda, το βασικό θέμα της πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης παρουσιάζεται στην πρώτη σκηνή του κινηματογραφικού έργου. Όπως είδαμε και παραπάνω πρόκειται για δύο σκοτεινές μπαλάντες αντίστοιχα. Αργές μπαλάντες δηλαδή αφηγούνται παράλληλα αργά κινηματογραφικά πλάνα. Αντίθετα, στο κινηματογραφικό έργο του Γ. Πατεράκη η πρώτη σκηνή χαρακτηρίζεται από έντονη ρυθμικότητα των πλάνων οπότε για να ενσωματώσω την προσέγγιση της παράλληλης αφήγησης μουσικής – εικόνας των Stanko – Komeda, έγραψα ένα θέμα με έντονο το ρυθμικό στοιχείο. Η έλλειψη αρμονικού μουσικού οργάνου (πχ πιάνο ή κιθάρα) είναι ένα στοιχείο που άντλησα από τον Komeda και το τρίτο του θέμα για το *A knife in the water*. Με τον τρόπο αυτό η αρμονία δεν γίνεται ξεκάθαρη στον ακροατή και το ρόλο των συγχορδιών αναλαμβάνουν τα δύο πνευστά. Για να ενισχύσω αυτόν τον τρόπο σύνθεσης έγραψα ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο στο μπάσο (Εικόνα 3) ώστε η αρμονία να «κρύβεται» ακόμα περισσότερο χωρίς να γίνεται ξεκάθαρη ούτε η τονικότητα αλλά ούτε και η διάθεση (ελάσσονα ή μείζονα). Για το λόγο αυτό χρησιμοποίησα ένα μελωδικό μοτίβο που βασίζεται σε τετρατονική κλίμακα C G A D έτσι ώστε η απουσία της 3^{ης} (μεγάλης ή μικρής) να μη προδίδει την ποιότητα μείζονας ή ελάσσονας ενώ η ομαδοποίηση των όγδοων σε ρυθμικό μοτίβο 3 – 3 – 3 – 2 – 2 διασπάει το καθιερωμένο μέτρο σε 4/4 και ακούγεται σχεδόν σαν 8/8.



Εικόνα 3 Packaging. Μπάσο

Η μελωδία λοιπόν των δύο πνευστών και ο τρόπος με τον οποίο είναι ενορχηστρωμένη, είναι και αυτή που μας εμφανίζει πιο καθαρά την αρμονία του θέματος (Εικόνα 4). Επίσης βασικό συνθετικό στοιχείο του Stanko, η μη καθαρή επιλογή συγκεκριμένων ποιοτήτων ή τρόπων (μείζονας – ελάσσονας) (βλ. Κεφάλαιο 2.4.1)



Εικόνα 4 Packaging. Ενορχήστρωση Πνευστών

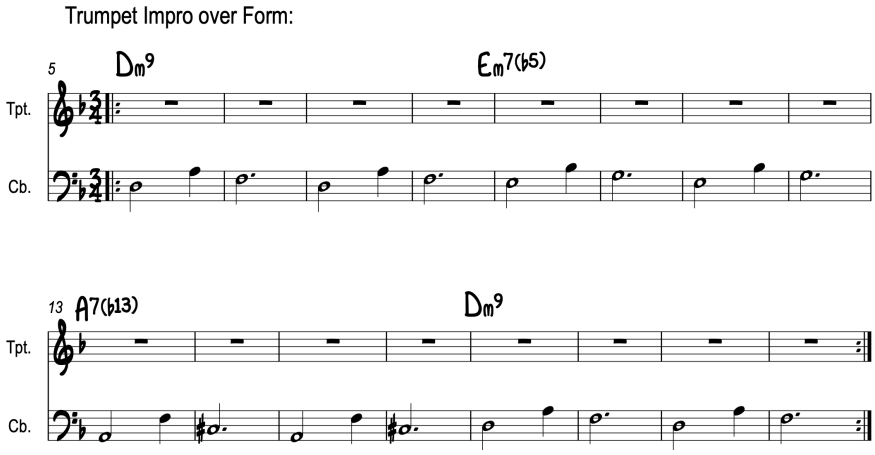
3.3.2 Wondering

Σε αυτό το σημείο της ταινίας του Γιώργου Πατεράκη χρησιμοποιώ αρκετά το δομημένο τζαζ αυτοσχεδιασμό. Συνεχίζω να προσεγγίζω την εικόνα και τα πλάνα του όπως και ο Stanko – Komeda κάνοντας χρήση της παράλληλης μουσικής αφήγησης στην εικόνα. Στην αρχή ο αυτοσχεδιασμός είναι ελεύθερος γύρω από την τονικότητα της Ρε ελάσσονας (φυσικής και μελωδικής). Παρακολουθώ τις σκηνές, το διάλογο και ταυτόχρονα αυτοσχεδιάζω με αφορμή την οπτική εμπειρία όπως ακριβώς κάνουν οι Stanko και Komeda αφού παίξουν τα θέματα που δημιούργησαν εξ αρχής. Έπειτα συνέθεσα μία τυπική φόρμα αποτελούμενη από 16 μέτρα και λειτουργική αρμονική σειρά Τονικής (Dm9) → Υποδεσπόζουσας (Em7b5) → Δεσπόζουσας (A7b13)[21] (Εικόνα 5) παιγμένη από κοντραμπάσο σε συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο 3/4. Η τρομπέτα συνεχίζει ν' αυτοσχεδιάζει, αυτή τη φορά όμως δομημένα, ακολουθώντας τη συγκεκριμένη αρμονική δομή

[21] Ο χρωματισμός της b13 (Φα φυσικό αντί για Φα#) είναι επίσης ένα στοιχείο που δανείστηκα από τις συνθέσεις του Komeda. Όπως παρατηρούμε στο Θέμα 1 όλες οι δεσπόζουσες συγχορδίες που χρησιμοποιεί χρωματίζονται από τη συγκεκριμένη νότα η οποία αποτελεί δανεισμό από την παράλληλη μελωδική ελάσσονα ή τη συμμετρική Whole Tone Scale.

δημιουργώντας μελωδικά μοτίβα επί στιγμής. Αφηγείται παράλληλα τη δική της ιστορία με αυτή της κινούμενης εικόνας.

Στον τζαζ αυτοσχεδιασμό, η λογική της μουσικής ιστορίας έχει τις ρίζες της στον όρο «ανάπτυξη μοτίβου» (Motivic Development). Ο Chuck Israels[22] περιγράφει πως *«ένας αυτοσχεδιαστής μπορεί να επιμείνει για πολλή ώρα σ' ένα μεγάλο μελωδικό μοτίβο με σκοπό την εξερεύνησή του, ή να*



Εικόνα 5 Wondering. Φόρμα Αυτοσχεδιασμού

τριγυρνά γύρω από ένα μικρό μελωδικό μοτίβο, ψάχνοντας το επόμενο» (Balliet, 1977). Οι αυθόρμητες επιλογές ενός αυτοσχεδιαστή που δημιουργούνται κατά την εξερεύνηση νέων μουσικών ιδεών πολλές φορές σκεπάζουν την αναζήτησή του για πρωτοπορία ή αντίθετα για επαναληπτικότητα, με αποτέλεσμα να οδηγείται σε ριζοσπαστικά διαφορετικά μοτίβα απ' ότι αυτά που έπαιξε προηγουμένως (Berliner, 1994). Χαρακτηριστικά ο Akira Tana[23] αναφέρει:

> Ο αυτοσχεδιασμός στη Τζαζ είναι πραγματικά μία γραμμική μουσική σύνθεση. Ο μουσικός αναπτύσσει γραμμικά, τις μουσικές του ιδέες είτε παίζει σαξόφωνο είτε ντραμς. (1994, σ.265)

3.3.3 Drums Alone

Ανακαλύπτω στην ταινία *A knife in the Water* τη σκηνή όπου αναζητείται ένας από τους τρεις πρωταγωνιστές μέσα στο νερό της λίμνης (01 ώρα 11 λεπτά και 60 δευτερόλεπτα) κάνοντας χρήση κάδρων – πορτραίτων, ο Krzysztof Komeda επιλέγει να την υποστηρίξει με κοντραμπάσο σόλο. Ο κοντραμπασίστας αυτοσχεδιάζει, συνθέτοντας επί στιγμής μελωδικά μοτίβα τα οποία θεωρώ πως χαρακτηρίζονται από έντονη αφηγηματικότητα. Με αφορμή λοιπόν τη μοναδική αισθητική του Komeda και την προσέγγισή του για σόλο κοντραμπάσο, επέλεξα να χρησιμοποιήσω σόλο ντραμς. Τη χαρακτηριστική σκηνή σε αυτή την ταινία όπου περιγράφεται ένας από τους ήρωές της, με

[22] Αμερικανός μπασίστας της τζαζ

[23] Αμερικανός τζαζ ντράμερ

μονόπλανο κάδρο – πορτραίτο, αφηγείται παράλληλα ο ντράμερ Χρήστος Κωνσταντινίδης, αυτοσχεδιάζοντας ελεύθερα παρακολουθώντας τη σκηνή. Η οδηγία μου προς αυτόν ήταν απλά να διατηρήσει έντονη μελωδική διάθεση.

3.3.4 Reprise

Οι αυτοσχεδιαστές, βρίσκουν συνήθως την ώθηση για νέες μουσικές ανακαλύψεις στη δημιουργική αλληλεπίδραση των αρμονικών σειρών. Για παράδειγμα, παρόλο που μία επαναλαμβανόμενη αρμονική σειρά μπορεί να προκαλέσει τη χρήση του ίδιου μελωδικού μοτίβου, οι αυτοσχεδιαστές μπορούν να μεταμορφώσουν με μοναδικό τρόπο το μοτίβο αυτό συνδυάζοντάς το με μελωδίες από άλλες ή αντίστοιχες αρμονικές σειρές. Επιπλέον, κατά τη μετάβαση από τη μία συγχορδία στην επόμενη κάποιες από τις περιεχόμενες φωνές τους (Chord Voicing), ενδέχεται να προκαλέσουν ξεχωριστά μελωδικά μοτίβα που το αρμονικό περιβάλλον επιβάλλει, με απώτερο σκοπό τη δημιουργική σύνθεση νέων μελωδικών φράσεων πια (Berliner, 1994).

Η σύνθεση της αρμονίας του μουσικού έργου που υποστηρίζει το σκηνή αυτή βασίζεται στη λογική της *Λειτουργικής Τροπικότητας* (Functional Modality)[24]. Η Λειτουργική Τροπικότητα χαρίζει την ευχέρεια προσέγγισης της αρμονίας *Λειτουργικά* [δημιουργώντας την αντίθεση Δεσπόζουσας → Τονικής άρα και υποστηρίζοντας τα συναισθήματα Έντασης (Tension) → Χαλάρωσης (Release)] αλλά ταυτόχρονα και *Τροπικά* (εναλλαγή Μείζονων και Ελάσσονων τρόπων υποστηρίζοντας έτσι την εναλλαγή διαθέσεων) (Liebman, 1991). Ο παρακάτω πίνακας δείχνει αναλυτικά τον τρόπο με τον οποίο συνέθεσα τις βασικές συγχορδίες της αρμονίας ακολουθώντας τις παραπάνω σκέψεις:

Οριζόντια: Οι Συγχορδίες έχουν σχέσεις Παράλληλης και Σχετικής Ελάσσονας/Μείζονας

Κάθετα: Οι Συγχορδίες έχουν σχέσεις Τονικής – Δεσπόζουσας/ Υποδεσπόζουσας

Για παράδειγμα στην παρτιτούρα του μουσικού έργου βρίσκουμε:

Em (1ο μέτρο) → **Am** Dorian / **G** Major (11ο μέτρο): Σχέση Τονικής/ Δεσπόζουσας αλλά ταυτόχρονα και σχέση Σχετικών ή Παράλληλων Ελάσσονων/ Μείζονων.

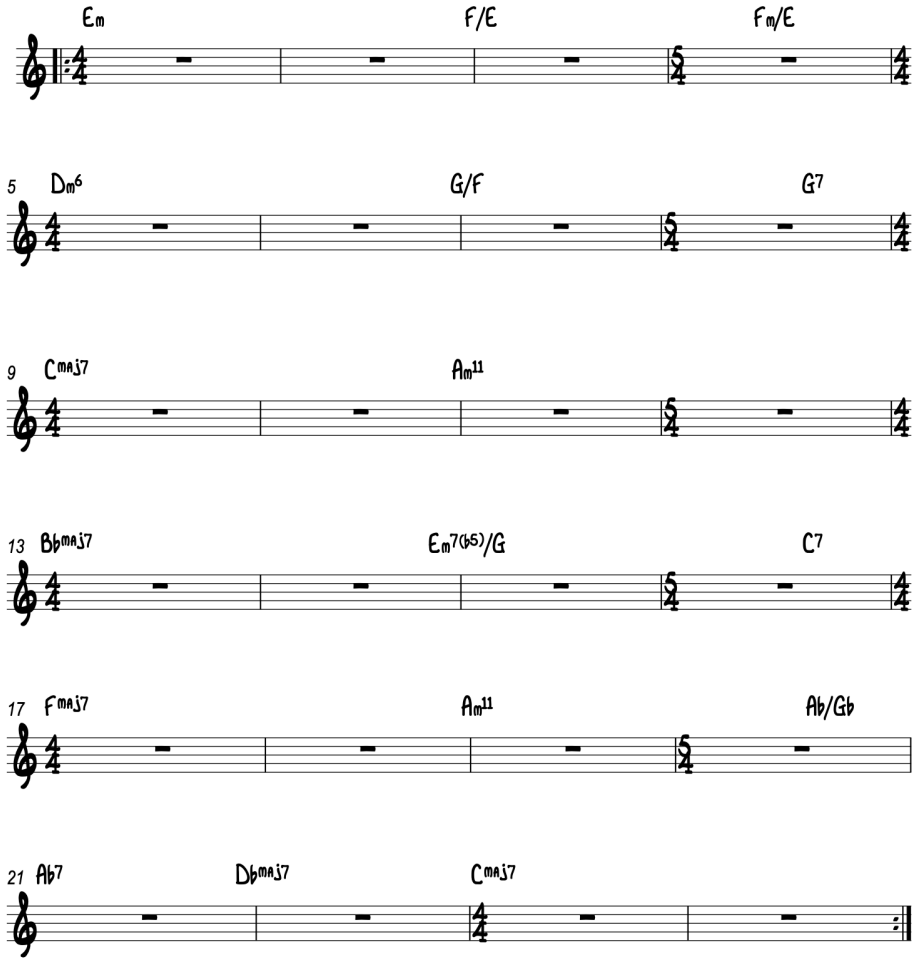
		Bb	Gm	**G**
Ab	Fm	**F**	**Dm**	D
Eb	Cm	**C**	Am	A

[24] Βλ. Κεφάλαιο 2.4.1.2

Bb	Gm	**G**	**Em**	E

Bb Major (13ο μέτρο) → **F Major** (17ο μέτρο) → **C Major** (23ο μέτρο) → **E Minor**/ **G Major** (1ο μέτρο): Σχέση Τονικής/ Δεσπόζουσας ή Υποδεσπόζουσας αλλά ταυτόχρονα και σχέση Σχετικών ή Παράλληλων Ελάσσονων/ Μείζονων

Η σύνδεση των βασικών αυτών συγχορδιών (**Em, G, Bb, C, Am**) ως τονικά κέντρα γίνεται πολλές φορές με λειτουργικό τρόπο (π.χ. Μέτρο 5-8) αλλά και με τροπικό (π.χ. Μέτρο 1-2, 9-10, 13-14)
Η ταυτόχρονη χρήση Λειτουργικής και Τροπικής αρμονίας όπως αποτυπώνεται στο *Reprise* (Εικόνα 6) φάνηκε ο πλέον κατάλληλος τρόπος ώστε να προσεγγίσω τη διπλή, παράλληλη αλλά και αντιδιαμετρική θεματολογία της συγκεκριμένης σκηνής. Η συνύπαρξη εξωτερικών – ανοιχτών και εσωτερικών – κλειστών κάδρων. Έτσι η εναλλαγή διαθέσεων Ελάσσονων/Μείζονων τρόπων ως μεταφορά του τοπίου και του πορτρέτου που συγκρούονται και συνυπάρχουν στη νατουραλιστική αφήγηση συνδυάζονται με τις λύσεις δεσποζουσών συγχορδιών σε τονικές δημιουργώντας τέλειες ή/και απατηλές πτώσεις περιγράφοντας με αυτόν τον τρόπο την σχέση που διέπει το ανοιχτό φυσικό τοπίο της λίμνης με το κλειστό του αεροδρομίου και δη του κλειστού κάδρου.
Και σε αυτό το σημείο επιλέγω να αυτοσχεδιάσω (τρομπέτα με σορντίνα Harmon), αυτή τη φορά δομημένα με βάση την αρμονία του κομματιού αυτού όπως ακριβώς συμβαίνει και στην Ευρωπαϊκή Τζαζ αισθητική των Stanko και Komeda που ανέλυσα παραπάνω. Υιοθετώ και πάλι την παράλληλη μουσική αφήγηση της κινούμενης εικόνας, εξερευνώντας μικρά ή μεγάλα μελωδικά μοτίβα που δημιουργούνται επί στιγμής.

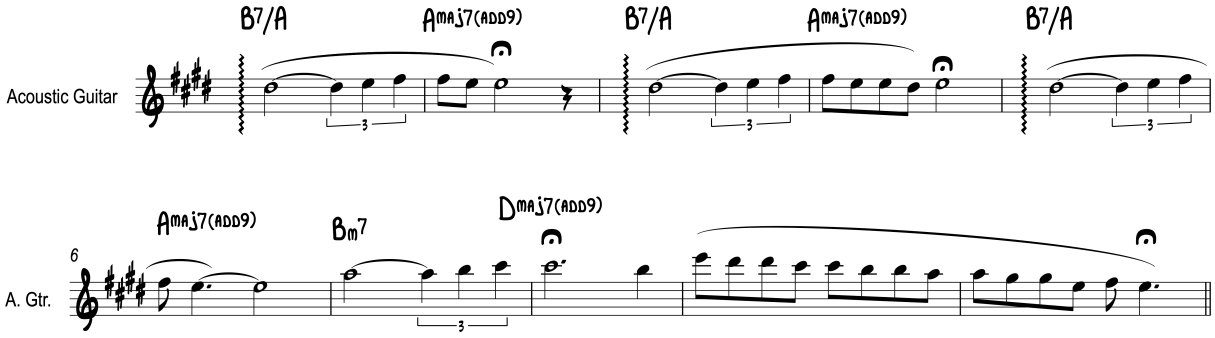


Εικόνα 6 Reprise. Φόρμα Αυτοσχεδιασμού. Αρμονία

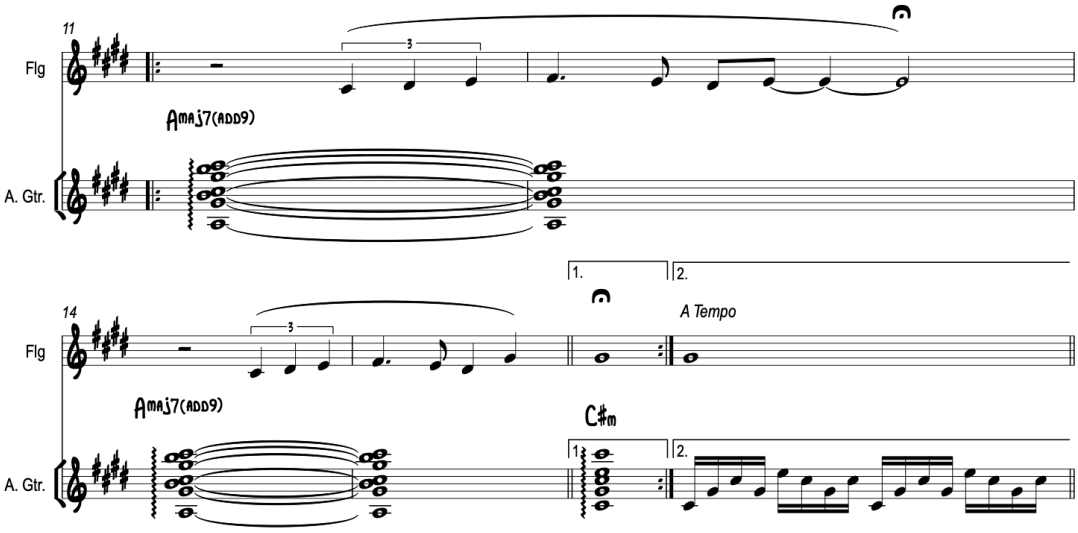
3.3.5 Solitude

Με αφορμή την πρωτότυπη μουσική του Tomasz Stanko για το *A Farewell to Maria* και σε συνδυασμό με τα ευρύτερα πλαίσια της Ευρωπαϊκής τζαζ αισθητικής, όπως την περιέγραψα στην αρχή της εργασίας και που ο Stanko πρεσβεύει, δημιούργησα τη συγκεκριμένη σύνθεση.

Ένα από τα στοιχεία αυτά είναι η έντονη λυρικότητα που ήθελα να χαρακτηρίζει τη βασική μελωδία. Για το λόγο αυτό η χρήση χρωματισμού είναι ελάχιστη έως μηδαμινή ενώ σε συνδυασμό με το ελεύθερο τέμπο στην αρχή θεωρώ πως επιτυγχάνεται ακόμα περισσότερο η επιθυμία μου για μελωδική διατονικότητα (Εικόνα 8). Ακριβώς όπως και ο Stanko δημιουργεί το *Leitmotif* έτσι κι εδώ δημιούργησα το βασικό μελωδικό μοτίβο (Εικόνα 9) ενώ οι υπόλοιπες μελωδίες αποτελούν τους συνδετικούς κρίκους που οδηγούν σε αυτό. Στο τέλος, το φλικόρνο αυτοσχεδιάζει σε A Maj7 και σε A Maj#11 (B/A) ενισχύοντας ακόμα περισσότερο τη διάθεση της διατονίας.



Εικόνα 7 Solitude. Εισαγωγή Κιθάρα Σόλο



Εικόνα 8 Solitude. Βασικό Μελωδικό Μοτίβο

3.3.6 Quarters

Σε αυτό το σημείο ξεκινά η πρωτότυπη μουσική που συνέθεσα για τη δεύτερη ταινία του Γιώργου Πατεράκη. Τα τρία αυτά κομμάτια (*First Quarter A&B Parts, Second Quarter, Third Quarter*) διαφέρουν σημαντικά από τα υπόλοιπα της πρώτης ταινίας καθώς εισάγω ένα κουαρτέτο εγχόρδων στις ενορχηστρώσεις κάνοντας χρήση των συνθετικών τεχνικών των Komeda - Stanko (αρμονικά και μελωδικά στοιχεία) που ανέλυσα παραπάνω, σε αυτό.

Οι τέσσερεις φωνές του κουαρτέτου (1ο και 2ο βιολί, βιόλα, τσέλο) όπως επίσης και τα τέσσερα θέματα συμβολίζουν τα τέσσερα «παράθυρα» (ή σταθερά κάδρα) που φαίνονται στην ταινία. Συνδετικό στοιχείο των τεσσάρων κάδρων στην ταινία είναι ο διαρρήκτης. Και για να υπογραμμίσω τη σύνδεση αυτή, στην πρωτότυπη μουσική εμφανίζεται η τρομπέτα στο τελευταίο θέμα.

Στο *A Farewell to Maria,* ο Stanko χρησιμοποιεί κουαρτέτο εγχόρδων ώστε να πλαισιώσει το *Leitmotif.* Τη χρησιμοποιεί δηλαδή σε «δεύτερο πλάνο», συνοδεύοντας ουσιαστικά το βασικό τζαζ κουιντέτο, κουαρτέτο ή τρίο όπως ακριβώς έχουν κάνει οι προκάτοχοί του στην Αμερική. Ο Charlie

Parker[25], ο Bill Evans[26] ή ο Miles Davis[27]. Δανείστηκα δηλαδή την ιδέα του κουαρτέτου εγχόρδων από τον Stanko, παρόλα αυτά το χρησιμοποίησα κατά κύριο λόγο ως πρωταρχικό στοιχείο στη σύνθεση και όχι ως συνοδεία σε τζαζ γκρουπ (με εξαίρεση το *Second Quartet* όπου εκεί όπως θα εξηγήσω παρακάτω ο ρόλος του είναι συνοδευτικός) κι αυτό διότι ήθελα να αποτελεί το συνδετικό κρίκο μεταξύ των τεσσάρων κάδρων.

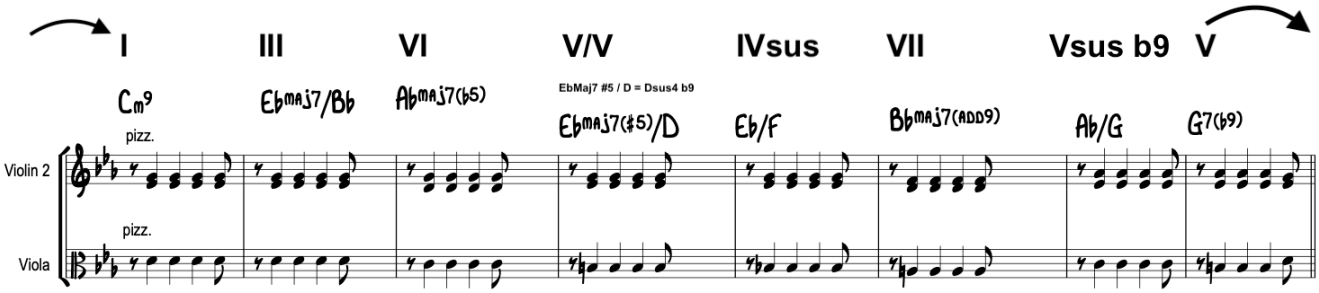
Ο Krzysztof Komeda ωστόσο δεν χρησιμοποιεί καθόλου έγχορδα. Έτσι δανείζομαι κάποιες από τις αρμονικές του σειρές που διερεύνησα παραπάνω και πειραματίζομαι με το πώς αυτές θα μπορούσαν να ακουστούν σε ένα πιο «κλασσικό» μουσικό σύνολο όπως το κουαρτέτο εγχόρδων.

3.3.6.1 First Quarter

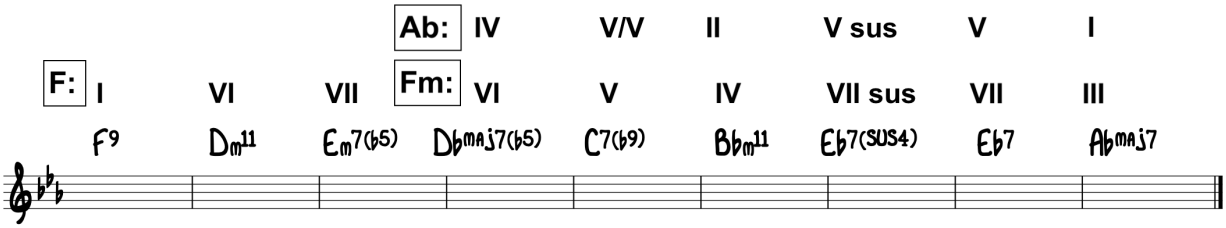
Έτσι λοιπόν για τη εισαγωγή και το πρώτο μέρος του *First Quarter* έγραψα τα πρώτα οκτώ μέτρα (Εικόνα 11) έχοντας υπ' όψη την τροπική εναλλαγή (Modal Interchange), εναλλάσσοντας δηλαδή συγχορδίες που υπάρχουν στη Ντο Μελωδική ελάσσονα (Μέτρο 6), στη Ντο Αρμονική ελάσσονα (Μέτρο 8) αλλά και στη Ντο Φυσική ελάσσονα. Πρόκειται δηλαδή για μια τυπική αρμονική σειρά λειτουργικής αρμονίας με στοιχεία τροπισμού, στα πρότυπα του Stanko όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια. Χαρακτηριστικά είναι τα μέτρα 4 και 7 όπου χρησιμοποιώ τις υψηλότερες εσωτερικές φωνές των συγχορδιών (upper structure) να δημιουργήσουν της αλλοιώσεις. Το τσέλο οδηγεί τη μελωδία του πρώτου μέρους (Part A) και το πρώτο βιολί οδηγεί τη βασική μελωδία στο δεύτερο μέρος (Part B). Τα υπόλοιπα έγχορδα παίζουν τις εσωτερικές φωνές των αρμονικών σειρών.

Στο δεύτερο μέρος (Εικόνα 12) κάνω και πάλι χρήση της *Λειτουργικής Τροπικότητας* ώστε να το συνδέσω με το πρώτο, όπως την περιέγραψα παραπάνω (βλ. Κεφάλαιο 2.4.1.2). Τα τρία διαφορετικά τονικά κέντρα δηλαδή (F, Ab, Fm) εναλλάσσονται ως σχέσεις παράλληλης και σχετικής μείζονας - ελάσσονας αλλά και ως δεσπόζουσας - υποδεσπόζουσας με την αρχική τονικότητα, Cm. (Εικόνα 13)

[25] Charlie Parker, *Charlie Parker with Strings*, Mercury Records C101, 1950
[26] Bill Evans, *Bill Evans Trio with Symphony Orchestra*, Verve Records 2304 525, 1966
[27] Miles Davis, *Birth of the cool*, Capitol Records T-762, 1957



Εικόνα 9 First Quarter. Εισαγωγή



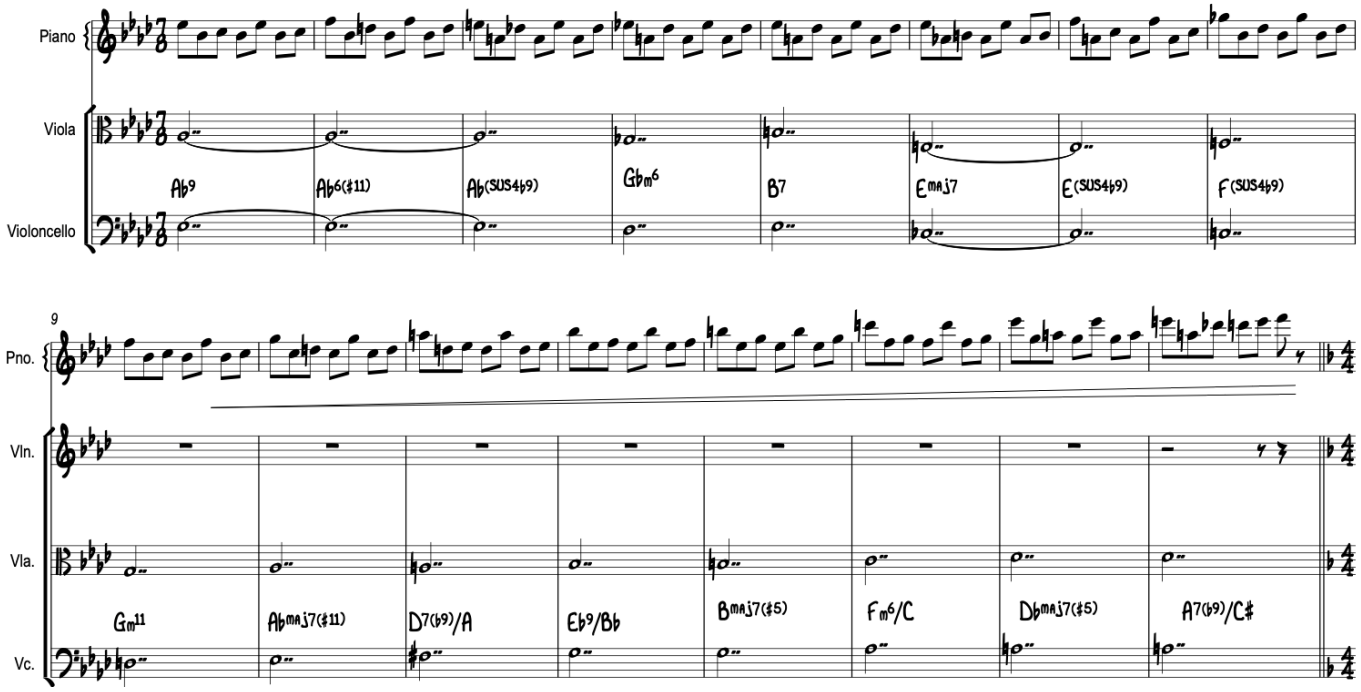
Εικόνα 10 First Quarter. Αρμονική Σειρά Δεύτερου Μέρους

		Bbm		
	F	**Fm**	**Ab**	
Am	**C**	**Cm**	**Eb**	**Ebm**
		Gm		

Εικόνα 11 Πίνακας Επιλογής Συγχορδιών με βάση τη Λειτουργική Τροπικότητα

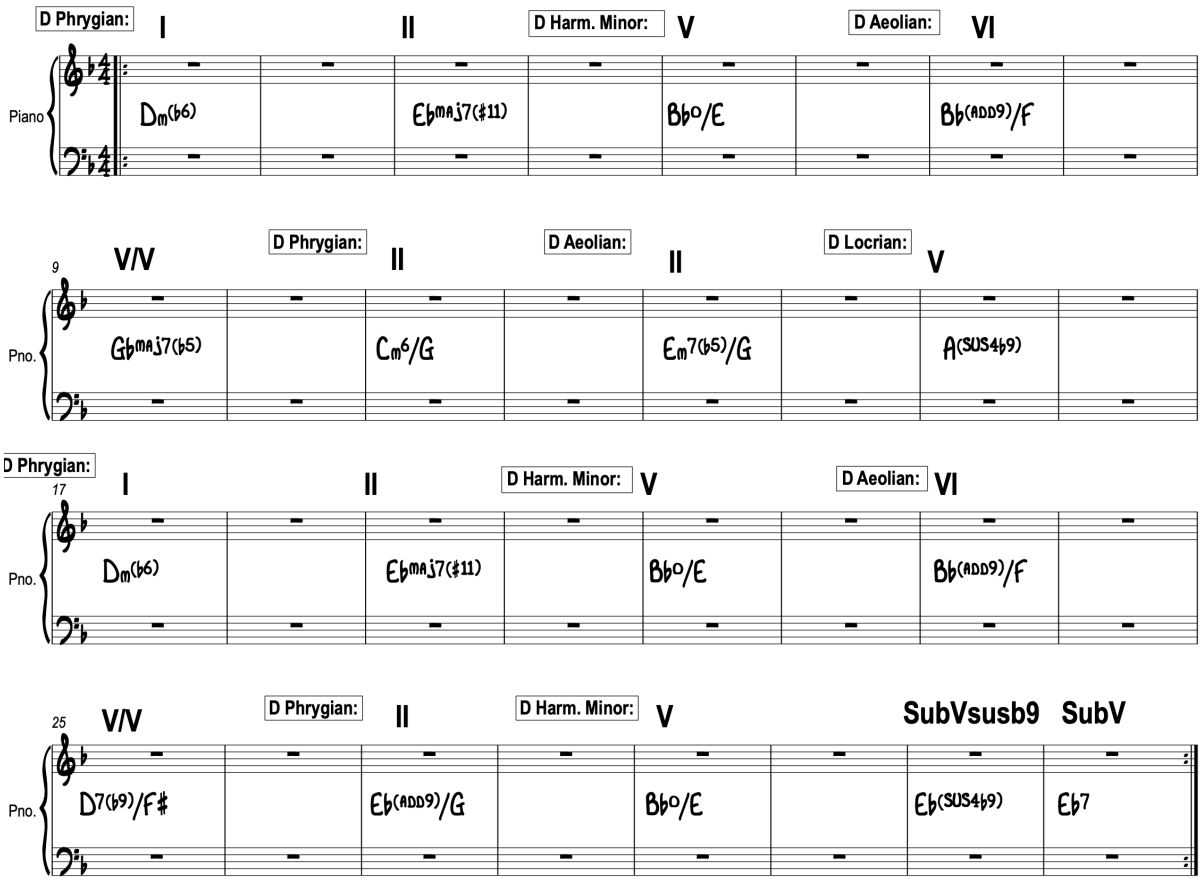
3.3.6.2 Second Quarter

Κύριο συστατικό στη σύνθεση του συγκεκριμένου κομματιού είναι ο αυτοσχεδιασμός του πιανίστα με τη συνοδεία κοντραμπάσου και ντραμς (Μέτρα 49 - 80). Σε αυτό το σημείο εργάστηκα αντίστροφα με σκοπό να φτάσω στο σόλο. Για το λόγο αυτό τα έγχορδα παίζουν δευτερεύοντα ρόλο, με μακριές νότες που βασίζονται στις εσωτερικές φωνές των συγχορδιών και τον κύριο ρόλο έχει το πιάνο. Η εισαγωγή σε 7/8 (Εικόνα 14) οδηγεί στο θέμα των εγχόρδων που με τη σειρά του οδηγεί στο σόλο πιάνο.



Εικόνα 12 Second Quarter. Εισαγωγή

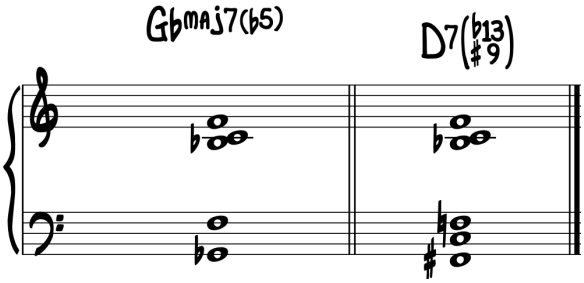
Η φόρμα που ακολουθεί το πιάνο την ώρα του αυτοσχεδιασμού όπως και η αρμονική του ανάλυση φαίνεται παρακάτω, στην Εικόνα 14.



Εικόνα 13 Φόρμα Σόλο Πιάνο. Αρμονικές Σειρές όπου το Πιάνο αυτοσχεδιάζει

Η αρχική μου ιδέα ήταν να συνθέσω μία ακολουθία από αρμονικές σειρές βασιζόμενος στην τροπική αρμονία όπως και ο Komeda στο *Theme 2* του *A knife in the water* (βλ. Κεφάλαιο 2.4.2.2). Η κινούμενη εικόνα που περιγράφει το *Theme 2* και η παρούσα σύνθεση έχουν περίπου το ίδιο θέμα: την κίνηση του κεντρικού χαρακτήρα των δύο ταινιών. Παρόλα αυτά προχώρησα ένα βήμα παραπέρα, όσον αφορά την τροπικότητα της αρμονίας, χρησιμοποιώντας περισσότερους εκ του ενός τρόπου. Αναμειγνύω δηλαδή πολλούς διαφορετικούς ελάσσονες τρόπους κρατώντας τον ίδιο σταθερό φθόγγο ως σημείο αναφοράς, δηλαδή τη Ρε (D). Φυσικά, δεν μπορούμε να αναφέρουμε τη Dm ως «τονικό κέντρο» διότι η αρμονία όπως ανέφερα δεν είναι λειτουργική. Έτσι, χρησιμοποιώ το D ως *Pitch Axis*[28].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγχορδία στο μέτρο 9 (GbMaj7b5) καθώς τη χρησιμοποιώ ως «περίπου δεσπόζουσα». Ακούγεται δηλαδή σαν D7#9b13 (μια γνώριμη πλέον συγχορδία, που όπως είδαμε παραπάνω, χρησιμοποιεί κατά κόρον ο Komeda στις αναφερόμενες συνθέσεις του[29]) σε πρώτη αναστροφή και χωρίς την τονική D (Εικόνα 16). Κι αυτό διότι δεν ήθελα να ακουστεί ως δεσπόζουσα καθώς η πρόθεσή μου εξ αρχής δεν ήταν να δημιουργήσω καθόλου τη σχέση Έντασης - Χαλάρωσης που αποτελεί βασικό χαρακτήρα της λειτουργικής αρμονίας.



Εικόνα 14 Η λειτουργία ενός Maj7b5 ως Dom7#9b13

3.3.6.3 Third Quarter

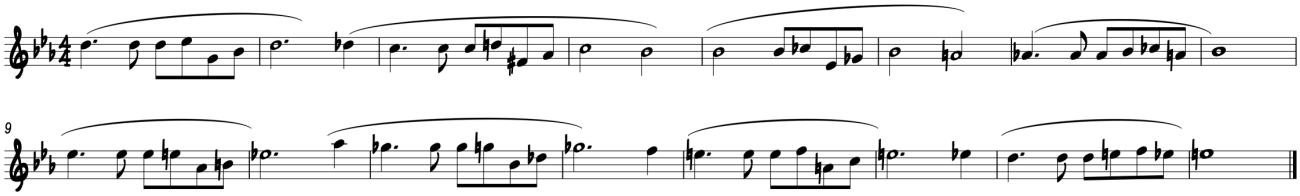
Στο τρίτο και τελευταίο κομμάτι της εργασίας αυτής συνδύασα αρκετά αρμονικά και μελωδικά στοιχεία και από τους δύο συνθέτες που αναφέρομαι εξ αρχής. Δανείστηκα από τον Komeda την προχωρημένη λειτουργική αρμονία που χρησιμοποιεί στα *Theme 1, Theme 3* και στη «γέφυρα» του *Theme 4* ενώ από τον Stanko τη χαρακτηριστική λυρικότητα του *Leitmotif,* τη μελωδική ανάπτυξη δηλαδή του βασικού του θέματος, την αισθητική του ήχου του στην τρομπέτα αλλά και την

[28] Τον όρο «Pitch Axis» ή αλλιώς «Chordal Pitch» τον άκουσα για πρώτη φορά σε ένα σεμινάριο σύγχρονου τζαζ αυτοσχεδιασμού από τον πιανίστα Richie Beirach. Υποστήριζε πως πλέον οι έννοιες ελάσσονα και μείζονα είναι παρωχημένες. Μπορούν πολλοί ελάσσονες τρόποι (ή και μείζονες) να συνηχούν την ίδια στιγμή πάνω από ένα σταθερό φθόγγο δημιουργώντας νέα ηχοχρώματα που δεν περιγράφονται απλά ως ελάσσονα ή μείζονα. Η χρήση πολυακκόρντων (Polychords) ή slash chords και pedal points ενδείκνυται ειδικά όταν δημιουργούμε τέτοιες αρμονικές σειρές που κυρίως βασίζονται στις ψηλές εσωτερικές φωνές (upper structure) των συγχορδιών.

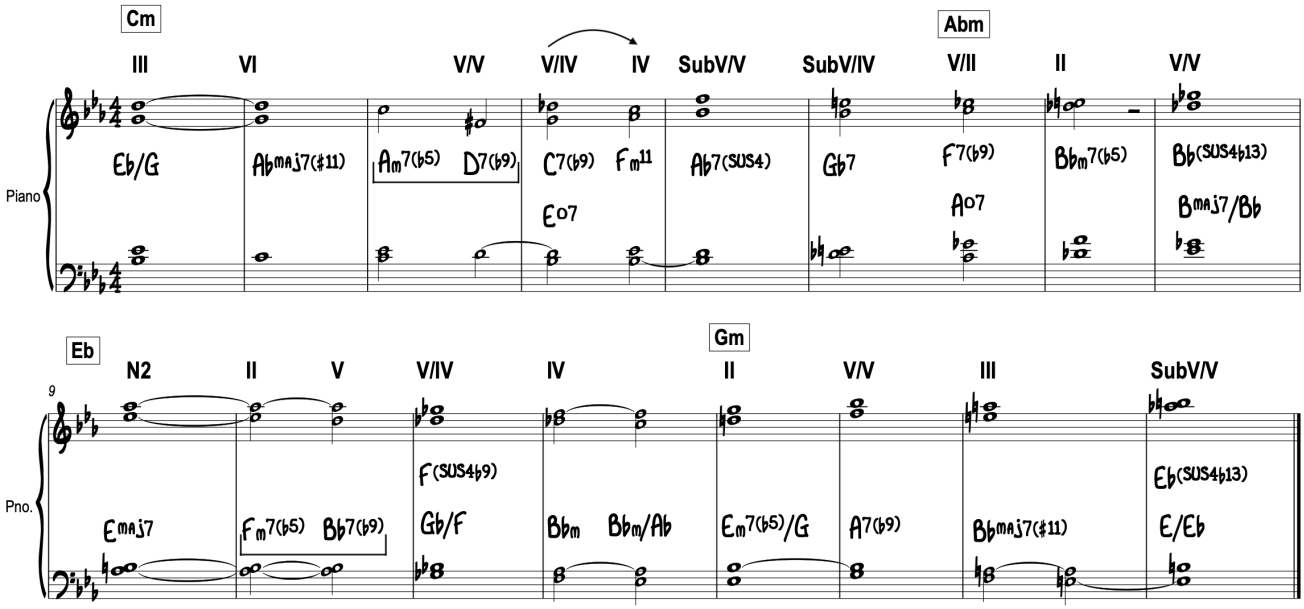
[29] Βλ. Κεφάλαιο 2.6.2.4

προηγμένη αρμονία (όπως για παράδειγμα δευτερεύουσες δεσπόζουσες ή τρίτονες αντικαταστάσεις) που χρησιμοποιεί επίσης στο *Leitmotif*[30]. Πήρα αυτά τα στοιχεία και τα ένταξα στη σύνθεση και ενορχήστρωση του κουαρτέτου εγχόρδων καθώς ήθελα να πειραματιστώ με τις σύγχρονες αρμονικές τους σειρές αλλά και τον χαρακτηριστικό μελωδικό χρωματισμό τους.

Η μελωδία είναι χαρακτηριστική καθώς στο μεγαλύτερο μέρος της το ρυθμικό σχήμα παραμένει σταθερό (Εικόνα 17). Δημιουργείται έτσι ένα επαναλαμβανόμενο μελωδικό μοτίβο το οποίο αφηγείται παράλληλα τη βασικότερη κατά την άποψή μου, σκηνή της ταινίας του Γιώργου Πατεράκη. Το σημείο δηλαδή όπου ο κεντρικός ήρωας αποκαλύπτει το πρόσωπό του. Η πρώτη νότα του θέματος με την τελευταία (μέτρο 1 και 16) διαφέρουν μόνο κατά μία τρίτη μικρή. Στο δεύτερο μέρος (μέτρο 9 και 16) όμως το διάστημα της αρχικής με της τελευταίας νότας είναι ακόμα μικρότερο (Δεύτερη μικρή).



Εικόνα 15 Third Quarter. Βασικό Θέμα. Μελωδικά Μοτίβα



Εικόνα 16 Third Quarter. Αρμονική Ανάλυση

Αρμονικά το *Third Quarter* χρησιμοποιεί τέσσερα τονικά κέντρα όπως φαίνονται παραπάνω στην Εικόνα 18 (Cm, Abm, Eb, Gm). Η μόνη τέλεια πτώση ωστόσο παρουσιάζεται στο μέτρο 4 και αφορά μόνο την προσέγγιση της υποδεσπόζουσας. Η απουσία πτώσεων (εκτός μίας απατηλής πτώσης στα

[30] Βλ. Κεφάλαιο 2.6.1.2

μέτρα 14-15) και η έλλειψη ξεκάθαρης εμφάνισης των τονικών κέντρων είναι τα στοιχεία που ενισχύουν ακόμα περισσότερο την Ένταση που ενυπάρχει στη συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας.

4. Ερευνητικά Συμπεράσματα

Οι συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιούν οι Stanko και Komeda στα δύο έργα τους αναλύθηκαν εκτενώς και αποτέλεσαν τελικά κινητήριο δύναμη για τη διαμόρφωση της προσωπικής μου αισθητικής. Και αυτό διότι συγκρίνοντας την ανάλυση των συνθέσεών τους με τις δικές μου, ο τρόπος με τον οποίο δημιουργούν τα μελωδικά τους μοτίβα είτε μέσω του αυτοσχεδιασμού (εκφράζοντας την «αισθητική της ατέλειας», βλ. Κεφάλαιο 3.1) είτε συνθέτοντας τα εκ των προτέρων, αποτέλεσε το πρώτο στοιχείο που δανείστηκα από αυτούς ώστε να δημιουργήσω το προσωπικό μου έργο. Καθοριστικό ρόλο βέβαια έπαιξε ο αυτοσχεδιασμός. Το κοινό στοιχείο δηλαδή των Stanko, Komeda και δικό μου αλλά κυρίως την ευρωπαϊκή αισθητική που μας διέπει το έργο και των τριών μας.

Συμπεραίνω λοιπόν πως κάνουν χρήση και των δύο λειτουργιών του αυτοσχεδιασμού: α) του Δομημένου, αυτοσχεδιάζοντας δηλαδή σε αρμονικές δομές που έχουν συντεθεί εκ των προτέρων και β) του Ελεύθερου, αυτοσχεδιάζουν ελεύθερα με αφορμή ένα οπτικό ερέθισμα από την ήδη υπάρχουσα κινούμενη εικόνα. Και τις δύο λειτουργίες αυτές χρησιμοποίησα κατά κόρον στα έργα μου (βλ. Κεφάλαιο 3).

Όσον αφορά τις συνθετικές τεχνικές των Stanko και Komeda που χρησιμοποίησα στο δικό μου έργο και οι οποίες δεν είναι αυτοσχεδιαστικές αλλά δημιουργήθηκαν εκ των προτέρων χρησιμοποιώντας δομημένες μουσικές φόρμες με συγκεκριμένες αρμονικές σειρές και μελωδικά μοτίβα συνοψίζονται σε δύο τομείς: Α) Αρμονικά Στοιχεία κι Ενορχήστρωση, Β) Μελωδική Δημιουργία - Αυτοσχεδιασμός.

4.1 Αρμονικά Στοιχεία κι Ενορχήστρωση

Η ακουστική καταγραφή των μουσικών έργων του Stanko και Komeda καθώς και η ανάλυσή τους με οδήγησαν στο συμπέρασμα πως και οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν αρμονικές σειρές που βασίζονται α) στη λειτουργική αρμονία, β) στην τροπική αρμονία και γ) σ’ έναν ιδιότυπο συνδυασμό των δύο, της λειτουργικής τροπικότητας (functional modality).

Στην πρώτη περίπτωση, επιλέγουν να χρησιμοποιούν τα στοιχεία της Έντασης (Tension) και Χαλάρωσης (Release) κάνοντας χρήση απατηλών, πλάγιων ή ατελών πτώσεων, αποφεύγοντας κατά κόρον τις τέλειες πτώσεις, με σκοπό ν’ αφηγηθούν παράλληλα μια αντίστοιχη σκηνή στον κινηματογράφο. Θεωρώ πως με τον τρόπο αυτό, περιγράφουν και τα αντίστοιχα συναισθήματα που δημιουργεί η κινούμενη εικόνα εκμεταλλευόμενοι τη βαθιά γνώση της λειτουργίας Υποδεσπόζουσας, Δεσπόζουσας, Τονικής. Χαρακτηριστικό είναι και το παράδειγμα της συνεχούς

χρήσης τρίτονης αντικατάστασης των συγχορδιών για την επίτευξη του σκοπού αυτού. Τα στοιχεία αυτά λειτούργησαν θετικά και στην προσωπική μου δημιουργική διαδικασία καθώς μου προσέφεραν τη γνώση που χρειαζόταν ώστε να προσεγγίσω κι εγώ με τη σειρά μου αντίστοιχες σκηνές. Όπως για παράδειγμα, στο *Third Quarter* όπου χρησιμοποιώ έντονα τα στοιχεία των απατηλών πτώσεων, τις δευτερεύουσες δεσπόζουσες και τις τρίτονες αντικαταστάσεις αυτών που δεν λύνονται για να περιγράψω μία σκηνή όπου η ισορροπία μεταξύ των συναισθημάτων Έντασης και Χαλάρωσης είναι εύθραυστη (βλ. Κεφάλαιο 3.3.6.3)

Στη δεύτερη περίπτωση οι Stanko και Komeda, εκμεταλλεύονται την τροπικότητα σε αρμονική ανάπτυξη (συνεχής Χαλάρωση ή συνεχής Ένταση) χρησιμοποιώντας αρμονικές σειρές που προέρχονται από ένα συγκεκριμένο τρόπο ή κλίμακα. Ειδικά οι χρήσεις συμμετρικών κλιμάκων από τον Komeda (Whole Tone Scales, Octatonic ή Diminished Scales) που δημιουργούν έντονα σκοτεινές αρμονικές σειρές με αυξημένες (Augmented) συγχορδίες είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που προκύπτει σαν συμπέρασμα από την ανάλυσης των έργων τους. Και πάλι οι Stanko - Komeda, χρησιμοποιούν τη μουσική σύνθεση στον κινηματογράφο ως παράλληλη αφήγηση στην κινούμενη εικόνα. Τα στοιχεία αυτά μου χάρισαν την ικανότητα να περιγράψω κι εγώ αντίστοιχες σκηνές βασιζόμενος σε αυτή τη λογική, χρησιμοποιώντας τα αρκετά συχνά. Συνθέσεις μου όπως το *Packaging, Wondering* ή *Second Quarter* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της συγκεκριμένης οπτικής. Ειδικότερα, οι αρμονικές σειρές που προκύπτουν από τη χρήση ενός τρόπου ή μίας κλίμακας θεωρώ πως είναι ένας από τους πλέον κατάλληλους τρόπους μουσικής σύνθεσης στον κινηματογράφο όταν η παράλληλη αφήγηση μουσικής και εικόνας έχει κοινό παρονομαστή μία και μοναδική συνεχή ροή χωρίς εντάσεις, ή συνεχή ροή εντάσεων χωρίς στιγμές χαλάρωσης.

Η τρίτη περίπτωση, αυτή της λειτουργικής τροπικότητας, θεωρώ πως αποτέλεσε το κατάλληλο καταφύγιο όταν η απλότητα ανοιχτών ή πλάνων με αργή ροή στον κινηματογράφο καλούνται να υποστηριχθούν αρμονικά. Ο Tomasz Stanko χρησιμοποιεί περισσότερο την οπτική αυτή απ' ότι ο Krzysztof Komeda, για τη σύνθεση του *Leitmotif*. Η λειτουργίες της υποδεσπόζουσας, δεσπόζουσας και τονικής αποτελούν ταυτόχρονα και τους τρόπους που παράγουν τις αρμονικές τους σειρές. Ειδικά το τρίτο και τελευταίο μέρος του *Leitmotif* χρησιμοποιείται για να θέσει το σκηνικό έναρξης της ταινίας και εκεί η συγκεκριμένη αρμονική οπτική είναι πλέον ξεκάθαρη. Το ίδιο συνέβη και όταν συνέθετα τη βασική αρμονία για το *Reprise, Solitude* και *First Quarter*. Μία σύνθεσή μου που υπερτονίζει τα ανοιχτά ή εισαγωγικά πλάνα του Πατεράκη βασιζόμενος ακριβώς στη συνθετική λογική του Stanko.

Τέλος, από τη σκοπιά της ενορχήστρωσης συμπεραίνω πως Stanko και Komeda χρησιμοποιούν τυπικό κουαρτέτο τζαζ (πιάνο, κοντραμπάσο, ντραμς, πνευστό). Ο μεν Stanko διευρύνει τις ενορχηστρωτικές του δυνατότητες προσθέτοντας ορχήστρα εγχόρδων, ο δε Komeda

δημιουργώντας εντός του κουαρτέτου, ντουέτα ή τρίο σύντομης διάρκειας. Και τα δύο αυτά στοιχεία τα χρησιμοποίησα και στην προσωπική μου εργασία: ένα κουαρτέτο εγχόρδων σε συνδυασμό με πιάνο τριο ή τρομπέτα στη δεύτερη ταινία του Γιώργου Πατεράκη, ντουέτα, σόλο ή τρίο στην πρώτη.

4.2 Μελωδική Δημιουργία - Αυτοσχεδιασμός

Η ανάλυση και περιγραφή των βασικών θεμάτων των Stanko και Komeda με οδήγησαν στο συμπέρασμα πως και οι δύο δημιουργούν μελωδικά μοτίβα με σταθερό ρυθμικό σχήμα που στην περίπτωση του Stanko θα τα χαρακτήριζα ως διατονικά ενώ ο Komeda χρησιμοποιεί εντονότερα το στοιχείο το χρωματισμού για να «κεντήσει» τις αρμονικές του σειρές.

Ειδικότερα, στο *Leitmotif* παρατηρώ πως ο Stanko χρησιμοποιεί συνεχόμενα τρίηχο τετάρτων στην τρίτη και τέταρτη κίνηση του μέτρου, ενώ η πρώτη και δεύτερη αποτελείται κυρίως από μισό ή τέταρτο. Όπως επίσης και ο Komeda, στο *Theme 1* (και λίγο λιγότερο στο *Theme 3*) οι δύο πρώτες κινήσεις κάθε μέτρου της μελωδίας του είναι μισά ή παρεστιγμένα όγδοα. Το συμπέρασμα λοιπόν πως οι δύο πρώτες κινήσεις του μελωδικού μοτίβου έχουν αραιότερο ρυθμό σε αντίθεση με την τρίτη και τέταρτη κίνηση με οδήγησε στη σύνθεση των μελωδικών μοτίβων των θεμάτων *Solitude, First Quarter* και *Third Quarter* που ακολουθούν ακριβώς αυτή την οπτική.

Οι Stanko και Komeda όπως αναφέρθηκε αρκετές φορές στην παρούσα εργασία ανήκουν στους συνθέτες - αυτοσχεδιαστές της ευρύτερης ευρωπαϊκής τζαζ αισθητικής όπως αυτή τεκμηριώθηκε στα κεφάλαια 2.1, 2.2 και 2.3. Οι συνθέσεις τους αποτελούνται από μέρη τα οποία είναι καταγεγραμμένα σε συμβατική τονική παρτιτούρα (η αρμονία και η μελωδία δημιουργήθηκαν δηλαδή πριν τη διάρκεια της ηχογράφησης[31]) αλλά και από μέρη στα οποία οι ίδιοι ή οι μουσικοί του γκρουπ τους, αυτοσχεδιάζουν με βάση τις ήδη υπάρχουσες αρμονικές σειρές και την ήδη υπάρχουσα, προσυμφωνημένη φόρμα. Οι μελωδίες δηλαδή που ακούμε, αρκετές φορές είναι δημιούργημα της στιγμής. Πέραν από τη συγκεκριμένη μορφή όμως, του δομημένου - φορμαλιστικού αυτού αυτοσχεδιασμού υπάρχουν και αρκετά σημεία, ειδικά στις συνθέσεις του Komeda όπου το όλο γκρουπ ή κάποια από τα μέλη του αυτοσχεδιάζουν ελεύθερα. Η αισθητική αυτή της ατέλειας (Hamilton, 2000) είναι ένα χαρακτηριστικό το οποίο αποτυπώνεται και στην προσωπική μου μουσική δημιουργία σε αρκετά σημεία. Οι μελωδίες της τρομπέτας στην αρχή του *Wondering* είναι ελεύθερος αυτοσχεδιασμός (πριν την εμφάνιση του κοντραμπάσου) ενώ μετά δημιουργούνται επί στιγμής με βάση την ήδη υπάρχουσα αρμονία του κομματιού. Όπως επίσης και το μελωδικότατο παίξιμο του Χρήστου Κωνσταντινίδη στα ντραμς στο *Drums Alone* πρόκειται για έναν ελεύθερο αυτοσχεδιασμό καθώς παρακολουθούσαμε ζωντανά την ταινία του Πατεράκη.

[31] Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει καθώς αρκετές φορές μέσα στο ίδιο κομμάτι ακούμε ακριβώς την ίδια αρμονική σειρά παιγμένη στο ίδιο σημείο κάθε κύκλου της φόρμας.

Τέλος, στο *Reprise* επίσης η τρομπέτα αυτοσχεδιάζει δομημένα πάνω στην αρμονική φόρμα του κομματιού αποτυπώνοντας ηχητικά την ευρύτερη αισθητική της ευρωπαϊκής τζαζ όπως αυτή τεκμηριώθηκε στο αντίστοιχο Κεφάλαιο 2 της παρούσας εργασίας. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις οι δανεισμοί της τεχνικής του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού υπό την ευρωπαϊκή τζαζ αισθητική των Stanko και Komeda όπως αναλύθηκε αρκετές φορές στην εργασία αυτή, είναι αρκετά καθαροί.

4.3 Σχέση Ήχου και Εικόνας

Συνθέτοντας το *Behind this Wall για* τις δύο ταινίες του Γιώργου Πατεράκη, *Away* και *Living Quarters* εργάστηκα έχοντας κατά νου την ευρωπαϊκή τζαζ αισθητική των Stanko, Komeda και τα αντίστοιχα ρεύματα που αυτοί ανήκουν όπως τεκμηρίωσα στο Κεφάλαιο 2. Σκοπός μου ήταν να φτιάξω ένα μουσικό έργο για τις δύο αυτές ταινίες μικρού μήκους το οποίο α) θα μπορεί να λειτουργεί αυτοτελώς ακόμα και αποσπασμένο από το κινηματογραφικό έργο και β) το μουσικό αυτό έργο (*Behind this Wall*) να αφηγείται παράλληλα την κινούμενη εικόνα όπως θεώρησα πως συμβαίνει στα έργα των Komeda και Stanko. Η αυτοτέλεια του μουσικού έργου από την εικόνα έγινε φανερή και στους συνεντευξιαζόμενους καλλιτέχνες (Τάσο Αλευρά και Θοδωρή Κότσυφα) όπως αναφέρω παρακάτω (βλ. Κεφάλαιο 4.4). Για να πετύχω το δεύτερο στόχο, της παράλληλης μουσικής αφήγησης, έκανα χρήση των συνθετικών τεχνικών της τροπικής και λειτουργικής αρμονίας, του ελεύθερου και δομημένου αυτοσχεδιασμού ή των μελωδικών μοτίβων με σταθερό ρυθμικό σχήμα από τα έργα των δύο πολωνών σε αντίστοιχα κινηματογραφικά πλάνα των ταινιών του Πατεράκη με απώτερο σκοπό η πρωτότυπή μουσική να βοηθάει το κοινό να εστιάσει την προσοχή του στην οπτική δράση (βλ. Κεφάλαιο 4.2).

Η σύνθεση της μουσικής αρκετές φορές κατά τη διάρκεια των ταινιών του Πατεράκη εκφράζει το ρυθμό κίνησής τους. Η χρήση και ο τρόπος χρήσης των μελωδικών μοτίβων ή της διαφορετικής ενορχήστρωσης αυτών, δημιουργεί την αίσθηση ότι η κινούμενη εικόνα επιταχύνει ή επιβραδύνει. Στην πρώτη ταινία (*Away*) για παράδειγμα και στην εναρκτήρια σκηνή της εισόδου στον επιβατικό σταθμό, οι βασικοί χαρακτήρες ξεπακετάρουν χωρίς να δείχνουν ιδιαίτερα να βιάζονται. Η έντονη ρυθμική παρουσία των ντραμς όμως σε γρήγορο τέμπο και η σταθερή κίνηση του μπάσου κάνουν τις σιωπές των χαρακτήρων να εξαλείφονται και δημιουργούν μια εντονότερη κίνηση στη μουσική απ' ότι στην εικόνα. Η ενορχήστρωση των πνευστών (σε αρκετές περιπτώσεις με διάφωνα διαστήματα και η έλλειψη αρμονικού οργάνου) επιτρέπουν την αλλαγή του περιβάλλοντος των δύο πρώτων σκηνών να γίνεται πιο ομαλά, δημιουργώντας έτσι την εντύπωση ότι ο ρυθμός της εικόνας επιταχύνει στην αρχή και επιβραδύνει αντίστοιχα προς την μετάβαση στη δεύτερη σκηνή.

Τέλος, στην περίπτωση της δεύτερης ταινίας (*Living Quarters*), η μουσική διευκολύνει την αίσθηση συνεχούς ροής (continuity) των τεσσάρων σταθερών πλάνων. Για παράδειγμα στην εναρκτήρια σκηνή, οι μακριές και συνεχείς φράσεις των εγχόρδων «γεμίζουν τα κενά» της αφήγησης ενώ τα

βιολιά σε pizzicato ετοιμάζουν το βασικό μουσικό θέμα που ρέει συνεχώς, εξομαλύνοντας την εναλλαγή των πλάνων ή τη μετάβαση από τη μια σκηνή στην επόμενη. Το γεγονός ότι η μουσική ακούγεται σε μέρη όπου δεν θα εμφανιζόταν σαν μέρος της αφήγησης, επιτρέπει στο κοινό να «χαθεί» μέσα στην τετραπλή δραματουργική πλοκή του έργου.

Εκτός απ' τους συσχετισμούς που έχουν να κάνουν με τη διάθεση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα, προτεταμένες στιγμές στο μουσικό έργο στρέφουν την προσοχή σε σημαντικά γεγονότα που συμβαίνουν ταυτόχρονα μέσα στην οπτική εικόνα. Αυτή η «χρονική σύμπτωση» (temporal coincidence) είναι ένας σημαντικός «μηχανισμός εστίασης» (focusing device) για να τονιστούν σημαντικά γεγονότα (Fischoff 2005). Η «χρονική σύμπτωση» μεταξύ μουσικής και εικόνας στρέφει την προσοχή του θεατή και εστιάζει το ενδιαφέρον του σε ορισμένα χαρακτηριστικά και κομβικά σημεία της ταινίας. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική που συνοδεύει την ταινία τονίζει ένα συγκεκριμένο γεγονός της κινούμενης εικόνας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα και πάλι στη δεύτερη ταινία του Πατεράκη (*Living Quarters*), στο έβδομο λεπτό περίπου (07.02) ο βασικός χαρακτήρας της ταινίας εμφανίζει το πρόσωπό του. Πρόκειται για την πιο αναμενόνη θεωρώ σκηνή της ταινίας και έκρινα τη χρονική στιγμή αυτή κατάλληλη ώστε να ξεκινήσει το τελευταίο μουσικό θέμα (*Third Quarter*), μία καλή χρονική σύμπτωση δηλαδή ώστε να κεντρίσω το ενδιαφέρον του θεατή όσο το δυνατόν περισσότερο.

4.3 Αξιολόγηση - Επίλογος

Η κύρια δυσκολία που αντιμετώπισα κατά τη συγγραφή της διατριβής ήταν κατά βάση η έλλειψη επιστημονικών ή άλλων ακαδημαϊκών ερευνών με σκοπό να τεκμηριώσω στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την Ευρωπαϊκή Τζαζ αισθητική που διέπει τα μουσικά έργα για τον κινηματογράφο των Tomasz Stanko και Krzysztof Komeda. Ταυτόχρονα όμως ο λόγος αυτός αποτέλεσε και τη βασική πρόκληση για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος στα πλαίσια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών. Ειδικά όσον αφορά πρωτότυπα έργα ευρωπαϊκής τζαζ αισθητικής που έχουν δημιουργηθεί αποκλειστικά για τον κινηματογράφο, οι αναφορές είναι πραγματικά ελάχιστες. Έτσι η καταγραφή εξ ακοής, η ανάλυση και σύγκριση των συνθετικών τεχνικών που χρησιμοποιούν στα έργα τους οι Stanko και Komeda αποτέλεσε μονόδρομο ώστε να μπορέσω να καταλήξω σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο εργαστήκανε ώστε να δημιουργήσουν τις πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις τους, *A Farewell to Maria* και *A knife in the water.* Τα συνθετικά στοιχεία που μου κέντρισαν το ενδιαφέρον και προέκυψαν μέσα από αυτή τη διαδικασία με ώθησαν ώστε να συνθέσω το δικό μου έργο *Behind this Wall*. Στην τεκμηρίωση της αισθητικής που τα διέπει, βοήθησε αρκετά η σύγκριση των αισθητικών τους στοιχείων με άλλων συνθετών (όπως ανέφερα στο Κεφάλαιο 2) που ακολούθησαν την τάση αυτή ώστε να καταλήξω σε βιβλιογραφία που αναφέρεται συγκεκριμένα στην Ευρωπαϊκή Τζαζ.

Ως συνθέτης και μουσικός έχω μελετήσει αρκετά στο παρελθόν Ευρωπαίους συνθέτες της Τζαζ. Κατά τη διάρκεια της έρευνας αυτής δεν εντόπισα κάποια συνθετικά στοιχεία που μου προκάλεσαν έκπληξη σε μεγάλο βαθμό καθώς τα ευρήματα τα θεώρησα λίγο - πολύ αναμενόμενα. Τα στοιχεία όμως που με αιφνιδίασαν και μου προκάλεσαν θαυμασμό ήταν: Α) Ο τρόπος με τον οποίο οι αρμονικές σειρές συγχορδιών σύγχρονης ευρωπαϊκής τζαζ που «κεντάνε» τα παράγωγα μελωδικά μοτίβα αφηγούνται (κατά βάση παράλληλα όπως εξήγησα) την κινούμενη εικόνα. Δεν περίμενα δηλαδή πως η χρήση συμμετρικών κλιμάκων, συγχορδιών βασισμένες στην ανώτερη δομή τους (upper structure), ή η χρήση λειτουργικής τροπικότητας στην αρμονία θα δύναται να εμπεριέχει τόσο έντονα το στοιχείο της αφηγηματικότητας στην κινούμενη εικόνα. Β) Η έντονη και τακτική χρήση του μουσικού αυτοσχεδιασμού με σκοπό την αφήγηση στον κινηματογράφο. Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός έχει χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν αρκετά, ειδικά την περίοδο του εξπρεσιονισμού στον κινηματογράφο. Αλλά ο δομημένος αυτοσχεδιασμός ιδωμένος μέσα από το πρίσμα της Ευρωπαϊκής Τζαζ αισθητικής, ελάχιστα. Τα παραδείγματα του Stanko και Komeda μου χάρισαν ένα επιπλέον πολύ χρήσιμο εργαλείο. Όπως αποδείχθηκε μέσα από την καταγραφή, ανάλυση και περιγραφή των αυτοσχεδιαστικών τους τεχνικών, φανερώνουν τον τρόπο χρήσης των τεχνικών αυτών αλλά και των δομικών τους στοιχείων (αρμονία, μελωδία, ενορχήστρωση, αισθητική), ώστε να τα χρησιμοποιήσω κι εγώ στην προσωπική μου δημιουργική εργασία.

Με σκοπό να καταλήξω πιο εύκολα στα ερευνητικά συμπεράσματα της εργασίας αυτής, μου παραχώρησαν τις απόψεις τους υπό τη μορφή συνεντεύξεων δύο συνεργάτες καλλιτέχνες, ο σκηνοθέτης κινηματογραφικών ταινιών, Τάσος Αλευράς και ο κιθαρίστας και συνθέτης της τζαζ, Θοδωρής Κότσυφας. Τα δικά τους συμπεράσματα, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το αποτέλεσμα της παρούσας εργασίας καθώς και οι δύο γνωρίζουν εκ βάθους τα έργα των Tomasz Stanko, Krzysztof Komeda, Philip Zylber και Roman Polanski αντίστοιχα, αλλά ταυτόχρονα παρακολουθούν στενά και την προσωπική μου συνθετική πορεία για τουλάχιστον δέκα χρόνια.

Ένα πρώτο συμπέρασμα έρχεται από τον Αλευρά ο οποίος όπως και ο Adam Baruch (βλ. Κεφάλαιο 2.4), θεωρεί πως η πρωτότυπη μουσική μου σύνθεση για τις ταινίες του Γιώργου Πατεράκη, θα μπορούσε να υπάρχει και από μόνη της. Χωρίς απαραίτητα να υπάρχουν οι ταινίες. Κάτι τέτοιο θεωρεί επίσης πως έκανε και ο Stanko με τον Zylber αλλά και ο Komeda με τον Polanski. Κι αυτό διότι οι συνθέτες ακολουθούν διαφορετικούς τρόπους κάθε φορά με τους οποίους διαχειρίζονται κάθε σκηνή. Κάποιες φορές δηλαδή, ταυτίζεται με την κινηματογραφική αφήγηση του σκηνοθέτη και η μουσική γίνεται αντίστοιχα επιβλητική ή υποχθόνια με την εικόνα. Άλλες φορές όμως λειτουργεί τελείως ανεξάρτητα από τη σκήνη, όπως για παράδειγμα στα εσωτερικά πλάνα (π.χ. αυτοκίνητο). Συνθέτης και σκηνοθέτης δηλαδή εργάζονται ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο.

Ένα δεύτερο στοιχείο που αναφέρει ο Αλευράς είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Stanko, ο Komeda κι εγώ αντιμετωπίζουμε τις πρώτες σκηνές. Ενώ τα μουσικά θέματα των Stanko και Komeda στα

εισαγωγικά πλάνα είναι ξεκάθαρα θεωρεί πως η σύνθεση μου ειδικά στη δεύτερη ταινία του Πατεράκη, τα έγχορδα δυσκόλεψαν την διάκριση ενός βασικού εισαγωγικού θέματος. Πρόκειται για έτσι κι αλλιώς ένα δύσκολο εγχείρημα αφού η παράλληλη δράση σε τέσσερα πλάνα δημιουργεί μία ιδιαίτερη συνθήκη όπου μπλέκονται οι χαρακτήρες, οι μελωδίες και η ενορχηστρωτική δυναμική κάνουν τη διάκριση της μελωδίας δύσκολη.

Από την πλευρά του ο Κότσυφας αναφερόμενος στο προσωπικό μου έργο και πιο συγκεκριμένα στην πρώτη ταινία, τονίζει κατά βάση την αραιή μελωδική σύνθεση, τις μεγάλες παύσεις, τις ανοιχτές αρμονικές σειρές (στοιχεία που όπως ανέφερα στο Κεφάλαιο 2.1 και 2.2 τα ανακαλύπτω και στην αισθητική που διέπει και τα έργα των Stanko και Komeda) και χαρακτηρίζουν τα ανοιχτά, γκρίζα πλάνα. Τα οποία με τη σειρά τους χαρακτηρίζονται από αργή κίνηση, όπως και τα μελωδικά μοτίβα που χρησιμοποιώ. Γενικότερα η πυκνότητα και η χρήση της αρμονίας όπως επίσης και ο χαρακτηριστικός σκοτεινός ήχος της τρομπέτας πάνω από αυτή, είναι πολύ κοντά στην προσέγγιση του Stanko, σύμφωνα με τον Κότσυφα. Ειδικά οι αρμονικές σειρές που επέλεξα του φάνηκαν αρκετά περιγραφικές. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Προφανώς αυτή η εικόνα θα έχει αυτή τη μουσική».

Σε ένα άλλο σημείο της συνέντευξης με τον ίδιο συζητάμε ένα από τα βασικότερα στοιχεία της ερευνητικής αυτής εργασίας, τον αυτοσχεδιασμό. Η άποψή του πως ίσως είναι και πιο εύκολο να γίνεις πιο περιγραφικός χρησιμοποιώντας το δομημένο αυτοσχεδιασμό πάνω από μια εικόνα, με την έννοια ότι δίνεται η δυνατότητα να προετοιμάσεις τις τάσεις «έντασης-χαλάρωσης» στη μουσική σου που πιθανώς προκαλεί η εικόνα, έρχεται σε πλήρη συστοιχία με την αισθητική των Komeda, Stanko και την επιρροή αυτών στο δικό μου έργο. Μία μελωδική φράση ή μια αρμονική σειρά στο πιάνο ή την κιθάρα δηλαδή που γεννιούνται επί στιγμής δημιουργούν μοτίβα. Κάτι που κάνουν φυσικά οι Komeda και Stanko αλλά και εγώ στις δημιουργίες μου επηρεασμένος από αυτούς. Η έννοια του μοτίβου υπάρχει παντού στη μουσική δημιουργία είτε μιλάμε για Ευρώπη, Αμερική, Ασία ή Αφρική. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

> Παντού μπορούμε να βρούμε μοτίβα. Ακόμα και στο κενό. Γράφω για παράδειγμα ένα μουσικό θέμα που φορτίζει μια σκηνή με διάφορες αρμονικές και μελωδικές κινήσεις και μετά έχεις παύσεις. Που μπορεί να είναι σιωπή, ομιλίες, ή φυσικοί ήχοι. Είναι και αυτό από μόνο του ένα μοτίβο.

Κλείνοντας θα ήθελα να υπογραμμίσω πως το αντικείμενο της παρούσας έρευνας θα μπορούσε να αναπτυχθεί σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό καθώς τα έργα των Stanko και Komeda, όπως και γενικότερα το πεδίο της ευρωπαϊκής τζαζ αισθητικής αποτελούν ένα τεράστιο κεφάλαιο στη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Σχετίζονται επίσης τεχνικά κι αισθητικά και με άλλα ήδη και συνθετικές τάσεις όπως η ποπ, η μετα-ρομαντική εποχή στην Ευρώπη, η fusion ή παραδοσιακές

μουσικές από τοπικές κουλτούρες και πολιτισμούς της Ασίας και Αφρικής. Θα ήταν αδύνατον να ερευνήσω ένα ικανοποιητικό τμήμα αυτού του συνθετικού ρεύματος στα σύντομα χρονικά πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών. Παρόλα αυτά η προσπάθειά μου επικεντρώθηκε σε ένα πολύ μικρό τμήμα της δουλειά τους ώστε να εξάγω κάποια πρώτα και βασικά συμπεράσματα που αφορούν το πεδίο αυτό. Έτσι λοιπόν θεωρώ πως οι στοίχοι της εργασίας αυτή επιτεύχθηκαν σε ικανοποιητικό βαθμό ενώ ταυτόχρονα απαντήθηκαν όλα τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν εξ αρχής.

Βιβλιογραφία

Balliet, W. (1977) *Improvising.* New York: Oxford University Press

Bares, W. (2011) Sounds of Silence: The politics and poetics of Norwegian Jazz, *American Music Review*, 41(1)

Berliner P. (1994) Thinking in Jazz: Composing in the moment*, Jazz Education Journal,* (26)1, New York

Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz. The infinite Art of Improvisation,* The University of Chicago Press

Bochner, A. P., and Ellis, C. (1992) *Personal Narrative as a Social Approach to Interpersonal Communication. Communication Theory 2* (2)

Boltz, M. (2001). Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. Music Perception, 18(4), 427-454

Borowiec M. & Górka A. (2018) Forgotten episodes from the works of twentieth-century polish composers: Film and Theatre Music in the University of Warsaw Library, *Fontes Artis Musicae* (65)1, pp. 13-23, International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres (IAML)

Ellis, C. (2004) *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek, California: AltaMira Press

Evans, T. (2019) Thoughts on European Jazz. *Jazz Connective*, [online], Available at: https://jazzconnective.eu/articles/5/thoughts-on-european-jazz/ [Accessed 17th FEBR. 2021]

Fischoff, S. (2005). The evolution of music in film and its psychological impact on audiences, [online], Available at: http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5filmmusic.pdf [Accessed 12th DEC. 2020]

Fordham, J. (2011) 50 great moments in jazz: Keith Jarrett's The Koln Concert, *The Guardian Press*

Fraser, A. and Gillespie, D. (1979) *To Be or not to Bop: Memoir,* Interview by Al Fraser, Garden City, New York

Gilbert, A. (2010) *Around the horn, he minds Miles. Stanko finds direction from Jazz legend*, [online], Available at: http://archive.boston.com/ae/music/articles/2010/04/18/around_the_horn_tomasz_stanko_minds_miles/ [Accesed 5th APRIL 2021]

Gioia, T. (1987) *"Jazz: The aesthetics of imperfection",* The Hudson Review, is. Winter 1987

Gioia, T. (1997) *The history of Jazz*, Oxford University Press

Gioia, T. (2021) "*The most beautiful sound next to silence",* City Journal, is. Winter 2021

Grillo, T. (2019) *Between Sound and Space. An ECM records primer*, Rey Naranjo Editores

Hamilton, A. (2000) The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection, *British Journal of Aeasthetics*, 40(1) January

Harrison M., Thacker E., Nicholson S. (2000) *The Essential Jazz Records Vol.2 Modernism to Postmodernism*, Mansell Publishing, New York

Hollerbach, P. (2004) (Re)Voicing Tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes, *Popular Music* (23)2, Cambridge University Press, UK

Jost, Ekkehard. (1974) *Free Jazz,* Universal: Graz, Austria

Jurek, T. (1994). Tomasz Stanko: A farewell to Maria Review*, Allmusic*, [online], p.1, Available at: https://www.allmusic.com/album/a-farewell-to-maria-original-soundtrack-mw0000439156?cmpredirect [Accessed 20th OCT. 2020]

Liebman, D. (1991) *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody,* Advance Music

Miller, R. (1996) *Modal Jazz, Composition & Harmony*, Advance Music

Murray, J. & Pawlikowski P. (2018) The music of FreedomAuthor(s), *Cinéaste*, (44)1 Winter, Cineaste Publishers

Nicholson, S. (2002) *The Cambridge Companion to Jazz. Part 3: Jazz Changes. Fusions and Crossovers*, Cambridge University Press

Pressing, J. (2003) *Free Jazz and the Avant – Garde*, Oxford University Press

Schuller G. (1962) *Sonny Rollins and Thematic Improvising*, In Jazz Panorama, ed. Martin Williams. New York

Wilson, Olly W. (1990) Musical Analysis of African American Music, In: *Preconference Symposium of the Society for Ethnomusicology*, Oakland: Center for Black Music Research - Columbia College Chicago

Παρασκευόπουλος, Ι. (1993) *Μεθοδολογία Επιστημονικής Έρευνας*, Εκδόσεις Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα

Ενδεικτική Δισκογραφία

Bill Evans Trio, *Interplay*, Riverside RLP 445, 1962

Bill Evans, *The Solo Sessions Vol.1,* Milestone M-9170, 1963

Bill Evans, *The Solo Sessions Vol.2,* MCD 9195-2, 1992

Bill Evans, *Bill Evans Trio with Symphony Orchestra*, Verve Records 2304 525, 1966

Charlie Parker, *Charlie Parker with Strings*, Mercury Records C101, 1950

Eric Dolphy, *Out to Lunch!,* Blue Note BLP 4163, 1964

Jan Garbarek, Keith Jarrett, Palle Danielsson, Jon Christensen, *Belonging*, ECM 1050, 1974

Jan Garbarek Quartet, *Afric Pepperbird*, ECM 1007, 1970

Stefano Bollani, *Piano Solo*, ECM 1964, 2006

Keith Jarret, *The Koln Concert*, ECM 1064/1065, 1975

Krzysztof Komeda, *Astigmatic,* Muza, 1966

Krzysztof Komeda, *Rosemary's Baby (Music From the Motion Picture Score)*, DOT Records DLP 25875, 1968

Krzysztof Komeda, *Knife in the Water / Two Men in the Wardrobe (Music from the Motion Picture),* DOXY DOC 108, 2014

Leszek Mozdzer, *Polska*, ACT 9557-2, 2013

Louis Sclavis, *Dans La Nuit: Music by Louis Sclavis for the silent movie by Charles Vanel*, ECM 1805, 2002

Ornette Coleman, *The Shape of the Jazz to Come,* Atlantic 1317, 1959

Sonny Rollins, *Saxophone Colossus,* Prestige 7079, 1957

Tomasz Stanko, *Leosia*, ECM 1603, 1997

Tomasz Stanko Septet, *Litania: Music of Krzysztof Komeda*, ECM 1636, 1997

Tomasz Stanko, *A Farewell to Maria*, GOWA, 1994

The Ornette Coleman Double Quartet, *Free Jazz,* Atlantic 1364, 1961

ΥΠΟΜΝΗΜΑ

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

BEHIND THIS WALL

A FAREWELL TO MARIA

A KNIFE IN THE WATER

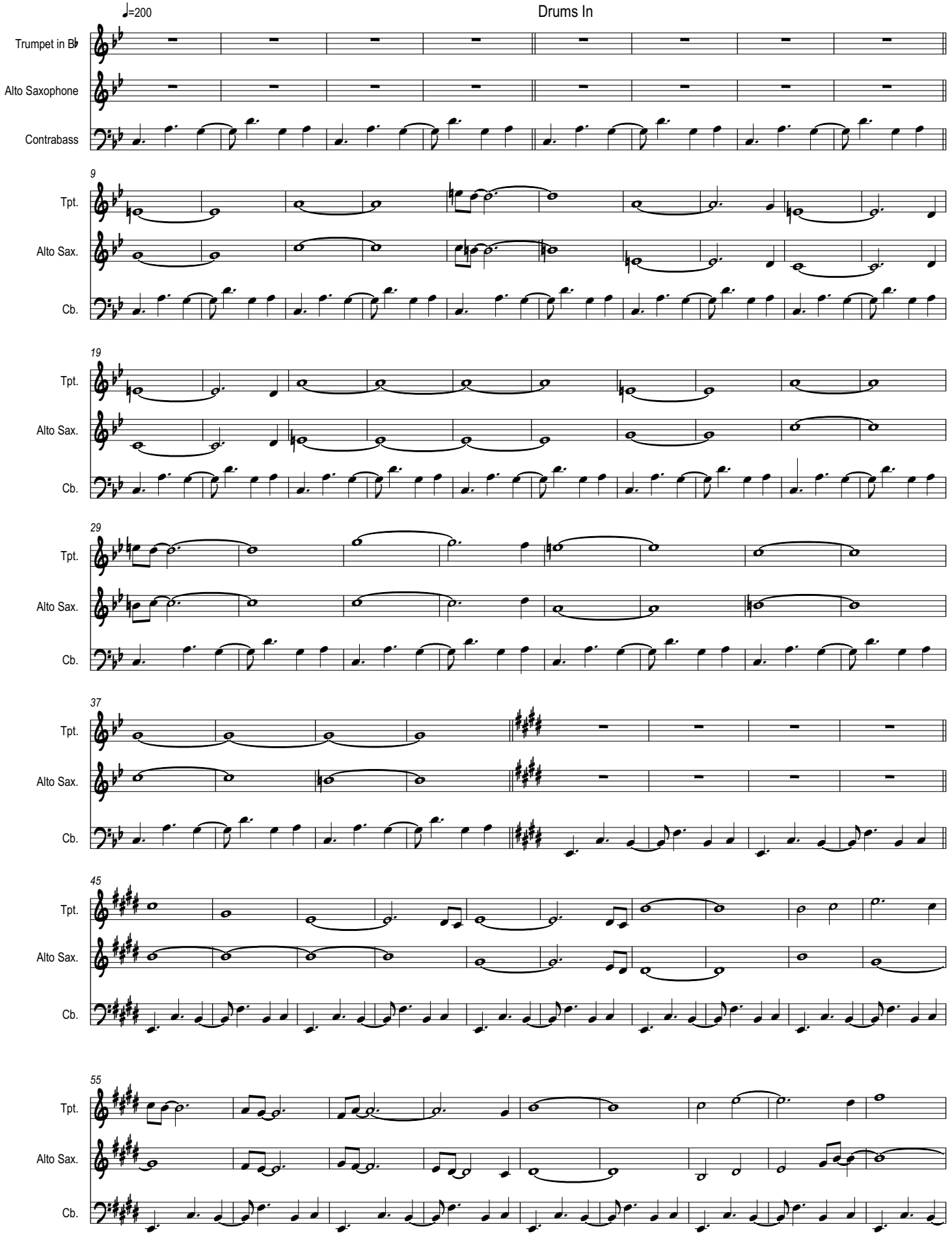
ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΕΙΣ ΣΥΝΤΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

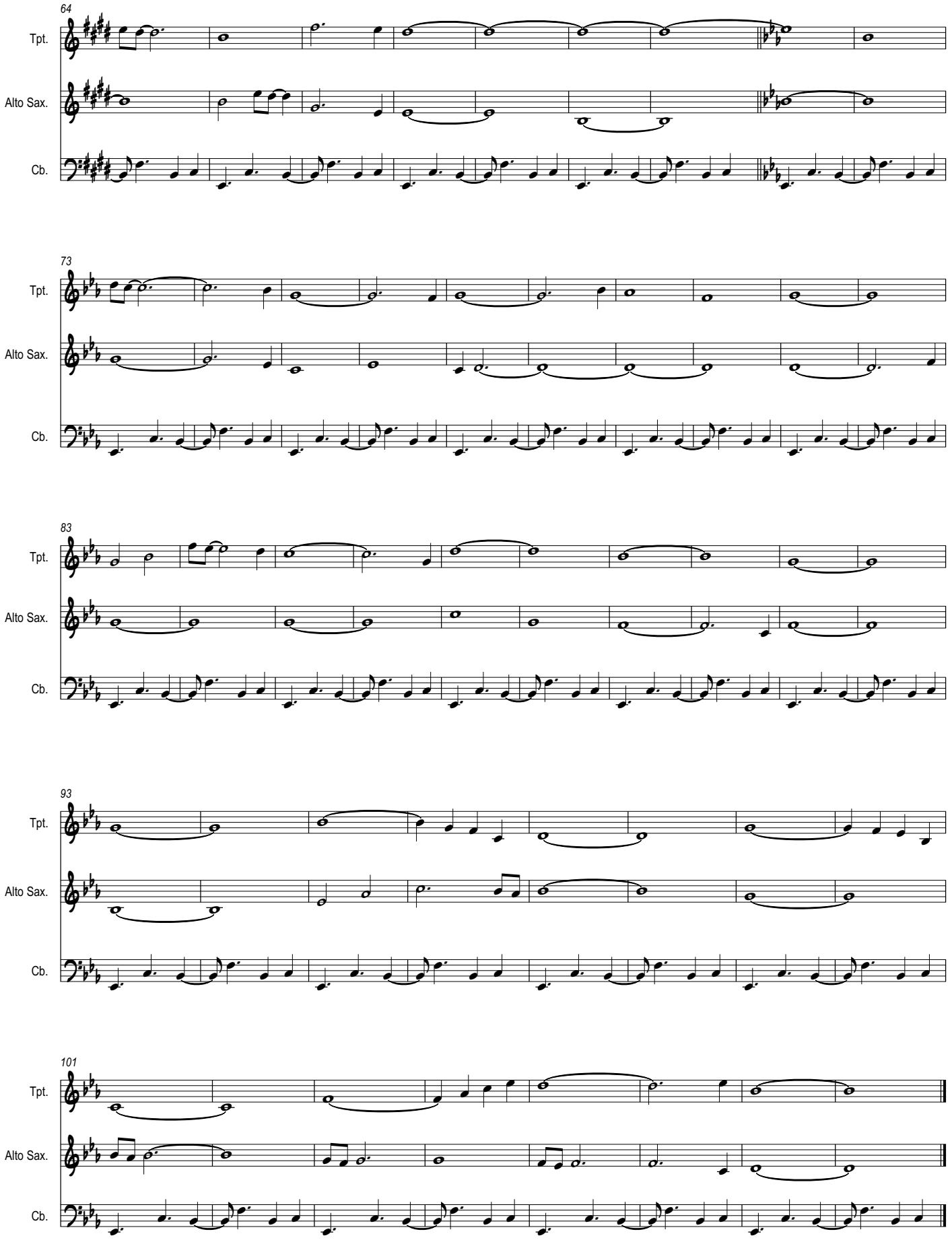
Behind This Wall

Stelios Chatzikaleas

1. Packaging

S. Chatzikales

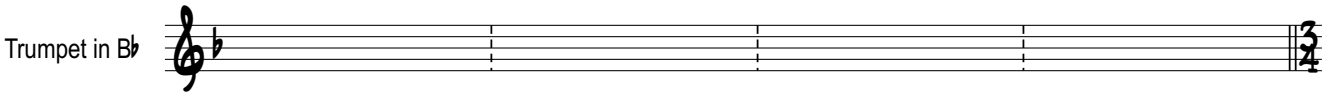



64
Tpt.
Alto Sax.
Cb.
73
Tpt.
Alto Sax.
Cb.
83
Tpt.
Alto Sax.
Cb.
93
Tpt.
Alto Sax.
Cb.
101
Tpt.
Alto Sax.
Cb.

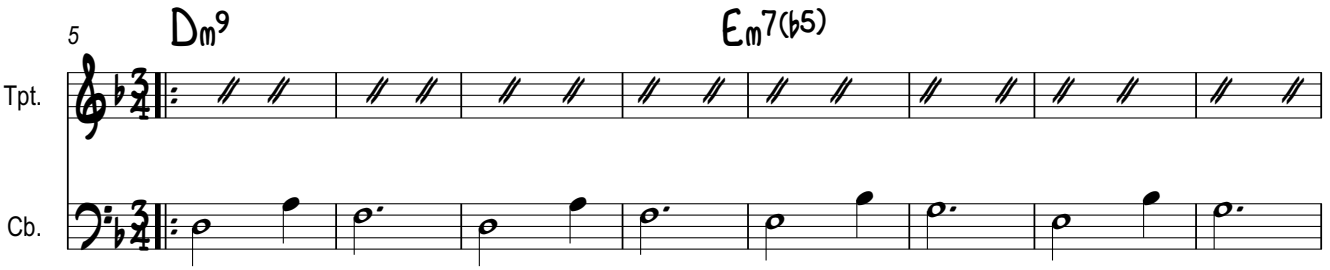
2. Wondering

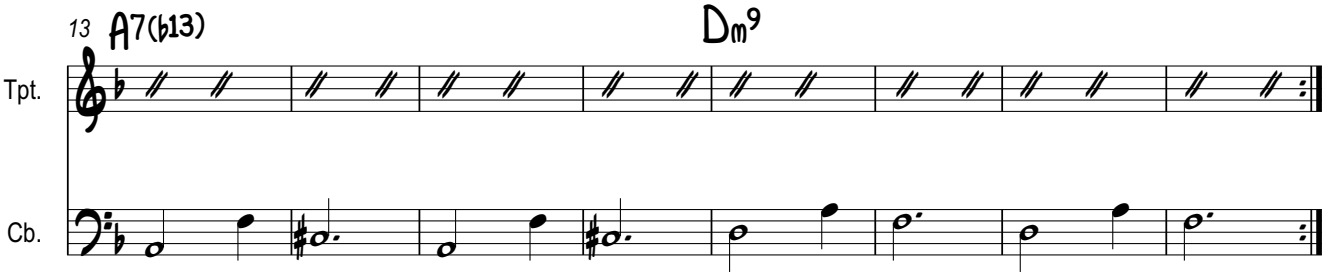
S. Chatzikaleas

Trumpet Solo Impro Around Dm



Trumpet Impro over Form:



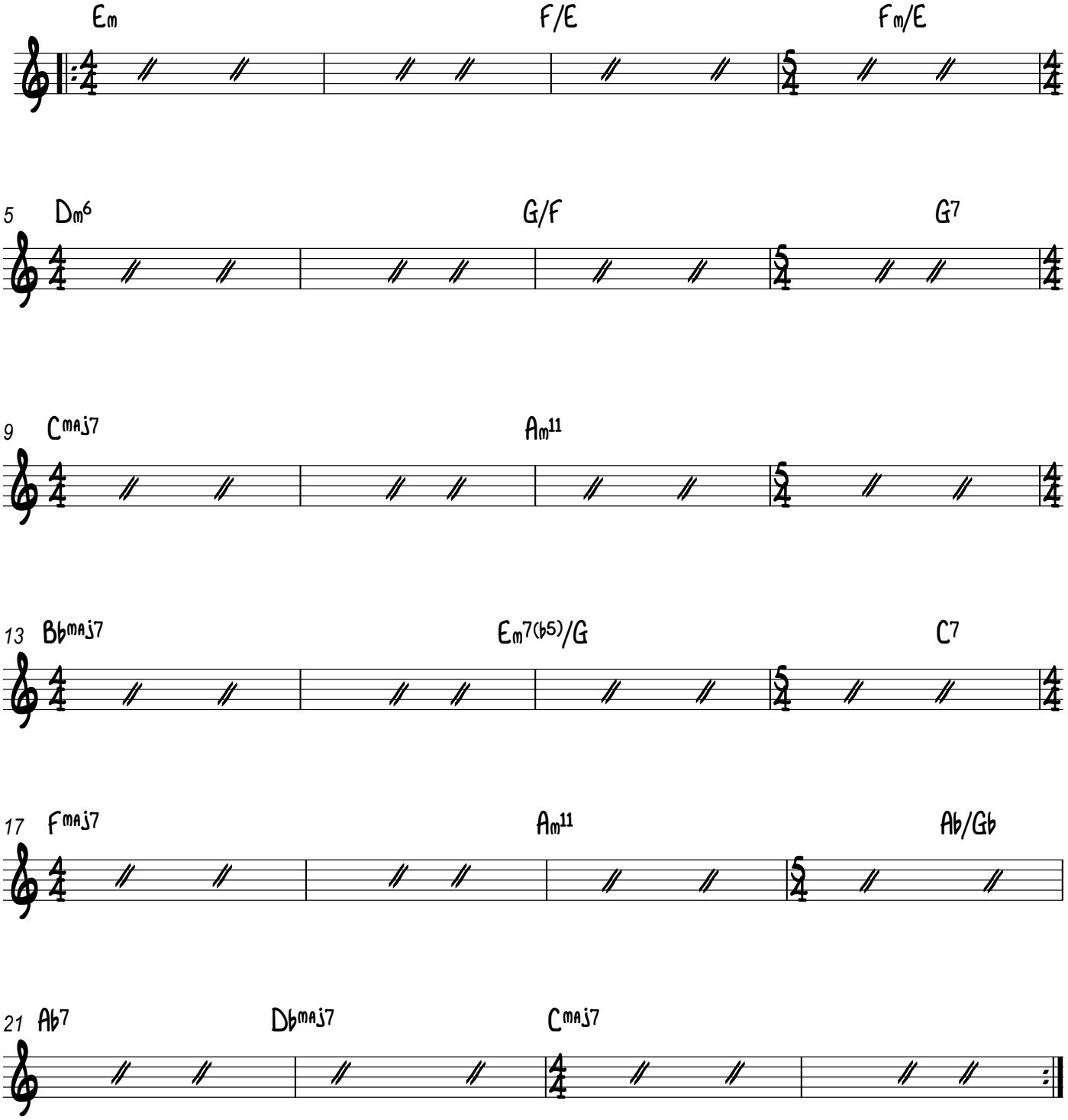


3. Reprise

Harmon Muted Trumpet Solo Improvisation Over Harmony

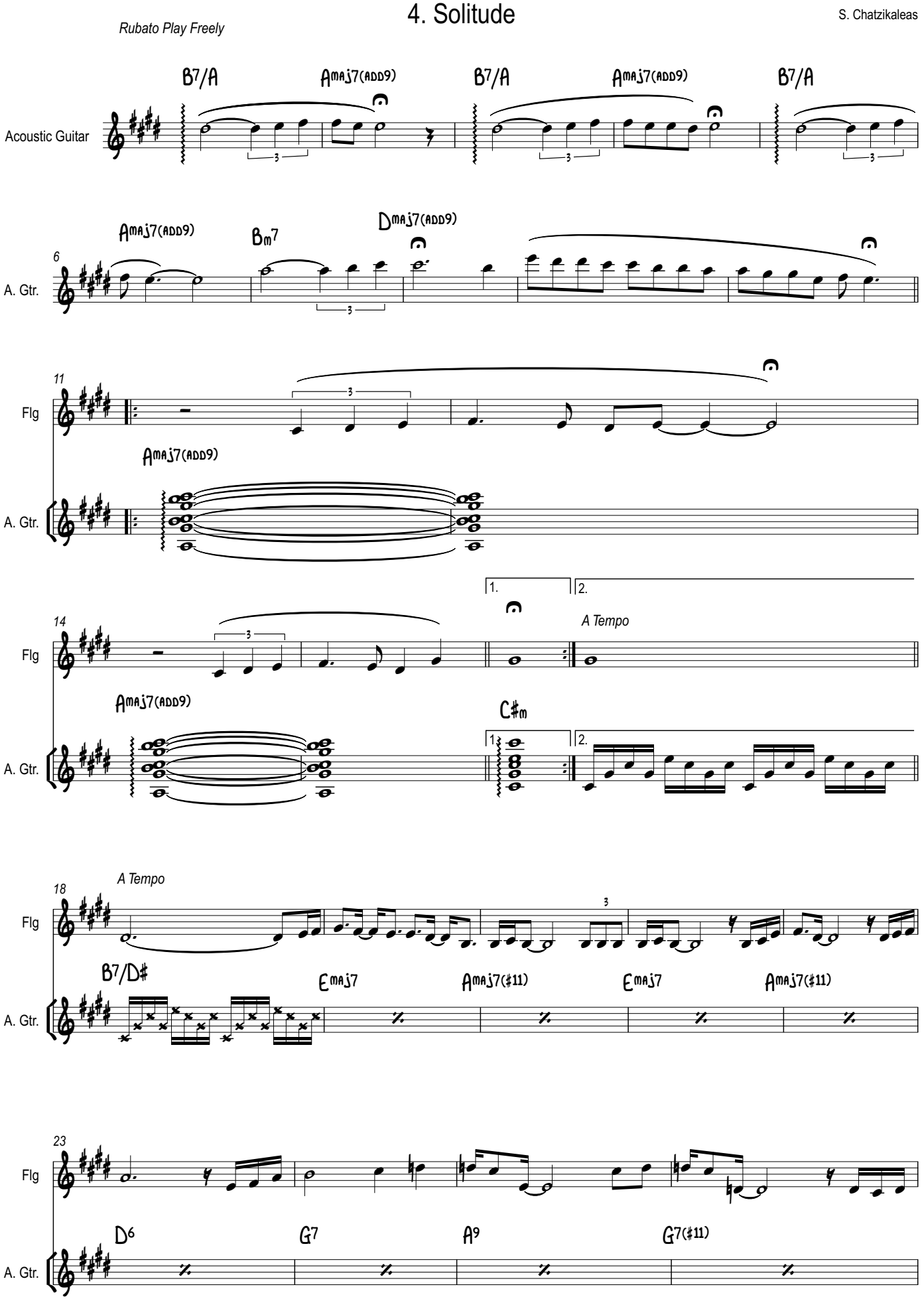
Almost Rubato

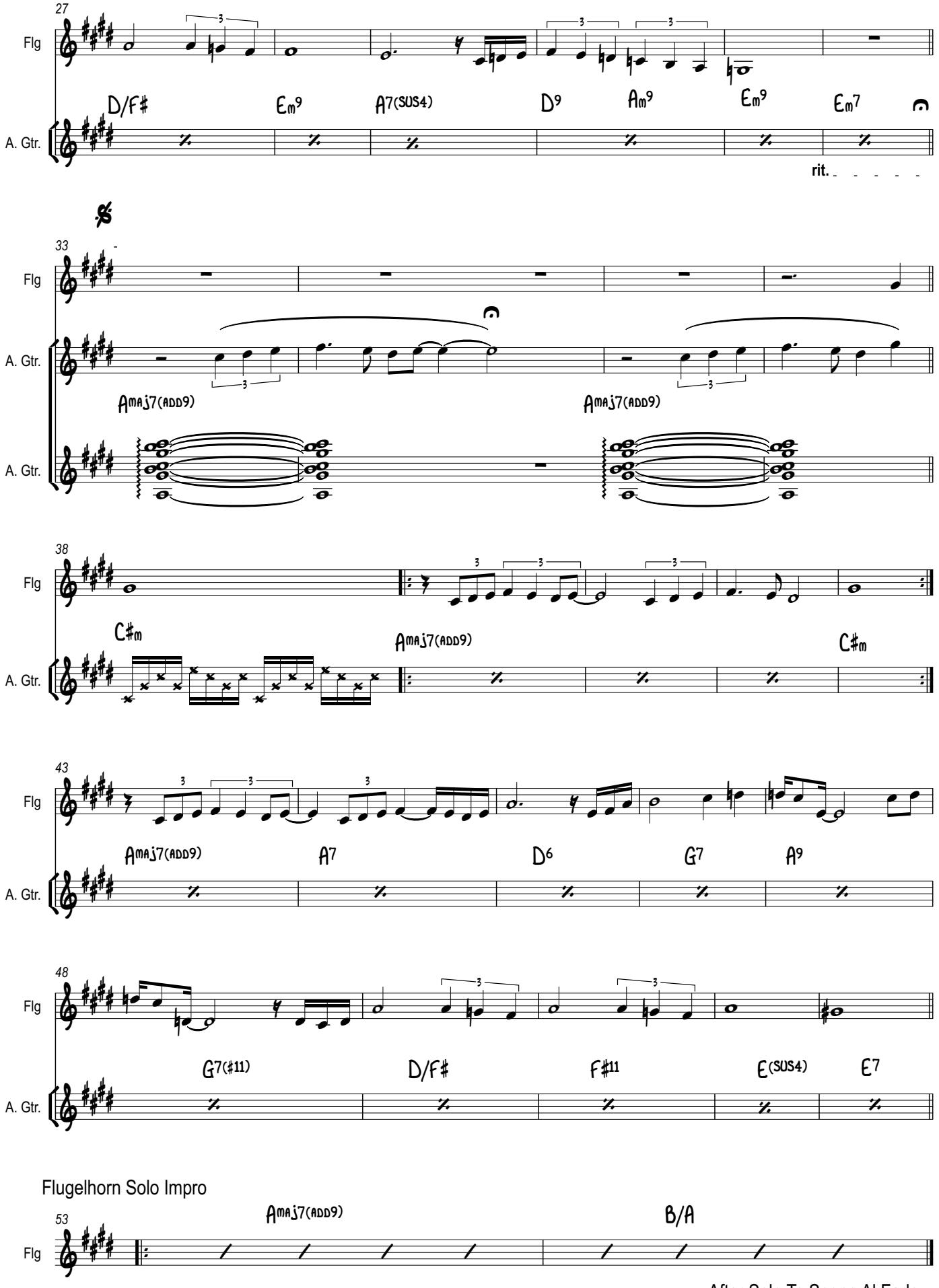
S. Chatzikaleas



4. Solitude

S. Chatzikaleas

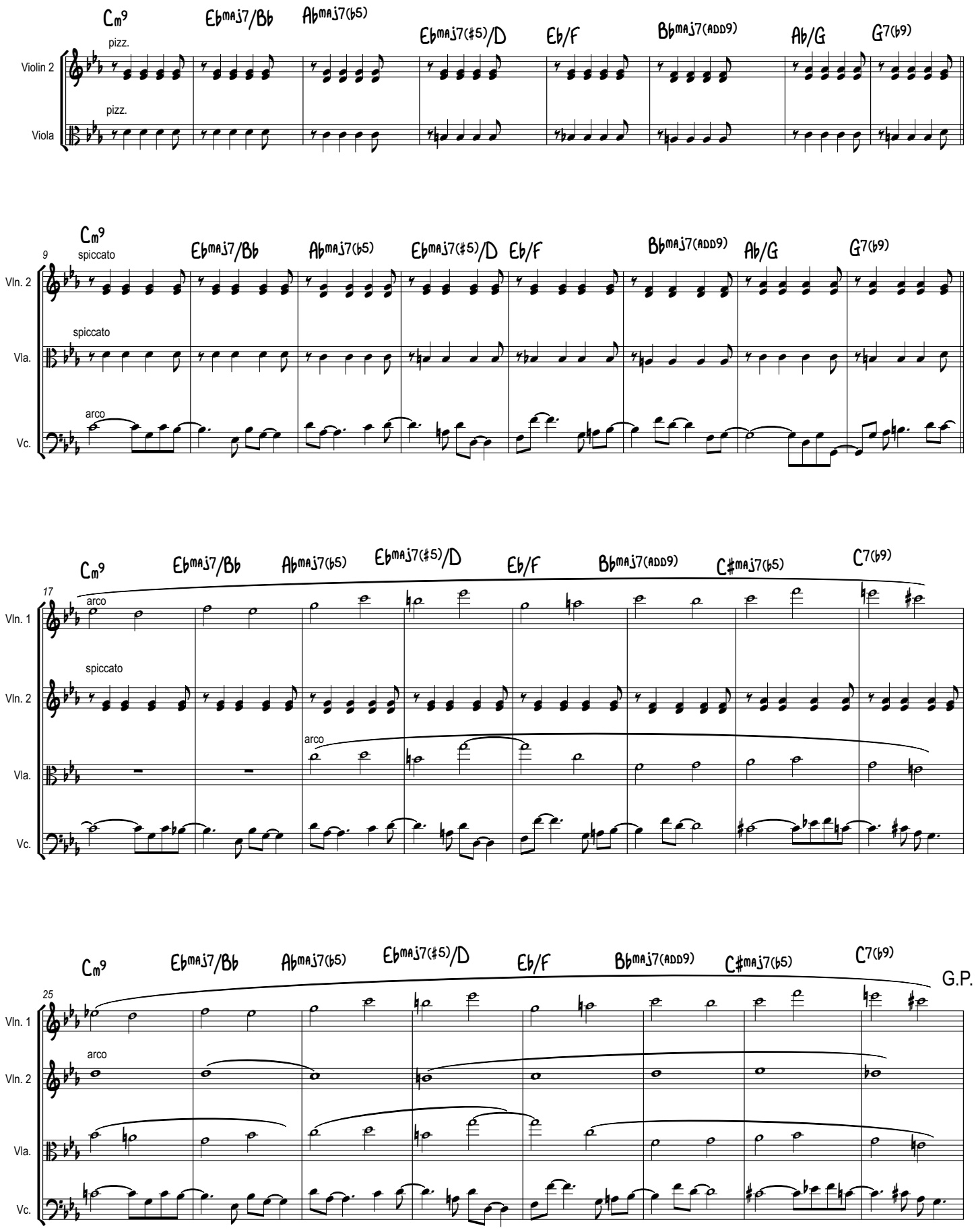



27
Flg
A. Gtr.
D/F♯
Em9
A7(SUS4)
D9
Am9
Em9
Em7
rit.
33
Amaj7(ADD9)
Amaj7(ADD9)
38
C♯m
Amaj7(ADD9)
C♯m
43
Amaj7(ADD9)
A7
D6
G7
A9
48
G7(♯11)
D/F♯
F♯11
E(SUS4)
E7
Flugelhorn Solo Impro
53
Amaj7(ADD9)
B/A
After Solo To Segno Al Fade

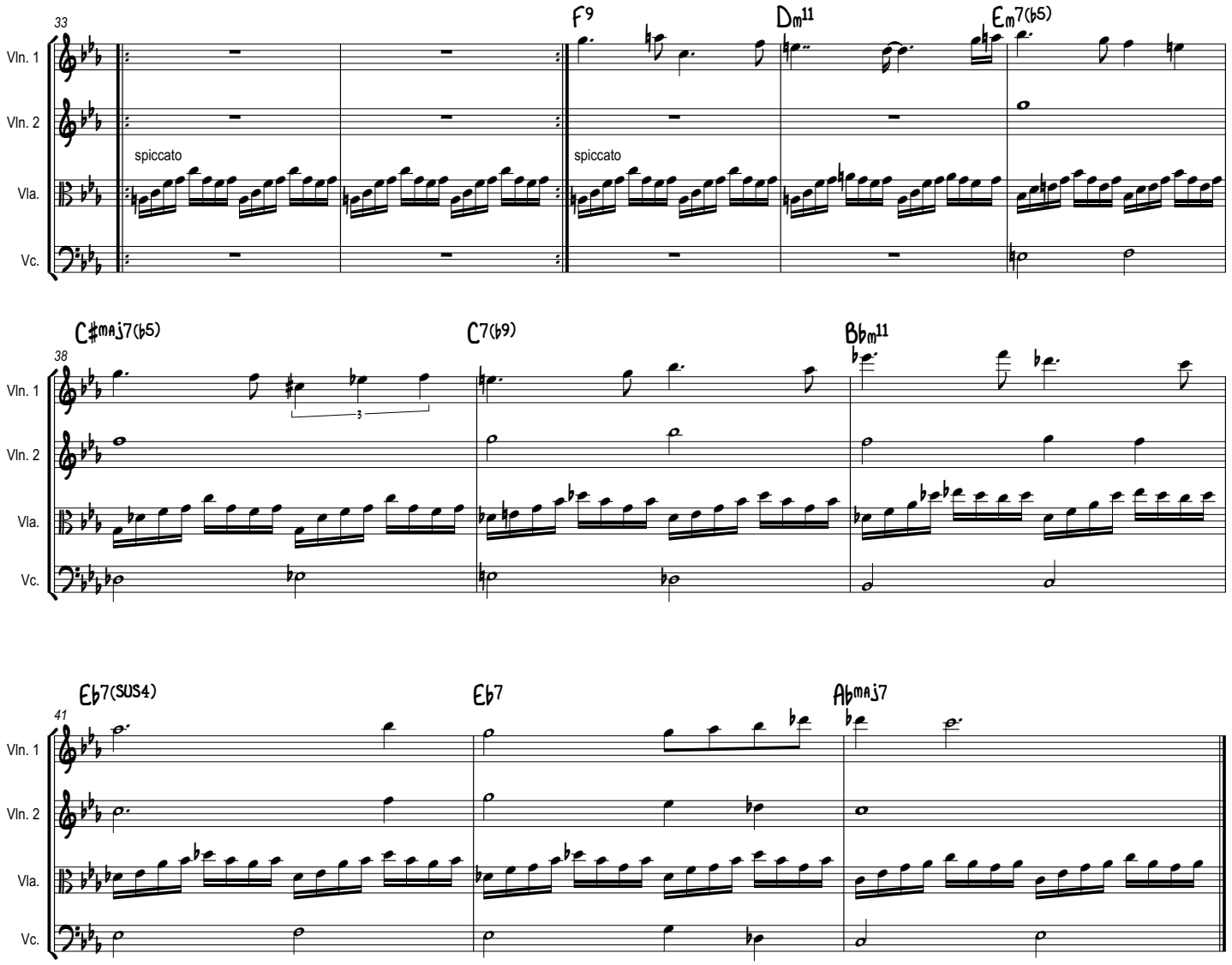
5. First Quarter

A Part

S. Chatzikaeleas

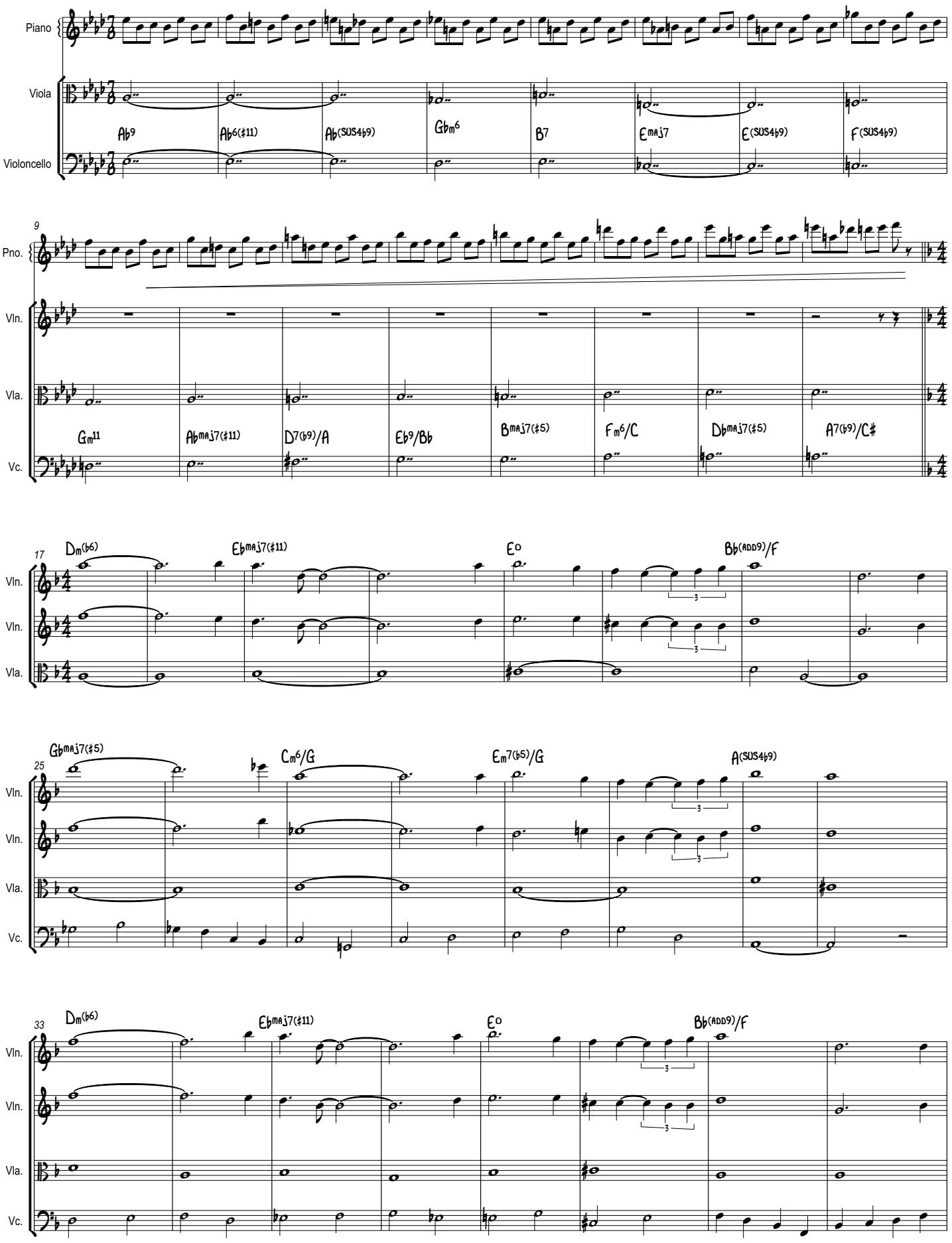


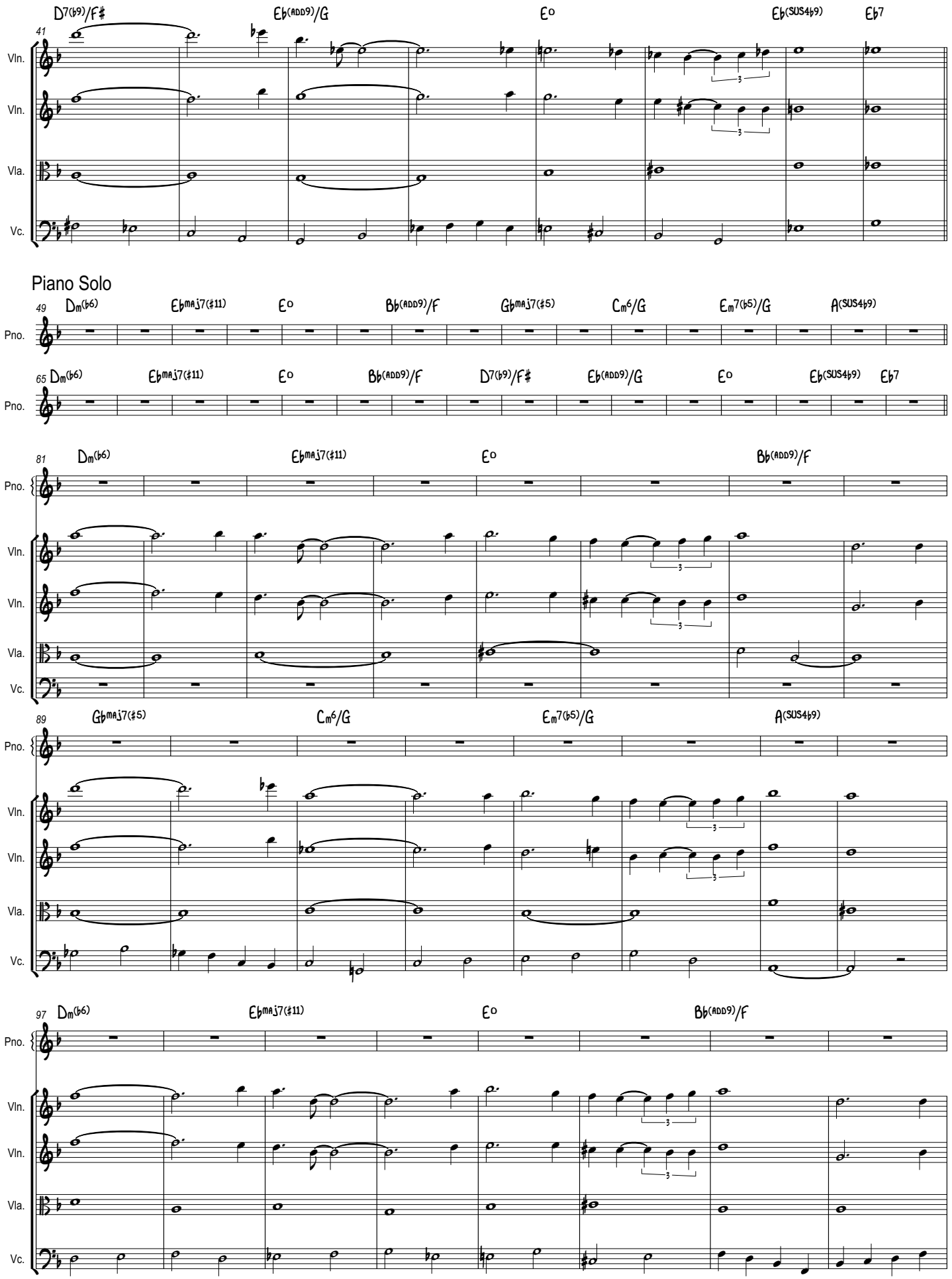
B Part

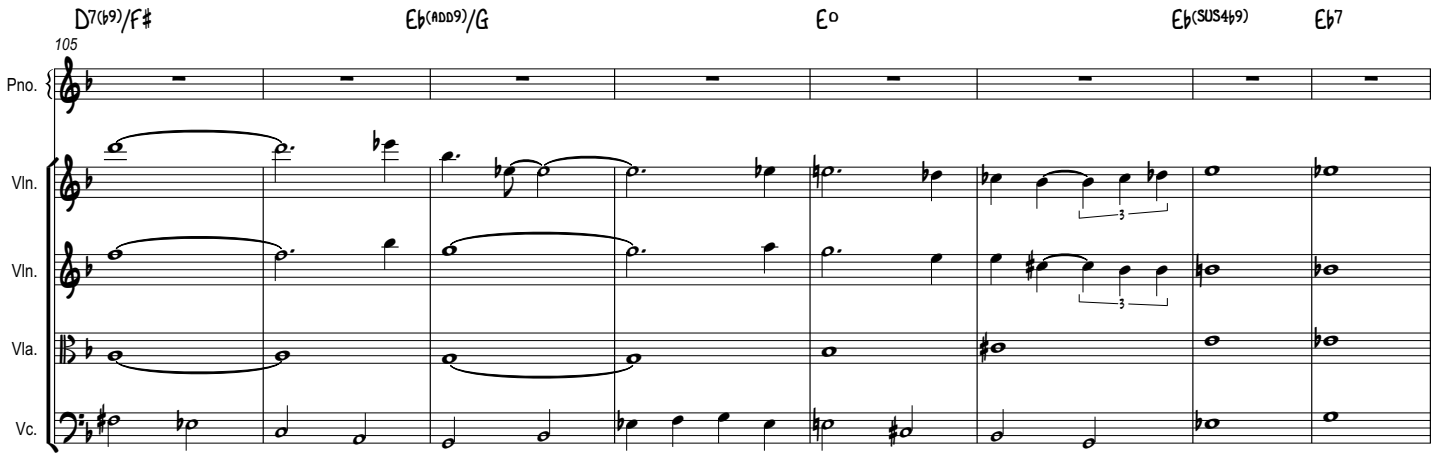

33
F9
Dm11
Em7(b5)
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
spiccato
spiccato
38
C#maj7(b5)
C7(b9)
Bbm11
41
Eb7(SUS4)
Eb7
Abmaj7

6. Second Quarter

S. Chatzikaleas

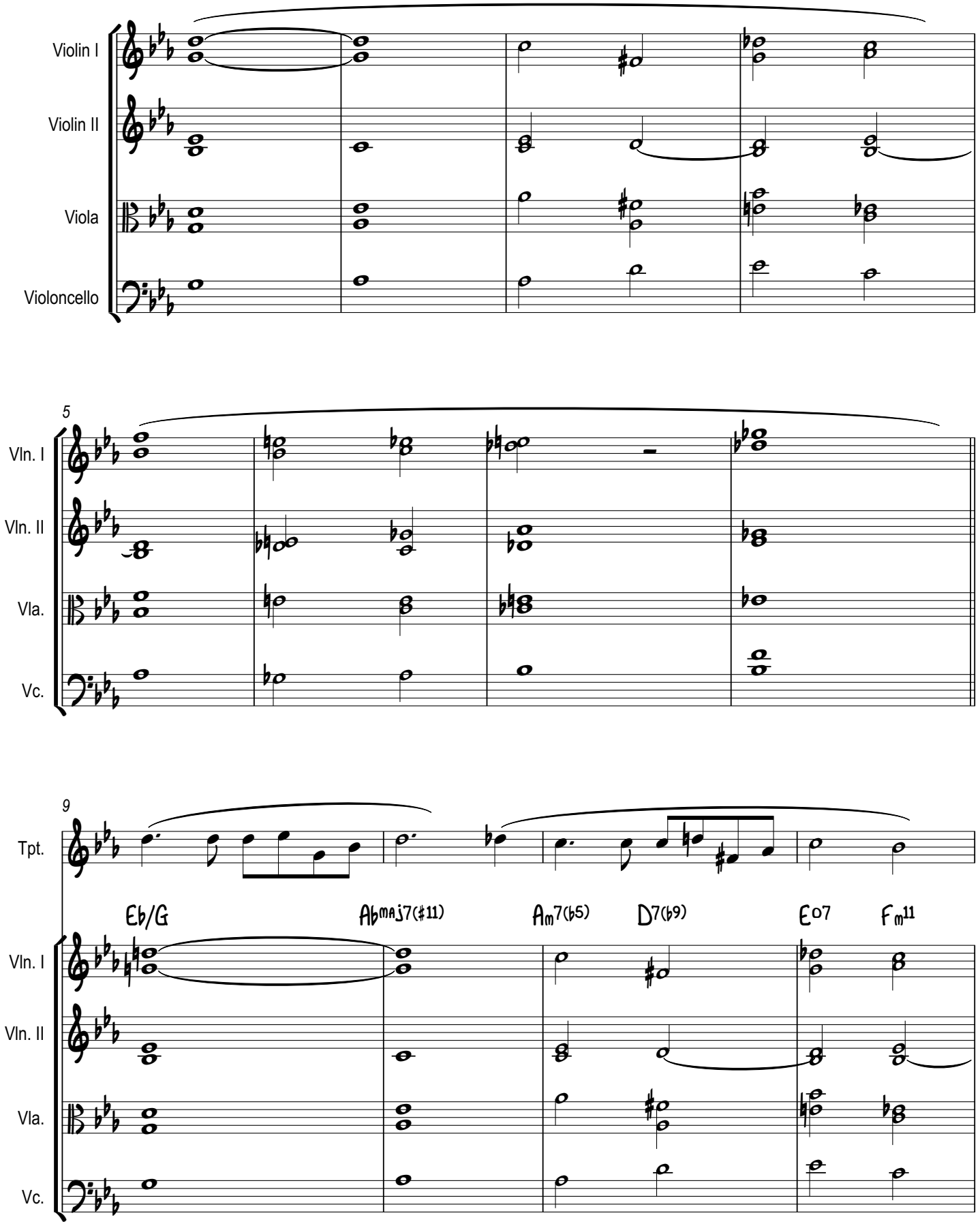


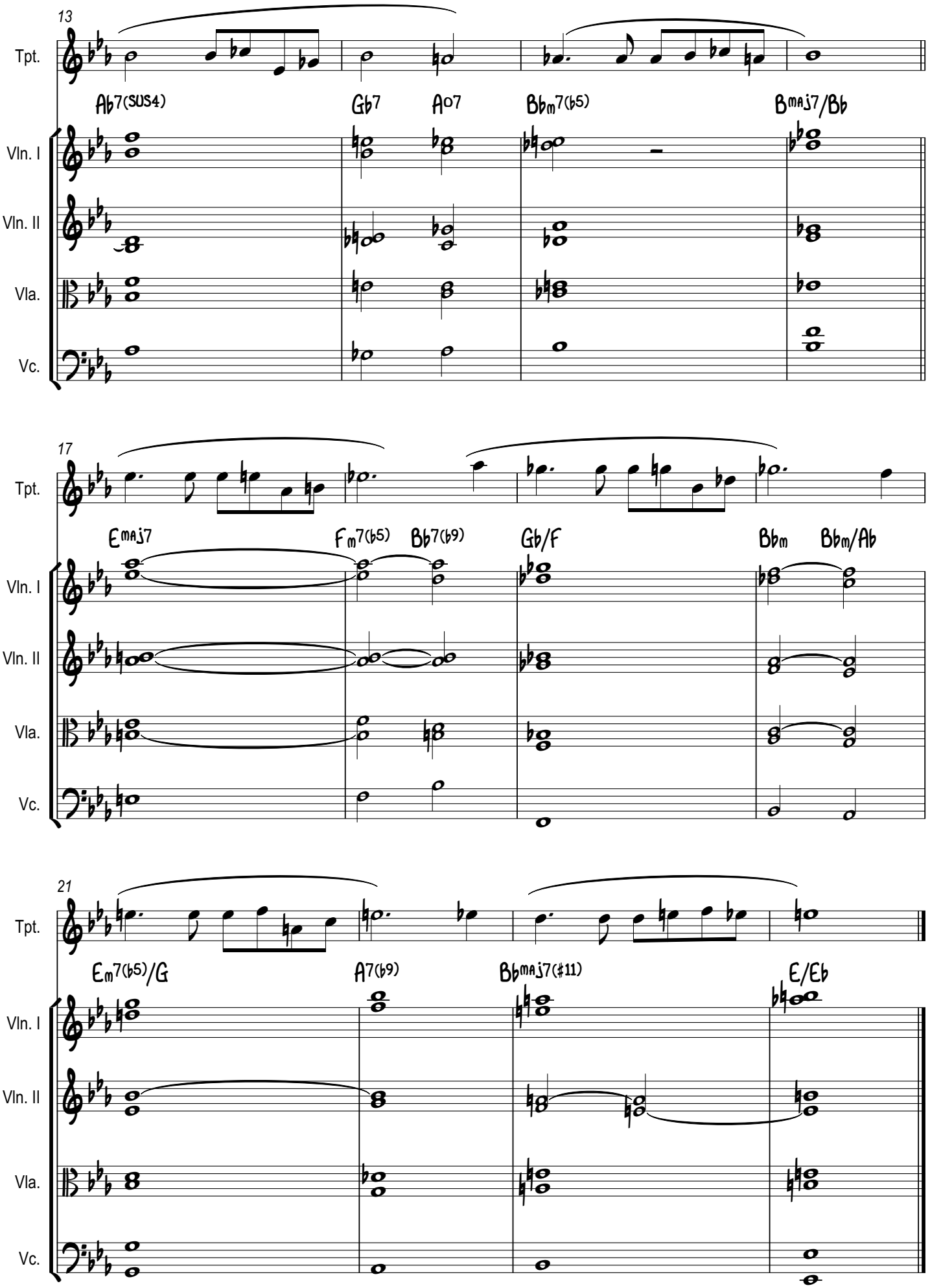

41
D7(b9)/F#
Eb(ADD9)/G
E°
Eb(SUS4b9)
Eb7
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Piano Solo
49
Dm(b6)
Ebmaj7(#11)
E°
Bb(ADD9)/F
Gbmaj7(#5)
Cm6/G
Em7(b5)/G
A(SUS4b9)
Pno.
65
Dm(b6)
Ebmaj7(#11)
E°
Bb(ADD9)/F
D7(b9)/F#
Eb(ADD9)/G
E°
Eb(SUS4b9)
Eb7
Pno.
81
Dm(b6)
Ebmaj7(#11)
E°
Bb(ADD9)/F
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
89
Gbmaj7(#5)
Cm6/G
Em7(b5)/G
A(SUS4b9)
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
97
Dm(b6)
Ebmaj7(#11)
E°
Bb(ADD9)/F
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.


D7(♭9)/F♯
E♭(ADD9)/G
E°
E♭(SUS4♭9)
E♭7
105
Pno.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.

7. Third Quarter

Stelios Chatzikaleas




13
Tpt.
Ab7(SUS4)
Gb7
A07
Bbm7(b5)
Bmaj7/Bb
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
17
Tpt.
Emaj7
Fm7(b5)
Bb7(b9)
Gb/F
Bbm
Bbm/Ab
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
21
Tpt.
Em7(b5)/G
A7(b9)
Bbmaj7(#11)
E/Eb
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

A Farewell to Maria

Tomasz Stanko

Leitmotif

Tomasz Stanko

Intro

Trumpet in Bb

Piano

Ebm7 Fm/Bb Ebm7 Fm/Bb

Theme

5 Ebm7 Bb9 Ebm7 Bb9 Ebm7 Bb9 Ebm7 Bb9

Tpt.

Fm/Bb

Pno.

13 Ebm7 Bb9 Cm7(b5) B7ALT. Bbm11 Eb7 G7(#11) Bb/Cb

Tpt.

Pno.

23 Fm7(b5) Bb7(b9) Cm7(b5) B7ALT. Bbm7(b5) Eb7(b9) Fm7(b5) Bb7(b9)

Tpt.

31 Ebm7 Bb9 Cm7(b5)

Tpt.

Pno.

35 Fbmaj7 Gb Ab Fbmaj7 Gb Ab

Tpt.

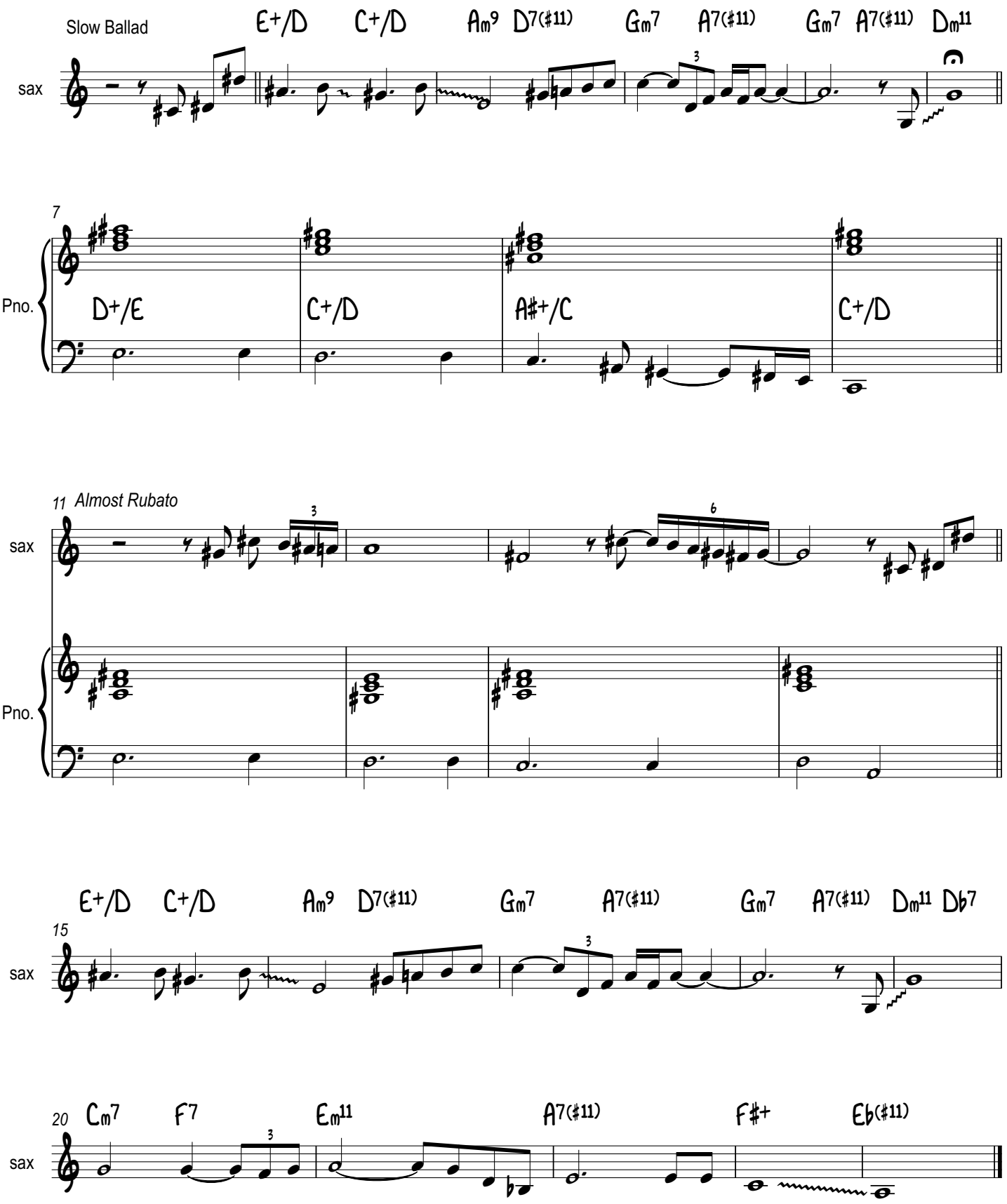
Transcribed by Stelios Chatzikaleas © 2021

A Knife in The Water

Krzysztof Komeda

Theme 3

K. Komeda



Transcribed by Stelios Chatzikaleas

Theme 2

K. Komeda

Fast Bop

saxophone

Piano

8

Sax.

Pno.

16

Sax.

Pno.

23 Bm7 E7(♯11) Am7 D7(♯11 ♭9) Gm7 C7(♯11) Fmaj7

Sax.

31 F♯m7 B7 Em7 A7(♯11) Dm7 G7(♯11) Cmaj7

Sax.

39

Sax.

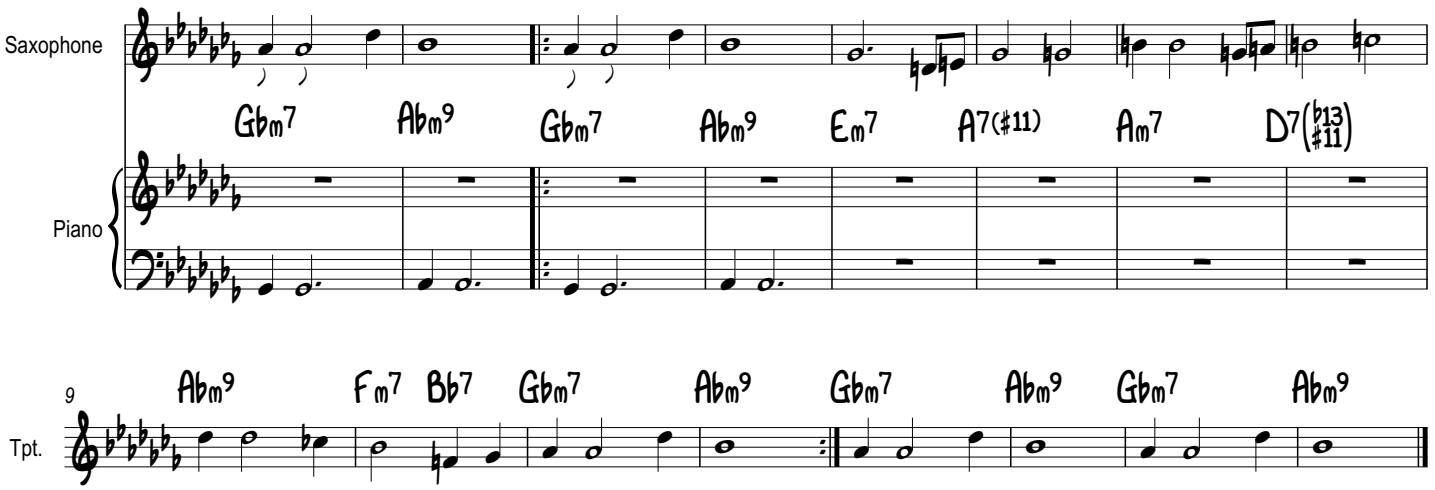
Pno.

Transcribed by Stelios Chatzikaleas

Theme 1

Slow Ballad

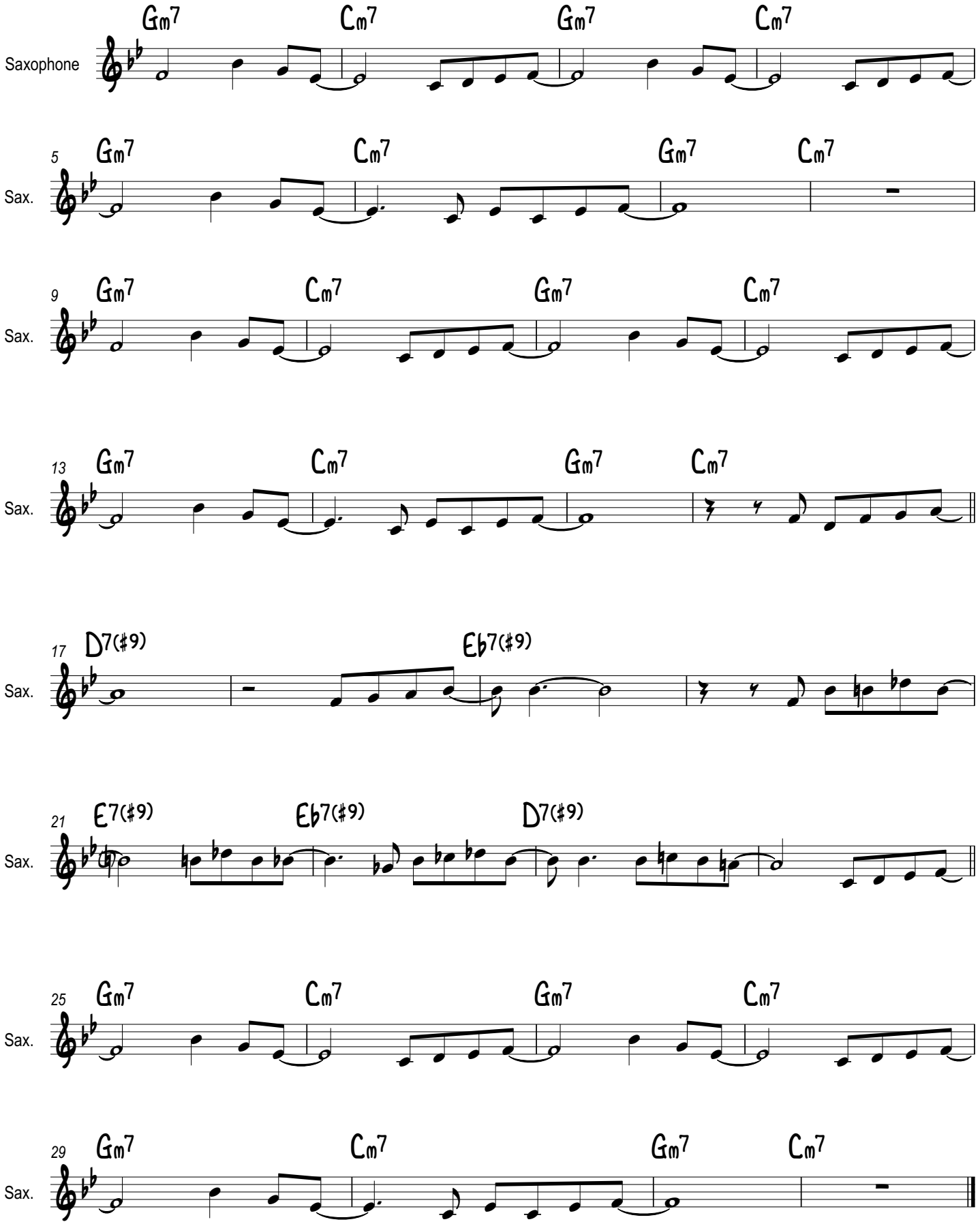
K. Komeda



Trascribed by Stelios Chatzikaleas

Theme 4

K. Komeda



Transcribed by Stelios Chatzikaleas

ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΕΙΣ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

ΤΑΣΟΣ ΑΛΕΥΡΑΣ - Σκηνοθέτης

Ποια είναι η γενική εντύπωση που σου αφήνει η μουσική σύνθεση για τις δύο ταινίες του Γιώργου Πατεράκη; Πώς πιστεύεις ότι επηρεάστηκα από τους Stanko και Komeda;

«Η γενική εντύπωση που μου αφήνει η πρωτότυπη μουσική σου σύνθεση είναι πως αυτή θα μπορούσε να υπάρχει και από μόνη της. Χωρίς απαραίτητα να υπάρχουν οι ταινίες. Κάτι τέτοιο πιστεύω πως έκανε και ο Stanko με τον Zylber. Πιο έντονα το πιστεύω αυτό για τον Komeda - Polanski. Δεν είμαι σίγουρος ότι γράφτηκε για να εφαρμοστεί πάνω στην ταινία. Κι αυτό φαίνεται από το γεγονός πως ο συνθέτης ακολουθεί διαφορετικούς τρόπους κάθε φορά με τους οποίους διαχειρίζεται κάθε σκηνή. Κάποιες φορές δηλαδή, ταυτίζεται με το συναίσθημα που θέλει να σου περάσει ο σκηνοθέτης και η μουσική γίνεται αντίστοιχα επιβλητική ή υποχθόνια με την εικόνα. Άλλες φορές όμως λειτουργεί τελείως ανεξάρτητα από τη σκήνη, όπως για παράδειγμα στα εσωτερικά πλάνα (π.χ. αυτοκίνητο). Θεωρώ λοιπόν, χωρίς να γνωρίζω τον τρόπο με τον οποίο εργάζονταν ο Polanski με τον Komeda, πως ο καθένας λειτουργούσε ανεξάρτητα από τον άλλο. Ο Komeda συνέθετε δηλαδή κάποια θέματα και ο Polanski τα επέλεγε με σκοπό να επενδύσει μία σκηνή.»

Υπάρχει κάποιο μελωδικό μοτίβο ή ενορχηστρωτικό στοιχείο των Stanko ή Komeda που αποτυπώθηκε έντονα στην ακουστική σου μνήμη; Συνέβη κάτι αντίστοιχο με τις δικές μου συνθέσεις;

«Στο *A knife in the Water*, δεν μου έμεινε κάποια συγκεκριμένη μελωδία που να μπορώ να την τραγουδήσω εύκολα μετά την ακρόαση της μουσικής αλλά σίγουρα μπορώ να ανακαλέσω κάποια ενορχηστρωτικά στοιχεία όπως ο κυρίαρχος ρόλος του πιάνο και του σαξοφώνου.

Θεωρώ πως και στις δύο ταινίες ο ρόλος της μουσικής είναι κοινός στις πρώτες σκηνές. Τις υποστηρίζει παράλληλα δηλαδή. Στο *A farewell to Maria* όμως η βασική μελωδία του θέματος είναι πιο κυρίαρχη, ιδιαίτερα με την υποστήριξη του μπάσου. Είναι ενδιαφέρουσα αυτή η σύγκριση της μουσικής ως υποστήριξη στις πρώτες σκηνές διότι και οι δύο έχουν αρκετά κοινά, όπως η εισαγωγή στη κίνηση, τα οχήματα, τη σύσταση των χαρακτήρων. Και φυσικά σε αυτές τις σκηνές είναι που παρουσιάζονται και τα βασικά μουσικά τους θέματα.

Από τις δικές σου συνθέσεις μου ήταν δύσκολο ν' αποτυπώσω κάποια μελωδία. Ήταν πάρα πολλές και ειδικά στη δεύτερη ταινία, η μουσική πληροφορία μέσω των εγχόρδων ήταν τεράστια. Δυσκολεύτηκα να συγκρατήσω ή ακόμα και να ξεχωρίσω κάποια μελωδικά μοτίβα, παρόλο που βρήκα αρκετά κοινά στοιχεία στον ήχο του Stanko και του δικού σου. Βέβαια σε γνωρίζω καλλιτεχνικά αρκετά χρόνια οπότε είναι αναπόφευκτη αυτή συγκριτική ομοιότητα.»

Στις πρωτότυπες συνθέσεις μου για τις ταινίες του Γιώργου Πατεράκη, αναγνωρίζεις κάποια συγκεκριμένη μελωδία που υποστηρίζει την πρώτη σκηνή τους, όπως και στα θέματα των Stanko και Komeda;

«Το *Wondering* που αποτελεί το εναρκτήριο θέμα σου, στην πρώτη ταινία, δεν θεωρώ πως λειτουργεί ως εισαγωγή διότι η αισθητική του διαφέρει αρκετά από τα υπόλοιπα θέματα της ταινίας. Δεν ταυτίζεται δηλαδή με τη ροή και το κλίμα της πρώτης σκηνής αλλά ούτε και με τα υπόλοιπα μουσικά θέματα που ακολουθούν. Αυτό βέβαια, μου δίνει την εντύπωση πως το *Wondering* έχει γραφτεί ειδικά για τη συγκεκριμένη σκηνή και ναι, διακρίνω μια συγκεκριμένη μελωδία στην τρομπέτα.
Όπως επίσης θεωρώ πως και στη δεύτερη ταινία, υπάρχει. Παρόλο που τα πράγματα είναι κάπως πιο θολά διότι δεν έχουμε να κάνουμε με μία εισαγωγική σκηνή αλλά με τέσσερεις η μελωδία μου ήταν αρκετά πιο ξεκάθαρη.»

Βρίσκεις κάποια κοινά στοιχεία στην ενορχήστρωση της πρωτότυπής μου σύνθεσης με αυτή του Komeda και Stanko;
«Ναι, κυρίως όσον αφορά του μέγεθος του μουσικού συνόλου που χρησιμοποιείτε. Εσύ, ο Stanko και ο Komeda. Μικρά μουσικά σύνολα δηλαδή. Όσον αφορά τώρα για πιο συγκεκριμένα στοιχεία ενορχήστρωσης δεν γνωρίζω να σου απαντήσω.»

Θεωρείς ως γενική αίσθηση, πως το πρωτότυπό μου μουσικό έργο λειτουργεί παράλληλα με τις σκηνές των ταινιών του Πατεράκη, αντίθετα/ αντιστιτικά ή συν-δημιουργικά με αυτές;
«Στη δεύτερη ταινία, είναι πολύ δύσκολο να έχω μια ξεκάθαρη εικόνα αν και φαίνεται πως αυτή ήταν η πρόθεση και η προσπάθειά σου. Κι αυτό διότι έχουμε τέσσερεις διαφορετικές δράσεις σε μία σκηνή. Παρόλα αυτά όμως σε συγκεκριμένα σημεία ταυτίζεται απόλυτα. Η πληροφορία και η σηματοδότηση δηλαδή της αλλαγής των σκηνών είναι αυτή που μου δίνει την αίσθηση πως η μουσική ακολουθεί την εικόνα. Ενδιαφέρουσα μου φάνηκε και η εναλλαγή των πρωταγωνιστικών μουσικών οργάνων κατά την εναλλαγή της δράσης.
Στην πρώτη ταινία βέβαια η ροή των σκηνών είναι πιο συγκεκριμένη οπότε εκεί τα πράγματα φαίνονται να κυλούν πιο ομαλά και η μουσική βοηθάει πολύ στη διαμόρφωση του κλίματος και του περιβάλλοντος της γενικότερης εικόνας.»

Θέλεις να προσθέσεις κάποιο σχόλιο χωρίς να σε ρωτήσω κάτι συγκεκριμένο;
«Η μουσική της πρώτης ταινίας θεωρώ πως όντως έχει να προσφέρει πολλά στο γενικότερο ύφος και περιβάλλον παρόλο που το Fade Out στο τέλος δεν το θεώρησα δόκιμο. Θα περίμενα όπως τελειώνει η ταινία, έτσι να υπάρχει αντίστοιχα κι ένα τέλος στη μουσική. Επίσης η μουσική της πρώτης σκηνής μου δίνει την εντύπωση πως έχει περισσότερη ένταση απ' ότι προσφέρει η εικόνα.»

ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΟΤΣΥΦΑΣ - Τζαζ Κιθαρίστας, Συνθέτης

Σου έκανε κάποια ιδιαίτερη εντύπωση η πρωτότυπή μου μουσική της πρώτης ταινίας του Γιώργου Πατεράκη; Εννοώ, αν κάτι σου κέντρισε περισσότερο το ενδιαφέρον σε αρμονικό, μελωδικό ή αισθητικό επίπεδο.

«Στην πρώτη ταινία αυτό που μου έκανε εντύπωση είναι η αραιή μελωδική σύνθεση. Οι μεγάλες παύσεις, οι ανοιχτές αρμονικές σειρές που χαρακτηρίζουν τα ανοιχτά, γκρίζα πλάνα. Τα οποία με τη σειρά τους χαρακτηρίζονται από αργή κίνηση, όπως και τα μελωδικά μοτίβα που χρησιμοποιείς. Ειδικά οι αρμονικές σειρές που επέλεξες να χρησιμοποιήσεις μου φάνηκαν αρκετά περιγραφικές. Η γενική μου εντύπωση είναι πως «προφανώς αυτή η εικόνα θα έχει αυτή τη μουσική».

Όσον αφορά την αισθητική. Θα τη χαρακτήριζες ως ευρωπαϊκή τζαζ αισθητική; Κι αν ναι, έχει κάποια σχέση με την αισθητική που διέπει τη μουσική του Tomasz Stanko ή του Krzysztof Komeda;
«Σίγουρα είναι πιο κοντά στην αισθητική του Stanko απ' ότι του Komeda. Δεν γνωρίζω αν έχεις χρησιμοποιήσει κάποια ακόρντα ή progressions από δίσκους του Stanko ή όχι, αλλά η πυκνότητα και η χρήση της αρμονίας όπως επίσης και ο χαρακτηριστικός σκοτεινός ήχος της τρομπέτας πάνω από αυτή, είναι πολύ κοντά στην προσέγγιση του Stanko.»

Ποιες είναι οι σκέψεις σου όσον αφορά τον ελεύθερο ή δομημένο τζαζ αυτοσχεδιασμό στην κινούμενη εικόνα; Θεωρείς πως θα μπορούσε να συμβάλει στην αφήγηση ενός κινηματογραφικού πλάνου κι αν ναι, με ποιόν τρόπο;
Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός από τη στιγμή που δημιουργείται επί στιγμής μέσα από τα στιγμιαία βιώματα του αυτοσχεδιαστή που προέρχονται είτε από μέσα του, τον ψυχισμό του δηλαδή είτε από εξωτερικά ερεθίσματα, σίγουρα μπορεί να αλληλεπιδράσει με την οπτική εμπειρία της κινούμενης εικόνας, ως εξωγενή παράγοντα. Για την ακρίβεια, σε αυτή την περίπτωση, είναι άμεσα συνδεδεμένος. Η χρήση του δομημένο τζαζ αυτοσχεδιασμού, όταν αυτοσχεδιάζουμε δηλαδή πάνω από συγκεκριμένες αρμονικές σειρές μπορεί να αναδείξει ακόμα περισσότερο κάποια «χρώματα» που παράγονται από την εικόνα. Για παράδειγμα, έστω ένα «κόκκινο» χρώμα ως οπτικό ερέθισμα μπορούμε να το μεταφράσουμε σε μία «κόκκινη» ποιότητα μιας συγχορδίας. Όπως ένα diminished ακόρντο ή μια μελωδική φράση που προκύπτει από αυτό. Ίσως είναι και πιο εύκολο να γίνεις πιο περιγραφικός χρησιμοποιώντας το δομημένο αυτοσχεδιασμό πάνω από μια εικόνα, με την έννοια ότι δίνεται η δυνατότητα να προετοιμάσεις τις τάσεις «έντασης-χαλάρωσης» στη μουσική σου, που πιθανώς προκαλεί η εικόνα.
Η διαφορά ελεύθερου και δομημένου έγκειται στο πόσο χρόνο θέλεις να αφιερώσεις για τη σύνθεση. Με το δομημένο κερδίζεις χρόνο προετοιμάζοντας το αρμονικό σκηνικό ενώ με τον ελεύθερο όλα είναι ανοιχτά αφού η σύνθεση γίνεται μόνο στο τώρα και το οπτικό σήμα μεταφράζεται αμέσως σε ήχο.

Ανέφερες προηγουμένως τη χρήση diminished συγχορδιών για την περιγραφή σκηνών στον κινηματογράφο. Με ποιόν τρόπο θεωρείς πως οι συμμετρικές κλίμακες βοηθούν στη σύνθεση μουσικής για κινούμενη εικόνα;

«Δεν είναι μόνο οι diminished ή οι υπόλοιπες συμμετρικές κλίμακες. Όλα αυτά αποτελούν αρμονικά εργαλεία και όσο μεγαλύτερη είναι η εργαλειοθήκη ενός συνθέτη τόσες περισσότερες επιλογές έχει να αποτυπώσει μουσικά μια εικόνα.»

Αν θεωρήσουμε πως η αρμονία αποτελείται από δύο μεγάλα κεφάλαια, τη Λειτουργικότητα και την Τροπικότητα, πώς αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν από έναν συνθέτη στον κινηματογράφο;

«Μέσω της λειτουργικής αρμονίας, μπορείς να ενισχύσεις τα συναισθήματα Τάσης - Χαλάρωσης μιας σκηνής στον κινηματογράφο, μπορείς απλά να τα περιγράψεις, μπορείς ακόμα και να δημιουργήσεις Τάση και Λύση εκεί που δεν υπάρχουν. Το ίδιο ακριβώς μπορείς να κάνεις χρησιμοποιώντας την αρμονία και τροπικά. Ειδικά όπως αυτή αποτυπώνεται στα τζαζ ρεύματα. Για παράδειγμα, χρησιμοποιώντας την αρμονία που προκύπτει από ένα συγκεκριμένο τρόπο και μετά τον μετακινήσεις ένα ημιτόνιο πάνω ή κάτω, ήδη έχεις δημιουργήσει μία Τάση. Εδώ έχουμε φυσικά και το πλεονέκτημα πως απλά μπορώ να χρησιμοποιήσω έναν τρόπο και απλά να περιγράφω μία στιγμή χαλάρωσης ή μιας μόνιμης έντασης. Ένας άλλος τρόπος που θα μπορούσε ο συνθέτης να χρησιμοποιήσει την τροπικότητα για να δημιουργήσει Τάση - Λύση είναι φυσικά και ο ρυθμός. Οι συγκοπές για παράδειγμα, ή πολυρυθμικά μοτίβα κτλ.»

Με αφορμή το θέμα της εργασίας αυτής που είναι η επιρροή των δύο πολωνών συνθετών της τζαζ Stanko και Komeda στην κινούμενη εικόνα, αναπτύσσεται μια διαλεκτική μεταξύ της ευρωπαϊκής και της αμερικανικής αισθητικής της τζαζ μουσικής. Υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους;

«Θεωρώ πως το κοινό χαρακτηριστικό στις δύο τάσεις που περιγράφεις είναι η ύπαρξη του μοτίβου. Η έννοια του μοτίβου υπάρχει παντού στη μουσική δημιουργία είτε μιλάμε για Ευρώπη, Αμερική, Ασία ή Αφρική. Παντού μπορούμε να βρούμε μοτίβα. Ακόμα και στο κενό. Όπως και στις δικές σου συνθέσεις. Γράφεις για παράδειγμα ένα μουσικό θέμα που φορτίζει μια σκηνή με διάφορες αρμονικές και μελωδικές κινήσεις και μετά έχεις παύσεις. Που μπορεί να είναι σιωπή, ομιλίες, ή φυσικοί ήχοι. Είναι και αυτό από μόνο του ένα μοτίβο. Το θέμα τελικά όμως δεν είναι ο γεωγραφικός ή πολιτισμικός προσδιορισμός μιας μουσικής σύνθεσης είτε είναι για τον κινηματογράφο, το θέατρο ή το δικό σου μουσικό σχήμα. Αυτό που ο κάθε συνθέτης στο τέλος επιλέγει να κάνει είναι αυτό που ο ίδιος, είναι.»