

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΥΝΘΕΣΗ ΠΡΩΤΟΤΥΠΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΒΩΒΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΜΕ ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟΝ *ΧΡΥΣΟΘΗΡΑ* ΤΟΥ ΤΣΑΡΛΙ ΤΣΑΠΛΙΝ

Διδακτορική Διατριβή

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Δημήτριος Μαραγκόπουλος,

Ομότιμος Καθηγητής

ΠΑΤΡΑ 2022

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Δημήτριος Μαραγκόπουλος, Ομότιμος Καθηγητής

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής

Δήμητρα Τρυπάνη, Αναπλ. Καθηγήτρια

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιόνιου Πανεπιστημίου δεν υποδηλώνει την αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ. 2).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α' ΜΕΡΟΣ 7

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 7

1.1 Αντικείμενο, διάρθρωση και στόχος της διατριβής 7

1.2 Μεθοδολογία 9

2. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΤΕΧΝΗΣ: Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 10

2.1 Η γέννηση ενός νέου δημιουργού: Ο Σκηνοθέτης 11

2.2 Άρθρωση και αισθητική του βωβού κινηματογράφου 13

3. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ 15

3.1 Γενικές αρχές της κινηματογραφικής μουσικής 15

3.2 Αυθύπαρκτη μουσική και μουσική για τον κινηματογράφο 16

3.3 Κατηγορίες μουσικού υλικού και θεωρίες για τη χρήση της μουσικής ως συνοδευτικού μέσου στον κινηματογράφο 18

3.4 Νόημα και συναίσθημα 19

3.5 Μουσική και βωβός κινηματογράφος 22

3.6 Ο δημιουργός πίσω από τα πλήκτρα 24

4. ΤΣΑΡΛΙ ΤΣΑΠΛΙΝ: ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ 33

4.1 Βιογραφία 33

4.2 Ο ανατρεπτικός χαρακτήρας της κωμωδίας στον βωβό κινηματογράφο 35

4.3 *Ο ΧΡΥΣΟΘΗΡΑΣ* (*THE GOLD RUSH*, 1925) 36

4.4 Κοινωνικές αναφορές και προεκτάσεις στον *Χρυσοθήρα* του Τσάρλι Τσάπλιν 39

4.5 Ο Τσάρλι Τσάπλιν ως συνθέτης 42

Β' ΜΕΡΟΣ 50

5. ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ 51

5.1 Τα μουσικά μοντέλα: σημειολογικός και λειτουργικός προσδιορισμός 55

6. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ, ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ 56

6.1 Συσχέτιση κινηματογραφικών Σκηνών και μουσικής 56

6.2 Συσχέτιση κινηματογραφικών Σκηνών και παρτιτούρας 96

6.3 Μουσική γλώσσα: μουσικά μοντέλα 157

6.4 Μουσικο-δραματική δομή 183

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ 187

7.1 Λειτουργικά και σημειολογικά συμπεράσματα των σχέσεων μουσικής και κινηματογραφικής εικόνας 187

7.2 Ειδικά μουσικά συμπεράσματα και προτάσεις 198

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ 204

9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 209

Γ' ΜΕΡΟΣ 217

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑ *GOLD RUSH* 217

Α' ΜΕΡΟΣ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Αντικείμενο, διάρθρωση και στόχος της διατριβής

Η παρούσα διατριβή έχει την ιδιαιτερότητα ότι αντιμετωπίζει την πρωτότυπη μουσική σύνθεση για πιάνο σε ταινίες του βωβού κινηματογράφου και τη ζωντανή εκτέλεσή της ως ισότιμα δομικά στοιχεία της οπτικοακουστικής παρουσίασής τους. Η έμφαση στη συγκεκριμένη διδακτορική εργασία δίνεται στην ταινία του Charlie Chaplin *The Gold Rush* (*Ο Χρυσοθήρας*).

Το ουσιαστικότερο κίνητρο για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής ήταν η διαπίστωση πως, πέρα από την αρχική σύζευξη εικόνας-μουσικής, η διαχρονικότητα της σύμπλευσης των δύο τεχνών εξακολουθεί να είναι και γόνιμη και αναγκαία, και σίγουρα οδηγεί σε μια ολοκληρωμένη σύγχρονη παρουσίαση, που μπορεί να έχει τη θέση της στην εποχή μας. Αν, μάλιστα, λάβουμε υπόψη και τον συγκερασμό των δύο ιδιοτήτων, του συνθέτη και του εκτελεστή, που αναδεικνύουν και συνεπιφέρουν τη διάσταση του χρόνου, δημιουργείται ένα πολύ ζωντανό τετραδιάστατο πεδίο δημιουργίας. Αυτό ακριβώς το πεδίο έχει στόχο να ερευνήσει η παρούσα εργασία, όχι μόνο σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά αναδεικνύοντας και προτείνοντας χρηστικά, σε έναν συνθέτη-εκτελεστή που θα επιλέξει να εργαστεί στην κατεύθυνση αυτή, όλα τα απαραίτητα μουσικά, σημειολογικά και λειτουργικά εργαλεία που θα εμπλουτίσουν το δημιουργικό του έργο.

Όσον αφορά τα κίνητρα επιλογής της συγκεκριμένης ταινίας, θα μπορούσαν να επισημανθούν τα παρακάτω:

● Από την πρώτη στιγμή της γέννησής του, ο κινηματογράφος συνυπήρχε με τη μουσική. Είναι δεδομένο ότι κινούμενη εικόνα, απομονωμένη από κάθε ακουστική πληροφορία, δεν υπήρξε ποτέ και δεν θα μπορούσε να αυτονομηθεί σε μια τέχνη όπως αυτή, την οποία επιλέγει ο καλλιτέχνης για να εκφραστεί και να επικοινωνήσει. Θα μπορούσε ίσως σαν επιστημονική διαδικασία. Ως καλλιτεχνική όμως γλώσσα, που εκφράζει ένα πολύπλοκο σύμπαν συναισθημάτων και νοημάτων, συνειδητών ή ασυνείδητων, τα οποία διαμοιράζεται με τον θεατή, ο κινηματογράφος έχει απόλυτη ανάγκη τη μουσική.

● Η τεχνολογική αδυναμία συλλειτουργίας του ήχου, και συγκεκριμένα της ομιλίας, μοιάζει τελικά να λειτούργησε εξαιρετικά δημιουργικά, τόσο στην αποκλειστική συνύπαρξη

μουσικής και εικόνας στη διάρκεια της πρώιμης περιόδου του κινηματογράφου, όσο και στη γενικότερη εξέλιξή του. Ο βωβός κινηματογράφος, λόγω της απουσίας του λόγου στο ξεκίνημά του, δεν συνδέθηκε, όπως θα ήταν φυσικό, με το θέατρο, αλλά με μη λεκτικές τέχνες, όπως η μουσική και η παντομίμα και, τελικά, με ένα ευρύτερο είδος σωματικού θεάτρου. Εμπλουτίστηκε έτσι από την πρώτη στιγμή με μια ισχυρή ενέργεια αφαίρεσης και συμπύκνωσης. Το γεγονός ότι κώδικες από τη μουσική και την παντομίμα, εξελιγμένοι μέσα από μια μακραίωνη διαδικασία, συνδέονται με μια γλώσσα εμβρυακή και επί της ουσίας «απλοϊκή» στο ξεκίνημά της –τον κινηματογράφο– βοηθάει τελικά τον τελευταίο να εξελιχθεί και να αυτονομηθεί ταχύτατα.

● Δεν είναι όμως η απουσία του λόγου το μοναδικό κριτήριο για την επιλογή αυτής της περιόδου του κινηματογράφου όπως και του συγκεκριμένου έργου. Θα μπορούσε θεωρητικά να γίνει επιλογή άλλων, μεταγενέστερων έργων, με αποκλειστική συνύπαρξη μουσικής και εικόνας, όπως τα κινούμενα σχέδια, ο πρώιμος πειραματικός κινηματογράφος, σαν τα έργα της Maya Deren,[1] ή η σύγχρονη βιντεοτέχνη. Όμως, πριν από όλα, από τους αδελφούς Lumière, μέχρι τον Griffith, τον Méliès, τον γερμανικό εξπρεσιονισμό του *Dr. Caligari* ή τον Fritz Lang αναπτύσσεται, μέσα σε μόλις 25 χρόνια, ένα εξαιρετικό φάσμα, που δίνει κορυφαία έργα και ανάμεσά τους τις δημιουργίες του Τσάρλι Τσάπλιν, όπως ο *Χρυσοθήρας*, που επελέγη για την παρούσα έρευνα, προσφέροντας στον σύγχρονο μουσικό δημιουργό ένα πολυσήμαντο πεδίο.

● Υπάρχει, ωστόσο, και άλλη μία σημαντική διάσταση. Επιλέγοντας ο μουσικός δημιουργός αυτή την πρώιμη εξελικτική φάση του κινηματογράφου, όπου η καθαρή εικόνα συναντά την αμιγή μουσική, θεωρώ ότι είναι σαν να παρακολουθεί από κοντά τη διαδικασία της γέννησης ενός νέου αστεριού ή ενός νέου γαλαξία, στην οποία επιλέγει να συμμετάσχει ενεργά. Είναι σαν να έρχεται σε επαφή με τον απόηχο και την αύρα της αρχικής έκρηξης που γεννάει το μικρό σύμπαν της νέας τέχνης του κινηματογράφου, το οποίο διαστέλλεται ταχύτατα και τον συναντάει στην εποχή του, ανοίγοντάς του νέους δρόμους και διαστάσεις, που πολλαπλασιάζονται μάλιστα όταν, εκτός από δημιουργός, λειτουργεί και ως ερμηνευτής μιας ζωντανής μουσικής.

[1] Η Maya Deren (1917, Κίεβο, Ουκρανία - 1961, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ) ήταν Αμερικανίδα πειραματική σκηνοθέτις και σημαντική υποστηρικτής της πρωτοπορίας της δεκαετίας του 1940 και του 1950, χορογράφος, θεωρητικός κινηματογράφου, ποιήτρια, λέκτορας, συγγραφέας και φωτογράφος (πηγή: Wikipedia).

1.2 Μεθοδολογία

Η διατριβή διαρθρώνεται σε δύο μέρη:

Στο **πρώτο μέρος** γίνονται αναφορές στη νέα τέχνη του κινηματογράφου καθώς και σε κάποιες γενικές λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής, και κατόπιν αναλύονται τα σημειολογικά, λειτουργικά γνωρίσματα του βωβού κινηματογράφου, εστιάζοντας στην τέχνη και την αισθητική του. Γίνεται επιλογή ορισμένων πτυχών της ιστορικής του εξέλιξης, όπως ο πρώιμος ρόλος του μουσικού στη θέση του πιανίστα, ο αυτοσχεδιασμός και το ρεπερτόριο στην πρώιμη αυτή περίοδο του βωβού κινηματογράφου. Τέλος, αναλύονται οι ειδικές λειτουργίες της μουσικής στην ίδια αυτή περίοδο. Όλες οι παραπάνω αναφορές, δεδομένου του τεράστιου εύρους προσεγγίσεων που έχουν γίνει μέσα από προϋπάρχουσες έρευνες με συνακόλουθη βιβλιογραφία, εστιάζονται στις παραμέτρους που επελέγησαν ως εργαλεία με διαχρονική αξία, γόνιμα και χρήσιμα σε έναν σύγχρονο δημιουργό, προκειμένου να συνεχίσει τη δική του προσέγγιση, όπως σε αυτή τη διατριβή. Παρατίθενται επίσης αναφορές στον Τσάρλι Τσάπλιν ως δημιουργό και συνθέτη μουσικής των ταινιών του, καθώς και οι κοινωνικές προεκτάσεις του *Χρυσοθήρα*, της ταινίας πάνω στην οποία στηρίζεται η συγκεκριμένη μελέτη.

Στο **δεύτερο μέρος** της εκπόνησης αναλύεται διεξοδικά η μουσική που συνέθεσα πάνω στη συγκεκριμένη ταινία, η συσχέτισή της με την εικόνα, καθώς και η λειτουργική και σημειολογική ανάλυση της μουσικής και της παρτιτούρας ανά Σκηνή, με την εξαγωγή στο τέλος συμπερασμάτων και την κατάθεση προτάσεων. Όλα τα παραπάνω βεβαίως συμπληρώνονται με τη συνολική παρτιτούρα του έργου.

2. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΤΕΧΝΗΣ: Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο κινηματογράφος είναι η νεότερη τέχνη, άρα ένα μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, που έχει ωστόσο και την επιπρόσθετη ιδιότητα να πληροφορεί, να ενημερώνει, ακόμα και να χρησιμοποιείται ως μέσο προπαγάνδας. Το κύριο ουσιαστικό γνώρισμα της κινηματογραφικής τέχνης επιτυγχάνει δύο στόχους: από τη μια μετατρέπει την πραγματικότητα σε κάτι «μη πραγματικό», συνάμα όμως δίνει σε αυτό το «μη πραγματικό» ουσία και πραγματικότητα.[2] Η κινηματογραφική ταινία ζει από την κίνηση,[3] εφόσον μάλιστα πολλά και χαρακτηριστικά είδη κίνησης μπορούν να αποδοθούν μονάχα με τα δικά της εκφραστικά μέσα[4] (και όχι λ.χ. με τα μέσα της τέχνης του χορού, που κι αυτή από την κίνηση ζει). Οι εικόνες έχουν εξαρχής συλληφθεί και ετοιμαστεί ενόψει του συνδυασμού τους με άλλες εικόνες, είναι λοιπόν τόσο συνθέσεις με αυτοτελείς καλλιτεχνικές αξιώσεις, όσο και κρίκοι μιας αλυσίδας που μόνον εντός του όλου αποκτούν το πλήρες νόημά τους. Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι αποτελούν επιμέρους φάσεις της μίας και μόνης μεγάλης

---

[2] Η προβολή των πραγμάτων πάνω σε μια αβαθή οθόνη φαίνεται να διατηρεί τη διάσταση του βάθους τους, παρόλο που χάνουν, τουλάχιστον εν μέρει, την υλικότητά τους, γίνονται πιο ευκίνητα και ρευστά, σαν να γλιστρούν πάνω στην επιφάνεια της οθόνης. Οι εικόνες κατέχουν δική τους πραγματικότητα, αποτελούν όντα ανάμεσα σε άλλα όντα και στοιχεία ενός αυτοτελούς κόσμου.

[3] Από την αρχή σχεδόν της εμφάνισής του στη Γη, ο άνθρωπος προσπάθησε να απεικονίσει, να αναλύσει την κίνηση. Σε σπηλαιογραφίες στην Αλταμίρα της Ισπανίας ηλικίας 35.000 ετών, αναπαρίστανται βίσωνες σε κίνηση! Για να το πετύχει αυτό, ο άγνωστος πρόγονός μας αναπαρέστησε τα ζώα… με οκτώ πόδια, αντί για τέσσερα, δείχνοντας έτσι την κίνηση μέσα από την ακινησία. Με μια δόση επιτρεπόμενης αυθαιρεσίας, μπορούμε να πούμε πως αυτό ήταν το πρώτο βήμα προς τον κινηματογράφο. Με το πέρασμα του χρόνου, ο άνθρωπος ποτέ δεν εγκατέλειψε την ιδέα εκείνη, δηλαδή της ανάλυσης της κίνησης. Μια τέτοια προσπάθεια είναι και το «θέατρο σκιών», που εμφανίζει δύο κοινά στοιχεία με τον κινηματογράφο: μια φωτεινή πηγή και μια οθόνη. Η διαφορά βρίσκεται στο ότι η φωτεινή πηγή τοποθετείται πίσω από την οθόνη, ενώ ο κινηματογράφος βρίσκεται μέσα στην κινηματογραφική μηχανή προβολής, η οποία είναι τοποθετημένη απέναντι από την οθόνη. [Keith Reader, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. 1895-1975*, 2000]

[4] Η κίνηση, ως ορατή κίνηση του αντικειμένου και ως αόρατη κίνηση της κάμερας, επηρεάζει ήδη σημαντικά τη σύνθεση της εικόνας, ωστόσο έχει ακόμα περισσότερη επιρροή πάνω στο συνδυασμό των πλάνων, προκειμένου να δομηθεί η ενότητα της ταινίας. Αν η κίνηση είναι η ουσία και ο εσώτερος νόμος της ταινίας, τότε δεν μπορεί να σταματήσει οριστικά σε κανένα επιμέρους αντικείμενο και σε καμιά εικόνα, παρά πρέπει να συνεχιστεί μέχρι το σημείο όπου η σειρά των αντικειμένων και των εικόνων φτάνει στο φυσικό της τέρμα – όχι ευθύγραμμα, αλλά μέσα από συνεχείς κατατμήσεις και προσωρινές ενοποιήσεις. [Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, 2007]

κίνησης, την οποία συνιστά η κινηματογραφική ταινία.[5] Η σύνθεση της εικόνας παραμένει ξεχωριστή δουλειά και αυτοτελές καλλιτέχνημα, αλλά για την τελειωτική ερμηνεία κάθε εικόνας, μόνον η σύζευξη ή η αντιπαράθεση της εικόνας με άλλες στο πλαίσιο της Σκηνής ή της ακολουθίας Σκηνών φανερώνει ποια στοιχεία της εικόνας είναι ουσιώδη για τη δράση και για την ταινία ως σύνολο. Έτσι παραμένει γι' αυτήν, ως καλλιτεχνικό είδος, ουσιώδης η δυνατότητα να παρουσιάζει συναρτήσεις πραγμάτων, χώρων και χρόνων, οι όποιες δεν εμφανίζονται στην καθημερινή εμπειρία.

2.1 Η γέννηση ενός νέου δημιουργού: Ο Σκηνοθέτης

Ένας από τους πρώτους κινηματογραφιστές που χρησιμοποίησε τη διαθέσιμη τεχνική της εποχής με σκοπό την παραγωγή ταινιών με όρους τέχνης υπήρξε ο Georges Méliès, ο οποίος συνδύαζε εξαιρετικά τις ικανότητες του παραγωγού, του σκηνοθέτη,[6] του σκηνογράφου και του ηθοποιού. Το 1897, έχτισε το δικό του στούντιο,[7] άρχισε επίσης να κατασκευάζει

[5] Τα πλάνα (οι ελάχιστες ενότητες της ταινίας με την τεχνική έννοια της αδιάκοπης λήψης) και οι Σκηνές ή οι ακολουθίες Σκηνών (οι ελάχιστες ενότητες της ταινίας με τη δραματουργική έννοια της συνεκτικής σειράς πλάνων) είναι ολότητες και συνάμα αποσπάσματα –πράγμα που ανταποκρίνεται ολότελα στο χαρακτήρα του συνδυασμού των εικόνων.

[6] Οι πρώτες ταινίες του έμοιαζαν με τα πλάνα καθημερινών δραστηριοτήτων των αδελφών Λυμιέρ, ωστόσο εκείνος ανακάλυψε τις δυνατότητες των απλών ειδικών εφέ. Η πιο δημοφιλής αλλά και η καλύτερη ταινία του θεωρείται η *Στέψη του βασιλιά Εδουάρδου Ζ΄ της Αγγλίας*. Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Μελιές είχε κατασκευάσει πολύ εντυπωσιακές εικόνες εμπνευσμένες από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο. Είχε γυρίσει στο στούντιό του, στο Παρίσι, τέσσερις ταινίες που αναπαριστούσαν επεισόδια του πολέμου. Οι πρωτότυποι γαλλικοί τίτλοι είναι: *Massacres en Crète* [Σφαγές στην Κρήτη], *Combat naval en Grèce* [Ναυμαχία στην Ελλάδα], *Exécution d'un espion* [Εκτέλεση κατασκόπου], *La prise de Tournavos* [Κατάληψη του Τυρνάβου]. [Νίκος Θεοδοσίου, *Πόλεμος και κινηματογράφος στην Ελλάδα* (ειδική έκδοση του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Καλαμάτας 2002)]

Οι ταινίες του Μελιές είχαν παγκόσμια διανομή. Σε μια διαφημιστική καταχώριση αγγλικής εταιρίας διανομής του Philip Wolf στο *The Magic Lantern Journal Annual 1897-98*, βρίσκουμε μια πιο λεπτομερή παρουσίαση αυτών των ταινιών υπό τον γενικό τίτλο «Σκηνές από τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο»:

- *Mohammedan Inhabitants of Crete Massacring Christian Greeks* [Μωαμεθανοί κάτοικοι της Κρήτης σφάζουν Έλληνες χριστιανούς].

- *Turks Attacking a House Defended by Greeks (Tirnavos)* [Τούρκοι επιτίθενται σε σπίτι που υπερασπίζονται Έλληνες (Τύρναβος)].

[7] Σε αντίθεση με το στούντιο παραγωγής «Μαύρη Μαρία» (Black Maria) του Thomas Edison, το στούντιο του Μελιές είχε παντού τζαμαρίες σαν θερμοκήπιο, γεγονός που του παρείχε τη δυνατότητα χρήσης του ηλιακού φωτός από οποιαδήποτε κατεύθυνση, έτσι ώστε το στούντιο να μη χρειάζεται να μετακινείται μαζί με τον ήλιο. [Δημήτρης Βαλσαμάρας, «Η διανομή οπτικοακουστικών έργων: Η αρχή της χρονικά διαδοχικής εκμετάλλευσης και το μέλλον της στην εποχή των δικτύων», 2012]

πολύπλοκα σκηνικά προκειμένου να δημιουργήσει φανταστικούς κόσμους μέσα στους οποίους θα συνέβαιναν οι σχεδόν «ταχυδακτυλουργικές» μεταμορφώσεις του. Ο Μελιές έγινε ο πρώτος μετρ της σκηνο-θεσίας, (της τεχνικής της «μιζανσέν»[8]), και με αυτόν η κάμερα μεταμορφώνεται σε ένα ενεργητικό και γεμάτο ευφυΐα εργαλείο.

Έτσι αρχίζει να αρθρώνεται μια γλώσσα, που αφηγείται ιστορίες με κινούμενες εικόνες (στην αρχή) και ήχους αργότερα, με κώδικες όμως δανεισμένους από άλλες τέχνες (το θέατρο, τη μουσική, τη ζωγραφική, τη φωτογραφία, το χορό), τόσο όσον αφορά την αφήγηση όσο και την αναπαράσταση. Η απλή συμπαράθεση εικόνων και συμβάντων διευρύνεται έτσι, και συγκροτούνται καταστάσεις· η διάρκεια των πλάνων ή των ακολουθιών των Σκηνών, ο εσωτερικός τους ρυθμός και η μετάβαση από το ένα στο άλλο διαμορφώνονται ανάλογα και προσδιορίζουν το χαρακτήρα αυτών των καταστάσεων. Ο χώρος της δράσης, η απόσταση από την όποια παρακολουθείται η δράση, και η τοποθέτηση του θεατή αλλάζουν διαρκώς, μολονότι η θέση του απέναντι στην οθόνη μεταβάλλεται εξίσου λίγο όσο και απέναντι στη σκηνή. Ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει τα συμβάντα εκ των έξω αλλά και εκ των έσω, ή σε μεταβαλλόμενη προοπτική, και έχει και την πρόσθετη δυνατότητα να ταυτιστεί με το βλέμμα της κάμερας, ενώ συνάμα βρίσκεται σε κριτική απόσταση απ' αυτό· έτσι γίνεται παρατηρητής ενός αντικειμένου και συνάμα παρατηρητής μιας ορισμένης παρατήρησης αυτού του αντικειμένου.

Ο κινηματογράφος αναδύθηκε μέσα από τις γνώσεις και τις κατακτήσεις του νεότερου πολιτισμού. Παρόλο που ήταν μια επιστημονική-τεχνολογική εφεύρεση, που χρησιμοποιήθηκε και για πολλές άλλες εφαρμογές, αναπτύχθηκε καταλαμβάνοντας τη θέση του ανάμεσα στις άλλες καλές τέχνες, παρά το γεγονός ότι, στην αρχή, οι θεωρητικοί της τέχνης αρνούνταν κατηγορηματικά να τον εντάξουν σε αυτές, με τον ισχυρισμό ότι δεν έχει

[8] «Μιζανσέν» (mise en scène: φιλμογραφική ή θεατρική μετατροπή του σεναρίου από τον δημιουργό, με δράση και σε ντεκόρ, με σκοπό να εξασφαλιστεί η γενική αρμονία του θεατρικού έργου ή της ταινίας). Από την απλή κινηματογράφηση, π.χ. ενός μάγου που εκτελεί ένα-δυο τεχνάσματα σε ένα παραδοσιακό θεατρικό σκηνικό, ο Μελιές προχώρησε σε μακροσκελέστερες αφηγήσεις, με σειρές από ταμπλό. Το καθένα αποτελούνταν από ένα πλάνο, εκτός από τις περιπτώσεις που επέρχονταν οι μεταμορφώσεις. Αυτές δημιουργούνταν με κοψίματα, τα οποία ήταν έτσι σχεδιασμένα ώστε να μη φαίνονται στην οθόνη. Χρησιμοποιούσε επίσης διασκευές παλιών ιστοριών, όπως η *Σταχτοπούτα* (1899), ή έγραφε δικές του. Όλοι αυτοί οι παράγοντες έκαναν τις ταινίες του εξαιρετικά δημοφιλείς και πρότυπα πολλών μιμήσεων. Ο Μελιές δηλώνει τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω στο περιεχόμενο του κάδρου: τα σκηνικά, τους ηθοποιούς, τα κοστούμια και το φωτισμό. Με τη mise en Scene, ο κινηματογράφος οργανώνει την πραγματικότητα μπροστά από τη μηχανή λήψης και ταυτόχρονα την υπερβαίνει, για να διαπραγματευτεί τις σχέσεις μέσω των οποίων ο θεατής κατανοεί το χώρο. Η φόρμα επιβάλλεται στον φυσικό κόσμο και προσδίδει οπτική δύναμη στο φιλμ.

δικά της εκφραστικά μέσα, αλλά δανείζεται τα εκφραστικά μέσα των άλλων τεχνών. Όμως, το 1911, ο Ιταλός αισθητικός Ricciotto Canudo[9] απέδειξε ότι αυτό ήταν λάθος και, το 1924, αποκάλεσε τον κινηματογράφο «Έβδομη Τέχνη», τοποθετώντας τον πλάι στις άλλες έξι.[10]

2.2 Άρθρωση και αισθητική του βωβού κινηματογράφου

Πριν ερευνήσουμε τις ειδικότερες σχέσεις μουσικής και εικόνας στον βωβό κινηματογράφο, θα αναφερθούμε συνοπτικά στα βασικά στοιχεία της κινηματογραφικής άρθρωσης και αισθητικής του, που έμμεσα όμως επηρεάζουν και τους μουσικούς του κώδικες.

Τα κοινά βασικά αισθητικά στοιχεία στην άρθρωση του βωβού κινηματογράφου σχεδόν σε όλες τις ταινίες είναι:

1) Οι υποτυπώδεις διάλογοι που εμφανίζονται με τίτλους –**διάτιτλοι**– και καταλαμβάνουν ολόκληρη την οθόνη, διασπώντας με cut (κόψιμο) την οπτική συνέχεια της δράσης
2) Το **έντονο μακιγιάζ**, που αναδεικνύει το πρόσωπο στα κοντινά πλάνα
3) Το τελείωμα των πλάνων και το πέρασμα σε επόμενο γίνεται συχνά με **κλείσιμο του διαφράγματος**, ώστε να κλείνει η εικόνα κυκλικά σε μαύρο, ακριβώς γιατί η κινηματογραφική γλώσσα δεν είχε αναπτύξει ακόμη τη δυνατότητα να αφηγείται σε μεγάλες φόρμες και διάρκειες
4) Η **θεατρικότητα στην υποκριτική**, όπου οι υπερβολικές κινήσεις, εκφράσεις των ηρώων ήταν σχεδόν αναγκαίες τόσο για τη συνέχεια της πλοκής, όσο και για τη μετάδοση και κατανόηση από μέρους των θεατών των νοημάτων του έργου.[11] Η υποκριτική αυτή βρισκόταν περισσότερο κοντά στο **χώρο της παντομίμας και ενός ευρύτερου σωματικού θεάτρου** και όχι κοντά στο συμβατικό θέατρο, ακριβώς επειδή απουσίαζε ο λόγος
5) Η **γρήγορη κίνηση**, που δεν οφειλόταν σε επιλογή, αλλά στο γεγονός ότι περνούσαν στην κάμερα λιγότερα από 24 καρέ το δευτερόλεπτο[12]

---

[9] Ricciotto Canudo (1877-1923)

[10] Σύμφωνα με τους αρχαίους Έλληνες, καλές τέχνες ήταν η Μουσική, η Ποίηση, η Ζωγραφική, η Αρχιτεκτονική, ο Χορός και η Γλυπτική.

[11] Δεν πρέπει να λησμονούμε ότι υπήρχε μεγάλος αριθμός ηθοποιών με μακροχρόνια συμβόλαια, από τους οποίους λίγοι είχαν δραματουργική κατάρτιση πέραν της παντομίμας.

[12] Αναφέρουμε ότι ο ρυθμός προβολής για τις βωβές ταινίες είναι συνήθως 16 καρέ ανά δευτερόλεπτο και 24 για τις ταινίες με ήχο. Η διαφορά των 8 καρέ ερμηνεύει το γεγονός ότι πολλές από τις βωβές ταινίες εμφανίζονται να διαδραματίζονται σε ταχύτερους από τη φυσιολογική κίνηση ρυθμούς, όταν προβάλλονται από σύγχρονες μηχανές προβολής των 24 καρέ ανά δευτερόλεπτο. [Δημήτρης Θεοδωρόπουλος, Χρήστος Γούσιος, Γιάννης Κολαξίζης, «Ψηφιακή καταγραφή και επεξεργασία εικόνας και ήχου στο σύγχρονο οπτικοακουστικό περιβάλλον», 2015]

6) Η προβολή γινόταν με σύγχρονη εκτέλεση **ζωντανής μουσικής** δίπλα στη σκηνή, είτε από μεγάλες ορχήστρες στις μεγάλες αίθουσες, είτε από ένα πιάνο στις μικρές.[13]

Αυτά τα στοιχεία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την περιορισμένη τεχνική δυνατότητα του μέσου, από την πρώτη προβολή της ***Άφιξης του τρένου στο σταθμό της Σιοτά*** (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*) των **αδερφών Λυμιέρ**[14] τον **Δεκέμβριο του 1895**, μέχρι την πρώτη ομιλούσα ταινία του Alan Crosland, ***Ο τραγουδιστής της τζαζ*** (*The Jazz Singer*) το **1927**.[15]

[13] Και περιστασιακά, ταυτόχρονα, ένας **αφηγητής** εξιστορούσε ζωντανά τα συμβαίνοντα στην οθόνη.

[14] Auguste Lumière (1862-1954) και Louis Lumière (1864-1948).

[15] Στοιχεία, βεβαίως, της αισθητικής του βωβού κινηματογράφου και του μοντάζ συναντάμε ακόμα και σήμερα:

1) σε πειραματικές μορφές είτε αμιγούς κινηματογράφου, είτε στα κινούμενα σχέδια και στην βίντεο-τέχνη, στα **βιντεοκλίπ κ.λπ.**,
2) σε ταινίες που **αναφέρονται** σε εκείνη την περίοδο και
3) στις τεχνικές των **εφέ**, όπως είναι το **flickering** (το αναβόσβημα της εικόνας, που τότε γινόταν εξαιτίας των ισχνών τεχνικών μέσων) ή οι «**γρατζουνιές**» (**scratches**) πάνω στο φιλμ.

Η νοσταλγία για την εποχή οδήγησε στη διατήρηση και ενσωμάτωση κάποιων από τους τρόπους της άρθρωσης του βωβού στα σύγχρονα οπτικοακουστικά έργα. Επίσης οδήγησε στην εξ ολοκλήρου δημιουργία βωβής ταινίας με όλα τα στοιχεία του στυλ εκείνης της εποχής: ***The Artist*** (2011) του Michel Hazanavicius, που κέρδισε 5 Όσκαρ, το 2012, μαζί και της καλύτερης ταινίας της χρονιάς.

3. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ

3.1 Γενικές αρχές της κινηματογραφικής μουσικής

Η μουσική μέσω των δομικών συστατικών της (μελωδία, ρυθμός, αρμονία, ηχόχρωμα, δυναμική, υφή, πυκνότητα, άρθρωση κ.ά.) σηματοδοτεί συγκινήσεις σχετικά με ένα γεγονός, μια πράξη, ένα πρόσωπο ή ένα αντικείμενο. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των παραπάνω είναι ότι η μουσική μπορεί να προκαλέσει αισθήματα με ένα τεράστιο εύρος αποχρώσεων. Οι Sloboda & Juslin[16] διαχώρισαν τις πηγές συγκίνησης στη μουσική σε *εγγενείς* (intrinsic) και *εξωγενείς* (extrinsic). Οι εγγενείς συγκινησιακές πηγές προέρχονται από την ίδια τη μουσική εκ των έσω: ο τρόπος με τον οποίο ένα μουσικό κομμάτι είναι δομημένο οδηγεί τον ακροατή να περιμένει και να προβλέπει εναλλαγές στην ένταση του συναισθήματος και επιτρέπει να προβλέψει (ο ακροατής) πότε το κομμάτι φτάνει στην κλιμάκωσή του, πότε «πέφτει» ή πότε πλησιάζει στο τέλος. Ωστόσο, η απλή προσδοκία δεν καθορίζει την εγκυρότητα του αντιληπτού συναισθήματος. Για να θεωρηθεί πηγή συναισθήματος, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τη σχέση της μουσικής με τα εξωτερικά ερεθίσματα. Τα συγκινησιακά και δομικά στοιχεία της μουσικής είναι διακριτά φαινόμενα, υπό το πρίσμα ότι μπορούν να εξεταστούν χωριστά, και υπάρχει μια ξεκάθαρη συσχέτιση στην οποία η δομική σύσταση της μουσικής (τα συστατικά στοιχεία που σχετίζονται με το χρόνο, το τονικό ύψος και την υφή) προβλέπει τα συγκινησιακά χαρακτηριστικά που θα προκαλέσει η μουσική. Άρα, θεωρούμε τη μουσική ως μια γλώσσα με νόημα, με την οποία μπορούμε να επικοινωνήσουμε, αφού είναι ικανή να ρίξει φως σε πολλά μονοπάτια της γνωστικής διαδικασίας (όπως και η γλώσσα). Υπάρχει αναλογία μεταξύ της λειτουργίας της κινηματογραφικής μουσικής και της αντίληψης της προσωδίας του λόγου. Η δομή της μουσικής βοηθά τον ακροατή/θεατή να ερμηνεύσει το συναισθηματικό υπόβαθρο της ταινίας.[17]

Αξίζει να επισημάνουμε εδώ ότι οι μουσικοί δημιουργοί, μέσα στην εξελικτική πορεία της μουσικής, συνειδητοποίησαν την ιδιαίτερη δυνατότητα –ανάμεσα στις άλλες παραμέτρους (ύψος, ένταση, ρυθμός κ.λπ.)– της χροιάς να δημιουργεί συναισθήματα, να

[16] Partrik Juslin, John Sloboda, *Music and emotion, theory and research*, 2001.

[17] Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τη γλώσσα, στην οποία τα λεκτικά μοτίβα και ο επιτονισμός προκαλούν συγκεκριμένα συγκινησιακά μοτίβα, για τα αίτια των οποίων ο θεατής δεν έχει επίγνωση. [Άρθρο των William Forde Thompson & Brent Robitaille, "Can Composers Express Emotions through Music?", 1992]

«καθοδηγεί» ψυχολογικά τον ακροατή. Έτσι, ο χαρακτήρας κάθε οργάνου ή συνδυασμού οργάνων μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο κατάλληλος για μια συγκεκριμένη ψυχολογική κατάσταση.[18]

Εδώ αξίζει να επισημανθεί ότι υπάρχει σαφώς μια συσχέτιση ανάμεσα σε κώδικες κλασικών δομών μουσικής (πχ. όπερα), με συμβολισμούς και τρόπους μετάδοσης εννοιών στην κινηματογραφική μουσική, ιδιαίτερα δε στον βωβό κινηματογράφο. Αλληγορικές ιστορίες, πάθη, υπαινιγμοί, ταπεινώσεις, εξάρσεις ερεθίζουν τα αντανακλαστικά των θεατών με έναν καλλιτεχνικό μηχανισμό, με μια δυναμική, όπου η έκφραση των συναισθημάτων (ακόμα και των πιο λεπτών) των πρωταγωνιστών να γίνεται με παράλληλους διαύλους, σχετικά κοινούς ανάμεσα στα δύο είδη.

Στην πλειοψηφία τους, οι σκηνοθέτες και οι συνθέτες, τόσο στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου, όσο και στην πρώιμη περίοδο του ομιλούντος, που είχαν στη διάθεσή τους μια κλασική ορχήστρα δεν κατέφυγαν σε πειραματισμούς, αλλά χρησιμοποίησαν το ήδη διαμορφωμένο ενορχηστρωτικό στυλ στο οποίο είχαν συνηθίσει οι ακροατές της σύγχρονης ορχηστρικής μουσικής. Έτσι, με την πάροδο του χρόνου, διαμορφώθηκαν διάφοροι κώδικες, που εξυπηρετούσαν τους σκηνοθέτες. Φυσικά, αυτά δεν αποτελούν απαραβίαστους κανόνες, αλλά είναι περισσότερο παρατηρήσεις για τις επιλογές των συνθετών, στη χρήση της «κλασικίζουσας» ορχηστρικής μουσικής.

3.2 Αυθύπαρκτη μουσική και μουσική για τον κινηματογράφο

Η μουσική για τον κινηματογράφο έχει μια διαφορετική υπόσταση, που τη διαφοροποιεί από τη μουσική καθεαυτή. Συνθέτες όπως οι C. Saint-Saens, Eric Satie,[19] Max Steiner, Erich

[18] Στην έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική, η συνειδητοποίηση της δύναμης της χροιάς γίνεται πιο φανερή, όπως στην «περιγραφική» ή «προγραμματική» μουσική. Συνθέτες όπως ο Μπερλιόζ, ο Μούσοργκσκι, ο Στραβίνσκι πειραματίζονταν με τη δυνατότητα της ορχηστρικής μουσικής να διηγηθεί ιστορίες ή να περιγράψει εικόνες. Με την προσεκτική επιλογή των ηχοχρωμάτων και των τεχνικών παιξίματος, προσπάθησαν να μεταφέρουν στον ακροατή νοητικές εικόνες, όπως του «Πετάγματος της μέλισσας», της «Φωτιάς», της «Νύχτας στο Φαλακρό Βουνό», της «Θάλασσας». Κάθε ομάδα οργάνων λειτουργούσε στα έργα αυτά σαν ένας «χαρακτήρας», με τις δικές του ιδιαιτερότητες, και χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει συγκεκριμένες καταστάσεις.

[19] Ένα από τα παλαιότερα έργα που έχουν γραφτεί για τον κινηματογράφο είναι πιθανότατα η μουσική του Σαιν-Σανς για την ταινία *Η δολοφονία του Δούκα ντε Γκιζ* (L'Assassinat du duc de Guise, 1908). Επίσης, βλέπουμε συνθέτες να ασχολούνται με πειραματικές ταινίες και ντοκιμαντέρ, όπως ο Ερίκ Σατί, που έγραψε για την ανατρεπτική ταινία *Το διάλειμμα* (Entr'acte, 1924) του René Clair, και ο Χανς Άισλερ για τα ντοκιμαντέρ του Joris Ivens.

Wolfgang Korngold, Alfred Newman, Dmitri Shostakovich κ.ά. βρήκαν πρωτοποριακές λύσεις για τις δραματουργικές εκφάνσεις της μουσικής. Ο Σοστακόβιτς μάλιστα έλεγε: «Αν με ρωτούσαν να πω τη γνώμη μου, πώς πρέπει να γράφει κανείς για τον κινηματογράφο, θα απαντούσα παραφράζοντας τον Μαξίμ Γκόρκι όταν απάντησε στην ερώτηση «πώς πρέπει να γράφουμε για τα παιδιά»: "Όπως και για τους μεγάλους, μόνο καλύτερα!" Ο συνθέτης πρέπει να γράφει για τον κινηματογράφο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που δουλεύει τα άλλα μεγάλα έργα του, μόνο ακόμα πιο ευσυνείδητα, ακόμα καλύτερα». Και συνεχίζει: «Ο κινηματογράφος είναι για τον συνθέτη, εκτός των άλλων, και εξαίρετο σχολείο. Εγώ, για παράδειγμα, τα πρώτα χρόνια που έγραψα μουσική για τον κινηματογράφο χρειάστηκε να αφιερώσω πολλή δουλειά για να λύσω το πρόβλημα του συγχρονισμού. Το να βάλεις τη μουσική σε ένα αυστηρά καθορισμένο χρονικό πλαίσιο δεν είναι απλά τεχνικό πρόβλημα, αν και μπορεί να φαίνεται έτσι με μια πρώτη ματιά. Όπως στη λογοτεχνία είναι σαφώς πιο δύσκολο να γράφεις σύντομα, έτσι και ο συνθέτης χρειάζεται περισσότερη επιδεξιότητα και μεγαλύτερη προσπάθεια να εκφράσει τις σκέψεις του λακωνικά. Απ' αυτήν την άποψη οι συνθέτες μπορούν να διδαχτούν πολλά δουλεύοντας στον κινηματογράφο: αποκτούν μεγαλύτερη πειθαρχία, πράγμα που μπορεί να επιδράσει ευεργετικά στη μουσική τους γλώσσα».[20]

Η κινηματογραφική μουσική χαρακτηρίζεται από τη λειτουργικότητά της μέσα στην ταινία, από τη συνύπαρξή της με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία της ταινίας και από τη δυνατότητά της να εκφράζει οποιοδήποτε συναίσθημα και οποιαδήποτε κατάσταση με μη λεκτικό τρόπο. Στέκεται δίπλα στην εικόνα και χαρακτηρίζει την ίδια την ταυτότητα της ιστορίας. Παρατηρώντας, λοιπόν, τη μουσική που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο, καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι συγκεκριμένα είδη μουσικής συνδέονται με συγκεκριμένες ψυχολογικές καταστάσεις, συναισθήματα, χαρακτήρες ηρώων αλλά και κατηγορίες ταινιών (π.χ. κωμωδίες, θρίλερ κ.ά.). Η κινηματογραφική μουσική λειτουργεί ποικιλοτρόπως: μπορεί να μεταφέρει μηνύματα, σχολιάζοντας ή επεξηγώντας τη δράση, ή ακόμη και να αποκαλύψει κρυφές πτυχές (που δεν εκφράζονται στους διαλόγους).

[20] L. Grigoryev; Y. Platek (Eds), *Ντμίτρι Σοστακόβιτς – Για τον ίδιο και την εποχή του*, 1985.

3.3 Κατηγορίες μουσικού υλικού και θεωρίες για τη χρήση της μουσικής ως συνοδευτικού μέσου στον κινηματογράφο

Το μουσικό υλικό μιας ταινίας μπορεί να χωριστεί σε ορισμένες γενικές κατηγορίες ανάλογα με το πώς χρησιμοποιείται και σε ποιο βαθμό βοηθά στην εξέλιξη της δράσης.

Η πιο προφανής χρήση της μουσικής, με την ανάμιξή της στο δραματουργικό υπόβαθρο που ποικίλλει, είναι η αποτύπωση του ήχου ενός μουσικού, μιας ορχήστρας, ενός τραγουδιστή κ.λπ. που εμφανίζεται να παίζει ή να τραγουδά κατά την εξέλιξη της ιστορίας. Αυτή η κατηγορία μουσικού υλικού ονομάζεται *Source* (δηλ. *μουσική πηγή*[21]).

Η δεύτερη κατηγορία μουσικού υλικού είναι η *«αφηγηματική» μουσική επένδυση ή Narrative Music.* Η μουσική εδώ λειτουργεί σαν σχολιαστής ή αφηγητής στα δρώμενα. Προεκτείνει και συμπληρώνει τη δράση που απεικονίζεται στο κινηματογραφικό κάδρο και βοηθά τον θεατή να κατανοήσει το χώρο και το χρόνο των συμβάντων, κάποιες αλλαγές στην ψυχολογική κατάσταση του ήρωα ή ορισμένες πράξεις του.

Η μουσική όμως μπορεί να έχει και άλλο ρόλο, να αποτελεί το υπόβαθρο, έναν αόρατο παρονομαστή, τη βάση δηλαδή πάνω στην οποία χτίζεται μια Σκηνή λιγότερο ή περισσότερο έντονης δράσης. Μπορεί να υποβοηθήσει το μοντάζ, όπως σε Σκηνές καταιγιστικής δράσης, που πολύ συχνά συμβαίνει να βασίζονται πάνω σε μια μουσική με έντονα ρυθμικά στοιχεία, η οποία αποτελεί και τον «οδηγό» για τις αλλαγές των πλάνων (τα cut δηλαδή γίνονται πάνω στο ρυθμό της μουσικής). Σε αυτή την περίπτωση μιλάμε για την υφή της μουσικής.

Τέλος, όταν η μουσική συμμετέχει ελάχιστα στη δραματουργική εξέλιξη, μιλάμε για την *ατμοσφαιρική μουσική* (*Atmospheric Music*). Ο ρόλος της είναι να παραμένει διακριτική[22] και να αποσπά όσο το δυνατό λιγότερο την προσοχή του θεατή, ώστε να υποστηριχτούν άλλα στοιχεία της ταινίας.

Από μια άλλη οπτική, θα μπορούσε επίσης να συμπυκνώσει κανείς τις λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής, είτε στον ομιλούντα είτε στον βωβό κινηματογράφο, σε

[21] Το μουσικό υλικό ακολουθεί φυσικά τους κλασικούς κανόνες σύνθεσης και την ίδια ενορχήστρωση που εμφανίζεται και στην ταινία και οι ρόλοι των μουσικών μπορούν να παιχτούν και από ηθοποιούς που δεν έχουν μουσικές γνώσεις. Πρόσφατα παραδείγματα τέτοιων ταινιών είναι: *The Piano*, *Shine* κ.ά.

[22] Σπανίως περιέχει κάποια αναγνωρίσιμη μελωδία που θα τραβήξει την προσοχή και συνήθως αποτελείται από ambient στοιχεία και έχει το χαρακτηριστικό, ότι μπορεί είτε να ακούγεται με προσοχή, είτε να βρίσκεται στο παρασκήνιο, ανάλογα με τον ακροατή.. Συχνά περιορίζεται στην παροχή ενός τονικού υπόβαθρου για την κάλυψη ενός ηχητικού κενού (όπως όταν δεν υπάρχουν ηχογραφημένοι ήχοι περιβάλλοντος) ή κάποιας ηχητικής ατέλειας, ή απλά για να «χρωματίσει» ελαφρά μια στιγμή αμηχανίας, σιωπής ή μετάβασης.

τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες, που συνεπιφέρουν και τις αντίστοιχες ανάλογες στρατηγικές μουσικής προσέγγισης:

1) Η μουσική ακολουθεί την προφανή ροή δράσεων, συναισθημάτων, νοημάτων και τα τονίζει με διαφορετικές αποχρώσεις.
2) Η μουσική δίνει σε ένα ουδέτερο πλάνο, ένα δικό της νόημα και μια συναισθηματική ατμόσφαιρα που καθορίζεται συνήθως από τον σκηνοθέτη.
3) Η μουσική αναπαράγει ρεαλιστικά μια προφανή πηγή της από την ταινία, όπως μιας ορχήστρας που εμφανίζεται, ενός γραμμοφώνου που παίζει ή ενός πλανόδιου μουσικού.
4) Η μουσική έχει αντιστικτικό και σχολιαστικό χαρακτήρα και ρόλο, διεισδύει βαθύτερα και αποκαλύπτει όχι φανερά νοήματα και συναισθήματα. Έρχεται συχνά σε αντίθεση με το «προφανές» και αρχίζει να γίνεται συνδημιουργός των συνολικών σημαινόντων και σημαινομένων της ταινίας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε και τον σημαντικότατο ρόλο της παύσης, της σιωπής και τη σημασία της στην ανάπτυξη του μουσικού σώματος. Οι παύσεις με την όποια διάρκειά τους συντελούν (όσο κι αν δείχνει οξύμωρο) καθοριστικά στη μουσική –και όχι μόνο– αφήγηση, αφήνοντας το έργο να αναπνεύσει, να εξελιχθεί ομαλά, φυσικά, οξυγονώνοντας τις αισθήσεις. Η σιωπή –ειδικά σε έντονα φορτισμένες Σκηνές– λειτουργεί ακόμη πιο «εκκωφαντικά», παγώνοντας τις αντιδράσεις των θεατών για το τι πρόκειται να ακολουθήσει.[23]

3.4 Νόημα και συναίσθημα

Η μουσική συμβάλλει καθοριστικά όχι μόνο στο συγκινησιακό αλλά και στο νοηματικό περιεχόμενο κάθε παραγωγής. Ο Robert Stam[24] αναφέρθηκε στη μουσική ως το «τονικό αντίστοιχο του συναισθήματος που αιχμαλωτίζει την ψυχή, υποκαθιστώντας την κυριολεκτική, οπτική μίμηση με το ρεαλισμό της υποκειμενικότητας και τον αισθαντικό χαρακτήρα της σκέψης». Έτσι, και στον κινηματογράφο, η εικόνα και η μουσική φαίνεται να

[23] Στη σύνθεση του *Χρυσοθήρα* χρησιμοποιούνται οι παραπάνω «εκφράσεις» της σιωπής και αναλύονται διεξοδικά.

[24] Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, διδάσκει για το κινηματογραφικό κίνημα του Γαλλικού Νέου Κύματος (Nouvelle Vague). Θέματα των βιβλίων του είναι η γαλλική λογοτεχνία, η συγκριτική λογοτεχνία, η ιστορία και η θεωρία του κινηματογράφου. Συνέγραψε με την Ella Shohat το *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* [Απερίσκεπτος Ευρωκεντρισμός: η πολυπολιτισμικότητα και τα μέσα ενημέρωσης].

υποβοηθούν και να ενισχύουν η μία την άλλη. Θα επικεντρωθούμε, λοιπόν, σε ένα συγκεκριμένο ερώτημα: Με ποιον τρόπο συμβάλλει η κινηματογραφική μουσική στην πρόσληψη μιας κινηματογραφικής ταινίας; Οι απαντήσεις προέρχονται τόσο από τον τομέα της ψυχομουσικολογίας, που εστιάζει κυρίως στις διεργασίες που συνδέονται με τα δομικά στοιχεία της μουσικής –όπως η τονικότητα και ο ρυθμός (Dowling & Tighes 1993[25])– όσο και από τη θεωρία του κινηματογράφου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Paula Cohen, το νόημα και η συγκίνηση θεωρούνται πιο σημαντικά από ό,τι τα δομικά στοιχεία, ακριβώς επειδή αυτά χαρακτηρίζουν την κινηματογραφική εμπειρία.

Και πώς μπορεί η μουσική να συμπληρώσει, να ενισχύσει και να διευρύνει το νόημα της κινηματογραφικής αφήγησης;

Οι λειτουργίες που η κινηματογραφική μουσική καλείται να επιτελέσει είναι, όπως καταλαβαίνει κανείς, πολλές και ποικίλες. Από την αρχή, οι συνθέτες ταινιών έχουν καταρτίσει ένα ευρύ φάσμα μουσικών τεχνοτροπιών και παραδόσεων, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις των αφηγηματικών ταινιών. Δεν υπήρχε όμως κανένα πραγματικό προηγούμενο για τη συνθετική μορφή μουσικής για ταινίες. Μετά την εισαγωγή του ήχου, ο ακριβής ρόλος που θα υιοθετούσε η κινηματογραφική μουσική προσδιορίστηκε γρήγορα: χρησιμοποιήθηκε ως σημαίνουσα του συναισθήματος και ως μέσο ερμηνείας των γεγονότων στην οθόνη. Παρείχε τυπική και ρυθμική συνέχεια μεταξύ των λήψεων και βοηθούσε στις μεταβάσεις από τη μια Σκηνή στην άλλη ώστε, μέσω της επανάληψης και των παραλλαγών, να δομείται η βασική αφηγηματική ενότητα του κειμένου. Ο Alfred Hitchcock έλεγε, το 1933, στις αρχές της θεσμοθέτησης της κινηματογραφικής μουσικής από τα στούντιο, ότι ο σκοπός του σάουντρακ ήταν, όπως και η επεξεργασία, «να δημιουργήσει το ρυθμό και τη διάθεση της Σκηνής».

Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί και σε δύο άλλες προσεγγίσεις και στρατηγικές, ως προς τη συγγραφή μουσικής για ταινία: η μία είναι η **κορεσμένη**, ένας τρόπος σύνθεσης κατά τον οποίο η μουσική γεμίζει σχεδόν κάθε Σκηνή στην ταινία.[26] Σε σάουντρακ όπως αυτά, η μουσική φαίνεται να κινείται και να εξελίσσεται ταυτόχρονα με την αφήγηση. Εδώ χρησιμοποιούνται οι οιονεί συμφωνικές τεχνικές διακύμανσης, ενορχήστρωσης και διαφοροποίησης, και εμφανίζεται μια περίπλοκη και εντυπωσιακή χρήση του λάιτμοτιφ. Με απλά λόγια, η τεχνική του λάιτμοτιφ απαιτεί από τον συνθέτη να δώσει μια συγκεκριμένη ταυτότητα που συναντάμε σε πολλά είδη μουσικού θεάτρου (όπερα, μιούζικαλ, οπερέτα

[25] T. J Tighe; W. J. Dowling (Eds.), *Psychology and Music: The Understanding of Melody and Rhythm,* 1993.

[26] Π.χ. η σύνθεση του Max Steiner στο *Όσα παίρνει ο άνεμος* (1939) και του John Williams για τις σειρές *Star Wars* και *Indiana Jones*.

κ.λπ.). Σε μια προσδιορισμένη αλληλουχία, κάθε φορά που ο χαρακτήρας εμφανίζεται, το μουσικό μοτίβο του εμφανίζεται μαζί του.

Από την άλλη, έχουμε την **εστιασμένη χρήση** (spot) της μουσικής, όπου μια σειρά από διακριτά μουσικά μοντέλα εμφανίζονται στρατηγικά στο σάουντρακ **για να αυξήσουν τη συγκίνηση, την ένταση ή μια οποιοδήποτε άλλη λειτουργία**, έχοντας συγκεκριμένο ρόλο. Ενώ η εστιασμένη χρήση της μουσικής μπορεί να μην έχει τη ροή και τη μεγάλη ανάπτυξη της κορεσμένης χρήσης, αυτό δεν σημαίνει όμως ότι κατασκευάζεται λιγότερο λογικά ή ότι αποφεύγει την τεχνική του λάιτμοτιφ. Μάλλον είναι πιο συνοπτική και λιτή, και τις περισσότερες φορές εμφανίζει λιγότερες επαναλήψεις και παραλλαγές του θεματικού υλικού, συλλαμβάνεται σε μικρότερη κλίμακα και απορρίπτει κάθε έννοια μουσικής υπερβολής, που συχνά καλύπτει τις ρωγμές μια κακής κατασκευής της ταινίας και μιας αδύναμης κινηματογραφικής αφήγησης. Γενικά πάντως, η μουσική έχει την ιδιότητα να δημιουργεί με ευκολία συναισθήματα, **και κυρίως να λειτουργεί, με τους δικούς της κανόνες και εργαλεία, σαν ένας άλλοτε μεγεθυντικός, άλλοτε παραμορφωτικός φακός ή προσεγγίζοντας μερικές φορές την ακρίβεια και τα πεδία που αποκαλύπτει ένα μικροσκόπιο**.

Όπως θα περίμενε κανείς από ένα νέο ιδίωμα, η μουσική για τον κινηματογράφο εγκαταλείπει τους «κλασικούς» τρόπους των άλλων μουσικών ειδών. Δεν κινείται με τη ρευστή λογική μιας συμφωνίας ή ενός κοντσέρτου, ούτε καταλαμβάνει την κεντρική θέση, όπως στην όπερα, ούτε μετακινείται από το θέμα σε παραλλαγές επαναδιατύπωσης του θέματος, όπως στην τζαζ.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας, η μουσική παρεμβαίνει σχολιαστικά ή επεξηγηματικά στη δράση. Είναι ένα ισχυρό τεχνικό εργαλείο που άλλοτε, μέσω του λάιτμοτιφ,[27] «υποχρεώνει» τον θεατή να ανακαλέσει το βίωμα με το οποίο συνδέθηκε στην πρώτη του εμφάνιση και, άλλοτε, λειτουργεί αμβλύνοντας την πραγματικότητα, αποσαφηνίζοντας και εξωτερικεύοντας τις ψυχολογικές διαδικασίες. Πολλές φορές, με το εμπλουτισμένο συναίσθημα που προκαλεί, οξύνει την κριτική ικανότητα του θεατή. Μπορεί να γίνει μια παντοδύναμη υπνωτιστική φωνή που λειτουργεί καθοδηγητικά για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της ταινίας. Τις περισσότερες φορές, έτσι, συμμετέχει καθοριστικά στην κυρίαρχη

[27] Λάιτμοτιφ (Leitmotif)= καθοδηγητικό μοτίβο. Το μοτίβο, γενικά, είναι μια σύντομη ιδέα ή ένα σύντομο καλλιτεχνικό στοιχείο, π.χ. χρώμα ή απόχρωση, σύμβολο κ.ά. Στο χώρο της μουσικής είναι ένα σύντομο μελωδικό ή αρμονικό μοτίβο. Το καθοδηγητικό μοτίβο συνδέεται με ένα πρόσωπο, αντικείμενο ή αφηρημένη έννοια, π.χ. του μουσικού δράματος, έτσι που να το συνοδεύει κάθε φορά που αυτό εμφανίζεται στη Σκηνή ή υπονοείται με οποιονδήποτε τρόπο από τα λόγια των τραγουδιστών-ηθοποιών. Ταυτίζεται με τον αντίστοιχο γαλλικό όρο *idée fixe*.

λειτουργία του κινηματογράφου που είναι η ψευδαίσθηση πως ό,τι γίνεται είναι η πραγματικότητα και όχι ένα τεχνολογικό κατασκεύασμα. Πάντα, όμως, η μουσική, με τη φυσική της ελευθερία και ευελιξία, στέκεται απέναντι στην εικόνα και το λόγο, δίνει ζωή και ρυθμό στο χρόνο, στον τόπο και στα πρόσωπα, βοηθά στην ισορροπία των αντιθέσεων και το βασικότερο: έχει τη δύναμη να μεταφέρει μηνύματα. Είναι σίγουρο πως ακριβώς οι ίδιες ταινίες, αν βλέπονταν με διαφορετική μουσική επένδυση, θα έδιναν κάτι τελείως διαφορετικό.

3.5 Μουσική και βωβός κινηματογράφος

Η μουσική είναι αξεδιάλυτα δεμένη με το θέαμα στην οθόνη, από τις απαρχές του κινηματογράφου, ως ο πιο ουσιώδης συνοδοιπόρος[28] του, συγκρίνοντάς την με το λόγο.

[28] Παρόλο που η απαιτούμενη τεχνολογία υπήρχε ήδη από το 1924, καμιά μεγάλη εταιρεία δεν τολμούσε να ρισκάρει με την εισαγωγή των ήχων (φυσικών, διαλόγων κ.λπ.) και μουσικής και να προκαλέσει το σύστημα του βωβού κινηματογράφου. Πέραν του φόβου –που αποδείχθηκε εν μέρει βάσιμος–, όπως του Τσάρλι Τσάπλιν, για την εξαφάνιση της τέχνης της παντομίμας, που στον βωβό κινηματογράφο κυριαρχούσε αναγκαστικά, πολλοί από τους λόγους της αντίθεσης προς την προοπτική της εισαγωγής του ήχου στον κινηματογράφο προέρχονταν από μια υπερεκτίμηση των –υποτιθέμενων– προτερημάτων του βωβού κινηματογράφου. Στο πλαίσιο αυτό, είχε ειπωθεί ότι, ενώ η «γλώσσα» του βωβού κινηματογράφου ήταν διεθνής, με την εμφάνιση της ομιλούσας ταινίας θα δημιουργούνταν τάσεις εθνικής εσωστρέφειας, καθώς το κοινό κάθε χώρας θα προτιμούσε να παρακολουθεί ταινίες στη γλώσσα του. Όμως, αυτό –ήδη τότε– δεν αντικατόπτριζε την πραγματικότητα, αφού παρά τις σημαντικότατες διαφορές στις αισθητικές αντιλήψεις και την επιλογή του περιεχομένου των ταινιών σε κάθε εθνικό κινηματογράφο (οι εθνικές σχολές είχαν ήδη δημιουργηθεί παρά τη... διεθνή γλώσσα του βωβού), οι θεατές βομβαρδίζονταν στις μεγάλου μήκους βωβές ταινίες με πλήθος διατίτλων –είτε στην αυθεντική τους έκδοση, είτε μεταφρασμένων (όχι πάντα σωστά), που διέκοπταν τη ροή της κινηματογραφικής αφήγησης–, όπως άλλωστε και με επεξηγηματικά πλάνα – που θα ήταν απολύτως άχρηστα σε μια ομιλούσα ταινία. Η διαφορά, στην περίπτωση της ομιλούσας ταινίας, ήταν η απρόσκοπτη ροή της αφήγησης και η μεταφορά του προβλήματος της μετάφρασης από τους διάτιτλους στους υπότιτλους ή στη μεταγλώττιση. Μια άλλη ένσταση ήταν η πιθανότητα να επικρατήσει πλήρως ένα στατικό στυλ κινηματογράφησης, βασισμένο στη θεατρικού τύπου σκηνοθεσία, όπου ο διάλογος (και μαζί του η θεατρικού τύπου υποκριτική) θα αποτελεί το κύριο εκφραστικό μέσο των κινηματογραφικών έργων. Σύντομα, όμως, έλυσαν οι ίδιοι το αισθητικό αυτό πρόβλημα με υποδειγματικό τρόπο, συγχρονίζοντας τον ήχο με την εικόνα. Ανακάλυψαν, απλούστατα, ότι ο ήχος που ακούγεται δεν είναι απαραίτητο να αντιστοιχεί πλήρως στην εικόνα που προβάλλεται την ίδια στιγμή. Μπορεί, όντως, να υπάρξει πλήρης αντιστοιχία (βλέπουμε την πηγή του ήχου που ακούμε), μερική αντιστοιχία (ακούμε έναν ήχο χωρίς να βλέπουμε την πηγή του, όμως οι εικόνες που βλέπουμε αντιστοιχούν στο περιβάλλον στο οποίο παράγεται ο ήχος αυτός φυσιολογικά) ή, τέλος, πλήρης αναντιστοιχία (κλασική περίπτωση η αφήγηση ενός ομιλητή σε ένα ντοκιμαντέρ, όπου είναι φανερό ότι ο ήχος είναι ξένο σώμα, αν το σκεφτούμε την ώρα που παρακολουθούμε την ταινία, αφού δεν βλέπουμε ούτε την πηγή του ήχου, ούτε αυτό που ακούμε – π.χ. η φωνή του αφηγητή παράγεται από το

Καταρχάς, μια ουσιαστική και ενδιαφέρουσα ερμηνεία της ύπαρξης της κινηματογραφικής μουσικής στο βωβό κινηματογράφο από την πρώτη στιγμή της γέννησής του δίνει η Claudia Gorbman, αναφερόμενη στη μουσική συνοδεία. Σύμφωνα λοιπόν με την Gorbman, η μουσική συνοδεία:

1) Ήταν μια ήδη καθιερωμένη επιλογή στην παραστατική πραγματικότητα, καθώς ήταν παρούσα σε άλλες μορφές θεάματος που προηγούνταν πολύ του κινηματογράφου.[29]
2) Κάλυπτε το θόρυβο της μηχανής, που αποσπούσε την προσοχή.[30]
3) Είχε σημαντικές σημειολογικές λειτουργίες ως προς την αφήγηση: χρησιμοποιούσε κώδικες σύμφωνα με τα καθιερωμένα του 19ου αι., συντελούσε στη δημιουργία του ιστορικού, γεωγραφικού και ατμοσφαιρικού περιβάλλοντος της ταινίας και βοηθούσε στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων καθώς και στην αξιολόγηση των διαδραματιζομένων.
4) Παρείχε ρυθμικό παλμό ώστε να συμπληρώνει ή να τονίζει το ρυθμό του μοντάζ και της κίνησης στην οθόνη.
5) Αποζημίωνε, ως ήχος που καλύπτει τη διάσταση του χώρου, την έλλειψη της αντίστοιχης διάστασης στην οθόνη.
6) Λειτουργούσε σαν κάτι μαγικό, ως αντίδοτο στο τεχνολογικώς προερχόμενο «στοίχειωμα» των εικόνων.
7) Και, επίσης, λειτουργούσε ως συνεκτικός ιστός για τους θεατές.

Για όλους αυτούς τους λόγους ο θεατής είχε τη δυνατότητα να αντιληφθεί πιο εύκολα το νόημα και γενικότερα την εξέλιξη της ταινίας και η μουσική στον βωβό κινηματογράφο αναγνωρίστηκε ως βασικό στοιχείο, καθώς συνέβαλε δομικά, αρχιτεκτονικά, αναπτυξιακά, καλλιτεχνικά, ατμοσφαιρικά, άλλοτε εξισορροπώντας την υπερβολική γλώσσα του σώματος των πρωταγωνιστών, άλλοτε δίνοντας έμφαση σε χαρακτήρες, γεγονότα ή καταστάσεις, και άλλοτε φωτίζοντας λεπτές ψυχικές –και όχι μόνο– καταστάσεις. Συντελώντας στην ερμηνεία των χαρακτήρων και των καταστάσεων, η ζωντανή μουσική λαμβάνει θέση ισότιμη πλάι στο σενάριο και την υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών, καθώς στην ουσία μπορούμε να ισχυριστούμε ότι «συν-σκηνοθετεί» την ταινία, λειτουργώντας:

ευρύτερο φυσικό περιβάλλον, που περιλαμβάνεται στα πλάνα που παρακολουθούμε (π.χ. μια ομάδα πουλιών δίπλα σε μια λίμνη).

[29] Από την πρώτη σειρά μικρών φιλμ που παρουσιάστηκαν από τους αδελφούς Lumiere στο Grand Café στο Παρίσι, το 1897, η κινούμενη εικόνα συνοδευόταν από μουσική [Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, 1994, p.12.

[30] Όπως ισχυρίζεται ο Peter Kivy, η μουσική ίσως χρησιμοποιήθηκε για να γεμίσει το «κενό της σιωπής», αφού όχι μόνο μια σιωπηλή εικόνα μπορεί να ήταν ανησυχητική κατά κάποιον τρόπο για τους τηλεθεατές (καθώς και έτσι παραμένει και μέχρι αυτήν την ημέρα), αλλά και ο ήχος του εξοπλισμού προβολής ήταν εκκωφαντικός.

α) επικοινωνιακά: είτε διότι προσπαθεί συχνά να υποκαταστήσει την έλλειψη του ομιλούντος λόγου, είτε διότι επιδιώκει να μεταφράσει το μήνυμα της ταινίας,

β) ψυχο-δραστικά: είτε ως αντίδοτο στη σιωπή των εικόνων είτε ως συντελεστής ενεργότερης συναισθηματικής συμμετοχής του θεατή στα προβαλλόμενα,

γ) ψυχαγωγικά: σε κάθε περίπτωση, η κατεξοχήν διάσταση της μουσικής, την οποία επέτεινε, στην κινηματογραφική αίθουσα, η χρήση μελωδιών από δημοφιλή τραγούδια ή από γνωστές κλασικές, οπερετικές επιλογές κλπ.,

δ) αισθητικά: διότι, μέσω του τρόπου συνοδείας, είχε τη δυνατότητα να υπηρετήσει την άποψη του κινηματογραφικού έργου, να του προσδώσει χαρακτήρα, να το ολοκληρώσει, αλλά και να το κατακρημνίσει αν ήταν αδόκιμη,

ε) οικονομικά: διότι αποτέλεσε τρόπο προσέλκυσης του κοινού. Επιπλέον, διότι μέσω των συντελεστών της (αριθμός των μουσικών, αποδοχές τους κ.λπ.) επηρέαζε τη διαμόρφωση του οικονομικού προϋπολογισμού κάθε αίθουσας,

στ) κοινωνικά: διότι το μουσικό ύφος των επιλογών, ανά αίθουσα και ανά κινηματογραφική περίοδο, ήταν από τα στοιχεία που αντικατόπτριζαν και σχετίζονταν με το κοινωνικό και μορφωτικό προφίλ των προσερχόμενων θεατών.

3.6 Ο δημιουργός πίσω από τα πλήκτρα

Το θέμα της διατριβής, ο ειδικός ρόλος και η έμφαση που δίνονται στον δημιουργό-εκτελεστή καθιστούν αναγκαίες ορισμένες συνοπτικές ιστορικές αναφορές λειτουργικού τύπου για το ρόλο του μουσικού, που εμφανίζεται πρώτη φορά με τέτοιο τρόπο στις παραστατικές τέχνες και συγκεκριμένα στον βωβό κινηματογράφο. Η διαδραστική αυτή σύνδεση, με πολλά στοιχεία αυτοσχεδιασμού και ελευθερίας, συναντιέται φυσικά σε παλαιότερες μορφές παραστατικών τεχνών, σε διαφορετικούς πολιτισμούς, όπως στους ρωμαϊκούς και βυζαντινούς Παντόμιμους, σε λαϊκές μορφές θεάτρου, σε διαφόρων ειδών δρώμενα στην κομέντια ντελ άρτε και αλλού, όπου ο μουσικός συνδεόταν ελεύθερα με μια θεατρικού ή παντομιμικού τύπου δράση. Ανάλογου τύπου συνοπτικές αναφορές είναι αναγκαίο να γίνουν και στη μουσική γλώσσα, στους κώδικες και τα εργαλεία που χρησιμοποιούν μουσικοί δημιουργοί και αυτοσχεδιαστές την περίοδο αυτή. Όλα τα παραπάνω στοιχεία προσεγγίζονται όχι μέσα από μια ιστορική ανάλυση, αλλά με κίνητρο τη δημιουργική επιλογή ιδεών που μπορούν να αντληθούν και να φανούν χρήσιμες στην παρούσα έρευνα.

Φυσικά, η μουσική συνοδεία της κινηματογραφικής εικόνας την περίοδο 1900 έως 1930 περίπου γίνεται με ποικίλους, ενδιαφέροντες και επινοητικούς τρόπους. Πέρα από το κυρίαρχο πιάνο, χρησιμοποιούνται σύνολα μικρά ή μεγαλύτερα, ορχηστρικά και φωνητικά, όπως και αυτόματα μουσικά όργανα (μηχανικά πιάνα) που υπεισέρχονται και εμπλουτίζουν τα μουσικά εργαλεία της συνοδείας. Αξίζει όμως να σταθούμε, όσον αφορά τη σολιστική συνοδεία, στο είδος των πρωτοεμφανιζόμενων ηλεκτρικών πληκτροφόρων οργάνων, με κοινό παρονομαστή την ηχοχρωματική αύρα του εκκλησιαστικού οργάνου. Εμφανίζονται όργανα με διαβαθμίσεις έντασης από μικρές έως τεράστιες, όπως το orchestrion, που χρησιμοποιείται σε μεγάλες αίθουσες στα μεγάλα αστικά κέντρα. Εντυπωσιακή τεχνολογική εξέλιξη αποτελεί η εμφάνιση του photo player στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα, που δεν έχει τον άκαμπτο και δεσμευτικό χαρακτήρα των μηχανικών πιάνων. Το όργανο αυτό, πέρα από τους παραγόμενους μουσικούς ήχους τύπου εκκλησιαστικού οργάνου, παράγει ηχητικά εφέ, καλπασμούς αλόγων, ήχους της φύσης, σειρήνες, ατμόπλοια με ένα πολύπλοκο σύστημα πεντάλ και κουμπιών που χειρίζεται ο μουσικός.

Τα πληκτροφόρα, και ειδικά το πιάνο, έχουν πάντα κύριο ρόλο, αλλά γύρω στα 1920 αναπτύσσεται και επικρατεί το περίφημο κινηματογραφικό αρμόνιο, το cine organ. Ένα όργανο «χαμαιλέοντας» όπως χαρακτηρίστηκε, με πλούσια ηχοχρώματα, που μιμούνται την ορχήστρα με ρυθμικές επίσης δυνατότητες και ευρύτατους ηχοχρωματικούς συνδυασμούς. Ο χειρισμός του cine organ γίνεται με ταχύτατες αλλαγές, με τη βοήθεια, κουμπιών-πεντάλ, ακόμη και με διαφοροποίηση στα πλήκτρα. Πρακτικοί χρηστικοί αλλά και οικονομικοί λόγοι καθιστούν την παρουσία του όλο και πιο ισχυρή. Τα cine organ υποκαθιστούν με έναν μόνο μουσικό ολόκληρες συμφωνικές ορχήστρες. Ο εκτελεστής δημιουργός πίσω από τα πλήκτρα του cine organ, αληθινού προδρόμου των σύγχρονων συνθετητών, δεν έχει τις δεσμεύσεις της γραπτής ορχηστρικής παρτιτούρας, όπου ο αυτοσχεδιασμός σε μια ορχήστρα είναι πρακτικά ανέφικτος. Ακολουθεί μια προϋπάρχουσα γραπτή αναλυτική παρτιτούρα με μουσικές αλλά και τεχνικές πληροφορίες, εμπλουτίζει όμως τη συνοδεία συχνά με κομμάτια που είναι οικεία στο κοινό, ακολουθώντας κάποιες φορές και τη ζωντανή διαδραστική επικοινωνία, ενώ άλλοτε πάλι αυτοσχεδιάζει δημιουργικά με απόλυτη ελευθερία.

Η ουσία είναι ότι, σε όλες τις περιπτώσεις, έχουμε από τον απλό πιανίστα μέχρι τον εκτελεστή των photo players ή του cine organ τη δημιουργία ενός προπομπού μουσικών ρόλων με προστιθέμενη παραστατική διάσταση, που μόνο στις σύγχρονες πολύτεχνες παραστάσεις θα μπορούσαμε να συναντήσουμε, με τους σύγχρονους ερμηνευτές των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα και φυσικά του 21ου αιώνα.

Η σχέση του μοναχικού εκτελεστή μουσικού με την εικόνα από τη γέννηση του βωβού κινηματογράφου μέχρι την εμφάνιση του ομιλούντος διατρέχει όλες τις βαθμίδες της

εξέλιξης. Ξεκινώντας από την αδιάφορη και παντελώς άσχετη με την εικόνα, σε βαθμό βέβηλο, μουσική συνοδεία (με την προσπάθεια να καταστεί ένας σόουμαν ερήμην της εικόνας), σταδιακά ο ρόλος της σολιστικής μουσικής κινηματογραφικής παρουσίασης αρχίζει να μεταλλάσσεται, χρησιμοποιώντας σχεδόν πάντα οικείους στους θεατές μουσικούς κώδικες, μέσα από τις τυχαίες ή μη εκλάμψεις μια έμφυτης δημιουργικότητας, διαίσθησης και ενσυναίσθησης ορισμένων μουσικών. Έτσι σηματοδοτείται μια όλο και μεγαλύτερη σύνδεση όχι μόνο με τα προφανή σημαίνοντα, αλλά ένας συντονισμός όλο και πιο εμπλουτισμένος με τα σημαινόμενα. Ένας συντονισμός που αποκαλύπτει συχνά νέες πτυχές, υπόγειες και βαθύτερες στο περιεχόμενο μια συγκεκριμένης βουβής κινούμενης εικόνας.

Έτσι, από τα special scores,[31] τις συλλογές[32] και τα cue-sheets[33] αρχίζει να διαρθρώνεται μια διαφορετική μουσική αντίληψη, που φθάνει σε οριακές στιγμές

[31] Το 1910, εμφανίζονται στις ΗΠΑ τα special scores. Με τον όρο special score ή special music αποκαλούνταν οι μουσικές που δημιουργήθηκαν για τη συνοδεία βωβής ταινίας και διανέμονταν μαζί με τις συγκεκριμένες ταινίες. Τέτοιες μουσικές πιθανόν να είναι: α) πρωτότυπες συνθέσεις, β) διασκευές ή επιλογές από προϋπάρχουσες συνθέσεις, ή γ) όπως φαίνεται το συνηθέστερο, συνδυασμός των πρώτων δύο περιπτώσεων. Τα special scores εμφανίστηκαν με σκοπό την αύξηση του κύρους του κινηματογράφου και τη στόχευση σε ένα «καλύτερο» κοινό, που θα πλήρωνε, βεβαίως, ακριβότερο εισιτήριο. Ο πρώτος που θεωρείται ότι επιμελήθηκε special score, δηλαδή μουσική ειδικά για μια συγκεκριμένη ταινία στις ΗΠΑ, είναι ο Walter C. Saimon, ο οποίος συνέθεσε τη μουσική της ταινίας *Arrah-na-Pogue*, το 1911 (Clifford McCarty, *Film Composers in America: A Filmography. 1911-1970*, σελ. 7). Τεκμήριο ύπαρξης της συγκεκριμένης μουσικής αποτελούν οι αναφορές στον περιοδικό Τύπο (*Moving Picture World*, 18 Νοεμβρίου 1911), αφού ούτε καταγραφή της υπάρχει στα αρχεία πνευματικής ιδιοκτησίας, ούτε έχει διασωθεί αντίγραφό της (Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film – Context and Case Studies*, 1997, σελ. 78). Παρ' όλα αυτά καμία έρευνα μέχρι τώρα δεν έχει αμφισβητήσει το γεγονός και τη χρονολογία παρουσίασής της (Clifford McCarty, ό.π.).

[32]Εκτός από τη σχεδόν αποκλειστική χρήση του αυτοσχεδιασμού, ή την κατά βούληση επιλογή κομματιών από τον τυπικό συνοδό-πιανίστα είτε από μια ορχήστρα στη σκηνή που ακολουθούσε τις επιλογές του μαέστρου της, η μουσική για τη βωβή ταινία ήταν, κατά βάση, ένα συνονθύλευμα από δημοφιλή τραγούδια, ελαφρά και κλασικά κλισέ του ρεπερτορίου. Η οικονομική ευχέρεια επέτρεπε στις μεγάλες αίθουσες να απασχολούν ορχήστρα και μουσικό διευθυντή. Ειδικά για την ορχήστρα, αξίζει να επισημάνουμε ότι ο μαέστρος ήταν υποχρεωμένος να έχει μελετήσει την ταινία, να έχει βρει τις κατάλληλες μελωδίες, τα μουσικά μέρη που θα χρησιμοποιήσει, να αποφασίσει για τις ακριβείς χρονικές στιγμές, διάρκειες, αλλαγές ταχυτήτων και δυναμικής, να κάνει την ενορχήστρωση σύμφωνα με τις ανάγκες των Σκηνών και να διευθύνει την εκτέλεση. Η ιδανική αυτή προετοιμασία –μια πολυτέλεια, υπό το κράτος της χρονικής πίεσης από τον εκάστοτε παραγωγό– ανάγκασε πολλούς στην αναζήτηση έργων στις μουσικές βιβλιοθήκες, δημιουργώντας έτσι προγράμματα από οτιδήποτε ήταν διαθέσιμο (από γνωστά τραγούδια μέχρι αποσπάσματα έργων κλασικού ρεπερτορίου), με αποτέλεσμα να χάνεται κάθε είδος αυθεντικότητας και δημιουργικότητας. Τα εμπορικά περιοδικά της εποχής παρείχαν τακτικά προτάσεις για την κατάλληλη μουσική και συμβουλές για μουσική συνοδεία των τρεχουσών ταινιών, και συνέχισαν να τελειοποιούνται με την προσθήκη ενός καταλόγου των χαρακτηριστικών «διαθέσεων», ένα ευρετήριο των τίτλων που ήταν κατάλληλοι γι' αυτές, φόρμουλες για τη γεφύρωση μεταξύ των διαφορετικών συνθέσεων, μέχρι και ολόκληρα θέματα για πιάνο της πρωτότυπης μουσικής που είχε γραφτεί για συγκεκριμένα φιλμ. Η ρομαντική μουσική του 19ου αιώνα ήταν αναπόσπαστο μέρος της κινηματογραφικής εμπειρίας, ωστόσο όχι και ο μοναδικός παράγοντας. Η «Σονάτα του σεληνόφωτος» και η «Ουβερτούρα του Γουλιέλμου Τέλλου» συνόδευαν πολλές τρυφερές νυχτερινές Σκηνές ή Σκηνές κυνηγιού, πολύ πριν από την έλευση του ήχου (Theodor Adorno; Hanns Eisler, *Composing for the Films*, 1994), αλλά το ίδιο έκαναν και τα τραγούδια του Stephen Foster, η άγρια ragtime μουσική και διάφορα συνδετικά μέρη που προέρχονταν από μελωδίες ύμνων και πασίγνωστους ψαλμούς. Παρ' όλα αυτά, τουλάχιστον η κλασική μουσική του 19ου αιώνα συχνά ακουγόταν «αριστοκρατική», ελιτίστικη, κι έτσι μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μόνο σε συγκεκριμένες ταινίες.

Έτσι, άνθησαν και οι διάφορες μουσικές βιβλιοθήκες: *The Sam Fox Moving Pictures Music Volumes* του J.S. Zamecnik (1913), *Kinothek, Series of Mood Music* του Giuseppe Becce (1919) και ο 674-σέλιδος κατάλογος του Erno Rapee, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924), κ.ά. Ωστόσο, η διαδικασία βασιζόταν πάλι

στην ικανότητα του μαέστρου να κάνει σωστές μουσικές επιλογές, αποτελεσματικές μουσικές γέφυρες αλλά και να πειθαρχήσει σε οποιουδήποτε είδους υποδείξεις. Ο K. London υποστηρίζει πως, με δεδομένο ότι αρχικά δεν υπήρχε φιλολογία κινηματογραφικής μουσικής, υπήρχε «απροθυμία» ως προς τη χρήση της κλασικής ή της σύγχρονης σοβαρής μουσικής για τις ανάγκες του κινηματογράφου (Kurt London, *Film Music*, 1936, p. 41). Εξαρτώμενος ο κινηματογράφος από τον μουσικό ή τους μουσικούς που διέθετε ο κάθε μορφής χώρος φιλοξενίας, αποδεχόταν ότι και η επιλογή του ρεπερτορίου της μουσικής συνοδείας θα ήταν συνάρτηση των καταβολών, παραδόσεων και των «μουσικών εξαρτημένων αντανακλαστικών» κάθε μουσικού σε σχέση με το χώρο όπου εργαζόταν, αλλά και σε σχέση με το μουσικό του υπόβαθρο. Ο μουσικός του μελοδράματος, για παράδειγμα, είχε ως ρεπερτόριο τα μουσικά θέματα από τις παραστάσεις που συνόδευε, ο μουσικός με κλασική παιδεία τα αποσπάσματα του κλασικού ρεπερτορίου, κ.ο.κ. (Rick Altman, *Silent Film Sound*, p. 309).

Αν και ανακατασκευές συλλογών κινηματογραφικής μουσικής είναι συχνά πολύ επιτυχείς, ορισμένες προσπάθειες αποκατάστασης έχουν τεράστια προβλήματα: λίστες μουσικής και συλλογών είτε απουσιάζουν εντελώς ή δεν είναι διαθέσιμες (συχνά οφείλονται σε κακή αρχειοθέτηση και την αδιαφορία που προκύπτει από την έλλειψη εμπορικών κινήτρων για κινηματογραφικές εταιρίες) και ταιριάζουν σπάνια με τα υπόλοιπα αντίγραφα των ταινιών που έχουν συχνά εκ νέου υποστεί επεξεργασία και κατακερματιστεί. Παρτιτούρες για πιάνο είναι επίσης αποσπασματικές, συχνά περιέχουν λάθη, ανακρίβειες και ασαφείς οδηγίες (διαθέσιμες παρτιτούρες συχνά προετοιμάζονταν για μοναδικές και ειδικές παραστάσεις, όπως πρεμιέρες). Μόνο, κατ' εκτίμηση, το 20% της μουσικής και των θεμάτων από την εποχή του βωβού κινηματογράφου εξακολουθούν να υπάρχουν. Ο James Limbacher αναφέρει ότι κάποια από τα στάνταρτ που συνηθιζόταν να συνοδεύουν τις πρώτες ταινίες ήταν τα: "A Bird in a Gilded Cage","My Buddy", "Hearts and Flowers", "O sole mio", "The Curse of an Aching Heart", "You Made Me what I Am Today", "Ragtime Cowboy Joe", "Wait for the Wagon", "Pony Boy", "Chloe" – τα οποία όλα σχεδόν ανήκουν στο είδος των popular songs.

[33] Μια πρώτη προσπάθεια για να υπάρξει πιο συγκεκριμένη καταγραφή ως προς το είδος της μουσικής συνοδείας ήταν τα *cue sheets*: ένα οδηγός για τον μουσικό που «συνοδεύει» την προβολή της ταινίας ως προς το τι να παίζει, με τι ύφος, ποιο είδος (ειδικά μετά το 1910, προσπαθώντας να εξασφαλίσουν καλύτερες συνθήκες προβολής, οι παραγωγοί άρχισαν να στέλνουν, μαζί με τις ταινίες, οδηγίες για τη μουσική συνοδεία, όπως τα cue-sheets του Edison Kinetogram, 1909, και τα cue-sheets του Μαξ Βίνκλερ, 1912 κ.λπ.). Η μουσική, πλέον, με αυτήν την πρωτόλεια προσπάθεια, αποκτά έναν ιδιαίτερο ρόλο ως εργαλείο του κινηματογραφιστή και (περι)ορίζει τον μουσικό, ώστε να παίζει σύμφωνα με την κρίση και την αισθητική του δημιουργού. Με τα cue sheets, ο μουσικός γνώριζε, είτε με την ένδειξη χρονομέτρου είτε με την εξέλιξη των Σκηνών, το μουσικό θέμα που επρόκειτο να παίξει. Σημαντικό είναι επίσης πως, για πρώτη φορά, με την εισαγωγή των cue sheets, η κάπως δομημένη μορφή της μουσικής (όχι καθαρά αυτοσχεδιαστική) θέτει το θέμα σχέσης μεταξύ του κινηματογραφικού ρυθμού και του ρυθμού μουσικής. Με τα cue sheets, η πρώτη εντύπωση που επικρατεί είναι ότι υπήρχε διαφορά φάσης μεταξύ του ρυθμού της μουσικής και των κινήσεων των ηθοποιών. Ένα άλλο μειονέκτημα των cue sheets αποτελούσαν οι διακυμάνσεις στην επίδοση των μουσικών, που καθιστούσαν ασταθή την εκτέλεση της μουσικής κατά τη διάρκεια της προβολής. Από τότε το θέμα του συγχρονισμού της μουσικής και της συσχέτισης των δύο ρυθμών απασχόλησε τους κινηματογραφιστές. Ήδη από τον βωβό και από τους μεγάλους δημιουργούς, όπως ο Τσάπλιν, το θέμα της ρυθμικής σχέσης κινηματογράφου και μουσικής προσεγγίστηκε πιο φιλοσοφικά (εκτός από πρακτικούς λόγους ή για λόγους εμπλουτισμού) και η εξέλιξη της μουσικής στον κινηματογράφο είχε πάρα πολλά στάδια, έγιναν πολλές συζητήσεις και πειράματα, που πέτυχαν ή απέτυχαν, προσεγγίσεις, που τοποθέτησαν τη

υιοθέτησης μιας αλεατορικής αντίστιξης με την ταινία, ενίοτε μάλιστα ανατρέποντας πλήρως την προφανή κινηματογραφική ιδέα του σκηνοθέτη.

Αξίζει εδώ να γίνει αναφορά στις ίδιες τις εμπειρίες και τον τρόπο μουσικής σκέψης ενός διακεκριμένου μουσικού συνοδού του cine organ, του F. Rowland Tims (οργανίστα στο Capitol Theatre του Λονδίνου), που έγραψε για το επάγγελμά του: «Ο κινηματογραφικός οργανίστας πρέπει να κατέχει την τέχνη του ερμηνευτή (perfomer). Ο ερμηνευτής είναι σαν τον ηθοποιό στην οθόνη, και συνεργάζεται μαζί του για την επιτυχία της ταινίας. Μερικές φορές, μια ταινία που είναι μάλλον αδιάφορη, με τη σωστή μουσική υπόκρουση μπορεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον … Στο Capitol βλέπω την ταινία μου αρκετές μέρες πριν … Έχω το δικό μου σύστημα οργάνωσης της μουσικής βιβλιοθήκης μου, και μπορεί να βρω αμέσως ένα συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι, ανάλογα με το βαθμό της "συγκίνησης" ή του "ρυθμού" της εικόνας στην οποία έχει αρχειοθετηθεί. Η μουσική πρέπει να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα για το δράμα. Οι φιγούρες στην οθόνη πρέπει να αναπνεύσουν … Ο οργανίστας πρέπει να αποκτήσει ένα πολύ εκτεταμένο ρεπερτόριο και να καλλιεργήσει τη φαντασία του, που θα του επιτρέψει να ερμηνεύσει τις ταχέως μεταβαλλόμενες Σκηνές και τη δράση στην οθόνη … Πρέπει να είναι προετοιμασμένος για οτιδήποτε …[34] Ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο πέντε τοις εκατό της μουσικής της ταινίας μεγάλου μήκους, ειδικά για την ανάδυση τη μιας Σκηνής μέσα από την άλλη –δηλαδή για Σκηνές πολύ μικρές για να επενδυθούν με ολοκληρωμένη μουσική–, καθώς και για προλόγους και επιλόγους, εκεί όπου δεν μπορεί να αναπτυχθεί ένα μουσικό υλικό λόγω περιορισμένου χρόνου …».
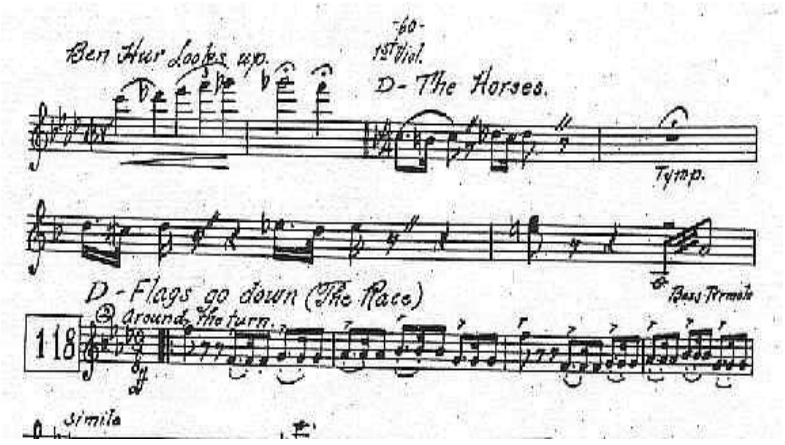
Ο δρ George Tootell δημοσίευσε, το 1927, ένα χρήσιμο εγχειρίδιο: *Πώς να παίξετε το όργανο στον κινηματογράφο: ένα πρακτικό βιβλίο από έναν πρακτικό ερμηνευτή*, στο οποίο ένα πλήρες κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο θέμα του αυτοσχεδιασμού για συνοδεία ταινίας.[35] Φυσικά, στην προβολή ταινίας κινουμένων σχεδίων ή σε μια φαρσοκωμωδία, ο

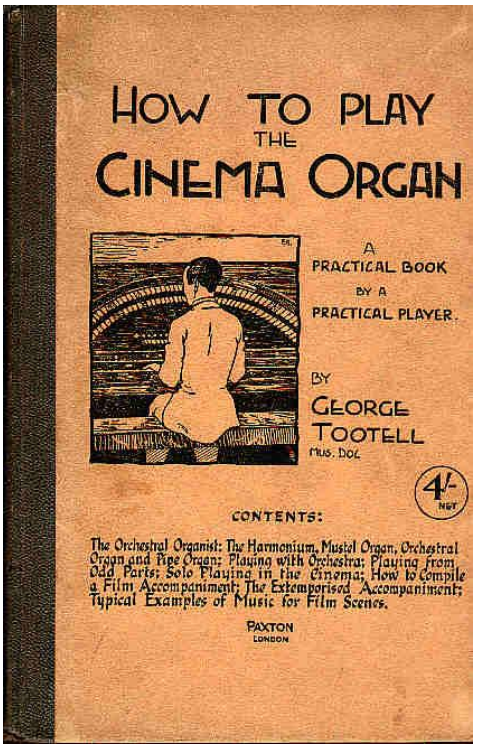
μουσική σε διάφορους ρόλους. Αυτή η σχέση μεταξύ των δύο ρυθμών (κινηματογραφικού και της μουσικής) θα μας απασχολήσει αργότερα (στην ανάλυση του *Gold rush*).

[34] Και συνεχίζει «Εκτός από τις ταινίες μεγάλου μήκους, πρέπει κανείς να επενδύει μουσικά μέχρι κωμωδίες, κινούμενα σχέδια, τρέιλερ (σύντομες Σκηνές από ταινία που πρόκειται να προβληθεί προσεχώς), τα επίκαιρα, εκπαιδευτικές ταινίες, ταινίες καμπαρέ, πολεμικές ταινίες κ.λπ. Προστίθεντο διαρκώς νέες κατηγορίες, στις οποίες ο σύντομος αυτοσχεδιασμός αποδεικνυόταν χρήσιμος …» [Αθανάσιος Μπιλιλής, «Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών», 2009]

[35] *How to Play the Cinema Organ: A Practical Book by a Practical Player,* W. Paxton & Co, January 1, 1932. Ο Tootell αναφέρει χαρακτηριστικά: «Παρά το γεγονός ότι, σήμερα, η στερεοτυπική μουσική για τον βωβό κινηματογράφο φαίνεται να περιλαμβάνει τραγούδια όπως το «Καρδιές και Λουλούδια» για τις ρομαντικές Σκηνές και όπως η Ουβερτούρα του Ροσσίνι στον *Γουλιέλμο Τέλλο* για Σκηνές δράσης ή καταδίωξης, η αλήθεια ήταν ότι ένα πολύ

οργανίστας μπορούσε να δώσει απόλυτη ελευθερία στη φαντασία του. Μπορούσε να αντλήσει από ένα καταγεγραμμένο και έτοιμο προς πώληση σύνολο μουσικών κομματιών που περιλάμβανε σύγχρονα ή γνωστά τραγούδια, κυρίως από τζαζ μελωδίες, των οποίων οι τίτλοι συνδέονταν με τις δράσεις στην οθόνη. Επίσης, είχε τη δυνατότητα να αξιοποιήσει τα ηχητικά εφέ που του πρόσφερε το όργανο.





ευρύ φάσμα της κλασικής μουσικής αποτελούσε την κύρια βάση για την επιλογή μουσικής συνοδείας, όπως και έργα μουσικής δωματίου και δημοφιλείς μπαλάντες, και κάποια κομμάτια ειδικά γραμμένα για συγκεκριμένες Σκηνές (που προκαλούν τρόμο, δημιουργούν αδημονία, Σκηνές πάλης κ.λπ.).

Ο C. Roy Carter,[36] ο οποίος σε άρθρα της εποχής αναφέρεται ότι τη δεκαετία του 1920 δραστηριοποιούνταν ως οργανίστας (στο Highland Theatre στο Λος Άντζελες), αναφέρει: «Η σημασία και η σωστή και καλλιτεχνική χρήση των εφέ και των ηχητικών απομιμήσεων που είναι δυνατές για το σύγχρονο όργανο της αίθουσας (cinema organ) δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Το ακροατήριο θα εντυπωσιαστεί περισσότερο από τον οργανίστα που την κατάλληλη στιγμή θα κάνει χρήση ενός έξυπνου τεχνάσματος ή εφέ από έναν άλλον που μπορεί να είναι καλύτερος μουσικός, αλλά ενδεχομένως αφήνει αυτές τις Σκηνές να περάσουν απαρατήρητες … Είναι σωστό να υπενθυμίσουμε, ωστόσο, ότι μια Σκηνή, ή μια ολόκληρη ταινία, μπορεί εξίσου εύκολα να καταστραφεί από την αδιάκριτη ή αδιάκοπη χρήση αυτών των ηχητικών απομιμήσεων. Μην είστε τόσο πρόθυμοι να ενσωματώσετε κόλπα και εφέ τα οποία κουράζουν το κοινό αντί να τα διασκεδάζουν. Η σωστή κρίση πότε να τα χρησιμοποιείτε και πότε όχι είναι εξίσου σημαντική ή περισσότερο σημαντική απ' ό,τι η ικανότητα να τα εκτελείτε σωστά …»[37]

Είναι εμφανές από τα παραπάνω ότι η απαραίτητη για τους λόγους που αναφέρθηκαν μουσική συνοδεία διατηρεί, την περίοδο αυτή, συνοδευτικού χαρακτήρα παθητικά χαρακτηριστικά. Είναι ένα είδος «μουσικής επιμέλειας», όπου οι εκτελεστής αντλεί τις ιδέες του από άλλοτε μεγαλύτερη και άλλοτε μικρότερη χρήση ενός αυτούσιου ή παραλλαγμένου μουσικού υλικού που προϋπάρχει της ταινίας. Οι αυτοσχεδιαστικές ικανότητές του είναι προφανές ότι διαφοροποιούνται ανάλογα με τον μουσικό, το επίπεδο της παραγωγής και την εγκυρότητα του χώρου. Είναι όμως σαφές επίσης ότι οι πιο δημιουργικοί μουσικοί κινηματογραφικής συνοδείας του βωβού κινηματογράφου αντιλαμβάνονται γρήγορα τον καταλυτικό ρόλο της μουσικής και της αδιάσπαστης συνοχής και διαπλοκής της με την ταινία. Η ανάγκη για ηχοχρωματικό εμπλουτισμό, οι κωδικοποιήσεις αντιστοιχιών της μουσικής με συναισθήματα και δράσεις, οι ισορροπίες ανάμεσα στη δομημένη σύνθεση και τον αυτοσχεδιασμό έχουν συμβάλει καθοριστικά, μέχρι την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου, στον εμπλουτισμό της κινηματογραφικής μουσικής γλώσσας, που αναπτύχθηκε επίσης και μέσα από πιο ύστερες προσπάθειες επαναπροσέγγισης της περιόδου αυτής, όπως ακριβώς επιχειρεί και η παρούσα εργασία.

[36] Σε άρθρο του JW Landon, το 1987 ("Biographical Dictionary Theatre Organists", journals.shareok.org), γίνεται μια μικρή αναφορά στον C. Roy Carter, και στο βιβλίο του *Theatre Organist's Secrets (A Collection of Successful Immitations, Tricks and Effects for Motion Picture Accompaniment on the Pipe Organ)*.

[37] Αυτές οι ενδεικτικές αναφορές δείχνουν τις χαρές αλλά και τις παγίδες που αντιμετώπιζαν οι επαγγελματίες του είδους που συνόδευαν βωβές ταινίες εκείνη την περίοδο.

Ανακεφαλαιώνοντας, οι παραπάνω ιστορικές αναφορές αναδεικνύουν τη μεγάλη κινητικότητα και μεταβλητότητα του ρόλου της μουσικής μέσα στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα. Αυτές οι αναφορές, δεδομένου του τεράστιου εύρους προσεγγίσεων που έχουν γίνει μέσα από τις προϋπάρχουσες έρευνες με τη συνακόλουθη βιβλιογραφία, εστιάζονται σε εκείνες τις παραμέτρους που επελέγησαν ως εργαλεία με διαχρονική αξία, γόνιμα και χρήσιμα σε έναν σύγχρονο δημιουργό, προκειμένου να συνεχίσει τη δική του προσέγγιση, όπως σε αυτή τη διατριβή.

4. ΤΣΑΡΛΙ ΤΣΑΠΛΙΝ: ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

Πριν από το δεύτερο μέρος της παρούσας εκπόνησης, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στον δημιουργό Τσάρλι Τσάπλιν, με ειδικές νύξεις για τον *Χρυσοθήρα*, αυτή τη δραματική κωμωδία, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, καθώς και για τον βαθύτερο, ανατρεπτικό χαρακτήρα των έργων του.

4.1 Βιογραφία

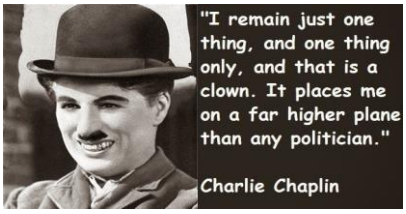
Ο Sir Charles Spencer Chaplin Jr., γνωστότερος ως Charlie Chaplin, υπήρξε Άγγλος ηθοποιός και σκηνοθέτης, που μεγαλούργησε τις πρώτες δεκαετίες της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλιγουντ. Είναι χρονικά η πρώτη παγκόσμια αναγνωρίσιμη φιγούρα της κινηματογραφικής τέχνης, κυρίως μέσω του χαρακτήρα του «Σαρλό», που ενσάρκωνε στις ταινίες του. Ο ίδιος όχι μόνο πρωταγωνιστούσε, αλλά ήταν επίσης ο σεναριογράφος, ο σκηνοθέτης και ο συνθέτης της μουσικής των ταινιών του.

Γεννημένος στο Λονδίνο, στο τέλος της βικτωριανής εποχής (16 Απριλίου 1889), αναδείχτηκε ταλαντούχο παιδί-ηθοποιός στον φρενήρη κόσμο του θεάτρου και της μουσικής ζωής της πόλης, κατά την πρώτη δεκαετία του 1900. Οι γονείς του ήταν καλλιτέχνες του ελαφρού μουσικού θεάτρου, με αποτέλεσμα ο μικρός Τσάρλι, μεγαλώνοντας σε ένα τέτοιο περιβάλλον, να «ρουφά» τη μουσική ζωή γύρω του – από τα αυτοσχέδια ή ήδη δημοφιλή τραγούδια και τα μουσικά προγράμματα των βαριετέ έως τις πιο κλασικά εκπαιδευμένες ορχήστρες και βιρτουόζους οργανοπαίχτες. Όλα αυτά συνέτειναν ώστε να αναπτύξει από μικρός κλίση στο χορό, το τραγούδι και την παντομίμα. Στις ταινίες του έδινε μια μουσική διάσταση στην ερμηνεία του, όπως, για παράδειγμα, όταν παίζει βιολί στην ταινία *The Vagabond* [στην Ελλάδα γνωστή ως *Ο βιολιστής*].[38] Τα τραγούδια και οι χοροί από τις μουσικές αίθουσες και τις μουσικές σκηνές ήταν μέρος της καθημερινής του ζωής: βαλς, συναισθηματικές μπαλάντες, πόλκες, άριες από όπερες, κωμικές καθώς και ηρωικές Σκηνές δράσης. Κάθε δραστηριότητα πάνω στη σκηνή είχε και μουσική συνοδεία.

[38] Το ίδιο και με το χορό: όταν ο «Σαρλό», στις πρώτες μικρού μήκους ταινίες του, βρισκόταν σε κίνδυνο, άρχιζε να κινείται με μια σειρά βήματα από το κλασικό μπαλέτο, αιφνιδιάζοντας όσους του επιτίθεντο και διευκολύνοντας έτσι τη φυγή του.

Ο Τσάπλιν βγήκε για πρώτη φορά στη σκηνή στην ηλικία των πέντε ετών,[39] για να αντικαταστήσει, ένα βράδυ, τη μητέρα του που ήταν άρρωστη, εκτελώντας με κωμικό τρόπο ένα τραγούδι μέσα σε καταιγισμό χειροκροτημάτων. Λίγα χρόνια μετά την άφιξή του στην Αμερική, υπέγραψε συμβόλαιο με την εταιρία Keystone,[40] με αμοιβή 150 δολάρια την εβδομάδα, με την οποία γύρισε 35 ταινίες μικρού μήκους. Στις ταινίες αυτές άρχισε να διαμορφώνει τη γνώριμη φιγούρα του, με το στενό σακάκι, το μικρό χαρακτηριστικό μουστάκι, το βάδισμα του πιγκουίνου κ.ά. Η παγκόσμια καταξίωση ήρθε μέσα από τις μεγάλου μήκους ταινίες του (*Ο χρυσοθήρας*, *Μοντέρνοι καιροί*, *Ο μεγάλος δικτάτωρ*, *Τα φώτα της πόλης*, *Ο κύριος Βερντού* κ.ά.), που τον κατέταξαν στους σημαντικότερους δημιουργούς της έβδομης τέχνης.[41] Οι εκφράσεις του προσώπου του, η κίνηση και η παντομίμα, μέσα σε ένα ατέλειωτο παιχνίδι κινηματογραφικού πειραματισμού, έδωσαν στις ταινίες του αυτήν τη διαχρονική υπέρτατη γοητεία.

Το 1952, κατά τα πρώτα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου, την εποχή της Μαύρης Λίστας του Χόλλυγουντ, ο Τσάπλιν είχε πέσει σε δυσμένεια και, ενώ ταξίδευε προς το Λονδίνο, το Αμερικανικό Υπουργείο Δικαιοσύνης ανακάλεσε τη βίζα του, απαγορεύοντάς του, έτσι, την επιστροφή του στην Αμερική. Έκτοτε έμεινε οριστικά στην Ευρώπη –στο Βεβέ της Ελβετίας–, μέχρι το θάνατό του, στις 25 Δεκεμβρίου 1977. Το 1972, παραλαμβάνει το ειδικό Τιμητικό Όσκαρ για τη συνεισφορά του στην έβδομη τέχνη, κερδίζοντας το μεγαλύτερο σε διάρκεια χειροκρότημα στην ιστορία των βραβείων. Το Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου τον έχει κατατάξει δέκατο στη λίστα με τους 25 μεγαλύτερους σταρ όλων των εποχών.



[39] Η παιδική ηλικία του ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, καθώς η μητέρα του κλείστηκε σε άσυλο ανιάτων ψυχικών νοσημάτων και ο πατέρας του, ένα χρόνο μετά τη γέννηση του, τους εγκατέλειψε (εδώ βλέπουμε πώς συνδέεται η προσωπική ζωή του Chaplin με την ταινία *The Kid*).

[40] Στην ίδια εταιρεία για πρώτη φορά δοκίμασε την τύχη του στη σκηνοθεσία, στην ταινία *Πιασμένος σε καμπαρέ*.

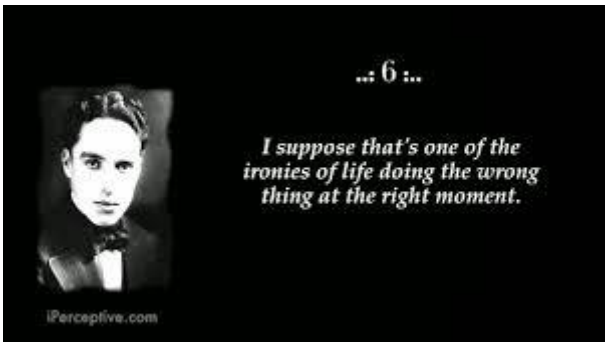
[41] Το 1928, όταν άρχισε να δουλεύει πάνω στα *Φώτα της πόλης*, ο Chaplin δεν είχε την παραμικρή ιδέα ότι μέσα σε λίγα χρόνια η ζωντανή μουσική που συνόδευε τις ταινίες θα καταργούνταν από την εισαγωγή του ήχου. Δύο χρόνια αργότερα, όταν είχε τελειώσει τα γυρίσματα και το μοντάζ, ο βωβός κινηματογράφος είχε χάσει το ενδιαφέρον του για το κοινό. Ωστόσο, ο Chaplin αποφάσισε να αφήσει «βωβό» τον ήρωά του, αλλά, αντί της ζωντανής μουσικής, να δημιουργήσει ένα σάουντρακ από ηχογραφημένα ηχητικά εφέ και ένα υπέροχο μουσικό θέμα.

4.2 Ο ανατρεπτικός χαρακτήρας της κωμωδίας στον βωβό κινηματογράφο

Οι κωμωδίες, την περίοδο του βωβού κινηματογράφου εξέφραζαν με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο τις κοινωνικές συνθήκες και έδιναν μηνύματα με έντονα ανατρεπτικό χαρακτήρα. Δεν βασίζονταν τόσο στην πολυπλοκότητα ή τη μοναδικότητα του σεναρίου, αλλά στην υπηρέτηση μιας κεντρικής ιδέας που κατά κανόνα αναπτυσσόταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να σκιαγραφεί έντονα τους κοινωνικούς χαρακτήρες: πλούσιοι - φτωχοί, καθωσπρέπει - αλήτες, αστοί - εργάτες, άδικοι - αδικημένοι, καταπιεστές - καταπιεζόμενοι κ.λπ. Στο πλαίσιο αυτό, απέδιδαν την καταπίεση σε όλες τις μορφές, με έναν τρόπο ιδιαίτερα προσιτό στο ευρύ λαϊκό κοινό, στο οποίο απευθύνονταν. Η μείξη κωμικού και τραγικού στοιχείου ήταν συνεχής και η απουσία ήχου στις κωμωδίες καθιστούσε τη ροή τους αφηγηματική, διαμορφώνοντας τη μορφή της ιστορίας σε στάδια. Οι χαρακτήρες ήταν έντονοι και αυστηρά συγκεκριμένοι, το ίδιο και οι μεταξύ τους σχέσεις, και μέσα απ' αυτό χτίζονταν τα κωμικά στοιχεία κάθε έργου και περνούσε με ένταση και αυστηρότητα το βασικό μήνυμα. **Μέσα από την κωμική τους διάσταση, που διαρκώς φλέρταρε με την τραγική, πρόσφεραν ανάμεικτα ερεθίσματα γέλιου και λύπης. Αυτή η συγχώνευση κωμωδίας και δράματος είναι που ορίζει τον βαθιά ανατρεπτικό χαρακτήρα των σημαντικότερων κωμωδιών του βωβού κινηματογράφου**.

Από τις πλέον ευφυείς προσωπικότητες του βωβού κινηματογράφου, ο Τσάπλιν θίγει κοινωνικά θέματα, όπως η ανθρώπινη αλλοτρίωση, ή αποδομεί ανελέητα την παράνοια του ολοκληρωτισμού, με έντονη εστίαση στη βαθύτερη ψυχοπαθολογία που τον χαρακτηρίζει (βλ. *Ο μεγάλος δικτάτωρ*). Κάποιες χαρακτηριστικές στιγμές-Σκηνές από τις ταινίες του ξεσήκωναν, δίχως υπερβολή, τις κινηματογραφικές αίθουσες, προκαλώντας γέλιο μέχρι δακρύων. Οι ταινίες αυτές δεν πρέπει να ιδωθούν επιφανειακά και ο Τσάπλιν να θεωρηθεί απλώς ένας χαριτωμένος μίμος, καθώς αναδεικνύουν βαθιά πολιτικά και κοινωνικά θέματα. Αν κρίνουμε μόνο τεχνικά (μέσα από την κίνηση, την αλληλουχία των πλάνων, τις ερμηνευτικές δυνατότητες των ηθοποιών, τη μουσική υπόκρουση κ.ο.κ.) τις μεγάλες κωμωδίες του βωβού κινηματογράφου, πιθανώς θα μπορούσαμε να τις αντιληφθούμε ως άθροισμα από κινηματογραφημένα κωμικά νούμερα του τσίρκου και τους πρωταγωνιστές τους ως κλόουν, μη αντιλαμβανόμενοι τη βαθύτερη ουσία. Ιδιαίτερα όμως στον Τσάπλιν, πρόκειται για ταινίες που λειτούργησαν με μια άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο έντονη κοινωνική διάσταση, ευαισθησία και κριτική στάση, δηλαδή για ταινίες βαθύτατα ανατρεπτικές στην ουσία τους. **Στόχος των σημαντικών κωμωδιών του βωβού κινηματογράφου και των δημιουργών τους μοιάζει να είναι η δημιουργία αισθήματος λύτρωσης στο λαϊκό κοινό στο οποίο απευθύνονται, λύτρωση από τις έντονες κοινωνικές ανισότητες και τις συνακόλουθες καταπιέσεις, μέσω της κωμικοτραγικής παρουσίασής**

τους. Απομυθοποίηση του άδικου, ηθική απαξίωσή του, ένταξη του κοινωνικού παραλογισμού του στα κοινά αντιληπτικά μέτρα όλου του κόσμου. **Το χάπι εντ, σε αντίθεση με τη μεγάλη πλειοψηφία των κωμωδιών του «ομιλούντα» κινηματογράφου, δεν είναι δεδομένο. Δεδομένη είναι μόνο η λυτρωτική αίσθηση από την κοινωνική καταπίεση, ανεξαρτήτως ύπαρξης ή μη αίσιου τέλους**.



4.3 *Ο ΧΡΥΣΟΘΗΡΑΣ* (*THE GOLD RUSH*, 1925)



Περιγραφή - Υπόθεση

Η ταινία αγγίζει σε απόλυτο βαθμό την ουσία της ευφυΐας του δημιουργού της, και διατηρεί μια θαυμαστή ισορροπία ανάμεσα σε επιδέξιους (κωμικούς) χειρισμούς παντομίμας, ρομαντικές ευαισθησίες και πικρή κοινωνική σάτιρα. Ο χρυσοθήρας Τσάπλιν,[42] μέλος μιας ευρύτερης ομάδας, που ψάχνοντας απεγνωσμένα για χρυσάφι αποκλείεται σε απροσπέλαστα βουνά, βρίσκεται στα όρια του θανάτου από την πείνα. Το βλέμμα του πέφτει

[42] Ο κεντρικός ήρωας –the Little Fellow, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στην ταινία– παρουσιάζεται ως μοναχικός κυνηγός χρυσού και ρομαντικός ιδεαλιστής των αρχών του αιώνα, με το μπαστούνι του, το (στενό) καπέλο, τα μεγάλα παπούτσια, το στενό φθαρμένο κοστούμι, το ξεχωριστό περπάτημά του, και φυσικά το μουστάκι του (η χαρακτηριστική μορφή με την οποία έγινε παγκοσμίως γνωστός).

στο παπούτσι του και αποφασίζει να το δοκιμάσει σαν φαγητό. Το τελετουργικό του δείπνου του είναι ευρηματικότατο. Τα καρφιά του παπουτσιού αντιμετωπίζονται από τον λιμοκτονούντα χρυσοθήρα σαν κόκαλα από το πιο νόστιμο κομμάτι κρέας. Απολαμβάνει, επίσης, το συνοδευτικό λεπτό σπαγγέτι, ρουφώντας και μασουλώντας με χαρακτηριστικούς μορφασμούς τα κορδόνια του παπουτσιού του. Μοιάζει να είναι πλήρως υποταγμένος στον παροξυσμό της πείνας του, βιώνοντας μια υπαρξιακή μοναξιά που τον ξεχωρίζει από τους υπολοίπους. Ωστόσο, την αμέσως επόμενη στιγμή, ο σύντροφός του στην αναζήτηση χρυσού «βλέπει» τον Τσάπλιν σαν κοτόπουλο και με το νου του σχεδιάζει να τον καταβροχθίσει. Όπως ο ίδιος ο δημιουργός αναφέρει στην εκτενή αυτοβιογραφία του, η στιγμή αυτή μετατρέπει το απλό και ήπιο γέλιο του κοινού που παρακολουθεί το έργο στην πρεμιέρα σε παροξυσμό, και γρήγορα ο μοναχικός πρωταγωνιστής και το κοινό γίνονται ένα. Ο Τσάπλιν έχει προσδώσει σε αυτόν τον τύπο του ήρωα πολλά στοιχεία που τον κάνουν ιδιαίτερα συμπαθή στο κοινό, όπως γενναιότητα, τόλμη, πίστη, τρυφερότητα, αφέλεια, αυθορμητισμό, αφοσίωση και αξιοπρέπεια.

Ο Τσάρλι Τσάπλιν άνοιξε με τον *Χρυσοθήρα* –που, σύμφωνα με το περιοδικό *Premiere* (2006), ψηφίστηκε μία από τις 50 καλύτερες κωμωδίες όλων των εποχών και, το 2007, συμπεριλήφθηκε από το American Film Institute στις 58 καλύτερες αμερικάνικες ταινίες όλων των εποχών– νέους δρόμους στην κωμωδία. Η αρχική ιδέα γεννήθηκε όταν ο Τσάπλιν είδε κάποιες φωτογραφίες από τα Χρονικά του 1896 στην Αλάσκα και του εντυπώθηκε η εικόνα της ατέλειωτης γραμμής των κυνηγών χρυσού, στην προσπάθειά τους να περάσουν το δύσβατο Chilkoot Pass, τη δίοδο για τα μεγάλα κοιτάσματα χρυσού. Την ίδια περίοδο, διάβαζε ένα βιβλίο για μια ομάδα μεταναστών που, παγιδευμένοι στο χιόνι στη Σιέρρα Νεβάδα, έτρωγαν τα παπούτσια τους και, σε απόγνωση, τα κορμιά των νεκρών συντρόφων τους. Όποιος επιχειρούσε να κυνηγήσει την τύχη του σε εκείνα τα μέρη, με εκείνες τις συνθήκες, το πιθανότερο ήταν να πεθάνει παρά να πλουτίσει «χτυπώντας» φλέβα χρυσού. Αυτήν την πραγματικότητα την έθεσε ως βάση για τη δημιουργία της δραματικής κωμωδίας. Η ιδέα του πήρε σάρκα και οστά γρηγορότερα απ' ό,τι συνήθως. Είναι η μοναδική, από τις μεγαλειώδεις βωβές κωμωδίες του Τσάπλιν, που άρχισε να υλοποιείται με το σενάριο πλήρως δουλεμένο.[43] Τον γυναικείο πρωταγωνιστικό ρόλο τον έδωσε στην 24χρονη Georgia

[43] Ούτε δύο μήνες μετά την πρεμιέρα της προηγούμενης ταινίας του, *A Woman of Paris*, είχε ήδη στείλει ένα σενάριο (με τον προσωρινό τίτλο *The Lucky Strike* και αργότερα ως *The Northern Story*), για να κατοχυρώσει τα δικαιώματα, ενώ παράλληλα ανέθεσε στους υπευθύνους του στούντιο να ξεκινήσουν τις απαιτούμενες κατασκευές.

Hale, που μόλις είχε φθάσει στο Χόλλυγουντ.[44] Το συνεργείο εργαζόταν στη χιονισμένη Σιέρρα Νεβάδα, όπου ο Τσάπλιν αναδημιούργησε την ιστορική εικόνα των χρυσοθήρων που προσπαθούν να περάσουν το Chilkoot Pass. Εξακόσιοι (κατά άλλους, δύο με δυόμισι χιλιάδες) κομπάρσοι, πολλοί από αυτούς άστεγοι από το Σακραμέντο, που τους έφεραν με το τρένο, προσπαθούσαν να σκαρφαλώσουν στο δύσβατο χιονισμένο βουνό. Πίσω, στο στούντιο του Χόλλυγουντ, είχε στηθεί μια εντυπωσιακή, αληθοφανής ξύλινη μακέτα, που αναπαριστούσε το βουνό, μαζί με σύρματα, καλώδια, λινάτσες, σοβάδες, αλάτι και αλεύρι, ενώ οι τεχνικοί παρείχαν εξαιρετικές εργασίες για να δημιουργήσουν τα ειδικά εφέ που απαιτούσε ο σκηνοθέτης, όπως η καλύβα που «περπατά» στο χείλος του γκρεμού, λόγω της σφοδρής χιονοθύελλας, και τελικά «γκρεμίζεται» – μια από τις καλύτερες κινηματογραφικές Σκηνές κωμικής αγωνίας.[45]

Ο *Χρυσοθήρας* ήταν η πρώτη βωβή ταινία του Τσάπλιν που «αναζωογονήθηκε» με την προσθήκη του ήχου. Για την επαναδιανομή της ταινίας, δεκαεπτά χρόνια αργότερα (1942), ο Τσάπλιν συνέθεσε μουσική (συνεργαζόμενος με τον Max Terr) και αντικατέστησε τους διάτιτλους με περιγραφή, όπου μιλά ο ίδιος. **Ο ίδιος διηύθυνε και την ορχήστρα κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων – ένας επιπλέον λόγος για την ικανοποιητική αίσθηση ολότητας[46] που έχουν οι ταινίες του (με παρόμοιο τρόπο συνέθεσε επίσης ο David Wark Griffith ορισμένα μουσικά θέματα για τις εικόνες του, αλλά ίσως για κανέναν άλλο δεν μπορεί να ειπωθεί ότι έγραψε το σενάριο, τη μουσική, σκηνοθέτησε και έπαιξε σε μια κινηματογραφική ταινία)**. Το 1943, η ταινία απέσπασε δύο Όσκαρ: καλύτερης μουσικής και καλύτερου ήχου. Σήμερα, ο *Χρυσοθήρας* θεωρείται από τις ταινίες που είχαν τεράστια επιτυχία, και ο ίδιος ο Τσάπλιν ήθελε να τον θυμούνται γι' αυτό ακριβώς το έργο. Ο Walter Kerr, στο βιβλίο του *The Silent Clowns*, ισχυρίζεται ότι μόνο δύο ταινίες της βωβής περιόδου έχουν κερδίσει το δικαίωμα να χαρακτηρίζονται επικές: *Ο στρατηγός* του Μπάστερ Κήτον, και ο *Χρυσοθήρας* του Τσάρλι Τσάπλιν.

[44] Αρχικά, ανέθεσε το ρόλο στη Lillita MacMurray –με την οποία διατηρούσε κρυφή ερωτική σχέση και η οποία είχε υποδυθεί, στην ταινία *The Kid*, το δωδεκάχρονο κορίτσι– μετονομάζοντάς τη σε Lita Grey. Ωστόσο, η MacMurray μένει έγκυος και τα γυρίσματα διακόπτονται για τρεις μήνες, ώσπου ο Τσάπλιν να βρει την αντικαταστάτριά της, τη γοητευτική Georgia Hale.

[45] Συχνά είναι πολύ δύσκολο, έως αδύνατο, να ανιχνεύσουμε τη διαφορά, τη μετατόπιση από τη μακέτα στο πραγματικών διαστάσεων (φυσικό) σκηνικό.

[46] Μπορεί τώρα να δει κανείς ότι η μουσική του Τσάπλιν αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της αντίληψής του για τις ταινίες του.

4.4 Κοινωνικές αναφορές και προεκτάσεις στον *Χρυσοθήρα* του Τσάρλι Τσάπλιν

Κάθε κοινωνία, κάθε καθεστώς που λειτουργεί με ελευθερία δεν μπορεί παρά να βρει την έκφρασή του και στην τέχνη. Έτσι και οι βωβές (και όχι μόνο) ταινίες του Τσάπλιν είναι κριτικές μιας κοινωνίας ανισότητας που στοχεύουν στις αρνητικές πλευρές της αμερικανικής πραγματικότητας, μέσα από το πρίσμα μιας πιο τρυφερής προσέγγισης, που διατηρεί όμως τις αιχμηρές της απολήξεις.

Η δεκαετία του 1920 έχει μια ξεχωριστή μαγεία, που άφησε το αποτύπωμά της στις τέχνες, τα γράμματα, τη νυχτερινή ζωή – μια δεκαετία όπου ο κινηματογράφος άρχισε να γράφει τις πρώτες χρυσές σελίδες του. Τα Roaring Twenties[47] αποτέλεσαν για τις ΗΠΑ μια περίοδο συνεχούς οικονομικής ανάπτυξης, αυξανόμενου πλούτου αλλά και υπερβολών. Οι ΗΠΑ, αλλά και άλλες χώρες στις οποίες παρατηρήθηκε μια ανάκαμψη στις οικονομίες τους, στρέφονται προς τη μαζική παραγωγή. Ο κόσμος, ταλαιπωρημένος από τα δεινά του πολέμου, προσπαθεί να γευθεί τα αγαθά της ειρήνης, αγοράζοντας όλο και περισσότερα καταναλωτικά αγαθά, με την τάση αυτή να παρουσιάζεται με ιδιαίτερη ένταση στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο Αμερικανός εργαζόμενος είχε αρχίσει να ελπίζει ότι το φάρμακο κατά της φτώχειας είχε βρεθεί. Ένας νέος, δυναμικός καπιταλισμός υποσχόταν προσωπική και κοινωνική ευημερία και φούντωνε την ελπίδα ενός ειρηνικού μέλλοντος, όπου το «αμερικανικό όνειρο» θα γινόταν πραγματικότητα για την πλειονότητα του πληθυσμού.[48]

Όμως η ευημερία αυτή ήταν ασταθής και εύθραυστη. Η πραγματικότητα είναι ότι, την ίδια ώρα, πίσω από τη λάμψη υπήρχε φτώχεια, πληθωρισμός και μια γενικότερη,

[47] Ο όρος Roaring Twenties αναφέρεται στη δεκαετία του 1920, στη δυτική κοινωνία και στη δυτική κουλτούρα. Ήταν μια περίοδος οικονομικής ευημερίας με διακριτές πολιτισμικές και οικονομικές αλλαγές στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Ευρώπη, ιδιαίτερα σε μεγάλες πόλεις όπως το Βερολίνο, το Σικάγο, το Λονδίνο, το Λος Άντζελες, η Νέα Υόρκη, το Παρίσι κ.ά. Στη Γαλλία, η δεκαετία ήταν γνωστή ως Années Folles [τρελά χρόνια], λόγω του κοινωνικού, καλλιτεχνικού και πολιτισμικού δυναμισμού της εποχής. Τα έθνη σημείωσαν ταχεία βιομηχανική και οικονομική ανάπτυξη, επιτάχυναν τη ζήτηση των καταναλωτών και εισήγαγαν σημαντικές νέες τάσεις στον τρόπο ζωής και τον πολιτισμό. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, που χρηματοδοτούνταν από τη νέα βιομηχανία της διαφήμισης, επικεντρώθηκαν σε διασημότητες, αθλητικούς ήρωες και αστέρες ταινιών. Η περίοδος χαρακτηρίστηκε από την ύπαρξη φεμινιστικών οργανώσεων, οι οποίες κατάφεραν οι γυναίκες να λάβουν το δικαίωμα ψήφου σε πολλά δημοκρατικά κράτη. Η περίοδος αυτή τέλειωσε με το Κραχ της Γουόλ Στριτ και την αρχή της Μεγάλης Ύφεσης (Πηγή: Wikipedia).

[48] Πηγή αυτής της αισιοδοξίας ήταν η ανερχόμενη εμπιστοσύνη στους δείκτες της Γουόλ Στριτ και στις εισηγμένες επιχειρήσεις του αμερικανικού χρηματιστηρίου, ένας συνδυασμός που υποσχόταν γενικευμένο πλουτισμό. Με τη χρηματιστηριακή άνθηση, η επενδυτική βάση διευρύνθηκε δραματικά. Έως το καλοκαίρι του 1929, περισσότεροι από 1.000.000 Αμερικανοί είχαν δανειστεί για να αγοράσουν μετοχές.

παγκόσμια πολιτική αστάθεια – απότοκα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της θανατηφόρας πανδημίας της ισπανικής γρίπης. Ήταν πολύ δύσκολο να βρεθούν πελάτες για να αγοράσουν την τεράστια ποσότητα των βιομηχανικών προϊόντων.[49] Έτσι, οι επιχειρήσεις προσπαθούσαν να βρουν τρόπους που θα τις βοηθούσαν να πωλήσουν τα προϊόντα τους: μέσω της διαφήμισης, αλλά κυρίως μέσω της τραπεζικής πίστωσης. Οι εργάτες απολύονται, ο κοινωνικός ιστός αποδιαρθρώνεται και η απότομη αύξηση των δεικτών της οικονομικής ευημερίας αντικαταστάθηκε από χρεοκοπίες. Αυτό οδήγησε σε ένα τεράστιο χάσμα κοινωνικής και οικονομικής ανισότητας, με κύριο χαρακτηριστικό τη διάχυτη δίψα για εύκολο πλουτισμό.[50] Μια άλλη μεγάλη πληγή, εκμεταλλευόμενη, μεταξύ άλλων, το κύμα της κοινωνικής εξαθλίωσης, ήταν η τεράστια άνοδος των ρατσιστικών και εθνικιστικών κινημάτων (Κου Κλουξ Κλαν κ.ά.), που δίχασε περισσότερο την ήδη δοκιμασμένη κοινωνία, η οποία πίστεψε στις άλογες αλλά και επικίνδυνες θέσεις τους. Όλα τα παραπάνω οδήγησαν στη δραματική κατάληξη της έκρηξης του Κραχ το 1929.

Ο *Χρυσοθήρας* (όπως και η πλειοψηφία των ταινιών του Τσάπλιν, **με ήρωα τον συμπαθητικό χαρακτήρα που ανταγωνίζεται κάθε φορά άτομα, στα πρόσωπα των οποίων συγκεντρώνονται πτυχές μιας ολόκληρης κοινωνίας**, καταπιάνεται με την περίοδο του μεσοπολέμου όπου ο μέσος Αμερικανός βρίσκεται στην αναζήτηση μιας ευτυχίας ακαθόριστης. Αυτή την πορεία ο Τσάπλιν[51] την πραγματεύεται με θαυμαστό τρόπο και μαεστρία στην ταινία, όπου ο κεντρικός ήρωας κινείται και προσπαθεί να επιβιώσει σε ένα βίαιο περιβάλλον οικονομικής και κοινωνικής εξαθλίωσης, παλεύει με την αδικία, την κακοήθεια, την εκμετάλλευση, διατηρώντας όμως την αξιοπρέπειά του και προπαντός την ελευθερία του. Η χωρίς σαφές σχέδιο φυσιολογική φιλοδοξία για πλουτισμό, χάρη στην οποία εναλλάσσεται η ελπίδα με το φόβο, ο ενθουσιασμός με την απογοήτευση, η χαρά με τη μοναξιά, περνά από την πραγματικότητα στην οθόνη, με τον Τσάπλιν να υπογραμμίζει

[49] Παρά την προσπάθεια που καταβλήθηκε για να αυξηθούν οι μισθοί, η αύξηση αυτή έγινε με μικρότερους ρυθμούς από εκείνους της παραγωγής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην μπορούν να απορροφηθούν τα παραγόμενα προϊόντα, των οποίων μάλιστα οι τιμές συνεχώς ανέβαιναν.

[50] Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η ποτοαπαγόρευση.

[51] Σχεδόν στο σύνολο της φιλμογραφίας του, ακόμη και στις ρομαντικές κωμωδίες του, ο Τσάπλιν καταπιάνεται, ως ενεργός πολίτης με καθαρές και συχνά ενοχλητικές για την εξουσία απόψεις, με ζητήματα όπως η εξουθενωτική εργασία, η εκμετάλλευση ανθρώπων, οι άθλιες συνθήκες διαβίωσης, οι κατατρεγμένοι μετανάστες, η απληστία των αφεντικών, οι επιπτώσεις του οικονομικού κραχ, ο πόλεμος κ.ά. Μάλιστα, ο Martin Marcel αναφέρεται σε μια στατιστική, σύμφωνα με την οποία το 57% των ταινιών του Τσάπλιν είχε ως αφηγηματικό άξονα το θέμα της εργασίας σε όλες τις εκφάνσεις της (ανεργία, εκμετάλλευση, συμπεριφορά εργοδότη κ.λπ.), με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ίσως την ταινία *Μοντέρνοι καιροί* (1936).

κοινωνικές παθογένειες όπως η απληστία, ρηχές σπουδαιοφανείς συμπεριφορές αλλά και πράξεις καλοσύνης που προσφέρονται δίχως αντάλλαγμα.

Το έργο είναι σε πρώτη ανάγνωση κωμωδία, πίσω ωστόσο από την επιφάνεια ενυπάρχουν όλα τα δεινά της ζωής, που συνθέτουν μια δραματική περιπέτεια με αίσιο τέλος. Ο Τσάπλιν, που πίστευε ότι η κωμωδία και η τραγωδία δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους, πήρε αυτά τα δύο γεγονότα στέρησης και τρόμου και τα έκανε κωμωδία. Το γέλιο του γίνεται σπαραγμός, και η επιτυχία του, στο τέλος του *Χρυσοθήρα*, φαίνεται κι αυτή εύθραυστη με στοιχεία ειρωνείας.

Η ατελείωτη πομπή απρόσωπων ανθρώπων στην αρχή της ταινίας τονίζεται με την ανώνυμη[52] φιγούρα[53] του «χρυσοθήρα», που απομονωμένος, έξω από το σύνολο, ξεχωρίζει έναντι του όλου. Μολονότι βιώνει υπαρξιακή μοναξιά, συνδέει την ύπαρξή του με την ύπαρξη και όλων των άλλων που βασανίζονται μαζί του από τη σκληρή πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Καταφέρνει μέσω της ανατρεπτικής σκέψης που υπερβαίνει την απλή αφήγηση και κινείται στα ανώτερα επίπεδα των ευρύτερων συμβολισμών, να γιγαντώσει την αρχική, αόριστη μικροσκοπική ρεαλιστική φιγούρα, που ανατρέπει την ίδια τη ζωή. Ο υπεράνθρωπος αγώνας για κοινωνική αποδοχή ενός φαινομενικά ασήμαντου ανθρωπάκου, που περνά από απειλές, θυσίες, τιμήματα, κινδύνους, απορρίψεις, δεν τον πτοεί – αντίθετα, τον οπλίζει με θάρρος, μεγαλείο ψυχής και ευρηματικότητα. Η κοινωνική παρακμή (που φτάνει στα όρια της ανθρωποφαγίας) αντιμετωπίζεται με δόσεις ανθρωπισμού. Η ζωή στην πραγματικότητα και στην ταινία είναι γεμάτη με θέσεις και άρσεις, όπου τα αισθήματα για τον συνάνθρωπο νικούν την αλαζονεία και τα ειρωνικά βλέμματα, και μάλιστα ξεπερνούν την υλική ανθρώπινη υπόσταση, αφού εξαίρουν την καλλιτεχνική φύση ακόμα και της πιο δοκιμασμένης ψυχής.[54] Οι αρχές της αξιοκρατίας, της ισότητας, των δικαιωμάτων που ποδοπατούνται στην πραγματική ζωή, η αδικία, η εκμετάλλευση επικρίνονται σφοδρά, μέσω μιας αφελούς αδεξιότητας και μιας γλυκόπικρης μελαγχολίας, και πεισματικά οδηγούν στην τελική δικαίωση, με έναν τρόπο ποιητικό, γεμάτο αλτρουισμό και ιπποτισμό, με δύναμη ψυχής, υπερηφάνεια, αξιοπρέπεια, ευγένεια, θάρρος, υπομονή, επινοητικότητα, σεβασμό, ελπίδα – βαθιά μηνύματα που εξακολουθούν να μιλούν στην ανθρώπινη ψυχή ακόμα και σήμερα.

[52] Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας.

[53] Με τη γνωστή φυσιογνωμία και τον χαρακτήρα του φτωχού αλητάκου που προσπαθεί να βρει δουλειά, που είναι γενναιόδωρος, με ψυχικά αποθέματα, αλτρουιστής, που έρχεται αντιμέτωπος με τις αντιξοότητες ενός σκληρού περιβάλλοντος ακραίου οικονομικού φιλελευθερισμού και κοινωνικής εξαθλίωσης, χωρίς να θυσιάσει τον ανθρωπισμό του και την ελεύθερη φύση του.

[54] Η μετατροπή μιας άχαρης καλύβας σε γιορτινό παράδεισο ή η αυτοσχέδια χορογραφία μιας ανθρώπινης μαριονέτας που στηρίζεται σε δύο ψωμάκια είναι μερικά από τα σημεία που αποδεικνύουν τη θέση μας.

Με αφετηρία το άφωνο παράπονό του, το τρυφερό του βλέμμα, την αθώα αδεξιότητά του, αλλά και το πείσμα του, κατακτά τη συμπάθεια των θεατών και τελικά κατορθώνει πολλά περισσότερα από τους δυνατούς. Η μελαγχολία γίνεται διαμαρτυρία, το πάθημα επανάσταση και η θέληση στόχος. Όλα αυτά τα τοποθετεί σε δύο διαστάσεις, την πραγματική και την ονειρική, αφού στοχεύει και στο νου και στην καρδιά και στην ψυχή.

Μπορούμε να παρακολουθήσουμε τον *Χρυσοθήρα* σαν μια ταινία αυτοβιογραφική, αλλά και παραδειγματική, αφού ο Τσάπλιν προβάλλει τη χώρα που του έδωσε την ευκαιρία να πετύχει.[55] Ξεκινώντας από μια έμφυτη θετική αντιμετώπιση των προβλημάτων, παρουσιάζει ποικίλα θέματα της τότε επικαιρότητας με τέτοιον τρόπο, ώστε ακόμη και οι τραγικές καταστάσεις να προκαλούν γέλιο. Καταφέρνει να εξορύξει από την κινούμενη εικόνα μια παράλληλη διάσταση, έναν νέο κόσμο, που αντιγράφει την πραγματικότητα αλλά παράλληλα αντιγράφεται από αυτήν, και όλα καταλήγουν σε μια τρυφερή αποτύπωση της ευτυχίας. Και τα καταφέρνει με φυσικότητα, γιατί δεν λέει, αλλά δείχνει την ιστορία, μέσα από ευφυείς κωμικές υφάνσεις, με το δράμα και την κωμωδία να ισορροπούν, και να συνυπάρχουν ο σουρεαλισμός με την περιπέτεια και τα ευφάνταστα ευρήματα με την κοινωνική σάτιρα. Άλλωστε, δυο φράσεις του ίδιου του Τσάπλιν μαρτυρούν πώς αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και πώς την επεξεργάζεται στις ταινίες του: ***Η ζωή είναι τραγωδία σε κοντινό πλάνο, αλλά κωμωδία σε μακρινό πλάνο.*** […] ***Τι θλιβερή δουλειά να είσαι αστείος!***

4.5 Ο Τσάρλι Τσάπλιν ως συνθέτης

Η συνθετική μουσική προσέγγιση της ταινίας φανερώνει και την άλλη μεγάλη πλευρά του δημιουργού Τσάπλιν. Από την πρώτη ομιλούσα ταινία του, *Τα φώτα της πόλης*, και για όλη την υπόλοιπη φιλμογραφία του,[56] έγραφε ο ίδιος τη μουσική, σε συνεργασία με ενορχηστρωτές, μαέστρους και μουσικούς. Ο *Χρυσοθήρας* είναι η πρώτη ταινία του για την οποία η μουσική γράφτηκε εκ των υστέρων.

[55] Περνώντας το μήνυμα της διαρκούς κοπιώδους προσπάθειας που στοχεύει πολύ παραπάνω απ' ό,τι κανείς περιμένει.

[56] Το *Τσίρκο* συνέπεσε με την προβολή της πρώτης ταινίας με ήχο (*Τραγουδιστής της τζαζ*) και ο Τσάπλιν, αν και είχε δηλώσει ότι σιχαίνεται τις ομιλούσες ταινίες, με την αιτιολογία ότι εξαφανίζουν τη μεγάλη ομορφιά της σιωπής, επένδυσε μουσικά (συνέθεσε ο ίδιος τη μουσική) την επόμενη ταινία του (*Τα φώτα της πόλης,* 1931), κάνοντας επιλεκτική χρήση των ήχων. Ασχολήθηκε με τη μουσική των ταινιών του μέχρι το 1967, στην *Κόμισσα από το Χονγκ Κονγκ.*

Από μικρός ο Τσάπλιν διατηρούσε στενές επαφές με το χώρο της μουσικής, όπως αναφέραμε στη βιογραφία του. Με τα βιώματα αυτά,[57] τις φιλοδοξίες του,[58] το πάθος και την αντίληψή του, όπως και με τα σποραδικά μαθήματα τα οποία λάμβανε, κατάφερε να αποκτήσει μια σχετική ευχέρεια στον αυτοσχεδιασμό και στο χειρισμό ορισμένων οργάνων, που τη χρησιμοποίησε στη μουσική υποστήριξη τόσο των πρώιμων όσο και των μεταγενέστερων έργων του.[59] Η αίσθησή του για τη μουσική είχε επηρεαστεί από τα τραγούδια και τα βαλς του μιούζικ χολ στα παιδικά του χρόνια, οι δε μελωδίες του προέρχονται κυρίως από τον εύχυμο κόσμο του τσίρκου, της παντομίμας, των ακροβατών, του μακάβριου χιούμορ, των παράτολμων ζογκλέρ. Σε αυτό το σύμπαν έδωσε μουσική υπόσταση[60] για να περιγράψει την ανθρώπινη περιπέτεια και να εκφράσει με την τέχνη του αυτό που τα λόγια αδυνατούν να κάνουν.

Μετά την παρουσίασή του, το 1925, ο Τσάπλιν επανεπεξεργάστηκε τον *Χρυσοθήρα* το 1942 και τον επένδυσε μουσικά, με τη βοήθεια του Max Terr.[61] Τον επόμενο χρόνο, ο Terr απέσπασε για τη μουσική της ταινίας το Όσκαρ, στην κατηγορία Best Scoring of a Dramatic or Comedy Picture. Στην πραγματικότητα, η μουσική του Τσάπλιν αποτελεί ένα ευφυές

---

[57] Από μικρός διαποτίστηκε από το μελοδραματικό ύφος των τραγουδιών που συνέθεταν οι γονείς του, έτσι ώστε, για τα *Φώτα της ράμπας* (1952), που βραβεύτηκαν με Όσκαρ, άντλησε από αυτή τη «δεξαμενή» για να συνθέσει τόσο τα βικτοριανού ύφους βαλς της ταινίας όσο και το μουσικό της θέμα.

[58] Το 1916, ο φιλόδοξος Τσάπλιν, για να διαφυλάξει και να προωθήσει τα λίγα μουσικά του δημιουργήματα, έφτιαξε την Charlie Chaplin Music Publishing Company. Η εταιρεία δεν μακροημέρευσε. Έκλεισε μετά από ένα μήνα, αφού κατάφερε να πουλήσει… τρεις δίσκους.

[59] Το μυαλό του κατέκλυζαν μεν πολλές μουσικές ιδέες, αλλά, όταν στέρευε η έμπνευσή του, αντλούσε από το έργο μεγάλων συνθετών. Ένας από αυτούς ήταν ο Claude Debussy, του οποίου το «Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου» είναι η κινητήριος δύναμη πίσω από τις ταινίες *Pay Day* και *Sunnyside*. Ο Paderewski, ο Chaliapin, ο Menuhin και ο Schönberg επισκέφτηκαν τον Chaplin στο στούντιό του και είχαν πολύ γόνιμες συζητήσεις μαζί του για τη μουσική. Μάλιστα, ο νεαρός τότε, δεξιοτέχνης βιολιστής Menuhin συμμετείχε στην ηχογράφηση της μουσικής της ταινίας *Τα φώτα της πόλης*. Υπάρχει ένα κινηματογραφικό ντοκουμέντο του 1930, όπου εμφανίζεται να αυτοσχεδιάζει με τη διάσημη πιανίστα Germaine Tailleferre. Έκανε παρέα με τον συνθέτη Hanns Eisler και είχε γνωριστεί με τον μεγάλο βιολιστή Jascha Heifetz, με τον Horowitz, και τον Rachmaninoff. Ο Stravinsky, επίσης, είχε θελήσει να κάνει μια ταινία με τον Chaplin. Στο σπίτι του συχνά καλούσε συνθέτες και δεξιοτέχνες μουσικούς, όπως ο Rubinstein, ο Bernstein, ο Pablo Casals, η Clara Haskil κ.ά., στους οποίους αποτολμούσε να παίξει κάποια κομμάτια με το βιολί του. [Charlotte Higgins, "The great composer", *The Guardian*, November 27th, 2000. Η ελληνική μετάφραση, με κάποιες περικοπές, δημοσιεύθηκε στην εφ. *Η Καθημερινή*, 17 Δεκεμβρίου 2000]

[60] Οι στενοί μουσικοί του συνεργάτες, David Ruksin και Eric James, ήταν πάντα πρόθυμοι να τον βοηθήσουν για να δώσει σχήμα και μορφή στο μουσικό σύμπαν που κουβαλούσε μέσα του.

[61] Ενώ, το 2007, ο Timothy Brock προέβη σε νέα ενορχήστρωση, που έδωσε στην ταινία και υποψηφιότητα για Όσκαρ.

μουσικό ψηφιδωτό, όπου αναμειγνύονται συνθέσεις του[62] με σαφείς αναφορές σε διάφορα δημοφιλή τραγούδια της εποχής ("For he's a Jolly Good Fellow", "Bonnie Banks of Loch Lomond" κ.λπ.) και σε αποσπάσματα από κλασικές συνθέσεις (*Το πέταγμα της μέλισσας* του Ρίμσκι-Κόρσακοφ, το βαλς από την *Ωραία Κοιμωμένη* του Τσαϊκόφσκι, η *Ρομάντσα για πιάνο*, έργο 118, αρ. 5, του Μπραμς κ.ά.[63]). Η μουσική του προσφέρει ανάμεικτα ερεθίσματα γέλιου και λύπης, μέσα από την κωμική της διάσταση που διαρκώς φλερτάρει με την τραγική.

Η πρεμιέρα του *Χρυσοθήρα* έγινε στις 26 Ιουνίου 1925, στο νεόκτιστο θέατρο Grauman's Egyptian[64] στην Καλιφόρνια, παρουσία πολλών αστέρων της εποχής. Το φιλμ συνόδεψε η ορχήστρα του θεάτρου, με διευθυντή τον βιολιστή Gino Severi και οργανίστα τον Julius J. Johnson. Η μουσική για την πρώτη αυτή παρουσίαση «συντάχτηκε», σύμφωνα με τις συνήθειες της εποχής, από τον Ρουμάνο στην καταγωγή Carli D. Elinor (1890-1958), διακεκριμένο μουσικό επιμελητή, μαέστρο, ειδικευμένο στις βωβές ταινίες. Τονίζουμε εδώ ότι, στη βρετανική πρεμιέρα της ταινίας, η σύνθεση της μουσικής συνοδείας έγινε από τον Henri d'Abbadie d'Arrast (ο οποίος ήταν Γάλλος στενός του συνεργάτης, που εργαζόταν ως βοηθός σκηνοθέτης). Μάλιστα, ο Henri d'Abbadie d'Arrast διάλεξε μια μπαλάντα του 1899 ("My Wild Irish Rose" του Chauncey Olcott) ως μουσικό θέμα της Τζώρτζιας.

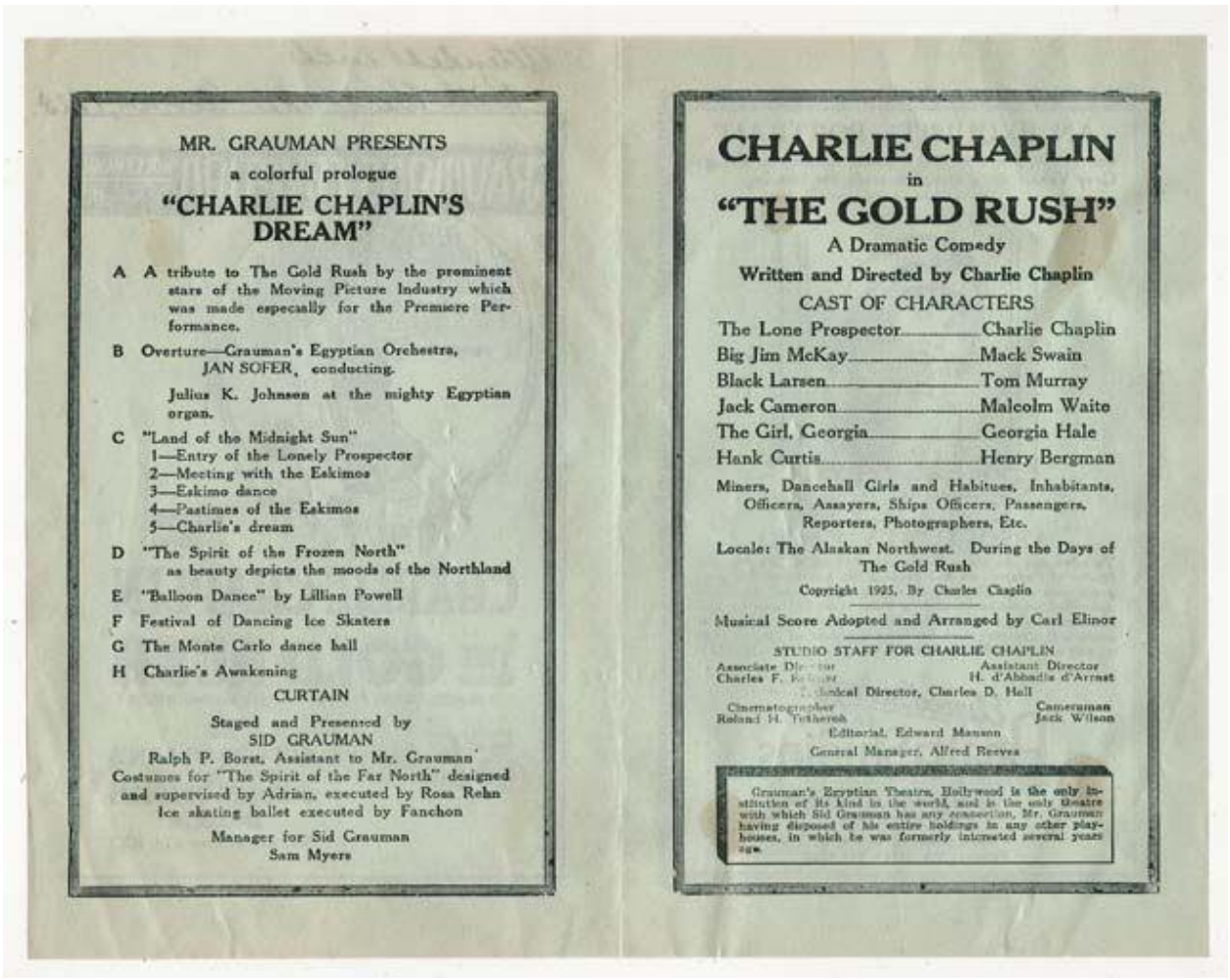
Ο Τσάπλιν έγραψε δυο τραγούδια, "Sing a Song" και "With You Dear in Bombay", για τον *Χρυσοθήρα*, τα οποία και ηχογράφησε (διευθύνοντάς τα) με την Abe Lyman's Orchestra. Τα τραγούδια αυτά τα χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί (σε ορισμένες Σκηνές), όταν συνόδευαν την ταινία. Τα σινεμά όπου παρουσιαζόταν ο *Χρυσοθήρας* πουλούσαν ταυτόχρονα και τους δίσκους με τα συγκεκριμένα τραγούδια, τα οποία τα έπαιζαν οι ορχήστρες πριν από την προβολή της ταινίας…

---

[62] Αποδεικνύοντας ότι τα σποραδικά μαθήματα βιολιού και τσέλου που πήρε στα νιάτα του δεν πήγαν χαμένα.

[63] Ο Timothy Brock, που υπογράφει τη διασκευή για προβολή με ζωντανή ορχήστρα, αναφέρει, μεταξύ άλλων, ότι: «Όπως στις περισσότερες ταινίες του Τσάπλιν, η μουσική υπηρετεί κατά πρωταρχικό λόγο την επιτυχία της εικόνας. Τον Τσάπλιν τον απασχολούσε η μουσική, που δεν ήταν απλά κατάλληλη, αλλά φόρτιζε τη Σκηνή με το απαιτούμενο περιεχόμενο. Ναι, στη μουσική του *Χρυσοθήρα* υπάρχει μουσική χιονοθύελλας, μουσική πάλης, μουσική αγάπης, μουσική κέντρου χορού. Όμως, υπάρχει και μουσική γραμμένη για το λόξιγκα, την πείνα, τον ύπνο, το φαγητό, τις παραισθήσεις, το χιονοπόλεμο, την υποψία, την ταπείνωση, την περηφάνια και την αδιαφορία. Όλα αυτά αποτελούν στοιχεία-κλειδιά τόσο της ταινίας όσο και της μουσικής του. Σε αυτήν τη μουσική υπάρχουν τα συνήθη στοιχεία των έργων του Τσάπλιν. Τα σκοτεινά και μελαγχολικά κομμάτια των εγχόρδων, το πολύχρωμο όμποε και τα σόλο του φαγκότο, η πανταχού παρούσα άρπα και η καθαρή άγρια δύναμη των χάλκινων. Όμως, εδώ, η γραφή έχει περισσότερα στοιχεία μιας έκθεσης με ελεύθερη ροή της έκφρασης και της κίνησης, και η διάθεση και ο χαρακτήρας μπορούν να αλλάξουν απροειδοποίητα».

[64] Το συγκεκριμένο θέατρο είχε χτιστεί τρία χρόνια νωρίτερα, και τόσο η αρχιτεκτονική όσο και η διακόσμησή του ήταν υπερβολική, εμπνευσμένη από την αρχαία Αίγυπτο.



MR. GRAUMAN PRESENTS

a colorful prologue

"CHARLIE CHAPLIN'S DREAM"

A A tribute to The Gold Rush by the prominent stars of the Moving Picture Industry which was made especially for the Premiere Performance.

B Overture—Grauman's Egyptian Orchestra, JAN SOFER, conducting.

Julius K. Johnsen at the mighty Egyptian organ.

C "Land of the Midnight Sun"
1—Entry of the Lonely Prospector
2—Meeting with the Eskimos
3—Eskimo dance
4—Pastimes of the Eskimos
5—Charlie's dream

D "The Spirit of the Frozen North" as beauty depicts the moods of the Northland

E "Balloon Dance" by Lillian Powell

F Festival of Dancing Ice Skaters

G The Monte Carlo dance hall

H Charlie's Awakening

CURTAIN

Staged and Presented by
SID GRAUMAN

Ralph P. Borst, Assistant to Mr. Grauman
Costumes for "The Spirit of the Far North" designed and supervised by Adrian, executed by Rosa Rehn
Ice skating ballet executed by Fanchon

Manager for Sid Grauman
Sam Myers

CHARLIE CHAPLIN
in
"THE GOLD RUSH"

A Dramatic Comedy

Written and Directed by Charlie Chaplin

CAST OF CHARACTERS

The Lone Prospector	Charlie Chaplin
Big Jim McKay	Mack Swain
Black Larsen	Tom Murray
Jack Cameron	Malcolm Waite
The Girl, Georgia	Georgia Hale
Hank Curtis	Henry Bergman

Miners, Dancehall Girls and Habitues, Inhabitants, Officers, Assayers, Ships Officers, Passengers, Reporters, Photographers, Etc.

Locale: The Alaskan Northwest. During the Days of The Gold Rush

Copyright 1925, By Charles Chaplin

Musical Score Adopted and Arranged by Carl Elinor

STUDIO STAFF FOR CHARLIE CHAPLIN

Associate Director Charles F. [illegible] — Assistant Director H. d'Abbadie d'Arrast

Musical Director, Charles D. Hall

Cinematographer Roland H. Totheroh — Cameraman Jack Wilson

Editorial, Edward Mannn

General Manager, Alfred Reeves

Grauman's Egyptian Theatre, Hollywood is the only institution of its kind in the world, and is the only theatre with which Sid Grauman has any connection, Mr. Grauman having disposed of his entire holdings in any other playhouses, in which he was formerly interested several years ago.

Almost every star, producer and studio executive of pretentions in the screen world is included among those who will attend the premiere, according to the management.

No hint of the nature of the spectacular prologue offering that has been the subject of Grauman's plans for weeks has been disclosed by the exhibitor. He answers queries by smilingly stating it will be totally different from anything ever staged here and that its features will be reserved for those who attended the premiere.

Today "The Iron Horse" will have its farewell in three performances, at 1 o'clock and 4 o'clock this afternoon and at 8:15 o'clock tonight, leaving only four days in which to stage the new spectacle after seventeen weeks of continued favor by the public.

Those who are fortunate to be numbered in the first-night audience of "The Gold Rush" will be introduced to a new musical personnel presenting an elaborate auditory accompaniment arranged specially for the production.

Julius K. Johnston will be featured at the giant Egyptian organ. He will replace Frederic Burr Scholl, who is leaving for the East, at the console.

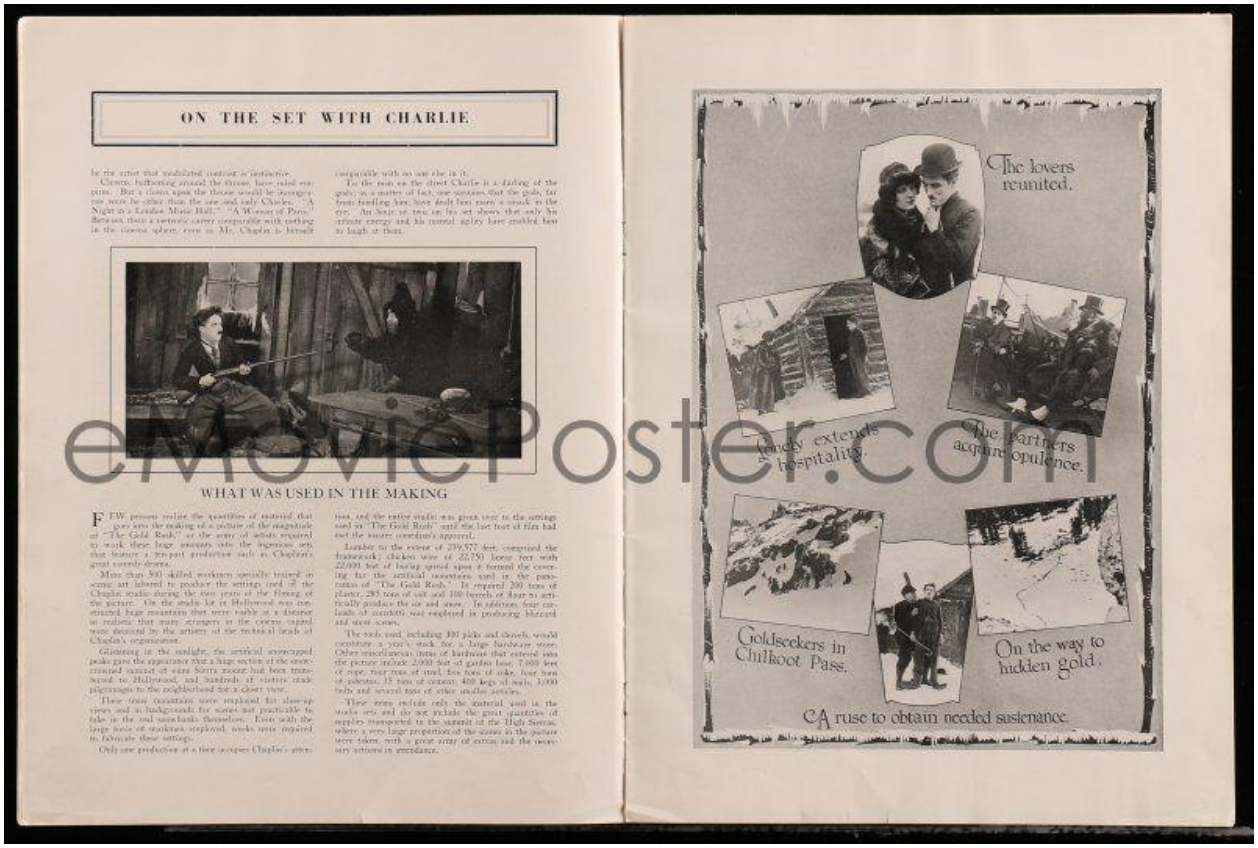
Gino Severi will take up the baton of the Egyptian orchestra at the premiere. Severi, who replaces Ulderico Marcelli, also is well known for his repertoire in Los Angeles.

"GOLD RUSH" OPENS FRIDAY

Chaplin Play Premiere at Grauman's Egyptian Will Be Brilliant First Night

With probably the most brilliant "first night" in the history of the playhouse promised by the socially elite and filmdom's celebrities who have made reservations, elaborate preparations are under way for Sid Grauman's world premiere of "The Gold Rush," Charlie Chaplin's comedy-drama production in ten parts, next Friday night in Grauman's Egyptian Theater.

Included among those who will entertain with theater parties at the premiere of "The Gold Rush" are Charlie Chaplin, Dorothy Farnum, Emmett Flynn, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Edwards Davis, Irene Rich, Chuck Reisner, Syd Chaplin, Louis B. Mayer, Irving Thalberg, Lewis Stone, Shirley Mason, Cecil B. DeMille, Gloria Swanson, Harry Rapf, Norma Talmadge, Constance Talmadge, Marion Davies, Alma Bennett, Lottie Pickford, Alan Forrest, Harold Lloyd, Charles Ray, Irving Hellman, Blanche Sweet, Marshall Neilan, William S. Hart, Tom Mix, Leatrice Joy, Lew Cody, Norman Kerry, Ward Crane, Ray Schrock, Hoot Gibson, Tom Moore, Matt Moore, Owen Moore, Ed Sedgwick, Bob Leonard, Howard Hawks, Monte Katterjohn, J. G. Hawks, William



ON THE SET WITH CHARLIE

be the artist that modulated contrast is instinctive.

Clowns, buffooning around the throne, have ruled empires. But a clown upon the throne would be incongruous were he other than the one and only Charles, "A Night in a London Music Hall," "A Woman of Paris." Between them a universal career comparable with nothing in the cinema sphere, even as Mr. Chaplin is himself comparable with no one else in it.

To the man on the street Charlie is a darling of the gods; as a matter of fact, one surmises, that the gods, far from feeding him, have dealt him many a crook in the eye. An hour or two on his set shows that only his artistic energy and his mental agility have enabled him to laugh at them.

WHAT WAS USED IN THE MAKING

FEW persons realize the quantities of material that goes into the making of a picture of the magnitude of "The Gold Rush" or the army of artists required to work these huge sets into the ingenious sets that feature a ten-part production such as Chaplin's great comedy-drama.

More than 500 skilled workmen specially trained in scenic art labored to produce the settings used in the Chaplin studio during the two years of the filming of the picture. On the studio lot in Hollywood was constructed huge mountains that were visible at a distance so realistic that many strangers in the cinema capital were deceived by the artistry of the technical heads of Chaplin's organization.

Glistening in the sunlight, the artificial snow-capped peaks gave the appearance that a huge section of the snow-covered summit of some Sierra mount had been transported to Hollywood, and hundreds of tourists made pilgrimages to the neighborhood for a closer view.

These snow mountains were employed for close-up views used as backgrounds for scenes not practicable to take in the real snow-banks themselves. Even with the large force of workmen employed, weeks were required to fabricate these settings.

Only one production at a time occupies Chaplin's attention, and the entire studio was given over to the settings used in "The Gold Rush" until the last foot of film had met the master comedian's approval.

Lumber to the extent of 250,577 feet, comprised the framework; chicken wire of 22,750 linear feet with 22,000 feet of burlap spread upon it formed the covering for the artificial mountains used in the production of "The Gold Rush." It required 200 tons of plaster, 285 tons of salt and 300 barrels of flour to artificially produce the ice and snow. In addition, four carloads of excelsior was employed in producing blizzard and storm scenes.

The tools used, including 300 picks and shovels, would constitute a year's stock for a large hardware store. Other miscellaneous items of hardware that entered into the picture include 2,000 feet of garden hose, 7,000 feet of rope, four tons of steel, five tons of coke, four tons of asbestos, 15 tons of cement, 400 kegs of nails, 1,000 bolts and several tons of other smaller articles.

These items include only the material used in the studio sets and do not include the great quantities of supplies transported to the summit of the High Sierras, where a very large proportion of the scenes in the picture were taken, with a great army of extras and the necessary artisans in attendance.

eMoviePoster.com

World Premiere Engagement of

Charlie Chaplin

IN

"THE GOLD RUSH"

A DRAMATIC COMEDY

Written and Directed by Charlie Chaplin

as presented at

GRAUMAN'S EGYPTIAN THEATRE

Hollywood

CAST OF CHARACTERS

THE LONE PROSPECTOR	*Charlie Chaplin*
BIG JIM MCKAY	*Mack Swain*
BLACK LARSON	*Tom Murray*
JACK CAMERON	*Malcolm Waite*
THE GIRL, GEORGIA	*Georgia Hale*
HANK CURTIS	*Henry Bergman*

Miners, Dancehall Girls and Habitues, Inhabitants, Officers, Assayers, Ships Officers, Passengers, Reporters, Photographers, etc.

Locale: The Alaskan Northwest: During the days of the Gold Rush

Copyright 1925, *by Charles Chaplin*

STUDIO STAFF FOR CHARLIE CHAPLIN

Associate Director
CHARLES F. REISNER

Assistant Director
H. D'ABBADIE D'ARRAST

Technical Director
CHARLES D. HALL

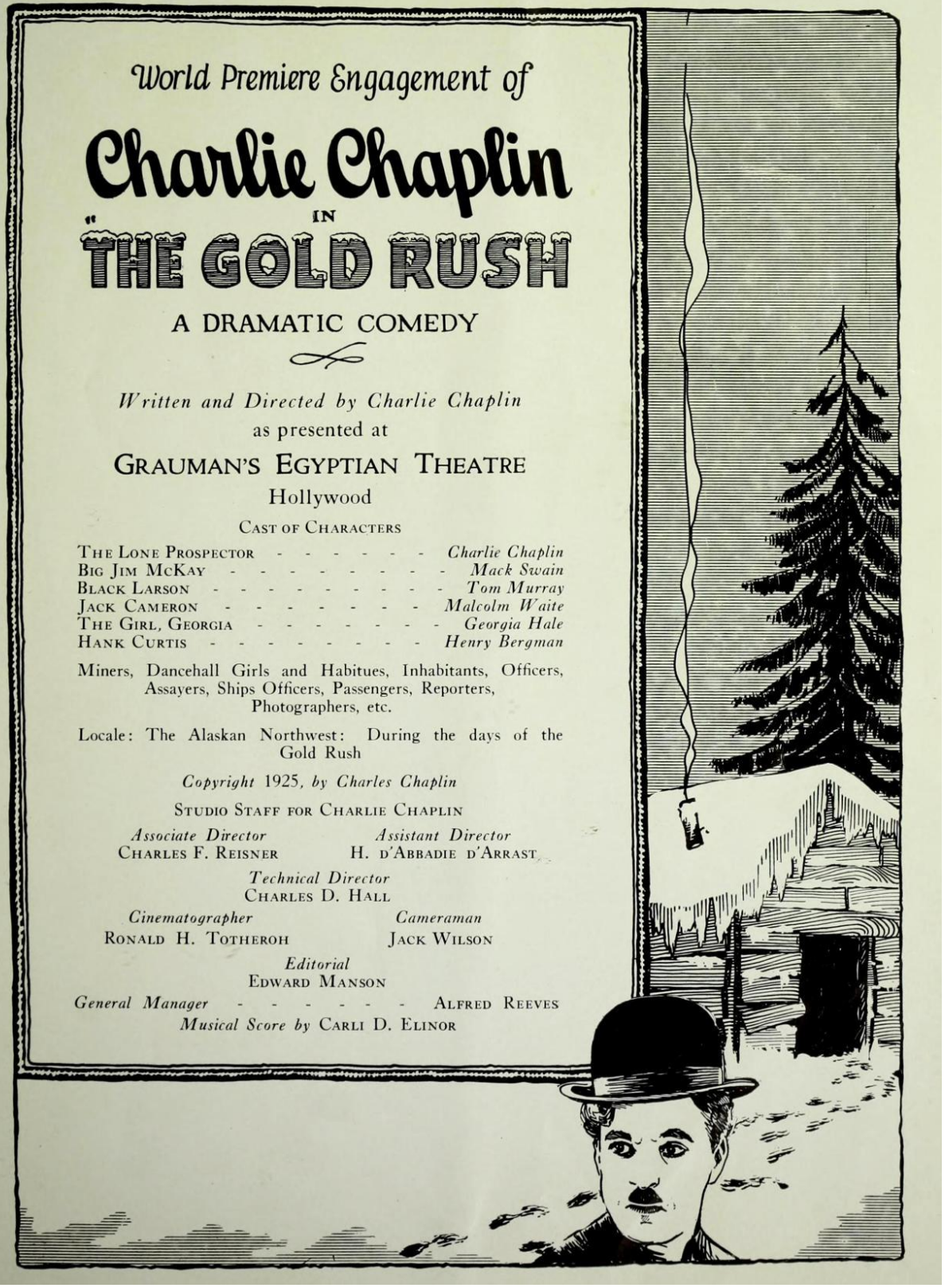
Cinematographer
RONALD H. TOTHEROH

Cameraman
JACK WILSON

Editorial
EDWARD MANSON

General Manager - - - - - - - ALFRED REEVES

Musical Score by CARLI D. ELINOR





Ο Τσάρλι Τσάπλιν, μια αρκούδα και η Abe Lyman Orchestra κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του *Χρυσοθήρα*.



Ο Τσάπλιν διευθύνοντας την Abe Lyman Orchestra.

Β' ΜΕΡΟΣ

Στο β΄ μέρος της διατριβής, **αναλύεται** σε βάθος και διεξοδικά η μουσική που γράφτηκε για την ταινία *Ο Χρυσοθήρας*. Η ανάλυση αυτή συμπεριλαμβάνει τη **συσχέτιση της εικόνας με τη μουσική**, όσον αφορά τις μουσικές, λειτουργικές και σημειολογικές παραμέτρους της. Γίνεται προσπάθεια ώστε αυτές οι διαστάσεις μαζί με τη ζωντανή εκτέλεση να συναποτελούν ένα αδιάσπαστο πολυδιάστατο πεδίο. Η εστίαση σε καθεμία από αυτές γίνεται μόνον για να αναδείξει μερικές επιμέρους σημαντικές λεπτομέρειες, για παράδειγμα ρυθμικές, αρμονικές, ψυχολογικές, νοηματικές, αλληλοεπηρεασμού εικόνας και ήχου, με βάση την καθοριστική στρατηγική διαπίστωση του Σεργκέι Αϊζενστάιν ότι η κινητοποίηση της ακοής προκαλεί αυτό που τόσο εύστοχα αποκάλεσε «συγχρονισμό των αισθήσεων».

- Στο σημείο αυτό, και πριν από τη διεξοδική ανάλυση της μουσικής, ακολουθεί συνοπτικά η παράθεση ορισμένων βασικών αρχών της στρατηγικής ως προς τη λειτουργική και τη σημειολογική προσέγγιση της μουσικής μου για την ταινία.
- Στην ανάλυση παρατίθενται όλες οι λεπτομερείς μουσικές πληροφορίες, στο πλαίσιο πάντα της ολιστικής προσέγγισης της ταινίας.
- Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα και οι προτάσεις μου με βάση την προηγηθείσα ανάλυση, όσο και τα πιο εξειδικευμένα μουσικά συμπεράσματα σχετικά με τις αρμονικές, ρυθμολογικές, μορφολογικές, δυναμικές παραμέτρους, τις παραμέτρους υφής κ.λπ.

5. ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ

Η στρατηγική της λειτουργικής και σημειολογικής προσέγγισης της μουσικής που συνέθεσα για την ταινία είχε τους παρακάτω στόχους:

1. Να εξασφαλίζει τη συνοχή των Σκηνών

Η μουσική είναι ήχοι οργανωμένοι στο χρόνο. Αυτή η οργάνωση βοηθά (και) στη σύνδεση αταίριαστων γεγονότων. Έτσι, μια διακοπή στη μουσική μπορεί να σηματοδοτεί αλλαγή στην αφήγηση ή, αντίθετα, η συνέχιση της μουσικής να σηματοδοτεί τη συνέχιση της τρέχουσας κατάστασης. Άρα, η μουσική αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των Σκηνών.

2. Να κατευθύνει την προσοχή του θεατή

Η μουσική προσελκύει την προσοχή σε συγκεκριμένα σημεία της Σκηνής μέσω δομικής ή συσχετιστικής συμφωνίας.

3. Να επηρεάζει τη διάθεση του θεατή

Η μουσική μπορεί να μεταβάλλει τη διάθεση ή τα συναισθήματα του ακροατή/θεατή, θετικά ή αρνητικά.

4.Να μεταβιβάζει το νόημα της ταινίας

Η οπτική Σκηνή συχνά ορίζεται ως «δισδιάστατη», με τη μουσική να προσθέτει μια τρίτη διάσταση. Η μουσική μεταβιβάζει στον θεατή όσα θέλει να περάσει ο σκηνοθέτης με την εικόνα, και πάει πιο πέρα την αφήγηση, ειδικά σε μη σαφείς καταστάσεις. Τα διάφορα χαρακτηριστικά της μπορούν να εκφράσουν διαφορετικό συγκινησιακό νόημα.

5. Να υποβοηθά την απομνημόνευση

Έχοντας ως βάση το «παβλόφειο» εξαρτημένο αντανακλαστικό, κατανοούμε ότι και η μουσική μπορεί να αποκτήσει το νόημα αυτού που συνοδεύει.[65] Η χρήση ενός μουσικού μοτίβου, για να υποδηλώσει την παρουσία ενός ατόμου ή μιας θεματικής ενότητας σε σημείο που έχουμε απουσία του ατόμου ή άλλων οπτικών ενδείξεων, προκαλεί τον θεατή να φαντάζεται το συγκεκριμένο πρόσωπο ή το θέμα. Η μουσική προετοιμάζει το νου για έναν συγκεκριμένο τύπο γνωστικής δραστηριότητας.

[65] Λάιτμοτιφ.

6. Να ενισχύει την αυθεντικότητα αυτών που βλέπει ο θεατής

Όπως αναφέραμε και πριν, η μουσική κατευθύνει την προσοχή του θεατή, την παρεκκλίνει από την «αληθινή πραγματικότητα» προς την τεχνητή πραγματικότητα της κινηματογραφικής ταινίας. Ο θεατής πιστεύει ευκολότερα σε αυτά που εκτυλίσσονται επί της οθόνης.

7. Να συμπληρώνει αισθητικά το έργο

Η μουσική είναι, πάνω απ' όλα, μια μορφή τέχνης, όπως και ο κινηματογράφος άλλωστε. Ωστόσο, η αντικειμενική αισθητική της αξία έχει και υποκειμενική διάσταση για τον καθένα και καθορίζεται από την προσωπικότητα του θεατή, εμπλουτίζοντας τη συνολική αισθητική ταυτότητα του οπτικοακουστικού έργου.

8. Να προηγείται της πλοκής

Η δύναμη που έχει ένας φθόγγος, μια συγχορδία, μια φράση κ.ά. να τοποθετεί χρονικά, συναισθηματικά τους θεατές πριν από το ερέθισμα της εικόνας είναι πολύ ισχυρή, όπως και η εξαιρετική δυνατότητα να κινούμαστε με πειστικό τρόπο σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, αλλά και ανάμεσα σε «ονειρικές» και πραγματικές καταστάσεις. Αξίζει να τονιστεί ότι θεμελιώδες στοιχείο αναφοράς του κινηματογραφικού μέσου αποτελεί ο χρόνος: ο παρελθών χρόνος λήψης της κινηματογραφικής ταινίας, ο (φανταστικός ή μη) χρόνος αναφοράς της κινηματογραφικής αφήγησης, ο παρών χρόνος παρουσίασης και παρακολούθησης της κινηματογραφικής παράστασης. Η μουσική συνοδεία ενίσχυε την αίσθηση ότι συνολικά η παράσταση συνέβαινε σε χρόνο ενεστώτα, περιθωριοποιώντας τη συνειδητοποίηση τόσο του παρελθόντος χρόνου παραγωγής του κινηματογραφικού έργου όσο και του υποθετικού χρόνου της αφήγησής του. Η αίσθηση του χρόνου είναι διαφορετική όταν περιμένουμε να συμβεί κάτι που δεν επιθυμούμε και άλλη όταν βιώνουμε ευχάριστες ή ευτυχισμένες καταστάσεις.[66] Ο κινηματογράφος και ειδικά το μοντάζ κινούνται και

[66] Ο Marcel Martin ομαδοποίησε, για λόγους κατανόησης, το χρόνο σε διάφορα είδη, σύμφωνα με το χειρισμό του στο σενάριο και το μοντάζ:

- Ο συμπτυγμένος χρόνος είναι ο κινηματογραφικός τρόπος της ελλειπτικής αφήγησης
- Ο σεβαστός χρόνος είναι ο χρόνος που σέβεται απόλυτα τη ρεαλιστική πραγματικότητα
- Ο σπασμένος χρόνος είναι ο χρόνος που κατακερματίζεται σε παρόν, παρελθόν και μέλλον
- Ο άτακτος χρόνος είναι ο χρόνος που βασίζεται στα flash back
- Το accelere (επιτάχυνση)
- Το slow motion (επιβράδυνση)
- Το fade in και fade out, όπου η εικόνα ανάβει από μαύρο ή σβήνει σε μαύρο. Επίσης, μπορούμε να κάνουμε και σε άλλα χρώματα σβήσιμο ή άναμμα, ανάλογα με το τι θέλουμε να εκφράσουμε.

αναπτύσσονται μέσα στο χρόνο που ονομάζουμε κινηματογραφικό χρόνο. Η μουσική με τη σειρά της μπορεί και «πλάθει» το χρόνο είτε επιταχύνοντας ή επιβραδύνοντάς τον, είτε μεταπηδώντας σε διάφορες χρονικές στιγμές του παρελθόντος ή του μέλλοντος, είτε, πιο σύνθετα, συγκεράζοντας διαφορετικές χρονικές περιόδους, και το πραγματικό με το φανταστικό.

9. Να υπογραμμίζει την εμφάνιση ενός νέου χαρακτήρα

Οι (κύριοι) χαρακτήρες μιας ταινίας πρέπει να σκιαγραφούνται μέσω όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών σχετικά με το ντύσιμό τους, το ύφος τους, μια (πιθανόν) χαρακτηριστική τους φράση, ώστε, σύμφωνα με τους δραματουργικούς κανόνες, να αποσαφηνίζουν την «εικόνα» τους στον θεατή, και η μουσική να συμπληρώνει την εντύπωση αυτή.[67]

10. Να σηματοδοτεί την αλλαγή Σκηνής ή σεκάνς

Η μετάβαση από τόπο σε τόπο είναι αυτή που οριοθετεί την αλλαγή της Σκηνής σε ένα κινηματογραφικό έργο. Η αλλαγή Σκηνής είναι ένας κλασικός λόγος έναρξης της μουσικής σε μια ταινία, καθώς μπορεί να βοηθήσει τον θεατή να προσαρμοστεί στον νέο χώρο ή, σε περίπτωση αλλαγής νοηματικής ενότητας, να προσφέρει μια «ανάσα» πριν από την έναρξη του νέου νοηματικού κεφαλαίου ή, αντίθετα, να δώσει τα απαραίτητα στοιχεία για την εξέλιξη της αφήγησης, όπως για παράδειγμα στις Σκηνές αναμονής και αγωνίας που «συσσωρεύουν» τη συναισθηματική φόρτιση σε ένα καλογυρισμένο θρίλερ. Η κατάλληλη μουσική μπορεί επίσης να βοηθήσει στη χρονολογική τοποθέτηση εξίσου αποτελεσματικά με μια λεζάντα.

11. Να τονίζει την αλλαγή δράσης

Η μετάβαση από μια ψυχολογική κατάσταση σε μια άλλη μπορεί να υποβοηθηθεί πολύ από την κατάλληλη μουσική. Μια καθοριστική αλλαγή ή συνειδητοποίηση ενός γεγονότος που αλλάζει την τροπή των πραγμάτων μπορεί να τονιστεί από κάποιο μουσικό sting, όπως λέγεται, δηλαδή μια σύντομη μουσική φράση, επινόηση, ιδέα, εφέ, π.χ. ένα γκλισάντο, ένα κλάστερ ή ακόρντο κ.ά.

[67] Π.χ. ένας έντονος μουσικός χαρακτήρας, κατά την πρώτη εμφάνιση ενός προσώπου, μπορεί να συμβάλει στην εντύπωση ότι πρόκειται για έναν δυναμικό χαρακτήρα, ενώ μια «μετέωρη», «μυστηριώδης» ηχητική απόχρωση μπορεί να μεταφέρει αποτελεσματικά το διφορούμενο του χαρακτήρα του.

12. Να λειτουργεί και ως αυτόνομο μουσικό οικοδόμημα

Η μουσική, κυρίως λόγω της μη ενσωμάτωσής της στην κινηματογραφική ταινία, καθιστά ιδιαίτερο το κινηματογραφικό παραστατικό μοντέλο στα εξής σημεία:

> **α)** Συντελεί σε μια παράδοξη παραστατική συνύπαρξη του καθορισμένου με το ευμετάβλητο. Είναι δεδομένο, από τη μια, ότι η αμετάκλητα καθορισμένη κινηματογραφική ταινία συνυπάρχει, κατά την προβολή της, με τη ζωντανή μουσική εκτέλεση, από την άλλη όμως, είναι προφανώς **ευπρόσβλητη στη διαφοροποίηση και στο τυχαίο**. **β)** Η ζωντανή μουσική παρουσίαση αποτελεί την κύρια επικοινωνιακή δίοδο με το κοινό και, τελικά, **η μουσική συνοδεία είναι η μόνη μεταβλητή της παράστασης που μπορεί να δέχεται ανάδραση και να έχει αλληλεπίδραση με το κοινό, παρακολουθώντας ενεργητικά τις αντιδράσεις του**.

Η συνολική ακουστική εμπειρία του *Χρυσοθήρα* έχει μεν την πρόθεση να επικοινωνήσει με το κοινό σε συνάρτηση πάντα με την ταινία, αλλά ταυτόχρονα έχει στόχο να αναπτύσσεται και να θεμελιώνει σταδιακά όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που την αυτονομούν[68] δομικά, συναισθηματικά και καλλιτεχνικά. Το γεγονός ότι η μουσική έχει δημιουργηθεί μέσα από την ενδελεχή ενασχόληση με την ουσία του φιλμ, έχοντας αναδυθεί στην κυριολεξία μέσα από αυτό, της δίνει τη δυνατότητα, με τη βοήθεια κυρίως των τεχνικών σύνθεσης και των μουσικών εργαλείων που αναπτύσσονται στο μέρος αυτό, να αποκτήσει επίσης μια αυτόνομη μουσική υπόσταση, με τη δική της μορφολογική και αφηγηματική εξελικτική πορεία.

---

[68] Για να παρουσιαστεί σε μια π.χ. concertante μορφή ζωντανής εκτέλεσης. Εάν η αυτόνομη μουσική σύνθεση έπρεπε να έχει ένα όνομα, εννοείται ότι το «Χρυσοθήρας» θα ήταν το πλέον ενδεδειγμένο, αφού ορίζει τη συνθετική αφορμή και εν μέρει τη μουσική κατασκευαστική αντίληψη του παρόντος έργου. Ιστορικά αναφέρουμε, και χωρίς να τίθεται επ' ουδενί ζήτημα σύγκρισης με τους μεγάλους δάσκαλους του παρελθόντος, που τα έργα τους γεννήθηκαν με αφορμή κάποιες κινηματογραφικές Σκηνές, ότι ο Άρνολντ Σαίνμπεργκ ολοκλήρωσε, το 1930, το *Accompaniment to a Film Scene for Orchestra* (έργο 13), η συνθετική προσέγγιση του οποίου επηρέασε ιδιαίτερα το έργο συνθετών κινηματογραφικής μουσικής για δεκαετίες αργότερα. Επίσης, αναφορικά με τον Κλωντ Ντεμπυσσύ, θεωρείται ότι πηγή επιρροής του έργου του υπήρξαν, μεταξύ άλλων, οι κινηματογραφικές εικόνες, και ιδιαίτερα οι τρόποι εναλλαγής των κινηματογραφικών πλάνων, οι οποίοι, σύμφωνα με τη Rebecca Leydon, αποτέλεσαν πρότυπα σύνδεσης των συνθετικών του ιδεών σε έργα όπως η *Σονάτα για φλάουτο, βιόλα και άρπα*, το *Pour les agréments* ή η *Σονάτα για τσέλο*.

5.1 Τα μουσικά μοντέλα: σημειολογικός και λειτουργικός προσδιορισμός

Πριν από την εις βάθος, διεξοδική ανάλυση της μουσικής προσέγγισης, είναι αναγκαίο στο σημείο αυτό να δοθεί ένας επίσης λειτουργικός και σημειολογικός προσδιορισμός ενός από τα βασικά μουσικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στη σύνθεση της μουσικής. Πρόκειται για τα «μουσικά μοντέλα» (modules), που θα μπορούσαν να περιγραφούν ως εξής:

Ο όρος «μοντέλο» (module) ξεπερνά την πολύ σημαντική χρηστική υπόσταση του leitmotive, και την έννοια της καθαυτής μουσικής φράσης. Τα μουσικά μοντέλα (modules), περικλείουν οργανωμένα μορφολογικά, δομικά βασικά συστατικά. Είναι σε τελική ανάλυση δομές που συμπυκνώνουν στην ανάπτυξή τους ένα μικροκοσμικό σύμπαν, με νοηματικές και συγκινησιακές αποτυπώσεις, καθώς αποδίδονται σε χαρακτήρες, σχέσεις, διαθέσεις, γεγονότα και καταστάσεις, και ο προσανατολισμός της συνισταμένης των επιμέρους δομικών συστατικών τους σηματοδοτεί την εξέλιξη, μεταφέρει το νόημά τους, αλλά ταυτόχρονα τα μετατρέπει σε μια νέα βάση και τα «μεταμορφώνει» σε πλατφόρμα αφετηρίας μια νέας ηχητικής, ελικοειδούς ανέλιξης. Τα μοντέλα δεν αποτελούν απλές επικοινωνιακές συμβάσεις. Στην παράθεση αλλά και στο συνδυασμό τους, δημιουργούν ένα σύνθετο δίκτυο κωδίκων και σημείων, λειτουργούν ως λέξεις-κλειδιά, ως φορείς συμπυκνωμένων μηνυμάτων με πολλαπλές κατευθύνσεις (κοινωνικές, διαπροσωπικές, νοητικές, πολιτισμικές κ.ά.). Έτσι, λειτουργούν ως σημαντικότατοι ρυθμιστές της κινηματογραφικής επικοινωνίας.

Τα μουσικά μοντέλα (modules) εμφανίζονται άλλοτε ολοκληρωμένα, άλλοτε σύντομα, αρκετές φορές παραλλαγμένα ή συνδυασμένα, άλλοτε παρουσιάζονται σε μακρινό πλάνο ή, άλλοτε, η μουσική με τον μαγικό της τρόπο τα εισάγει στην ατμόσφαιρα (χωρίς στην πραγματικότητα να ακούγονται) κ.λπ. Πέρα από το στίγμα του χώρου και του χρόνου που δίνουν, προσδίδουν στο συγκεκριμένο, αντικειμενικό δηλωτικό των πλάνων βαθιά υποκειμενική χροιά, με συνεκδοχικά χαρακτηριστικά. Προσαρμόζονται δε ανάλογα με τις εκφραστικές καλλιτεχνικές απαιτήσεις και δημιουργούν διαφορετικά πλάνα αντίληψης, κρατώντας τον θεατή σε αισθητηριακή εγρήγορση, αφού «εγγράφονται» στην κινηματογραφική του μνήμη.[69]

[69] Ως αυτόνομες ή συνδυαστικά πλήρεις νοηματικές ολότητες.

6. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ, ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

6.1 Συσχέτιση κινηματογραφικών Σκηνών και μουσικής

Η ταινία αρθρώνεται σε 33 Σκηνές και η συσχέτιση που ακολουθεί αναφέρεται σε κάθε Σκηνή της ταινίας, στην οποία ορίζεται το χρονικό σημείο έναρξης και τέλους της.

Σκηνή 1

00:00:00 - 00:00:59[70]

Εμφάνιση των τίτλων της αρχής. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η ταινία τοποθετείται τοπικά στον αμερικανικό βορρά και χρονικά στην εποχή της πυρετώδους αναζήτησης χρυσού. Η μουσική πρέπει να προβάλει και να τονίσει τη γλώσσα και την ατμόσφαιρα της εποχής. Η έναρξη είναι συνειδητά πομπώδης με τη χρήση οκτάβων και στα δύο χέρια, σε συνδυασμό με το επίμονο *ostinato* χαμηλό μι*b* και τη δυναμική ένδειξη φορτίσιμο (*ff*). Κατόπιν, από το μέτρο 9 ξεκινά ένας μυστηριώδης διάλογος μεταξύ της υψηλής και της χαμηλής περιοχής του πιάνου με πολύ έντονο το χρωματικό στοιχείο (το οποίο διεισδύει από τα μέτρα 7 και 8). Αυτή η χρωματική περιπλάνηση ταυτόχρονα με τη δυναμική κορύφωση και τις αιχμηρές αντιθέσεις (με τα απότομα *sforzandi*) προοιωνίζεται αυτά που πρόκειται να ακολουθήσουν (τονίζοντας το αίσθημα της αγωνίας). Η κορύφωση τερματίζει με τα κατιόντα *glissandi*, που και πάλι στηρίζονται σε χρωματικές βάσεις (μέτρο 15). Στο μέτρο 18 ο θεατής ακούει για πρώτη φορά το μουσικό θέμα του πρωταγωνιστή της ταινίας ελαφρώς παραλλαγμένο, ωστόσο αρκετά αναγνωρίσιμο, για να εκφράσει τη γλυκιά, ζωηρή αλλά και δραματική φιγούρα του (αφού έχουν προηγηθεί τέσσερα μέτρα με έντονο ρυθμικό και αγωνιώδη χαρακτήρα). Η Σκηνή αυτή τελειώνει υπενθυμίζοντας στους θεατές, από τη μια, τον κεντρικό ήρωα του έργου (δεξί χέρι), ταυτόχρονα με τη δραματικότητα, τις περιπέτειες και τις αναζητήσεις που θα ακολουθήσουν (αριστερό χέρι).

Εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι η μουσική πολυμορφία της Σκηνής, πέρα από τις πληροφορίες που δίνει γι' αυτό που θα ακολουθήσει, συντελεί και στο να καλύψει την απουσία κινηματογραφικής δράσης, προσδίδοντάς της έτσι καθαρά πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά και στο να διατηρήσει αμείωτη την προσήλωση του ενδιαφέροντος του θεατή.

[70] Για λόγους ευχρηστίας, στις χρονικές ενδείξεις δεν γράφονται τα δέκατα του δευτερολέπτου.

Ο πίνακας καταδεικνύει το μορφολογικό πλάνο της συσχέτισης της συγκεκριμένης Σκηνής με τα μοτίβα που χρησιμοποιήθηκαν.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 1 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
1	00:00:00-00:00:59	(1), (2), (3)

Σκηνή 2

00:01:00 - 00:02:46

Η ιστορία αρχίζει, στην ουσία, από αυτό το σημείο, με την εμφάνιση της πρώτης καρτέλας, που μας πληροφορεί για τη χρυσοθηρία στην Αλάσκα εκείνη την εποχή, με στόχο μια καλύτερη ζωή. Στόχος που στις πιο πολλές των περιπτώσεων έμενε απραγματοποίητος και σε κάθε περίπτωση ήταν πολύ δύσκολος. Αυτό το κλίμα έρχεται να υπογραμμίσει η μουσική: τις κακουχίες, το κρύο, την έλλειψη φαγητού, τις ανυπέρβλητες δυσκολίες στον πάγο και στο χιόνι, αλλά πάνω απ' όλα… το ταξίδι. Μέσα από τις συγκρουόμενες διαφωνίες, σε συνδυασμό με τη ρυθμική (πολλές φορές ασύμμετρη) κίνηση, τα παραπάνω τονίζονται. Η χρήση των *clusters* εσωτερικά, μέσα στις χορδές του πιάνου –λόγω του μυστηριώδους ηχοχρώματος–, έχει έντονη επίδραση στους θεατές, όπως και το ότι όλα τα επιμέρους στοιχεία συμπυκνώνονται, με σκοπό να ενισχυθεί το αίσθημα της δύσκολης περιπλάνησης.

Με το άνοιγμα του κινηματογραφικού κάδρου και την εικόνα με τις ορδές των ανθρώπων να ταλαιπωρούνται στα χιόνια, η μουσική μάς έχει ήδη οδηγήσει ψυχολογικά να νιώσουμε τα όρια αντοχής τους στις δύσκολες συνθήκες, ελαφρά επιταχυνόμενη, πάντοτε βαριά, αλλά με αποφασιστικότητα (σε αυτό βοηθά η συγκεκριμένη επαναλαμβανόμενη κίνηση στο αριστερό χέρι) και με σαφή προορισμό (μέσα από τις διαφωνίες, διακρίνεται ξεκάθαρα η σπειροειδής μελωδική ανάβαση).

"The Top of the Pass" μας πληροφορεί η καρτέλα και καταλαβαίνουμε ότι πλησιάζουμε στο ζενίθ της Σκηνής. Η μουσική, αφού έχουν προηγηθεί δύο βαθιές ανάσες –κινηματογραφικά αυτό έγινε με άνοιγμα και κλείσιμο του πλάνου–, κινείται πλέον πιο δραματικά, πιο έντονα, με συνεχείς τονισμούς πάνω σε ένα *ostinato*. Μια συνεχής επανάληψη σε διαφορετικά ύψη καταλήγει στη χρονική ένδειξη 00:02:38, όπου η μουσική «ξεσπά», ταυτόχρονα με τον αιφνίδιο θάνατο που βλέπουμε στην ταινία, επαναλαμβάνοντας σαστισμένα τις σκληρές, τραχιές συγχορδίες (στις δύο ακραίες περιοχές του πιάνου), που περικλείουν όλη τη δραματικότητα, τις δυσκολίες αλλά και τις προσδοκίες των αφανών

ηρώων της Σκηνής. Οι συγχορδίες αυτές λειτουργούν και περιγραφικά, και ενισχυτικά, και ψυχολογικά.

Τέλος, η ταυτόχρονη κάθοδος των αινιγματικών διαστημάτων της 4ης αυξ. κλείνει τη Σκηνή, αφήνοντας μια απρόσμενη διάθεση στον θεατή για το τι θα ακολουθήσει.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 2 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
2	00:01:00-00:02:46	(4^{α}), (4^{β}), (4^{γ})

Σκηνή 3

00:02:47 - 00:03:50

Η εμφάνιση του κεντρικού ήρωα της ταινίας γίνεται ταυτόχρονα με το άκουσμα του θέματός του (3), στη χρονική ένδειξη 00:03:00. Μέχρι εκείνο το σημείο έχουν προηγηθεί 14 εισαγωγικά μέτρα. Η μουσική, ήδη από το πρώτο μέτρο, έχει αλλάξει χαρακτήρα, και ο παιχνιδιάρικος τόνος της είναι εμφανής (με τη χρήση ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, με τις μικρές επαναλήψεις σε διαφορετικά ύψη, με διαφορετική δυναμική κάθε φορά). Αυτό συμβαίνει στα έξι πρώτα μέτρα της εισαγωγής, όπου παρατηρούμε και μια ρυθμική ασυμμετρία που εξηγεί και την πληροφορία που μας παρέχει η καρτέλα, ότι ο ήρωάς μας βρίσκεται «*σε απόσταση τριών ημερών από οπουδήποτε*», δίχως προσανατολισμό, υπογραμμίζοντας έτσι και τη σύγχυση, πιθανόν και την απόγνωση, που τον διακατέχει.

Καθώς το κινηματογραφικό πλάνο ανοίγει, βρισκόμαστε σε ένα δύσβατο, γεμάτο πάγους και χιόνια μονοπάτι, στο χείλος του γκρεμού. Τα υπόλοιπα οκτώ μέτρα της εισαγωγής τονίζουν τη δυσκολία της όλης κατάστασης (με τη χρησιμοποίηση σταθερού *tempo*, τη χρήση τονισμών και συγκοπών) και μας βοηθούν να περάσουμε στο κύριο θέμα του πρωταγωνιστή (μέτρο 15), που συνοδεύει την εμφάνισή του στο 3ο λεπτό της ταινίας. Ο ταλαιπωρημένος ήρωάς μας περπατά σχεδόν αμέριμνος στην άκρη του γκρεμού, παρά την κούρασή του. Αγνοώντας τον κίνδυνο που διατρέχει, γλιστράει, σκοντάφτει, παραπατάει και, παρότι εξουθενωμένος, παίζει χαρακτηριστικά το μπαστούνι του στο χέρι.

Το μουσικό θέμα του ήρωα που ξετυλίγεται στα επόμενα μέτρα τονίζει και υπογραμμίζει διάφορα ζητήματα:

- την **παιχνιδιάρικη φινέτσα** του,
- τη (σχεδόν παιδική) **αφέλειά** του,

- την **άγνοιά** του (που όπως θα δούμε παρακάτω θα χρειαστεί τη βοήθεια της τύχης αλλά και τη βοήθεια κάποιων συνοδοιπόρων του για να τα καταφέρει και να αντεπεξέλθει στις καταστάσεις),
- την **ανωνυμία** του[71] (ο κεντρικός πρωταγωνιστής της ταινίας διατηρεί την ανωνυμία του, είναι ένας ήρωας ανάμεσα σε όλους τους άλλους ήρωες της σκληρής καθημερινότητας που παλεύουν για επιβίωση),
- το **θάρρος** και την **τόλμη** του (που στηρίζονται κυρίως σε αποφάσεις της στιγμής και όχι σε κάποιο προσχεδιασμένο πλάνο),
- τη **μοναχικότητά** του (ο ήρωάς μας περιπλανιέται και παλεύει κυρίως μόνος για την καθημερινότητά του, κλεισμένος στον εαυτό του, φοβισμένος, παραγκωνισμένος από τους άλλους, και παρ' όλα αυτά δεν χάνει την πίστη και το χιούμορ του),
- τον **αυθορμητισμό** του, παρά την εξουθενωτική περιπλάνησή του, χωρίς βέβαιο αποτέλεσμα,
- τη **διάθεσή** του για ζωή, να κάνει φιλίες, να ερωτευτεί,
- την **ελπίδα** και την **αισιοδοξία** του για ένα καλύτερο μέλλον, σε σχέση με το δύσκολο, πνιχτό παρόν (οι καταστάσεις που θα ζήσει είναι πολύ δύσκολες, και σε άλλες περιπτώσεις θα έφερναν τουλάχιστον απαισιοδοξία) – ο ήρωάς μας δύσκολα κάμπτεται (κυρίως ψυχολογικά),
- το **μεγαλείο** της καρδιάς και της ψυχής του (αφού, όπως θα αντιληφθούμε σταδιακά, παρά τις όποιες προσωπικές δυσκολίες και τα πλήγματα που θα δεχθεί, θα βοηθήσει, θα υπερασπιστεί, θα συγχωρέσει κ.λπ.)
- και σαφώς το χαρακτηριστικό **περπάτημα** της γοητευτικής φιγούρας του Σαρλό.

Το μουσικό θέμα ενισχύεται με τη χρήση μιας συγκεχυμένης τονικότητας, με τους εκτός χρόνου φθόγγους, με τη μελωδική γραμμή, τους τονισμούς και τα *sforzandi*, το *glissando*, με το σταθερό μπάσο και την άρθρωση του *staccato*, κυρίως στο αριστερό χέρι. Κυριαρχεί το «παιχνίδι» με τα ημιτόνια ανάμεσα στους εκτός χρόνου φθόγγους και στις κύριες νότες της μελωδίας, και η όλη εμφάνιση σβήνει μουσικά με την επαναλαμβανόμενη κάθοδο του τελευταίου τμήματος του θέματος.

[71] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο πρωταγωνιστής, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, διατηρεί την ανωνυμία του, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, που «συστήνονται» με τα ονόματά τους.

Με την εμφάνιση της αρκούδας, έπειτα από την ολοκλήρωση του προηγούμενου θέματος και την παύση, η οποία λειτουργεί συνδετικά, η ρυθμική αγωγή γίνεται πιο αργή, πιο βαριά, πιο νωχελική, ακολουθώντας τα βήματά της. Η μελωδία μεταφέρεται σε χαμηλό επίπεδο διατηρώντας την αγωνία, προσμένοντας τη μοιραία συνάντηση του ήρωα με την αρκούδα, που όμως δεν γίνεται ποτέ (μουσικό μοντέλο 5). Ο πρωταγωνιστής εξακολουθεί να περπατάει μέσα στην άγνοιά του. Αφού η υποψία του δεν επιβεβαιώνεται –καθώς γυρίζει να δει, το θέμα του ήρωα τελειώνει, αλλά δεν καταλήγει στη συγχορδία της τονικής (σολ μείζονα), άρα ήδη στον θεατή ενισχύεται το αίσθημα της αμφιβολίας ότι κάτι υπάρχει εκεί – η Σκηνή συνεχίζει, με τον ίδιο να παίρνει καθησυχασμένος το δρόμο του.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 3 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
3	00:02:47-00:03:50	(3), (5)

Σκηνή 4

00:03:51 - 00:05:47

Η Σκηνή αυτή μας συστήνει και ένα άλλο σημαντικό πρόσωπο για την εξέλιξη της πλοκής της ταινίας και μας περιγράφει πολύ εύστοχα τις διαφορές του με τον πρωταγωνιστή. Το πλάνο ανοίγει και βλέπουμε έναν περιπλανώμενο κυνηγό της επιτυχίας (Μπιγκ Τζιμ ΜακΚέι, μας συστήνεται ο ίδιος). Ο κουρασμένος αυτός χρυσοθήρας είναι άρτια εξοπλισμένος (σε αντιπαράθεση με τον κεντρικό ήρωα) και φαίνεται να ξέρει τι ζητά, καθώς είναι προετοιμασμένος κατάλληλα για τη δυσκολία του όλου εγχειρήματος. Το θέμα (6^{α}) που τον συνοδεύει τονίζει ακριβώς αυτό: είναι στιβαρό, δεν «παίζει» με στολίδια και η ξεκάθαρη τονική, μελωδική και αρμονική του συνοχή και εξέλιξη υπογραμμίζουν όλα τα παραπάνω.

Η εικόνα αλλάζει και διακρίνουμε από μακριά τη γλυκιά φιγούρα του πρωταγωνιστή. Ταυτόχρονα, η μουσική γίνεται πιο ανάλαφρη, πιο σπιρτόζα, πιο κινητική (μοντέλο 7), αντανακλώντας όλα αυτά που αναλύσαμε παραπάνω για τον κεντρικό μας ήρωα, με κορύφωση το *glissando* στη χρονική ένδειξη 00:04:25, που συγχρονίζεται απόλυτα με το «αδέξιο» γλίστρημα πάνω στο χιόνι. Στη συνέχεια, όταν η μορφή του φανεί ξεκάθαρα σε κοντινό καρέ, ακούμε το κύριο θέμα του (μουσικό θέμα 3).

Μαζί με την αλλαγή της εικόνας, γυρίζουμε στο αρχικό *tempo* της Σκηνής με τον στιβαρό βηματισμό και τον βαρύτερο χαρακτήρα (μοντέλο 6^{β}). Η αλλαγή της όλης διάθεσης πραγματοποιείται εδώ **όχι** με την εμφάνιση της επεξηγηματικής καρτέλας, αφού το

προηγούμενο θεματικό υλικό (3) ολοκληρώνεται τότε (άρα λειτουργεί και συνεκτικά), **αλλά** ταυτόχρονα με την εικόνα. Εδώ πλέον, το μουσικό θέμα, με το πομπώδες –ειδικά στο τέλος– ύφος του, εκφράζει και το αίσιο τέλος (την επιτυχία) της περιπετειώδους περιπλάνησης του Μπιγκ Τζιμ. Ιδιαίτερα στα δύο τελευταία μέτρα του μοντέλου (6^{β}), το αίσθημα της ικανοποίησης από την ανακάλυψη του χρυσού μεγιστοποιείται με τις μεγάλης διάρκειας συγχορδίες που συνοδεύονται με το σταθερό, *legato*, χρωματικό βηματισμό του αριστερού χεριού.

Φτάνοντας, τέλος, στην επανεμφάνιση του πρωταγωνιστή, η ρυθμική αγωγή (και όχι μόνο) ανταποκρίνεται στην εικόνα. Επαναλαμβάνεται το κύριο θέμα του (αφού προηγήθηκε μια μικρή εισαγωγή), ενισχύοντας ό,τι έχουμε αναλύσει. Το «παιχνίδισμα» του θέματος, τώρα, εξηγεί την «αδυναμία» του ήρωα να προσανατολιστεί. Ένα σταδιακό *crescendo* πάνω σε μια περίεργη χρωματική ανέλιξη τονίζει την περιέργεια του ήρωα να «ανακαλύψει» σε τι αναφέρεται η ταμπέλα που βρίσκει στη μέση του πουθενά. Με την «αποκρυστάλλωση» της αρμονίας και την *arpeggiato* συνέχιση της μελωδίας, καταλαβαίνουμε ότι ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται πλέον τους κινδύνους που ελλοχεύουν (καθώς η ταμπέλα λειτουργεί ως πρόχειρη επιτύμβια στήλη) και σπεύδει να συνεχίσει την αναζήτησή του σαστισμένος, υποβοηθούμενος από την απότομη επιτάχυνση του *tempo*, που ακολουθεί τα γοργά βήματά του.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 4 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
4	00:03:51-00:05:47	(6^{α}), (7), (3), (6^{β}), (3)

Σκηνή 5

00:05:48 - 00:12:01

Στα είκοσι πρώτα δευτερόλεπτα, τόσο μέσω της εικόνας, όσο και μέσω της μουσικής, οι θεατές τοποθετούνται στο κέντρο μιας χιονοθύελλας. Οι τραχιές συγχορδίες, οι τονισμένες χαμηλές νότες, οι *mute* φθόγγοι, το συνεχές τρέμολο κ.ά. τονίζουν τη μανία των στοιχείων της φύσης, διογκώνουν την προσπάθεια του ήρωα να κινηθεί σε τέτοιες συνθήκες και μας κρατούν σε αγωνία για το τι κρύβει η μοναχική καλύβα που συναντά ο πρωταγωνιστής στο διάβα του. Το τρέμολο είναι ο συνδετικός κρίκος, αφού με την αλλαγή της εικόνας συνεχίζει και ενώνει ομαλά τα θέματα για την εξέλιξη της πλοκής. Μέσα από το πιο αργό *tempo*, η μουσική αναπτύσσεται με τη διαδοχή ελασσόνων συγχορδιών, ζωγραφίζοντας το πορτρέτο

ενός μοναχικού –καταζητούμενου, όπως πληροφορούμαστε– άνδρα. Η βαριά και απρόβλεπτη ατμόσφαιρα, η αινιγματική φυσιογνωμία, τονίζονται με την αντίστοιχη αινιγματική μελωδία (που στην ουσία αναλύει και συνδέει τις συγχορδίες που τη στηρίζουν: μουσικό μοντέλο 9). Το τρέμολο μετουσιώνεται σε γρήγορη διαδοχή από μανιασμένους φθόγγους, όπου, σε συνδυασμό με το δεξί χέρι και την επανάληψη και πύκνωση του μοτίβου της χιονοθύελλας, τονίζονται οι δύσκολες συνθήκες και υπενθυμίζεται το πόσο αδύναμος είναι ο άνθρωπος μπροστά στην απίστευτη δύναμη των στοιχείων της φύσης. Μάλιστα, στην επανάληψη *at libitum* στο μ.17, βλέπουμε τον Μπιγκ Τζιμ να παρασύρεται από την οργή του ανέμου, χωρίς να μπορεί ουσιαστικά να αντιδράσει.

Στην επόμενη εικόνα, ο πρωταγωνιστής ταλαιπωρημένος προσεγγίζει με δυσκολία την καλύβα, συνοδευόμενος από το θέμα του, αλλά με πιο «γκρίζα» χροιά, πιο κουρασμένη διάθεση. Λείπει η χαρακτηριστική συνοδεία του (αφού λείπει και ο χαρακτηριστικός βηματισμός του), που έχει αντικατασταθεί με στοιχεία του μοτίβου της καταιγίδας – παρατηρώντας έτσι ένα συνδυασμό θεμάτων. Παρ' όλα αυτά, διατηρείται η «σπιρτάδα» του θέματος του ήρωα, με κορύφωση την ταυτόχρονη ταύτιση εικόνας-μουσικής: το χιόνι που πέφτει πάνω του τη στιγμή που προσπαθεί να ανοίξει την πόρτα, μαζί με το απότομο *sf* της τελευταίας συγχορδίας και το *glissando* που ακολουθεί όταν το χρονόμετρο δείχνει 00:06:57.

Στα επόμενα δευτερόλεπτα, οι θεατές νιώθουν την αγωνία του πρωταγωνιστή να καταφέρει να μπει στην καλύβα, όπως και την ταραχή του καταζητούμενου αινιγματικού άνδρα που θέλει να αποφύγει μια δυσάρεστη γι' αυτόν συνάντηση (σαστισμένα αρπάζει το όπλο του, κοιτά αμήχανα τριγύρω και διαφεύγει από την άλλη πόρτα). Η μουσική αυτή γέφυρα ενισχύει την ταραχή, με την επίμονα επαναλαμβανόμενη φιγούρα στο μπάσο (ο ήρωας δεν έχει μπει ακόμη μέσα, είναι εκτεθειμένος στο κρύο), εντείνει την αμηχανία με τις συνεχόμενες ρυθμικές και μελωδικές απολήξεις στο δεξί χέρι, και κορυφώνει την ένταση με ένα «στεγνό» στακάτο *accel*., που σχεδόν «πνίγει» τη σκέψη, αφήνοντας να επικρέμαται το αναπάντεχο.

Η γέφυρα ολοκληρώνεται με την είσοδο του ήρωα στην καλύβα. Αφού παρατηρεί λίγο το χώρο και αντιλαμβάνεται (;) ότι η μόνη του παρέα είναι ένας σκύλος, κάθεται πλάι του. Το μοντέλο του (3), που τον συνοδεύει, εμπλουτίζεται με δίδυμες τρίλιες (που στην αρχή διαφέρουν κατά ένα ημιτόνιο, μετά εναρμονίζονται) και με μια βηματική κίνηση στο αριστερό χέρι. Όλα αυτά λειτουργούν ως απόηχος όσων προηγήθηκαν και διατηρούν την ταραχή μέσα στη φαινομενική ηρεμία. Η κορόνα στη σιωπή (παύση) **δεν** λειτουργεί «αποφορτιστικά», αλλά αντίθετα ενισχύει την αγωνία για το τι θα ακολουθήσει. Το *tempo* γίνεται αμέσως γρηγορότερο και, πίσω από την αμήχανη φιγούρα του ήρωα, το θέμα του καταζητούμενου, που ακούγεται επεξεργασμένο, μας εδραιώνει την κυρίαρχη παρουσία του

στο χώρο, κι ας μην τον βλέπουμε. Παρατηρούμε τη συμπόρευση δύο διαφορετικών πλάνων, ενός οπτικού (πρωταγωνιστής) και ενός ηχητικού (καταζητούμενος), που προχωρούν παράλληλα και εξυπηρετούν το καθένα το σκοπό του, αλλά και τα δύο μαζί «δένουν» δημιουργώντας ένα απρόσμενο φάσμα ψυχολογικών και νοηματικών στρωμάτων και καταστάσεων.[72] Η συμπόρευση αυτή συνεχίζεται και εξελίσσεται μέσα από απότομους, διάφωνους τονισμούς (που «φορτίζουν» επιπλέον την ατμόσφαιρα) και τονικές περιπλανήσεις.

Ο ήρωας βρίσκει ένα κομμάτι κρέας και με βουλιμία αρχίζει να το καταβροχθίζει, δίχως να αντιλαμβάνεται την παρουσία πίσω του. Μετά από μια πρώτη (μουσική) παύση, εμφανίζεται ο καταζητούμενος, που τονίζεται μουσικά. Μετά τη δεύτερη παύση και τη διασταύρωση των βλεμμάτων τους, το μοντέλο του καταζητούμενου τον καθιστά κυρίαρχο τόσο μέσα στο χώρο όσο και σε ψυχολογικό επίπεδο, καθώς ο ίδιος ζητά εξηγήσεις και απαιτεί την απομάκρυνση του ήρωα. Σε αυτή την πορεία, η μουσική οφείλει να ταυτιστεί με την εικόνα (πέραν του γενικότερου πλαισίου): καταρχάς, όταν ο αέρας «σπρώχνει» το χιόνι στο μάτι του ήρωα (00:07:45) και, κατόπιν, όταν η πόρτα κλείνει απότομα, που έχουμε και την πρώτη τους συνάντηση (00:08:12).

Η απαίτηση του καταζητούμενου Λάρσεν να φύγει από την καλύβα ο ήρωας έρχεται σε αντίθεση με τις άγριες διαθέσεις του «αέρα», και όλος ο κινηματογραφικός χρόνος –από την ένδειξη 00:08:35 έως το κλείσιμο της πόρτας από τον πρωταγωνιστή στο 00:09:23– αναλώνεται στις μάταιες προσπάθειες τόσο του ήρωα, όσο και του Λάρσεν να κατανικήσουν τη θύελλα (σημειώνουμε και το «πέρασμα» του Μπιγκ Τζιμ από την καλύβα, λόγω του μανιασμένου ανέμου). Στηρίζοντας μουσικά όλες αυτές τις προσπάθειες, μέσα από έναν **ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό** (που βασίζεται σε δοσμένα μοτίβα), ενισχύεται η μανία του αέρα, τονίζεται η υπερπροσπάθεια των χαρακτήρων να αντεπεξέλθουν στις αντίξοες συνθήκες και υπενθυμίζεται η αδυναμία του ανθρώπου μπροστά στη δύναμη της φύσης.

Επιτέλους, η πόρτα κλείνει, ο αέρας λυσσομανά μόνο απ' έξω και ο ήρωας –μόνος πλέον– βρίσκει την ευκαιρία να πέσει ξανά με βουλιμία πάνω στο κομμάτι κρέας που έχει βρει. Δεν είναι όλα ήρεμα όμως. Η μουσική τοποθετεί τους θεατές σε ένα περιβάλλον που «φαίνεται» ήρεμο και με ένα μοτίβο επαναλήψεων τους προδιαθέτει ότι κάτι θα συμβεί… ώσπου, μαζί με το ξέσπασμα της συγχορδίας που ανατρέπει το παραπάνω ανήσυχο μοτίβο,

[72] Σε ό,τι αφορά το «δέσιμο» διαφορετικών οπτικών και ακουστικών πλάνων καθώς και τη λειτουργία τους, πρέπει να αναφέρουμε ότι ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να διαχειρίζεται τις αντιληπτές διαστάσεις του χώρου και του χρόνου και να αναπτύσσεται ελεύθερα. Αυτή η κινηματογραφική «αρχιτεκτονική» ενεργοποιεί το πλαίσιο δράσης και συμμετέχει δομικά στην οργάνωση της ταινίας. Η μουσική μπορεί να διαστέλλει και να συστέλλει τις χωροχρονικές συνιστώσες.

μπαίνει στην καλύβα ο Μπιγκ Τζιμ. Πάνω στο *ostinato* μι*b* που ακολουθεί, χτίζεται ένα περιβάλλον χωρίς ισορροπίες, όπου κυριαρχεί το απρόοπτο και το απρόβλεπτο. Οι αρμονικές ακολουθίες συντελούν σε αυτό. Οι τρεις φρενήρεις συγχορδίες, όταν το χρονόμετρο δείχνει 00:09:55, ερμηνεύουν την αγριότητα με την οποία ο Μπιγκ Τζιμ αρπάζει το κρέας και το δαγκώνει μαζί με το χέρι του ήρωα. Η συνέχεια με τις περίεργες ταυτόχρονες σε δεξί και αριστερό χέρι περιπλανήσεις καταλήγουν στο μοντέλο (9) και την είσοδο του καταζητούμενου στην καλύβα. Είναι η πρώτη συνάντηση και των τριών. Το θέμα του καταζητούμενου Λάρσεν φορτίζει την ατμόσφαιρα, ενώ παρακολουθούμε τρεις διαφορετικές διαδικασίες: ο Λάρσεν τους διατάζει να φύγουν, ο Μπιγκ Τζιμ τον αγνοεί και συνεχίζει να καταβροχθίζει το κρέας, ενώ ο πρωταγωνιστής, ανάμεσά τους, προσπαθεί με το βλέμμα και τις κινήσεις του να ισορροπήσει τα πράγματα.

00:10:28 Πρώτος πυροβολισμός και η απειλή για έναν δεύτερο. Η εναλλαγή των *clusters* (στις ακραίες περιοχές) με τις παύσεις, του απότομου *sffz* με τη σιωπή, του εκκωφαντικού ήχου του πυροβολισμού με μια ανήσυχη, απρόβλεπτη, αμήχανη σιγή. Η πάλη Μπιγκ Τζιμ και Λάρσεν, όπου ο Μπιγκ Τζιμ προσπαθεί να αφοπλίσει τον καταζητούμενο, στηρίζεται ολόκληρη σε μοτίβα που συνενώνονται με κυματοειδή κορύφωση, με επαναλήψεις και συνεχώς αυξανόμενη ένταση (μοντέλο 12). Η προσπάθεια του ήρωα να αποφύγει την κάννη του όπλου καθιστά αυτά τα πλάνα άκρως ευρηματικά, όπου το κωμικό στοιχείο συνυπάρχει με το δραματικό, αποκαλύπτοντας την ιδιοφυΐα του σκηνοθέτη. Τα κύματα αυτά καταλήγουν στον δεύτερο πυροβολισμό, με τη χρήση, αμέσως μετά, της εύθραυστης σιωπής (περίπου 2-3 λεπτά). Ο ήρωας «απορεί» πώς δεν σκοτώθηκε, ψηλαφίζοντας με έξυπνο τρόπο τον εαυτό του, ενώ ο Μπιγκ Τζιμ αφοπλίζει τελικά τον καταζητούμενο. Η μουσική αποφορτίζει σταδιακά (όχι απότομα) την όλη ένταση, χρησιμοποιώντας αποσπάσματα του μοντέλου (12) –της πάλης–, μόνο που τώρα το *tempo* είναι πιο ήρεμο, με *legato* άρθρωση και με «κωμικές» νύξεις, που συνδέονται άμεσα με την προσπάθεια «οικειοποίησης» της νίκης του Μπιγκ Τζιμ από τον πρωταγωνιστή. Τα φιλικά «σημάδια» που δείχνει ο ήρωας προς τον νικητή της διαμάχης εντείνονται με το θέμα (3) του ήρωα, παραλλαγμένο κυρίως ρυθμικά και υφολογικά, οδηγώντας τη Σκηνή στο τέλος της.[73]

[73] Παρατηρούμε ότι, μετά την αρχική γενική, γεωγραφική και χρονική, τοποθέτηση της ταινίας, ο Τσάπλιν προχωρά στην παρουσίαση των ηρώων και σταδιακά αναλύει την προσωπικότητά τους, τις ιδιαιτερότητές τους, τα πιστεύω τους, τις διαφορές και τις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους όταν συναντώνται ανά δύο ή και οι τρεις μαζί.

Συμπληρωματικά, σε σχέση με την υποσημείωση (4), αντιλαμβανόμαστε ότι η μουσική που συνέθεσα για την ταινία κρύβει –βαθύτερα ή όχι– έναν σαφή προσανατολισμό, που «φωτίζει» την πλοκή στην οθόνη και αναδεικνύει όλες τις λεπτές αλλά και δύσκολες αποχρώσεις (ψυχολογικές, συναισθηματικές κ.ά.) που προκύπτουν από την παράλληλη αναφορά τόσο στη γενική ιστορία που παρακολουθούμε, όσο και στις ειδικότερες καταστάσεις που απορρέουν από τις συναντήσεις των, τόσο διαφορετικών, ηρώων. Υπάρχει δηλαδή μια ριζική διαφοροποίηση σε σχέση με την «πρακτική» της εποχής, όπου ένας πιανίστας απλώς συνοδεύει την προβολή της ταινίας. Εδώ, αντίθετα, η μουσική έχει ενεργό (και όχι μόνο παθητικό) ρόλο στην εξέλιξη και αποσαφήνιση των βαθύτερων νοημάτων της ταινίας.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 5 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
5	00:05:48-00:12:01	(8), (9), (8), (8+3), (3), (9), (10), (9), (11), (12), (11), (12), (3)

Σκηνή 6

00:12:02 - 00:15:06

«Η *χιονοθύελλα μαινόταν για μέρες»* μας πληροφορεί η κάρτα, και το αντίστοιχο μοντέλο (8) –με τα χαρακτηριστικά που αναλύσαμε στην προηγούμενη Σκηνή– μας τοποθετεί στο πλάνο. Οι δύο άνδρες περπατούν, στέκονται, μορφάζουν, κοιτάζονται, μόνο ο ήρωας (και το σκυλί στην αγκαλιά του) δείχνει πιο ήρεμος (ίσως να είναι η «συνήθεια» στις στερήσεις). Υπάρχει μια διάχυτη αμηχανία, μια αίσθηση αδυναμίας, ίσως και απελπισίας, που δημιουργεί η έλλειψη φαγητού, συνέπεια της σφοδρής κακοκαιρίας (τόσο έντονη είναι η χιονοθύελλα, που η καλύβα γέρνει απότομα και η μουσική τονίζει το πλάνο με μια ξαφνική συγχορδία 00:12:22). Η μουσική περιγράφει τα παραπάνω με κάποια διστακτικότητα, μέσα από ένα αργό ξεδίπλωμα, ενισχύοντας την αμηχανία του κινηματογραφικού κάδρου. Η περιπλάνηση γύρω από την τονικότητα, ο εμπλουτισμός και με άλλους φθόγγους, η ταυτόχρονη πορεία των δύο χεριών με το υπόκωφο στακάτο και τις διακυμάνσεις στις δυναμικές υπογραμμίζουν το όλο σκηνικό. Μέσα από τα χαρακτηριστικά αυτά περιγράφεται και η σοβαρότητα της κατάστασης, αναδύεται η δραματικότητα των στιγμών, αλλά διαφαίνεται ξεκάθαρα και η κωμική διάσταση των πλάνων, αφού πάνω στο ίδιο μοντέλο (13) παρατηρούμε την προσπάθεια του ήρωα να ξεγελάσει την πείνα του, τρώγοντας ένα… κερί (νοστιμίζοντάς το

με λίγο αλάτι). **Στην εικόνα και στη μουσική ισορροπούν το δράμα και η κωμωδία**.[74] Δεν είναι τυχαίο που οι δυσκολίες αυτές «ζωγραφίζονται» με μια *poco scherzando* διάθεση στη μουσική.

Με μια άγρια κίνηση, ο Λάρσεν τρομάζει τον ήρωα ρωτώντας τον τι τρώει. Οι αρκετά αιχμηρές οκτάβες σε δεξί και αριστερό χέρι ταράζουν τη φαινομενική ηρεμία. Μετά από μια «έντονη» παύση, η εύθραυστη, απρόβλεπτη μουσική ηρεμία, που εξηγεί την αντίστοιχη «περίεργη» εικονική γαλήνη, διακόπτεται με την ξαφνική ταύτιση εικόνας-μουσικής στους λόξιγκες του πρωταγωνιστή. Αρπάζοντας τον ήρωα από τα μαλλιά, ο καταζητούμενος (περιμένοντας απάντηση) γίνεται πιο βίαιος, ενώ, παράλληλα, το μουσικό θέμα αγριεύει, τόσο με την ορμή του μελωδικού υλικού όσο και από το ύφος και το *tempo*. Στη συνέχεια, η μουσική σχολιάζει το συναίσθημα, δηλαδή την αγωνία του ήρωα να ξαναδεί το σκύλο (αφού νομίζει ότι ο Μπιγκ Τζιμ τον έφαγε), αλλά ταυτόχρονα ενισχύει και τη δραματουργία: ότι πρέπει επιτέλους κάποιος από τους τρεις να αντιμετωπίσει τη χιονοθύελλα και να βγει έξω, σε αναζήτηση φαγητού. Οι συνεχόμενες, ανερχόμενες μελωδικές κορυφές τονίζουν το τόλμημα, τα επίμονα (παρεστιγμένα και μη) τρίηχα, με τη συγκοπική συνοδεία, υπογραμμίζουν περαιτέρω τα τεκταινόμενα. Όλα αυτά σταματούν άξαφνα όταν ο ήρωας «σηκώνει» το χαρτί 3 (και ετοιμάζεται, ως ο χαμένος της κλήρωσης, να βγει στο κρύο). Η απότομη τρέμολο συγχορδία «σημαδεύει» την ατυχία του πρωταγωνιστή, αλλά η ζωή έχει άλλα σχέδια. Ο Λάρσεν «σηκώνει» το χαρτί 2, η μουσική αλλάζει τροπή και πορεία, και σβήνει μαζί με τη Σκηνή, αφήνοντας μια «γεύση» όχι κατάληξης, αλλά μια αίσθηση συνέχειας, με τους θεατές να περιμένουν την εξέλιξη (κινηματογραφική και μουσική).

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 6 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
6	00:12:02-00:15:06	(8), (13), (13), (14), (15)

[74] Στα συγκεκριμένα μέτρα, πράγματι, η μουσική κυλά με μια πιο ανάλαφρη διάθεση (που σε ένα πρώτο επίπεδο την καθιστά αντιστικτική, σε αντιδιαστολή με τις δυσκολίες που παρουσιάζονται στην εικόνα), μέσα της όμως περικλείει μέγιστη δραματικότητα, συμπορευόμενη με την πλοκή.

Σκηνή 7

00:15:07 - 00:15:35

Πριν ανοίξει η εικόνα, η μουσική έχει ήδη τοποθετήσει τους θεατές (με τη χρήση του μοντέλου 4) στην αγωνία που βιώνει ο περιπλανώμενος ταξιδιώτης (στην προκειμένη περίπτωση, ο καταζητούμενος). Η πόρτα ανοίγει και ο αέρας δείχνει τα δόντια του. Ο ήρωας, ανήμπορος, πετάγεται έξω από την καλύβα. Καθώς επιστρέφει με δυσκολία, γονατιστός, ακούγεται το θέμα (10) του λυσσασμένου ανέμου, που σβήνει μαζί με την εικόνα.[75]

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 7 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
7	00:15:07-00:15:35	(4), (10)

Σκηνή 8

00:15:36 - 00:17:08

Ανοίγοντας το πλάνο, ήδη το θέμα (9) του καταζητούμενου Λάρσεν πρωταγωνιστεί στα αυτιά μας, και ας **μην** τον βλέπουμε. Δύο αστυνομικοί φαίνεται ότι βρίσκονται στη διαδικασία του εντοπισμού του, με σκοπό να τον συλλάβουν. Το θέμα που ακούγεται κυριαρχεί από την αρχή και ας **μην** έχει την αντίστοιχη «συμπαράσταση» της εικόνας. Δημιουργεί έντονους συνειρμούς (το πρόσωπο, ο σκληρός και επικίνδυνος Λάρσεν), αλλά ο καταζητούμενος **δεν** εμφανίζεται στην οθόνη.[76] Η μουσική λειτουργεί σε **πρώτο πλάνο**, η εικόνα έχει τώρα δευτερεύουσα σημασία. Όταν, επιτέλους, ο καταζητούμενος κάνει την εμφάνισή του, η μουσική αφήνει αυτό καθαυτό το θέμα του, και το «μπλέκει» με το θέμα της χιονοθύελλας (μοντέλο 8) – για να είμαστε απόλυτα ακριβείς, με την εξέλιξη του μοντέλου (8), (βλ. Σκηνή 5, μέτρα 13-17). Πάλι η μουσική **πρωταγωνιστεί έναντι της εικόνας**, αφού σε πρώτο επίπεδο ακούμε το «δέσιμο» των δύο μοντέλων (που ενεργεί ουσιαστικά και δομικά πάνω στους θεατές), ενώ στην εικόνα έχουμε την έξοδο του ενός αστυνομικού από τη Σκηνή του. Η μουσική φωτίζει την ουσία της πλοκής και η εικόνα τη σχολιάζει, δίνοντάς μας περιφερειακές

[75] Η μικρή διάρκεια της Σκηνής ορίζεται από τον ίδιο τον Τσάπλιν, και μόνο από σεβασμό στον μεγάλο αυτόν καλλιτέχνη ακολουθώ τα δικά του «κοψίματα», ορίζοντας αυτά τα 28 δευτερόλεπτα ως αυτοτελή.

[76] Ακούμε το γνωστό θέμα του καταζητούμενου, που μας γεμίζει έντονους συνειρμούς, αλλά στην οθόνη δεν τον βλέπουμε. Παρατηρούμε μια οπτική μετάφραση του ηχητικού υλικού, που μας προδιαθέτει για κάτι, μας θυμίζει κάτι, μας τοποθετεί (τοπικά ή και χρονικά) κάπου, αλλά το μάτι κινείται παράλληλα με την εικόνα σε διαφορετικό επίπεδο.

πληροφορίες για τη συνέχειά της. Εικόνα και μουσική συναγωνίζονται για την πρωτοκαθεδρία.

Η ολοένα αυξανόμενη ένταση της μουσικής κορυφώνεται με την είσοδο στο πλάνο και των δύο χαρακτήρων (καταζητούμενου και αστυνομικού). Η άγρια επαναλαμβανόμενη συγχορδία, με τη ρυθμική συμπαράσταση που γεφυρώνει τις εικόνες, κλιμακώνει τάχιστα την ατμόσφαιρα, έως ότου η από μακριά ακαθόριστη φιγούρα γίνει ξεκάθαρη (σε όψη και χαρακτήρα). Είναι ο επικίνδυνος καταζητούμενος Λάρσεν.

Καθώς ο κακοποιός βγάζει το όπλο του αργά αργά, η μουσική –επιτέλους σε άμεση σχέση με την εικόνα– μεταμορφώνεται σε μια τραχιά μάζα από καθοδικές (στο δεξί) και ανοδικές (στο αριστερό) συμπαγείς διάφωνες τονισμένες συγχορδίες, που τονίζουν την εικόνα (την αγωνία του αστυνομικού, που αναγνώρισε τον Λάρσεν, και την πάλη των δύο ανδρών), σε αντιδιαστολή με την παραπάνω, προηγούμενη διάστασή της. Η κατάληξη της διαμάχης είναι τραγική. Ο Λάρσεν σκοτώνει και τους δύο εκπροσώπους του νόμου. Η παύση ανάμεσα στους δύο μοιραίους πυροβολισμούς «κρατά» την ανάσα των θεατών. Ο Λάρσεν παίρνει τις προμήθειες των σκοτωμένων αστυνομικών και χάνεται αθόρυβα μέσα στην ομίχλη, έτσι ακριβώς όπως ήρθε. Οι περίεργες τρέμολο οκτάβες σβήνουν αντίστοιχα, και μετά την τελευταία μουσική ανάσα η επαναλαμβανόμενη μπάσα νότα καταλήγει σε μερικά δευτερόλεπτα «ανήσυχης» σιωπής, όπου ακούμε εσωτερικά τους ήχους της καταιγίδας της οθόνης.

Συνοψίζοντας, αντιλαμβανόμαστε ότι, σε όλη τη διαδρομή της, η μουσική συνδέεται με ισχυρούς δεσμούς, λειτουργώντας ενιαία και όχι αποσπασματικά. Η μίξη των μοτίβων, η παραλλαγή τους, η διαφοροποίησή τους και η χρήση τους (προσαρμοσμένη στις ειδικές ανάγκες κάθε πλάνου) καθιστούν το μουσικό σύνολο συμπαγές, ισχυρό και ολοκληρωμένο. Το μουσικό κείμενο δηλαδή μπορεί να υπάρξει και χωρίς την ταινία (σαν μια μεγάλη σουίτα), αφού και μόνο του διαρθρώνει έναν ξεκάθαρο λόγο, με νόημα, με συνέχεια, που το καθιστά **και** ανεξάρτητο «οικοδόμημα» (πέρα από τον πολυδιάστατο ρόλο που έχει στο φιλμ).

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 8 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
8	00:15:36-00:17:08	(9), (8+9), (16), (11)

Σκηνή 9

00:17:09 - 00:19:59

Η μουσική σε τούτη τη Σκηνή λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η εικόνα, δηλαδή θίγει σημαντικές πτυχές της ανθρώπινης έκφρασης (αλληλεγγύη, συμπόνια, κατανόηση, αλληλοβοήθεια, φιλία –ακόμη και σε ακραίας δυσκολίας καταστάσεις–, συμπαράσταση κ.ά.). Θέματα τα οποία τσακίζουν την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, «γεμίζουν» τον άνθρωπο με άγρια ένστικτα και δοκιμάζουν τις ανθρώπινες σχέσεις, αφού –σύμφωνα με την εξέλιξη της πλοκής– ο ήρωας και ο Μπιγκ Τζιμ, ξεχασμένοι από τον Λάρσεν που έφυγε σε αναζήτηση βοήθειας και προμηθειών, βρίσκονται χωρίς τροφή, σε μια καλύβα στη μέση του πουθενά, με τη χιονοθύελλα να κρατεί καλά. Όλο το παραπάνω δύσκολο και δραματικό κλίμα σχολιάζεται με μια εύστοχη κωμική ματιά (και από τον σκηνοθέτη και από τη μουσική), που δεν αναιρεί τη δραματικότητα, αλλά προσθέτει και μια άλλη διάσταση, πιο αισιόδοξη, στη βαριά ατμόσφαιρα. Η προετοιμασία και η δοκιμή του γεύματος, ο καθαρισμός του σερβίτσιου και η παρουσίαση του «φαγητού» γίνονται κανονικότατα, ασχέτως εάν το γεύμα είναι ένα... παπούτσι[77] (που, παρά τη σπουδαία χρησιμότητά του, θυσιάστηκε από τον ήρωα). Η μουσική αγκαλιάζει τα παραπάνω με ένα στιβαρό θέμα (που μας θυμίζει τη σοβαρότητα της κατάστασης), παιγμένο όμως πιο ανάλαφρα, με κάποια ελαφρά *rubati*, με παιχνιδιάρικους τονισμούς και με μικρά μελωδικά κυνηγητά με κωμικό απόηχο (που «χρωματίζουν» αισιόδοξα το κλίμα). Ο διαχωρισμός των κορδονιών (μακαρονιών), του παπουτσιού (κρέατος) και της σόλας (κοκάλων) γίνεται με ευρηματικό τρόπο, και η μουσική[78] αντίστοιχα «διαχωρίζει» τα προηγούμενα στοιχεία της, ικανοποιώντας την εικόνα, αλλά και την απαίτηση του Μπιγκ Τζιμ να πάρει το «ψαχνό» αντί για τα «κόκαλα».

Μετά τον πιο πάνω «διαχωρισμό», η μουσική γίνεται πιο στέρεη, πιο σίγουρη, αλλά και πιο λυρική, επιβεβαιώνοντας την άποψη και των δύο ότι το «φαγητό» είναι εντάξει, τρώγοντάς το κανονικά (ο δε ήρωας δείχνει να το ευχαριστιέται κιόλας, αφού δεν αφήνει ούτε «κόκαλο»). Με αποκορύφωμα (και παράλληλη ταύτιση της μουσικής) το λόξιγκα του ήρωα (που προήλθε από βουλιμία; από το βαρύ «φαγητό»;), η Σκηνή κλείνει με τους δύο να συνεχίζουν το «γεύμα» τους, ξεγελώντας έτσι την πείνα τους.

[77] Για τη Σκηνή χρειάστηκαν τρεις μέρες και 63 λήψεις για να ολοκληρωθεί. Το παπούτσι ήταν φτιαγμένο από γλυκόριζα (λέγεται ότι ο Τσάπλιν κατέληξε, αργότερα, στο νοσοκομείο, λόγω της Σκηνής αυτής).

[78] Όπως συμβαίνει και στην οθόνη, έτσι και στη μουσική διαχωρίζονται τα παραγωγικά της συστατικά, σχεδόν «απογυμνώνεται», ξεδιαλύνεται, για να ανασυντεθεί στη συνέχεια.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 9 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
9	00:17:09-00:19:59	(17^{α}), (17^{β}), (17^{γ})

Σκηνή 10

00:20:00 - 00:25:27

Με τα γνώριμα θέματα της χιονοθύελλας και της επικίνδυνης περιπλάνησης, αρχίζει η δέκατη Σκηνή. Μέσα στο επικίνδυνο αυτό σκηνικό, πληροφορούμαστε για κάτι πιο ακραίο: την ανθρώπινη αγριότητα, που είναι σκληρότερη και βαρβαρότερη και εκφράζεται εδώ με την αδιαφορία του Λάρσεν προς τους πρώην συντρόφους του και την καπήλευση από μέρους του της επιτυχίας του Μπιγκ Τζιμ.

Στην αλλαγή της εικόνας, ο ήρωας και ο Μπιγκ Τζιμ, εξουθενωμένοι, κουρασμένοι (και απογοητευμένοι από την άκαρπη προσπάθεια να βρουν φαγητό), βρίσκονται στην καλύβα, με εμφανή τα σημάδια εξάντλησης στα πρόσωπά τους. Το μουσικό μοντέλο (17^{α}), που πλαισιώνει την εικόνα, παίζεται με πιο αργό *tempo*, και *rubato.* Το **ίδιο** θέμα, της προηγούμενης Σκηνής (του «γεύματος»), παρουσιάζεται πιο βαρύ, κουρασμένο, σαν να «σέρνεται», μεγεθύνει την απόγνωση των δύο χαρακτήρων και μεταφέρει αυτή την απόγνωση στα αυτιά και την ψυχή των θεατών (άλλωστε, το θέμα του «γεύματος» δεν συμβολίζει μόνο το γεύμα –που μόνο γεύμα δεν ήταν–, αλλά και τις συνθήκες –καιρικές, ανθρώπινες, ψυχολογικές κ.ά.– και ό,τι άλλο συνοδεύει αυτή τη βαριά ατμόσφαιρα). Χαρακτηριστική είναι η **«κραυγή»** (αν και βωβή ταινία) του Μπιγκ Τζιμ: «φαγητό, φαγητό!», που συγχρόνως υπογραμμίζεται έντονα από το διπλό *cluster*, με το άγριο, πρωτόγονο αποτέλεσμα, στη χαμηλή περιοχή **μέσα** στις χορδές του πιάνου. Αυτός ο ομιχλώδης, παράξενος, απότομος ήχος μεταφέρει στους θεατές τη φόρτιση που νιώθει ο ήρωας (ειδικό βάρος έχει και η κορόνα των ~4΄΄, που εντείνει ακόμη περισσότερο την ατμόσφαιρα). Στα επόμενα ~30΄΄, η ατμόσφαιρα παραμένει βαριά, με εμβόλιμες χιουμοριστικές παρεμβολές του ήρωα (χαρακτηριστική η «προσφορά» του να μαγειρέψει και το άλλο… παπούτσι του). Το μοντέλο (17^{β}), σε αντίθεση με την προηγούμενη Σκηνή όπου παρουσιάστηκε, εδώ κινείται τελείως ελεύθερο (σαν *recitativo*), με διαφορετική κατεύθυνση. Οι ενδιάμεσες ανάσες δημιουργούν επιπλέον φόρτιση στους θεατές.[79]

[79] Στις δύο προηγούμενες Σκηνές (9, 10) και στην επόμενη (11), παρατηρούμε ότι το ίδιο μοντέλο (17^{α}) παρουσιάζεται παιγμένο με άλλο ύφος και τρόπο (διαφέρει και λίγο, έχοντας άλλη εξέλιξη, συνέχεια και προορισμό), θέλοντας να υπογραμμίσει κάθε φορά και διαφορετικά πράγματα (όπως εξηγούμε και αναλύουμε).

Το ύφος γρήγορα αλλάζει. Ο Μπιγκ Τζιμ «βλέπει» τον φίλο του σαν… κοτόπουλο (που κινείται με ανθρώπινα γνωρίσματα). Μια λεπτή γραμμή ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα; στην παραίσθηση και την αλήθεια; στην παράνοια και τη λογική; Η μουσική με μια συνεχόμενη ανέλιξη **βάζει** κι αυτή τους θεατές να ισορροπούν μετέωροι **μέσα** στα διαδραματιζόμενα (μοντέλο 18). Σε αυτή την αιωρούμενη ισορροπία συντελούν ο ρυθμός και η μελωδία (βλ. σελ. 117-118 στο κεφάλαιο της ανάλυσης της παρτιτούρας και της συσχέτισής της με την δράση). Μετά την πρώτη παραίσθηση, επιστροφή στην πραγματικότητα. Ο Μπιγκ Τζιμ γελά με αυτό που του συμβαίνει, και ο πρωταγωνιστής απορημένος προσπαθεί να αντιληφθεί τι γίνεται. Ανάμεσα στην κωμική διάσταση που δίνεται, παρατηρούμε και απόλυτες σοβαρές κινήσεις (π.χ. ο ήρωας κρύβει το μαχαίρι για παν ενδεχόμενο). Το μουσικό θέμα μάς προσγειώνει στην αλήθεια. Τώρα παίζεται πολύ πιο αργά, πολύ πιο ελεύθερα, με μεγάλες ενδιάμεσες παύσεις, που συντηρούν την προηγούμενη «γεύση» (της παραίσθησης), αλλά και λειτουργούν «βαριά», συνδέοντάς την με την πραγματικότητα. Η εξάντληση όμως επαναφέρει την παραίσθηση (και φυσικά η μουσική ακολουθεί). Τα πράγματα γίνονται σοβαρότερα. Ο Μπιγκ Τζιμ κυνηγά τον φίλο του (σαν κοτόπουλο) να τον σκοτώσει. Το αντίστοιχο μουσικό θέμα έχει περισσότερη ένταση, μεγαλύτερη ορμή. Οι συνεχόμενες σκοτεινές συγχορδίες του κυνηγητού οδηγούν σε έναν άστοχο πυροβολισμό, το *tempo* επιταχύνεται, η αγωνία κορυφώνεται και, τη στιγμή που ένας δεύτερος πυροβολισμός είναι έτοιμος να πραγματοποιηθεί, ο Μπιγκ Τζιμ συνέρχεται από τις παραισθήσεις. Η νευρική σιωπή[80] (στη μουσική) –προτού εκείνος συνέλθει– συντελεί αποφασιστικά στη μετάβαση από την παραίσθηση στην πραγματικότητα. Επιτέλους, απολογείται για τη συμπεριφορά του στον ήρωα και η *cadenza* που ακούγεται κινείται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας (με μια μονόφωνη γραμμή που «αιωρείται») και βοηθά στην εξομολόγηση.[81] Οι τρεις τελευταίες σπαστές συνηχήσεις επιβεβαιώνουν το «δέσιμο» των δύο ανδρών.

Την πρώτη φορά, την προετοιμασία και την ελπίδα για φαγητό· τη δεύτερη φορά, την απόγνωση από την έλλειψη φαγητού· και την τρίτη φορά, την προσπάθεια να «καλυφθεί» ο ήρωας από το φόβο και τις βαρβαρότητες που προηγήθηκαν. Παρά την τριπλή εξήγηση του μοντέλου, πάντοτε το διατρέχει ένα στοιχείο αισιοδοξίας, που παρουσιάζεται με χιούμορ. Το ίδιο γίνεται και με το (17^{β}), στις Σκηνές 9 και 10. Στη Σκηνή 9, το (17^{β}) αναλύει τα συστατικά του, στη δέκατη λειτουργεί πιο έντονα, φορτίζοντας την ήδη κουρασμένη ατμόσφαιρα (βέβαια, εκτελείται διαφορετικά).

[80] Οι παύσεις ενεργούν πολυσήμαντα, και φορτιστικά και αποφορτιστικά, εντείνουν την αγωνία, λειτουργούν μεταβατικά από το όνειρο (παραίσθηση) στην πραγματικότητα (Σκηνή 10, μ. 45 με 46).

[81] Η μουσική γέφυρα στο συγκεκριμένο σημείο, πέρα από την «περίεργη» ισορροπία της ανάμεσα στην παραίσθηση και τη συναίσθηση, διακρίνεται και για τον απολογητικό της τόνο.

Όταν ο ήρωας κρύβει το όπλο (για να είναι σίγουρος), η μουσική έχει ήδη αλλάξει χαρακτήρα. Βλέπουμε εδώ ότι η μουσική **προηγείται** της εικόνας, **τοποθετώντας** τους θεατές σε μια κατάσταση όπου καταλαβαίνουν και **«προβλέπουν»** αυτό που θα ακολουθήσει. Πράγματι, μπαίνοντας στην καλύβα, ο Μπιγκ Τζιμ –«υπνωτισμένος» από τις παραισθήσεις– φέρεται αλλόκοτα, είναι ωστόσο αποφασισμένος. «*Κοτόπουλο ή όχι, ο ήρωας δείχνει λαχταριστός*» μας ενημερώνει η καρτέλα, και το κυνηγητό γίνεται πιο επικίνδυνο. Ο ήρωας ξεθάβει το όπλο για να αμυνθεί, ο Μπιγκ Τζιμ με το τσεκούρι τον κυνηγά, και η μουσική γίνεται φρενήρης, περιγράφοντας το αγωνιώδες σκηνικό με συνεχείς ανοδικές κυματικές δυναμικές. Το κυνηγητό διακόπτεται απότομα όταν ο ήρωας, στην προσπάθειά του να καταλάβει πού βρίσκεται ο Μπιγκ Τζιμ, «δέχεται» ένα δοκάρι στο κεφάλι. Η μουσική, σαστισμένη, **καταγράφει** τις σπασμωδικές κινήσεις και αντιδράσεις του πρωταγωνιστή (μετά το χτύπημά του). Όταν ο Μπιγκ Τζιμ μπει στην καλύβα (όπου ξαπλώνει νηστικός μετά την αποτυχημένη καταδίωξη, με το τσεκούρι κάτω από το κρεβάτι του – άρα εν δυνάμει επικίνδυνος), ο ήχος σβήνει σταδιακά και απομακρύνεται, δίχως κατάληξη, δημιουργώντας έτσι αγωνία στους θεατές, να περιμένουν τη συνέχεια.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 10 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
10	00:20:00-00:25:27	(8), (4), (17^{α}), (17^{β}), (18), (17^{β}), (18), (19^{α}), (11), (19^{β}), (18)

Σκηνή 11

00:25:27 - 00:27:37

Η Σκηνή αυτή είναι χαρακτηριστική για την «ανεξαρτησία» της μουσικής σε σχέση με την εικόνα, αφού η μουσική ξεκινά νωρίτερα και σβήνει αργότερα από την εικόνα (αυτή η «ανεξαρτησία» δεν σημαίνει ότι δεν συμπορεύονται αυτί και μάτι, αλλά αναδύει και μια άλλη διάσταση της τέχνης των ήχων, που μπορεί να λειτουργεί και ανεξάρτητα, στο βασικό πλαίσιο του φιλμ).

Πριν από την πρώτη εικόνα της Σκηνής, ήδη το «ξύσιμο» της χαμηλής ρε χορδής μέσα στο πιάνο (και ο απόηχός της) δημιουργεί μια περίεργη ατμόσφαιρα. Η μουσική που συνεχίζεται χωρίς διακοπή (ατάκα) (αφού το ρε της χορδής μέσα στο πιάνο έρχεται φυσικά μετά το επίμονο, επαναλαμβανόμενο, σταδιακά απομακρούμενο *ρε* της προηγούμενης Σκηνής) δικαιολογεί τη σύμπτωση του τέλους της προηγούμενης Σκηνής με την έναρξη της

επόμενης (στο 00:25:27).[82] Η Σκηνή ξεκινά με την εικόνα του καταζητούμενου Λάρσεν που ετοιμάζεται να φάει, και συνοδεύεται από το αντίστοιχο θέμα.

Η επιστροφή της εικόνας στην καλύβα, με τους δύο ήρωες, και τη συμβολή του θέματος (17^{α}), μας ξαναγυρνά στο τεταμένο κλίμα της προηγούμενης Σκηνής. Τώρα το *very slow and wild ragtime style tempo* λειτουργεί ακόμη πιο ουσιαστικά, και με το άγριο, σχεδόν βίαιο ύφος του τονίζει την απόγνωση που βαραίνει την ατμόσφαιρα. Αυτό το βαρύ κλίμα διακόπτεται δύο φορές, όταν (με κοντινό πλάνο) ο κάθε ήρωας, μέσω του «καμουφλάζ» του, «ανιχνεύει» τις κινήσεις και τις αντιδράσεις του άλλου (σε αυτά τα κοντινά πλάνα, η μουσική γίνεται απότομα γρήγορη και χιουμοριστική). Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι, όσο τεταμένο κι αν είναι το κλίμα στην καλύβα, τόσο στην εικόνα όσο και στη μουσική της προσέγγιση δεν λείπει το κωμικό στοιχείο, η κωμική διάσταση (βλ. ανάλυση και στις προηγούμενες Σκηνές).

Πριν ακόμη ξεκινήσει η πάλη μεταξύ τους, το μουσικό κύμα έχει ήδη δυναμώσει, **προδιαθέτοντας** τους θεατές για το τι θα ακολουθήσει.[83] Οι βίαιες κινήσεις του Μπιγκ Τζιμ να αρπάξει το όπλο του ήρωα και η υπερπροσπάθεια του πρωταγωνιστή να αμυνθεί για να σωθεί, τονίζονται από την ταραχώδη, γεμάτη εξάρσεις μουσική αποτύπωση, που αγριεύει όλο και περισσότερο (μοντέλο 20). Να σημειώσουμε εδώ πως, αν παρατηρήσουμε καλύτερα, θα αναγνωρίσουμε στην πάλη μουσικά στοιχεία του μοντέλου (4), που αναφέρεται στις ανυπέρβλητες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι κυνηγοί χρυσού (καιρικές συνθήκες, ανελέητος ανταγωνισμός μεταξύ τους κ.λπ.). Συνεπώς, στο άγριο αυτό θέμα, υπάρχουν και στοιχεία που «εξηγούν» (εν μέρει) αυτήν τη βιαιότητα (οι άγριες και βίαιες ενέργειες δεν είναι μόνο αποτέλεσμα της στιγμής ή της πείνας, αλλά και των γενικότερων κακουχιών και δυσκολιών που «δοκιμάζουν» τις αντοχές και τα όρια των ηρώων). Μέσα στον παροξυσμό της πάλης, τα πρόσωπα δεν αντιλαμβάνονται την είσοδο στην καλύβα ενός απρόσκλητου και άκρως επικίνδυνου επισκέπτη. Πρόκειται για μια αρκούδα. Το ύφος της μουσικής αλλάζει και φωτογραφίζει τα βήματα και τα άγρια ένστικτα του ζώου (μοντέλο 21). Από τη συνάντηση αυτή οι ήρωες βγαίνουν αλώβητοι (αφού έχουν αντιληφθεί τον σοβαρό κίνδυνο που διατρέχουν) και η αρκούδα πυροβολείται.

---

[82] Υπενθυμίζουμε μια προηγούμενη σημαντική παρατήρηση ως προς το ότι η συγκεκριμένη μουσική σύνθεση μπορεί να λειτουργεί και να «στέκεται» ως ανεξάρτητο «οικοδόμημα» (θα μπορούσε, δηλαδή, να εκτελεστεί και να ακουστεί δίχως την ταινία). Άρα, πέρα από τις επιμέρους Σκηνές, η μουσική από μόνη της κυλάει, αναπτύσσεται και «μιλάει» φυσιολογικά, αβίαστα.

[83] Όπως και σε πάρα πολλά άλλα σημεία της ταινίας, έτσι και εδώ το ακουστικό ερέθισμα προηγείται του οπτικού, προλαβαίνοντας γεγονότα και καταστάσεις και προδιαθέτοντας τους θεατές, τοποθετώντας τους φυσικότερα και εντονότερα στα διαδραματιζόμενα.

Η προετοιμασία του –κανονικού επιτέλους– γεύματος γίνεται με γρήγορους ρυθμούς, και το γνωστό θέμα (3) του ήρωα, που ενισχύει την ανυπομονησία για το φαγητό, εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένο και, με τη χιουμοριστική, παιχνιδιάρικη φυσιογνωμία του, τονίζει τις ευρηματικές κινήσεις του ήρωα και τη γενικότερη κωμική χροιά της εικόνας, μετά το αίσιο αποτέλεσμα. Τελειώνοντας, αφήνουμε τους ήρωες να απολαύσουν το γεύμα τους, καθώς ακούμε δύο μετέωρα ακόρντα.[84]

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 11 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
11	00:25:27-00:27:37	(9), (17^{α}), (8), (20), (21), (11), (3)

Σκηνή 12

00:27:38 - 00:29:48

Χωρίς μουσική, αλλά με την καρτέλα να μας ενημερώνει ότι χωρίζουν οι δρόμοι τους (ο Μπιγκ Τζιμ τραβάει για το ορυχείο του, ο ήρωας στη «μοίρα» του), αρχίζει η δωδέκατη Σκηνή. Η μουσική, που αρχίζει περίπου 2΄ 3΄΄ αργότερα, περιγράφει τον αποχωρισμό (τονίζει το «δέσιμο» των δύο ανδρών, έπειτα από όσα πέρασαν, τη φιλία τους, που αναπτύχθηκε μέσα από πολλές διακυμάνσεις, παρεξηγήσεις, δοκιμασίες, σε δύσκολες συνθήκες αλλά και με σωστές αποφάσεις και ειλικρινείς πράξεις) και αφήνει μια γλυκόπικρη γεύση (διότι, εκτός των άλλων, αποτυπώνει και το άγνωστο στο οποίο οδεύει ο πρωταγωνιστής – στη «μοίρα» του, όπως είπαμε).

Μετά τον εγκάρδιο αποχαιρετισμό και την αλλαγή της εικόνας (με τη συμβολή μιας σύντομης κατέντσας), μεταφερόμαστε στο «χρυσό» ορυχείο του Μπιγκ Τζιμ, με τη μουσική να «σκοτεινιάζει», **προϊδεάζοντας** τους θεατές για αυτά που θα ακολουθήσουν. Το προηγούμενο θέμα γίνεται πιο «σκληρό», ο Μπιγκ Τζιμ αντιλαμβάνεται ότι κάτι δεν πάει καλά και τότε εμφανίζεται ο καταζητούμενος (καπηλευτής) Λάρσεν. Καθώς τα βλέμματά τους διασταυρώνονται, η μουσική γίνεται ξαφνικά γρηγορότερη και «παγώνει» τα ήδη άγρια, απρόβλεπτα βλέμματα. Η αναπόφευκτη συμπλοκή (αν και σύντομη) γίνεται κάτω από την

[84] Υπογραμμίζουμε ότι η εικόνα κλείνει στο 00:27:36, ενώ η μουσική στο 00:27:37. Θα μπορούσε εύκολα η μουσική να σβήσει μαζί με την εικόνα (άλλωστε, αυτό συμβαίνει σε δεκάδες σημεία στην ταινία), αλλά έτσι ολοκληρώνεται πιο φυσικά, «σφίγγει» την ένωση των δύο Σκηνών, δείχνοντας παράλληλα ότι λειτουργεί **και** μαζί με την εικόνα, αλλά **και** διατηρώντας την ανεξαρτησία της.

έντονη, σχεδόν πρωτόγονη ρυθμική παρουσία, και λήγει με το βαρύ χτύπημα του Λάρσεν στον πραγματικό ιδιοκτήτη του ορυχείου. Ο Λάρσεν φεύγει γρήγορα, ο ρυθμός της ταινίας επιταχύνεται και η μουσική ακολουθεί εξίσου βιαστικά, με άγριες συνηχήσεις και με δυνατή δυναμική.

Όταν η Σκηνή φτάνει στην κορύφωσή της, η μουσική πλέον γίνεται φρενήρης. Πληροφορούμαστε από την καρτέλα για την επερχόμενη «*θεία δίκη*» και βλέπουμε τον καταζητούμενο να περπατά στην άκρη του χιονισμένου βουνού. Ξαφνικά ο πάγος σπάει και ο Λάρσεν, ανήμπορος, αβοήθητος και παγωμένος από το φόβο, πέφτει στο κενό και από πάνω του καταρρέει η άκρη του βουνού, γράφοντας έτσι το τραγικό του τέλος. Η Σκηνή τελειώνει με τη μουσική να «συνθλίβεται» κι αυτή, **αγκαλιάζοντας** το σκηνικό και το μοιραίο γεγονός.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 12 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
12	00:27:38-00:29:48	(22), (23), (24^{α}), (24^{β})

Σκηνή 13

00:29:49 - 00:31:59

Η Σκηνή αρχίζει με τον Μπιγκ Τζιμ να ξαναβρίσκει τις αισθήσεις του, με τη συνοδεία του μοντέλου (6^{α}). Το χτύπημα που δέχτηκε του προκάλεσε αμνησία, και ο βηματισμός του, καθώς απομακρύνεται, είναι ασταθής και αβέβαιος.

Αμέσως μετά μεταφερόμαστε σε μια πόλη (που, όπως λέει χαρακτηριστικά η καρτέλα, είναι χτισμένη βιαστικά, «*σε μια νύχτα*»). Η κίνηση, η ζωηράδα, ο κόσμος, **αποτυπώνονται** στη μουσική (μοντέλο 25), η οποία κινείται γοργά αλλά ασύμμετρα, **φανερώνοντας** και τις παθογένειες που κρύβει η βιαστική ίδρυση αυτής της πόλης (όλα γίνονται γρήγορα, χωρίς μελέτη, σχεδόν άναρχα, με σκοπό το άμεσο κέρδος). Βεβαίως, μέσα στα καλά αλλά και τα άσχημα στοιχεία της πόλης, κρύβονται διάφοροι τύποι ανθρώπων. Έτσι, εμφανίζονται δύο πρόσωπα που θα επηρεάσουν τη ζωή του ήρωά μας (ο Τζακ, ο επιπόλαιος πλέιμποϊ, και η Τζώρτζια, ένα κορίτσι του καμπαρέ, την οποία θα ερωτευτεί). Με την εμφάνιση της Τζώρτζιας, ακούμε το θέμα της (που θα την ακολουθεί, ακόμα και όταν ο ήρωας απλώς τη σκέφτεται). Ένα λυρικό, λιτό θέμα, που έρχεται σε αντίθεση με τη σκληρή πραγματικότητα.

Η Σκηνή τελειώνει με τον ήρωα να τριγυρνά στην πόλη, απογοητευμένος που δεν βρήκε χρυσό, πουλώντας για ελάχιστα χρήματα τα λιγοστά υπάρχοντά του, κρατώντας μόνο το χαρακτηριστικό του μπαστούνι (δεν έχει χρήματα ούτε να αγοράσει παπούτσια, αφού το ένα του παπούτσι έγινε «γεύμα», όπως είδαμε). Η μουσική **δείχνει** αυτή την απογοήτευση, αλλά κρατά και τα καλά, κωμικά στοιχεία της προσωπικότητας του ήρωα, διατηρώντας την ελπίδα και την αισιοδοξία.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 13 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
13	00:29:49-00:31:59	(6^{α}), (25), (26)

Σκηνή 14

00:32:00 - 00:38:28

Με την εμφάνιση της καρτέλας και την είσοδο της μουσικής, μεταφερόμαστε στο μιούζικ χολ «Μόντε Κάρλο» (ένα μάλλον κακόφημο καμπαρέ, βιαστικά στημένο, όπως βιαστικά έχουν στηθεί όλα στην πόλη «χωρίς όνομα» του Βορρά). Καπνός, ποτά, χορός, γυναίκες, συνθέτουν ένα σκηνικό προσωρινής χαράς, και «λήθη» προσφέρεται στους χρυσοθήρες, για τη σκληρή πραγματικότητα που έχουν να αντιμετωπίσουν σε αυτά τα μέρη. Πίσω απ' όλα, σε δεύτερο πλάνο, η μουσική **ενώνει** αυτές τις παραμέτρους. Το απλό βαλς (μοντέλο 27), με τη λιτή συνοδεία, **τοποθετεί** τους θεατές μέσα στο πλάνο, σαν να είναι θαμώνες του καμπαρέ και παρακολουθούν τα τεκταινόμενα.

Στο κέντρο του πλάνου είναι μια κοπέλα, η Τζώρτζια, που προσπαθεί να ανέλθει «καλλιτεχνικά». Το βαλς μάς **φέρνει** στο νου τα όνειρα της κάθε Τζώρτζιας που προσγειώνεται ανώμαλα στην πραγματικότητα. Η ροή διακόπτεται για λίγο απότομα, όταν ο γόης Τζακ αρπάζει τις καλλιτεχνικές φωτογραφίες της, αλλά σχεδόν αμέσως συνεχίζεται κανονικά πάνω από την αψιμαχία τους (τώρα το βαλς λειτουργεί αντιθετικά προς την εικόνα, περιγράφοντας τη γενικότερη ατμόσφαιρα). Στο «Μόντε Κάρλο» έρχεται και ο ήρωάς μας (ο «*ξένος*», όπως τονίζει η επεξηγηματική ταμπέλα). Τώρα το βαλς διαφοροποιείται ελαφρώς και υπογραμμίζει τη μοναξιά, τη μοναχικότητα του πρωταγωνιστή (οξύμωρο μέσα σε τόσο κόσμο). Κοιτά ολόγυρα, σαν να προσπαθεί απεγνωσμένα να βρει κάποιον να μιλήσει, και

τελικά απομένει να παρακολουθεί τους άλλους να χορεύουν και να διασκεδάζουν. Εδώ παρατηρούμε **τρία ταυτόχρονα στιγμιότυπα**:[85]

1) τον ήρωα (σαν ξένο κομμάτι) να βλέπει τα γεγονότα απ' έξω (ενώ είναι μέσα στο καμπαρέ) – χαρακτηριστικά, μάλιστα, κουνάει το χέρι του, χωρίς να εναρμονίζεται με το ρυθμό εκείνων που χορεύουν,
2) τον υπόλοιπο κόσμο να χορεύει,
3) το μουσικό στιγμιότυπο (βαλς) που προσπαθεί να συγκεράσει τα παραπάνω.

Η πρόσκαιρη χαρά, όταν νομίζει ότι η Τζώρτζια του χαμογελά, μετατρέπεται σε μελαγχολία όταν αντιλαμβάνεται ότι χαμογελά σε άλλον. Το βαλς ακροβατεί μεταξύ χαράς, μελαγχολίας, νοσταλγίας, πραγματικότητας.

Το λυρικό θέμα της Τζώρτζιας **σκεπάζει** τις επόμενες στιγμές. Πάνω σε αυτό το θέμα γεννιέται ο έρωτας του ήρωα για εκείνη. Τυχαία ακούει την επιθυμία της να ξεφύγει από εκεί, και ελπίζει κοιτώντας την επίπονα ότι θα διασταυρωθούν οι ματιές τους. Μάταια όμως. Το θέμα της Τζώρτζιας (μοντέλο 26) **περικλείει**, εκτός από την αγάπη που νιώθει, και την προσμονή που τον καίει. Δεν τολμά να της μιλήσει, κομπιάζει. Απομακρύνεται αθόρυβα και βρίσκει μια σκισμένη, πατημένη «καλλιτεχνική» φωτογραφία της αγαπημένης του και την παίρνει μαζί του.

Η δράση αλλάζει. Ο γόης Τζακ –ο αγαπημένος όλων των γυναικών– προσπαθεί να κερδίσει την Τζώρτζια. Η μουσική, από διστακτική, μετατρέπεται σε ενεργητική, **«ζωγραφίζοντας»** τις προθέσεις του Τζακ. Αυτός, αφού δεν βρίσκει ανταπόκριση, την αρπάζει, και εκείνη τον διώχνει, τον απωθεί. Στο καινούργιο μουσικό θέμα που ξεδιπλώνεται, εκτός από την πιο ταραχώδη ροή του, ακούμε και «χτυπήματα» στο ηχείο του πιάνου, που **«εξηγούν»** μουσικά τον άσχημο τρόπο επιμονής του Τζακ, από τη μια, και τη σχεδόν βίαιη απώθησή του, από την άλλη. Η Τζώρτζια θέλει να ξεφύγει, δεν θέλει να πειράξουν τα όνειρά της. Η Σκηνή τελειώνει με την απαίτηση του Τζακ να χορέψουν, με τη μουσική –αφού έχει φτάσει σε μια κορύφωση– να κινείται νευρικά στο χαμηλό επίπεδο του πιάνου, **κρατώντας** τους θεατές σε εγρήγορση για τη συνέχεια.[86]

---

[85] Το βαλς με τη λιτή απλή γραμμή και με την αρμονική του υποστήριξη να κυλά εξίσου ήρεμα, δίχως εξάρσεις, γράφτηκε για να περικλείει τόσο τα ανεκπλήρωτα όνειρα των ηρώων, όσο και την (προσωρινή έστω) «χαρούμενη» πραγματικότητα που βιώνουν στο «Μόντε Κάρλο».

[86]Σημειώνουμε εδώ ότι η μουσική δεν κλείνει, δεν τελειώνει –όπως και η εικόνα άλλωστε–, μα συνεχίζει φυσιολογικά στην επόμενη Σκηνή. Η αλλαγή της Σκηνής γίνεται χωρίς να σβήνει η εικόνα, όπως θα δούμε και αργότερα, σε άλλο σημείο της ταινίας. Η επιλογή αυτή φρονώ ότι εξυπηρετεί καλύτερα το διαχωρισμό αλλά και την κατανόηση και ανάλυση του μουσικού υλικού. Βέβαια, αυτό δεν επηρεάζει την κανονική ροή της ταινίας, όπου σαφώς όλα κυλούν φυσιολογικά.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 14 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
14	00:32:00-00:38:28	(27^{α}), (27^{β}), (27^{γ}), (27^{δ}), (27^{α}), (27^{β}), (27^{γ}), (27^{δ}), (26), (28)

Σκηνή 15

00:38:28 - 00:41:41

Φυσιολογικά κινηματογραφικά, μουσικά και δομικά, περνάμε στη Σκηνή 15 (αφού, όπως εξηγήσαμε πιο πάνω, η αλλαγή των Σκηνών αναφέρεται μόνο στην κατανόηση και ανάλυση του μουσικού κειμένου). Όταν απορρίπτει τον Τζακ, η Τζώρτζια καλεί τον μοναχικό ήρωα, τον «ξένο», να χορέψουν. Αυτός, μην πιστεύοντας στα μάτια και τα αυτιά του, δέχεται, αφού η ενδόμυχη επιθυμία του αρχίζει να παίρνει σάρκα και οστά. Η μουσική εξακολουθεί να κυλά ανήσυχα, **εξηγώντας** τον πραγματικό λόγο που η Τζώρτζια πλησίασε τον ήρωα, που δεν είναι άλλος από το να «πικάρει» τον Τζακ. Μπορεί το θέμα (28^{β}) να κυλά ανήσυχα, αλλά έχει διαφορετικό στόχο τώρα.

Ο στόχος είναι ο χορός με την Τζώρτζια, που ξεκινά κάτω από το αποσβολωμένο βλέμμα του (γόη) Τζακ. Στο χορό αυτόν, ο πρωταγωνιστής αρχίζει και χτίζει μέσα του την αγάπη του για την Τζώρτζια. Και η μουσική το **στηρίζει** (29^{α}). Η μελωδία κινείται με μεγάλα διαστήματα που αποπνέουν ζεστασιά και επιθυμία (καθώς περιγράφει τη χαρά, αγάπη, έντονη λαχτάρα που κατακλύζει τον ήρωα, μολονότι δείχνει «παγωμένος» στις κινήσεις). Όλα αυτά συνυπάρχουν με το ευρηματικό, έξυπνο, πηγαίο χιούμορ του Τσάπλιν. Μέσα στην καταιγίδα συναισθημάτων που τον πλημμυρίζουν, ο ήρωας δεν καταλαβαίνει ότι… του πέφτει το παντελόνι. Το μουσικό θέμα τώρα γίνεται πιο ανάλαφρο, πιο κωμικό, **υπογραμμίζοντας** την εικόνα. Οι κινήσεις του τώρα γίνονται πιο εκφραστικές, πιο πλαστικές, σπάζοντας την πρώτη, παγωμένη αντίδραση. Τον έχει συνεπάρει (κακώς) το γεγονός ότι χορεύει με την κρυφή του αγαπημένη, που δεν καταλαβαίνει ότι εκείνη δένει το σχοινί που συγκρατεί το παντελόνι του με το σχοινί… ενός σκύλου. Η επιθυμία του να είναι μαζί της συμπλέει με την κωμική χορευτική τριάδα (Τζώρτζια, ήρωας και… σκύλος). Το απόλυτο συναίσθημα του έρωτα ακροβατεί με το δυνατό συναίσθημα της απογοήτευσης. Η μουσική προσπαθεί να τα **συγκεράσει**, ώσπου γίνεται το αναπόφευκτο: ο πρωταγωνιστής πέφτει όταν ο σκύλος τον τραβάει, και όλοι (και η Τζώρτζια) γελούν μαζί του. Ο κόσμος γκρεμίζεται κάτω από τα πόδια του. Συνηθισμένος όμως να τον περιθωριοποιούν, σηκώνεται, προσπαθεί να διασκεδάσει τις εντυπώσεις, προσπερνά την ντροπή του και κάνει μια σπάνια κίνηση (παρά

τον τόσο χλευασμό) προσφέροντας ένα λουλούδι στην αγαπημένη του. Έτσι κλείνει και η Σκηνή.

Το μουσικό θέμα που ακούγεται στις τελευταίες αυτές αντιδράσεις έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα (29^{α}). **Δεν στηρίζει** την κοροϊδία που δέχεται ο ήρωας, δεν στέκεται στην ντροπή που νιώθει, αντίθετα, **αποδεικνύει** τη δύναμη του έρωτα που φουντώνει μέσα του παρά το αφιλόξενο περιβάλλον.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 15 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
15	00:38:28-00:41:41	(28^{β}), (29^{α}), (29^{β}), (29^{α}), (29^{β}), (29^{α})

Σκηνή 16

00:41:42 - 00:44:10

Στην αλλαγή της Σκηνής, ακούγεται το προηγούμενο θέμα (29^{α}) πιο έντονο, πιο παθιασμένο, πιο ελεύθερο (*like love song*, σημειώνεται χαρακτηριστικά). Ο πρωταγωνιστής την αγαπά, αλλά εκείνη «παίζει» το παιχνίδι της.

Ο Τζακ σπεύδει να της μιλήσει, αλλά ο ήρωας του «φράζει» το δρόμο. Νιώθει την ανάγκη (μετά απ' όσα προηγήθηκαν) να την υπερασπιστεί ιπποτικά. Από δω και πέρα θα πρέπει η μουσική να **ταυτιστεί** απόλυτα με την εικόνα.[87] Οι διάφωνες συγχορδίες που «πέφτουν» ακριβώς στις κινήσεις των δύο ανδρών (κυρίως του Τζακ, που τρομάζει τον ήρωα ότι θα τον χτυπήσει, αλλά και οι φοβισμένες μα γενναίες αντιδράσεις του αδύναμου ήρωα), οι ενδιάμεσες μουσικές φράσεις αγωνίας που ηλεκτρίζουν την ατμόσφαιρα (που δεν περιγράφουν κάποια κίνηση, αφού οι θαμώνες κοιτούν σαστισμένοι περιμένοντας την εξέλιξη), αλλά και οι «γεμάτες» ένταση παύσεις[88] (της μουσικής, που λειτουργούν επιπλέον

[87] Για την ταύτιση εικόνας και μουσικής θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω.

[88] Ο ρόλος των μουσικών παύσεων (ειδικά στις ταινίες) είναι πολυδιάστατος. Πέρα από την προφανή «ανάσα» που προσδίδουν στη ροή του μουσικού υλικού, «ανανεώνουν» την ατμόσφαιρα, «φρεσκάρουν» τη γενικότερη εικόνα, δίνοντας τη δυνατότητα να αναπτυχθεί περαιτέρω η μουσική ή να «γεννηθεί» κάτι από την αρχή. Υπάρχει, όμως, και μια διάσταση της σιωπής (όπως συμβαίνει εδώ) όπου η ένταση κλιμακώνεται, το κλίμα φορτίζεται και οι καταστάσεις πλησιάζουν στην έκρηξη. Σε αυτόν τον τελευταίο πολύ σημαντικό ρόλο αναφερόμαστε τώρα. Επίσης, αναφέρουμε ότι η αιτία για να υπάρξουν σημεία σιωπής υπαγορεύεται τόσο από μουσικούς παράγοντες, όσο και από τις ανάγκες της ταινίας (για να μεγιστοποιήσουμε το οπτικό ερέθισμα) ή από το συνδυασμό αυτών. Καθώς, μάλιστα, καταπιανόμαστε με μια ταινία που δημιουργήθηκε κοντά έναν αιώνα πριν, θεωρώ ότι ο σύγχρονος συνθέτης οφείλει να μεταχειρίζεται το υλικό του με μια σκηνοθετική προσέγγιση, «κατευθύνοντας»

φορτιστικά) δημιουργούν ένα κλίμα αγωνίας. Ο Τζακ του δίνει πρώτα το χέρι (ψεύτικη, προσωρινή ανακωχή), αλλά τον «καπελώνει» λοιδορώντας τον. Ο «τυφλός» ήρωας χτυπάει με δύναμη την κολόνα, και από την πτώση του ρολογιού ρίχνει αναίσθητο τον Τζακ (πάλι παρατηρούμε την παράλληλη ισορροπία ενός αγωνιώδους –βίαιου– κλίματος με την αποφορτιστική, σαρκαστική, άκρως πηγαία κωμική διάθεση του Τσάπλιν, που αποδεικνύει για άλλη μια φορά την αξεπέραστη «μαστοριά» του).

Η Σκηνή σβήνει με τον ήρωα να φεύγει θριαμβευτής από το καμπαρέ, τον κόσμο να ανοίγει δρόμο για να περάσει, και τον Τζακ αναίσθητο καταγής. Ο πρωταγωνιστής, μην μπορώντας να εξηγήσει πώς κατατρόπωσε τον Τζακ, αισθάνεται σίγουρος για τη γροθιά του, γεμάτος δύναμη. Η μικρή παραλλαγή του θέματος (29^{α}) που τον υποστηρίζει μας θυμίζει τον έρωτά του, που τώρα όμως συνοδεύεται από αυτοπεποίθηση και ικανοποίηση.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 16 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
16	00:41:42-00:44:10	(29^{α}), (29^{α})

Σκηνή 17

00:44:11 - 00:46:56

Αν και νικητής στη διαμάχη με τον Τζακ, ο ήρωας επιστρέφει στην ωμή πραγματικότητα: τον βλέπουμε να γυρίζει μέσα στο κρύο, παγωμένος, εξαντλημένος, κουρασμένος και φυσικά …πεινασμένος. Η μπαλάντα (μοντέλο 30) που **στηρίζει** μουσικά τη Σκηνή **αφήνει** στους θεατές μια γλυκιά γεύση αισιοδοξίας και πεποίθησης ότι ο ήρωας θα μπορέσει τελικά να τα καταφέρει. Με γουρλωμένα από την πείνα μάτια (αλλά και την επιθυμία να φάει το πρωινό που κρυφοβλέπει από ένα παράθυρο), σκαρφίζεται να υποδυθεί ότι λιποθύμησε από την κακουχία, ελπίζοντας στη βοήθεια του ιδιοκτήτη του σπιτιού. Πράγματι, ο Χανκ Κέρτις (ο ιδιοκτήτης) τον βλέπει και σπεύδει να τον βοηθήσει. Η μπαλάντα που συνεχίζεται **αποπνέει** αυτήν την καλοσύνη και **φωτίζει** και αυτή την πλευρά της πραγματικότητας. Υπάρχουν και άνθρωποι που βοηθούν τους συνανθρώπους τους, ειδικά σε δύσκολες καταστάσεις: τον βάζει μέσα να ζεσταθεί, τον τρίβει, του δίνει τσάι και πρωινό. Όλα αυτά βέβαια φιλτράρονται από την αστείρευτη, ευρηματική, κωμική ματιά του Τσάπλιν, που παρουσιάζει τον

δηλαδή την πλοκή, φωτίζοντας ανάλογα ό,τι αυτός υποστηρίζει καλλιτεχνικά περισσότερο. Στο «οπλοστάσιό» του, φυσικά, οι παύσεις κατέχουν κεντρική θέση.

πρωταγωνιστή να ρίχνει κλεφτές ματιές για να δει αν τον κατάλαβε ο Κέρτις, να ζητά (αν και «ημιλιπόθυμος») έξτρα ζάχαρη και δεύτερο φλιτζάνι τσάι και, στη συνέχεια, αφού «συνέλθει», να τρώει με βουλιμία το πρωινό, να ζητά αλάτι και να θέλει και άλλο φαγητό…

Η μουσική σε όλη τη Σκηνή δεν αποτυπώνει ακριβώς τα γεγονότα (κάτι που κάνει σε κάμποσα άλλα σημεία της ταινίας). Εδώ **κάνει** σαφείς νύξεις και **θίγει** διάφορα επίπεδα: την ανθρωπιά, την αλληλεγγύη, την ανιδιοτέλεια. **Συμπλέει** με αυτές τις πτυχές, **συμπάσχει** με τον ήρωα και **τονίζει** την καλοσύνη του Κέρτις. Βέβαια, **συμμετέχει** και στο πετυχημένο «σχέδιο» του ήρωα, να εξασφαλίσει προσωρινά λίγη ζεστασιά και φαγητό. Ο ρόλος της εδώ, πέρα από περιγραφικός, αποδεικνύεται σημαντικότατος και πολυδιάστατος, αφού **εξηγεί** από απόσταση την εικόνα, **υπογραμμίζει** τη δραματικότητα (τις δύσκολες συνθήκες), **διεισδύει** σε σημαντικά θέματα (αλληλοβοήθεια, ανθρωπισμός κ.λπ.) και **αναλύει** συναισθήματα, **διατηρώντας** πάντοτε την αισιοδοξία που προτείνεται μέσω της κωμικής διάστασης, της χιουμοριστικής ματιάς των πραγμάτων.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 17 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
17	00:44:11-00:46:56	(30)

Σκηνή 18

00:46:57 - 00:48:36

Το γνώριμο πλέον μοντέλο (6^{α}) με το οποίο ξεκινά τούτη η Σκηνή συνοδεύει τον Μπιγκ Τζιμ, που έπαθε αμνησία και περιπλανιέται εδώ κι εκεί. Σταδιακά η μουσική αλλάζει και, με το γύρισμα της εικόνας, παρατηρούμε την πυρετώδη προετοιμασία του Χανκ Κέρτις και του συνεταίρου του για να πάνε στο ορυχείο τους. Ήδη από πιο πριν, η μουσική έχει δώσει το *tempo* γι' αυτή την προετοιμασία, με την πρώτη διστακτική, δειλή εμφάνιση του επόμενου θέματος, που σταδιακά γιγαντώνεται και δεσπόζει. Ο γοργός ρυθμός, η έντονη κίνηση, η (σαν σάλπισμα) μελωδία και το στιβαρό ύφος **τοποθετούν** τους θεατές στο πλάνο, σαν να **μοιράζονται** την προσπάθεια των δύο προσώπων να ετοιμαστούν όσο το δυνατόν αρτιότερα για το ταξίδι τους. Στην προσπάθεια αυτή μπλέκει και ο ήρωάς μας, ο οποίος θα προσέχει το σπιτάκι του Κέρτις, όσο εκείνος θα λείπει, επιφορτιζόμενος τις υποχρεώσεις του. Η Σκηνή κλείνει με τον Κέρτις και την ομάδα του να απομακρύνονται βιαστικά με το έλκηθρο, και τον πρωταγωνιστή να τους κατευοδώνει, αφού πριν «τρώει» μια αδέξια τούμπα, μπλέκοντας στα σχοινιά του έλκηθρου (τη στιγμή της τούμπας, ακούμε ένα περίεργο ηχόχρωμα, αφού

μπλέκονται ήχοι από τα πλήκτρα και τις χορδές μαζί, δίνοντας ταυτόχρονα σοβαρό και κωμικό χρώμα).

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 18 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
18	00:46:57-00:48:36	(6^{α}), (31)

Σκηνή 19

00:48:38 - 00:56:00

Με μια ανάσα δύο δευτερολέπτων, αλλάζουμε τελείως κλίμα (αν και βρισκόμαστε στο ίδιο παγωμένο περιβάλλον). Μια παρέα κοριτσιών, ανάμεσά τους και η Τζώρτζια, παίζουν ανέμελα με το χιόνι, ξεχνώντας προσωρινά τα προβλήματα της καθημερινότητας. Αυτή την ανεμελιά και την αθωότητα **περιγράφει** και η μουσική, που **αναδύει** την απλότητα και την παιχνιδιάρικη διάθεση (αφού **κινείται** αιθέρια, μελωδικά και ελεύθερα). Σε μια αλλαγή του πλάνου, βλέπουμε τον ήρωα να ασχολείται με το σπίτι που έχει αναλάβει να προσέχει (η άτυχη στιγμή με το πετρέλαιο που χύνεται κατά λάθος στο πόδι του θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια της ταινίας), και κάποια στιγμή αντιλαμβάνεται τα γέλια των νεαρών κοριτσιών και κοιτάζει με περιέργεια να δει από πού έρχονται. Η μουσική συνεχίζει στα ίδια μοτίβα[89] και αίφνης αλλάζει (το χρονόμετρο δείχνει 00:49:43) όταν ο ήρωας δέχεται μια μπάλα από χιόνι (από την παρέα των κοριτσιών). Όταν ο ήρωας και η Τζώρτζια αντικρίσουν ο ένας τον άλλον, η αμηχανία είναι έκδηλη, με τη μουσική να **ακολουθεί**, με μια μονόφωνη, απλή, ελεύθερη, *rubato* γραμμή,[90] που «μιλάει» περισσότερο από οποιαδήποτε φορτωμένη σύνθεση, όπως περισσότερο μιλούν κάποιες φορές τα μάτια. Ο ήρωας καλεί την αγαπημένη του και την παρέα της στο σπίτι, χωρίς να μπορεί να κρύψει τον ενθουσιασμό του.

Η Τζώρτζια ανακαλύπτει κάτω από το μαξιλάρι του πρωταγωνιστή τη φωτογραφία της μαζί με ένα λουλούδι. Η παύση παίζει σημαντικό ρόλο τούτη τη στιγμή. Γιατί αντιλαμβάνεται πως την αγαπά. Το θέμα της (26) **φέρνει** στο νου των θεατών ό,τι έχουμε αναλύσει γι' αυτό, όπως και ένα μείγμα συναισθημάτων (ίσως και αντιφατικών), αφού η παρέα των κοριτσιών δείχνει να το χλευάζει (για το λόγο αυτό μέσα στο θέμα ακούμε και

[89] Πρέπει να αναφέρουμε ότι σε τούτη τη Σκηνή η μουσική πορεία στηρίζεται σε έναν ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό, που αποτυπώνεται και στην παρτιτούρα.

[90] Η λιτή μονόφωνη μελωδική γραμμή έρχεται φυσικά και στηρίζεται σε μοτίβα της πρότερης αυτοσχεδιαστικής εξέλιξης.

«περίεργους» ήχους και αναφορές). Η αμηχανία του ήρωα κορυφώνεται και η Τζώρτζια τον «λυτρώνει» καλώντας τον να καθίσει πλάι της. Η μουσική **«λυτρώνεται»** κι αυτή και **καταλήγει**, μετά το θέμα της Τζώρτζιας (που **ακροβατεί** ανάμεσα στο ονειρικό και το πραγματικό), να **γίνει** πιο στέρεη και γήινη.

Το μοντέλο (32^{α}) της αμηχανίας **εξηγεί** μουσικά τη συνέχεια: Ο ήρωας, τρακαρισμένος, αποσβολωμένος, ακούει την Τζώρτζια να καλεί τις φίλες της σε δείπνο. Η «μετέωρη» αυτή ατμόσφαιρα κάνει μια παύση όταν η Τζώρτζια τον ρωτά αν μένει μόνος στο σπίτι και διακόπτεται απότομα όταν αρπάζει άξαφνα φωτιά το ποτισμένο με πετρέλαιο, αυτοσχέδιο παπούτσι του ήρωα, και τότε η μουσική **μετατρέπεται** σε χείμαρρο από φθόγγους. «*Αλήθεια, θα έρθετε για δείπνο;*» ψελλίζει εκείνος, μην πιστεύοντας αυτό που άκουσε, με το θέμα (26) να **πλημμυρίζει** τη Σκηνή με τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή, ο οποίος δεν καταλαβαίνει το αστείο που του κάνουν τα κορίτσια, τυφλωμένος από τον πόθο. Αφού το δείπνο κανονίστηκε και η παρέα φεύγει «γελώντας», ο ήρωας, σαν ερωτευμένος έφηβος, αναποδογυρίζει, από τη χαρά του, τα πάντα μέσα στο σπίτι. Η μουσική **μεγιστοποιεί** αυτόν τον ενθουσιασμό (μοντέλο 32^{β}), κυλώντας ξέφρενα, **ξεδιπλώνοντας** ολοένα και πιο πολύ την ανυπομονησία του ήρωα, που δεν καταλαβαίνει την επιστροφή της αγαπημένης του. Τότε, ο ρυθμός κόβεται αμέσως, και το περίεργο αρπέζ **καταγράφει** την αναπάντεχη αντίδραση του πρωταγωνιστή. Η Σκηνή κλείνει με τη μουσική σαν να «επιπλέει» (με το μοτίβο του αυτοσχεδιασμού), κάνοντας τους θεατές να περιμένουν με αγωνία τη συνέχεια.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 19 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
19	00:48:38-00:56:00	(26), (32^{α}), (26), (32^{β})

Σκηνή 20

00:56:01 - 00:58:00

Η Σκηνή αρχίζει με το θέμα (3) του ήρωα. Αποφασισμένος να βρει χρήματα για το δείπνο, γυρίζει από πόρτα σε πόρτα, προθυμοποιούμενος έναντι αντιτίμου να καθαρίσει το χιόνι από τις εισόδους. Η μουσική, επίσης με διάθεση αποφασιστική, **περιβάλλει** το πλάνο. Μετά από αρνήσεις, παρεξηγήσεις (στις οποίες απαντά πάντοτε με τη χαρακτηριστική του ευγένεια, χαιρετώντας με το καπέλο του και το στερεότυπο χαμόγελο) και τις απαραίτητες… διαπραγματεύσεις για τα χρήματα, καθαρίζει την είσοδο ενός μαγαζιού. Ο καθαρισμός γίνεται άτσαλα, γρήγορα, με αποτέλεσμα να φράξει (από το καθαρισμένο χιόνι) η είσοδος

του διπλανού καταστήματος από το οποίο προηγουμένως τον είχαν διώξει κακήν κακώς. Το θέμα (7) **ολοκληρώνει** μουσικά αυτά τα συμβάντα, **τονίζοντας** την κωμική τους πλευρά. Με τα πρώτα χρήματα στην τσέπη και τον αέρα του διαπραγματευτή –αφού πληρώνεται «μπροστά»– καθαρίζει και το διπλανό μαγαζί, φράζοντας όμως τώρα την πόρτα της… φυλακής! Τα μοντέλα (3) και (7), που αναφέρονται και τα δύο στον ήρωα και που ακούγονται στα ~2΄ της Σκηνής, «δένουν» αρμονικά, **προσδίδοντας** στον πρωταγωνιστή όλα τα στοιχεία που τον κάνουν συμπαθή, όπως έχουμε αναλύσει διεξοδικά πρωτύτερα.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 20 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
20	00:56:01-00:58:00	(3), (7), (3)

Σκηνή 21

00:58:02 - 01:01:41

Στα πλάνα που ακολουθούν, παρατηρούμε δύο όψεις (από τις πολλές) της αναμονής, της προετοιμασίας για τον νέο χρόνο. Από τη μια, βλέπουμε τον πολύ κόσμο να μαζεύεται στο «Μόντε Κάρλο» για να διασκεδάσει με την αλλαγή του χρόνου (ανάμεσά τους αναγνωρίζουμε και την Τζώρτζια με τις φίλες της, που εργάζονται εκεί, τον γόη Τζακ κ.ά.)· από την άλλη, γινόμαστε μάρτυρες της προσπάθειας του ήρωα να ετοιμάσει το δείπνο που κανόνισε, βάζοντας όλο του το μεράκι, τα λιγοστά, απλά αλλά σημαντικά δώρα που αγόρασε εξοικονομώντας με κόπο κάποια χρήματα και, κυρίως, καταθέτοντας την αγάπη και την καλοσύνη του. Η μουσική (οι δύο όψεις του ίδιου μοντέλου – 33) **τρέχει** παράλληλα σε αυτές τις εναλλαγές, **υπογραμμίζοντας** κάθε φορά τα ορατά αλλά και βαθύτερα κρυμμένα σημάδια, συναισθήματα, μηνύματα της κάθε εικόνας. Ο κόσμος, οι (εφήμερες) παρέες, η ξέφρενη διασκέδαση και βεβαίως η ανάγκη για συνεύρεση **τονίζονται** μουσικά, πάνω σε μια «χορευτική» συνοδεία, με τη μελωδία να χοροπηδά, **αντανακλώντας** όλο αυτό το κέφι και τη διάθεση (33^{α}). Το (33^{β}), αν και συγγενικό, **στέκεται** πιο πολύ στην προσμονή, στην αφοσίωση, στην ελπίδα, **βασίζεται** στον ίδιο τύπο συνοδείας, με τη μελωδία να προχωρά ομαλότερα, **ψηλαφώντας** και το πραγματικό και το απραγματοποίητο.[91] Με την αγωνία να

[91] Τονίζουμε ότι το μοντέλο (33^{α}) παίζεται κάθε φορά που «βρισκόμαστε» στο «Μόντε Κάρλο», ενώ το (33^{β}) αναφέρεται στον μοναχικό ήρωα και την προετοιμασία του. Ο πιανίστας-εκτελεστής χρειάζεται να δώσει ιδιαίτερη προσοχή (υπάρχουν και σχετικές ενδείξεις στην παρτιτούρα), ώστε οι αλλαγές αυτές να γίνονται φυσικά, αλλά και την ώρα που πρέπει.

ζωγραφίζεται διάχυτη στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή και την ώρα να περνά, ανοίγει η πόρτα και μπαίνει… το μουλάρι! Η μουσική αλλάζει ύφος και γίνεται άκρως χιουμοριστική. Όταν ο ήρωας διώχνει τον απρόσκλητο επισκέπτη, βυθίζεται πάλι στην προσμονή, με τη μουσική να **ακολουθεί**.

Στο μυαλό του πλάθει την ιδανική Σκηνή, όπου η αγαπημένη του και η παρέα της απολαμβάνουν το δείπνο, χαίρονται τα δώρα τους, τη διακόσμηση, την ωραία ατμόσφαιρα. Έστω κι έτσι, η αυτοπεποίθησή του τονώνεται. Το βαλς χωρίς όνομα (μοντέλο 27) που **ντύνει** την εικόνα μάς θυμίζει τη στιγμή που εκείνος την είδε για πρώτη φορά (η μουσική εδώ δημιουργεί έντονους συνειρμούς) και μαζί με τη μουσική **ξαναγεννιούνται** τα πρώτα σκιρτήματα, τα πρώτα αγνά συναισθήματα που πλημμύρισαν την καρδιά του. Σιγά σιγά αναθαρρεύει, και η Σκηνή κλείνει (χωρίς να σβήνει η εικόνα) με την ανακοίνωση πως θα χορέψει το "*Oceana roll*" – μια από τις ευρηματικότερες Σκηνές στην ιστορία της κινηματογραφικής τέχνης. Ο ήρωας καρφώνει τα ψωμάκια (με το ταυτόχρονο «περίεργο» άκουσμα που έρχεται μέσα από το ηχείο του πιάνου)…

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 21 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
21	00:58:02-01:01:41	(33^{α}), (33^{β}), (27^{α}), (27^{β}), (27^{α})

Σκηνή 22

01:01:41 - 01:02:30

Η προετοιμασία για το "*Oceana roll dance*"[92] (πάνω σε ένα απλωμένο αρπέζ) γίνεται χωρίς διακοπή από την προηγούμενη Σκηνή (γι' αυτό ταυτίζονται ο χρόνος λήξης της Σκηνής 21 με

[92] Ο Τσάπλιν κινηματογράφησε το χορό σε μόλις δύο μέρες, με τη συμμετοχή του Abe Lyman (ο οποίος είχε ξανασυνεργαστεί με τον Τσάπλιν σε άλλα δύο τραγούδια, το "Sing a song" και το "With you, dear, in Bombay"), που ηγούνταν ενός τρίου μουσικών. Οι μουσικοί έπαιζαν το τραγούδι *off camera*, και ο Τσάπλιν «χορογραφούσε» πάνω στη μουσική. Ο τίτλος "Oceana roll" παραπέμπει στο δημοφιλές ομώνυμο τραγούδι του 1911, του Dennis Lucien, αν και ο Τσάπλιν δεν το χρησιμοποίησε (πιθανώς δεν θα ήθελε να πληρώσει τα έξοδα για τα δικαιώματα). Η επεξηγηματική καρτέλα αναφέρει τον συγκεκριμένο τίτλο, που σίγουρα θα ήταν αναγνωρίσιμος στο κοινό, το 1925. Αντίθετα, χρησιμοποιήθηκε σαν βάση το "The keel row", ένα παραδοσιακό folk song. (www.charliechaplinmusic.com – dance of the rolls). Έγραψα καινούργια μουσική, όχι μόνο διότι ήταν μια πρόκληση μουσικά και τεχνικά, αλλά και για να ταιριάζει με το συνολικό ύφος της μουσικής μου που «τρέχει» στην ταινία.

το χρόνο έναρξης της Σκηνής 22).[93] Δύο πιρούνια, δύο ψωμάκια, μαεστρία στην παντομίμα, χιούμορ και ευρηματικότητα καθιστούν τη Σκηνή από πιο γνωστές παγκοσμίως και αναδεικνύουν, για άλλη μια φορά, την ευφυΐα του Τσάπλιν. Ο χορός με τα πρόχειρα, αυτοσχέδια υλικά, που γίνεται για να διασκεδάσει τις καλεσμένες του, **ακολουθείται** πιστά από το αντίστοιχο μοντέλο (34). Η μουσική **υπογραμμίζει** ακριβώς τις κινήσεις του ήρωα (ακόμη κι όταν αυτός επιβραδύνει), κάνοντας το ενιαίο σύνολο πολύ σφιχτά καμωμένο και σχεδιασμένο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια. Εννοείται ότι το μουσικό υπόβαθρο **αντιδρά** επίσης με χιούμορ και **κινείται** σύμφωνα με τις χορευτικές φιγούρες. Η μουσική κλείνει μαζί με την «αποχώρηση» του χορευτικού διδύμου, αποσπώντας κι αυτή λίγη ενέργεια από τα χειροκροτήματα των παρευρισκομένων. Πάνω στο στέρεο συνοδευτικό υπόβαθρο, η μελωδία **αγγίζει** και το ονειρικό και το πραγματικό (μη λησμονούμε ότι αυτό διαδραματίζεται στη φαντασία του ήρωα).

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 22 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
22	01:01:41-01:02:30	(34)

Σκηνή 23

01:02:32 - 01:03:03

Τα επόμενα τριάντα ένα δευτερόλεπτα είναι απόηχος της προηγούμενης Σκηνής. Τα εξετάζουμε χωριστά, επειδή θεωρούμε το χορό που προηγήθηκε ως αυτόνομο κεφάλαιο, λόγω της αρτιότητας της τέχνης που παρουσιάζει. Εδώ λοιπόν (πάντα μέσα στο γλυκό όνειρο του ήρωα) όλη η παρέα είναι ενθουσιασμένη με εκείνον, και στην κορυφή της ξεδιπλούμενης μελωδίας η Τζώρτζια τον φιλά, και εκείνος από υπέρμετρη χαρά πέφτει ευτυχισμένος. Η εικόνα σβήνει, παρουσιάζοντας τον ήρωα να κοιμάται και να ονειρεύεται τα προηγούμενα πάνω στο ανεβοκατέβασμα της μελωδικής γραμμής. Η *mute* τελευταία νότα «χαλάει» ελαφρώς την ονειρική ισορροπία, **συνδέοντας** τη φαντασία με την πραγματικότητα.

[93] Το “Oceana roll dance” αποτελεί από μόνο του αυτοτελή Σκηνή, για λόγους κινηματογραφικούς, μουσικούς. Καθότι άκρως ευρηματικό και άρτιο, αποτελεί ολοκληρωμένη καλλιτεχνική πρόταση.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 23 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
23	01:02:32-01:03:03	–

Σκηνή 24

01:03:04 - 01:06:06

Το ρολόι δείχνει 00:00. Πρωτοχρονιά, κέφι, χορός, προσδοκίες στο «Μόντε Κάρλο», με τον κόσμο να χοροπηδά ξέφρενα, να διασκεδάζει, και το μοντέλο (35), με την ένδειξη *"like gallop"*, να **περικλείει** όλη αυτή την ατμόσφαιρα, **μεταφέροντας** στους θεατές την ενέργεια και τον ενθουσιασμό που χαρακτηρίζει τους θαμώνες. Η καλπάζουσα κίνηση, σε συνδυασμό με την έντονα ζωηρή μελωδία, **ολοκληρώνουν** το εορταστικό οπτικοακουστικό παζλ, **ενισχύουν** την εικόνα και **οδηγούν** στο ζενίθ τη χαρούμενη διάθεση. Ο ήρωας ξυπνά, μέσα σε όλη αυτή τη γιορτινή ατμόσφαιρα, και αντιλαμβάνεται πως όλα όσα έζησε κινήθηκαν στο χώρο του ονείρου. Με τη μουσική και το χορό να συνεχίζονται δυνατά (μάλιστα, πάνω στο κέφι η Τζώρτζια πυροβολεί στον αέρα), προσπαθεί, περπατώντας μάλλον αμήχανα, να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα, «ακούγοντας» το ρολόι αν λειτουργεί, βλέποντας τη διακόσμηση και το στρωμένο τραπέζι με τα δώρα.

Με το δημοφιλές "*Auld Lang Syne*",[94] το κλίμα αλλάζει άρδην. Όλοι ενώνονται σε μια μεγάλη παρέα και τραγουδούν, φέρνοντας στο μυαλό τους δικούς τους, την οικογένειά τους, που είναι μακριά, αναπολώντας παλιές, ανέμελες στιγμές, αναζητώντας με τη θύμησή τους τον τόπο τους, τις πατρικές εστίες, τη γη που τους γέννησε. Όλους τους συνδέει η πίκρα της

[94] Πρόκειται για ένα σκωτσέζικο ποίημα του Robert Burns, του 1788, το οποίο είναι ιδιαίτερα δημοφιλές σε πολλές χώρες (ειδικά στις αγγλόφωνες), για την παραδοσιακή του χρήση, τον αποχαιρετισμό στον παλιό χρόνο. Ωστόσο, ακούγεται πλέον και σε αποφοιτήσεις, κηδείες, γενικά σε αποχαιρετισμούς ή στο «τελείωμα» κάποιων καταστάσεων. Ο τίτλος του, πλέον, αναφέρεται, πιο ιδιωματικά, ως "Long long ago" [από τα παλιά χρόνια] ή "Old times" [τον παλιό καιρό]. Μάλιστα, ο Άγγλος ποιητής και νουβελογράφος Mathew Fitt χρησιμοποιεί τη φράση "In the days of auld lang syne", αντί για το "Once upon a time" [μια φορά κι έναν καιρό], στην εξιστόρηση των παραμυθιών του στη σκωτσέζικη διάλεκτο. Οι Σκωτσέζοι (αλλά και οι Ιρλανδοί, οι Ουαλοί, οι Άγγλοι), μεταναστεύοντας, το έφεραν μαζί τους – ένα από τα «δώρα» της Σκωτίας σε ολόκληρο τον κόσμο. Το "Auld lang syne" τραγουδιέται από τις ΗΠΑ και το Τόκιο έως το Πεκίνο και τη Γαλλία –με τοπικούς στίχους–, συνήθως κρατώντας ο ένας το χέρι του διπλανού του, σε μια μεγάλη ανθρώπινη αλυσίδα. Μιλάει για τον πόνο του αποχωρισμού και την ελπίδα ότι όλοι κάποια στιγμή θα ξαναβρεθούμε, θα θυμηθούμε τον παλιό καλό καιρό και θα υποσχεθούμε αιώνια φιλία και αδελφοσύνη. Μουσικά το τραγούδι διατηρεί παντού τη γνωστή του πεντατονική μελωδία.

ξενιτιάς, τους ενώνουν τα σκληρά χρόνια της αναζήτησης μιας ανετότερης ζωής. Ανάμεσά τους και ο ήρωας, που βιώνει τα ίδια σκληρά συναισθήματα και επιπλέον ζει μόνος **και** σχεδόν απομονωμένος, σαν «ξένος», όπως έχουμε ήδη δει. Με το πλάνο του πρωταγωνιστή με βουρκωμένα μάτια, φτάνουμε στην αλλαγή της Σκηνής.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 24 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
24	01:03:04-01:06:06	(35), (36)

Σκηνή 25

01:06:08 - 01:07:11

Ατάκα περνάμε στη Σκηνή 25 και παρακολουθούμε το χορό, που πάλι πυροδοτεί το κέφι και τον ενθουσιασμό. Το μουσικό θέμα (37) **συνοδεύει** τις κλασικές κινήσεις και τις χορευτικές φιγούρες που βλέπουμε στην οθόνη, και **διαμορφώνει** σε ένα συμπαγές, ενιαίο σύνολο το τετράπτυχο: εικόνα - χορός - εξέλιξη της πλοκής - μουσική. Σε ό,τι αφορά τη συνέχεια της πλοκής, η Τζώρτζια θυμάται (τυχαία) τον θαυμαστή της και αποφασίζει με την παρέα της (και τον Τζακ) να σπάσουνε πλάκα μαζί του. Εν τω μεταξύ, ο πρωταγωνιστής (αφού πλέον συμβιβάστηκε με την ιδέα ότι όλα αυτά τα ονειρεύτηκε) φεύγει από το σπίτι. Το ίδιο μοντέλο (37), σε δεύτερο όμως πλάνο τώρα, **υποστηρίζει** τις εξελίξεις.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 25 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
25	01:06:08-01:07:11	(37)

Σκηνή 26

01:07:14 - 01:09:38

Βλέπουμε τον ήρωα, τον «ξένο», να στέκεται απ' έξω, στο παράθυρο, προσπαθώντας να δει ίσως την αγαπημένη του ή και να «κλέψει» λίγη από τη γιορτινή διάθεση, ώστε να διασκεδάσει τη μοναξιά του. Η παράξενη μελωδία που **συντροφεύει** την εικόνα **κινείται** αργά, **περιγράφοντας** τον βαρύ συναισθηματικό του κόσμο (που «κλείνεται» στον εαυτό του), με τις ταχύτατα επαναλαμβανόμενες νότες να του **«ξύνουν»** τις σκέψεις του. Η παρέα

των κοριτσιών, μαζί με τον γυναικοκατακτητή Τζακ, φτάνει έξω από το σπίτι του πρωταγωνιστή, με σκοπό να γελάσουν για άλλη μια φορά μαζί του. Η **ταραχή** που αποπνέει η μουσική (που προέρχεται από το μοντέλο (2) **εκφράζει** την αγωνία που νιώθουν οι θεατές για το τι θα γίνει. Μπαίνοντας στο σπίτι, η Τζώρτζια δεν βλέπει τον ήρωα, αλλά αντικρίζει όλα αυτά που εκείνος είχε ετοιμάσει γι' αυτήν και την παρέα της (τη διακόσμηση, το τραπέζι, τα δώρα…). Αντιλαμβάνεται τα αισθήματα που τρέφει γι' αυτήν ο κρυφός θαυμαστής της και φαίνεται να μετανιώνει που συμμετέχει στο παιχνίδι εις βάρος του. Το βαλς που ακούγεται, (27^{α}) και (27^{β}), σαν να την **πνίγει**, να την **ταρακουνά**, και την **πλημμυρίζει** αναμνήσεις. Πείθεται για την αγάπη που καίει τον πρωταγωνιστή και αποφασίζει ότι το αστείο παρατράβηξε, όπως λέει χαρακτηριστικά, και ότι πρέπει να φύγουν. Ο Τζακ επιμένει, την πιέζει, τη φιλά, με τη μουσική υπόκρουση να **βαραίνει** σταδιακά το κλίμα, και τελικά η Τζώρτζια τον χαστουκίζει (ταυτόχρονα με τη «σκληρή», «συμπαγή» συγχορδία) στο 01:09:31.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 26 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
26	01:07:14-01:09:38	(2), (27^{α}), (27^{β}), (27^{α})

Σκηνή 27

01:09:40 - 01:11:30

Ο Μπιγκ Τζιμ επανέρχεται στο προσκήνιο, η αμνησία από το χτύπημα τον «τρώει», περιπλανιέται στην πόλη και κατευθύνεται στο γραφείο του αρχειοφύλακα. Το μοντέλο του (6^{α}), που τον **συνοδεύει** πιστά, υπάρχει και δω, μόνο που εξελίσσεται με τρόπο που **καταγράφει** την αγωνία του, καθώς προσπαθεί να ενώσει τα σκόρπια κομμάτια του «παζλ» της μνήμης του. Το μοντέλο (6^{α}) «δένει» με το μοντέλο (38) –της αμνησίας, το οποίο **εξηγεί** μουσικά το όνομά του– και **τονίζει** περαιτέρω την αδυναμία του Μπιγκ Τζιμ να συγκεντρωθεί και να θυμηθεί πού είναι το «χρυσό» ορυχείο του, **σηματοδοτώντας** παράλληλα τη δυσπιστία του αρχειοφύλακα και του συνεργάτη του για τη νοητική κατάσταση του εισερχόμενου. Στο επόμενο και τελευταίο πλάνο της Σκηνής, οι δύο φίλοι (ο ήρωας και ο Μπιγκ Τζιμ, με τα δικά του «βάρη» ο καθένας) περιπλανιούνται περπατώντας πλάι πλάι, αλλά οι ματιές τους δεν διασταυρώνονται ποτέ. Η μουσική **περιγράφει** αυτήν τη «συνύπαρξη» και σβήνει «αιωρούμενη», με τους θεατές να αναμένουν τη συνέχεια.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 27 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
27	01:09:40-01:11:30	(6^{α}), (38)

Σκηνή 28

01:11:31 - 01:16:08

Με το μοντέλο (30) να ξεκινά ~2΄΄ αφότου «βγαίνει» η καρτέλα –που μας ενημερώνει ότι μεταφερόμαστε στο «Μόντε Κάρλο»– αρχίζει τούτη η Σκηνή, η οποία διαρκεί αρκετά (4΄ και 52΄΄) και αποτυπώνει γεγονότα που εξελίσσουν σημαντικά την πλοκή. Η Τζώρτζια στέλνει γραπτώς στον Τζακ τη συγγνώμη της (για το χαστούκι που του έδωσε) και την ομολογία της αγάπης της. Ο Τζακ (περιστοιχισμένος ούτως ή άλλως από άλλες γυναίκες) αγνοεί επιδεικτικά το γράμμα, αλλά η Τζώρτζια το βλέπει. Στο ίδιο σκηνικό βρίσκεται και ο ήρωας, που αντιδρά στα άσχημα πειράγματα του Τζακ, προφανώς αναθαρρημένος από την (τυχαία) επικράτησή του στην τελευταία τους αντιπαράθεση. Η μπαλάντα (μοντέλο 30), η οποία «δένει» περιμετρικά την αρχή της Σκηνής, ακούγεται σαν σε μακρινό πλάνο, πάνω στο οποίο **στηρίζονται** οι σκέψεις, οι πράξεις και οι αντιδράσεις όλων των προσώπων, καθώς και οι αντιδράσεις κυρίως του ήρωα, που είναι, όπως πάντα, μπολιασμένες με αρκετό χιούμορ.

Για να σπάσει πλάκα, ο Τζακ δίνει με τρόπο το γράμμα της Τζώρτζιας στον ήρωα, ο οποίος πράγματι αναστατώνεται, καθώς νομίζει ότι τα λόγια της αναφέρονται σε εκείνον. Το ίδιο μουσικό θέμα μετασχηματίζεται και **μεταφέρει** αυτή την αναστάτωση και στους θεατές. Το πέρασμα στο επόμενο θέμα (27^{α}) **συνεχίζει** την προηγούμενη πορεία, **φέρνοντας** όμως στο νου μας και όλα τα λυρικά στοιχεία που το χαρακτηρίζουν όταν πρωτοακούστηκε. Τώρα ο ήρωας τρέχει εδώ κι εκεί, μπερδεύεται με τους θαμώνες, ρωτώντας, ψάχνοντας για την αγαπημένη του μέσα στο «Μόντε Κάρλο». Η μουσική **εντείνει** την αγωνία, **σπρώχνοντας** τον ήρωα και **συμπαρασύροντας** ταυτόχρονα τους θεατές στην αγωνιώδη του προσπάθεια να βρει την κοπέλα, και **κορυφώνεται** προσωρινά με την κραυγή του Μπιγκ Τζιμ (ο οποίος έχει ήδη μπει στο πλάνο): *"The Cabin"*, όταν αντικρίζει και αναγνωρίζει τον πρωταγωνιστή (στο 01:14:36).

Το κυνηγητό των δυο προσώπων γίνεται υπό τον ήχο της **ξέφρενης** πορείας της μουσικής (24^{β}), που **υπογραμμίζει** την εικόνα μέχρι να καταλήξουμε στον θερμό εναγκαλισμό του Μπιγκ Τζιμ με τον ήρωα, που του ζητά να τον οδηγήσει στην καλύβα –αφού μετά το χτύπημα έχει μόνο κάποιες αναλαμπές μνήμης– και κατά συνέπεια στο «χρυσό» του ορυχείο, κάνοντάς τον εκατομμυριούχο. Μετά την αγωνιώδη πορεία της και με μια μικρή

ανάσα, η μουσική **αλλάζει** χαρακτήρα και ύφος, **γίνεται** ηπιότερη, λυρική, καθώς **περιγράφει** την επανένωση των δύο ανδρών. Το *Waltz for Georgia*, (29^{α}), ακούγεται όταν ο ήρωας βλέπει τελικά την αγαπημένη του, τρέχει κοντά της (όλα αυτά με αρκετά κωμικό χρώμα), της εξομολογείται τον έρωτά του μετά το γράμμα που «έλαβε», και της υπόσχεται ότι θα τα καταφέρει (και μαζί με αυτόν κι εκείνη). Η μουσική που **ντύνει** το πλάνο **εκφράζει** τον πόθο του ήρωα, με τη ρομαντική της χροιά, αλλά και **τονίζει** την απορία της Τζώρτζιας, που στέκει αποσβολωμένη. Επίσης **καταγράφει** την απότομη διακοπή της εξομολόγησης του ήρωα, όταν ο Μπιγκ Τζιμ τον τραβά μαζί του για να τον οδηγήσει στο ορυχείο. Στην επόμενη Σκηνή περνάμε χωρίς μουσική διακοπή.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 28 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
28	01:11:31-01:16:08	(30), (27^{α}), (24^{β}), (29^{α})

Σκηνή 29

01:16:09 - 01:18:36

Με τη μουσική να εξελίσσεται φυσικά, αδιάκοπα και την παρουσία του μοντέλου (6^{α}), αρχίζει η 29η Σκηνή. Η μουσική **επενδύει** την εικόνα, **μεταφέροντας** στους θεατές την κούραση, τον κόπο, την προσπάθεια των ταξιδιωτών να φτάσουν στην καλύβα. Επιτέλους καταφέρνουν, μετά από ένα μακρύ ταξίδι, να προσεγγίσουν το στόχο τους.

Μόλις μπαίνουν στην καλύβα, αρχίζουν να ετοιμάζουν γρήγορα τα πράγματά τους και πίνουν για να ζεσταθούν. Η μουσική, μοντέλο (39^{α}), **καταγράφει** τα διαδραματιζόμενα. Κινείται κι αυτή με **ορμή**, **στέλνοντας** τον παλμό της στον παλμό της εικόνας. Ο ήρωας δεν αρκείται σε ένα ποτήρι και συνεχίζει να κατεβάζει με μεγάλες γουλιές το ποτό, όπως και να κουβαλά τα φαγώσιμα μέσα στην καλύβα. Από τη μια, έχουμε την εκπληκτική υποκριτική δεινότητα του ήρωα (με περισσή δόση κωμικότητας), που κουβαλά δυσανάλογα μεγάλα για το μπόι του αντικείμενα, και από την άλλη τη μουσική, που **διαφοροποιείται** ελαφρώς, (39^{β}), **διατηρώντας** πάντα την ορμή της, όταν μπολιάζεται με χιουμοριστικά στοιχεία και **ακολουθεί** τον ασταθή, αστείο βηματισμό του (που προέρχεται από την κούραση, τα βάρη που μεταφέρει και το πιοτό). Με την επόμενη δε εξέλιξη της μουσικής (39^{γ}), τα πράγματα έχουν φτάσει στα όριά τους. Ο ήρωας, ολότελα ζαλισμένος, παραδίδει το σώμα του στον Μορφέα, ενώ ο Μπιγκ Τζιμ, που προσπαθεί να φτιάξει έναν πρόχειρο χάρτη για το ορυχείο,

μόλις αντιλαμβάνεται ότι το ποτό τελείωσε, πέφτει κι αυτός για ύπνο. Η μουσική **συνεχίζει** τη χειμαρρώδη ροή της μέχρι την τελευταία νότα.[95]

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 29 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
29	01:16:09-01:18:36	(6^{α}), (39^{α}), (39^{β}), (39^{γ}), (39^{α})

Σκηνή 30

01:18:37 - 01:19:23

Η φύση δείχνει την κυριαρχία της, σηκώνοντας την καλύβα από τη θέση της όσο οι δύο άνδρες κοιμούνται μέσα. Το γνώριμο μοντέλο της χιονοθύελλας (8) **περιγράφει** μουσικά τη Σκηνή, η οποία ενώνεται κινηματογραφικά και μουσικά με την επόμενη.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 30 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
30	01:18:37-01:19:23	(8)

Σκηνή 31

01:19:23 - 01:27:30

Στα πρώτα ~25΄΄, η ήρεμη, γαλήνια μελωδία, συνδέεται φυσικά και αβίαστα με την προηγούμενη Σκηνή. Η μουσική λειτουργεί αντιθετικά με την εικόνα, με σκοπό να μεγιστοποιήσει την δραματικότητα των στιγμών (αφού τονίζεται από τη μια ο γλυκός ύπνος και από την άλλη αποτυπώνει την άγνοια των ηρώων για τον κίνδυνο που ελλοχεύει). Όταν η χρονομετρική ένδειξη δείχνει 01:19:56, και με τη συμβολή της «περίεργης» νότας στο πιάνο, «μεταφέρονται» οι θεατές στο κέντρο της επικίνδυνης κατάστασης που αναμένεται να βιώσουν οι πρωταγωνιστές.

Αμέσως μετά περνάμε στην περιοχή όπου το μοντέλο (40) –με όλες του τις πτυχές και τα πρόσωπα– γίνεται πρωταγωνιστής. Συνοδεύει το ξύπνημα των ηρώων, υπογραμμίζει λιγότερο ή περισσότερο διακριτικά την άγνοιά τους, εντείνει την απορία τους, τις αντιδράσεις

[95] Η τεχνική δυσκολία εκτέλεσης της μουσικής στη συγκεκριμένη Σκηνή απεικονίζει τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ήρωές μας και την αγωνία τους να φτάσουν στο στόχο τους.

τους, καταγράφει τις κινήσεις τους, βοηθά τα έξυπνα σκηνοθετικά ή μη ευρήματα του σκηνοθέτη (π.χ. πώς η καλύβα ισορροπεί κάθε φορά που αλλάζουν θέση στο εσωτερικό της), ζωγραφίζει το φόβο και την υποψία τους, μεγιστοποιεί τον πανικό τους – και όλα αυτά με αρκετή δόση χιούμορ (που κάποιες φορές αμβλύνει τη σκληρή πραγματικότητα[96]), ακρίβεια, αλλαγές στο tempo, στη διάθεση, την άρθρωση, τη δυναμική, στις «εξάρσεις» κ.ά. Ακόμη και σε στιγμές που η μουσική «κρυφοκοιτάζει» την πλοκή (π.χ. στο 01:24:11 ή στο 01:24:42) από κάποια «απόσταση», με σιωπή, παύσεις κ.λπ., ο ρόλος της είναι εξίσου σημαντικός με τα σημεία ταύτισης με την εικόνα (π.χ. 01:24:50), διότι αυτή η αποστασιοποίηση οξύνει βαθιά, ουσιαστικά, και όχι επιφανειακά, την ένταση, τα συναισθήματα, με αυτές τις «ήρεμες» κραυγές, τα «ήρεμα» ξεσπάσματα, τις βουβές, πνιχτές αντιδράσεις, συσσωρεύοντας, πολλαπλασιάζοντας όλη αυτή την ενέργεια μέχρι την τελική της έκρηξη (01:26:11 ή στο 01:27:02, με τις γροθιές μέσα στο πιάνο, πάνω στις χορδές, στα χαμηλά, που φέρουν έναν αέρα απελευθέρωσης, λύτρωσης). Εμβόλιμα αντιλαμβανόμαστε ότι η μουσική «πατάει» και σε ήδη γνωστά μας μοτίβα, άρα το μουσικό μας οικοδόμημα θωρακίζεται πλήρως και γίνεται συμπαγές, αυτόνομο, χρηστικό, λειτουργικό αλλά και καλλιτεχνικό.

Η συνειδητοποίηση ότι επιτέλους γίνονται πλούσιοι, ότι γλίτωσαν το θάνατο, ότι παρέμειναν φίλοι, συνοδεύεται από μια στιβαρή ηχητική παλέτα, που με το χαρακτήρα της επιβεβαιώνει, σφραγίζει τα ανωτέρω.

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 31 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
31	01:19:23-01:27:30	(40^{α}), (40^{β}), (40^{γ}), (40^{δ}), (40^{ε})

Σκηνή 32

Με καινούργια, ακριβά ρούχα, πούρα, ανέσεις κ.λπ., οι δύο συνεργάτες αποχαιρετούν την Αλάσκα, με τη συνοδεία του ομώνυμου μοντέλου (41), το οποίο αποπνέει σιγουριά, επιτυχία και τονίζει την αίσια έκβαση της περιπέτειάς τους. Ο σύνθετος ρυθμός (3/8+2/8+3/8), με τις «γωνιές» που δημιουργεί, με την έντονη μελωδία, που ακολουθεί την (ίδια) ρυθμική πορεία, ενισχύει τις πτυχές της νέας ζωής των ηρώων. Βέβαια δεν λείπουν και οι άκρως

[96] Τρόπος με τον οποίο λειτουργούσε και ο Τσάπλιν στο «στήσιμο» των ταινιών του (βλ. σχετικό κεφάλαιο για τη σημασία της κωμωδίας –και ειδικά της δραματικής– και τον τρόπο που περνούσε τα μηνύματά της στον βωβό κινηματογράφο).

χιουμοριστικές παρεμβολές (π.χ. όταν σκύβει να πιάσει την πεταμένη γόπα, κατάλοιπο των παλαιών συνηθειών) ανάμεσα στις νέες τους υποχρεώσεις (συνεντεύξεις κ.λπ.).

Όταν ζητούν στον ήρωα να φορέσει τα παλιά του ρούχα για την ανάγκη μιας συνέντευξης, η μουσική φέρνει στο νου μας και στο νου του πρωταγωνιστή την αγαπημένη του (τα έχει όλα, εκτός από την Τζώρτζια), όπως μας ενημερώνει ο διάτιτλος, που εξωτερικεύει τις βαθύτερες σκέψεις του (σημειώνουμε ότι προηγήθηκε το γνώριμο θέμα του ήρωα, όταν αρχίζει και βγάζει τα καλά του ρούχα, με τα οποία δείχνει να «σφίγγεται»). Όλες οι μουσικές πληροφορίες που προηγήθηκαν έρχονται απόλυτα φυσιολογικά, δεμένα, και αντιλαμβανόμαστε σιγά σιγά ότι τόσο το μουσικό οικοδόμημα, όσο και το συνολικότερο «δημιούργημα» της ταινίας οδεύουν προς την ολοκλήρωσή τους (και γι' αυτόν το λόγο –και όχι μόνο βέβαια– τα μουσικά θέματα που ήδη ξέρουμε χρησιμοποιούνται και στη συνέχεια, διαρκώς, με αποτέλεσμα το μουσικό κείμενο, στο σύνολό του, να θωρακίζεται περιμετρικά, να σφραγίζεται και να αποκτά την τελική του μορφή, διάσταση και σχήμα, δίνοντάς μου το δικαίωμα να πιστεύω πως μπορεί να σταθεί και αυτόνομα,[97] πέρα από τη χρηστικότητα και χρησιμότητά του, ως ισότιμο της εικόνας).

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 32 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
32	01:27:31-01:30:39	(41), (3), (26),

Σκηνή 33

01:30:42 - τέλος

Μετά από παύση (~2΄΄), περνάμε στην 33η (και τελευταία) Σκηνή της ταινίας. Η κινηματογραφική ροή και συνέχεια δεν διακόπτεται σε σχέση με την προηγούμενη Σκηνή, αλλά ούτε και η μουσική εξέλιξη και συνάφεια. Ο ήρωας φορά τα γνώριμα φθαρμένα του ρούχα, ξαναγίνεται η γνωστή πρωταγωνιστική φιγούρα της ταινίας, με τα μουσικά του θέματα (3) και (7) να **γεμίζουν** την εικόνα και να **φέρνουν** στο νου όλα αυτά τα στοιχεία του (χαρακτήρας, διάθεση, συναισθήματα κ.λπ.) που έχουμε παρουσιάσει, εξηγήσει και αναλύσει. Φαίνεται να αισθάνεται καλύτερα, πιο άνετα με αυτά τα ρούχα, που αποπνέουν ανθρωπιά, παρά τις δύσκολες αναμνήσεις. Πειράζει τον φίλο του, τον Μπιγκ Τζιμ, νευριάζοντάς τον, και ακολουθεί τον δημοσιογράφο για τη φωτογράφηση. Απρόσεκτος, με

[97] Η σύνθεση μπορεί να ακουστεί κάλλιστα και ως μέρος μιας συναυλίας ή ενός κοντσέρτου.

αδέξιες κινήσεις, καταλήγει «να πέσει» (παράλληλα με τη μουσική) πλάι στην Τζώρτζια. Το *Waltz for Georgia* (29^{α}) **στηρίζει** την αμηχανία τους, καθώς διασταυρώνονται τα βλέμματά τους, πλησιάζει ο ένας τον άλλον, αλλά ξαφνικά τους διακόπτουν οι υπεύθυνοι του πλοίου, που ψάχνουν για λαθρεπιβάτες. Το θέμα (28^{α}) **εντείνει** την αγωνία και το κλίμα. Η Τζώρτζια προσπαθεί να καλύψει τον ήρωα, προσφέροντάς του τα ναύλα για το ταξίδι, ενώ αυτός δείχνει να απορεί, αφού πια είναι εκατομμυριούχος. Το θέμα (26) **σκεπάζει** αυτές τις εικόνες (ενώ αξίζει να αναφέρουμε ότι το συγκεκριμένο θέμα της Τζώρτζιας είναι η μοναδική φορά που εκτελείται όπως είναι το αριστερό χέρι – με τις mute νότες), και με την επανεμφάνιση του μοντέλου (3) –του ήρωα– λύνεται η παρεξήγηση και εκείνος δείχνει σίγουρος και αποφασισμένος να προχωρήσει τη σχέση με την αγαπημένη του. Εκμυστηρεύεται στους δημοσιογράφους ότι η Τζώρτζια θα γίνει γυναίκα του, με την μπαλάντα (μοντέλο 30) να **καλύπτει** τα γεγονότα. Οι δημοσιογράφοι τούς «στήνουν» για φωτογραφία, και η ταινία κλείνει με το ζευγάρι να ανταλλάσσει το πρώτο του φιλί, και τα μοντέλα (28^{α}) και (28^{β}) να **επισφραγίζουν** το πλάνο[98] (η μουσική συνεχίζει και πάνω από τους τίτλους του τέλους, **ολοκληρώνοντας** έτσι φυσικά τον πολυδιάστατο –χρηστικό και όχι μόνο– ρόλο της).

Για τις πάμπολλες εναλλαγές των εικόνων, χρησιμοποιούμε γνωστά μουσικά θέματα και μοτίβα (πιθανόν με διαφοροποιήσεις στη δυναμική, την άρθρωση, την αγωγή κ.λπ.), ενισχύοντας έτσι την ήδη εκφρασμένη άποψή μας ότι όλη η μουσική κατασκευή συνδέεται περισσότερο ή λιγότερο φανερά με ισχυρούς δεσμούς, διαύλους, και δεν πρόκειται απλώς για μια οριζόντια παράθεση στιγμιότυπων (όπως μας έχουν συνηθίσει οι πρακτικές του παρελθόντος).

Σχηματική απεικόνιση της σχέσης της Σκηνής 33 - μουσικών μορφολογικών δομών - μοτίβων

ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΝΤΕΛΑ
33	01:30:42-τέλος	(3), (7), (29^{α}), (28^{α}), (26), (3), (30), (28^{α}), (28^{β})

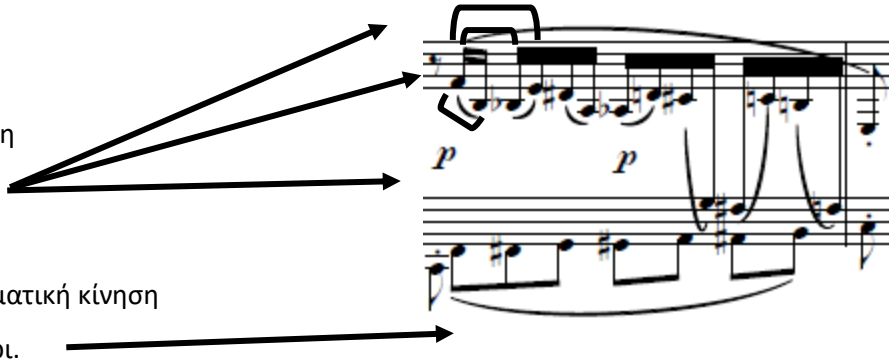
[98] Δεν θεωρώ καθόλου τυχαίο ότι η ταινία τελειώνει με τον πρωταγωνιστή ντυμένο με τα παλιά κουρέλια του, παρότι εκατομμυριούχος.

6.2 Συσχέτιση κινηματογραφικών Σκηνών και παρτιτούρας

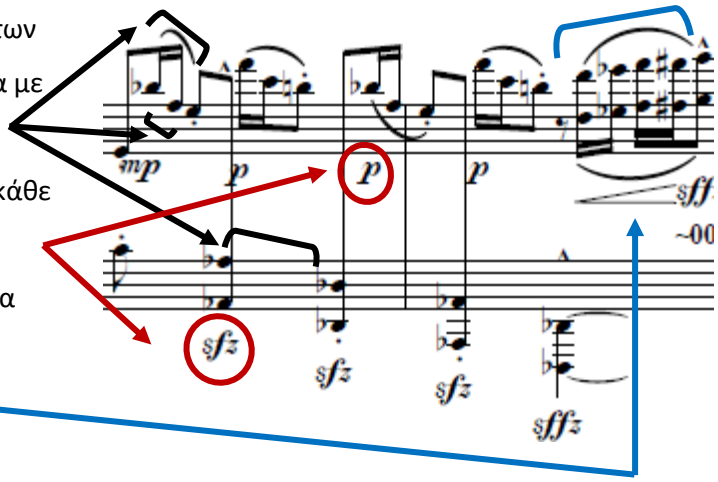
Σκηνή 1 (εισαγωγή - τίτλοι)

Σε αυτά τα 23 μέτρα της Σκηνής εμφανίζονται τα τρία πρώτα μουσικά μοντέλα. Στα μ. 9-12 παρουσιάζεται το μοντέλο (1), μέσα στο οποίο αναδεικνύονται τρία κυρίως διαστήματα: το ημιτόνιο, η 4Α(5Ελτ) και η 5Κ(4Κ).

Με κατιούσα χρωματική κίνηση στο δεξί χέρι και αντίστροφα, με ανιούσα χρωματική κίνηση στο αριστερό χέρι.
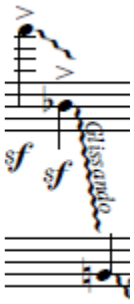


Με συνδυασμό των διαστημάτων 5Ελτ και ημιτονίου ταυτόχρονα με το διάστημα 5Κ (με διαφορετική δυναμική σε κάθε ρετζίστο) και με συνεχόμενη χρωματική χρήση που στα άκρα της σχηματίζει 4Κ (με απότομο crescendo).[99]

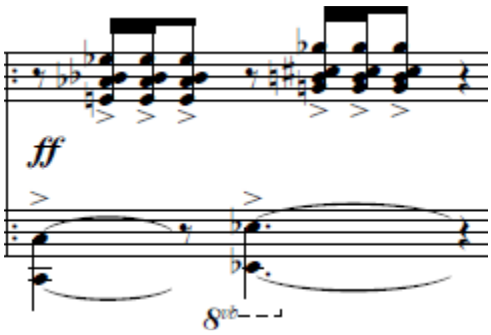


[99] Η χρωματική αυτή περιπλάνηση ξεκινά από την αρχή (μ. 1, 2, 4, 5), μαζί με το ρυθμικό πεντάλ στο χαμηλό E*b* και συνεχίζεται στα μ. 6-8, με ρυθμική ενίσχυση (*tremolo*, διπλά παρεστιγμένα, τρίλια).

Στο μέτρο 15 κορυφώνεται το μοντέλο (1), καθώς έχουμε κατιόν glissando, που στηρίζεται σε χρωματικούς πυλώνες (δομικό συστατικό του συγκεκριμένου μοντέλου).

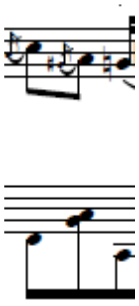


Το μοντέλο (2) εμφανίζεται στα μέτρα 16 και 17 με έντονο το ρυθμικό στοιχείο. Οι συγχορδίες συγκροτούνται από διαστήματα ημιτονίου (7Μ), 5Ελτ (βλ. μοντέλο 1, μόνο που τώρα «αθροίζονται» κάθετα) και εμπλουτίζονται και με διαστήματα 5Κ, 2Μ και 4Ελτ (3Μ – για λόγους ευκολίας εκτέλεσης).
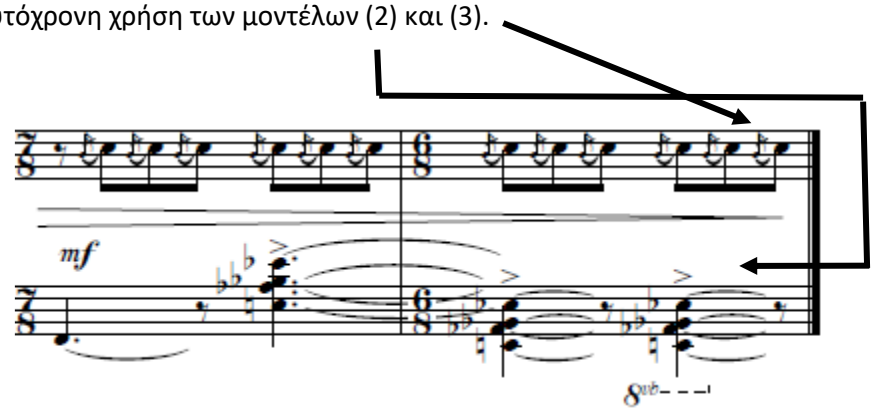


Ο ρόλος της επανάληψης εδώ είναι πολύ σημαντικός για να οδηγηθούμε στο μοντέλο (3), στα μέτρα 18-23 (πρώτη δειλή προσέγγιση του θέματος του Τσάπλιν, το οποίο αναλύουμε και μουσικά και υφολογικά στην 3η Σκηνή), όπου συναντάμε τα εξής:

Μια αθώα, σχεδόν παιχνιδιάρικη διάθεση που επιτυγχάνεται με τη συνεχόμενη κίνηση ογδόων και τονισμούς στο αριστερό χέρι, που ενισχύεται με την απλή μελωδία (με τη χρήση εκτός χρόνου φθόγγων) στο δεξί χέρι. Όλο το μοντέλο (3) στηρίζεται στους φθόγγους **φα-σι-ντο-σολ-λα*b*-λα**, και έχει σαφώς κύτταρα από τα μοντέλα (1) και (2).



Στην όλη επεξεργασία και εξέλιξη σημειώνουμε και τη χρήση τονισμών και συγκοπών καθώς και τις αλλαγές στη ρυθμική αγωγή.

Τα μέτρα 22 και 23 λειτουργούν ως γέφυρα για το πέρασμα στην επόμενη Σκηνή και εδώ συναντάμε ταυτόχρονη χρήση των μοντέλων (2) και (3).

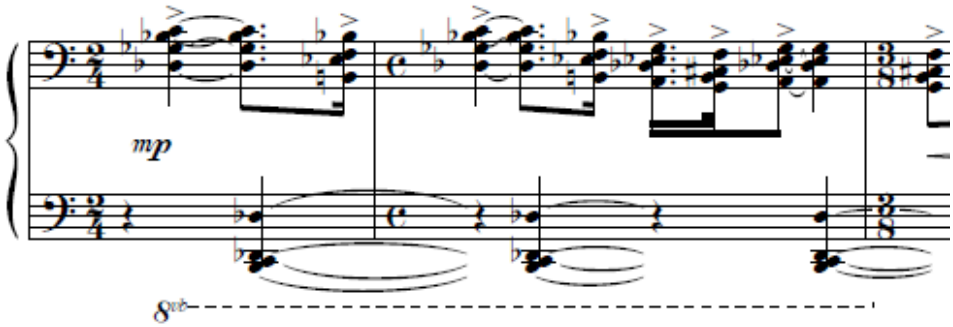


Τέλος, ένα ritenuto και ένα decrescendo αποφορτίζουν όλη την ατμόσφαιρα και σβήνουν σιγά σιγά τη Σκηνή.
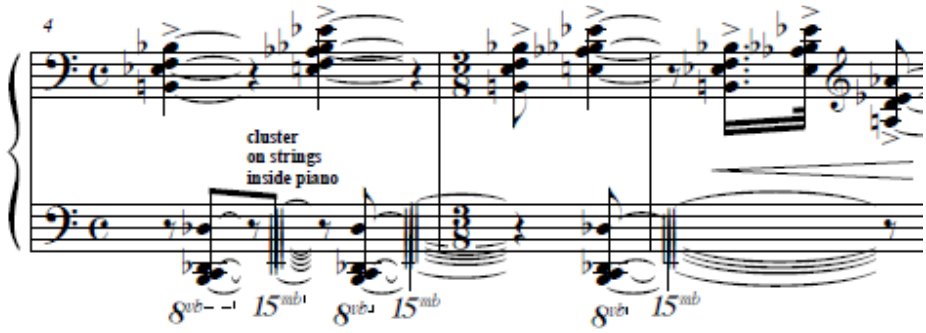
Σκηνή 2 (ταξίδι για την αναζήτηση χρυσού – Τσίλκουτ Πας – στην κορυφή του περάσματος – θάνατος στο χιόνι)

Ολόκληρη η 2η Σκηνή είναι χτισμένη πάνω σε ένα θέμα (4) –και δύο μικρές παραλλαγές του– το οποίο απλώνεται και εξελίσσεται συνεχώς.
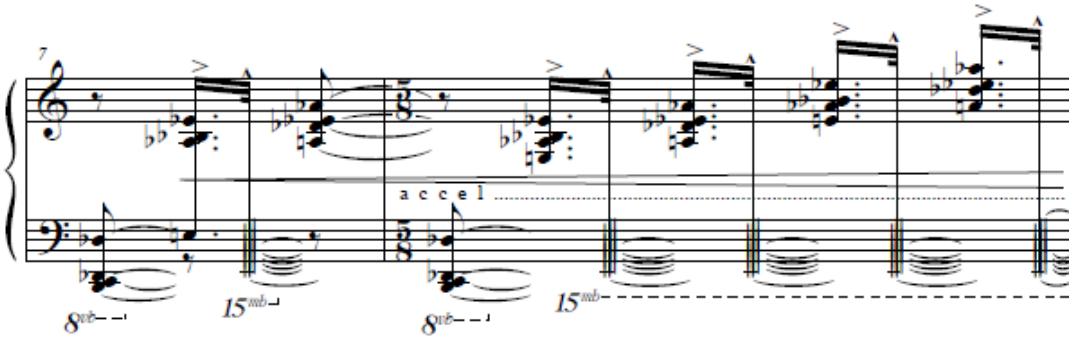
Η αρχή, μοντέλο (4^{α}), γίνεται βαριά με την πρώτη αναγγελία του θέματος στη χαμηλή περιοχή. Πρέπει να σημειώσουμε ότι οι σκοτεινές αυτές συγχορδίες πηγάζουν από το μοντέλο (2) και, παρά τη διάφωνη κατασκευή της, η **μελωδία οφείλει να είναι διακριτή**. Η συνοδεία, στην ακραία χαμηλή περιοχή με ίδιο, επαναλαμβανόμενο ρυθμό, με συγχορδίες αποτελούμενες αποκλειστικά με ημιτόνια.



Η εξέλιξη της φράσης γίνεται με τη **χρήση τριών συγχορδιών,** η καθεμία από τις οποίες βρίσκεται μία 4Κ ψηλότερα από την προηγούμενη, με **πύκνωση του ρυθμού**, συνεπικουρούμενη από τη **διατήρηση της *ostinato* συγχορδίας** στο αριστερό χέρι, **εμπλουτισμένη με ένα cluster** μέσα της χορδές του πιάνου.

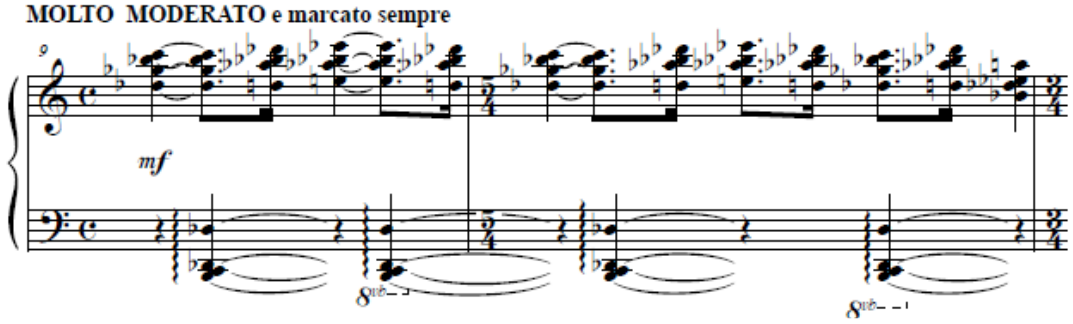


Το αριστερό χέρι συμπληρώνει τη ρυθμική ανέλιξη, αφού γίνεται βασικό στέλεχος της ανάπτυξης. Σε αυτά προστίθεται ένα μικρό crescendo και accelerando.
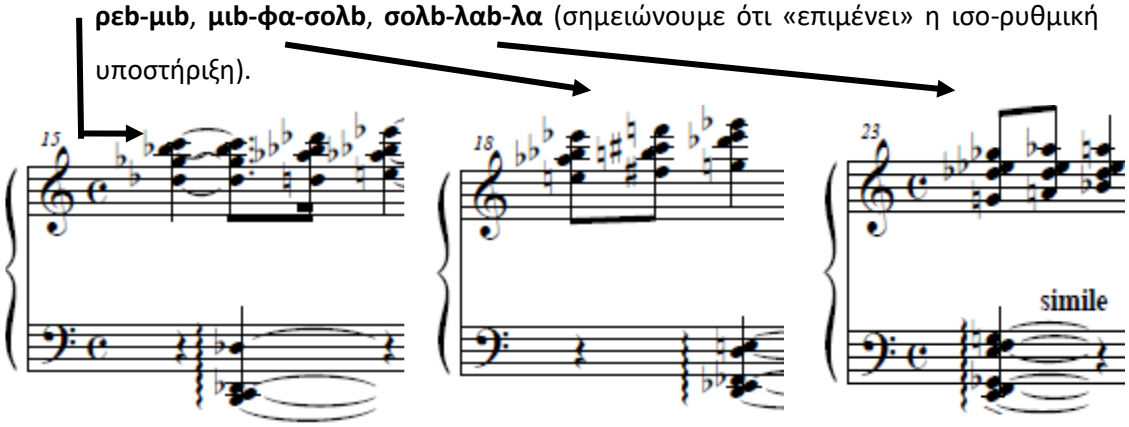


Έτσι οδηγούμαστε στο μέτρο 9 και στο μοντέλο 4^{β}, που είναι εξίσου αγωνιώδες αλλά με σαφή κατεύθυνση πλέον, με τη διατήρηση της ισο-ρυθμικής υποστήριξης. Όλα αυτά σε ένα γρηγορότερο tempo (απόληξη του accelerando).

Μοντέλο 4^{β}
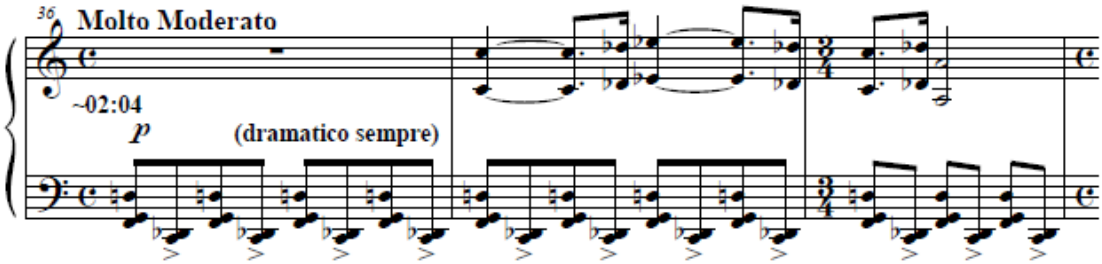


Έπειτα από μια «ανάσα» (μ. 13-14), που προσωρινά ξεκαθαρίζει το τοπίο, αφού λείπουν οι θολές συνηχήσεις (διατηρώντας τη δραματικότητα με τα τονισμένα διαστήματα της 7Μ),

συνεχίζεται σπειροειδώς η επεξεργασία του θέματος με συνεχή ανοδική τάση (μέτρα 15-23 και 26-28) και κυριαρχούν τρεις συμμετρικοί μελωδικοί σταθμοί: **ντο-ρεb-μιb**, **μιb-φα-σολb**, **σολb-λαb-λα** (σημειώνουμε ότι «επιμένει» η ισο-ρυθμική υποστήριξη).

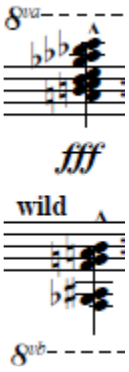


Ύστερα από δύο σύντομες «αποφορτίσεις», που ξεκινούν με παράλληλο glissando και σε ελαφρώς ταχύτερο tempo (μέτρα 24-25 και 29-35),

καταλήγουμε στην τελευταία παραλλαγή (4^{v}) του θέματος, όπου το μοτίβο ακούγεται πλέον ξεκάθαρα σε 8ες (χωρίς διαφωνίες), με τη μέγιστη δραματικότητα και με διαφοροποίηση στη συνοδεία του (συνεχής και επίμονη ροή ογδόων, με τονισμούς πάντοτε στο ασθενές της κάθε κίνησης).



Στο μέτρο 49 αγγίζουμε τη σκληρότερη στιγμή της Σκηνής, με το διπλό cluster στις ακραίες περιοχές του οργάνου.
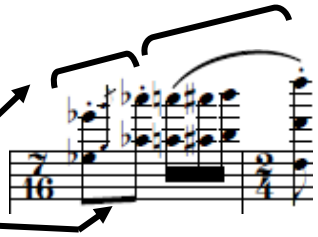


Καθώς πλέον το πιάνο συμμετέχει ουσιαστικά στην ανάλυση, την εξήγηση και την εξελικτική πορεία της ταινίας, η παρτιτούρα εμπεριέχει, εκτός από μουσικές πληροφορίες, και άλλου είδους ενδείξεις (πχ. στα μέτρα 47 και 48, όπου ο εκτελεστής αποφασίζει πόσες και σε ποιο ρετζίστο επαναλήψεις θα γίνουν, με σκοπό να κορυφωθεί σωστά και έγκαιρα το κλίμα, για να «εκραγεί», ταυτόχρονα με την ταινία, στο μέτρο 49 και στη χρονική ένδειξη 00:02:38. Επιπλέον το μέτρο 49 θα επαναληφθεί –όσες φορές νομίζει ο πιανίστας-εκτελεστής– για να διατηρήσει τη μέγιστη δραματικότητα).[100]

Σκηνή 3 (εμφάνιση κεντρικού ήρωα – τα βήματα της αρκούδας)

Το 1 λεπτό και 3 δευτερόλεπτα που διαρκεί η Σκηνή είναι στην ουσία ένα *ragtime*. Εδώ γίνεται μια πλήρης παρουσίαση των χαρακτηριστικών του πρωταγωνιστή.

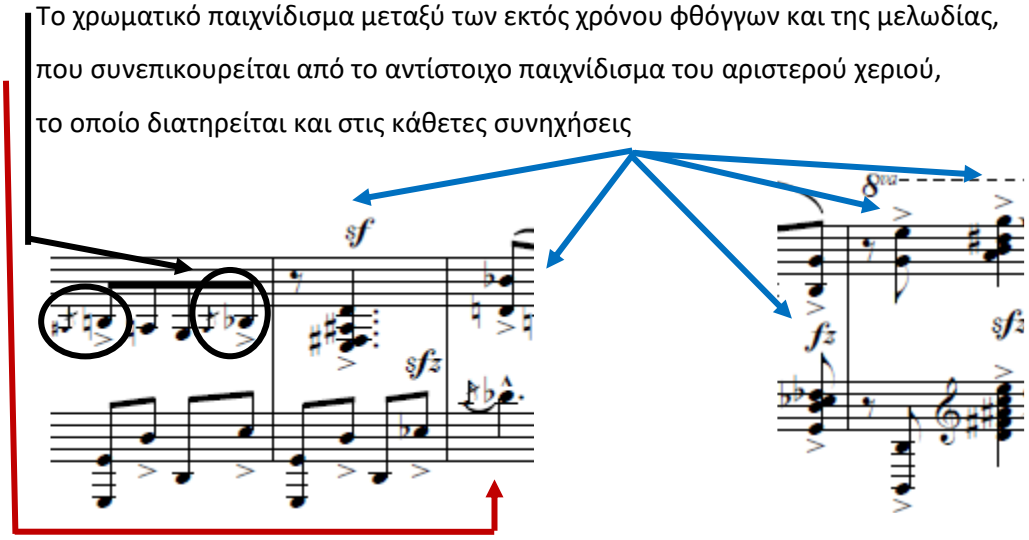
Ξεκινώντας με τη διπλή επανάληψη των μέτρων 1 και 2 (για τους λόγους που αναπτύξαμε στο ανάλογο κεφάλαιο της σχέσης κινηματογραφικής δομής και μουσικής, το μεν 1ο μέτρο είναι *7/16*, το δε 2ο *8/16* – δηλ. *2/4*-), τα οποία μελωδικά στηρίζονται σε δύο διαστήματα 4Κ (**μι*b*-λα*b*** και **λα-ρε**) και εισάγουν τον εκτός χρόνου φθόγγο (δομικό στοιχείο του μοντέλου 3, που ακολουθεί),



οδηγούμαστε στο προοίμιο του 3ου μοντέλου, με τους τονισμούς, την πύκνωση και τις συγκοπές (μ 7-14), καταλήγουμε στην ξεδίπλωση του μουσικού μοντέλου 3, που τώρα πλέον

[100] Τέτοιες ενδείξεις, που βοηθούν τον εκτελεστή (πιανίστα-μαέστρο) και συντελούν στην αρτιότητα της εκτέλεσης, θα ακολουθήσουν και παρακάτω.

έχει το χαρακτήρα θέματος. Μετά τις περιπλανήσεις της προηγούμενης Σκηνής, το θέμα αυτό είναι βασισμένο σε μια (ελαφρώς) διευρυμένη αλλά ξεκάθαρη σολ μείζονα κλίμακα, η οποία αντικατοπτρίζει μέσω των επίμονων τονισμών τον ατίθασο χαρακτήρα που υπογραμμίζει, ταυτόχρονα με την ευέλικτη μελωδική γραμμή, η οποία συνοδεύεται από τη *ragtime style staccato* συνοδεία.



κυριαρχεί και κρατά αμείωτη την ένταση (με την αρωγή των *sforzandi*). Τελικά, το θέμα σβήνει με την κάθοδο του βασικού μοτίβου του και οι επαναλήψεις που σημειώνονται εδώ (που άπτονται του εκτελεστή) δίνουν την ευχέρεια και του μουσικού και του ψυχολογικού *decrescendo* (μ. 43-45).

Υπάρχει παύση που συνδέει τα μοντέλα (3) και (5).

Με την ένδειξη *poco meno mosso* αρχίζει το μοντέλο (5), που ακολουθεί τα βήματα της αρκούδας, γίνεται λίγο πιο βαρύ και νωχελικό, αλλά διατηρεί και τον ανάλαφρο χαρακτήρα του προηγούμενου θέματος (με τις εκτός χρόνου νότες) και τα *staccato* ρυθμικά κύτταρα της συνοδείας. Η μελωδία τώρα μεταφέρεται στο χαμηλό ρετζίστο του οργάνου και δομείται από τα διαστήματα 6μ-7Ελτ-4Α-7μ και τη ρυθμική σμίκρυνσή της (μ. 47-52). Το μοντέλο ολοκληρώνεται με την επανάληψη της κεφαλής του, μια 6 μ. χαμηλότερα (μ. 55-58), αφού εμβόλιμα δύο εξάρσεις υπενθυμίζουν τον κίνδυνο που ελλοχεύει (μ. 53-54).

Άλλη μια «ελευθερία» για τον εκτελεστή αποτελούν τα μέτρα 59 και 60: σε αρμονία με τα διαδραματιζόμενα στην εικόνα, ο πιανίστας-εκτελεστής πρέπει να βοηθήσει μουσικά την υποψία του ήρωα ότι κάποιος τον ακολουθεί, αλλά τελικά… δεν υπάρχει κανείς!
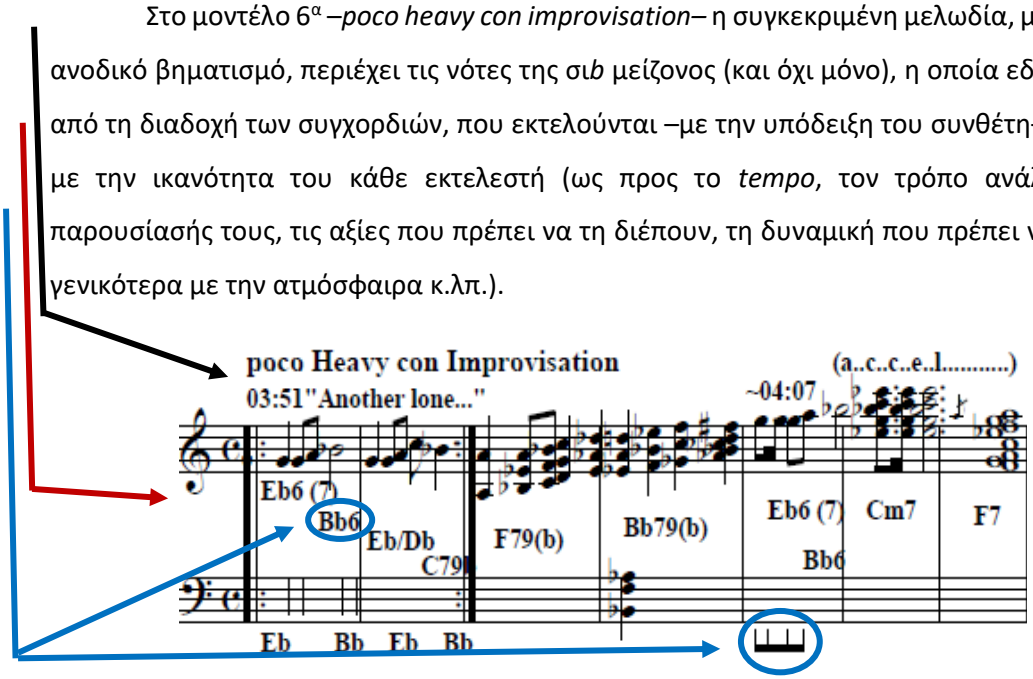
Σε αυτό βοηθά και το *ritenuto* από τις συμπαγείς συγχορδίες του μέτρου 60 (όπου καταλήγει το θέμα μεν, αλλά όχι στη συγχορδία της τονικής), που βεβαιώνουν τελικά τον πρωταγωνιστή ότι δεν συντρέχει κανένας λόγος ανησυχίας. Τέλος, η Σκηνή σβήνει μουσικά με την κατάληξη της διευρυμένης συγχορδίας της σολ μείζονος (τέλος του θέματος του κεντρικού ήρωα) στο αρχικό *ragtime tempo*.

Σκηνή 4 (Μπιγκ Τζιμ – γλίστρημα του ήρωα στο χιόνι – ο Μπιγκ Τζιμ βρίσκει χρυσό – ο αποπροσανατολισμένος ήρωας διαβάζει την ταμπέλα)

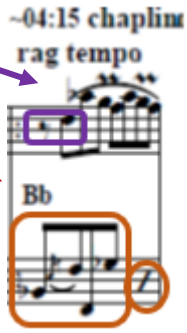
Σε τούτη τη Σκηνή, πλην των μέτρων 12, 23 έως και 32, 43 έως και το τέλος και ίσως στην αρχή του μέτρου 8, παίζει σημαντικό ρόλο η αυτοσχεδιαστική δεινότητα του εκτελεστή, διότι ολόκληρη η Σκηνή στηρίζεται στην εναλλαγή εικόνων και μουσικών μοντέλων που σχετίζονται μεταξύ τους, όπου οι μισές εικόνες (και μοντέλα) αναφέρονται στον κεντρικό ήρωα και οι υπόλοιπες στον κατά καιρούς –όπως θα δούμε παρακάτω– συνοδοιπόρο του Μπιγκ Τζιμ.

Ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά:

Στο μοντέλο 6^{α} –*poco heavy con improvisation*– η συγκεκριμένη μελωδία, με σταθερό ανοδικό βηματισμό, περιέχει τις νότες της σι*b* μείζονος (και όχι μόνο), η οποία εδραιώνεται από τη διαδοχή των συγχορδιών, που εκτελούνται –με την υπόδειξη του συνθέτη– ανάλογα με την ικανότητα του κάθε εκτελεστή (ως προς το *tempo*, τον τρόπο ανάλυσης και παρουσίασής τους, τις αξίες που πρέπει να τη διέπουν, τη δυναμική που πρέπει να «δένει» γενικότερα με την ατμόσφαιρα κ.λπ.).



Με την ολοκλήρωση του μοντέλου 6^{α}, ξεκινά αμέσως το δεύτερο θέμα του κεντρικού ήρωα, με *subito* γοργότερο και *ragtime tempo*, όπου καλό είναι ο εκτελεστής πέρα από τη μελωδία και τις σημειούμενες συγχορδίες να συνεχίσει την ακολουθία των ρυθμικών *patterns* στο αριστερό χέρι (για να μην αλλοιωθεί το σπιρτόζικο ύφος που χρειάζεται, και όχι μόνο). Αξίζει να αναφέρουμε ότι η τονική συγχορδία της σι*b* μείζονος λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος, αφού είναι η καταληκτική συγχορδία του προηγούμενου μοντέλου και η εναρκτήρια συγχορδία του ανολοκλήρωτου μοντέλου (7) – πρώτη κίνηση του 8ου μέτρου.



Θα υπογραμμίσουμε εδώ ότι τα «κενά» μέτρα της παρτιτούρας παίζουν κομβικό ρόλο στη λειτουργικότητά της, αφού γεμίζουν με υποδείξεις (συγχορδιακές, ρυθμικές, μελωδικές, δυναμικής, ύφους, βοηθητικές φράσεις –π.χ. repeat ή colla movie), εξηγήσεις για την εικόνα, την πλοκή, τους χρόνους, οδηγίες για το πού «πέφτουν» οι διάτιτλοι, και άλλα που διεξοδικά θα τα αναλύσουμε και τα οποία διατρέχουν τη σύνθεση από άκρη σε άκρη, της δίνουν πνοή, ζωή, υπόσταση και μετατρέπουν την παρτιτούρα από ένα απλό χαρτί σε ζωντανό οργανισμό, ο οποίος καθιστά **κάθε εκτέλεση μοναδική και ξεχωριστή**. Όλα τα παραπάνω συναινούν στην αρτιότερη κατανόηση, άρα και εκτέλεση, που έχει ως συνέπεια καλύτερο, πιο ποιοτικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Το μέτρο 12 «αντιγράφει» μουσικά, στη χρονική ένδειξη 00:04:25, τη χαριτωμένη «τσουλήθρα» του ήρωα στο χιόνι. Η ρυθμική αγωγή 6/4 είναι μάλλον συμβολική και όλοι οι παράμετροι του μέτρου (χρωματικές εκτός χρόνου νότες, ο τονισμός του ολόκληρου φα, το *glissando*, οι συγκοπτόμενες αλλοιωμένες συγχορδίες) πρέπει να «δέσουν» αυτόματα αλλά και φυσικά με τη Σκηνή.

Συνεχίζουμε με το θέμα (3) πιο ανάλαφρο, ελαφρώς διαφοροποιημένο, αλλά με την ίδια φρεσκάδα εκτελεσμένο, με τις σχετικές «ελευθεριάζουσες» συγχορδιακές και αξιακές υποδείξεις (τώρα στην ντο μείζονα σκάλα). Η έκθεση ολοκληρώνεται μαζί με το **τέλος** της εμφάνισης της καρτέλας, που εξηγεί τη συνέχεια της πλοκής. Δηλαδή για ελάχιστο χρόνο συνυπάρχουν αντιφατικά στοιχεία: το μουσικό θέμα της προηγούμενης εικόνας, μαζί με την επεξηγηματική καρτέλα της επόμενης εικόνας (04΄:39΄΄ μ. 20-22).
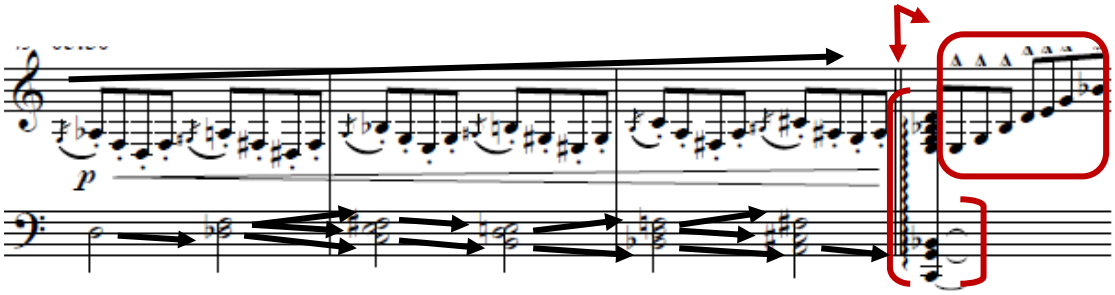
Η δράση της επόμενης εικόνας έρχεται μαζί με το μουσικό μοντέλο (6^{β}) που παίζεται ακριβώς όπως έχει γραφτεί και αποτελεί εξέλιξη του μοντέλου (6^{α}). Η επιτυχία του Μπιγκ Τζιμ αποτυπώνεται με τη σταθερή βηματική μελωδική ανέλιξη (βλ. 6α) σε συνδυασμό με τη σίγουρη βηματική αντίστροφη πορεία στο αριστερό χέρι, που επιβεβαιώνει την επιτυχή κατάληξη της περιπέτειάς του. Αξίζει να σημειώσουμε ότι, τόσο σε αυτό το μοντέλο (μ. 23-

28), όσο και στο 6^{α} (που αναφέρεται πάλι στον Μπιγκ Τζιμ), η εισαγωγική συγχορδία είναι η IV (τώρα στη Μι*b*, τότε στη Σι*b*).

Με το τέλος του μοντέλου (6^{β}) και την επανεμφάνιση του κεντρικού ήρωα, ξαναγυρίζουμε στη *ragtime style* απόδοση των επόμενων μέτρων, πρώτα με τα τέσσερα μεταβατικά μέτρα (28-32), με τη σταδιακή χρωματική απόχρωση και το ρυθμικό-μελωδικό πεντάλ.

Μοντέλο (3) τώρα στη φα μείζονα (με τις παραπάνω υποδείξεις, μέτρα 33-42).

Τα μέτρα 43, 44, 45 και 46 με το *subito p* και το *crescendo* γεφυρώνουν την προηγούμενη εικόνα με το τέλος της Σκηνής και «εξηγούν» (με τις αντίστροφες χρωματικές πορείες και συνηχήσεις) την περιέργεια του ήρωα να μάθει τι γράφει η ταμπέλα. Μάλιστα η κατάληξη της ανοδικής πορείας στο μέτρο 46 υποβοηθά τον πρωταγωνιστή να δείξει ότι κατανοεί τους κινδύνους που διατρέχει στο ταξίδι του.



Η Σκηνή σβήνει με τον ήρωα να απομακρύνεται σαστισμένος, βοηθούμενος από το τελευταίο τμήμα του θέματος (3) – μαζί με τις δύο προηγούμενες *levare* κινήσεις, με τη *staccato* άρθρωση να εντείνει την αγωνία, τόσο του πρωταγωνιστή όσο και των θεατών.[101]

Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι τονικά ολόκληρη η Σκηνή διαρθρώνεται ως εξής:
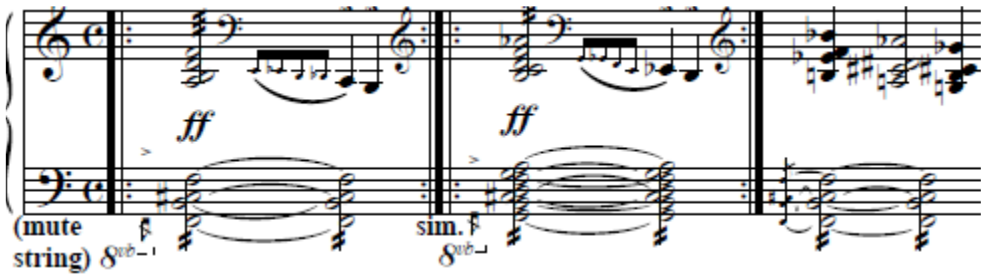
Σι*b* μείζ. (μοντέλα 6^{α} και 7), **Ντο** μείζ. (μοντέλο 3), και η μετατόπισή της μια 4Κ ψηλότερα **Μι*b*** μείζ. (μοντέλο 6^{β})**, Φα** μείζονα (μοντέλο 3)

[101] Ο εκτελεστής-πιανίστας είναι ουσιαστικός πρωταγωνιστής (και σε πραγματικό χρόνο μάλιστα), αφού πρέπει να έχει συνεχώς το μυαλό και το βλέμμα του στην οθόνη, για να «ράψει» με τον καλύτερο τρόπο τις εικόνες και τις αλλαγές.

Σκηνή 5 (χιονοθύελλα – καταζητούμενος [Λάρσεν] – χιόνι από την καλύβα πάνω στον ήρωα – είσοδος στην καλύβα – «γνωριμία» των δύο – άγριος άνεμος – ο ήρωας μόνος στην καλύβα – «γνωριμία» με τον Μπιγκ Τζιμ – συνάντηση και των τριών – 1ος πυροβολισμός – πάλη Μπιγκ Τζιμ με Λάρσεν – 2ος πυροβολισμός – επικράτηση του Μπιγκ Τζιμ – ο ήρωας «ενώνεται» με τον νικητή)

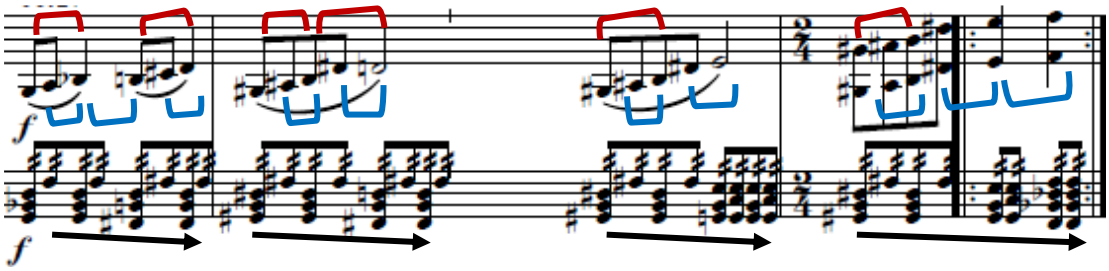
Η 5η Σκηνή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ότι η παρτιτούρα, πέρα από τον καθαρά χρηστικό της ρόλο, έχει και μια ουσιαστικότερη, βαθύτερη σημασία που της προσδίδει έναν λειτουργικό, πολυδιάστατο ρόλο και αξία, στο οποίο συνεπικουρεί και η αρχή της «μίξης» θεμάτων και μοτίβων. Ξεκινάμε με μια τελείως διαφορετική δυναμική από την προηγούμενη. Μπορεί η προηγούμενη Σκηνή να τελειώνει με *ff*, και αυτή να ξεκινά με *ff*, αλλά υπάρχει μια σαφής διαφορά στον όγκο και στην ένταση που προσδιορίζει η μουσική (αυτό εννοούμε με τον όρο «δυναμική» στην προηγούμενη πρόταση). Έτσι έχουμε:

Το μοντέλο (8), όπου υπάρχουν διάφωνες συνηχήσεις, με παράλληλη χρήση τρέμολο, *mute* τονισμένους φθόγγους που προσδίδουν μια μυστηριώδη χροιά στο υπόλοιπο ηχητικό φάσμα, και εκτός χρόνου μεμονωμένες ή μη συγχορδίες, που δημιουργούν –εκτός των άλλων– και ένα ηθελημένο «θολό» τοπίο. Μέσα στη μανιασμένη χιονοθύελλα, έχουμε μια «γνώριμη» στο ξεκίνημά της σκοτεινή μελωδία (το διάστημα της 3μ. είναι δανεισμένο από το μοντέλο 4^{β}, που αναφέρεται στα έντονα καιρικά φαινόμενα που πρέπει να αντιμετωπίσουν οι κυνηγοί χρυσού). Οι συγχορδίες στα μέτρα 3, 4, 5 και 6 παραπέμπουν στις συγχορδίες του μοντέλου (4^{α}). Στα δύο πρώτα μέτρα δημιουργείται ένα μελωδικό ηχητικό πλέγμα 5Ελτ (που υπερπηδά τις δύο οκτάβες και δημιουργείται μεταξύ της τρέμολο νότας και της ακραίας χαμηλής τονισμένης κατάληξης).



Ο καταζητούμενος, μοντέλο (9), «αποκρυπτογραφείται» μουσικά με τις διαδοχικές αλλαγές **μόνο** ελασσόνων συγχορδιών (που απέχουν διάστημα τρίτης, εκτός της τελευταίας εναλλαγής που απέχει 4Α). Η βηματική προσέγγιση του αριστερού χεριού (και όχι μόνο)

συντελεί στο όλο αποτέλεσμα. Η σκοτεινή μελωδία στηρίζεται και αυτή σε μελωδικές αποστάσεις τρίτης. Το ημιτόνιο παίζει βασικό ρόλο στην εξέλιξή της. Η σταδιακή εμβάθυνση για τη μουσική «φωτογράφηση» των πτυχών του καταζητούμενου ξεδιπλώνεται σιγά σιγά και καταλήγει σε απόσταση που εκτείνεται (αν ο πιανίστας στην επανάληψη αλλάξει ρετζίστο) ίσως και σε τρεις οκτάβες.
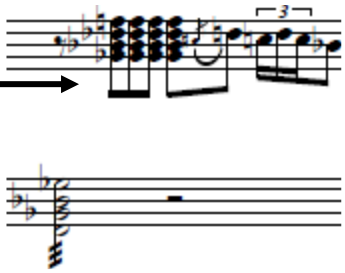


Το συγχορδιακό πλάνο του θέματος προχωρά ως εξής:

σολ-σι-σολ#-σι-σολ-σι-σολ#-μι-σολ#-μι-σι*b*

Τα μ. 13-17 αποτελούν εξέλιξη του μοντέλου (8). Το τρέμολο στο αριστερό χέρι έχει αντικατασταθεί από ένα χείμαρρο γρήγορων φθόγγων (που στο σύνολό του, ανά κίνηση, οι συγχορδίες που σχηματίζονται «χτίζονται» από ολόκληρους τόνους). Το δεξί χέρι επιμένει στο στοιχείο του μοντέλου (8), με βαθμιαία πύκνωση, επιτάχυνση και *crescendo*. Σημαντικός κα ο ρόλος της επανάληψης (μ.17).

Στα επόμενα τέσσερα μέτρα, απόσπασμα από το θέμα του ήρωα (3), σε διαφορετικά ρετζίστα, όπου διακρίνεται η ρυθμική του ταυτότητα και διατηρείται η φινέτσα του, αλλά με πιο «γκρίζο» και κουρασμένο χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, στα αυτιά μας, η καταιγίδα (μοντέλο 8) είναι αισθητή (στο αριστερό).
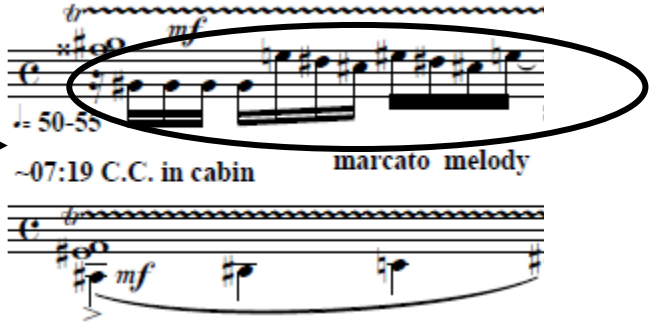


Στο μέτρο 21 (και στην ένδειξη 06:57) μπερδεύεται το κωμικό με το τραγικό στοιχείο, η περιπλάνηση με το απρόοπτο, η αφέλεια με τη σύγκρουση, με το παράλληλο διπλό *glissando*, πάνω στην ντο και τη σι μείζονα.
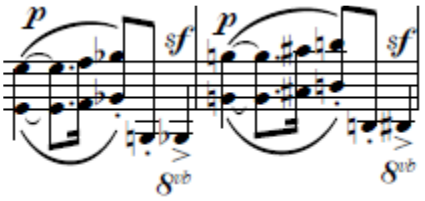


Η μουσική γέφυρα, μέχρι να φτάσουμε στο μέτρο 30, θυμίζει σαφώς την εξέλιξη του μοντέλου (8) που εξετάσαμε λίγο παραπάνω –με επίμονες ρυθμικές και μελωδικές «κορυφές» στο δεξί, που στη συνέχεια ελαφρώς μεταλλάσσονται, διατηρώντας την επίμονη ροή, αλλά με πιο σαφή μελωδικό προορισμό– και εξελίσσεται με μια «πνιχτή» στακάτο επιτάχυνση, που διαρθρώνεται με την ταυτόχρονη ανοδική και καθοδική πορεία αλληλοσυμπληρούμενων μοτίβων.

Το μοντέλο (3), εμπλουτισμένο με δίδυμες τρίλιες, με βηματική κίνηση στο αριστερό, μετατοπισμένο προς τα πάνω (μ.31), επιβραδύνει με καθοδική επανάληψη της φιγούρας του και κλείνει με τα ~5΄΄ σιωπής που ακολουθούν και λειτουργούν ουσιαστικά και δομικά (η κορόνα πάνω στη διπλή διαστολή).



Η μεταλλαγή του μοντέλου (9) σε γρήγορο *tempo*, με την προσθήκη ενός αιχμηρού διαστήματος 9ηςΜ (μ.33) και μιας 7ης Μ (μ.34).



Τα διαστήματα τρίτης που διέπουν το μοντέλο (9), τις διαδοχικές συγχορδιακές αλλαγές, τώρα υπάρχουν και μελωδικά, τονίζοντας περαιτέρω την κυριαρχία του, με κορύφωση το μ.47, όπου τα κάθετα μπλοκ ανελίσσονται κατά 3η μικρή. Πλέον το συγχορδιακό πλάνο του θέματος γίνεται:
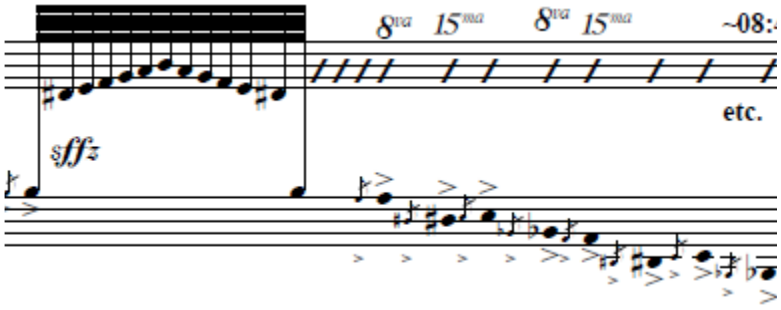
σολ-σι-σολ#-σι-σολ-σι-σολ#-μι-σι-σολ

Η σκάλα (μ.36), που το τελείωμά της «συμπίπτει» με το χιόνι που πέφτει στο μάτι του ήρωα λόγω της ανεμοθύελλας.

Το μοντέλο (9) στο *tempo* του, στην απόλυτη κυριαρχία του (μ. 51-55):

μιb-σολ-μι-σολ-μι

Τα αυτοσχεδιαστικά μέτρα 56 και 58 (μοντέλο 10), που διαρθρώνονται με διαστηματική κάθοδο 4Α, πάνω σε μια κυματοειδή φιγούρα, που στην πρώτη περίπτωση απέχει ημιτόνιο, στη δεύτερη περίπτωση απέχει τόνο:



και η συνέχεια (μ. 59), όπου προστίθενται *clusters* μέσα στις χορδές στη χαμηλή περιοχή.

Σημειώνουμε ότι, όταν ο ήρωας γυρίζει γονατιστός στην καλύβα, υποστηρίζεται με το θέμα του Λάρσεν σε πολύ γρήγορο *tempo* (υπάρχει άμεση σύνδεση με την προηγούμενη εικόνα, με τα παράλληλα οπτικά και ηχητικά πλάνα) (μ.61-62).

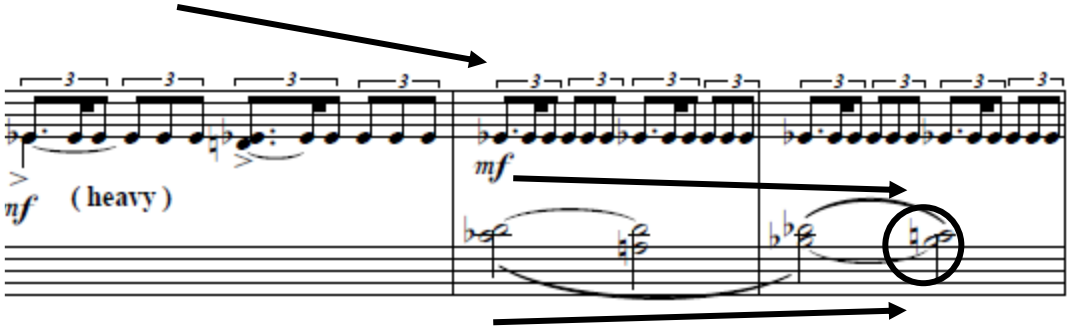
Για την αυτοσχεδιαστική δεινότητα του εκτελεστή, για τις «ματιές» που πρέπει να ρίχνει ταυτόχρονα στην οθόνη και στην παρτιτούρα, για τη λειτουργία της παρτιτούρας, έχουμε ήδη αναφερθεί και αναφερόμαστε και στη συνέχεια, τονίζοντας σημαντικά το σωστό «δέσιμο» εικόνας-μουσικής. Για το λόγο αυτόν, σε τούτη την αυτοσχεδιαστική ενότητα υπάρχουν **και** χρονομετρικές ενδείξεις, που προσφέρουν επιπλέον βοήθεια στον πιανίστα, μια «σιγουριά» για να διευκολυνθεί περισσότερο στο δύσκολο έργο του, λόγω των διαδοχικών αλλαγών. Οι **αυτοσχεδιαστικές αναπτύξεις** αφορούν:

1. και **αρμονικά**, **μελωδικά** ζητήματα (πχ. να «συνεχίσει» ένα συγκεκριμένο μοτίβο)
2. και **ρυθμικά** ζητήματα
3. και να «παίξει» με το **χρόνο**,
4. όπως και **υφολογικά** ζητήματα (να διατηρήσει ένα συγκεκριμένο ύφος, χωρίς ίσως να χαλαρώσει ή, αντίθετα, να γίνει πολύ έντονος)
5. και ζητήματα **δομής** (αφού στις περισσότερες των περιπτώσεων πρέπει να συνδέσει Σκηνές, θέματα, μοτίβα κ.λπ. με όσο πιο φυσικό τρόπο γίνεται).
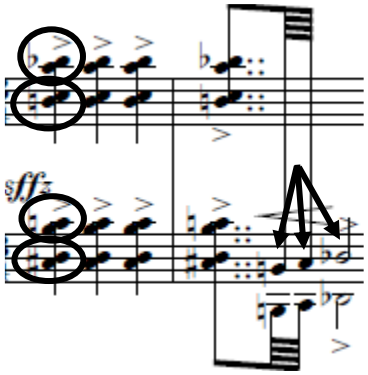
Όλα αυτά δεν εμφανίζονται μεμονωμένα, αλλά συνήθως μπλέκουν το ένα με το άλλο ή και πιο πολλά μαζί, σε μια σύνθετη διαδικασία.

Η γέφυρα, όπου ο ήρωας, «επιτέλους μόνος», με βιασύνη δαγκώνει το κρέας (μ. 64-68). Στο μέτρο 68, έχουμε την απότομη είσοδο στην καλύβα του Μπιγκ Τζιμ.

Τα «περίεργα», «μετέωρα» πρώτα μέτρα (59-75) της συνάντησης του ήρωα και του Μπιγκ Τζιμ. Το *ostinato* μι*b* και οι «απρόοπτες» αρμονικές ακολουθίες (με τα μελωδικά ημιτόνια και την κάθετη ημιτονιακή απόληξη να αφήνουν το αποτύπωμά τους) ζωγραφίζουν ένα εύθραυστο σε ισορροπίες περιβάλλον.
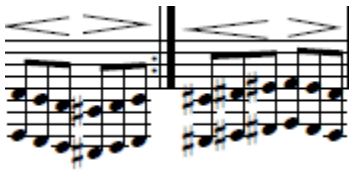


Ο Μπιγκ Τζιμ δαγκώνει το χέρι του ήρωα (μέτρο 76). Οι σκληρές ημιτονιακές συνηχήσεις και η αμήχανη αλλά ηλεκτρισμένη συνέχεια (που πάλι το ημιτόνιο λειτουργεί δομικά, ενισχύοντας το αποτέλεσμα με την κοινή, παράλληλη πορεία των δύο χεριών, όπου σημαντικό ρόλο παίζει και η εναλλαγή στο φραζάρισμα):
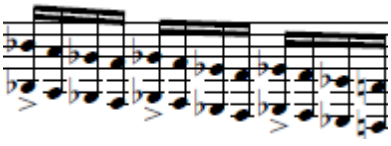


Το μοντέλο (9) επανεμφανίζεται, με εναρκτήρια συγχορδία τώρα τη ρε ελ. (μ. 83-88).

Ο πυροβολισμός –μοντέλο 11– με τα clusters στις ακραίες περιοχές του πιάνου (μ. 89).

Το μοντέλο (12), όπου στηρίζεται σε αναλυμένα διαστήματα 3ης μικρής (από καταζητούμενο), με κυματοειδή εξέλιξη. Σημαντικό είναι οι επαναλήψεις, αν είναι δυνατόν, να διέπονται από την αίσθηση *slow to fast*, να υπάρχουν συνεχόμενα *cresc.* και *decresc.*, και το *vivaccisimo tempo* να «τρέχει» σε όλο το πλάνο,
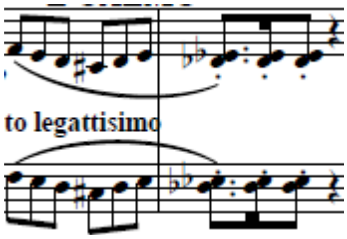


και η κατάληξή του, με τη συνεχή καθοδική διαδοχή 4ελ-4Κ-4ελ (αναλυμένη με ημιτόνια), πάνω σε πυλώνες που απέχουν 3η.
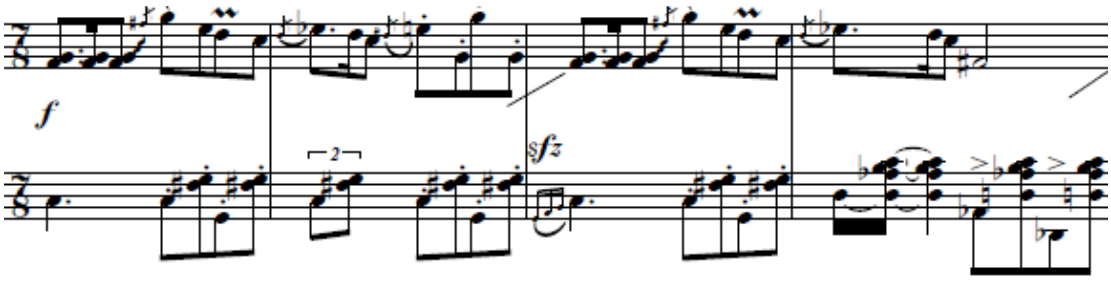


Ο 2ος πυροβολισμός – μέτρο 129 (βλ. παραπάνω).

Η μεταλλαγή του μοντέλου (12), με άρθρωση *molto legatissimo* σε *moderato e calmo tempo*, με «κωμικές» απολήξεις: όπου το παρεστιγμένο προετοιμάζει το θέμα (3) που έρχεται.



Η παρουσίαση του θέματος (3), με άλλη διάθεση, άλλη ρυθμική αγωγή, «ακολουθώντας» τον ήρωα και την πλοκή και «ελληνική» 7/8 χροιά:
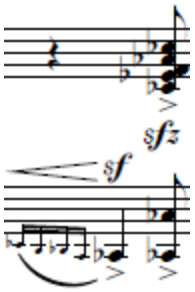


Υπενθυμίζουμε, συνοψίζοντας, ότι σε ολόκληρη τη Σκηνή οι «ελευθερίες», οι αυτοσχεδιαστικές σημειώσεις, οι χρονικές ενδείξεις, οι βοηθητικές φράσεις, η λεκτική απεικόνιση εικόνων, στιγμιότυπων, εφέ, οι αλλαγές στο *tempo* κ.ά., που αποτυπώνονται στην παρτιτούρα, βοηθούν τον εκτελεστή. Οι επαναλήψεις, οι κορόνες, οι ανάσες, οι παύσεις κ.ά. άπτονται του πιανίστα, για την καλύτερη του «συνεργασία» του με την ταινία. «Είναι σημαντικό οι εναλλαγές των θεμάτων –που είναι κάμποσες– να γίνονται στον σωστό χρόνο και να φαίνονται φυσικές και όχι βεβιασμένες (εκτός αν απαιτείται κάτι τέτοιο). Κάποια σημεία χρειάζονται ακριβή συγχρονισμό σε απόλυτο βαθμό (π.χ. 00:06:57 το χιόνι «πέφτει» στον ήρωα **μαζί** με τη συγχορδία και το *glissando* που έπεται, 00:07:45 όπου το τέλος της κλίμακας **συμπίπτει** με το αποτέλεσμα της περιέργειας του ήρωα, 00:08:12 η φράση οφείλει να «κλείσει» **ταυτόχρονα** με το κλείσιμο της πόρτας από τον καταζητούμενο, 00:10:28 ο πρώτος **πυροβολισμός**, κ.ο.κ.). Οι παραπάνω πληροφορίες υπάρχουν διάσπαρτες ήδη από το πρώτο μέτρο και «τρέχουν» σε όλη την παρτιτούρα (**ενδεικτικά** αναφέρω: μέτρα 7, 12, 13, 17, 21, 30, 32, 36, 47, 48, 50, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 76, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, όλο το φάσμα των μέτρων 93 έως και 130, 140, 149 κ.ά.). Από τα συνολικά 150 μέτρα της Σκηνής, περισσότερο από το *1/3* των μέτρων εμπεριέχουν τέτοιες πληροφορίες, πράγμα που προσδίδει στην παρτιτούρα έναν σημαντικό, λειτουργικό ρόλο, δομικό θα λέγαμε, για την καλύτερη και πιο καλλιτεχνική «σύνδεση» της μουσικής με την ταινία (εκτός από τη χρηστική της υπόσταση).

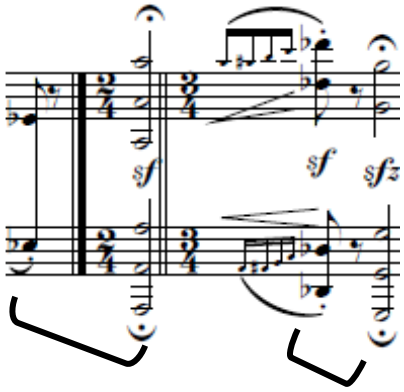
Σκηνή 6 (χιονοθύελλα – αμηχανία και αδυναμία λόγω πείνας – …ξεγελώντας την πείνα… – λόξιγκες – τολμηρή απόφαση – κλήρωση)

Έχουμε επανεμφάνιση του μοντέλου (8). Στη συνέχεια, το θέμα (13) χρησιμοποιείται για να εξηγήσει **και** τη νευρική αμήχανη κατάσταση (λόγω πείνας), αλλά **και** την προσπάθεια να ξεγελάσει ο ήρωας την πείνα του τρώγοντας… κερί. Διακρίνουμε ένα διαρκές στακάτο, με διακυμάνσεις της δυναμικής και μια περιπλάνηση στην τονικότητα της μι*b* ελάσσονος. Παρατηρούμε μια σταδιακή ξεδίπλωση των στοιχείων του θέματος[102] (μ. 4-27).

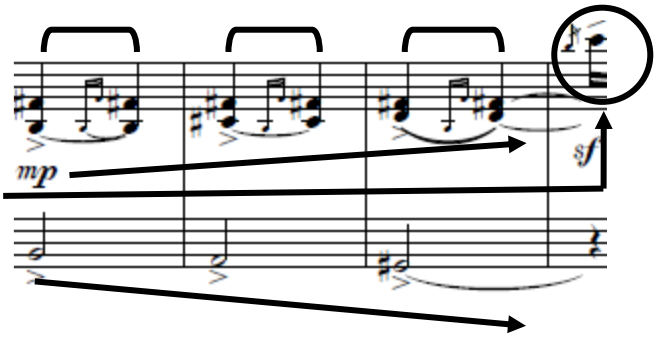
00:12:22Η καλύβα γέρνει από τον αέρα και η μουσική το τονίζει (μ. 8)
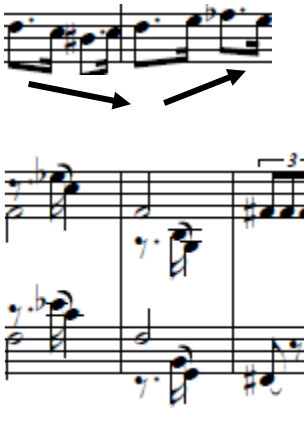


Οι «αιχμηρές», «μυτερές» 8ες που ταράζουν την ατμόσφαιρα χτισμένες κατά 5ες ελ. (μ. 27, 28, 29)



Το θέμα (14), που κινείται στην τονικότητα της σι ελάσσονος, περιγράφει την «εύθραυστη» ηρεμία με την αντίθετη βηματική πορεία και το μελωδικό-ρυθμικό ανώτερο πεντάλ, που διακόπτεται από τους λόξιγκες, που «πέφτουν» μαζί με τη μουσική στο 00:13:32, 00:13:47 και 00:13:59,
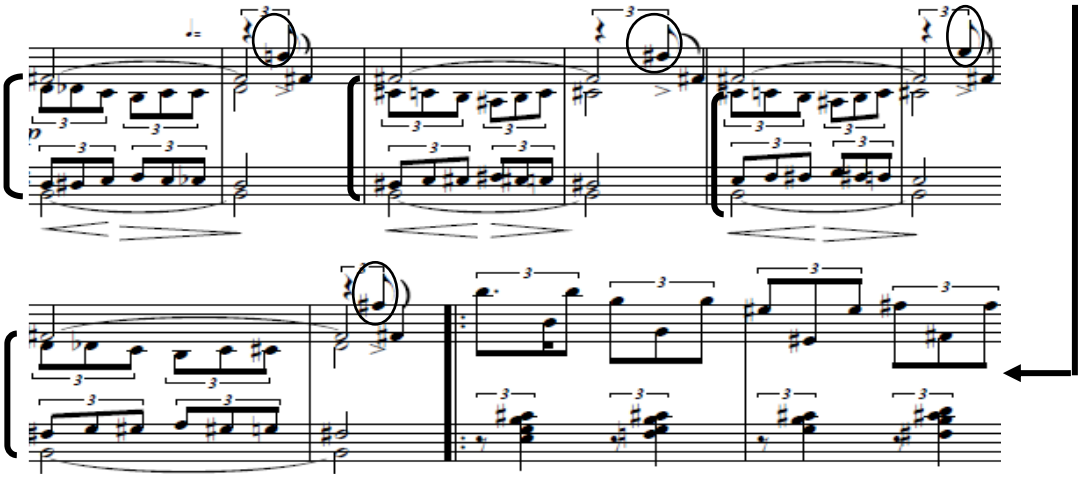


και η άγρια εξέλιξή του, όπου με βάση το φα κινούμαστε βηματικά, ανοδικά και καθοδικά. Στη συνέχεια η συνεχόμενη βηματική κίνηση αντισταθμίζεται με διαστήματα 7ης μ., με το φα ως βάση και ως κορυφή, και αποσβήνεται στο φα# (V της σι ελάσσονος).



[102] Συνεχίζονται οι βοηθητικές σημειώσεις και ενδείξεις που εξυπηρετούν τον εκτελεστή σε όλη τη Σκηνή.

Η σι ελάσσονα είναι η τονικότητα και του επόμενου μοντέλου (15), με τις συνεχόμενες, ανερχόμενες κορυφές και το διπλό πεντάλ τονικής-δεσπόζουσας στις εξωτερικές φωνές. Το ρυθμικό πεντάλ των τρίηχων μετουσιώνεται σε δομικό μελωδικό μοτίβο στη συνέχεια, με τη συνοδεία συγχορδιών σε συγκοπές.



Με τη, δίχως «γεύση» τέλους, μουσική κατάληξη της Σκηνής, που συνεχίζει σε *tempo molto meno mosso* την προηγούμενη περιπλάνηση (θυμίζοντάς την, λόγω τριήχων), με τις τρεις «σπαστές», μετέωρες συγχορδίες…, συνεχίζουμε attaca στην επόμενη Σκηνή.

Σκηνή 7 (ο Λάρσεν φεύγει από την καλύβα – άγριος άνεμος)

Στη συγκεκριμένη Σκηνή τα δύο γνώριμα μοντέλα (4) και (10) (για να είμαστε ακριβείς, αποσπάσματα των μοντέλων) χρησιμοποιούνται για να τονίσουν τις συγκεκριμένες εικόνες. Η χρήση αυτή «δένει» σφαιρικά τη μουσική σύνθεση.

Σκηνή 8 (δύο αστυνομικοί στο κατόπι του Λάρσεν – η φιγούρα του Λάρσεν εμφανίζεται σιγά σιγά μέσα από την ομίχλη – πάλη Λάρσεν με τους αστυνομικούς – ο Λάρσεν σκοτώνει τους αστυνομικούς – ο Λάρσεν χάνεται στην ομίχλη)

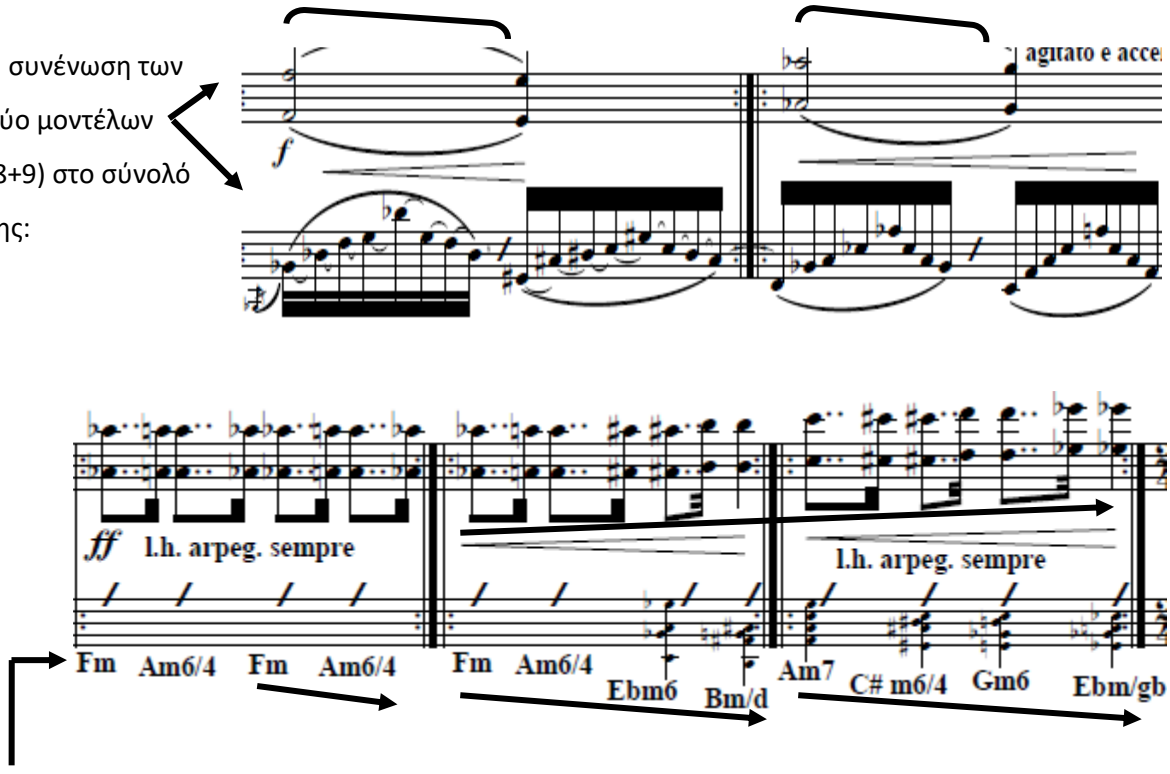
Το γνώριμο μοντέλο (9), με όλα του τα χαρακτηριστικά που έχουμε αναλύσει πιο πάνω (διαδοχή από ελάσσονες συγχορδίες που απέχουν διάστημα τρίτης, μελωδία που στηρίζεται και αυτή σε διαστήματα 3ης μ., βηματική εξωτερική χαμηλή γραμμή κ.λπ.). Το συγχορδιακό πλάνο του θέματος προχωρά ως εξής (με αφετηρία τη μι ελλ.):

μι-σολ-μι-σολ-σι*b*-σολ-σι*b*-σολ-σι*b*-σολ-σι*b*-ντο#-σολ-σι*b*-ντο#-σολ-σι*b*-ντο#

Στα μ. 7 και 11 παρατηρούμε ένα «πάντρεμα» των μοντέλων (8), της χιονοθύελλας και, (9), του καταζητούμενου. Το μεν δεξί χέρι συνεχίζει να ξεδιπλώνει τα χαρακτηριστικά του μοντέλου (9), βηματική κίνηση που διαρθρώνεται με ημιτόνια, το δε αριστερό χέρι (με το χείμαρρο από φθόγγους) αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο του μοντέλου (8). Και τα δύο συμπορεύονται και εξελίσσονται, με μια κλιμακούμενη επιτάχυνση του *tempo*, και διαρκή ανοδικά κύματα δυναμικής. Από το μέτρο 9, η ημιτονιακή ανέλιξη εμπλουτίζεται και με μια αντίστοιχη κλιμακούμενη ρυθμική υποστήριξη. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η «μίξη» των δύο θεμάτων κρατά τη συγχορδιακή ταυτότητα του μοντέλου (9) που προηγήθηκε, αφού έχουμε διαδοχή μόνο ελασσόνων συγχορδιών που απέχουν τρίτη, και κάποιες φορές 4^{A} (βλ. μοντέλο 9 στην πρώτη του εμφάνιση, Σκηνή 5). Σημαντικό είναι επιπλέον ότι διατηρείται και εδώ η βηματική εξωτερική χαμηλή μελωδική γραμμή (απόρροια του μοντέλου 9). Η συγχορδιακή πορεία της συμπόρευσης των δύο θεμάτων έχει ως εξής:

σι*b*-ντο#, φα-λα, φα-λα-φα-λα, φα-λα - μι*b*-σι, λα-ντο# - σολ-μι*b*
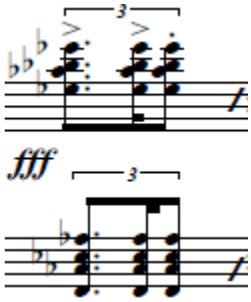
Η συνένωση των δύο μοντέλων (8+9) στο σύνολό της:



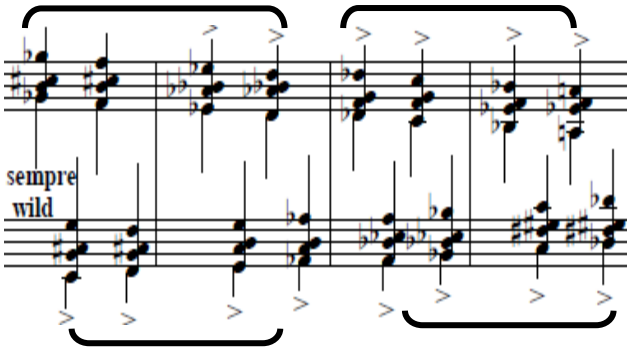
Οι συνηχήσεις που «δίνονται» με τη μορφή γραμμάτων και συμβόλων (π.χ. **Am6/4**) «δείχνουν» τη συγχορδία και την αναστροφή της, άρα ο πιανίστας μπορεί να συνεχίσει την εκτέλεσή του βασιζόμενος σε αυτά. Οι συγχορδίες στην παρένθεση βοηθούν, γιατί βρίσκονται σε συμπυκνωμένη μορφή (ο εκτελεστής πρέπει να τις παίξει «αναλυμένες») και

περιέχουν και κάποιους ξένους φθόγγους, οι οποίοι είναι χρήσιμοι και αναγκαίοι να ακουστούν (και για λόγους συνθετικούς, και για λόγους ευκολίας της εκτέλεσης).

Οι «ομιχλώδεις» συγχορδίες που ρυθμικά επαναλαμβάνονται, από την είσοδο στο πλάνο της ακαθόριστης αινιγματικής φιγούρας, έως την αναγνώριση του Λάρσεν (μ. 12-14).



Μοντέλο (16), με την ταυτόχρονη, συγχορδιών αλληλοσυμπληρούμενων, αντιπαράλληλη πορεία διάφωνων και τονισμένων ρυθμικά. Η καθοδική επανάληψη με τη *sempre wild* ένδειξη στην παρτιτούρα, με την απόληξη στα χαμηλότερα σκοτεινά και άγρια ρετζίστα, υπογραμμίζει τον βίαιο χαρακτήρα του μοντέλου. Η ημιτονιακή μελωδική σχέση και στα δύο χέρια (που συμπληρώνει διάστημα 4ελ. στο σύνολό της) ενισχύει τα ανωτέρω.
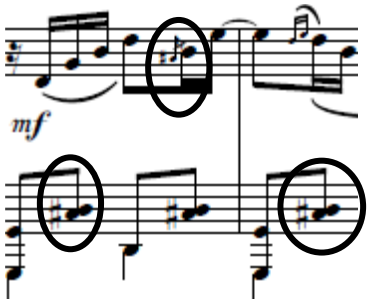


Οι δύο πυροβολισμοί (παραλλαγή του μοντέλου 11). Τώρα περιοριζόμαστε μόνο στη χαμηλή περιοχή του πιάνου με δύο διάφωνες συγχορδίες με ρυθμικό υπόβαθρο. Οι παύσεις μετά τους πυροβολισμούς δεν είναι μετρημένες (η σημειογραφία λειτουργεί βοηθητικά), φορτίζουν περισσότερο την ατμόσφαιρα. Πριν από τον δεύτερο πυροβολισμό, η τρέμολο αυξανόμενη ένταση εντείνει τα παραπάνω (μ. 27-31).

Στα μ. 32-35 και 35-38, οι 8ες «χάνονται» στη σιωπή, και μαζί ο Λάρσεν στην ομίχλη. Έχουμε δύο σετ με αντίστοιχη μελωδική κάθοδο, και μια «μετέωρη» απόληξη (που το *tempo* και το ύφος άπτεται του εκτελεστή), έως και το *fade out* του μέτρου 39.

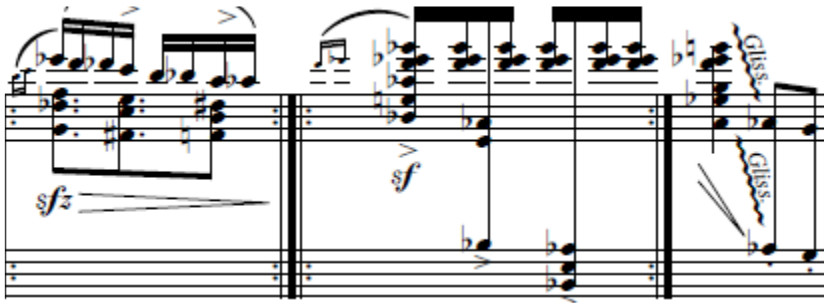
Σκηνή 9 (προετοιμασία του δείπνου – διαχωρισμός των συστατικών του «φαγητού» – «ικανοποίηση» από το γευστικό αποτέλεσμα)

Το μουσικό θέμα (17) διατρέχει ολόκληρη τη Σκηνή. Έπειτα από μια τετράμετρη εισαγωγή, έχουμε την εμφάνιση του πρώτου σκέλους του θέματος (17^{α}).
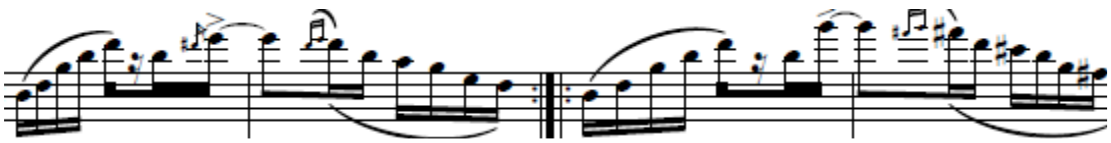
Το «καθιστό» *ragtime tempo*, η εμπλουτισμένη σολ μείζονα κλίμακα, οι εκτός χρόνου νότες, οι δίφωνες κωμικές συνηχήσεις –σημειώνουμε ότι υπάρχουν στοιχεία και από το θέμα (3) του ήρωα–,
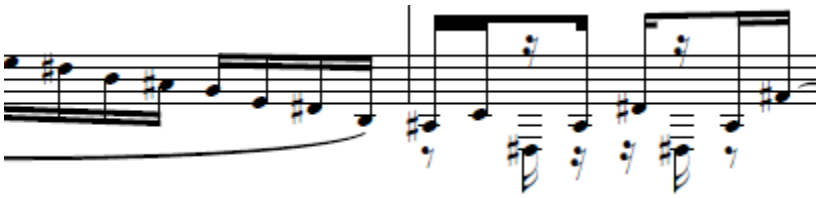


μελωδικοχρωματικές μετατοπίσεις και περιπλανήσεις, τα *glissandi*, οι τονισμένες «γωνιές» των μέτρων κ.ά. τού δίνουν έναν πιο «φωτεινό» τόνο, στη βαριά ατμόσφαιρα που κυριαρχεί.



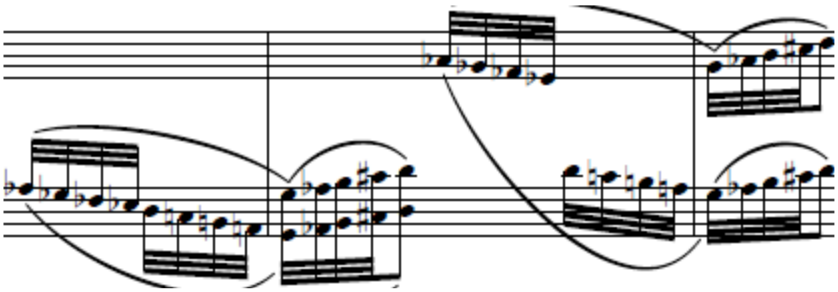
Η συνέχεια (17^{β}), σε tempo *molto meno mosso*, έρχεται μετά από ένα σταδιακό *ritenuto*, και χαρακτηρίζεται από ένα «ξεδιάλυμα» της πρώτης εμφάνισης. Η μονόφωνη ψηλή μελωδική γραμμή, χωρίς συνοδεία, και τις αναλυμένες συγχορδίες με τις τονισμένες νύξεις (μ. 26-30),



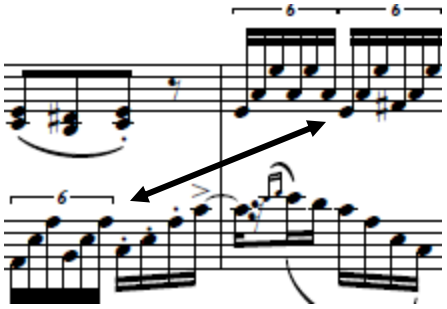
οδηγείται σε ένα αντίστοιχο, χαμηλό μονόφωνο ανάπτυγμα, με ρυθμική συμπλήρωση (μ.31-34),



με προοδευτική ρυθμικομελωδική πύκνωση. Η ανιούσα μεταφορά γίνεται στην 8^{α} (μ. 35-40).



Το τρίτο σκέλος του θέματος (17^{γ}), πιο λυρικό, με εναλλαγές στα δύο χέρια, και με τη μελωδία στο αριστερό χέρι (με διαδοχικές αλλαγές στην άρθρωση), και κατάληξη στη δεσπόζουσα της σολ μείζονος (μ. 41-50).
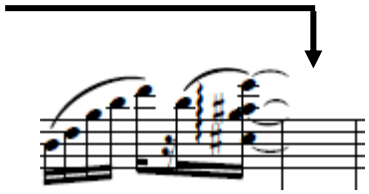


Η γέφυρα (μ. 51-56), πριν την επανεμφάνισή του (17^{α}), πάνω σε ένα *ostinato* ρε (V της σολ μείζονος), «παίζει» με το χρόνο, με έμφαση στην *brutal* παρέμβαση του αριστερού χεριού στα μ. 52 και 54, που «ξύνει» την ηχητική παλέτα, συγκεράζοντας την κωμική διάσταση με τη δραματική πραγματικότητα των στιγμών που βιώνουν οι ήρωες.

Στο 00:19:50 υπάρχει ταύτιση εικόνας - μουσικής πάνω στο λόξιγκα του ήρωα.

Σκηνή 10 (ο Λάρσεν καπηλεύεται την επιτυχία του Μπιγκ Τζιμ – απόγνωση για φαγητό – chicken illusion – κυνηγητό – πυροβολισμός – επιστροφή στην πραγματικότητα – κυνηγητό – προσωρινή «ανακωχή»)
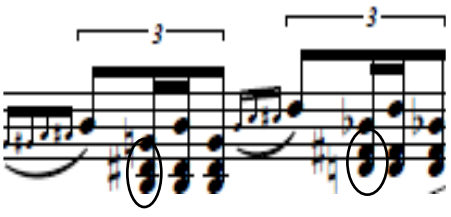
Αρχίζουμε με αποσπάσματα από τα γνωστά πλέον μοντέλα (8) και (4). Οι συμβουλές της παρτιτούρας για τη χρήση της διπλής επανάληψης αφήνει την ελευθερία στον εκτελεστή να διαλέξει ρετζίστο, συνεχίζοντας επίμονα, ώσπου σβήνει και καταλήγει στο μηδέν.[103] Το μοντέλο (17$^{\alpha}$) παρουσιάζεται τώρα σε πιο αργό και *rubato tempo*, πιο δυνατό, πιο άγριο, με διαφορετικό προορισμό –μουσικό, τονικό, αλλά και ψυχολογικό (μ.4-16)–, και μετά από μια κάθοδο, χωρίς συνοδεία (όπου τα μάτια του πιανίστα πρέπει να είναι κολλημένα στην οθόνη – γι' αυτό υπάρχουν και οι σχετικές υποδείξεις), καταλήγει σε ένα γεμάτο απόγνωση βάρβαρο, διπλό *cluster* (με κορόνα ~4'') μέσα στο πιάνο, πάνω στις χορδές, ταυτόχρονα με την εικόνα στο 00:20:58.

Το θέμα (17$^{\beta}$), μ. 20-30, κινείται ελεύθερα (*quasi recitativo*). Τα κενά μέτρα έχουν περισσότερο ψυχολογικό χαρακτήρα και βοηθούν στο ύφος, και δεν λειτουργούν υποχρεωτικά ως 1 μέτρο παύση (η διάρκεια της «ανάσας» έγκειται στον εκτελεστή[104]):



Το θέμα (18), μ. 31-39, της παραίσθησης κοτόπουλου σε *funny e moderato tempo* (μετά την προανάκρουση των δύο πρώτων μέτρων), στηρίζεται σε διαστήματα τρίτης μεγάλης και την επεξεργασία τους πάνω σε δύο αυξημένες συγχορδίες (με βάση το σολ και με βάση το σι*b*).
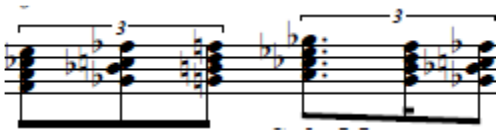
Ο ρυθμός με τα τρίηχα μ. 33 (πυκνώνει από το μ. 35) δείχνει σαν να προσπαθεί να ισορροπήσει, επικουρούμενος από τη μετέωρη αίσθηση των παραπάνω συγχορδιών:



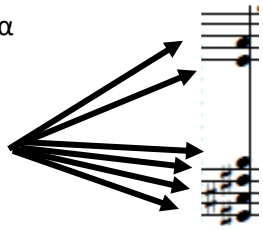
[103] Οι συγχορδίες στο αριστερό, στο μ. 3, μπορούν να είναι ή συνέχεια του μ. 2, ή όποιες κρίνει ο εκτελεστής ότι συντελούν στο καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

[104] Κατά την επαναφορά του (17$^{\beta}$), μ. 20-30 (στο senio), ισχύουν όλα τα παραπάνω που αναλύσαμε (μόνο που τώρα γίνονται σε υπερθετικό βαθμό, και η αυτοσχεδιαστική δεινότητα του πιανίστα κρίνεται αναγκαία).

Το κυνηγητό Μπιγκ Τζιμ - ήρωα (κοτόπουλου), μοντέλο (19^{α}), αρχικά μεταφράζεται μουσικά με την παράλληλη περιπλανώμενη ημιτονιακή διαδοχή ελαττωμένων συγχορδιών με 7η μικρή (μ. 40), και μετά το *tempo* γίνεται *subito mosso*[105] (μ. 44).
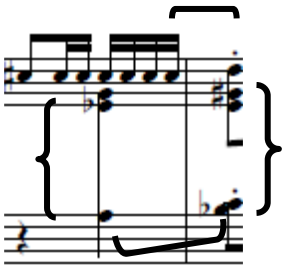


Η προσωρινή μετάβαση στην πραγματικότητα γίνεται μουσικά με μια γέφυρα- *cadenza*, που κινείται στα όρια παραίσθησης-υπαρκτού, σε *molto calmo tempo*, έχει στοιχεία και από τα μοντέλα 18 (3ες Μ, αυξημένες συγχορδίες) και 3 («παιχνίδισμα» με τους φθόγγους, μετέωρες περιπλανήσεις κ.ά.), ώσπου καταλήγει στην αλήθεια (κορόνες). Στο τέλος της *cadenza*, οι «αινιγματικές» συγχορδίες (χτισμένες με 4ες Κ),
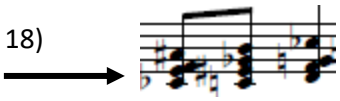


μ. 47, συνδέουν το 19^{α} με το 19^{β}.
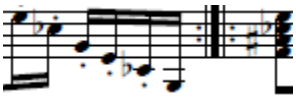
Το μοντέλο (19^{β}) ξεκινά με την εξέλιξη-παραλλαγή των στοιχείων του (19^{α}), όπου η βηματική πορεία (2η μ.) επιμένει και μελωδικά –με ρυθμικό ενδιαφέρον– και κάθετα, αρμονικά (2ηΜ), ενώ διατηρείται στη συνοδεία η ελαττωμένη συγχορδία με 7η μικρή (από μ. 48),



και συνεχίζει (μ. 58) την ημιτονιακή περιπλάνηση με ταυτόχρονη συνοδεία «μπλοκ» από 3ες Μ (από το μοντέλο 18) και 2ες Μ,
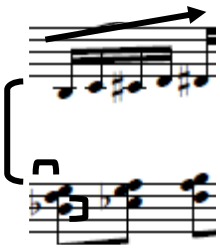


το δε στοιχείο της 3ης Μ (και της αυξημένης συγχορδίας) λειτουργεί δομικά (και συμπαγές και αναλυμένο): μ. 67-

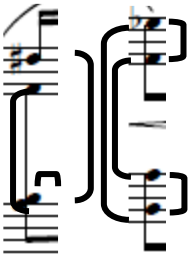


[105] Εμβόλιμα (μ. 43), ακούμε τον πυροβολισμό (παραλλαγή του μοντέλου 11). Η ίδια συγχορδία χρησιμοποιείται και στο μέτρο 45 (με επανάληψη), όπου «προετοιμαζόμαστε» για έναν δεύτερο πυροβολισμό.

Από το μ.73, ξεδιπλώνεται το (19$^{\beta}$) ως εξής: ημιτόνια, σε συνδυασμό με 3ες$\Mu$, και 2ες $\Mu$,

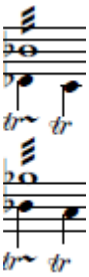


οι οποίες γίνονται σε απόσταση από μ.73 και μ.78.



Το κυνηγητό ολοκληρώνεται στα μ.79- και 83 (με άκρως αυτοσχεδιαστική διάθεση).

Ο ήρωας αφού χτυπήσει (στο 24:57) κινείται σπασμωδικά, τρομαγμένα, όπου ηχητικά αποτυπώνεται με την έντονη ροή και διατήρηση των ημιτονίων (με δίδυμες τρίλιες) και με διπλό τρέμολο, σε *tempo agitato*:

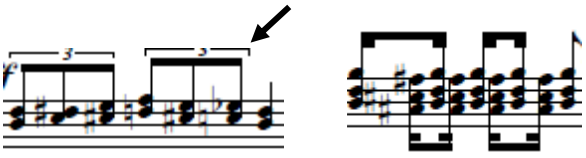


Τέλος, η Σκηνή κλείνει με την υπενθύμιση του μοντέλου 18, και το επίμονο χαμηλό ρε, που απομακρύνεται σβήνοντας (αυτά τα μέτρα όπως και τα αμέσως προηγούμενα άπτονται του εκτελεστή).
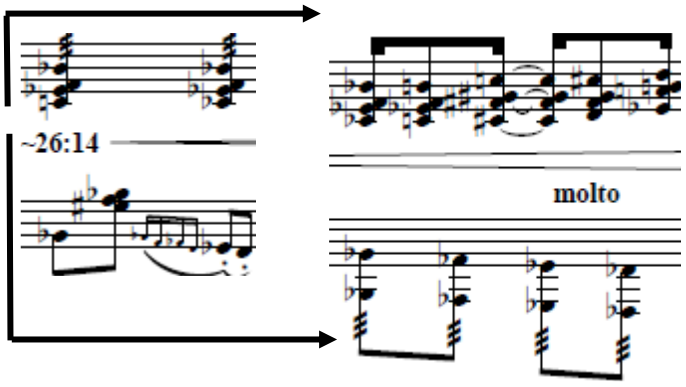
Σκηνή 11 (ο Λάρσεν τρώει – επιστροφή στην καλύβα – πάλη Μπιγκ Τζιμ με ήρωα –είσοδος αρκούδας – πυροβολισμός – επιτέλους φαγητό)

Η Σκηνή ξεκινά με το μοντέλο (9) του καταζητούμενου, με πιο βαρύ χαρακτήρα και πιο ελεύθερο (*colla movie*), μ. 2, ενώ, στη συνέχεια, το θέμα (17$^{\alpha}$) εκτελείται πιο αργά και πιο άγρια, με δύο κωμικές διακοπές, στο 00:25:48 κα στο 00:25:54 (μ. 6 και 9).
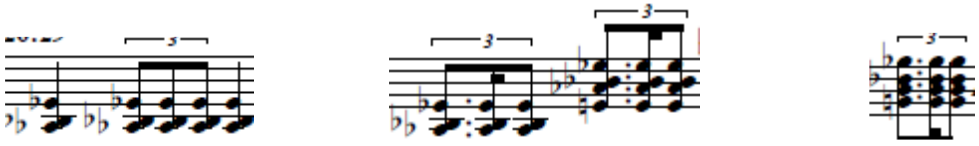
Αυτά τα μέτρα παρουσιάζονται εδώ, όπου απαιτείται απόλυτος συγχρονισμός μουσικής-εικόνας:
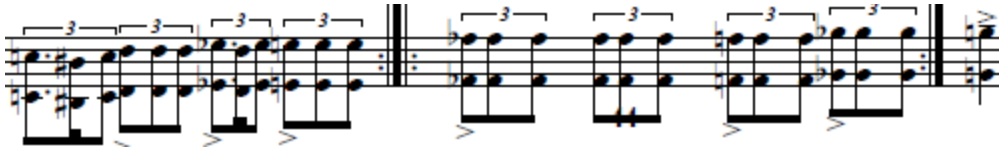


Από το μοντέλο (8) πηγάζουν τα μέτρα 20, 21 (αρχή του 8) και 22 (βλ. Σκηνή 5, μ. 17, για το δεξί χέρι, και Σκηνή 6, μ. 3, για το αριστερό χέρι), που γεφυρώνουν το προηγούμενο με το επόμενο θέμα.
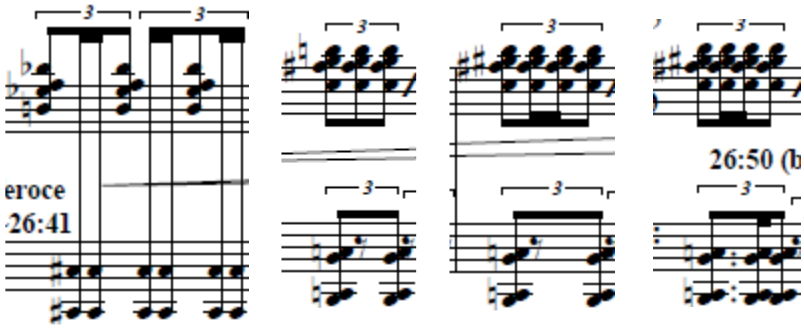


Το tempo γίνεται ταχύτερο, με διαρκώς αυξανόμενη ένταση. *Vivo e Agitato sempre* είναι ο χαρακτήρας του μοντέλου (20) από το μ. 23, που, παρά την ανεξάρτητη ταυτότητά του, κάνει αναφορές στο μοντέλο (4) –οι πρώτες συγχορδίες στο δεξί– και στο μοντέλο (19) –η ημιτονιακή σχέση του αριστερού– και συνεχίζει με την ostinato συνήχηση στο δεξί (που αλλάζει ρυθμό και ρετζίστο),



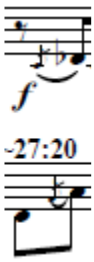
ενώ στο αριστερό η ημιτονιακή ελικοειδής επεξεργασία καλά κρατεί:
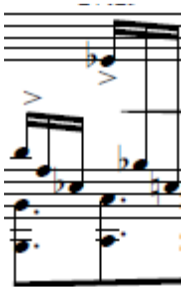


και η εξέλιξή του (μ. 29,30,31,32), όπου κορυφώνεται η σκληράδα του (το βάρος πέφτει κυρίως στο ρυθμό):



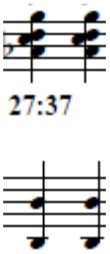
Το μοντέλο (21), από το μ. 33, όπου η 5η ελ. κυριαρχεί και μικροσκοπικά και μακροσκοπικά, αφού από το μ. 36 παρατηρούμε την κατιούσα διαδοχή της αναλυμένης μελωδικής 5ης ελ. Ο πυροβολισμός (παραλλαγμένο το μοντέλο 11, μ. 44), με τραχύ επαναλαμβανόμενο ακόρντο (όπου διατηρείται το ρυθμικό υπόβαθρο της πάλης), και ακολουθεί το μοντέλο (3), με διαφορετική κατεύθυνση (τώρα οι εκτός χρόνου φθόγγοι επεκτείνονται και στο αριστερό),



και η ολοκλήρωσή του, με την παράλληλη, αναλυτική, ημιτονιακή ανέλιξη και τους συγκοπικούς τονισμούς (που δεν θυμίζουν τα ¾ – τη ρυθμική αγωγή των μέτρων).



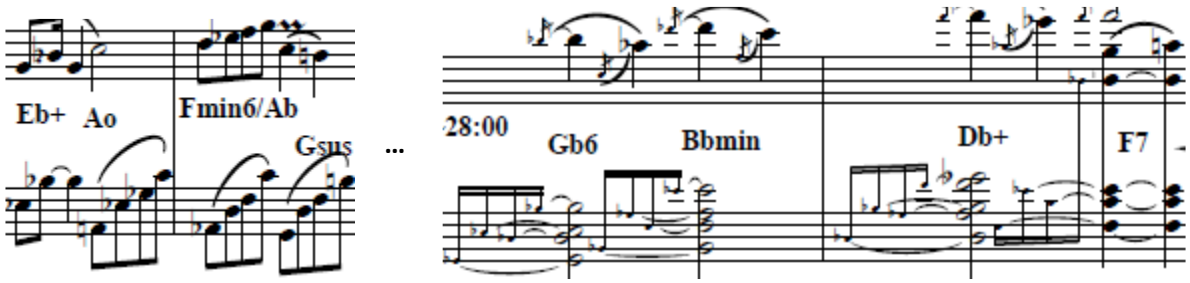
Τέλος, τα δύο τελευταία μέτρα, με την κάθετη συνήχηση των προηγούμενων αναλυμένων ακόρντων:



Σκηνή 12 (αποχωρισμός των δύο ανδρών – συνάντηση Μπιγκ Τζιμ με Λάρσεν – ο Μπιγκ Τζιμ πέφτει αναίσθητος – ο τραγικός θάνατος του Λάρσεν)
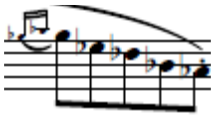
Πέρα από τα επιμέρους στοιχεία που θα αναλύσουμε παρακάτω, είναι πολύ σημαντικό να σημειωθεί ότι σε ολόκληρη (σχεδόν) τη Σκηνή η τονικότητα της μι*b* μείζονος λειτουργεί κυριαρχικά (μη λησμονούμε ότι με τούτη την τονικότητα ξεκινά η ταινία, και πάνω της είναι βασισμένα κάμποσα θέματα, μοντέλα, μοτίβα κ.λπ.). Αυτή η επιλογή «δένει» σφιχτά και περιμετρικά όλη τη σύνθεση.

Το θέμα του αποχωρισμού (μοντέλο 22), με τον ειρηνικό και γαλήνιο χαρακτήρα. Οι ενδείξεις *rubato molto*, *colla movie sempre*, *free like song* κ.λπ. μαρτυρούν την ήρεμη διάθεση, με την απλή γραμμή της μελωδίας με τη λιτή εναρμόνιση να συμβάλουν ουσιαστικά (μ1-μ.6):[106]
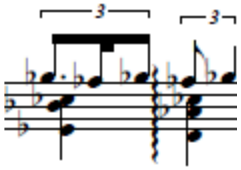


[106] Στην παρτιτούρα υπάρχουν και οι αρμονίες με σύμβολα, που σημαίνει ότι ο πιανίστας μπορεί –αν θέλει– να λειτουργήσει με τον δικό του εκτελεστικό τρόπο συνοδείας (κρατώντας τη μελωδία ατόφια και, φυσικά, ακολουθώντας τη γενικότερη ατμόσφαιρα).

Το μ.7 «δένει» τη μία εικόνα με την άλλη, like cadenza, στην ουρά του προηγούμενου μοντέλου (22), που βασίζεται στην ανάλυση μίας και μόνο συγχορδίας:



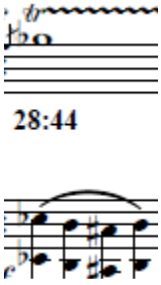
και η συνέχεια (μ. 8), που ξεκινά με την προηγούμενη συγχορδία σε συμπυκνωμένη μορφή, και με ένα μελωδικό *ostinato*:
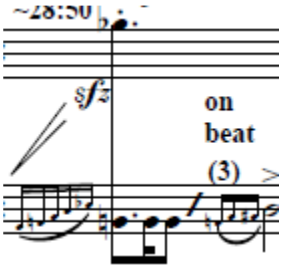


Στα μ. 9-12, το μοντέλο (22) συνεχίζεται, με τη μεταφορά της μελωδίας σε χαμηλά ρετζίστα και τις αντίστοιχες βοηθητικές ενδείξεις.

Το μοντέλο (23), «παγωμένα βλέμματα», ακολουθεί και χωρίζεται σε δύο μέρη:
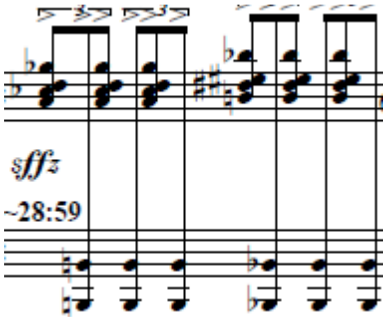
στα μ. 13-14, που προετοιμάζουν, σε γρήγορο *tempo*, τη σύγκρουση που έρχεται, με την τρίλια και τους χρωματικούς ελιγμούς (όλα στη χαμηλή περιοχή),
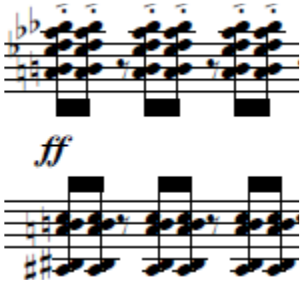


και στα μ. 15-16, με την πιο ρυθμική προσέγγιση, αιχμηρές 7ες**Μ**, και τις εκτός χρόνου νότες που έρχονται **πριν** από την 1η κίνηση και **πάνω** στην 3η κίνηση (με την προσθήκη επιπλέον φθόγγου, τη δεύτερη φορά).
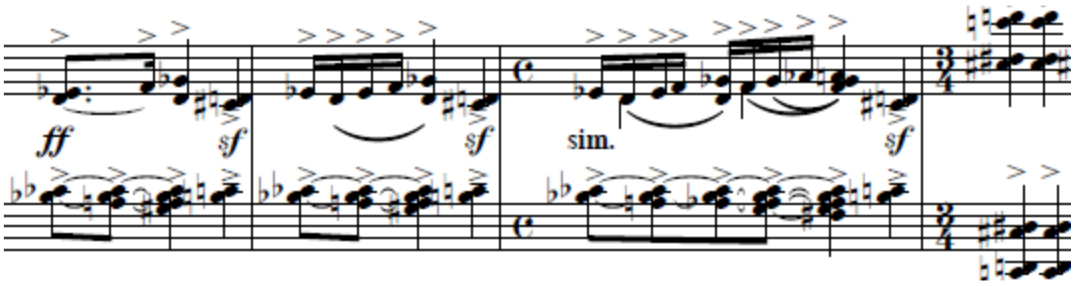


Η συμπλοκή των δύο ανδρών (μ. 17), με μελωδικο-ρυθμική αγριότητα,
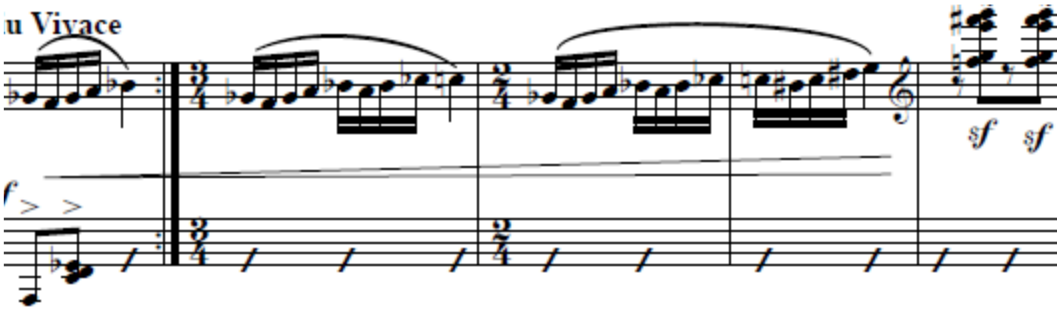


και το χτύπημα που δέχεται ο Μπιγκ Τζιμ (μ. 18), με κοφτές, ρυθμικές, σκληρές, μπλοκ συγχορδίες (εξέλιξη του μ. 17).



Το μοντέλο (24$^{\alpha}$), με ταυτόχρονες και αναλυμένες συγχορδίες, με αντίστροφο μελωδικό προορισμό, με *sforzandi*, που ξεδιπλώνεται σταδιακά, με κυρίαρχη τη βηματική (μελωδική) κίνηση, που στέκεται σε 3ες μ, και τη βηματική (κάθετη) συνήχηση – εδώ σημειώνουμε και τις σαφείς αναφορές στο μοντέλο (4$^{\beta}$),

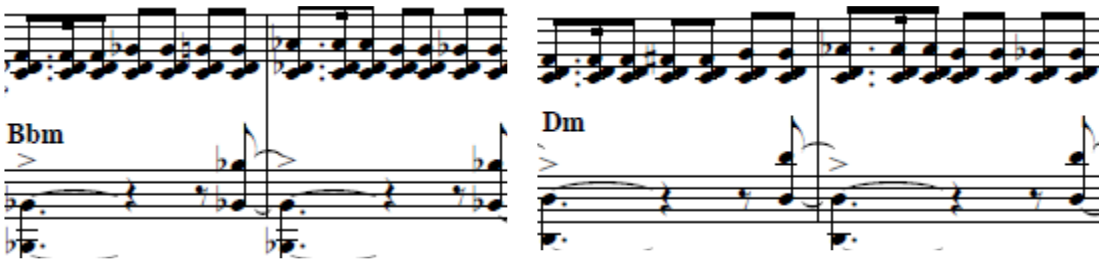


και η εξέλιξή του, με πολύ ταχύτερη πορεία, όπου πάνω σε *ostinato* μπάσο η αναλυτική μελωδική ανέλιξη (που στέκεται αναπτύσσοντας κάθε φορά διάστημα 3ης μικρής), διακόπτεται από συγχορδιακά φράγματα. Το μοντέλο (24$^{\beta}$):



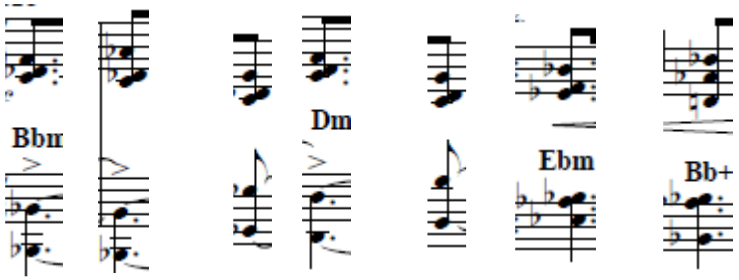
Σκηνή 13 (ο Μπιγκ Τζιμ πάσχει από αμνησία – πόλη – Τζακ – Τζώρτζια – ένας απογοητευμένος χρυσοθήρας)

Μετά τα πρώτα έξι μέτρα –όπου το ήδη αναλυμένο μοντέλο (6$^{\alpha}$) δίνεται με τη μορφή «οδηγού» για τον εκτελεστή (παρουσιάζεται δε, όπως και στην πρώτη του εμφάνιση, στη μι*b* μείζονα)– οι *«όψεις μιας απρόσωπης πόλης»* (μοντέλο 25) στηρίζονται αρχικά στη διαδοχή δύο ελασσόνων τονικοτήτων (σι*b*-ρε), με ασύμμετρο ρυθμό αλλά κοινή μελωδία:



και συνεχίζει πάλι με ασύμμετρο τρόπο, για να καταλήξει επιβραδύνοντας (μ.20), αφού έχει προηγηθεί μια χρωματική κάθοδος, στην οποία στηρίζεται η επίμονη μελωδία (μ.18-19).

Σε ολόκληρο το μοντέλο (25) οι κάθετες συνηχήσεις 2ας (7ης) είναι χαρακτηριστικές (ενδεικτικά παραθέτω κάποιες). Τα σύμβολα των συγχορδιών βοηθούν περαιτέρω τον εκτελεστή.



Το θέμα (26) της Τζώρτζιας (μ. 21-28) θα μας απασχολήσει αρκετά από δω και πέρα. Είναι λιτό, λυρικό, πολύ μελωδικό (μια και αναφέρεται στην αγάπη που νιώθει ο ήρωας). Περπατά σχεδόν βηματικά, και τα λίγα μελωδικά πηδήματα αντισταθμίζονται από την αντίθετης κατεύθυνσης κίνηση. Η συνοδεία λειτουργεί αφαιρετικά, οι κορόνες έχουν τη σημασία τους και, γενικά, η εκτέλεση μπορεί να είναι σχετικά ελεύθερη. Σημαντική είναι και η γενικότερη *legato* άρθρωση. Πάλι υπάρχουν βοηθητικά οι συγχορδιακοί συμβολισμοί.

Από αυτό το σημείο και μέχρι το τέλος της Σκηνής, τα μοτίβα του απογοητευμένου χρυσοθήρα (μ. 29-30) διατηρούν κάτι από τη σπιρτάδα του ήρωα (μόνο που τώρα βρισκόμαστε καθαρά σε ελάσσονα τρόπο), μας μεταφέρουν την αγωνία του για το μέλλον (μ. 33-36)… και συνεχίζει… να ελπίζει… (χαρακτηριστικές οι διαφορετικές εναρμονίσεις πάνω στην ίδια μελωδία), ώσπου όλα σβήνουν πάνω στο χαμηλό σολ.

Σκηνή 14 («Μόντε Κάρλο» – Τζώρτζια – ο μοναχικός «ξένος» – μια αγάπη γεννιέται – ο Τζακ απαιτεί να χορέψουν)
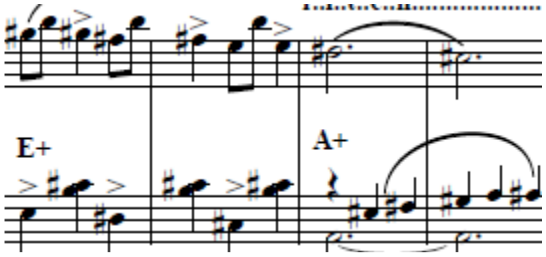
Πριν προχωρήσουμε στην επιμέρους παρουσίαση και ανάλυση των μουσικών χαρακτηριστικών της Σκηνής, σημειώνουμε πως ολόκληρη η Σκηνή είναι ένα βαλς (εκτός του θέματος της Τζώρτζιας – μοντέλο 26). Ένα βαλς που χωρίζεται σε τέσσερις φράσεις, που λειτουργεί άλλοτε για να **περιγράψει** μια κατάσταση, άλλοτε για να **συνοδέψει** ένα χαρακτήρα, άλλοτε για να **υποστηρίξει** την ιστορία, άλλοτε για να **φωτίσει** την υπόθεση, άλλοτε για να την **τοποθετήσει** μέσα στην ατμόσφαιρα, άλλοτε για να **δημιουργήσει** εικόνες, άλλοτε για να **επαναφέρει** μνήμες, άλλοτε για να **τονίσει** συναισθήματα κ.ο.κ. (λειτουργεί και ειδικά και πιο γενικά, και συγκεκριμένα και πιο απρόσωπα). Σε όλα τα μέτρα της
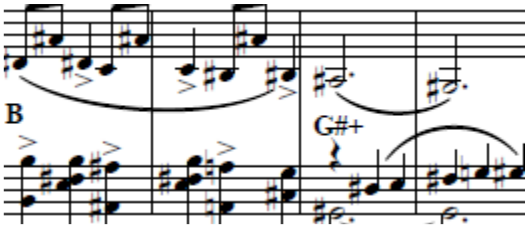
παρτιτούρας υπάρχουν οι συγχορδίες με σύμβολα, που δίνουν έναν πιο ελεύθερο τόνο στον εκτελεστή.

Η αρχή του μοντέλου 27 (27^{α}). Ένα λιτό βαλς, με απλή συνοδεία, που κινείται μεταξύ τονικής –δεσπόζουσας– τονικής στη μι*b* μείζονα (υπογραμμίζουμε ότι ακούγονται χρωματικά όλες οι νότες της σκάλας, είτε οριζόντια, είτε κάθετα), με τους εκτός χρόνου φθόγγους να καλλωπίζουν το όλο θέμα.

Το (27^{β}) –μ. 17-26–, η επόμενη φράση του βαλς, με τη μελωδία να κυλά με μικρότερες αξίες, τονίζοντας ανά τρεις φθόγγους. Η συνοδεία άπτεται του εκτελεστή (τα δύο τελευταία μέτρα κάνουν μετατροπία στη μι μείζονα, επαναλαμβάνοντας τη μελωδία).

Η συνέχεια (27^{γ}) –μ. 27-44–, με την ταυτόχρονη σε δεξί και αριστερό χέρι βηματική κάθοδο (με συνεχείς αλληλοτονισμούς). Η μελωδία, σταθερά στο δεξί, ξεπηδά ανάμεσα από τις *pedal* νότες, μεταφέρεται από πάνω και από κάτω από τη συνοδεία (όπου και εκεί υπάρχουν διπλά ή και τριπλά *pedal*). Χαρακτηριστικές είναι και οι μελωδικές βηματικές «απαντήσεις» στο αριστερό (ενδεικτικά παραθέτω τα μ. 27-30 και 40-43):





Η στιγμή που ο Τζακ τους αρπάζει τη φωτογραφία (με απότομη αλλαγή του ύφους), παρεμβάλλεται εμβόλιμα στο μ. 39.
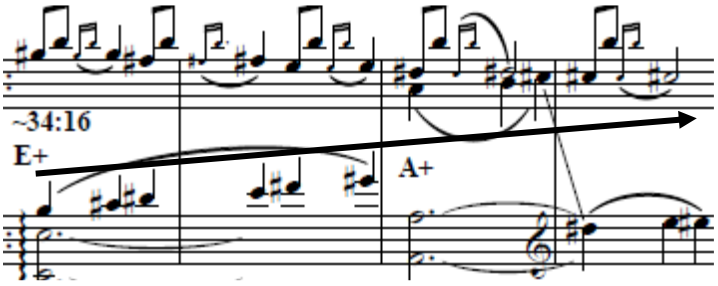
Το (27^{δ}) –μ. 46-63–, με τη μεγαλύτερη μελωδική ξεδίπλωση και ευελιξία. Οι μείζονες συγχορδίες που το συγκροτούν κατεβαίνουν βηματικά (χρωματικά στην αρχή), τους βηματικά κινείται το αριστερό χέρι. Στην επανάληψη τους φράσης (μ. 54) το *tempo* γίνεται αργότερο, και η μελωδία αλλάζει ρετζίστο, με «σπαστές» οκτάβες και τρέμολο.

Συνολικά, το θέμα 27 έχει τους παρακάτω τονικούς πυλώνες (με κεφαλαία οι μείζονες τονικότητες, με μικρά οι ελάσσονες):

Μιb-ντο-Μι-Σολ

Στην επανεμφάνιση του (27^{α}) –από μ. 90–, οι καταλήξεις διαμορφώνονται πιο ελεύθερα (μ.71 και 79), με πλούσιους κυματοειδείς αρπισμούς,
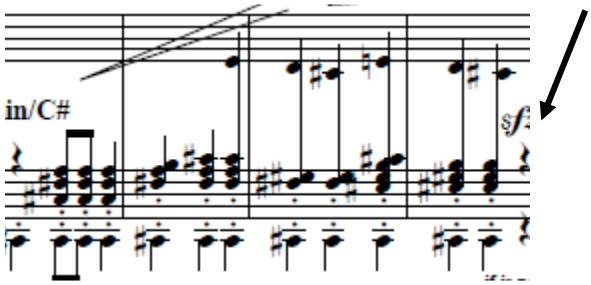
όσο δε για την επανάληψη του (27$^{\gamma}$) (περισσότερο διανθισμένου), η κόντρα μελωδία του αριστερού ξεκινά από την αρχή και συνεχίζεται ακάθεκτη,



ενώ στην επανέκθεση του (27$^{\delta}$) η διαφοροποίηση γίνεται στην τελευταία συγχορδία του 4ου μέτρου (μ.101, σε σχέση με το μ. 49).

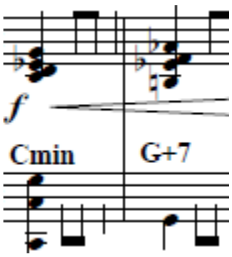
Στη γέφυρα μεταξύ του (27) και του θέματος της Τζώρτζιας (26), με τη μορφή μικρής *cadenza*, διατηρούνται προηγούμενα χαρακτηριστικά, και αρμονικά εξηγούνται ως IIN-V7 (με βάση τη φα ελλ. που ακολουθεί) – μ.107-108.

Από το μ. 140, το μοντέλο (28$^{\alpha}$) σε *tempo vivo-vivace e poco agitato* – λόγω της τάχιστης αγωγής, το μέτρο, αν και τριμερές, το μετράμε στα «ένα». Η παύση στην τελευταία κίνηση κάθε δεύτερου μέτρου (όταν υπάρχει) λειτουργεί πολύ αποφασιστικά και δομικά, ενισχύοντας την ταραχώδη ροή, αφήνοντας μια «μετέωρη» αίσθηση. Η (*marcato*) μελωδία διακρίνεται μέσα στον έντονο ρυθμικό παλμό. Πάλι το αριστερό προχωρά βηματικά, ενώ η στακάτο άρθρωση κυριαρχεί (σε αντίθεση με την προηγούμενη *legato* επικράτηση). Τα αιχμηρά χτυπήματα (π.χ. μ. 147, 157 κ.λπ.) στο ηχείο του οργάνου (είτε με δάχτυλο, είτε με ένα μολύβι, αν είναι δυνατόν στην εκτέλεση) τονίζουν περαιτέρω την ατμόσφαιρα:

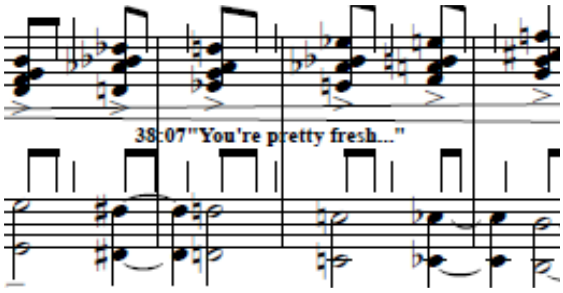


Όταν ο Τζακ αρπάζει την Τζώρτζια, διακόπτεται η ροή ξαφνικά, και οι «κανονικές» συγχορδίες δίνουν τη θέση τους σε ένα τονισμένο σύμπλεγμα από τόνους (μ. 151), ενώ

από το μ.166 ρυθμικά αγριεύει, ταυτόχρονα στα δύο χέρια,
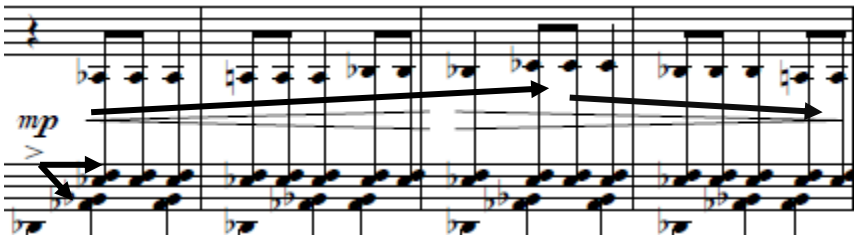


για να κορυφωθεί και προς τις δύο κατευθύνσεις (από μ.172),



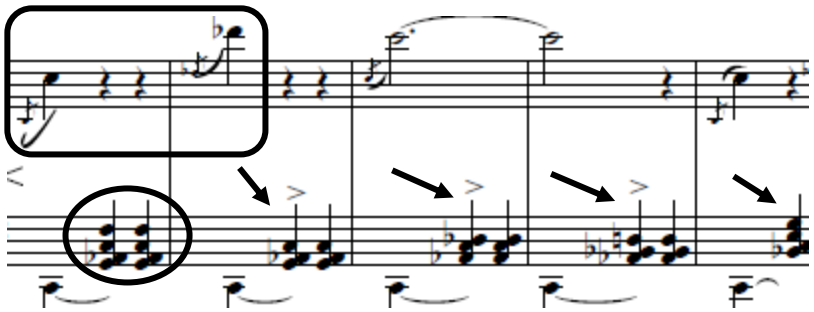
για να καταλήξει με σταδιακό *diminuento*.

Σκηνή 15 (η Τζώρτζια απωθεί τον Τζακ – χορός με τον πρωταγωνιστή – ο ήρωας πέφτει ντροπιασμένος – της χαρίζει ένα λουλούδι)

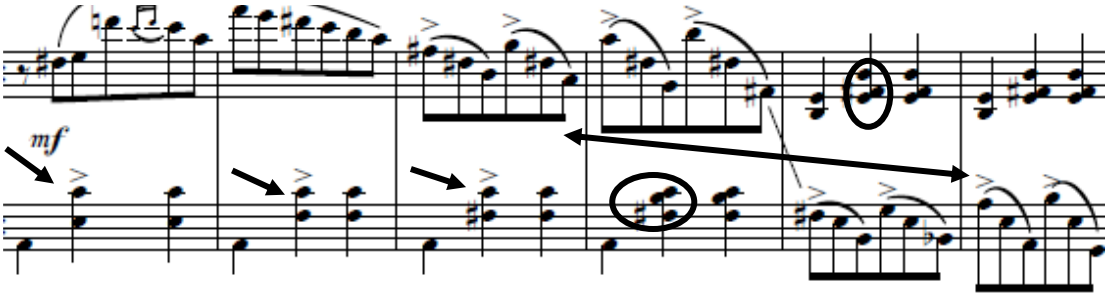
Η μετάλλαξη του (28^{α}) κυλά πιο στέρεα, με τη στακάτο αίσθηση να έχει υποχωρήσει και τα «κύματα» που το διέπουν να του προσδίδουν άλλη ορμή. Η μελωδία που ακολουθεί έχει μια αφετηρία και ξαναγυρίζει (ακολουθώντας τη γραφική παράσταση της δυναμικής). Τώρα κινούμαστε πάνω σε δύο μόνο συγχορδίες: τη ρε*b* μείζονα (μ.1-8) και τη φα ελάσσονα (μ. 9-16), όπου παρά τον ξεκάθαρο συγχορδιακό ειρμό, τα κάθετα διαστήματα 2ης –μικρά και μεγάλα– παίζουν σημαντικό ρόλο. Παραθέτω τα μ. 1-4, από το 29^{β}:



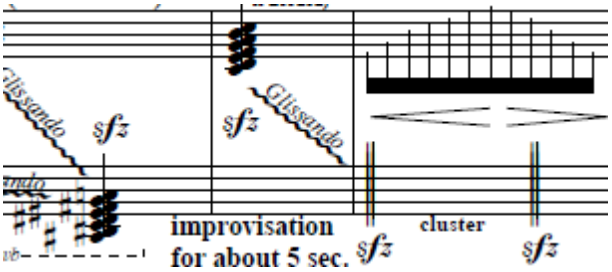
Το (29^{α}), *Waltz for Georgia* (μ. 41-56), είναι χτισμένο με το ίδιο συγχορδιακό πλάνο με το (28^{β}). Η χαριτωμένη μελωδία (με σαφείς αναφορές στο θέμα 3 του ήρωα, βλ. εκτός χρόνου νότες κ.λπ.) απλώνεται με πολύ μεγάλα διαστήματα, οι 2ες εξακολουθούν να γοητεύουν και μέσα σε όλα αυτά υπάρχει και μια ευαίσθητη μελωδική γραμμή κρυμμένη στο αριστερό χέρι –**ντο, ρεb, ρε, μι–** (ενδεικτικά τα μ. 49-53):
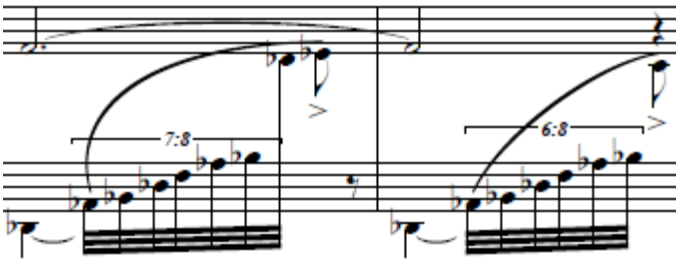


Η διαφοροποίηση του (μ.73-88) (29$^{\beta}$) που κινείται στη λα ελάσσονα, με έντονους μελωδικούς ελιγμούς και με την κωμική, χιουμοριστική χροιά, υπερτερεί, σε σχέση με τον προηγούμενο λυρισμό. Χαρακτηριστική η συνεχής ροή ογδόων, οι απαντήσεις ανάμεσα στα δύο χέρια, οι εκτός χρόνου φθόγγοι κ.ά., ενώ διατηρείται η ηπιότερη (κόντρα) μελωδική γραμμή στο αριστερό, οι συνηχήσεις της 2ης, η απόσταση της 3ης Μ, πάνω στην οποία «χτίζονται» αρμονικά τα (29$^{\alpha}$ Ρeb-φα) και (29$^{\beta}$ λα, και η απρόσμενη κατάληξη στην ντο# ελάσσονα) καθώς και η *rubato* διάθεση κ.ά. (παραθέτω τα μ. 73-78):



Τα αυτοσχεδιαστικά μέτρα 137-139, με τα *glissand*i και τα τυχαία *clusters*, το εφέ της «φασαρίας» (όπου ο ήρωας σαστίζει στη στιγμή) πρέπει να συμπέσουν με τις πτώσεις του ήρωα από το σκύλο (οι νότες και στα δύο χέρια είναι τυχαίες, και σε οποιαδήποτε 8$^{\alpha}$, αλλά *marcato*). Δίνεται συμβουλευτικά και ο εκτιμώμενος χρόνος που απαιτείται (περίπου 5΄΄).



Όλα αυτά λειτουργούν *colla parte*: Το (29$^{\alpha}$) επανεμφανίζεται (από το μ.140) πιο γλυκό, πιο αέρινο και πιο ελεύθερο, διατηρώντας ό,τι αναλύσαμε πρωτύτερα (μέχρι και την –κόντρα– μελωδία, π.χ. μ.142-143):[107]

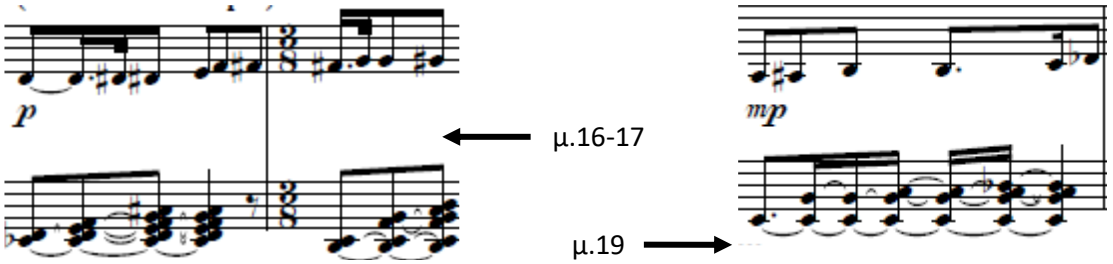


[107] Στη Σκηνή, το (28$^{\beta}$) και το (29$^{\beta}$) πρέπει να παίζονται ακριβώς όπως είναι γραμμένα. Το (29$^{\alpha}$) μπορεί να εκτελεστεί και να παρουσιαστεί και με την «πινελιά» του πιανίστα-εκτελεστή (εκτός από την τρίτη φορά που εμφανίζεται).
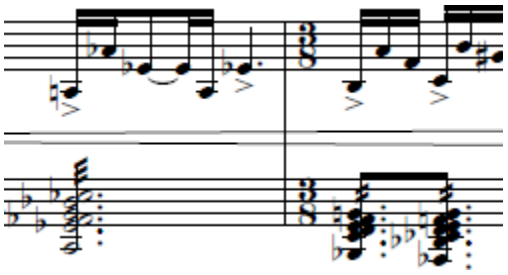
Σκηνή 16 (ο ήρωας αγαπά την Τζώρτζια – αψιμαχία ήρωα με Τζακ – ο ήρωας… νικά – αποχωρεί νικητής)

Το θέμα (29^{α}) αρχίζει εδώ δίχως χορευτικό *tempo*, cantabile, *molto arpeggiato*, με «μπριζέ», απλωμένες συγχορδίες, ελεύθερο (μετατοπισμένο στη λα*b* μείζονα), *like love song* (συνοδευμένο με τους απαραίτητους συγχορδιακούς συμβολισμούς), ενώ από δω και κάτω –έως την επανεμφάνιση του (29^{α}) στο μ. 55– όλα πρέπει να εκτελούνται *colla movie sempre* και *colla parte sempre*. Οι συγχορδίες πρέπει να «πέφτουν» μαζί με τις κινήσεις και τις αντιδράσεις των ηρώων στα 00:42:09, 00:42:29, 00:42:37, 00:42:52, 00:42:55, 00:42:59, 00:43:02, 00:43:08, 00:43:31, 00:43:36. Επίσης, κάποια σημεία (όχι μόνο αυτά που αφορούν τα χτυπήματα των δύο) πρέπει να συμπίπτουν με τη μουσική και γι' αυτό υπάρχουν και οι σχετικές ενδείξεις (π.χ. όταν δίνουν τα χέρια ήρωας και Τζακ, μ. 36 -00:43:21), γιατί θα πρέπει να αλλάξει και η «διάθεση».[108]

Η αγωνία περιγράφεται (μ.10-17) αρχικά με σταδιακό εμπλουτισμό από φθόγγους, με μελωδική ανέλιξη με ημιτόνια και ρυθμική υποστήριξη (με δυναμική piano), ενώ στα μ.19-20 η δυναμική από *p* γίνεται *mp*, με τη μελωδία να αναπτύσσεται ταχύτερα, πάλι ημιτονιακά (ενδεικτικά παραθέτω τα μ.16-17 και 19):
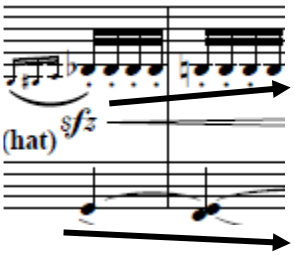


ενώ στα μ. 22-26 τα μεγαλύτερα διαστήματα (7ης, 4ης, 5ης) αντικαθιστούν τα ημιτόνια, ο ρυθμός πρωταγωνιστεί και ετοιμάζεται να «εκραγεί», το αριστερό χέρι κινείται με τρέμολο («αθροίζοντας» κάθετα τις προηγούμενες αναλύσεις του), και όλα αυτά με τη δυναμική να βρίσκεται τώρα στο *mf* και να αυξάνεται διαρκώς (εδώ μ. 24-25):



[108] Εκτός από τα «προφανή» σημεία απόλυτης ταύτισης εικόνας-ήχου, υπάρχουν και σημεία (όπως εδώ) όπου το σφιχτό δέσιμο της μουσικής με τα διαδραματιζόμενα, στον σωστό απολύτως χρόνο, δημιουργεί ψυχολογικές μεταβολές και επενεργεί στους θεατές, τοποθετώντας τους μέσα στην πλοκή, σαν να βιώνουν οι ίδιοι την ιστορία και να νιώθουν «συμπρωταγωνιστές».

Η προσωρινή ανακωχή περιλαμβάνει μια πιο ομαλή μελωδική βηματική γραμμή, με χαρακτηριστικές τις ανοδικές «στάσεις» ανά 5ηΚ (μ. 31-35) και σαφέστερο τονικό προορισμό τη σι ελάσσονα (μ. 36-42), ενώ λείπει η ρυθμική εγρήγορση στο αριστερό.
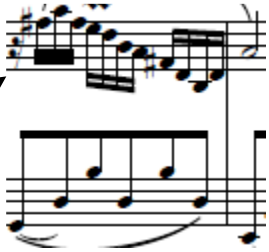
Η αψιμαχία κορυφώνεται με ανοδικά ρυθμικά ημιτόνια στο δεξί και καθοδικούς τόνους στο αριστερό, που δυναμώνουν άγρια (μ. 43-46):
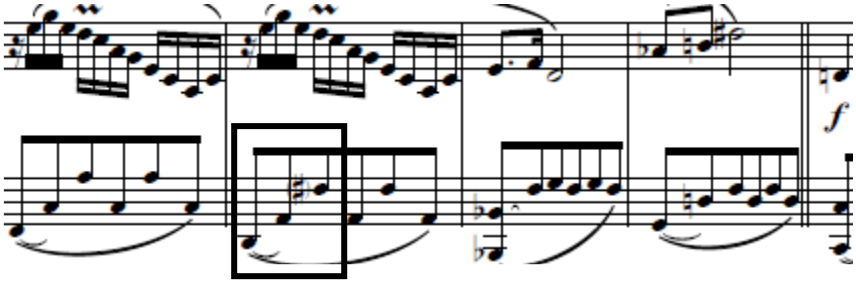


Και, στα μ. 47-54, με τις νικητήριες συγχορδίες του ήρωα (II, IIN, V στη σολ μείζονα), όπου σπουδαίο ρόλο παίζουν και οι παύσεις, που φορτίζουν την ατμόσφαιρα (*colla movie*).
Τέλος, η επανεμφάνιση του (29^{α}) γίνεται σε δίσημο ρυθμό, με χαρακτηριστική κίνηση που εμφανίζει τον πρωταγωνιστή με τον αέρα του νικητή (μεταφερμένο στη σολ μείζονα-σι μείζονα, μ. 55-63).

Σκηνή 17 (εξαντλημένος… σκαρφίζεται να λιποθυμήσει – ο Κέρτις τον βοηθά – επιτέλους ζεστασιά και πρωινό)
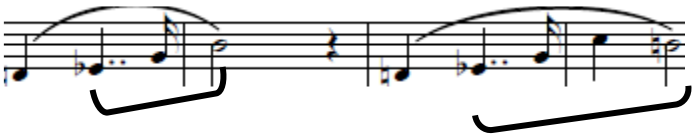
Η μπαλάντα (μοντέλο 30) «τρέχει» σε όλη τη Σκηνή, κινείται τονικά στη σολ μείζονα. Στο αριστερό χέρι, υπάρχει μια συνεχής, ήρεμη ροή ογδόων, ενώ στο δεξί οι μελωδικές φράσεις (με τη μορφή εμπλουτισμένου, σύνθετου αρπέζ) προσδίδουν πλαστικότητα και εκφραστικότητα:



Στη συνέχεια (μ. 11-18), η κατάληξη της φράσης οδηγεί στην ντο ελάσσονα (στο μ. 16 ο εκτελεστής διαλέγει να παίξει ή τη ρε μείζονα (που ακούγεται στην ηχογράφηση), ή τη ρε ελάσσονα – και τα δύο είναι επιτρεπτά):



Στην επόμενη φράση (μ.19-39), παρατηρούμε μια αρμονική ζωηράδα, πάνω στην οποία στηρίζεται μια *ostinato* μελωδία, και τη μεταφορά της κατά μία ανιούσα 5ηΚ. Οι κύριες[109] νότες της μελωδίας σχηματίζουν το γοητευτικό διάστημα της 5ηςΑ (που έρχεται από το προηγούμενο ημιτόνιο γλυκά στην ίδια φορά, και σε αντίθετη φορά στην επανάληψη),
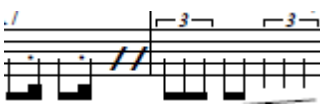


ενώ αρμονικά οι ακολουθίες (στα μ.19-30) βασίζονται σε διαδοχικές σχέσης 3ηςμ ή 3ηςΜ ανά ζεύγος (με κεφαλαία αναφέρονται οι μείζονες συγχορδίες και με μικρά οι ελάσσονες):

ντο–λα*b,* ντο–Μι*b,* Σι*b*–Φα# (Σολ*b*), Σι*b*–Ρε, σολ–μι*b,* Ντο–Λα*b*

Και στα μ. 31-39, η μελωδία (5η αυξημένη) μετατοπίζεται μαρκαρισμένη χαμηλά και συνεχίζει ολισθαίνοντας χρωματικά, με υπερκείμενη συνοδεία ογδόων, ενώ η μπαλάντα καταλήγει με τη συγχορδία της σολ μείζονος εμπλουτισμένης με έβδομη και ένατη.

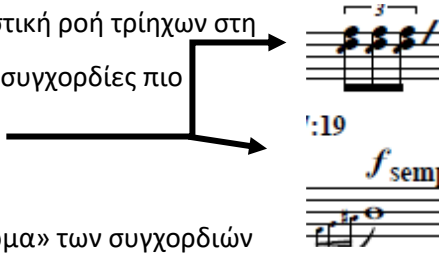
Σκηνή 18 (ο Μπιγκ Τζιμ περιπλανιέται με αμνησία – ο Κέρτις ετοιμάζεται για ταξίδι – ο ήρωας «πέφτει» και τους κατευοδώνει)

Ξεκινάμε με το γνώριμο, πλέον, μοντέλο (6^{α}), με τις «ελευθερίες» του, όπως το έχουμε αναλύσει, και παραθέτουμε τη ρυθμική πρόοδο που ενώνει το (6^{α}) με το (31), μ. 5, 6:



[109] Το ρε στο δεξί χέρι (μ. 19, 21), καθώς και το λα (μ. 23, 25, 27, 29) είναι αποτζιατούρες.

Η εισαγωγή του μοντέλου (31) –μ.7-16–, με τη χαρακτηριστική ροή τρίηχων στη χαμηλή περιοχή στο δεξί χέρι και τις *marcato* αναλυμένες συγχορδίες πιο χαμηλά στο αριστερό, όλα στο γοργό *molto Vivo tempo*:
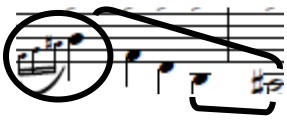


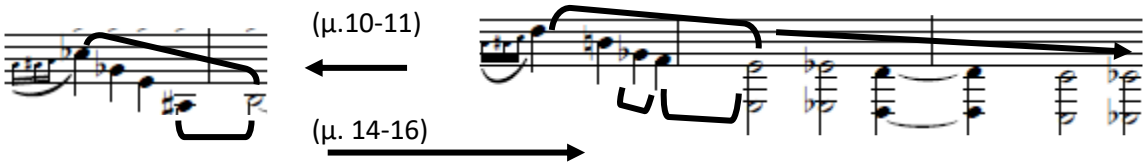
Χαρακτηριστικό είναι το σταδιακό «γέμισμα»,[110] «φούσκωμα» των συγχορδιών στο δεξί, όπου τα διαστήματα 2ηςμ και 2ηςΜ έχουν δομική σημασία,

μ.7 μ.9 μ.11 μ.13 μ.15
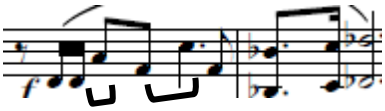


αλλά και στο αριστερό, όπου οι εκεί 2ες (ή οι ανάστροφές τους 7ες) –μελωδικά τώρα– κυριαρχούν τόσο στους κύριους, όσο και στους εκτός χρόνου φθόγγους (ενδεικτικά το μ.8-9):

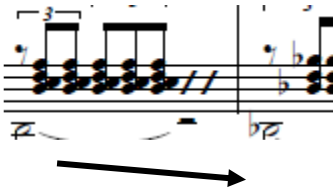




Το μοντέλο (31) μ. 17-22 –bon voyage– ξεκινά όταν το καινούργιο –με άρση– μοτίβο (με τα περήφανα διαστήματα 5ηςΚ) «φρεσκάρει» το κλίμα με την αλλαγή του ρετζίστου:
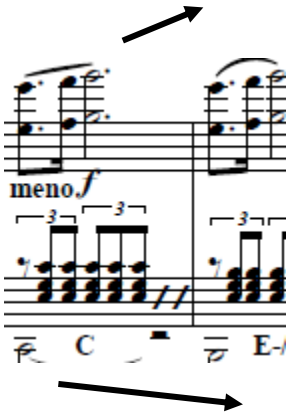


Δίνει νέα πνοή στην κίνηση, με τη σαν σάλπισμα μελωδία, τη συνεχή ανοδική τάση, που υποστηρίζεται από τη μεταφερμένη στο αριστερό κίνηση τριήχων (το αριστερό ξεκινά ως βάση το ρε-ρεb (ντο#), όπως στα μ. 8-9 και 10-11):



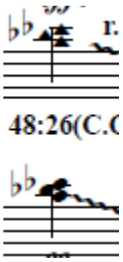
Η τρίμετρη γέφυρα, πριν από την εκ νέου εμφάνιση του θέματος, με την αντίστροφη φορά των δύο χεριών, που «τρέχουν» βηματικά, αντισταθμίζει τα προηγούμενα πηδήματα (μ. 23-25), ενώ όταν επανεμφανίζεται το μοντέλο (31) –μ. 26–, με τα προηγούμενα χαρακτηριστικά, στη μελωδία (πέρα από τη διάρθρωσή της με αρπισμούς) «κολόνες» είναι οι βηματικές 2ες, και στη συνοδεία οι κατιούσες 2ες, που στηρίζουν περιμετρικά το όλο οικοδόμημα –εδώ ενδεικτικά τα μ. 30-31 (η ένδειξη *repeat [any] or these three bars if needed*, υπενθυμίζει την προσήλωση που πρέπει να έχει ο εκτελεστής τόσο στην παρτιτούρα όσο και στην ταινία):

[110] Σημειώνουμε ότι το «γέμισμα» δεν αναφέρεται μονάχα μελωδικά ή ρυθμικά ή συγχορδιακά, αλλά αναφέρεται και στη δομή της μουσικής, με σφιχτότερο δέσιμο και ειρμό, και στο ύφος και τις ψυχολογικές πτυχές της.



Τα τέσσερα μέτρα (38-41), όπου ο γενικός ρυθμός παύεται, αφήνοντας μόνο τη μελωδία να κυλά (οι 8ες είναι *optional*), και τα «μπλοκ» ακόρντα στο αριστερό, προετοιμάζουν τη στιγμή της «πτώσης» του ήρωα, όπου ταυτίζονται ήχος και εικόνα (στη χρονομετρική ένδειξη 00:48:26). Παρατηρούμε τις ταυτόχρονες συγχορδίες ημιτονίων στα δύο χέρια,

μία στα πλήκτρα (αριστερό) και μία στις χορδές μέσα στο πιάνο (δεξί), που δημιουργούν ένα ιδιαίτερο ηχόχρωμα. Τα δίδυμα, παράλληλα, κατιόντα *glissandi* που ακολουθούν, γίνονται και αυτά στα πλήκτρα και τις χορδές ταυτόχρονα (για περίπου 3΄΄) – μ. 42:
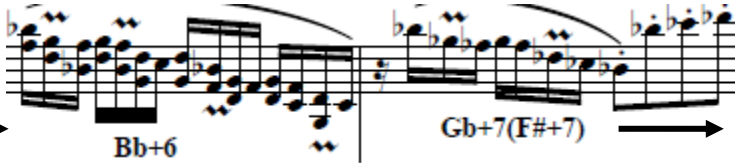


Ολοκληρώνοντας τη Σκηνή, αντιλαμβανόμαστε τον απόηχο του μοντέλου (31), που καταλήγει (μ. 43-48) σταδιακά, σβήνοντας και απομακρύνοντας, όπως απομακρύνονται οπτικά οι χρυσοθήρες πάνω στο έλκηθρό τους.

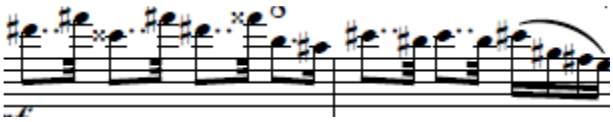
Σκηνή 19 (παιχνίδι στο χιόνι – ο ήρωας «τρώει» χιόνι – συνάντηση – η Τζώρτζια βρίσκει τη φωτογραφία της – αμηχανία – πρόσκληση σε δείπνο)

Ένα μεγάλο μέρος της Σκηνής στηρίζεται σε ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό. Για το λόγο αυτόν, και πέρα από τις βοηθητικές, επεξηγηματικές σημειώσεις της παρτιτούρας (που αφορούν τις συγχορδίες, τη μελωδία, τις μετατροπίες, τη δυναμική, την αγωγή, την εξέλιξη της πλοκής στην ταινία κ.λπ.), κρίνεται απαραίτητη η αυτοσχεδιαστική ευελιξία και δεινότητα του πιανίστα, καθώς και η ικανότητά του να συνδέει φυσικά και αβίαστα τη μουσική με την εικόνα. Τονίζουμε και τη μέγιστη, ζωτική σημασία που έχουν στον αυτοσχεδιασμό οι κορόνες και οι παύσεις. Ο αυτοσχεδιασμός κινείται στη σι*b* μείζονα, με μελωδικό παιχνίδισμα που επαναλαμβάνεται και στηρίζεται στην αρμονική ροή (πάνω στο σι*b* του μπάσου) και εκπνέει απλά και ήρεμα (μ.1-4), ενώ σε συνέχεια των προηγουμένων (μ. 5-6),

η μετατροπία στη σι μείζονα «φρεσκάρει» το μουσικό τοπίο:

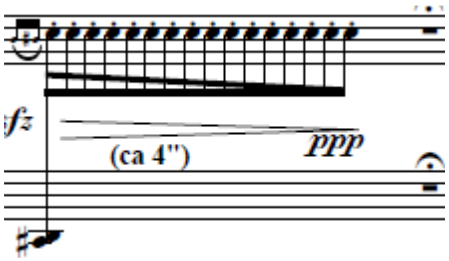


όπου συναντάμε ένα μοτίβο που χρησιμοποιείται αρκετά στον αυτοσχεδιασμό αυτόν:



και με τη συμβολή της αρμονικής διαδρομής, με τις απαραίτητες «διευκρινίσεις» της παρτιτούρας, επιστρέφουμε στη σι*b* μείζονα, μετά το *glissando* μέσα στις χορδές του πιάνου (στο μ. 12, ακούμε την I6/4 της σκάλας). Αξίζει να σημειώσουμε ότι η επιστροφή αυτή γίνεται με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο οδηγηθήκαμε στη σι μείζονα (με τη συγχορδία της σολb-φα# μείζονος).

Η στιγμή που ο ήρωας «τρώει» χιόνι (εικόνα και ήχος ταυτίζονται) στο 00:49:43 (repetition για ~4΄΄, με σταδιακή «αραίωση» και σβήσιμο), με την ~3΄΄ παύση να ακολουθεί (μ. 13),



και η μονόφωνη, *rubato* γραμμή, που «ενώνει» τα διασταυρωμένα, αμήχανα βλέμματα του ήρωα με την κρυφή του αγαπημένη (υπάρχει και το μοτίβο που περιγράψαμε προηγούμενα), με την ένδειξη *slow to fast* να τονίζει την ελεύθερη εκτέλεση έως το μ. 17.

Μέχρι εδώ δεν υπάρχει αριστερό χέρι στην παρτιτούρα, αφήνοντας τον εκτελεστή ελεύθερο να αποφασίσει τι τύπο «συνοδείας» θέλει. Συνεχίζοντας, έχουμε το μοτίβο για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω.

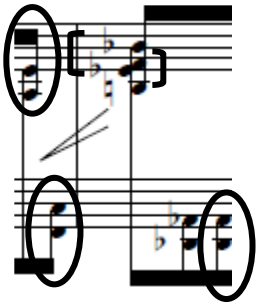
Μαζί με συνοδεία αντιχρονισμών σε κάθε κίνηση και στο τέλος της φράσης –μ.19–, τα *glissandi* ξεδιπλώνουν νέα ηχητικά κύματα (παράλληλα με τις συνεχείς κορόνες). Στο μ. 21, με τη διεύρυνση του μοτίβου και τις κορόνες να στηρίζονται σε κανονικές (στα πλήκτρα) νότες, μαζί με τις ίδιες νότες «τσιμπημένες» μέσα στις χορδές, δημιουργείται ένα αποτέλεσμα «διαφορετικό», που κινείται ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα (όπως ακριβώς νιώθει και ο πρωταγωνιστής, που δεν πιστεύει ότι αυτό που ζει είναι αληθινό):
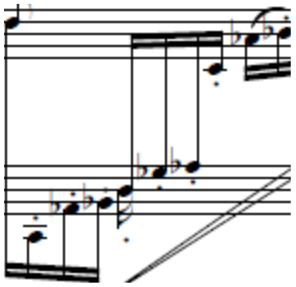


Ακολουθεί το μοντέλο (26) της Τζώρτζιας (που το έχουμε αναλύσει), στη φα ελάσσονα (όπως ακούγεται πάντα), εμπλουτισμένο με mute φθόγγους και glissandi στις χορδές, που

αποκρυπτογραφούν, πέρα από την αγάπη του πρωταγωνιστή, και τις προθέσεις χλευασμού από την παρέα των κοριτσιών. Η μετάβαση στην ντο μείζονα (μ. 30, με I6/4) γίνεται με τον ίδιο τρόπο όπως στα μέτρα 11-12 (εκεί γυρίσαμε στη σι*b* μείζονα), και η συνέχεια (το *presto possible* πέρασμα, το *glissando-tremolo* μέσα στις χορδές και η 3΄΄ παύση) δείχνει την αμηχανία των στιγμών.

Στο (32^{α}) –από μ.34–, η χαρακτηριστική ροή δεκάτων έκτων (3+3+2), και το «απροσδιόριστο» διάστημα της 5ηςΚ (είτε μόνο του, είτε σε συνδυασμό με 5η ελαττωμένη) είναι δομικά και τεχνικά κυρίαρχα,



ενώ στο μ. 37 (αρπισμός πάνω σε συγχορδία με τόνους), καταγράφει το τρακ του ήρωα, όταν η Τζώρτζια τον ρωτά αν μένει μόνος:



Η κατάληξή του μοντέλου –μ.77–, με τις συγχορδίες στο δεξί να χτίζονται από το γνωστό προηγούμενο μείγμα με 5ες ελ. (4ες αυξ.), 5ες Κ (4ες Κ), αντεστραμμένα ημιτόνια σε 7ες Μ, και στο αριστερό μπλοκ από τόνους, όλα αυτά με «συμπαγή» ρυθμό:
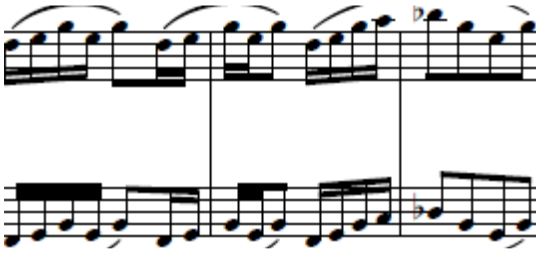


Το «αιωρούμενο» φινάλε της Σκηνής με το μοτίβο του αυτοσχεδιασμού συμπληρώνει τεχνικά, δομικά και αισθητικά το μουσικό οικοδόμημα.

Σκηνή 20 (φτυαρίζοντας… για χρήματα)
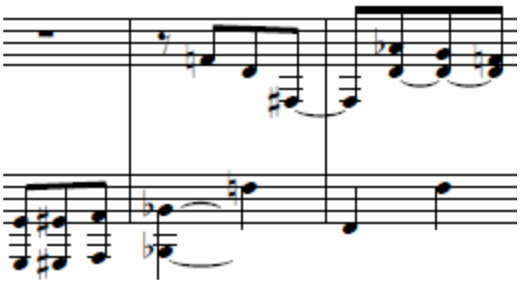
Η διαφορετική, αυτή τη φορά, εισαγωγή του μοντέλου (3) (πιο σύντομη, πιο αποφασιστική, που συνάδει με την αποφασιστικότητα του ήρωα) ξεκινά με την εκτός χρόνου νότα και το «παιχνίδι» με τις 2ες μ. (δομικό στοιχείο του θέματος). Οι ανοδικές «στάσεις» στο λα#, στο

σι και στο ντο (οριζόντια και κάθετα) κατευθύνονται στο ρε (V της σολ μείζονος) με ορμή (στο μ. 10).

Από το ήδη αναλυμένο μοντέλο (3) παραθέτω το «ξέφρενο» φινάλε του (μ. 39-41):
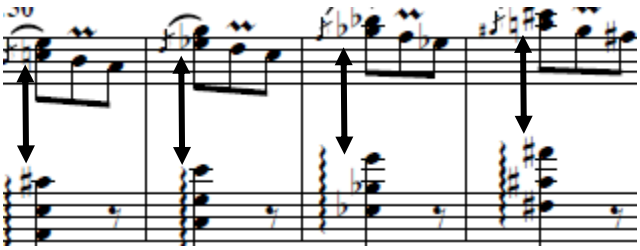


Το μοντέλο (7) αρχίζει διαφορετικά – από το μ. 42 (η σχέση με τις 2ες μ. δεσπόζει όπως πάντα, και η συνοδεία τώρα γίνεται με τέταρτα, αντί για τη συνεχόμενη κίνηση με όγδοα της πρωτύτερης εμφάνισης):
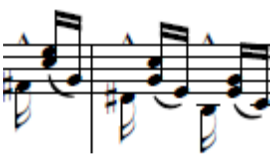


ενώ στο τέλος του (7), προσανατολίζεται στη σι*b* μείζονα (για επανάληψη, μ. 67), και στη σολ μείζονα, για να «δεθεί» το επερχόμενο μοντέλο 3, μ. 69), το οποίο μετατοπίζεται μια 5η ελ. πιο ψηλά (στη ρε*b* μείζονα, μ.106) και αργότερα στην ντο μείζονα (μ. 114). Στο τέλος πυκνώνει και «στολίζεται» (μ. 118-123), και πυκνώνει περισσότερο (αλλάζει και η ρυθμική αγωγή),

με την ανοδική μετατόπιση να πραγματοποιείται με 3ες μ. και να έχουμε κάθετη συνύπαρξη της τρίτης μεγάλης **και** της τρίτης μικρής της συγχορδίας (που ως τώρα γινόταν μόνο περιφραστικά, μελωδικά) στα μ. 124-128:
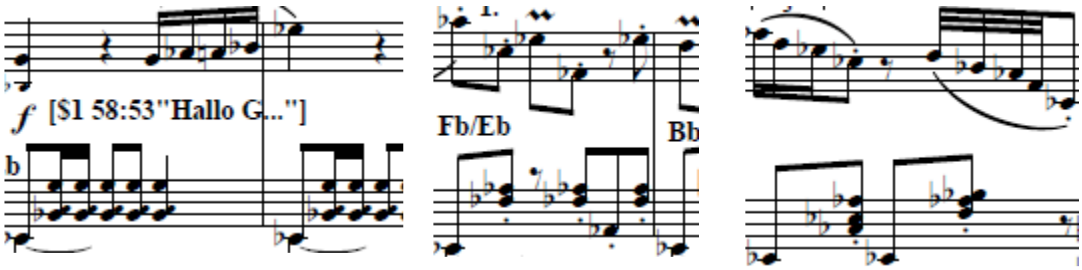


και ολοκληρώνεται με το κατιόν αρπέζ της ντο μείζονος (με τις αποτζιατούρες):



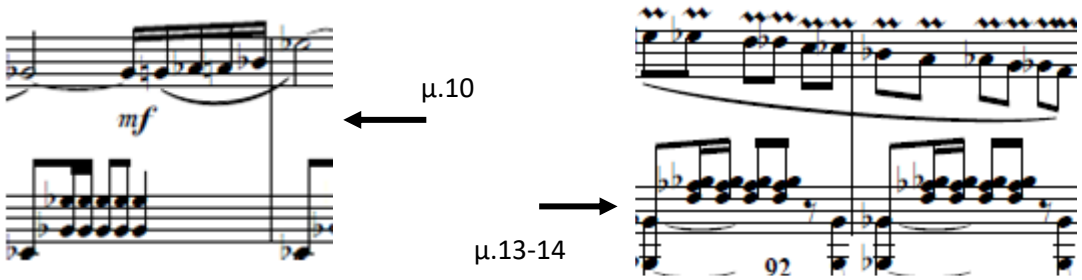
Σημειώνουμε ότι τόσο το μοντέλο (3) όσο και το μοντέλο (7) σε τούτη τη Σκηνή παίζονται όπως «ορίζει» η παρτιτούρα (είναι όλα γραμμένα), όχι όπως πιο πριν. Βέβαια, η *colla parte* ένδειξη δεν λείπει ούτε τώρα (μ. 135).

Σκηνή 21 (παραμονή Πρωτοχρονιάς στο «Μόντε Κάρλο» και στο σπίτι – ετοιμάζοντας το δείπνο – ο απρόσκλητος επισκέπτης – το ιδανικό δείπνο)

Η *Agitato e Vivo assai* αγωγή χαρακτηρίζει όλο το μοντέλο (33), που δημιουργεί πολλά και διαφορετικά συναισθήματα (όπως είπαμε στο σχετικό κεφάλαιο). Το (33^{α}) στη μι*b* μείζονα, με έντονη χορευτική διάθεση συνοδείας πάνω στο *ostinato* χαμηλό μι*b*. Η μελωδική γραμμή ξεκινά με χρωματικές ανόδους και συνεχίζει με πηδήματα βασισμένα στους φθόγγους της κάθε συγχορδίας (που αργότερα συνδυάζονται και τα γοργά περάσματα μαζί με τα συγχορδιακά άλματα – από μ. 5 και έπειτα), και η αρχική legato αίσθηση μεταβάλλεται σε ζωηρή στακάτο διάθεση (ενδεικτικά παραθέτω τα μ. 1, μ. 3 και μ. 7),
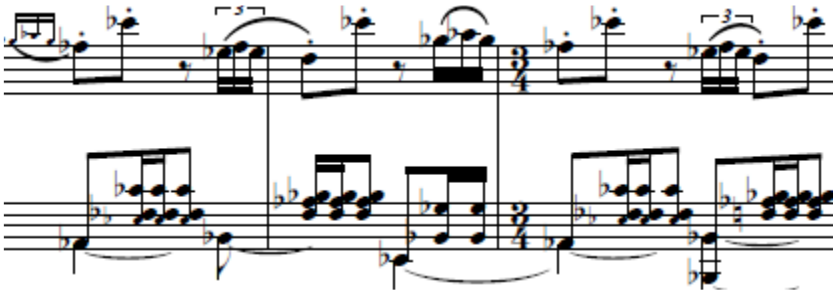


ενώ η αρχή του (33β) –μ.10-19– με τη βηματική μελωδική ευελιξία, τα συνεχή κατιόντα στολίδια και τη συνολική «δεμένη» άρθρωση (τώρα κινούμαστε στη μι*b* ελάσσονα), αναφέρεται στην «προσμονή» του πρωταγωνιστή και στην αγωνία του να ευχαριστήσει την αγαπημένη του και την παρέα της,
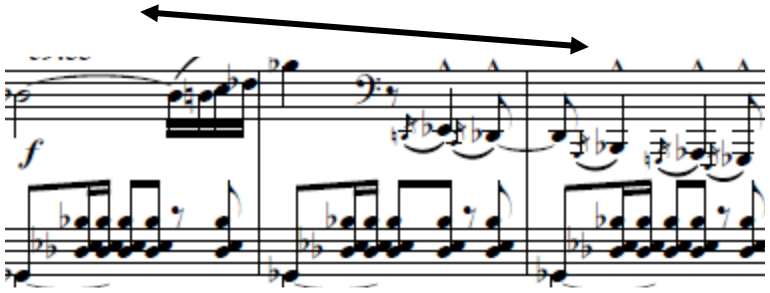


και συνεχίζει, εμπλουτίζοντας τη μελωδική κίνηση με *off beat* νότες και μερικά πηδήματα.
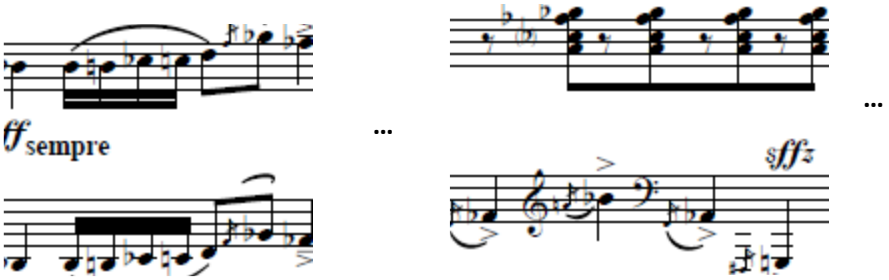
Ο ρυθμός επιπλέον δημιουργεί ακόμη περισσότερη αγωνία (αφού τα ισχυρά μετατρέπονται σε ασθενή, με τους ίδιους φθόγγους – τα 2/4 γίνονται 3/4):



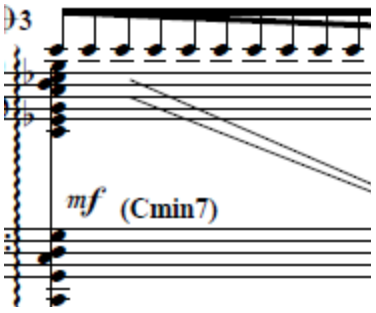
Η ανυπομονησία μεγαλώνει, τώρα προστίθενται αιχμηρές μελωδικές παρενθέσεις (μ. 25-30), χαμηλότερα από τη συνοδεία, έτσι η μελωδία «μοιράζεται» σε ψηλά και χαμηλά ρετζίστα, πάνω στο *ostinato pattern* που συνοδεύει:



Η χιουμοριστική «εισβολή» του μουλαριού, με την επίσης χιουμοριστική μουσική παρένθεση, που ξεκινά με οκτάβες και συνεχίζει με «αστεία» άλματα (στη ρε*b* μείζονα) στα μ. 36-40:



Στα μ.50-73 (27$^{\alpha \text{ και } \beta}$), που έχουμε ήδη εξετάσει, παρουσιάζονται πιο ονειρικά (σε σχέση με την προηγούμενη παρουσίασή τους), και κλείνουμε με την απόφαση του ήρωα να χορέψει το "*Oceana roll*", που ανακοινώνεται από τις «αποφασιστικές» συγχορδίες της ντο ελάσσονος στο μ. 74:

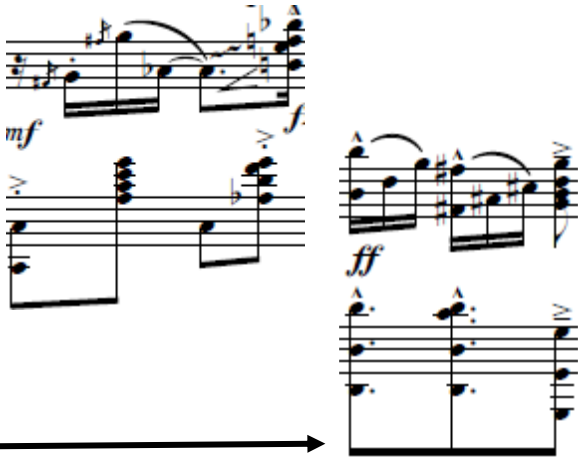


Οι *mute* νότες παίζονται ταυτόχρονα με την κίνηση του πρωταγωνιστή που καρφώνει τα ψωμάκια[111] (01:01:37).

Σκηνή 22 (*Oceana roll dance*)
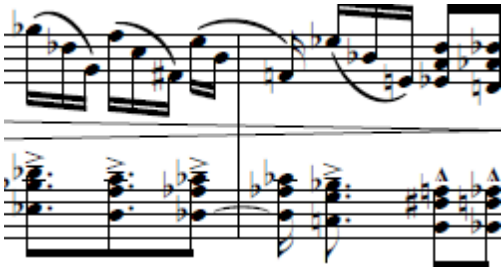
Σε τούτη τη Σκηνή, υπάρχει απόλυτη ακρίβεια (γι' αυτό και οι χρόνοι είναι απόλυτοι). Ολόκληρη η συγκεκριμένη σύνθεση (μοντέλο 34) είναι στηριγμένη (όπως είναι λογικό) στην εικόνα. Έχει δική της ταυτότητα και χαρακτήρα, όμως συγγενεύει και είναι άρρηκτα δεμένη με τις κινήσεις στην ταινία. Μετά από το εισαγωγικό αρπέζ (είσοδος στη «Σκηνή»), στη σολ μείζονα (δεσπόζουσα της ντο), αρχίζει η χορευτική δράση, με το *ragtime tempo* στην ντο μείζονα. Τα πρώτα οκτώ χορευτικά μέτρα (μ. 2-9) καταλήγουν με πτώση στη σολ μείζονα, με τη μελωδία να έχει αστεία διάθεση, με μεγάλα διαστήματα και αρπέζ.

Στο έκτο και έβδομο μέτρο, προστίθενται και τα *glissandi* που οδηγούν σε χιουμοριστικές παρυφές, με παράλληλη αύξηση της δυναμικής. Πέρα από τα παραπάνω, σημειώνουμε και τους τονισμούς στα ασθενή μέρη των μέτρων (και το ρυθμικό 3+3+2 του 8ου μ., που «σπάει» την κανονικότητα):



Στα επόμενα οκτώ μέτρα (10-17), βρισκόμαστε στη μι*b* μείζονα (με μια ενδιάμεση στάση στην V της σολ – μ. 12 και 13), με τα παρεστιγμένα να προσδίδουν μια μελωδική φρεσκάδα, και με τα ρυθμικά γκρουπ να υπερπηδούν τη διαστολή στα μ. 16 και 17 (όπου στα δεκαέξι συνολικά δέκατα έκτα των δύο αυτών μέτρων να γίνεται ο διαχωρισμός ως εξής: 3+3+3+3+2+2, αγνοώντας ισχυρά μέρη, πάνω σε παράλληλες μείζονες διάφωνες συγχορδίες):

[111] Υπενθυμίζουμε ότι όλες οι παραπάνω εναλλαγές, πέρα από τις βοηθητικές χρονομετρικές σημειώσεις, γίνονται *colla movie*, και η προσήλωση του πιανίστα στην οθόνη κρίνεται απαραίτητη. Επίσης, οι διάσπαρτες μουσικές (κυρίως συγχορδιακές) βοηθητικές ενδείξεις αφήνουν περιθώρια προσωπικής παρεμβολής και ελευθερίας στον εκτελεστή.



Ενώ, όταν ξαναέρχεται η μι*b* μείζονα, παρατηρούμε τρία (και όχι τέσσερα, όπως θα ήταν στο πλαίσιο της κανονικότητας) μέτρα –ακολουθώντας την έτοιμη χορογραφία του Τσάπλιν– που καταλήγουν σε μια γέφυρα τριών μέτρων (21, 22 και 23), με πιο αργή κίνηση *poco meno mosso* (πάντα ακολουθώντας πιστά τις κινήσεις του πρωταγωνιστή) στη δεσπόζουσα της ντο μείζονος. Έχουμε ταυτόχρονο *crescendo* με τονισμένη χρωματική ανέλιξη στο αριστερό (και στο δεξί), πριν ξαναγυρίσουμε στην ντο μείζονα και στο αρχικό γρηγορότερο *tempo*.
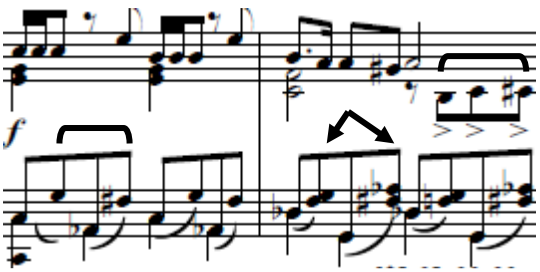
Το φινάλε γίνεται πανηγυρικά (εν είδει παράστασης), ακολουθώντας και την «αποχώρηση».

Σκηνή 23 (ενθουσιασμός με τον ήρωα – ο ήρωας κοιμάται)
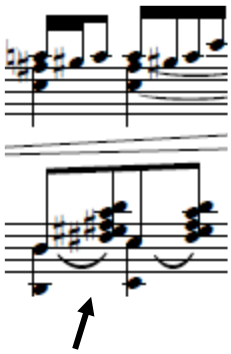
Ο ενθουσιασμός και ο θαυμασμός προς τον πρωταγωνιστή αποτυπώνονται στην απλή λυρική μελωδία που ξεδιπλώνεται πάνω στο *sempre arpeggiato* αριστερό χέρι, με τις συγχορδίες να σημειώνονται με σύμβολα, να δίνεται ένα μοτίβο που, αν θέλει, ο πιανίστας το ακολουθεί (η παρτιτούρα λειτουργεί σαν «οδηγός»).

Σκηνή 24 (Πρωτοχρονιά με χαρές, νοσταλγία και… λύπες)

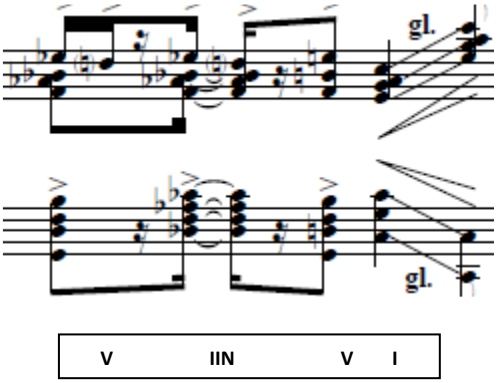
Μετά από μια τρίμετρη ενθουσιώδη εισαγωγή, το *gallop*, μοντέλο (35), έρχεται στην ντο μείζονα, με τη χειμαρρώδη καλπάζουσα συνοδεία, εμπλουτισμένη και με ξένους, ως προς την τονικότητα, φθόγγους. Οι 2ες –μελωδικές και αρμονικές (στο αριστερό)– που πηγάζουν από το θέμα του ήρωα λειτουργούν χαριτωμένα. Η έντονη, ζωηρή (ρυθμικά), μα απλή μελωδία, τραγουδά:



Και συνεχίζουμε ανοδικά, με όλες 2^{ες} να αθροίζονται (μ. 9):
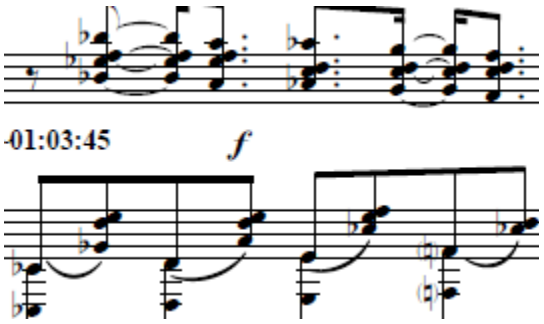


Η φράση, μετά από το κατιόν αρπέζ όλες τονικής, με όλες αποτζιατούρες (μ. 10), και το ρυθμικό παιχνίδι πάνω στην ακολουθία: V–IIN–V (όλες «διευρυμένες»), καταλήγει με διπλά αντίστροφα *glissandi* στην τονική (μ. 11):
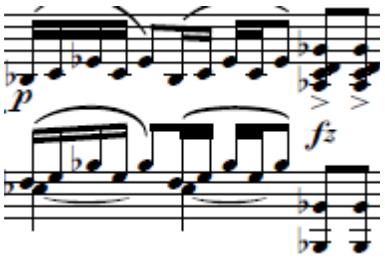


Έπειτα από τη «σκληρή» γέφυρα, στα μ. 12-15, στη δεσπόζουσα (με τη δυνατότητα που δίνεται στον εκτελεστή να διαλέξει μέτρο), η οποία συμπίπτει χρονικά με τους πυροβολισμούς (ο συγχρονισμός της μουσικής με τους πυροβολισμούς είναι μάλλον δύσκολος),

ακολουθεί (μ. 16-17) η δεύτερη φράση του (35), στη μι*b* μείζονα, με την ανοδική σκάλα στο αριστερό (πάλι οι χαριτωμένες 2ες προσθέτουν ιδιαίτερο χρώμα) και με τη συγκοπτόμενη μελωδία με συγχορδίες,
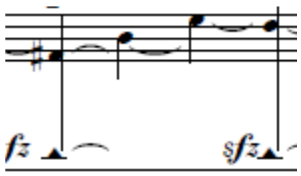


και η *sub. P* συνέχεια με τις παράλληλες 4εςΚ (με ρυθμικό ενδιαφέρον), με τις δυο αιχμηρές συγχορδίες της δεσπόζουσας (μ. 18-19):



Με την επαναφορά της πρώτης φράσης (τώρα μετατοπισμένο στη μι*b* μείζονα), το θέμα κλείνει ύστερα από το μονόφωνο πέρασμα (που επαναλαμβάνεται διπλασιασμένο στις δύο ακραίες περιοχές του πιάνου), που παιχνιδίζει πάνω στη συγχορδία της σι*b* (μ.22-26).
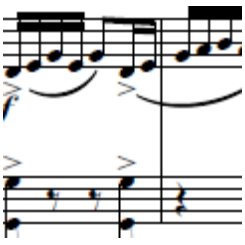
Ακολουθεί το ελεύθερο πέρασμα από το (35) στο (36), με τη συγχορδία να κινείται μελωδικά με διαστήματα 2ης, 3ης και 4ηςΚ, στο μ. 27 και την περιστασιακή συνήχηση με τις νότες που δημιουργούνται από τη νύξη των χορδών (μέσα στο πιάνο), που δημιουργεί ένα «περίεργο» χρώμα:
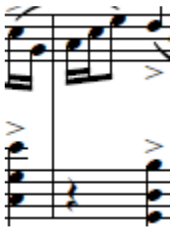


Το «*Auld Lang Syne*», μοντέλο (36), στο οποίο υπάρχει μόνο η μελωδία (στη σολ μείζονα και στη σι*b* μείζονα), με τα ακόρντα να υποδεικνύονται με σύμβολα (αφήνοντας τον πιανίστα να δείξει την ευχέρειά του), κλείνει τη Σκηνή.

Σκηνή 25 (country dance)
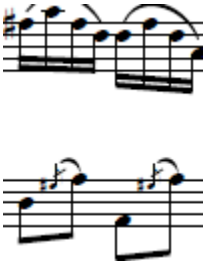
Ο χορός χαρακτηρίζεται από μια κανονικότητα (τετράμετρα) σε όλη του την παρουσίαση. Με βάση τη σολ μείζονα, στο θέμα (37), διακρίνουμε τονισμούς και στην πρώτη κίνηση και στο δεύτερο όγδοο της δεύτερης κίνησης (ανά τέσσερα μέτρα) για τα πρώτα οκτώ μέτρα.
Η μελωδία σε αρπισμούς στηρίζεται στην πεντατονική σκάλα (σολ-λα-σι-ρε-μι-σολ). Στο μισό της φράσης (μ. 4), στεκόμαστε στη δεσπόζουσα, και στο τέλος της φράσης (μ. 8), στην τονική:



Στα επόμενα οκτώ μέτρα (9-16), μεταφερόμαστε στην IV (ντο μείζονα), με τη φράση να καταλήγει στην τονική. Οι τονισμοί επιμένουν, με τη μελωδία να γίνεται λαμπερότερη, μετά τη μετατόπισή της ψηλότερα (πάλι σε πεντατονική βάση: ντο-ρε-μι-σολ-λα-ντο):



Στη συνέχεια, παρατηρούμε πώς οι τονισμοί δίνουν τη θέση τους σε συνεχόμενη ροή ογδόων (στο αριστερό) και δεκάτων έκτων (στο δεξί), όλα αυτά στην V (μ. 17-25):
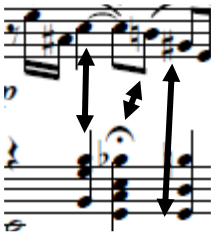


Τέλος, ο χορός κλείνει με την επιστροφή στην τονική και την πρώτη φράση, μέχρι να «βυθιστεί» (με τη βοηθητική παρατήρηση: αν χρειαστεί να επαναληφθεί το μέτρο 32) στο χαμηλό σολ.

Σκηνή 26 (ο ήρωας «ψάχνει» την αγαπημένη του – η παρέα ετοιμάζει πλάκα – η Τζώρτζια τελικά δεν θέλει – χαστούκι στον Τζακ)

Η αργή, ελεύθερη πορεία (*like improvisation*) των πρώτων μέτρων της παρτιτούρας εκφράζει τον βαρύ ψυχισμό του ήρωα.
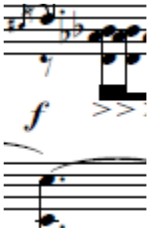
Η «περίεργη» αίσθηση της αιωρούμενης μι ελάσσονος, με τις «πικρές» συνηχήσεις (ντο-σι, σι-σι*b*, σολ#-σολ), σε δεξί και αριστερό χέρι αντίστοιχα, ήδη από το πρώτο μέτρο, συντελούν στη δημιουργία μιας βαριάς συναισθηματικής ατμόσφαιρας. Η γλυκιά μα παράξενη μελωδία (που μόνη της, χωρίς αρμονική υποστήριξη, κάθε άλλο παρά μι ελάσσονα θυμίζει) κινείται από την ψηλή περιοχή προς τα χαμηλότερα επίπεδα και, πριν τελειώσει η παρουσίασή της, ήδη ξεκινά η δεύτερη υπενθύμισή της (μ. 3), ενώ στα μ. 4-5 επιμένουν οι διάφωνες συνηχήσεις, με κύριο χαρακτηριστικό τις ολοένα και ταχύτερες επαναλαμβανόμενες νότες.



Στα επόμενα τρία δίμετρα, το *tempo* «τρέχει» και η ίδια επίμονη γραμμή υποστηρίζεται από τρεις διαφορετικές εναρμονίσεις (με κεφαλαία σημειώνονται οι μείζονες και με μικρά οι ελάσσονες): **μ. 6-7 Φα#-σι*b*, μ.8–9 σι-Ντο# και μ.10-11 Σολ–φα#.** Η ανώτερη *tenuta* ανέρχεται ημιτονιακά (ανά δύο μέτρα), σε αντίθεση με την κατιούσα ημιτονιακή κύλιση στο μπάσο, των μέτρων 8-9-10 και 11. Σημειώνουμε, τέλος, ότι οι ίδιοι δύο τελευταίοι φθόγγοι της επαναλαμβανόμενης μελωδικής γραμμής είναι αντίστοιχα η αποτζιατούρα και η λύση της στην κάθε συγχορδία.
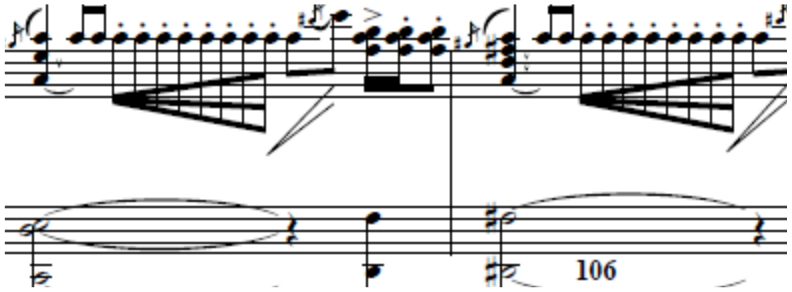
μ.7, **σι*b* ελάσσονα**, ντο→ρε*b* (αποτζιατούρα της **τρίτης** της συγχορδίας)
μ.9, **Ντο# μείζονα**, σι#→ντο# (αποτζιατούρα της **πρώτης** της συγχορδίας)
μ.11, **φα# ελάσσονα**, σι#→ντο# (αποτζιατούρα της **πέμπτης** της συγχορδίας)

Ακολουθεί η παραλλαγή του μοντέλου (2), με τον «ατόφιο» ρυθμό, όπου οι συγχορδίες σχηματίζονται με τη σύμπραξη 5ης ελ. και 3ης Μ (4ης ελ.) στο μ.12, και με 4ες αυξ. στο μ. 13.
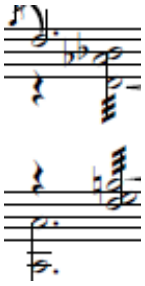


Συνεχίζεται (μ.14-18) με την ίδια μελωδία (με κύρια στηρίγματα το λα-σι και μέσα στην οποία υπάρχει και το στοιχείο της ταχύτατα επαναλαμβανόμενης νότας, που είδαμε και στην αρχή αυτής της Σκηνής) να εναρμονίζεται διαφορετικά και στο δεξί (όπου συνυπάρχει η μελωδία και ένα μέρος της εναρμόνισής της) και στο αριστερό.

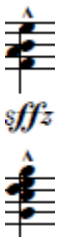
Σημαντικό ρόλο παίζει η ανοδική πορεία στο αριστερό, και η πύκνωση της γραμμής:
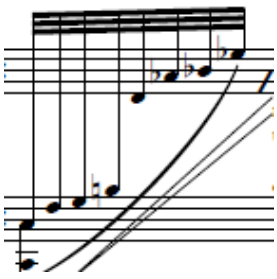


Το (27$^{\alpha}$), πιο «βαρύ», αλλά με την ίδια αίσθηση ελευθερίας, ομοίως και το (27$^{\beta}$) παρουσιάζονται με την αρμονική τους συνέχεια να «δίνεται» με σύμβολα, και τον πιανίστα να πρέπει να βάλει και το προσωπικό του στίγμα (μ. 20-47), ενώ στα μ. 48-51, πάλι το (27$^{\alpha}$), σχεδόν αγνώριστο (μόνο η μελωδία θυμίζει κάτι), αρκετά βαρύ και σκοτεινό (με το *tremolo* να συμβάλλει δομικά). Παίζεται ακριβώς όπως είναι γραμμένο, τόσο στη λα*b* ελάσσονα, όσο και στην ντο ελάσσονα:
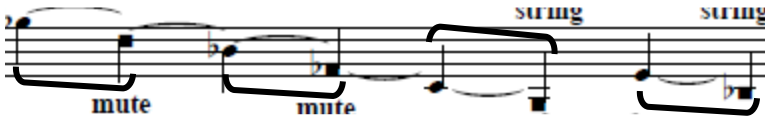


και καταλήγει στην αναγκαία ταύτιση εικόνας-μουσικής (στο 01:09:31) στο μ. 53, με μια «αιχμηρή» συγχορδία:



Η αναλυμένη τελευταία συγχορδία του (27$^{\alpha}$), «προϊόν» του *tremolo,* επαναλαμβάνεται (όσο χρειάζεται) με παράλληλο *accelerando-crescendo*, προετοιμάζει την ατμόσφαιρα:

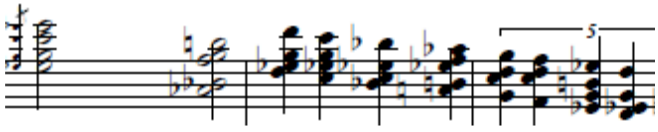


Το «αιωρούμενο» τελευταίο μουσικό μέτρο της Σκηνής, με τη συνεχή κάθοδο με 4ες Κ (εκτός της τελευταίας 4ης αυξ.), την εναλλαγή φυσικών και τεχνητών (εντός πιάνου) φθόγγων και την κατάληξη της δυναμικής (και της γενικότερης αίσθησης) στο *niente*:
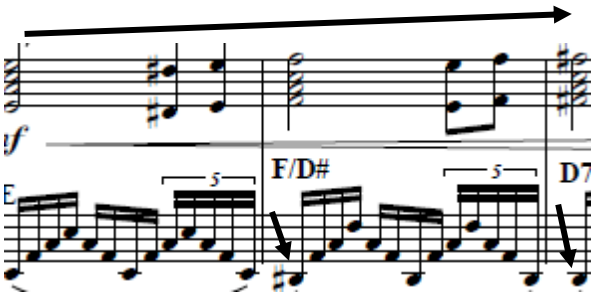


Σκηνή 27 (ο Μπιγκ Τζιμ προσπαθεί να θυμηθεί)

Ξεκινάμε με το ήδη γνωστό (6^{α}), που τώρα εξελίσσεται διαφορετικά (πάντα με τη βοήθεια των αρμονικών συμβόλων), με ημιτονιακή κάθοδο στο αριστερό χέρι (μι*b*-ρε-ρε*b*-ντο-ντο*b*-σι*b*-λα-λα*b*-σολ) στα μ. 1-7, ενώ στα μ. 7-12, στην ντο ελάσσονα, χαρακτηρίζεται με την επίμονη *pedal* συνοδεία με τρίηχα, που πάνω της «τρέχει» μια δραματική και που πυκνώνει σταδιακά (στο μ. 7 έχουμε μισά, στο 8 τέταρτα, στο 9 πεντάηχο τετάρτων κ.λπ.):
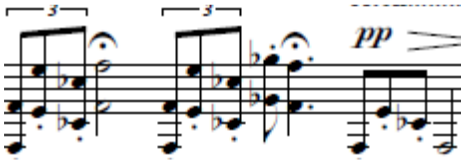


Το (6^{α}) αλλάζει «μέτρο» (από 4/4, σε 3/4), τα ισχυρά και ασθενή αναδιαρθρώνονται, αυξάνοντας την αγωνία. Η μελωδία μετασχηματίζεται ελαφρά –μ. 15, 16, 17, 18 (συνδυάζοντας στοιχεία από το μ. 1 –βήματα– και το μέτρο 13 – πηδήματα)–, η συνοδεία «σφίγγει» (από ροή τρίηχων, σε συνεχόμενες τρίλιες) και η ημιτονιακή κύλιση συνεχίζεται (σολ–φα#-φα) στο αριστερό.

Το επόμενο μοντέλο 38 (μ. 19-24) έρχεται φυσικά, σαν εξέλιξη των προηγουμένων, με τη συνοδεία να πραγματοποιείται με δέκατα έκτα, και τη χρωματική κάθοδο να κρατεί καλά (μι-ρε#-ρε-ρε*b*-ντο-σι-σι*b*-λα). Ταυτόχρονα, η ανιούσα πορεία της μελωδίας «ανοίγει» και επεκτείνει το εύρος της μουσικής και στα ψηλά και στα χαμηλά ρετζίστα του πιάνου:



Στο μ. 25, το *tempo* γίνεται *più largo*, με τη σι*b* μείζονα να κυριαρχεί
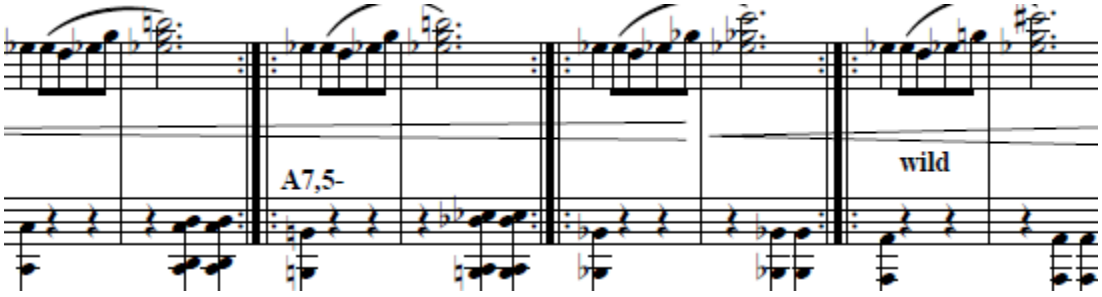
και στο αριστερό να συνυπάρχουν τα δέκατα έκτα και τα πεντάηχα (όλα βασισμένα από πριν), ενώ στο δεξί η μελωδία επαναλαμβάνεται. Η προσωρινή «αναλαμπή» στις σκέψεις του Μπιγκ Τζιμ αποτυπώνεται με το «αποσπασματικό», δειλό μ. 28.
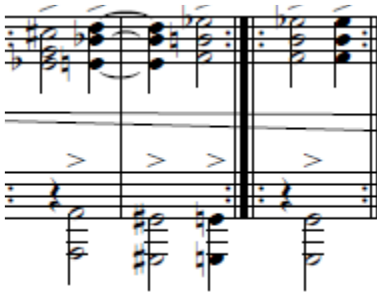


Το τέλος της Σκηνής πραγματοποιείται με την ήρεμη ροή και το διαρκές σβήσιμο (συμπυκνώνοντας τα παραπάνω επιμέρους «υλικά»).

Σκηνή 28 (η Τζώρτζια στέλνει απολογητικό γράμμα στον Τζακ… που καταλήγει στον ήρωα – ο ήρωας την ψάχνει – συνάντηση με τον Μπιγκ Τζιμ – επιτέλους ο ήρωας βρίσκει την αγαπημένη του)
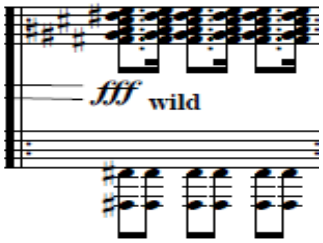
Η μπαλάντα (μοντέλο 30) που ξεκινά τη Σκηνή έχει ήδη αναλυθεί. Μόνο σημειώνουμε την αλλαγή του *tempo* σε *agitato* (μ. 40) και παράλληλη χρήση *tremolo* (οι λόγοι έχουν αναφερθεί στο σχετικό κεφάλαιο), ενώ το (27α) που ακολουθεί παρουσιάζεται τώρα *presto*, με άλλη διάθεση, περικλείοντας όμως και τα αρχικά του υφολογικά χαρακτηριστικά. Η γνωστή μελωδία μεταφέρεται από τη μι*b* μείζονα στην ντο ελάσσονα, ενώ στη συνοδεία, εκτός από κάποιες αναφορές με φθόγγους, υπάρχουν και οι αναγκαίες σημειώσεις με σύμβολα (από το μ. 48). Στη συνέχεια, κρατάμε μόνο την κατάληξη της προηγούμενης γραμμής, που επαναλαμβάνεται, καταλήγοντας κάθε φορά και σε ψηλότερο σκαλοπάτι (σι-ντο-ντο#, στο δεξί) ή σε χαμηλότερο (ντο-σι-σι*b*-λα, στο αριστερό), ενώ και τα δύο χέρια αλληλοσυμπληρώνονται ρυθμικά) – μ. 56-63:



Η πύκνωση και οι τονισμένες (εναλλάξ) συγχορδίες, με αντίθετη-βηματική φορά στα μ.54-56κυριαρχούν (μάλιστα, στο μ. 66 υπάρχει η σημείωση να επαναληφθεί όσες φορές κριθεί αναγκαίο),
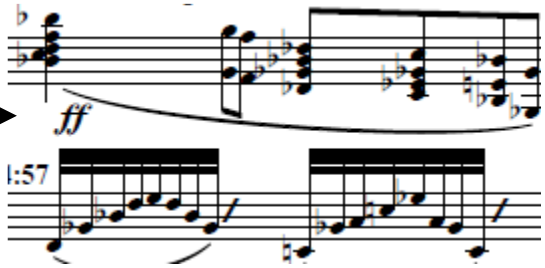


για να φτάσουμε στην κορύφωση (μέτρο 67), με *fff* και άγρια διάθεση, με τις διάφωνες συνηχήσεις να διανθίζονται ρυθμικά:



Στα μ. 68-73, το (24$^{\beta}$) το έχουμε ήδη δει, μόνο που τώρα και τα δύο χέρια κινούνται παράλληλα, με κυματοειδή άνοδο της δυναμικής, με τα μέτρα να αλλάζουν συνεχόμενα (2/4, 3/4, 4/4, 5/4) και η μελωδική ανάπτυξη να σηματοδοτείται από 3ες μικρές και να συνεχίζει αγκαλιάζοντας τις ακραίες περιοχές του πιάνου σαν στρόβιλος και, ενώ η περιπλάνηση στις ακραίες περιοχές επιμένει, να καταλήγει στο ελεύθερο, αυτοσχεδιαστικό (σχεδόν) μ.78, όπου το δεξί συνεχίζει, με το αριστερό να συμπυκνώνει την προηγηθείσα κίνησή του, σε κάθετες συνηχήσεις, που εναλλάσσονται σε ψηλά και χαμηλά ρετζίστα.

Η ήρεμη *tranquilo* τονική γραμμή, στη σι*b* μείζονα χαρακτηρίζει την επανένωση των δυο φίλων (έρχεται μετά από «ανάσα»), με το «πλούσιο» αριστερό να στηρίζει τα προηγούμενα (μ. 79),
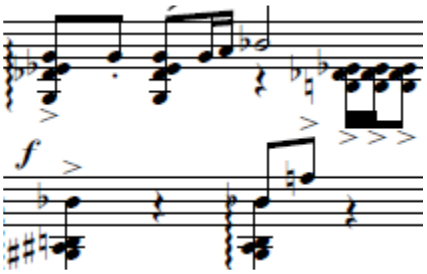


και ενώνεται με το (29$^{\alpha}$), που τώρα ακούγεται στη σι*b* μείζονα, με το αριστερό χέρι να έχει την ένδειξη *arpeggiato sempre*, πάνω στους απαραίτητους συγχορδιακούς συμβολισμούς.

Η ροή διακόπτεται απότομα (και συνεχίζει αργότερα) όταν ο ήρωας «απομακρύνεται» προς στιγμήν από την αγαπημένη του (το *glissando* στο μ. 91, που γίνεται μέσα στο πιάνο, πάνω στις χορδές, έρχεται ταυτισμένο με την εικόνα στο 01:15:43). Αξίζει να σημειώσουμε ότι η Σκηνή αυτή ενώνεται μουσικά με την επόμενη.
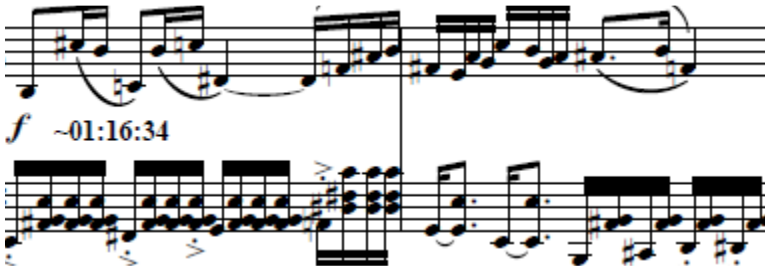
Σκηνή 29 (ατελείωτο ταξίδι προς την καλύβα – τακτοποίηση των φαγώσιμων – ζάλη από το ποτό – ύπνος)

Το μοντέλο (6$^{\alpha}$) παρουσιάζεται εδώ όχι με τις ελευθερίες (της εκτέλεσης κυρίως) που το χαρακτήριζαν έως τώρα, αλλά εκτελείται ακριβώς όπως υπάρχει στην παρτιτούρα. Οι συμβατικές συγχορδίες δίνουν τώρα τη θέση τους σε συμπαγείς, βηματικές, μπλοκ συνηχήσεις, κυρίως στο αριστερό (στη χαμηλή ακραία περιοχή), που προχωράνε σταθερά
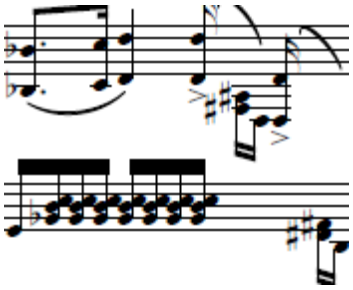
συνεχόμενα και τονισμένα. Στο δεξί χέρι υπάρχει ατόφια η μελωδία του (6^{α}), συνοδευόμενη από ένα σύμπλεγμα φθόγγων που χτίζονται με τόνους. Χαρακτηριστικό επίσης είναι ότι σε κάθε ισχυρό μέρος του μέτρου, εμφανίζονται οι «μπριζέ» συγχορδίες (στα μ.1-3), ενώ στα επόμενα τρία μέτρα (4, 5 και 6), όλα τα προηγούμενα μεταφέρονται μια 5η κάτω (για το δεξί χέρι), με το αριστερό να συνεχίζει επίμονα, όπως και πριν, με πιο πολλούς φθόγγους. Το (6^{α}) συνεχίζει και προχωρά, με τη μελωδία και τη συνοδεία της να εμπλουτίζονται ρυθμικά. Η μελωδική γραμμή ανεβαίνει τώρα κατά μια 3ηΜ (μ.7-9):
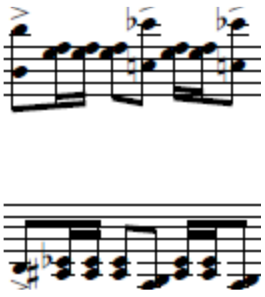


Στη μι ελ., το (39^{α}) βασίζεται στη χειμαρρώδη ροή στο αριστερό, με τις κλιμακωτές «αιχμές» και τα ημιτόνια να δίνουν ένα ιδιαίτερο χρώμα, ενώ η απλή μελωδία διανθίζεται μελωδικά (υπάρχουν σχεδόν όλες οι νότες της χρωματικής σκάλας) και ρυθμικά. Η ένδειξη *funny* φανερώνει ότι αυτός ο όγκος από φθόγγους εκτελείται ανάλαφρα, όχι βαριά (από μ. 13):
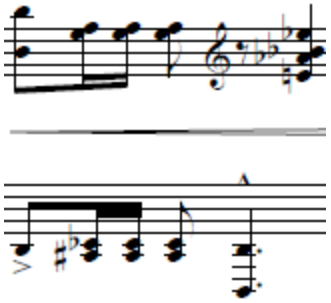


Στην επανάληψη του μοτίβου (μ.16-20), οδηγούμαστε στη σολ ελάσσονα, με το αριστερό να προχωρά ακάθεκτο, και στα επόμενα ασύμμετρα (8/16+6/16) μέτρα η μελωδία «παίζει» χρωματικά στις καταλήξεις της, παράλληλα με τη συνέχεια και το «πέρασμα» της φράσης και στα δύο χέρια εναλλάξ (σαν αρπέζ) και με τους τονισμούς να χαρίζουν μια όμορφη χροιά:
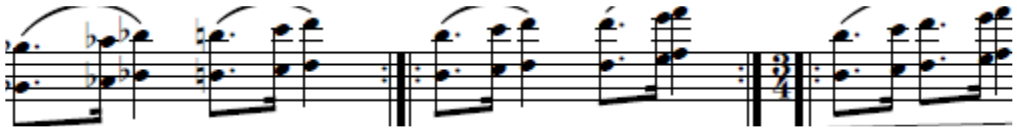


Η γέφυρα, πριν την επανεμφάνιση του (39^{α}), με τον ίδιο ρυθμό στα δύο χέρια, και με τις 2ες (και 7ες), να κυριαρχούν (από το μ. 21),



αργότερα (από το μ. 25) η ρυθμική σειρά φθίνει:
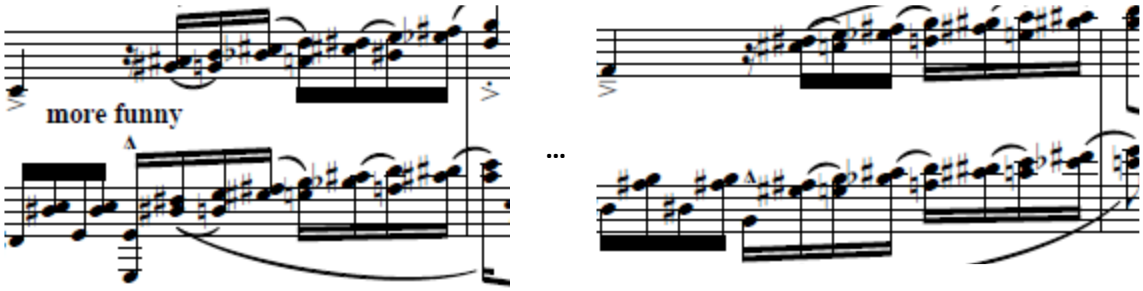


Στην επανέκθεση του (39$^{α)}$ (με τα ίδια χαρακτηριστικά) και στην εξέλιξή του, παρατηρούμε την ανοδική μετατόπιση της μελωδίας, όπως και την τονική μετατόπιση **μι ελάσσονα → σολ ελάσσονα, ντο ελάσσονα → μι*b* ελάσσονα** (μ. 29-33). Η μελωδία (σε 8ες), στα τρία επόμενα μέτρα, συνεχίζει την κλιμακωτή της ανέλιξη και πύκνωση,
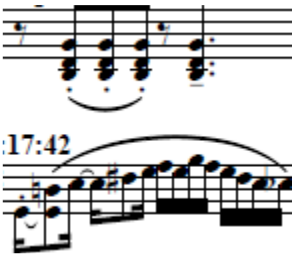


με το αριστερό να επιμένει σε φρενήρεις ρυθμούς και συγχορδιακούς σχηματισμούς, όλα αυτά με παράλληλο *crescendo*. Η τονική διαδοχή έχει τώρα ως εξής: **μι*b* ελάσσονα → ρε ελάσσονα, ρε ελάσσονα → φα ελάσσονα** και πάλι **ρε ελάσσονα → φα ελάσσονα** (με την τελευταία αλλαγή να πραγματοποιείται στα μισά της δεύτερης κίνησης του μ. 36).

Με την είσοδο της ντο μείζονος και του (39^{β}), το κλίμα γίνεται κωμικότερο – *more funny*, όπως σημειώνεται χαρακτηριστικά. Οι συνεχείς τετραπλές αποτζιατούρες (με διαφορετική αφετηρία κάθε φορά), με το «παιχνίδι» ανάμεσα στα μαύρα και άσπρα πλήκτρα, με την έντονη, μονόδρομη, ανοδική τάση, υπογραμμίζουν την εικόνα κατά τα μ. 37-41, καταλήγοντας αρχικά στην ντο μείζονα και έπειτα στη μι ελάσσονα:



Στο (39$^{\gamma}$), και από το μ. 45, το «ενδιαφέρον» περνά στο αριστερό χέρι, με τις συγκοπές να εναλλάσσονται με την κανονική – ρυθμικά– ροή. Το δεξί χέρι συνοδεύει *ostinato*. Δεν υπάρχουν πλέον οι διαφωνίες του (39$^{\alpha}$) και οι αποτζιατούρες του (39$^{\beta}$). Ξεκινά στη σολ μείζονα ⟶ και μετατοπίζεται στη σι*b* μείζονα.



Συνεχίζει με κωμικά άλματα, με εκτός χρόνου νότες, στο δεξί, και τις συγχορδίες να χτίζονται με 3ηΜ, 2ηΜ και 3η μ. στο αριστερό, στα μέτρα 51-52, ενώ, στην εξέλιξή τους (τα παραπάνω μέτρα) παρατηρούμε τα τρέμολο πάνω σε διάφωνες συνηχήσεις στο αριστερό, ενώ στο δεξί ανοδικές συγκοπικές γραμμές καταλήγουν στα πηδήματα, που αργότερα μετασχηματίζονται σε κατιόντα *glissandi* και καλύπτουν διαστήματα 5ης ελ., τα οποία ξεπερνούν την οκτάβα στα μ. 59-61 (το δε τρίτο στη σειρά ξεπερνά δύο οκτάβες – μ. 61). Μετά τη χρωματική άνοδο της μι ελάσσονος και τις «πτωτικές» συγχορδίες (μ. 62-65), η υπενθύμιση του (39$^{\alpha}$) κλείνει τη Σκηνή.

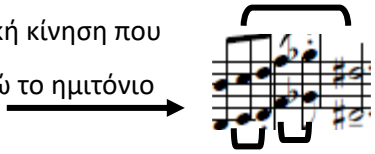
Σκηνή 30 (η χιονοθύελλα απομακρύνει την καλύβα)

Το μοντέλο (8), που «τρέχει» σε όλη τη Σκηνή, το έχουμε ήδη αναλύσει λεπτομερώς, όπως και την εξέλιξή του (βλ. Σκηνή 5). Διαφοροποιείται μόνο η κατάληξή του, όπου το τρέμολο στο αριστερό, που στηρίζεται σε δύο ημιτονιακές συνηχήσεις (φα-σολ*b* και μι-φα), μετατρέπεται σε ροή τρίηχων (με τους ίδιους φθόγγους), και στο δεξί η καθοδικά επαναλαμβανόμενη, «σκληρή» συγχορδία συμπληρώνει την εικόνα και την αίσθηση της χιονοθύελλας (μ. 12 - τέλος).

Σκηνή 31 (η μακαριότητα της άγνοιας)
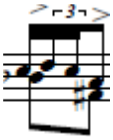
Η αρχική αντίθεση στη σχέση μουσικού λόγου και εικόνας μεγιστοποιεί το προσδοκώμενο αποτέλεσμα. Η φαινομενικά ήρεμη μελωδική ροή, με τη συμβολή της εξίσου ήρεμης, σταδιακά πυκνούμενης, συνοδείας, ξεκινά από τη σολ μείζ. και καταλήγει στην ντο# ελ. (μ. 10). Το χαμηλό *mute* ντο# «θολώνει» την ατμόσφαιρα και προδιαθέτει τους θεατές για το τι πρόκειται να ακολουθήσει.

Το (40^{α}) που ακολουθεί (μ. 11-34) μας τοποθετεί σε μια (διευρυμένη) τονικότητα της ρε ελ. και εκτείνεται σε μια περιοχή που καλύπτει πέντε 8ες. Η παράλληλη κίνηση των δύο χεριών, σε συνδυασμό με τις εναλλαγές στην άρθρωση, το γρήγορο *tempo*, τον άκρως κωμικό χαρακτήρα, με τις χιουμοριστικές ολισθήσεις, «φωτίζουν» λίγο ευχάριστα τις πολύ σκληρές συνθήκες της πραγματικότητας. Χαρακτηριστική είναι η βηματική κίνηση που «σπάει» και ισορροπείται από αντίστροφα μικρά πηδήματα, ενώ το ημιτόνιο κυριαρχεί μικροσκοπικά και μακροσκοπικά (από μ. 11).
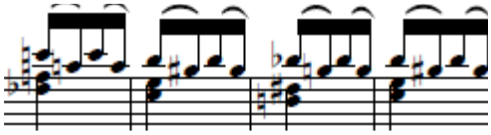


Συνεχίζει (από το μ. 16) με με αλυσιδωτή κάθοδο συνδυασμένων διαστημάτων 2ης μ και 4ηςΚ, και «ξαναφρεσκάρει» από το μ. 24 με τις εκτός χρόνου νότες, για να καταλήξει στη συνέχεια.

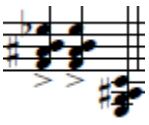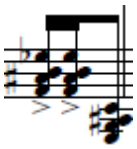
Το (40^{β}) που ακολουθεί στα μ. 35-41, με τις παράλληλες, οριζόντιες 3εςμ (αναλυμένες) και 3εςΜ, και το μοίρασμα της άρθρωσης σε δεξί (*leg*.) και αριστερό χέρι (*στακάτο*), συμπίπτει με τη χρονομετρική ένδειξη 01:20:29, όπου στην εικόνα η καλύβα «πάλλεται» από τα στοιχεία της φύσης, με κυρίαρχη την κωμική διάσταση,



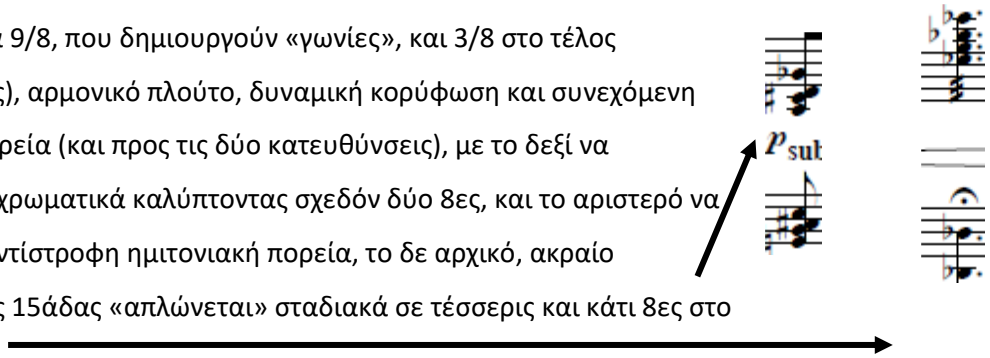
ενώ το (40^{γ}), εξέλιξη του προηγουμένου, με την κάθετη συνύπαρξη 3μ και 3Μ (και 7Μ), πιο στιβαρό από πριν, με τις «κολόνες» τετάρτων, όπου πάνω τους κυλούν επαναλαμβανόμενες 3μ., στα (μ. 54-67), εξυπηρετεί μουσικά τον ίδιο σκοπό.



Η πρώτη γέφυρα (μ. 68-72) αθροίζει τα προηγούμενα στοιχεία, με μια συγκεκριμένη ρυθμική ταυτότητα και χαρακτηριστική μελωδική και αρμονική πορεία, ενώ η δεύτερη γεφύρωση δομείται από την επίμονη ρυθμική επανάληψη του μι (με συγκεκριμένους τονισμούς και την άγρια*, brutal*, ημιτονιακή συνήχηση –που έρχεται στα πλέον ασθενέστερα μέρη των μέτρων) και ταράζει επιπλέον το τεταμένο κλίμα (μ. 80-86). Τα μ. 103-106 αποτελούν εξελικτική συνέχεια της προαναφερθείσας γέφυρας (τώρα το *ostinato* στηρίζεται σε δύο φθόγγους –στην ψηλή περιοχή) και τα αιχμηρά αντιχρονιστικά ημιτόνια της προηγούμενης αναφοράς γίνονται μαλακότερα «πάνω» στην κίνηση (στο αριστερό χέρι) και προετοιμάζονται από την κατάληξη του (40^{α}) στα μ. 99-102.

Τα μοντέλα (40^{δ}) στα μ.108-114  και (40^{ε}) στα μ.128-134  χαρακτηρίζονται από το άθροισμα υπερτιθέμενων 3ωνΜ και είναι ελαφρώς σκληρότερα από τα προηγούμενα, αφού ακολουθούν την ανοδική δυναμική της πλοκής.

Τα επόμενα μέτρα (έως μ.150), απ'που ξεκινά ένα ημιαυτοσχεδιαστικό τμήμα) χαρακτηρίζονται από ρυθμική εγρήγορση (εναλλαγή 6/8 με 3/4, και εμβόλιμα 9/8, που δημιουργούν «γωνίες», και 3/8 στο τέλος πυκνώνοντας), αρμονικό πλούτο, δυναμική κορύφωση και συνεχόμενη μελωδική πορεία (και προς τις δύο κατευθύνσεις), με το δεξί να ανελίσσεται χρωματικά καλύπτοντας σχεδόν δύο 8ες, και το αριστερό να κινείται με αντίστροφη ημιτονιακή πορεία, το δε αρχικό, ακραίο διάστημα της 15άδας «απλώνεται» σταδιακά σε τέσσερις και κάτι 8ες στο μ.149.
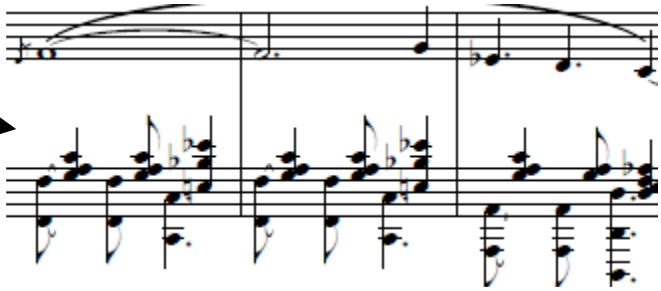


Σε ολόκληρο το μοντέλο (40), καθοριστικό ρόλο παίζει η επανάληψη, αφού την καθιστά δομικό συστατικό της δημιουργίας.

Η Σκηνή είναι «πλήρης» από θέματα, επεξεργασίες, μερικώς αυτοσχεδιαστικά περάσματα κ.ά., και ο εκτελεστής χρειάζεται να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στην οθόνη και στο χρονόμετρο, για να υπάρχει όσο το δυνατό αρμονικότερο «δέσιμο» και καλύτερο αποτέλεσμα.

Σκηνή 32 (Good bye, Alaska)
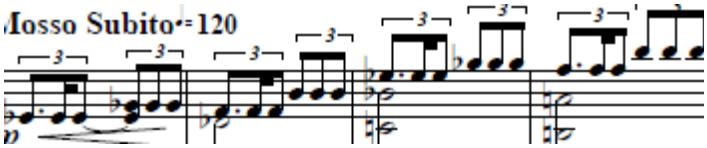
Το 41ο μοντέλο της σύνθεσης χαρακτηρίζεται από ρυθμική ζωηράδα και ευελιξία, πάνω στην οποία στηρίζεται παράλληλα μια απλή μελωδική γραμμή (αφού έχουν προηγηθεί τρία μέτρα, μόνο με την έντονη ρυθμική παρουσίαση).

Το συνεχές 3+2+3 «περπάτημα» της συνοδείας δημιουργεί «γωνίες» και αντιθέσεις με τη «φυσιολογική» μελωδική ροή (π.χ. μ. 5-7),



και συνεχίζεται αβίαστα με την *ostinato* φιγούρα των μ. 15, 19 και 23, που κάθε φορά καταλήγει και σε διαφορετική συγχορδία. Η *ostinato* τεχνική συνεχίζεται και στα επόμενα γεφυρωματικά μέτρα, μόνο που τώρα οι συμπαγείς συνηχήσεις κυριαρχούν πάνω από την καθοδική πορεία του αριστερού χεριού (μ. 26-27, 28-29, 30-31), για να οδηγηθούμε στα μοντέλα (3) στα μ. 32-42, και (26) στα μ. 43-63 – του ήρωα και της Τζώρτζιας, αντίστοιχα.

Η γέφυρα (μ. 64-74) για την επόμενη Σκηνή, σε *mosso subito tempo*, αντανακλά την αγωνία της εικόνας, που κορυφώνεται βαθμηδόν, αφού η μονόφωνη αφετηρία του μ. 64 ανοίγει, ξεδιπλώνεται και εμπλουτίζεται απότομα, για να τερματίσει στις τραχιές συνηχήσεις των μ. 68 και 69, και στο συνολικό σύμπλεγμα αυτών (μ. 70-73).
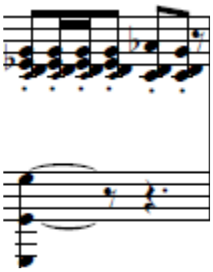


Σκηνή 33 (ο ήρωας ξαναφορά τα παλιά του ρούχα – «πέφτει» πλάι στην Τζώρτζια – οι αστυνομικοί τον νομίζουν για λαθρεπιβάτη και τον συλλαμβάνουν – λύση της παρεξήγησης – φιλί του ζευγαριού – τέλος)
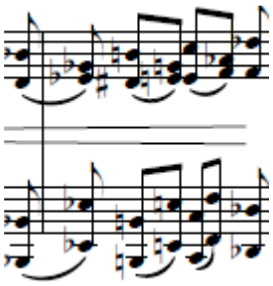
Τα ήδη γνώριμά μας μοντέλα (3) και (7) του ήρωα «δένονται» και ξεκινούν τη Σκηνή, ενώ ακολουθεί η αρχή του (29$^{\alpha}$), μ. 68 –*largo amoroso e rubato*– στην αρχική του τονικότητα (ρε*b* μείζονα), όπου υπάρχει μόνο η μελωδία, υποβοηθούμενη από τη συγχορδιακή αλληλουχία, που δίνεται με σύμβολα, ταυτόχρονα με την ένδειξη *left hand full arpeggiato*, καθώς και με τις απαραίτητες χρονομετρικές σημειώσεις.

Ακολουθεί το (28$^{\alpha}$), με τη γνωστή, ταραχώδη πορεία, αίσθηση και χροιά, που παρουσιάζεται εδώ με τη μορφή των 6/8 (και όχι 3/4, που είχε πρωτοπαιχτεί στη Σκηνή 14). Μετά τα τέσσερα πρώτα μέτρα (72-73 –τονική [I]–, και 74-75 –δεσπόζουσα [V]) και την εγκαθίδρυση της ντο ελάσσονος, οι οκτάβες του αριστερού χεριού (πάνω στο φθόγγο της δεσπόζουσας) στηρίζουν τη συγχορδιακή, ρυθμική συνέχεια του δεξιού χεριού. Σε αυτές τις συγχορδίες, σημαντικό

ρόλο παίζουν και τα διαστήματα 2ης (ή 7ης), που τις συμπληρώνουν. Η παύση στην τελευταία κίνηση κάθε μέτρου υπάρχει και λειτουργεί δυναμικά, αφήνοντας μια «μετέωρη» αίσθηση,



ενώ στα επόμενα τέσσερα μέτρα έχουμε την ίδια κανονικότητα στις συγχορδιακές αλλαγές, τώρα το αριστερό χέρι κρατά μια *ostinato* γραμμή (πάνω στους φθόγγους της τονικής και της δεσπόζουσας), «συμπληρώνοντας» έτσι όλους τους χρόνους του μέτρου και δίνοντας κάθε φορά «ώθηση» για το επόμενο. Στα μ. 80 και 83 συνεχίζουμε με τα προηγούμενα χαρακτηριστικά και παρατηρούμε μια χρωματική ανοδική τάση (με τη



γνώριμη στακάτο αίσθηση), που «πιέζεται», πυκνώνει, με τις συγχορδίες να αλλάζουν σε κάθε κίνηση και να είναι «δεμένες» ανά δύο, διαφοροποιώντας την αίσθηση (μ. 82-83).
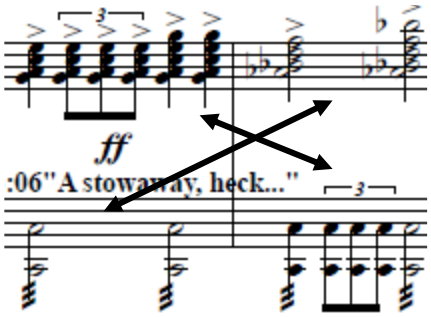
Ο παρακάτω πίνακας δείχνει την τονική εξελικτική πορεία αυτών των μέτρων:

ντο ελάσσονα → **ρε*b*** ελάσσονα → **ρε** ελάσσονα → **μι*b*** ελάσσονα → **μι** ελάσσονα → **φα** ελάσσονα → **σολ*b*** μείζονα

Η καταληκτική σολ*b* μείζονα λειτουργεί συνδετικά ως IIN, για να ακολουθήσει το μοντέλο (26) της Τζώρτζιας στη φα ελ. (μ. 86), το οποίο στην τελευταία του παρουσίαση εκτελείται ακριβώς όπως είναι στην παρτιτούρα (για μοναδική φορά), εμπλουτισμένο με *mute* φθόγγους, οι δε συγχορδιακές αναφορές λειτουργούν περισσότερο βοηθητικά. Το μοντέλο (26) δένεται φυσικά με την κατάληξη του (3) –μ. 95–, παρατηρούμε δε ότι η ανοδική σχέση 3ης στα μ. 90-93 συγγενεύει με την αντίστοιχη ανέλιξη των μ. 95-100 και την πιο συμπυκνωμένη των μ. 101-105.[112]

[112] Η «λογική» χτισίματος και ανάπτυξης των θεμάτων, ειδικά αυτών που χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά με αρκετή χρονική απόσταση, γίνεται με τέτοιον τρόπο, ώστε καθ' όλη την ακολουθία του ακουστικού υλικού ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά ταυτότητας της μουσικής να διατρέχουν σαν «νεύρα», σαν «φλέβες», από άκρη σε άκρη ολόκληρο το μουσικό σώμα.

Στη γέφυρα, ανάμεσα στο μοντέλο (3) και στο μοντέλο (30), με τον ηρωικό τόνο, που υποστηρίζει τη συγκεκριμένη εικόνα (μ.106-114), τα δύο χέρια εναλλάσσουν αξίες και σχήματα, με τον (σχεδόν) πομπώδη χαρακτήρα να διαμορφώνεται πάνω στα *tremolo*, *pedal* μισά, τα δε μοντέλα (30) στη σολ μείζ. και (28^{α}) στη σολ ελ. ακολουθούν από τα μ. 115 και 148 αντίστοιχα, και η συρραφή τους πραγματοποιείται αβίαστα και φυσικά.[113]



Η ταινία ολοκληρώνεται μουσικά με την εμφάνιση του μοντέλου (28^{β}).[114]

[113] Με προϋπόθεση, βέβαια, την απαραίτητη προσήλωση και συγκέντρωση, μέχρι το τελευταίο δευτερόλεπτο, του εκτελεστή.

[114] Όπου ο αναδημιουργός-πιανίστας θα καθορίσει τη συνολική διάρκειά του.

6.3 Μουσική γλώσσα: μουσικά μοντέλα

Υπενθυμίζουμε ότι τα μουσικά μοντέλα (paterns-modules) είναι δομές που περικλείουν οργανωμένα μορφολογικά, δομικά συστατικά και επιφέρουν νοηματικές και συγκινησιακές αποτυπώσεις, αφού στην παράθεσή τους αλλά και στον συνδυασμό τους δημιουργούν ένα πολυσύνθετο δίκτυο κωδίκων και σημείων και λειτουργούν ως λέξεις-κλειδιά και ως φορείς συμπυκνωμένων μηνυμάτων με πολλαπλές απολήξεις (κοινωνικές, νοητικές, διαπροσωπικές, πολιτισμικές κ. ά.), και εμφανίζονται στο έργο με διάφορες μορφές. Τα μουσικά μοντέλα υπάρχουν άλλοτε ατόφια, αναλλοίωτα και άλλοτε λαμβάνουν μικρότερες και μεγαλύτερες διαστάσεις, διαφοροποιημένα, παραλλαγμένα, επεξεργασμένα κατάλληλα και προσαρμοσμένα στις ανάγκες κάθε Σκηνής. Παρουσιάζονται δε παρακάτω με αριθμητική σειρά αλλά και ταυτόχρονα με τη σειρά με την οποία κάνουν την εμφάνισή τους μέσα στο έργο.

ΣΚΗΝΗ 1

1 – Η έντονη χρωματική περιπλάνηση

2 – Ρυθμική αγωνία

3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα (όχι ολοκληρωμένο)

ΣΚΗΝΗ 2

4 – Ταξίδι δίχως τέλος (με μικρές παραλλαγές, **4^{α}**, **4^{β}**, **4^{γ}**)

ΣΚΗΝΗ 3

3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα (ολοκληρωμένο)

5 – …υπάρχει κάτι εκεί;

3 – Τσάπλιν (το τέλος του θέματος)

ΣΚΗΝΗ 4

6 – Μπιγκ Τζιμ adventure (το οποίο χωρίζεται σε δύο ενότητες)

6^{α} – Μπιγκ Τζιμ adventure (αρχική εμφάνιση)

7 – Τσάπλιν – δεύτερο θέμα (όχι ολοκληρωμένο)

3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα

6^{β} – Ο Μπιγκ Τζιμ βρίσκει χρυσό (εξέλιξη του 6^{α})

3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα

ΣΚΗΝΗ 5

8 – χιονοθύελλα

9 – καταζητούμενος (Λάρσεν)

8

8+3

3

9

10 – άγριος άνεμος

9

11 – πυροβολισμός

12 – πάλη Μπιγκ Τζιμ με Λάρσεν στην καλύβα

11

12

3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα (μεταλλαγμένο)

ΣΚΗΝΗ 6

8

13 – …περπατώντας νευρικά… αλλά και**… ξεγελώντας την πείνα**

14 – …λόξιγκες…

15 – ποιος θα κληρωθεί;

ΣΚΗΝΗ 7

4

10

ΣΚΗΝΗ 8

9

8+9

16 πάλη Λάρσεν - αστυνομικού

11

ΣΚΗΝΗ 9

17 – το θέμα του «γεύματος»

17^{α} – (αρχική εμφάνιση)

17^{β} – (συνέχεια του 17^{α})

17^{γ} – (συνέχεια του 17^{β})

ΣΚΗΝΗ 10

8

4

17^{α} – απόγνωση (για φαγητό)

17^{β}

18 – chicken illusion

17^{β}

18

19^{α} – κυνηγητό Μπιγκ Τζιμ - ήρωα (κοτόπουλου)

11

19^{β} – (εξέλιξη του 19^{α})

18

ΣΚΗΝΗ 11

9

17^{α}

8

20 – πάλη Μπιγκ Τζιμ με ήρωα

21 – bear steps

11

3

ΣΚΗΝΗ 12

22 – το θέμα του αποχωρισμού

23 – παγωμένα βλέμματα

24^{α} – πριν την πτώση

24^{β}

ΣΚΗΝΗ 13

6^{α}

25 – οι όψεις μιας απρόσωπης πόλης

26 – Τζώρτζια

ΣΚΗΝΗ 14

27^{α} – βαλς χωρίς όνομα

27^{β}

27^{γ}

27^{δ}

27^{α}

27^{β}

27^{γ}

27^{δ}

26

28^{α} – …μην πειράξεις τα όνειρά μου…

ΣΚΗΝΗ 15

28^{β}

29^{α} – waltz for Georgia

29^{β}

29^{α}

29^{β}

29^{α}

ΣΚΗΝΗ 16

29^{α}

29^{α} – μικρή παραλλαγή

ΣΚΗΝΗ 17

30 – ballade

ΣΚΗΝΗ 18

6^{α}

31 – bon voyage

ΣΚΗΝΗ 19

26

32^{α} – αμηχανία

26

32^{β}

ΣΚΗΝΗ 20

3

7

3

ΣΚΗΝΗ 21

33^{α} – προσδοκίες για τον νέο χρόνο

33^{β}

27^{α}

27^{β}

27^{α}

ΣΚΗΝΗ 22

34 – oceana roll dance

ΣΚΗΝΗ 23

ΣΚΗΝΗ 24

35 – new year's gallop

36 – auld lang syne

ΣΚΗΝΗ 25

37 – country dance

ΣΚΗΝΗ 26

2

27$^{\alpha}$

27$^{\beta}$

27$^{\alpha}$

ΣΚΗΝΗ 27

6$^{\alpha}$

38 – αμνησία

ΣΚΗΝΗ 28

30

27$^{\alpha}$

24$^{\beta}$

29$^{\alpha}$

ΣΚΗΝΗ 29

6^{α}

39^{α} – προσεγγίζοντας το στόχο

39^{β}

39^{γ}

39^{α}

ΣΚΗΝΗ 30

8

ΣΚΗΝΗ 31

40^{α} – η μακαριότητα της άγνοιας

40^{β}

40^{γ}

40^{δ}

40^{ϵ}

ΣΚΗΝΗ 32

41 – good bye, Alaska

3

26

ΣΚΗΝΗ 33

3

7

29α

28α

26

3

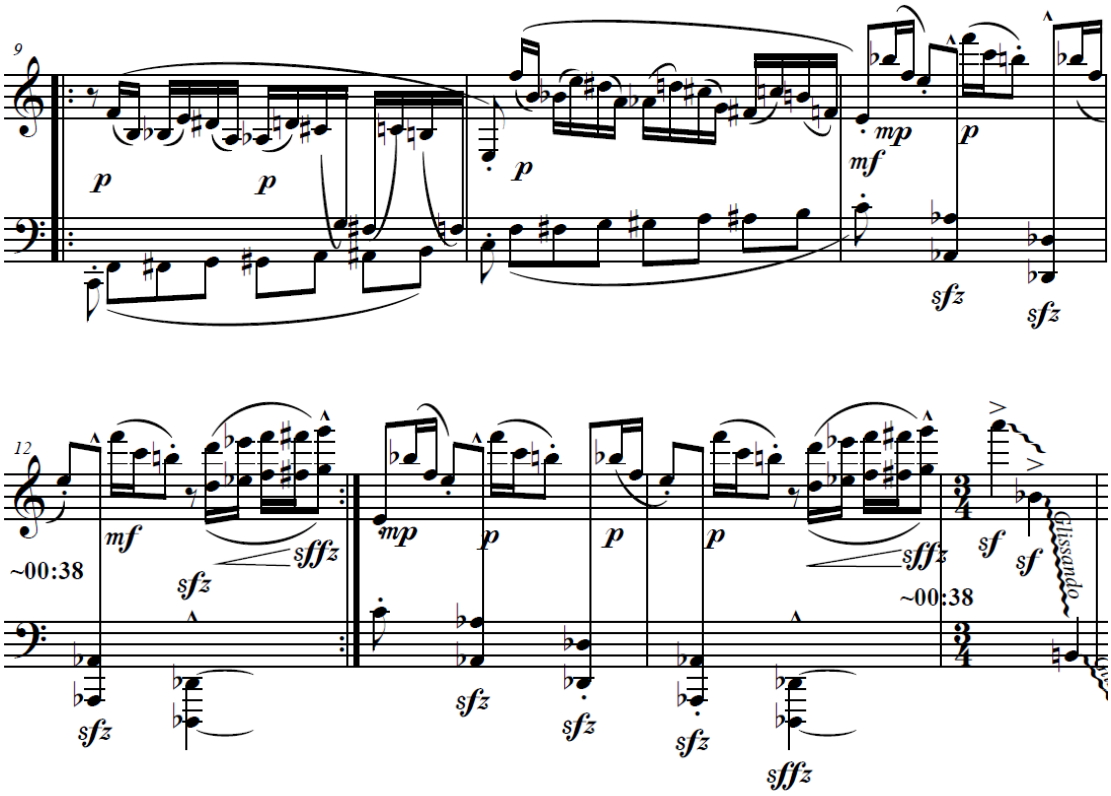
30

28α

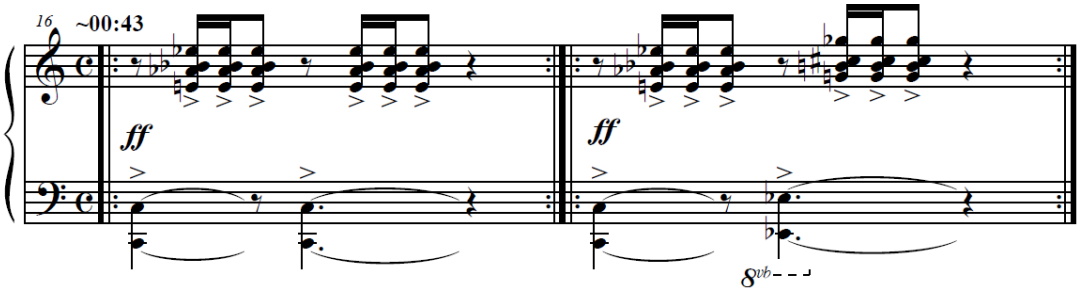
28β

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΝΤΕΛΩΝ
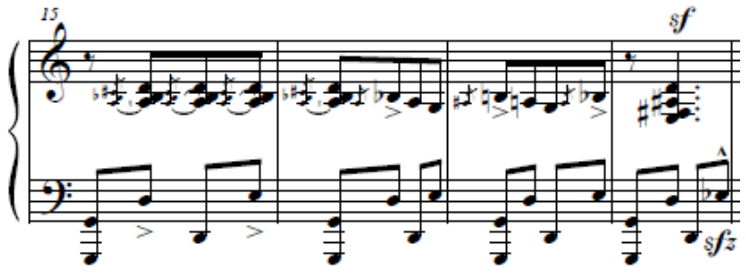
1 – Η έντονη και χρωματική περιπλάνηση



2 – Ρυθμική αγωνία

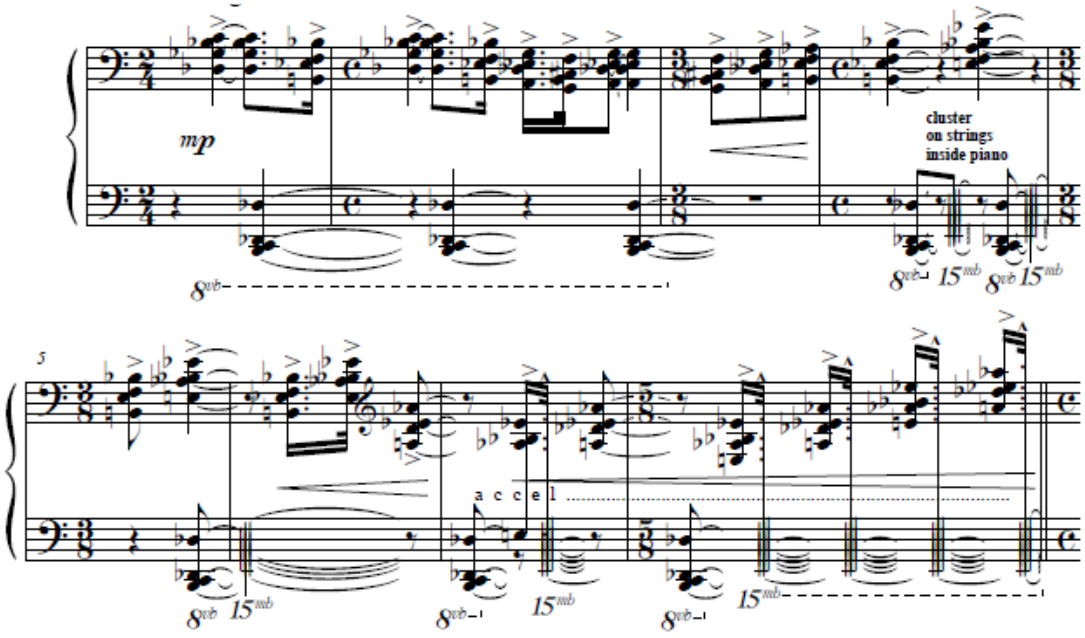


3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα (όχι ολοκληρωμένο): το συγκεκριμένο θέμα το παρουσιάζουμε ολόκληρο στη συνέχεια.
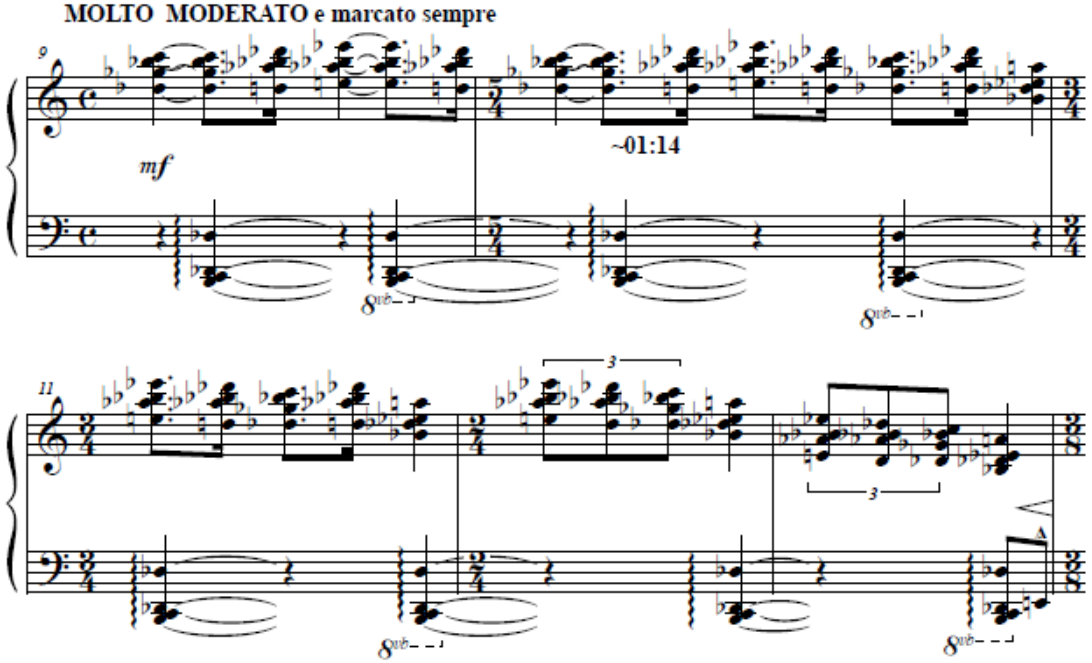


4 – Ταξίδι δίχως τέλος

4α
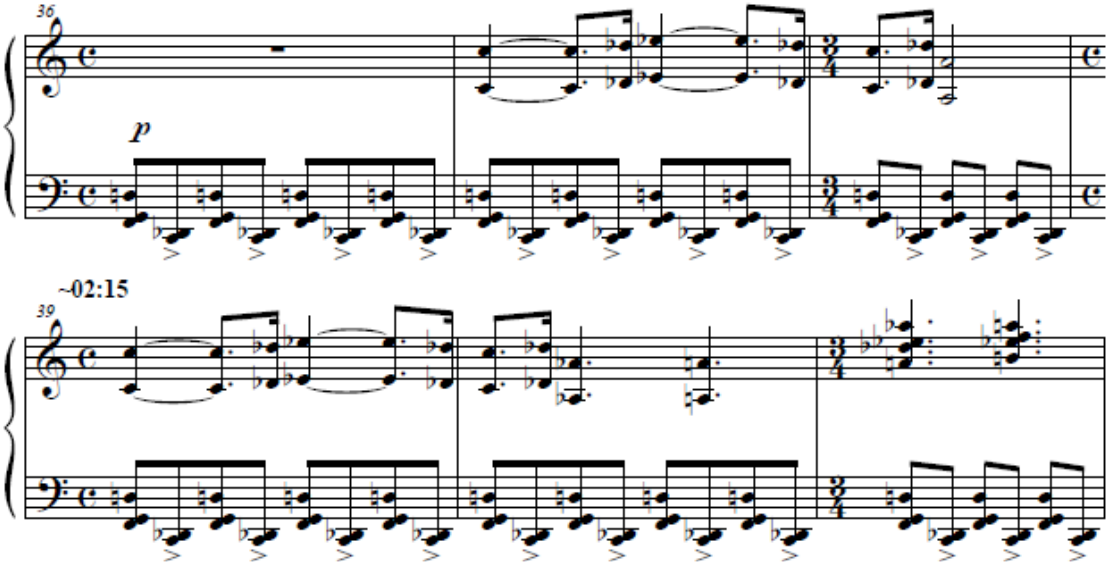


4β
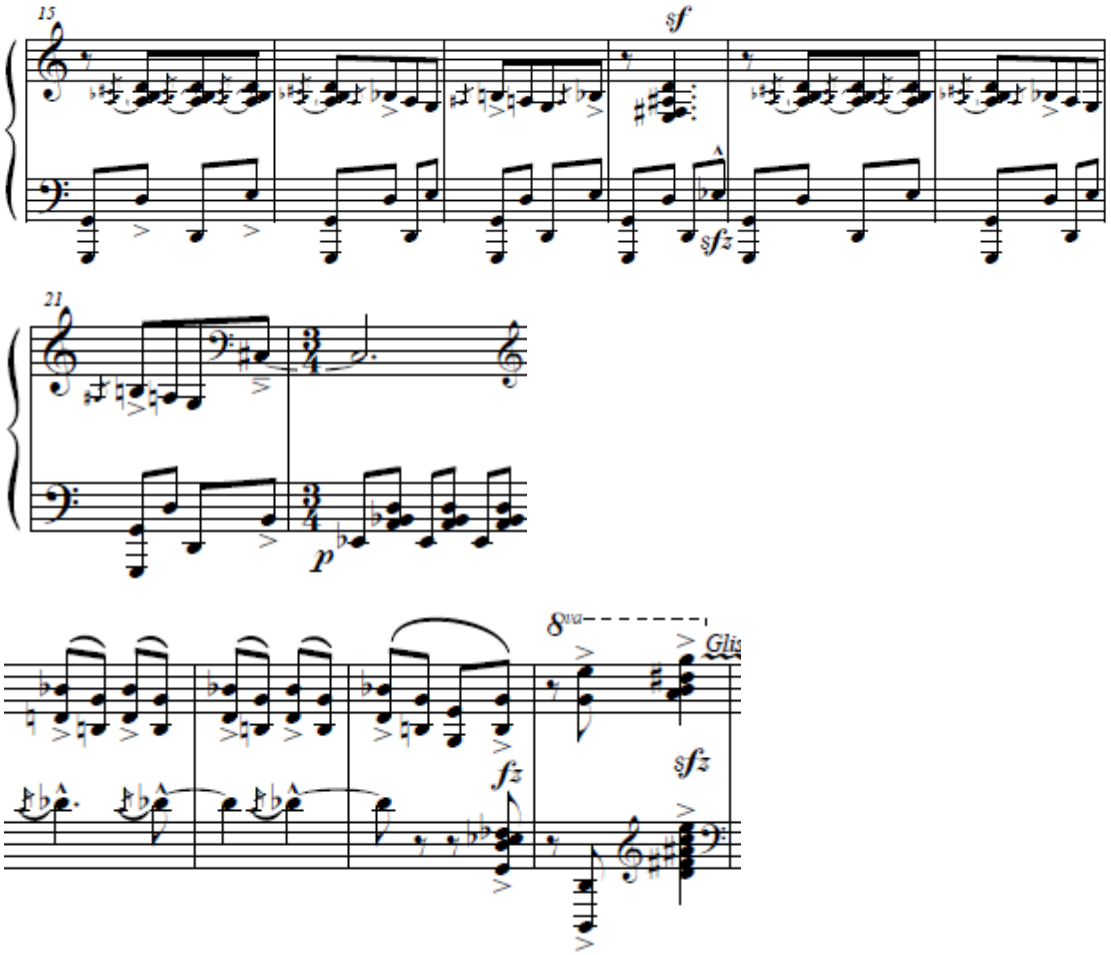
...και η εξέλιξή του...



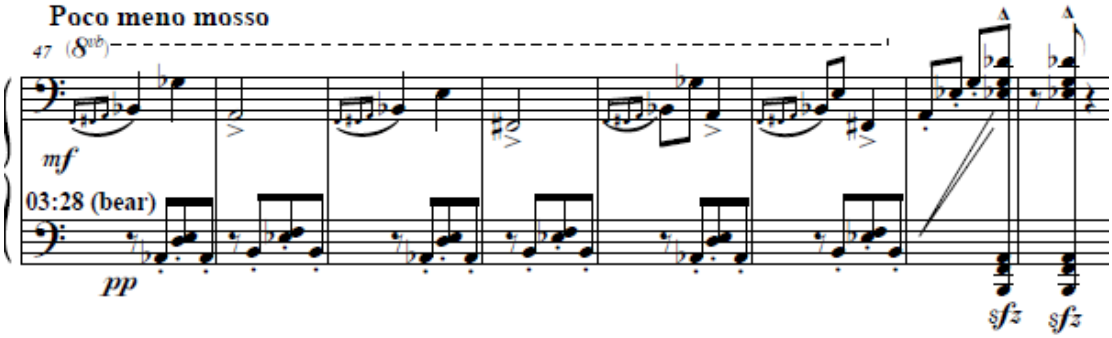
4γ ...και συνεχίζει...



3 – Τσάπλιν – κύριο θέμα (ολοκληρωμένο)
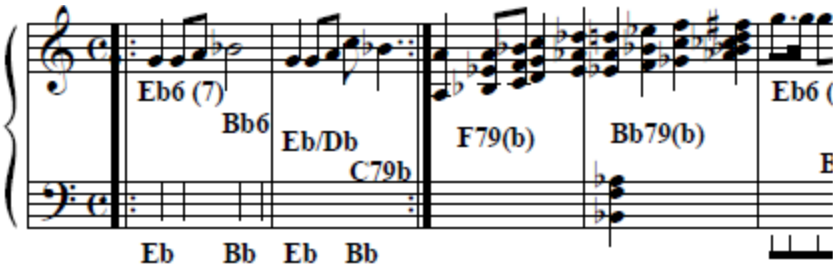


5 …υπάρχει κάτι εκεί;
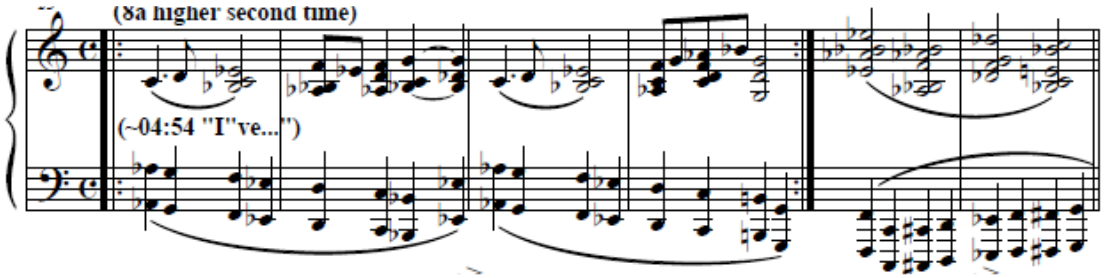


6 – Μπιγκ Τζιμ adventure
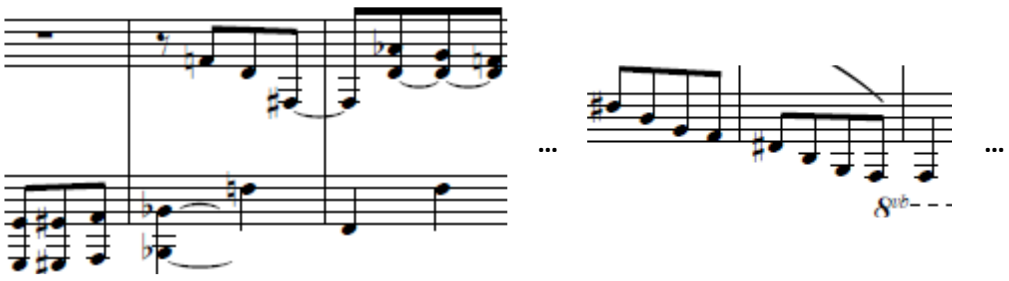
6$^{\alpha}$ – Μπιγκ Τζιμ
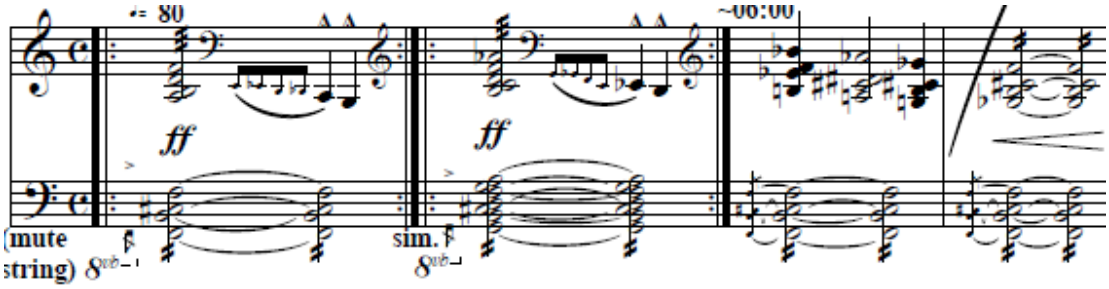


6$^{\beta}$ – Ο Μπιγκ Τζιμ βρίσκει χρυσό
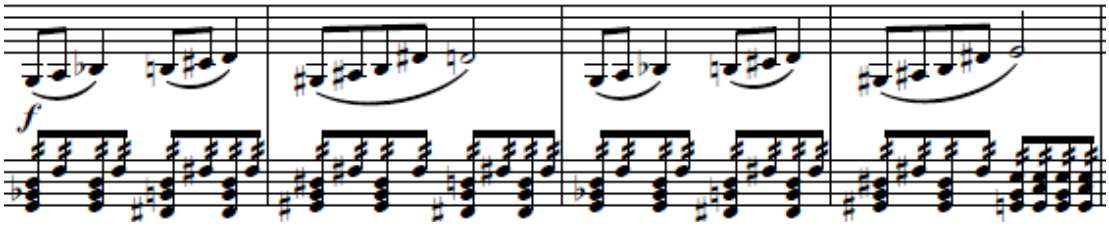


7 – Τσάπλιν – δεύτερο θέμα (όχι ολοκληρωμένο)



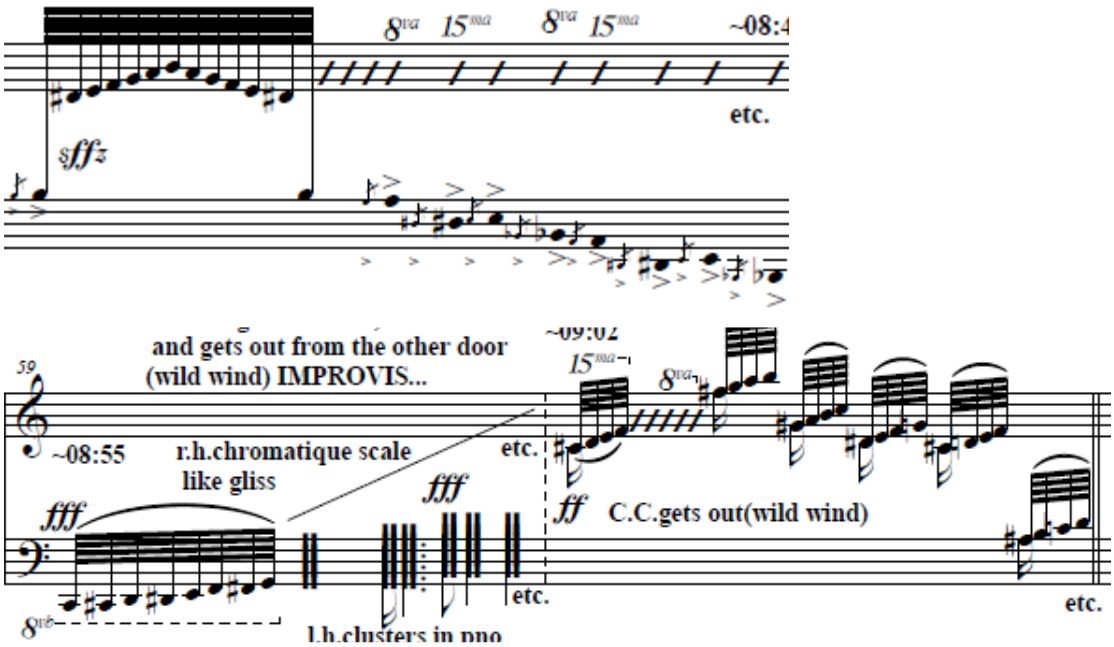
8 – Χιονοθύελλα



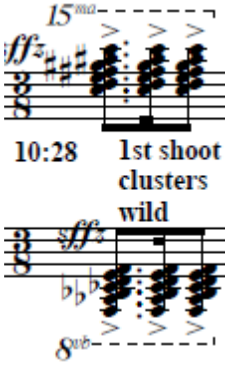
9 – καταζητούμενος (Λάρσεν)
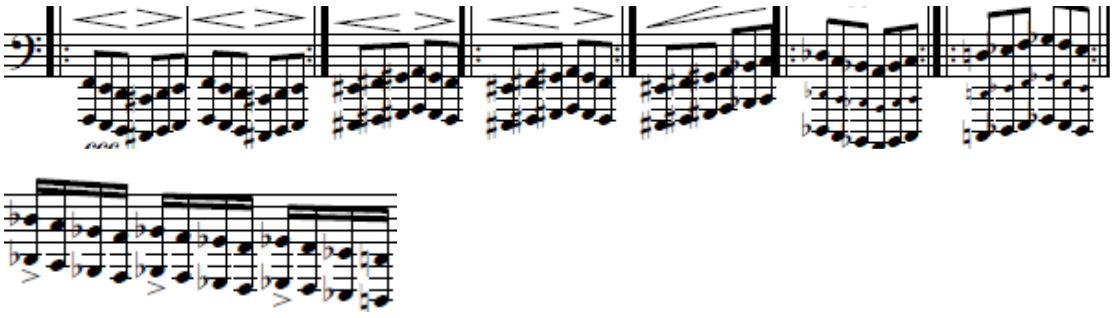


10 – άγριος άνεμος
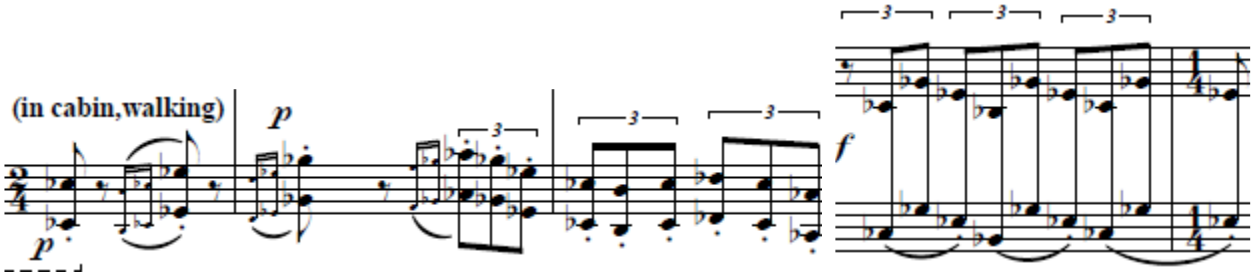


11 – πυροβολισμός
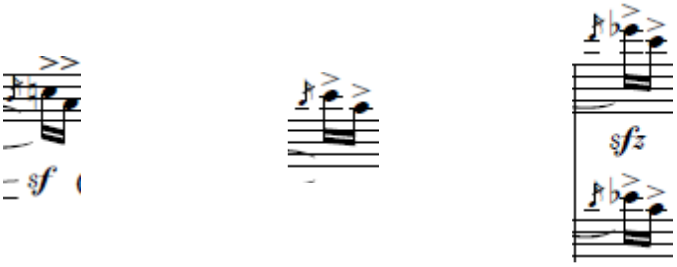


12 – πάλη Μπιγκ Τζιμ με Λάρσεν στην καλύβα
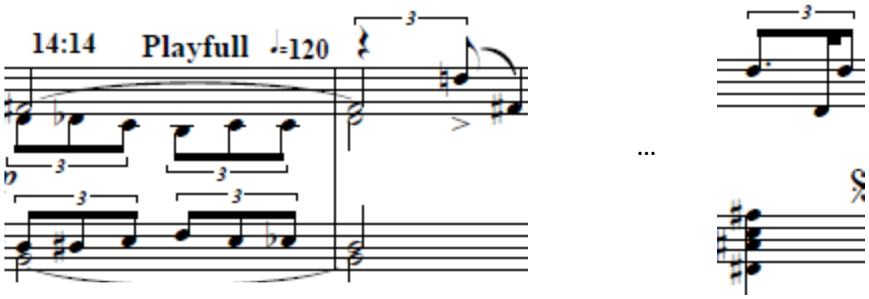


13 – …περπατώντας νευρικά… αλλά και… **ξεγελώντας την πείνα**…



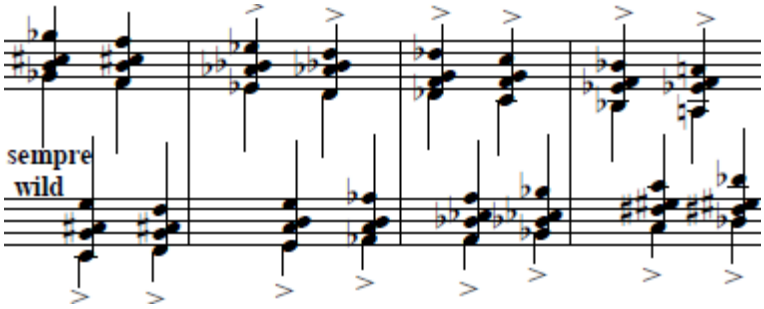
14 – …λόξιγκες…



15 – ποιος θα κληρωθεί;
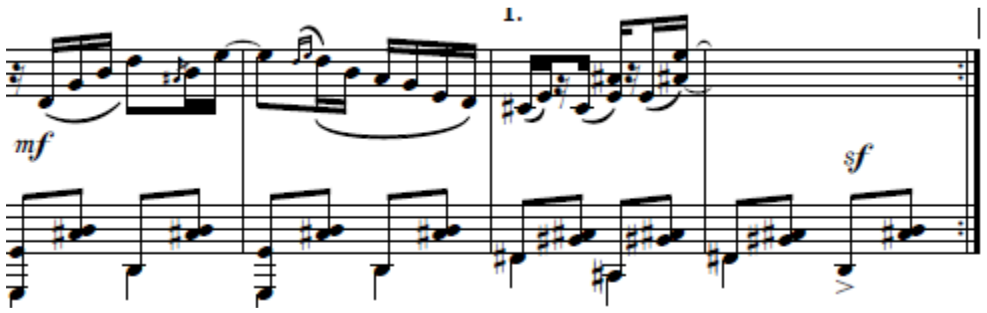


16 – πάλη Λάρσεν – αστυνομικού

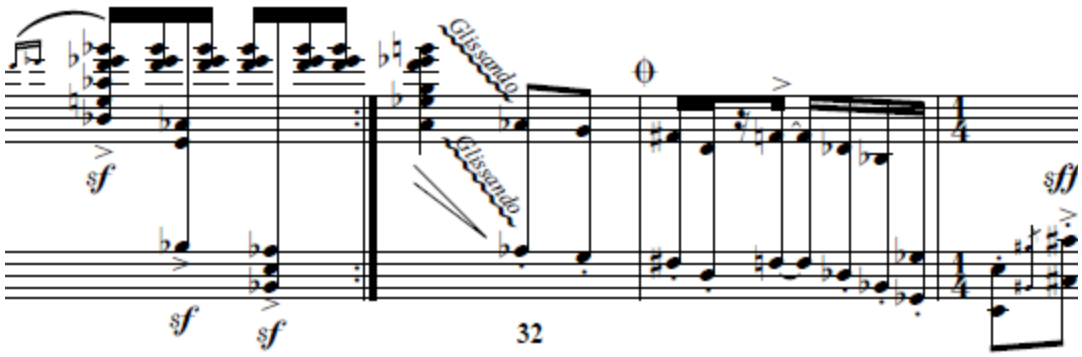


17 – το θέμα του «γεύματος»
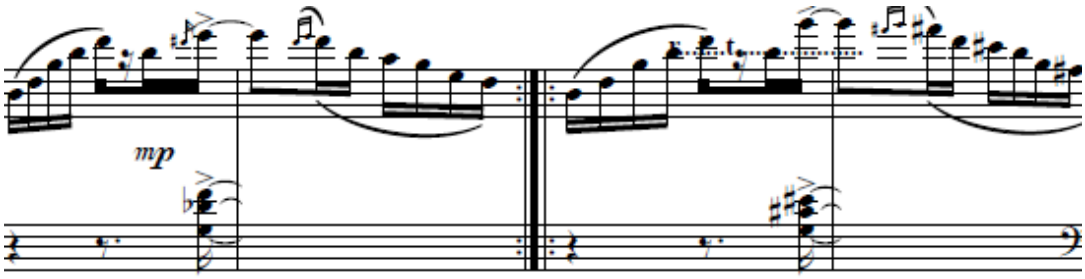
17α
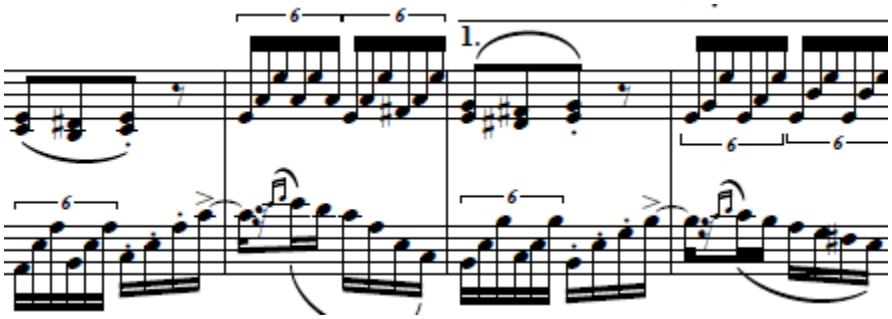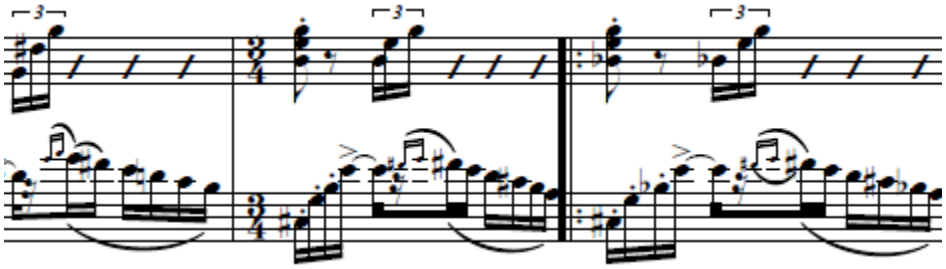


...



17β
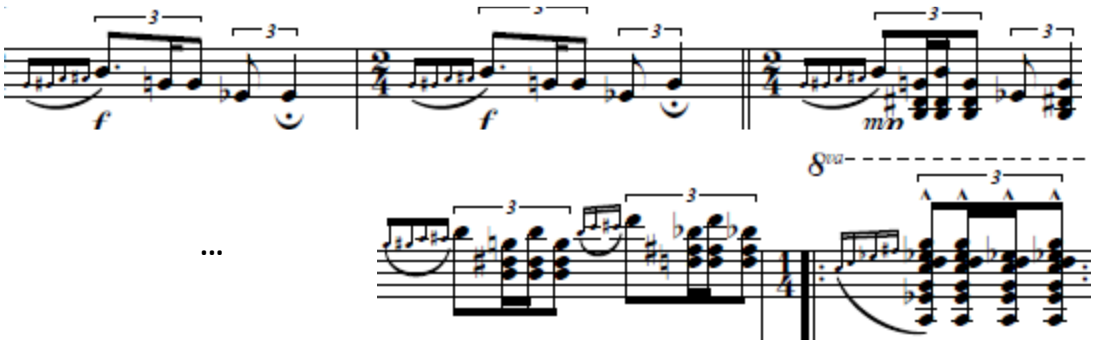


17γ
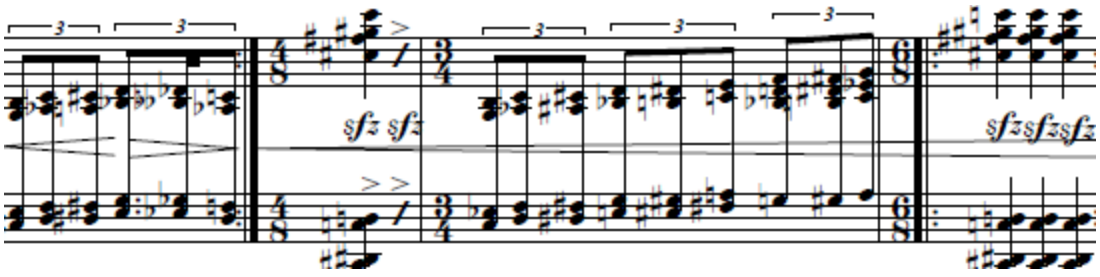


…



18 – chicken illusion
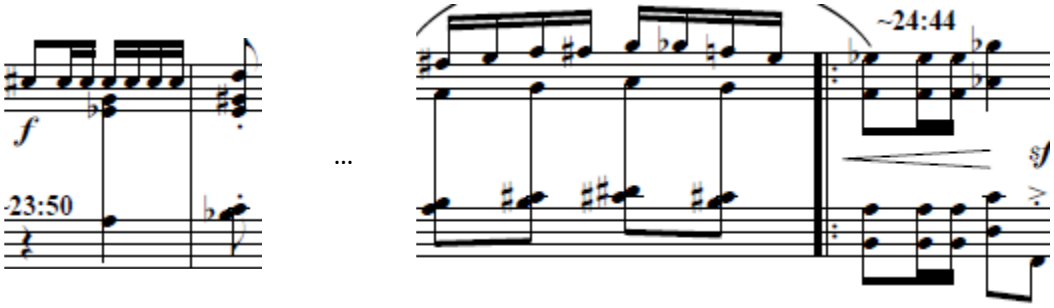


…

19 – κυνηγητό Μπιγκ Τζιμ - ήρωα (κοτόπουλου)
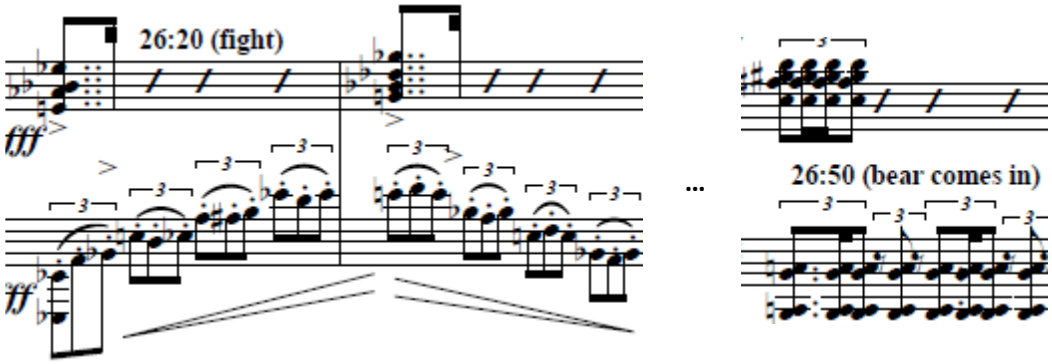
19α



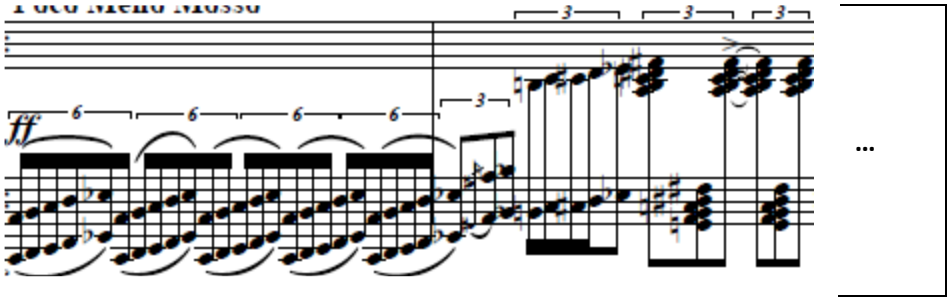
19β



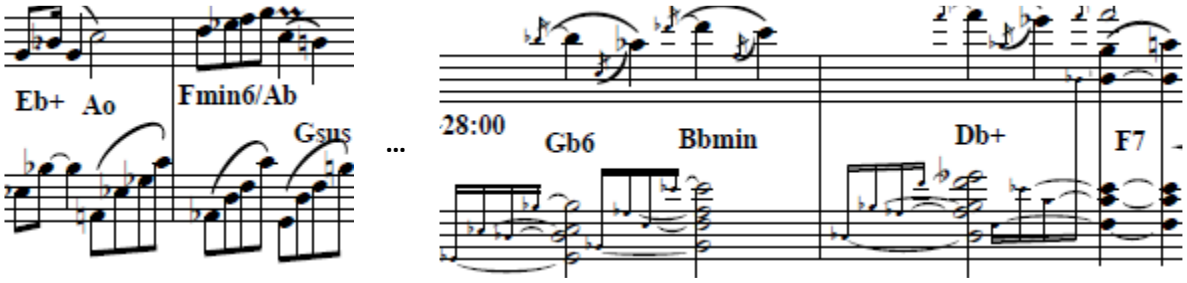
20 – πάλη Μπιγκ Τζιμ με ήρωα
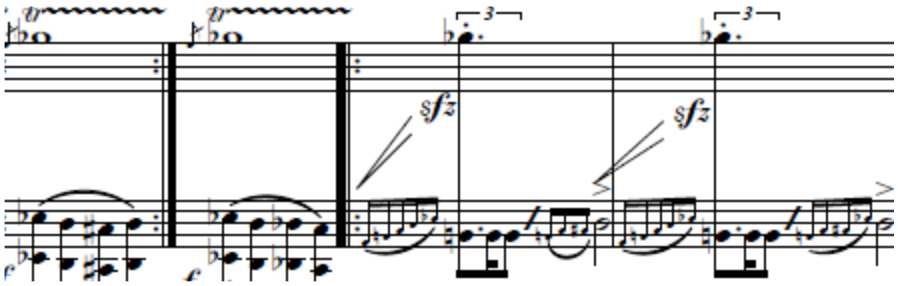


21 – βήματα αρκούδας



22 – το θέμα του αποχωρισμού
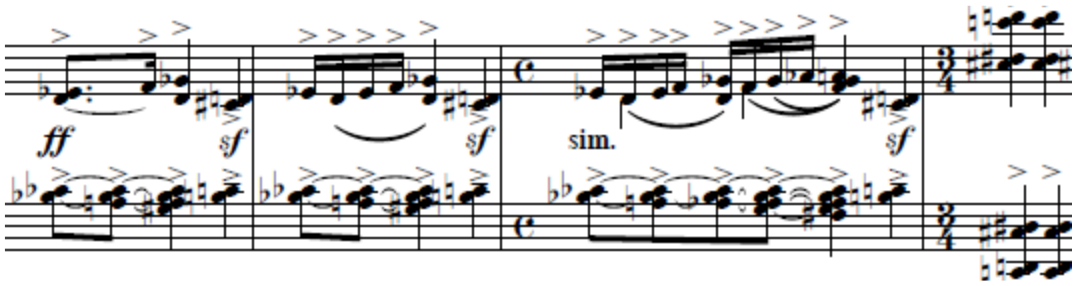


23 – παγωμένα βλέμματα
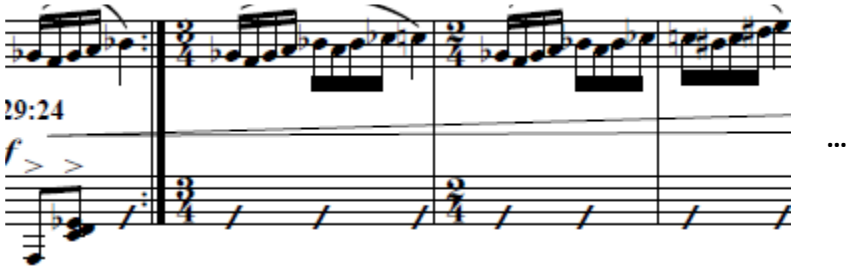


24 – πριν την πτώση
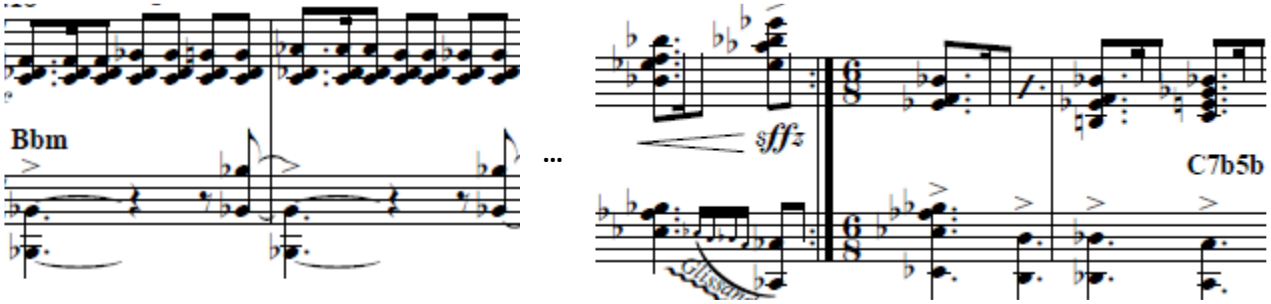
24α
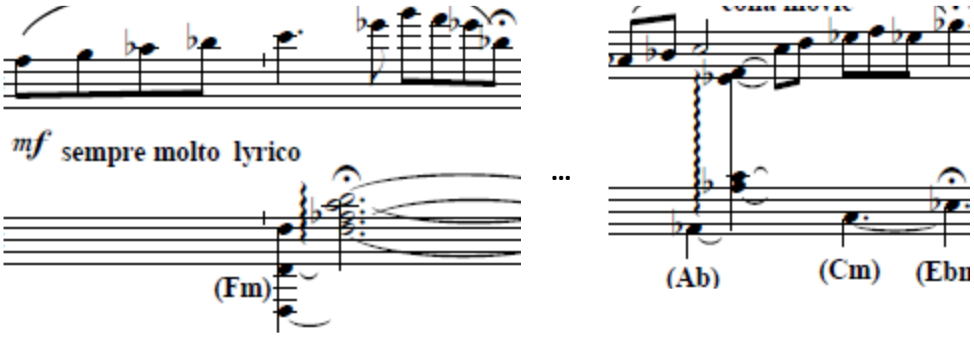


24β



25 – οι όψεις μιας απρόσωπης πόλης

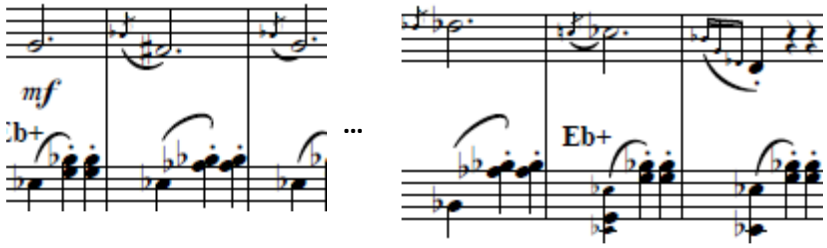


26 – Τζώρτζια
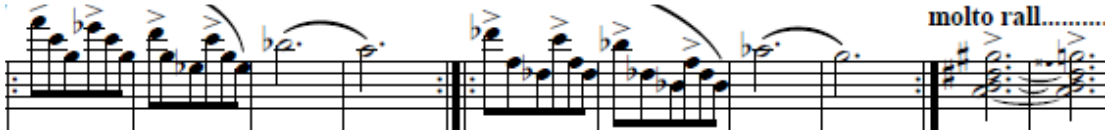


27 – βαλς χωρίς όνομα
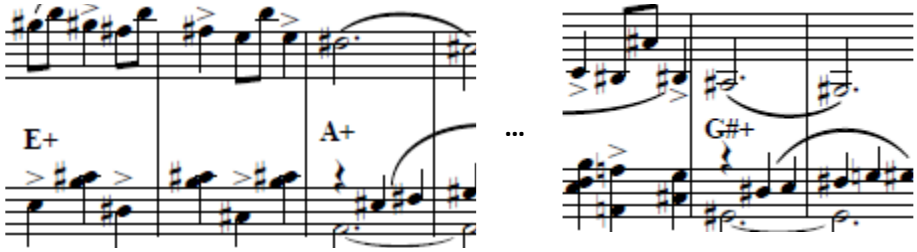
27α
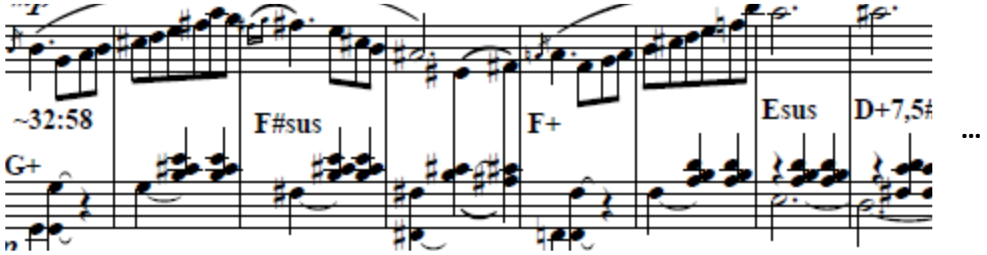


27β



27γ
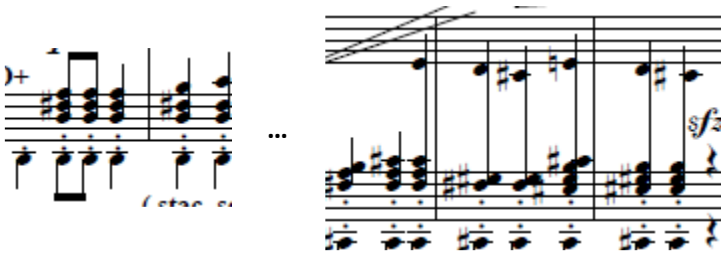


27δ
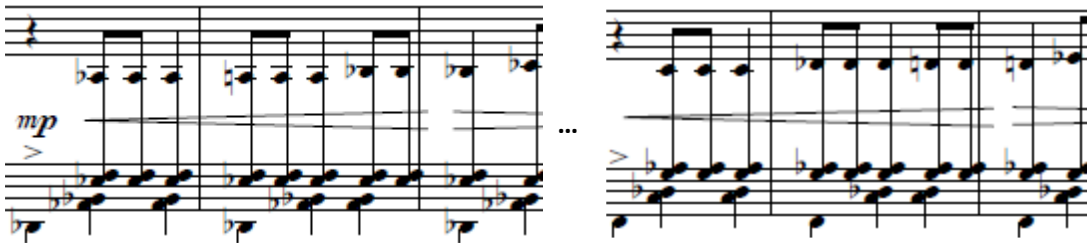


28 – …μην πειράξεις τα όνειρά μου…

28α
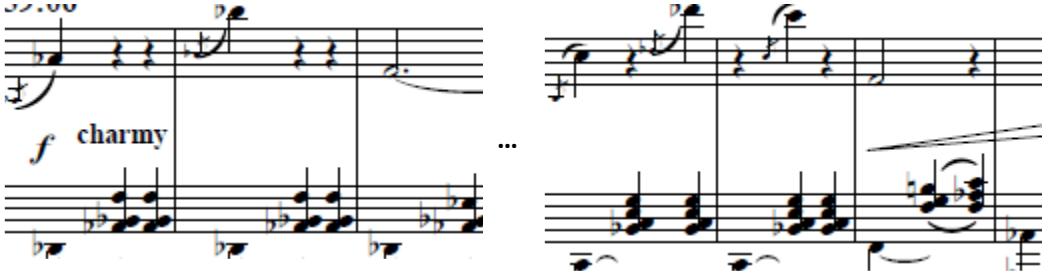


28β

28β
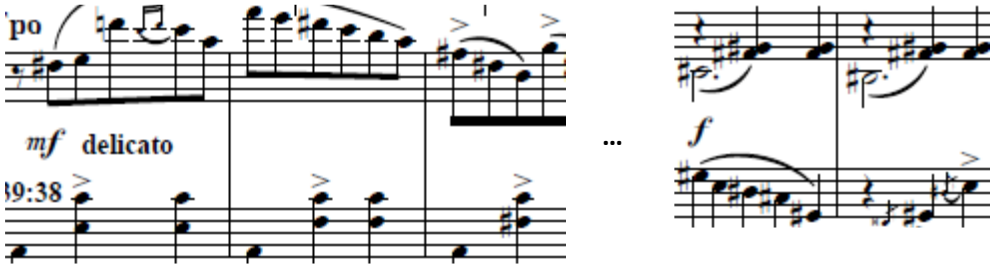


29 – waltz for Georgia
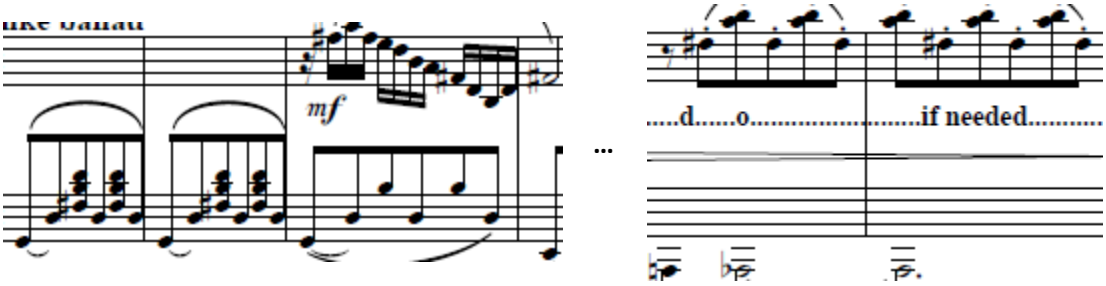
29α
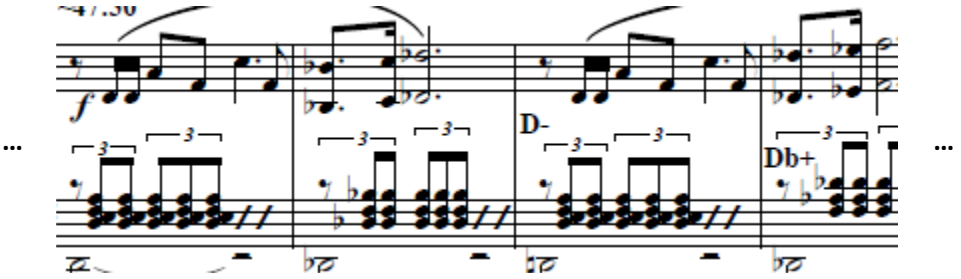


29β



30 – ballade



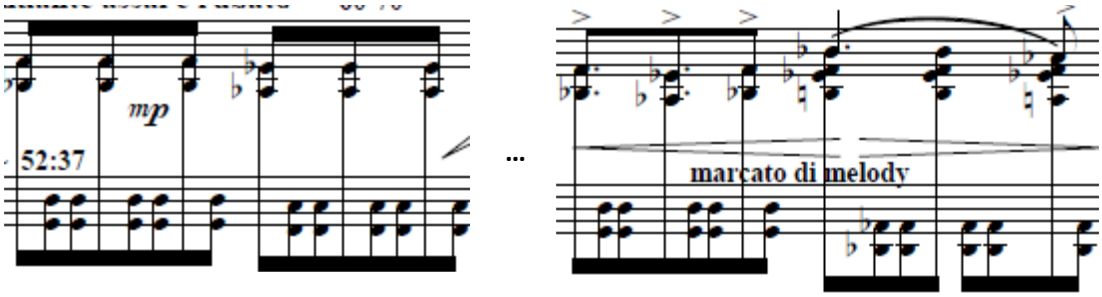
31 – bon voyage



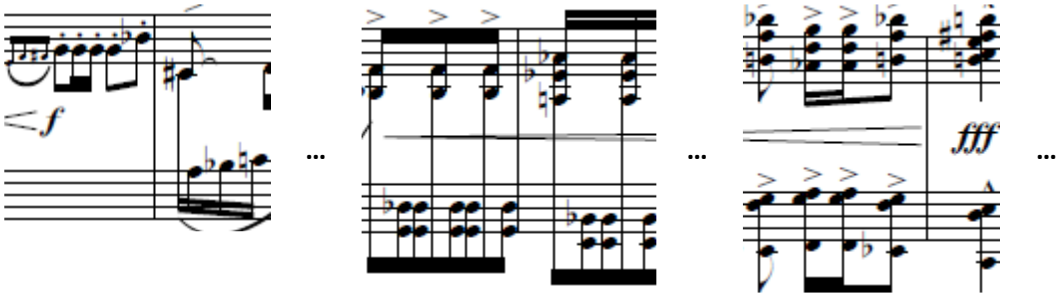
32 – αμηχανία



32α
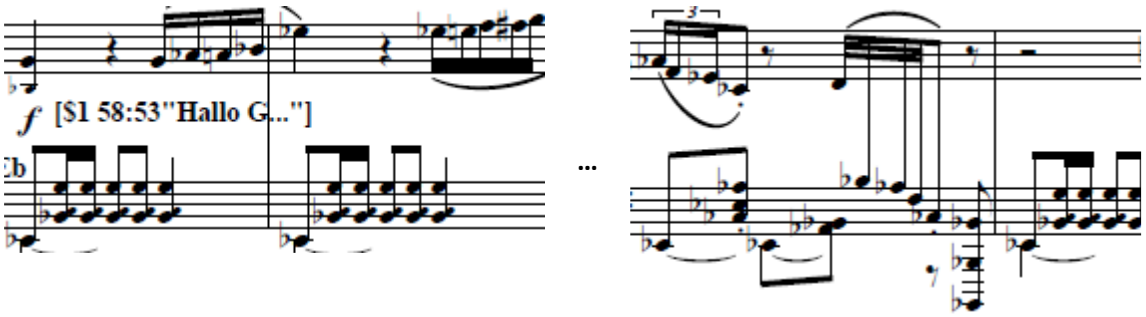


32β
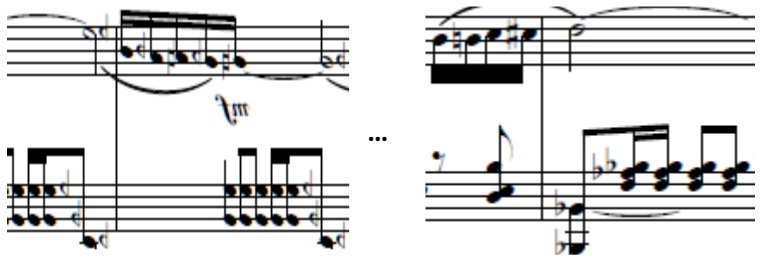


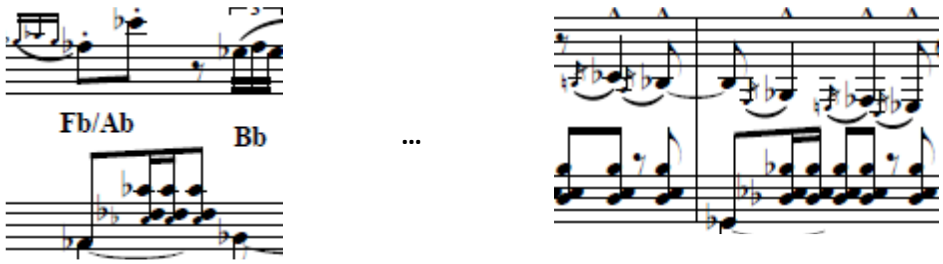
33 – προσδοκίες για τον νέο χρόνο

33α
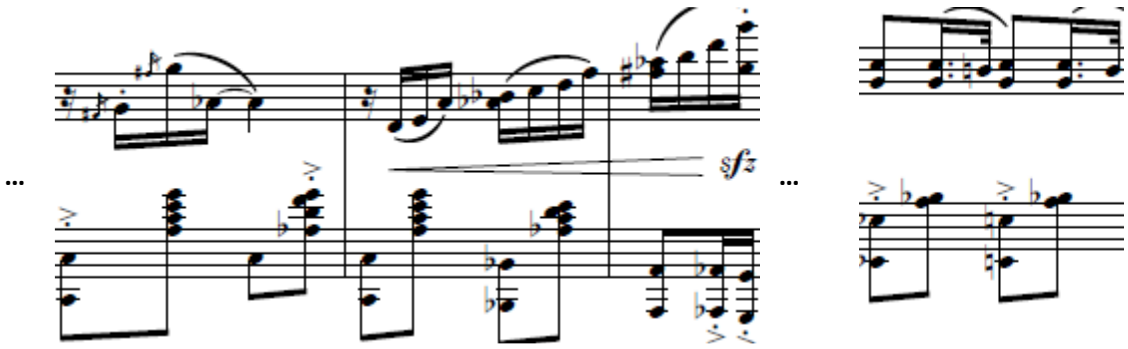


33β
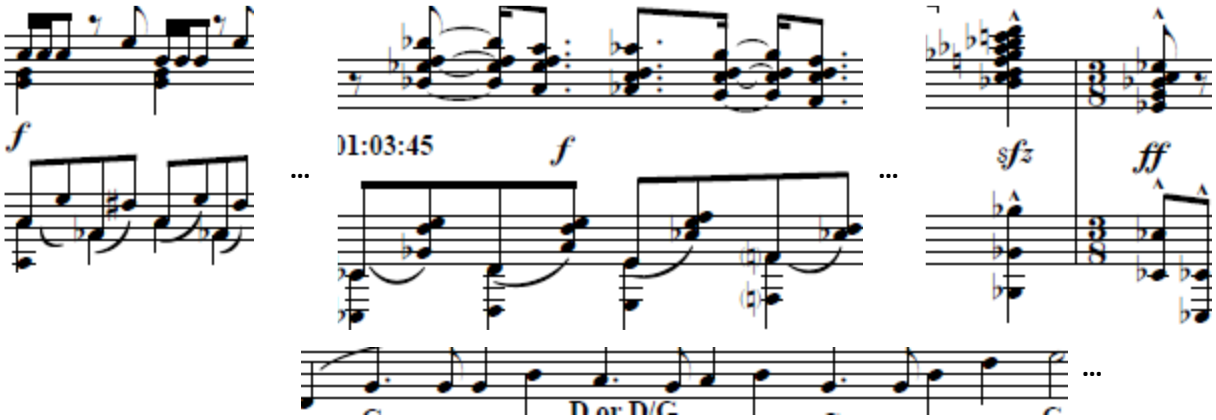




34 – oceana roll dance
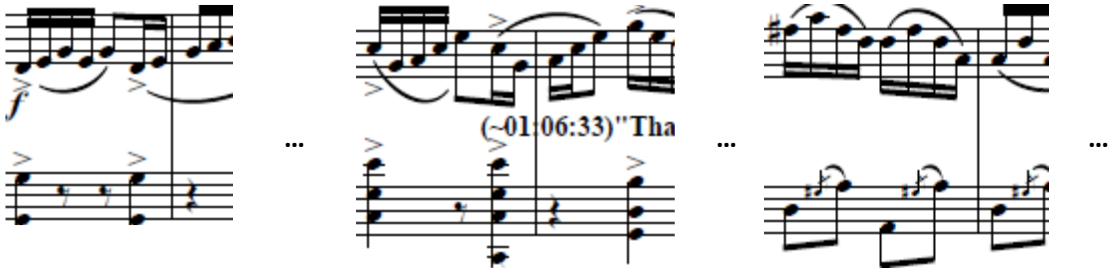


35 – new year's gallop
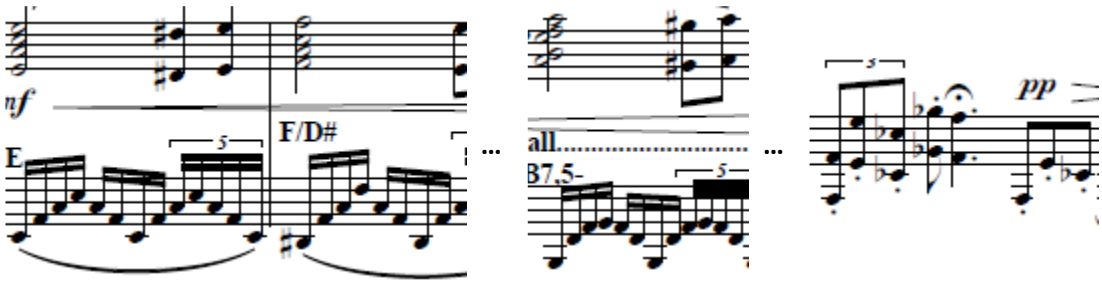


36 – auld lang syne
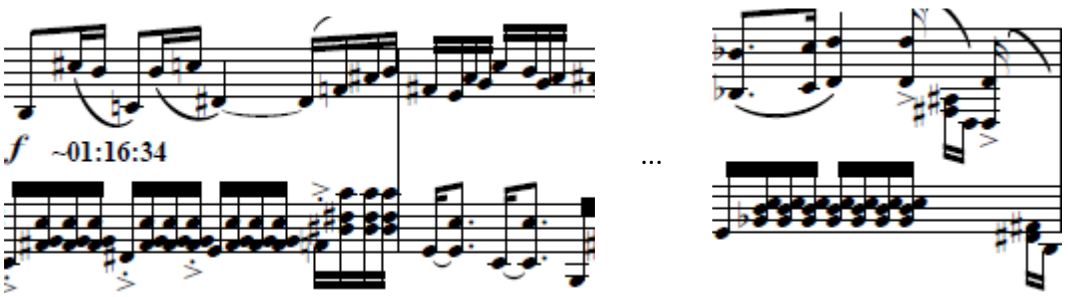
37 – country dance
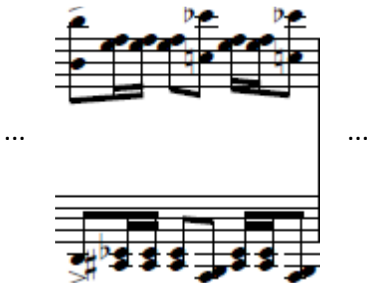


38 – αμνησία
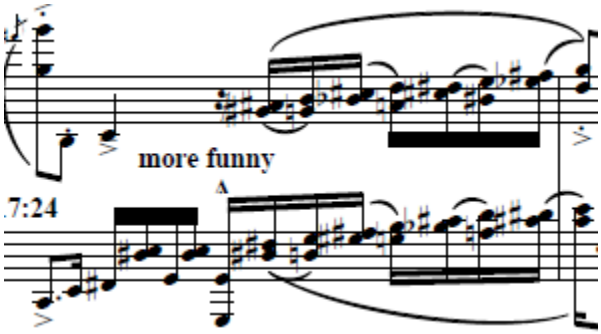


39 – προσεγγίζοντας τον στόχο
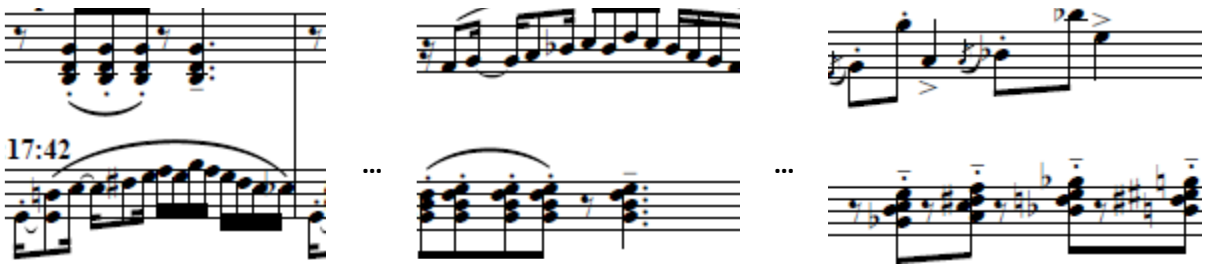


39α
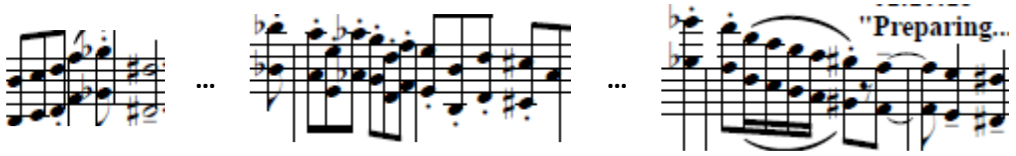


39β
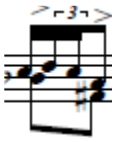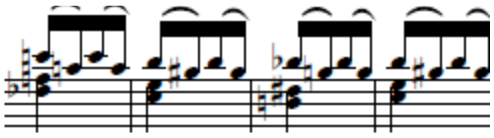


39γ
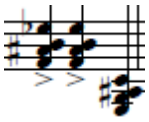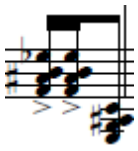


40 – η μακαριότητα της άγνοιας
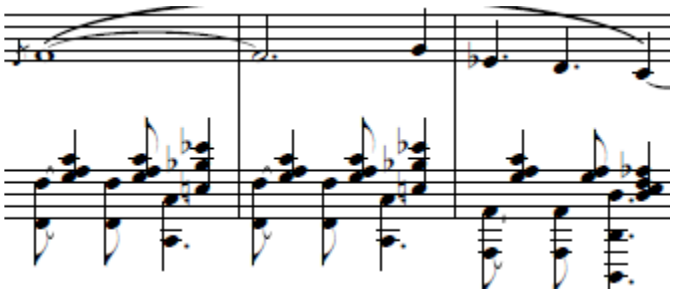
40α 

40β 

40γ 

40δ 

40ε 

41 – good bye, Alaska 

Η «μίξη» κάποιων μοντέλων, θεμάτων κ.λπ. αναλύεται στο ειδικό κεφάλαιο προσέγγισης της μουσικής γλώσσας και της παρτιτούρας και δεν αναφέρεται εδώ.

Ο πίνακας που ακολουθεί καταγράφει την αντιστοιχία κάθε Σκηνής της ταινίας με τα μουσικά μοντέλα (patterns) που χρησιμοποιήθηκαν. Βέβαια, η αναλυτική προσέγγισή τους, η μεταλλαγή τους, η εξέλιξή τους, η «μίξη» τους έχει γίνει –το έχουμε ήδη δει– στο προηγούμενο κεφάλαιο.

6.4 Μουσικο-δραματική δομή

ΤΑΙΝΙΑ	ΣΚΗΝΗ	ΧΡΟΝΟΣ	ΜΟΥΣΙΚΗ
Τίτλοι αρχής – εισαγωγή	1	00:00:00-00:00:59	(1) (2) (3)
Ταξίδι για την αναζήτηση χρυσού – Τσίλκουτ Πας – στην κορυφή του περάσματος – θάνατος στο χιόνι	2	00:01:00-00:02:46	(4^{α}) (4β) (4γ)
Εμφάνιση κεντρικού ήρωα – τα βήματα της αρκούδας	3	00:02:47-00:03:50	(3) (5) (3)
Μπιγκ Τζιμ – γλίστρημα του ήρωα στο χιόνι – ο Μπιγκ Τζιμ βρίσκει χρυσό – ο αποπροσανατολισμένος ήρωας διαβάζει την ταμπέλα	4	00:03:51-00:05:47	(6^{α}) (7) (3) (6^{β}) (3)
Χιονοθύελλα – καταζητούμενος (Λάρσεν) – χιόνι από την καλύβα πάνω στον ήρωα – είσοδος στην καλύβα – «γνωριμία» των δύο – άγριος άνεμος – ο ήρωας μόνος στην καλύβα – «γνωριμία» με τον Μπιγκ Τζιμ – συνάντηση και των τριών – 1ος πυροβολισμός – πάλη Μπιγκ Τζιμ με Λάρσεν – 2ος πυροβολισμός – επικράτηση του Μπιγκ Τζιμ – ο ήρωας «ενώνεται» με τον νικητή	5	00:05:48-00:12:01	(8) (9) (8) (8+3) (3) (9) (10) (9) (11) (12) (11) (12) (3)
Χιονοθύελλα – αμηχανία και αδυναμία λόγω πείνας – …ξεγελώντας την πείνα… – …λόξιγκες… – τολμηρή απόφαση – κλήρωση	6	00:12:02-00:15:06	(8) (13) (13) (14) (15)
Ο Λάρσεν φεύγει από την καλύβα – άγριος άνεμος	7	00:15:07-00:15:35	(4) (10)

Δύο αστυνομικοί στο κατόπι του Λάρσεν – η φιγούρα του Λάρσεν εμφανίζεται σιγά σιγά μέσα από την ομίχλη – πάλη Λάρσεν με τους αστυνομικούς – ο Λάρσεν σκοτώνει τους αστυνομικούς – ο Λάρσεν χάνεται στην ομίχλη	8	00:15:36–00:17:08	(9) (8+9) (16) (11)
Προετοιμασία του δείπνου – διαχωρισμός των συστατικών του «φαγητού» – «ικανοποίηση» από το γευστικό αποτέλεσμα	9	00:17:09–00:19:59	(17^{α}) (17^{β}) (17^{γ})
Ο Λάρσεν καπηλεύεται την επιτυχία του Μπιγκ Τζιμ –απόγνωση για φαγητό – chicken illusion – κυνηγητό – πυροβολισμός – επιστροφή στην πραγματικότητα – κυνηγητό – προσωρινή «ανακωχή»	10	00:20:00–00:25:27	(8) (4) (17^{α}) (17^{β}) (18) (17^{β}) (18) (19^{α}) (11) (19β) (18)
Ο Λάρσεν τρώει – επιστροφή στην καλύβα – πάλη Μπιγκ Τζιμ με ήρωα – είσοδος αρκούδας –πυροβολισμός – επιτέλους φαγητό	11	00:25:27–00:27:37	(9) (17^{α}) (8) (20) (21) (11) (3)
Αποχωρισμός των δύο ανδρών – συνάντηση Μπιγκ Τζιμ με Λάρσεν – ο Μπιγκ Τζιμ πέφτει αναίσθητος – ο τραγικός θάνατος του Λάρσεν	12	00:27:38–00:29:48	(22) (23) (24^{α}) (24^{β})
Ο Μπιγκ Τζιμ πάσχει από αμνησία – πόλη – Τζακ – Τζώρτζια – ένας απογοητευμένος χρυσοθήρας	13	00:29:49–00:31:59	(6^{α}) (25) (26)
«Μόντε Κάρλο» – Τζώρτζια – ο μοναχικός «ξένος» – μια αγάπη γεννιέται – ο Τζακ απαιτεί να χορέψουν	14	00:32:00–00:38:28	(27^{α}) (27^{β}) (27^{γ}) (27^{δ}) (27^{α}) (27^{β}) (27^{γ}) (27^{δ}) (26) (28^{α})

Η Τζώρτζια απωθεί τον Τζακ –χορός με τον πρωταγωνιστή – ο ήρωας πέφτει ντροπιασμένος – της χαρίζει ένα λουλούδι	15	00:38:28–00:41:41	(28β) (29^{α}) (29^{β}) (29^{α}) (29^{β}) (29^{α})
Ο ήρωας αγαπά την Τζώρτζια – αψιμαχία ήρωα με Τζακ – ο ήρωας… νικά – αποχωρεί νικητής	16	00:41:42–00:44:10	(29^{α}) (29^{α})
Εξαντλημένος… σκαρφίζεται να λιποθυμήσει – ο Κέρτις τον βοηθά – επιτέλους ζεστασιά και πρωινό	17	00:44:11 –00:46:56	(30)
Ο Μπιγκ Τζιμ περιπλανιέται από αμνησία – ο Κέρτις ετοιμάζεται για ταξίδι – ο ήρωας «πέφτει» και τους κατευοδώνει	18	00:46:57–00:48:36	(6^{α}) (31)
Παιχνίδι στο χιόνι – ο ήρωας «τρώει» χιόνι – συνάντηση – η Τζώρτζια βρίσκει τη φωτογραφία της – αμηχανία – πρόσκληση σε δείπνο	19	00:48:38-00:56:00	(26) (32^{α}) (26) (32^{β})
Φτυαρίζοντας… για χρήματα	20	00:56:01-00:58:00	(3) (7) (3)
Παραμονή Πρωτοχρονιάς στο «Μόντε Κάρλο» και στο σπίτι – ετοιμάζοντας το δείπνο – ο απρόσκλητος επισκέπτης – το ιδανικό δείπνο	21	00:58:02 –01:01:41	(33^{α}) (33β) (27^{α}) (27^{β}) (27^{α})
Oceana roll dance	22	01:01:41-01:02:30	(34)
Ενθουσιασμός με τον ήρωα – ο ήρωας κοιμάται	23	01:02:32–01:03:03	_
Πρωτοχρονιά με χαρές, νοσταλγία και… λύπες	24	01:03:04-01:06:06	(35) (36)
Country dance	25	01:06:08-01:07:11	(37)

Ο ήρωας «ψάχνει» την αγαπημένη του – η παρέα ετοιμάζει πλάκα – η Τζώρτζια τελικά δεν θέλει – χαστούκι στον Τζακ	26	01:07:14-01:09:38	(2) (27^{α}) (27β) (27^{α})
Ο Μπιγκ Τζιμ προσπαθεί να θυμηθεί	27	01:09:40-01:11:30	(6^{α}) (38)
Η Τζώρτζια στέλνει απολογητικό γράμμα στον Τζακ… που καταλήγει στον ήρωα – ο ήρωας την ψάχνει – συνάντηση με τον Μπιγκ Τζιμ – επιτέλους ο ήρωας βρίσκει την αγαπημένη του	28	01:11:31-01:16:08	(30) (27^{α}) (24β) (29^{α})
Ατελείωτο ταξίδι προς την καλύβα – τακτοποίηση των φαγώσιμων – ζάλη από το ποτό – ύπνος	29	01:16:09-01:18:36	(6^{α}) (39^{α}) (39β) (39γ) (39^{α})
Η χιονοθύελλα απομακρύνει την καλύβα	30	01:18:37-01:19:23	(8)
Η μακαριότητα της άγνοιας	31	01:19:23-01:27:30	(40^{α}) (40^{β}) (40^{γ}) (40^{δ}) (40^{ε})
Good bye, Alaska	32	01:27:31-01:30:39	(41) (3) (26)
Ο ήρωας ξαναφορά τα παλιά του ρούχα – «πέφτει» πλάι στην Τζώρτζια – οι αστυνομικοί τον νομίζουν για λαθρεπιβάτη και τον συλλαμβάνουν – λύση της παρεξήγησης – φιλί του ζευγαριού – τέλος	33	01:30:42-τέλος	(3) (7) (29^{α}) (28^{α}) (26) (3) (30) (28^{α}) (28^{β})

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Ολοκληρώνοντας την πολυδιάστατη ανάλυση της μουσικής που συνέθεσα για τον *Χρυσοθήρα*, μια ανάλυση που έγινε με ολιστική προσέγγιση πολλών και διαφορετικών παραμέτρων, μπορούμε να συνοψίσουμε τα στοιχεία-εργαλεία, και τα χαρακτηριστικά τους, που προτείνουμε για τη συνθετική αντιμετώπιση του *Χρυσοθήρα* (αλλά και για παρόμοιου ύφους ταινίες του βωβού κινηματογράφου) στα ακόλουθα:

7.1 Λειτουργικά και σημειολογικά συμπεράσματα των σχέσεων μουσικής και κινηματογραφικής εικόνας

1) Το **μουσικό κάδρο** συγκροτεί ένα σύνθετο σύνολο από πολυάριθμα μέρη, που περιλαμβάνει ό,τι παρουσιάζεται στην εικόνα, δηλαδή τοπία, σκηνικά, πρόσωπα, εξαρτήματα, περιβάλλον κ.ά., αλλά –κυρίως– και ό,τι δεν «φαίνεται», ό,τι εννοείται,[115] ό,τι απορρέει από τις ενέργειες και τις ενδόμυχες σκέψεις και αντιλήψεις των πρωταγωνιστών. Η μουσική εστιάζει εσωτερικά,[116] υπαγορεύει (και) τη νοητική κατάσταση του χαρακτήρων, σμιλεύει τη μορφή τους και αποκρυπτογραφεί το παζλ της προσωπικότητάς τους.[117] Έτσι, συνθετικά, προσεγγίζεται, για παράδειγμα, ο κεντρικός ήρωας και αποκαλύπτεται από τη μουσική ακτινογραφία[118] του η αυθεντικότητα, η μοναχικότητα, ο αυθορμητισμός, η αισιοδοξία, το θάρρος και το μεγαλείο της ψυχής του, όλα αυτά μέσα από το πρίσμα της αφελούς άγνοιάς του και ταυτόχρονα της τοποθέτησής του σε ένα άγριο, αφιλόξενο περιβάλλον (Σκηνή 3).

Αυτή η προσέγγιση ενισχύεται περαιτέρω, όταν ο συνθέτης πιο εξειδικευμένα ξεδιπλώνει χαρακτήρες, ιδωμένους από την «οπτική» άλλου χαρακτήρα-ήρωα[119] του φιλμ. Γίνεται έτσι φορέας κάποιας ιδέας μιας φανταστικής οντότητας, επεξεργασμένης με τα

[115] Σε αντίθεση με τα όρια του κινηματογραφικού κάδρου, που συμπίπτουν με τα όρια της οπτικής πληροφορίας.

[116] Άρχισε να δίνεται περισσότερη έμφαση στους χαρακτήρες και την ψυχολογία τους, γιατί αυτοί ήταν οι υποκινητές των γεγονότων (Thomson & Bordwell, 2002)

[117] Αυτό το παρατηρούμε και στην ταινία αναφοράς μας, όπου ο Τσάπλιν σταδιακά αναλύει και ξεδιπλώνει την προσωπικότητα των ηρώων, τις διαφορές και τις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους.

[118] Όπου αποτυπώνεται μια πλήρης παρουσίαση των χαρακτηριστικών του πρωταγωνιστή.

[119] Επομένως, αντιλαμβανόμαστε πολλά και διαφορετικά πλαίσια εστίασης, περικλειόμενα το ένα εντός του άλλου.

φίλτρα της πραγματικής οντότητας του συνθέτη,[120] αφού οι υποκειμενικές αντιλήψεις των χαρακτήρων συστήνονται μέσω της μουσικής κατεύθυνσης, άρα ο θεατής βρίσκεται (πρωτογενώς) κάπου εντός του μυθοπλαστικού χώρου, αλλά και μέσα στο «μυαλό», στο «βλέμμα» των πρωταγωνιστών (π.χ. ο τρόπος που αντιμετωπίζει ο ήρωας την αγαπημένη του, ενώ αυτή τον αγνοεί – Σκηνή 31).

2) Η εικόνα δεν αντιμετωπίζεται μονοσήμαντα,[121] αφού μέσω των ακουστικών ερεθισμάτων αποκτά αυτόματα πολλές διαστάσεις («όγκο», «διάρκεια», «βάθος», «προοπτική», «χρώμα» κ.ά.), χαρακτηριστικά που θα προσδίδαμε σε ένα χώρο αισθαντικό, τρισδιάστατο, ένα χώρο όπου και οι **άλλες αισθήσεις** έχουν θέση.[122] Η ανάγκη για δημιουργία **ολικών αισθητηριακών εμπειριών**[123] προβάλλεται ως επιτακτική, αφού οι βωβές εικόνες από μόνες τους δεν δημιουργούν συναισθησιακά την εντύπωση αισθητηριακής πληρότητας, και εδώ έρχεται η μουσική διαδικασία να τις οξυγονώσει, να τις «μπολιάσει» ζωή, με στόχο την αναζωογονημένη παρουσίασή τους, αναδεικνύοντας την αυτοτέλειά τους. Έτσι, τη στιγμή που ο ήρωας κοιτά στοχαστικά και τρυφερά την αγαπημένη του, η μουσική είναι δίπλα μας και δίπλα του. Μόνο η μουσική μπορεί να περιγράψει ακριβώς το πώς νιώθει, κανένας άλλος. Μόνο η μουσική με τη δική της γλώσσα μπορεί, διότι «δείχνει» την ιστορία, δεν την αφηγείται απλώς (Σκηνή 6). Άρα, εκτός από το ειδικό βάρος που προσδίδει ο ήχος όσον αφορά τη δημιουργία ενός νοήματος σε μια ταινία, δίνει και μια γεύση ποίησης, μετατρέπει το πιο καθημερινό γεγονός σε μοναδικό και δίνει καθολικές διαστάσεις σε μια ατομική ιστορία.

3) Η μουσική προσδίδει στην ταινία **αληθοφάνεια**, αφού η πραγματική ζωή είναι αδιαχώριστη από τον ήχο: «Η εξαφάνιση του ήχου μετατρέπει τον κόσμο σε προθάλαμο της κόλασης», σύμφωνα με τον Γερμανό θεωρητικό του κινηματογράφου[124] Siegfried Kracauer.

---

[120] Άρα, ο υπογράφων τη μουσική, πέρα από τις δικές του κατευθυντήριες αναφορές, «κατευθύνει» και τις σκέψεις των πρωταγωνιστών, δημιουργώντας έτσι μια αρκετά προσωπική αντίληψη.

[121] Αυτό που επιδιώκει ο ήχος στον κινηματογράφο (πέρα από το προφανές, ότι συμπληρώνει την εικόνα) είναι να ενισχύσει την προσπάθεια της οπτικής παρουσίασης, να προσφέρει μια ολική εμπειρία και να υποκαταστήσει όσο πιστότερα γίνεται τις υπόλοιπες αισθήσεις.

[122] Η μουσική δεν τις αντικαθιστά μόνο, τις ενισχύει.

[123] Οι ηχο-εικόνες ανατρέπουν την καθαρά οπτική απαισθησιοποίηση, μετάφραση της αρωματικής, γευστικής, απτικής πραγματικότητας.

[124] Οι προσπάθειες απαλλαγής της έμφυτης «κολασμένης» σιγής, έστρεψε τη βιομηχανία του βωβού κινηματογράφου σε πρώιμες, άκαρπες κυρίως απόπειρες ηχο-μουσικών παραστάσεων, παράλληλα με την προβολή των φιλμ, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής. Η μοναδική μορφή ήχου που διατηρήθηκε ήταν αυτή της μουσικής υπόκρουσης, που δεν αποτελούσε όμως μέρος της φιλμικής εμπειρίας, αλλά μάλλον άλλο ένα στοιχείο της, λόγω του ότι δεν ήταν συνυφασμένη με τη βωβή κινηματογραφία.

Τα αληθοφανή παθογενή χαρακτηριστικά της άναρχης, χτισμένης *«σε μια νύχτα»*, ανώνυμης πόλης υπάρχουν και λειτουργούν στη μουσική, που αποτυπώνει την ασυμμετρία και φέρνει στην επιφάνεια όλον αυτόν τον παραλογισμό (Σκηνή 13, μοντέλο 25). Στη συνέχεια, η πραγματική διάσταση του μουσικού θέματος (Σκηνή 24, μοντέλο 35) περικλείει ολόκληρο το παζλ του ενθουσιασμού, της ενέργειας, αλλά και των (μάλλον ψεύτικων) προσδοκιών που μπορεί να γεννά η ατμόσφαιρα ενός μιούζικ χολ, ενός καμπαρέ. Με πιο τραχύ τρόπο, οι θεατές τοποθετούνται στο κέντρο μιας χιονοθύελλας (Σκηνή 2 και Σκηνή 5). Οι άγριες μπλοκ συγχορδίες, οι αιχμηροί τονισμοί σφυροκοπούν τους θεατές, όπως η μανία των στοιχείων της φύσης «χτυπά» τους ήρωες στην οθόνη. Οι κακουχίες, το κρύο, η έλλειψη αγαθών, οι ανυπέρβλητες δυσκολίες στον πάγο και στο χιόνι, υπογραμμίζονται μουσικά, μέσα από συγκρουόμενα πεδία διαφωνιών, ρυθμικών εξάρσεων και μυστηριωδών ηχοχρωμάτων. Εδώ, βέβαια, να τονίσουμε και τη συμβολή των ζωντανών εφέ από τον εκτελεστή (mute φθόγγοι, clusters κ.ά. μέσα στο ηχείο του πιάνου κ.λπ.).

Η λειτουργία της μουσικής σε αυτό το επίπεδο δεν εξαντλείται (και δεν πρέπει) στο ρόλο της γέφυρας ανάμεσα στα πράγματα που βλέπουμε και στα πράγματα που ακούμε, ή μόνο στο να δίνει ζωή στις Σκηνές.[125] Η διοχέτευση ζωντάνιας και αληθοφάνειας στην ταινία πρέπει να δημιουργεί συνολικότερες και πλατύτερες εντυπώσεις. Έτσι, στη Σκηνή 29, ο κόπος και η υπέρμετρη προσπάθεια των περιπλανώμενων ταξιδιωτών μεταφέρονται και στους θεατές, με τη μουσική να ορμάει και να ενώνει τον παλμό της με τον παλμό της εικόνας, καταγράφοντας όλο το μακρύ ταξίδι προσέγγισης του (κοινού πλέον) στόχου των ηρώων και των θεατών. Πιο ειδικά, η παρτιτούρα εκφράζει τον βαρύ ψυχισμό του πρωταγωνιστή, με μια «περίεργη», πικρή αίσθηση μιας αιωρούμενης τονικότητας με τη δημιουργία βαριάς συναισθηματικής ατμόσφαιρας (Σκηνή 26). Ο ηχητικός σχεδιασμός επενδύει σε ψηλότερο στόχο από τη συμβατική αντίληψη της αληθοφάνειας και καταφέρνει να συμπάσχουν οι θεατές, μετατρέποντάς τους σε πρωταγωνιστές. Ακόμη ειδικότερα, το λιτό, λυρικό θέμα της Τζώρτζιας αναφέρεται στην αγάπη του ανώνυμου χρυσοθήρα προς εκείνη (Σκηνή 13, το θέμα 26 της Τζώρτζιας, μ. 21-28). Το κοινό νιώθει τη λειτουργία της αφαιρετικής συνοδείας, με την έντονη συνεχή legato άρθρωση της εκτέλεσης, ταυτίζεται με τον ερωτευμένο νέο, οδηγώντας τα συναισθήματα σε υψηλότερα στάδια, όχι αληθοφάνειας πλέον, αλλά λεπτών αποχρώσεων. Συνεπώς, ο ήχος έρχεται να προσδώσει βάθος, χρώμα, έτσι ώστε να δημιουργήσει όχι μόνο μια «πειστική εικόνα» μιας πραγματικότητας, αλλά κάτι πιο εξειδικευμένο, πιο λεπτό, πιο ιδανικό. Η πλαισίωση αυτή (πάντα σε συνεργασία με την

[125] Η πρόθεσή της να προσδώσει το χαρακτήρα της ολοκληρωμένης πραγματικότητας προσθέτοντας ήχο δεν αρκεί. Άλλωστε, η ζωή είναι γεμάτη ήχους, όχι όμως μουσική.

εικόνα) δεν υποκαθιστά μόνο τον απουσιάζοντα ηχητικό κόσμο του φιλμ, θέτει τα φίλτρα και τις προϋποθέσεις, ώστε οι αισθήσεις της ζωής να διαπερνούν το συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

4) Ο **αφηγηματικός** ρόλος της ηχητικής ακολουθίας στις βωβές ταινίες είναι πολυδιάστατος.[126] Σχεδόν σε όλη τη Σκηνή 14, την αφήγηση έχει ένα βαλς[127] (αφού περιγράφει μια κατάσταση, συνοδεύει ένα χαρακτήρα, φωτίζει μια υπόθεση, δημιουργεί συνειρμούς, επαναφέρει μνήμες, τονίζει συναισθήματα). Ένα σκηνικό προσωρινής χαράς και «λήθη» προσφέρεται στους θαμώνες, ταυτόχρονα με τη σκληρή πραγματικότητα που «τρέχει» σε πολλά επίπεδα. Η μουσική ενώνει αυτές τις πολλές και διαφορετικές παραμέτρους με ένα απλό βαλς, που φέρνει στο νου μας τα όνειρα κάθε κοριτσιού που προσγειώνεται ανώμαλα στην πραγματικότητα, και τοποθετεί τους θεατές μέσα στο πλάνο. Στην Σκηνή 19 η αφηγηματική διάσταση πλαταίνει, η μονόφωνη *rubato* γραμμή «μιλάει» περισσότερο από τα μάτια, ακολουθώντας μια έκδηλη αμηχανία. Τα θέματα αγγίζουν το νου και την ψυχή των θεατών με ένα μείγμα συναισθημάτων που ακροβατεί ανάμεσα στο ονειρικό και το πραγματικό, με νύξεις και αναφορές, προτού η οπτικοακουστική λύτρωση καταλήξει σε πιο στέρεες βάσεις. Η μουσική αφήγηση ξεδιπλώνεται σαν βεντάλια, διότι εξηγεί αμήχανες στιγμές, μεγιστοποιεί πρόσκαιρους ενθουσιασμούς, καταγράφει αντιδράσεις, επιπλέοντας πάνω από καθετί, γήινο ή υπερβατικό.

Η συνδρομή της μουσικής (σε πολλά και διαφορετικά χρονικά σημεία της ταινίας) έρχεται να εξηγήσει καταστάσεις,[128] να περιγράψει εύστοχα συνθήκες,[129] να φέρει στο θυμικό μας λογισμούς (Σκηνή 10), να κάνει το κοινό να βιώνει σε πρώτο χρόνο γεγονότα,[130] να συνδέει θέματα και Σκηνές κ.ά., με πολλούς και ποικίλους τρόπους και τεχνικές (από ένα

[126] Η μουσική αποτελεί σημαντικό «κλειδί» για την αφηγηματική διαδικασία, αφού με περισσότερες ή λιγότερες λεπτομέρειες διαφαίνεται η πλοκή, «τρέχει» η ιστορία, και διάφορες τεχνικές την καθιστούν αναγκαία και την τοποθετούν τουλάχιστον ισότιμα πλάι στους ηθοποιούς. Μάλιστα, για λόγους ισορροπίας (και όχι μόνο), ο αφηγηματικός τόνος της μουσικής διαπερνά την ταινία από την αρχή ως το τέλος.

[127] Λειτουργώντας και ειδικά αλλά και πιο γενικά.

[128] Σκηνή 6: Το θέμα (13) χρησιμοποιείται για να εξηγήσει τη νευρική αμήχανη κατάσταση (λόγω πείνας), αλλά και την προσπάθεια να ξεγελάσει ο ήρωας την πείνα του. Ομοίως (Σκηνή 4), οι συνηχήσεις εξηγούν την περιέργεια του ήρωα να μάθει τι γράφει η ταμπέλα. Μάλιστα, η κατάληξη στο μ. 46 υποβοηθά τον πρωταγωνιστή να δείξει ότι κατανοεί τους κινδύνους που διατρέχει στο ταξίδι του.

[129] Σκηνή 6: Το θέμα (14), που κινείται στην τονικότητα της σι ελάσσονος, περιγράφει την «εύθραυστη» ηρεμία ή τα «περίεργα», «μετέωρα» πρώτα μέτρα. Σκηνή 5: Το *ostinato* και οι «απρόοπτες» αρμονικές ακολουθίες ζωγραφίζουν ένα περιβάλλον με λεπτές ισορροπίες.

[130] Σκηνή 31: Με τη συμβολή της «περίεργης» νότας στο πιάνο, «μεταφέρονται» οι θεατές στο κέντρο της επικίνδυνης κατάστασης που αναμένεται να βιώσουν οι πρωταγωνιστές.

«μετέωρο» φθόγγο, μια απόχρωση δυναμικής, ένα ξύσιμο χορδής, μέχρι συνένωση θεμάτων κ.λπ.), δείχνοντας πάντα ότι λειτουργεί μαζί με την εικόνα αλλά διατηρεί και τη δομική της ανεξαρτησία.

5) Η φιλμική δράση δεν ταυτίζεται με τον φυσικό **χρόνο**, αλλά με το χρόνο που δημιουργεί η τέχνη των ήχων, και στην τέχνη αυτή οφείλεται, σε καταλυτικό βαθμό, η δημιουργία και παρουσίαση των ιδεών, του κινηματογραφικού χωροχρόνου και ρυθμού της δομής μιας ταινίας.[131] Με την αφορμή ενός βλέμματος (Σκηνή 32), η μουσική φέρνει στο νου μας και στο νου του πρωταγωνιστή την αγαπημένη του και εξωτερικεύει τις βαθύτερες σκέψεις του, δημιουργώντας έναν παράλληλο χρόνο με τον πραγματικό,[132] που κινείται σε άλλες διαστάσεις. Ένα φιλί, που συμβαίνει στο μυαλό του χαρακτήρα, σε έναν φανταστικό χώρο, είναι ικανό να παγώσει το χρόνο μπροστά μας. Το γεγονός αυτό μουσικο-χρονικά διογκώνεται και «φτιάχνει» ένα σύμπαν με διαστέλλοντα όρια, όπου η επιρροή όλων των συστατικών του μουσικού υλικού[133] είναι αποφασιστική προς όλες τις κατευθύνσεις, καθιστώντας τέτοια σημεία διαχρονικά. Είναι μαγικό το πώς μια στιγμή αποκτά, μουσικά, διαστάσεις τεράστιες, με τον ήχο να παγώνει τη ροή της πραγματικότητας, και το αντίστροφο, ολόκληρες περίοδοι να μεταφέρονται δίχως να ξεθωριάζουν μέσω της ηχητικής φλέβας στους θεατές.

Βέβαια, ο στόχος είναι η δημιουργία μιας γενικότερης και ειδικότερης «ατμόσφαιρας» της ταινίας, ενός μοναδικού **ηχητικού συνεχούς**,[134] όπου οι παραπάνω διαστάσεις λειτουργούν και αυτόνομα και συγκεραστικά, «δένοντας» ολόκληρη την ταινία, με αλληλοκαλυπτόμενες ηχητικές διαδικασίες που υποσυνείδητα πείθουν τον θεατή για το ενιαίο του πράγματος. Η μεταφερόμενη στους θεατές αναστάτωση στη Σκηνή 28 –με τα περάσματα από γνωστά θέματα,[135] που εντείνει την αγωνιώδη προσπάθεια του ήρωα και κορυφώνεται προσωρινά με την κραυγή του συντρόφου του– υπογραμμίζει τα παραπάνω. Η συνθετική καταγραφή και οι τονισμοί στις εκφράσεις του χαρακτήρα κατακερματίζουν το χρόνο και το χώρο, έτσι ώστε να δίνεται έμφαση σε συγκεκριμένες, επιμέρους πληροφορίες,

[131] Ο συνθέτης ανακαλύπτει νέες διόδους, αναπτύσσει νέους αφηγηματικούς τρόπους και κανόνες, ώστε οι χωροχρονικές σχέσεις να γίνονται κατανοητές και αντιληπτές προς όλες τις κατευθύνσεις.

[132] Μουσικά ικανοποιούνται και οι δύο παράλληλοι χρόνοι.

[133] Άλλοτε η μελωδία, ή ο ρυθμός, ή οι συγχορδίες, ή οι δυναμικές, ή η μίξη αυτών κ.λπ.

[134] Στο οποίο όλα τα συστατικά των ήχων, συνεχόμενα, επικαλυπτόμενα, σε μια αδιάλειπτη ακολουθία, λειτουργούν σαν ένα ενιαίο σύνολο.

[135] Φέρνοντας, όμως, στο νου μας και όλα τα λυρικά στοιχεία που τα χαρακτηρίζουν.

που στο σύνολό τους, όμως, ενοποιούνται σε μια συμπαγή ηχητική μορφή.[136] Αντιλαμβανόμαστε έτσι το ειδικό βάρος της μουσικής στον κινηματογραφικό ρυθμό, την εξέχουσα θέση της να μετατρέπει ένα άλμπουμ κινούμενων φωτογραφιών, μια σειρά από καρέ, σε έναν γόνιμο οργανισμό, όπου η ευρηματικότητά[137] της εξηγεί πολλαπλά επίπεδα μικροδομών και μακροδομών, και μεταξύ τους και στο σύνολό τους. Αυτή η «παγίδευση» και «απελευθέρωση» του χρόνου έχει την ικανότητα να διαχειρίζεται τις αντιληπτές χωροχρονικές διαστάσεις στη λειτουργία των οπτικοακουστικών πλάνων, κατασκευάζοντας «ενδιάμεσους τόπους» και μετατρέποντας το «πραγματικό» σε «φανταστικό» και αντίστροφα, διαστέλλοντας και συστέλλοντας τις συνιστώσες.

6) Ήδη από την εμφάνιση των τίτλων της αρχής,[138] η μουσική **προετοιμάζει** και ο θεατής **προοιωνίζεται** ακουστικά αυτά που πρόκειται να ακολουθήσουν. Π.χ. στην 5η Σκηνή, εδραιώνεται ηχητικά η κυριαρχία του «κακού» χρυσοθήρα, κι ας μην τον βλέπουμε. Ως **προάγγελος** των γεγονότων, η δύναμη των ακουστικών ερεθισμάτων καθιστά τη συνθετική διαδικασία, με την καθοριστική συμβολή της εκτελεστικής πράξης, πρωτογενές εργαλείο γεφύρωσης, κατασκευής, κατανόησης και εξέλιξης της κινηματογραφικής εμπειρίας. Στην 8η Σκηνή, η προηγούμενη θέση επιβεβαιώνεται απόλυτα, αφού ο καταζητούμενος ήρωας πρωταγωνιστεί ήδη στην ατμόσφαιρα, δίχως τη συμπαράσταση της εικόνας, με αποτέλεσμα να εξηγείται οπτικά, αργότερα, η γενικότερη ακουστική αίσθηση. Το μυαλό, ήδη κωδικοποιώντας τις προηγούμενες πληροφορίες, έχει πλημμυρίσει με έντονους συνειρμούς, αλλά το μάτι κινείται παράλληλα με την εικόνα, σε άλλο επίπεδο. Το όλο αποτέλεσμα ενισχύει και πετυχαίνει αυτό που επιδιώκει η μουσική, δηλαδή τον πρωταγωνιστικό της ρόλο σε πρώτο πλάνο και τη μετατροπή του ανθρώπινου σώματος σε ένα ενιαίο όργανο ακουστικής πρωτίστως αντίληψης των πραγμάτων. Πιο σύνθετα, σε όλη τη διάρκεια της 10ης Σκηνής, οι θεατές «προβλέπουν» τη συνέχεια,[139] μετά την ακουστική τοποθέτησή τους στο κέντρο του κάδρου.

---

[136] Ομοίως, στη Σκηνή 27, η πιστή συνοδεία καταγραφής και συνένωσης των σκόρπιων κομματιών του «παζλ» της μνήμης του χαρακτήρα μοιράζονται με τα χρονο-μουσικά μοντέλα, αλλά όλα μαζί τονίζουν περαιτέρω την αδυναμία του.

[137] Με τις ρυθμίσεις, με τη διάρκεια, με τη διαβάθμιση καθώς και με την κατεύθυνση (να τοποθετηθούν με έναν νοητικό τρόπο χωρικά όλες οι παράμετροι), και από αυτή τη διαδοχική αλυσίδα απαιτήσεων, συνειδητοποιούμε την αξία του ήχου σε σχέση με το αισθητικό και αισθαντικό αποτέλεσμα της ταινίας.

[138] Το ίδιο και στη Σκηνή 7, όπου πριν ανοίξει η εικόνα η μουσική έχει ήδη τοποθετήσει τους θεατές στον ψυχισμό του περιπλανώμενου ταξιδιώτη.

[139] Και στη Σκηνή 11, το μουσικό κύμα έχει ήδη δυναμώσει, παρασύροντας τους θεατές.

Η παραπάνω διάσταση της μουσικής δεν αναιρεί με κανέναν τρόπο το στοιχείο της **έκπληξης**, ενός κατεξοχήν μουσικού συστατικού. Μέσα στον *Χρυσοθήρα* τρέχουν πολυάριθμα ηχητικά ξαφνιάσματα και εκπλήξεις, πάνω σε συνθετικές αλλά και εκτελεστικές τεχνικές, διαδικασίες και ευρήματα που, επειδή κατά τη γνώμη μου άπτονται περισσότερο της ζωντανής εκτέλεσης, αναλύονται εκεί.

Πέρα όμως από τα παραπάνω, η διαχείριση του χρόνου στη μουσική επηρεάζει και την ίδια τη σημειολογία της ταινίας, αφού δεν είναι απλό όργανο της αφηγηματικής εξέλιξης, αλλά είναι ο κυρίαρχος συντελεστής για την παραγωγή νοημάτων στην ταινία, παρουσιάζοντας φυσικότερα και εντονότερα τα διαδραματιζόμενα.

7) Η σχέση **αντίστιξης** ήχου και εικόνας εμπεριέχει πιο πολλές πτυχές από την πλέον συχνή χρήση της, δηλαδή της διαφορετικότητας του ύφους των ερεθισμάτων, της διαφορετικότητας μεταξύ πραγματικού και αναμενόμενου. Μέσω της τεχνικής αυτής, επιτυγχάνεται η συνένωση ετερόκλητων στοιχείων (δομικών και μη), προσδίδοντας παράλληλα ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Στη Σκηνή 26[140] ο «ξένος» ήρωας, σαν ξεχωριστό κομμάτι της κλειστής κοινωνίας, προσπαθεί να «κλέψει» λίγη γιορτινή διάθεση, για να διασκεδάσει τη μοναξιά του. Η αντιστικτική χρήση της παράξενης μελωδίας, σε σχέση με τα οπτικά συμβάντα, δημιουργεί μια γλυκόπικρη χροιά και απελευθερώνει συναισθήματα και σκέψεις. Το τελικό δέσιμο των διαφορετικών αυτών παραγόντων σπρώχνει τη Σκηνή, που φτάνει στο ζενίθ της ολοκληρωμένης κινηματογραφικής πράξης.

Η μπαλάντα που «τρέχει» σε όλη τη Σκηνή 17[141] αφήνει στους θεατές μια γεύση αισιοδοξίας, σε αντιδιαστολή με την ωμή οπτική πραγματικότητα (όπου ο ήρωας λιμοκτονεί), φωτίζει διαφορετικά τον κόσμο και θίγει ζητήματα ανθρωπιάς, αλληλεγγύης, ανιδιοτέλειας. Στις δύο παραπάνω Σκηνές, εικόνα και μουσική αντιστρέφουν τους ρόλους τους, αφού η ωμότητα της οπτικής πληροφορίας εξηγείται με γλυκύτερους, διαφορετικούς ηχητικούς όρους (Σκηνή 17), ενώ η γιορτινή ατμόσφαιρα της Σκηνής 26 συνεπικουρείται από «μετέωρες» ηχητικές περιπλανήσεις, με ταραχώδη προσανατολισμό και βαρύ κλίμα. Η πλήρης αντίθεση που ακολουθεί η μουσική στη Σκηνή 15, μοντέλο 29^{α}, αποδεικνύει τη δύναμη και την υπεροχή του έρωτα απέναντι στον κοινωνικό χλευασμό, εντός ενός αφιλόξενου περιβάλλοντος.

[140] Η μουσική λειτουργεί αντιθετικά με την εικόνα, με σκοπό να μεγιστοποιήσει την αντίθεση (Σκηνή 31) με τη γαλήνια μελωδία, να αποτυπώσει την άγνοια των ηρώων για τον κίνδυνο που ελλοχεύει.

[141] Σκηνή 9: Όλο το δύσκολο και δραματικό κλίμα σχολιάζεται με μια εύστοχη κωμική σκηνοθετική και μουσική ματιά, που δεν αναιρεί τη δραματικότητα, αλλά προσθέτει και άλλες παραμέτρους.

Τα αντιθετικά υλικά αλληλοσυμπληρώνονται, και τελικά συνδέονται, προκαλώντας διαφορετικές αντιδράσεις στους θεατές, αφυπνίζοντάς τους, καθώς ξαφνικά ακούνε κάτι που δεν το περιμένουν, κάτι που περνά ένα διαφορετικό μήνυμα, μια διαφορετική αντιμετώπιση από το οπτικό πεδίο. Η αντίθεση μπορεί να υπερτονίσει ή και να αποκαλύψει μια κατάσταση. Η χαρακτηριστική «ανεξαρτησία» της μουσικής στη Σκηνή 11 δίνει νέες διαστάσεις στην πλοκή και ενώνει το ήδη τεταμένο κλίμα με μια πιο κωμική προσέγγιση, ενώ η διαφοροποίηση του βαλς τώρα θίγει τη μοναχικότητα, το αίσθημα της μοναξιάς (οξύμωρο, ανάμεσα σε τόσο κόσμο), με έναν πιο μελαγχολικό τόνο (Σκηνή 14). Αυτό το βαλς «ντύνει» ταυτόχρονα τρία στιγμιότυπα: τα ανεκπλήρωτα όνειρα, την αγωνιώδη ματιά του ήρωα για αποδοχή και την εφήμερη «χαρούμενη» πραγματικότητα (όπως τονίσαμε, ακροβατεί μεταξύ χαράς, νοσταλγίας και προσμονής). Συνεπώς, το κοινό βυθίζεται στο δαιδαλώδες υπαινικτικό περιεχόμενο από το περίεργο «πάντρεμα»[142] μουσικής, πλοκής και εικόνας, κρατώντας σε εγρήγορση την αισθητηριακή του αντίληψη.

Η φαινομενική αυτή ασυνέπεια, ειδικά σε Σκηνές ονείρων, ή **ψευδαισθήσεων**, είναι αποδεκτή ως «ποιητική αδεία» του ίδιου του δημιουργού, και του μέσου, διότι στην ήδη διατυπωμένη ονειρική παραίσθηση δεν προϋποθέτει κοινή αντίληψη των πραγμάτων. Στη Σκηνή 10, της παραίσθησης του συνοδοιπόρου του ήρωα, ήδη πριν τον «δει» σαν κοτόπουλο, η μουσική εμφανίζει σημάδια ασυνέπειας, τα οποία κορυφώνονται τη στιγμή της «τύφλωσης». Η λεπτή γραμμή ανάμεσα στη λογική και την παράνοια καθώς και οι αναλαμπές της πραγματικότητας κρύβουν στη μουσική τη μέγιστη δραματικότητα, ταυτόχρονα με έναν καθαρά κωμικό σχεδιασμό και εκτέλεση (εδώ η αντιφατικότητα κρύβεται και μέσα, εσωτερικά, στα μουσικά στοιχεία).

Στη Σκηνή 21 έχουμε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση όπου, μουσικά αφού παρακολουθούμε ένα γεγονός που συμβαίνει χωρίς ο πρωταγωνιστής να το αντιλαμβάνεται, μια εικόνα του μυαλού του, όπου η μουσική στέκεται πιο πολύ στην προσμονή, ψηλαφώντας και το πραγματικό και το απραγματοποίητο, και τρέχει παράλληλα σε αυτές τις εναλλαγές,[143] υπογραμμίζοντας κάθε φορά τα ορατά αλλά και βαθύτερα κρυμμένα σημάδια και μηνύματα κάθε εικόνας.

8) **Η αξία της σιωπής**. Όσο σημαντική και καταλυτική είναι για μια «σιωπηλή» ταινία η παρουσία της μουσικής μέσα από τους διάφορους ρόλους και τις μορφές που έχουν

[142] Π.χ. στη Σκηνή 31, όπου η αρχική αντίθεση στη σχέση μουσικού λόγου και εικόνας μεγιστοποιεί το προσδοκώμενο αποτέλεσμα, και στη Σκηνή 23, όπου αυτή η αντίθεση μεταφράζεται στον τελευταίο, πνιχτό φθόγγο που ισορροπεί ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα.

[143] Πάντα με τη συμβολή της ζωντανής παρουσίασης.

αναφερθεί, άλλο τόσο σημαντική και απαραίτητη μπορεί να γίνει και μέσω της απουσίας της. Όσο και αν ακούγεται περίεργο, το μέτρο στη σωστή χρήση των ήχων (ειδικά στο βωβό σινεμά) είναι σημαντικότερο από την καθαυτή μουσική πράξη. Η ισορροπία του συστήματος εικόνα-ήχος γίνεται εύθραυστη, διαταράσσεται, «σπάει», όταν το ηχητικό φράγμα ραγίσει και η μουσική ανεξέλεγκτα και άναρχα πλημμυρίσει το χώρο (αναφερόμαστε στη σύγχρονη μουσική προσέγγιση, διότι οι βωβές ταινίες ήδη έχουν κατατεθεί και αξιολογηθεί από την κινηματογραφική ιστορία). Από τη μεριά του συνθέτη, αυτό σημαίνει εξονυχιστικό και ακριβή σχεδιασμό όλων των παραμέτρων που συμπληρώνουν το ηχητικό σύμπαν του φιλμ. Από την πλευρά του εκτελεστή δε, η απόδοση και υλοποίηση στον σωστό βαθμό και με τον τρόπο που πρέπει όλων αυτών των συστατικών είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχή έκβαση του προσδοκώμενου αποτελέσματος.

Σε αυτό το πλαίσιο, η συνθετική επεξεργασία της εικόνας για το ύφος που θα υιοθετηθεί μπορεί και πρέπει να περιλαμβάνει την παύση, τη σιωπή στα σχέδιά της (αυτή η «αφαιρετική» αντιμετώπιση δεν αναφέρεται μονάχα στην απόλυτη απουσία ήχου, αλλά και στις λεπτότερες ηχοχρωματικές αποχρώσεις, τις πιο ευαίσθητες χροιές, ώστε η χρήση του πιάνου να είναι κατευθυνόμενη και ελεγχόμενη απόλυτα, δίχως να περάσει το όριο της υπερδοσολογίας, του κορεσμού, της υπερβολής[144] και, εντέλει, η παρουσία του να μην έχει νόημα και σκοπό). Τα όρια των πραγματικά σιωπηλών στιγμών ποικίλλουν ανάλογα με το λόγο που έχουν να υπηρετήσουν, και μπορεί να ξεκινούν από τη σύνδεση νοημάτων[145] (Σκηνή 19) και την εξήγηση καταστάσεων[146] (στην ίδια Σκηνή), μέχρι τη φυσική απόληξη των πραγμάτων[147] και την τόνωση της αναγκαίας φρεσκάδας, για να οδηγηθούμε σε ένα επόμενο στάδιο, αφού πρώτα «αδειάσει», «καθαρίσει» το αυτί. Ο πολυδιάστατος ρόλος των παύσεων, αφενός δίνει τη δυνατότητα να αναπτυχθεί περαιτέρω το μουσικό υλικό ή να «γεννηθεί» κάτι από την αρχή, αφετέρου μπορεί να φορτίσει επιπλέον το όλο κλίμα[148] ή να

[144] Εκτός αν στιγμιαία αυτό εξυπηρετεί ανάγκες, λόγους και νοήματα.

[145] Η Τζώρτζια ανακαλύπτει κάτω από το μαξιλάρι του πρωταγωνιστή τη φωτογραφία της μαζί με ένα λουλούδι. Η παύση εδώ παίζει σημαντικό ρόλο τούτη τη στιγμή, καθώς η κοπέλα αντιλαμβάνεται πως ο ήρωας την αγαπά.

[146] Σκηνή 19: Η παύση διάρκειας τουλάχιστον τριών δευτερολέπτων δείχνει την αμηχανία των στιγμών.

[147] Σκηνή 5: Το πεδίο κλείνει με τα ~5΄΄ σιωπής που ακολουθούν και που λειτουργούν ουσιαστικά και δομικά. Ή στη Σκηνή 33, όπου περνάμε μετά από ~2΄΄ σιωπής.

[148] Σκηνή 8: Οι παύσεις μετά τους πυροβολισμούς δεν είναι μετρημένες και φορτίζουν περισσότερο την ατμόσφαιρα. Ή Σκηνή 16, όπου οι «γεμάτες» ένταση παύσεις δημιουργούν ένα κλίμα αγωνίας.

στοχεύσει σε αισθητηριακές αντανακλάσεις,[149] ή να πηγάζουν και να υπαγορεύονται από τις ανάγκες της ταινίας, αφού, κάποιες στιγμές, η καλύτερη μουσική αντιμετώπιση είναι η σιωπή (προκαλώντας πιο έντονα το ενδιαφέρον του θεατή ή ωθώντας τον να δώσει προσοχή σε άλλες κατευθύνσεις).

9) Η **ταύτιση** (σε μεγάλο έως **απόλυτο βαθμό**) των ήχων με τις εικόνες, όπου το ένα ακολουθεί πιστά το άλλο, σαν σκιά, χωρίς να φαίνεται στην ουσία ποια πράξη βασίζεται στην άλλη, ήταν, είναι και θα είναι ένα κύριο χαρακτηριστικό των μεγάλων κωμωδιών της βωβής περιόδου. Η στιγμή του απόλυτου συγχρονισμού είναι σίγουρα μια αρκετά δύσκολη διαδικασία, τόσο για τον συνθέτη (διότι θα πρέπει να υπολογίσει με ακρίβεια τη ροή της μουσικής του), όσο και για τον εκτελεστή, ο οποίος πρέπει όλο το παραπάνω φορτίο να το μετατρέψει σε πράξη. Ένας πυροβολισμός,[150] μια άξαφνη στιγμή, μια αντίδραση του σώματος και πολλές «τυχαίες» πτώσεις αποδυναμώνονται όταν ο ήχος δεν «πέσει» τη στιγμή που πρέπει, και μάλιστα θα πρέπει να φανεί φυσικός, αβίαστος, γιατί αλλιώς εξατμίζεται όλη η μαγεία του αποτελέσματος. Αυτή η ακρίβεια μπορεί να απαιτείται και σε μεγαλύτερες χρονικές περιόδους,[151] ή ακόμη και σε ολόκληρες Σκηνές: στην πασίγνωστη Σκηνή 22, ολόκληρη η συγκεκριμένη σύλληψη (μοντέλο 34) είναι βασισμένη και άρρηκτα δεμένη (με απόλυτους χρόνους) με τον ευρηματικό «χορό» με τα ψωμάκια, και «αντιγράφει» ακόμη και τις χρονικές καμπύλες της αυτοσχέδιας χορογραφίας. Εκτός από τις τεχνικά δύσκολες ταυτίσεις, υπάρχουν και αυτές όπου ο πιανίστας «ρυθμίζει» το χρόνο: π.χ. στη Σκηνή 2, ο κύκλος των επαναλήψεων, που ορίζεται σε κάθε εκτέλεση διαφορετικά, βρίσκεται στην ευχέρεια του εκτελεστή, μέχρι να αγγίξει την απόλυτα «δεμένη» κορύφωση.

10) Η τελευταία μεγάλη παρατήρηση είναι μάλλον και η πλέον σημαντική, καθώς χωρίς τις παραμέτρους της **ζωντανής εκτέλεσης** όλα τα παραπάνω είναι ασκήσεις στο χαρτί. Καμιά ζωντανή παρουσίαση δεν είναι πανομοιότυπη[152] με άλλη. Συνεπώς, αφού αποδεχόμαστε τη μοναδικότητα κάθε εκτέλεσης, πρέπει ο πιανίστας να μεταφέρει το πνεύμα και τις προθέσεις του συνθέτη, και κατ' αυτόν τον τρόπο να λειτουργήσει και το πλαστικότερο ευρύτερο πλαίσιο της ατομικής καλλιτεχνικής ταυτότητας. Η αναγκαία προσήλωση στην οθόνη και η

[149] Η νευρική σιωπή στη Σκηνή 10 συντελεί αποφασιστικά στη μετάβαση από την παραίσθηση στην ενσυναίσθηση, με έναν εξομολογητικό τόνο. Ή στη Σκηνή 33, όπου οι παύσεις στην τελευταία κίνηση κάθε μέτρου αφήνουν μια «μετέωρη» αίσθηση.

[150] Π.χ. Σκηνή 24, όπου ο συγχρονισμός είναι πολύ δύσκολος, ή Σκηνή 11, όπου απαιτείται απόλυτος συγχρονισμός μουσικής-εικόνας, για να «πετύχει» η μουσική το σκοπό της.

[151] Π.χ. Σκηνή 16, με τις διάφωνες συγχορδίες να «πέφτουν» ακριβώς στις κινήσεις των δύο ανδρών.

[152] Ακόμη και εάν συνθέτης και εκτελεστής είναι το ίδιο πρόσωπο.

συγκέντρωση μέχρι το τελευταίο δευτερόλεπτο στηρίζει και συσχετίζει την εναλλαγή των εικόνων με τρόπο αβίαστο, ελεγχόμενο και απόλυτα δομημένο. Αυτή η σκηνοθετική εκτελεστική διαδικασία «κατευθύνει» την πλοκή και φωτίζει πτυχές που ο εκτελεστής-αναδημιουργός θέλει να τονίσει. Άλλωστε, υπάρχει ήδη η σκηνοθετική άποψη του δημιουργού στο φιλμ, και ο μεταγενέστερος συνθέτης προτείνει τη θέση του, όπως και ο πιανίστας έρχεται να καταθέσει τη δική του. Το αποτέλεσμα είναι, στην ουσία, ο συγκερασμός όλων αυτών των συνιστωσών.

Οι βαθμίδες δυσκολίας της ζωντανής εκτέλεσης είναι πολυεπίπεδες και δεν βαθμολογούνται μόνο ποσοτικά,[153] αλλά κυρίως ποιοτικά,[154] με τα κριτήρια να ποικίλλουν και να συγκλίνουν στο καλύτερο αποτέλεσμα, που υποβοηθά τις ανάγκες της ταινίας. Η **παρτιτούρα**, ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη σύλληψη και την εκτέλεση, περιλαμβάνει όλες εκείνες τις πληροφορίες που τροφοδοτούν τον αναδημιουργό να προσεγγίσει το έργο από την πλευρά του συνθέτη. Ακολουθείται πιστά,[155] χωρίς να λείπουν βέβαια και σημεία στα οποία αποκτά έναν ευρύτερο λειτουργικό ρόλο (π.χ. Σκηνή 5, παρτιτούρα) ή σημεία που λειτουργεί σαν «οδηγός»[156] (π.χ. Σκηνή 12) και ο πιανίστας μπορεί –αν θέλει– να λειτουργήσει με τον δικό του εκτελεστικό τρόπο συνοδείας, κρατώντας τη μελωδία ατόφια και, φυσικά, ακολουθώντας τη γενικότερη ατμόσφαιρα (Σκηνή 4). Το μοντέλο 6^{α} αφήνεται στην ικανότητα του εκτελεστή (ως προς το *tempo*, τον τρόπο ανάλυσης και παρουσίασής του, τις αξίες, τη δυναμική που πρέπει να «δένει» γενικότερα με την ατμόσφαιρα κ.ά.). Αντιλαμβανόμαστε πως η αυτοσχεδιαστική δεινότητα του πιανίστα έχει μεγάλη σημασία στη ζωντανή[157] συνοδεία ταινιών εκείνης της περιόδου, δεινότητα που μπορεί να περιλαμβάνει

[153] Όπου οι *colla movie* συγχορδίες, παύσεις, φράσεις κ.λπ. πρέπει να «πέφτουν» μαζί με τις κινήσεις και τις αντιδράσεις στην οθόνη, σε δεκάδες «γωνίες» του φιλμ.

[154] Το σφιχτό αγκάλιασμα μουσικής-δράσης αλλάζει τη «διάθεση», δημιουργεί ψυχολογικές μεταβολές και μετατρέπει τους θεατές σε «συμπρωταγωνιστές». Π.χ. Σκηνή 26 (27^{α}), με τον πιανίστα να πρέπει να βάλει και το προσωπικό του στίγμα (μ. 20-47), ή στη Σκηνή 2, που αποφασίζει πόσες και σε ποιο ρετζίστο επαναλήψεις θα γίνουν ώστε να διατηρήσει τη μέγιστη δραματικότητα. Ομοίως στη Σκηνή 10, όπου και η διάρκεια της «ανάσας» έγκειται στον εκτελεστή, ή στη Σκηνή 3, που πρέπει να βοηθήσει μουσικά την υποψία του ήρωα ότι κάποιος τον ακολουθεί, αλλά τελικά… δεν υπάρχει κανείς(!) κ.ά.

[155] Σκηνή 29 (παρτιτούρα): Το μοντέλο (6^{α}) παρουσιάζεται εδώ όχι με τις ελευθερίες (της εκτέλεσης κυρίως) που το χαρακτήριζαν έως τώρα, αλλά εκτελείται ακριβώς όπως είναι αποτυπωμένο.

[156] Σκηνή 8: Οι συνηχήσεις που «δίνονται» με τη μορφή γραμμάτων και συμβόλων «δείχνουν» το δρόμο που πρέπει να ακολουθήσει ο πιανίστας και να συνεχίσει την εκτέλεσή του, η δε συμπυκνωμένη μορφή γραφής «αναλύεται» στην πράξη.

[157] Οι χρονομετρικές ενδείξεις προσφέρουν επιπλέον «σιγουριά» για να διευκολυνθεί ο εκτελεστής στο δύσκολο έργο του, λόγω των διαδοχικών αλλαγών.

εμπλουτισμό φθόγγων, συγχορδιών, ρυθμικο-αρμονικών παρεμβάσεων, «ζύγισμα» του χρόνου, και να βαθαίνει φτάνοντας σε υφολογικά ζητήματα και ζητήματα[158] δομής. Το πιάνο χρησιμοποιείται άλλοτε σαν ορχήστρα, άλλοτε σαν ένα οποιοδήποτε όργανο, άλλοτε σαν φυσικό στοιχείο, άλλοτε σαν «θόρυβός» κ.λπ., εξαντλώντας τεχνικές και σολιστικές παρεμβάσεις, στο κλαβιέ, στις χορδές, στο ηχείο, στο πεντάλ κ.α. Ο πιανίστας, με τις colla parte και colla movie αναφορές, παραθέτει τη δική του οπτική, στα όρια μιας ελεγχόμενης «ελευθερίας», σε πραγματικό χρόνο, και είναι ο ουσιαστικός πρωταγωνιστής του όλου εγχειρήματος. Αυτή η γοητευτική παράμετρος της ζωντανής παρουσίασης, που λειτουργεί ως ένα βαθμό στο επίπεδο μιας ταυτόχρονης «συναυλίας-παράστασης», εισάγει και τη θεατρική σύμβαση, με την επικοινωνιακή επαφή του μουσικού με το κοινό, διότι σμίγει τον αποσπασματικό χαρακτήρα των κινηματογραφικών λήψεων με την προσπάθεια, σε πραγματικό χρόνο, της δημιουργίας «ατμόσφαιρας» και ενσωμάτωσης σε αυτή, καθώς και παραμονή στο πνεύμα της, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας.

7.2 Ειδικά μουσικά συμπεράσματα και προτάσεις

Τα πιο εξειδικευμένα μουσικά συμπεράσματα και οι προτάσεις για την προσέγγιση της συγκεκριμένης ταινίας, καθώς και άλλων ανάλογων του βωβού κινηματογράφου, μπορούν να μορφοποιηθούν και συμπυκνωθούν στα παρακάτω:

- Η **ρυθμολογική προσέγγιση** που διατρέχει όλο το έργο, ήδη από την αρχή, προσδίδει στιβαρότητα, με αρκετούς τονισμούς και εξάρσεις. Από την εισαγωγή κιόλας, η ρυθμική και όχι μόνο πολυμορφία και πολυπληροφόρηση (χρωματικές κινήσεις, συγχορδιακά μπλοκ, ημιτόνια, εκτός χρόνου νότες κ.ά.), μας προϊδεάζει για το τι πρόκειται να αναπτυχθεί και να εξελιχθεί στη συνέχεια. Η επιβεβαίωση της προηγούμενης φράσης έρχεται από την επόμενη Σκηνή 2, όπου η στιβαρότητα συνδυάζεται με την ασυμμετρία, λόγω της πρόθεσης να τονιστεί η αγωνία και η δραματικότητα των πλάνων. Η παραθετική τοποθέτηση διαφορετικών μέτρων και η ταυτόχρονη διπλή αίσθηση κάποιων (3/4, μαζί με 6/8 κ.λπ.[159]), με τις διακυμάνσεις του tempo, καθιστά τον ρυθμικό παράγοντα

[158] Όλα αυτά δεν αντιμετωπίζονται μεμονωμένα, αλλά συνήθως επικαλυπτόμενα, σε μια σύνθετη διαδικασία.

[159] Ομοίως στη Σκηνή 11, όπου η ταυτόχρονη «πρόσμιξη» φανερώνει κρυφές ρυθμικές «γωνίες», ή π.χ. στις Σκηνές 14 και 15, αν απομονώσουμε το ρυθμικό στοιχείο, όπου αντιλαμβανόμαστε μια δίσημη ακολουθία μέσα στη διαδοχή μέτρων 3/4ων.

πρωταγωνιστή των εξελίξεων. Στη Σκηνή 3, η ρυθμική πορεία γίνεται πιο βαριά και νωχελική, διατηρώντας όμως την ανάλαφρη ταυτότητα του θέματος, με τις εμπλουτισμένες εκτός χρόνου νότες και τη staccato άρθρωση.

Ενδεικτικά, στη Σκηνή 13 η αγχωτική ρυθμική ακολουθία (από σύνθετα μέτρα) εξηγεί τις παθογένειες που κρύβει η άναρχη ίδρυση μιας πόλης (με σκοπό το κέρδος και μόνο). Ο ρυθμός, δηλαδή, από δομικό μουσικό συστατικό, που εκφράζει «ρυθμιζόμενα οργανωμένα» μια διαδοχή ηχητικών συμβάντων και σιωπών, μεταμορφώνεται σε κομβικό σημείο αναφοράς, όσον αφορά την εξήγηση και τη μετάδοση των μηνυμάτων του συνθέτη και του δημιουργού της ταινίας.

Το ρυθμικό πλέγμα, που άλλοτε είναι ηχητικά εμφανές, άλλοτε υπονοείται (διότι μας έχει ήδη σφραγίσει την παρουσία του), με τη διακύμανση των tempi, εξυπηρετεί από τις απλές χορευτικές Σκηνές μέχρι την οργάνωση οπτικών γεγονότων και εννοιών. Τα ρυθμικά επίπεδα ποικίλλουν, από σποραδικά στιγμιαία σημεία στο χρόνο έως μεγάλες φράσεις, και από μια «κανονικότητα» ή μια «ακανόνιστη» μεταβαλλόμενη σχέση με το χρόνο έως μια μετέωρη αίσθηση ισορροπίας ή ένα α-μετρικό σύμπαν. Εδώ υπογραμμίζουμε και κάτι πολύ σημαντικό, τη μεταχείριση του πιάνου **και** ως κρουστού οργάνου, που ως φορέας ρυθμικής (και όχι μόνο) ενέργειας διοχετεύει τον παλμό που συγκροτεί το μουσικό έργο.

- Η **μελωδική επεξεργασία**, σε ένα τόσο μεγάλης διάρκειας έργο, εισέρχεται σταδιακά όλο και πιο βαθιά στο μουσικό σώμα, και από συγκροτημένη διαδοχή φθόγγων, που ενοποιημένοι μας δίνουν μια κατεύθυνση και προσανατολισμό, γίνεται φορέας συναισθημάτων και καταστάσεων, που προκαλούνται φυσικά αλλά και εγκεφαλικά. Η διάρκεια των μελωδιών ποικίλλει από σύντομες μέχρι μεγάλες, πλατιές κατασκευές, όπως ποικίλλει και η χρήση της, από ένα τραγούδι ή μια ιδέα έως μια πιο πολύπλοκη διαδικασία. Έτσι, παρατηρούμε καθαρές μελωδικές ξεδιπλώσεις, ή μελωδίες που αναδύονται μέσα από διαφωνίες, αλλά είναι διακριτές (Σκηνή 2). Από την αρχή το ημιτόνιο παίζει βασικό ρόλο στην εξέλιξή της, αργότερα δε, και η τρίτη μικρή προστίθεται δομικά στις μελωδικές «φωτογραφίσεις» των πτυχών των χαρακτήρων.

  Αινιγματικές μελωδίες τονίζουν αντίστοιχες καταστάσεις, μετέωρα μελωδικά βήματα εντείνουν την αγωνία και, μέσα στις Σκηνές και στη σύνδεσή τους, η ατμόσφαιρα άλλοτε βαραίνει, άλλοτε καθαρίζει με τη συμβολή της μελωδίας. Οι *ostinato* νότες, σε συνάρτηση με «απρόοπτες» αρμονικές ακολουθίες, σε αρκετά σημεία στην ταινία λειτουργούν πολυσήμαντα, και αποφορτιστικά, αλλά και ενισχυτικά ως προς το βάρος των σχέσεων και των καταστάσεων (π.χ. Σκηνή 5). Σε άλλα σημεία (Σκηνή 8), η μελωδία πρωταγωνιστεί, φέρνοντας στο νου τον ήρωα, κι ας μην τον βλέπουμε. Αυτή η συνειρμική

μαγεία του μελωδικού υλικού διατρέχει αρκετά το έργο, και δημιουργεί πολλαπλά σύνθετα επίπεδα αντίληψης και κατανόησης στους θεατές. Ο μελωδικός πλούτος (μετρικός ή ασύμμετρος) παρουσιάζεται με ή χωρίς συνοδεία, ή με αινιγματική ή άλλοτε αφαιρετική ή rubato υποστήριξη. Κρυφές μελωδίες υπάρχουν μέσα σε μεγαλύτερες ηχητικές κατασκευές (π.χ. το βαλς στη Σκηνή 15) και μελωδίες που εναλλάσσουν τρόπους, φωτίζουν δύο αντίθετες συγκινησιακές καταστάσεις (π.χ. Σκηνή 21). Όλα αυτά, μαζί με το δέσιμο διαφορετικών συμμετρικών ή όχι μελωδιών (Σκηνή 8), καθώς και την παρουσίασή τους σε διαφορετικά ρετζίστα στο πιάνο, φανερώνουν έναν μελωδικό πλουραλισμό, με σαφή χαρακτηριστικά, που κάνει συμπαγή τον μουσικό ιστό.

- Η **αρμονική γλώσσα** παρουσιάζεται με πάρα πολλά στοιχεία, και τρόπους, αλλά τη διακρίνει μια κοινή συνισταμένη σε όλες τις εκφράσεις της. Διαμερίζεται σε πολλά τονικά κέντρα, περιπλανιέται σε λιγότερο ή περισσότερο ισχυρούς τονικούς πυλώνες, δημιουργώντας δική της ταυτότητα. Ακόμη και όταν η τραχιά συνήχηση είναι το ζητούμενο στη Σκηνή 2, ή όταν η αρμονία ξεδιπλώνεται με διαδοχή ελασσόνων συγχορδιών στη Σκηνή 5 (αποτυπώνοντας το πορτρέτο του μοναχικού καταζητούμενου), ή όταν οι «απρόοπτες» ακολουθίες με τις κάθετες ημιτονιακές απολήξεις οξύνουν τις οπτικές καταστάσεις, η αρμονία διατηρεί τη φρεσκάδα της, τον προσανατολισμό της, καθιστώντας το ρόλο της ένα κομβικής σημασίας εργαλείο για τη σημειολογική και ουσιαστική ανάπτυξη της ιστορίας.

  Η φύση της αρμονικής προόδου εκτείνεται από την ξεκάθαρη αρμονική συνοχή του θέματος στη Σκηνή 4 (αυτή η σαφής συνοχή στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά και τις υπόλοιπες παραμέτρους, ρυθμό, τονικότητα, μελωδία, άρθρωση κ.λπ.) και τη «μεικτή», εμπλουτισμένη αρμονικά τονικότητα[160] (σολ μείζ. και σολ ελάσ.) που χαρακτηρίζει όλη τη Σκηνή 3, έως τις περίεργες περιπλανήσεις στη Σκηνή 26, τις μπλοκ (σχεδόν cluster) συγχορδίες που συχνά εμφανίζονται σε όλη την ταινία, τις rubato υποστηρικτικές αρμονίες και τις υπονοούμενες αρμονίες που μεταφέρουν κώδικες, κρυφές σκέψεις και συναισθήματα. Τονίζουμε εδώ ότι το αρμονικό αντίκτυπο άλλοτε αντανακλά ξεκάθαρες καταλήξεις και συμπεράσματα, άλλοτε αφήνει μια γεύση συνέχειας, άλλοτε μια αίσθηση παρηγοριάς, αισιοδοξίας κ.λπ. Οι επίμονες αρμονικές αιχμές συμπίπτουν ή όχι με τη δράση, εξηγούν, αναλύουν, μεταφέρουν προσδοκίες, επιθυμίες και καταστάσεις.[161] Επίσης, υπογραμμίζουμε την παρουσίαση των αρμονικών

[160] Ομοίως στο τέλος της Σκηνής 20 κ.α.

[161] Αναφέραμε πιο πάνω την πρόσμιξη των παραμέτρων και τη σχέση τους με την εικόνα, που κινείται σε επίπεδα συμπόρευσης αλλά και αντίστιξης, ακόμη και αντίθεσης, με στόχο πάντα το μέγιστο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

διαδοχών, αρκετές φορές με σύμβολα,[162] πράγμα που σημαίνει αυτοσχεδιαστική δεινότητα και ικανότητα προσαρμογής από την πλευρά του εκτελεστή, αλλά σημαίνει και ποικιλία στην παρουσίαση, ελευθερία στην έκφραση και διεύρυνση στον τρόπο και στο ύφος της εκτέλεσης.

- Η **δυναμική** και η **υφολογική αντιμετώπιση** της μουσικής στον *Χρυσοθήρα* καταλαμβάνει μια ευρεία γκάμα διαβαθμίσεων, που οφείλεται στη μεγάλη διάρκεια της ταινίας, στα πολλά και σημαντικά ζητήματα που θίγει και σε ποιο βαθμό η μουσική τα μεγεθύνει, τα προβάλλει, τα συνδέει κ.λπ. Επίσης, οφείλεται στο γεγονός ότι το πιάνο, ο φορέας της «φωνής» της ταινίας, έχει απεριόριστες δυνατότητες έκφρασης, πολυεπίπεδης παρουσίασης και εκτέλεσης. Έτσι, παρατηρούμε πολλές και διαφορετικές δυναμικές αποχρώσεις, που συμπαρασύρουν τον θεατή να νιώθει τα γεγονότα, τοποθετώντας τον κυριολεκτικά μέσα στην ταινία. Επίσης, παρατηρούμε, σχεδόν σε όλη τη διάρκεια, αυξανόμενες και μειούμενες κυματοειδείς δυναμικές,[163] σβησίματα (fade out, to niente κ.ά.), εξάρσεις, κορυφές κ.λπ.

  Πιο σημαντικό, ωστόσο, είναι όταν το ειδικό βάρος μιας συγκεκριμένης δυναμικής απεικόνισης διαφέρει από σημείο σε σημείο. Ενδεικτικά, στη Σκηνή 5 το αρχικό ff συμπίπτει με το αντίστοιχο τελικό ff του προηγούμενου πλάνου, αλλά υπάρχει μια ξεκάθαρη διαφοροποίηση της έντασης και του όγκου που «βγάζει» η μουσική στο καινούργιο πλάνο. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι το συγκεκριμένο ff μόνο κατ' όνομα είναι το ίδιο. Το ειδικό του βάρος αλλάζει σύμφωνα με την πλοκή, το υπόλοιπο ηχητικό περιβάλλον και την εκτέλεση. Οι υφολογικές ζώνες, από την άλλη, διακρίνονται από ελάχιστες αλλά σημαντικές λεπτές αποχρώσεις, μέχρι μεγάλες, εμφανείς διαφοροποιήσεις, με στόχο το άρτιο «δέσιμο» με την εικόνα αλλά και τη θωράκιση του «καθαρού» μουσικού έργου, που διατηρεί την αυτονομία του.

  Γενικά, η πληθώρα των αρθρώσεων, το αίσθημα της έκπληξης, οι πυκνώσεις και αραιώσεις στα μουσικά υλικά, η οργάνωση των ήχων κυμαίνονται από έναν λεπτό υφολογικό μανδύα, όπου τα πιο ευδιάκριτα συστατικά επεξεργασίας του μουσικού υλικού παρουσιάζονται σαν διαφάνειες με διαυγή αποτελέσματα, έως μια πιο πυκνή υφολογική διαστρωμάτωση, που περιλαμβάνει ένα ευρύ πλέγμα πληροφοριών και αναζητήσεων. Σε όλο αυτό το φάσμα του τρόπου επεξεργασίας του μουσικού υλικού, η μουσική σύνθεση αναγνωρίζεται ως αυτόνομος φορέας μηνυμάτων και συναισθημάτων.

[162] Π.χ. Σκηνή 8.

[163] Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι Σκηνές 14 και 15.

- Οι **πιανιστικές τεχνικές** που χρησιμοποιούνται δημιουργούν έναν ηχο-ιστό, που αποτελείται από το συγκερασμό των παραδοσιακών πιανιστικών τεχνικών με καινούργιες χρήσεις του σώματος του οργάνου. Το συνολικό αποτέλεσμα δημιουργεί μια σφαίρα χρωμάτων και ηχο-δομών, που ενσωματώνει αβίαστα διαφορετικές τάσεις και αισθητικές, όπου το μέσο αυτί του θεατή τις δέχεται ευχάριστα. Έτσι, παρατηρούμε χρήση μονών ή διπλών ή πολλαπλών clusters τόσο πάνω στο κλαβιέ, όσο και (ειδικά) μέσα στις χορδές (π.χ. Σκηνή 2 και σε άλλα πολλά σημεία), με το μυστηριώδες ηχόχρωμα που επιδρά καταλυτικά στους θεατές, όπως και scratch πάνω στις χορδές, σε όλο το πλάτος τους (Σκηνή 11), καθώς και glissandi άσπρων ή μαύρων πλήκτρων, παράλληλα ή μεμονωμένα, σε συνδυασμό ή όχι με glissandi εσωτερικά του οργάνου. Πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν οι mute φθόγγοι, που στοχεύουν στην ουσία της ιστορίας, σε διάφορα στάδια της ταινίας, αλλά και η χρήση τους ως συνδετικοί ιστοί μετάβασης από την ονειρική διάσταση στην πραγματική (π.χ. στη Σκηνή 23), καθώς και το τσίμπημα των χορδών με ή χωρίς παράλληλη χρήση κλαβιέ. Στις καινοτόμες τεχνικές, βλέπουμε και τη δημιουργία «εικόνων» μέσω του ηχείου του πιάνου, με χτύπημα με ένα μολύβι ή με το δάχτυλο, ακόμα και τη χρήση του πεντάλ, μόνο και μόνο για να ενεργοποιηθούν οι χορδές (χωρίς πλήκτρα).

  Όλα τα παραπάνω ενσωματώνονται στην προσωπική μουσική σφραγίδα του συνθέτη και, σε συνεργασία με πιο παραδοσιακές τεχνικές (τρέμολο κ.ά.) λειτουργούν τόσο συνδετικά όσο και (κυρίως) λειτουργικά, δημιουργώντας νέα μεικτά χρώματα, νέες οπτικές, που επιδρούν στο ρυθμό, στις δυναμικές, στη μελωδία. Συνδετικά, διότι τα εφέ βοηθούν στην αλλαγή πλάνων και καταστάσεων· ουσιαστικά, διότι άλλοτε με το πιο ομιχλώδες τοπίο τους, άλλοτε με την παράξενη, απόμακρη αίσθησή τους, άλλοτε με το brutal, «πρωτόγονο» αποτέλεσμά τους και άλλοτε με τη λεπτή φινέτσα τους, η φόρτιση που μεταφέρουν στους θεατές μετουσιώνει την οπτική παράθεση πλάνων και Σκηνών σε εμπειρία.
- Η σύνθεση νέας μουσικής για πιάνο πάνω σε βωβές ταινίες της χρυσής περιόδου του μη ομιλούντος κινηματογράφου δεν μπορεί να μην περιλαμβάνει και κάποιου είδους **αυτοσχεδιαστική αντιμετώπιση**. Και τούτο διότι η δομή των ταινιών είναι τέτοια, που για όποιο σύνολο (μικρότερο ή μεγαλύτερο) ένας συνθέτης αποφασίσει να γράψει μουσική θα πρέπει να αφήσει κάποια περιθώρια «ελευθερίας» στον εκτελεστή ή στους εκτελεστές ή στον μαέστρο. Η ζωντανή μουσική παρουσίαση, σε συνδυασμό με την προβολή της ταινίας, χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή, ειδικά στο πεδίο της ενσωμάτωσης του ηχητικού περιβάλλοντος μέσα στην «καρδιά» της ταινίας, ώστε αυτό να γίνεται με φυσικότερο τρόπο, να περνά τα μηνύματα που χρειάζονται, για να υπάρξει το

αρμονικότερο δυνατό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Οι απαιτούμενες «ανάσες», η απόλυτη ταύτιση με την εικόνα, οι εναλλαγές στα πλάνα, το δέσιμο των Σκηνών, ο κινηματογραφικός χρόνος κ.ά. είναι κάποια από τα πολλά σημεία, όπου η περισσότερο ή λιγότερο αυτοσχεδιαστική προσέγγιση είναι επιθυμητή και απαραίτητη. Σε όλα τα παραπάνω προσθέτουμε και τη σωστή σημειογραφική απεικόνιση στην παρτιτούρα, που βοηθά σημαντικά. Γι' αυτόν το λόγο, σε πάρα πολλά σημεία της παρτιτούρας στον *Χρυσοθήρα* βλέπουμε χρονομετρικές ενδείξεις, rubato φράσεις, colla movie σημειώσεις κ.λπ. Ενδεικτικά, στις Σκηνές 2, 3 κ.α. οι επαναλήψεις δεν είναι προκαθορισμένες, άπτονται του εκτελεστή· ή στη Σκηνή 5, οι επαναλήψεις μπορούν να γίνουν σε διαφορετικά ρετζίστα ad libitum. Στις Σκηνές 4, 7, 8 και αλλού, η υποστήριξη της μελωδίας γίνεται με βάση την αυτοσχεδιαστική δεινότητα του εκτελεστή (σε κάποιες εναλλάσσονται ταχύτατα εικόνες και θέματα, σε κάποιες οι αρμονίες δίνονται με σύμβολα κ.λπ.)· ή σε άλλες περιπτώσεις, π.χ. Σκηνές 7, 8, 10, τα προηγούμενα συμπληρώνονται από κάποιο pattern που ακολουθεί και αναπτύσσει ο εκτελεστής με fade out, ή με δέσιμο της επόμενης Σκηνής χωρίς διακοπή κ.λπ. Στη Σκηνή 10, το ρετσιτατίβο από μόνο του περιλαμβάνει προσωπικές ελευθερίες, αλλού δίνεται και η σημείωση free (sempre), ενώ στη Σκηνή 15, και αλλού, δίνεται ένα εύρος δευτερολέπτων για αυτοσχεδιασμό, ή σημειώνονται τα μέτρα που θα πρέπει να ταυτιστούν με την πλοκή, άρα ο εκτελεστής, ανεξάρτητα από το πού βρίσκεται, θα πρέπει να «τρέξει» στο συγκεκριμένο σημείο, στη συγκεκριμένη χρονομετρική ένδειξη, ή πιο ελεύθερα να επιλέξει να επαναλάβει όποια μέτρα επιθυμεί (Σκηνή 19). Πιο βαθιά, ο εκτελεστής θα αυτοσχεδιάσει σε αξίες, clusters, ρετζίστο, τονισμούς (π.χ. Σκηνή 5) κ.λπ. Ο ελεγχόμενος αυτοσχεδιασμός, που τρέχει σε κάμποσα σημεία στο έργο, προϋποθέτει ότι το ύφος, η δομή του μουσικού κορμού, θα διαφυλάσσονται και θα διασφαλίζονται και θα αποτελούν μια συνέχεια της μουσικής γλώσσας του συνθέτη, γι' αυτό και δίνονται τόσες «πληροφορίες» στην παρτιτούρα (σε περίπτωση που ο συνθέτης και ο εκτελεστής δεν είναι το ίδιο πρόσωπο).

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι εμπεριστατωμένες, αναλυτικές προσωπικές μου προτάσεις, επισημάνσεις και παρατηρήσεις για τον συνθετικό τρόπο αντιμετώπισης του συγκεκριμένου έργου του Chaplin εμπεριέχονται διεξοδικά στο Κεφάλαιο 6 (τόσο της σημειολογικής ανάλυσης όσο και της μουσικολογικής προσέγγισης), επισημαίνοντας ιδιαίτερα τον ρόλο των μουσικών μοντέλων. Υπενθυμίζεται ότι τα μουσικά μοντέλα είναι δομές που περικλείουν οργανωμένα μορφολογικά, δομικά συστατικά και επιφέρουν νοηματικές και συγκινησιακές αποτυπώσεις, αφού στην παράθεσή τους αλλά και στον συνδυασμό τους δημιουργούν ένα πολυσύνθετο δίκτυο κωδικών και σημείων και λειτουργούν ως λέξεις-κλειδιά και φορείς συμπυκνωμένων μηνυμάτων με πολλαπλές απολήξεις (κοινωνικές, νοητικές, διαπροσωπικές, πολιτισμικές κ.ά.). Τελειώνοντας τη διατριβή μου, θα ήθελα να καταθέσω συνοπτικά και τη γενικότερη αισθητική και φιλοσοφική μου προσέγγιση.

Σίγουρα, για τον βωβό κινηματογράφο η μουσική είχε, έχει και θα έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο ρόλος αυτός έχει αποκτήσει άλλες διαστάσεις, αφού πέρασε από το τεχνικό –αναγκαίο, θα λέγαμε– κομμάτι του σε πιο βαθιές έννοιες και αντιλήψεις. Η στατική πολυστυλιστικότητα που χαρακτηρίζει τη μουσική συνοδεία, σύμφωνα με την πρακτική της εποχής, έχει εγκαταλειφθεί. Ο σύγχρονος συνθέτης δεν στέκεται μόνο στην κίνηση, αλλά προσδίδει στην ταινία ένα πολυδιάστατο ηχητικό βάθος, που τονίζει τη φόρμα και τον εσωτερικό ρυθμό του φιλμ, έτσι ώστε η μουσική αφηγηματική διαδικασία να αποτελεί μια διαδικασία επιλογής πληροφοριών η οποία εστιάζει στα γεγονότα που διαδραματίζονται κατά την εξέλιξη του φιλμ, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει την ιδιαίτερη γλώσσα του συνθέτη, το εσωτερικό του σύμπαν. Αυτή η ροή των μεταβολών των καταστάσεων χωροχρονικά, που αφορά κυρίως ανθρώπινες σχέσεις και συναισθήματα, αξίες, έννοιες και ιδανικά, φιλτράρεται μουσικά, ώστε το μουσικό οικοδόμημα που αναδύεται φαίνεται και είναι μια αυτοτελής πράξη δημιουργίας. Οι βαθμοί εστίασης της μουσικής στα οπτικά δρώμενα είναι πολλοί και ποικίλοι (από τους «φαινομενικά» λιτούς, έως τους πιο περίπλοκους, που συνειρμικά, και όχι μόνο απλώνονται πέρα από τα οπτικά ερεθίσματα, αγκαλιάζοντας έτσι ένα ευρύ φάσμα νοητικών και ψυχολογικών αποχρώσεων).

Ο χώρος του πεδίου στο οποίο κινείται ο σύγχρονος συνθέτης, ο χώρος που καταλαμβάνει η ακουστική απεικόνιση, δεν είναι μόνο πραγματικός αλλά και φαντασιακός, γνωστικός και η πρόσβασή του στον νου, στην ψυχή, στην καρδιά και στα μάτια των θεατών καθορίζει την εστίαση (που προκύπτει από οπτικές πληροφορίες, αλλά αναφέρεται όχι μόνο

στην όραση αλλά και σε μια αντιληπτική διαδικασία) του μουσικού δημιουργού σε διάφορα επίπεδα, σε κάθε πτυχή της ταινίας.

Η προοπτική του συνθέτη,[164] δηλαδή ο τρόπος με τον οποίον αποδίδεται ο χωροχρόνος (που περικλείει τις καταστάσεις, τα γεγονότα και τα αντικείμενα εντός του), εξαρτώνται από το σημείο εκείνο όπου κάθε φορά στέκεται ο μουσικός δημιουργός για να αποδώσει τη σκηνή. Έτσι, η όψη των σκηνών εξαρτάται από το σημείο προοπτικής του συνθέτη, το σημείο από το οποίο γίνονται ορατά από την οπτική του γωνία (αναφερόμαστε στη γνωστική λειτουργία του όρου, στην εννοιολόγηση και, γενικά, στην αντίληψη αλλά και στην εμβάθυνση). Η προσέγγιση του συνθέτη προϋποθέτει μια γνωσιακή διεργασία που, μέσω της οθόνης, κωδικοποιεί τις οπτικές και, γενικότερα, αισθητηριακές πληροφορίες και εντοπίζεται μέσω του «στίγματος» που «δίνουν» η προοπτική του, η άποψή του, η οπτική του γωνία, η αισθητική του[165] κ.ά. Επιγραμματικά, το «σημείο σύγκλισης», εστίασης της μουσικής αποτύπωσης, είναι η σχέση μεταξύ της οπτικής του συνθέτη και αυτού που είναι «ορατό», «αντιληπτό».

Άρα, ουσιαστικά, μόνο η πιανιστική «συνοδεία» είναι το κοινό γνώρισμα ανάμεσα στις κλισέ αντιλήψεις και νόρμες του παρελθόντος με τη σύγχρονη μουσική αντιμετώπιση των βουβών ταινιών, αφού πλέον η εικόνα αποκτά «όγκο», «βάθος», «χρώμα», χαρακτηριστικά που θα προσδίδαμε σε έναν τρισδιάστατο χώρο, έναν χώρο αισθαντικό, όπου και οι άλλες αισθήσεις έχουν μια θέση.

Αναζητώντας και δημιουργώντας μουσική ταυτότητα σε βουβές ταινίες, **έρχεται κανείς σε επαφή με άλλες εποχές**, όπου η καθημερινότητα της ανθρωπότητας βασιζόταν σε διαφορετικά δεδομένα, οι αντιλήψεις και οι απόψεις ποίκιλλαν, όπως και οι **συμπεριφορές αλλά και οι ανθρώπινες σχέσεις**. Οι κινηματογραφικοί ήρωες του παρελθόντος δεν παύουν **να αντιπροσωπεύουν ανθρώπους με όνειρα, ανάγκες και διαφορετικούς κοινωνικούς ρόλους**. Παρατηρώντας τους ήρωες, μπορεί να ταυτιστείς και να διαπιστώσεις τη διαχρονικότητα της ανθρώπινης ψυχής. Η σύγχρονη μουσική έρχεται να συγκεράσει και να αναδείξει τη σύγκρουση του χθες με το σήμερα, την πορεία και την εξέλιξη της κοινωνίας,

[164] Ο όρος perspective (προοπτική) προέρχεται από το λατινικό perspicere, που σημαίνει «βλέπω μέσα από κάτι». Αρχικά, χρησιμοποιήθηκε στη φυσιολογία, στις φυσικές επιστήμες (οπτική) και στις οπτικές τέχνες, για να περιγράψει οπτικά φαινόμενα, όπως η παραμόρφωση και η παρεμπόδιση (Gombrich, 1980). Π.χ., στη ζωγραφική η προοπτική είναι μέθοδος που προσπαθεί να αποδώσει σε μια επιφάνεια δύο διαστάσεων την εικόνα τρισδιάστατων αντικειμένων.

[165] Οι όροι προοπτική, άποψη, οπτική γωνία κ.λπ. περνούν είτε με την κυριολεκτική τους σημασία είτε με τις διάφορες μετωνυμικές- μεταφορικές τους χρήσεις.

με τη δημιουργία του κινηματογραφικού χωροχρόνου, της αφηγηματικής δομής μιας ταινίας και, εν τέλει, να επηρεάσει και την ίδια τη σημειολογία της ταινίας, αφού δεν είναι πια συρραφή και απλό όργανο της αφηγηματικής εξέλιξης αλλά και ο κυρίαρχος συντελεστής για την παραγωγή νοημάτων, στηρίζοντας την ταινία είτε με την παρουσία της είτε με την απουσία της. Με αυτές τις θέσεις πορεύτηκε η προσωπική μου μουσική αναζήτηση, και γι' αυτό η παρούσα εργασία ήταν μια συναρπαστική και αισθαντική περιπέτεια.

Ολοκληρώνοντας, θεωρώ σκόπιμο να επισημάνω τον **ιδιαίτερο ρόλο** του δημιουργού και, στην προκειμένη περίπτωση, της δικής μου διατριβής, την ιδιαίτερη σημασία που έδωσα στα παρακάτω, που αφορούν τις σχέσεις μεταξύ σημαινόντων και σημαινομένων καθώς και τη λειτουργική σχέση της μουσικής με την εικόνα.

Υπάρχει, φυσικά, ένα προφανές δεδομένο, νοηματικό αλλά και συναισθηματικό υπόβαθρο, μια ροή πληροφοριών, δράσεων και μηνυμάτων που η πρωτότυπη ταινία αυτή καθαυτή περιέχει, τα οποία είναι προκαθορισμένα από τον σκηνοθέτη και τον σεναριογράφο και, φυσικά, από τους ερμηνευτές, και τα οποία είναι σχεδόν αδύνατον και δεν πρέπει να αγνοηθούν. Αυτό το υπόβαθρο αποτελεί μια αντικειμενική συνιστώσα, την οποία όμως η παρούσα εργασία προσεγγίζει με μια δική της οπτική. Επιχειρεί, μέσα από τη μουσική γλώσσα του δημιουργού, να εκφράσει και να ερμηνεύσει τα σημαινόμενα, καθώς και τις βαθύτερες ψυχικές δομές των ηρώων και των σχέσεων μεταξύ τους και των διαφορετικών καταστάσεων, μέσα από την προσωπική μουσική γλώσσα του δημιουργού. **Παρεμβαίνει τελικά, δηλαδή, με έναν υποκειμενικό τρόπο στις σχέσεις μεταξύ σημαινόντων και σημαινομένων, συχνά με διαφορετικό τρόπο από την αρχική πρωτότυπη ταινία**.

Τα ανθρώπινα συναισθήματα μπορεί σε γενικές γραμμές να είναι διαχρονικά, να έχουν κοινούς αρχαϊκούς πυρήνες, όμως η συσχέτισή τους με νοήματα και, κυρίως, η καλλιτεχνική τους έκφραση είναι αξεδιάλυτα δεμένες: α) με τα σημειωτικά συστήματα της εκάστοτε πολιτισμικής ζωής, τα οποία μεταβάλλονται σε κάθε κοινωνία και εξαρτώνται από πολλούς παράγοντες, και β) με το εκάστοτε περιεχόμενο και μορφή της μουσικής γλώσσας, που συνεχώς εξελίσσεται.

Δεν είναι στις προθέσεις και στους στόχους της παρούσας διατριβής να υπεισέλθει σε βαθύτερα και πολύπλοκα θέματα σημειολογίας ή «γλωσσολογίας» της κινηματογραφικής γλώσσας. Βασικά, θέλει να αναδείξει τις λειτουργικές δομές και κατευθυντήριες διόδους που συνθετικά διαπερνούν το μουσικό σύμπαν της ταινίας και να θεμελιώσει τη δυνατότητα ενός μουσικού δημιουργού να επαναπροσεγγίσει μια ταινία του βωβού κινηματογράφου, **σεβόμενος μεν τη βαθύτερη ουσία του πρωτότυπου έργου, μεταβάλλοντας όμως τις ισορροπίες ανάμεσα στα σημαίνοντα και στα σημαινόμενα, μέσα από τους προσωπικούς του κώδικες και τη δική του μουσική γλώσσα.**

9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

Abel, Richard; Altman, Rick (eds), *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2001

Adorno, Theodor; Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, London; Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press, 1994

Altman, Rick, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004

Barry, Iris; Griffith D.W., *American Film Master*, The Museum of Modern Art, New York 1940

Berg, Charles Merrell, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, Arno Press, New York 1976

Bowers, David Q., *Nickelodeon Theatres and Their Music*, Vestal Press, New York 1986

Brown, Royal S., "Film and classical music", In: Edgerton, Gary R. (ed.), *Film and the arts in symbiosis: A resource guide*, Greenwood Press, New York 1988

Brown, Royal S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press, 1994

Brownrigg, Mark, *Film music and Film genre*, University of Stirling, 2003

Carter, C. Roy, *Theatre Organist's Secrets. A Collection of Successful Immitations, Tricks and Effects for Motion Picture Accompaniment on the Pipe Organ*, compiled and published by C. Roy Carter, Los Angeles, California 1926

Cocteau, Jean, *The Art of Cinema*, transl. Robin Bush, Marion Boyars, London 1992

Cohen, Annabel J., "The functions of music in multimedia: A cognitive approach", In: Suk Won Yi, *Music, mind and science*, Seoul National University Press, Seoul 1999

Cohen, Paula Marantz, *Silent Film & the Triumph of the American Myth*, Oxford University Press, New York 2001

Davis, Richard, *Complete Guide to Film Scoring*, Berklee Press, Boston 1999

Everson, William K., *American Silent Film*, Oxford University Press, New York 1978

Foort, Reginald, *The Cinema Organ*, Vestal Press, New York 1970

Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard, *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, University of California Press, 2007

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington 1987

Hayward, Fillip (Ed.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema***,** Indiana University Press, Bloomington 2004

Iger Arthur L., *Music of the Golden Age, 1900-1950 and Beyond: A Guide to Popular Composers and Lyricists*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998

Juslin Patrik, Sloboda John, *Music and emotion, theory and research*, Oxford University Press, 2001

Kalinak, Kathryn, *Film Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2010.

Kemp, Niver R., *In the Beginning: Program Notes to Accompany one Hundred Early Motion Pictures*, Brandon Books, New York 1967

Kerr, Walter, *The Silent Clowns*, Da Capo Press reprint, 1990

Kivy, Peter, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, 1984

Koszarski, Richard, *An Evening Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture. 1915-1928*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1990

Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, Liveright Publishing Corporation, 1970

Lochner, Jim, *The Music of Charlie Chaplin*, McFarland & Company, 2018

London, Kurt, *Film Music*, Faber & Faber, London 1936

Lynes, Russell, *The Lively Audience: A Social History of the Visual and Performing Arts in America. 1890-1950*, Harper & Row, New York, 1985

Manvell, Roger, *Experiment in the Film*, Grey Walls Press, London 1949

Manvell, Roger; Huntley, John; British Film Academy, *The Technique of Film Music*, Focal Press, London and New York 1957

McCarty, Clifford, *Film Composers in America: A Filmography. 1911-1970*, Oxford University Press, New York 2000

Miller Marks, Martin, *Music and the Silent Film – Context and Case Studies*, Oxford University Press, New York 1997

Morricone, Ennio; Miceli, Sergio, *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*, transl. Gillian B Anderson, Scarecrow Press 2013

Prendergast, Roy M., *Film Music: A neglected art*, W.W. Norton &Company, London, 1977

Rapee, Erno, *Encyclopedia of Music for Pictures*, reprint by Arno Press & N.Y. Times, New York 1970 (a' by Belwin, New York 1925)

Selden, Samuel, *The Stage in Action*, F.S. Crofts & Co, New York 1941

Siety, Emmanuel, *Το πλάνο*, μετ. Σωτήρης Καρκανιάς, Πατάκης, Αθήνα 2003

Sloboda, John, *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, 2005

Thomas, Tony, *Music for the movies*, A.S. Barnes & Co, New York 1973

Thomson, Kristin & Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Higher Education, New York, 2002

Tighe, T. J., & Dowling, W. J. (Eds.), *Psychology and Music: The Understanding of Melody and Rhythm,* Lawrence Erlbaum Associates, 1993

Tootell, George, *How to Play the Cinema Organ: A Practical Book by a Practical Player,* W. Paxton & Co, 1932

Walker, Alexander, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*, William Morrow & Co, New York 1979

Winkler, Max, *A Penny from Heaven*, Harold Winkler, Scottsdate 1999

Zamecnik, J. S., *Sam Fox Moving Picture Music, vol. 1,* S. Fox Pub. Co., Cleveland 1914

Ελληνόγλωσση

Agel, Henri, *Αισθητική του κινηματογράφου,* μετ. Κώστας Ζαρούκας, Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1965

Balázs, Béla, *Η Θεωρία του Φιλμ*, μετ. Μάκης Μωραϊτης, Αιγόκερως, Αθήνα 1992

Balázs, Béla, *Το σενάριο – Ο ήχος – Το μοντάζ,* μετ. Μάκης Μωραϊτης, Αιγόκερως, Αθήνα 1992

Bazin, André, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, τόμ. Ι: Οντολογία και γλώσσα, μετ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα 1988

Blacking, John, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, μετ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1981

Bordwell, David.; Thompson, Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μετ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2004

Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Ιστορία του κινηματογράφου*, μετ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκης, Αθήνα 2011

Bresson, Robert, *Σημειώσεις Για Τον Κινηματογράφο*, μετ. Δάφνη Ρόκκου, Φιλμ, Αθήνα 1985

Burch, Noël, *Πράξη του κινηματογράφου*, μετ. Κώστας Σφήκας, Παϊρίδη, Αθήνα 1982

Charensol, Georges, *Ο Κινηματογράφος*, μετ. Ροζίτα Σώκου, Πάπυρος-Λαρούς, Αθήνα 1968

Chion, Michel, *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, μετ. Μαριάννα Κουτάλου, Πατάκη, Αθήνα 2007

Dahlhaus, Carl, *Αισθητική της μουσικής*, μετ. Απόστολος Οικονόμου, Στάχυ, Αθήνα 2000

Deleuse, Gilles, *Κινηματογράφος Ι. Η Εικόνα-κίνηση*, μετ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα 2009

Deleuse, Gilles, *Κινηματογράφος ΙΙ. Η χρονοεικόνα*, μετ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα 2010

Dinouart, Joseph Antoine Toussaint, *Η Τέχνη της Σιωπής*, μετ. Τούλα Τόλια, Καστανιώτης, Αθήνα 2007

Duca, Lo, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, μετ. Ευγενία Χατζίκου, Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1969

Eisenstein, Sergei M., *Η Δομή του Φιλμ*, μετ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα 2003

Eisenstein, Sergei M., *Σκέψεις για τον Κινηματογράφο*, μετ. Αντώνης Μοσχοβάκης, Φέξης, Αθήνα 1964

Goehr, Lydia, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μετ. Κατερίνα Κορομπίλη, Εκκρεμές, Αθήνα 2005

Grigoryev, L.; Platek, Y. (Eds) *Ντμίτρι Σοστακόβιτς – Για τον ίδιο και η εποχή του*, μετ. Νίκος Σαραντάκος, Σύγχρονη Εποχή, 1985

Guerin, Anne Marie, *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, μετ. Δώρα Θυμιοπούλου, Εύα Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα 2007

Hartnoll, Phyllis; Found, Peter (Eds), *Λεξικό του Θεάτρου*, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, μετ. Νίκος Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 2000

Jacobs, Lewis, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου,* μετ. Στεφανία Ρουμπή, Καθρέφτης, Αθήνα 2006

Kracauer Siegfried, *Η Θεωρία του Κινηματογράφου*, μετ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1983

Leyda, Jay, *ΚΙΝΟ, Μια Ιστορία του Ρωσικού και Σοβιετικού Φιλμ*, μετ. Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Εξάντας, 1975

Marcel, Martin, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου*, μετ. Ευγενία Χατζίκου, Κάλβος, Αθήνα 1984

Reader, Keith, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. 1895-1975*, μετ. Σώτη Τριανταφύλλου, Αιγόκερως, Αθήνα 2000

Sadoul, Georges, *Η Ιστορία της Τέχνης του Κινηματογράφου*, μετ. Αντώνης Μοσχοβάκης, Γ. Φέξης, Αθήνα 1960

Satie, Érik, *Εκτός Ήχου*, μετ. Μαρία Ευσταθιάδη, Καστανιώτης, Αθήνα 1990

Stam, Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μετ. Κατερίνα Κακλαμάνη, Πατάκης, Αθήνα 2011

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy, *Νέες Προσεγγίσεις στη Σημειωτική του Κινηματογράφου*, μετ. Ειρήνη Σταματοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009

Tarkovsky, Andrei, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μετ. Σεραφείμ Βελέντζας, Νεφέλη, Αθήνα 1987

Βαλσαμάρας, Δημήτρης, «Η διανομή οπτικοακουστικών έργων: Η αρχή της χρονικά διαδοχικής εκμετάλλευσης και το μέλλον της στην εποχή των δικτύων», μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ, Ειδίκευση: Επικοινωνία και Πολιτισμός, Θεσσαλονίκη 2012

Διζικιρίκης, Γιώργος, *Λεξικό των Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου*, τ. 1, Αιγόκερως, Αθήνα 1985

Θεοδοσίου, Νίκος, *Πόλεμος και κινηματογράφος στην Ελλάδα*, ειδική έκδοση του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Καλαμάτας 2002

Θεοδωρόπουλος, Δημήτρης· Γούσιος, Χρήστος· Κολαξίζης, Γιάννης, *Ψηφιακή καταγραφή και επεξεργασία εικόνας και ήχου στο σύγχρονο οπτικοακουστικό περιβάλλον*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Κινηματογράφου, Θεσσαλονίκη 2015

Κονδύλης, Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία* (ξενόγλωσσος τίτλος: *Der Niedergang der Burgerlichen Denk und Lebensform*), Θεμέλιο, Αθήνα 2007

Μοσχοβάκης, Αντώνης, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Εκδοτικός Οίκος Αφών Κοτζιά, Αθήνα 1955

Μπιλιλής Αθανάσιος, «Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών», διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2009

Μυλωνάς, Κώστας, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Κέδρος, 2001

Μυλωνάς, Κώστας, *Μουσική και Κινηματογράφος*, Κέδρος, 1999

Μωραΐτου, Άννα, «Ο χώρος και ο χρόνος στον κινηματογράφο του Ο. Welles», μεταπτυχιακή εργασία, ΔΠΜΣ: Αρχιτεκτονική - Σχεδιασμός του χώρου, Κατεύθυνση Α: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, χ.χ.

Πουλάκης, Νίκος, *Μουσικολογία & Κινηματογράφος: Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων Ελληνικών ταινιών*, Orpheus, Αθήνα 2015

Συλλογικό, *Από το Λυμιέρ στον Μπέργκμαν: Τριάντα Σκηνοθέτες του Κινηματογράφου Μιλούν για την Τέχνη τους*, μετ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα 1971

Τσάπλιν, Τσαρλυ, *Η Αυτοβιογραφια Μου*, μετ. Κοσμάς Πολίτης, Παιδεία, Αθήνα 1965

Φλέσσας, Γιάννης, *Μουσική στα 35 mm*, Αιγόκερως, Αθήνα 1993

Φλώρος, Κωνσταντίνος, *Ο Άνθρωπος, ο Έρωτας και η Μουσική*, Νεφέλη, Αθήνα 2006

Άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά

Fischoff, Stuart, "The evolution of music in film and its psychological impact on audiences", 2005 [online: The California State University, www.calstatela.edu]

Landon, John W, "Biographical Dictionary Theatre Organists" [journals.shareok.org]

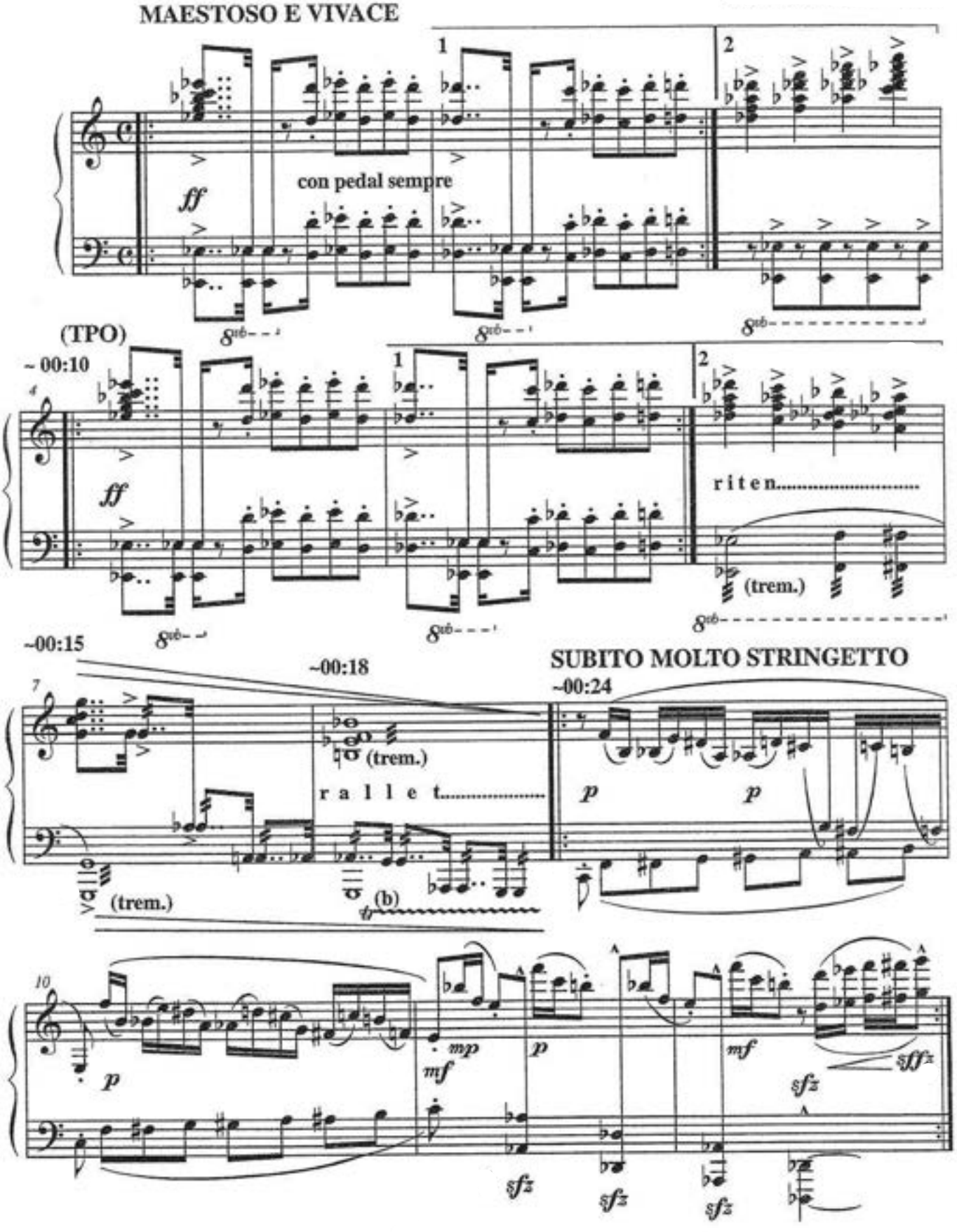
Forde Thompson, William; Robitaille, Brent, "Can Composers Express Emotions through Music?", *Empirical Studies of the Arts*, vol. 10:1, 1992
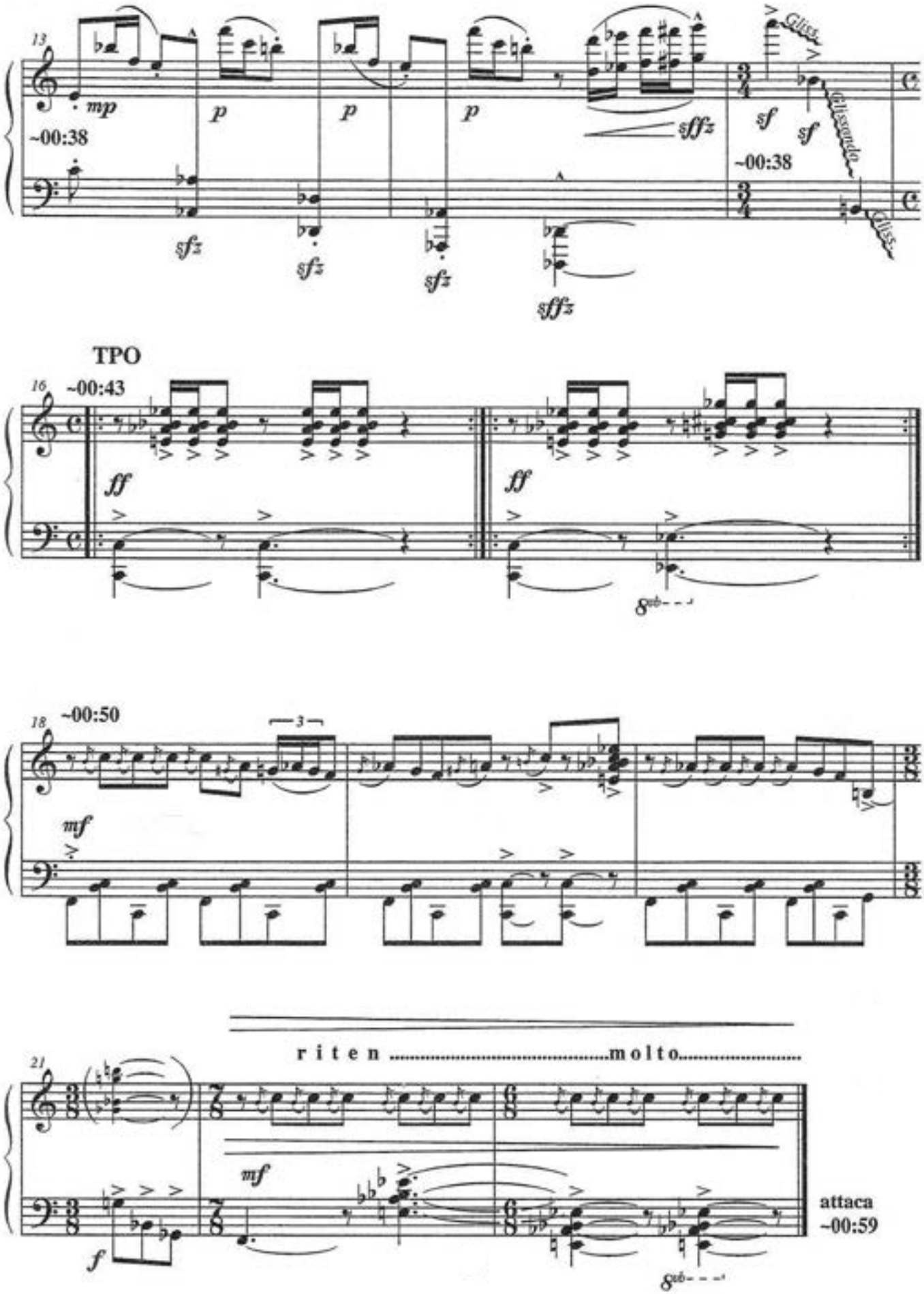
Leydon, Rebecca, "Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema", *Music Theory Spectrum*, vol. 23, No. 2, pp. 217-241, University of California Press on behalf of the Society for Music Theory, 2001

Γ' ΜΕΡΟΣ
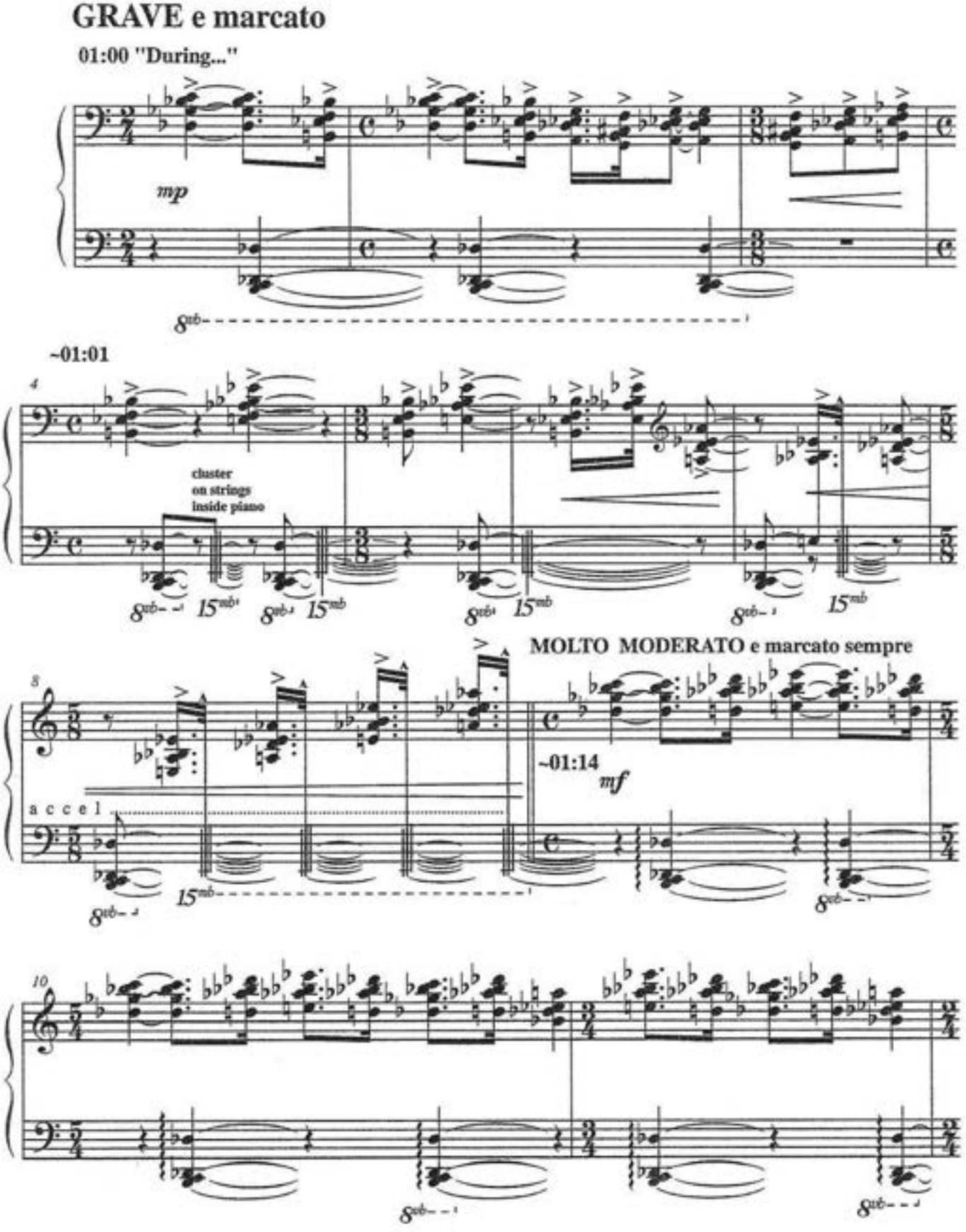
ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑ *GOLD RUSH*
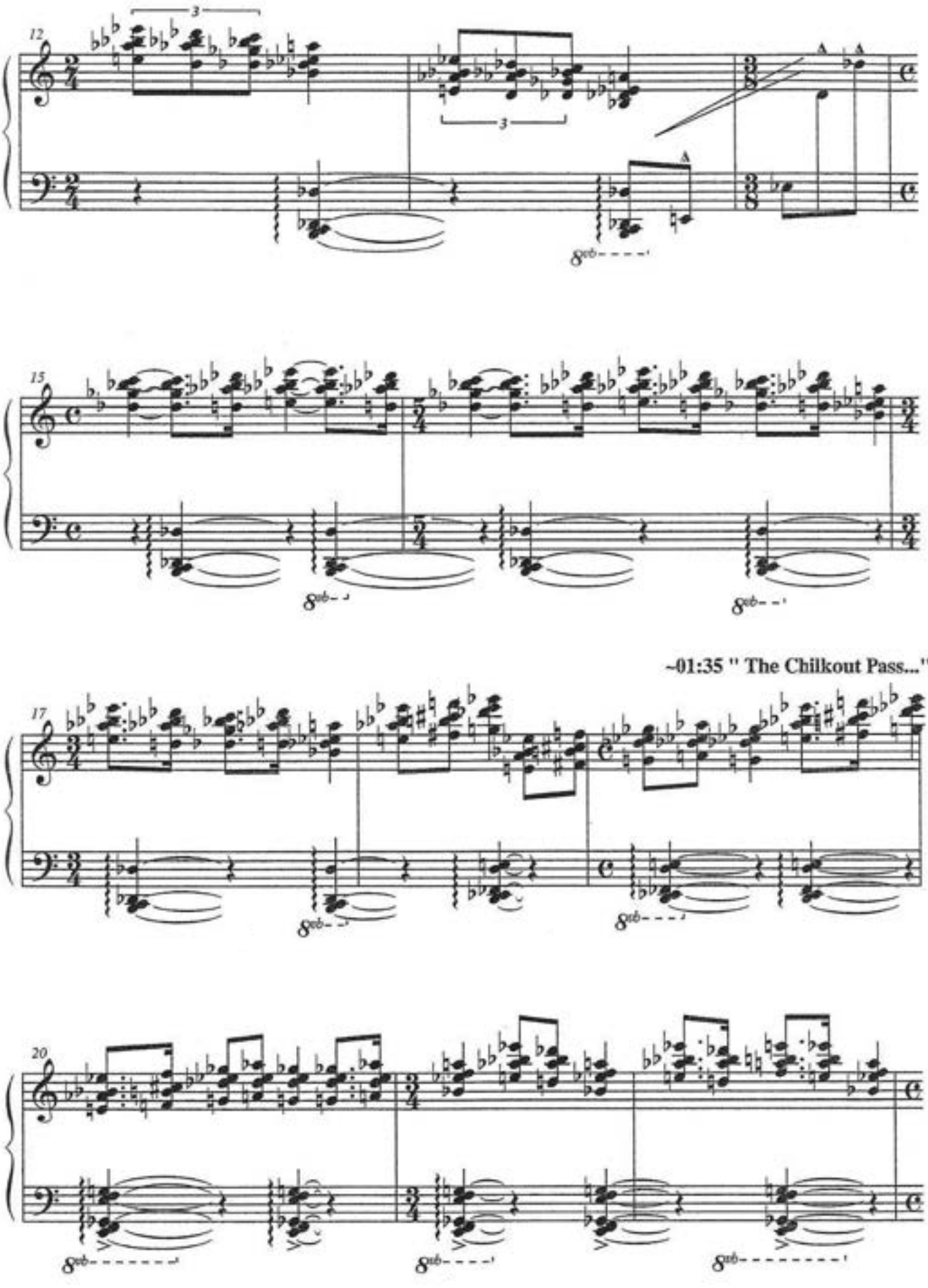
ΣΚΗΝΗ 1
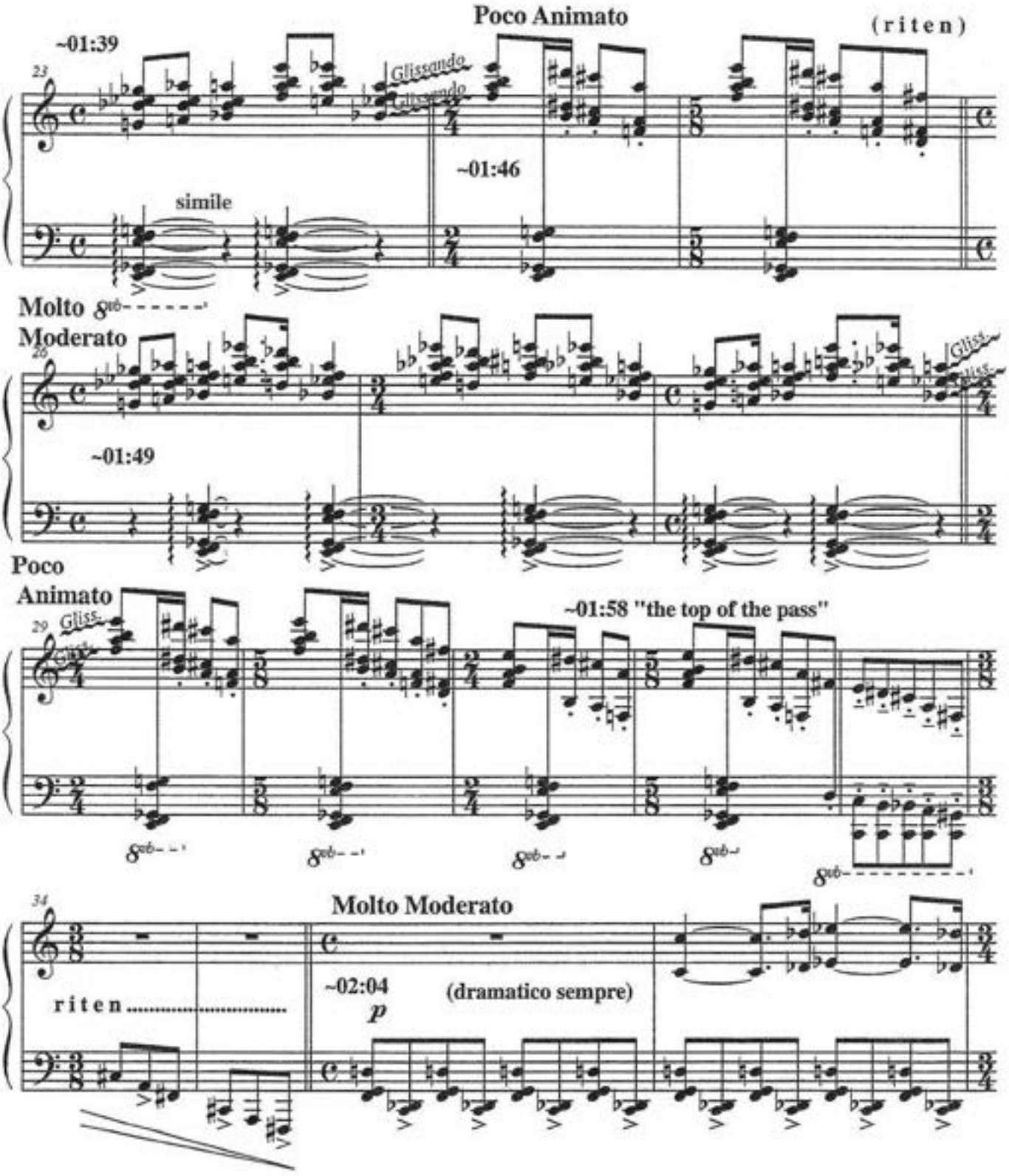

MAESTOSO E VIVACE
1
2
con pedal sempre
ff
(TPO)
~ 00:10
riten.....
(trem.)
~00:15
~00:18
SUBITO MOLTO STRINGETTO
~00:24
ralle t.....
(trem.)
(b)
p
mp
mf
sfz
sffz
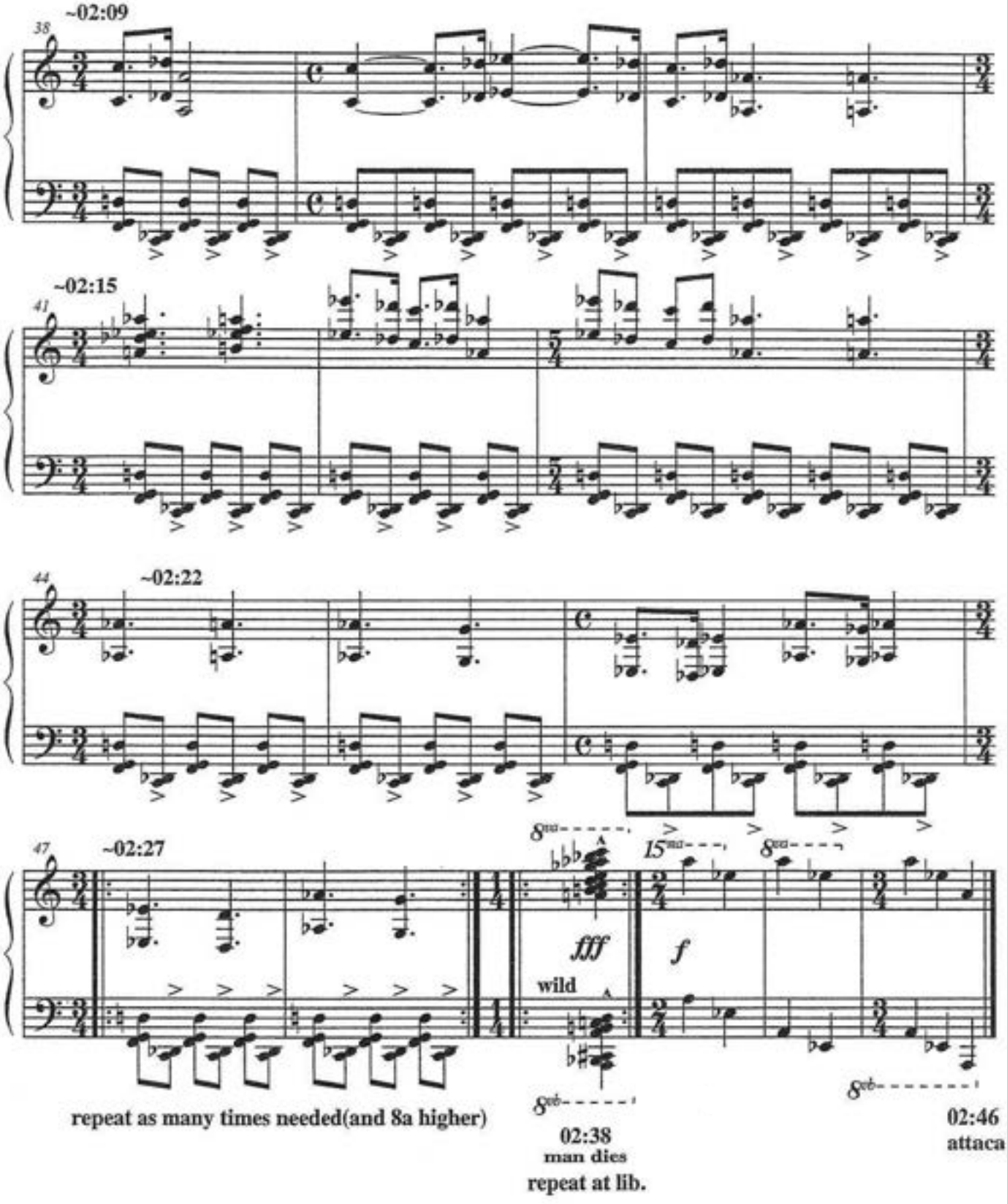

13
mp
p
p
p
sffz
sf
sf
Glissando
~00:38
~00:38
sfz
sfz
sfz
sffz
TPO
16
~00:43
ff
ff
18
~00:50
3
mf
riten .....molto.....
21
mf
f
attaca
~00:59

ΣΚΗΝΗ 2
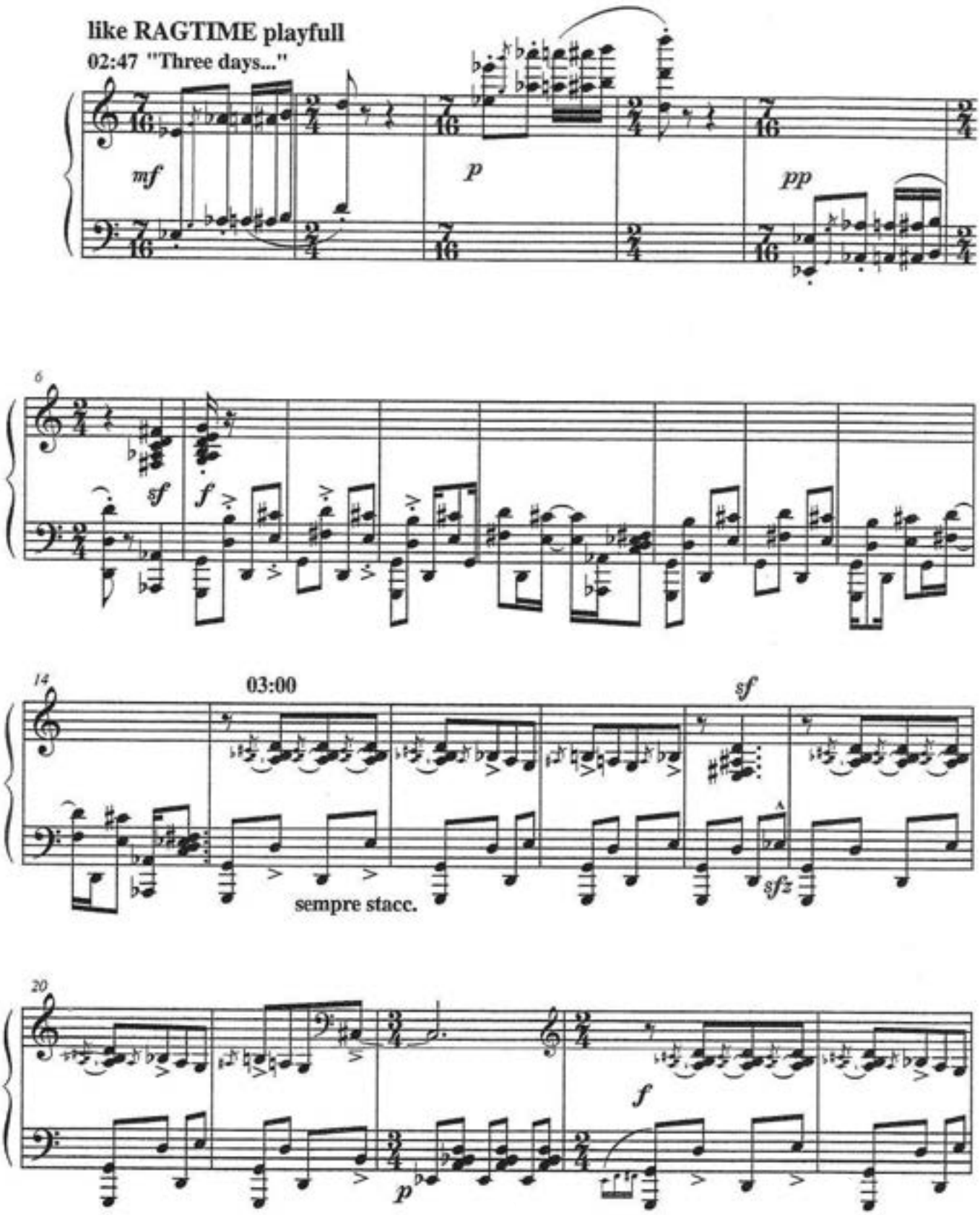

GRAVE e marcato
01:00 "During..."
mp
8vb
~01:01
4
cluster
on strings
inside piano
15mb
MOLTO MODERATO e marcato sempre
8
~01:14
mf
accel
10
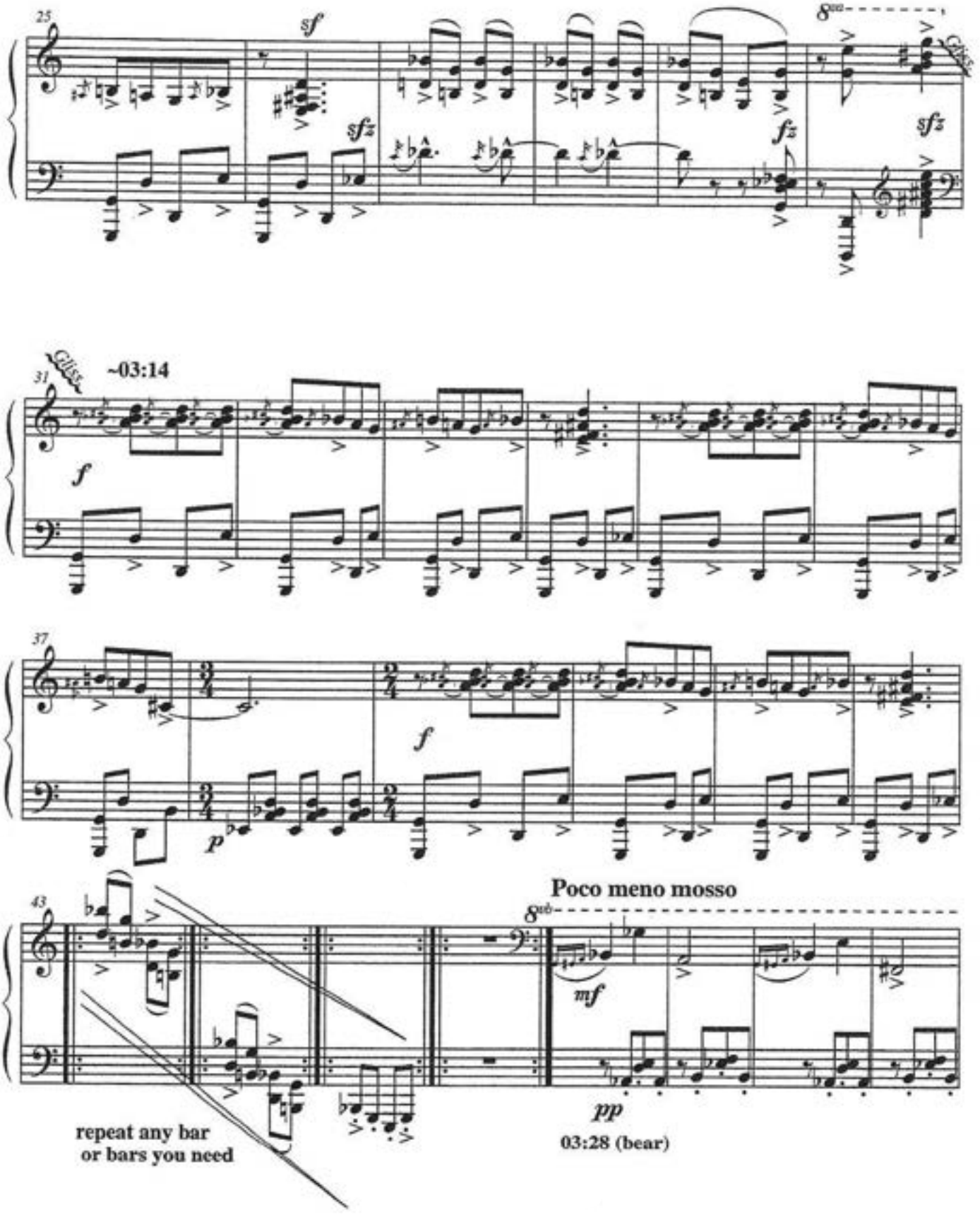

12
15
~01:35 " The Chilkout Pass..."
17
20

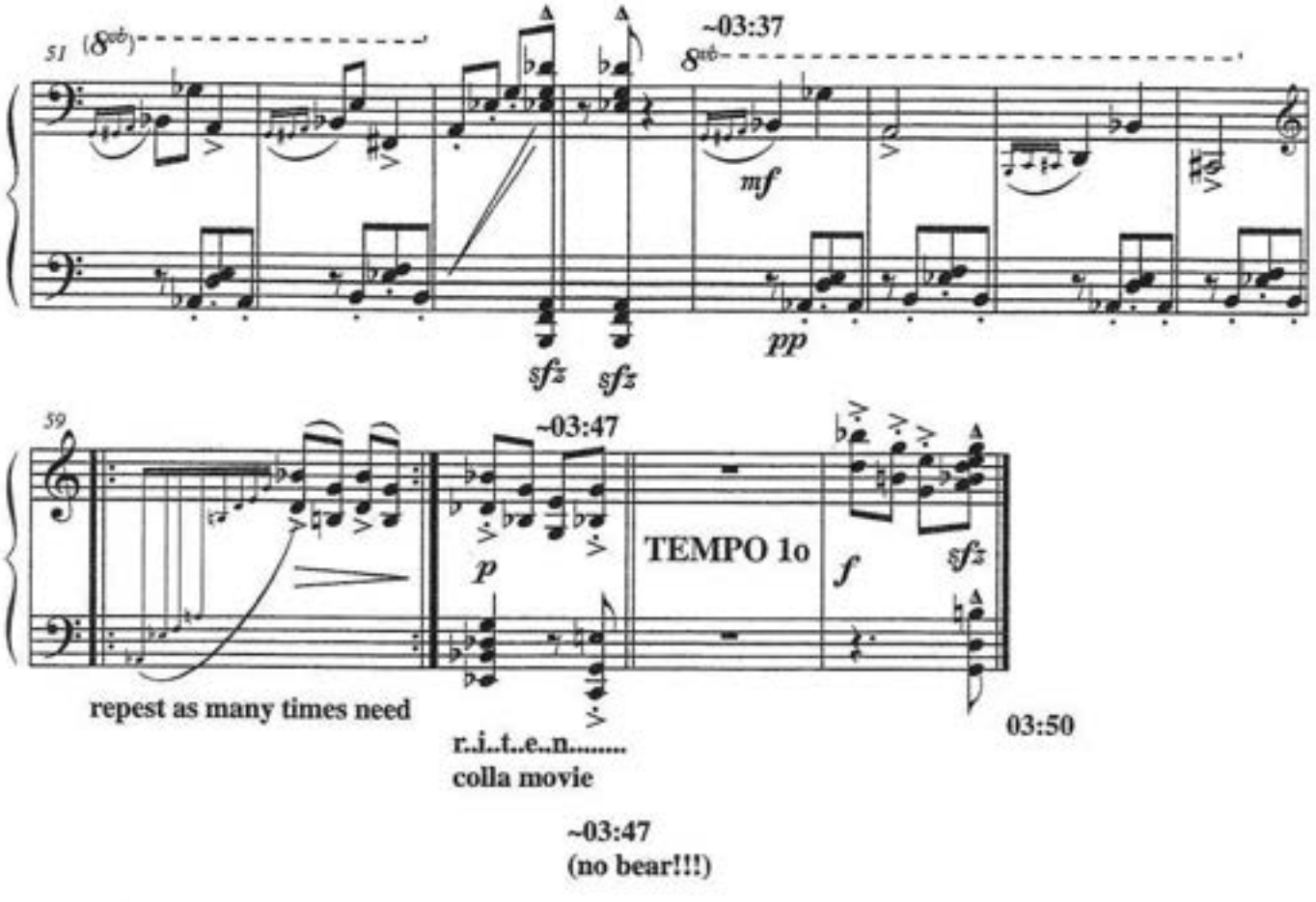

Poco Animato
(riten)
~01:39
23
Glissando
~01:46
simile
Molto
Moderato
26
~01:49
Poco
Animato
29
Gliss.
~01:58 "the top of the pass"
34
Molto Moderato
riten
~02:04
(dramatico sempre)
p


~02:09
38
~02:15
41
44
~02:22
47
~02:27
fff
wild
f
repeat as many times needed(and 8a higher)
02:38
man dies
repeat at lib.
02:46
attaca

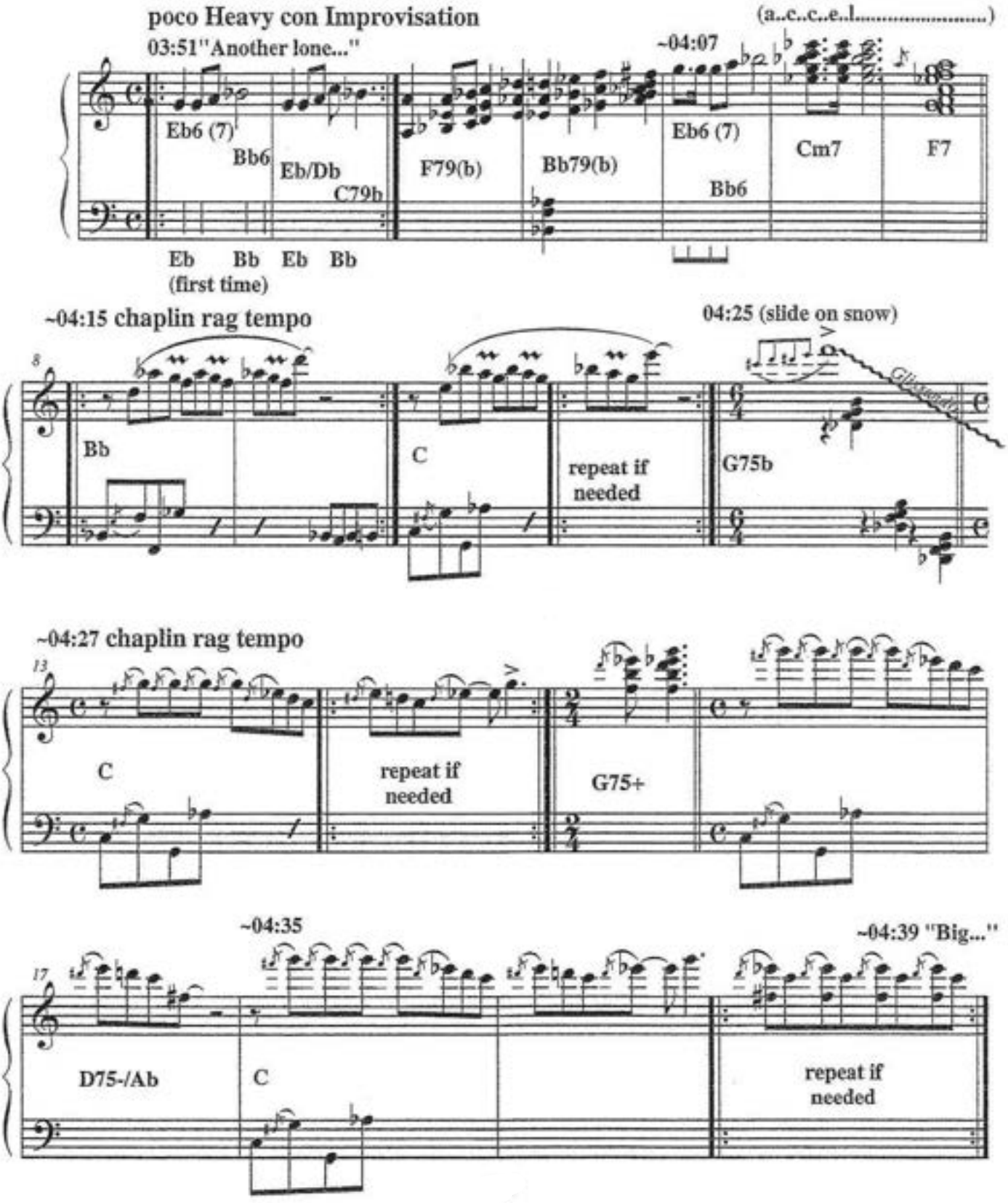
ΣΚΗΝΗ 3
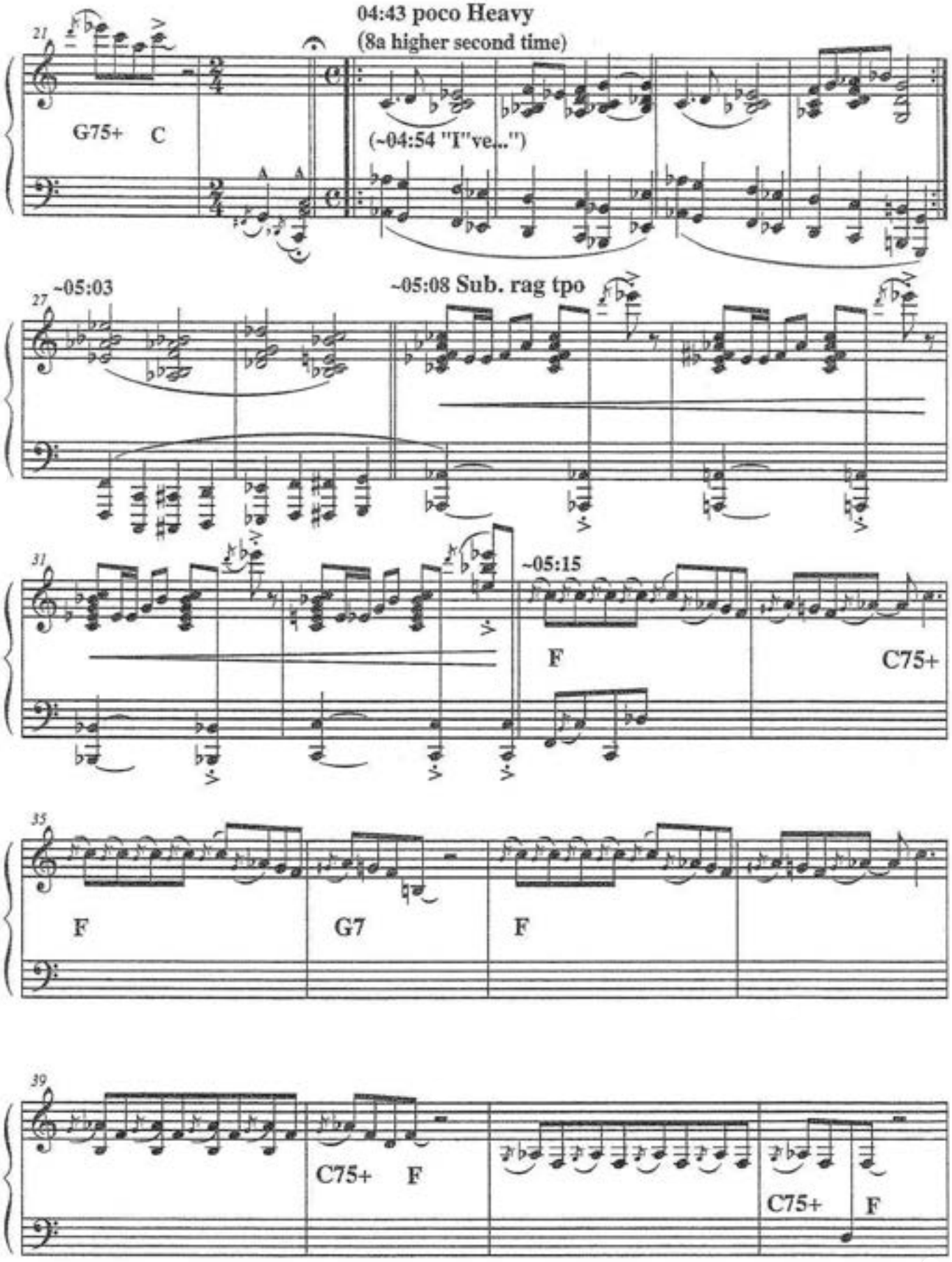

like RAGTIME playfull
02:47 "Three days..."
mf
p
pp
6
sf
f
14
03:00
sf
sempre stacc.
sfz
20
f
p
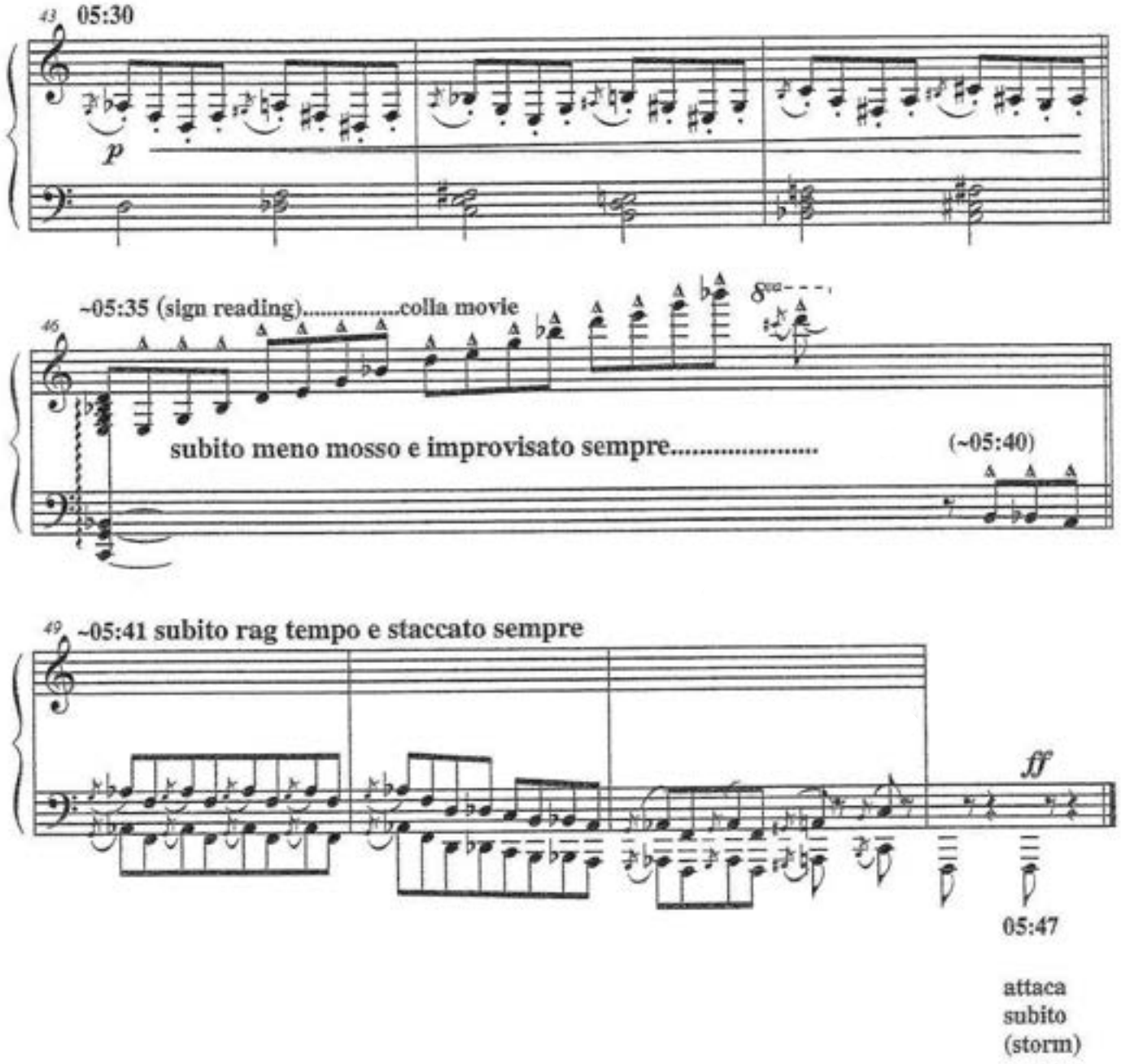

25
sf
sfz
fz
8va
Gliss.
31
Gliss.
~03:14
f
37
f
p
43
Poco meno mosso
8vb
mf
pp
repeat any bar
or bars you need
03:28 (bear)


51
~03:37
mf
pp
sfz
sfz
59
~03:47
p
TEMPO 1o
f
sfz
repest as many times need
r..i..t..e..n.....
colla movie
03:50
~03:47
(no bear!!!)
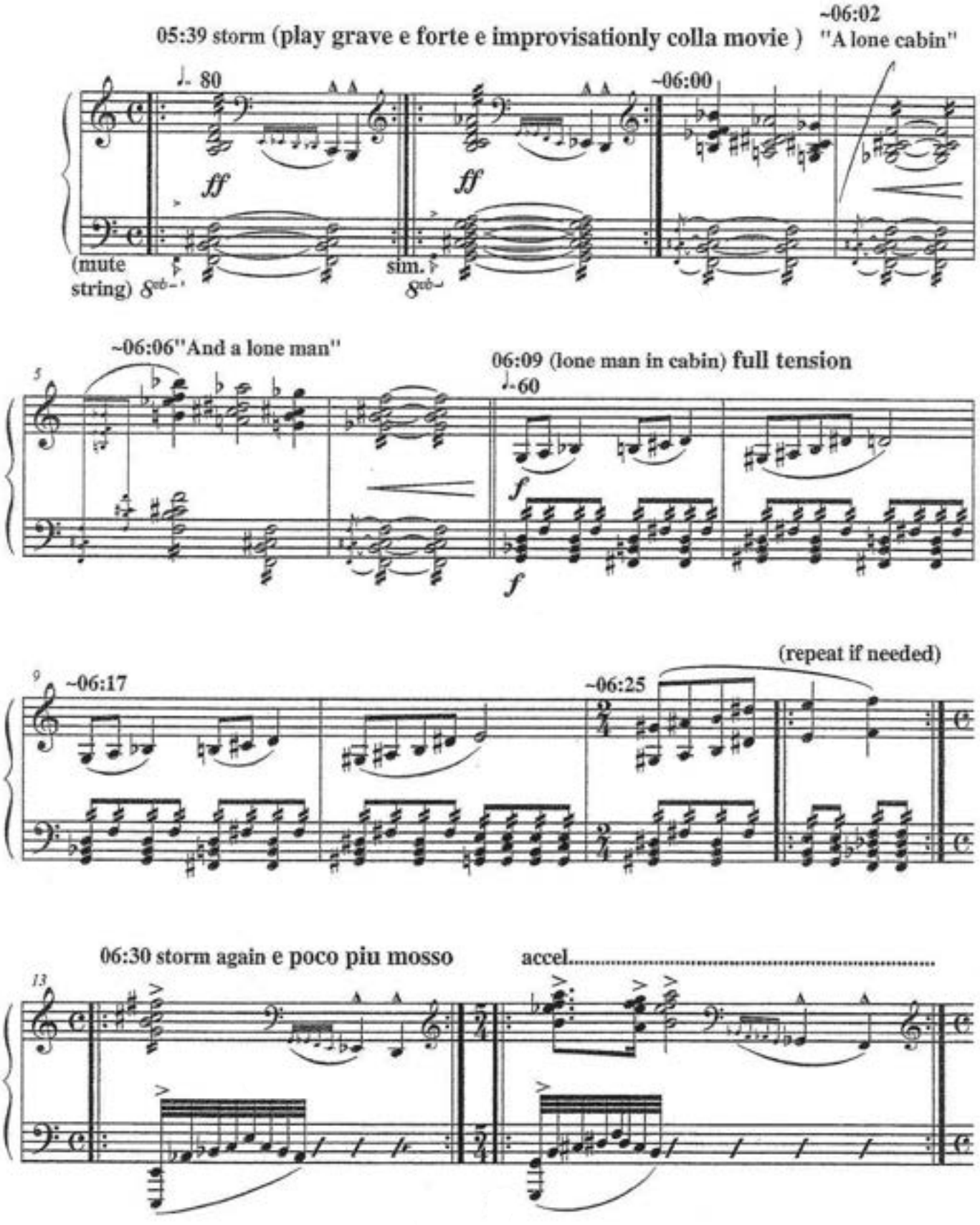
ΣΚΗΝΗ 4

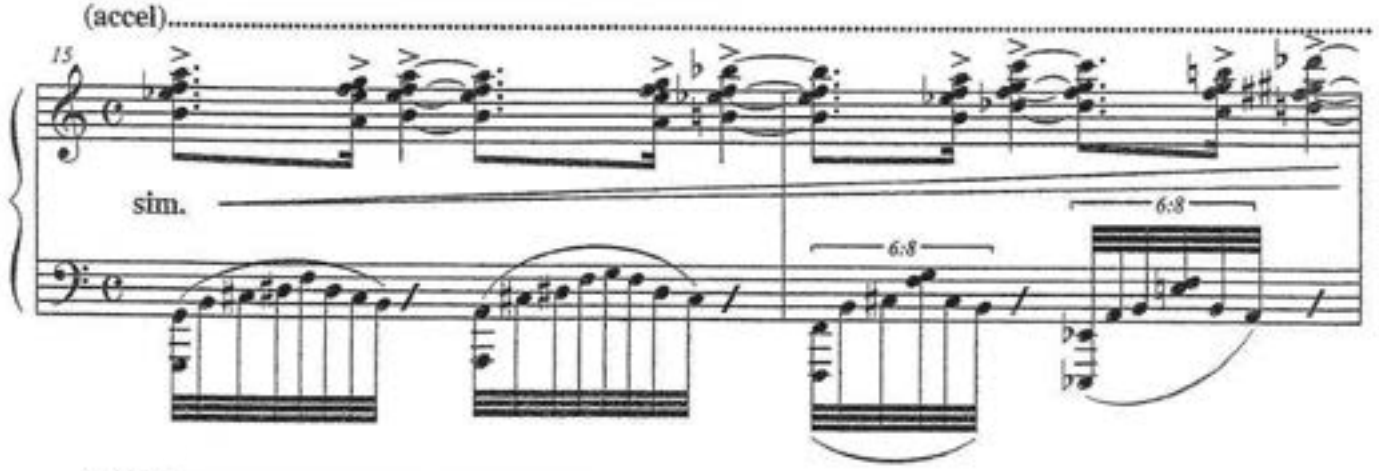

poco Heavy con Improvisation
(a..c..c..e..l.....)
03:51"Another lone..."
~04:07
Eb6 (7)
Bb6
Eb/Db
C79b
F79(b)
Bb79(b)
Eb6 (7)
Bb6
Cm7
F7
Eb Bb Eb Bb
(first time)
~04:15 chaplin rag tempo
04:25 (slide on snow)
8
Bb
C
repeat if needed
G75b
~04:27 chaplin rag tempo
13
C
repeat if needed
G75+
~04:35
~04:39 "Big..."
17
D75-/Ab
C
repeat if needed

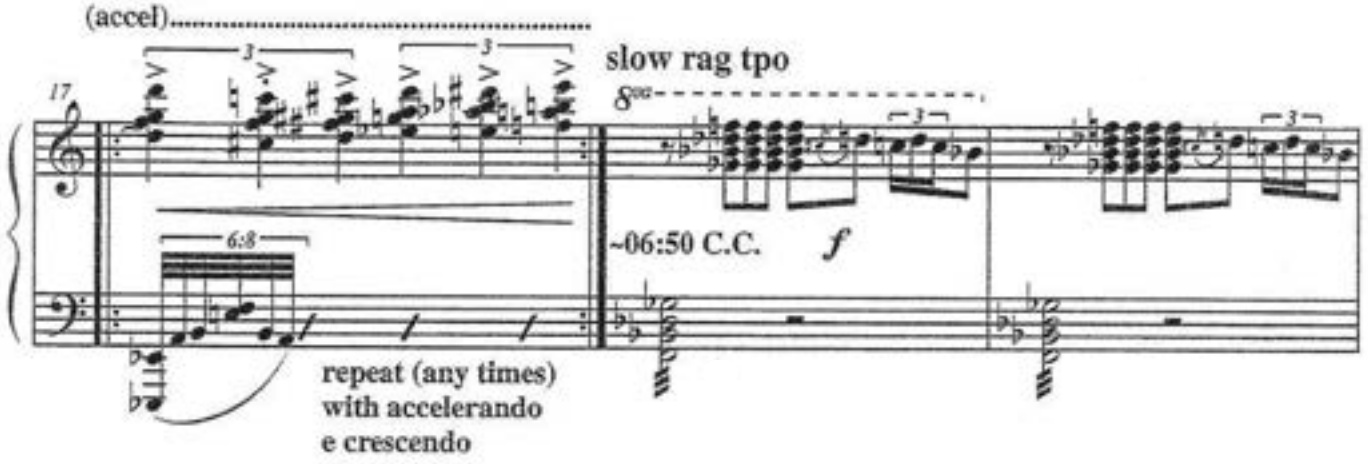

04:43 poco Heavy
(8a higher second time)
21
G75+ C
(~04:54 "I"ve...")
27
~05:03
~05:08 Sub. rag tpo
31
~05:15
F
C75+
35
F
G7
F
39
C75+ F
C75+ F
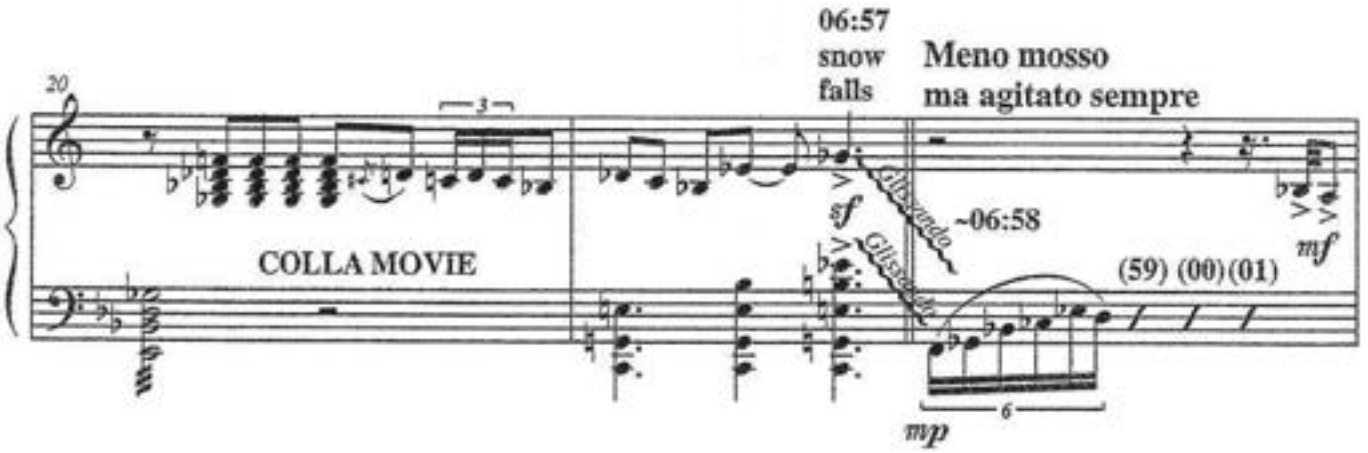

43
05:30
p
~05:35 (sign reading).....colla movie
46
subito meno mosso e improvisato sempre.....
(~05:40)
49
~05:41 subito rag tempo e staccato sempre
ff
05:47
attaca
subito
(storm)

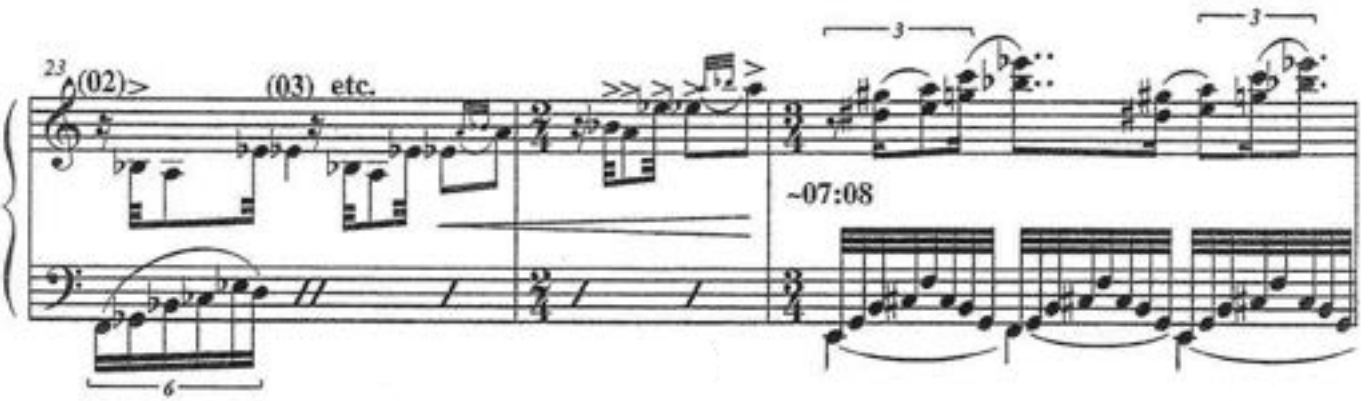
ΣΚΗΝΗ 5
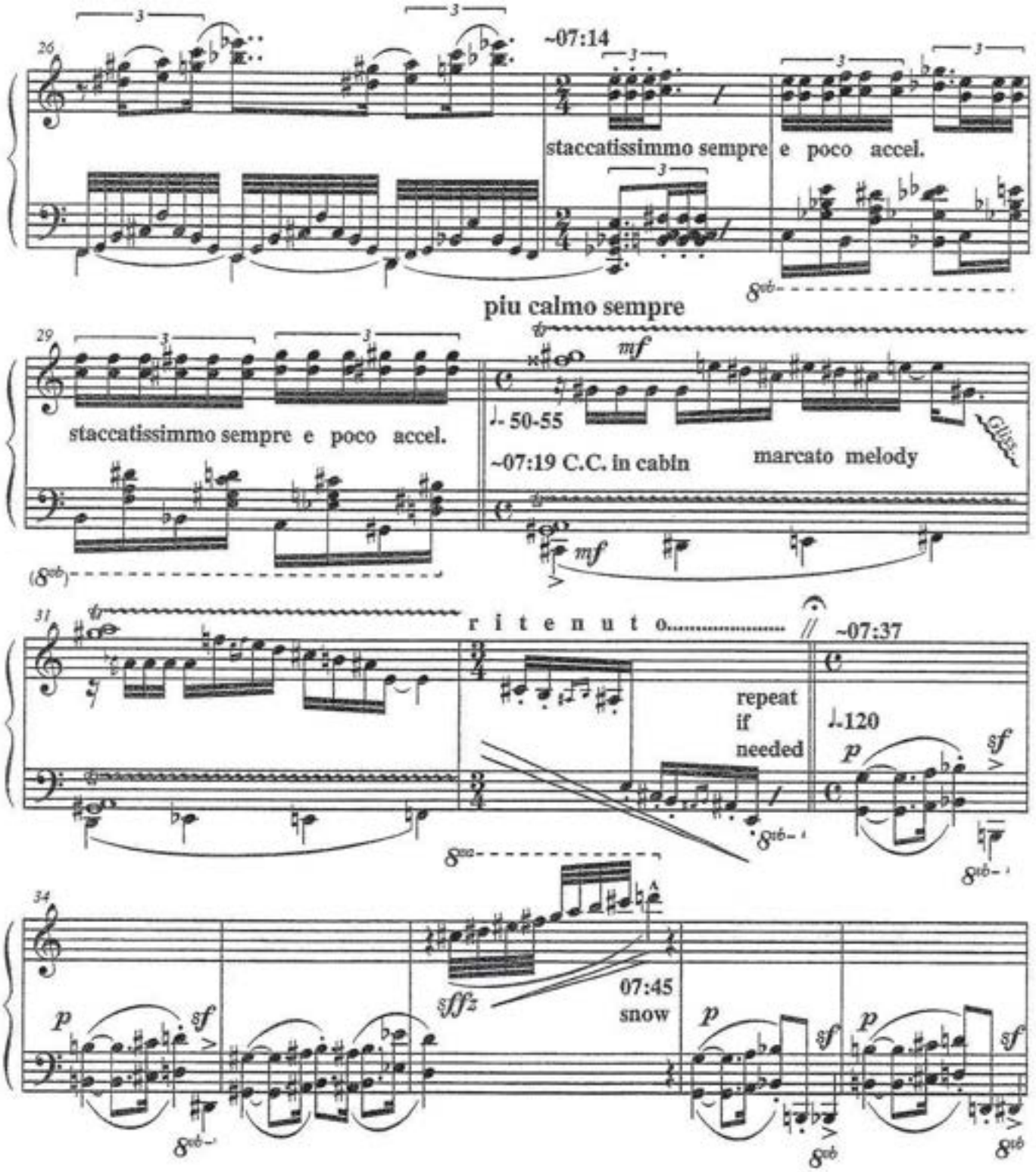

05:39 storm (play grave e forte e improvisationly colla movie)
~06:02
"A lone cabin"
♩. 80
~06:00
ff
ff
(mute string)
sim.
~06:06"And a lone man"
06:09 (lone man in cabin) full tension
5
♩.60
f
f
(repeat if needed)
9
~06:17
~06:25
06:30 storm again e poco piu mosso
accel.....
13
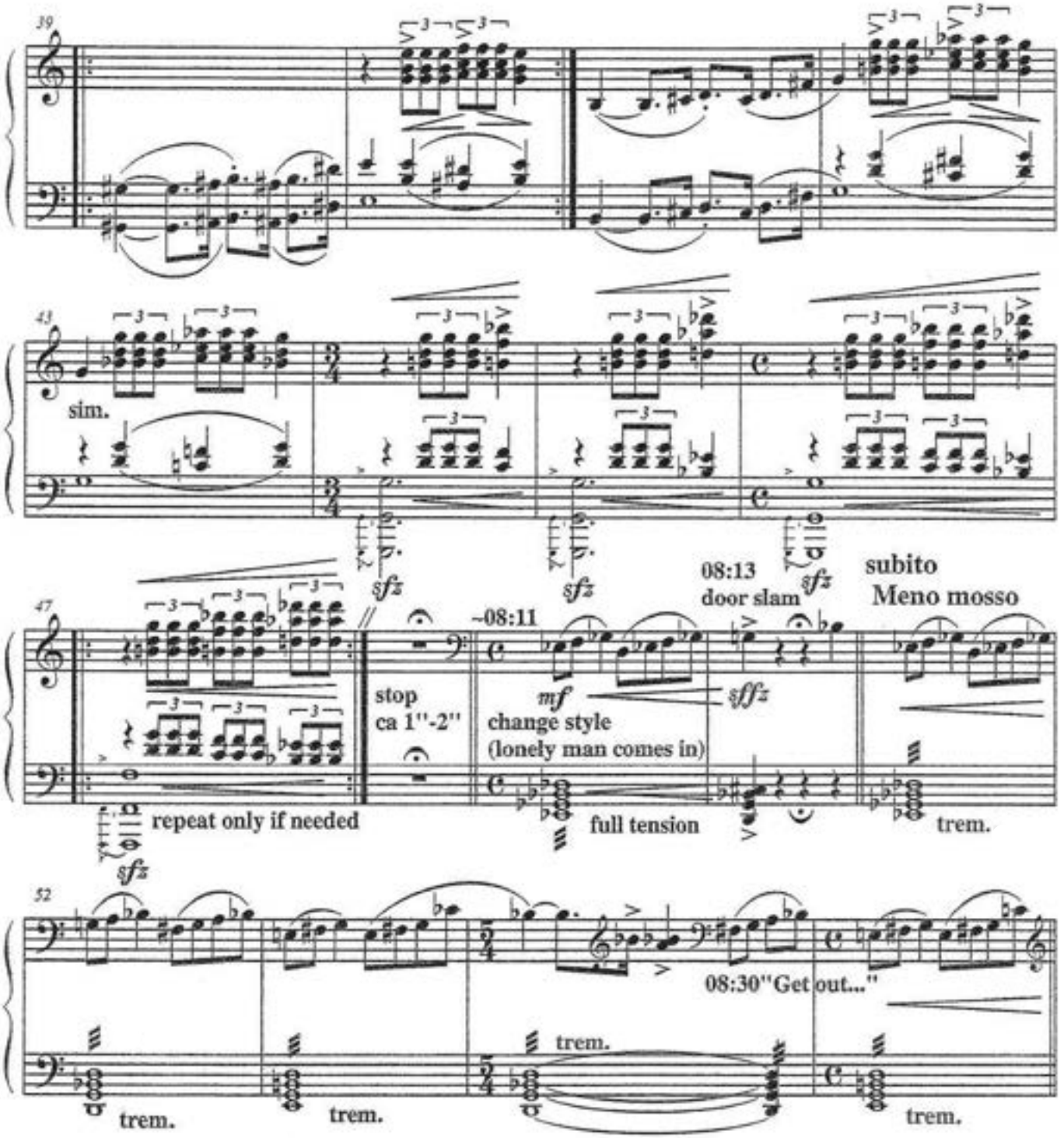

(accel)
15
sim.
6:8
6:8

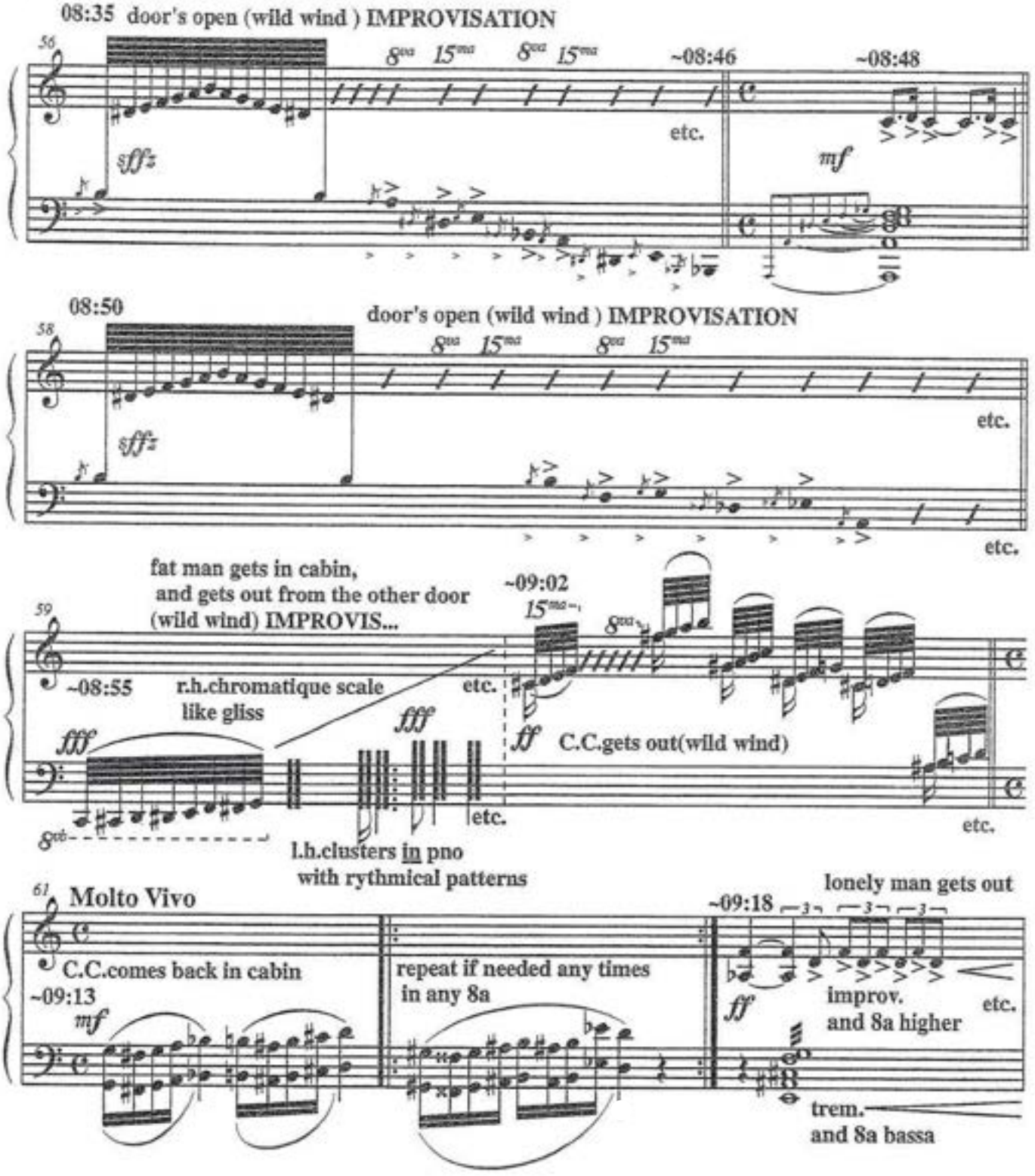

(accel)
slow rag tpo
17
8va
6:8
~06:50 C.C.
f
repeat (any times)
with accelerando
e crescendo
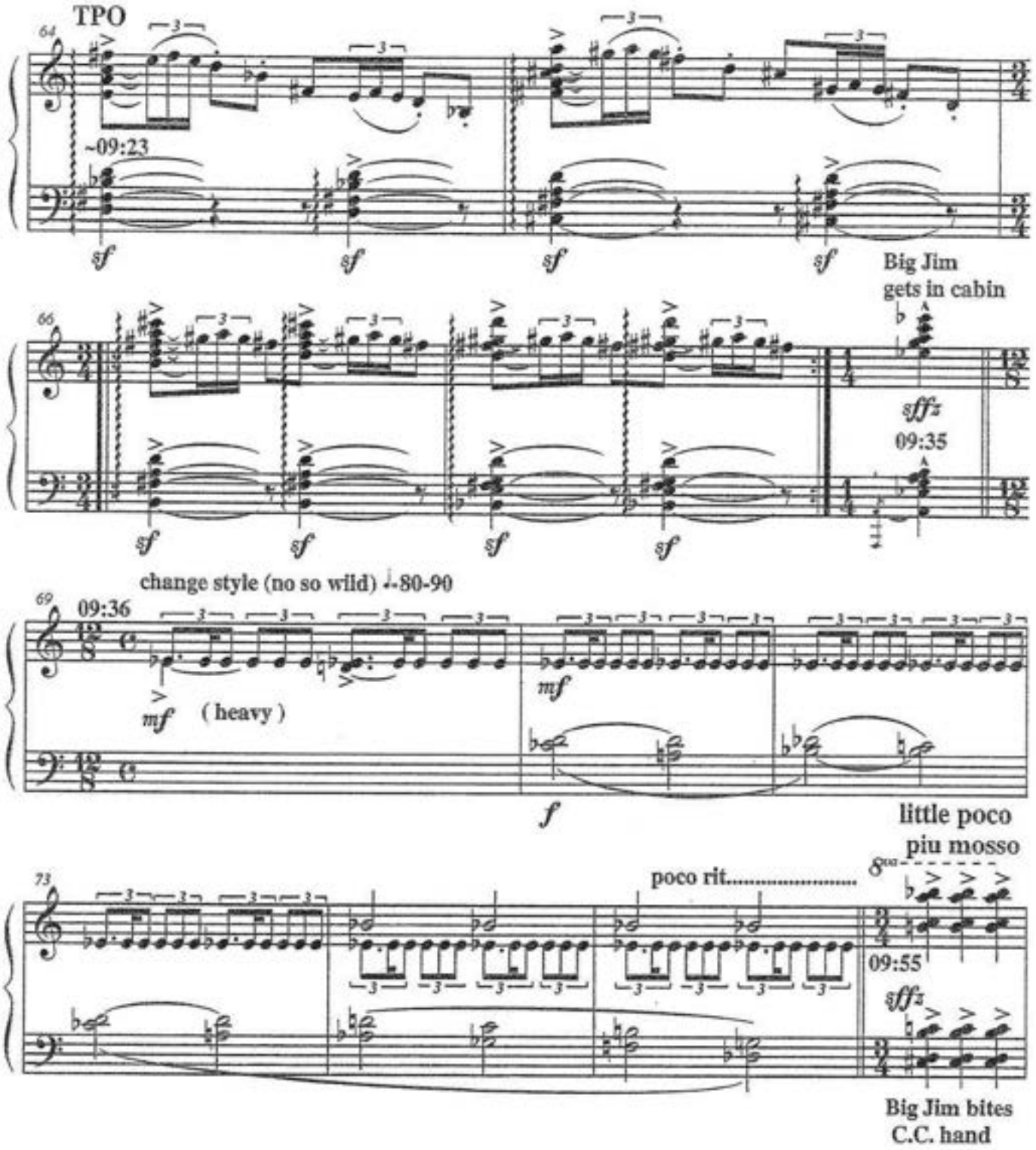

06:57
snow
falls
Meno mosso
ma agitato sempre
20
COLLA MOVIE
sf
Glissando
~06:58
mf
(59) (00)(01)
mp

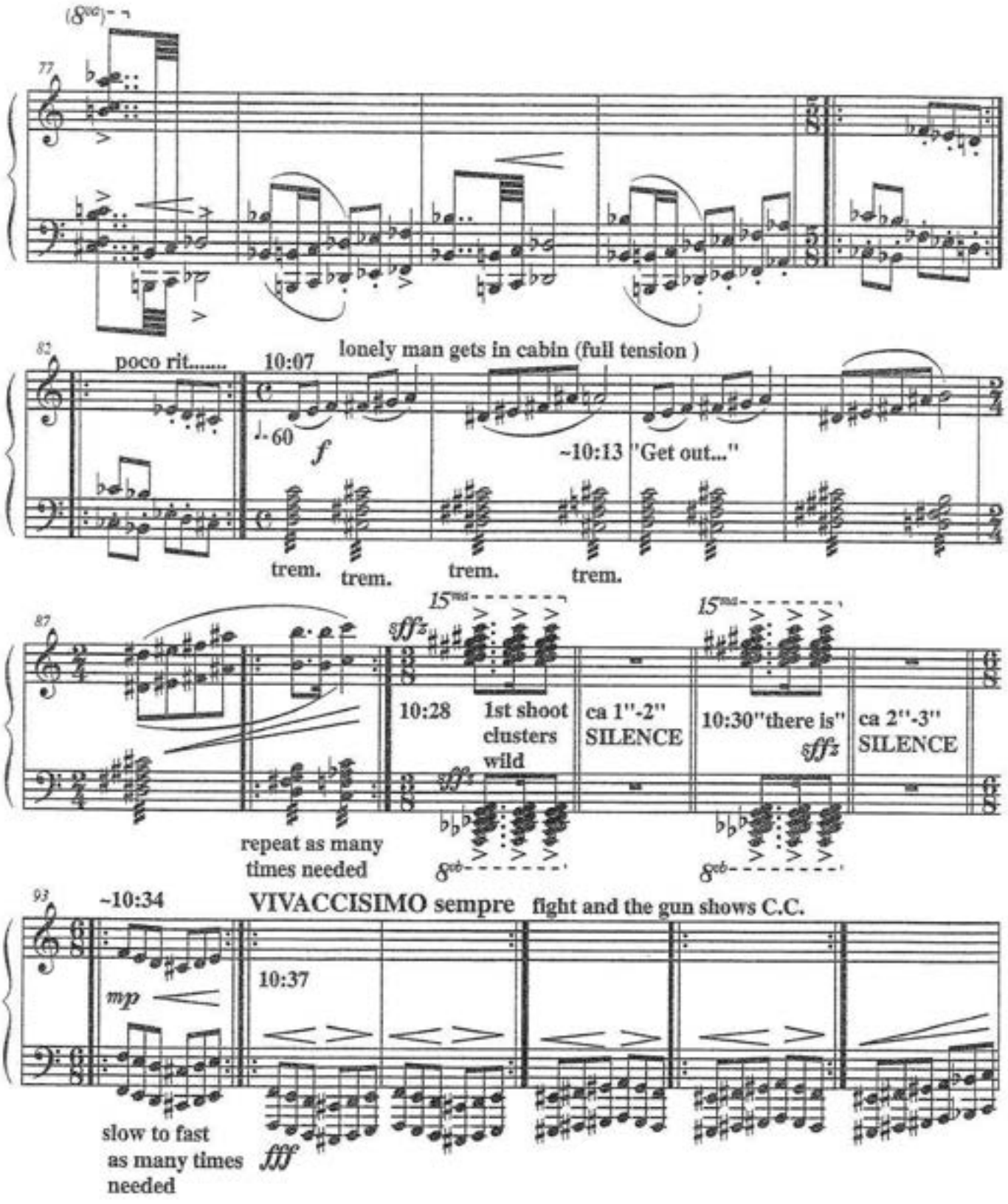

23
(02)
(03) etc.
~07:08

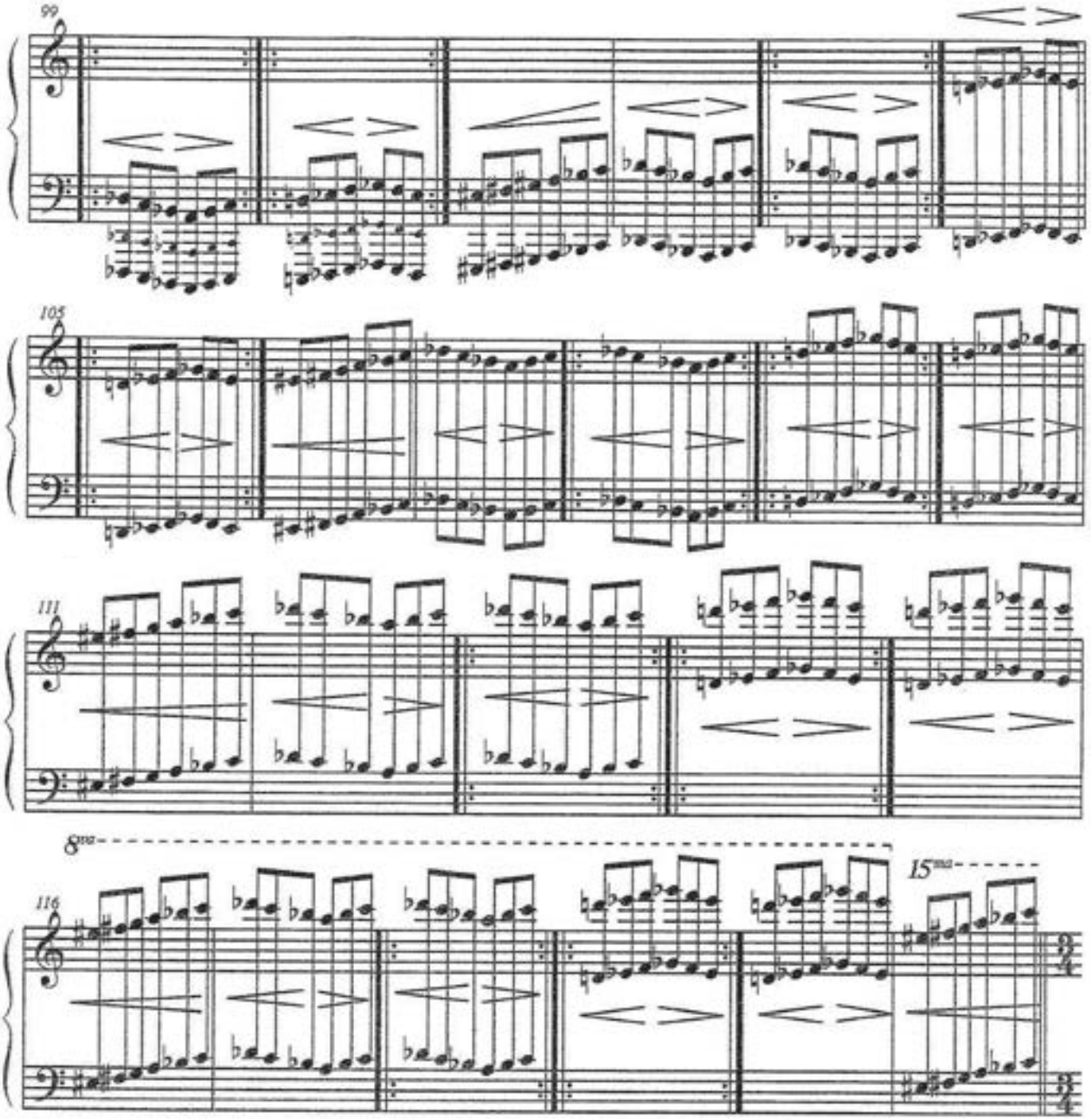

26
~07:14
staccatissimmo sempre e poco accel.
piu calmo sempre
29
staccatissimmo sempre e poco accel.
mf
♩- 50-55
~07:19 C.C. in cabin
marcato melody
Gliss.
mf
31
r i t e n u t o.....
~07:37
repeat
if
needed
♩.120
p
sf
34
sfffz
07:45
snow
p
sf
p
sf
p
sf
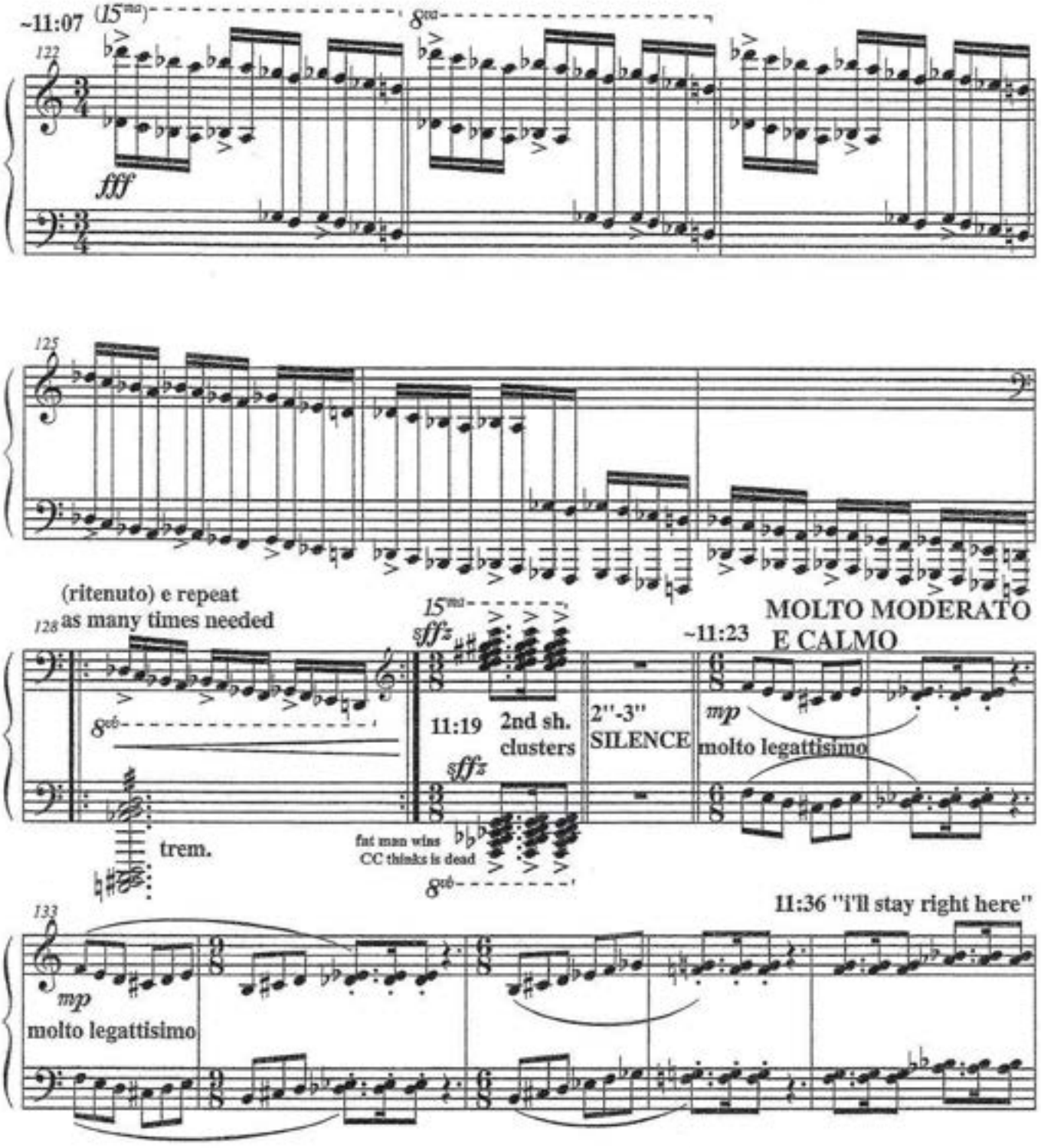

39
43
sim.
sfz
47
stop
ca 1"-2"
~08:11
mf
change style
(lonely man comes in)
08:13
door slam
sffz
subito
Meno mosso
repeat only if needed
full tension
trem.
52
08:30"Get out..."
trem.
trem.
trem.
trem.
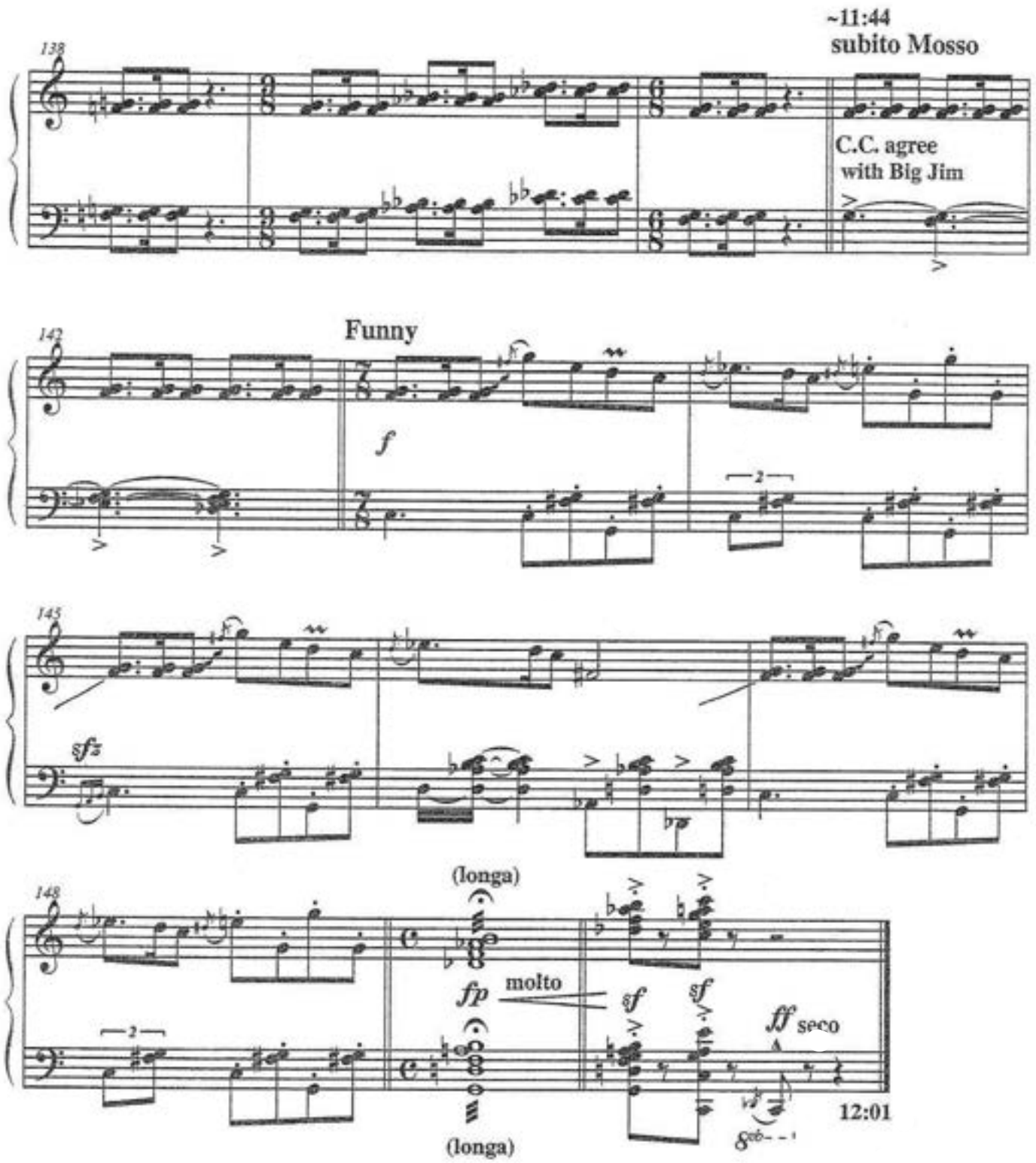

08:35 door's open (wild wind) IMPROVISATION
56
8va 15ma 8va 15ma
~08:46
~08:48
etc.
sff
mf
08:50
door's open (wild wind) IMPROVISATION
58
8va 15ma 8va 15ma
etc.
sff
etc.
fat man gets in cabin,
and gets out from the other door
(wild wind) IMPROVIS...
~09:02
15ma
8va
59
~08:55
r.h.chromatique scale
like gliss
etc.
fff
fff
ff
C.C.gets out(wild wind)
etc.
8vb
l.h.clusters in pno
with rythmical patterns
61
Molto Vivo
lonely man gets out
~09:18
C.C.comes back in cabin
~09:13
repeat if needed any times
in any 8a
mf
ff
improv.
and 8a higher
etc.
trem.
and 8a bassa


TPO
64
~09:23
sf
Big Jim
gets in cabin
66
sffz
09:35
change style (no so wild) ♩=80-90
69
09:36
mf
(heavy)
f
little poco
piu mosso
73
poco rit.....
8va
09:55
sffz
Big Jim bites
C.C. hand

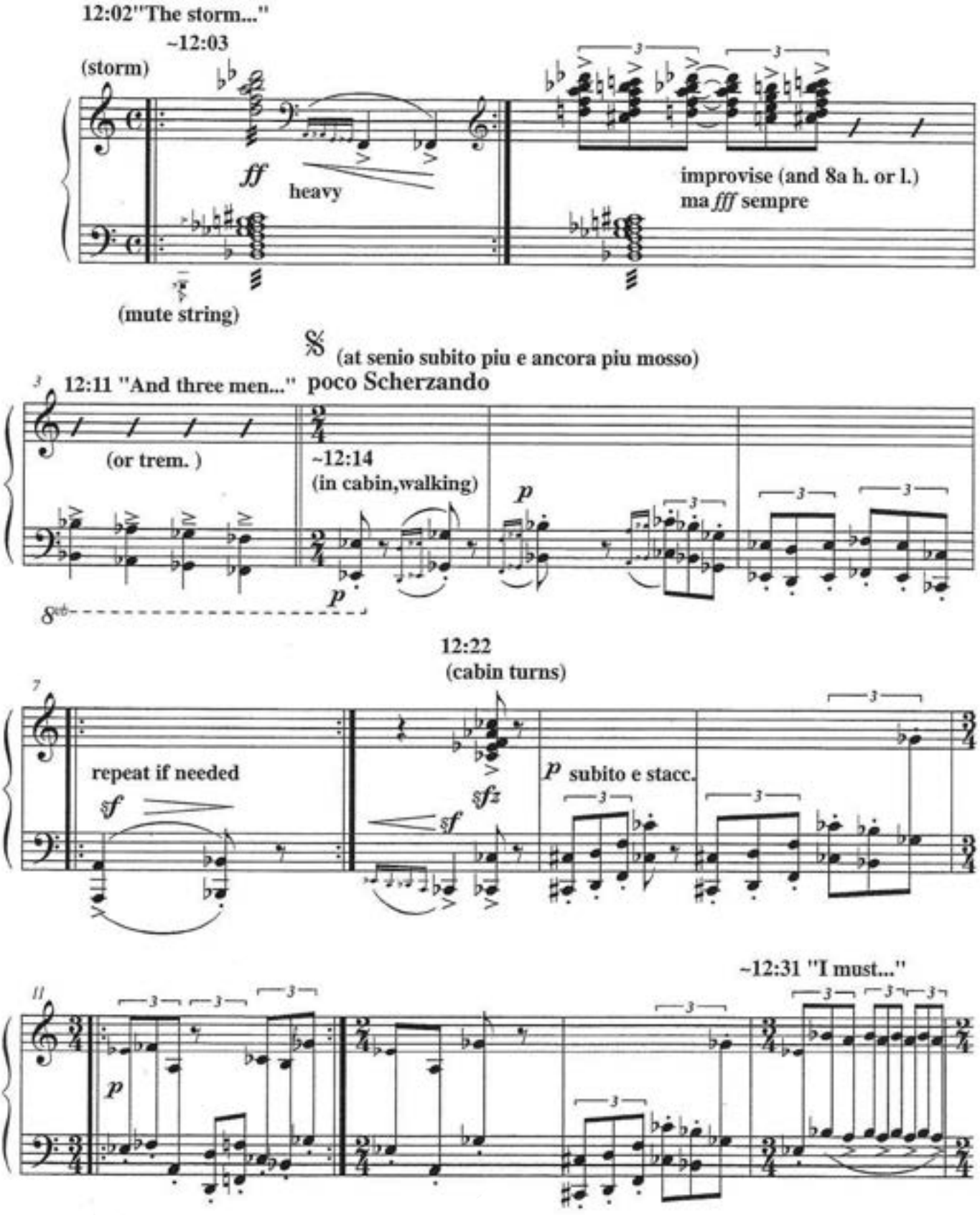

77
82
poco rit.....
10:07
lonely man gets in cabin (full tension)
♩= 60
f
~10:13 "Get out..."
trem.
trem.
trem.
trem.
87
sfffz
10:28
1st shoot
clusters
wild
ca 1"-2"
SILENCE
10:30"there is"
sfffz
ca 2"-3"
SILENCE
repeat as many
times needed
93
~10:34
VIVACCISIMO sempre
fight and the gun shows C.C.
mp
10:37
slow to fast
as many times
needed
fff
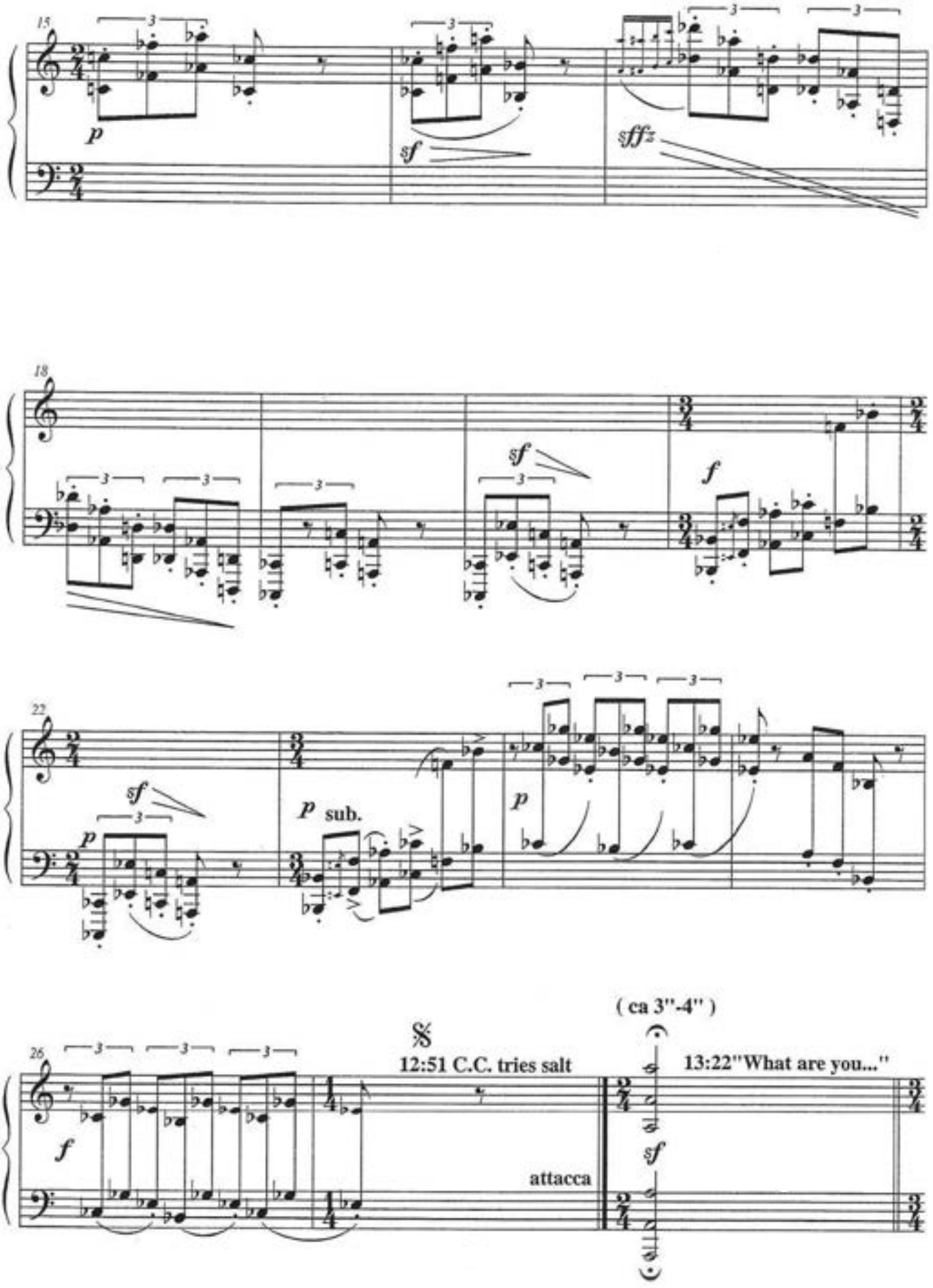

99
105
111
8va
116
15ma
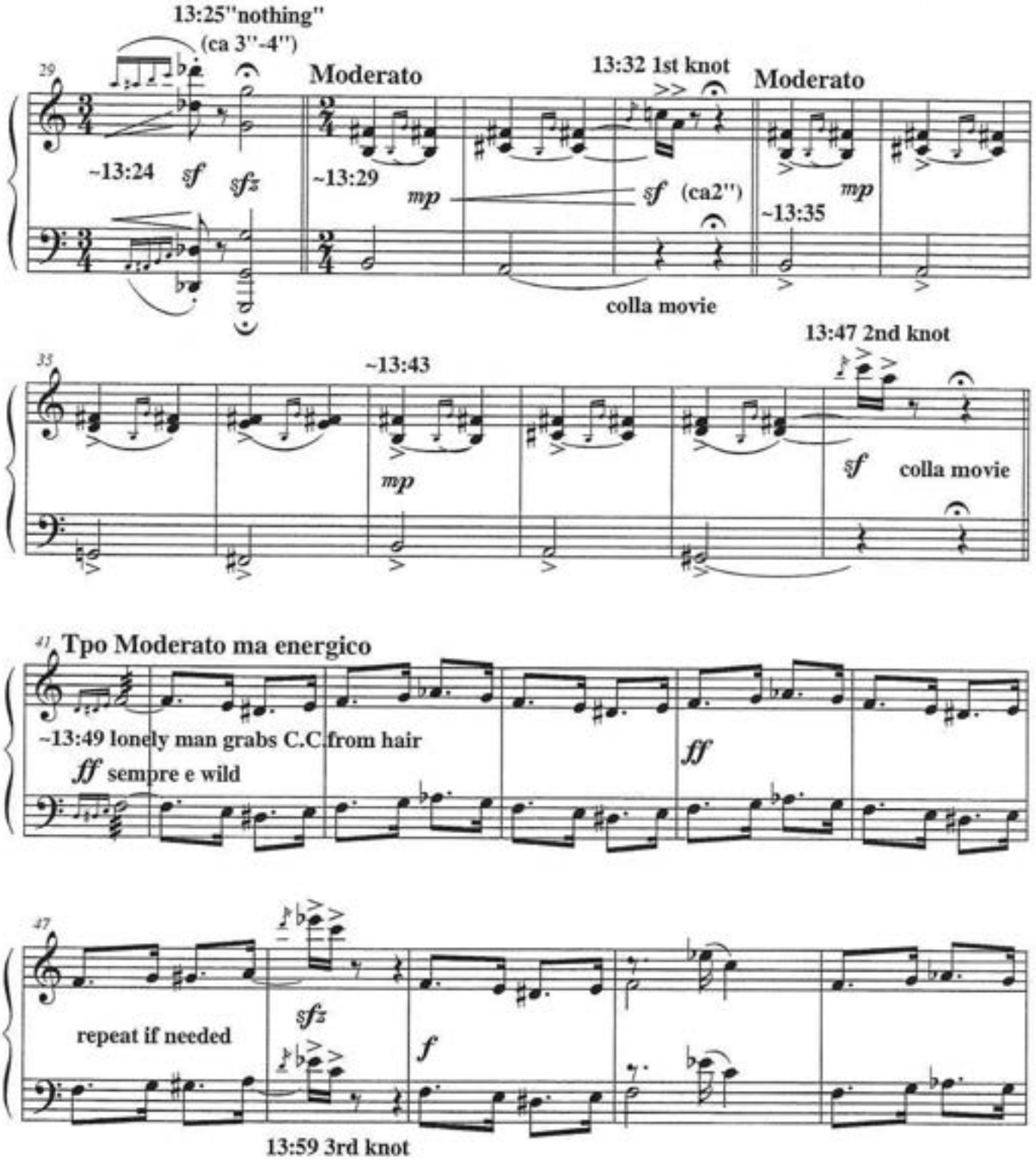

~11:07
15ma
8va
122
fff
125
(ritenuto) e repeat
as many times needed
128
15ma
sffz
8vb
trem.
11:19
2nd sh.
clusters
sffz
fat man wins
CC thinks is dead
8vb
2"-3"
SILENCE
~11:23
MOLTO MODERATO
E CALMO
mp
molto legattisimo
11:36 "i'll stay right here"
133
mp
molto legattisimo
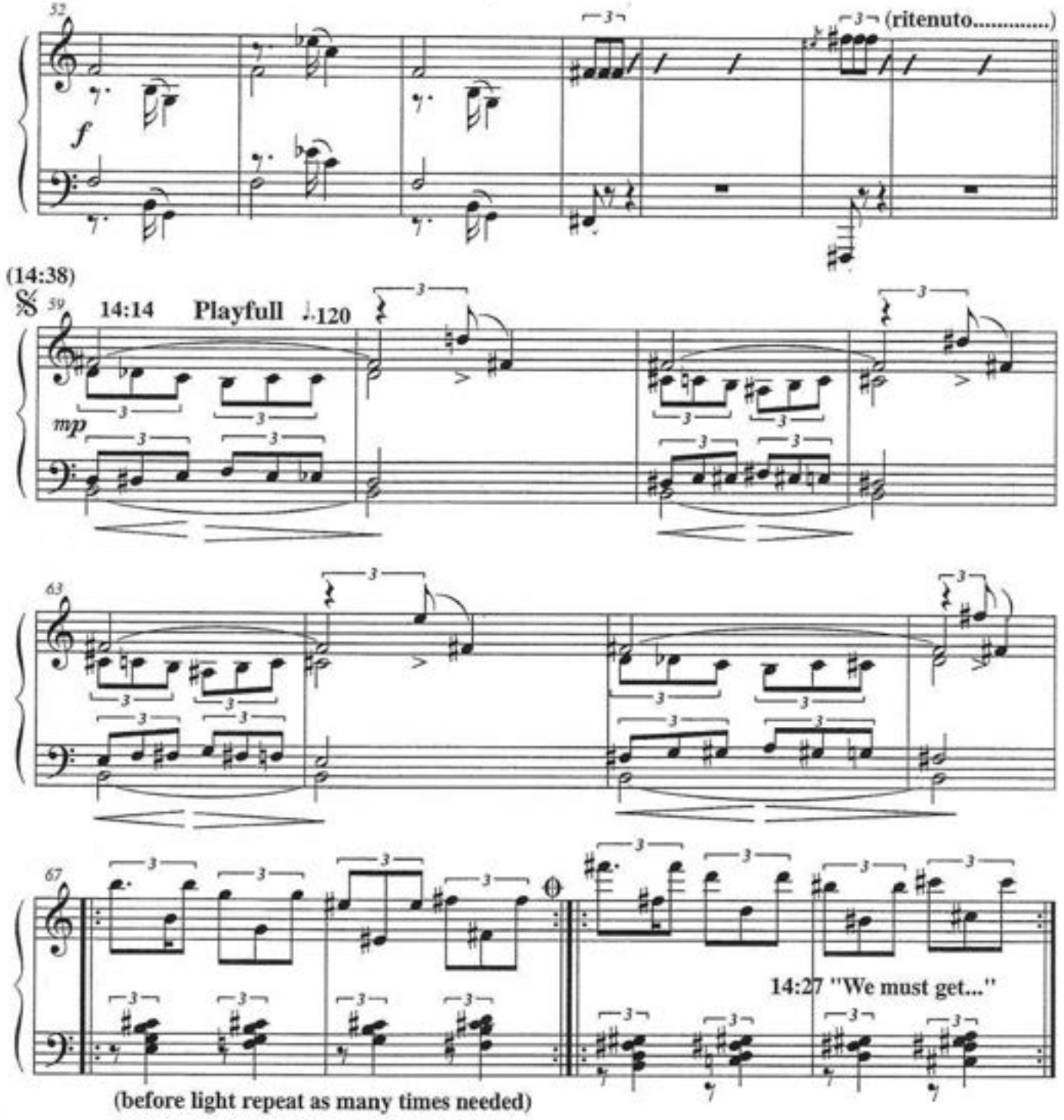

~11:44
subito Mosso
138
C.C. agree
with Big Jim
Funny
142
f
145
sfz
(longa)
148
fp
molto
sf
sf
ff seco
12:01
(longa)
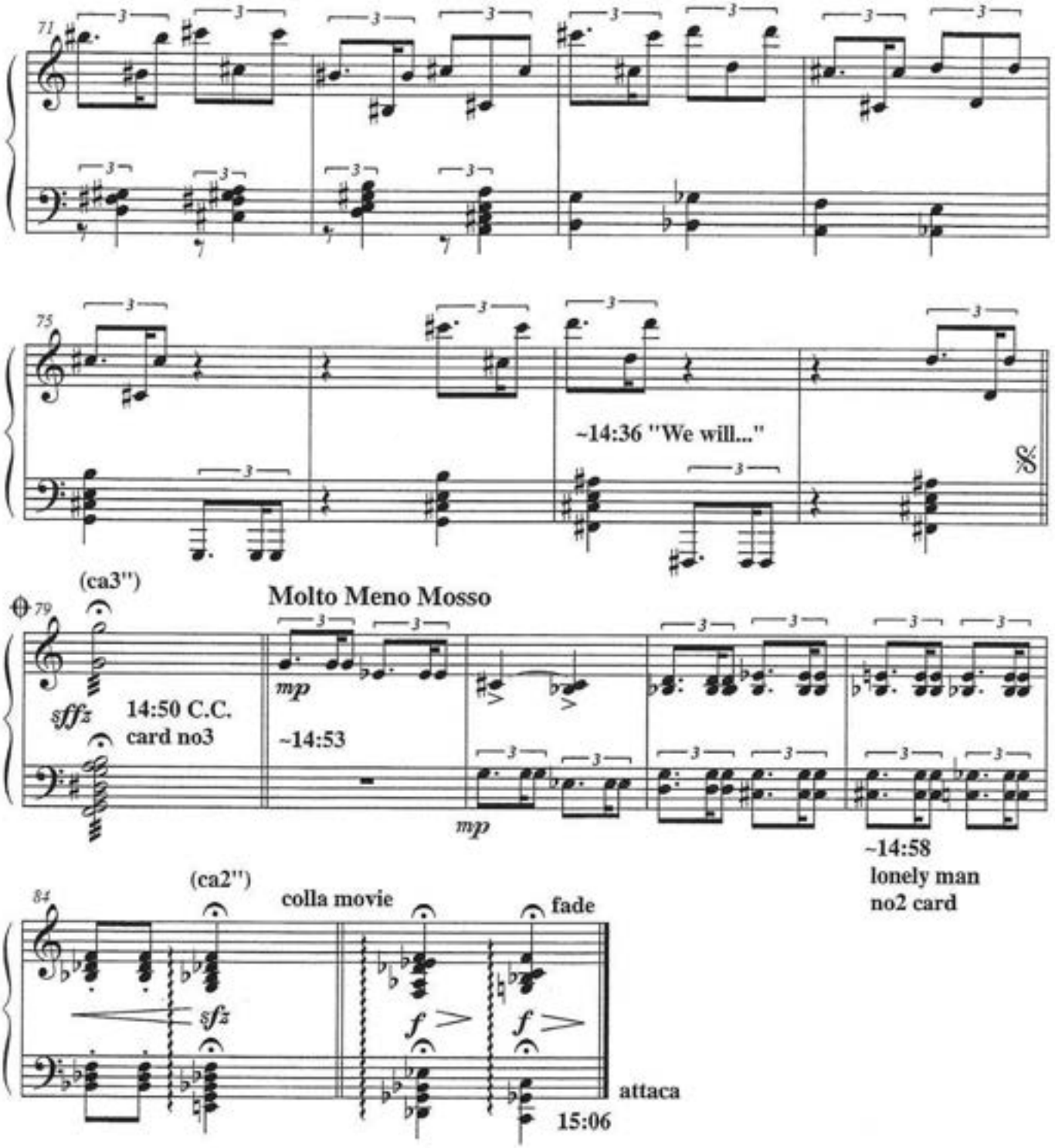
ΣΚΗΝΗ 6


12:02"The storm..."
~12:03
(storm)
ff
heavy
improvise (and 8a h. or l.)
ma fff sempre
(mute string)
(at senio subito piu e ancora piu mosso)
12:11 "And three men..."
poco Scherzando
(or trem.)
~12:14
(in cabin,walking)
p
12:22
(cabin turns)
repeat if needed
sf
sfz
p subito e stacc.
~12:31 "I must..."
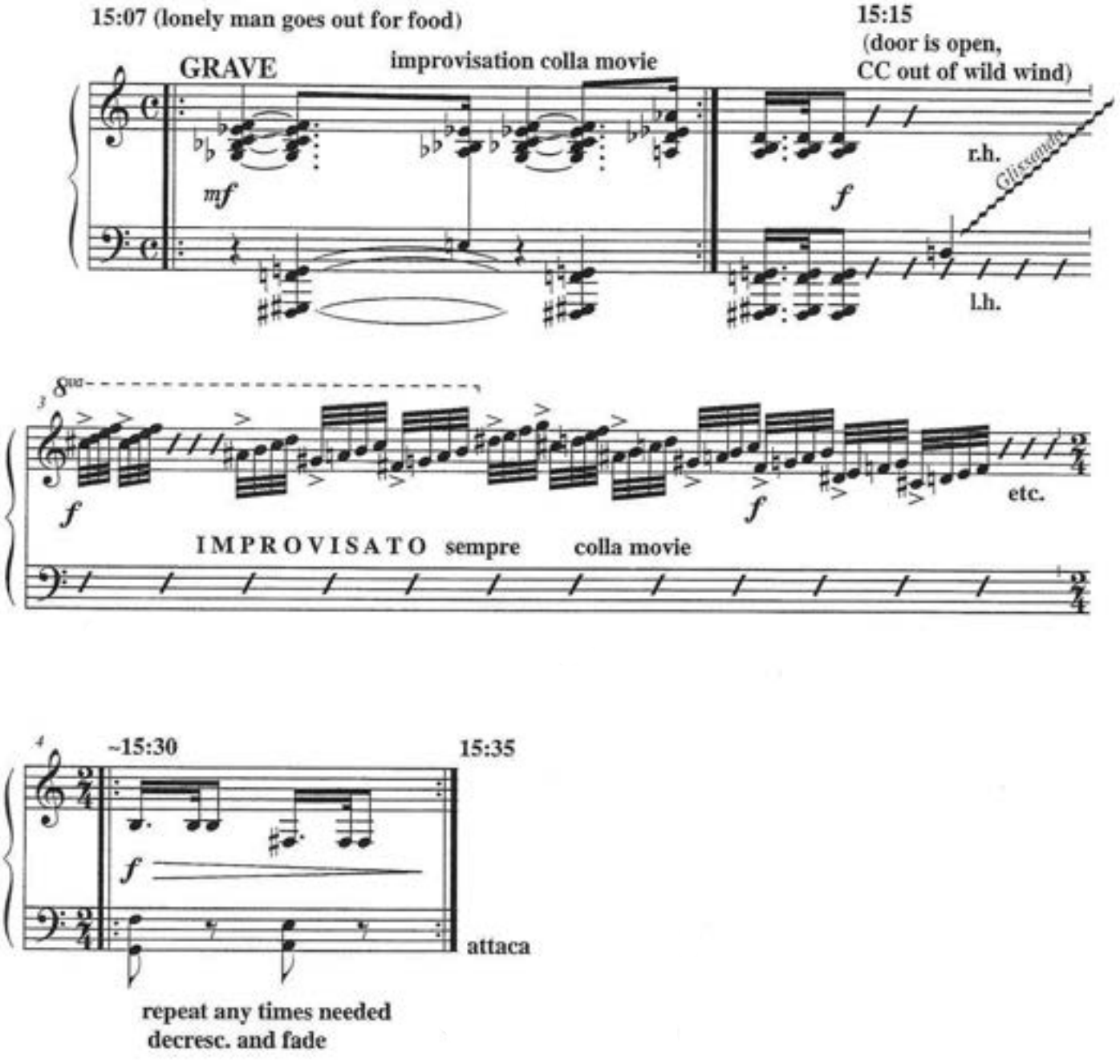

15
p
sf
sfffz
18
sf
f
22
sf
p
p sub.
p
(ca 3"-4")
26
f
12:51 C.C. tries salt
attacca
13:22"What are you..."
sf


13:25"nothing"
(ca 3"-4")
29
Moderato
13:32 1st knot
Moderato
~13:24
sf
sfz
~13:29
mp
sf
(ca2")
mp
~13:35
colla movie
13:47 2nd knot
33
~13:43
mp
sf
colla movie
41
Tpo Moderato ma energico
~13:49 lonely man grabs C.C from hair
ff sempre e wild
ff
47
repeat if needed
sfz
f
13:59 3rd knot
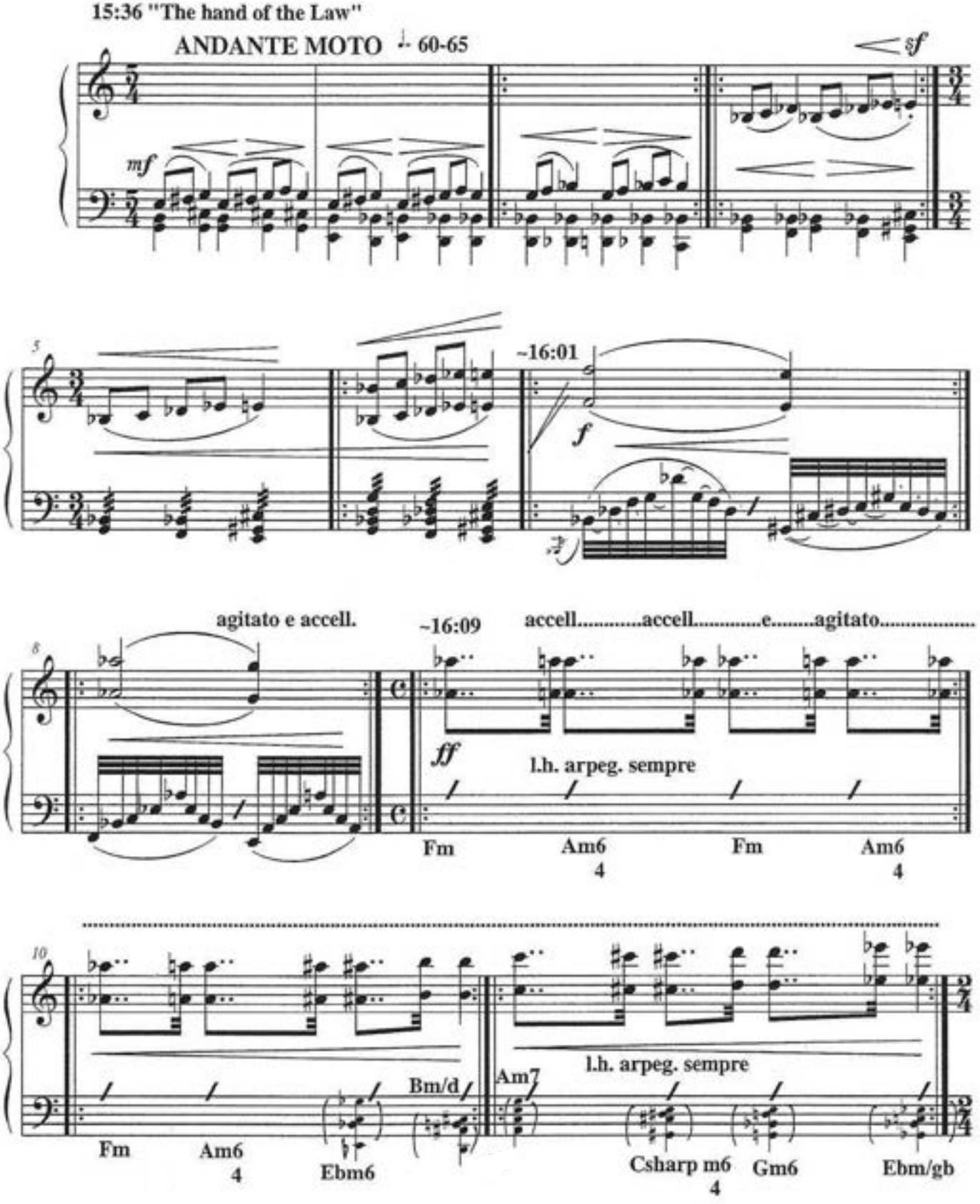

52
(ritenuto.....)
f
(14:38)
59
14:14
Playfull
♩.120
mp
63
67
14:27 "We must get..."
(before light repeat as many times needed)
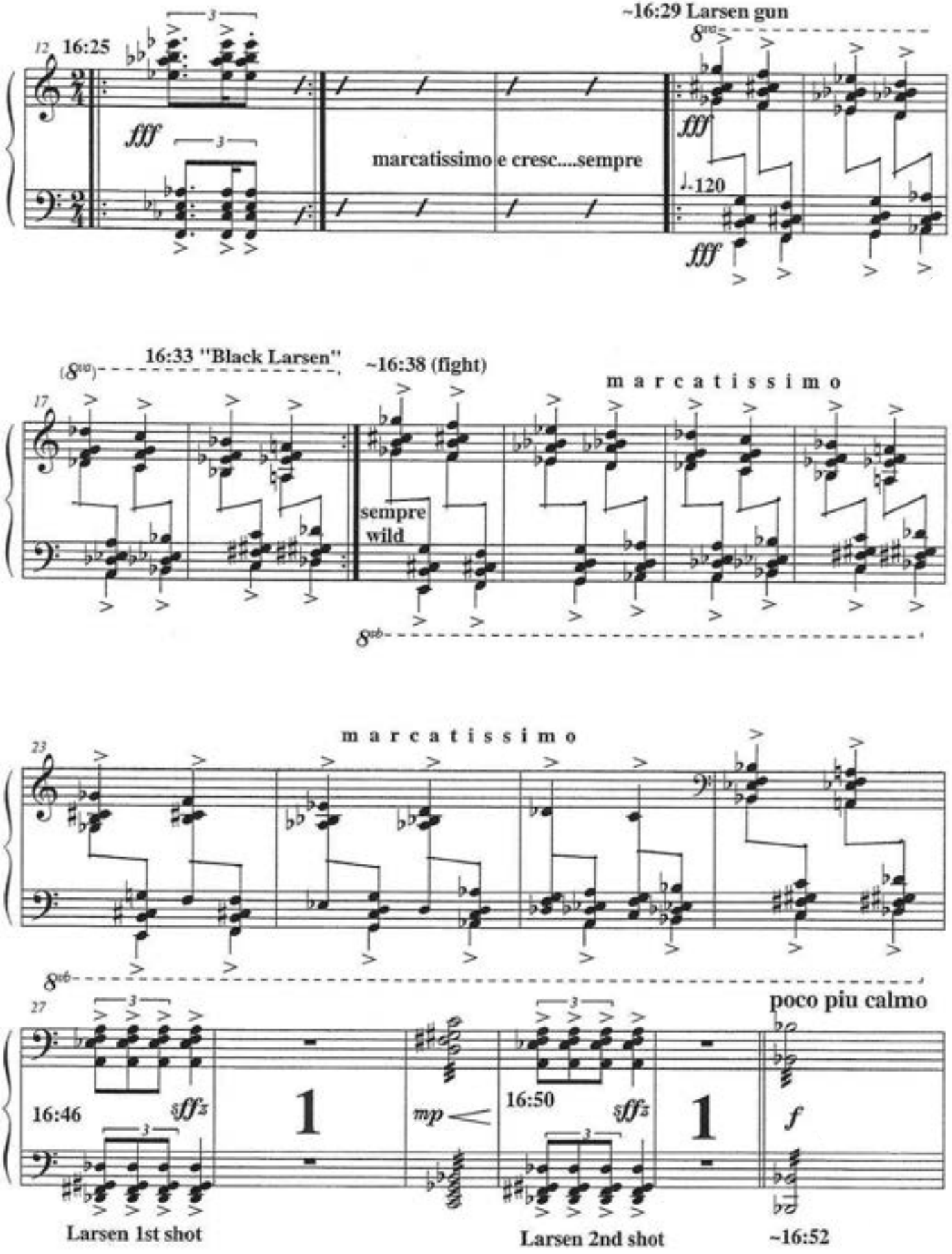

71
75
~14:36 "We will..."
(ca3")
Molto Meno Mosso
79
sffz
14:50 C.C.
card no3
mp
~14:53
mp
~14:58
lonely man
no2 card
84
(ca2")
colla movie
fade
sfz
f
f
attaca
15:06

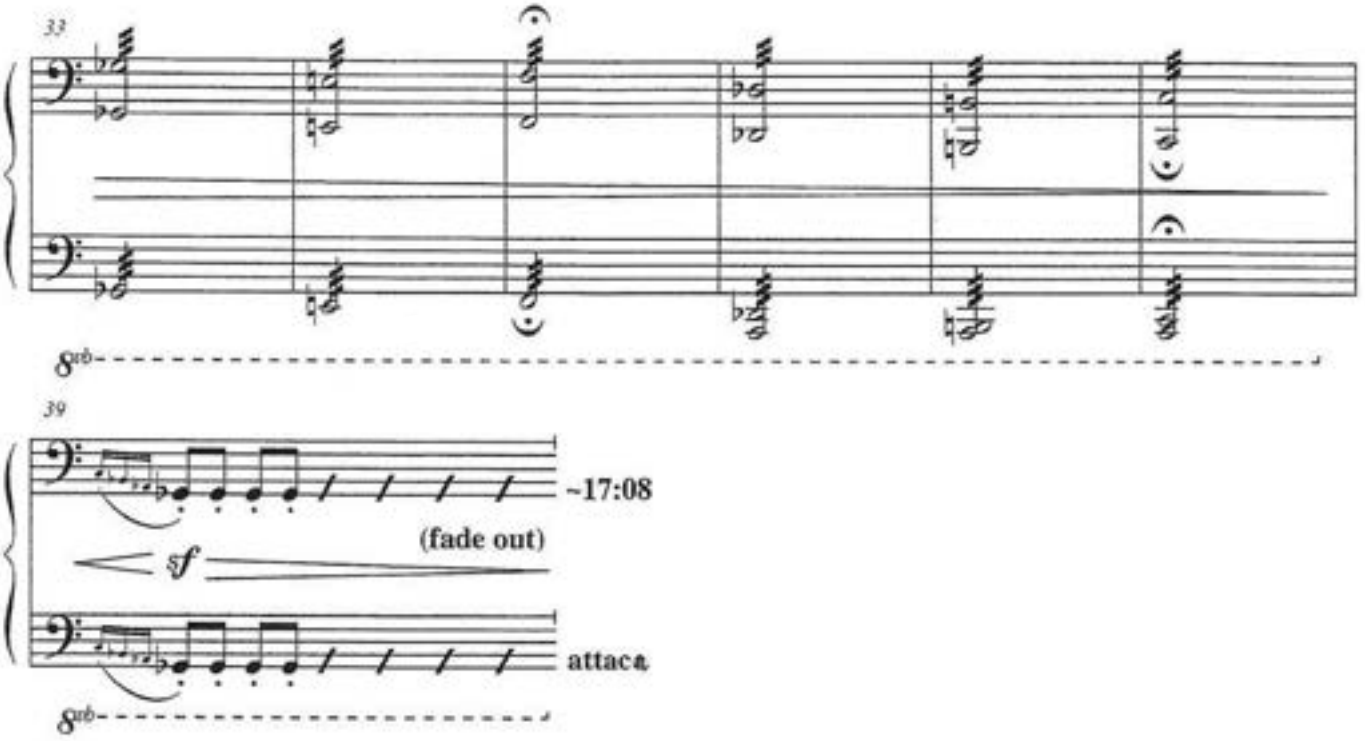
ΣΚΗΝΗ 7


15:07 (lonely man goes out for food)
GRAVE
improvisation colla movie
15:15
(door is open,
CC out of wild wind)
mf
f
r.h.
Glissando
l.h.
3
8va
f
f
etc.
IMPROVISATO sempre colla movie
4
~15:30
15:35
f
attaca
repeat any times needed
decresc. and fade

ΣΚΗΝΗ 8


15:36 "The hand of the Law"
ANDANTE MOTO ♩. 60-65
mf
sf
5
~16:01
f
agitato e accell.
~16:09
accell.....accell.....e.....agitato.....
8
ff
l.h. arpeg. sempre
Fm
Am6
4
Fm
Am6
4
10
l.h. arpeg. sempre
Fm
Am6
4
Ebm6
Bm/d
Am7
Csharp m6
4
Gm6
Ebm/gb
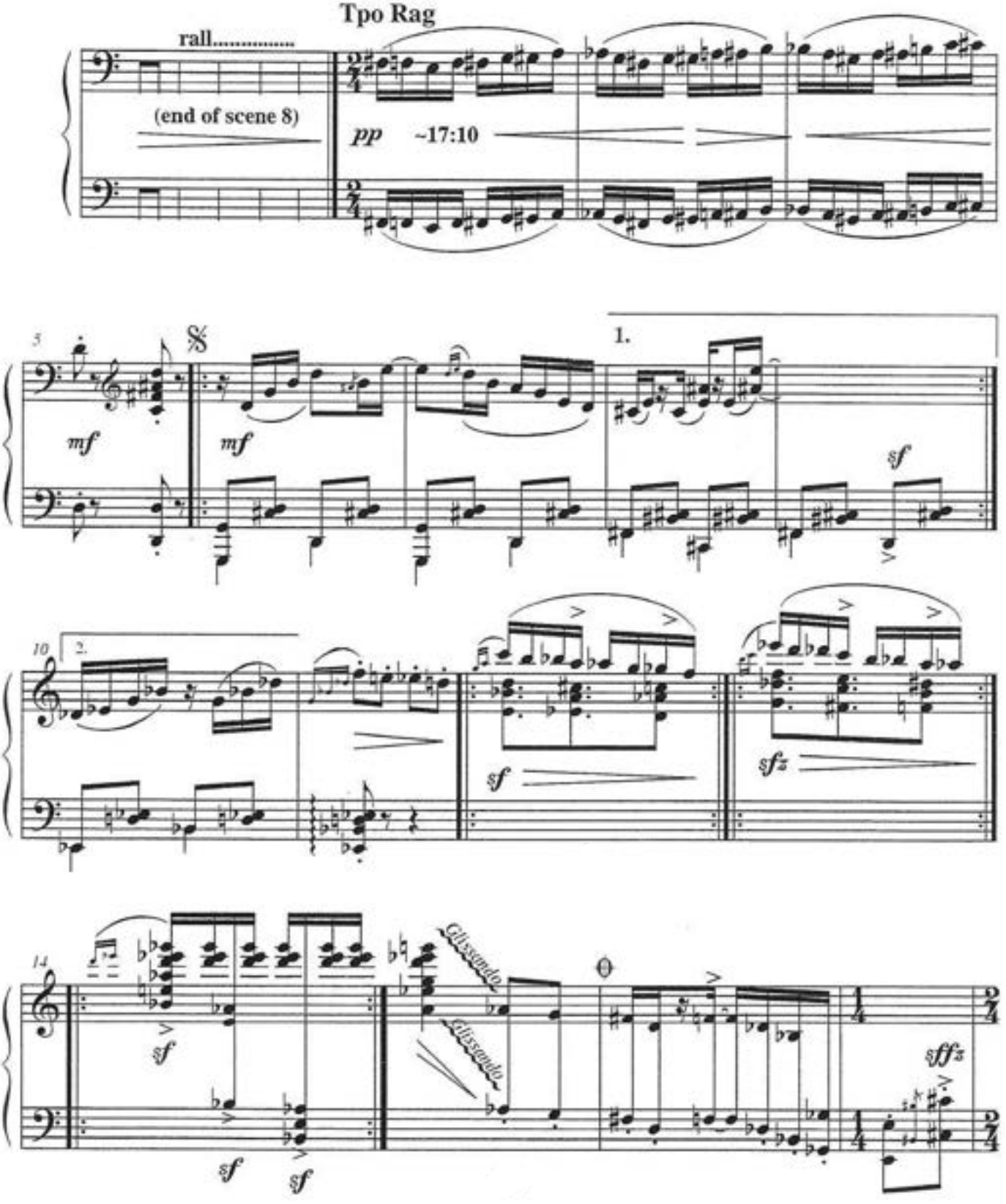

12
16:25
~16:29 Larsen gun
fff
marcatissimo e cresc....sempre
♩.=120
16:33 "Black Larsen"
~16:38 (fight)
17
marcatissimo
sempre
wild
23
marcatissimo
27
poco piu calmo
16:46
sffz
1
mp
16:50
sffz
1
f
Larsen 1st shot
Larsen 2nd shot
~16:52
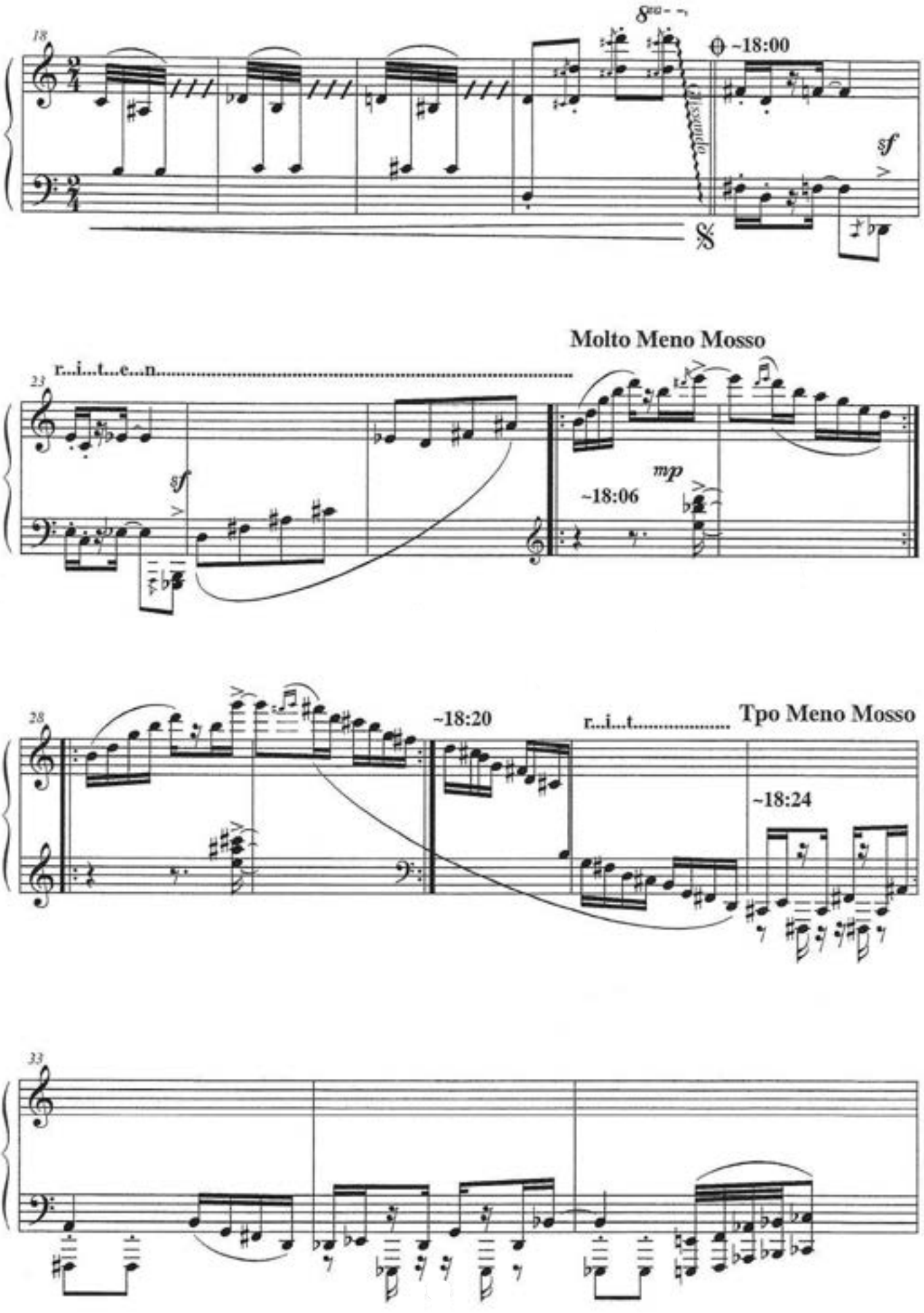

33
8vb
39
~17:08
(fade out)
sf
attaca
8vb
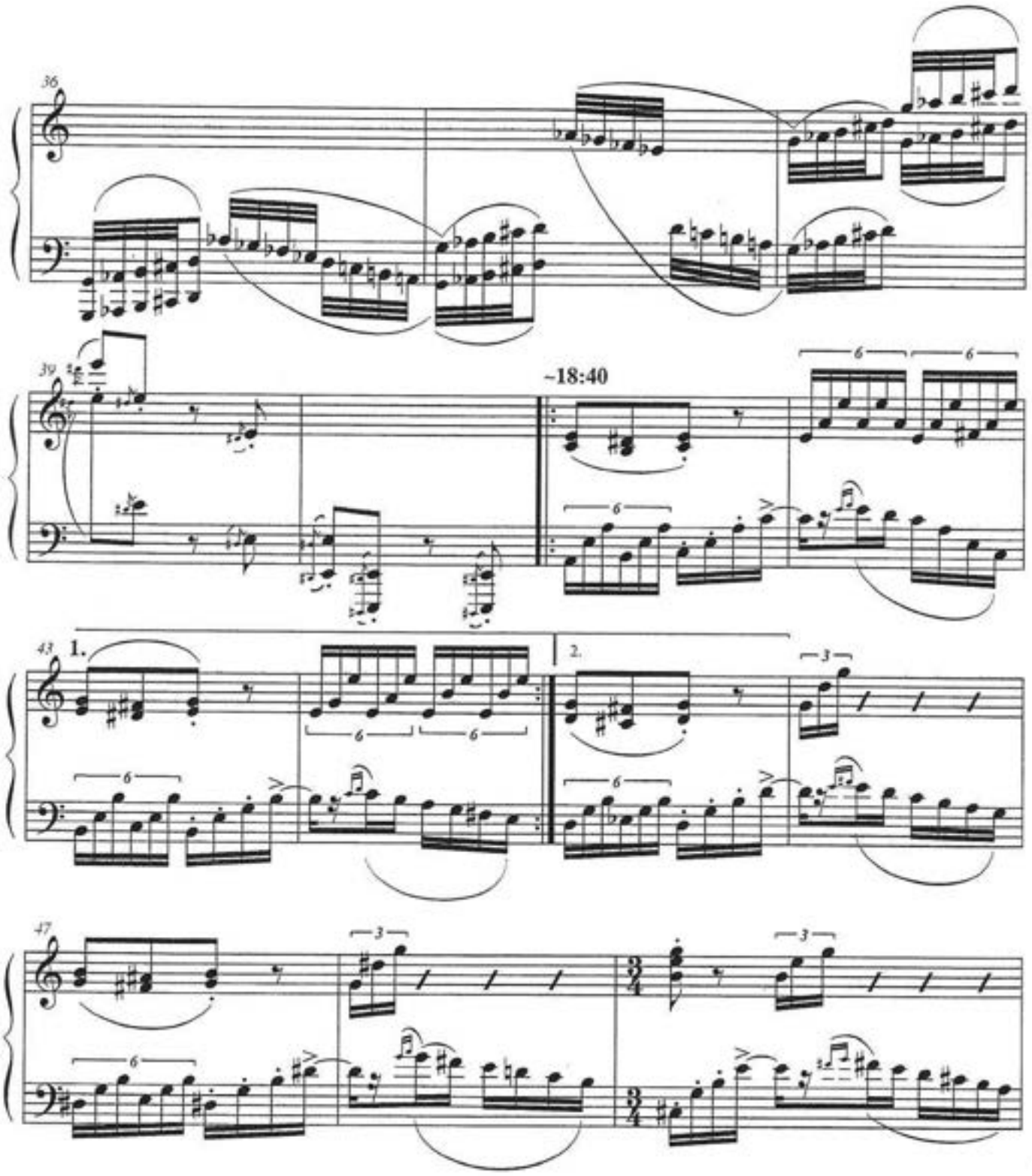
ΣΚΗΝΗ 9
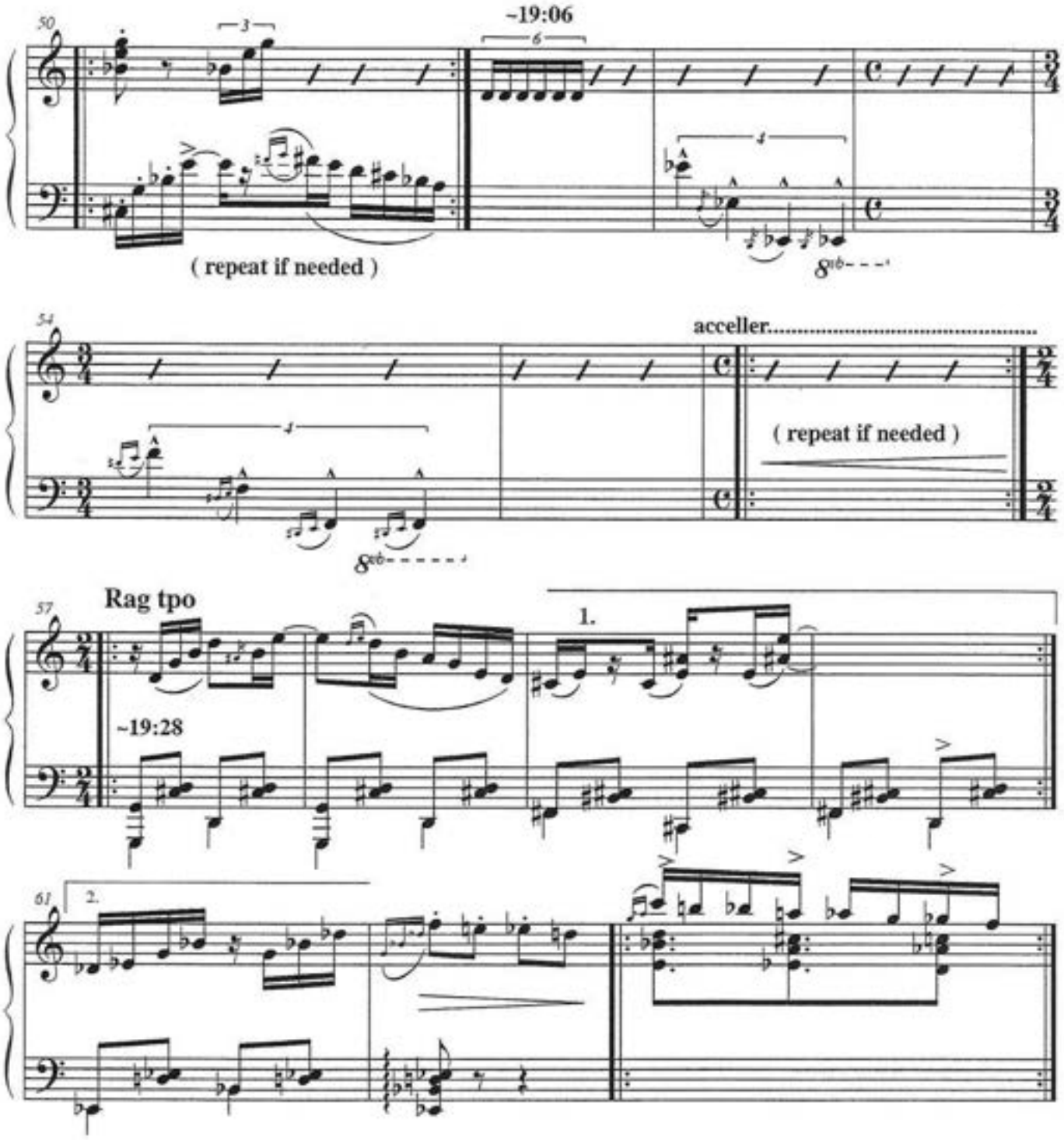
17:09 Thanksgiving dinner

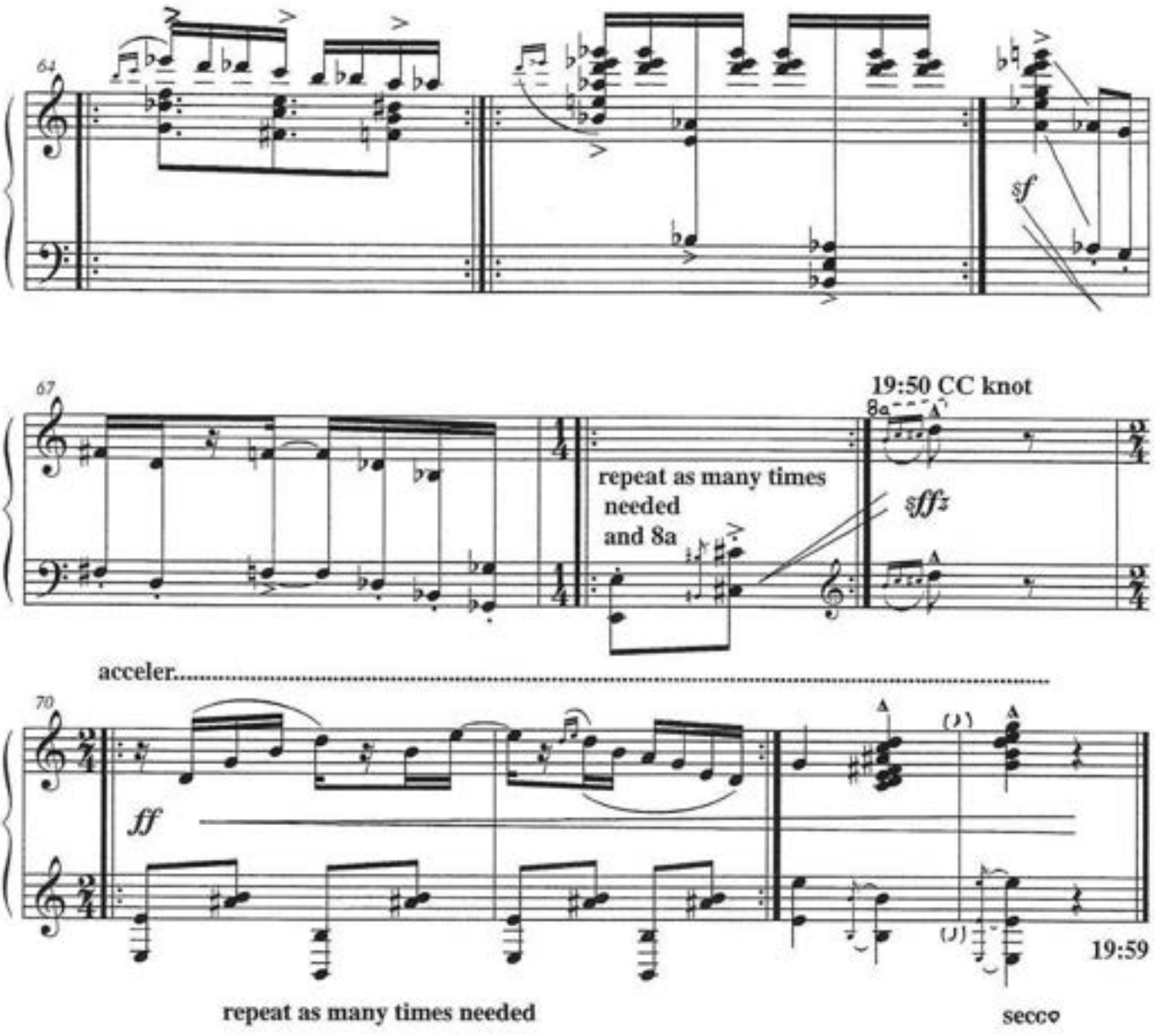
Tpo Rag
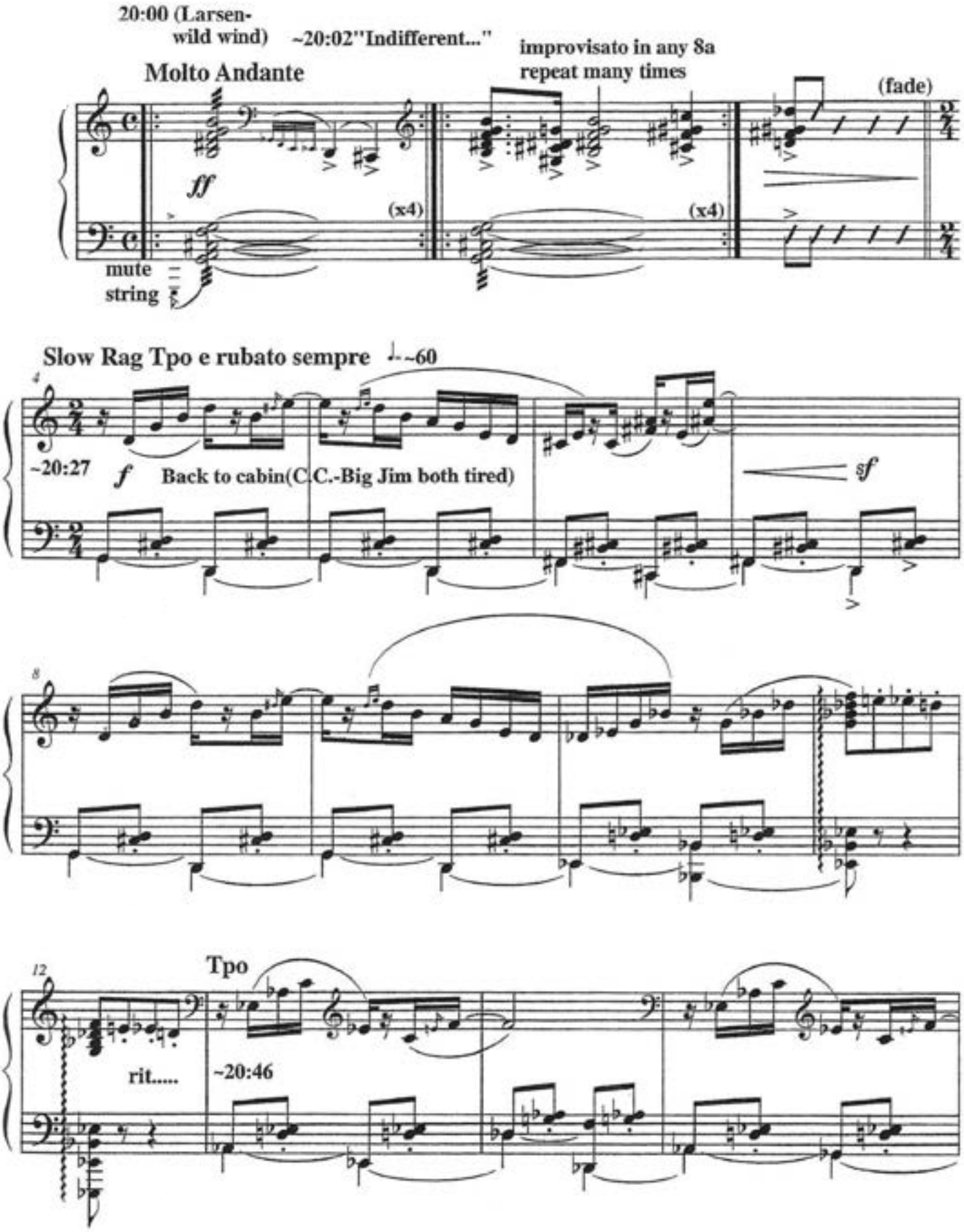



18
8va
~18:00
sf
Molto Meno Mosso
r...i...t...e...n.....
23
sf
mp
~18:06
28
~18:20
r...i...t.....
Tpo Meno Mosso
~18:24
33

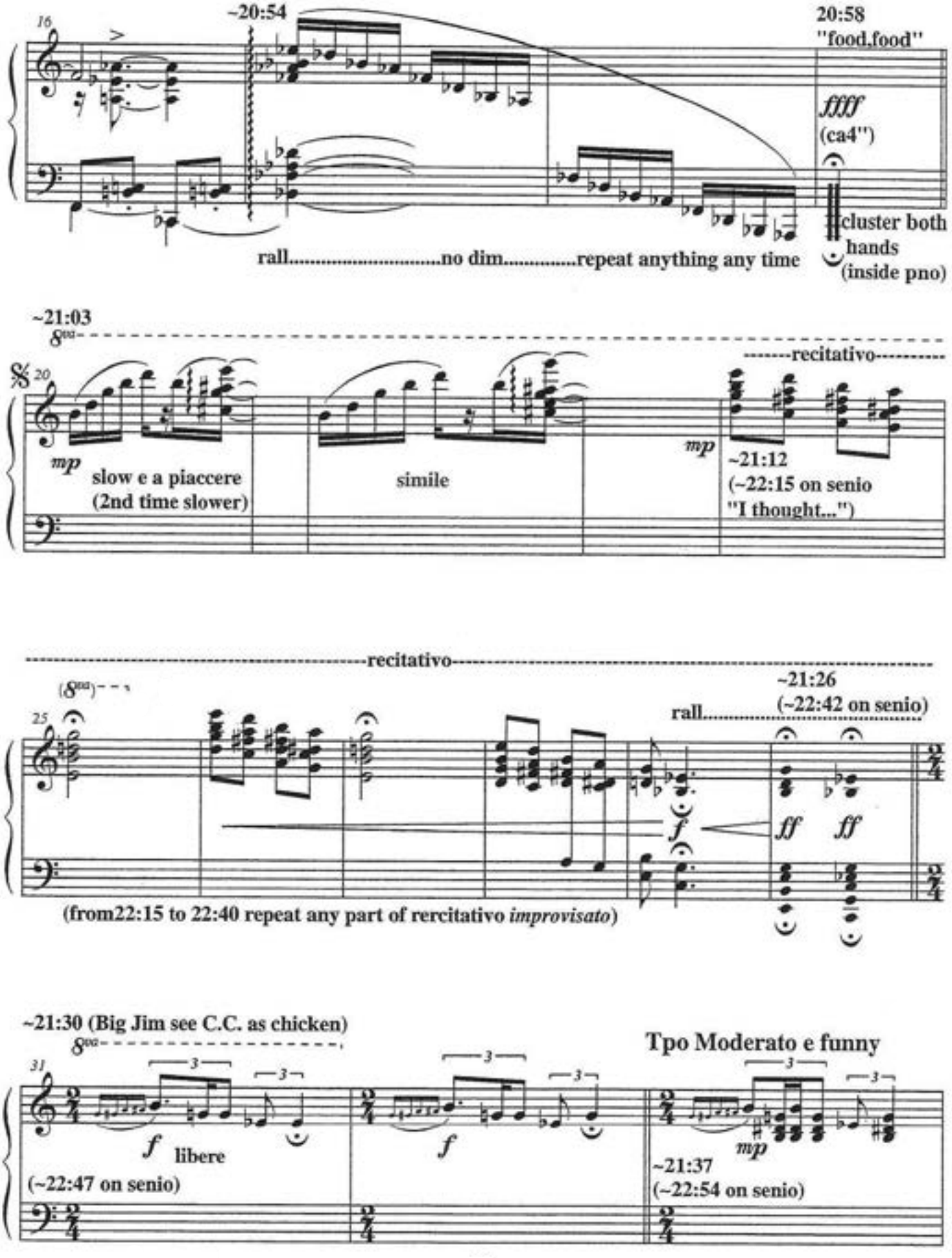

36
39
~18:40
43
1.
2.
47

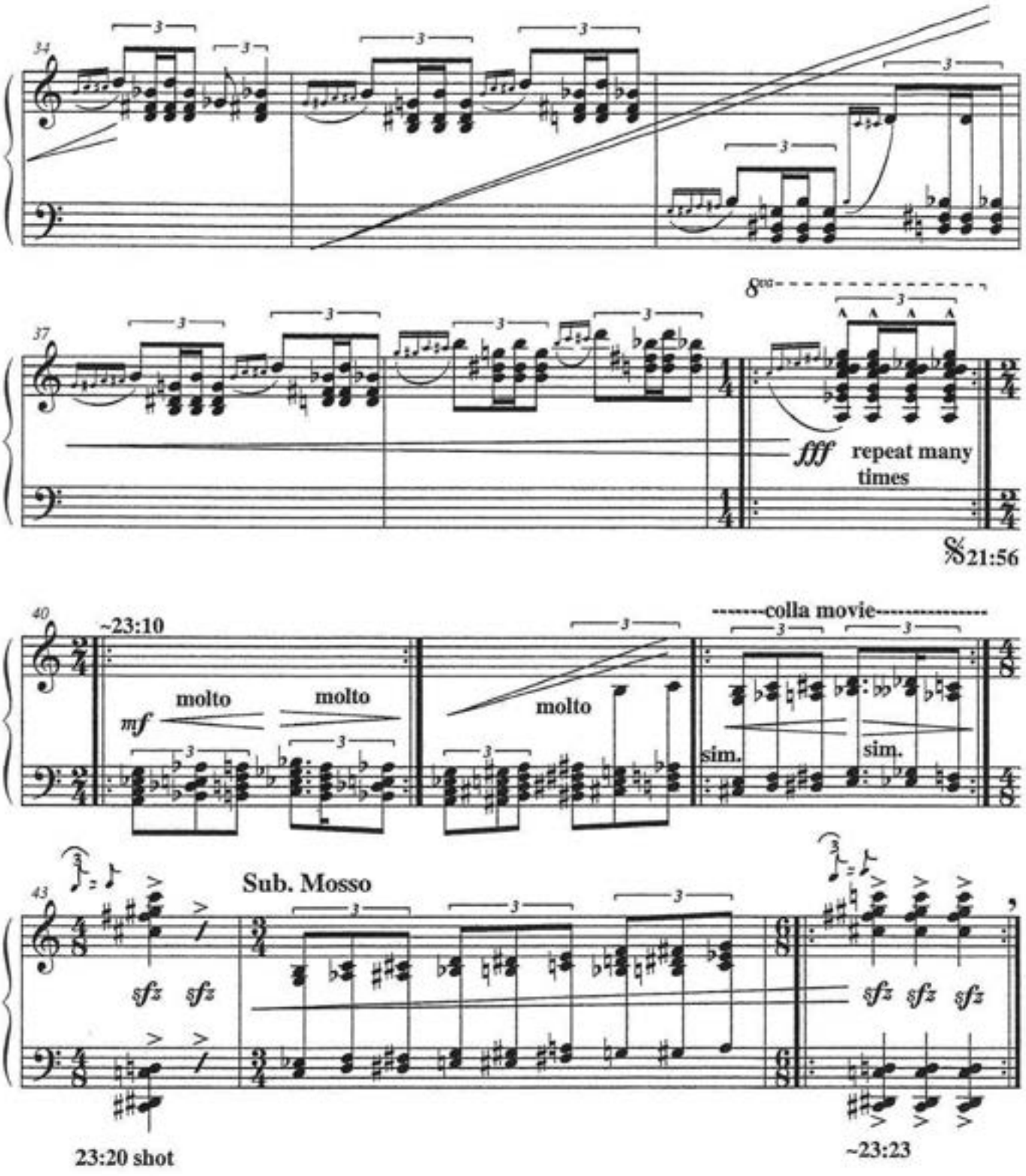

50
~19:06
(repeat if needed)
54
acceller.....
(repeat if needed)
57
Rag tpo
1.
~19:28
61
2.
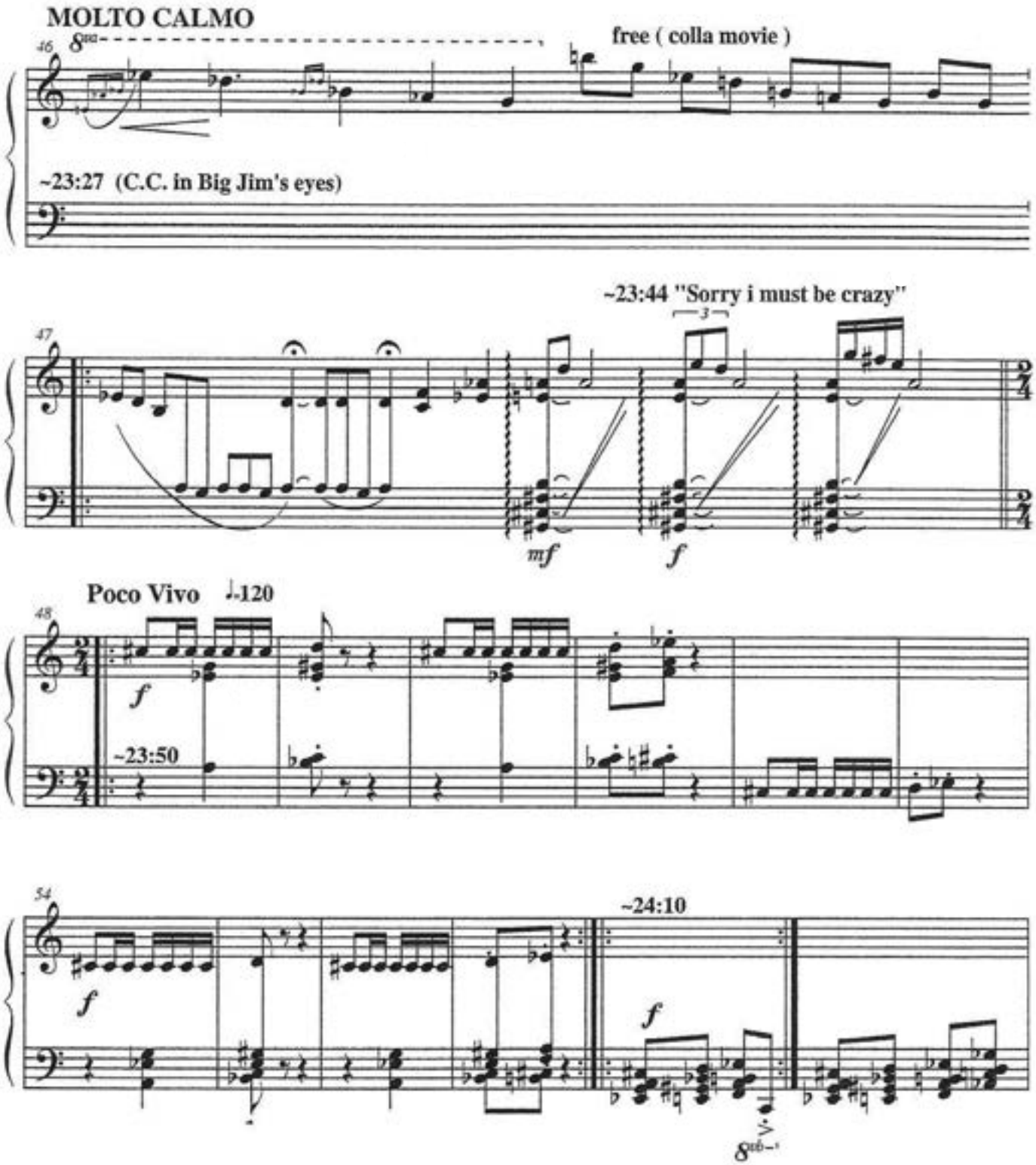

64
sf
67
19:50 CC knot
8a
repeat as many times
needed
and 8a
sfffz
acceler.
70
ff
19:59
repeat as many times needed
secco
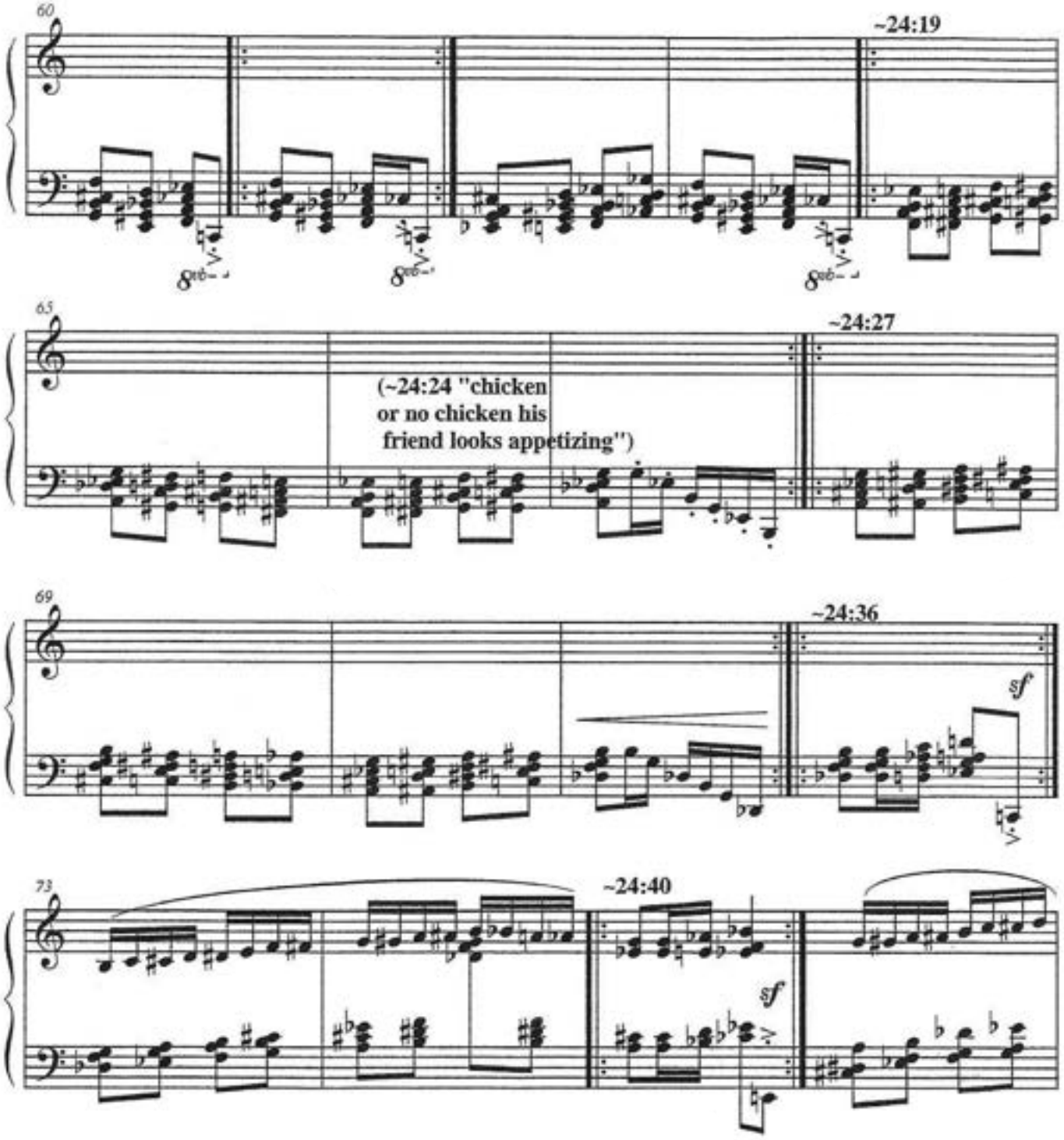
ΣΚΗΝΗ 10
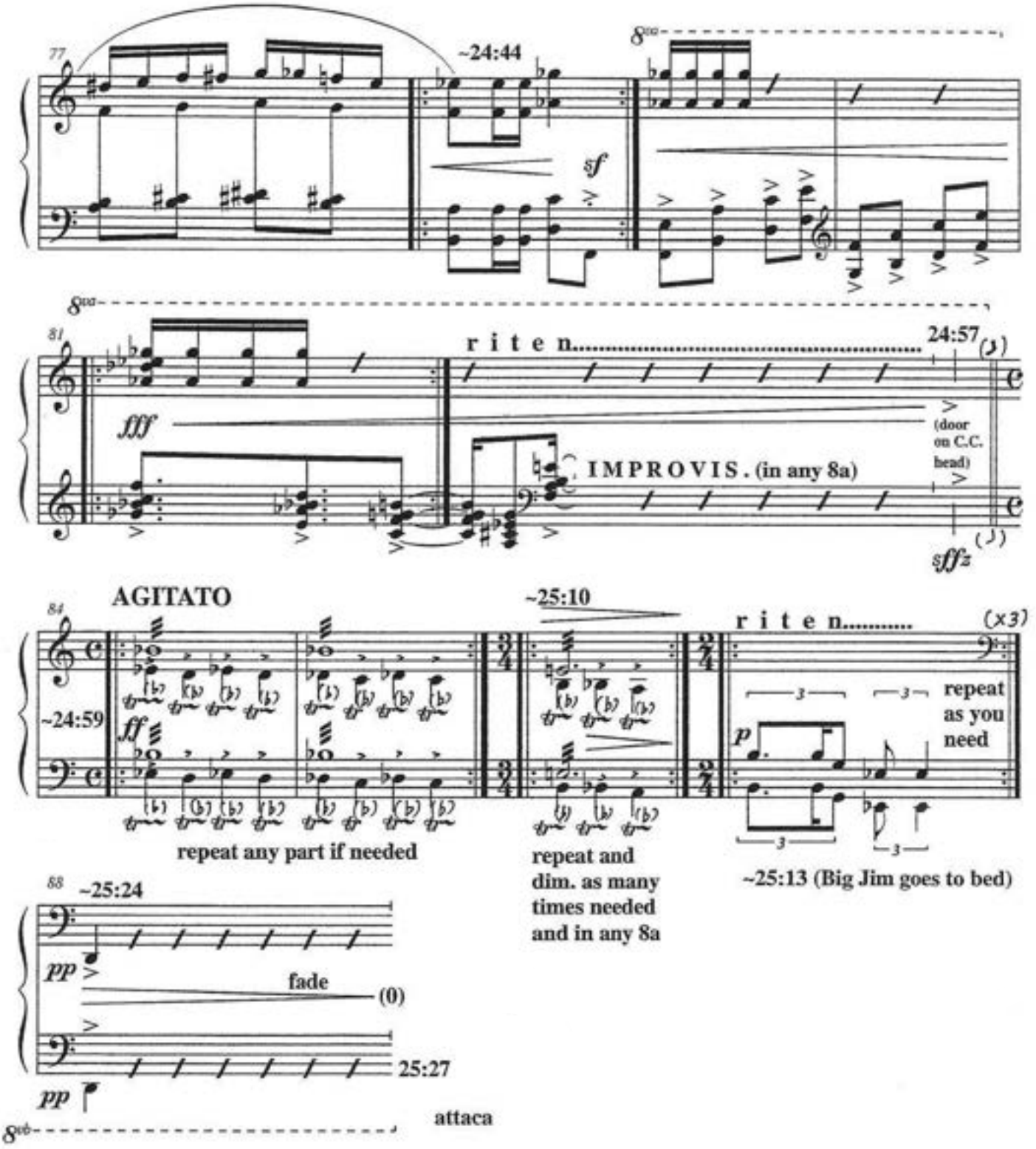

20:00 (Larsen-
wild wind)
~20:02"Indifferent..."
improvisato in any 8a
repeat many times
Molto Andante
(fade)
ff
(x4)
(x4)
mute
string
Slow Rag Tpo e rubato sempre
~60
4
~20:27
f
Back to cabin(C.C.-Big Jim both tired)
sf
8
12
Tpo
rit.....
~20:46


16
~20:54
20:58
"food,food"
fffff
(ca4")
cluster both hands
(inside pno)
rall.....no dim.....repeat anything any time
~21:03
8va
recitativo
20
mp
slow e a piaccere
(2nd time slower)
simile
mp
~21:12
(~22:15 on senio
"I thought...")
recitativo
(8va)
25
~21:26
(~22:42 on senio)
rall.....
f
ff
ff
(from22:15 to 22:40 repeat any part of rercitativo improvisato)
~21:30 (Big Jim see C.C. as chicken)
8va
Tpo Moderato e funny
31
3
f
libere
(~22:47 on senio)
f
mp
~21:37
(~22:54 on senio)

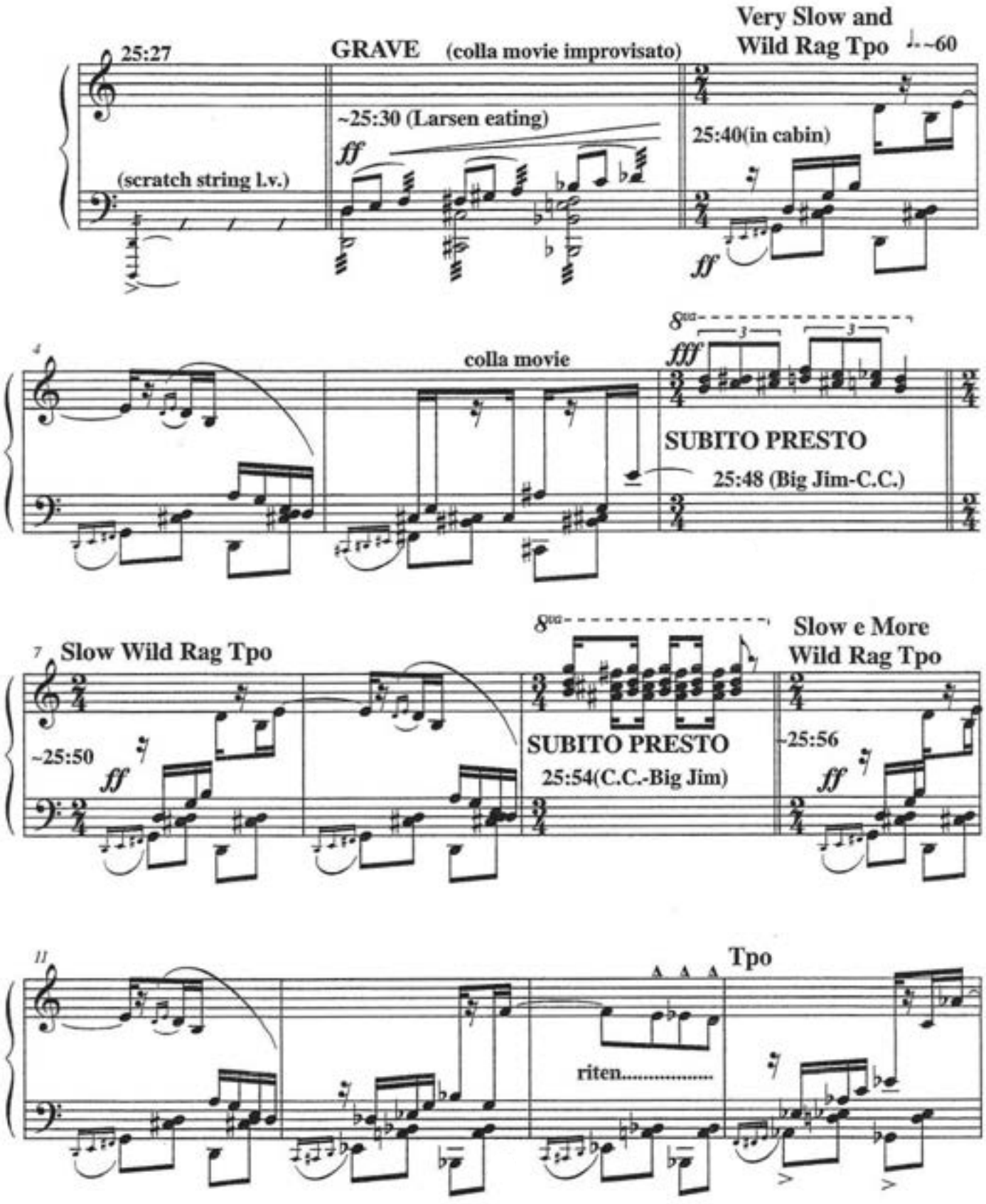

34
37
8va
fff
repeat many times
𝄋21:56
40
~23:10
molto
molto
mf
molto
colla movie
sim.
sim.
43
Sub. Mosso
sfz sfz
sfz sfz sfz
23:20 shot
~23:23
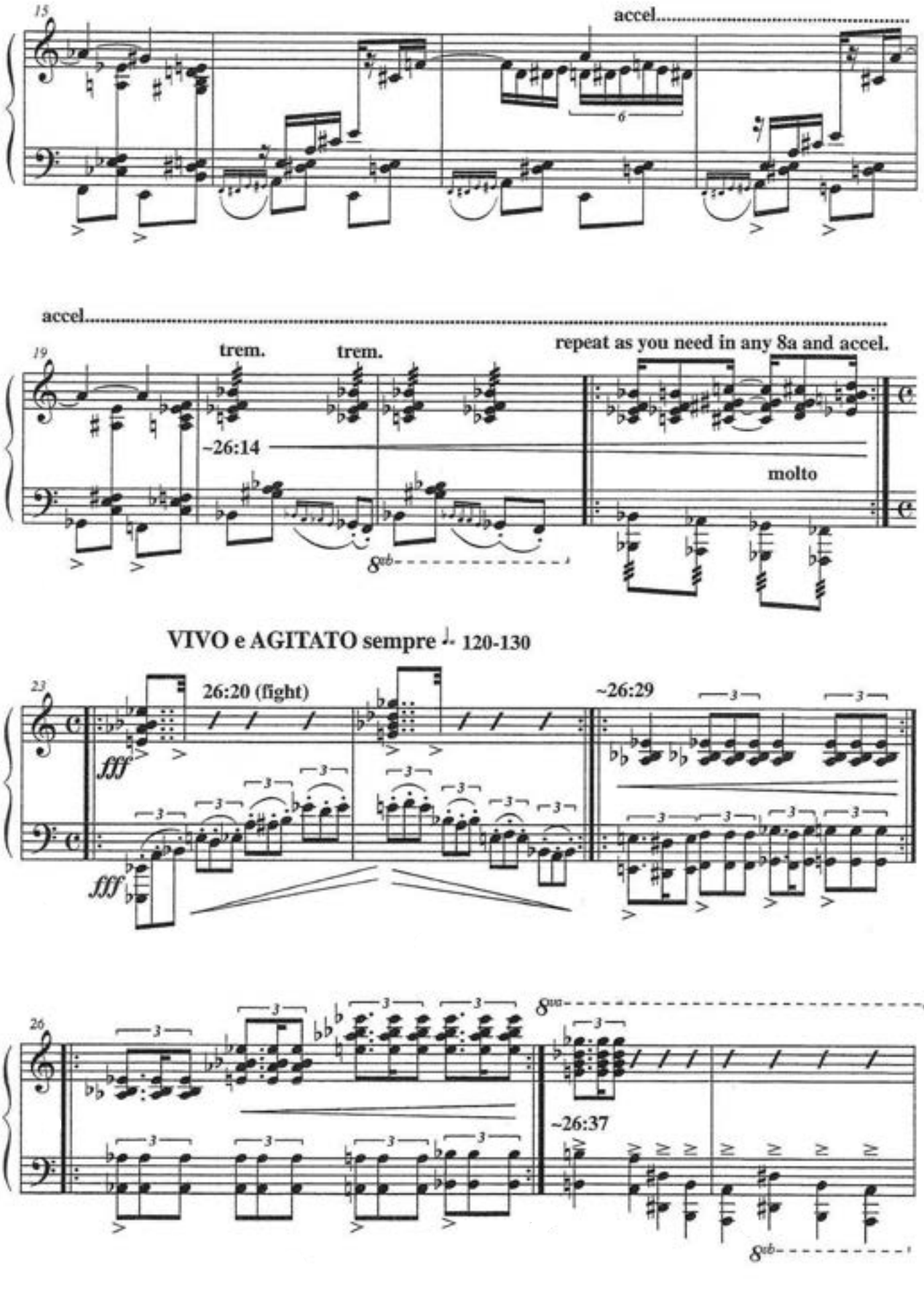

MOLTO CALMO
46
8va
free (colla movie)
~23:27 (C.C. in Big Jim's eyes)
~23:44 "Sorry i must be crazy"
47
3
mf
f
Poco Vivo ♩=120
48
f
~23:50
54
f
~24:10
f
8va
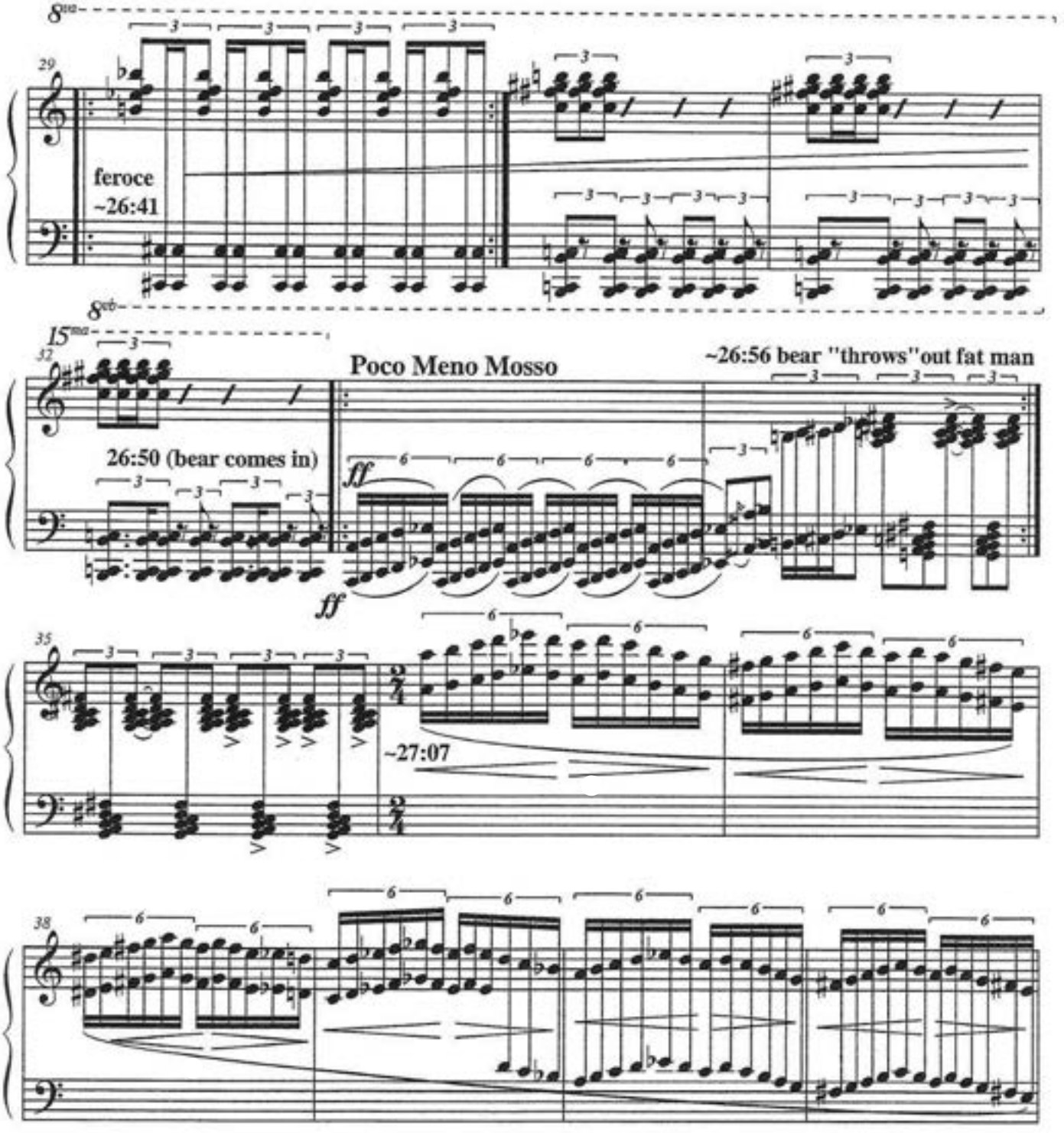

60
~24:19
8va
8va
8va
65
~24:27
(~24:24 "chicken
or no chicken his
friend looks appetizing")
69
~24:36
sf
73
~24:40
sf
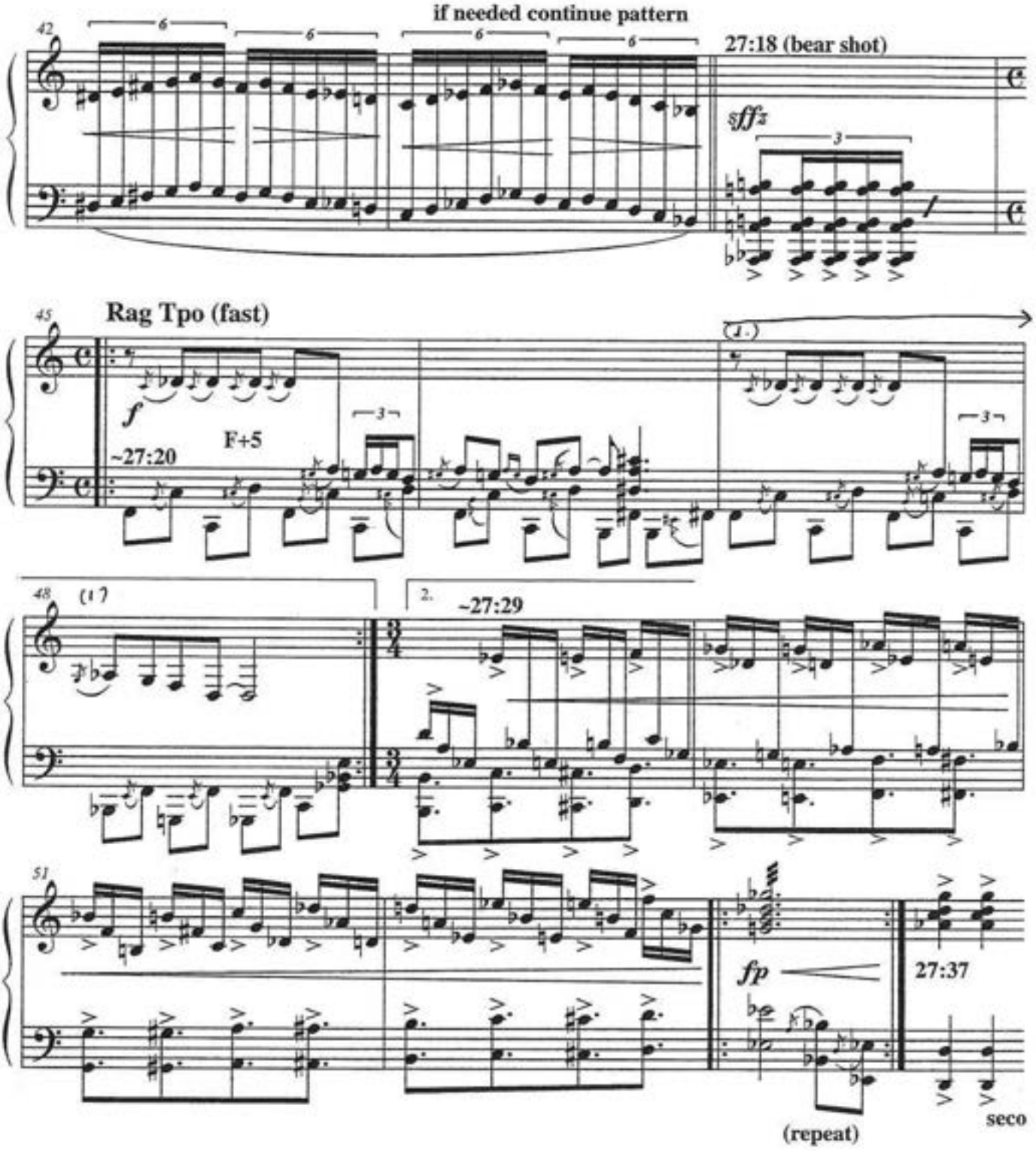

77
~24:44
sf
81
fff
r i t e n.....
24:57
IMPROVIS. (in any 8a)
(door on C.C. head)
sffz
AGITATO
84
~24:59
ff
~25:10
r i t e n.....
(x3)
repeat as you need
p
repeat any part if needed
repeat and dim. as many times needed and in any 8a
~25:13 (Big Jim goes to bed)
88
~25:24
pp
fade
(0)
25:27
pp
attaca

ΣΚΗΝΗ 11


25:27
GRAVE (colla movie improvisato)
Very Slow and
Wild Rag Tpo ♩.=60
~25:30 (Larsen eating)
25:40(in cabin)
(scratch string l.v.)
ff
colla movie
fff
SUBITO PRESTO
25:48 (Big Jim-C.C.)
Slow Wild Rag Tpo
Slow e More
Wild Rag Tpo
~25:50
SUBITO PRESTO
25:54(C.C.-Big Jim)
~25:56
Tpo
riten.....

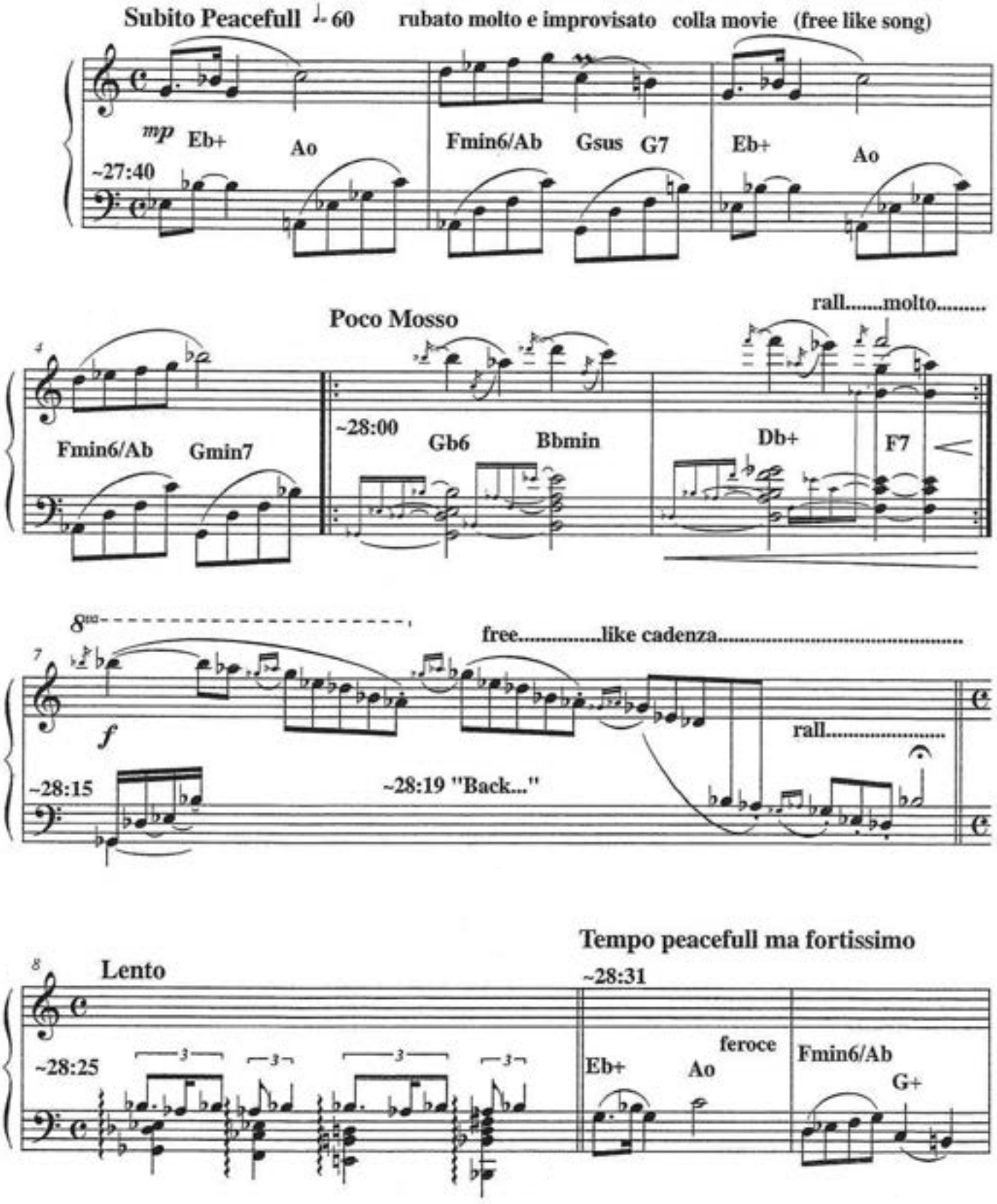

15
accel.....
6
accel.....
19
trem.
trem.
repeat as you need in any 8a and accel.
~26:14
molto
8vb
VIVO e AGITATO sempre ♩= 120-130
23
26:20 (fight)
~26:29
fff
fff
3
26
8va
~26:37
8vb
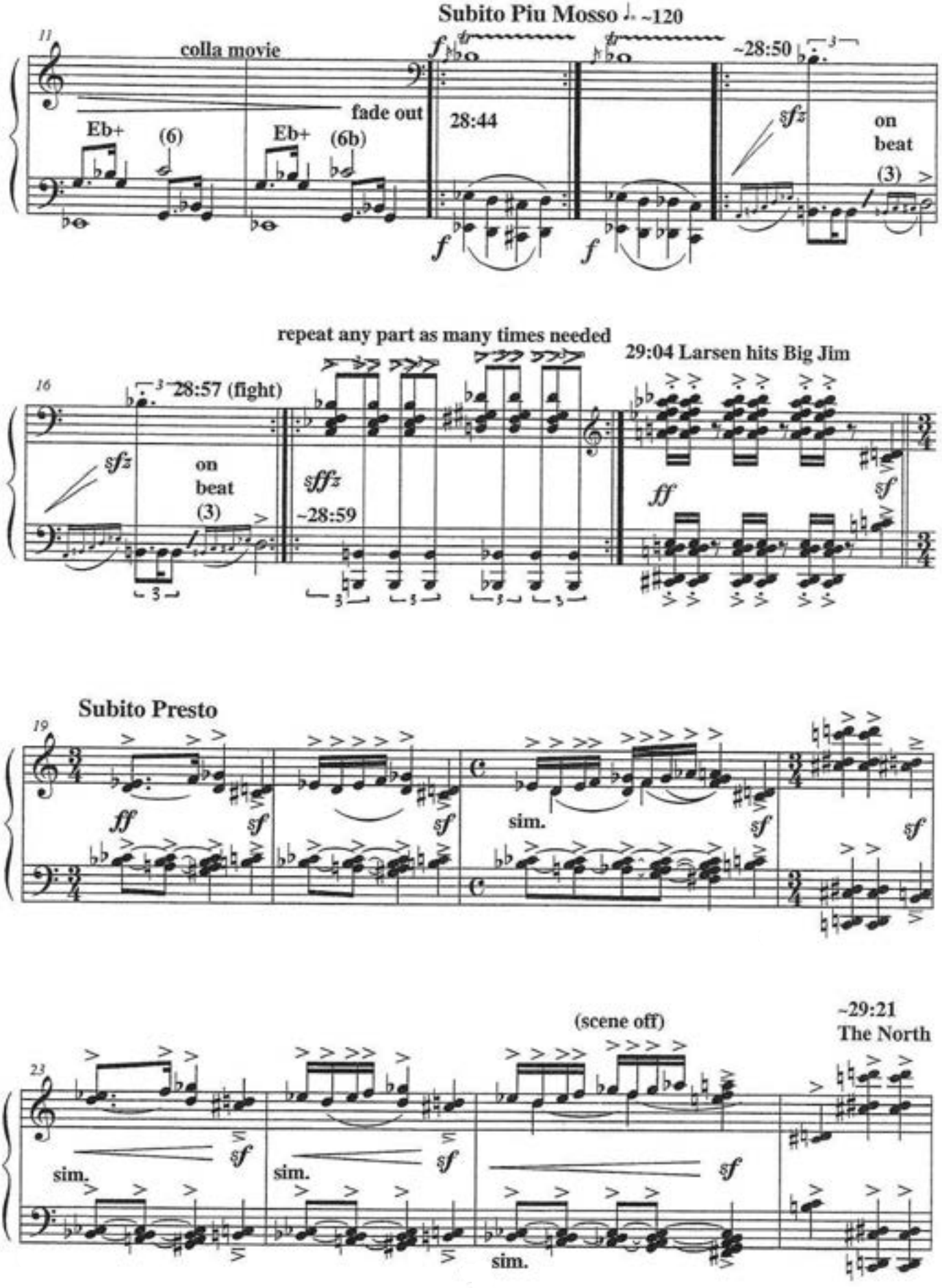

8va
29
feroce
~26:41
8vb
15ma
32
Poco Meno Mosso
~26:56 bear "throws" out fat man
26:50 (bear comes in)
ff
ff
35
~27:07
38
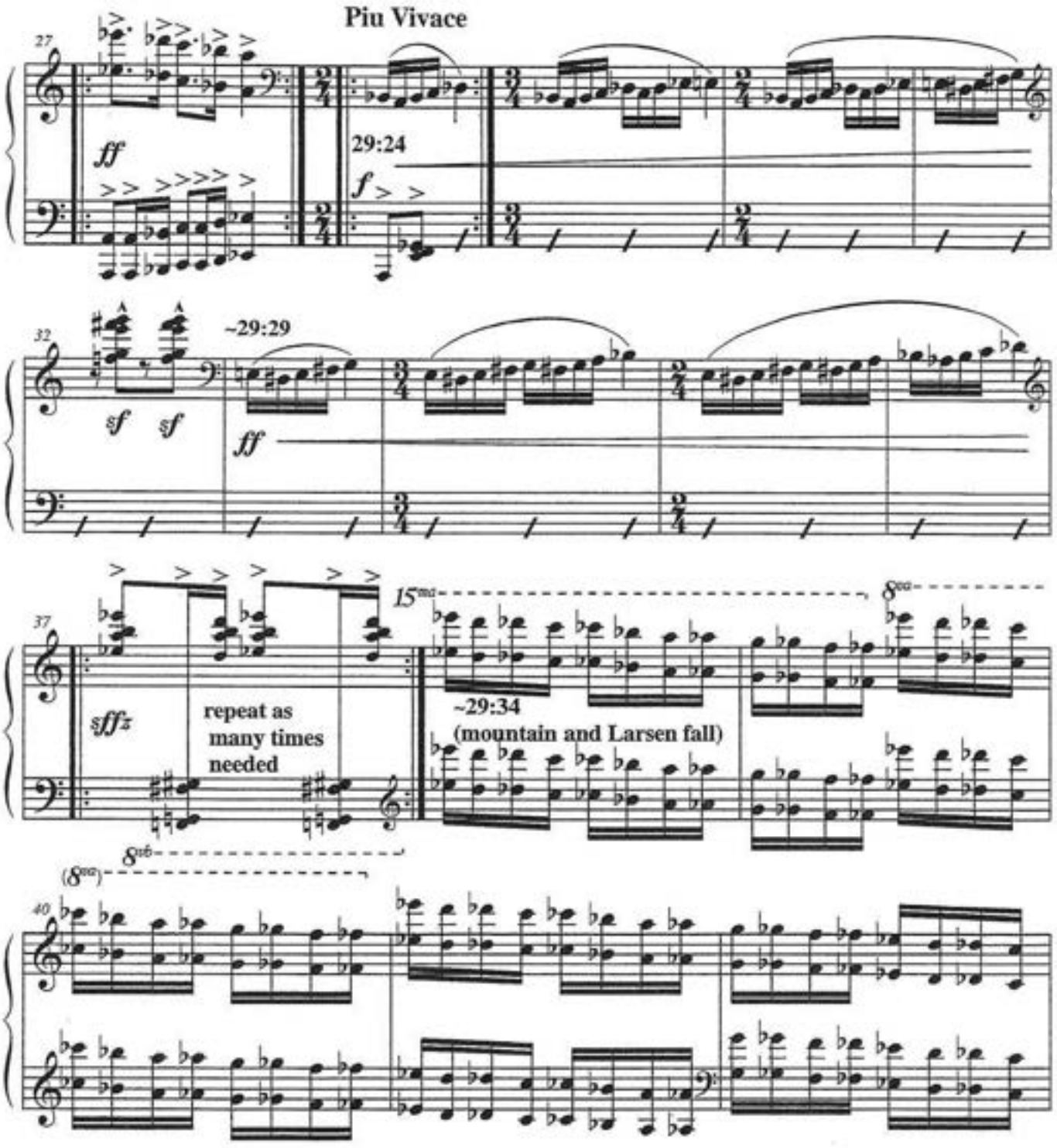

if needed continue pattern
42
27:18 (bear shot)
sffz
45
Rag Tpo (fast)
f
F+5
~27:20
1.
48
2.
~27:29
51
fp
27:37
(repeat)
seco
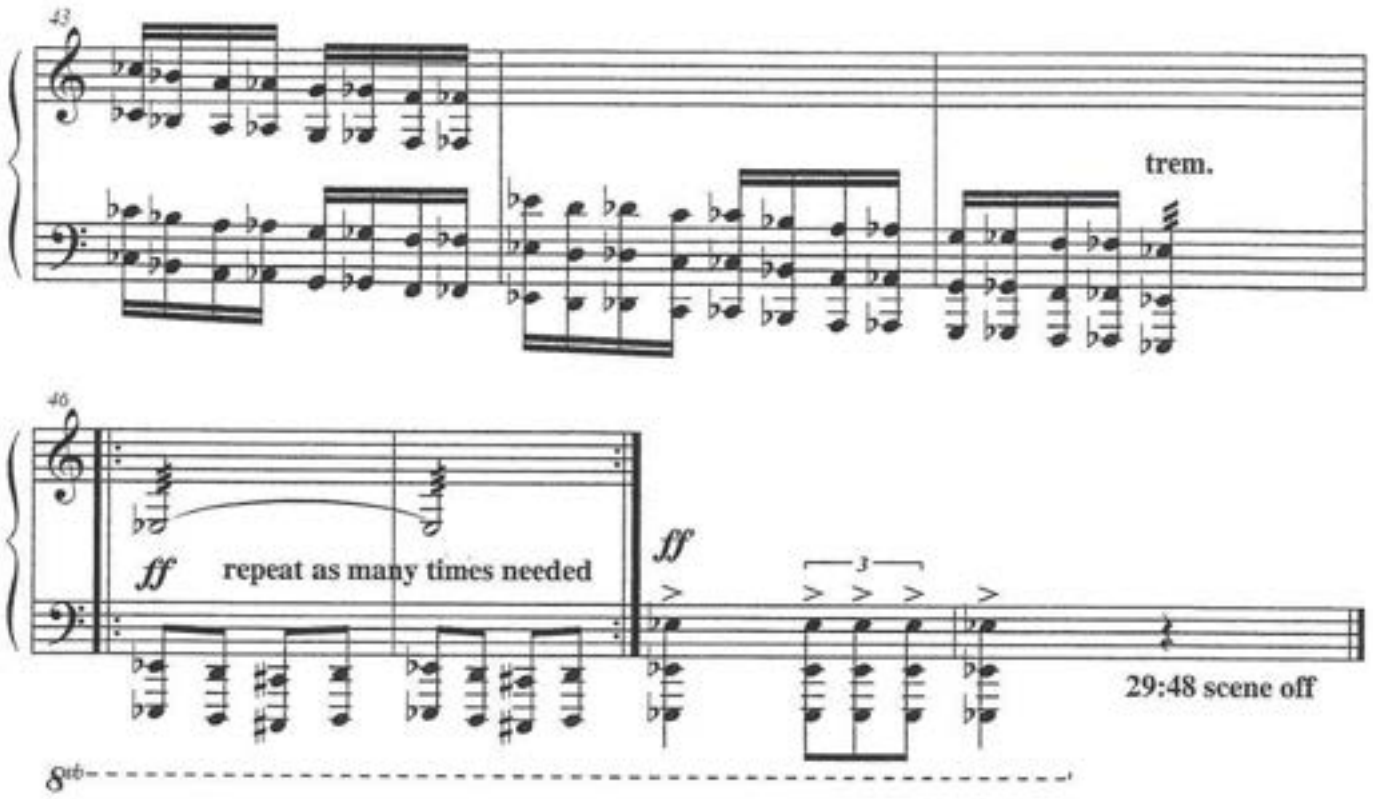
ΣΚΗΝΗ 12

27:38 "Then came..."

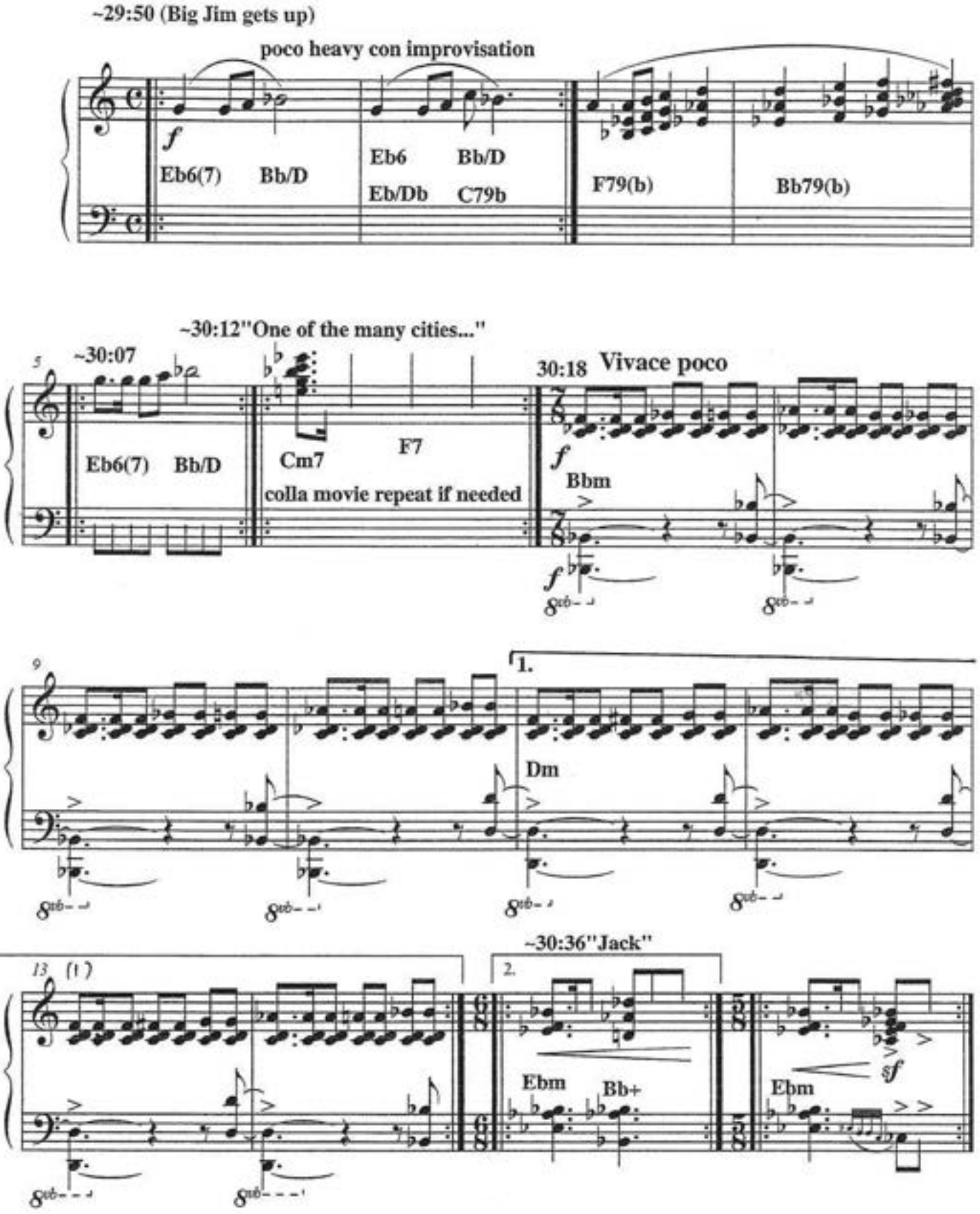


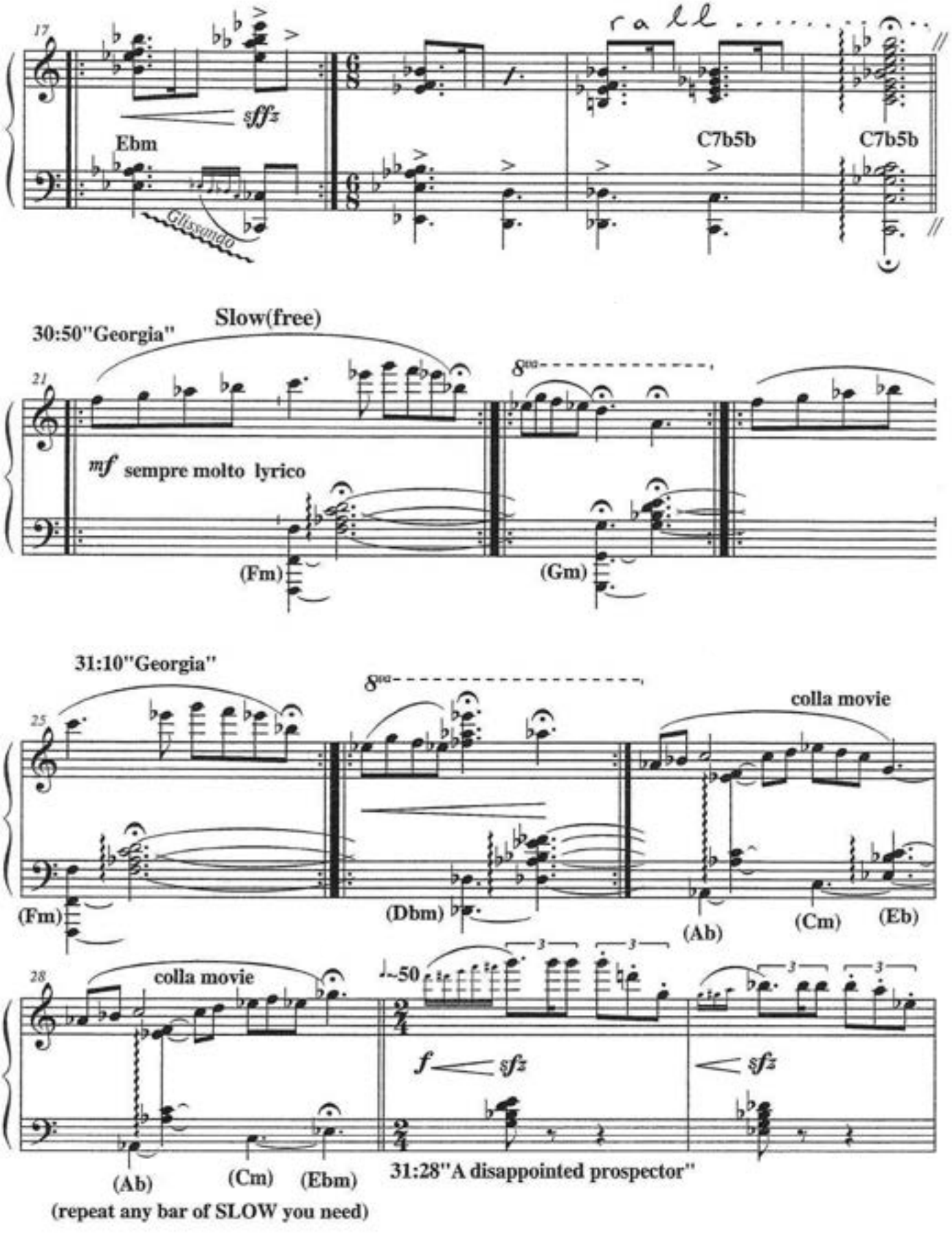

Subito Piu Mosso ♩. ~120
11
colla movie
fade out
Eb+
(6)
Eb+
(6b)
28:44
~28:50
sfz
on
beat
(3)
repeat any part as many times needed
29:04 Larsen hits Big Jim
16
28:57 (fight)
sfz
on
beat
(3)
sffz
~28:59
ff
sf
Subito Presto
19
ff
sf
sim.
sf
(scene off)
~29:21
The North
23
sim.
sim.
sim.
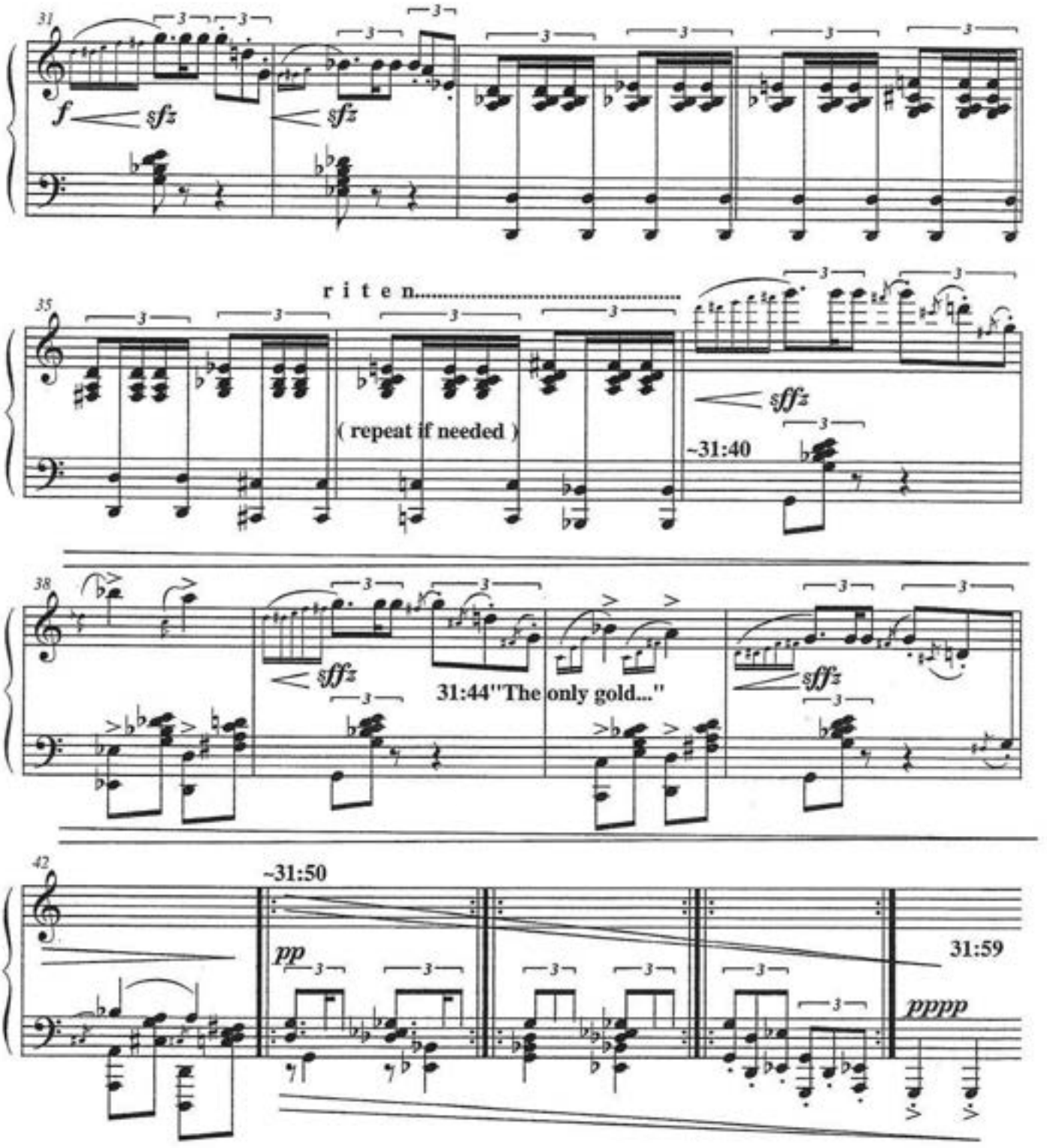

Piu Vivace
27
ff
29:24
f
32
~29:29
sf
sf
ff
37
15ma
8va
sffz
repeat as
many times
needed
~29:34
(mountain and Larsen fall)
8vb
(8va)
40


43
trem.
46
ff
repeat as many times needed
ff
3
29:48 scene off
8vb

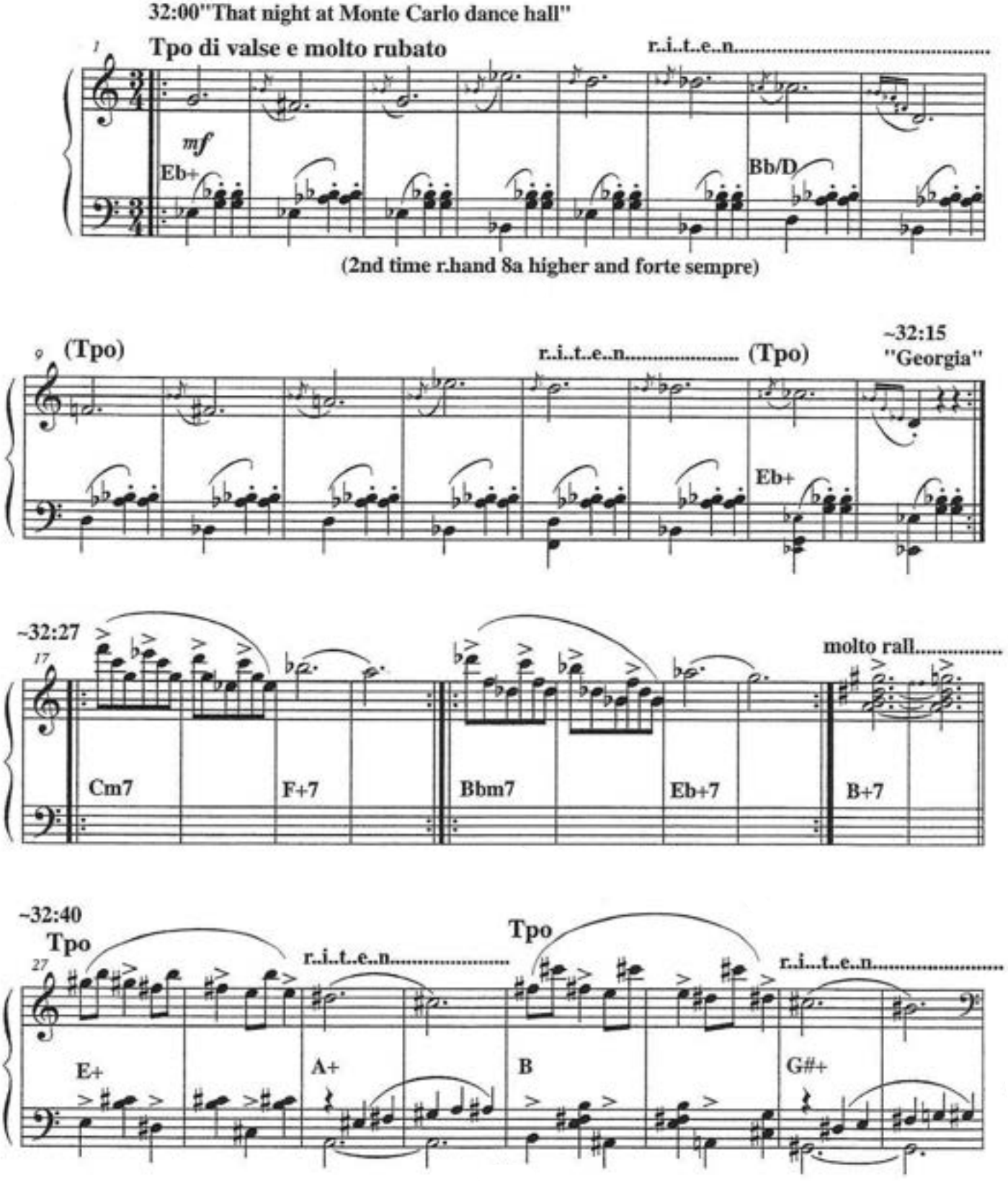
ΣΚΗΝΗ 13
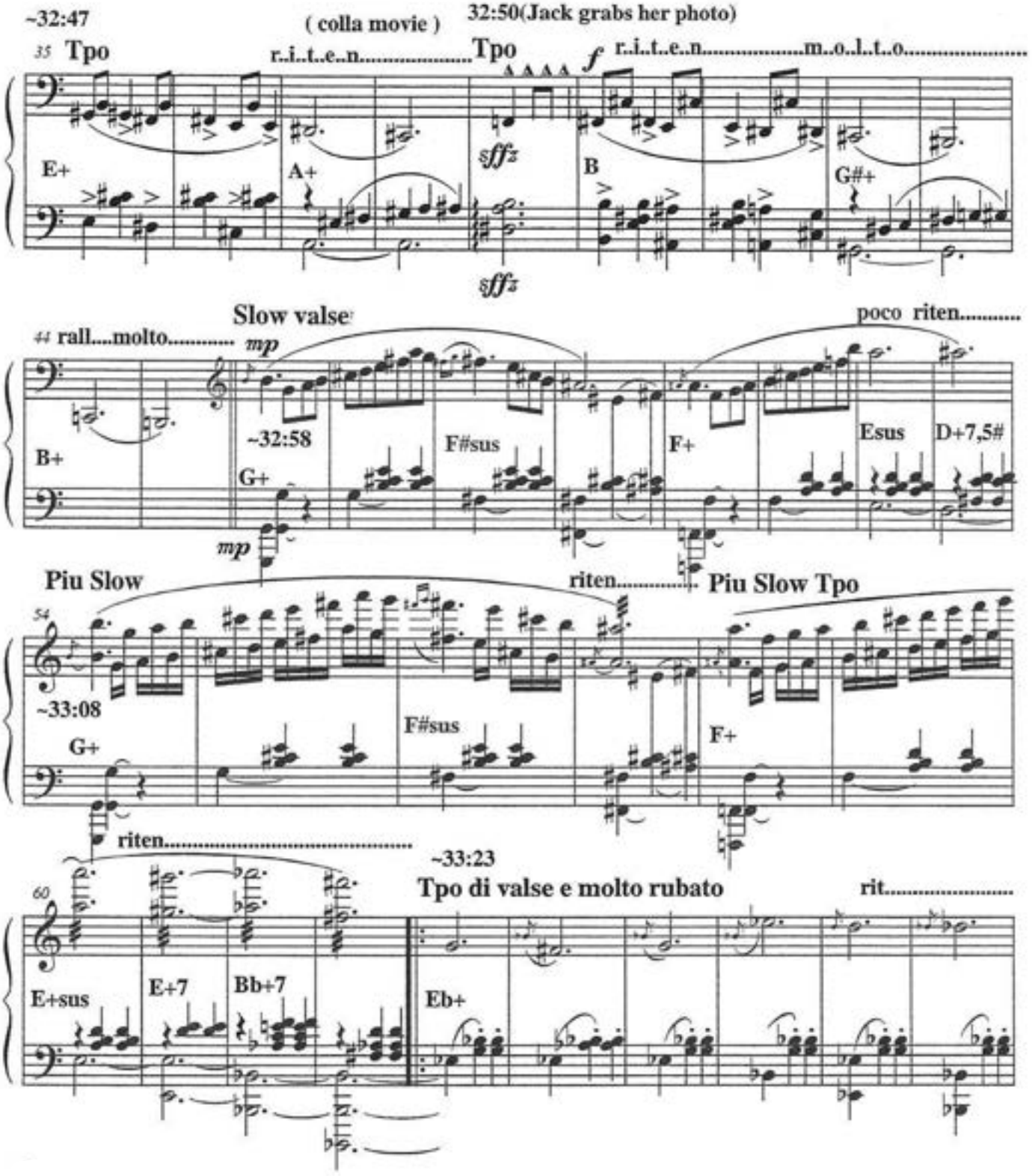

~29:50 (Big Jim gets up)
poco heavy con improvisation
f
Eb6(7) Bb/D
Eb6 Bb/D
Eb/Db C79b
F79(b)
Bb79(b)
~30:12"One of the many cities..."
5
~30:07
Eb6(7) Bb/D
Cm7
F7
colla movie repeat if needed
30:18 Vivace poco
f
Bbm
9
1.
Dm
~30:36"Jack"
13 (1)
2.
Ebm
Bb+
Ebm
sf
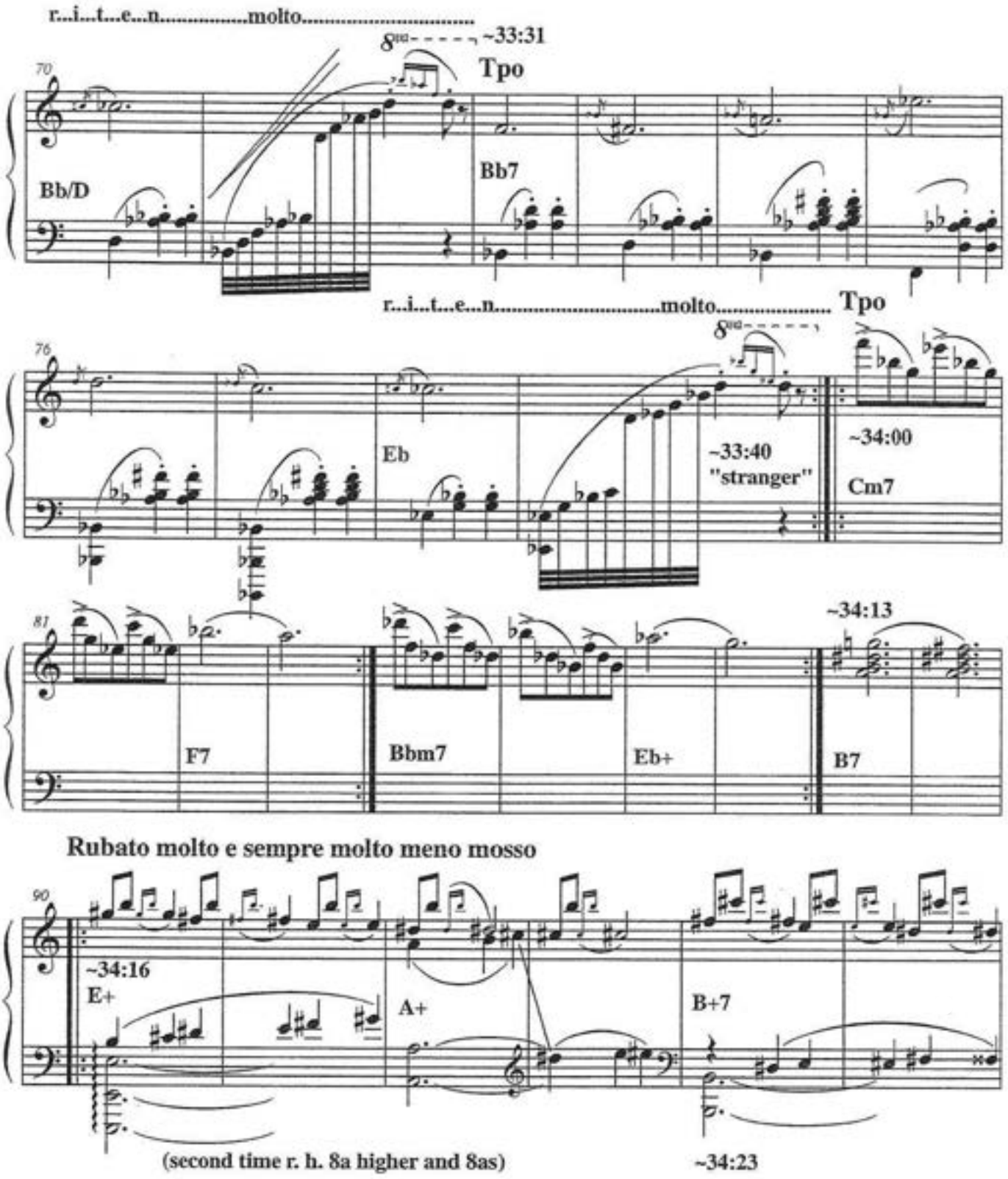

17
rall
sffz
Ebm
Glissando
C7b5b
C7b5b
Slow(free)
30:50"Georgia"
21
8va
mf sempre molto lyrico
(Fm)
(Gm)
31:10"Georgia"
25
8va
colla movie
(Fm)
(Dbm)
(Ab)
(Cm)
(Eb)
28
colla movie
♩=50
3
f sfz
sfz
(Ab)
(Cm)
(Ebm)
31:28"A disappointed prospector"
(repeat any bar of SLOW you need)
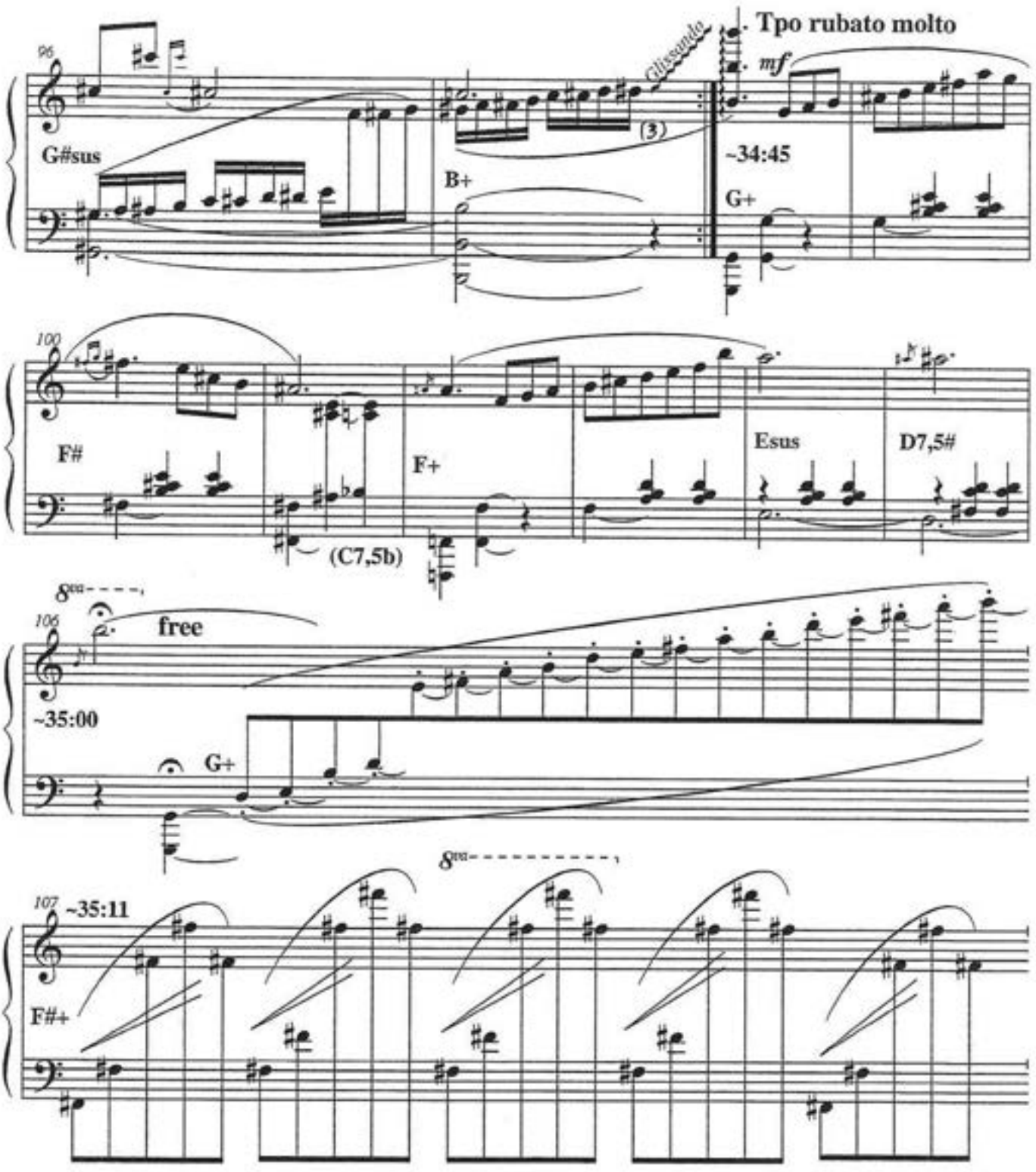

31
f
sfz
sfz
35
r i t e n.....
(repeat if needed)
sffz
~31:40
38
sffz
31:44"The only gold..."
sffz
42
~31:50
pp
31:59
pppp
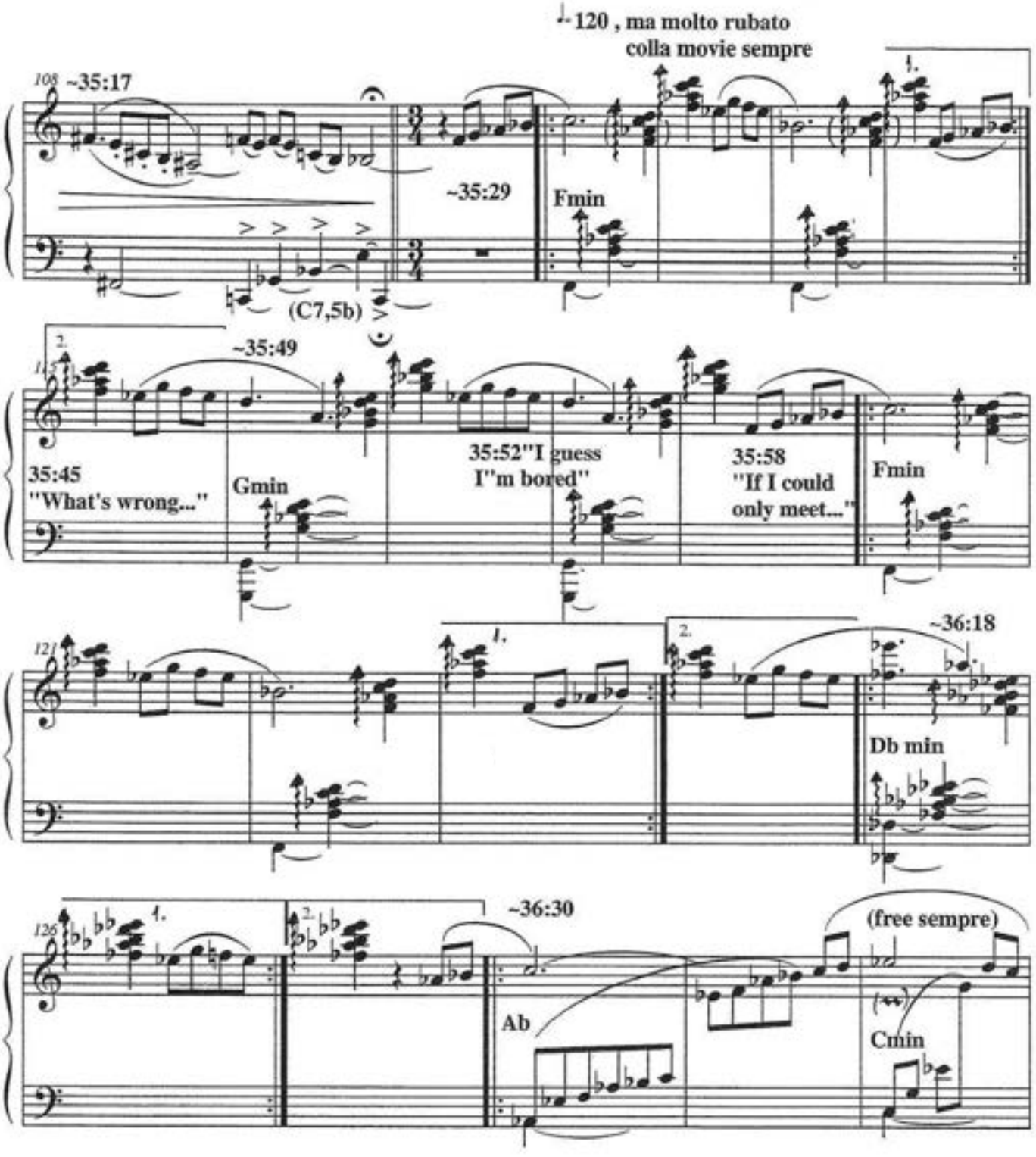
ΣΚΗΝΗ 14
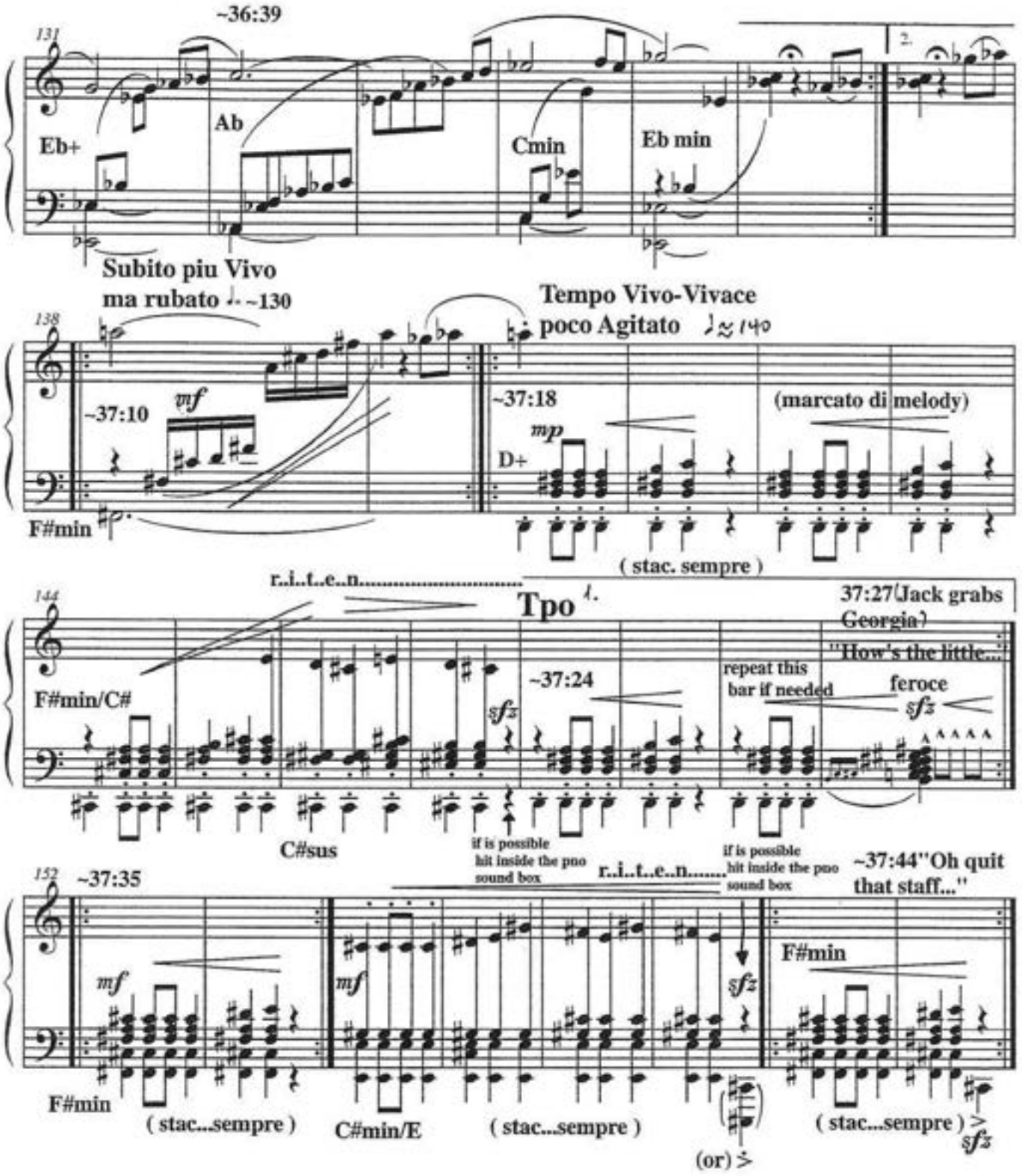

32:00"That night at Monte Carlo dance hall"
Tpo di valse e molto rubato
r..i..t..e..n.....
mf
Eb+
Bb/D
(2nd time r.hand 8a higher and forte sempre)
(Tpo)
r..i..t..e..n..... (Tpo)
~32:15
"Georgia"
Eb+
~32:27
molto rall.....
Cm7
F+7
Bbm7
Eb+7
B+7
~32:40
Tpo
r..i..t..e..n.....
Tpo
r..i...t..e..n.....
E+
A+
B
G#+
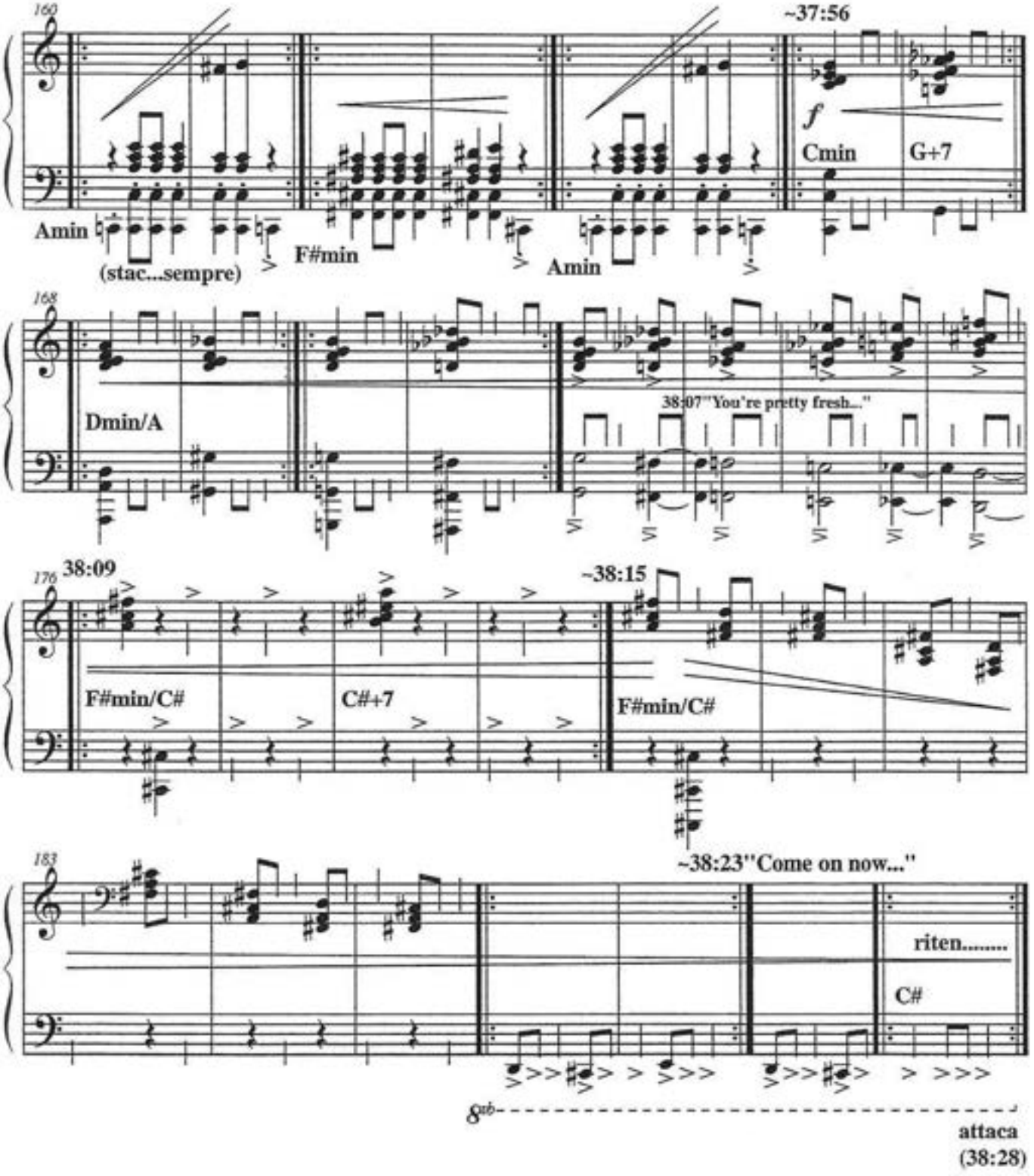

~32:47
(colla movie)
32:50(Jack grabs her photo)
35 Tpo
r..i..t..e..n.....
Tpo
f
r..i..t..e..n.....m..o..l..t..o.....
E+
A+
sffz
B
G#+
sffz
Slow valse
poco riten.....
44 rall....molto.....
mp
~32:58
F#sus
F+
Esus
D+7,5#
B+
G+
mp
Piu Slow
riten.....
Piu Slow Tpo
54
~33:08
F#sus
F+
G+
riten.....
~33:23
Tpo di valse e molto rubato
rit.....
60
E+sus
E+7
Bb+7
Eb+


r...i...t...e...n.....molto.....
~33:31
Tpo
Bb/D
Bb7
r...i...t...e...n.....molto.....
Tpo
Eb
~33:40
"stranger"
~34:00
Cm7
F7
Bbm7
Eb+
~34:13
B7
Rubato molto e sempre molto meno mosso
~34:16
E+
A+
B+7
(second time r. h. 8a higher and 8as)
~34:23


96
G#sus
Glissando
(3)
B+
Tpo rubato molto
mf
~34:45
G+
100
F#
F+
(C7,5b)
Esus
D7,5#
8va
106
free
~35:00
G+
8va
107
~35:11
F#+


♩= 120 , ma molto rubato
colla movie sempre
108
~35:17
~35:29
Fmin
(C7,5b)
1.
2.
~35:49
35:45
"What's wrong..."
Gmin
35:52"I guess
I"m bored"
35:58
"If I could
only meet..."
Fmin
121
1.
2.
~36:18
Db min
126
1.
2.
~36:30
Ab
(free sempre)
Cmin

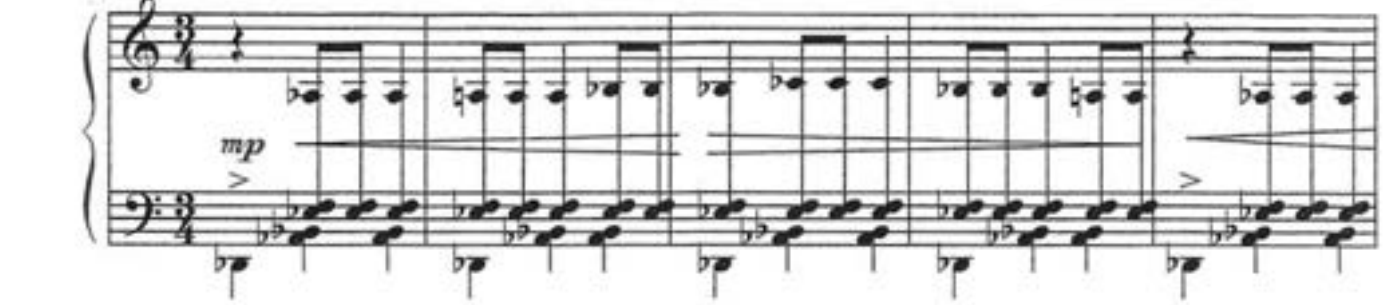

~36:39
131
Eb+
Ab
Cmin
Eb min
2.
Subito piu Vivo
ma rubato ♩. ~130
138
~37:10
mf
F#min
Tempo Vivo-Vivace
poco Agitato ♪≈140
~37:18
mp
D+
(marcato di melody)
(stac. sempre)
r..i..t..e..n.....
Tpo
1.
144
37:27(Jack grabs Georgia)
"How's the little...
F#min/C#
~37:24
repeat this bar if needed
feroce
sfz
C#sus
if is possible hit inside the pno sound box
r..i..t..e..n.....
if is possible hit inside the pno sound box
152
~37:35
~37:44"Oh quit that staff..."
mf
F#min
(stac...sempre)
C#min/E
(stac...sempre)
(or)
(stac...sempre)


160
~37:56
f
Amin
Cmin
G+7
(stac...sempre)
F#min
Amin
168
Dmin/A
38:07"You're pretty fresh..."
176
38:09
~38:15
F#min/C#
C#+7
F#min/C#
~38:23"Come on now..."
183
riten.....
C#
8va
attaca
(38:28)
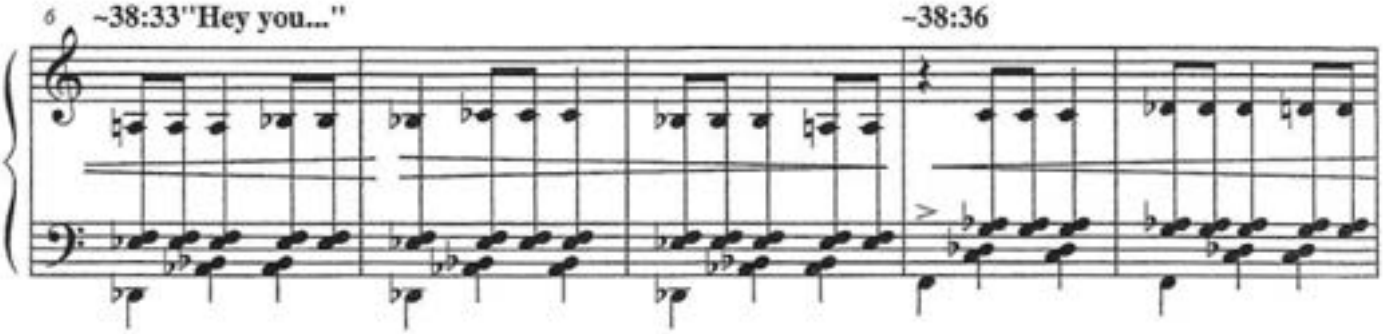
ΣΚΗΝΗ 15

38:28
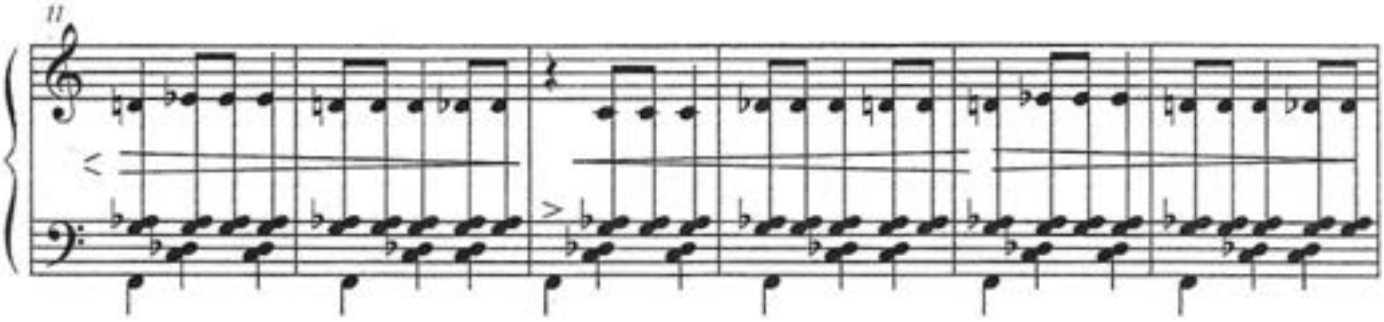
WALTZ tempo poco allegro e poco energico
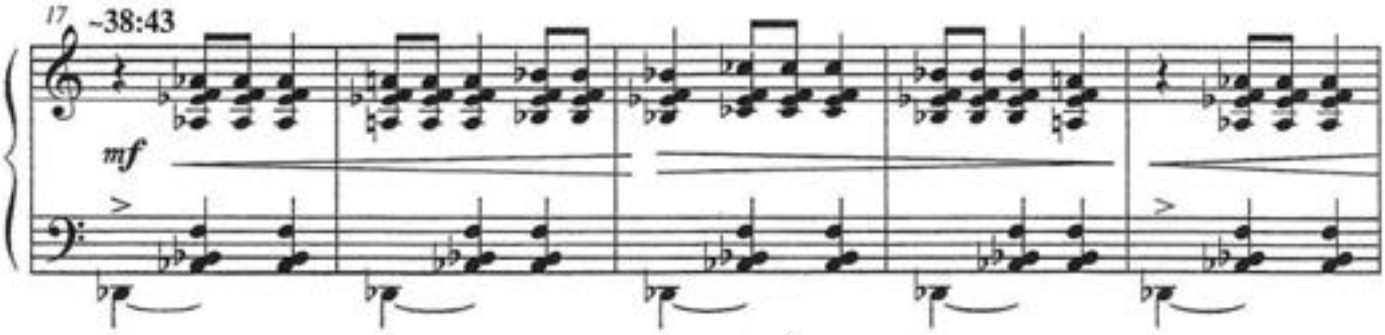


6 ~38:33"Hey you..." ~38:36
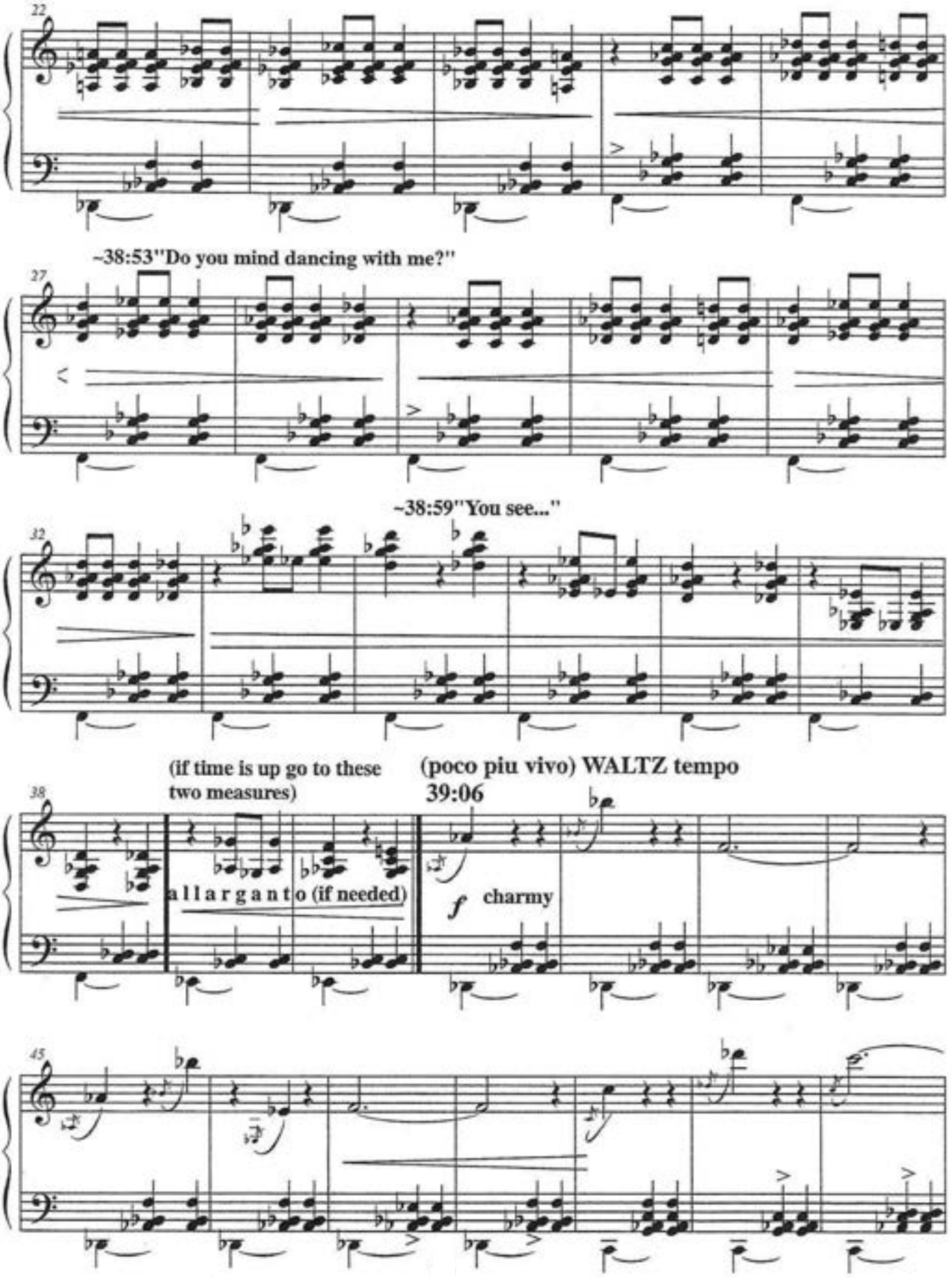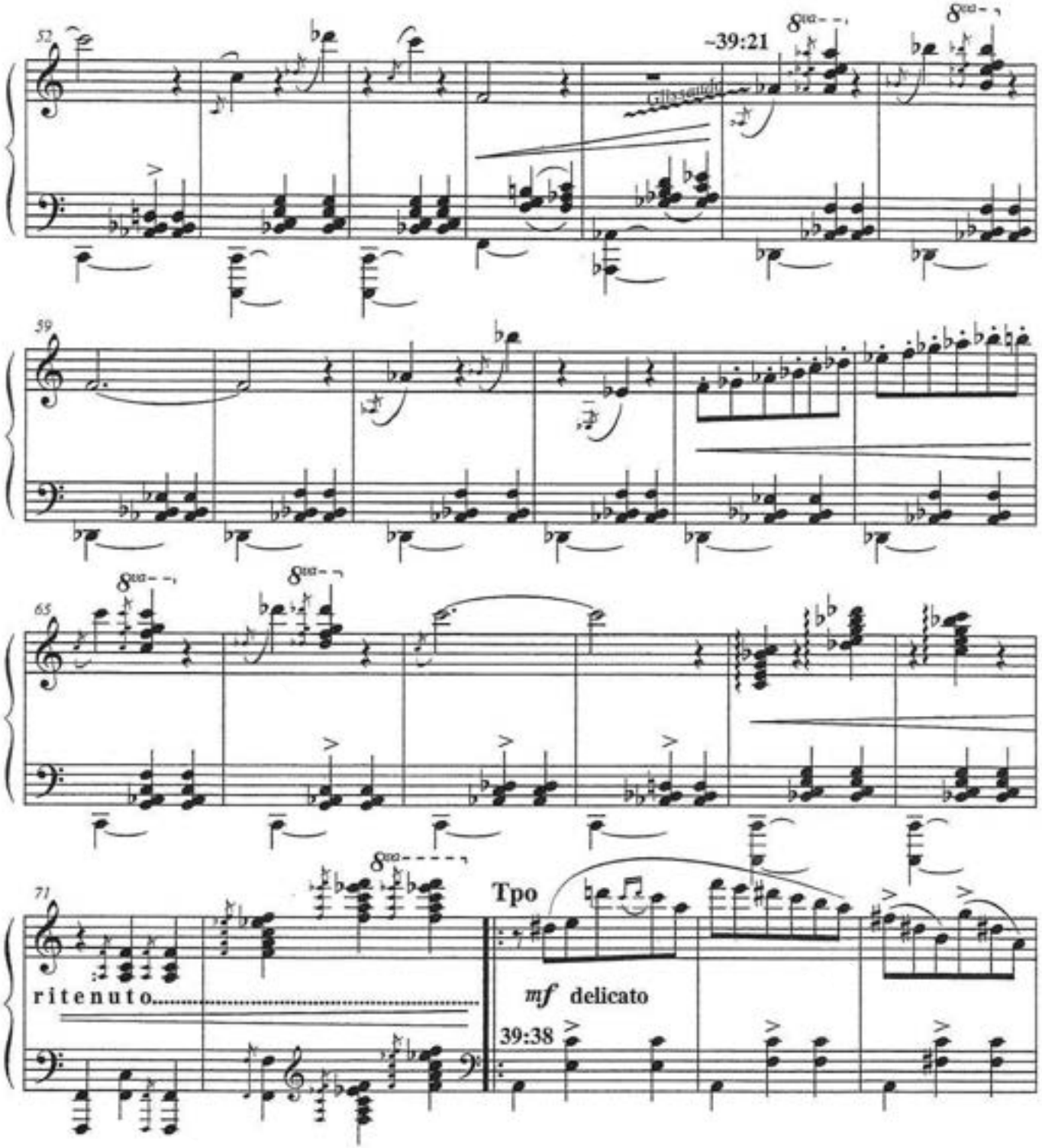


11
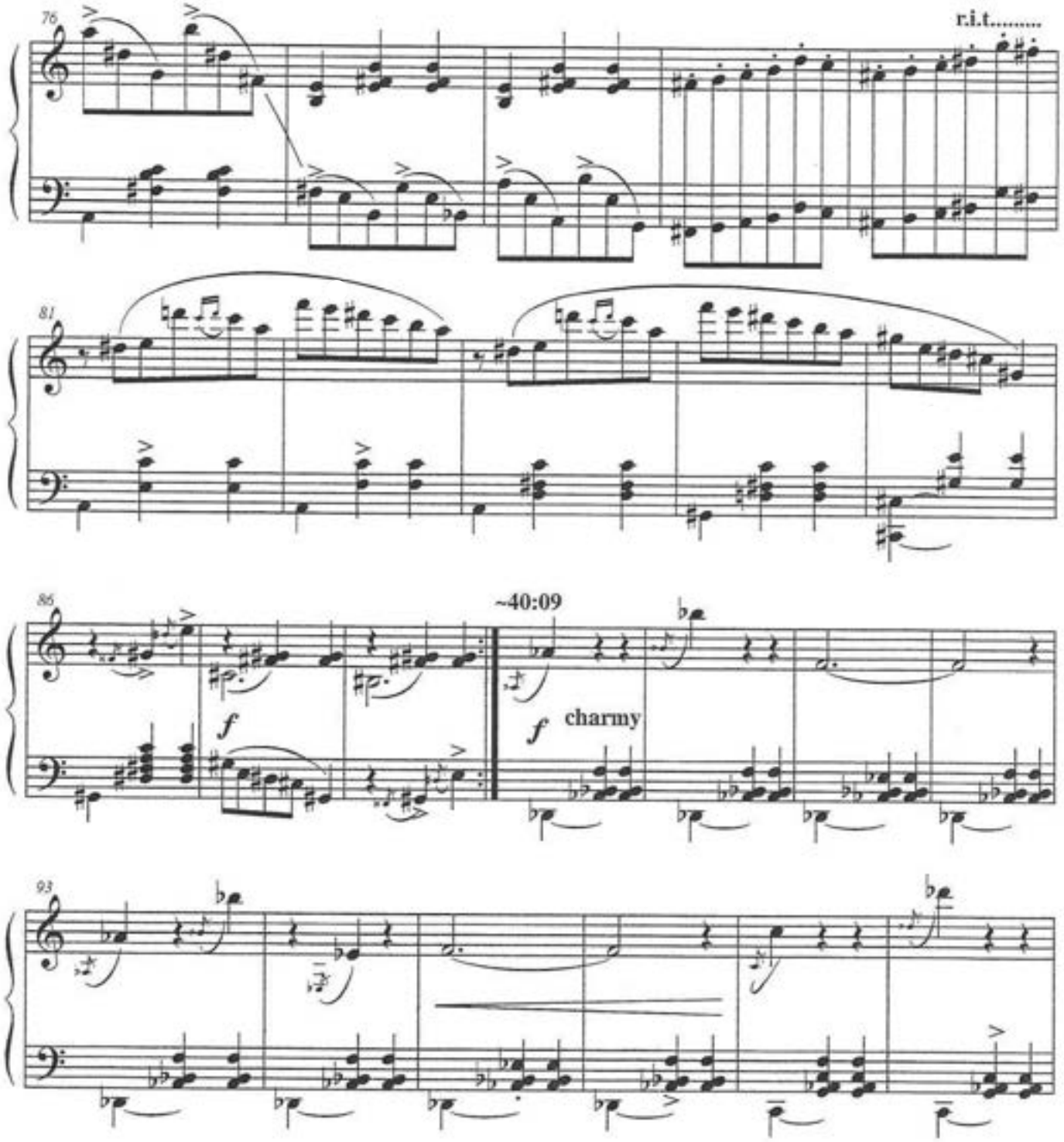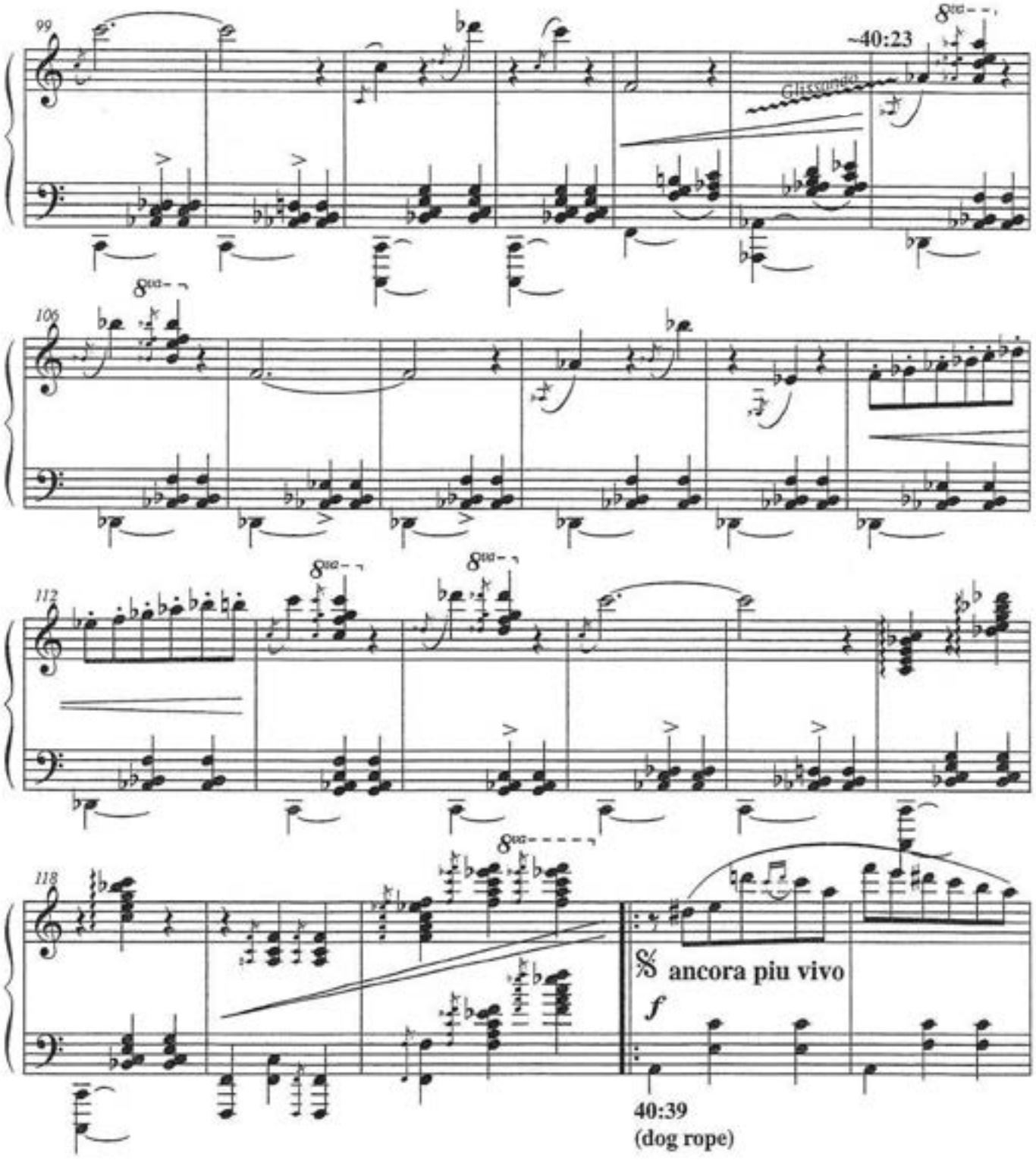


17 ~38:43
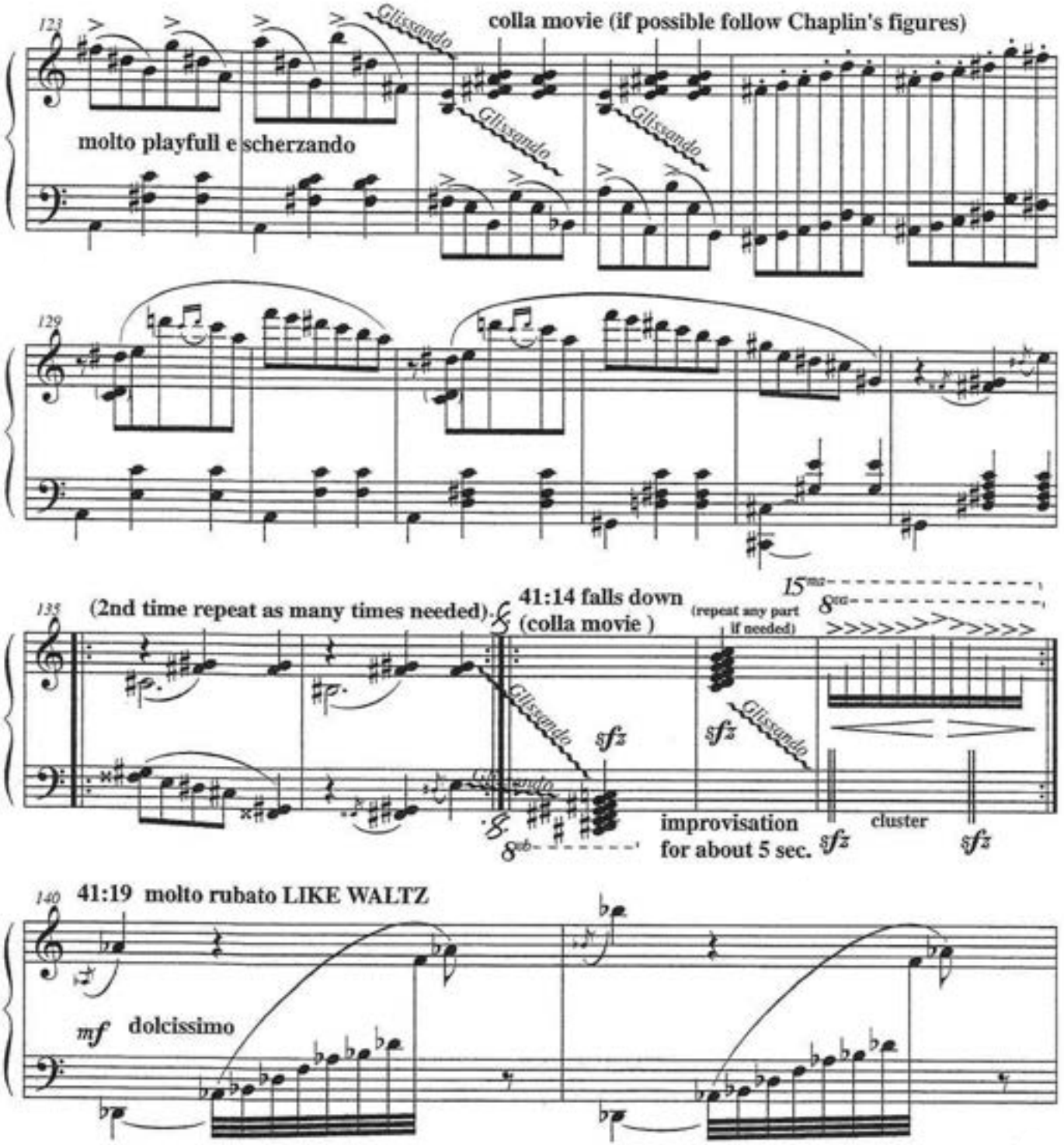


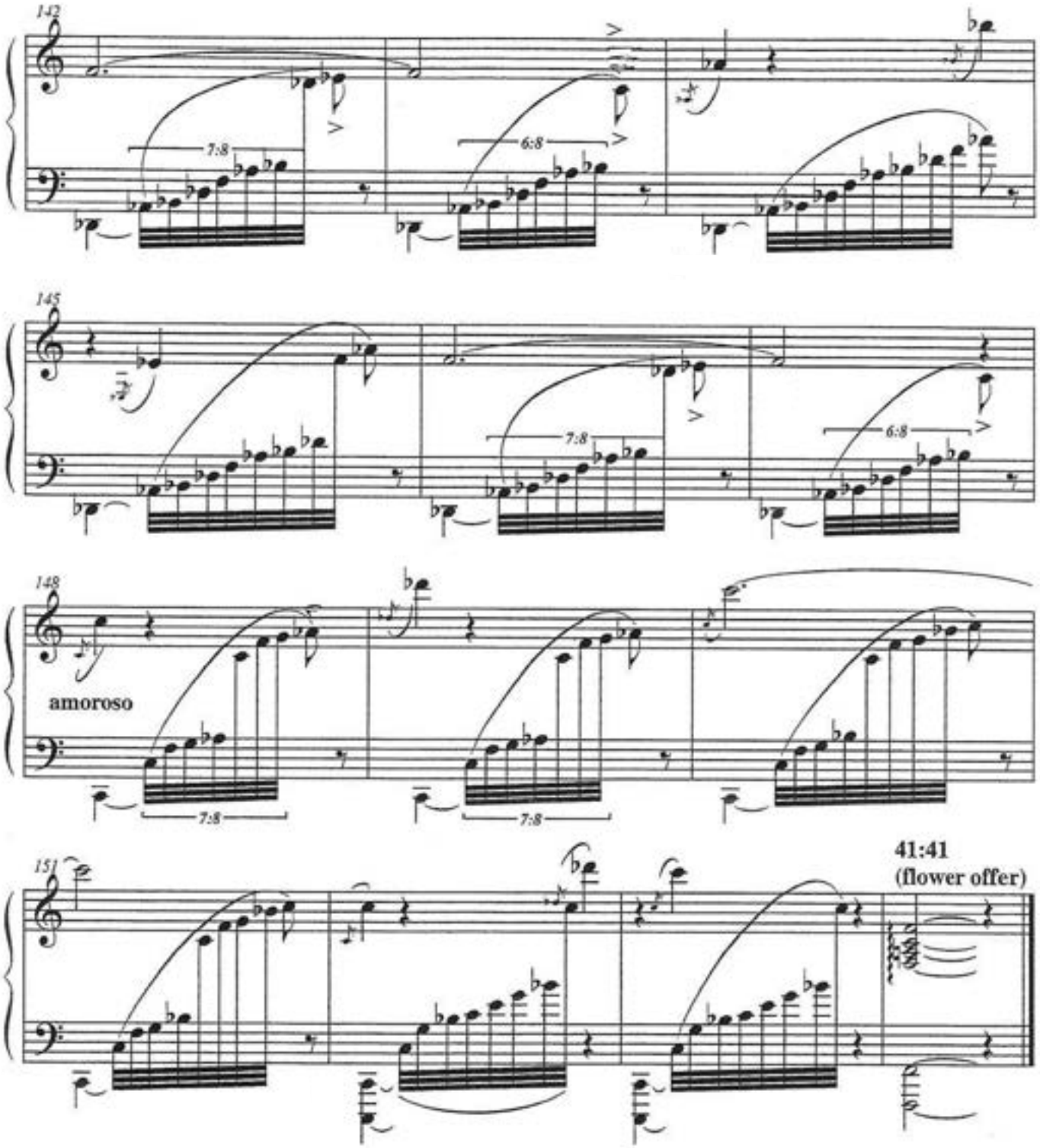

22
~38:53"Do you mind dancing with me?"
27
~38:59"You see..."
32
(if time is up go to these two measures)
(poco piu vivo) WALTZ tempo
39:06
38
allargant o (if needed)
f charmy
45


52
-39:21
59
65
71
ritenuto
Tpo
mf delicato
39:38


76
r.i.t.....
81
86
~40:09
f
f
charmy
93

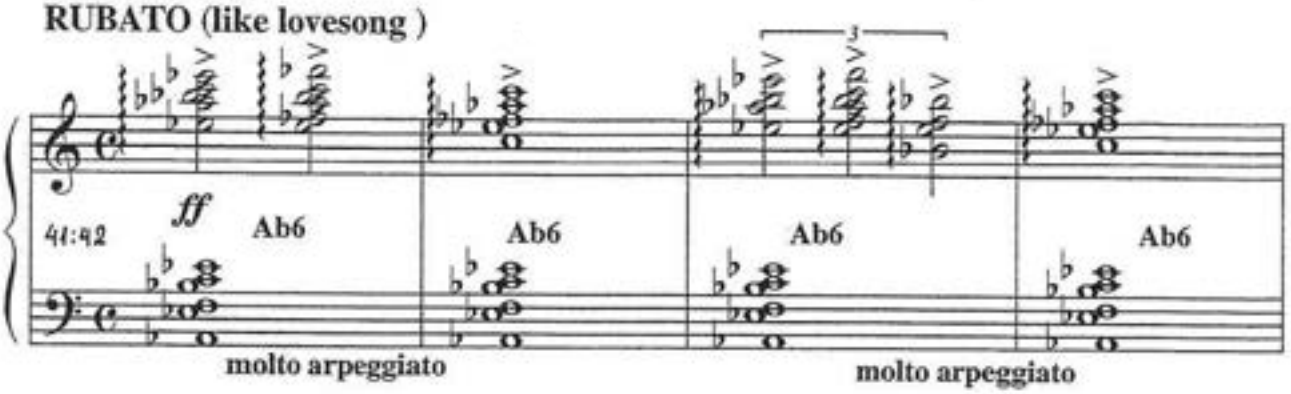

99
~40:23
Glissando
106
112
118
ancora piu vivo
f
40:39
(dog rope)

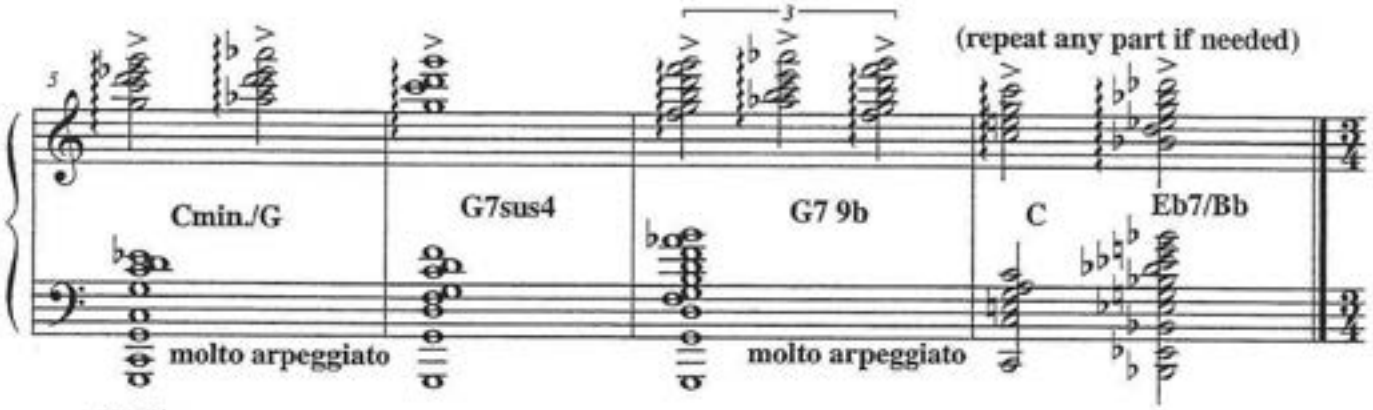

123
colla movie (if possible follow Chaplin's figures)
Glissando
Glissando
Glissando
molto playfull e scherzando
129
135
(2nd time repeat as many times needed)
41:14 falls down
(colla movie)
(repeat any part if needed)
15ma
8va
Glissando
sfz
sfz
Glissando
improvisation
for about 5 sec.
cluster
sfz
sfz
8vb
140
41:19 molto rubato LIKE WALTZ
mf
dolcissimo
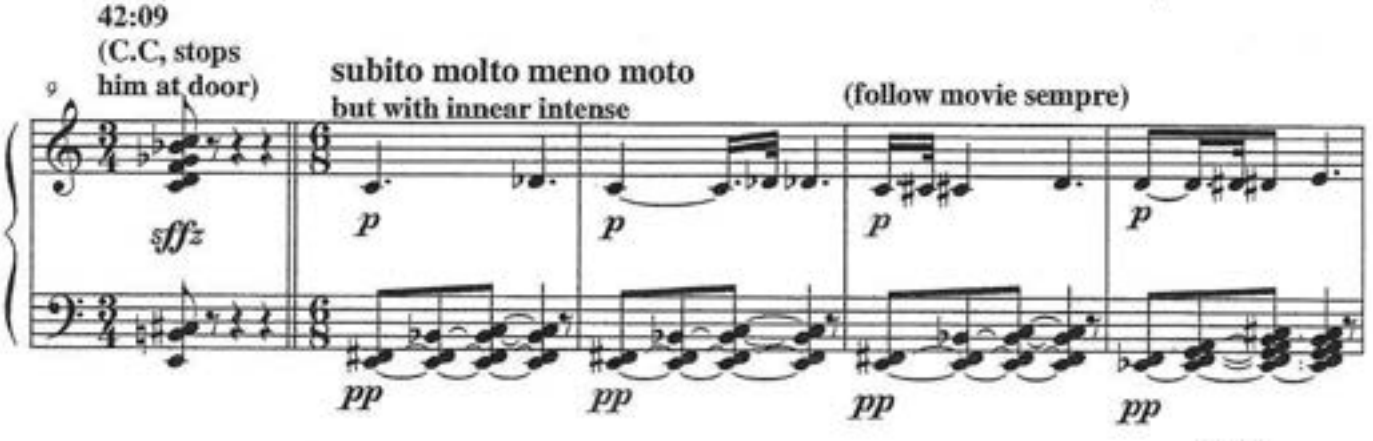

142
7:8
6:8
145
7:8
6:8
148
amoroso
7:8
7:8
151
41:41
(flower offer)

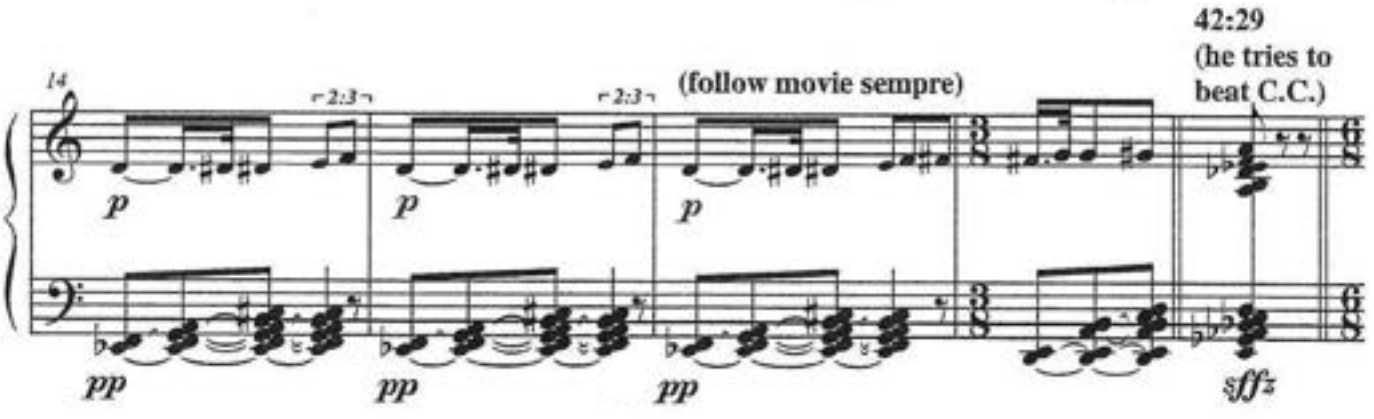
ΣΚΗΝΗ 16
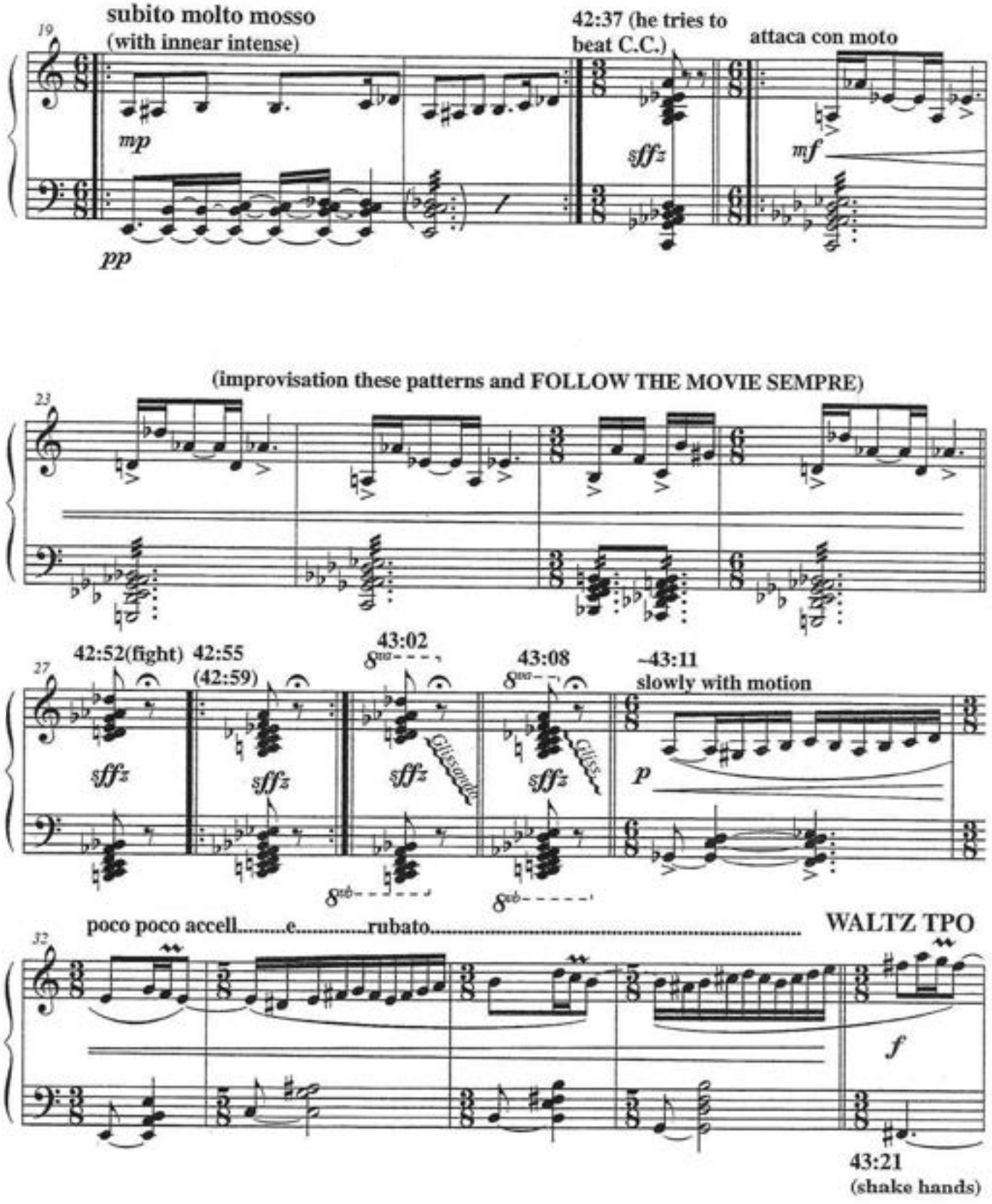
AMOROSO
CANTABILE
RUBATO (like lovesong)
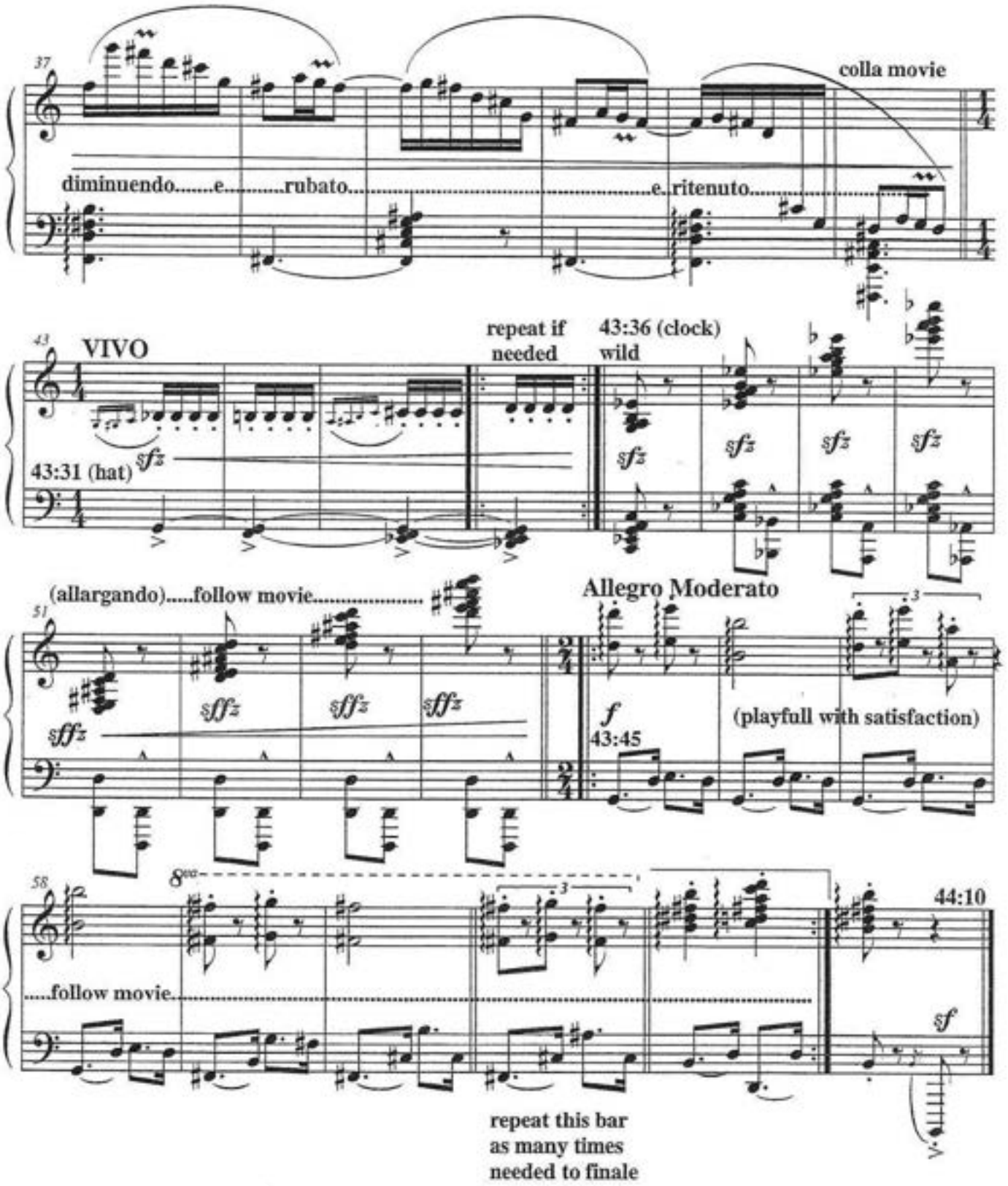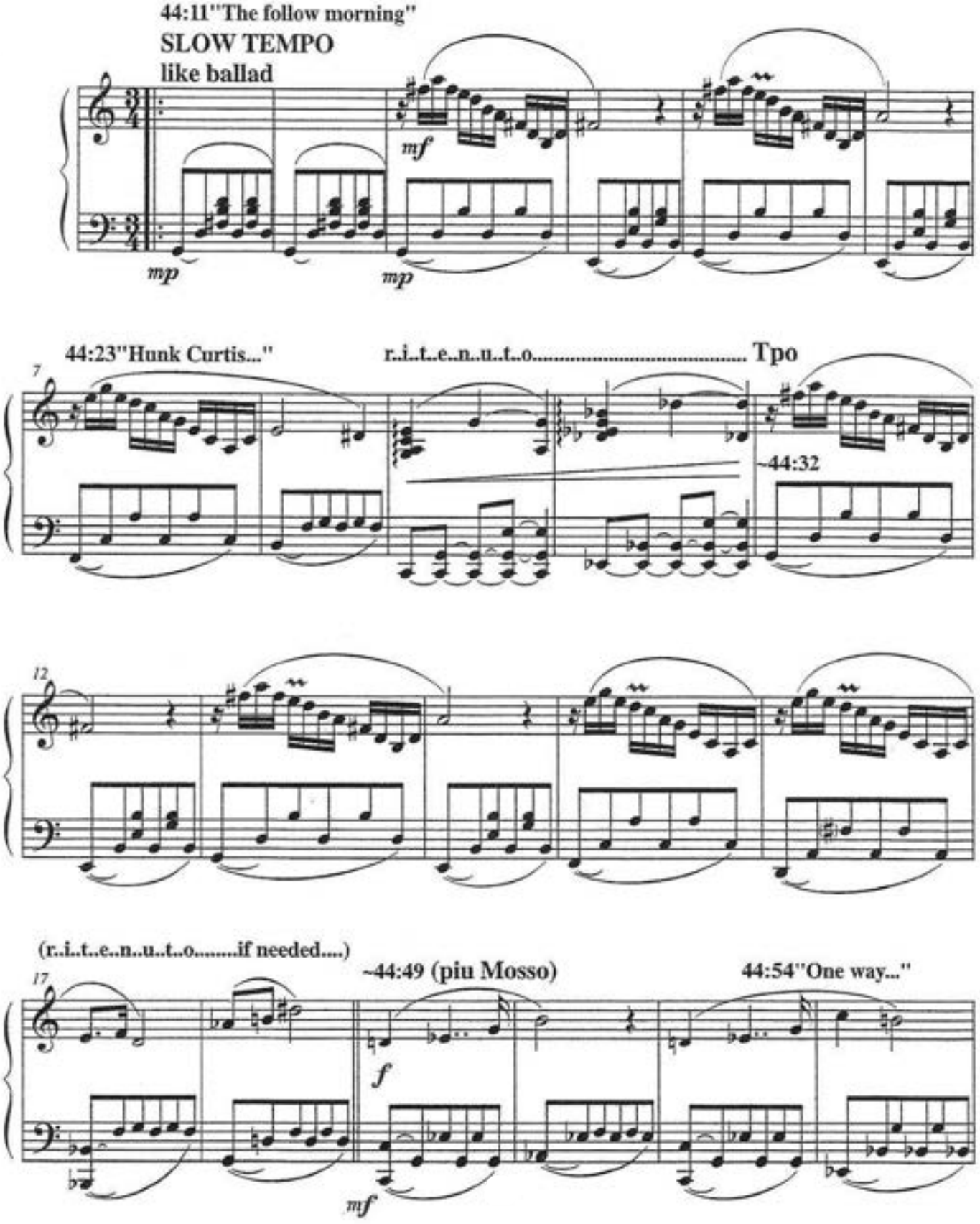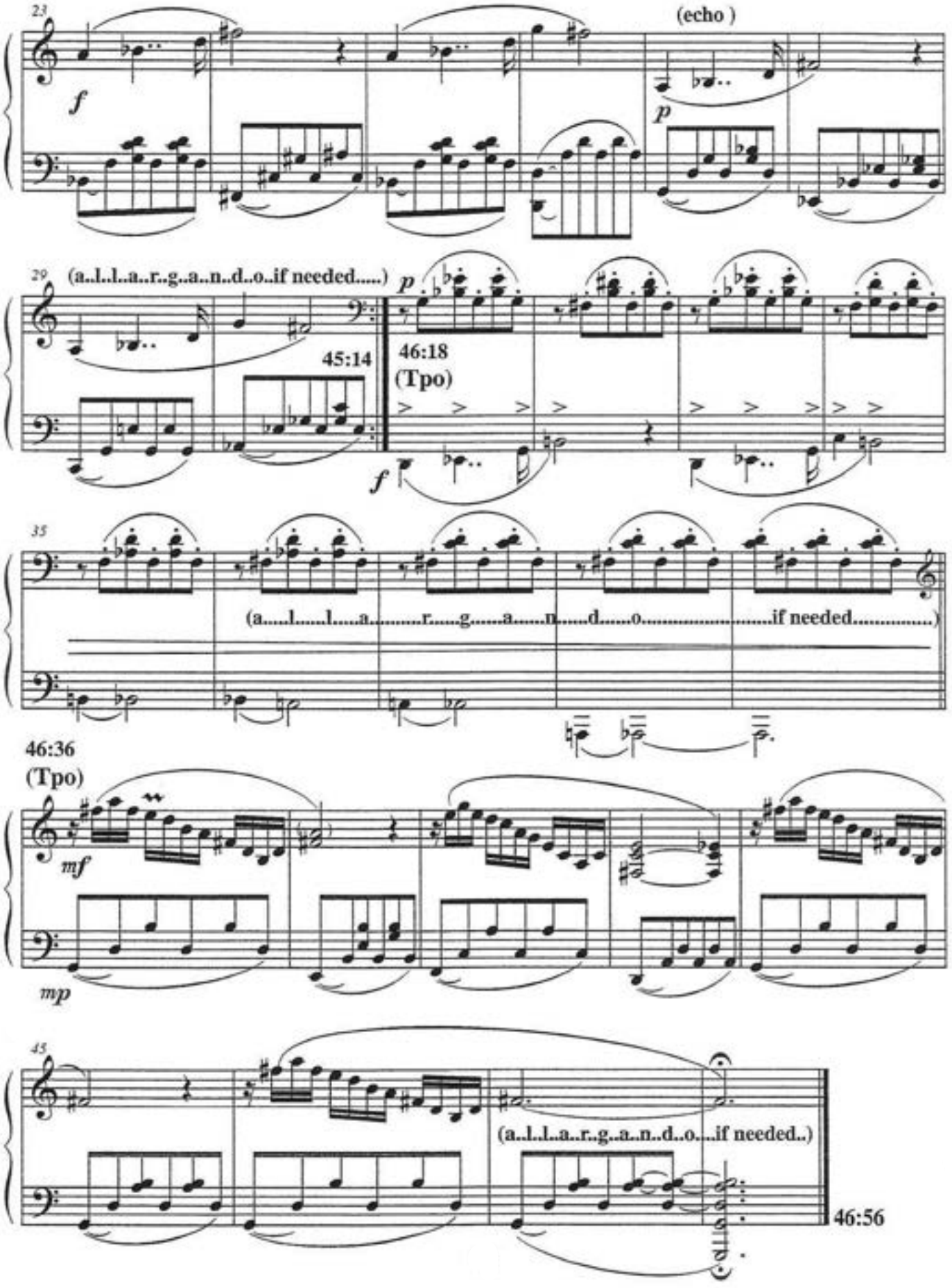









19
subito molto mosso
(with innear intense)
42:37 (he tries to
beat C.C.)
attaca con moto
mp
sffz
mf
pp
(improvisation these patterns and FOLLOW THE MOVIE SEMPRE)
23
27
42:52(fight)
42:55
(42:59)
43:02
43:08
-43:11
slowly with motion
sffz
Glissando
p
32
poco poco accell.....e.....rubato.....
WALTZ TPO
f
43:21
(shake hands)
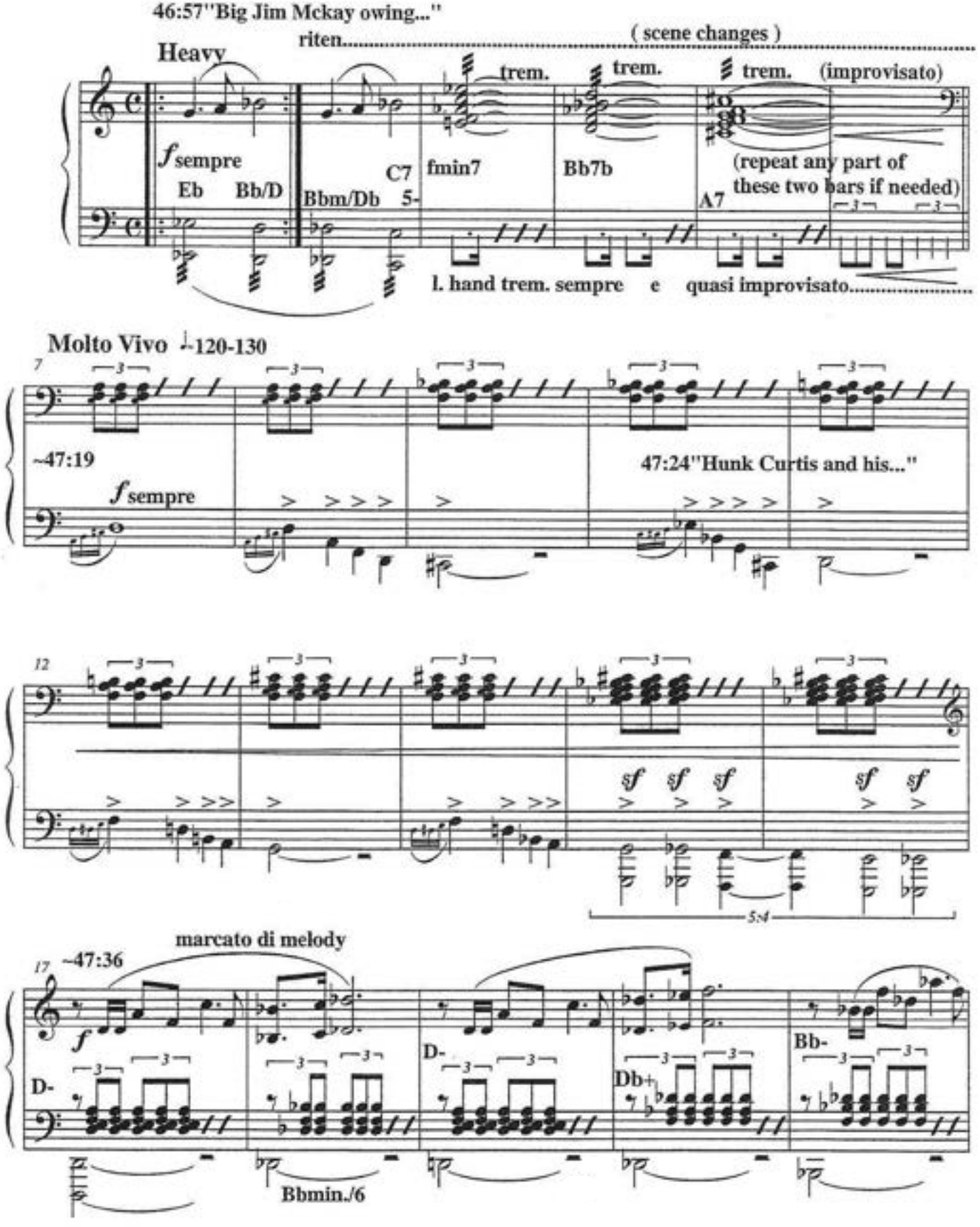

37
colla movie
diminuendo.....e.....rubato.....e..ritenuto.....
43
VIVO
repeat if needed
43:36 (clock)
wild
43:31 (hat)
sfz
(allargando).....follow movie.....
Allegro Moderato
51
sfffz
f
43:45
(playfull with satisfaction)
58
44:10
.....follow movie.....
sf
repeat this bar
as many times
needed to finale
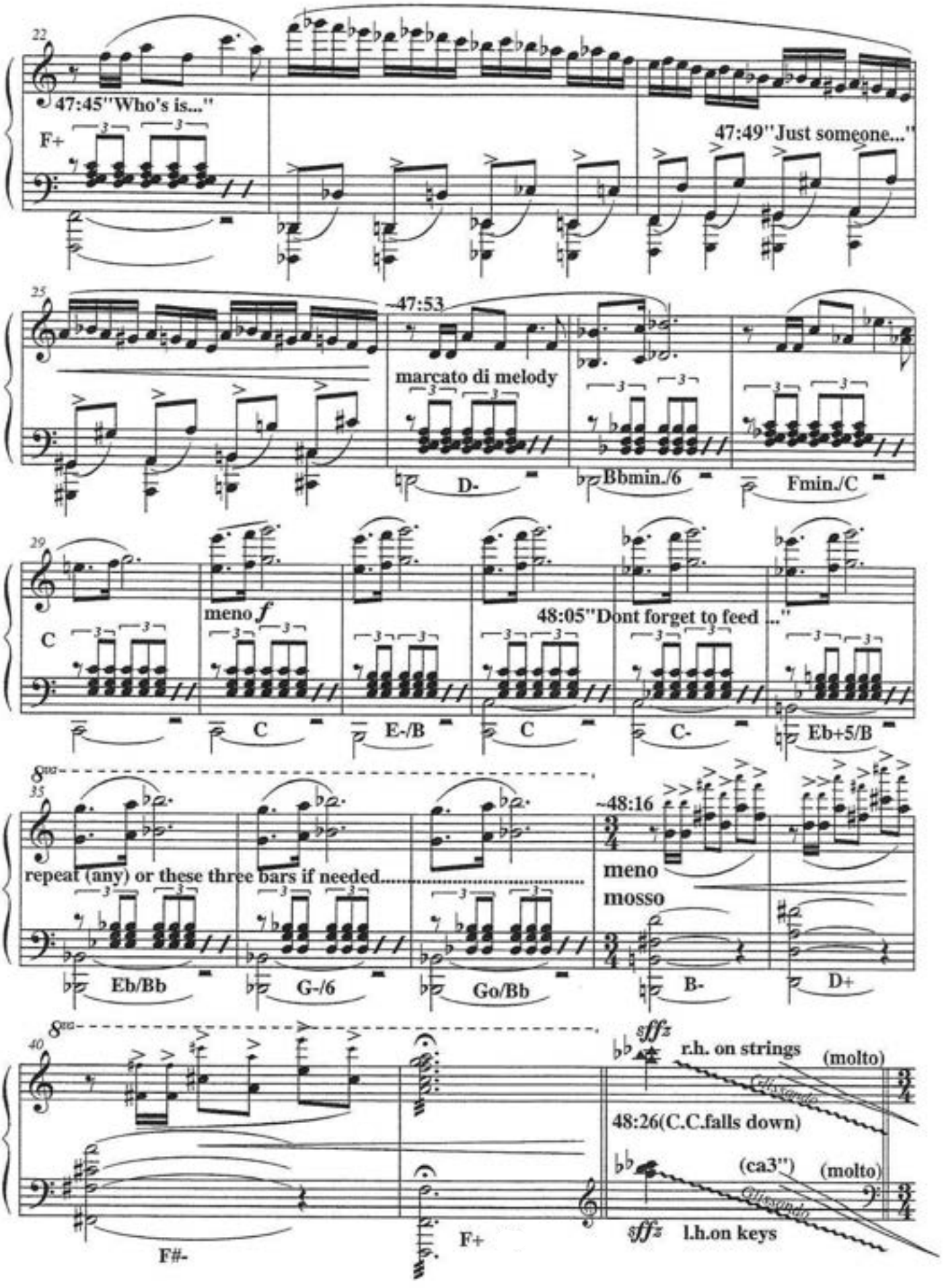
ΣΚΗΝΗ 17

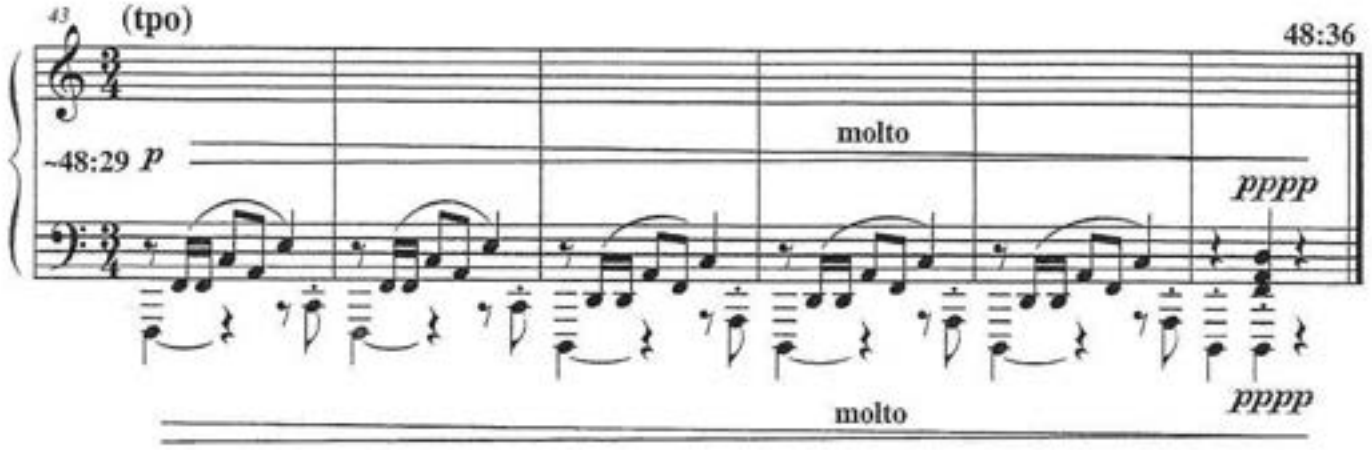

44:11"The follow morning"
SLOW TEMPO
like ballad
mf
mp
mp
44:23"Hunk Curtis..."
r..i..t..e..n..u..t..o..... Tpo
7
~44:32
12
(r..i..t..e..n..u..t..o.....if needed....)
~44:49 (piu Mosso)
44:54"One way..."
17
f
mf


23
(echo)
f
p
29
(a..l..l..a..r..g..a..n..d..o..if needed.....)
p
45:14
46:18
(Tpo)
f
35
(a.....l.....l.....a.....r.....g.....a.....n.....d.....o.....if needed.....)
46:36
(Tpo)
mf
mp
45
(a..l..l..a..r..g..a..n..d..o...if needed..)
46:56
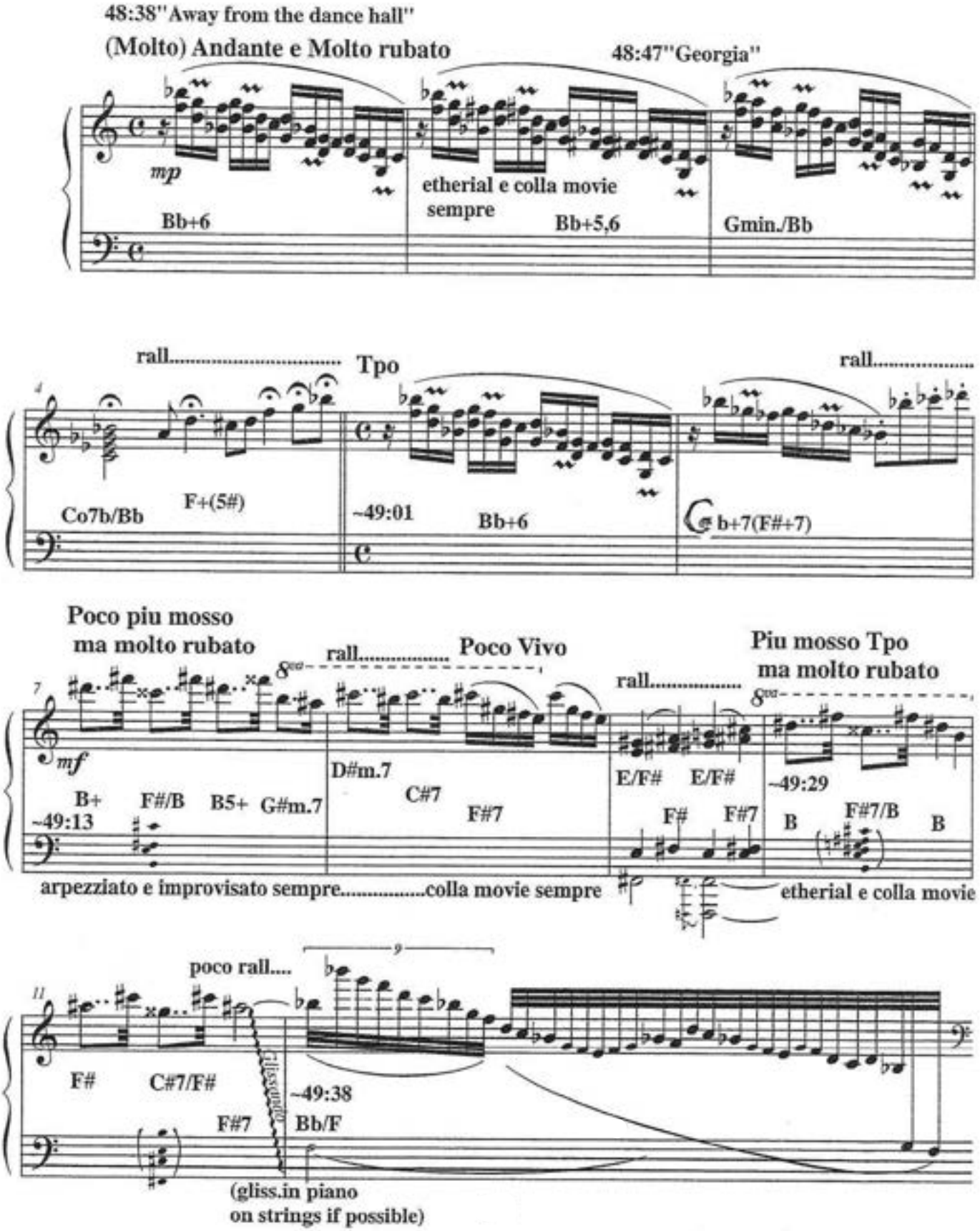
ΣΚΗΝΗ 18

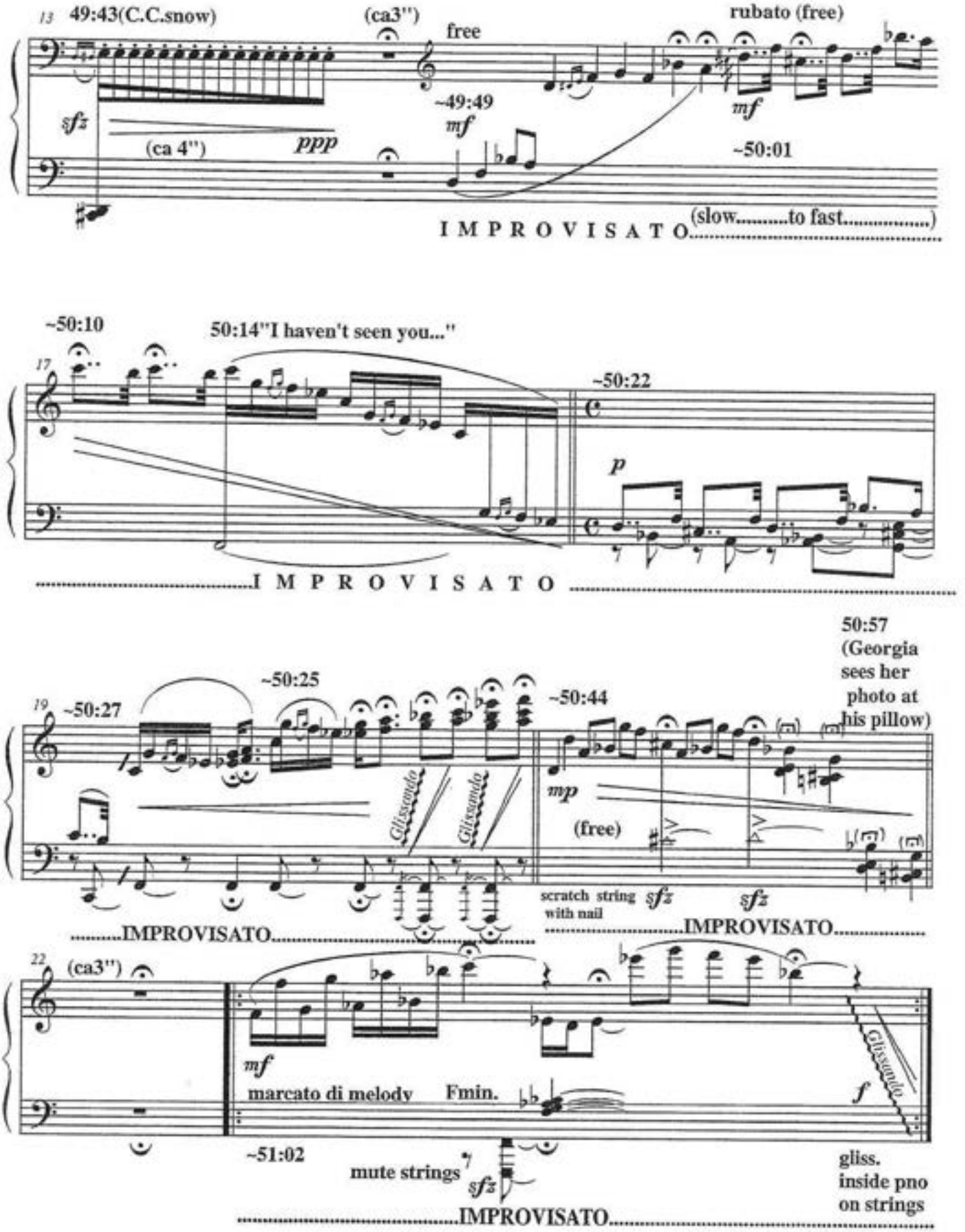

46:57"Big Jim Mckay owing..."
riten.....
(scene changes)
Heavy
trem.
trem.
trem.
(improvisato)
f sempre
Eb
Bb/D
Bbm/Db
C7
5-
fmin7
Bb7b
A7
(repeat any part of these two bars if needed)
l. hand trem. sempre e quasi improvisato.....
Molto Vivo ♩=120-130
7
~47:19
f sempre
47:24"Hunk Curtis and his..."
12
sf sf sf
sf sf
5:4
17
~47:36
marcato di melody
f
D-
D-
Db+
Bb-
Bbmin./6

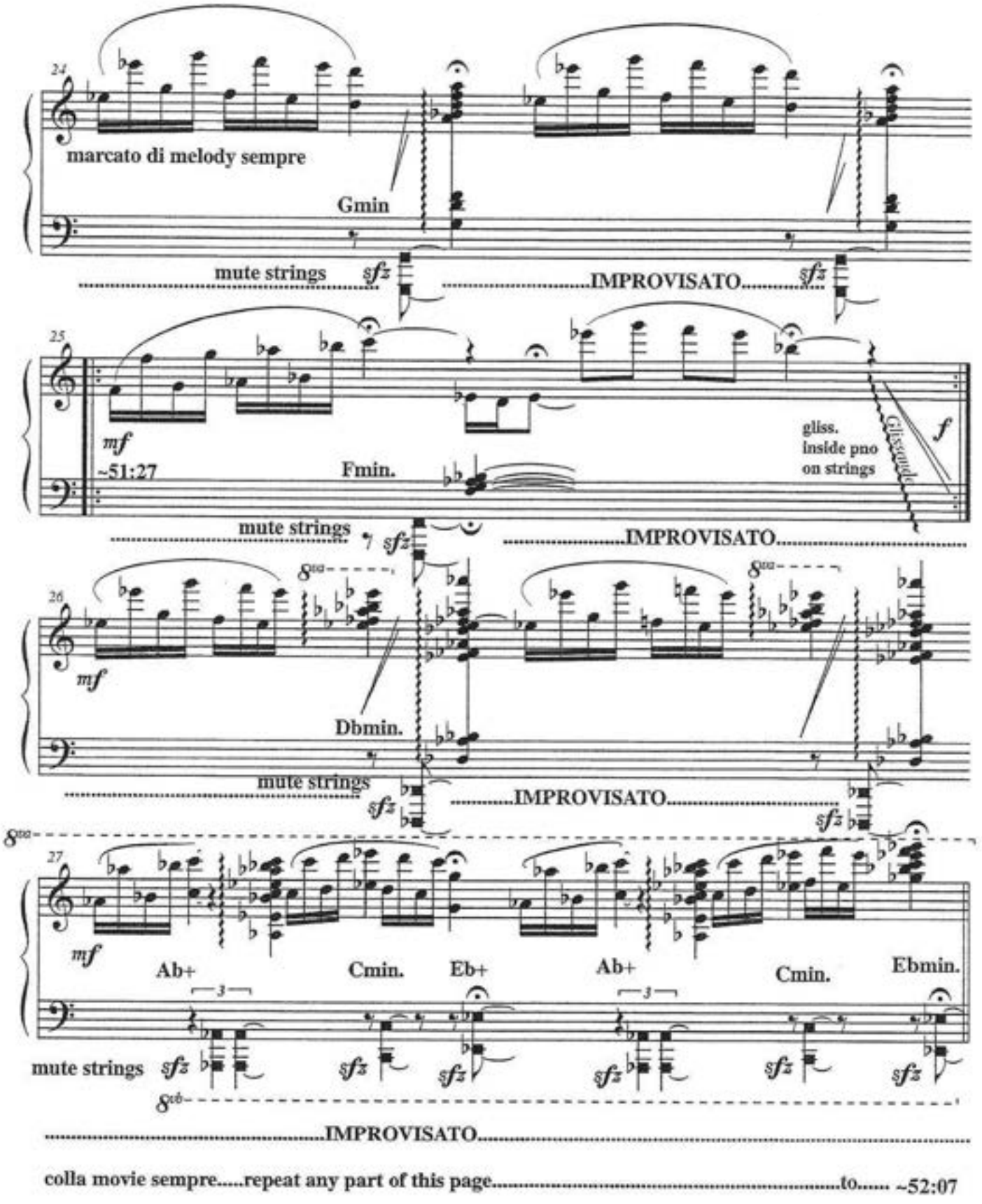

22
47:45"Who's is..."
F+
47:49"Just someone..."
25
~47:53
marcato di melody
D-
Bbmin./6
Fmin./C
29
C
meno f
48:05"Dont forget to feed ..."
C
E-/B
C
C-
Eb+5/B
8va
35
repeat (any) or these three bars if needed.....
~48:16
meno
mosso
Eb/Bb
G-/6
Go/Bb
B-
D+
8va
40
sffz
r.h. on strings
(molto)
48:26(C.C.falls down)
(ca3")
(molto)
F#-
F+
sffz
l.h.on keys

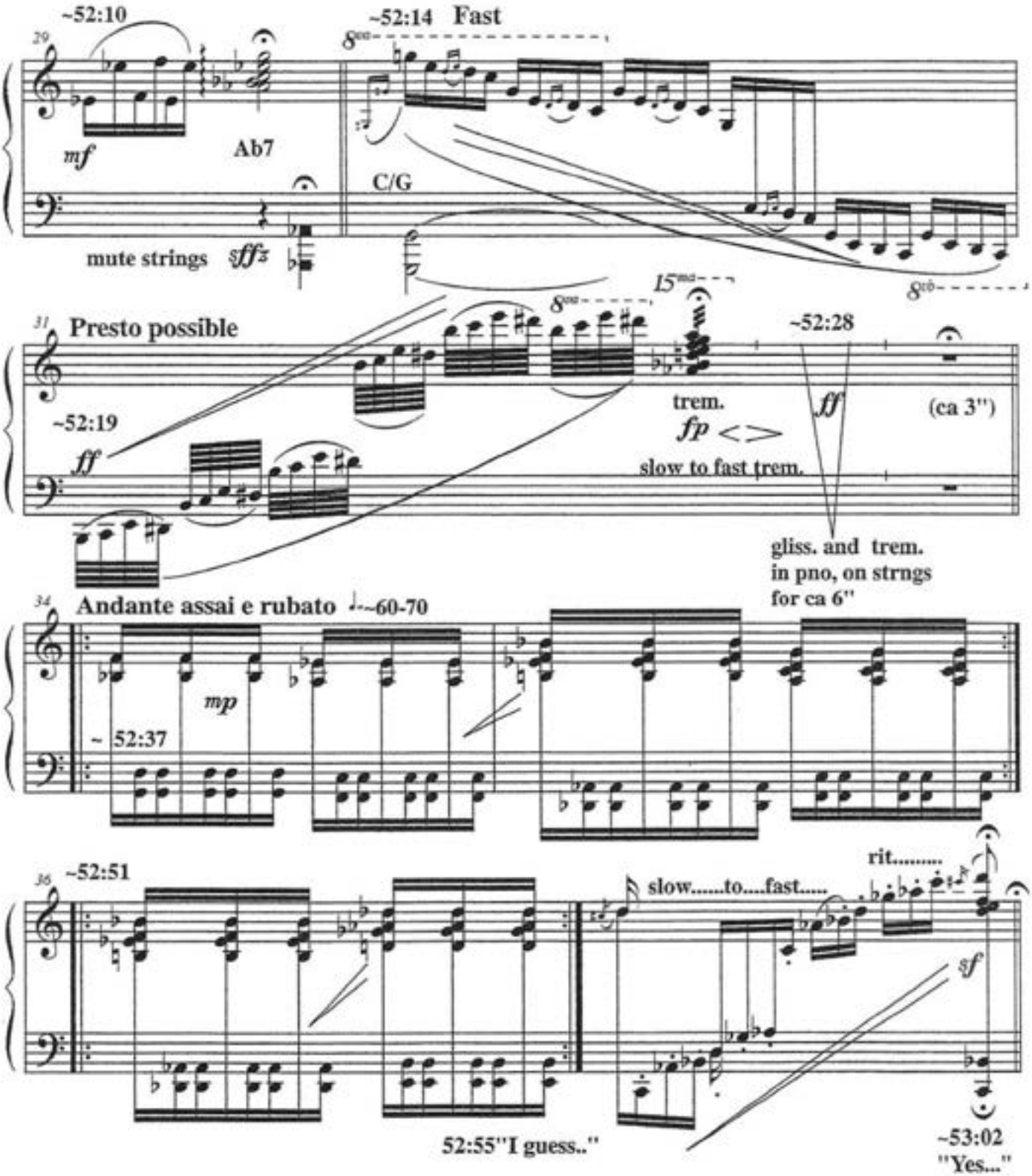

43
(tpo)
48:36
~48:29 p
molto
pppp
pppp
molto
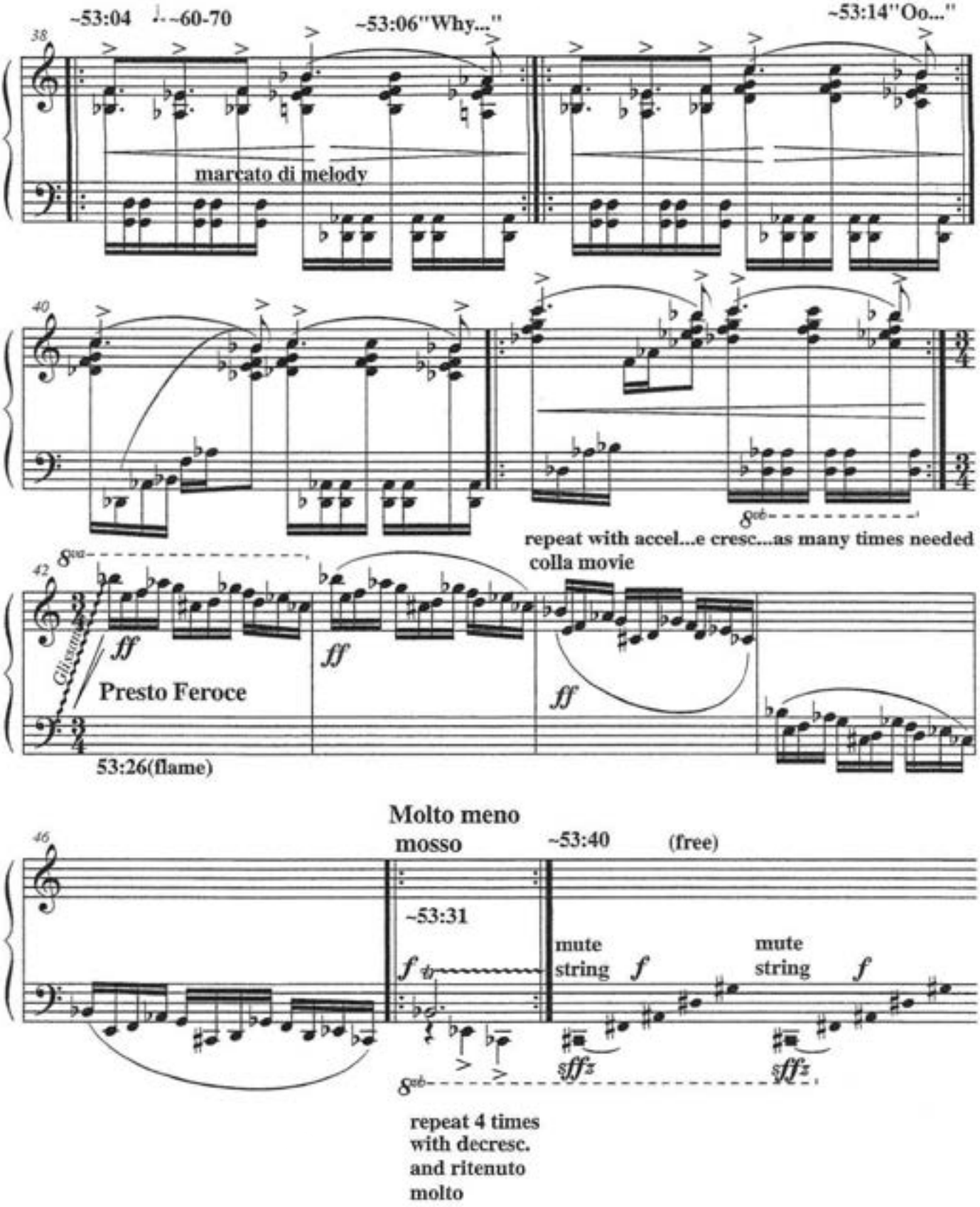
ΣΚΗΝΗ 19

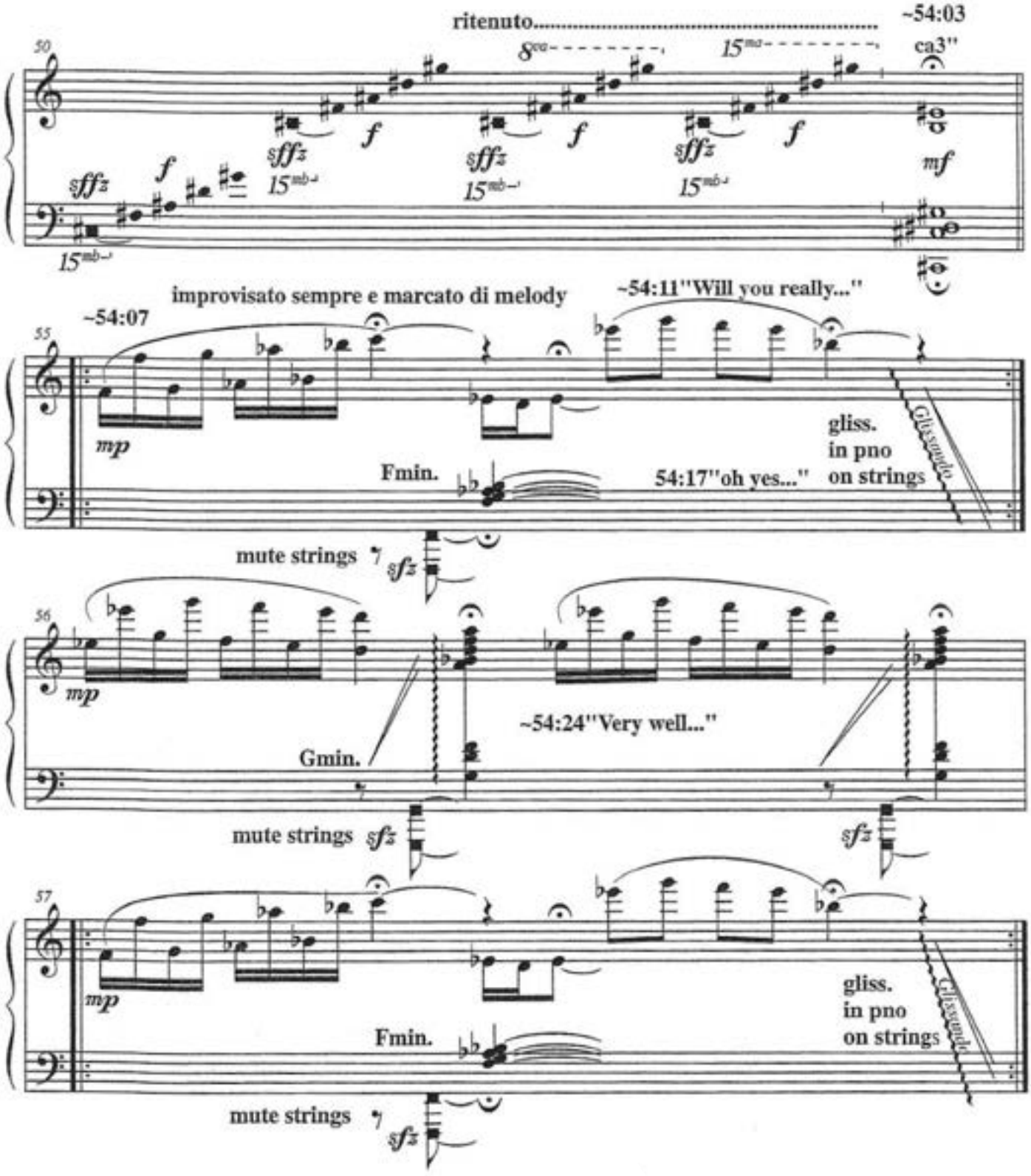

48:38"Away from the dance hall"
(Molto) Andante e Molto rubato
48:47"Georgia"
mp
etherial e colla movie
sempre
Bb+6
Bb+5,6
Gmin./Bb
rall.....
Tpo
rall.....
Co7b/Bb
F+(5#)
~49:01
Bb+6
b+7(F#+7)
Poco piu mosso
ma molto rubato
rall.....
Poco Vivo
rall.....
Piu mosso Tpo
ma molto rubato
mf
B+
F#/B
B5+
G#m.7
~49:13
D#m.7
C#7
F#7
E/F#
E/F#
~49:29
F#
F#7
B
F#7/B
B
arpezziato e improvisato sempre.....colla movie sempre
etherial e colla movie
poco rall....
F#
C#7/F#
F#7
gliss.
~49:38
Bb/F
(gliss.in piano
on strings if possible)
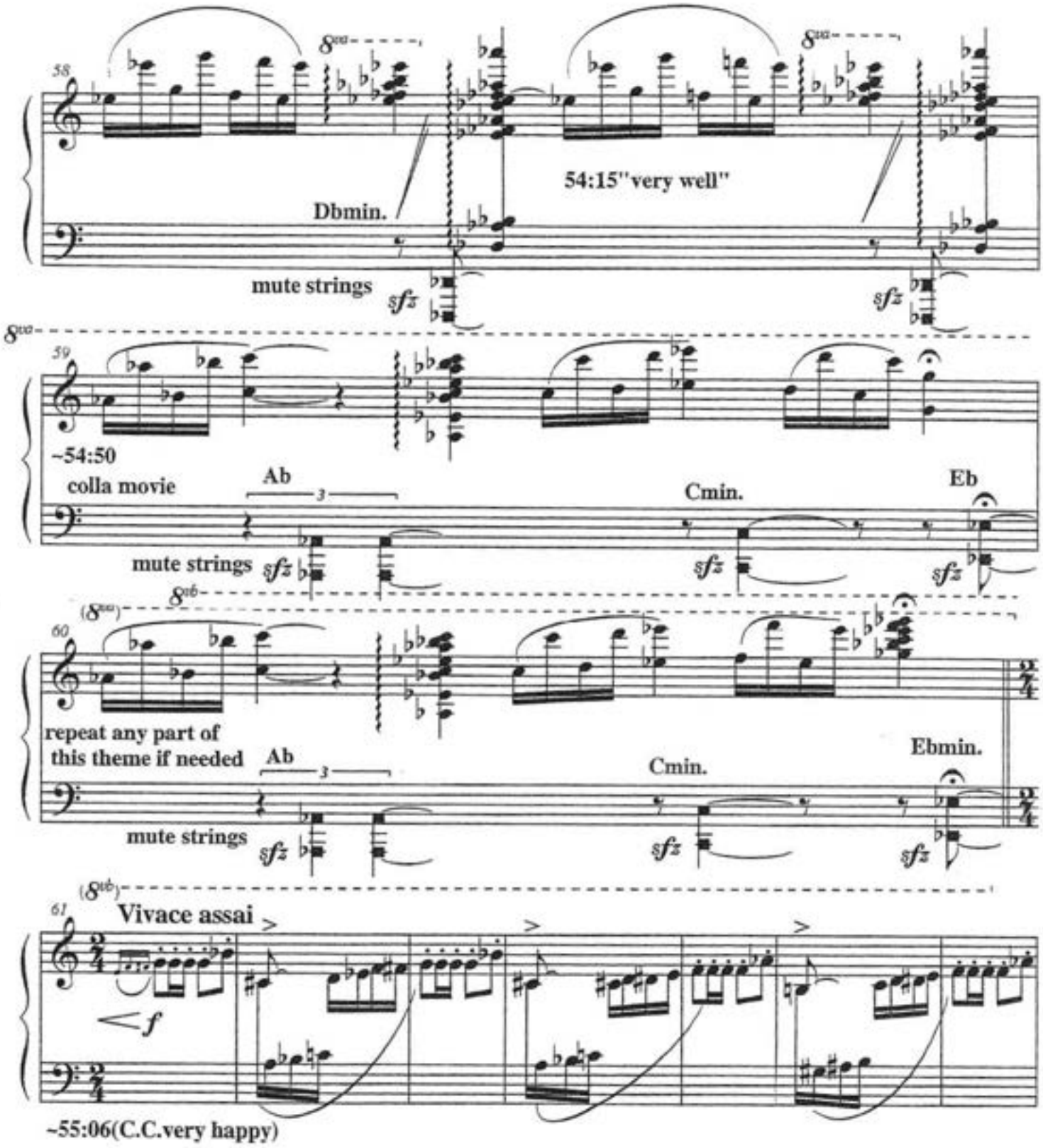

13
49:43(C.C.snow)
(ca3")
free
rubato (free)
sfz
(ca 4")
ppp
~49:49
mf
mf
~50:01
IMPROVISATO (slow.....to fast.....)
~50:10
50:14"I haven't seen you..."
17
~50:22
p
IMPROVISATO
50:57
(Georgia
sees her
photo at
his pillow)
19
~50:27
~50:25
~50:44
Glissando
Glissando
mp
(free)
scratch string with nail
sfz
sfz
IMPROVISATO
IMPROVISATO
22
(ca3")
mf
marcato di melody
Fmin.
Glissando
f
~51:02
mute strings
sfz
gliss.
inside pno
on strings
IMPROVISATO
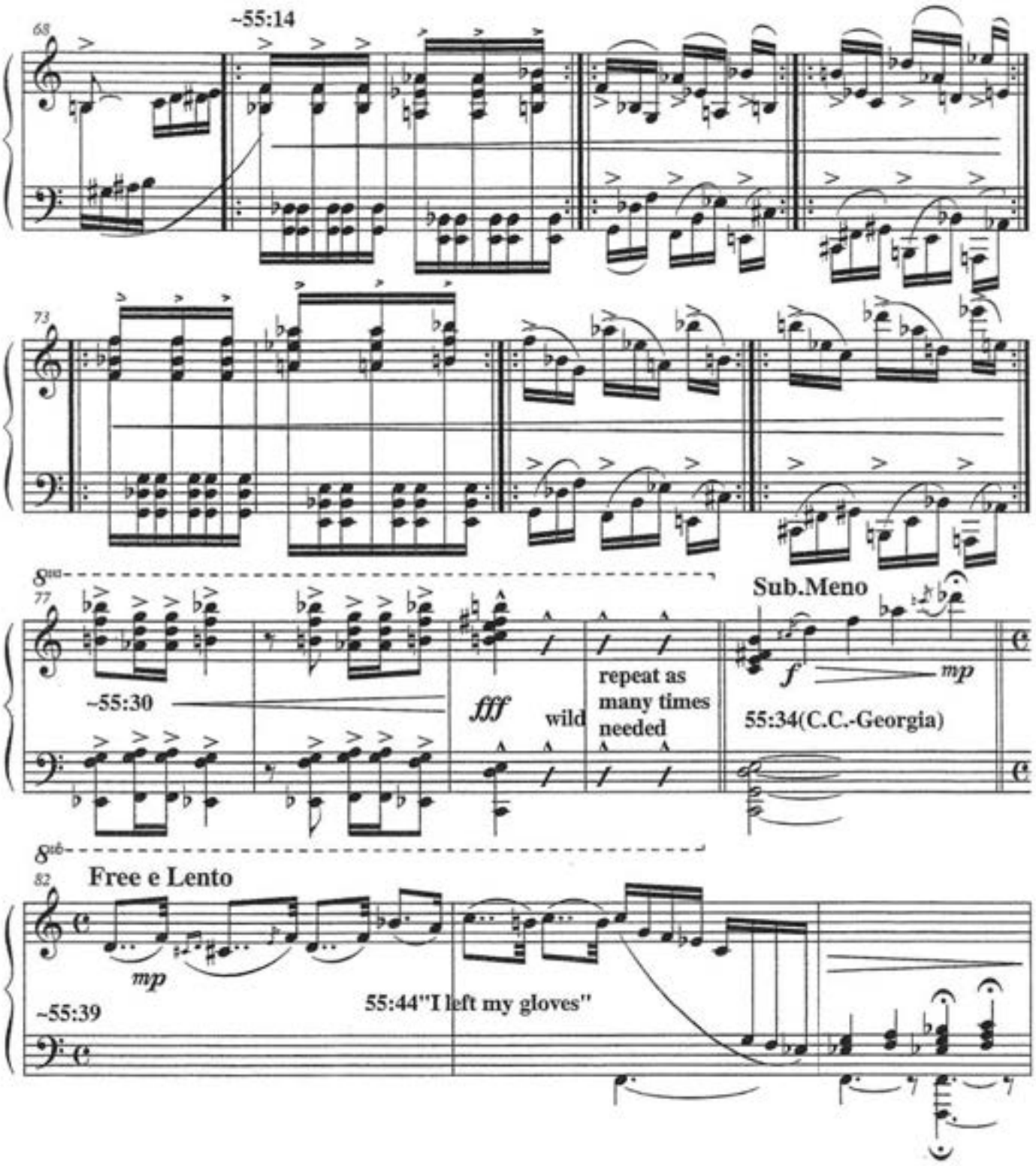

24
marcato di melody sempre
Gmin
mute strings
sfz
IMPROVISATO
sfz
25
mf
~51:27
Fmin.
gliss.
inside pno
on strings
Glissando
f
mute strings
sfz
IMPROVISATO
8va
26
mf
Dbmin.
mute strings
sfz
IMPROVISATO
sfz
8va
27
mf
Ab+
Cmin.
Eb+
Ab+
Cmin.
Ebmin.
3
3
mute strings
sfz
8vb
IMPROVISATO
colla movie sempre.....repeat any part of this page.....to..... ~52:07

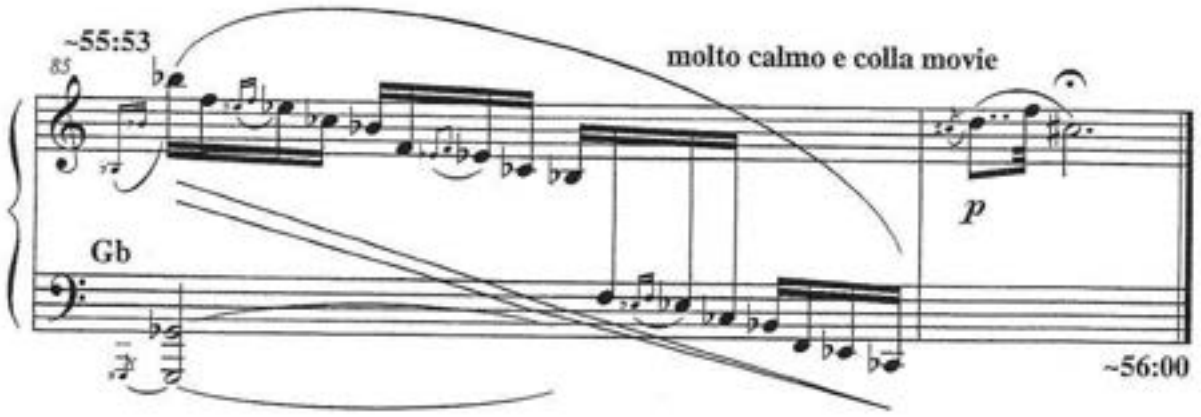

~52:10
~52:14 Fast
29
mf
Ab7
C/G
mute strings
sfffz
8va
15ma
8vb
31 Presto possible
~52:19
ff
~52:28
trem.
fp <>
slow to fast trem.
ff
(ca 3")
gliss. and trem.
in pno, on strngs
for ca 6"
34 Andante assai e rubato ♩=60-70
mp
~ 52:37
36 ~52:51
slow.....to.....fast.....
rit.....
sf
52:55"I guess.."
~53:02
"Yes..."


~53:04 ♩.=60-70
~53:06"Why..."
~53:14"Oo..."
38
marcato di melody
40
8va
repeat with accel...e cresc...as many times needed
colla movie
42
8va
Gliss.
ff
Presto Feroce
ff
ff
53:26(flame)
Molto meno
mosso
~53:40
(free)
46
~53:31
f
mute
string
f
mute
string
f
sffz
sffz
8vb
repeat 4 times
with decresc.
and ritenuto
molto
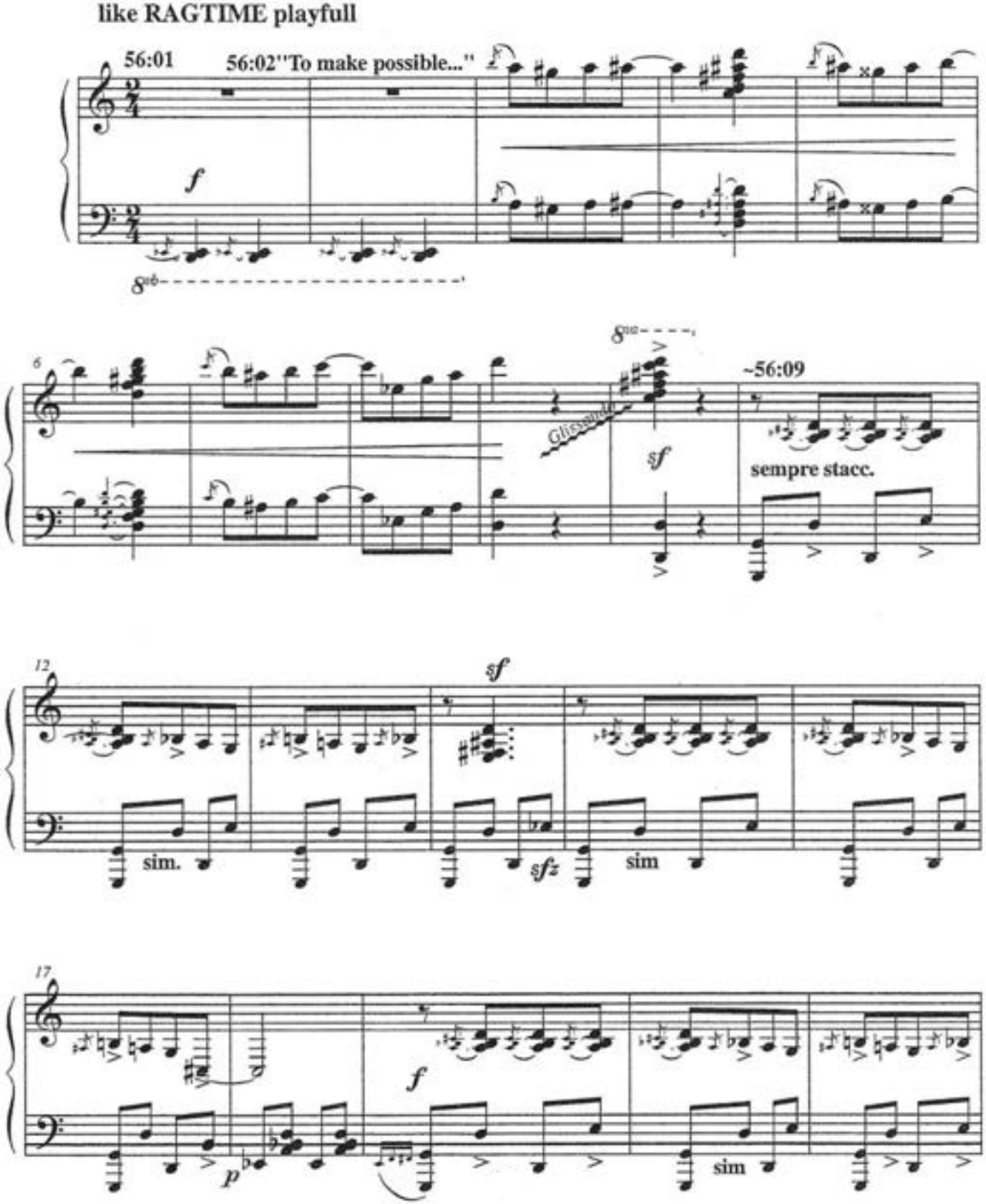

ritenuto.....
~54:03
ca3"
50
8va
15ma
sffz
f
15mb
mf
improvisato sempre e marcato di melody
~54:07
~54:11"Will you really..."
55
mp
gliss.
in pno
on strings
Glissando
Fmin.
54:17"oh yes..."
mute strings
sfz
56
~54:24"Very well..."
Gmin.
57
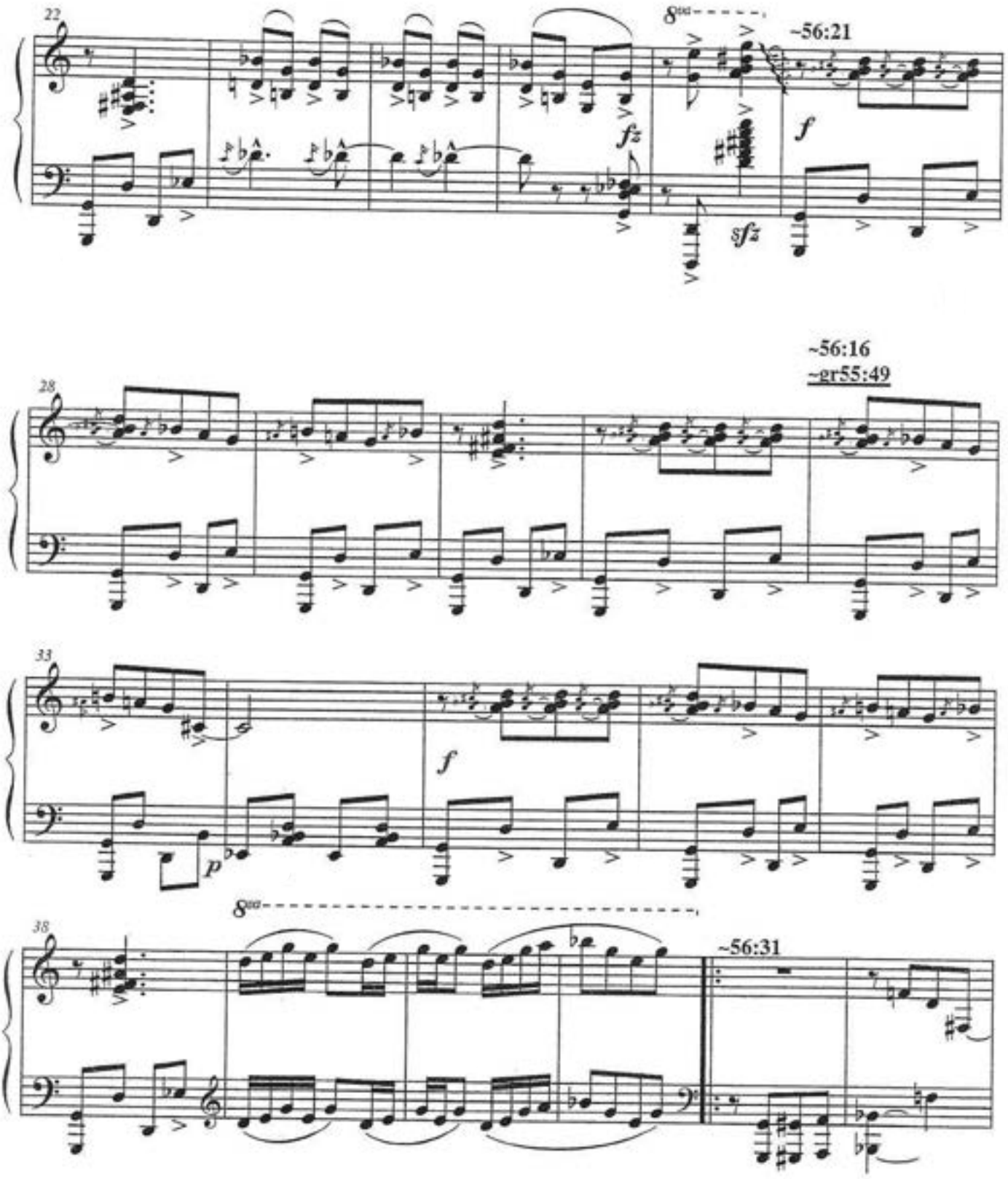

58
Dbmin.
54:15"very well"
mute strings
sfz
59
~54:50
colla movie
Ab
Cmin.
Eb
mute strings
60
repeat any part of
this theme if needed
Ab
Cmin.
Ebmin.
mute strings
61
Vivace assai
~55:06(C.C.very happy)
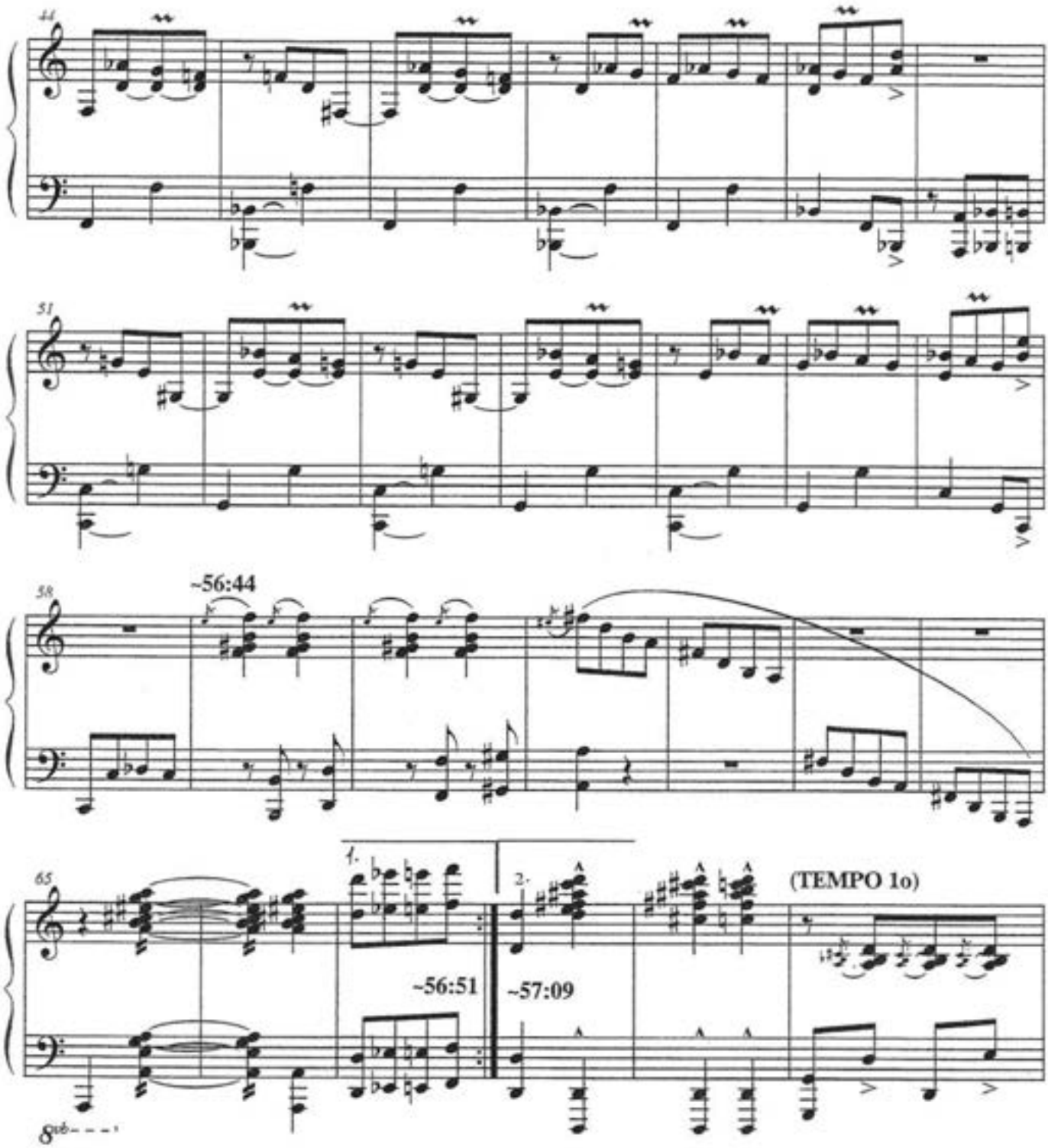

~55:14
68
73
77
Sub.Meno
~55:30
fff
wild
repeat as
many times
needed
f
mp
55:34(C.C.-Georgia)
82
Free e Lento
mp
~55:39
55:44"I left my gloves"
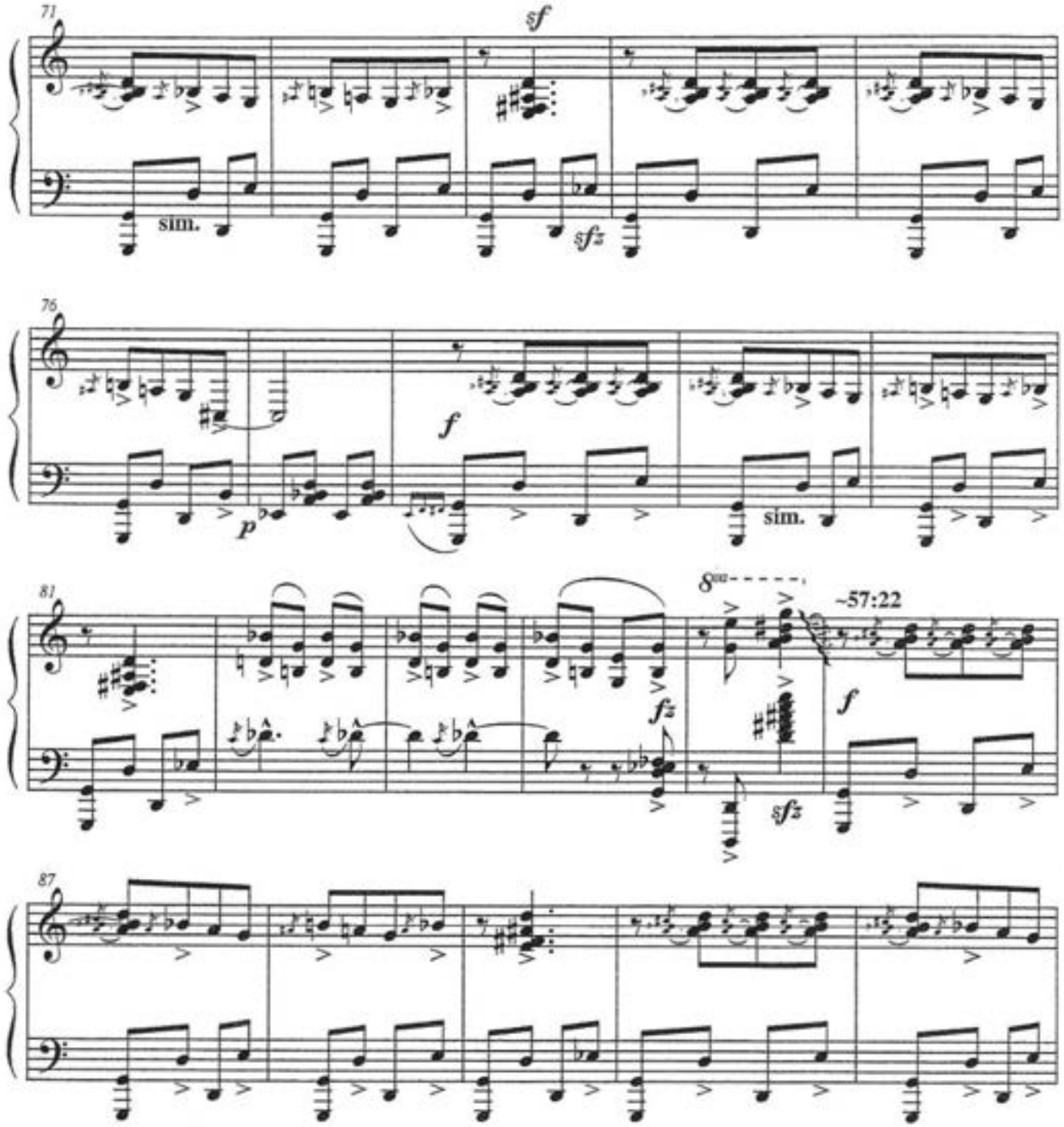

~55:53
85
molto calmo e colla movie
p
Gb
~56:00
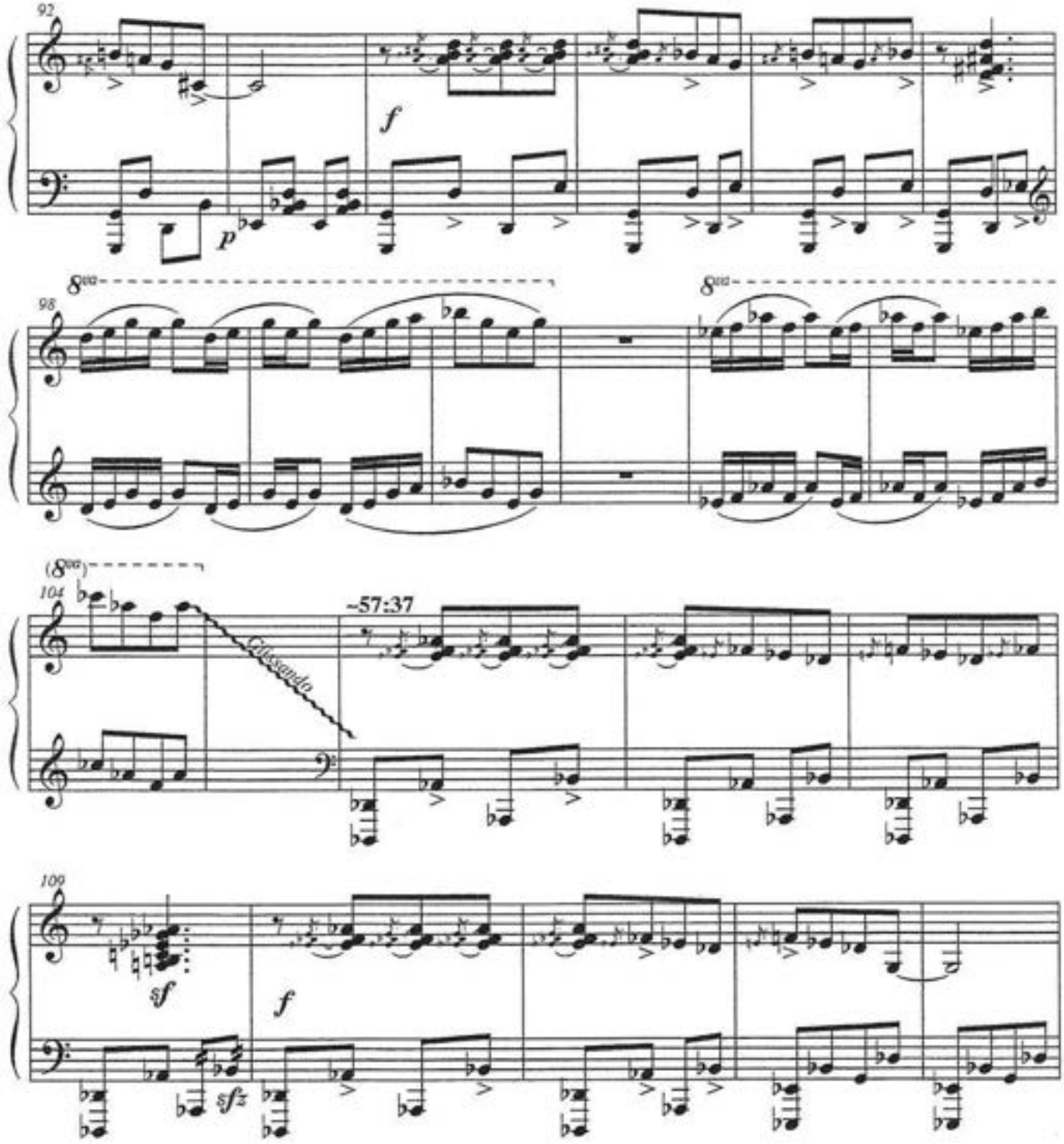
ΣΚΗΝΗ 20
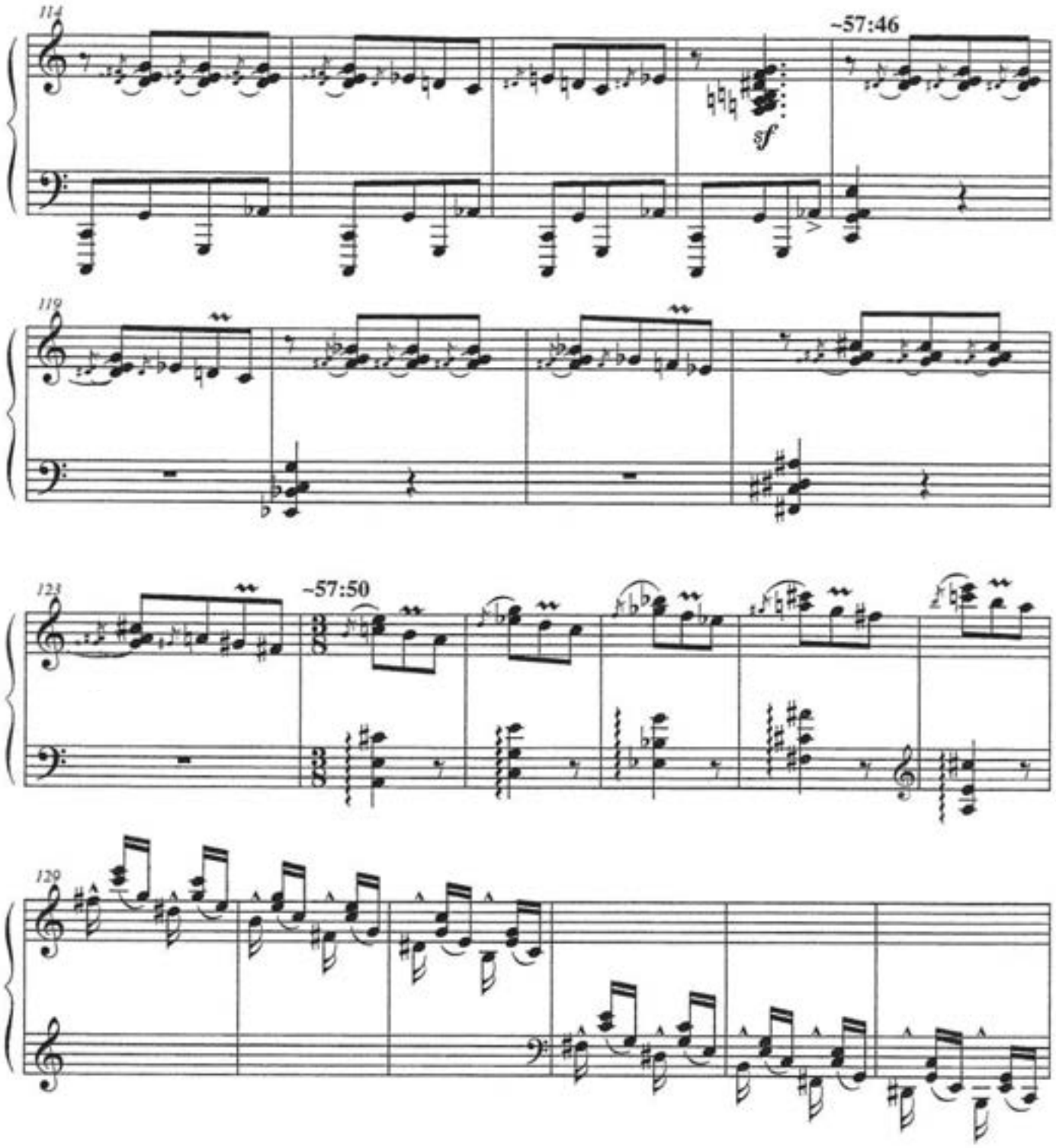

like RAGTIME playfull
56:01
56:02"To make possible..."
f
8va
6
Glissando
sf
~56:09
sempre stacc.
12
sf
sim.
sfz
sim
17
f
p
sim

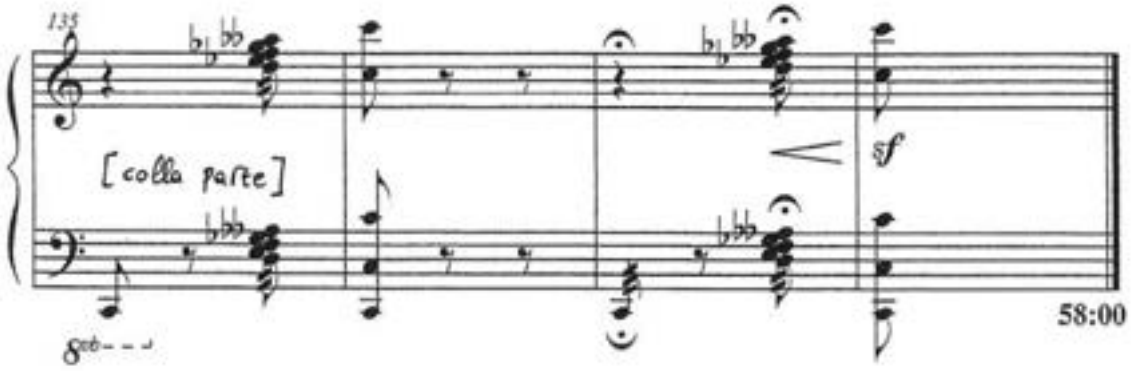

22
8va
~56:21
fz
f
sfz
~56:16
~gr55:49
28
33
f
p
8va
38
~56:31


44
51
58
~56:44
65
1.
2.
~56:51
~57:09
(TEMPO 1o)
8vb


71
sf
sim.
sfz
76
f
p
sim.
81
8va
~57:22
fz
f
sfz
87
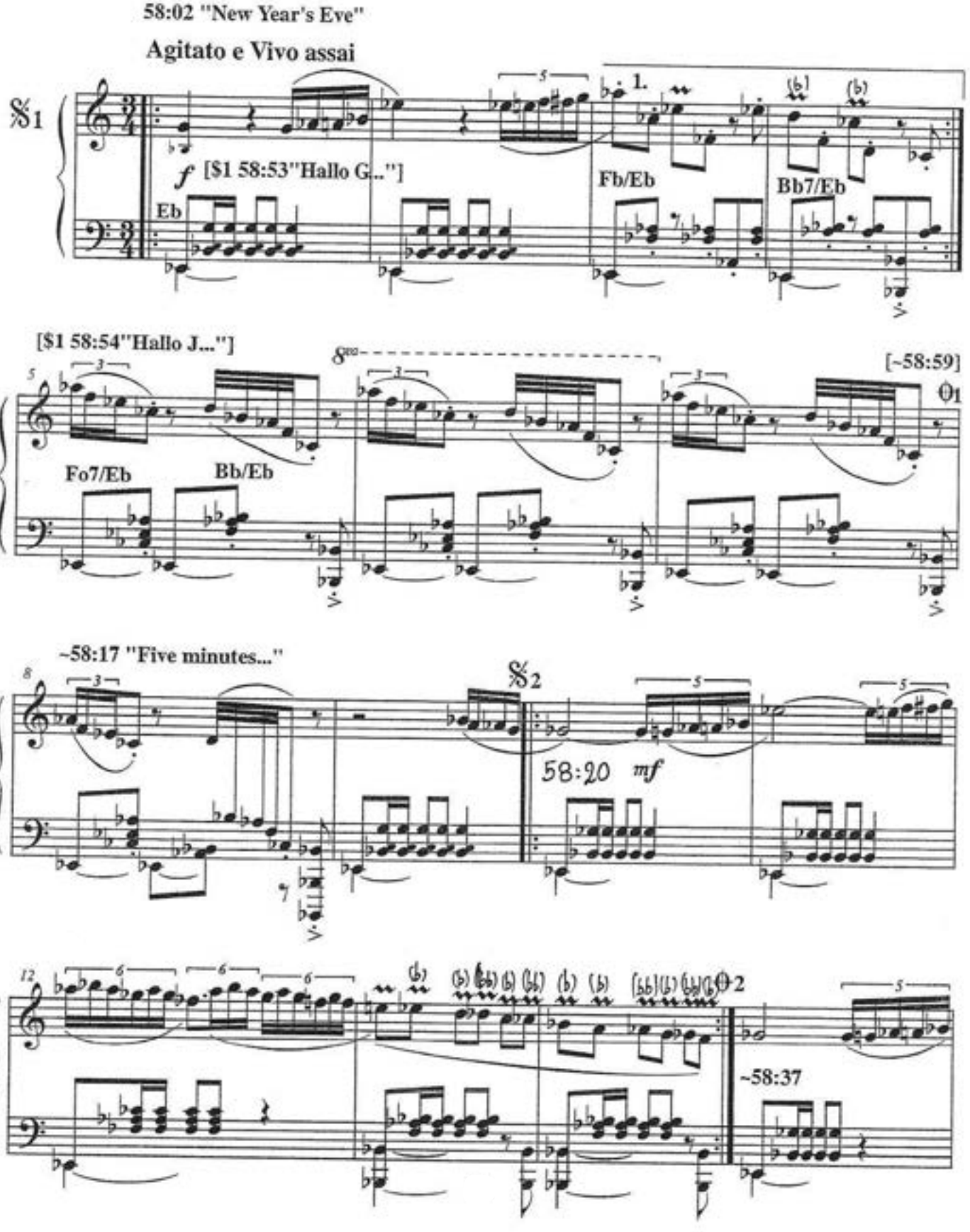

92
f
p
98
8va
8va
(8va)
104
-57:37
Glissando
109
sf
f
sfz
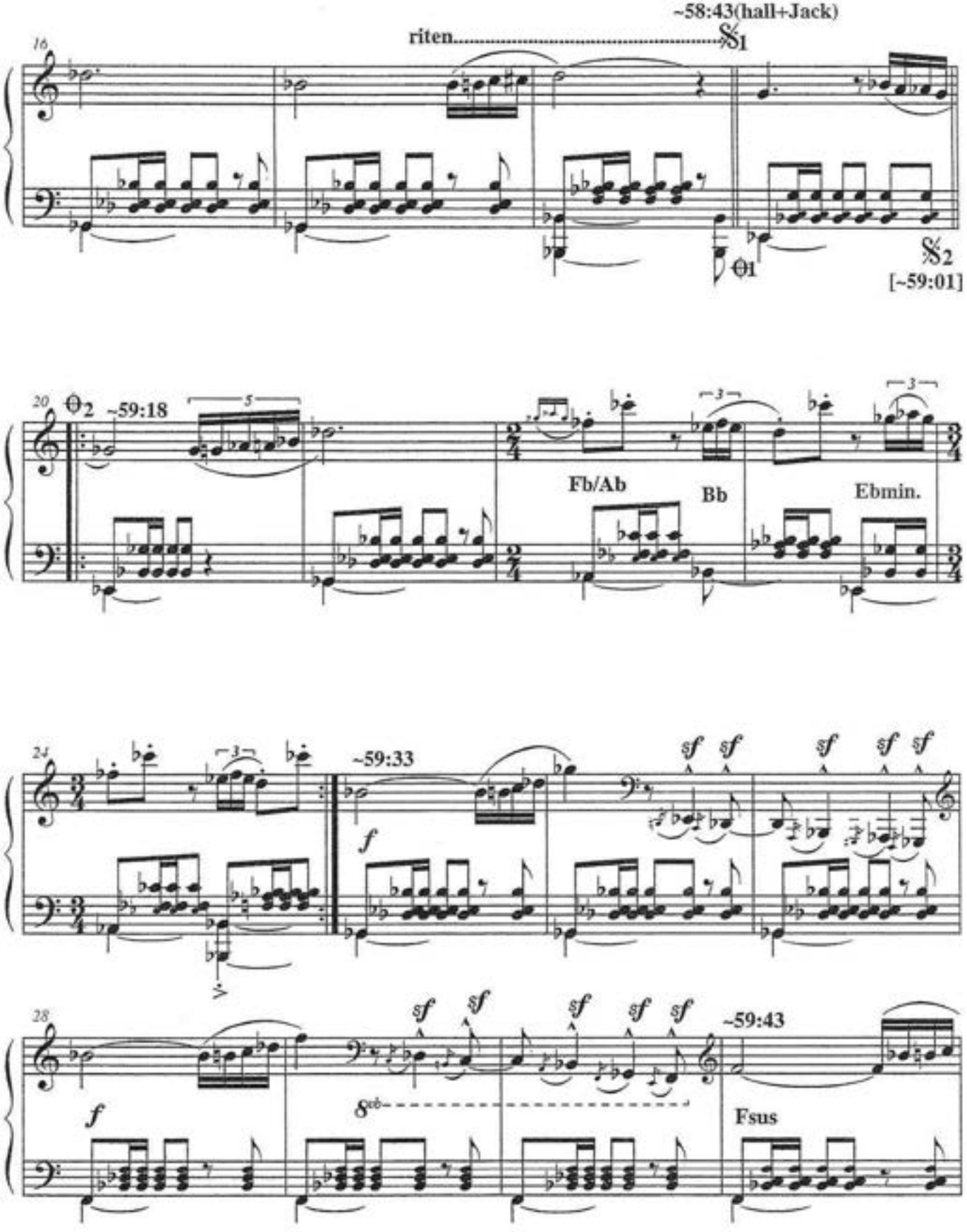

114
~57:46
sf
119
123
~57:50
129
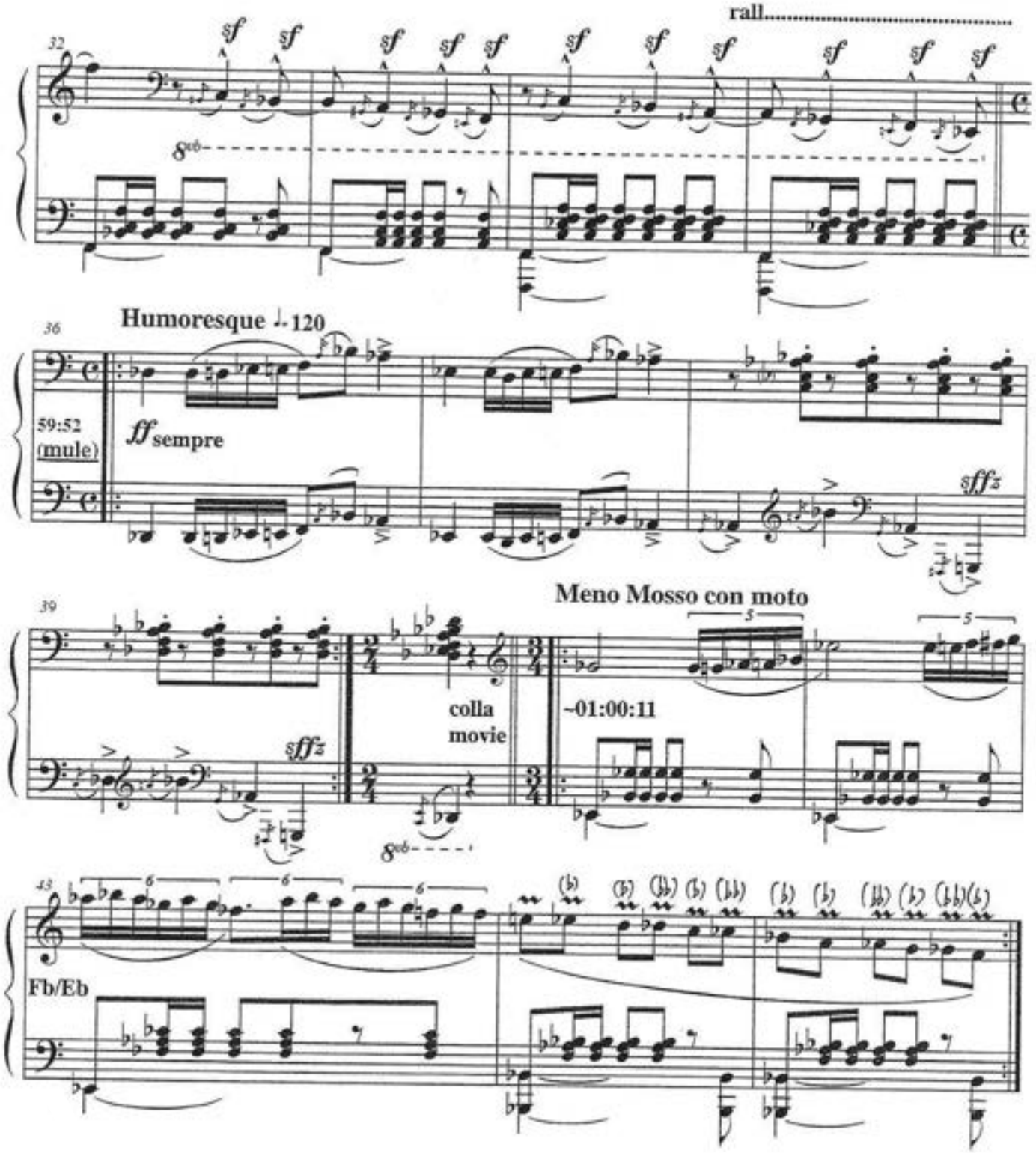

135
[colla parte]
sf
58:00

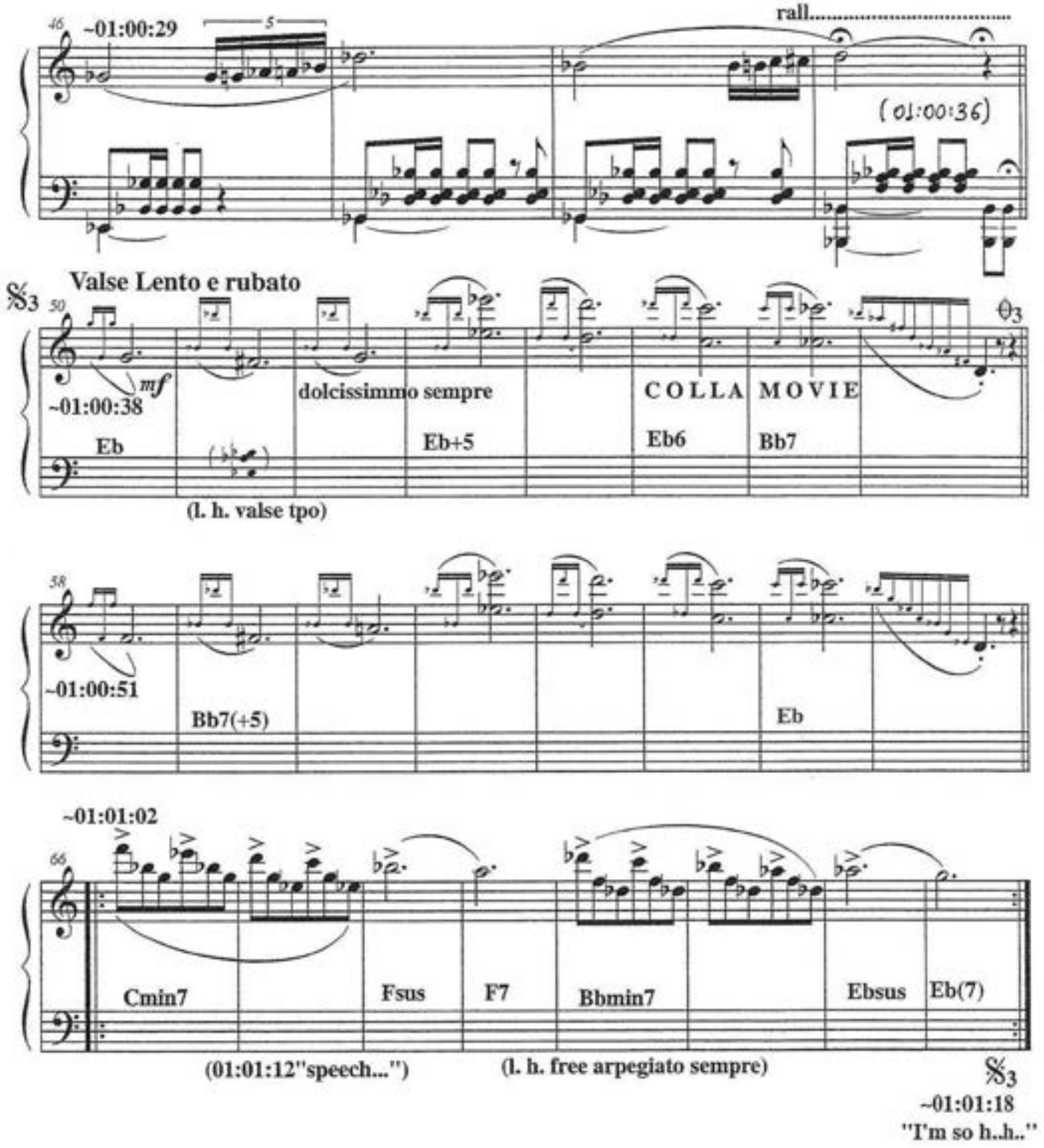
ΣΚΗΝΗ 21

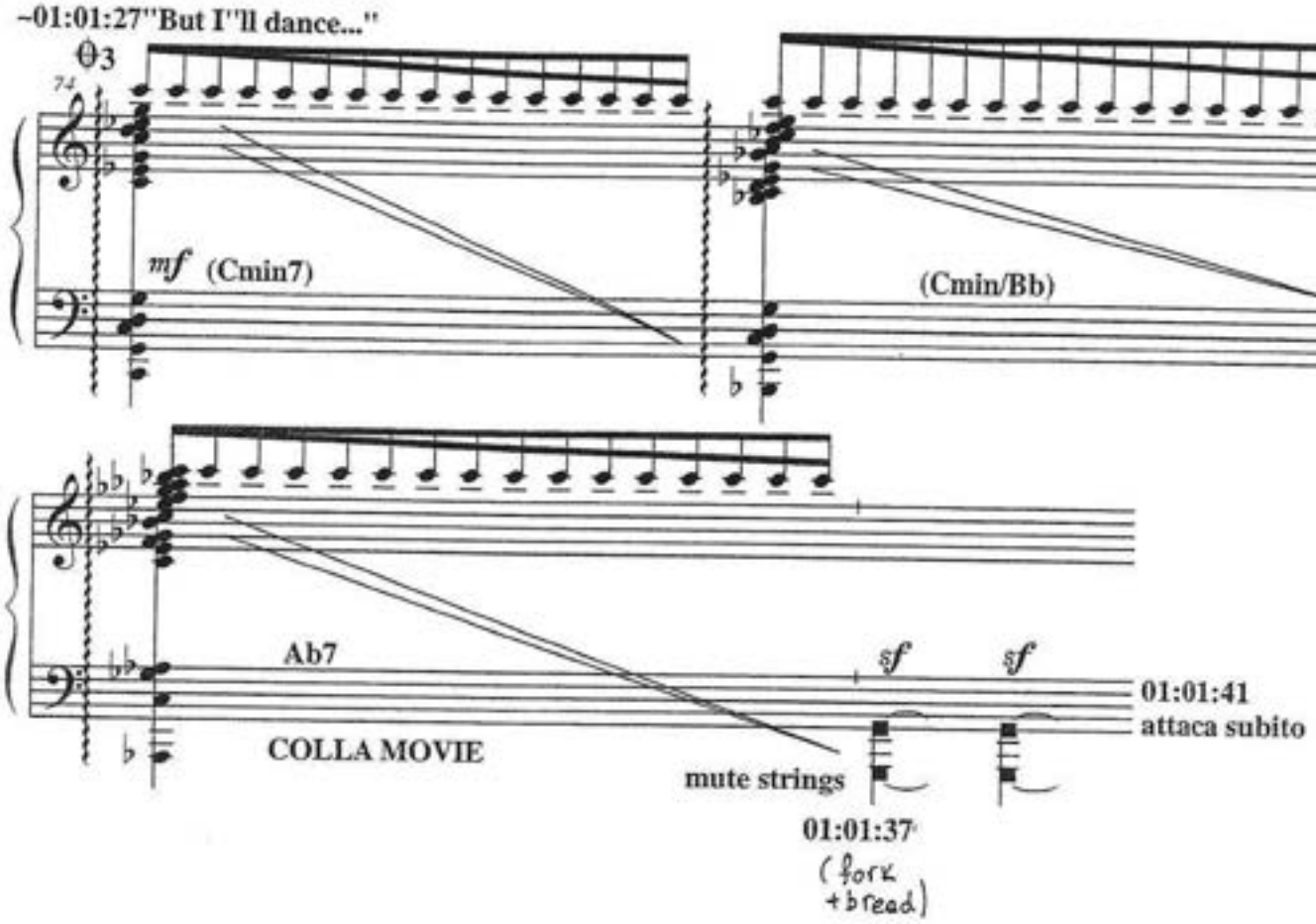
New Year's Eve




~58:43(hall+Jack)
riten.....
16
θ1
[~59:01]
20
θ2
~59:18
5
Fb/Ab
Bb
Ebmin.
24
~59:33
f
sf
28
~59:43
Fsus
8va
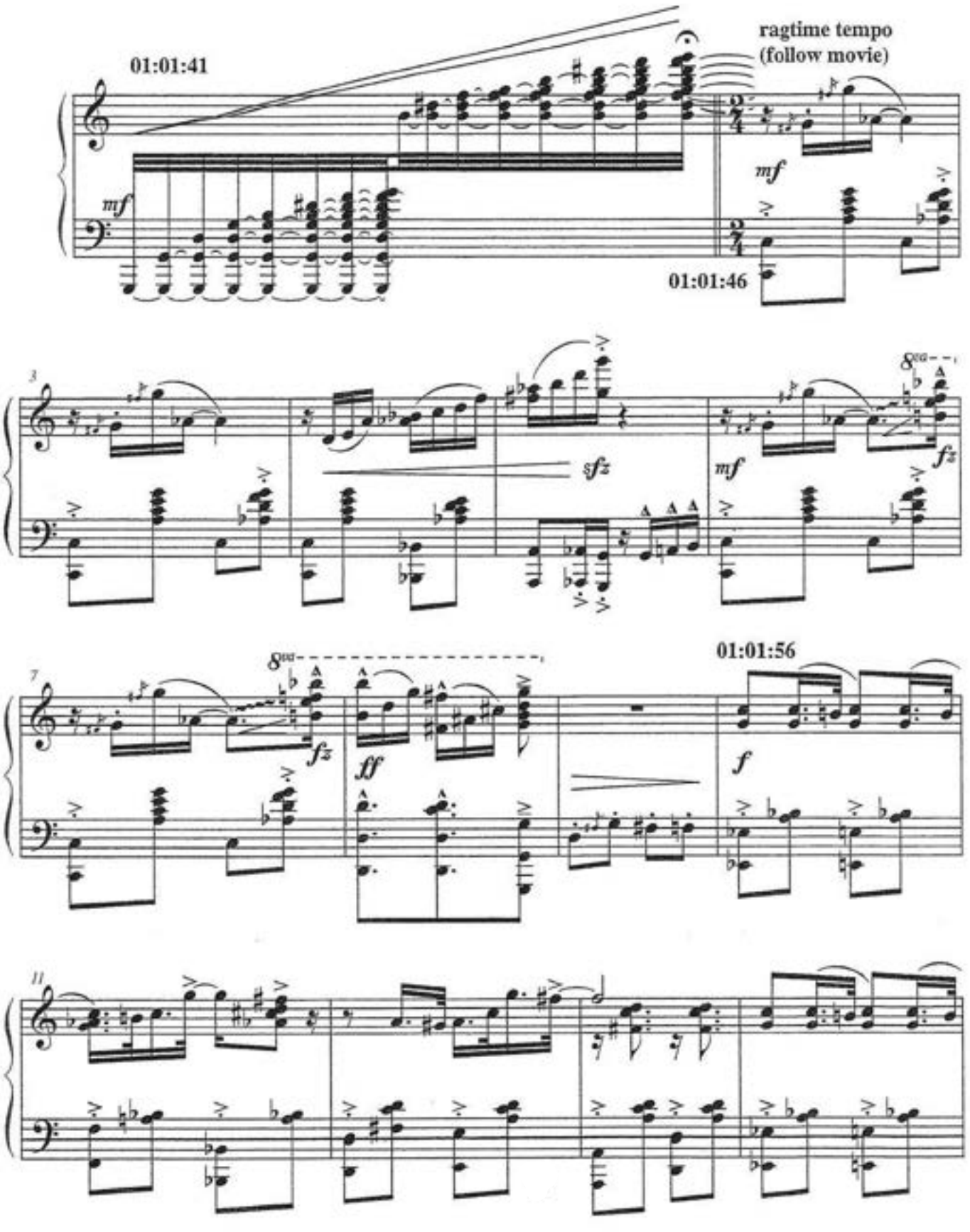

rall.....
32
sf
8vb
Humoresque ♩= 120
36
59:52
(mule)
ff sempre
sffz
Meno Mosso con moto
39
colla
movie
~01:00:11
43
Fb/Eb
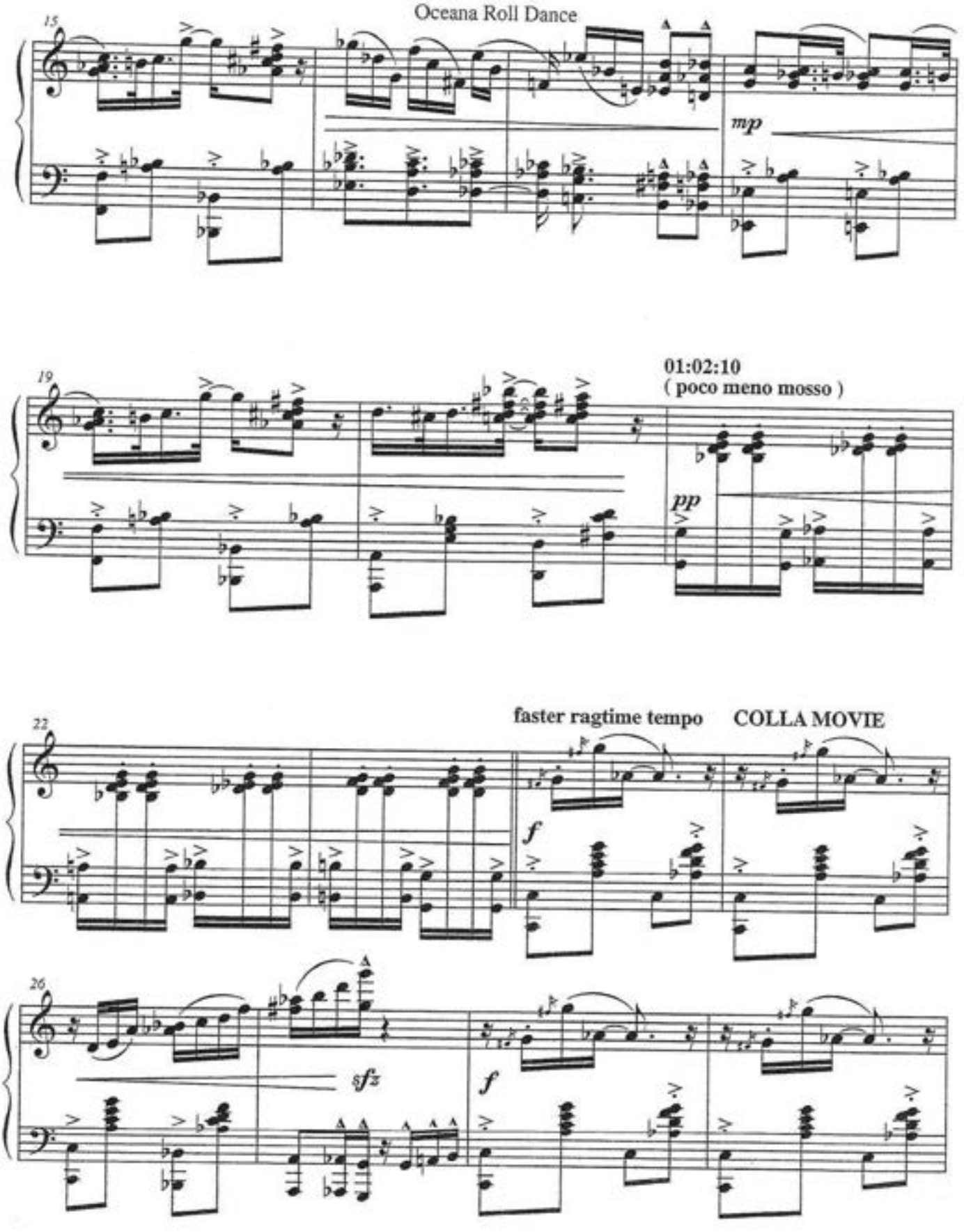

46
~01:00:29
5
rall.....
(01:00:36)
Valse Lento e rubato
50
mf
~01:00:38
Eb
dolcissimmo sempre
Eb+5
COLLA
Eb6
MOVIE
Bb7
(l. h. valse tpo)
58
~01:00:51
Bb7(+5)
Eb
~01:01:02
66
Cmin7
Fsus
F7
Bbmin7
Ebsus
Eb(7)
(01:01:12"speech...")
(l. h. free arpegiato sempre)
~01:01:18
"I'm so h..h.."


~01:01:27"But I'll dance..."
θ3
74
mf (Cmin7)
(Cmin/Bb)
Ab7
sf
sf
01:01:41
attaca subito
COLLA MOVIE
mute strings
01:01:37
(fork
+bread)
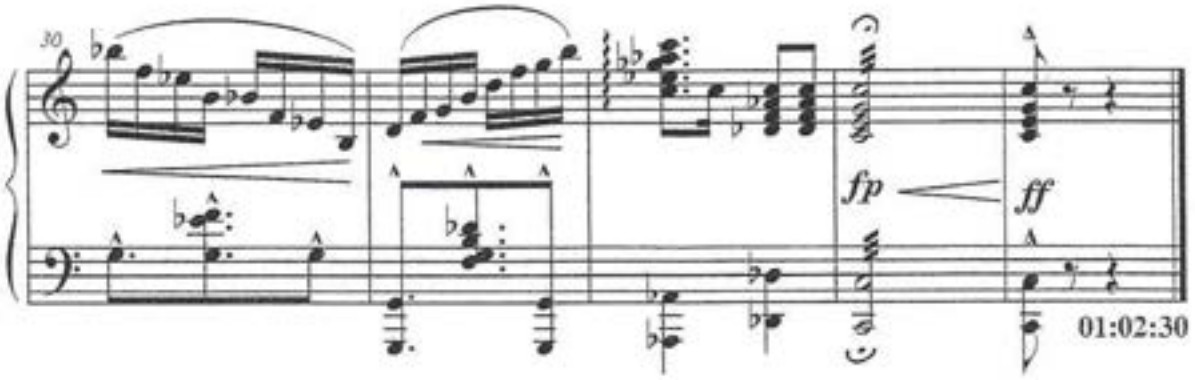
ΣΚΗΝΗ 22

Oceana Roll Dance

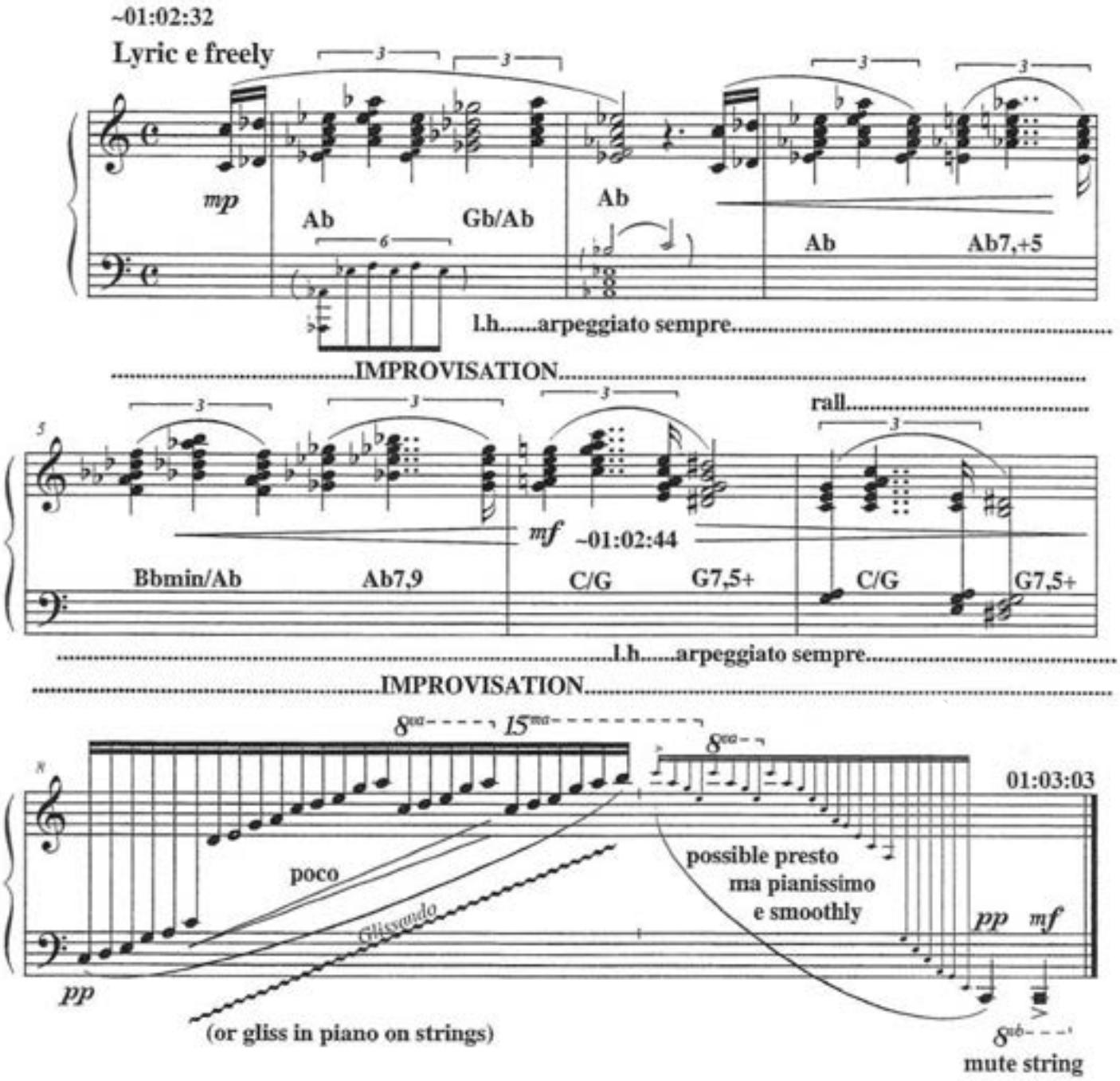



Oceana Roll Dance
15
mp
19
01:02:10
(poco meno mosso)
pp
22
faster ragtime tempo
COLLA MOVIE
f
26
sfz
f
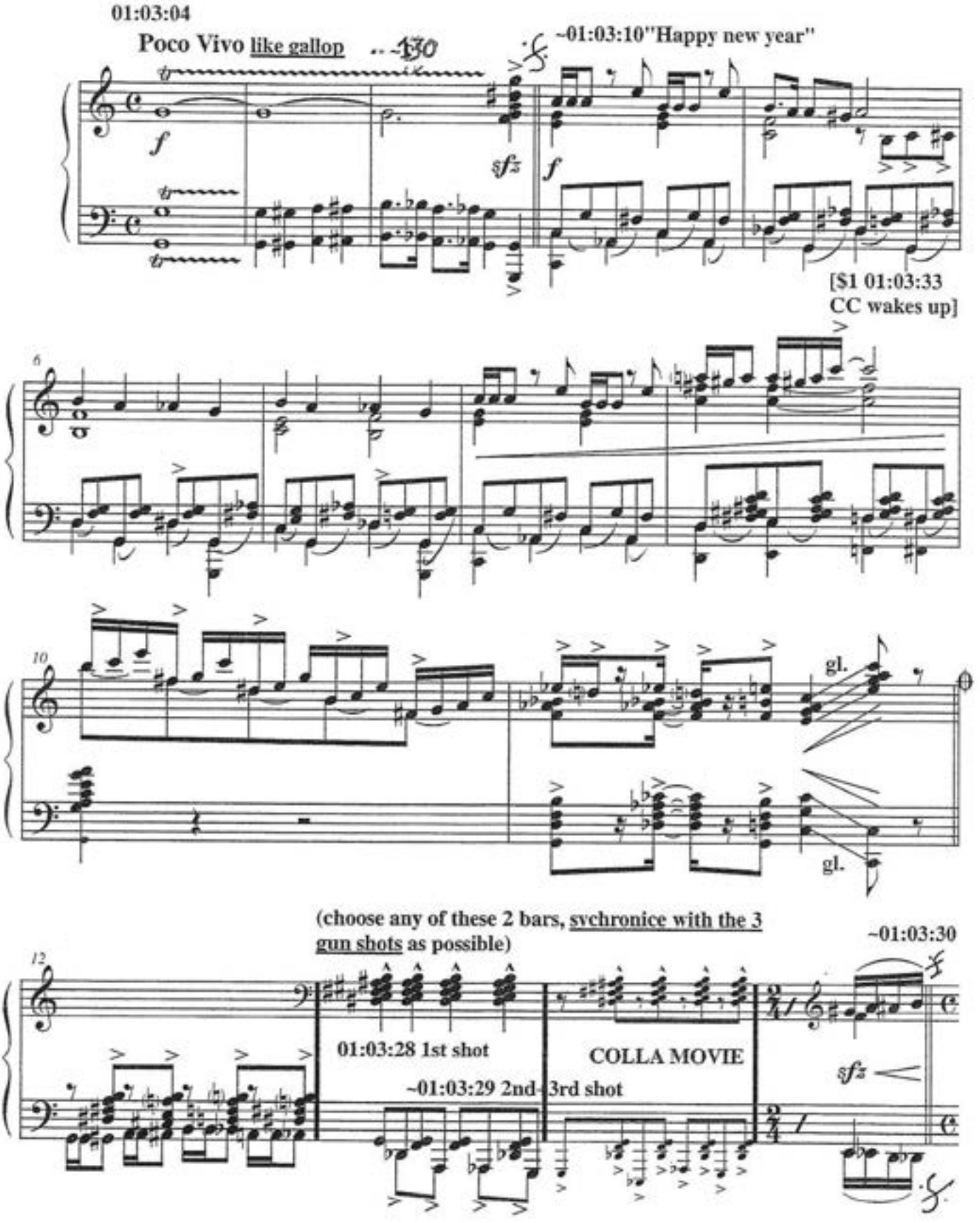
Oceana Roll Dance
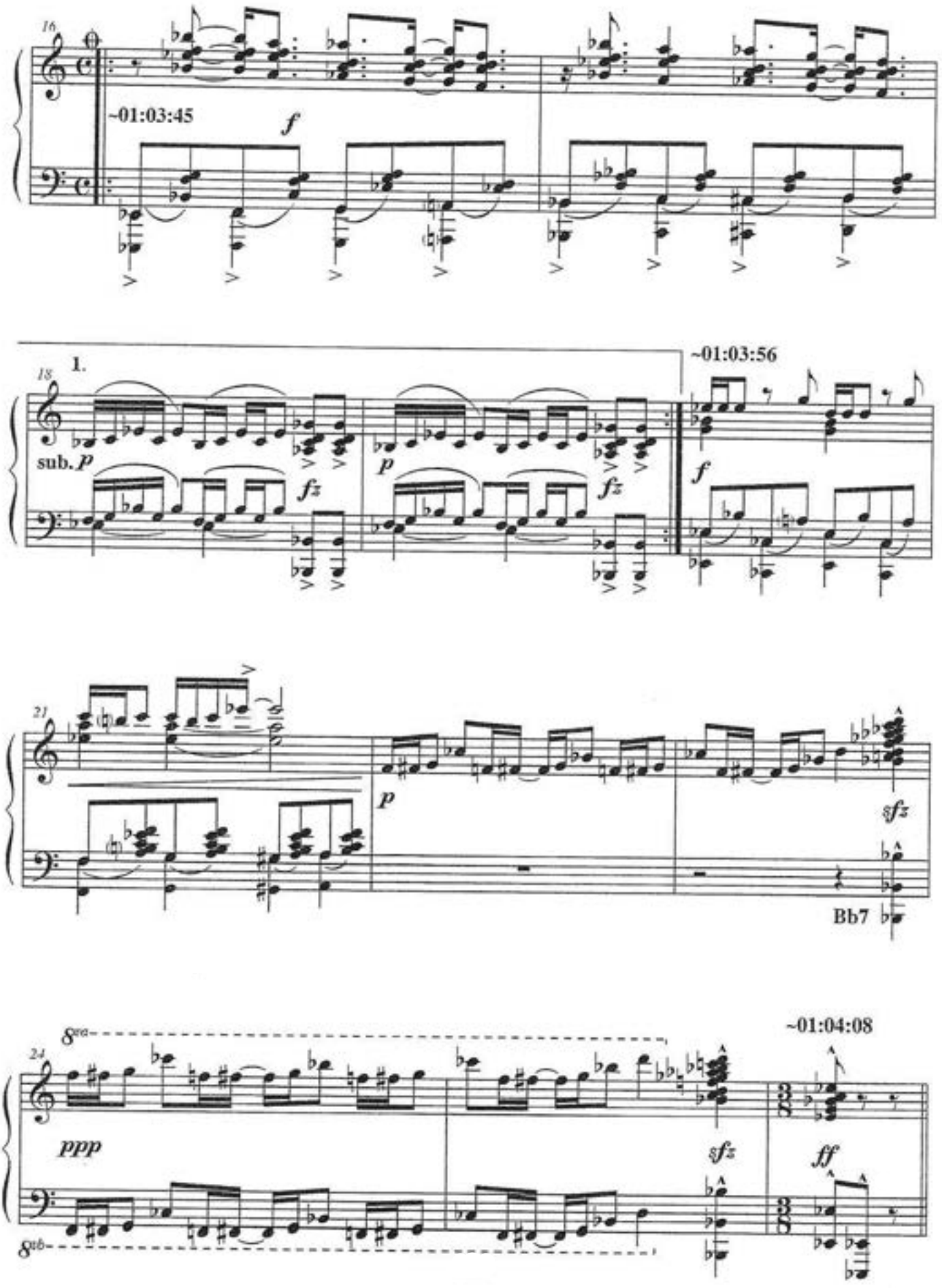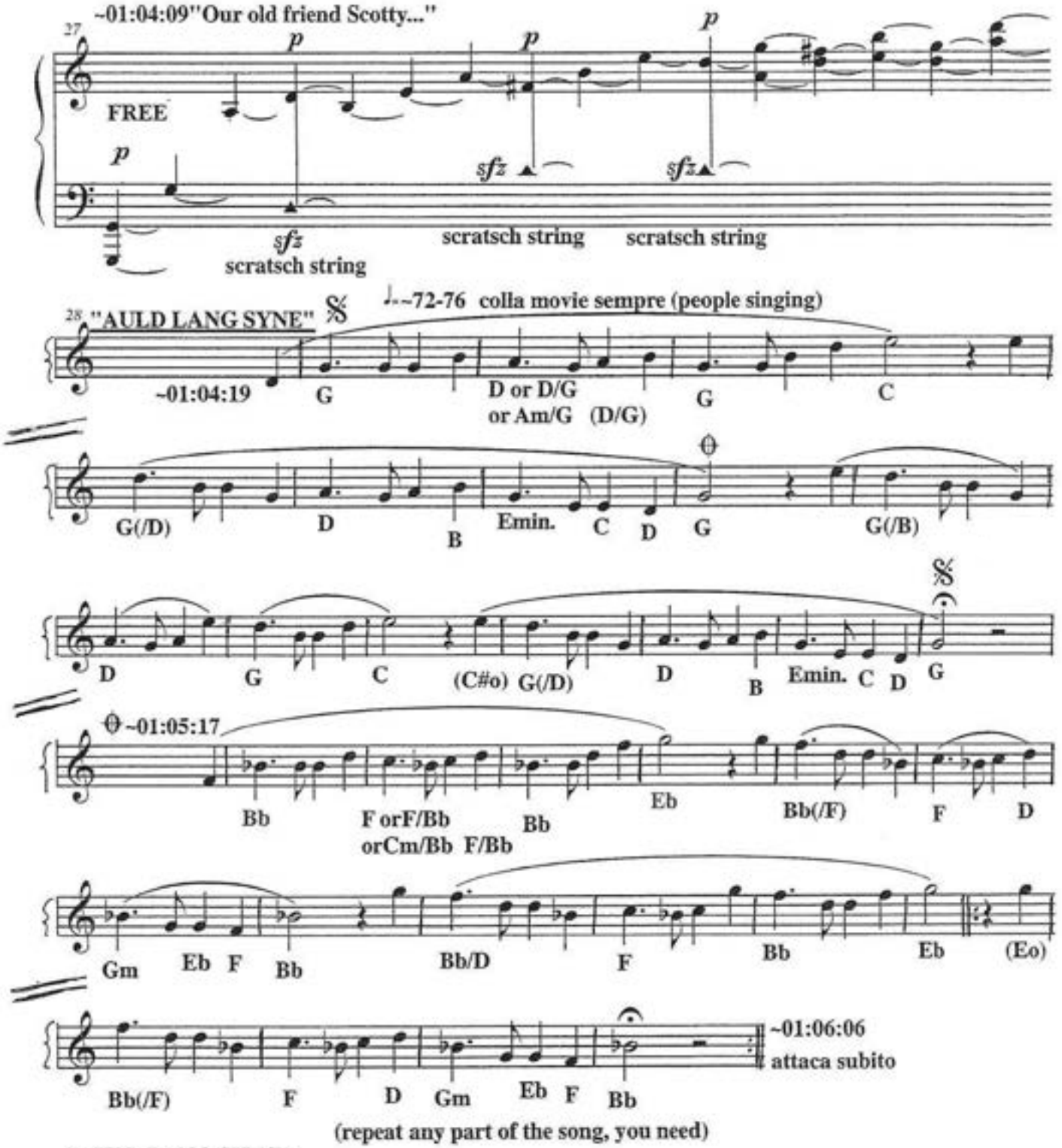


ΣΚΗΝΗ 23


~01:02:32
Lyric e freely
mp
Ab
Gb/Ab
Ab
Ab
Ab7,+5
l.h.....arpeggiato sempre.....
.....IMPROVISATION.....
rall.....
mf
~01:02:44
Bbmin/Ab
Ab7,9
C/G
G7,5+
C/G
G7,5+
l.h.....arpeggiato sempre.....
.....IMPROVISATION.....
8va
15ma
8va
01:03:03
poco
possible presto
ma pianissimo
e smoothly
glissando
pp
mf
pp
(or gliss in piano on strings)
8vb
mute string

ΣΚΗΝΗ 24
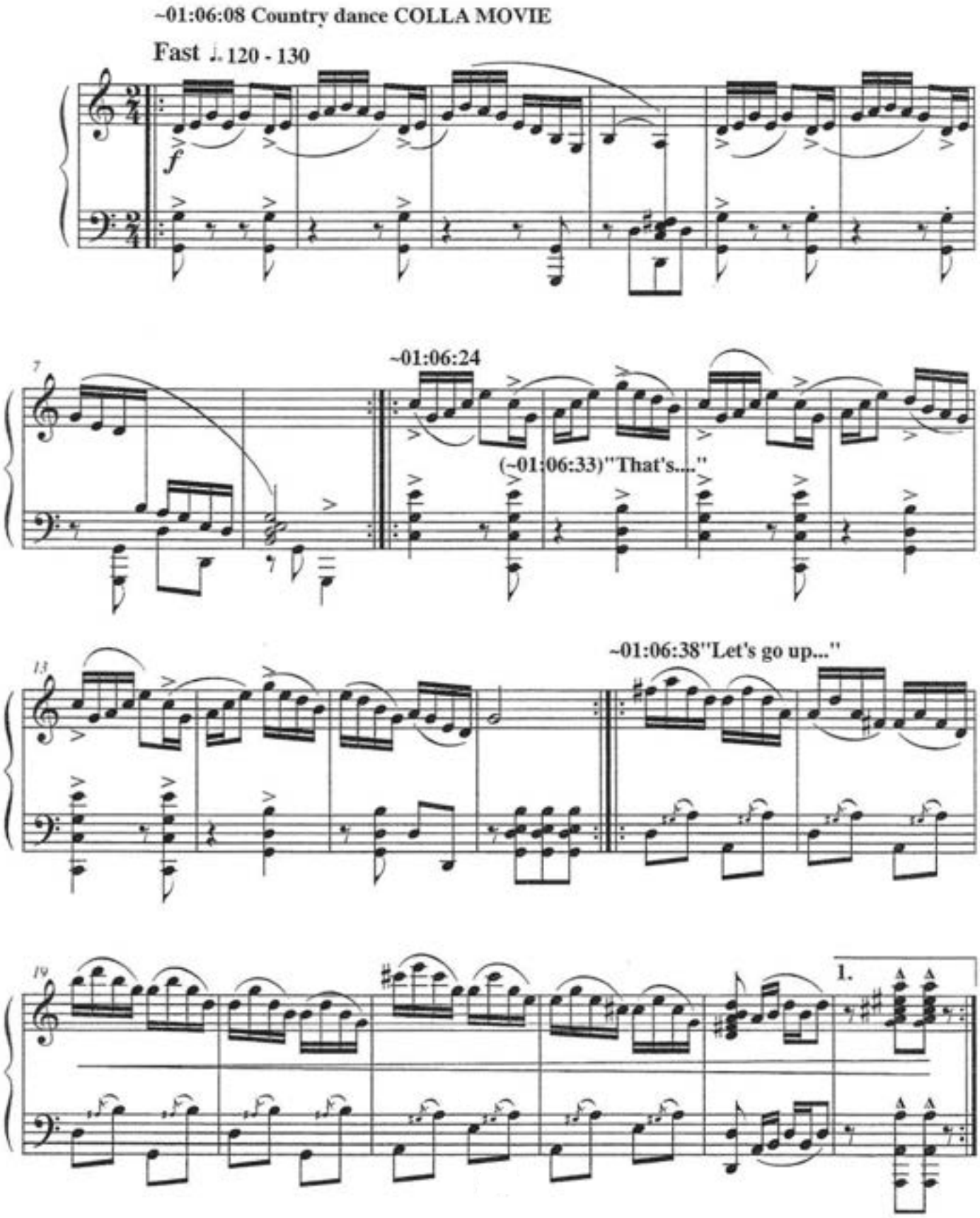

01:03:04
Poco Vivo like gallop
~130
~01:03:10"Happy new year"
[S1 01:03:33
CC wakes up]
gl.
gl.
(choose any of these 2 bars, svchronice with the 3 gun shots as possible)
~01:03:30
01:03:28 1st shot
~01:03:29 2nd-3rd shot
COLLA MOVIE

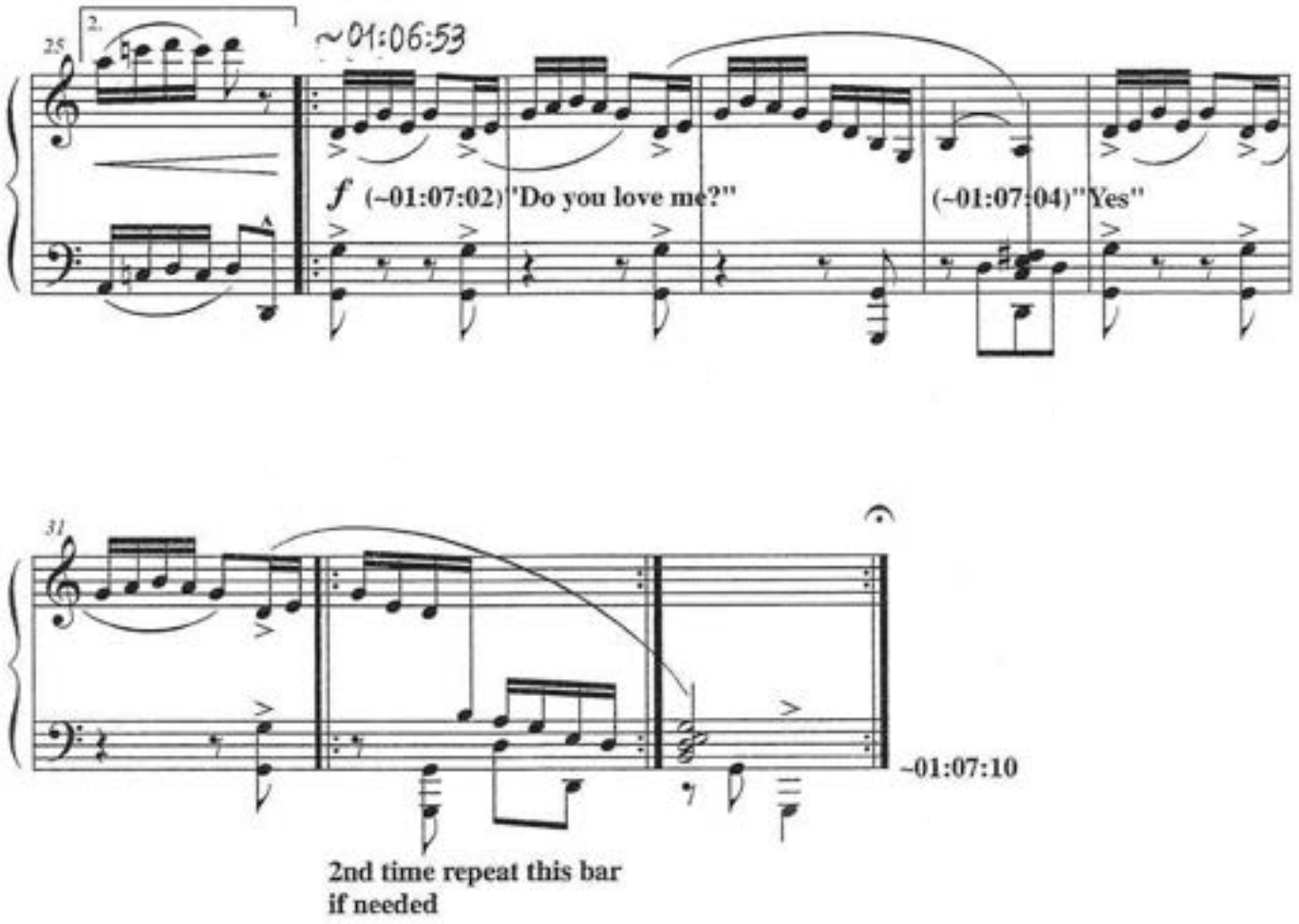

16
~01:03:45
f
18
1.
~01:03:56
sub. p
fz
p
fz
f
21
p
sfz
Bb7
8va
24
~01:04:08
ppp
sfz
ff
8vb
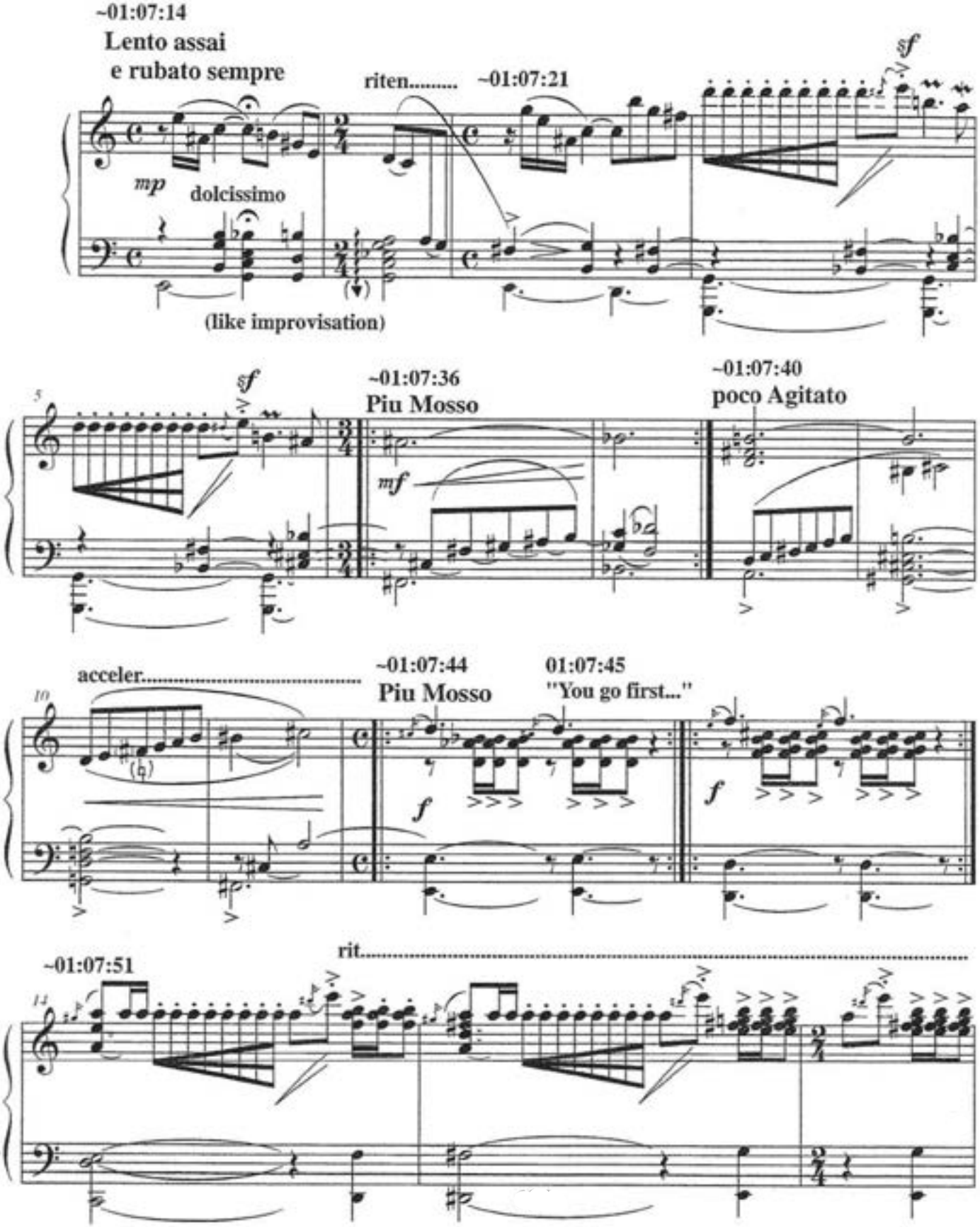


"AULD LANG SYNE"
l. h. arpeggiato
both hands improvisato
ma semplice e mp
e colla movie sempre
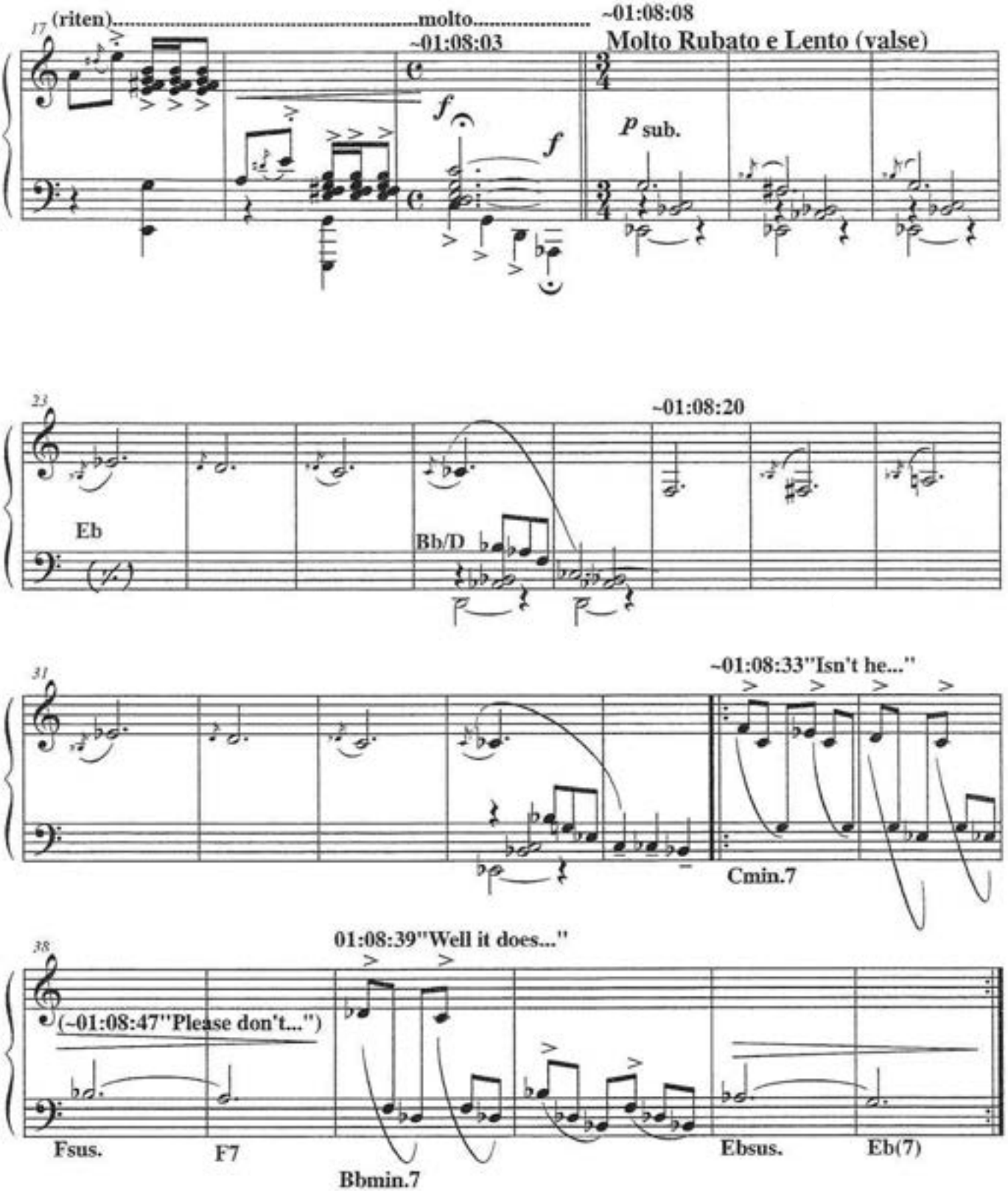
ΣΚΗΝΗ 25

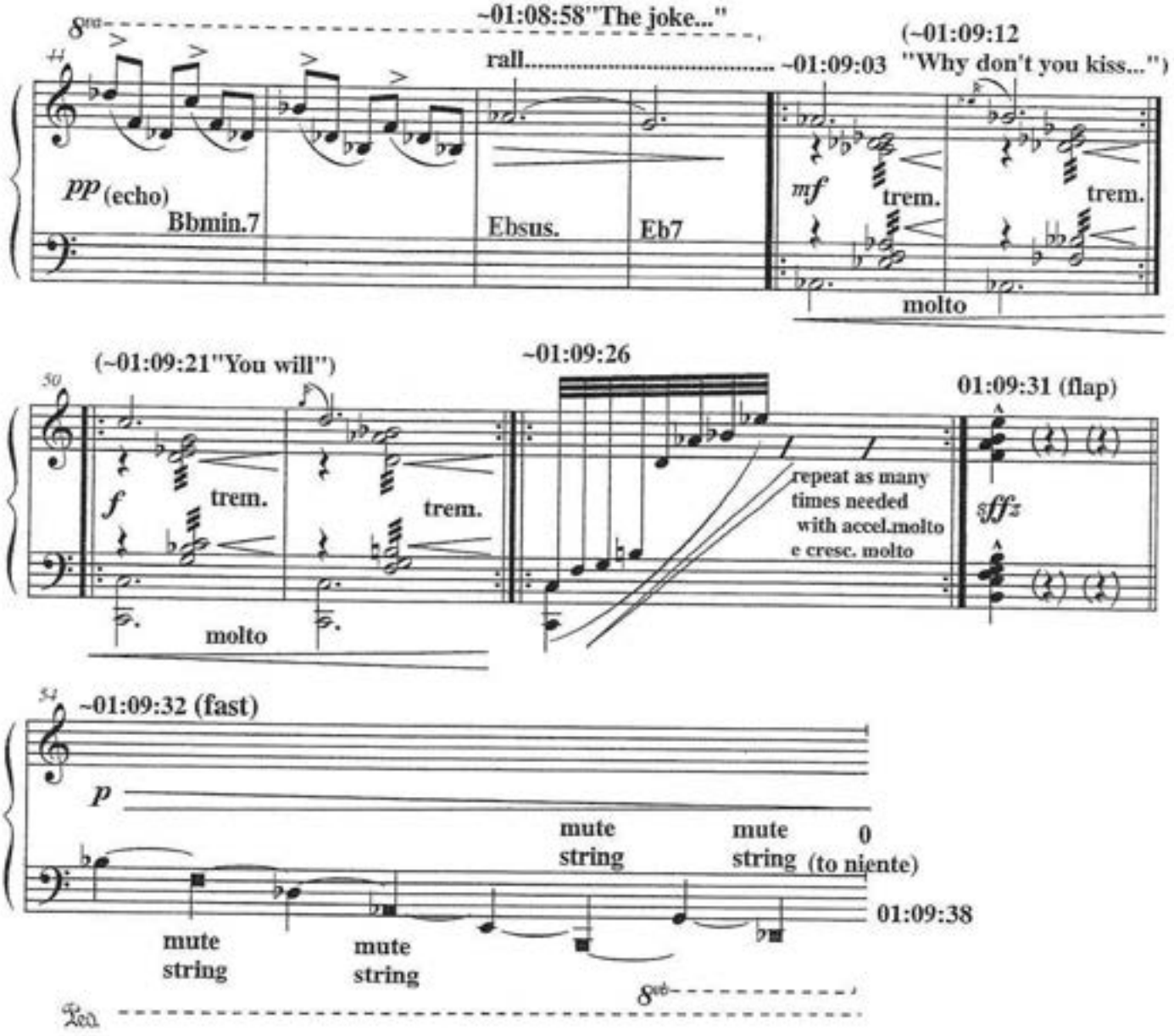

~01:06:08 Country dance COLLA MOVIE
Fast ♩. 120 - 130
f
7
~01:06:24
(~01:06:33)"That's...."
13
~01:06:38"Let's go up..."
19
1.


25
2.
~01:06:53
f (~01:07:02)"Do you love me?"
(~01:07:04)"Yes"
31
~01:07:10
2nd time repeat this bar
if needed

ΣΚΗΝΗ 26

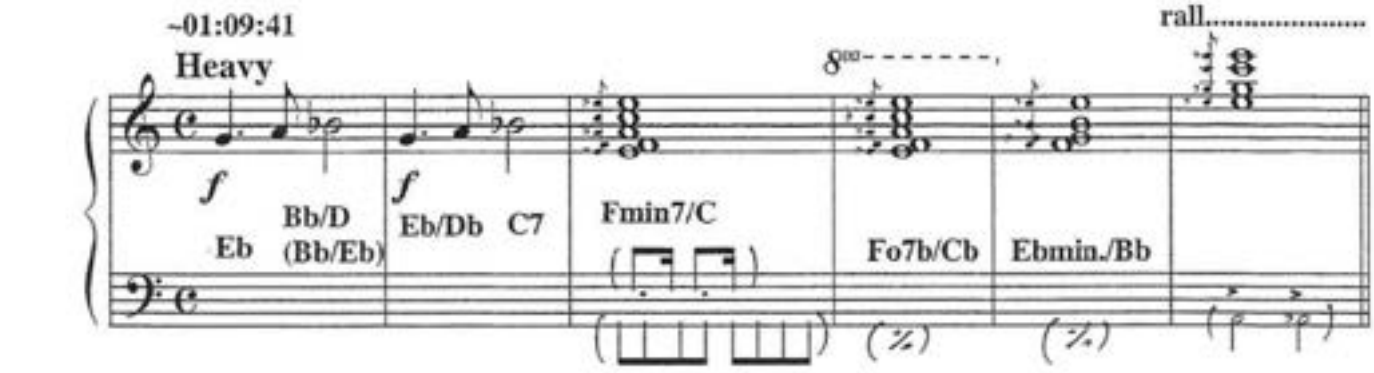

~01:07:14
Lento assai
e rubato sempre
riten.....
~01:07:21
mp
dolcissimo
(like improvisation)
sf
~01:07:36
Piu Mosso
~01:07:40
poco Agitato
mf
acceler.....
~01:07:44
Piu Mosso
01:07:45
"You go first..."
f
rit.....
~01:07:51


17
(riten)
molto
~01:08:08
~01:08:03
Molto Rubato e Lento (valse)
f
f
p sub.
23
~01:08:20
Eb
Bb/D
31
~01:08:33"Isn't he..."
Cmin.7
38
01:08:39"Well it does..."
(~01:08:47"Please don't...")
Fsus.
F7
Bbmin.7
Ebsus.
Eb(7)
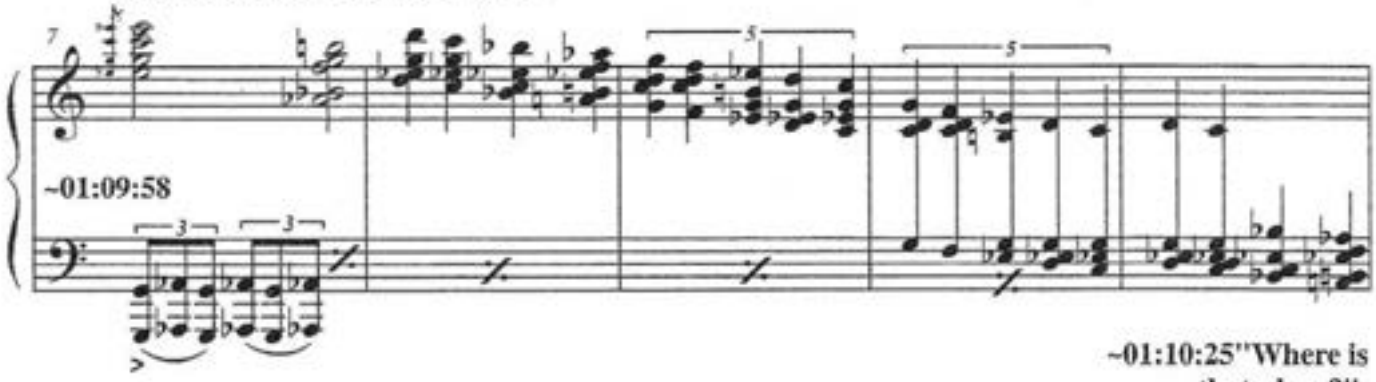

~01:08:58"The joke..."
(~01:09:12
"Why don't you kiss...")
rall.....
~01:09:03
pp (echo)
Bbmin.7
Ebsus.
Eb7
mf
trem.
trem.
molto
(~01:09:21"You will")
~01:09:26
01:09:31 (flap)
50
f
trem.
trem.
molto
repeat as many
times needed
with accel.molto
e cresc. molto
sfffz
54
~01:09:32 (fast)
p
mute
string
mute
string
0
(to niente)
01:09:38
mute
string
mute
string
8vb
Ped.

ΣΚΗΝΗ 27
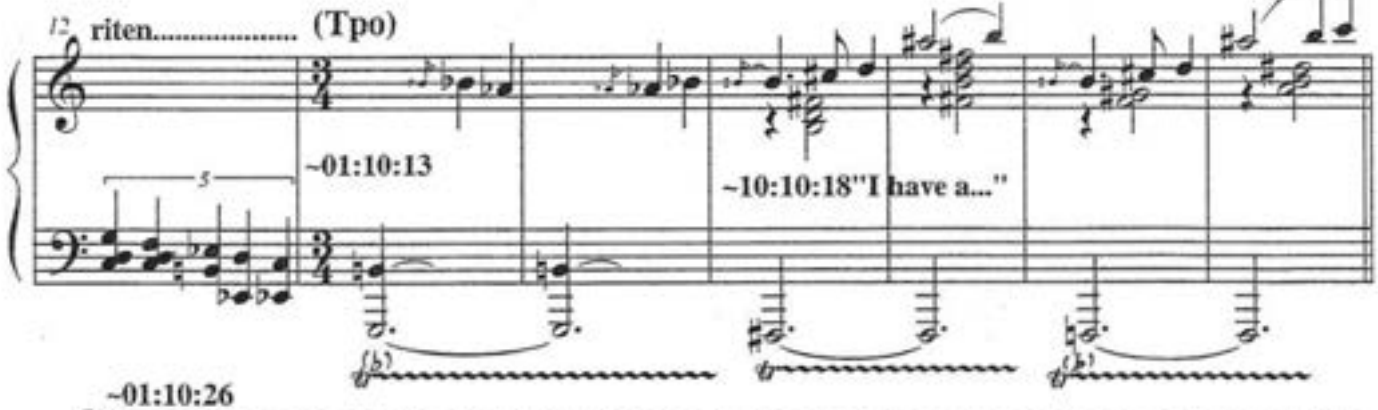
~01:09:40"The recorder's office the next day..."
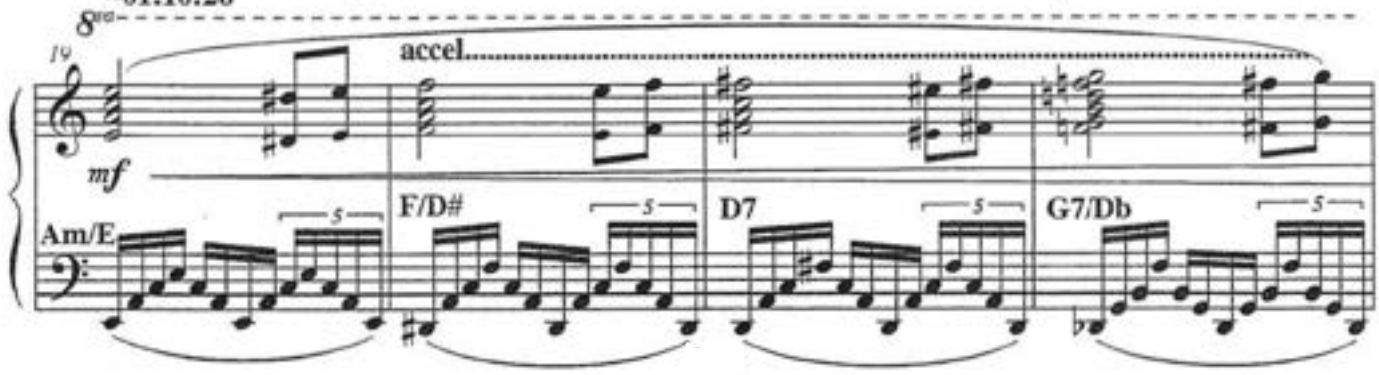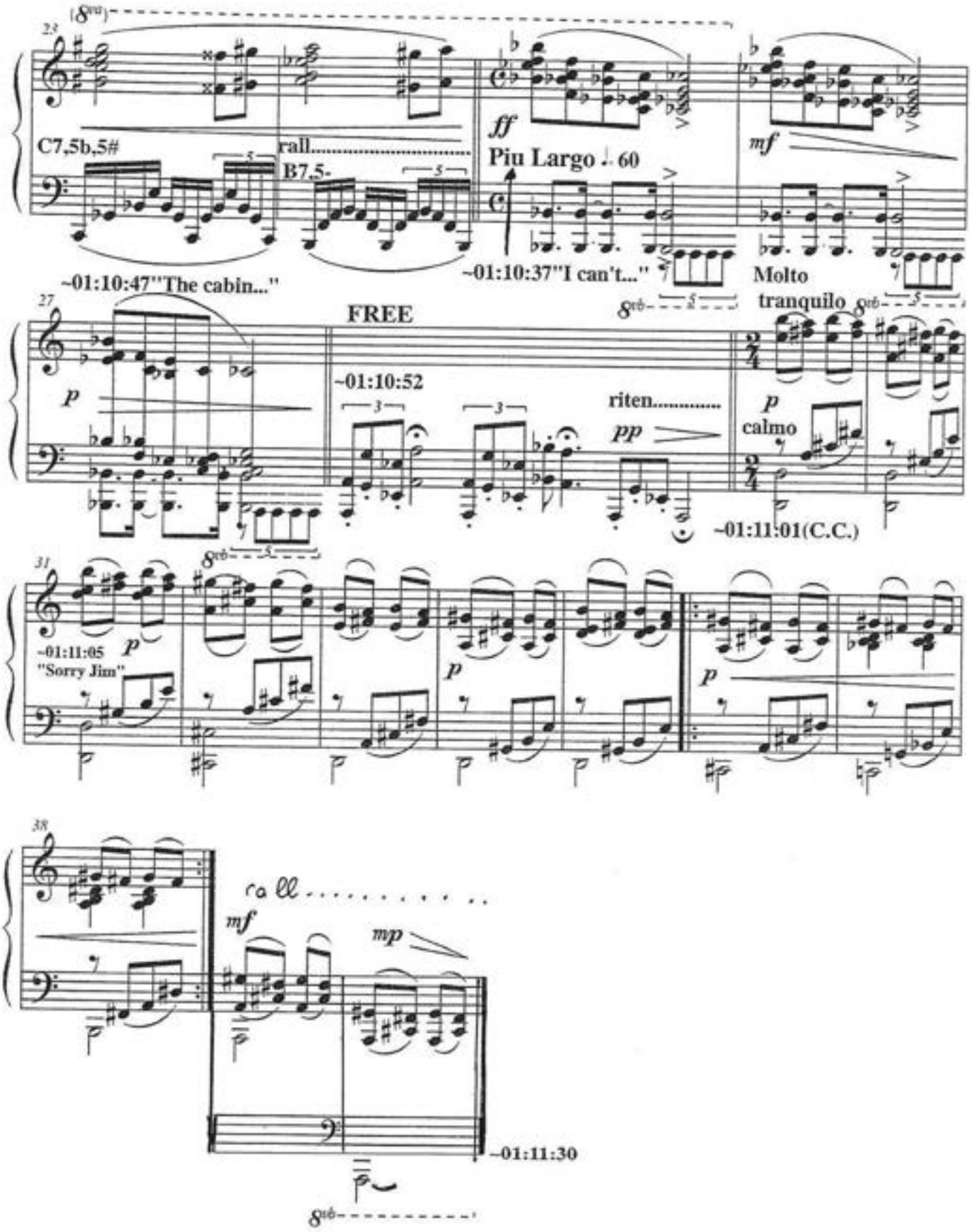


Tpo subito piu Mosso e forte
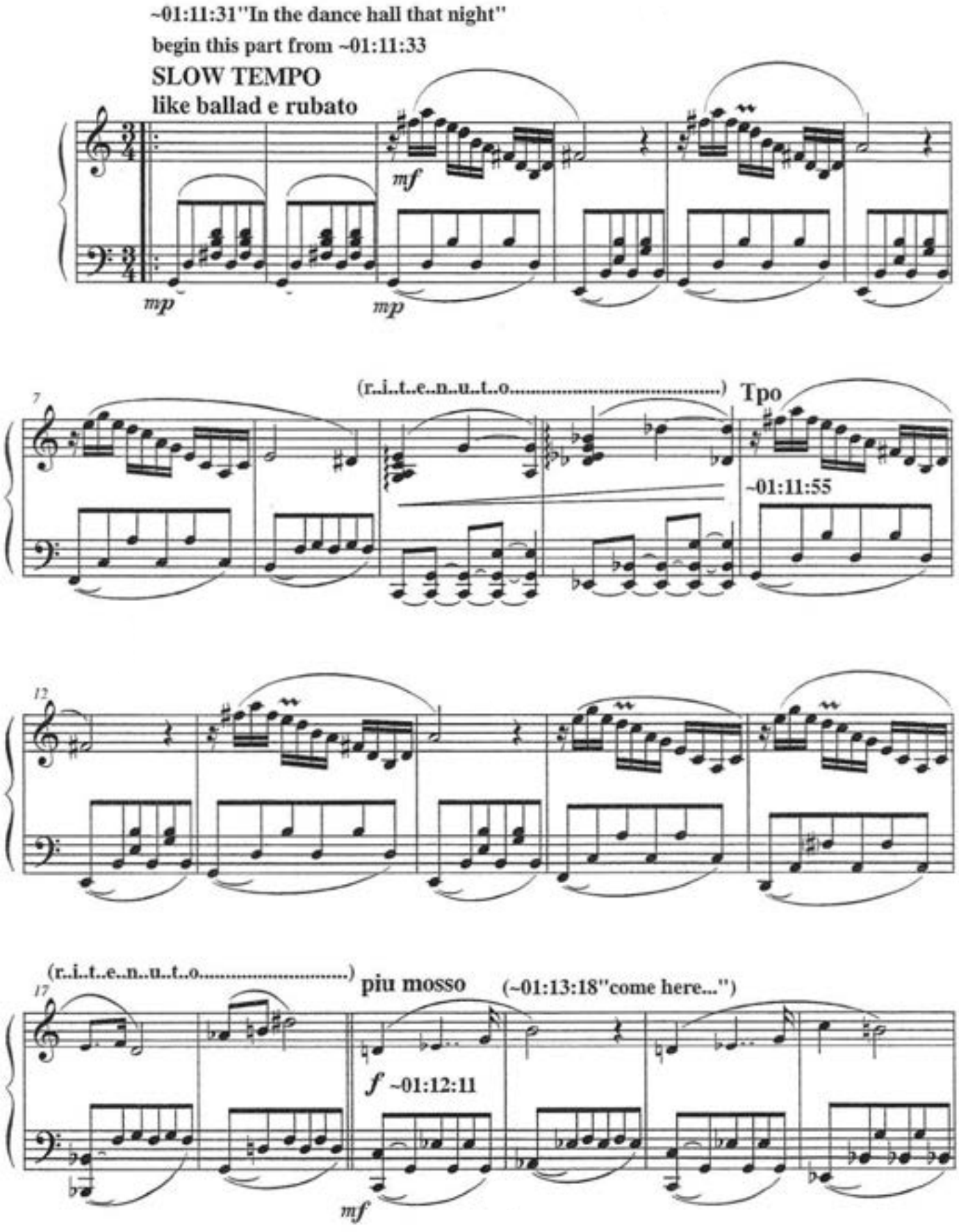


~01:10:25"Where is that place?"
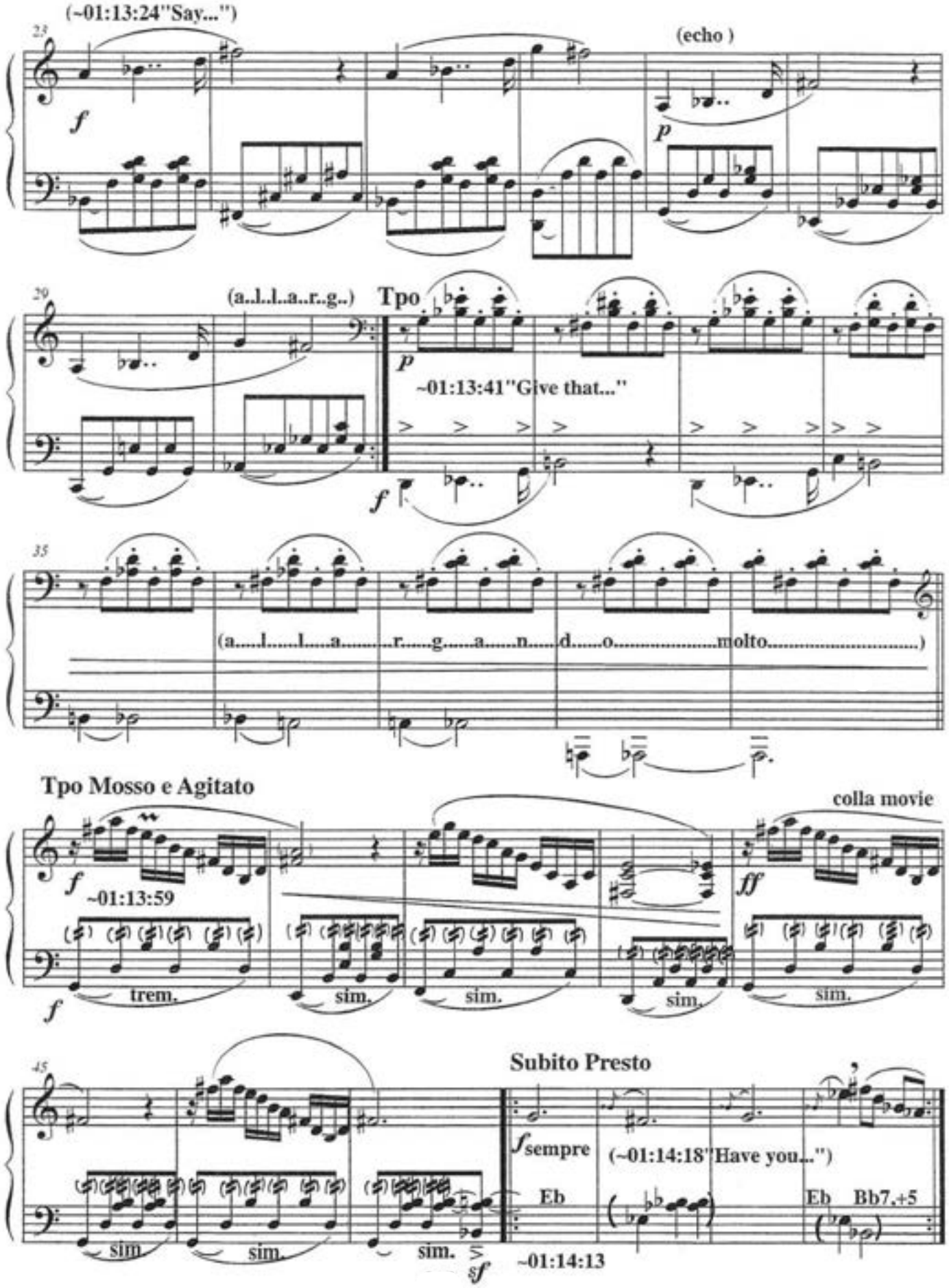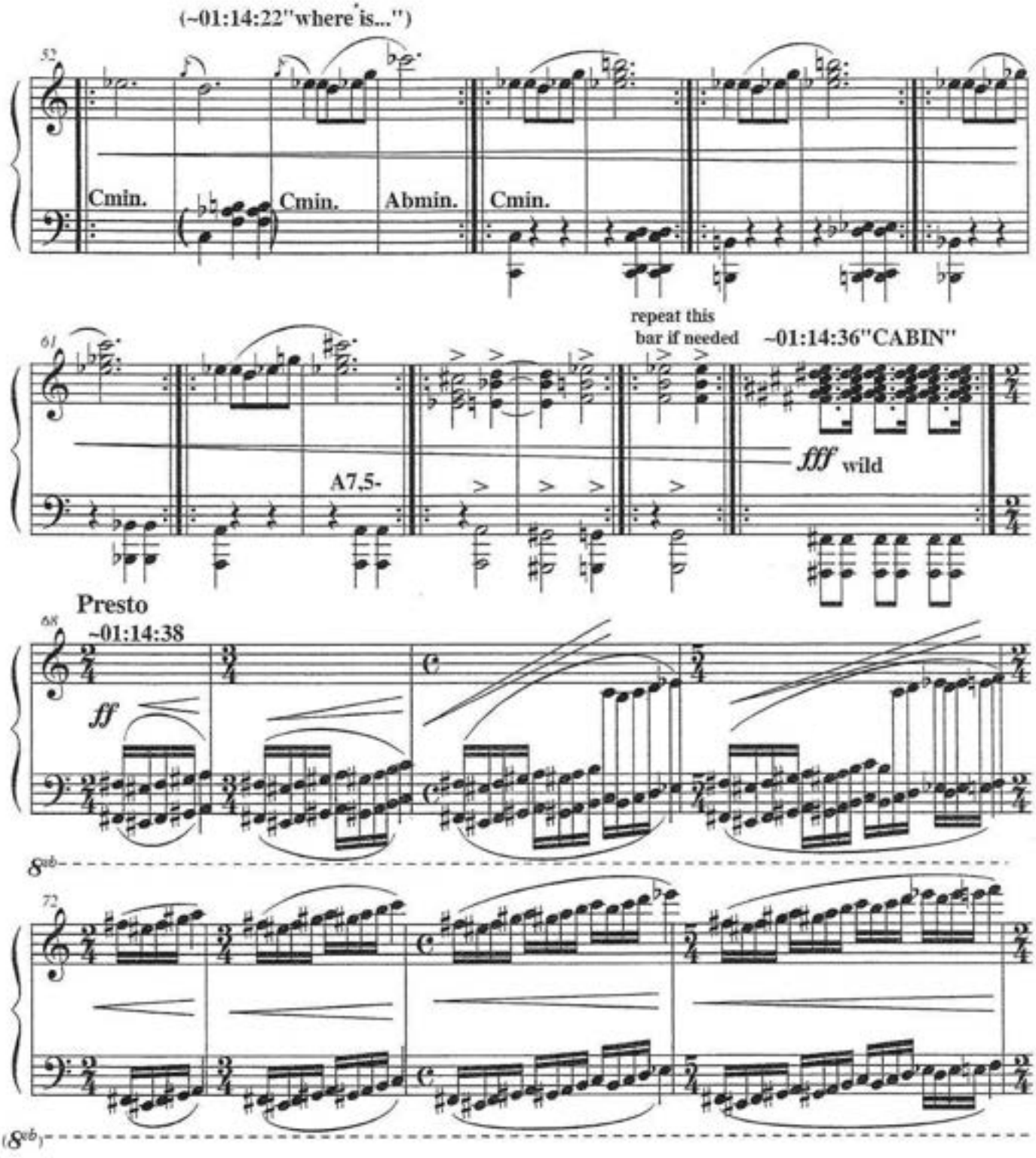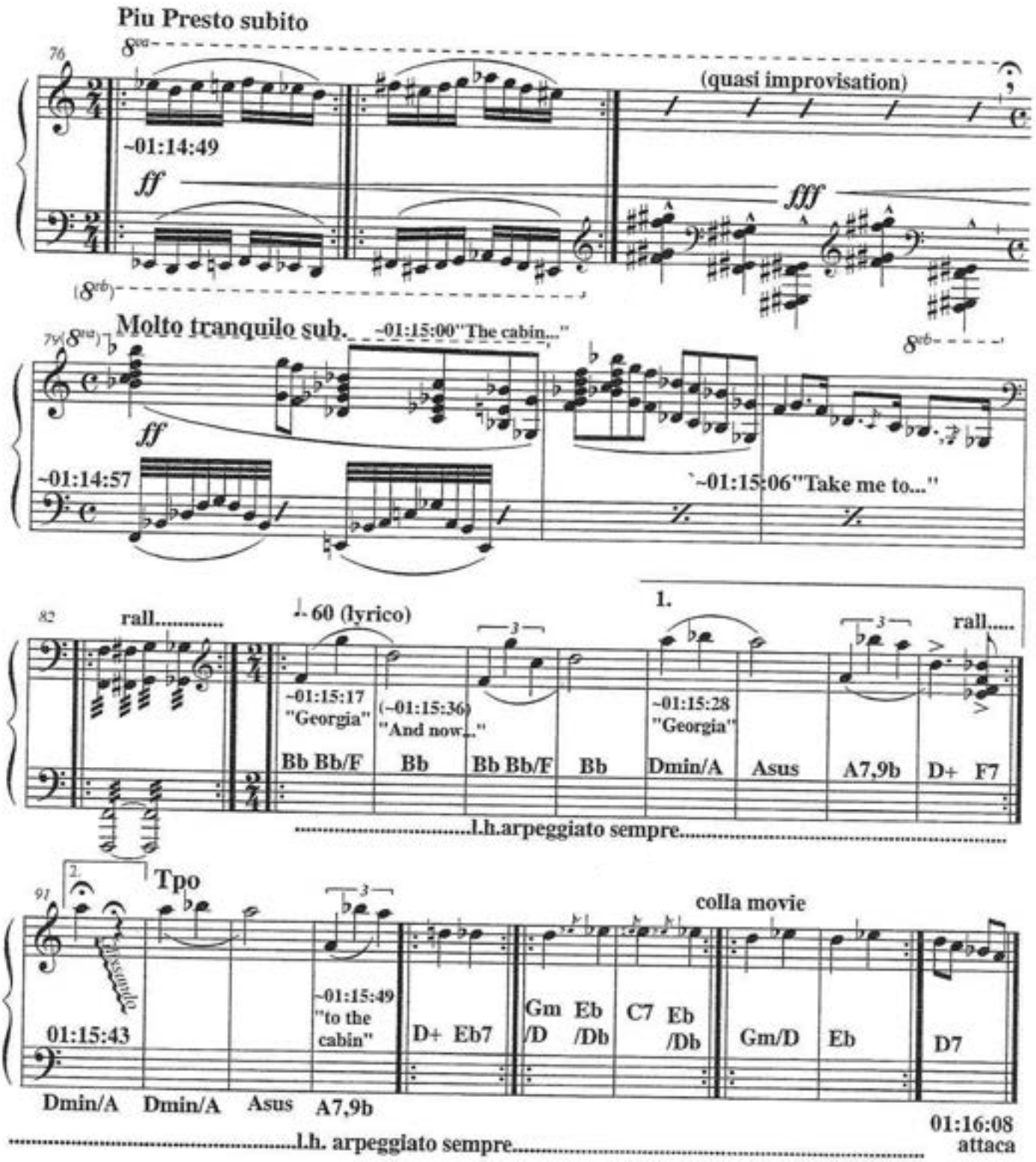





C7,5b,5#
rall.....
B7,5-
ff
Piu Largo ♩. 60
mf
~01:10:47"The cabin..."
~01:10:37"I can't..."
Molto
tranquilo
FREE
~01:10:52
riten.....
pp
p
calmo
~01:11:01(C.C.)
~01:11:05
"Sorry Jim"
rall.....
mf
mp
~01:11:30

ΣΚΗΝΗ 28
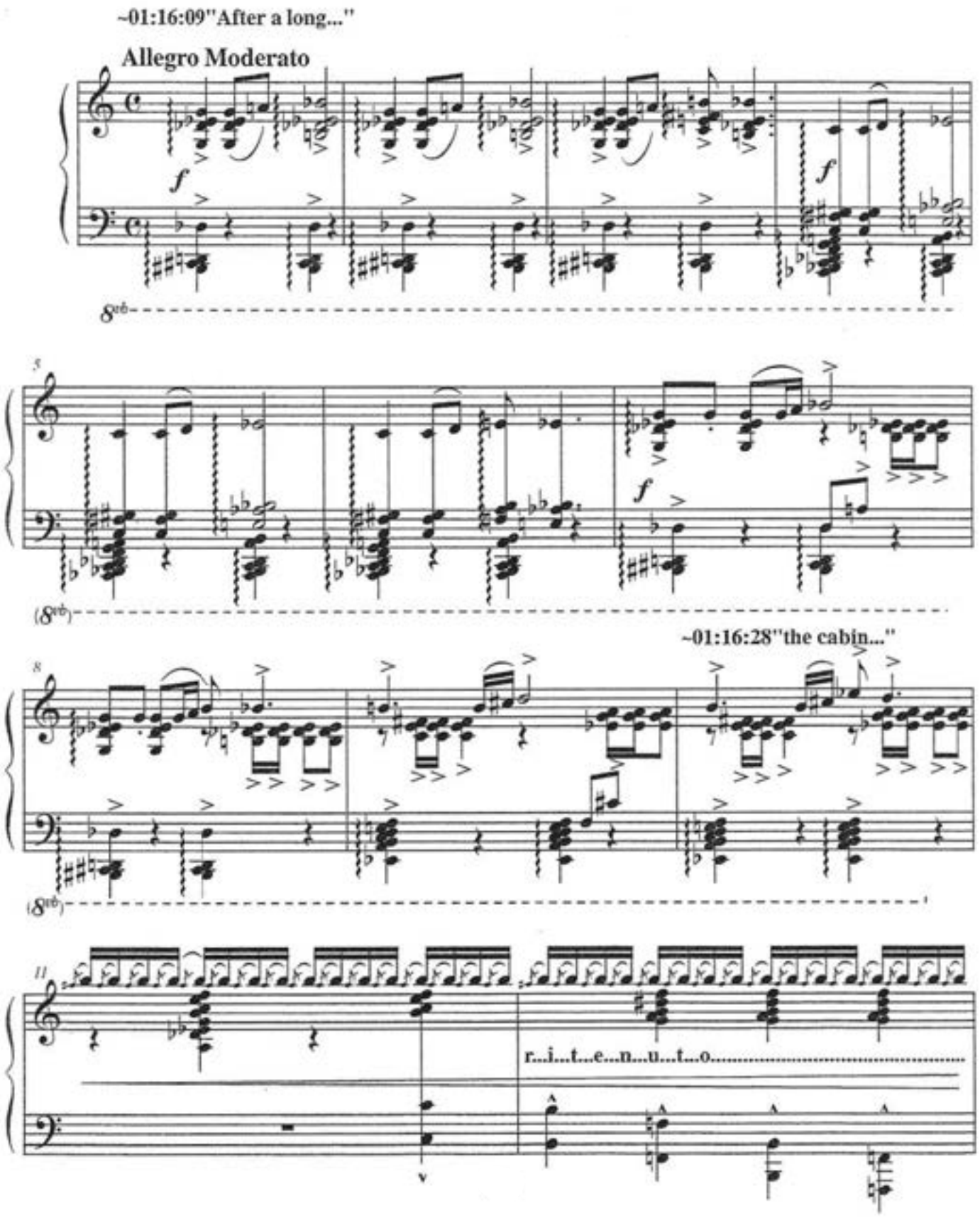

~01:11:31"In the dance hall that night"
begin this part from ~01:11:33
SLOW TEMPO
like ballad e rubato
mf
mp
mp
7
(r..i..t..e..n..u..t..o.....)
Tpo
~01:11:55
12
17
(r..i..t..e..n..u..t..o.....)
piu mosso
(~01:13:18"come here...")
f ~01:12:11
mf
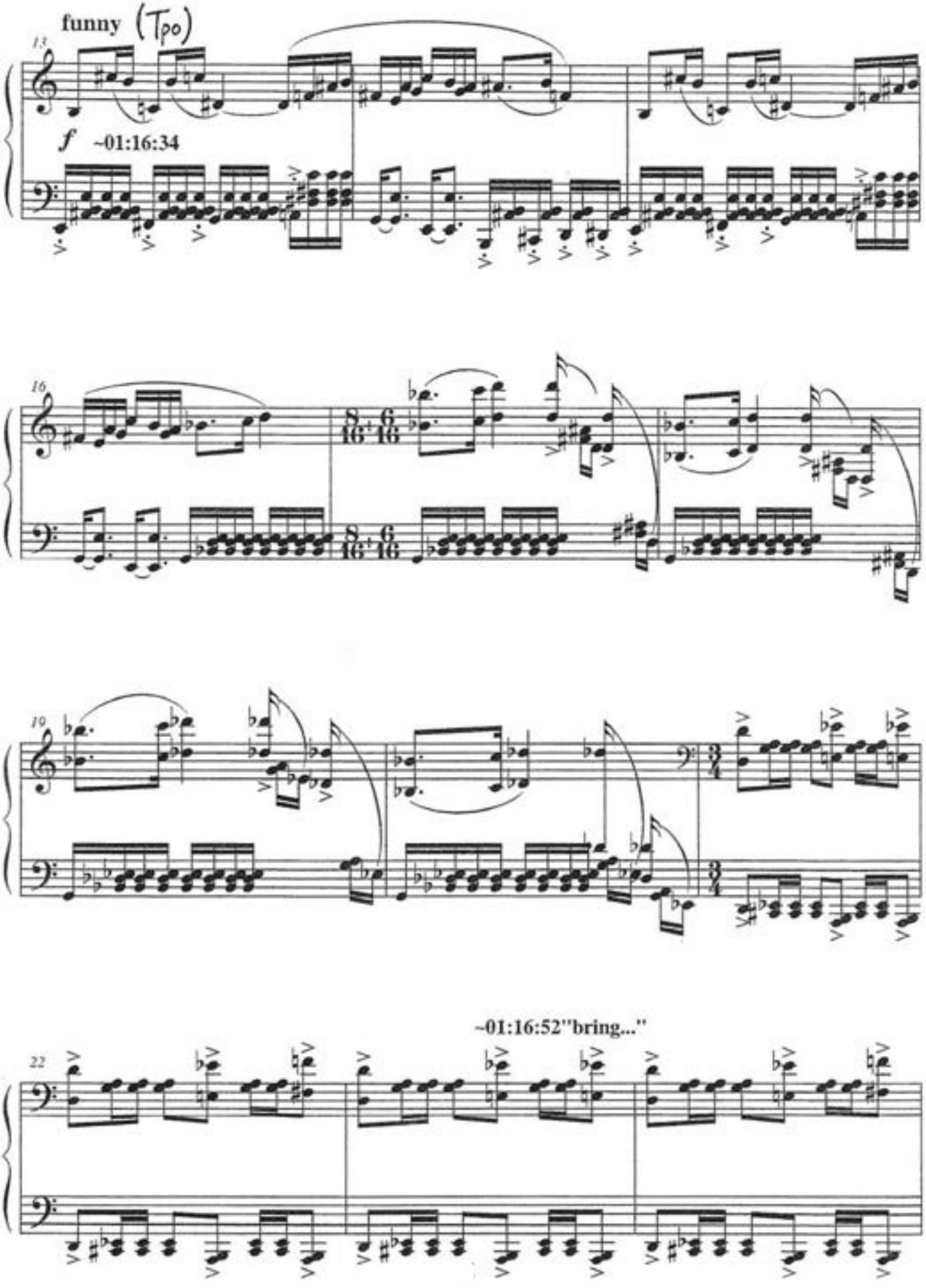

(~01:13:24"Say...")
23
(echo)
29
(a..l..l..a..r..g..)
Tpo
~01:13:41"Give that..."
35
(a.....l.....l.....a.....r.....g.....a.....n.....d.....o.....molto.....)
Tpo Mosso e Agitato
colla movie
~01:13:59
trem.
sim.
sim.
sim.
sim.
45
Subito Presto
sempre
(~01:14:18"Have you...")
Eb
Eb Bb7,+5
sim.
sim.
sim.
~01:14:13
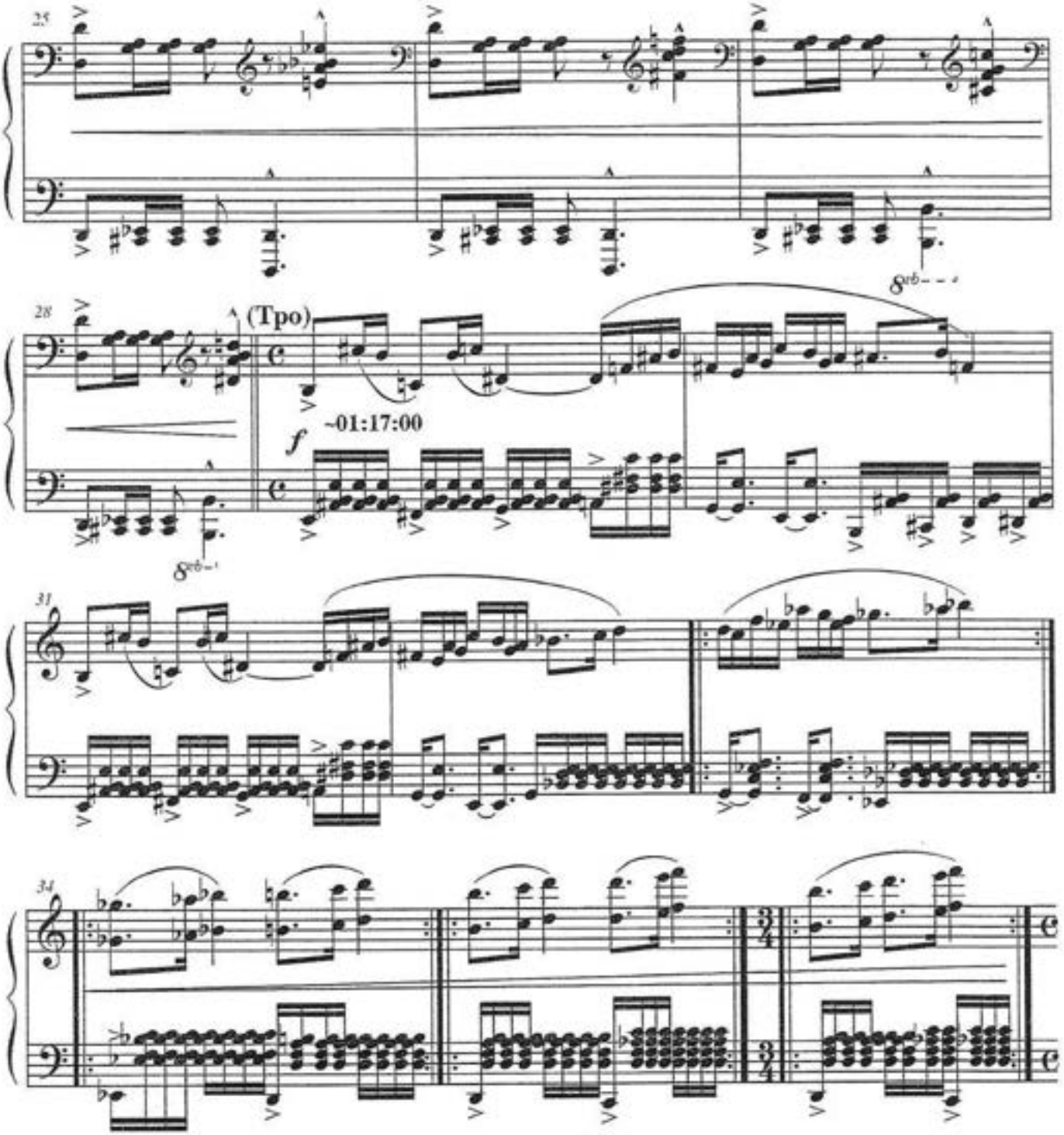

(~01:14:22"where is...")
53
Cmin.
Cmin.
Abmin.
Cmin.
61
repeat this
bar if needed
~01:14:36"CABIN"
A7,5-
fff wild
Presto
~01:14:38
68
ff
8vb
72
(8vb)
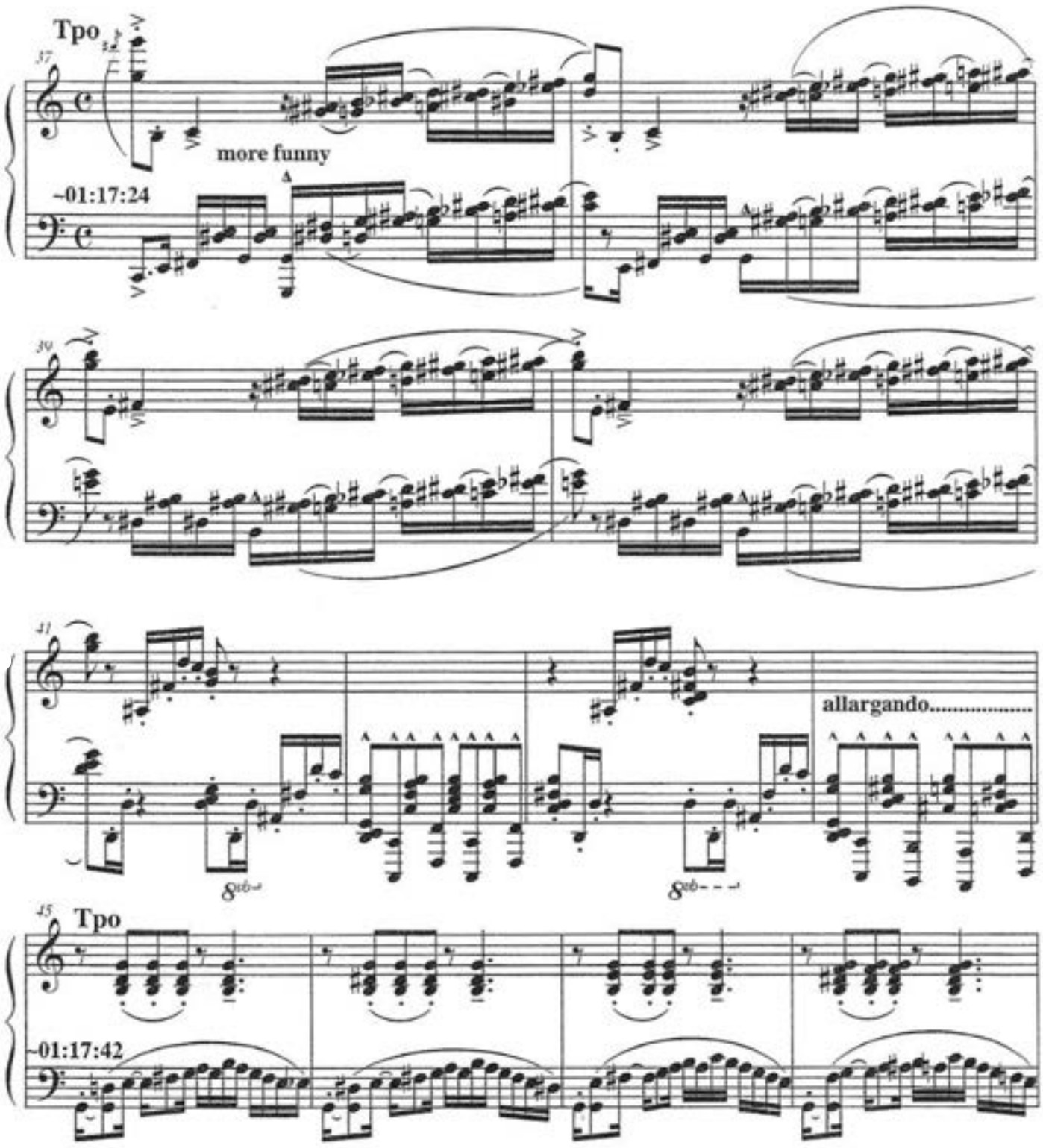

Piu Presto subito
76
(quasi improvisation)
~01:14:49
ff
fff
Molto tranquilo sub.
~01:15:00"The cabin..."
79
ff
~01:14:57
~01:15:06"Take me to..."
82
rall.....
♩= 60 (lyrico)
1.
rall.....
~01:15:17
"Georgia"
(~01:15:36)
"And now..."
~01:15:28
"Georgia"
Bb Bb/F Bb Bb Bb/F Bb Dmin/A Asus A7,9b D+ F7
l.h.arpeggiato sempre
2.
Tpo
91
colla movie
01:15:43
~01:15:49
"to the
cabin"
D+ Eb7
Gm Eb C7 Eb
/D /Db /Db
Gm/D Eb D7
Dmin/A Dmin/A Asus A7,9b
l.h. arpeggiato sempre
01:16:08
attaca
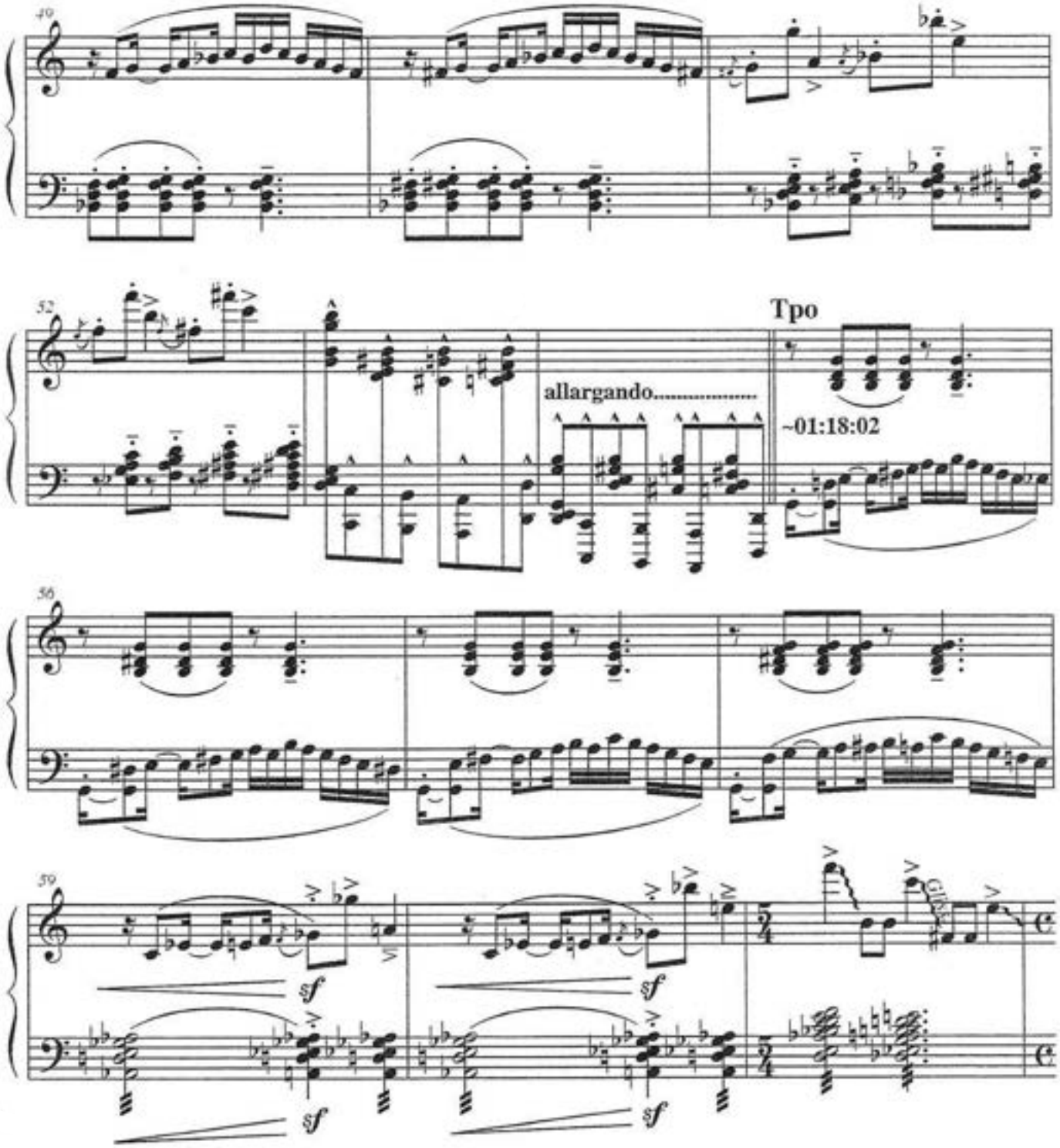
ΣΚΗΝΗ 29

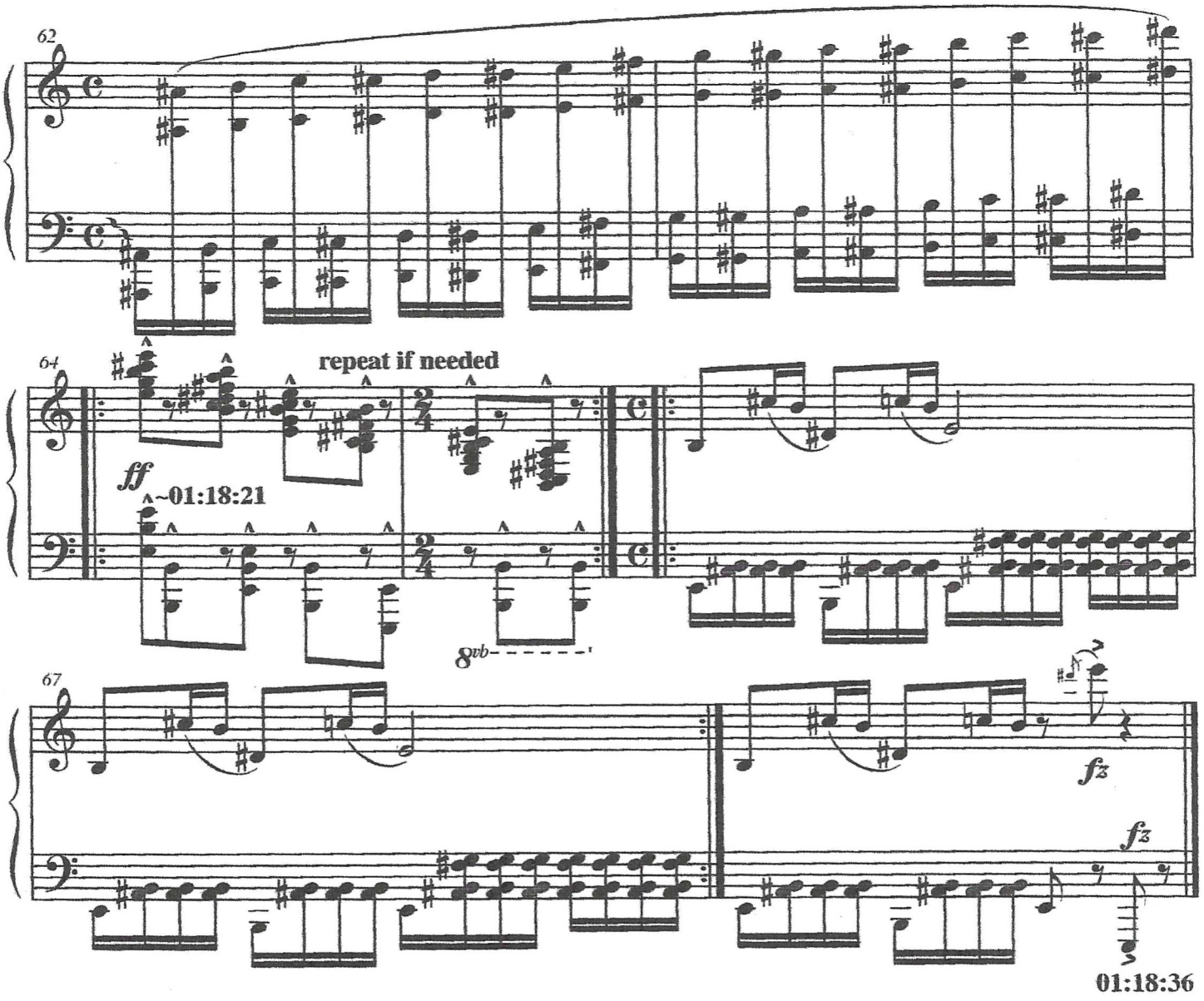

~01:16:09"After a long..."
Allegro Moderato
f
f
8va
5
f
(8va)
~01:16:28"the cabin..."
8
(8va)
11
r...i...t...e...n...u...t...o.....
v


funny (Tpo)
13
f
~01:16:34
16
19
~01:16:52"bring..."
22
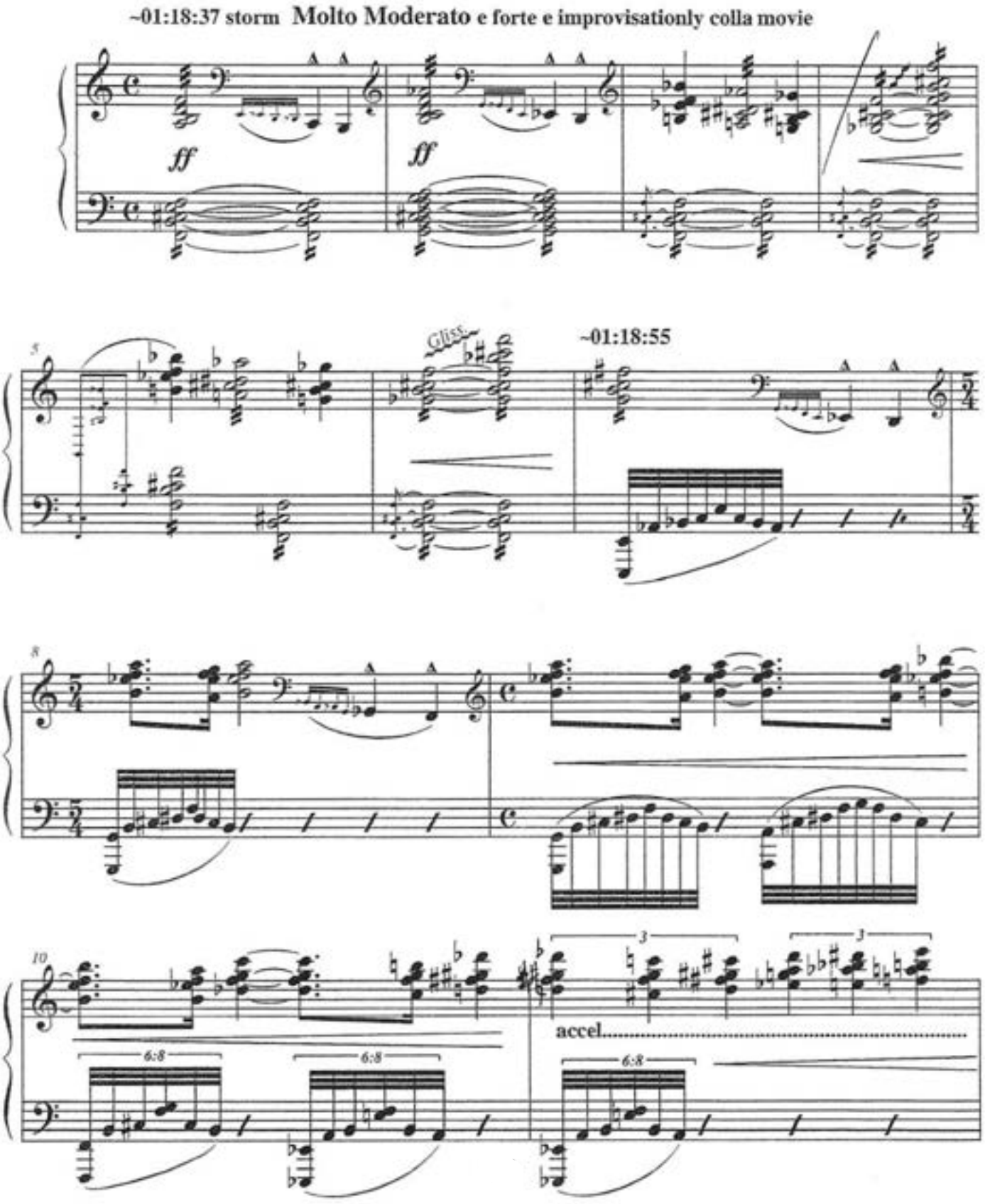

25
28
(Tpo)
~01:17:00
f
31
34
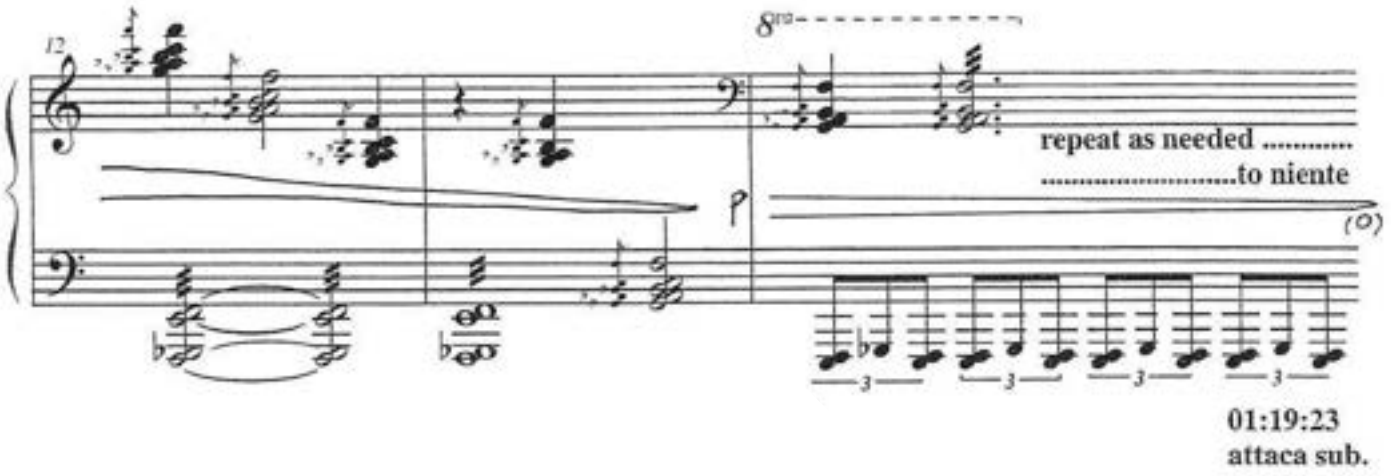

Tpo
37
more funny
~01:17:24
39
41
allargando.....
8vb
8vb
45
Tpo
~01:17:42


49
52
Tpo
allargando.....
~01:18:02
56
59
sf
sf
sf
sf


62
64
repeat if needed
ff
~01:18:21
8vb
67
fz
fz
01:18:36
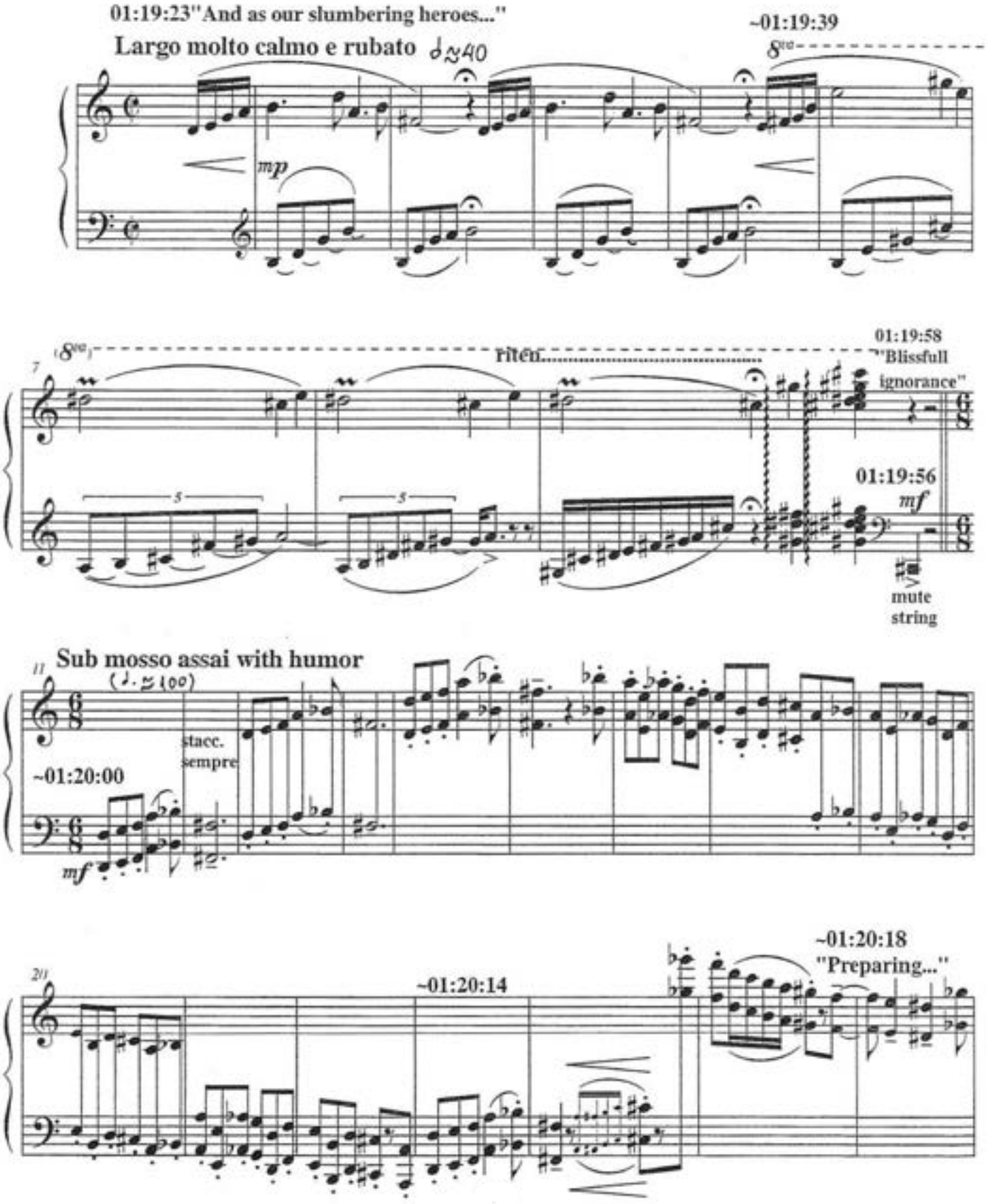
ΣΚΗΝΗ 30
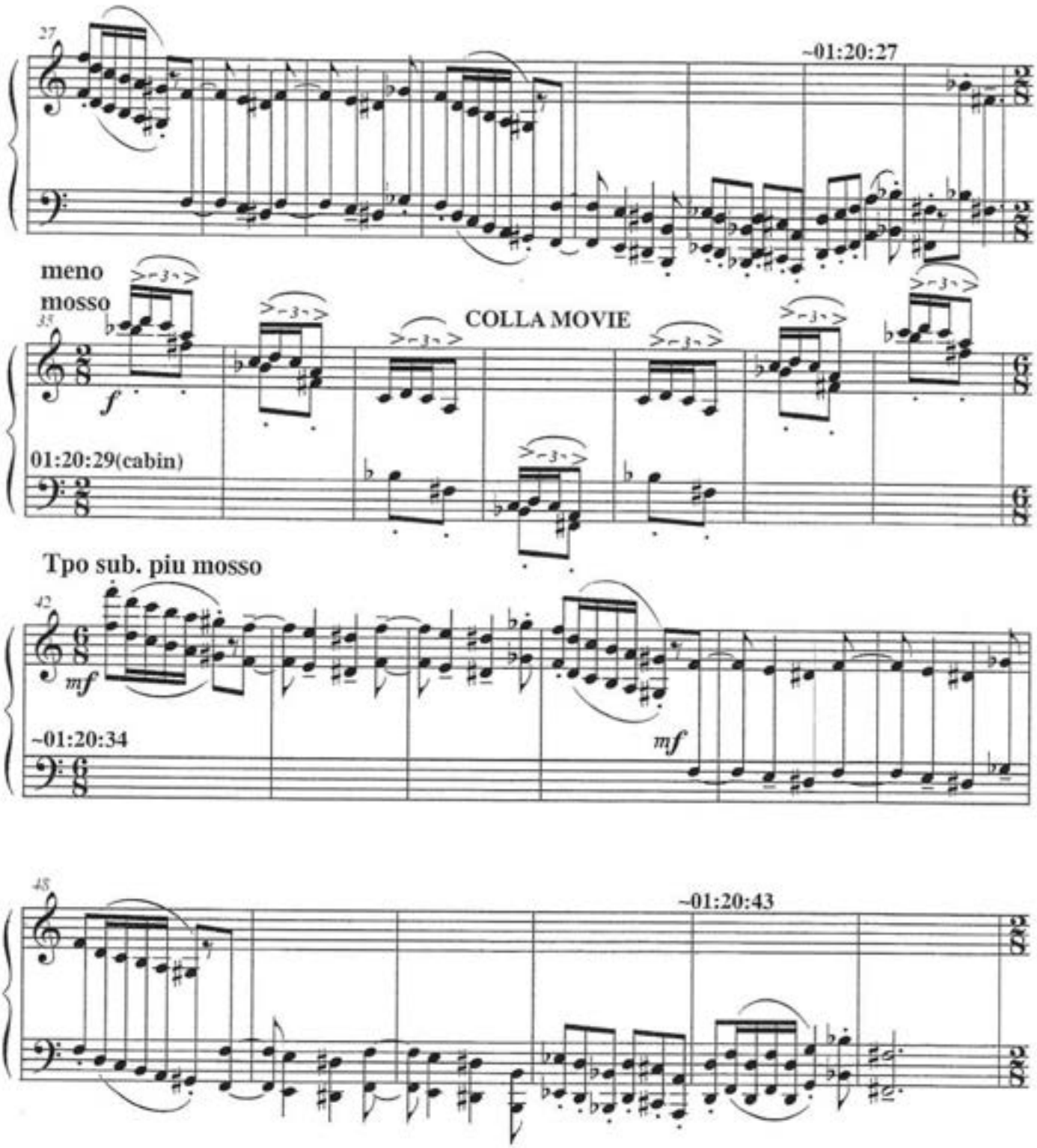

~01:18:37 storm Molto Moderato e forte e improvisationly colla movie
ff
ff
Gliss.
~01:18:55
accel.....
6:8
6:8
6:8
3
3

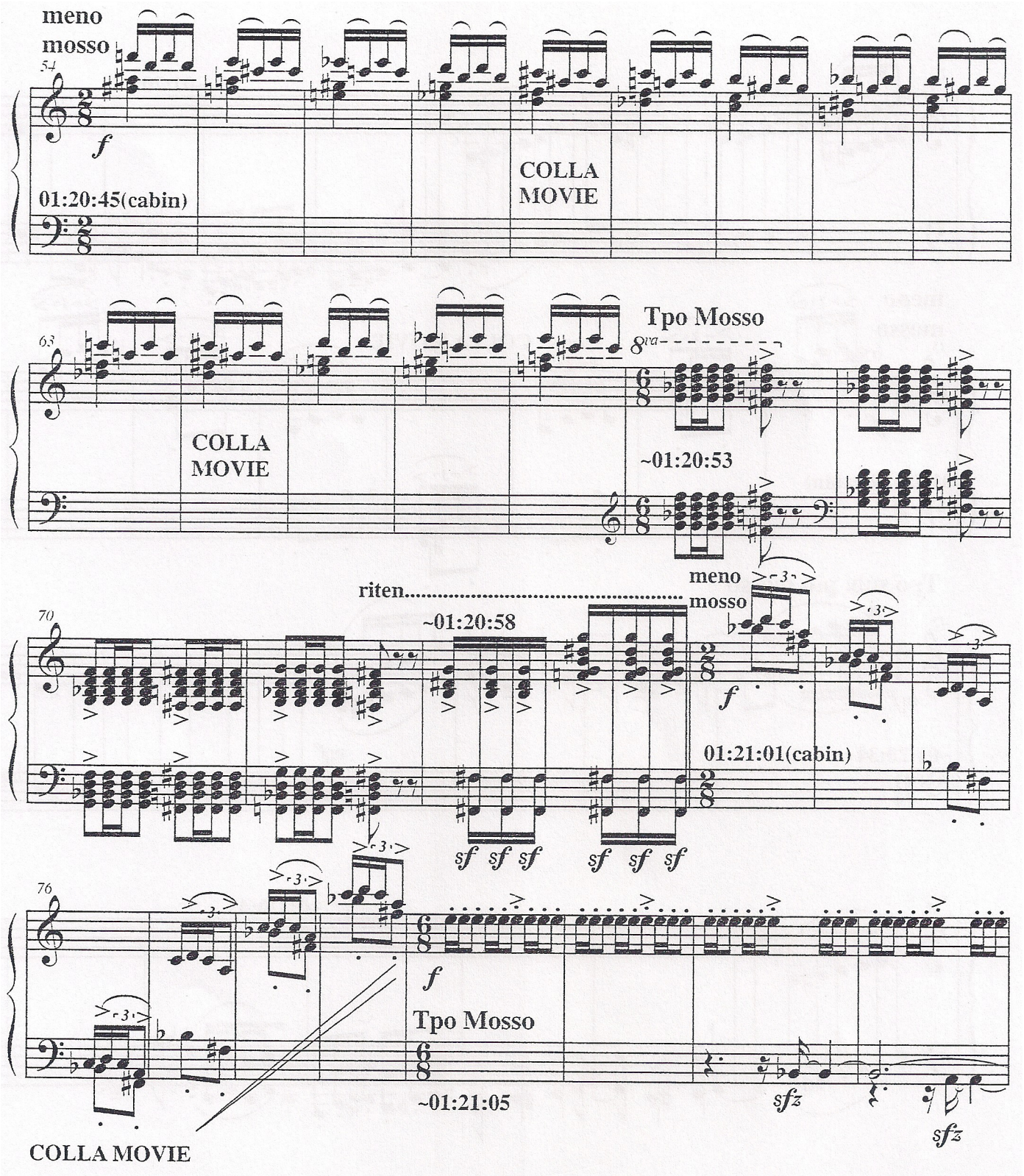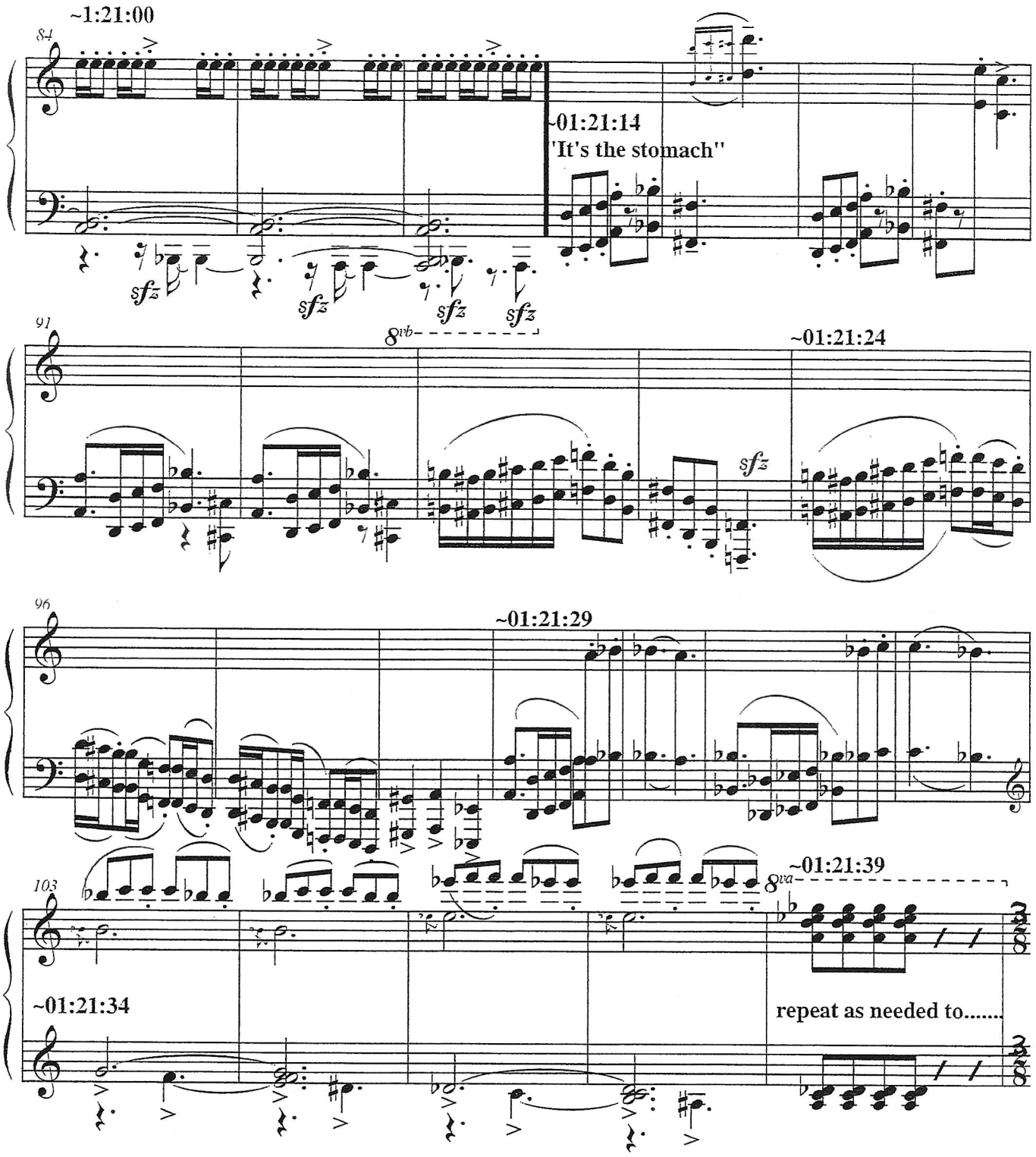


01:19:23
attaca sub.
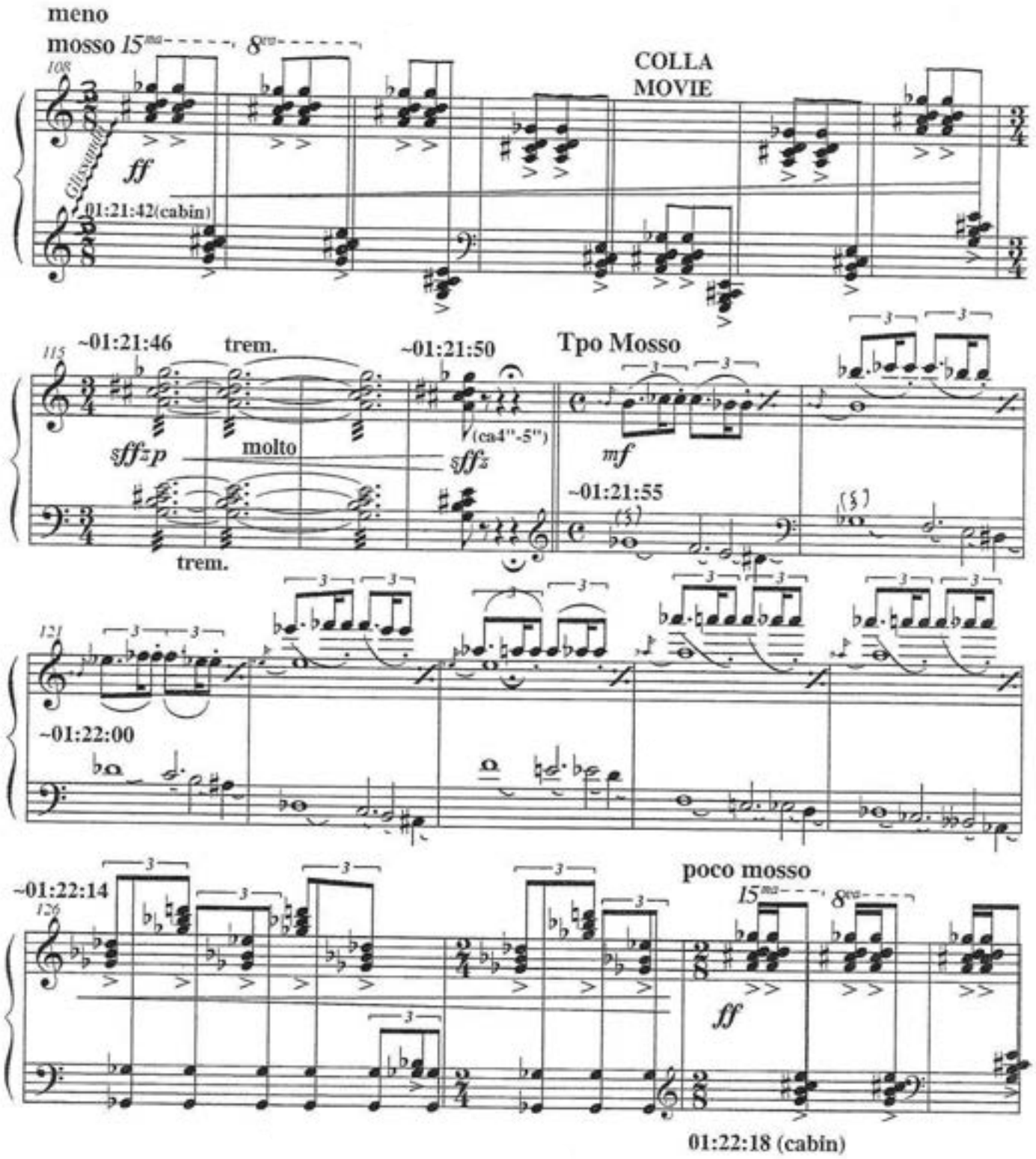
ΣΚΗΝΗ 31
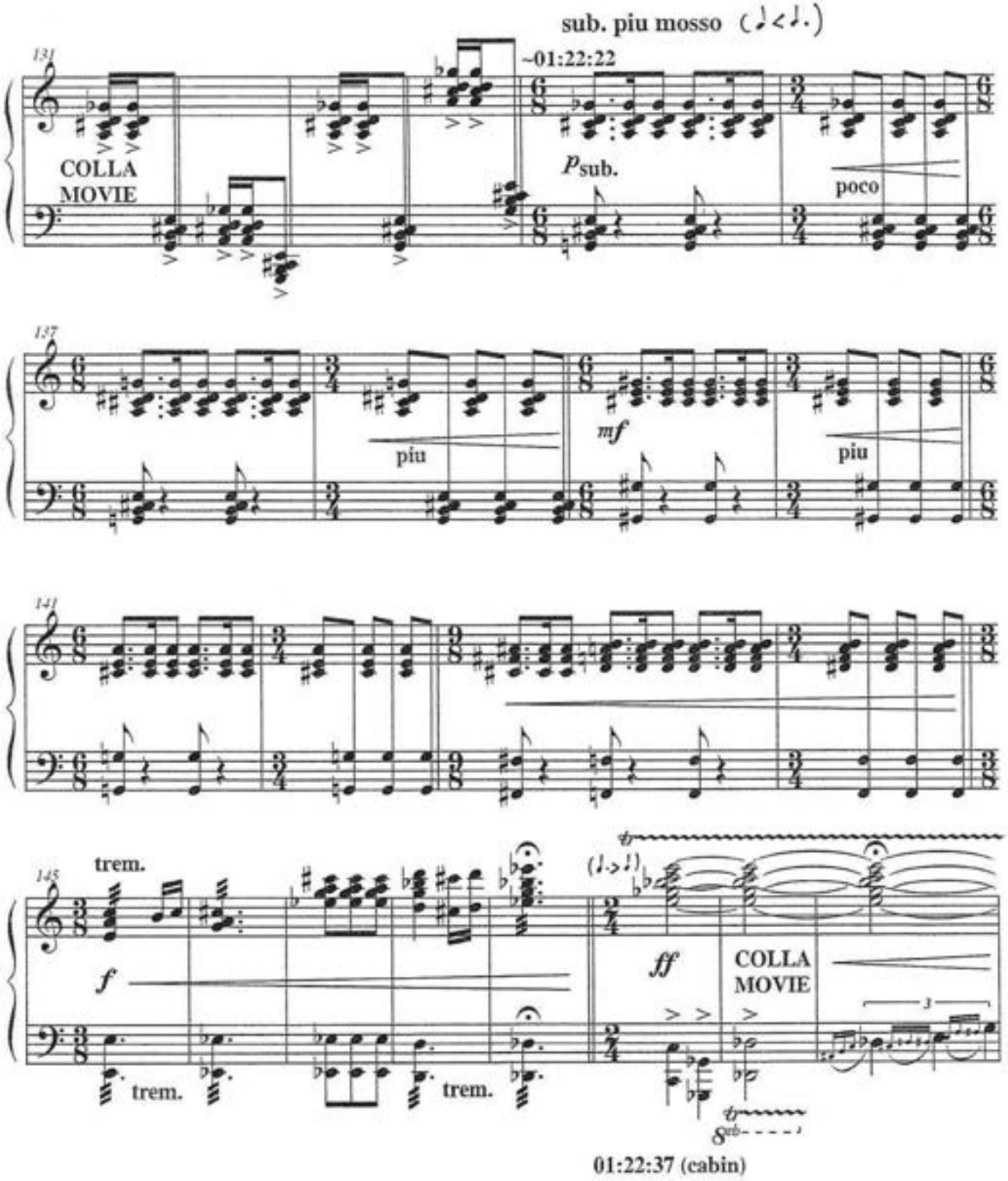

01:19:23"And as our slumbering heroes..."
Largo molto calmo e rubato
~01:19:39
mp
ritenuto
01:19:58
"Blissfull
ignorance"
01:19:56
mf
mute
string
Sub mosso assai with humor
stacc.
sempre
~01:20:00
mf
~01:20:14
~01:20:18
"Preparing..."
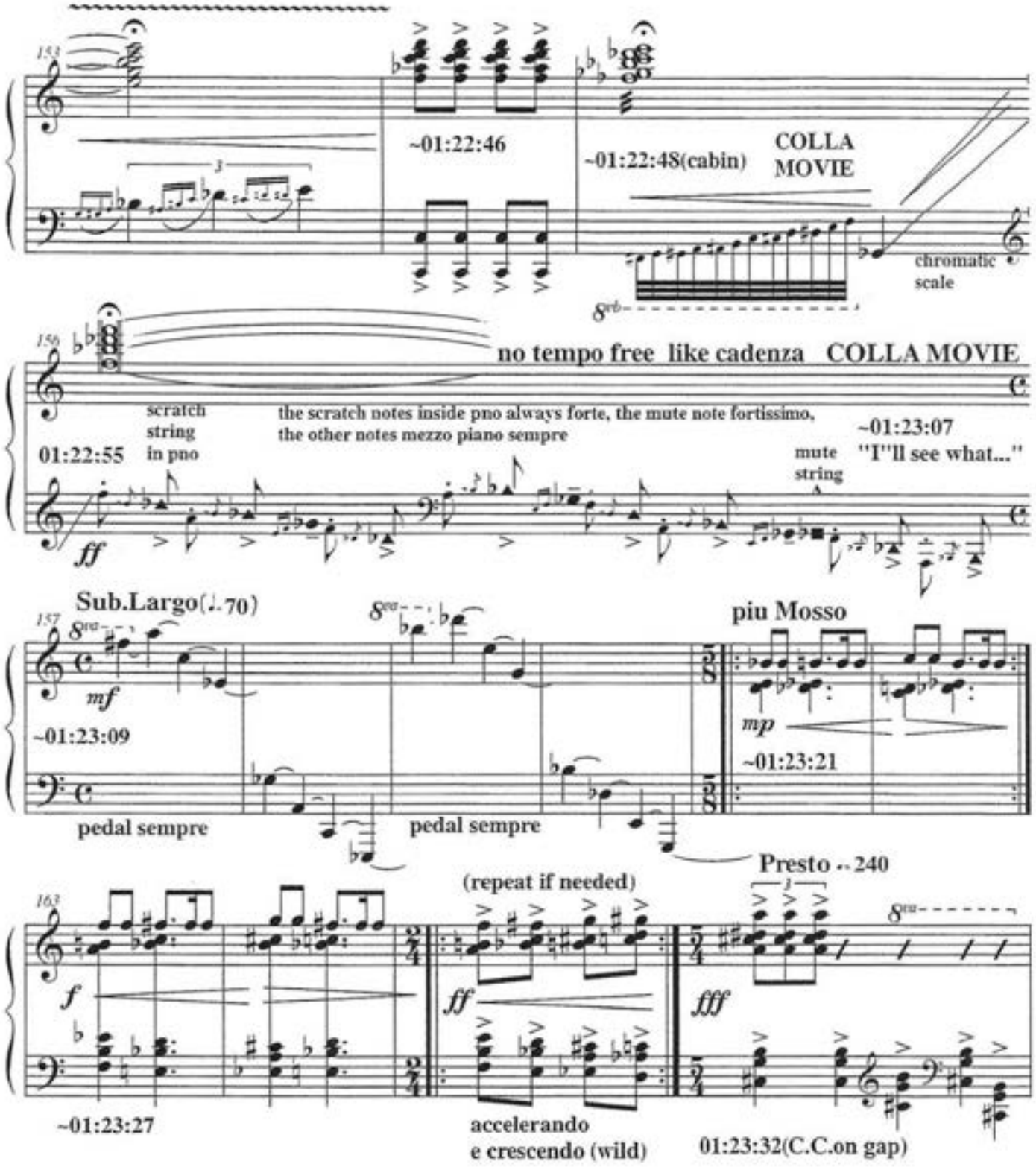

27
~01:20:27
meno
mosso
35
COLLA MOVIE
f
01:20:29(cabin)
Tpo sub. piu mosso
42
mf
~01:20:34
mf
45
~01:20:43
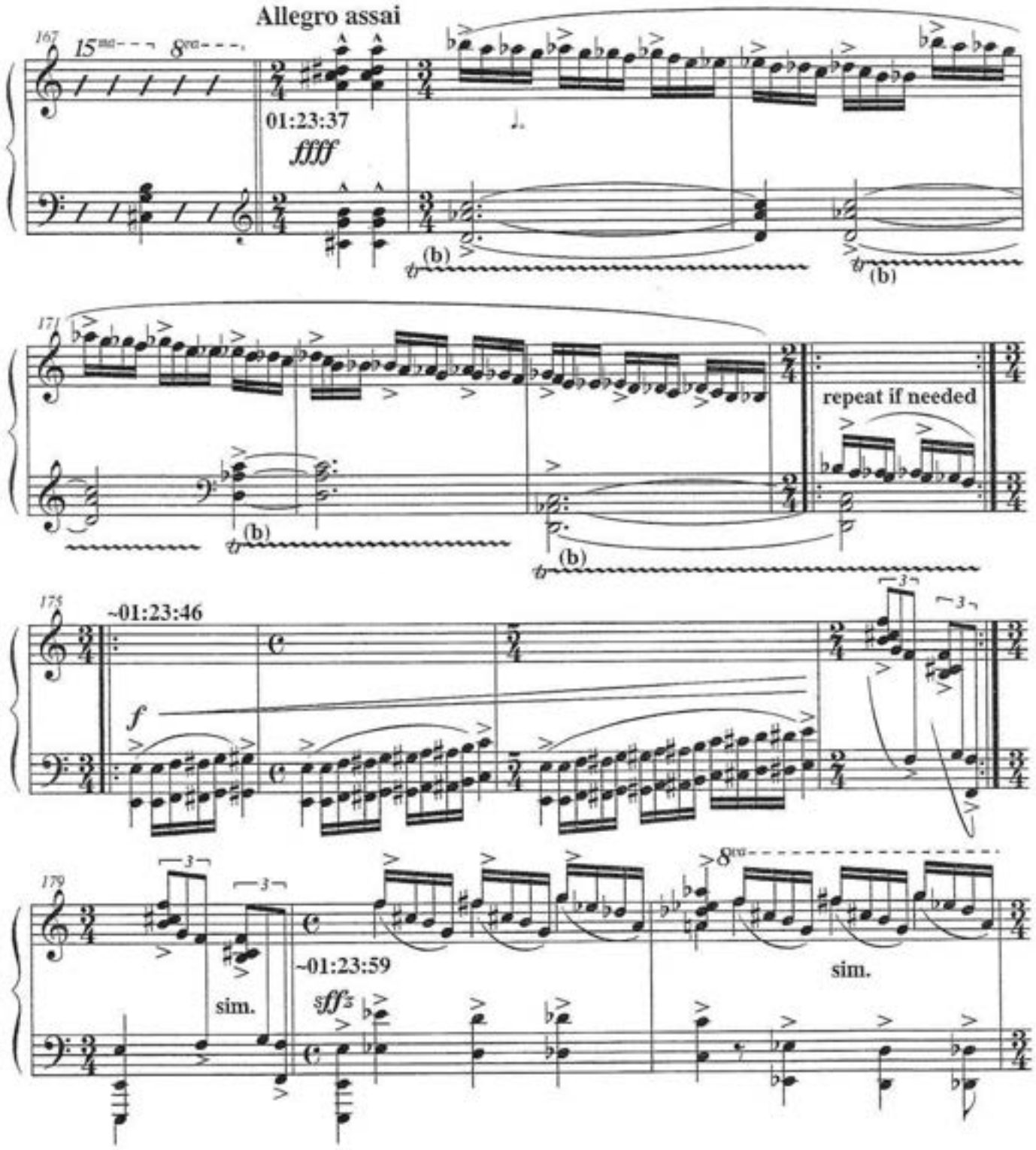

meno
mosso
54
f
01:20:45(cabin)
COLLA
MOVIE
63
COLLA
MOVIE
Tpo Mosso
8va
~01:20:53
riten.....
meno
mosso
70
~01:20:58
f
01:21:01(cabin)
sf sf sf
sf sf sf
76
f
Tpo Mosso
~01:21:05
sfz
sfz
COLLA MOVIE
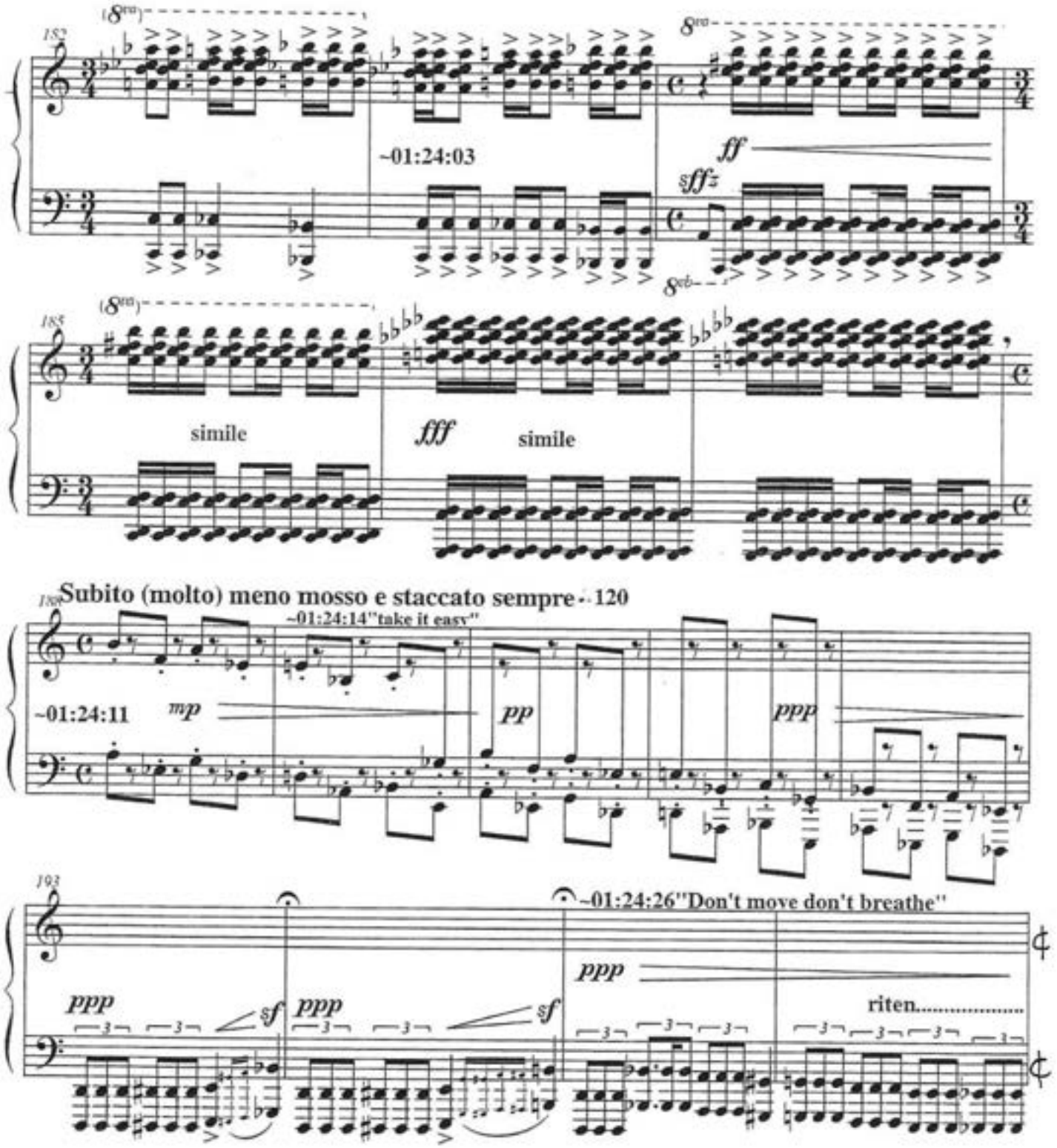

~1:21:00
84
~01:21:14
'It's the stomach"
sfz
91
8vb
~01:21:24
96
~01:21:29
103
~01:21:39
8va
~01:21:34
repeat as needed to.....
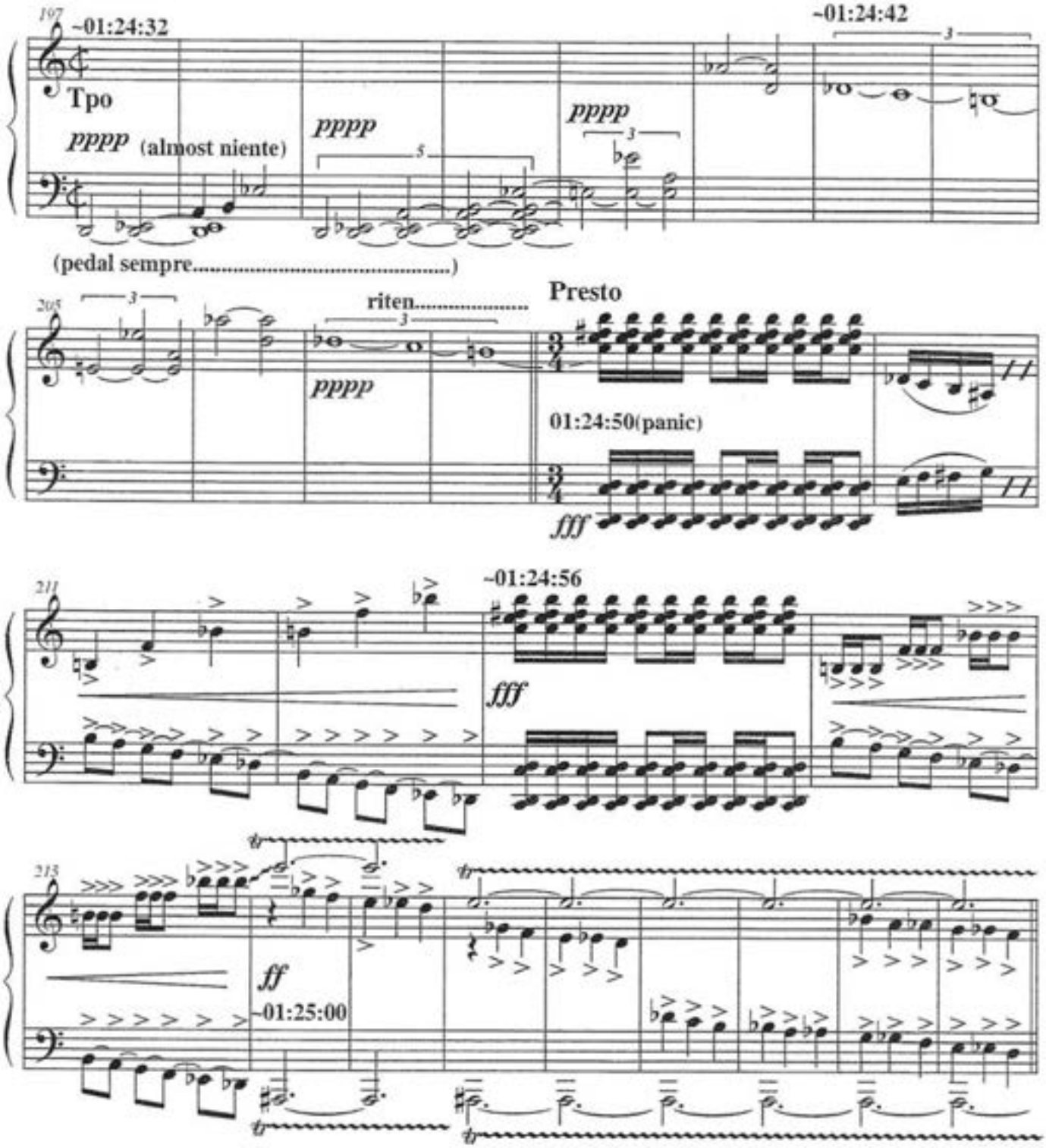

meno
mosso 15ma 8va
108
COLLA
MOVIE
Glissando
ff
01:21:42(cabin)
115
~01:21:46
trem.
~01:21:50
Tpo Mosso
sffzp
molto
sffz
(ca4"-5")
mf
~01:21:55
trem.
121
~01:22:00
~01:22:14
126
poco mosso
15ma 8va
ff
01:22:18 (cabin)
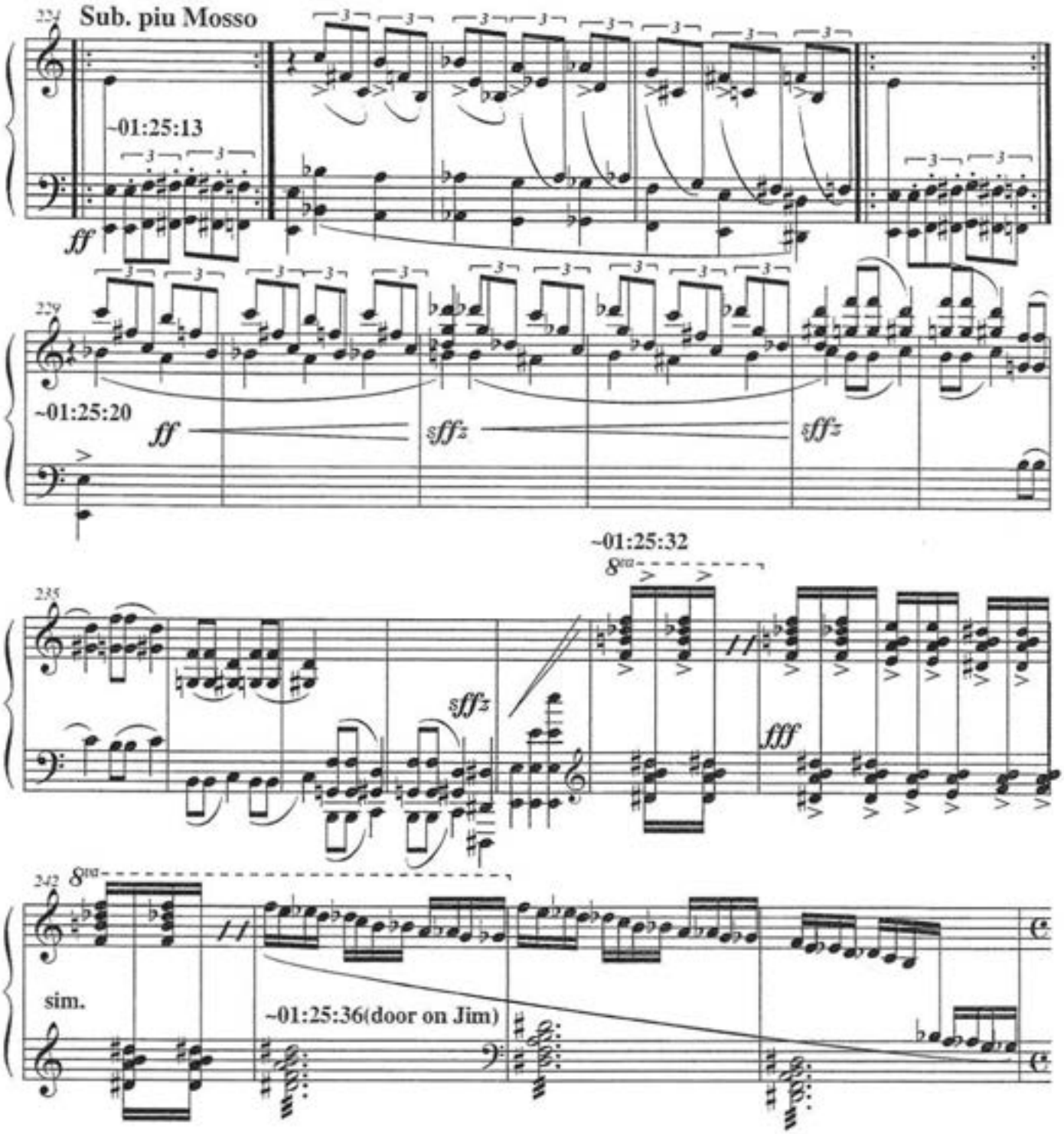

sub. piu mosso (♩<♩.)
131
~01:22:22
COLLA
MOVIE
p sub.
poco
137
piu
mf
piu
141
145
trem.
trem.
trem.
f
(♩.>♩)
ff
COLLA
MOVIE
3
8va
01:22:37 (cabin)
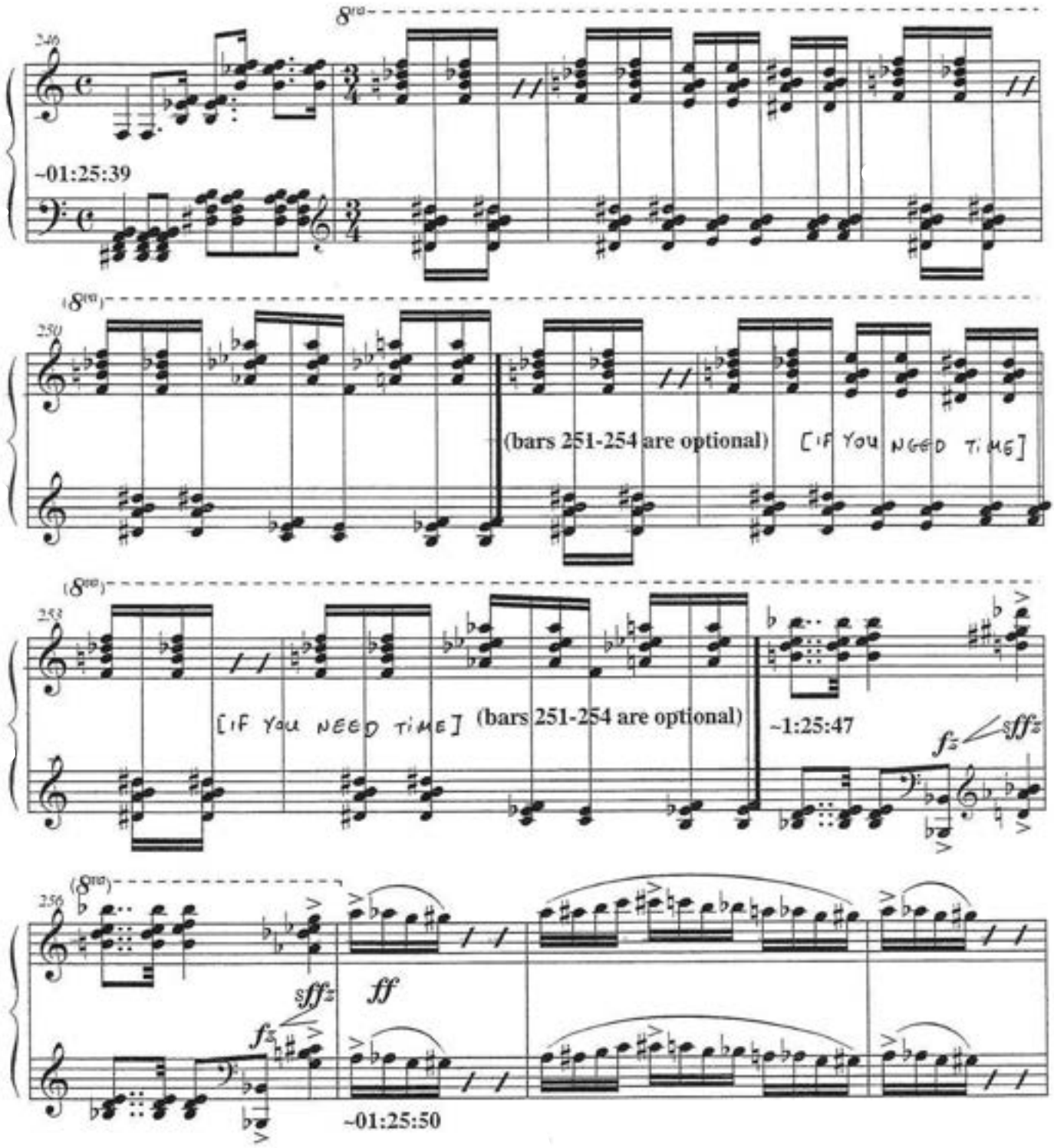

153
~01:22:46
~01:22:48(cabin)
COLLA
MOVIE
chromatic
scale
8vb
156
no tempo free like cadenza COLLA MOVIE
scratch
string
in pno
the scratch notes inside pno always forte, the mute note fortissimo,
the other notes mezzo piano sempre
01:22:55
~01:23:07
"I"ll see what..."
mute
string
ff
Sub.Largo(♩.70)
157
8va
mf
~01:23:09
pedal sempre
pedal sempre
piu Mosso
mp
~01:23:21
Presto ♩.240
(repeat if needed)
163
f
ff
fff
8va
~01:23:27
accelerando
e crescendo (wild)
01:23:32(C.C.on gap)
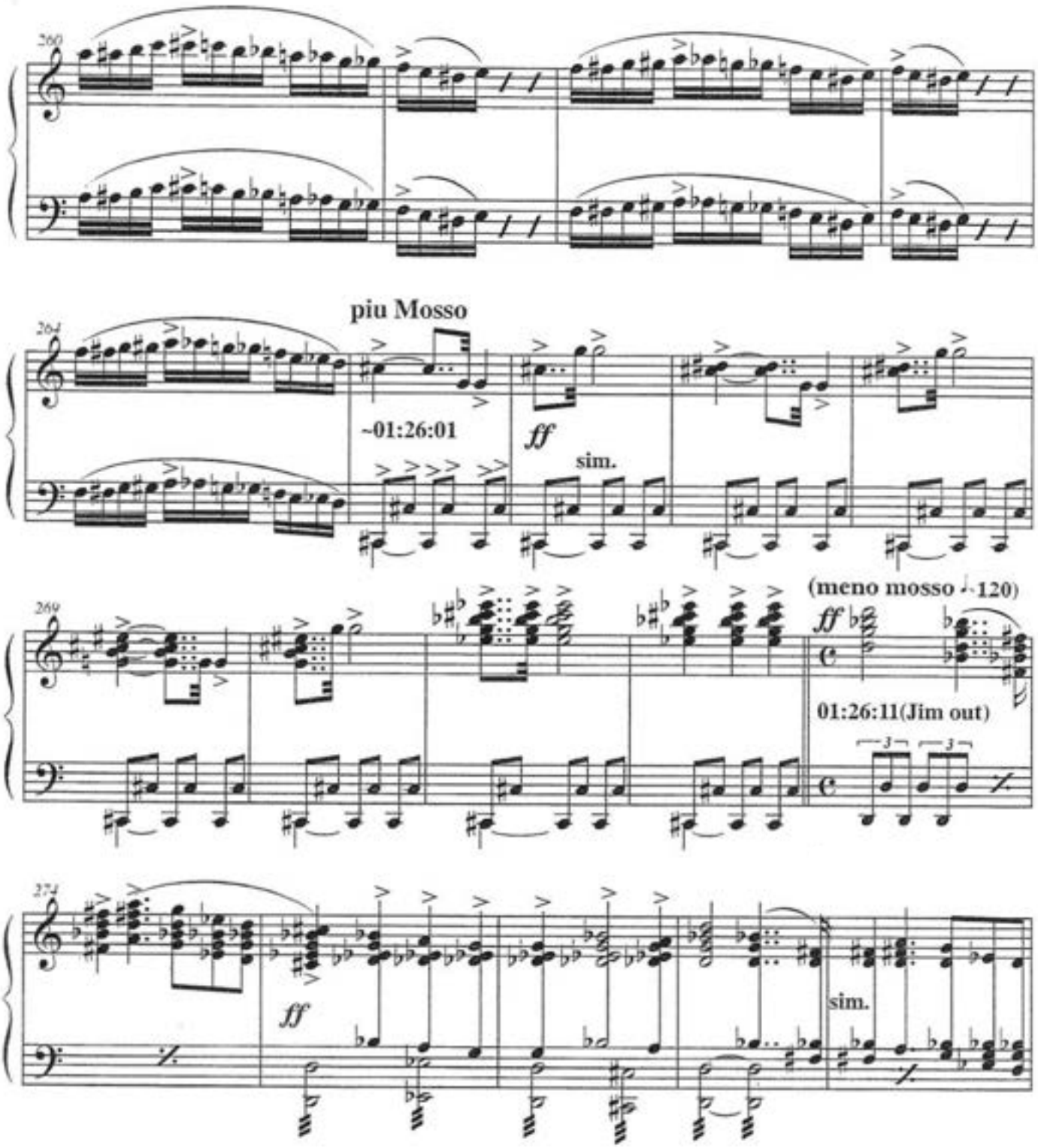

Allegro assai
167
15ma
8va
01:23:37
ffff
(b)
(b)
171
repeat if needed
(b)
(b)
175
~01:23:46
f
179
sim.
~01:23:59
sff
8va
sim.
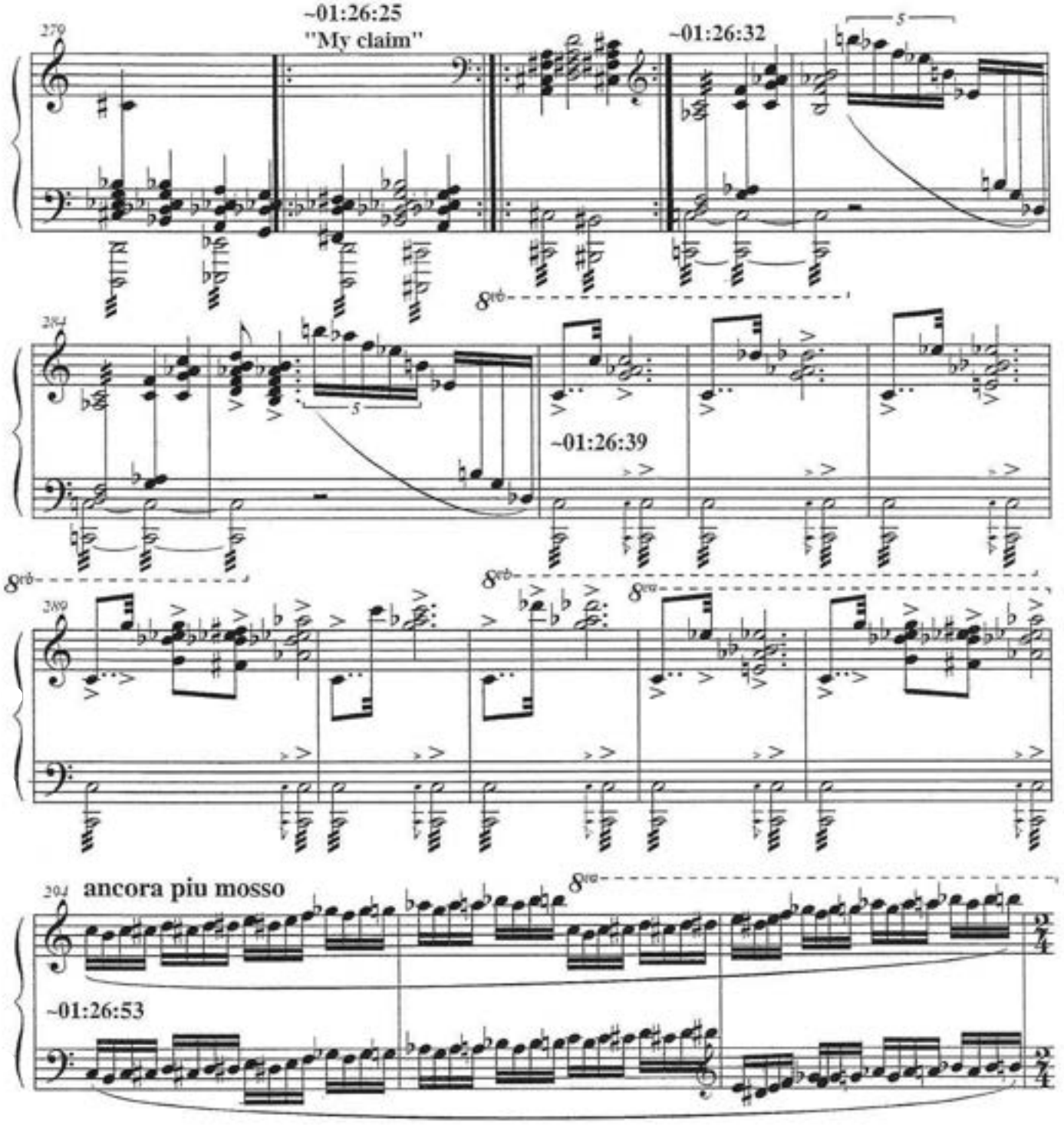

182
~01:24:03
ff
sfffz
185
simile
fff
simile
189
Subito (molto) meno mosso e staccato sempre - 120
~01:24:14"take it easy"
~01:24:11
mp
pp
ppp
193
~01:24:26"Don't move don't breathe"
ppp
sf
ppp
sf
ppp
riten.....
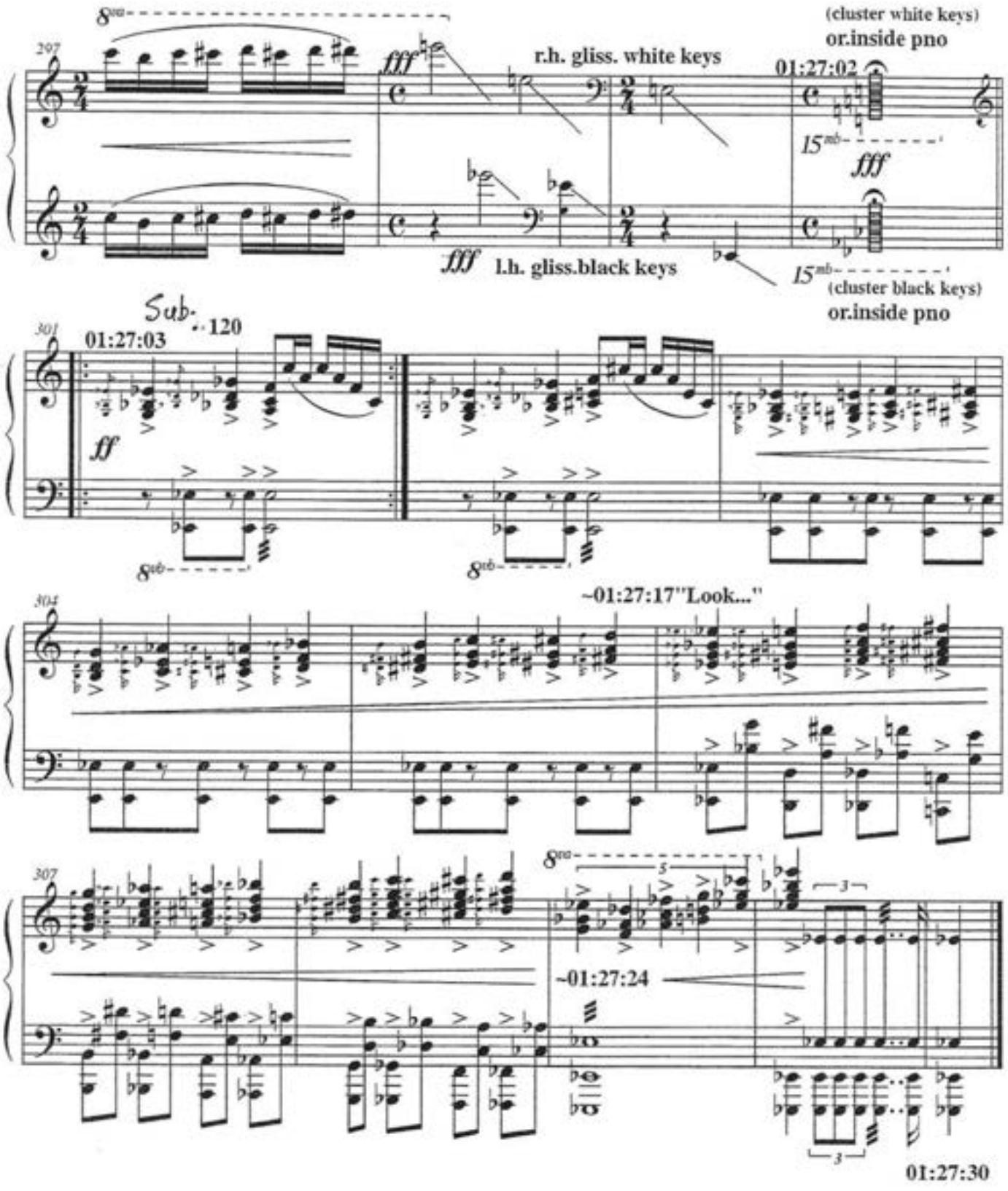

197
~01:24:32
~01:24:42
Tpo
pppp (almost niente)
pppp
pppp
(pedal sempre.....)
205
riten.....
Presto
pppp
01:24:50(panic)
fff
211
~01:24:56
fff
213
ff
~01:25:00


224
Sub. piu Mosso
~01:25:13
ff
229
~01:25:20
ff
sffz
sffz
~01:25:32
8va
235
sffz
fff
242
8va
sim.
~01:25:36(door on Jim)
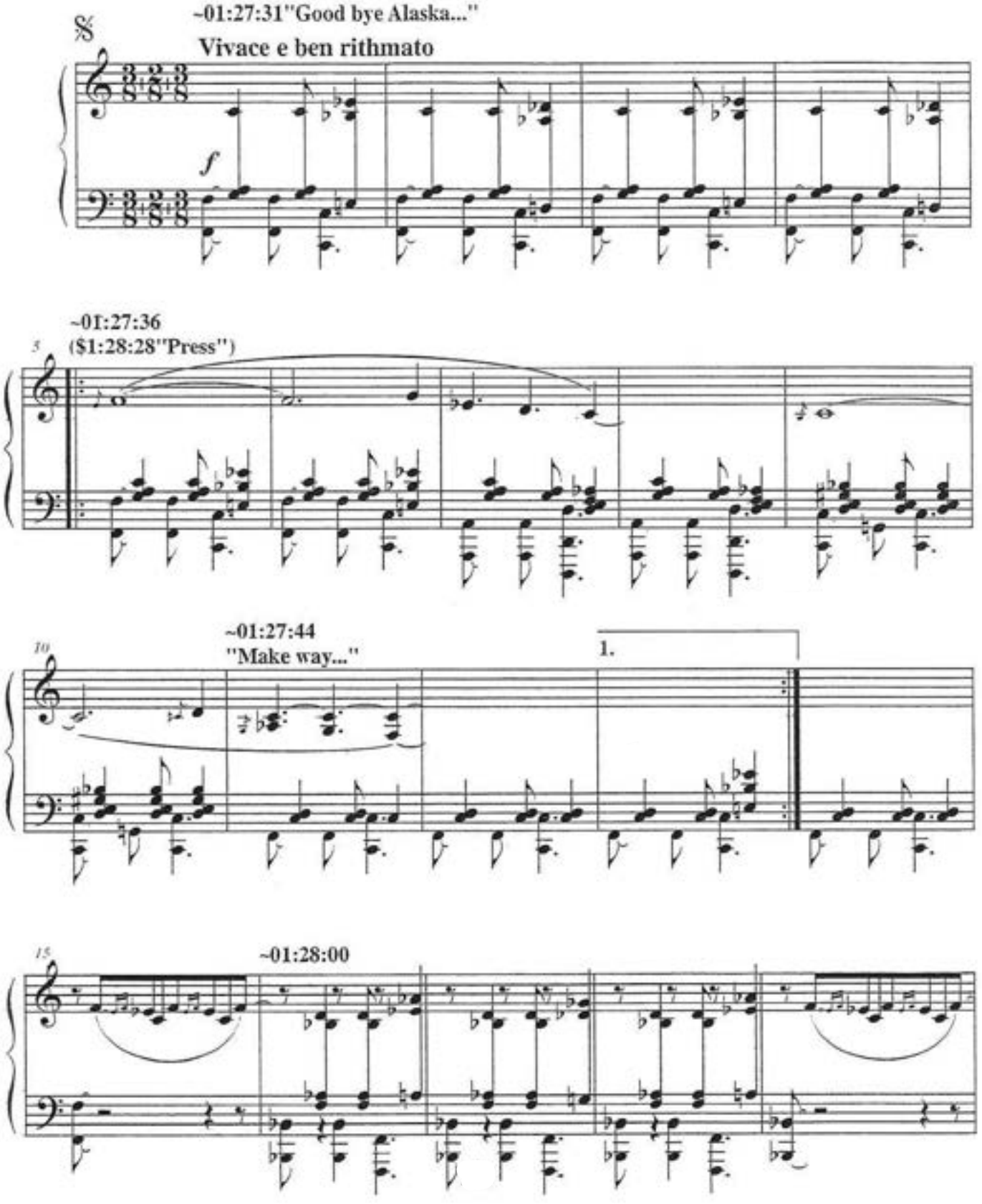

240
~01:25:39
250
(bars 251-254 are optional)
[IF YOU NEED TIME]
253
[IF YOU NEED TIME]
(bars 251-254 are optional)
~1:25:47
fz
sffz
256
sffz
fz
ff
~01:25:50
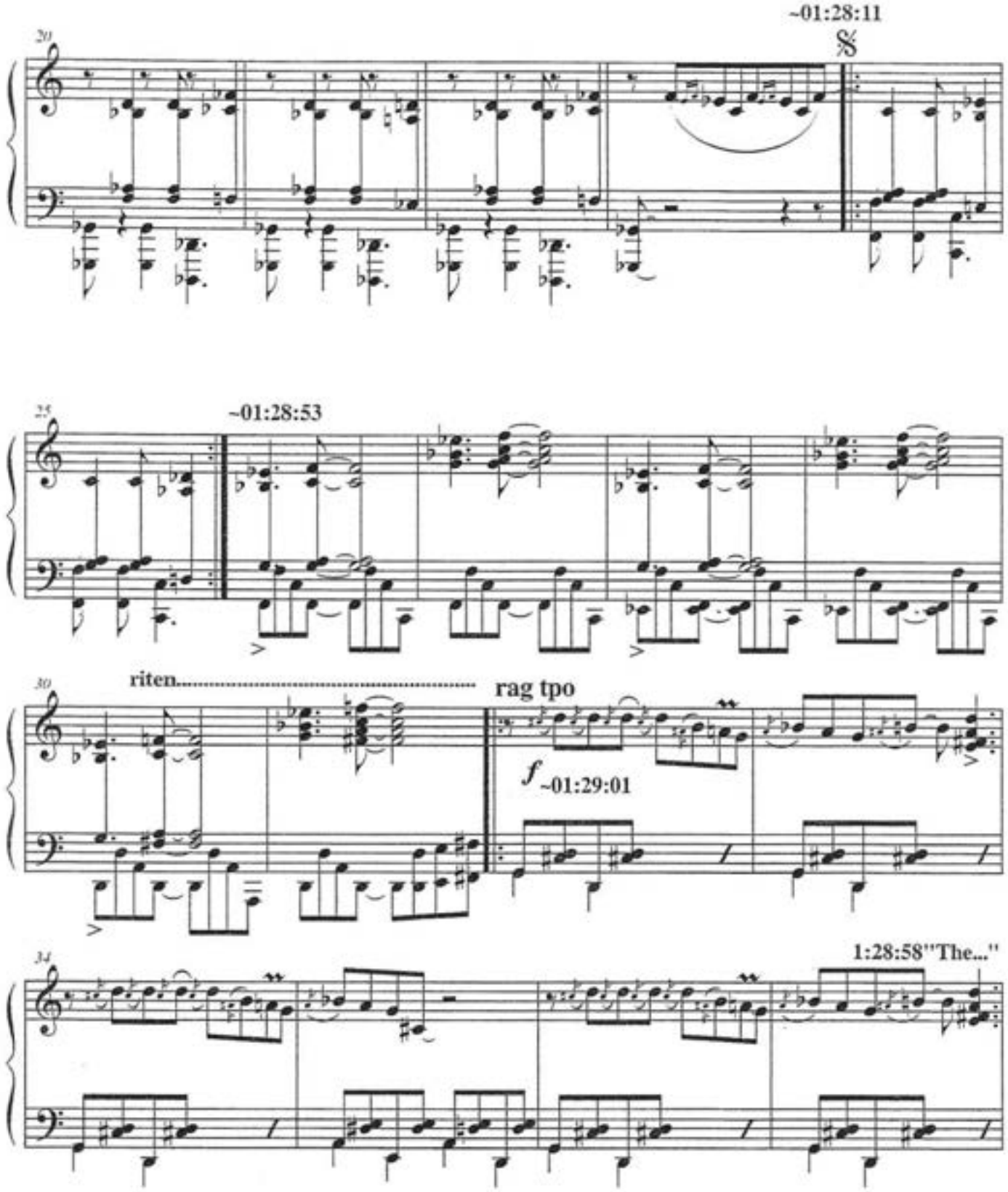

260
piu Mosso
264
~01:26:01
ff
sim.
269
(meno mosso ♩=120)
ff
01:26:11(Jim out)
274
ff
sim.
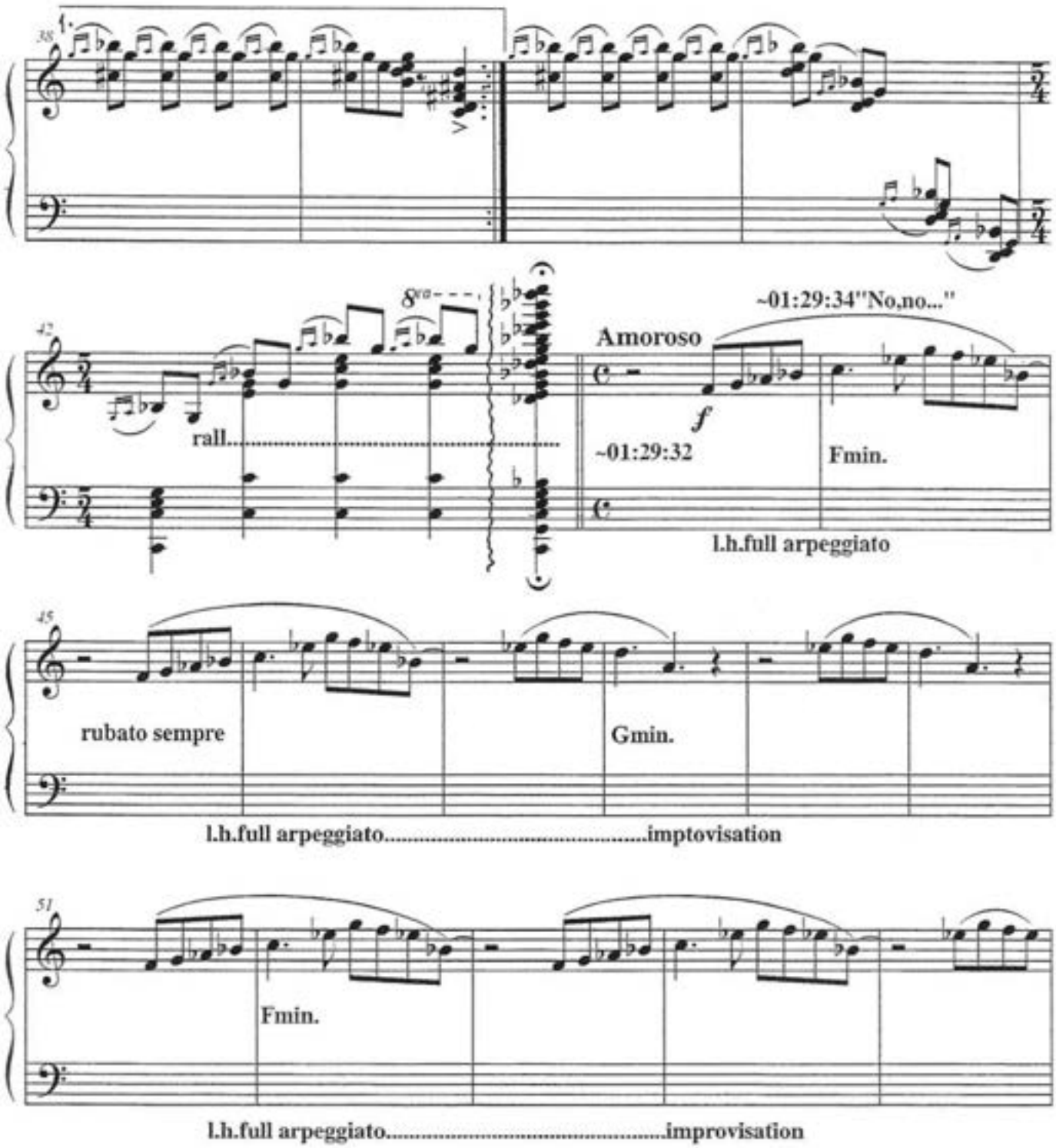

~01:26:25
"My claim"
~01:26:32
~01:26:39
ancora piu mosso
~01:26:53
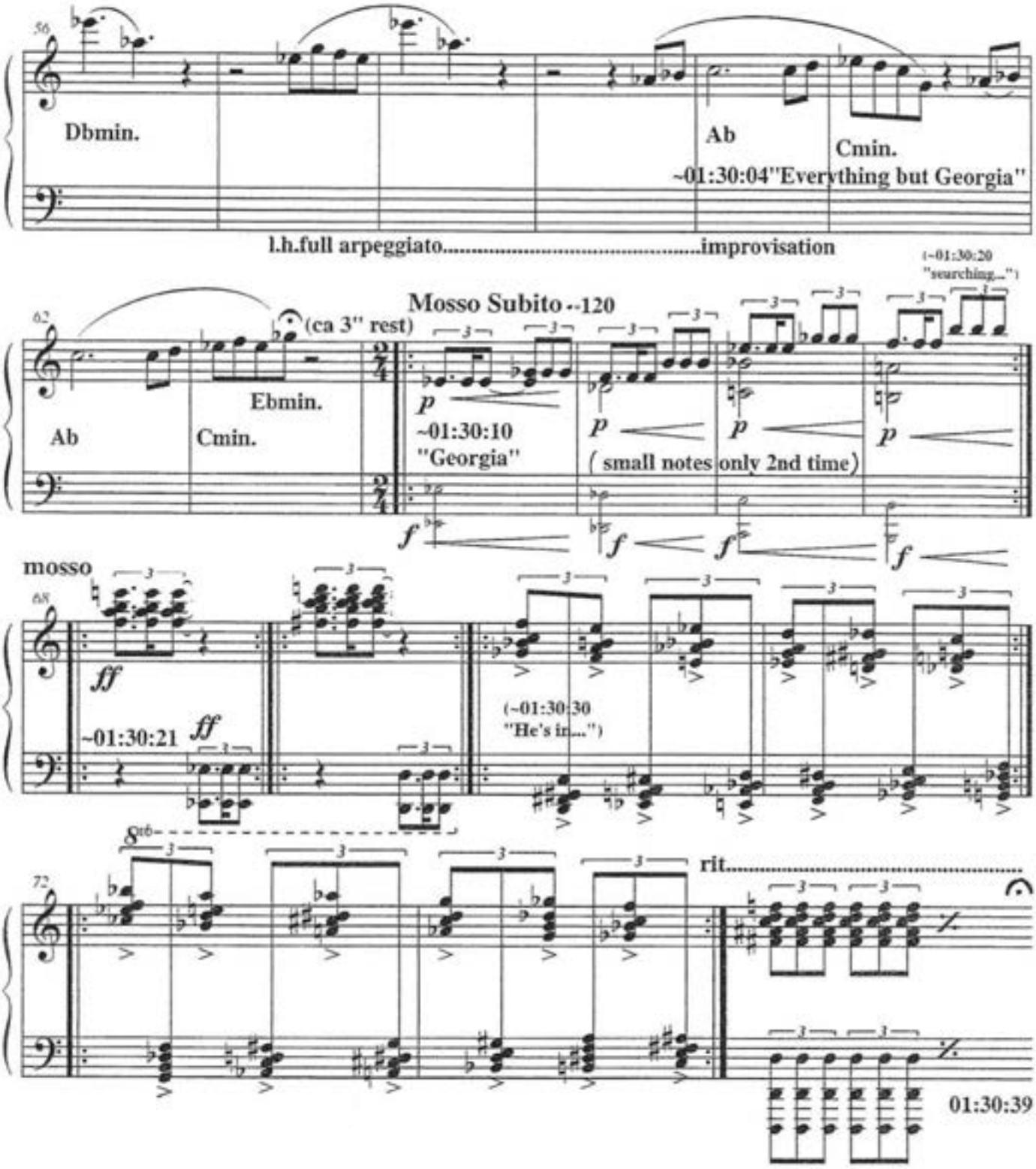

297
8va
fff
r.h. gliss. white keys
(cluster white keys)
or.inside pno
01:27:02
15mb
fff
fff
l.h. gliss.black keys
15mb
(cluster black keys)
or.inside pno
301
Sub.
120
01:27:03
ff
8vb
8vb
304
~01:27:17"Look..."
307
8va
5
3
~01:27:24
3
01:27:30

ΣΚΗΝΗ 32
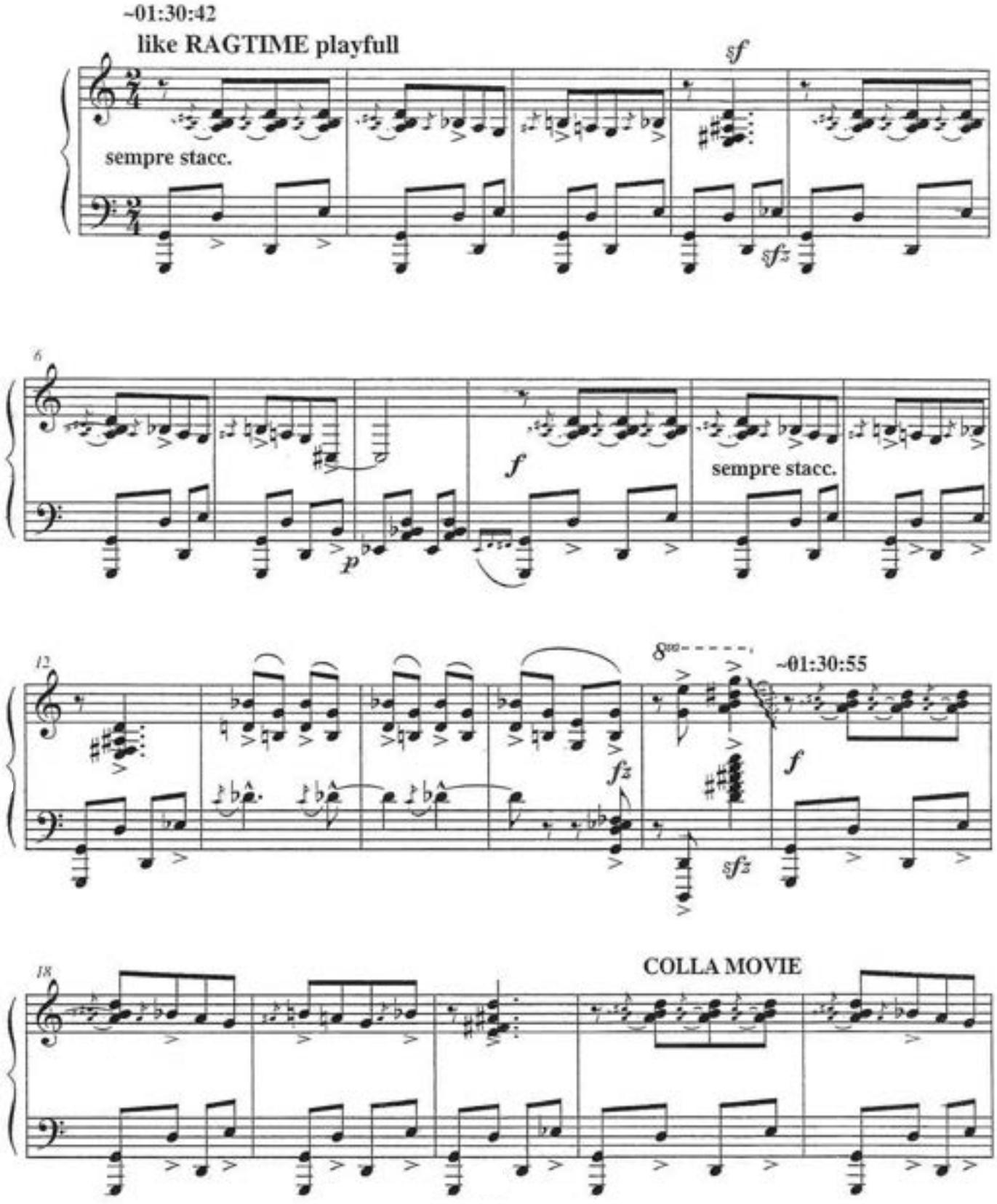

~01:27:31"Good bye Alaska..."
Vivace e ben rithmato
f
~01:27:36
($1:28:28"Press")
5
~01:27:44
"Make way..."
10
1.
~01:28:00
15
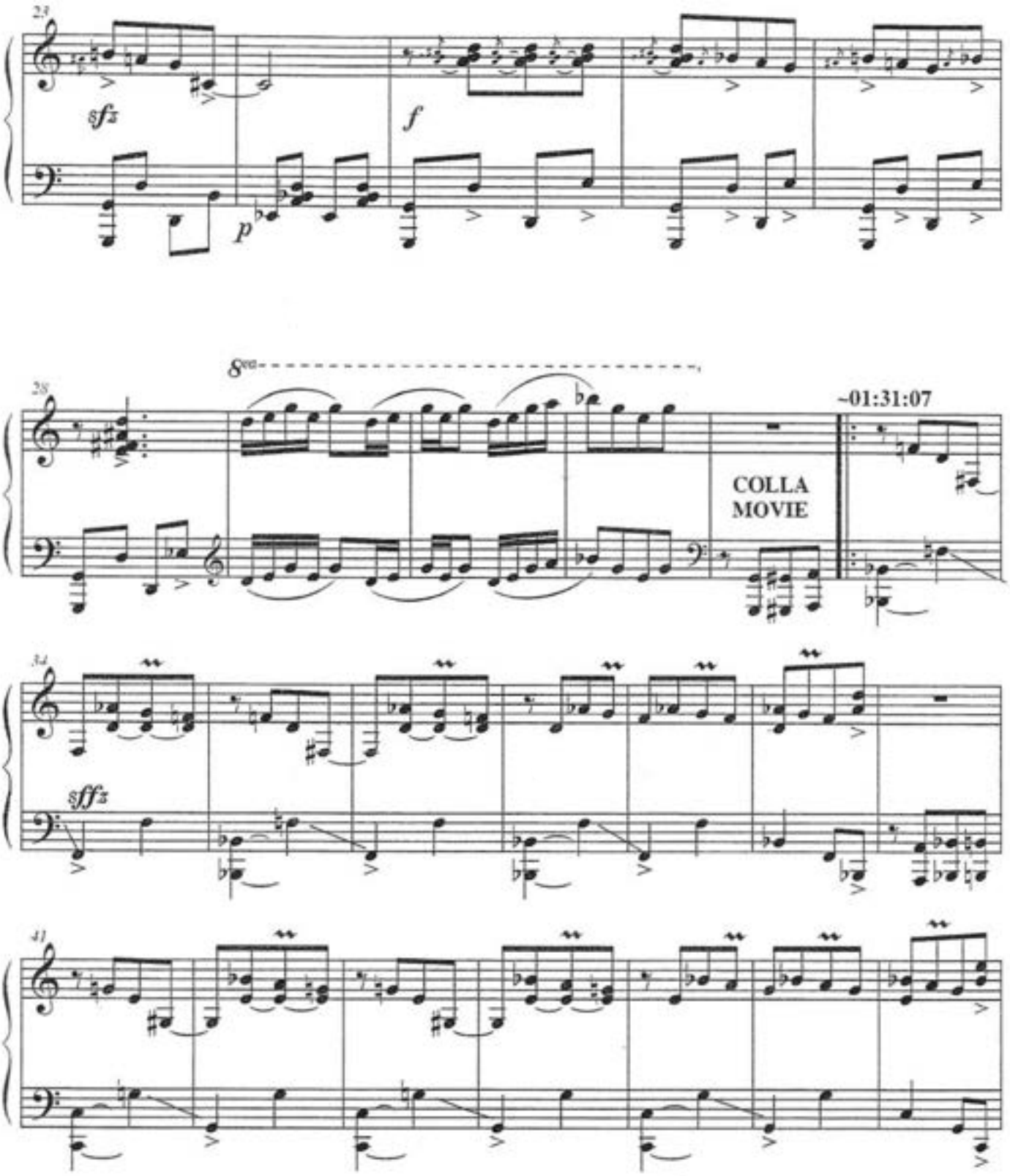

~01:28:11
20
25
~01:28:53
riten.....
rag tpo
30
f ~01:29:01
34
1:28:58"The..."
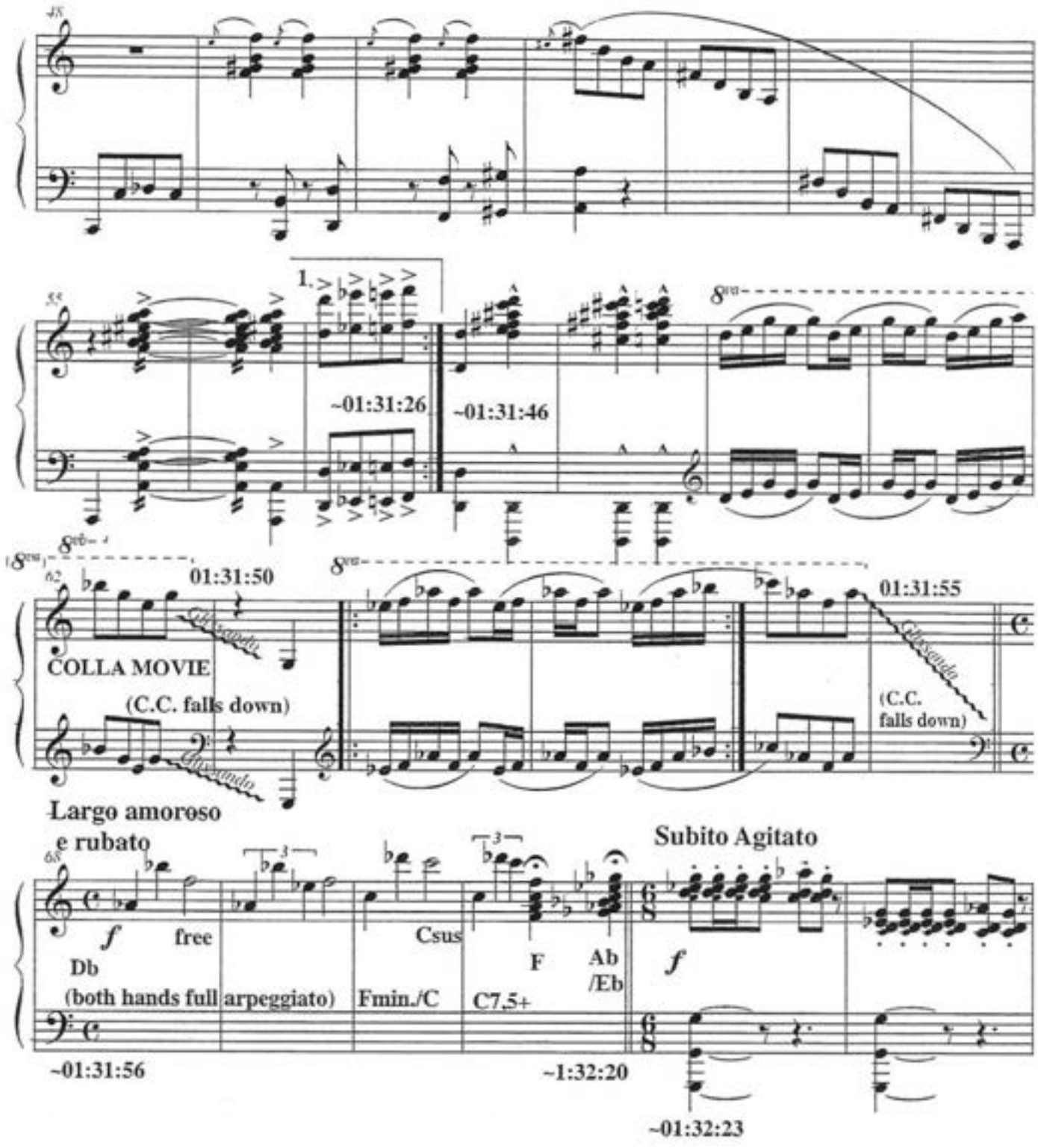

38
1.
42
8va
rall.
~01:29:34"No,no..."
Amoroso
f
~01:29:32
Fmin.
l.h.full arpeggiato
45
rubato sempre
Gmin.
l.h.full arpeggiato.....imptovisation
51
Fmin.
l.h.full arpeggiato.....improvisation
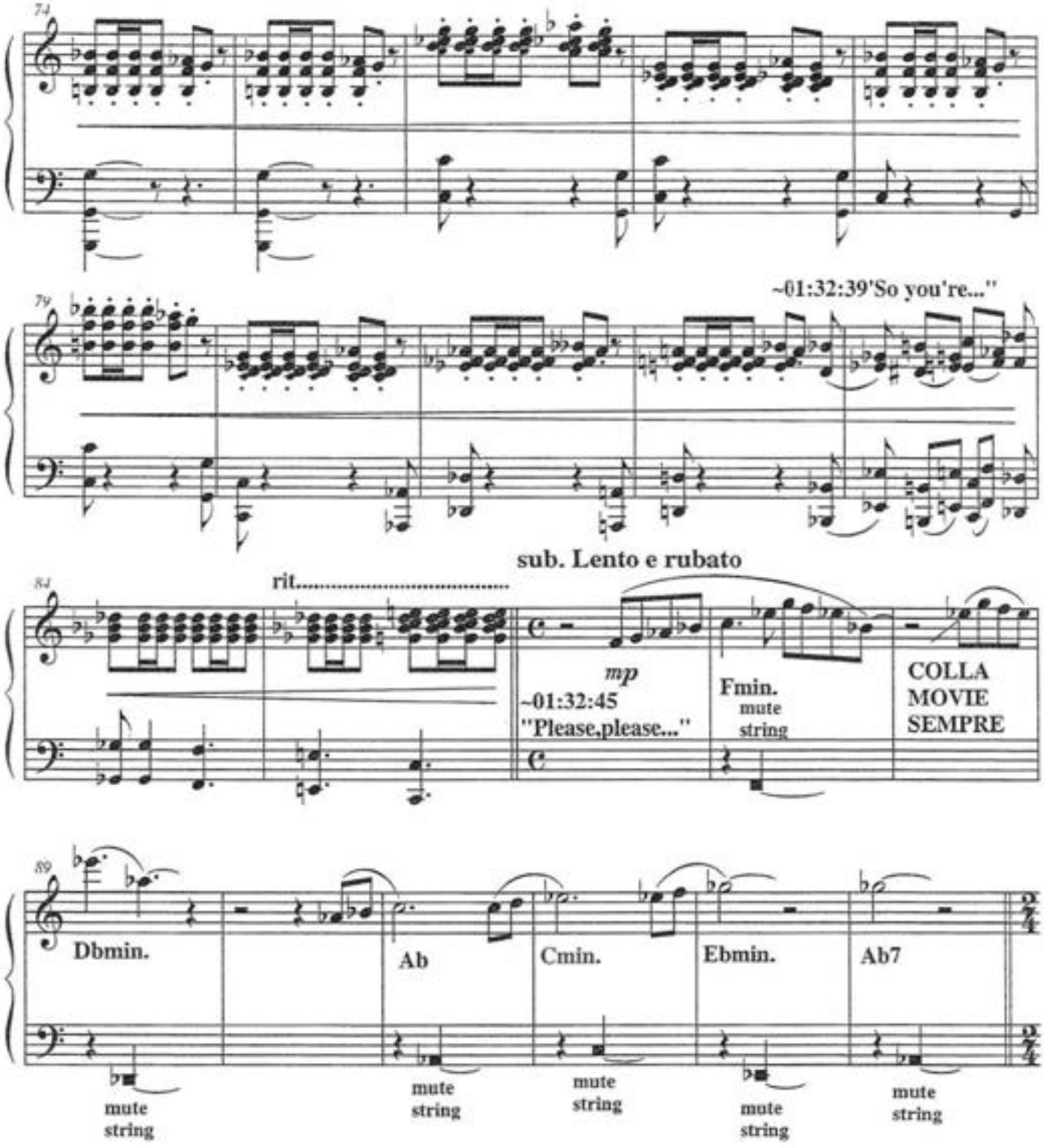

56
Dbmin.
Ab
Cmin.
~01:30:04"Everything but Georgia"
l.h.full arpeggiato.....improvisation
(~01:30:20
"searching...")
Mosso Subito --120
62
(ca 3" rest)
Ebmin.
Ab
Cmin.
p
~01:30:10
"Georgia"
p
p
p
(small notes only 2nd time)
f
f
f
f
mosso
68
ff
~01:30:21
ff
(~01:30:30
"He's in...")
8va
72
rit.....
01:30:39
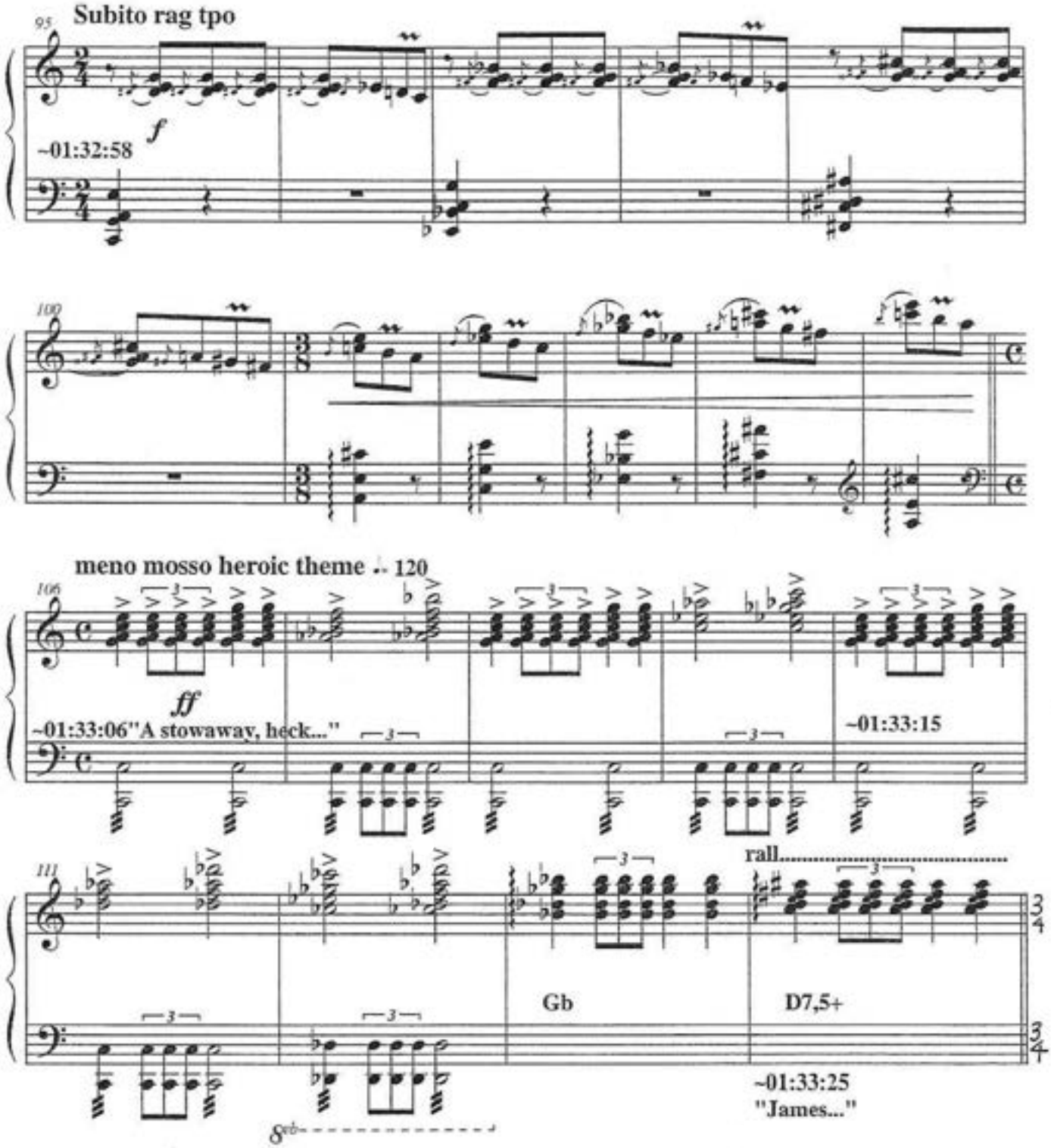
ΣΚΗΝΗ 33
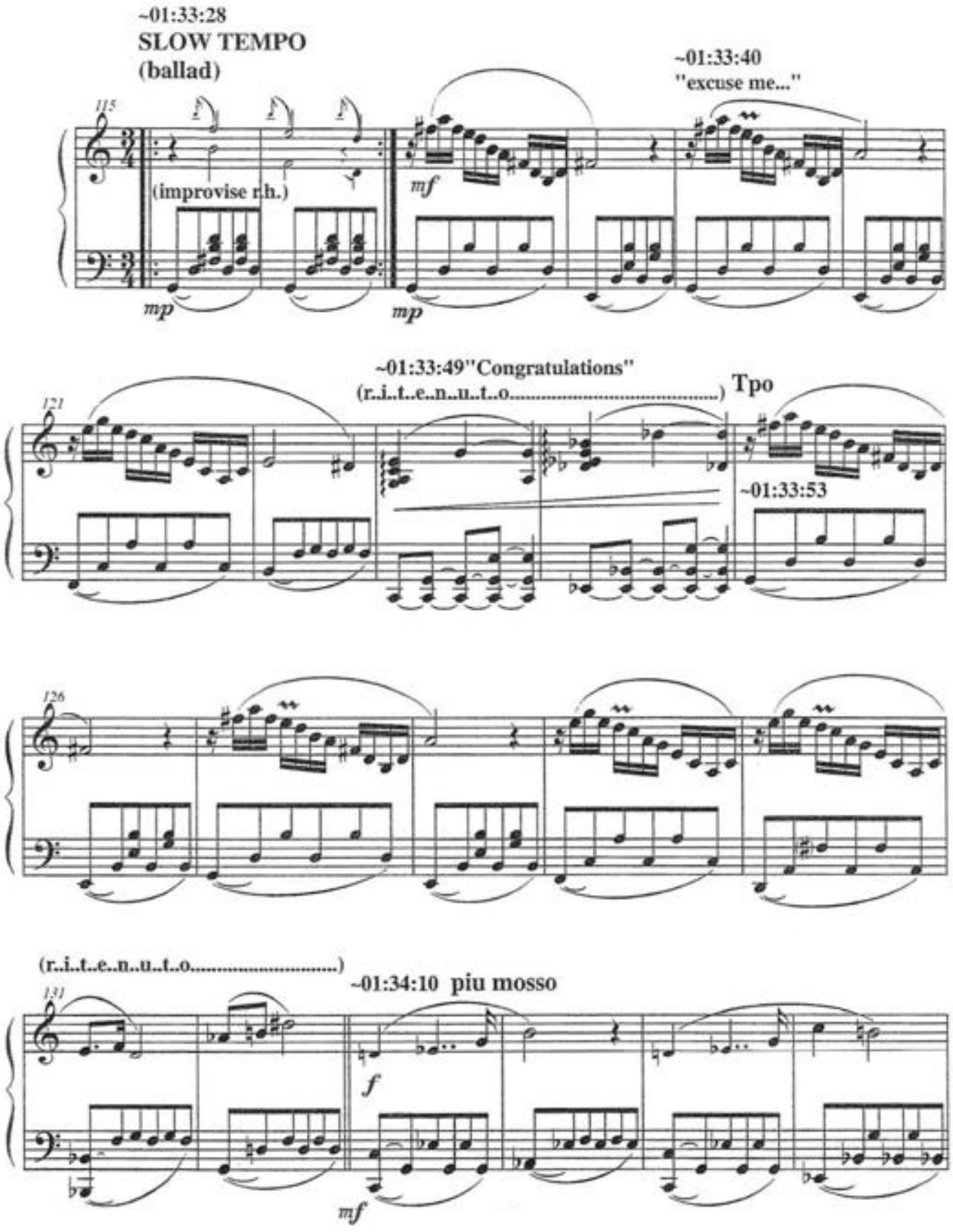

~01:30:42
like RAGTIME playfull
sempre stacc.
sempre stacc.
~01:30:55
COLLA MOVIE
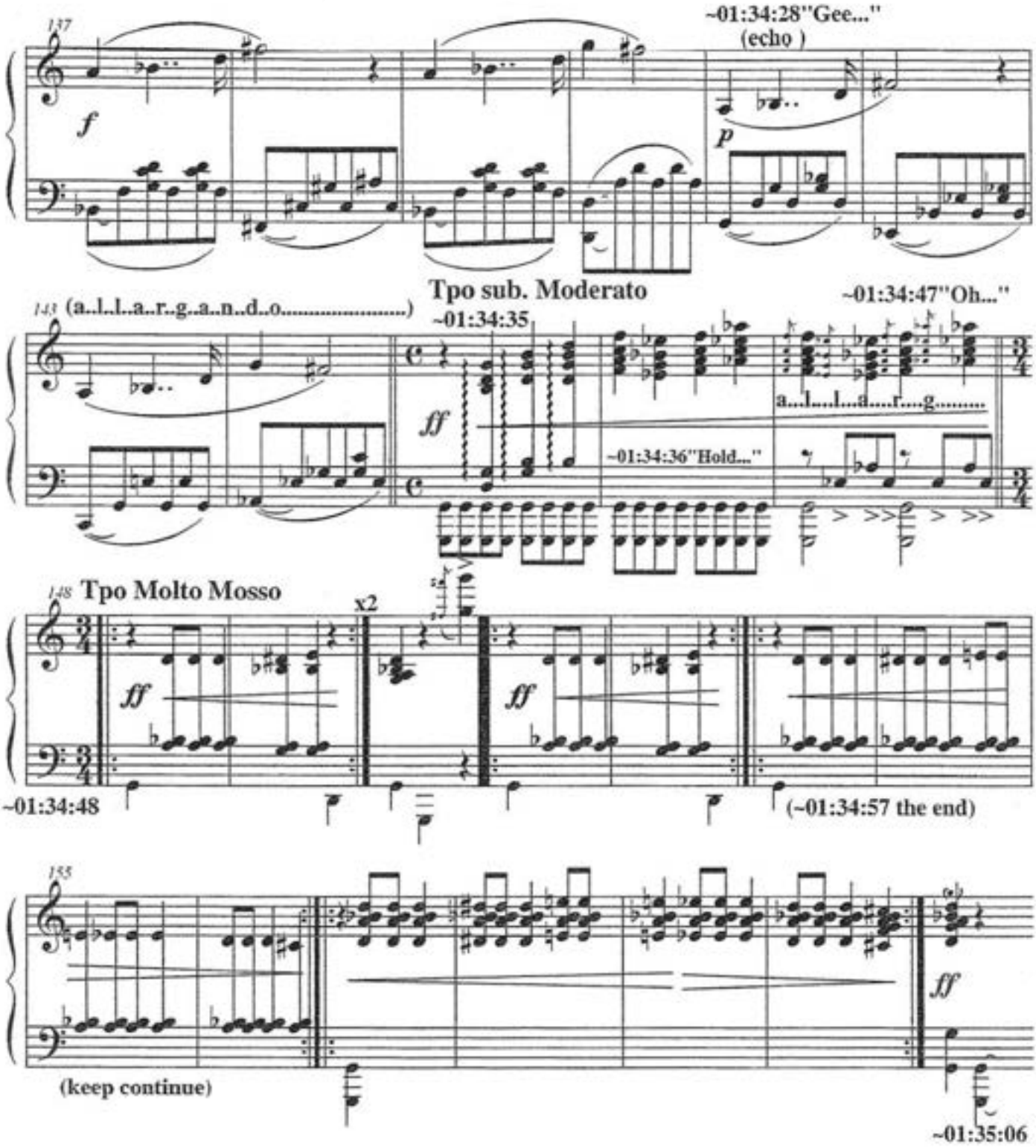

23
sfz
f
p
28
8va
~01:31:07
COLLA
MOVIE
34
sffz
41


1.
~01:31:26
~01:31:46
01:31:50
01:31:55
COLLA MOVIE
(C.C. falls down)
(C.C.
falls down)
Largo amoroso
e rubato
Subito Agitato
f
free
Db
(both hands full arpeggiato)
Csus
Fmin./C
F
Ab
/Eb
C7.5+
f
~01:31:56
~1:32:20
~01:32:23


74
79
~01:32:39'So you're..."
84
rit.....
sub. Lento e rubato
mp
~01:32:45
"Please,please..."
Fmin.
mute
string
COLLA
MOVIE
SEMPRE
89
Dbmin.
Ab
Cmin.
Ebmin.
Ab7
mute
string
mute
string
mute
string
mute
string
mute
string


95
Subito rag tpo
f
~01:32:58
100
meno mosso heroic theme ♩= 120
106
ff
~01:33:06"A stowaway, heck..."
~01:33:15
111
rall.....
Gb
D7,5+
~01:33:25
"James..."


~01:33:28
SLOW TEMPO
(ballad)
~01:33:40
"excuse me..."
115
(improvise r.h.)
mf
mp
mp
~01:33:49"Congratulations"
(r..i..t..e..n..u..t..o.....)
Tpo
121
~01:33:53
126
(r..i..t..e..n..u..t..o.....)
~01:34:10 piu mosso
131
f
mf


137
f
~01:34:28"Gee..."
(echo)
p
143 (a..l..l..a..r..g..a..n..d..o.....)
Tpo sub. Moderato
~01:34:35
~01:34:47"Oh..."
ff
a...l...l...a....r....g.....
~01:34:36"Hold..."
148 Tpo Molto Mosso
x2
ff
ff
~01:34:48
(~01:34:57 the end)
155
ff
(keep continue)
~01:35:06