

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Διερεύνηση της αφηγηματικής λειτουργίας της μουσικής του Μάνου
Χατζιδάκι για την ταινία “America-America” του Ηλία Καζάν**

**Study of the narrative function of Manos Hadjidakis's music
for Elia Kazan's film "America-America"**

Διπλωματική Εργασία
(ιστορική/συστηματική μουσικολογία)

Ζαφειρούδη Παρασκευή

A.E.M.: 1697

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2020

Περιεχόμενα

Πρόλογος	5
Εισαγωγή	6

Κεφάλαιο 1^ο: Ιστορικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο

1.1. Η εξέλιξη της κινηματογραφικής μουσικής στο Hollywood, μέχρι και τη δεκαετία του 1960	
1.1.1. Η χρυσή εποχή (1933 – 1949).....	12
1.1.2. Οι πρώτες καινοτομίες (1949 – 1958)	14
1.1.3. Το μοντέρνο στυλ (1958 – 1970).....	17
1.2. Οι λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο	19
1.2.1. Οι λειτουργίες της διηγητικής μουσικής (diegetic music).....	20
1.2.2. Οι λειτουργίες της μη-διηγητικής μουσικής (non-diegetic music)	
1.2.2.1. Οι αντιληπτικές λειτουργίες.....	22
1.2.2.2. Οι συναισθηματικές λειτουργίες.....	24
1.2.2.2. Οι γνωστικές λειτουργίες.....	27
1.3. Ο Μάνος Χατζιδάκις	
1.3.1. Σύντομο βιογραφικό και συνθετικές περίοδοι του έργου του	29
1.3.2. Η σχέση του Μάνου Χατζιδάκι με την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση και το ρεμπέτικο τραγούδι.....	31
1.3.3. Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι.....	33
1.3.4. Η ταινία <i>Αμέρικα-Αμέρικα</i> (1963) του Ηλία Καζάν και η μουσική επένδυση του Μάνου Χατζιδάκι.....	36
1.4. Ερευνητικός στόχος	40
1.5. Μεθοδολογία της ανάλυσης.....	42

Κεφάλαιο 2^ο: Παρουσίαση και ανάλυση της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα* (1963)

2.1. Τα μουσικά κομμάτια της ταινίας που αναλύθηκαν και η μελέτη αλληλεπίδρασής τους με την εικόνα στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας	
2.1.1. “Prologue”	
2.1.1.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	45
2.1.1.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	46

2.1.2. “Excitement in the Village” (A’ μέρος)	
2.1.2.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	50
2.1.2.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	51
2.1.3. “The Dance of Vartan”	
2.1.3.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	52
2.1.3.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	53
2.1.4. “Excitement in the Village” (B’ μέρος)	
2.1.4.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	57
2.1.4.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	58
2.1.5. “Farewell Song and the Voyage”	
2.1.5.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	61
2.1.5.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	62
2.1.6. “The Streets of Constantinople”: Γενικές παρατηρήσεις και σχόλια	67
2.1.7. “Hard Work at the Docks”	
2.1.7.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία (A’ μέρος)	69
2.1.7.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα (A’ μέρος).....	70
2.1.7.3. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία (B’ μέρος).....	72
2.1.7.4. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα (B’ μέρος).....	72
2.1.8. “Family Song”	
2.1.8.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	74
2.1.8.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	76
2.1.9. “The Harmonica and the Waltz”: Γενικές παρατηρήσεις και σχόλια.....	80
2.1.10. “Evil Thoughts”	
2.1.10.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	81
2.1.10.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	82
2.1.11. “Hohannes and Stavros Madness”: Γενικές παρατηρήσεις και σχόλια .	84
2.1.12. “Shoeshine Boys”	
2.1.12.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	86
2.1.12.2. Η μουσική και η αλληλεπίδραση με την εικόνα.....	87
2.2. Το κυρίαρχο μουσικό θέμα από το τραγούδι «Γ’ αστέρι του βοριά» και η μελέτη της λειτουργίας του ως οδηγητικό μοτίβο (leitmotiv) στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας.....	91
2.2.1. Η πρώτη εμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου – “Prologue”	92

2.2.2. Η πρώτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου – παρουσίαση της μουσικής και των λειτουργιών της	93
2.2.3. Η δεύτερη παραλλαγή.....	96
2.2.4. Η τρίτη παραλλαγή	98
2.2.5. Η τέταρτη παραλλαγή.....	100
2.2.6. Η πέμπτη παραλλαγή.....	102
2.2.7. Η έκτη παραλλαγή	104
2.2.8. Η έβδομη παραλλαγή.....	107
2.2.9. Η όγδοη παραλλαγή.....	110

Κεφάλαιο 3^ο: Ανακεφαλαίωση – Συμπεράσματα

3.1. Οι λειτουργίες των μουσικών κομματιών στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας	113
3.2. Οι λειτουργίες του κύριου μουσικού θέματος του τραγουδιού «Τ’ αστέρι του βοριά» ως οδηγητικού μοτίβου της κινηματογραφικής επένδυσης.....	117
3.3. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	119

Βιβλιογραφία	121
---------------------------	-----

Αρθρογραφία	123
--------------------------	-----

Διαδικτυακές πηγές	123
---------------------------------	-----

Παράρτημα

1. Prologue (α’ μέρος)	124
2. Prologue (β’ μέρος)	128
3. Excitement in the Village	130
4. The Dance of Vartan	135
5. Farewell Song and the Voyage	145
6. Hard Work at the Docks (α’ μέρος).....	172
7. Hard Work at the Docks (β’ μέρος).....	179
8. Family Song.....	184
9. Evil Thoughts	195
10. Shoeshine Boys.....	198
11. Η πρώτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου	206

12. Η δεύτερη παραλλαγή	207
13. Η τρίτη παραλλαγή.....	208
14. Η τέταρτη παραλλαγή	208
15. Η πέμπτη παραλλαγή	209
16. Η έκτη παραλλαγή	210
17. Η έβδομη παραλλαγή	213
18. Η όγδοη παραλλαγή	216

Πρόλογος

Αφορμή της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτέλεσε σε σημαντικό βαθμό η επιθυμία ενασχόλησής μου με το αντικείμενο της κινηματογραφικής μουσικής, ως αποτέλεσμα προσωπικού ενδιαφέροντος. Ταυτόχρονα, η επίσης προσωπική προτίμηση στη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι σε οποιαδήποτε έκφασή της οδήγησε στην αναζήτηση ενός πεδίου μελέτης, το οποίο ει δυνατόν θα συνδύαζε τη μουσική του εν λόγω συνθέτη με την τέχνη του κινηματογράφου. Η ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα* προσέφερε μια εξαιρετική επιλογή προς περαιτέρω μελέτη, καθώς όχι μόνο περιλαμβάνει μια ιδιαιτέρως λειτουργική κινηματογραφική μουσική επένδυση δια χειρός Μάνου Χατζιδάκι, αλλά ταυτόχρονα εξιστορεί και μια σειρά άκρως ενδιαφερόντων γεγονότων τα οποία βασίζονται στην πραγματική ιστορία των προγόνων του ελληνικής καταγωγής Αμερικανού κινηματογραφικού και θεατρικού σκηνοθέτη Ηλία Καζάν.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας μου, κύριο Κώστα Τσούγκρα για την πολύτιμη βοήθεια και τις κατευθυντήριες υποδείξεις του καθ' όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας της παρούσας μελέτης, ενώ στη συνέχεια, θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την οικογένειά μου καθώς και τους φίλους μου για τη στήριξη και την υπομονή τους ήδη από το ξεκίνημα του συγκεκριμένου εγχειρήματος.

Τέλος, ελπίζω ο κάθε αναγνώστης να βρει εξίσου κατανοητή και κατατοπιστική τη μελέτη η οποία διεξήχθη στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής, καθώς και να αποτελέσει η ανάλυση αυτή αφορμή για περαιτέρω μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι, είτε ως μουσικό έργο, είτε σε συνάρτηση με το αφηγηματικό μέρος της εκάστοτε ταινίας.

Εισαγωγή

Παρά το γεγονός της βραχύχρονης ιστορικής πορείας της τέχνης του κινηματογράφου και κατ' επέκταση της μουσικής η οποία προορίζεται για τη μεγάλη οθόνη, το σώμα της βιβλιογραφίας το οποίο ασχολείται εκτεταμένα με τις εκφάνσεις της μουσικής αυτής παρουσιάζεται αρκετά ευρύ και ιδιαίτερος κατατοπιστικό. Οι επιστημονικές μελέτες οι οποίες λήφθηκαν υπόψιν κατά τη διαδικασία διεκπεραίωσης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, επικεντρώνονται κατά κύριο λόγο αφενός στο ιστορικό υπόβαθρο της κατηγορίας αυτής της μουσικής και αφετέρου στις λειτουργίες τις οποίες η μουσική του σινεμά δύναται να επιτελέσει εν δυνάμει, σε συνάρτηση με την αφηγηματική διαδικασία του εκάστοτε κινηματογραφικού έργου.

Συγκεκριμένα, σημαντικό βοήθημα στην ιστορική κατατόπιση του αναγνώστη αναφορικά με την εξέλιξη της τέχνης της κινηματογραφικής μουσικής αποτελεί το βιβλίο του James Wierzbicki *Film Music, A History*¹, το οποίο περιλαμβάνει μία αρκετά λεπτομερή παρουσίαση της ιστορικής προόδου της μουσικής του σινεμά, λαμβάνοντας υπόψιν και τις εκάστοτε κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές παραμέτρους οι οποίες άσκησαν επιρροή στην πορεία της προόδου αυτής. Ακόμη, το σύντομο σύγγραμμα της Kathryn Kalinak *Film Music, A Very Short Introduction*,² αποδεικνύεται αρκετά χρήσιμο εργαλείο, καθώς εκθέτει επιγραμματικά τόσο το ιστορικό υπόβαθρο της εξέλιξης της κινηματογραφικής μουσικής, όσο και το βασικό λειτουργικό της ρόλο, πάντα με τη βοήθεια παραδειγμάτων παλαιότερων και νεότερων ταινιών. Αντιστοίχως, καίριο ρόλο στην κατανόηση του ιδιαίτερου αυτού ρόλου καθώς και των πολυάριθμων λειτουργιών της μουσικής του σινεμά, διαδραματίζει το βιβλίο του Emilio Audissino *Film/Music Analysis, A Film Studies Approach*,³ το οποίο λόγω της οργάνωσης του περιεχομένου και του υλικού του η οποία θέτει στο επίκεντρο τον ίδιο το θεατή του εκάστοτε κινηματογραφικού έργου, αποτέλεσε σημαντικό μέρος της διαδικασίας προετοιμασίας της παρούσας μελέτης. Το βιβλίο αυτό, αφού γνωστοποιεί στον αναγνώστη τις βασικές αρχές της 'νεοφορμαλιστικής' αναλυτικής προσέγγισης

¹ James Wierzbicki, *Film Music, A History* (New York: Routledge, 2009).

² Kathryn Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2010).

³ Emilio Audissino, *Film/Music Analysis, A Film Studies Approach* (London: Palgrave Macmillan, 2017).

καθώς και εκείνες της Ψυχολογίας Gestalt, παρουσιάζει τις κινηματογραφικές λειτουργίες της μουσικής του σινεμά, διαχωρίζοντάς τες σε αντιληπτικές, συναισθηματικές και γνωστικές, ανάλογα με το είδος των διεργασιών τις οποίες ο εγκέφαλος του δέκτη επιτελεί σε κάθε μεμονωμένη περίπτωση. Συνεχίζοντας, μια ακόμη ιδιαιτέρως κατατοπιστική επιστημονική μελέτη δεν είναι άλλη από αυτήν της Claudia Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies, Narrative Film Music*,⁴ στο οποίο η συγγραφέας ασχολείται εκτεταμένα με τις αφηγηματικές λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής, επιτυγχάνοντας μια πρώιμη αλλά αρκετά κατανοητή κατηγοριοποίησή τους, με αφετηρία το μοντέλο του ‘κλασικού χολλυγουντιανού score’ του Max Steiner. Ακόμη, η Kathryn Kalinak στο άλλο της σύγγραμμα με τίτλο *Settling the Score, Music and the Classical Hollywood Film*,⁵ εξετάζει τη μουσική του κλασικού Hollywood, κατηγοριοποιώντας επίσης επιτυχημένα τις λειτουργίες της μουσικής με βάση τη σχέση της ίδιας με τα «άμεσα» (εικόνα, δράση) ή τα «έμμεσα» (σκέψεις, συναισθήματα) κομμάτια της εκάστοτε κινηματογραφικής σκηνής, προσφέροντας παράλληλα πολυάριθμα παραδείγματα. Άλλο σημαντικό βοήθημα στη μελέτη του λειτουργικού ρόλου της μουσικής στο σινεμά αποτελεί το βιβλίο *Theories of the Soundtrack*,⁶ στο οποίο ο James Buhler απαριθμεί και παράλληλα αναλύει το σύνολο των έως τώρα διατυπωμένων θεωριών οι οποίες αφορούν το soundtrack των ταινιών γενικότερα (και όχι αποκλειστικά τη μουσική), ήδη από την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Τέλος, τα πολυάριθμα σύντομα κείμενα επιστημόνων, τα οποία αφορούν την κινηματογραφική μουσική στις διάφορες εκφάνσεις της και τα οποία συμπεριλαμβάνονται στους δύο μεγάλους τόμους *The Oxford Handbook of Film Music Studies*⁷ και *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*,⁸ αποτελούν πυλώνες στην κατανόηση και τη

⁴ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies, Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

⁵ Kathryn Kalinak, *Settling the Score, Music and the Classical Hollywood Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992).

⁶ James Buhler, *Theories of the Soundtrack* (New York: Oxford University Press, 2019).

⁷ David Neumeyer, ed., *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (New York: Oxford University Press, 2014).

⁸ Miguel Mera, Ronald Sadoff, and Ben Winters, ed., *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* (New York: Routledge, 2017).

δυνατότητα περαιτέρω μελέτης της νέας αυτής τέχνης της κινηματογραφικής μουσικής.

Από την άλλη πλευρά, το σώμα της ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας το οποίο επικεντρώνεται στην τέχνη της μουσικής του κινηματογράφου εμφανίζεται ιδιαίτερος περιορισμένο. Ο συνθέτης και συγγραφέας Κώστας Μυλωνάς στα δύο του βιβλία *Μουσική και Κινηματογράφος*⁹ και *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*,¹⁰ παρέχει δύο αρκετά κατατοπιστικές μελέτες σχετικά με τη μουσική του παγκόσμιου και του ελληνικού κινηματογράφου αντίστοιχα, προσφέροντας ιστορικά στοιχεία, παρουσιάζοντας τους βασικούς λειτουργικούς και αφηγηματικούς σκοπούς της μουσικής του σινεμά, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούνται ποικίλα παραδείγματα από κινηματογραφικά έργα του παρελθόντος. Το δεύτερο από τα προαναφερθέντα συγγράμματα, λόγω της φύσεως του περιεχομένου του, περιέχει φυσικά αναφορές και πληροφορίες σχετικά με τη συνθετική δράση του Μάνου Χατζιδάκι στο χώρο της 7^{ης} Τέχνης, αντικείμενο το οποίο αποτελεί και το πεδίο ανάλυσης της συγκεκριμένης διπλωματικής. Καίριο ρόλο στην αποκωδικοποίηση των πτυχών της μουσικής οι οποίες συνθέτουν το προσωπικό μουσικό ύφος του εν λόγω συνθέτη, τόσο σε ό,τι αφορά τη μουσική για το σινεμά όσο και το γενικότερο συνθετικό του έργο, διαδραμάτισε η διδακτορική διατριβή της Ρενάτας Δαλιανούδη με τίτλο «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση»,¹¹ το περιεχόμενο της οποίας επικεντρώνεται στο γεγονός συμπερίληψης, από το συνθέτη στο έργο του, του συνόλου των μουσικών στοιχείων τα οποία έχουν τις ρίζες στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Ακόμη, ιδιαίτερος βοηθητικό στη συγκέντρωση πληροφοριών για το ποιόν της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι απεδείχθη το βιβλίο το οποίο έχει επεξεργαστεί ο θεατρολόγος Θάνος Φωσκαρίνης με τίτλο *Ανοιχτές Επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*¹² και το οποίο περιέχει σύντομα κείμενα πολυάριθμων ανθρώπων της τέχνης και όχι μόνο, αφιερωμένα στο μεγάλο συνθέτη. Τέλος, άκρως σημαντικές πηγές πληροφοριών αποτέλεσαν και τα κυρίως ξενόγλωσσα άρθρα τα οποία λήφθηκαν υπόψιν με στόχο τη

⁹ Κώστας Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος* (Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1999).

¹⁰ Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο* (Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 2001).

¹¹ Ρενάτα Δ. Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση» (PhD diss., Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2004).

¹² Θάνος Φωσκαρίνης, επιμ., *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι* (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996).

διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας και τα οποία θέτουν στο επίκεντρο το συνθέτη, προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες είτε σχετικά με τη ζωή και το έργο του είτε σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα της κινηματογραφικής του μουσικής. Σημαντικό παράδειγμα της προαναφερθείσας αρθρογραφίας αποτελεί το άρθρο “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”¹³ του Brian Neve, το περιεχόμενο του οποίου επικεντρώνεται τόσο στο ιστορικό υπόβαθρο της συγκεκριμένης ταινίας όσο και στις συνθήκες κάτω από τις οποίες η ίδια παρήχθη. Τέλος, ιδιαίτερα βοηθητικά αποδείχθηκαν τα άρθρα “The Story of an Anarchic Youth and a ‘Magnus Eroticus’”¹⁴ και “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”,¹⁵ των συγγραφέων Γιάννη Μύραλη και Ανδρέα Ανδρεόπουλου αντίστοιχα, τα οποία προσφέρουν στον αναγνώστη ποικίλες ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του συνθέτη, τη μουσική του αλλά και τη σχέση του με την παράδοση.

Σε ό,τι αφορά τη δημιουργία της παρούσας διπλωματικής εργασίας, πρωταρχικό στόχο αποτέλεσε η ενασχόληση και η μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι, αντικείμενο το οποίο συνδυάζει δύο επιμέρους πεδία ιδιαίτερου προσωπικού ενδιαφέροντος, αυτό της μουσικής του συγκεκριμένου συνθέτη και εκείνο της μουσικής της τέχνης του σινεμά. Ταυτόχρονα, η διεκπεραίωση μιας περιπτωσιολογικής μελέτης, η οποία αφορά τον ιδιαίτερο ρόλο και τις αφηγηματικές και κινηματογραφικές λειτουργίες με τις οποίες μία μουσική επένδυση δύναται να επιφορτιστεί στο πλαίσιο της ακροαματικής εμπειρίας ενός συγκεκριμένου έργου, θεωρήθηκε περισσότερο ενδιαφέρουσα εν δυνάμει επιλογή, συγκριτικά με την απόδοση κάποιας βιβλιογραφικής ή ιστορικής ανασκόπησης. Η επιλογή του αναλυθέντος, στα επόμενα κεφάλαια, κινηματογραφικού έργου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, έλαβε χώρα αρχικά λόγω της ομορφιάς και εκφραστικότητας των μουσικών μερών τα οποία απαρτίζουν τη μουσική επένδυση της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, ενώ λίαν συντόμως διαπιστώθηκε και η υψηλή λειτουργικότητα η οποία χαρακτηρίζει τα τμήματα αυτά μέσα στην υπόθεση της ταινίας. Έτσι, σκόπιμη θεωρήθηκε η καταγραφή

¹³ Brian Neve, “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”, *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 17, no. 3 (September 1987): 62-68.

¹⁴ Yiannis Miralis, “The Story of an Anarchic Youth and a ‘Magnus Eroticus’”, *Philosophy of Music Education Review* 1 (Spring 2004): 43-54.

¹⁵ Andreas Andreopoulos, “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”, *Journal of Modern Greek Studies* 19, no. 2 (October 2001): 255-268.

και η περαιτέρω ανάλυση της συγκεκριμένης μουσικής, τόσο ως συνθετικό μουσικό έργο, όσο και ως κινηματογραφικό αφηγηματικό μέσο. Η παρούσα εργασία είναι η πρώτη μουσικολογική μελέτη που γίνεται για αυτό το ζήτημα.

Στο πρώτο κεφάλαιο της διπλωματικής αυτής εργασίας παρέχεται μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση της μουσικής του αμερικανικού κινηματογράφου και συγκεκριμένα της βιομηχανίας του Hollywood, της οποίας το εξεταζόμενο κινηματογραφικό έργο *Αμέρικα-Αμέρικα* αποτελεί αντικείμενο παραγωγής. Αμέσως μετά την έκθεση των σημαντικότερων ιστορικά γεγονότων από τη Χρυσή Εποχή του Hollywood μέχρι και τη δεκαετία του 1960, οπότε και δημιουργήθηκε η εν λόγω ταινία από τον ελληνικής καταγωγής Αμερικανό σκηνοθέτη Ηλία Καζάν, παρατίθεται μια επίσης σύντομη αλλά βιβλιογραφικά εμπειριστατωμένη έκθεση των σημαντικότερων αφηγηματικών λειτουργιών, τις οποίες η μουσική του σινεμά δύναται να επιτελέσει και οι οποίες θέτουν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τον ίδιο το θεατή-ακροατή της ακροαματικής διαδικασίας.¹⁶ Στη συνέχεια, στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου, παρουσιάζονται οι πληροφορίες οι οποίες συγκεντρώθηκαν αναφορικά με τη ζωή και το συνθετικό έργο του Μάνου Χατζιδάκι, με ιδιαίτερη έμφαση στην περιγραφή της προσωπικής του εκτίμησης στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, γεγονός το οποίο ευθύνεται σε αρκετά μεγάλο βαθμό για την διαμόρφωση του χαρακτηριστικού προσωπικού μουσικού ιδιώματος του συνθέτη.¹⁷

Προχωρώντας στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας αυτής, το οποίο απαρτίζεται από την ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα*, θα πρέπει να σημειωθεί πως στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης συμπεριλήφθηκαν ορισμένα εκ των μουσικών κομματιών, τα οποία περιλαμβάνονται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack του εν λόγω έργου, τα οποία επιλέχθηκαν βάσει του αφηγηματικού τους ενδιαφέροντος. Η ανάλυση του εκάστοτε κομματιού περικλείει αρχικά μια σύντομη περιγραφή των οπτικών απεικονίσεων και των δρωμένων της οθόνης, τα οποία το εκάστοτε θραύσμα υπόκρουσης συνοδεύει. Εν συνεχεία, τα μουσικά στοιχεία του κάθε μουσικού μέρους τα οποία, προερχόμενα από το περιβάλλον της λαϊκής μουσικής παράδοσης, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς ‘ξεφεύγουν’ των δυτικών μουσικών προτύπων, εκτίθενται με βάση πάντα την

¹⁶ Audissino, *Film/Music Analysis*, 125-151.

¹⁷ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 277.

εκάστοτε καταγραφή της μουσικής παρτιτούρας, η οποία πραγματοποιήθηκε μέσω της ακρόασης των αντίστοιχων τμημάτων της μουσικής επένδυσης, πριν από την έναρξη συγγραφής του παρόντος κειμένου. Τέλος, οι αφηγηματικές λειτουργίες τις οποίες το κάθε μουσικό μέρος επιτελεί με αποδέκτη το θεατή του κινηματογραφικού έργου, σε συνάρτηση πάντα με την αφηγηματική εξιστόρηση των γεγονότων, εκτίθενται στη συνέχεια.

Συνεχίζοντας, στο β' μισό του δεύτερου κεφαλαίου, το οποίο αφιερώνεται στην ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα*, παρουσιάζεται η εφαρμογή, από το συνθέτη, της ιδιαίτερας διαδεδομένης τεχνικής του leitmotiv (οδηγητικού μοτίβου),¹⁸ στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας κινηματογραφικού έργου. Τα επιμέρους μουσικά στοιχεία και οι μετασχηματισμοί τους οποίους τα ίδια υφίστανται, έτσι ώστε να συνθέσουν το σύνολο των παραλλαγών του οδηγητικού μοτίβου καθ' όλη τη διάρκεια της οπτικοακουστικής εμπειρίας της ταινίας, καθώς και οι αφηγηματικές τους λειτουργίες, παρουσιάζονται πάντα με βάση τις αντίστοιχες καταγραφές και πάντα σε συνάρτηση με τα αντίστοιχα οπτικά δρώμενα, στο πλαίσιο του κινηματογραφικού έργου.

Λίγο πριν την έκθεση των επιπρόσθετων τμημάτων της βιβλιογραφίας καθώς και του παραρτήματος το οποίο περιλαμβάνει το σύνολο των καταγραφών των μουσικών μερών, εκτίθενται τα συνολικά συμπεράσματα τα οποία έχουν εξαχθεί κατά τη διαδικασία μελέτης και ανάλυσης της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, προκειμένου να αποδοθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα της εκτίμησης των στοιχείων τα οποία εξετάστηκαν ανωτέρω. Τέλος, ορισμένες προτάσεις για περαιτέρω έρευνα σχετικά με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι για την 7^η Τέχνη, λαμβάνουν χώρα ως ολοκλήρωση του τρίτου κεφαλαίου της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

¹⁸ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 130.

Κεφάλαιο 1^ο: Ιστορικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο

1.1 Η εξέλιξη της κινηματογραφικής μουσικής στο Hollywood μέχρι και τη δεκαετία του 1960

1.1.1. Η χρυσή εποχή (1933-1949)

Στο πλαίσιο της ιστορικής εξέλιξης της μουσικής του αμερικανικού κινηματογράφου, η ‘χρυσή εποχή’ του Hollywood σηματοδοτείται με την παραγωγή της ταινίας *King Kong*, το 1933, σε μουσική του Max Steiner. Η μουσική της συγκεκριμένης ταινίας θεωρείται αφετηρία της καινούργιας αυτής εποχής, καθώς για πρώτη φορά εμφανίζεται ένα νέο ‘μοντέλο’ μουσικής επένδυσης, το οποίο αργότερα εξελίχθηκε σε αυτό που οι σύγχρονοι μελετητές του κινηματογράφου ονομάζουν ‘κλασική χολλυγουντιανή κινηματογραφική επένδυση’ (Classical Hollywood Film Score).¹⁹

Οι πολυάριθμες τεχνικές και τεχνολογικές εξελίξεις, οι οποίες αφορούσαν την ταυτόχρονη μείξη ηχογραφημένης μουσικής, διαλόγου και ηχητικών εφέ και οι οποίες έλαβαν χώρα στα χρόνια αμέσως μετά τον ερχομό του ήχου στο σινεμά το 1927, και κυρίως από το 1931 και έπειτα, κατέστησαν δυνατή μια νέα θεώρηση του ρόλου της κινηματογραφικής μουσικής στη μετέπειτα περίοδο. Ο Max Steiner ήταν ο πρώτος συνθέτης ο οποίος εκμεταλλεύτηκε τις νέες αυτές δυνατότητες. Έτσι, στην ταινία *King Kong*, η μουσική για πρώτη φορά χρησιμοποιείται ως υπόκρουση, ως σχόλιο, ως αποτέλεσμα αισθητικών αναζητήσεων, χωρίς η παρουσία της να δικαιολογείται από κάποια οπτική πηγή στην οθόνη, προερχόμενη κατευθείαν από τον αφηγηματικό κόσμο της ταινίας.²⁰ Η καινοτόμα, τότε, αυτή χρήση της μουσικής έμελλε να αποτελέσει μία από τις πιο διαδεδομένες πρακτικές κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης στα μετέπειτα χρόνια, μέχρι και σήμερα.²¹

¹⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 71.

²⁰ Wierzbicki, *Film Music, A History*, 137-138.

²¹ James Buhler and David Neumeyer, “Music and the Ontology of the Sound Film: The Classical Hollywood System”, in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ed. David Neumeyer (New York: Oxford University Press, 2014), 35.

Η νέα αυτή πρακτική κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης, έκανε σύντομα αισθητή την παρουσία της ως αναπόσπαστο μέρος του αφηγηματικού συστήματος των ταινιών, χάρη στην πληθώρα διαφορετικών χρήσεων και λειτουργιών με τις οποίες συμμετείχε στα φιλμ των αμέσως επόμενων ετών.²² Ως επακόλουθο, η κωδικοποίηση αυτού του πλήθους των χρήσεων και λειτουργιών κατέστη αναγκαία. Μία από τις πρώτες αρκετά επιτυχημένες απόπειρες ομαδοποίησης και κατηγοριοποίησης των νέων αυτών στοιχείων αποτελεί μια έκθεση, κομμάτι μιας ευρύτερης συλλογής εκθέσεων με τίτλο ‘Our New Music’ που δημιουργήθηκε το 1941 από τον Αμερικανό συνθέτη Aaron Copland.²³ Έκτοτε, αρκετές ακόμη μελέτες παλαιότερων και νεότερων επιστημόνων έχουν συμβάλει στην προσπάθεια οργάνωσης του εύρους των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής, με ιδιαίτερα επιτυχημένα αποτελέσματα. Ενδεικτικά, οι Claudia Gorbman, Kathryn Kalinak και Emilio Audissino, στα βιβλία τους *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* και *Film/Music Analysis, A Film Studies Approach* αντίστοιχα, έχουν κατορθώσει να δημιουργήσουν σημαντικούς οδηγούς για την μελλοντική μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής. Καθώς όμως το παρόν υποκεφάλαιο αποτελεί κυρίως ιστορική προσέγγιση της μουσικής της Χρυσής εποχής του Hollywood, δε θα γίνει εδώ περαιτέρω ανάλυση (για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής βλ. υποκεφάλαιο 1.2. της παρούσας διπλωματικής εργασίας).

Από καθαρά μουσικο-θεωρητικής άποψης, η κινηματογραφική μουσική της Χρυσής εποχής χαρακτηρίζεται από ένα ρομαντικό συμφωνικό ιδίωμα, παρόλο που ο Μοντερνισμός είχε επικρατήσει πλέον ως λόγια συνθετική πρακτική. Η δομή και ο χαρακτήρας της ρομαντικής μουσικής δεν απαιτούν ιδιαίτερα εκπαιδευμένα (μουσικά) αυτιά, ενώ η ιδιαίτερη σημασία που προσδίδεται στη μελωδική γραμμή καθώς και η ιδιαίτερα διαδεδομένη στις κινηματογραφικές επενδύσεις τεχνική του *leitmotiv* (χρήση επαναλαμβανόμενων οδηγητικών μοτίβων που προσδίδουν στην επένδυση συνεκτικότητα, καθώς υποβοηθούν τη μνήμη του θεατή), η οποία έχει τις ρίζες της

²² Gorbman, *Unheard Melodies*, 72.

²³ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 65.

στον Wagner, εξυπηρετούν το κλασικό χολλυγουντιανό κινηματογραφικό στυλ καταλληλότερα και πιο επιτυχημένα.²⁴

Εκτός από τον Max Steiner, ιδιαίτερος σημαντικοί εκπρόσωποι της Χρυσής εποχής στην κινηματογραφική μουσική θεωρούνται, μεταξύ άλλων, ο Erich Wolfgang Korngold καθώς και ο Alfred Newman. Ο Erich Korngold, αυστριακός στην καταγωγή, και ο Αμερικανός Alfred Newman, με τη συνθετική τους δράση συνέβαλαν αποφασιστικά στη διαμόρφωση του κλασικού κινηματογραφικού μουσικού στυλ, το οποίο κυριάρχησε μεταξύ των κινηματογραφικών συνθετικών πρακτικών ως τα μέσα του αιώνα. Σημαντικότερες μουσικές επενδύσεις-σταθμοί των δύο συνθετών, αποτελούν οι επενδύσεις για τις ταινίες *The Adventures of Robin Hood* (1938) και *Wuthering Heights* (1939) αντίστοιχα.²⁵

1.1.2. Οι πρώτες καινοτομίες (1949-1958)

Οδεύοντας προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, βασικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής συνθετικής δράσης στο Hollywood αποτέλεσε η προσπάθεια των συνθετών να δώσουν μια πνοή ανανέωσης στις έως τότε καθιερωμένες συνθετικές πρακτικές, δηλαδή στο κλασικό χολλυγουντιανό κινηματογραφικό μουσικό στυλ με το ρομαντικό συμφωνικό ιδίωμα, το οποίο κυριαρχούσε στα soundtracks της πλειονότητας των παραγόμενων ταινιών. Η ανανέωση αυτή αφορούσε κυρίως πειραματισμούς των συνθετών με νέα είδη μουσικής και νέες συνθετικές συμπεριφορές.²⁶ Φυσικά, η τάση αυτή δεν υπήρξε αποτέλεσμα προσωπικής παρόρμησης κάποιου συνθέτη, ούτε υπαγορεύθηκε από κάποιο τυχαίο γεγονός. Κυριότερο αίτιο της επιτακτικής αυτής ανάγκης ανανέωσης του στυλ της κινηματογραφικής μουσικής υπήρξαν οι οικονομικές δυσκολίες στις οποίες υποβλήθηκε η κινηματογραφική βιομηχανία του Hollywood και οι οποίες

²⁴ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 63-65.

²⁵ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 62-63.

²⁶ Paul Tonks, *Film Music* (Harpenden: Pocket Essentials, 2003), 21.

προκλήθηκαν, μεταξύ άλλων, από την ολοένα αυξανόμενη επιρροή ενός νέου, τότε, μέσου, της τηλεόρασης.²⁷

Οι καινοτομίες, λοιπόν, οι οποίες εισήχθησαν, ως ιστορική επιταγή, στη σύνθεση της κινηματογραφικής μουσικής στα μέσα του αιώνα αφορούσαν την ενασχόληση με τη jazz μουσική, ενώ ως συνθετική πρακτική άρχισε να κερδίζει έδαφος και ο σειραϊσμός (τεχνική σύνθεσης που δημιουργήθηκε από τον Arnold Schoenberg τη δεκαετία του 1920 και στηρίζεται σε μια πάγια σειρά 12 δομικά ισότιμων φθογγικών τάξεων, οι οποίοι είναι οργανωμένοι με τρόπο τέτοιο ώστε κάθε φθόγγος να εμφανίζεται μόνο μία φορά μέχρι να ολοκληρωθεί το άκουσμα όλων των φθόγγων της σειράς).²⁸ Ταυτόχρονα, το ιδίωμα του Μοντερνισμού γενικότερα πραγματοποίησε τις πρώτες εμφανίσεις του στις χολλυγουντιανές μουσικές επενδύσεις.²⁹ Ακόμη, η ανάπτυξη των τεχνικών μέσων, η οποία διευκόλυνε την διάδοση κάθε λογής ιδεών ανά τον κόσμο, κατέστησε εφικτή την ενασχόληση των συνθετών με τη folk μουσική διαφόρων λαών και την εισαγωγή της στις μουσικές επενδύσεις των ταινιών του Hollywood.³⁰

Πιο συγκεκριμένα, η jazz μουσική συστήθηκε στο κινηματογραφικό κοινό του Hollywood για πρώτη φορά με την ταινία του Elia Kazan *Λεωφορείον ο Πόθος* (*A Streetcar named Desire*), του 1951, σε μουσική του Alex North, ενώ κυριαρχεί σε πολυάριθμες επενδύσεις της δεκαετίας του 1950, των συνθετών Elmer Bernstein, Henry Mancini και John Lewis, μεταξύ άλλων. Κυριότερος εκπρόσωπος της σειραϊκής συνθετικής πρακτικής θεωρείται ο Leonard Rosenman και η επένδυση του για την ταινία *The Cobweb* (1955), ενώ γενικότερα ο Μοντερνισμός σαν τάση, ο οποίος μεταφράστηκε στην κινηματογραφική μουσική με ασύμβατους ρυθμούς, ασυνήθιστες ενορχηστρώσεις, πολυτονικότητα και ατονικότητα κυριάρχησε σε ορισμένες μουσικές επενδύσεις των Leonard Bernstein και Alex North, μεταξύ άλλων. Παρ' όλα αυτά, σημαντικότερος εκπρόσωπος του Μοντερνισμού στην κινηματογραφική μουσική

²⁷ Wierzbicki, *Film Music, A History*, 160.

²⁸ Paul Griffiths, "Serialism", *Oxford Music Online*, accessed December 6, 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459?rskey=8tTbRw>.

²⁹ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 66.

³⁰ Wierzbicki, *Film Music, A History*, 166.

επένδυση θεωρείται ο συνθέτης Bernard Herrmann.³¹ Ο Herrmann, στο πλαίσιο της συνεργασίας του με τον Orson Welles καθώς και της μετέπειτα πολυετούς συνύπαρξής του με το σκηνοθέτη Alfred Hitchcock που ξεκίνησε το 1955 με την ταινία *The Trouble with Harry*, δημιούργησε μια σειρά από αξιοσημείωτες και χαρακτηριστικές μουσικές επενδύσεις. Εκτός από την αποτελεσματικότητα της μουσικής ως μέρος της οπτικοακουστικής εμπειρίας της ταινίας, εισήγαγε μια νέα τεχνική μίμησης των δρώμενων της εικόνας από τη μουσική, με αποτέλεσμα έναν διαφορετικό, ενδιαφέροντα και αναγνωρίσιμο χαρακτήρα στη μουσική του.³²

Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί πως τα όρια ανάμεσα στις ‘εποχές’ της κινηματογραφικής μουσικής δεν είναι μονοδιάστατα. Σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να αγνοείται το γεγονός πως η μετάβαση από την μία τάση στην άλλη κι από μία ‘εποχή’ στην επόμενη δε συμβαίνει με μία μουσική επένδυση, ούτε στο πλαίσιο μίας ημέρας ή ενός έτους.³³ Έτσι, παράλληλα με τις καινοτομίες που πραγματοποίησαν την εμφάνισή τους στις κινηματογραφικές μουσικές επενδύσεις στα μέσα του αιώνα, δεν ήταν λίγες οι ταινίες εκείνες που επιδίωξαν τη διατήρηση του κλασικού ρομαντικού συμφωνικού στυλ της Χρυσής εποχής στο μουσικό τους μέρος. Επίσης, σε ό,τι αφορά τις λειτουργίες της μουσικής στο πλαίσιο του κινηματογραφικού έργου καθώς και την απομόνωση κι επιλογή των σημείων της ταινίας για τοποθέτηση της μουσικής, οι πρακτικές, οι οποίες προέρχονταν από τη Χρυσή εποχή, εξακολούθησαν να κατέχουν την ίδια περίοπτη θέση στις προτιμήσεις των σκηνοθετών και των μουσικών επιμελητών.³⁴

Ορισμένα παραδείγματα ταινιών που διατήρησαν το κλασικό συμφωνικό ιδίωμα την εποχή των καινοτομιών, αποτελούν οι ταινίες *The Robe* (1953) σε μουσική του Alfred Newman, *Quo Vadis* (1951), *Ivanhoe* (1952), *Diane* (1956) και *Ben Hur* (1959), σε μουσική του ουγγρικής καταγωγής συνθέτη Miklós Rózsa ο οποίος θεωρείται και ο κυριότερος εκπρόσωπος της κατηγορίας αυτής.³⁵

³¹ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 67-68.

³² Tonks, *Film Music*, 32-35.

³³ Tonks, *Film Music*, 21.

³⁴ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 66.

³⁵ Tonks, *Film Music*, 22-23.

1.1.3. Το μοντέρνο στυλ (1958-1970)

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της εξεταζόμενης, στο υποκεφάλαιο αυτό, χρονικής περιόδου της ιστορίας της κινηματογραφικής μουσικής αποτελεί η αποφασιστική πλέον απομάκρυνση από το κλασικό χολλυγουντιανό μουσικό ιδίωμα το οποίο είχε επικρατήσει στις δεκαετίες που ακολούθησαν αμέσως μετά την κατάκτηση της τεχνικής υποστήριξης του ήχου στον κινηματογράφο, το 1927. Ο βαθμός στον οποίο πλέον οι συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής, ακολουθώντας τις σύγχρονες τους επιταγές, πειραματιζόνταν με τις νέες τάσεις, είχε τόσο πολύ αναπτυχθεί, που ο απόηχος του κλασικού ρομαντικού ιδιώματος φαινόταν να έχει πλέον εξαλειφθεί.³⁶ Φυσικά αυτή η πληροφορία αποτελεί μόνο εν μέρει πραγματικότητα και αφορά κυρίως τη πλειονότητα της παραγωγής των κινηματογραφικών έργων, καθώς έχει πλέον παρατηρηθεί πως το κλασικό μουσικό στυλ δεν απουσίασε ποτέ εξ ολοκλήρου από τη μουσική στο σινεμά, από τη δεκαετία του 1930 μέχρι σήμερα.³⁷

Οδεύοντας προς τη δεκαετία του 1960, η ολοένα αυξανόμενη επιθυμία των στούντιο παραγωγής του Hollywood για μεγαλύτερη απήχηση της κινηματογραφικής μουσικής στο νεανικό κοινό και άρα για μεγαλύτερες οικονομικές απολαβές, οδήγησε αναπόφευκτα στην ‘εισβολή’ της δημοφιλούς rock ‘n’ roll και pop μουσικής κουλτούρας της δεκαετίας στις κινηματογραφικές αίθουσες. Τα δημοφιλή τραγούδια είχαν βρει για τα καλά πλέον τη θέση τους στις κινηματογραφικές επενδύσεις, με κυριότερο στόχο την εμπορική επιτυχία.³⁸ Σύντομα, η ενσωμάτωση ενός τουλάχιστον προϋπάρχοντος pop τραγουδιού στις μουσικές επενδύσεις κατέστη σχεδόν προϋπόθεση της παραγωγής των επενδύσεων αυτών, δημιουργώντας μια αρκετά διαδεδομένη πρακτική, την οποία οι μελετητές του κινηματογράφου ονομάζουν ‘φαινόμενο του compilation score’³⁹ (σε ελεύθερη μετάφραση, φαινόμενο της ‘συνδυαστικής μουσικής επένδυσης’). Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα το score αποτελούνταν εξ ολοκλήρου από προϋπάρχουσα μουσική, την επιλογή της οποίας αποφάσιζε ο σκηνοθέτης της

³⁶ Kalinak, *Settling the Score*, 184-185.

³⁷ Wierzbicki, *Film Music, A History*, 189.

³⁸ Kalinak, *Settling the Score*, 186.

³⁹ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 85-86.

εκάστοτε ταινίας, γεγονός που ενίοτε καθιστούσε την παρουσία του συνθέτη εντελώς περιττή.⁴⁰

Σε άλλες περιπτώσεις τα στούντιο παραγωγής επέμεναν στη χρήση πρωτότυπης μουσικής στις ταινίες, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει και πάλι την ύπαρξη τραγουδιών, πρωτότυπων αυτή τη φορά, στις μουσικές επενδύσεις. Ο συνθέτης ο οποίος θεωρείται ο βασικότερος εκπρόσωπος της πρακτικής αυτής τη δεκαετία του 1960, δεν είναι άλλος από τον Henry Mancini. Ο Mancini, ο οποίος με την επένδυση του για την ταινία *Breakfast at Tiffany's* το 1961, η οποία περιλάμβανε το πασίγνωστο και τεράστιας εμπορικής επιτυχίας τραγούδι 'Moon River', εξασφάλισε στον εαυτό του μια θέση ανάμεσα στους σημαντικότερους κινηματογραφικούς συνθέτες της δεκαετίας καθώς και το βραβείο Oscar για την καλύτερη μουσική επένδυση και το καλύτερο τραγούδι σε ταινία, την επόμενη χρονιά.⁴¹

Ταυτόχρονα με τις προαναφερθείσες κινηματογραφικές μουσικές πρακτικές, εξίσου σημαντικό χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1960 αποτελεί μια γενικότερη τάση εισαγωγής μουσικών στοιχείων από όλον τον κόσμο στην κινηματογραφική βιομηχανία του Hollywood. Κυριότερο αίτιο αποτελεί το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, το οποίο παρατηρείται τις τελευταίες δεκαετίες μέχρι και σήμερα, ως συνέπεια των τεχνολογικών επιτευγμάτων που καθιστούν ευκολότερη τη διάδοση ιδεών και πολιτιστικών στοιχείων έξω από τα σύνορα της εκάστοτε χώρας.⁴² Ενδεικτικά, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η υιοθέτηση στοιχείων από το 'Γαλλικό Νέο Κύμα' (French New Wave), κίνημα το οποίο, με βασικότερο εκπρόσωπο τον σκηνοθέτη Jean-Luc Godard, υπαγόρευε τη χρήση ανορθόδοξων μουσικών επενδύσεων για έκφραση της επαναστατικής του προσέγγισης στο περιεχόμενο των ταινιών.⁴³ Κυριότεροι συνθέτες-εκπρόσωποι, υπεύθυνοι για την εισαγωγή αλλοδαπών μουσικών στοιχείων στις χολλυγουντιανές μουσικές επενδύσεις, δεν είναι άλλοι από τους Georges Delerue και Nino Rota, γαλλικής και ιταλικής καταγωγής αντίστοιχα,⁴⁴ καθώς και ο επίσης ιταλικής καταγωγής συνθέτης Ennio Morricone. Ο τελευταίος, με

⁴⁰ Julie Hubbert, "The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present", in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ed. David Neumeyer (New York: Oxford University Press, 2014), 292.

⁴¹ Tonks, *Film Music*, 40-41.

⁴² Tonks, *Film Music*, 36.

⁴³ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 73.

⁴⁴ Tonks, *Film Music*, 36-38.

το συνδυασμό, στις κινηματογραφικές του συνθέσεις, πολυάριθμων και αντικρουόμενων μεταξύ του στοιχείων, όπως η δημοφιλής μουσική, ο σειραϊσμός, τα κέλτικα τραγούδια και το γρηγοριανό μέλος, κατόρθωσε να δημιουργήσει μια ομάδα αξιόλογων μουσικών επενδύσεων για λογαριασμό συγκεκριμένων ταινιών western του σκηνοθέτη Sergio Leone.⁴⁵

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό μέσω της μελέτης της ιστορίας της κινηματογραφικής μουσικής στο Hollywood, οι πρακτικές σύνθεσης και δημιουργίας κινηματογραφικών μουσικών επενδύσεων πέρασαν από διάφορα στάδια, τις δεκαετίες μετά τη ‘γέννηση’ του ήχου στο σινεμά, το 1927. Παρ’ όλα αυτά δεν θα πρέπει κανείς να αγνοεί το γεγονός πως οι πρακτικές αυτές στην πλειονότητά τους, σχεδόν συνυπήρχαν στις προτιμήσεις των συνθετών και των μουσικών επιμελητών όλο αυτό το χρονικό διάστημα και κυρίως τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, ενώ ουσιαστικά εκείνο που άλλαζε ήταν οι προτεραιότητες και ο βαθμός διάδοσης της κάθε μεθόδου στην εκάστοτε δεδομένη χρονική στιγμή.

1.2. Οι λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο

Στο σημείο αυτό, πριν την εκκίνηση της μελέτης των πολυάριθμων λειτουργιών, τις οποίες η μουσική επιτελεί στο πλαίσιο των κινηματογραφικών έργων, θεωρήθηκε σκόπιμη η επισήμανση ενός βασικού διαχωρισμού, ο οποίος αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της κατανόησης των περαιτέρω πληροφοριών.

Πιο συγκεκριμένα, όπως πληροφορεί τον αναγνώστη η Claudia Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, περίπου στα μέσα του 20^{ου} αιώνα και ειδικότερα τη δεκαετία του 1950, μια ομάδα Γάλλων φιλολόγων, με τις μελέτες τους κατόρθωσαν να κωδικοποιήσουν κάποιες ομάδες εννοιών και πληροφοριών, και να δημιουργήσουν μια βασική ορολογία προκειμένου να διευκολυνθεί η περαιτέρω εξέταση των κινηματογραφικών έργων. Ειδικότερα, ο Gerard Genette κατέφυγε στον εξής βασικό διαχωρισμό: σε κάθε κινηματογραφικό έργο διακρίνονται δύο βασικά συστήματα, το σύστημα της *Διήγησης* (Diegesis) και το σύστημα της *Μη-Διήγησης*

⁴⁵ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 73.

(Non-Diegesis). Ως *Διήγηση* ορίζεται η ιστορία, η πρωταρχική αφήγηση, ο φανταστικός κόσμος μέσα στον οποίο παρουσιάζονται τα πρόσωπα και οι καταστάσεις, αυτός που υπονοείται από την αφηγηματική διαδικασία.⁴⁶ Από την άλλη πλευρά, ο όρος *Μη-Διήγηση* αναφέρεται στον πραγματικό, τον αντικειμενικό κόσμο, τον κόσμο μέσα στον οποίο βρισκόμαστε ως θεατές της ταινίας και περιλαμβάνει όλα τα τεχνικά στοιχεία της κινηματογραφικής ακροαματικής διαδικασίας.⁴⁷ Η μουσική, ως επικοινωνιακό μέσο, επιτελεί συγκεκριμένες λειτουργίες στο πλαίσιο και των δύο προαναφερθέντων συστημάτων της ταινίας.

1.2.1. Οι λειτουργίες της διηγητικής μουσικής (diegetic music)

Ως διηγητική μουσική θα μπορούσε να οριστεί η μουσική, η πηγή της οποίας γίνεται εύκολα ανιχνεύσιμη στο πλαίσιο της αφήγησης, με άλλα λόγια η μουσική, την πηγή της οποίας ο θεατής βλέπει ή θα μπορούσε να βλέπει, στην οθόνη.⁴⁸ Άλλοι μελετητές ονομάζουν το ίδιο φαινόμενο ‘ρεαλιστική χρήση της μουσικής’ καθώς η μουσική αυτή, για τους χαρακτήρες στο εσωτερικό του αφηγηματικού κόσμου, έχει το ίδιο προφίλ με έναν φυσικό ήχο, προερχόμενο από οποιαδήποτε πηγή. Επομένως, εξετάζοντας το ρόλο της διηγητικής μουσικής στην ταινία, συνειδητοποιεί κανείς ότι εξίσου σημαντικό στοιχείο με το περιεχόμενό της, αποτελεί και ο φυσικός χώρος μέσα στον οποίο η ίδια ακούγεται, καθώς μία από τις βασικές λειτουργίες αυτού του είδους της κινηματογραφικής μουσικής δεν είναι άλλη από τον καθορισμό, στην αντίληψη του θεατή, του χώρου και ενίοτε του χρόνου της αφήγησης (για παράδειγμα, χορευτική μουσική μπορεί να ακούγεται μέσα σε κάποιο μπαρ, ο ήχος της λατέρνας παραπέμπει στις παλιές γειτονιές της Αθήνας, και ούτω καθεξής).⁴⁹ Ακόμη, η διηγητική μουσική μπορεί να δώσει στο σκηνοθέτη την δυνατότητα να συνδέσει δύο ή περισσότερες σκηνές σε μια κοινή ακολουθία (sequence), με αυξομειώσεις στην ένταση του ίδιου

⁴⁶ Gorbman, *Unheard Melodies*, 20-21.

⁴⁷ Annabel Cohen, “Music as a Source of Emotion in Film”, in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, ed. Patrik N. Juslin and John A. Sloboda (New York: Oxford University Press, 2010), 253.

⁴⁸ Gorbman, *Unheard Melodies*, 22.

⁴⁹ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 186.

μουσικού κομματιού, ανάλογα με το βαθμό στον οποίο η κάθε διαδραματιζόμενη σκηνή απέχει σε απόσταση από την πηγή της μουσικής στο χώρο.⁵⁰

Το εκφραστικό χαρακτηριστικό της διηγητικής μουσικής, το οποίο παρουσιάζει ίσως τη μεγαλύτερη ιδιαιτερότητα και το περισσότερο ενδιαφέρον, αποτελεί η δυνατότητα αυτού του είδους της μουσικής να δημιουργήσει ένα κλίμα ειρωνείας στο πλαίσιο της αφήγησης. Για παράδειγμα, μια άσχημη συναισθηματική κατάσταση ή ένα άσχημο νέο για κάποιον χαρακτήρα μπορεί να συνοδεύεται από μια χαρούμενη διηγητική μουσική. Η ειρωνεία αυτή προκαλεί μια πιο υγιή συναισθηματική αντίδραση από μέρους του θεατή καθώς μια τέτοιου είδους κατάσταση θα μπορούσε να υφίσταται και στον πραγματικό κόσμο, δεδομένης της τυχαιότητας της πραγματικής ζωής, ενώ ταυτόχρονα καλύπτει το 'θράσος' του σκηνοθέτη να συνδυάζει τον χαρούμενο χαρακτήρα της μουσικής με τον πόνο του ήρωα της ταινίας, κάτι που δεν θα ίσχυε σε μια αντίστοιχη περίπτωση με μη-διηγητική μουσική υπόκρουση.⁵¹

Παράλληλα με τις προαναφερθείσες λειτουργίες της, δεν πρέπει να αγνοείται το γεγονός πως η διηγητική μουσική λειτουργεί ενίοτε και ως δραματικό μέσο, στις περιπτώσεις στις οποίες ενισχύει την έκφραση των συναισθημάτων σε μια δεδομένη σκηνή (παραδείγματος χάριν, ένα ερωτικό τραγούδι παίζει στο χώρο μέσα στον οποίο παρευρίσκονται οι δύο ερωτευμένοι πρωταγωνιστές). Ακόμη, σε αρκετές περιπτώσεις η διηγητική μουσική χρησιμοποιείται ως μέσο ομαλής εκκίνησης ή παύσης ενός κομματιού μη-διηγητικής μουσικής, η οποία επιδιώκει να περάσει απαρατήρητη από την αντίληψη του θεατή (περισσότερα στο υποκεφάλαιο 1.2.2. της παρούσας εργασίας).⁵²

⁵⁰ Gorbman, *Unheard Melodies*, 25-26.

⁵¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 23.

⁵² Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 189, 192-193.

1.2.2. Οι λειτουργίες της μη-διηγητικής μουσικής (non-diegetic music)

Όπως διαπιστώνει κανείς μελετώντας διεξοδικά την μουσική στον κινηματογράφο, η πλειονότητα των εργασιών και το μεγαλύτερο μέρος των βιβλίων, τα οποία είναι αφιερωμένα στην εξέταση των λειτουργιών της στο πλαίσιο των ταινιών, επικεντρώνεται στο ρόλο τον οποίο η ίδια επιτελεί στα κινηματογραφικά έργα ως υπόκρουση, ως ήχος του οποίου η πηγή είναι αθέατη, ως μουσική η οποία ανήκει στον αντικειμενικό κόσμο και δεν υπάρχει για τους χαρακτήρες της αφήγησης, αυτό δηλαδή που οι επιστήμονες του κινηματογράφου ονομάζουν μη-διηγητική μουσική. Η μουσική αυτή θέτει ως αποδέκτη το υποσυνείδητο του θεατή, ο οποίος σε κάθε δεδομένη στιγμή δε δίνει προσοχή στην υπόκρουση αλλά στα υπόλοιπα στοιχεία της αφήγησης τα οποία απασχολούν το γνωστικό και συναισθηματικό του κόσμο.⁵³ Επειδή όμως οι λειτουργίες, τις οποίες κατά καιρούς έχουν αναχνεύσει οι μελετητές, είναι υπερβολικά πολυάριθμες, σε σημείο που μια ανάλυση μουσικής που θα λάμβανε υπόψιν της όλες ανεξαιρέτως τις λειτουργίες θα έχανε τη σαφήνεια και τη λειτουργικότητά της,⁵⁴ στην παρούσα διπλωματική εργασία η μελέτη των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής θα περιοριστεί στο κομμάτι εκείνο του ρόλου της μουσικής που θέτει στο επίκεντρο τον ίδιο το θεατή κι εξετάζει τη συμμετοχή του ίδιου στην ακροαματική διαδικασία του κινηματογραφικού έργου. Επομένως, οι λειτουργίες οι οποίες θα αναφερθούν στο παρόν κεφάλαιο χωρίζονται σε τρεις επιμέρους κατηγορίες, σύμφωνα με τον Emilio Audissino: α) τις αντιληπτικές, β) τις συναισθηματικές και γ) τις γνωστικές λειτουργίες, ανάλογα με το κομμάτι εκείνο της νόησης, το οποίο κάθε φορά η μουσική απασχολεί.

1.2.2.1. Οι αντιληπτικές λειτουργίες

Ως αντιληπτικές ορίζονται οι λειτουργίες της μουσικής στο σινεμά οι οποίες αφορούν την αντίληψη του θεατή, την ικανότητα δηλαδή που έχει κάθε άνθρωπος να ακολουθεί ένα βασικό αφηγηματικό μοντέλο. Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει τα

⁵³ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

⁵⁴ Audissino, *Film/Music Analysis*, 87.

στοιχεία τα οποία ο θεατής αντιλαμβάνεται σχεδόν ακαριαία, είτε επειδή πρόκειται για αναφορά σε κάποια πτυχή της έμφυτης ανθρώπινης φύσης, είτε λόγω της συνεχούς κοινωνικής και πολιτισμικής έκθεσης του ατόμου σε αυτά, στο πλαίσιο της κοινωνίας.⁵⁵

Πιο συγκεκριμένα, μια από τις σημαντικότερες λειτουργίες που υπόκεινται σε αυτήν την κατηγορία αποτελεί η δυνατότητα της μουσικής να καθιερώνει εν δυνάμει το χώρο και το χρόνο εκτύλιξης της αφήγησης. Όπως υποστηρίζει και ο ίδιος ο Copland, στην προσπάθεια κωδικοποίησης των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής, στην έκθεση που συντάξε εν έτει 1941 (η οποία αναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο 1.1.1), αρκετά διαδεδομένη πρακτική αποτελεί η χρησιμοποίηση ειδικών ‘συμβάσεων-κλισέ’, οι οποίες παραπέμπουν το θεατή σε συγκεκριμένο χρονικό ή χωρικό πλαίσιο, ή σε συγκεκριμένη κατάσταση.⁵⁶ Η λειτουργία αυτή βασίζεται στην εξοικείωση του θεατή με τις συμβάσεις αυτές λόγω της επανειλημμένης επαφής του μαζί τους, στο πλαίσιο της κοινωνίας.⁵⁷ Για παράδειγμα, αν σε κάποια σκηνή ακουστεί το γαμήλιο εμβατήριο του Felix Mendelssohn, δεν είναι απαραίτητο να είναι κανείς εκπαιδευμένος μουσικός ή έμπειρος θεατής κινηματογραφικών ταινιών για να καταλάβει πως πρόκειται να γίνει στην ταινία κάποια αναφορά σχετική με το συγκεκριμένο μυστήριο. Αντίστοιχα, ο ήχος, για παράδειγμα, του ακορντεόν έχει συνδεθεί στον κινηματογράφο με τη χώρα της Γαλλίας,⁵⁸ οι καθαρές 4^{ες} και 5^{ες} με την αρχαία Ελλάδα και Ρώμη, κτλ.⁵⁹

Επόμενη, αρκετά διαδεδομένη λειτουργία κινηματογραφικής μουσικής που συμπεριλαμβάνεται στην υπό εξέταση, στο παρόν υποκεφάλαιο, κατηγορία, αποτελεί η χρήση της μουσικής και πιο συγκεκριμένα των πτυχών του ρυθμού και του tempo, με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδεται στη σκηνική δράση μια αίσθηση ρυθμού⁶⁰, στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες το ακουστικό tempo ταυτίζεται με το οπτικό, δηλαδή αυτό των εικόνων.⁶¹ Εφαρμογή αυτής της πρακτικής σε απόλυτο βαθμό αποτελεί η

⁵⁵ Audissino, *Film/Music Analysis*, 130.

⁵⁶ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 66.

⁵⁷ Gorbman, *Unheard Melodies*, 58.

⁵⁸ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 202-203.

⁵⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 12.

⁶⁰ Kalinak, *Settling the Score*, 84.

⁶¹ Audissino, *Film/Music Analysis*, 138-139.

συνθετική μέθοδος του *mickey-mousing*, κατά την οποία η μουσική μιμείται απόλυτα τη σκηνική δράση με στόχο να υπογραμμιστούν οι λεπτομέρειες και η καθεμιά παραμικρή ενέργεια και κίνηση των χαρακτήρων καθώς και να «εμποτιστούν με ερμηνευτικό βάρος», όπως συμβαίνει στις ταινίες *cartoon*, από όπου και πήρε την ονομασία της.⁶²

Τέλος, αντιληπτική λειτουργία επιτελεί η μουσική και στις περιπτώσεις στις οποίες η ίδια συνοδεύει μια σειρά μονταρισμένων εικόνων της ίδιας θεματολογίας με στόχο την σύνδεσή τους στην παρουσίαση μιας αντικειμενικής κατάστασης ή μιας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου του παρελθόντος, στη συνείδηση του θεατή (η Kalinak το ονομάζει φαινόμενο 'spectacle'). Για παράδειγμα, αν σε μια τέτοια σειρά απεικονίσεων οι εικόνες αφορούν τανκς, ναζιστικά στρατεύματα και βομβαρδισμένα τοπία, τότε ο θεατής (με την προϋπόθεση ότι κατέχει μια βασική ιστορική κατάρτιση) μεταφέρεται αυτομάτως στην ιστορική χρονική περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, κτλ.⁶³

1.2.2.2. Οι συναισθηματικές λειτουργίες

Όπως φανερώνει και ο παραπάνω τίτλος, βασικό μέλημα του παρόντος υποκεφαλαίου αποτελεί η μελέτη των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής που στοχεύουν στη δημιουργία ή την ενίσχυση κάποιου είδους διάθεσης ή συναισθήματος, στον εσωτερικό κόσμο του θεατή. Δίνεται, με άλλα λόγια, ιδιαίτερη προσοχή στη χρήση της μουσικής ως δραματικό μέσο, ως τρόπο δηλαδή δημιουργίας δραματικής έντασης.⁶⁴

Στην προαναφερθείσα έκθεση του Aaron Copland, ο συνθέτης αναγνωρίζει στη μη-διηγητική μουσική τη δυνατότητα να ενισχύει το συναίσθημα το οποίο δημιουργείται σε μια δεδομένη σκηνή μέσω της αφήγησης.⁶⁵ Η μουσική δηλαδή, προσπαθεί να εκφράσει στη δική της γλώσσα το συναισθηματικό μήνυμα που υπάρχει

⁶² Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 68-69.

⁶³ Audissino, *Film/Music Analysis*, 140-141.

⁶⁴ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 140.

⁶⁵ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 66.

στην εικόνα. Κάποιοι μελετητές, όπως ο Κώστας Μυλωνάς ή ο Rudolf Arnheim⁶⁶, ονομάζουν το συγκεκριμένο φαινόμενο ‘παράλληλη χρήση της μουσικής’, με την έννοια ότι ο συναισθηματικός χαρακτήρας της δεν αντιτίθεται σε αυτόν της εκάστοτε δεδομένης σκηνής όπως ο ίδιος έχει προκύψει από την αφήγηση, αλλά αντίθετα ταυτίζεται μαζί του.⁶⁷ Παρ’ όλα αυτά, για τον Copland περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες τα συναισθήματα που προκύπτουν από τη μουσική παρουσιάζονται αντικρουόμενα με εκείνα που έχουν δημιουργηθεί μέσω της αφήγησης, στο πλαίσιο της σκηνής.⁶⁸ Αντίστοιχα, το φαινόμενο αυτό ονομάζεται από την προαναφερθείσα μερίδα μελετητών ‘αντιστικτική χρήση της μουσικής’, καθώς εικόνα και μουσική εξελίσσονται παράλληλα στο χρόνο, με σημαντικές αντιθέσεις στο χαρακτήρα. Η συγκεκριμένη χρήση έχει ιδιαίτερα ενδιαφέροντα αποτελέσματα, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις έχει την ικανότητα να σχολιάσει ή ακόμη και να ειρωνευτεί τα συναισθήματα που προκύπτουν από την αφήγηση.⁶⁹

Εκτός από τις περιπτώσεις στις οποίες η ακροαματική διαδικασία έχει ως στόχο να δημιουργήσει στο θεατή συναισθήματα σε μη-διηγητικό επίπεδο, υπάρχουν κι εκείνες στις οποίες η μουσική σε μια δεδομένη σκηνή ‘μαρκάρει’ την οπτική γωνία και τα συναισθήματα ενός από τους απεικονιζόμενους χαρακτήρες τα οποία δε γίνονται αντιληπτά από τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους ήρωες της αφήγησης, με στόχο να τα μεταφέρει και στον ίδιο το θεατή. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, η μουσική συνοδεύεται από επιπλέον αφηγηματικές και τεχνικές συμβάσεις οι οποίες έχουν συνδεθεί με την έκφραση του εσωτερικού κόσμου στο σινεμά. Τέτοιες συμβάσεις αποτελούν ενδεικτικά συγκεκριμένα μοτίβα μοντάζ, όπως τα flashbacks, το άκουσμα της φωνής του συγκεκριμένου χαρακτήρα ως επεξήγηση των σκέψεών του, κτλ. Με τον τρόπο αυτόν, ο θεατής κατανοεί τη θέση του ήρωα και ταυτίζεται συναισθηματικά μαζί του, ‘κρυφά’ από τους υπόλοιπους χαρακτήρες της σκηνής.⁷⁰

⁶⁶ Kalinak, *Settling the Score*, 25.

⁶⁷ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 122.

⁶⁸ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 66.

⁶⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 26.

⁷⁰ Kalinak, *Settling the Score*, 90.

Εκτός από τη δυνατότητα της υπόκρουσης να δημιουργεί και να ενισχύει συναισθήματα στο πλαίσιο μιας δεδομένης σκηνής τα οποία έχουν βραχεία ισχύ, δεν θα πρέπει να αγνοείται το γεγονός πως η μουσική πολλές φορές χρησιμοποιείται και για να εισάγει το θεατή σε μια συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση και να διατηρήσει μια συγκεκριμένη διάθεση (mood) καθ' όλη τη διάρκεια ή για το μεγαλύτερο μέρος της διάρκειας της ταινίας. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με την επαναφορά, ανά τακτά χρονικά διαστήματα, του ίδιου συναισθήματος στο θεατή, στο πλαίσιο της αφηγηματικής προόδου. Ο Audissino διαχωρίζει τις δύο κατηγορίες λειτουργιών με γνώμονα τη διάρκεια του προκαλούμενου συναισθήματος. Έτσι, ό,τι αναφέρθηκε παραπάνω υπόκειται στην κατηγορία των micro-συναισθηματικών λειτουργιών (micro-emotive functions), καθώς τα συναισθήματα διαρκούν περίπου όσο και η αφηγηματική σκηνή που τα προκάλεσε, ενώ η διατήρηση της διάθεσης ανήκει στην κατηγορία των macro-συναισθηματικών λειτουργιών (macro-emotive functions), αφού σε κάποιες περιπτώσεις διαρκεί όσο ολόκληρο το φιλμ.⁷¹

Μία από τις σημαντικότερες συνθετικές τεχνικές, αν όχι η σημαντικότερη, για την υποστήριξη των macro-συναισθηματικών λειτουργιών της αφήγησης, δεν είναι άλλη από την τεχνική των *leitmotiv* (οδηγητικά μοτίβα). Πρόκειται για επαναλαμβανόμενα μικρά μουσικά θέματα, τα οποία συνήθως ταυτίζονται, στο πλαίσιο της αφήγησης, με κάποιο πρόσωπο, τόπο, αντικείμενο ή κατάσταση.⁷² Το *leitmotiv* το οποίο αποτελεί ιδίον των κινηματογραφικών μουσικών επενδύσεων όλων των εποχών αλλά κυρίως αυτών της Χρυσής εποχής (το χρησιμοποιούσε σε εκτεταμένο βαθμό και ο Max Steiner)⁷³, επαναφέρει ανά τακτά χρονικά διαστήματα το θεατή στην ίδια συναισθηματική κατάσταση ενεργοποιώντας τη μνήμη του και αποτελεί ένα ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο στη φαρέτρα του συνθέτη. Ταυτόχρονα, προσδίδει στην ταινία αλλά και στην ίδια την επένδυση μια δομική συνοχή⁷⁴ και ενίοτε ένα αίσθημα ολοκλήρωσης, το οποίο δημιουργεί συνήθως θετικό αντίκτυπο στον ψυχισμό του θεατή.⁷⁵ Τέλος, η τεχνική του *leitmotiv* προσφέρει ιδιαίτερα ενδιαφέροντα αποτελέσματα και σε ό,τι αφορά τις γνωστικές λειτουργίες της κινηματογραφικής

⁷¹ Audissino, *Film/Music Analysis*, 130-134.

⁷² Kalinak, *Settling the Score*, 104.

⁷³ Gorbman, *Unheard Melodies*, 90-91.

⁷⁴ Kalinak, *Settling the Score*, 103-104.

⁷⁵ Audissino, *Film/Music Analysis*, 133-134.

μουσικής, δηλαδή την ορθολογιστική ερμηνεία των επιμέρους στοιχείων του φιλμ (βλ. υποκεφάλαιο 1.2.2.3.).

1.2.2.3. Οι γνωστικές λειτουργίες

Η κατηγορία αυτή των λειτουργιών της μουσικής στον κινηματογράφο δεν σχετίζεται με την αντιληπτική ικανότητα ούτε με το συναισθηματικό κόσμο του θεατή, σε αντίθεση με τα στοιχεία που παρουσιάζονται παραπάνω. Η ενότητα των γνωστικών λειτουργιών αναφέρεται στο κομμάτι εκείνο της νόησης που αφορά την ερμηνεία των γεγονότων και των καταστάσεων και την κατανόηση των σύνθετων πληροφοριών και αφηγηματικών σχέσεων που προσφέρονται στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας. Με άλλα λόγια, περίπλοκες πνευματικές διαδικασίες απαιτούνται από μέρους του θεατή προκειμένου τα σύνθετα μηνύματα τα οποία εκούσια συμπεριλήφθηκαν στην ταινία από τους δημιουργούς της, να βρουν αποδέκτη.⁷⁶

Μια από τις πιο διαδομένες λειτουργίες της μουσικής που συμπεριλαμβάνονται στη συγκεκριμένη κατηγορία, αποτελεί η περίπτωση στην οποία η υπόκρουση χρησιμοποιείται για να προσφέρει στο θεατή κατευθυντήριες γραμμές προκειμένου ο ίδιος να ερμηνεύσει τα απεικονιζόμενα γεγονότα με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Έτσι, συμπληρώνοντας τις πληροφορίες που λείπουν από τα ασαφή πολλές φορές σε μηνύματα, δρώμενα της οθόνης, βοηθά το κοινό να κατανοήσει ευκολότερα τη σκηνή και να φτάσει στα επιθυμητά για το σκηνοθέτη αποτελέσματα.⁷⁷ Για παράδειγμα, μια κατά τα άλλα ουδέτερου χαρακτήρα ή σημασίας πράξη ενός ήρωα μπορεί, με τη βοήθεια της μουσικής υπόκρουσης, να χρωματιστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να γνωστοποιηθεί στο θεατή το κίνητρο και η αιτία της ενέργειας αυτής.⁷⁸

Ιδιαίτερου ενδιαφέροντος και εξαιρετικής συχνότητας λειτουργία της μη-διηγητικής μουσικής υπόκρουσης αποτελεί η περίπτωση στην οποία η ίδια επιφορτίζεται με αφηγηματικές νύξεις για τη συνέχεια της ταινίας με στόχο την πρόοδο της διήγησης. Με άλλα λόγια, στις περιπτώσεις αυτές, η μουσική λειτουργεί ως

⁷⁶ Audissino, *Film/Music Analysis*, 141.

⁷⁷ Gorbman, *Unheard Melodies*, 58.

⁷⁸ Audissino, *Film/Music Analysis*, 142.

‘προοικονομία’ κάποιου επερχόμενου γεγονότος και μετατρέπει το θεατή σε ‘συνένοχο’ του αφηγητή, καθώς του γνωστοποιεί πληροφορίες τις οποίες οι χαρακτήρες της ταινίας αγνοούν. Ένα εξαιρετικά σημαντικό εργαλείο, σύμμαχος στην επιτυχημένη απόδοση του συγκεκριμένου σκοπού στη μουσική αποτελεί και πάλι η ιδιαίτερος διαδεδομένη τεχνική του leitmotiv. Το οδηγητικό αυτό μοτίβο, εφόσον επανεμφανιστεί, πληροφορεί το θεατή ότι κάποιο γεγονός σχετικό με το πρόσωπο με το οποίο το μουσικό θέμα έχει ταυτιστεί (ή τόπο, αντικείμενο, κατάσταση), πρόκειται να λάβει χώρα στην οθόνη.⁷⁹

Οι γνωστικές λειτουργίες, οι οποίες έχουν έως αυτό το σημείο αναλυθεί υπόκεινται σε μια κατηγορία την οποία ο Audissino ονομάζει *άμεσες γνωστικές λειτουργίες* (denotative cognitive functions). Ο ίδιος μελετητής όμως, αναγνωρίζει και μια επιπλέον κατηγορία, τις *έμμεσες γνωστικές λειτουργίες* (connotative cognitive functions). Στο πλαίσιο της τελευταίας, ανήκουν όλες εκείνες οι περιπτώσεις υπόκρουσης, στις οποίες η μουσική είναι επιφορτισμένη με ιδιαίτερος σύνθετα νοητικά μηνύματα, τα οποία, ακόμη κι αν ο θεατής δεν καταλάβει κατά τη διάρκεια της ακροαματικής διαδικασίας, η κατανόηση της αφηγηματικής πλοκής εξακολουθεί να είναι εξίσου ολοκληρωμένη. (Για παράδειγμα, στην τελευταία σκηνή της ταινίας του Martin Scorsese, *Ο Ταξιτζής* του 1976, γίνεται μια μικρή μουσική αναφορά στην επένδυση του Bernard Herrmann για την ταινία *Ψυχώ* του 1960. Οποιοσδήποτε εξοικειωμένος με τη μουσική του Herrmann θεατής, υπάρχει πιθανότητα να μπορέσει να ανιχνεύσει τον παραλληλισμό και άρα να ‘πιάσει’ αυτό που ο σκηνοθέτης της ταινίας, υπονοεί: ότι δηλαδή ο πρωταγωνιστής Travis Bickle ίσως και να μοιράζεται κάποια κοινά χαρακτηριστικά με τον Norman Bates. Παρ’ όλα αυτά, η μη κατανόηση του συγκεκριμένου παραλληλισμού δεν στερεί από οποιονδήποτε άλλο θεατή της ταινίας *Ο Ταξιτζής*, την ευχαρίστηση της συμμετοχής στην ακροαματική διαδικασία και της κατανόησης της βασικής αφηγηματικής ιδέας).⁸⁰

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό ύστερα από τη μελέτη μεγάλου μέρους των λειτουργιών της μουσικής στον κινηματογράφο, η εξαντλητική παρουσίαση της κάθε παραμικρής πτυχής και έκφασής της σε κάθε ταινία μπορεί να αποβεί ένα ιδιαίτερα χρονοβόρο, μη λειτουργικό, έως και αδύνατο εγχείρημα. Στο παρόν υποκεφάλαιο,

⁷⁹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 58.

⁸⁰ Audissino, *Film/Music Analysis*, 141-145.

επιχειρήθηκε μια σύντομη και περιεκτική μελέτη και παρουσίαση των βασικών λειτουργιών της μουσικής στο σινεμά, οι οποίες θέτουν στο επίκεντρο τον ίδιο το θεατή, ως αποδέκτη των πληροφοριών και των μηνυμάτων που προσφέρονται μέσω της κινηματογραφικής ακροαματικής διαδικασίας.

1.3. Ο Μάνος Χατζιδάκις

1.3.1. Σύντομο βιογραφικό και συνθετικές περιόδους του έργου του

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στις 23 Οκτωβρίου 1925, στην Ξάνθη. Με το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα, ο έφηβος τότε, Χατζιδάκις, κάτοικος Αθηνών πια, ξεκίνησε τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών, στη σχολή πιάνου και θεωρητικών, με καθηγητή το Μενέλαο Παλλάντιο.⁸¹ Σύντομα, όμως, η στενή επαφή και φιλία του με έναν ευρύ κύκλο καλλιτεχνών και πνευματικών ανθρώπων (ποιητών, χορογράφων, θεατρικών συγγραφέων και σκηνοθετών), καθώς και η ανάμειξή του σε διάφορες πολιτικές οργανώσεις, τον ώθησαν στην εγκατάλειψη των σπουδών του στο ωδείο και τη στροφή προς την υποκριτική,⁸² καθώς η 'στεία' αναμετάδοση πληροφοριών που παρείχε, κατά τη γνώμη του, η ωδειακή ελληνική εκπαίδευση δεν ταίριαζε πλέον στο φιλελεύθερο επαναστατικό του πνεύμα.⁸³

Σύντομα, κι αφού εγκατέλειψε το όνειρό του να γίνει ηθοποιός, στράφηκε ξανά στη μουσική δημιουργώντας τις πρώτες μουσικές του επενδύσεις για τον κινηματογράφο και το θέατρο (πρώτη κινηματογραφική επένδυση υπήρξε η μουσική για την ταινία *Αδούλωτοι Σκλάβοι*, του Βίονος Παπαμιχάλη και του Μάριου Πλωρίτη το 1946). Εκείνη περίπου την χρονική περίοδο ξεκίνησε και η ιδιαίτερα επιτυχημένη και πολυετής καριέρα του συνθέτη, η οποία, σύμφωνα με τις πληροφορίες τις οποίες προσέφερε ο ίδιος στη χρονολογική του αυτοβιογραφία εν έτει 1990, χωρίζεται σε έξι επιμέρους συνθετικές περιόδους.⁸⁴

⁸¹ Διαλιανούδη, "Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση", 69.

⁸² Miralis, "The Story of an Anarchic Youth and a 'Magnus Eroticus'", 44.

⁸³ Διαλιανούδη, "Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση", 69.

⁸⁴ Διαλιανούδη, "Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση", 73, 151.

Αρχικά, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί πως η Α' δημιουργική περίοδος της πορείας του συνθέτη (1944-1950), περιλαμβάνει αρκετή κινηματογραφική μουσική, θεατρική, καθώς και οργανική μουσική και κάποιους κύκλους τραγουδιών. Κατά την περίοδο αυτή, οι επιρροές στο έργο του προέρχονται κυρίως από τις πρόσφατες ακόμη ωδειακές του σπουδές, με αποτέλεσμα ιδιαίτερη προσοχή να δίνεται στη μουσική για πιάνο. Σημείο σταθμός της περιόδου μπορεί να θεωρηθεί το πιανιστικό του έργο του *Για μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα* (1946-47), η επένδυση για τη θεατρική παράσταση *Ματωμένος Γάμος* (1948) καθώς και το μπαλέτο του με τίτλο *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* (1949-50). Επίσης, σημαντικό σταθμό στη βιογραφία του Μάνου Χατζιδάκι αποτελεί και η διάσημη και ιστορική διάλεξη του με τίτλο *Ερμηνεία και Θέση του Σύγχρονου Λαϊκού Τραγουδιού*, η οποία έλαβε χώρα τον Ιανουάριο του 1949 στο Θέατρο Τέχνης και κατά την οποία ο ίδιος ο συνθέτης υπερασπίστηκε ανοιχτά το ρεμπέτικο τραγούδι σε ένα κοινό που δεν απέδιδε ιδιαίτερη εκτίμηση στη συγκεκριμένη μουσική παράδοση⁸⁵ (για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τη σχέση του συνθέτη με το ρεμπέτικο, βλ. υποκεφάλαιο 1.3.2. της παρούσας εργασίας).

Η Β' συνθετική περίοδος (1951-1954), δε χαρακτηρίζεται από σημαντικές αλλαγές σε ό,τι αφορά τα είδη έργων τα οποία ο συνθέτης παρήγαγε. Αυτή την τετραετία ο Χατζιδάκις συνέθεσε επίσης αρκετά κινηματογραφικά έργα μεταξύ των οποίων η επένδυση για την ταινία *Μαγική Πόλις* (1954), του Νίκου Κούνδουρου.

Η Γ' περίοδος (1955-1966) χαρακτηρίζεται από μια υπερπαραγωγή έργων, στην πλειονότητά τους αφιερωμένων στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Ενδεικτικά, στη συγκεκριμένη συνθετική περίοδο ανήκει η μουσική για την ταινία *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη, η επένδυση για την πασίγνωστη ταινία *Ποτέ την Κυριακή* (1960) του Ζυλ Ντασέν, που του χάρισε μεγάλη δημοσιότητα και το βραβείο Oscar καλύτερου τραγουδιού, η μουσική για την παράσταση *Οδός Ονείρων* (1962) καθώς και η μουσική για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα* (1963) του Ηλία Καζάν, η οποία αναλύεται στην παρούσα διπλωματική εργασία.

Κατά τη διάρκεια της Δ' συνθετικής περιόδου, (1967-1971) ο Μάνος Χατζιδάκις μεταναστεύει στην Αμερική και συγκεκριμένα στη Νέα Υόρκη προκειμένου να εμπλουτίσει τις εμπειρίες, τα ακούσματα και τα συνθετικά του εργαλεία. Η συγκεκριμένη περίοδος περιλαμβάνει κύκλους τραγουδιών, οργανικά και

⁸⁵ Andreopoulos, "Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis", 256.

κινηματογραφικά έργα, καθώς και δύο όπερες. Ενδεικτικά, στο πλαίσιο της παραμονής του στην Αμερική, συνθέτει την κινηματογραφική επένδυση για την ταινία *Blue* (1968) του ιταλικής καταγωγής σκηνοθέτη Silvio Narizzano, καθώς τη μουσική για το γνωστό δίσκο *Reflections* (1968), του συγκροτήματος ‘New York Rock ‘n’ Roll Ensemble’, σε στίχους των μελών του συγκροτήματος.

Η Ε’ περίοδος χαρακτηρίζεται από ένα πιο ‘ώριμο’ συνθετικό ύφος και μια πιο εσωτερική μουσική δημιουργία στα πολυάριθμα κινηματογραφικά, θεατρικά, οργανικά και φωνητικά έργα τα οποία έλαβαν χώρα από το 1972 έως και το 1983. Έργο-σταθμό των ετών αυτών αποτελεί *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, ένας από τους πιο γνωστούς κύκλους τραγουδιών του συνθέτη.

Τέλος, η τελευταία δημιουργική περίοδος του μεγάλου συνθέτη, η Στ’ (1984-1994), θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η ωριμότερη από άποψη συνθετικών πρακτικών, περίοδος της πορείας του. Τελευταίο έργο του, λίγο πριν αποβιώσει στις 15 Ιουνίου 1994, αποτελεί ο κύκλος τραγουδιών *Τα Τραγούδια της Αμαρτίας*, σε ποίηση Ντίνου Χριστιανόπουλου και Γιώργου Χρονά.⁸⁶

1.3.2. Η σχέση του Μάνου Χατζιδάκι με την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση και το ρεμπέτικο τραγούδι

Ο Μάνος Χατζιδάκις, αν και προερχόμενος από το περιβάλλον της κλασικής ωδειακής εκπαίδευσης, από πολύ νωρίς στη συνθετική του πορεία αναγνώρισε την αξία της κληρονομιάς της ελληνικής λαϊκής και ρεμπέτικης μουσικής παράδοσης, γεγονός που διαφαίνεται έντονα από το περιεχόμενο του συνθετικού του έργου. Πρώτη του επαφή με το είδος τραγουδιού που έμελλε να επηρεάσει σε βαθμό καθοριστικό τη μουσική ταυτότητα του συνθέτη, συνέβη, όπως πληροφορεί τον αναγνώστη ο λογοτέχνης και δημοσιογράφος Κωστής Μπασιτιάς, στο βιβλίο *Ανοιχτές Επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, σε «μια μικρή ασήμαντη ταβέρνα στην οδό Ίωνος». Στη συγκεκριμένη ταβέρνα, έπαιζε μουσική ο άσημος ακόμη, τότε, Μάρκος Βαμβακάρης. Ο νεαρός συνθέτης γοητεύτηκε τόσο από την ερμηνεία του μεγάλου δημιουργού του

⁸⁶ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 151-276.

ρεμπέτικου τραγουδιού, που όχι μόνο συνέχισε να επισκέπτεται ως θαμώνας το συγκεκριμένο μαγαζί, αλλά η πρώτη εκείνη επαφή στάθηκε αφορμή για την εκκίνηση μιας πολυετούς σθεναρής υπεράσπισης της ρεμπέτικης παράδοσης καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής και δημιουργίας του.⁸⁷

Όπως προαναφέρθηκε, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, έλαβε χώρα η ιστορική διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι στο Θέατρο Τέχνης, με θεματολογία το ρεμπέτικο τραγούδι μπροστά στο έκπληκτο αθηναϊκό κοινό.⁸⁸ Το είδος αυτό μουσικής, το οποίο, έως εκείνη την εποχή είχε ταυτιστεί με το κοινωνικό περιθώριο, όπως και τα αντίστοιχα λαϊκά είδη μουσικής σε χώρες όπως η Πορτογαλία και η Αργεντινή, έχαιρε για πρώτη φορά της εκτίμησης και της υποστήριξης ενός συνθέτη με λόγιες μουσικές καταβολές. Ο Χατζιδάκις εκείνη την εποχή είχε, ούτως ή άλλως, την πεποίθηση ότι η σύγχρονη του μουσική παραγωγή χρειαζόταν επειγόντως μια 'πνοή' ανανέωσης.⁸⁹ Έτσι, μέσα στο γενικότερο κλίμα αναζήτησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας το οποίο επικρατούσε τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο και στην Ελλάδα μεταξύ άλλων χωρών, ο ίδιος ο συνθέτης θεωρούσε ότι το ρεμπέτικο προσέφερε την καταλληλότερη λύση⁹⁰, καθώς αποτελούσε την πιο αυθεντική εκδήλωση του ελληνικού πολιτισμού. Στο σημείο αυτό παρατίθεται αυτούσιο ένα μικρό μέρος των δηλώσεων του συνθέτη στη συγκεκριμένη ομιλία: *«Λοιπόν, δε νομίζω πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατόν να μας σταθεί εμπόδιο για να κοιτάζουμε προσεκτικά την αξία του και ν' αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σ' εμάς και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχουμε, νομίζω, σήμερα τίποτ' άλλο για να ισχυρισθούμε το ίδιο»*.⁹¹ Παρά τις αντιδράσεις τις οποίες προκάλεσε με τις δηλώσεις του αυτές⁹², λίγο καιρό αργότερα ο ίδιος, υπερασπιζόμενος τη στάση και τα λεγόμενά του συνέθεσε το μπαλέτο *Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες*, ένα έργο το οποίο αποτελείται από αυτούσια ρεμπέτικα τραγούδια σε

⁸⁷ Κωστής Μπαστιάς, «Το φαινόμενο Μάνος Χατζιδάκις», στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996), 167-168.

⁸⁸ Andreopoulos, "Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis", 256.

⁸⁹ Μπαστιάς, «Το φαινόμενο Μάνος Χατζιδάκις», 167.

⁹⁰ Panagiotis A. Kanellopoulos, "An 'Impossible' Place, The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis's Modernism", in *Made in Greece – Studies in Popular Music*, ed. Dafni Tragaki (New York: Routledge, 2019), 67-68.

⁹¹ Διαλιανούδη, "Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση", 166-167.

⁹² Miralis, "The Story of an Anarchic Youth and a 'Magnus Eroticus'", 45.

μεταγραφή για πιάνο.⁹³ Το έργο αυτό αποτελεί μια από τις πρώιμες εκδηλώσεις θαυμασμού του Μάνου Χατζιδάκι για τη ρεμπέτικη μουσική, ενός θαυμασμού ο οποίος αποδείχθηκε έμπρακτα καθ' όλη τη διάρκεια της συνθετικής του πορείας, μέσα από ποικίλα λαϊκά παραδοσιακά στοιχεία που απαντώνται σε πολυάριθμα έργα του, όπως δάνεια ρυθμών, λαϊκές ενορχηστρώσεις, διασκευές λαϊκών μελωδιών, κ.τ.λ (για περισσότερες πληροφορίες βλ. υποκεφάλαιο 1.3.3. της παρούσας εργασίας).

Εκτός από τη λαϊκή και ρεμπέτικη παράδοση, αρκετά εκτεταμένη επιρροή στο έργο του συνθέτη, κυρίως στο κομμάτι του ρυθμού, άσκησε και η ελληνική δημοτική κληρονομιά, το δημοτικό τραγούδι, με αρκετές δεκάδες τραγουδιών και οργανικών κομματιών να μοιράζονται παραδοσιακούς ρυθμούς της νησιώτικης και ηπειρωτικής Ελλάδας.⁹⁴

1.3.3. Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι

Όπως έχει ήδη προαναφερθεί, ο Μάνος Χατζιδάκις, ήδη από τα πρώιμα στάδια της καριέρας του, δεν προσπάθησε να κρύψει την εκτίμηση και την αφοσίωση του στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, μια αφοσίωση η οποία αποτέλεσε άξονα της συνθετικής του δημιουργίας καθώς και της γενικότερης κοινωνικής του στάσης.⁹⁵ Όπως θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει ύστερα από μια ενδελεχή και εμπειριστατωμένη ακρόαση μεγάλου μέρους του έργου του, η μουσική του χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερος σπάνιο, ξεχωριστό και πρωτοποριακό για την εποχή του μουσικό ιδίωμα, στο οποίο ο ίδιος παρέμεινε πιστός με απόλυτη συνέπεια και συνειδητότητα μέχρι το τέλος της ζωής του. Το ιδίωμα αυτό, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα ένα πολύ συγκεκριμένο και αναγνωρίσιμο προσωπικό μουσικό ύφος,⁹⁶ αιτιολογείται από αυτήν ακριβώς την προσπάθεια του συνθέτη να διατηρήσει την λαϊκή παράδοση ζωντανή στο πλαίσιο του έργου του.⁹⁷ Επίσης, μια επιπρόσθετη αιτία

⁹³ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 165.

⁹⁴ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 283.

⁹⁵ Andreopoulos, “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”, 257.

⁹⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Μάνος Χατζιδάκις 1990: Μια απεικόνιση, μια διδαχή», στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996), 105.

⁹⁷ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 277.

απόδοσης του χαρακτηριστικού αυτού ύφους στη μουσική του συνθέτη, ανιχνεύεται, όπως επισημαίνει ο συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης στο βιβλίο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, στο γεγονός πως ο ίδιος ο Χατζιδάκις, λόγω της εγκατάλειψης των ωδειακών του σπουδών, υπολειπόταν σε συστηματικές γνώσεις συγκριτικά με άλλους συνθέτες της εποχής.⁹⁸

Η πρωτοπορία, την οποία ο Χατζιδάκις εισήγαγε στα δεδομένα της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας, έγκειται στο γεγονός ότι ο ίδιος ο συνθέτης, ευρισκόμενος ανάμεσα στις επιταγές των λόγιων συνθετικών πρακτικών και του Μοντερνισμού από τη μία και στην προσωπική επιθυμία να στηρίξει το έργο του σε πυλώνες της ελληνικής παράδοσης από την άλλη, οδηγήθηκε σε μια εντελώς καινοτόμα και ξεχωριστή προσέγγιση, η οποία εφάρμοζε τους μοντερνιστικούς συνθετικούς κώδικες σε έργα που προορίζονταν να ανήκουν στη δημοφιλή μουσική κουλτούρα του τόπου.⁹⁹ Έτσι, για πρώτη φορά, μέσα από έργα τα οποία δημιούργησε ο Χατζιδάκις, εισήχθη στα ελληνικά μουσικά πράγματα αυτό που αργότερα ονομάστηκε ‘έντεχνη λαϊκή μουσική’.¹⁰⁰

Με άλλα λόγια, ο Μάνος Χατζιδάκις, καθ’ όλη τη διάρκεια της συνθετικής του δράσης, στο πλαίσιο των συνθέσεών του επιδίωξε τον κριτικό συνδυασμό των δύο παραδόσεων με τις οποίες ο ίδιος ήταν εξοικειωμένος είτε λόγω καταβολών είτε λόγω προσωπικής επιλογής, της έντεχνης/λόγιας δυτικής και της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης. Ο συνδυασμός αυτός εκφραζόταν, άλλοτε με τη χρήση λαϊκών και δημοτικών ρυθμών (σε κατά τα άλλα δυτικοφανείς συνθέσεις), άλλοτε μέσω της ενορχήστρωσης με χρήση λαϊκών οργάνων και ηχοχρωμάτων (όπως το σαντούρι ή το μπουζούκι), άλλοτε με έντεχνες διασκευές πρωτότυπων λαϊκών έργων, κ.τ.λ.¹⁰¹ Η αντιμετώπιση αυτή της μουσικής ως μέσο γεφύρωσης διαφορετικών ακουσμάτων, παραδόσεων, καταβολών και πρακτικών, δεν εξασφάλισε στο συνθέτη μόνο το

⁹⁸ Νίκος Μαμαγκάκης, «Εγκώμιο στο Μάνο Χατζιδάκι», στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996), 125.

⁹⁹ Kanellopoulos, “An ‘Impossible’ Place, The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis’s Modernism”, 69-70.

¹⁰⁰ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 169.

¹⁰¹ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 154, 277-308, 309-378.

χαρακτηριστικό προσωπικό ιδίωμα της μουσικής του αλλά και μια άκρως επιτυχημένη επαγγελματική σταδιοδρομία, σε πολλούς τομείς της μουσικής ζωής της χώρας.¹⁰²

Σε ό,τι αφορά τον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής, η παρουσία του Μάνου Χατζιδάκι στο χώρο υπήρξε καταλυτική. Καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας συνέθεσε επενδύσεις για πολυάριθμα κινηματογραφικά έργα του ελληνικού και αμερικανικού κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, ιδιαίτερα την περίοδο από το 1950 έως και το 1966, οπότε και παρατηρείται μια άνθηση του εμπορικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, ο λαϊκός χαρακτήρας της πλειονότητας των ταινιών αποτέλεσε άκρως πρόσφορο έδαφος για τη μουσική έκφραση του Χατζιδάκι, η οποία επιδίωκε την καθιέρωση του παραδοσιακού στοιχείου ως πυρήνα των μουσικών συνθέσεων.¹⁰³ Σήμα κατατεθέν των κινηματογραφικών του επενδύσεων αποτελεί ο ήχος της λατέρνας,¹⁰⁴ ως μέρος της γενικότερης προτίμησης του συνθέτη στα λαϊκά ακούσματα, χαρακτηριστικό που δεν τον εγκατέλειπε ούτε στις περιπτώσεις στις οποίες η σύνθεσή του προοριζόταν για επένδυση ταινιών του αμερικανικού κινηματογράφου, όπως συνέβη με την επένδυση για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα*, η οποία εξετάζεται στην παρούσα διπλωματική εργασία (για περισσότερες πληροφορίες βλ. υποκεφάλαιο 1.3.4.).

Ως κινηματογραφικός συνθέτης, ο Μάνος Χατζιδάκις, κατέφευγε ιδιαίτερα συχνά στη χρήση της τεχνικής του *leitmotiv* (βλ. σελ. 24 της παρούσας εργασίας), με ένα ή και περισσότερα οδηγητικά μοτίβα σε κάθε επένδυση, τα οποία στις μετέπειτα εμφανίσεις του διαφοροποιούνταν από το αρχικό κυρίως από άποψη ηχοχρώματος. Η εννοχηστρώσεις του θα μπορούσαν στην πλειονότητά τους να χαρακτηριστούν σχετικά απλές, με μικρά αλλά λειτουργικά οργανικά σύνολα τα οποία εξυπηρετούσαν στο έπακρο τη συνεργασία της μουσικής με τα οπτικά δρώμενα στην οθόνη.¹⁰⁵ Ενδεικτικά στο σημείο αυτό αναφέρονται κάποιες από τις πιο δημοφιλείς κινηματογραφικές ταινίες για τις οποίες ο Χατζιδάκις συνέθεσε τη μουσική επένδυση: *Η Αγνή του Λιμανιού* (1952) του Γιώργου Τζαβέλλα, *Μαγική Πόλις* (1954) του Νίκου Κούνδουρου, *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη, *Λατέρνα, Φτώχεια και Φιλότιμο* (1955) του

¹⁰² Ευγένιος Αρανίτσης, «Ο τίτλος είναι δύσκολος», στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996), 30.

¹⁰³ Διαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 209.

¹⁰⁴ Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 95.

¹⁰⁵ Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 94-99.

Αλέκου Σακελλάριου, *Το Ξύλο Βγήκε απ' τον Παράδεισο* (1959), του ίδιου σκηνοθέτη, *Ποτέ την Κυριακή* (1960) του Ζυλ Ντασέν, *Η Αλίκη στο Ναυτικό* (1960) επίσης του Αλέκου Σακελλάριου, *Αμέρικα-Αμέρικα* (1963) του Ηλία Καζάν, *Τοπ Καπί* (1963) του Ζυλ Ντασέν, *Blue* (1968) του Silvio Narizzano, *Ο Μεγάλος Ερωτικός* (1972) του Παντελή Βούλγαρη, *Sweet Movie* (1974) του Dusan Makavejev, *Ένας Ερωδιός για τη Γερμανία* (1984) του Σταύρου Τορνέ κ.α.¹⁰⁶

1.3.4. Η ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα* (1963) του Ηλία Καζάν και η μουσική επένδυση του Μάνου Χατζιδάκι

Μία από τις πιο επιτυχημένες κινηματογραφικές μουσικές επενδύσεις τις οποίες ο Μάνος Χατζιδάκις συνέθεσε για λογαριασμό της ‘έβδομης τέχνης’, αποτελεί η επένδυση για την ταινία του Ηλία Καζάν *Αμέρικα-Αμέρικα*, το 1963.¹⁰⁷ Πρόκειται για κινηματογραφικό έργο αμερικανικής παραγωγής και συγκεκριμένα της εταιρίας ‘Warner Bros. Pictures’.

Η ταινία, της οποίας το σενάριο και τη σκηνοθεσία υπογράφει ο ίδιος ο Καζάν, αποτελεί την πιο αγαπημένη του δουλειά, όπως ο ίδιος μας πληροφορεί στην επιστολή με τίτλο «Αμέρικα-Αμέρικα», η οποία συμπεριλαμβάνεται στις *Ανοιχτές Επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*.¹⁰⁸ Η προσωπική αυτή προτίμηση του ίδιου του σκηνοθέτη στο συγκεκριμένο έργο δικαιολογείται από το γεγονός ότι το ίδιο βασίζεται σε ιστορίες του οικογενειακού του περιβάλλοντος, τις οποίες ο Καζάν κατέγραψε και οι οποίες αργότερα αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία του σεναρίου της ταινίας.¹⁰⁹

Η κινηματογραφική αυτή εξιστόρηση των γεγονότων, όπως μεταφέρθηκαν προφορικά στο σκηνοθέτη ξεκινά με την εξής χαρακτηριστική φράση: “My name is Elia Kazan. I am a Greek by blood, a Turk by birth, and an American because my uncle

¹⁰⁶ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 176-177, 185-187, 230, 239, 266.

¹⁰⁷ Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 99.

¹⁰⁸ Ελία Καζάν, «Αμέρικα-Αμέρικα», στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης (Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996), 66.

¹⁰⁹ Ελία Καζάν, *Για τη σκηνοθεσία*, μτφρ. Νίνα Μπούρη (New York: Alfred A. Knopf, 2009), 299-300.

made a journey”. Το γεγονός αυτό γνωστοποιεί από την πρώτη στιγμή στο θεατή πως πρόκειται να παρακολουθήσει μια ταινία της οποίας το περιεχόμενο σχετίζεται με κάποιον τρόπο με το ιστορικό της καταγωγής του σκηνοθέτη. Πράγματι, πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ο Σταύρος Τοπούζογλου, χαρακτήρας βασισμένος στο πρόσωπο του θείου του Καζάν, Joe (το ελληνικό του όνομα ήταν Αβραάμ Ηλίας Καζαντζόγλου), ο οποίος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα υπήρξε ένας από τους χιλιάδες Έλληνες που μετανάστευσαν από τη τουρκοκρατούμενη τότε ακόμη Ελλάδα και τη Μικρά Ασία στην Αμερική, με την ελπίδα σε ένα καλύτερο μέλλον.¹¹⁰

Ο Σταύρος Τοπούζογλου, ο οποίος ζει με την πολυμελή οικογένειά του σε ένα μικρό χωριό της Ανατολίας (δηλαδή της Μικράς Ασίας) μέσα στον τρόμο της τουρκοκρατίας, ονειρεύεται να ταξιδέψει στην Αμερική. Επειδή η οικογένεια βιώνει αρκετά δυσχερείς συνθήκες σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο, οι γονείς του Σταύρου, του εμπιστεύονται όλα τα υπάρχοντά τους και τον στέλνουν στην Κωνσταντινούπολη, για να δουλέψει στο μαγαζί ενός συγγενή τους με την προοπτική ο ίδιος να αποκτήσει μια οικονομική ευχέρεια ούτως ώστε να μετακομίσουν στην Πόλη και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Στην πορεία όμως ο Σταύρος πέφτει θύμα εξαπάτησης και κλοπής και χάνει όλη την περιουσία των γονιών του. Αφού λοιπόν σκοτώνει τον απατεώνα που τον εκμεταλλεύτηκε, φτάνοντας στην Κωνσταντινούπολη κι αφού έχει εγκαταλείψει το αρχικό σχέδιο, αναγκάζεται να δουλέψει στο λιμάνι ως χαμάλης, με στόχο τη συγκέντρωση των χρημάτων που απαιτούνται για την κάλυψη του αντιτίμου του εισιτηρίου για την Αμερική. Οι αντιξοότητες και οι δυσκολίες που βιώνει αποδεικνύονται πολυάριθμες. Αφού αποτυγχάνει και σε αυτήν του την απόπειρα, επιστρέφει στο μαγαζί του συγγενή του πατέρα του, ο οποίος τον συμβουλεύει ότι ο μόνος τρόπος να ζήσει αξιοπρεπώς θα ήταν ίσως ένας καλός γάμος. Πράγματι, ο Σταύρος, παριστάνοντας τον πλούσιο μνηστήρα, αρραβωνιάζεται μια πλούσια κοπέλα, τη Δόμνα, όμως το όνειρό του για μετανάστευση στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού σιγοκαίει ακόμη μέσα του. Έτσι, αφού εκμυστηρεύεται στη Δόμνα την αλήθεια για την καταγωγή και την κατάστασή του, κι αφού έχει εξασφαλίσει τα απαιτούμενα για το εισιτήριο χρήματα από τη φιλία και τον παράνομο δεσμό του με τη σύζυγο ενός πλούσιου Νεοϋορκέζου, ξεκινά επιτέλους το μεγάλο ταξίδι του. Ύστερα από μια σειρά καθοριστικών γεγονότων κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, ο Σταύρος

¹¹⁰ Neve, “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”, 63.

εξασφαλίζει τελικά τη θέση του ανάμεσα σε μερικούς ακόμη νεαρούς μετανάστες που ταξιδεύουν με τον εργοδότη τους στη Νέα Υόρκη για να εργαστούν εκεί ως λουστράκοι. Η ταινία ολοκληρώνεται με πλάνα από τις πρώτες μέρες του πρωταγωνιστή στην Αμερική καθώς και με την υπόσχεσή του στους γονείς και τα αδέρφια του να καταφέρει να καλύψει τα έξοδα για τη μετακόμιση όλων των μελών της οικογένειας στον καινούργιο τόπο.¹¹¹ Οποιοσδήποτε θεατής της ταινίας ασχοληθεί ενδελεχώς με την ιστορία πίσω από το τελικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα, συνειδητοποιεί πώς ο στόχος του πρωταγωνιστή επιτεύχθηκε, αφού ο σκηνοθέτης, ανιψιός του πραγματικού προσώπου πίσω από το χαρακτήρα του Σταύρου, μεγάλωσε στη Νέα Υόρκη και εξελίχθηκε σε έναν ιδιαίτερος επιτυχημένο θεατρικό και κινηματογραφικό σκηνοθέτη του Broadway καθώς της βιομηχανίας του Hollywood.¹¹²

Ακόμη, ο Ηλία Καζάν, μέσα από την παρουσίαση των βασισμένων στις ιστορίες των προγόνων του γεγονότων της ταινίας, στοχεύει και στη μετάδοση ορισμένων επιπλέον πληροφοριών και μηνυμάτων, καθώς και στο σχολιασμό συγκεκριμένων κοινωνικών και πολιτικών φαινομένων και συνθηκών. Πιο συγκεκριμένα, σκοπό του σκηνοθέτη αποτελεί η επισήμανση της διαφοροποίησης των δύο πολιτισμών (του ελληνικού και του αμερικανικού) καθώς και να σχολιάσει τον εκτεταμένο βαθμό στον οποίον οι συνθήκες και οι παραδόσεις των Ελλήνων οι οποίες απεικονίζονται στο *Αμέρικα-Αμέρικα*, φαίνονται ‘ξένες’ στα μάτια των Αμερικανών θεατών. Παράλληλα, η ταινία επιδιώκει να θίξει το ζήτημα του ιδεώδους του ‘αμερικανικού ονείρου’, δηλαδή όλων εκείνων τα οποία η Αμερική αντιπροσώπευε για τους αλλοδαπούς μετανάστες, με στόχο να ευαισθητοποιήσει το αμερικανικό κοινό σχετικά με το γεγονός πως η πλειονότητα των προσφύγων στη χώρα προέρχεται από διαφορετικές συνθήκες ζωής, λιγότερο ευνοϊκές. Τέλος, μέσα από την ιστορία του Σταύρου, ο σκηνοθέτης επιδιώκει να δημιουργήσει και έναν προβληματισμό υπαρξιακής φύσεως, καθώς ο πρωταγωνιστής, στην προσπάθεια να κατακτήσει το στόχο του και να πραγματοποιήσει το όνειρό του, υποπίπτει σε ηθικές και συναισθηματικές εκπτώσεις και μετατρέπεται σε ένα πρόσωπο το οποίο δε διστάζει να προχωρήσει ακόμη και στο φόνο, προκειμένου να επιτύχει το σκοπό του.¹¹³

¹¹¹ Καζάν, *Για τη σκηνοθεσία*, 298-299.

¹¹² Neve, “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”, 63.

¹¹³ Neve, “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”, 67-68.

Σε ό,τι αφορά το μουσικό μέρος της ταινίας, η επένδυση, την οποία συνέθεσε ο Μάνος Χατζιδάκις, αποτελεί ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό δείγμα των στοιχείων της μουσικής του τα οποία έχουν, μέχρι στιγμής, παρουσιαστεί. Για ακόμη μια φορά το προσωπικό μουσικό ύφος του συνθέτη καθώς και το ξεχωριστό του ιδίωμα δηλώνουν παρόντα. Ταυτόχρονα, οι προσωπικές συνθετικές του επιλογές οι οποίες σχετίζονται με τη συμπερίληψη στο έργο του στοιχείων από την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, βρίσκουν εφαρμογή και στο παρόν μουσικό έργο. Το γεγονός αυτό, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως αποτελεί ευτύχημα, καθώς στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας η πρόθεση του σκηνοθέτη να συμπεριλάβει στο έργο του στοιχεία του αμερικανικού αλλά και του ελληνικού πολιτισμού, μεταφράζεται με μουσικούς όρους από το Χατζιδάκι στην επένδυση της ταινίας.

Πιο συγκεκριμένα, μουσικά στοιχεία τα οποία προέρχονται από την ελληνική παράδοση, γίνονται εύκολα ανιχνεύσιμα σε αρκετούς τομείς της συγκεκριμένης κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης όπως η ενορχήστρωση, ο ρυθμός, η αρμονία καθώς και το μελωδικό κομμάτι του μουσικού έργου. Όργανα με καταγωγή από τη νησιώτικη (δωδεκανησιακή και επτανησιακή) και την ηπειρωτική παραδοσιακή μουσική αλλά και από τη λαϊκή, όπως το σαντούρι, το κανονάκι, το μαντολίνο, η λατέρνα, το μπουζούκι και άλλα, χρησιμοποιούνται σε αρκετά εκτεταμένο βαθμό στη συγκεκριμένη επένδυση. Ακόμη, ο συνθέτης σε αρκετά από τα μουσικά κομμάτια τα οποία συμπεριλαμβάνονται στην ταινία δανείζεται ρυθμούς από την δημοτική καθώς και τη λαϊκή παράδοση. Ειδικότερα, οι ρυθμοί του χασάπικου και του χασαποσέρβικου κάνουν την εμφάνισή τους, παράλληλα με το ρυθμό του τσιφτετελιού καθώς και τους σύνθετους ρυθμούς των 5/8 και των 11/8.¹¹⁴ Τέλος, σε ό,τι αφορά την αρμονία και το μελωδικό υλικό θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως στην πλειονότητά τους τα στοιχεία αυτά διαθέτουν δυτικές μουσικές καταβολές, με εξαίρεση την ευκαιριακή αξιοποίηση και χρήση από το συνθέτη του συστήματος των «λαϊκών δρόμων» (για περισσότερες πληροφορίες βλ. υποκεφάλαιο 2.1.4.2. της παρούσας εργασίας).

Τέλος, η προσωπική προτίμηση του Μάνου Χατζιδάκι στη χρησιμοποίηση της τεχνικής του *leitmotiv* στις κινηματογραφικές του συνθέσεις, ανιχνεύεται και στη συγκεκριμένη περίπτωση, καθώς το πασίγνωστο τραγούδι «Τ' Αστέρι του Βοριά» το

¹¹⁴ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 284-299, 309-353, 355-357.

οποίο κάνει την εμφάνιση του ανά τακτά χρονικά διαστήματα στο περιεχόμενο της μουσικής επένδυσης σε διάφορες παραλλαγές, χρησιμοποιείται ως οδηγητικό μοτίβο, το οποίο σε συνδυασμό με τα αφηγηματικά δρώμενα, επιτελεί συγκεκριμένες λειτουργίες στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας (για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη χρήση του τραγουδιού «Τ' Αστέρι του Βοριά» ως leitmotiv, βλ. υποκεφάλαιο 2.2. της παρούσας εργασίας).

1.4. Ερευνητικός στόχος

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Μάνος Χατζιδάκις, ως έμπειρος συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής, δημιούργησε μια ιδιαίτερα επιτυχημένη μουσική επένδυση για λογαριασμό του σκηνοθέτη Ηλία Καζάν και της ταινίας του, *Αμέρικα-Αμέρικα*. Ο φόρος τιμής που ο ίδιος απέτισε στην ελληνική μουσική παράδοση κατά τη διάρκεια της ζωής και της καριέρας του, καθώς και οι προσωπικές του προτιμήσεις σε μουσικά στοιχεία προερχόμενα από το συγκεκριμένο χώρο, όπως τα χαρακτηριστικά ηχοχρώματα και οι σύνθετες ρυθμικές αγωγές, δίνουν το παρόν και στο συγκεκριμένο μουσικό έργο. Ταυτόχρονα, καθώς πρόκειται για κινηματογραφική επένδυση, η μουσική στο μεγαλύτερό της μέρος εμφανίζεται επιφορτισμένη με τις διαφόρων ειδών λειτουργίες (όπως αναλύονται στο υποκεφάλαιο 1.2), οι οποίες επιτελούνται πάντα ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης ήχου και εικόνας και θέτουν ως αποδέκτη τον ίδιο το θεατή-ακροατή. Έτσι, έναν από τους βασικούς στόχους της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί ακριβώς η μελέτη του τρόπου με τον οποίο η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, με το ιδιαίτερα χαρακτηριστικό και προσωπικό ιδίωμα και ύφος λειτουργεί στο πλαίσιο μιας κινηματογραφικής ακροαματικής διαδικασίας, και ειδικότερα στο πλαίσιο της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*.

Πιο συγκεκριμένα, στοιχεία όπως α) η ενορχήστρωση της συγκεκριμένης μουσικής επένδυσης η οποία αξιοποιεί στο έπακρο λαϊκά και δημοτικά παραδοσιακά όργανα, όπως το σαντούρι, το κανονάκι, το μπουζούκι, η λατέρνα, το μαντολίνο και πολλά άλλα, β) οι διάφορες ρυθμικές αγωγές προερχόμενες από τον πολυδιάστατο 'κόσμο' της ελληνικής μουσικής παράδοσης, όπως ο χασαποσέρβικος ρυθμός ή οι μεικτοί ρυθμοί των 5/8 και των 11/8, καθώς και γ) ορισμένα ακόμη επιπρόσθετα στοιχεία του score, όπως ο δανεισμός μουσικού υλικού του συστήματος των «λαϊκών

δρόμων», αποτέλεσαν αφορμή για την ενδεδειγμένη διερεύνηση του τρόπου οργάνωσης της συγκεκριμένης κινηματογραφικής επένδυσης και των αποτελεσμάτων της επίδρασής της στον ψυχικό κόσμο του θεατή της ταινίας.

Ο βαθμός στον οποίο μια τέτοιου είδους μουσική ενδείκνυται για τη συνοδεία της συγκεκριμένης ιστορίας είναι αρκετά εκτεταμένος καθώς συνθέτης και σκηνοθέτης επιδιώκουν, ο καθένας με τα δικά του μέσα και στη δική του 'γλώσσα', να δημιουργήσουν έναν λειτουργικό συνδυασμό των δύο πολιτισμών, του ελληνικού και του αμερικανικού (γενικότερα του πολιτισμού της Δύσης), ενίοτε και του Τουρκικού. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η μουσική του Χατζιδάκι, με τη μείξη έντεχνων/λόγιων δυτικών και παραδοσιακών ελληνικών και ανατολίτικων στοιχείων, βρήκε πρόσφορο έδαφος στην επιθυμία του Καζάν να αποδώσει κινηματογραφικά την ιστορία της πολυδιάστατης καταγωγής του, ενώ ο σκηνοθέτης με τη σειρά του βρήκε στο περιεχόμενο της συγκεκριμένης μουσικής μια ιδιαίτερα κατάλληλη επιλογή μουσικής υπόκρουσης για την ταινία του.

Ακόμη, η ιδιαίτερα επιτυχημένη και διαδεδομένη τεχνική του leitmotiv, στην οποία τρέφει ιδιαίτερη εκτίμηση και ο Μάνος Χατζιδάκις μεταξύ πολλών ακόμη συνθετών, δηλώνει παρούσα σε μια ακόμη κινηματογραφική επένδυση, όπως αυτή της υπό εξέταση ταινίας, δηλαδή του *Αμέρικα-Αμέρικα*. Οδηγητικό μοτίβο στην παρούσα περίπτωση αποτελεί το γνωστό τραγούδι «Τ' Αστέρι του Βοριά», το οποίο συνδέεται στο πλαίσιο της ταινίας με το όνειρο του πρωταγωνιστή για μετανάστευση στην Αμερική και γενικότερα με το σπουδαίο ταξίδι που ο ίδιος τόλμησε να πραγματοποιήσει, παρά τις αντιξοότητες και τους πολυάριθμους ανασταλτικούς παράγοντες τους οποίους αντιμετώπισε. Έτσι, ιδιαίτερα ενδιαφέρον αντικείμενο προς διερεύνηση αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο το συγκεκριμένο μουσικό θέμα, κάνοντας την εμφάνιση του ανά τακτά χρονικά διαστήματα στο soundtrack της ταινίας σε διάφορες παραλλαγές, υπενθυμίζει στο θεατή τον πρωταρχικό σκοπό δημιουργίας του κινηματογραφικού έργου ο οποίος δεν είναι άλλος από την εξιστόρηση του τρόπου με τον οποίο η οικογένεια του σκηνοθέτη εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Η επιλογή της συγκεκριμένης ταινίας και της μουσικής της προς μελέτη στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, οφείλεται αφενός στην προσωπική επιθυμία ενασχόλησης με τον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής του αμερικανικού

κινηματογράφου και συγκεκριμένα των ρόλων που η ίδια δύναται να επιτελέσει και αφετέρου στην επίσης προσωπική προτίμηση στο ιδιαίτερο άκουσμα της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι. Έτσι, καθώς το συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο συνδυάζει άκρως επιτυχημένα τις δύο αυτές πτυχές προσωπικού ενδιαφέροντος, η επιλογή του υπήρξε μια ιδιαιτέρως κατάλληλη λύση στην αναζήτηση του τομέα και του αντικειμένου μελέτης της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

1.5. Μεθοδολογία της ανάλυσης

Σε ό,τι αφορά τις διαδικασίες οι οποίες ακολουθήθηκαν για τις ανάγκες διεκπεραίωσης της διπλωματικής αυτής εργασίας, θα πρέπει αρχικά να αναφερθεί το γεγονός πως σε πρώτη φάση μελετήθηκε η ξενόγλωσση βιβλιογραφία, η οποία επικεντρώνεται αφενός στην ιστορική προσέγγιση της μουσικής του σινεμά, εντός και εκτός των συνόρων της βιομηχανίας του Hollywood, και αφετέρου στη μελέτη των αφηγηματικών λειτουργιών τις οποίες η ίδια μουσική επιτελεί, στο πλαίσιο των κινηματογραφικών έργων, ήδη από την εποχή του Max Steiner.

Αμέσως μετά την επιλογή της ταινίας η οποία αποτέλεσε και τον πυρήνα της παρούσας μελέτης, συγκεντρώθηκε η βιβλιογραφία και η αρθρογραφία εκείνη, η οποία θέτει στο επίκεντρο το Μάνο Χατζιδάκι και τη μουσική του, είτε για τη μεγάλη οθόνη, είτε σε γενικότερο επίπεδο. Στη συνέχεια, η έλλειψη, σε εκτεταμένο βαθμό, καταγεγραμμένης μουσικής του εν λόγω συνθέτη, κυρίως λόγω πνευματικών δικαιωμάτων, οδήγησε στη διαδικασία ακρόασης και καταγραφής των μουσικών κομματιών, όπως συμπεριλαμβάνονται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack του υπό εξέταση κινηματογραφικού έργου, προκειμένου να αναλυθούν, έτσι ώστε να εξαχθούν στη συνέχεια τα ανάλογα συμπεράσματα.

Σημαντική βοήθεια στην ανίχνευση των μουσικών εκείνων στοιχείων της μουσικής του Χατζιδάκι, τα οποία ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για την απόδοση του ιδιαίτερου και χαρακτηριστικού ύφους στη μουσική του και τα οποία έχουν τις ρίζες τους στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή της Ρενάτας Δαλιανούδη, το έργο της οποίας επικεντρώνεται στην ανίχνευση και μελέτη των εκφάνσεων της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής στο έργο του εν λόγω συνθέτη.

Ύστερα από την πρώτη επαφή με τη μουσική της κινηματογραφικής επένδυσης για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα*, διαπιστώθηκε πως η πλειονότητα των στοιχείων αυτών στην περίπτωση της εν λόγω επένδυσης, ανιχνεύονται στον τομέα της ενορχήστρωσης. Έτσι, η καταγραφή της όσο το δυνατόν πιο λεπτομερούς μουσικής παρτιτούρας κατέστη αναγκαία, με αποτέλεσμα η καταγραφή του full score των μουσικών κομματιών τα οποία εξετάστηκαν, να αποτελέσει σημαντικό μέρος των διαδικασιών προετοιμασίας της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, ως επαγγελματίας συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής, κατόρθωσε να ενσωματώσει ιδιαίτερος επιτυχημένα στο εξεταζόμενο μουσικό έργο, πληθώρα εκ των αφηγηματικών λειτουργιών, οι οποίες εξετάζονται ενδελεχώς από τους επιστήμονες στο πλαίσιο της ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, η οποία ελήφθη υπόψιν για τη διεκπεραίωση της εργασίας αυτής. Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια της διαδικασίας οργάνωσης των αφηγηματικών λειτουργιών της μουσικής στο πλαίσιο της παρούσας επένδυσης, ελήφθη σε μεγάλο βαθμό υπόψιν ο διαχωρισμός των λειτουργιών τον οποίο περιλαμβάνει στο βιβλίο του ο Emilio Audissino.¹¹⁵ Ο διαχωρισμός αυτός στηρίζεται στην τοποθέτηση του θεατή στο επίκεντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος και παραδέχεται τρεις κύριες κατηγορίες λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής: α) τις αντιληπτικές, β) τις συναισθηματικές και γ) τις γνωστικές λειτουργίες. Παρ' όλα αυτά, δε θα πρέπει να αγνοείται το γεγονός πως οι μελέτες των υπόλοιπων επιστημόνων, όπως αυτές της Kathryn Kalinak, της Claudia Gorbman, του James Buhler και άλλων, αποδείχθηκαν ιδιαίτερος βοηθητικές στην κατανόηση του ιστορικού υποβάθρου αλλά και των πτυχών και των πολυάριθμων εκφάνσεων της μουσικής για τη μεγάλη οθόνη, η οποία κατέστη απαραίτητη προϋπόθεση της περαιτέρω ενασχόλησης με το αντικείμενο αυτό.

Σε ό,τι αφορά την ανάλυση καθαυτή η οποία πραγματοποιήθηκε για τις ανάγκες της διπλωματικής αυτής εργασίας, θα πρέπει να αναφερθεί πως στο πλαίσιο μελέτης της μουσικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, το σκηνοθετικό έργο του Ηλία Καζάν διαδραμάτισε εξίσου καθοριστικό ρόλο με το συνθετικό έργο του Μάνου Χατζιδάκι, στην προσπάθεια οργάνωσης των αφηγηματικών λειτουργιών της μουσικής. Έτσι, στο εισαγωγικό μέρος του εκάστοτε υποκεφαλαίου το οποίο είναι αφιερωμένο στο κάθε ένα εκ των αναλυθέντων μουσικών κομματιών, παρέχεται μια

¹¹⁵ Audissino, *Film/Music Analysis*, 130-151.

σύντομη περιγραφή των οπτικών απεικονίσεων και των δρωμένων τα οποία απασχολούν την οπτική αντίληψη του θεατή ταυτόχρονα με την ακρόαση του εκάστοτε υπό εξέταση μέρους της μουσικής υπόκρουσης. Στη συνέχεια, τα μουσικά στοιχεία, τα οποία ξεφεύγουν των δυτικότροπων καταβολών και επομένως παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς συμβάλλουν αποφασιστικά στη δημιουργία του προσωπικού μουσικού ιδιώματος του Μάνου Χατζιδάκι, αναλύονται σε δεύτερο χρόνο. Τέλος, οι αφηγηματικές λειτουργίες με τις οποίες επιφορτίζονται αυτά τα ιδιαίτερου πολιτιστικού ενδιαφέροντος μουσικά μέρη, σε άμεση πάντα συνάρτηση με τα οπτικά απεικονιζόμενα δρώμενα, παρουσιάζονται στο τελευταίο τμήμα του εκάστοτε υποκεφαλαίου.

Εν συνεχεία, στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου στο οποίο περιλαμβάνεται η ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης του Χατζιδάκι για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα*, παρουσιάζεται η μελέτη της ιδιαίτερας διαδεδομένης συνθετικής πρακτικής του leitmotiv (οδηγητικού μοτίβου), καθώς και της αξιοποίησής της στην προκειμένη περίπτωση. Έτσι, η ανάλυση της πρώτης εμφάνισης αλλά και του συνόλου των μουσικών μετασχηματισμών και των αφηγηματικών λειτουργιών των εκ των υστέρων οκτώ επανεμφανίσεων του εξεταζόμενου οδηγικού μοτίβου, δηλαδή του μουσικού θέματος του τραγουδιού του Μάνου Χατζιδάκι «Τ' Αστέρι του Βοριά», καθώς και η καταγραφή τους σε μουσική παρτιτούρα, αποτελούν επίσης μέρος της εργασίας αυτής.

Κλείνοντας, θα πρέπει να σημειωθεί πως η πληθώρα των σελίδων των καταγεγραμμένων και αναλυθέντων στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής, μουσικών κομματιών, δεν επέτρεψε την συμπερίληψή τους στο κυρίως μέρος της εργασίας. Έτσι, το σύνολο των καταγραφών της μουσικής επένδυσης του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα* οι οποίες πραγματοποιήθηκαν, περιλαμβάνεται στο πλαίσιο ενός επιπρόσθετου παραρτήματος, στο τελευταίο μέρος της παρούσας μελέτης. Στις μουσικές αυτές παρτιτούρες, η ονομασία του καθενός από τα συμμετέχοντα μουσικά όργανα εμφανίζεται στην αρχή των μουσικών μερών καταγεγραμμένη στην αγγλική γλώσσα με λατινικούς χαρακτήρες, ενώ για τους συμβολισμούς των συγχορδίων του εκάστοτε κομματιού χρησιμοποιούνται τα αντίστοιχα γράμματα του λατινικού αλφαβήτου κάτωθεν του εκάστοτε μουσικού συστήματος.

Κεφάλαιο 2^ο: Παρουσίαση και ανάλυση της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα* (1963)

2.1. Τα μουσικά κομμάτια της ταινίας που αναλύθηκαν και η μελέτη αλληλεπίδρασής τους με την εικόνα στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας

2.1.1. “Prologue”

2.1.1.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Το απόσπασμα της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα* το οποίο συνοδεύεται ηχητικά από το κομμάτι “Prologue” (όπως περιλαμβάνεται στο δίσκο με την πρωτότυπη μουσική επένδυση της ταινίας), αποτελεί και την αρχή του κινηματογραφικού έργου, τις πρώτες δηλαδή σκηνές του φιλμ. Αμέσως μετά την εισαγωγική συγχορδία την οποία ο θεατής ακούει τη στιγμή που αντικρίζει στην οθόνη το σήμα της εταιρίας παραγωγής, της Warner Bros., η διήγηση ξεκινά με μια εισαγωγική φράση του σκηνοθέτη-αφηγητή, η οποία πληροφορεί το θεατή πως η θεματολογία της ταινίας που πρόκειται να παρακολουθήσει σχετίζεται κάπως με την ιστορία της καταγωγής του ίδιου, λόγω της χαρακτηριστικής φράσης η οποία έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο: “My name is Elia Kazan. I am Greek by blood, a Turk by birth and an American because my uncle made a journey”.

Κατόπιν, μια αρκετά εκτεταμένη χρονικά, σειρά ορισμένων πλάνων των βουνών της Ανατολίας, όπου και διαδραματίζεται η αρχή της αφηγηματικής ιστορίας, λαμβάνει χώρα. Παράλληλα, την ακουστική αντίληψη του θεατή απασχολεί το χαρακτηριστικό άκουσμα του μουσουλμανικού καλέσματος σε προσευχή, του *adhan* (το κάλεσμα αυτό, φαινόμενο το οποίο παραδοσιακά εκτυλίσσεται στις μουσουλμανικές κοινότητες πέντε φορές την ημέρα, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό μουσικό μέρος το οποίο ο ‘μουεζίνης’, ο μουσουλμάνος ιερέας ψέλνει έξω από το

εκάστοτε τζαμί, καλώντας όλους του πιστούς του Αλλάχ στην καθιερωμένη προσευχή).¹¹⁶

Στη συνέχεια, παράλληλα με την εκκίνηση του κυρίως μέρους του κομματιού “Prologue”, δηλαδή του μουσικού του μέρους, ο σκηνοθέτης-αφηγητής πληροφορεί το κοινό πως τα γεγονότα πάνω στα οποία η αφηγηματική ιστορία βασίζεται έλαβαν χώρα την εποχή της Τουρκοκρατίας και συγκεκριμένα, περίπου στην αλλαγή του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία οι Έλληνες και οι Αρμένιοι ζούσαν στην περιοχή της Ανατολίας υπό τουρκική κυριαρχία, ως μειονότητες. Ταυτόχρονα, διάφορα πλάνα των υπόδουλων αυτών μειονοτήτων καθώς και των κατακτητών, απασχολούν την οπτική αντίληψη του θεατή.

Τέλος, το μετέπειτα φωνητικό a capella μέρος του μουσικού κομματιού “Prologue” φτάνει στα αυτιά του θεατή τη στιγμή που στην οθόνη απεικονίζεται για πρώτη φορά ο πρωταγωνιστής της αφηγηματικής ιστορίας, ο Σταύρος Τοπούζογλου, να δουλεύει στο βουνό παρέα με τον Αρμένιο φίλο του, Βαρτάν, μαζεύοντας πάγο. Καθώς ο σκηνοθέτης, συνεχίζοντας την αφήγησή του, πληροφορεί το θεατή πως οι συνθήκες ζωής των υπόδουλων μειονοτήτων χαρακτηρίζονται από αντιξοότητες λόγω των διάφορων βίαιων ενεργειών από πλευράς των κατακτητών, ο θαυμασμός και η νοσταλγία του Σταύρου για τον τόπο στον οποίο τόσο πολύ λαχταρά να βρεθεί, την Αμερική, κάνει την παρθενική εμφάνισή του στο πλαίσιο της αφηγηματικής ιστορίας. Τέλος, καθώς ο τίτλος της ταινίας εμφανίζεται με μεγάλα γράμματα που καλύπτουν ολόκληρη σχεδόν την οθόνη, το βασικό μοτίβο του μουσικού θέματος του κομματιού “Prologue”, ακούγεται για μια ακόμη φορά, λίγο πριν ολοκληρωθεί η σκηνή.


2.1.1.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Σε ό,τι αφορά το καθαρά μουσικό μέρος του κομματιού “Prologue”, κρίνεται σκόπιμο στο σημείο αυτό να αναφερθούν οι ιδιαιτερότητες τις οποίες το ίδιο παρουσιάζει, καθώς και οι συγκεκριμένες κινηματογραφικές λειτουργίες της οποίες η ίδια η μουσική επιτελεί, συνοδεύοντας τις εισαγωγικές σκηνές του υπό εξέταση φιλμ.

¹¹⁶ Aisha Karen Khan, *What You Will See Inside a Mosque* (Woodstock: Skylights Paths Publishing, 2008), 4.

Ξεκινώντας θα πρέπει να σημειωθεί το γεγονός πως πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση της μουσικής του τραγουδιού «Τ' Αστέρι του Βοριά» το οποίο αποτελεί και το leitmotiv της παρούσας επένδυσης. Καθώς όμως το ζήτημα του συγκεκριμένου leitmotiv θα εξετασθεί πιο διεξοδικά στο υποκεφάλαιο 2.2. της εργασίας, δε θα γίνει στο σημείο αυτό περαιτέρω ανάλυση του ειδικού αυτού ρόλου της κινηματογραφικής μουσικής.

Από την πρώτη κιόλας επαφή με τη μουσική υπόκρουση που συνέθεσε ο Μάνος Χατζιδάκις για τις εισαγωγικές σκηνές της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, γίνεται ιδιαίτερως αισθητή η πρόθεση του συνθέτη για ανάμειξη δυτικών, ελληνικών και ανατολίτικων μουσικών στοιχείων, τα οποία συνοδεύουν με τον καταλληλότερο τρόπο την αφήγηση του σκηνοθέτη σχετικά με τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της καταγωγής του. Ειδικότερα, η ενορχήστρωση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνδυάζει όργανα της δυτικής συμφωνικής ορχήστρας και μουσικής παράδοσης γενικότερα, όπως η τρομπέτα, το κόρνο ή το βιολί, με το σαντούρι, το οποίο έχει τις ρίζες του στο μουσουλμανικό μουσικό πολιτισμό και συγκεκριμένα σε αυτόν της χώρας του Ιράν (Περσίας),¹¹⁷ ενώ αργότερα έχει συνδεθεί και με την ελληνική δημοτική νησιώτικη, και κυρίως τη δωδεκανησιακή μουσική παράδοση.¹¹⁸ Έτσι, το συνθετικό αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει, από τη μία πλευρά αποτελεί ίδιον του χαρακτηριστικού προσωπικού μουσικού ύφους του Χατζιδάκι ενώ από την άλλη επιτυγχάνει να προσφέρει ένα κομμάτι κινηματογραφικής μουσικής υπόκρουσης υψηλής λειτουργικότητας.

Επιπλέον, το ρυθμικό μέρος του συγκεκριμένου κομματιού κινηματογραφικής μουσικής διέπεται από ένα καθαρά ελληνικό λαϊκό παραδοσιακό μουσικό στοιχείο, το οποίο δεν είναι άλλο από αυτό του *χασάπικου* ρυθμού. Ειδικότερα, το ρυθμικό σχήμα των 4 τετάρτων το οποίο στη συγκεκριμένη σύνθεση εμφανίζεται στην εικονιζόμενη παραλλαγή , και το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου λαϊκού ρυθμού,¹¹⁹ ανιχνεύεται εύκολα στο μέρος του συνοδευτικού ρόλου της κιθάρας καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του υπό εξέταση κομματιού.

¹¹⁷ Lloyd Clifton Miller, *Music and Song in Persia, The Art of 'Avaz'* (Surrey: Curzon Press, 1999), 7.

¹¹⁸ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 357.

¹¹⁹ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 288.

Όσον αφορά την αρμονία καθώς και το μελωδικό υλικό του κομματιού “Prologue”, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως δεν παρουσιάζεται κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον από καθαρά πολιτιστικής άποψης, δεν συμπεριλαμβάνουν δηλαδή τα δύο αυτά πεδία κάποιο εξεζητημένο (για τα δεδομένα του δυτικού τονικού συστήματος) στοιχείο, προερχόμενο από κάποιον άλλο πολιτισμό πέραν του δυτικού. Το αρμονικό μέρος αποτελείται από συγχορδίες οι οποίες δεν παρεκκλίνουν των κανόνων του τονικού συστήματος, και πιο συγκεκριμένα από μείζονες και ελάσσονες, 3φωνες και 4φωνες (μεθ’ εβδόμης) συγχορδίες. Παράλληλα, οι μελωδίες υπακούν επίσης στις επιταγές του ίδιου συστήματος, καθώς τα διαστήματα που τις απαρτίζουν και η σχέση τους με το αρμονικό υλικό επιβάλλεται από την εκάστοτε τονικότητα.

Τέλος, το αναλυθέν οργανικό μέρος του κομματιού, ακολουθεί ένα αρκετά σύντομο a capella φωνητικό μέρος, το οποίο αποτελείται από το πρώτο τμήμα του τραγουδιού «Τ’ Αστέρι του Βοριά», ενώ για πρώτη φορά ο θεατής-ακροατής έρχεται σε επαφή και με τους στίχους του τραγουδιού και το περιεχόμενό τους. Καταλήγοντας, λίγο πριν το τέλος του “Prologue”, ο συνθέτης για τελευταία φορά στο πλαίσιο της εν λόγω σκηνής, επαναφέρει το αρχικό μουσικό μοτίβο του βασικού θέματος του τραγουδιού, το οποίο αποδίδεται από το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της τρομπέτας.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Το μουσικό κομμάτι “Prologue”, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελεί ένα τμήμα υπόκρουσης υψηλής καταλληλότητας για τις εισαγωγικές σκηνές της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, καθώς οι συνδυασμοί πολιτιστικών μουσικών στοιχείων διαφορετικών καταβολών (ελληνικών, μουσουλμανικών-τουρκικών και δυτικών), υποστηρίζουν ιδιαίτερα επιτυχημένα τη μείξη των πολιτισμών και των φυλών την οποία ο θεατής ανιχνεύει και στο οπτικό μέρος του κινηματογραφικού έργου.

Ξεκινώντας, είναι σημαντικό να αναφερθεί πώς η μουσική η οποία έχει απασχολήσει την ακουστική αντίληψη του θεατή μέχρι στιγμής, εμφανίζεται στο σύνολό της ως μη διηγητική μουσική. Αρχικά, το άκουσμα του *adhan*, επιτελεί λειτουργία αντιληπτικής φύσεως, καθώς ενώνει σε ένα αναπόσπαστο σύνολο τα μονταρισμένα πλάνα των βουνών της Ανατολίας με κύριο στόχο την καθιέρωση της γεωγραφικής τοποθεσίας στην οποία πρόκειται να διαδραματιστεί η αρχή της αφηγηματικής ιστορίας. Έτσι, εφόσον πρόκειται για κάποιο μουσουλμανικό έθιμο, ο

θεατής σχετικά εύκολα καταλήγει στο λογικό συμπέρασμα πως οι εικόνες τις οποίες παρακολουθεί βρίσκονται σε κάποια περιοχή ισλαμικής κυριαρχίας, πιθανότατα της Τουρκίας.¹²⁰ (την πληροφορία ότι πρόκειται για την περιοχή της Ανατολίας την παρέχει προφορικά ο σκηνοθέτης-αφηγητής).

Εν συνεχεία, η μουσική του τραγουδιού «Τ' Αστέρι του Βοριά» (δηλαδή η μουσική του κομματιού “Prologue”), επιτελεί επίσης κυρίως τον αντιληπτικό της ρόλο καθώς έχει ως στόχο να πυροδοτήσει στο μυαλό του θεατή συγκεκριμένες αντιληπτικές γνωστικές διεργασίες. Συγκεκριμένα, το ηχόχρωμα του σαντουριού, το οποίο εμπειρικά παραπέμπει το θεατή στη μουσική της ‘Ανατολής’¹²¹ και ο χασάπικος ρυθμός με καταγωγή από την ελληνική μουσική παράδοση, συνδυάζονται αρμονικά με τα υπόλοιπα μουσικά στοιχεία του κομματιού, τα οποία προέρχονται από το μουσικό πολιτισμό της ‘Δύσης’. Έτσι, σε πρώτο επίπεδο, το τελικό μουσικό αποτέλεσμα το οποίο περιέχει στοιχεία από τρεις διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς, διατηρεί το προσωπικό μουσικό ιδίωμα και ύφος του Μάνου Χατζιδάκι, ενώ σε δεύτερο επίπεδο, συνδυάζεται αριστοτεχνικά με τα πλάνα των ελληνικών και αρμένικων μειονοτήτων και των Τούρκων κατακτητών, και γενικότερα με όσα οπτικά γεγονότα ακολουθούν την αρχική δήλωση του σκηνοθέτη-αφηγητή σχετικά με την καταγωγή του: “My name is Elia Kazan. I am Greek by blood, a Turk by birth and an American because my uncle made a journey”.

Τέλος, το a capella φωνητικό μέρος εμφανίζεται στο ακουστικό μέρος της ταινίας τη στιγμή που ο σκηνοθέτης για πρώτη φορά συστήνει οπτικά τον πρωταγωνιστή της αφηγηματικής ιστορίας. Το τραγούδι, με τους χαρακτηριστικούς του στίχους «θα γίνω κύμα και φωτιά» και «να σ’ αγκαλιάσω ξενιτιά», στοχεύει στο να δημιουργήσει στην αντίληψη του θεατή, συσχετισμό ανάμεσα στη φιγούρα του Σταύρου και την ιδέα της μετανάστευσης. Η ιδέα αυτή, στη συνέχεια της ταινίας θα αποτελέσει πυλώνα της διηγητικής εξέλιξης, καθώς με όλες τις μελλοντικές επανεμφανίσεις του μουσικού αυτού θέματος, ο σκηνοθέτης θα αποπειραθεί να επαναφέρει το θεατή στη συναισθηματική κατάσταση που σχετίζεται με την αφηγηματική ιδέα του ταξιδιού (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. υποκεφάλαιο 2.2. της παρούσας διπλωματικής εργασίας).

¹²⁰ Kalinak, *Settling the Score*, 12.

¹²¹ Audissino, *Film/Music Analysis*, 130.

2.1.2. “Excitement in the Village” (Α’ μέρος)

2.1.2.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Το μουσικό κομμάτι “Excitement in the Village”, (όπως περιλαμβάνεται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack του κινηματογραφικού έργου) χωρίζεται σε τρία επιμέρους, μικρότερης διάρκειας μέρη, σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο και το ύφος της μουσικής. Στο πλαίσιο ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας ακούγονται μόνο το δεύτερο και το τρίτο μέρος από αυτά, και μάλιστα με αρκετή χρονική απόσταση το ένα από το άλλο (για τις ανάγκες οργάνωσης και κατανόησης της παρούσας εργασίας, το δεύτερο μέρος του κομματιού στο δίσκο θα ονομαστεί α’ μέρος καθώς είναι το πρώτο που ακούγεται στην ταινία, ενώ το τρίτο θα ονομαστεί β’ μέρος).

Το α’ μέρος του κομματιού “Excitement in the Village”, το οποίο παρουσιάζεται πρώτο, εισάγεται στο ακουστικό μέρος της ταινίας καθώς την συνειδητή αντίληψη του θεατή απασχολεί η ιδιαίτερα επικίνδυνη για την αρμένικη μειονότητα κατάσταση, η οποία εκτυλίσσεται στο χωριό της Ανατολίας. Όπως η διήγηση έχει ήδη πληροφορήσει το θεατή, όλος ο αρμένικος πληθυσμός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας διατρέχει ιδιαίτερο κίνδυνο εξαιτίας μιας ομάδας Αρμενίων ανταρτών, οι οποίοι έβαλαν φωτιά στο κτήριο της Εθνικής Τράπεζας της Τουρκίας στην Κωνσταντινούπολη. Ο σκηνοθέτης, προκειμένου να αποδώσει την επικινδυνότητα της συγκεκριμένης συνθήκης, μαζί με την αξιοποίηση του α’ μέρους του υπό εξέταση κομματιού, δημιουργεί αρχικά ένα διαρκές πλάνο του Σταύρου και του Βαρτάν, οι οποίοι βρίσκονται στην αγορά προσπαθώντας να πουλήσουν τον πάγο που μάζεψαν στο βουνό. Στο πλάνο αυτό παρεμβάλλονται κάποια άλλα, μικρότερης διάρκειας, πλάνα Αρμενίων κατοίκων του χωριού οι οποίοι παρουσιάζονται να καταφεύγουν βιαστικά στο εσωτερικό των σπιτιών τους προκειμένου να γλιτώσουν από την επικείμενη ‘έκρηξη’ βίας από πλευράς των κατακτητών. Στη συνέχεια, ενώ ο Σταύρος έχει ήδη προειδοποιηθεί από μια πελάτισσα να μείνει μακριά από το Βαρτάν, λόγω της καταγωγής του τελευταίου, εξαναγκάζεται από τη μητέρα του να επιστρέψει στο σπίτι της οικογένειάς του, αφήνοντας μόνο τον Αρμένιο φίλο του.

2.1.2.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Από καθαρά μουσικής άποψης, τα στοιχεία τα οποία χρήζουν αναφοράς είναι αρκετά λιγότερα συγκριτικά με το προηγούμενο μουσικό κομμάτι, το “Prologue”. Παρ’ όλα αυτά οι ενδιαφέρουσες πληροφορίες δε λείπουν και από το συγκεκριμένο τμήμα της υπό εξέταση μουσικής υπόκρουσης.

Σε ό,τι αφορά την ενορχήστρωση, η μουσική στο μέρος αυτό απαρτίζεται μόνο από ολιγάριθμα κρουστά όργανα, ένα σαντούρι κι ένα μαντολίνο. Η ενορχηστρωτική αυτή επιλογή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς στο πλαίσιο μιας αρκετά μικρής αριθμητικά ομάδας οργάνων, περιλαμβάνεται αφενός το μαντολίνο, όργανο με καταγωγή από τη ελληνική νησιώτικη επτανησιακή παράδοση¹²² καθώς και το σαντούρι, το οποίο όπως ειπώθηκε ανωτέρω προέρχεται από τη μουσουλμανική μουσική παράδοση και ειδικότερα τον πολιτισμό της Περσίας.¹²³ Τα δύο αυτά όργανα χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο για την απόδοση μεμονωμένων μουσικών φθόγγων, τη στιγμή που το μελωδικό και το αρμονικό στοιχείο απουσιάζουν από το συγκεκριμένο μέρος της επένδυσης. Ταυτόχρονα, το ρυθμικό στοιχείο απαρτίζεται κυρίως από ακανόνιστα ρυθμικά σχήματα στα κρουστά, χωρίς η ρυθμική ένδειξη να μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή με την ακρόαση.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Η μουσική αυτή του α’ μέρους του κομματιού “Excitement in the Village”, η οποία παρουσιάζεται στο σύνολό της ως μη διηγητική υπόκρουση, σε συνδυασμό με τις εικόνες που περιγράφονται παραπάνω, αποδεικνύεται αρκετά λειτουργική από αφηγηματικής άποψης. Συγκεκριμένα, το αίσθημα ανασφάλειας το οποίο διέπει τις συγκεκριμένες σκηνές λόγω του κινδύνου τον οποίο διατρέχει η αρμένικη μειονότητα αποδίδεται τόσο από τις εικόνες του σκηνοθέτη όσο και από τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι. Με άλλα λόγια η μουσική, μέσω του ασυνήθιστου αυτού ακούσματος και χαρακτήρα που προκύπτει από τα ακανόνιστα ρυθμικά σχήματα και την απουσία μελωδικού και αρμονικού υλικού, προσπαθεί να επαναλάβει στη δική της γλώσσα τα στοιχεία τα οποία ο θεατής έχει ήδη εκλάβει μέσω

¹²² Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 357.

¹²³ Miller, *Music and Song in Persia, The Art of ‘Avaz’*, 7.

της διήγησης της αφηγηματικής ιστορίας.¹²⁴ Επομένως, κυριότερο στόχο της υπόκρουσης στο συγκεκριμένο σημείο του κινηματογραφικού έργου αποτελεί η δημιουργία δραματικής έντασης στον ψυχισμό του θεατή, μέσω της ακουστικής ‘υπογράμμισης’ του βασικού συναισθήματος που προκύπτει μέσω της αφήγησης, δηλαδή της ανασφάλειας και του φόβου για την τύχη των Αρμενίων κατοίκων του χωριού.

Παράλληλα, η προσωπική προτίμηση του συνθέτη σε μουσικά στοιχεία προερχόμενα από την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση καθώς και η τάση του για συνδυασμό διαφορετικών μουσικών πολιτισμών (στην περίπτωση αυτή του ελληνικού και του μουσουλμανικού/ινδικού) στο πλαίσιο μεμονωμένων έργων, δηλώνει παρούσα και στο συγκεκριμένο τμήμα του εξεταζόμενου συνθετικού έργου.

2.1.3. “The Dance of Vartan”

2.1.3.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Πρόκειται για το μοναδικό από τα εξεταζόμενα στην παρούσα εργασία μουσικά κομμάτια, το οποίο αποτελεί εξ’ ολοκλήρου δείγμα διηγητικής μουσικής υπόκρουσης στο πλαίσιο της κινηματογραφικής επένδυσης για την ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα*. Το μουσικό κομμάτι “The Dance of Vartan” εισάγεται στη ροή της αφηγηματικής ιστορίας ως μια ρεαλιστική συνθήκη η οποία εκτυλίσσεται στο εσωτερικό ενός μαγαζιού με ζωντανή μουσική, στο χωριό της Ανατολίας, όπου βρίσκονται και οι ήρωες της ιστορίας.

Οι δύο μέχρι στιγμής κεντρικοί ήρωες της αφηγηματικής ιστορίας, ο Σταύρος και ο Βαρτάν, βρίσκονται στο προαναφερθέν μαγαζί, του οποίου οι θαμώνες είναι στην πλειονότητά τους Τούρκοι κάτοικοι της περιοχής. Καθώς ο κίνδυνος της επικείμενης βίαιης επίθεσης από πλευράς των κατακτητών κατά της αρμένικης μειονότητας δεν έχει ακόμη κοπάσει, η καταγωγή του Βαρτάν μέσα στο περιβάλλον του μικρού μαγαζιού παραμένει κρυφή. Η μουσική του κομματιού “The Dance of Vartan” φτάνει στα αυτιά του θεατή τη στιγμή που ο Βαρτάν, έχοντας δώσει φιλοδώρημα στους

¹²⁴ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 122.

οργανοπαίκτες, παραγγέλνει το συγκεκριμένο μουσικό μέρος για το χορό του, όπως φανερώνει και ο ομώνυμος τίτλος του. Καθώς λοιπόν οι δύο πρωταγωνιστές χορεύουν στην συνοδεία των Τούρκων μουσικών στο εσωτερικό του μικρού μαγαζιού, ο θεατής βλέπει στην οθόνη το Σταύρο, μετά από προτροπή του ίδιου του Βαρτάν προς την κατεύθυνση αυτή, να ονειρεύεται για μια ακόμη φορά τη μετανάστευσή του στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Στη συνέχεια, κι ενώ η αποκάλυψη της καταγωγής του Βαρτάν στο σύνολο των Τούρκων θαμώνων και οργανοπαικτών προκύπτει από κάποια εξωτερική πηγή, ευθύς αμέσως η μουσική καθώς και ο χορός στο περιβάλλον του μικρού μαγαζιού δίνουν τη θέση τους σε μια ιδιαιτέρως αμήχανη ατμόσφαιρα η οποία εμπνέει στο θεατή το αίσθημα του φόβου για την τύχη του Αρμένιου ήρωα. Πράγματι, η επίθεση των Τούρκων ξεσπά και ύστερα από μια σειρά εικονιζόμενων βιαιοπραγιών με θύματα τα μέλη της αρμένικης μειονότητας του χωριού, ο φίλος του Σταύρου, Βαρτάν, καταλήγει νεκρός.

2.1.3.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Οι συνθετικές επιλογές του Μάνου Χατζιδάκι στο πλαίσιο του υπό εξέταση κομματιού διηγητικής μουσικής “The Dance of Vartan” φανερώνουν για μια ακόμη φορά την πρόθεση του συνθέτη για ανάμειξη στοιχείων διαφορετικών πολιτιστικών καταβολών στο έργο του. Έτσι, στο εν λόγω τμήμα της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης του *Αμέρικα- Αμέρικα*, για μια ακόμη φορά η ‘Ανατολή’ συναντά τη ‘Δύση’, με αποτέλεσμα ένα ιδιαιτέρως όμορφο μουσικό μέρος, χαρακτηριστικό του προσωπικού μουσικού ιδιώματος του συνθέτη.

Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά την ενορχήστρωση, το σαντούρι το οποίο αποτελεί, όπως ειπώθηκε ανωτέρω, ίδιον της μουσουλμανικής μουσικής παράδοσης καθώς προέρχεται από τον περσικό μουσικό πολιτισμό,¹²⁵ δηλώνει για μια ακόμη φορά το παρόν στο πλαίσιο της συγκεκριμένης μουσικής επένδυσης. Το μαντολίνο το οποίο, όπως έχει επίσης προαναφερθεί έχει τις ρίζες του στην ελληνική δημοτική επτανησιακή παράδοση,¹²⁶ συνδυάζεται αρμονικά τόσο με το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του

¹²⁵ Miller, *Music and Song in Persia, The Art of ‘Avaz’*, 7.

¹²⁶ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 357.

σαντουριού, όσο και με τα υπόλοιπα όργανα τα οποία απαρτίζουν το ενορχηστρωτικό πλάνο του συνθέτη για το κομμάτι “The Dance of Vartan”. Τα υπόλοιπα αυτά όργανα στο σύνολο τους προέρχονται από το μουσικό πολιτισμό της ‘Δύσης’, είτε πρόκειται για όργανα συμφωνικής ορχήστρας, όπως το φλάουτο, το κλαρινέτο, το κόρνο, το βιολοντσέλο ή το κοντραμπάσο, είτε πρόκειται για μη συμφωνικά όργανα, όπως για παράδειγμα η κλασική κιθάρα.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί το γεγονός πως στη συγκεκριμένη τομή της αφηγηματικής ιστορίας, δηλαδή στη σκηνή του μικρού μαγαζιού με τους Τούρκους θαμώνες, ως πρωταγωνιστής παρουσιάζεται περισσότερο ο Αρμένιος φίλος το Σταύρου, Βαρτάν, παρά ο ίδιος ο Σταύρος, όπως φανερώνει και ο τίτλος του κομματιού διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, το οποίο συνοδεύει τη σκηνή. Ενδιαφέρον προκαλεί λοιπόν το γεγονός πως, καθώς πρόκειται για το ‘χορό του Βαρτάν’, το ελληνικό στοιχείο σχεδόν απουσιάζει από τον τομέα του ρυθμού, σε αντίθεση με το “Prologue” όπου τα ρυθμικά σχήματα υπάκουαν στις επιταγές του ελληνικού παραδοσιακού χασάπικου ρυθμού. Μάλιστα, αν εξαιρέσει κανείς το μαντολίνο, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στην ενορχήστρωση, διαπιστώνει πως το ελληνικό στοιχείο, σε οποιαδήποτε έκφασή του στη μουσική του κομματιού “The Dance of Vartan”, δε γίνεται ιδιαίτερα ευκόλως αντιληπτό. Πιο συγκεκριμένα κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί το γεγονός πως παρόλο που η ρυθμική ένδειξη είναι 4/4, τα ρυθμικά σχήματα κυρίως στο μέρος του σαντουριού και του βιολοντσέλου αποδίδουν στο κομμάτι την αίσθηση του *τσιφτετελιού* (στην επόμενη σελίδα παρατίθεται η αρχή του κομματιού “The Dance of Vartan” σε μουσική παρτιτούρα, βλ. εικόνα 2.1.3.2.). Το τσιφτετέλι, παρ’ όλη τη δημοτικότητα και τη διάδοσή του στο πλαίσιο του λαϊκού ρεπερτορίου της Ελλάδας μέχρι και σήμερα, αποτελεί ένα χορό ο οποίος έχει τις ρίζες του στο μουσουλμανικό μουσικό πολιτισμό καθώς δεν είναι παρά μια παραλλαγή του ανατολίτικης (oriental) καταγωγής *χορού της κοιλιάς*.¹²⁷

Τέλος, το αρμονικό υπόβαθρο του κομματιού, με τονικό κέντρο τη ΡΕ ελάσσονα και απαρτιζόμενο στο σύνολό του από μείζονες και ελάσσονες 3φωνες και 4φωνες (μεθ’ εβδόμης) συγχορδίες, υπακούει εξ’ ολοκλήρου στις επιταγές του δυτικού τονικού συστήματος. Παράλληλα, το ιδιαίτερα όμορφο μελωδικό υλικό προκύπτει

¹²⁷ Constantinos N. Phellas , “Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance”, *The Cyprus Review* 19/1 (Spring, 2007): 193.

επίσης από τον τονικό χώρο της ΡΕ ελάσσονας τονικότητας, καθώς και από εκείνον της ΦΑ μείζονας σχετικής και υποστηρίζεται με ιδιαίτερη λειτουργικότητα από τις συγχορδίες τις οποίες ο συνθέτης έχει επιλέξει να συμπεριλάβει στο μέρος αυτό της εξεταζόμενης κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης.

Score in C The Dance of Vartan Μάνος Χατζιδάκις

$\downarrow = 120$

Flute

Clarinet *mf*

Horn

Tambourine *mf*

Mandolin

Guitar

Santoor *mp*

Violin *mp*

Cello *mp pizz*

Contrabass *mf*

Εικόνα 1: Η αρχή του μουσικού κομματιού “The Dance of Vartan”.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Όπως ειπώθηκε ανωτέρω, η αφηγηματική σκηνή την οποία συνοδεύει το μουσικό κομμάτι “The Dance of Vartan”, εξελίσσεται στο εσωτερικό ενός μικρού μαγαζιού του χωριού της Ανατολίας, όπου κατοικεί ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Σταύρος. Η μουσική, στο συγκεκριμένο σημείο της ταινίας λειτουργεί ως διηγητική μουσική υπόκρουση, πράγμα που σημαίνει πως αφενός οι χαρακτήρες της αφήγησης είναι σε θέση να την αντιληφθούν και αφετέρου πως η πηγή της είναι εν δυνάμει ορατή από το θεατή καθώς βρίσκεται στο πλαίσιο του φυσικού χώρου εξέλιξης της αφηγηματικής σκηνής.¹²⁸ Στη συγκεκριμένη περίπτωση,

¹²⁸ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 185.

πηγή της μουσικής αποτελούν οι οργανοπαίκτες του μαγαζιού, τους οποίους ο σκηνοθέτης συστήνει στο θεατή με διάφορα πλάνα.

Ο συνδυασμός του συγκεκριμένου κομματιού με την εν λόγω κινηματογραφική σκηνή εξυπηρετεί αρκετά επιτυχημένα τη διαδικασία εξέλιξης της αφηγηματικής ιστορίας. Οι ενορχηστρωτικές επιλογές του Μάνου Χατζιδάκι, προσδίδουν εξαιρετική αληθοφάνεια στα γεγονότα τα οποία εκτυλίσσονται στο μικρό μαγαζί. Το σαντούρι, εκτός του ότι συστήνεται και οπτικά στο θεατή μέσω των πλάνων των λαϊκών οργανοπαικτών, αποτελεί ρεαλιστικό στοιχείο μιας υποθετικής συνθήκης η οποία θα εκτυλισσόταν (στο πλαίσιο του αντικειμενικού κόσμου) στο εσωτερικό ενός μαγαζιού με Τούρκους θαμώνες, σε ένα μέρος υπό τουρκική κυριαρχία, όπως το συγκεκριμένο χωριό. Έτσι θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η διηγητική μουσική στο συγκεκριμένο σημείο της ταινίας επιτελεί τη βασική της λειτουργία η οποία δεν είναι άλλη από τη λειτουργία καθορισμού του φυσικού χώρου στο πλαίσιο του οποίου η ίδια ακούγεται.¹²⁹ Ο θεατής ακούγοντας το ύφος και το ηχόχρωμα της μουσικής και αντικρύζοντας τις εικόνες των οργάνων και των οργανοπαικτών τις οποίες προσφέρει ο σκηνοθέτης, επιβεβαιώνει το λογικό συμπέρασμα πως η εν λόγω σκηνή εξελίσσεται στο πλαίσιο του φυσικού χώρου του τοπικού μαγαζιού. Το ίδιο ισχύει φυσικά και για τον τομέα του ρυθμού του συγκεκριμένου κομματιού, καθώς ορισμένα από τα ρυθμικά σχήματα τα οποία συνθέτουν τον τελικό του χαρακτήρα, υπακούν στις επιταγές του δημοφιλούς χορευτικού ρυθμού του *τσιφτετελιού*.

Ακόμη, πρόθεση της εξεταζόμενης διηγητικής μουσικής υπόκρουσης αποτελεί ίσως και η δημιουργία δραματικής έντασης στο πλαίσιο της συγκεκριμένης κινηματογραφικής σκηνής. Η 'έκρηξη' βίας από πλευράς των Τούρκων ακόμη επίκειται εις βάρος της αρμένικης μειονότητας του χωριού. Τα αισθήματα φόβου και ανασφάλειας τα οποία έχουν δημιουργηθεί στο θεατή ως αποτέλεσμα παρακολούθησης της αφηγηματικής εξέλιξης, καθώς και η επικείμενη κατάληξη του Βαρτάν, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με το χαρούμενο κλίμα το οποίο οι χοροί και οι μουσικές έχουν δημιουργήσει στο εσωτερικό του μικρού μαγαζιού.¹³⁰

Ανακεφαλαιώνοντας, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί το γεγονός πως οι προσωπικές συνθετικές επιλογές του Μάνου Χατζιδάκι οι οποίες αφορούν τη μουσική

¹²⁹ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 185-186.

¹³⁰ Gorbman, *Unheard Melodies*, 23.

συνοδεία της εν λόγω κινηματογραφικής σκηνής αποδεικνύονται σε μεγάλο βαθμό κατάλληλες, αν ληφθούν υπόψιν οι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες λειτουργίες με τις οποίες επιφορτίζεται η ίδια η μουσική. Ταυτόχρονα όμως, αποδεικνύουν για ακόμη μια φορά την προσωπική προτίμηση κι εκτίμηση του συγκεκριμένου συνθέτη στα διάφορα λαϊκά και παραδοσιακά μουσικά στοιχεία τα οποία προέρχονται από μουσικούς πολιτισμούς πέραν του δυτικού.

2.1.4. “Excitement in the Village” (B’ μέρος)

2.1.4.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Αμέσως μετά το θάνατο του Βαρτάν, ο Σταύρος, ο οποίος έχει κλέψει τη σορό φίλου του, πέφτει στα χέρια Τούρκων στρατιωτών οι οποίοι τον συλλαμβάνουν. Η τύχη όμως δεν του επιφυλάσσει κάποια κατάληξη παρόμοια με εκείνη του Αρμένιου ήρωα, καθώς, όπως ο σκηνοθέτης πληροφορεί το θεατή μέσω της διήγησης της αφηγηματικής ιστορίας, ο πατέρας του Σταύρου διατηρεί φιλικές σχέσεις με τον Τούρκο κυβερνήτη της περιοχής. Έτσι, ο Σταύρος παραδίδεται στον πατέρα του και οι δυο τους μαζί ξεκινούν για το σπίτι της οικογένειας.

Το β’ μέρος του μουσικού κομματιού “Excitement in the Village” κάνει την εμφάνισή του στο soundtrack της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, τη στιγμή που ο πατέρας του Σταύρου, στο δρόμο τους για το σπίτι επιπλήττει το γιο του για τις ενέργειες και τη συμπεριφορά του τονίζοντάς του πως αν ο ίδιος δεν είχε συνάψει φιλικές σχέσεις με τον κυβερνήτη, η τύχη του Σταύρου θα έμοιαζε με αυτή των μελών της αρμένικης μειονότητας. Ο Σταύρος όμως, ο οποίος μόλις έχει χάσει το φίλο του εξαιτίας της βίαιης τουρκικής εφόδου, αρνείται να συμβιβαστεί στην ιδέα πως θα πρέπει να φέρεται φιλικά στους κατακτητές, όπως ο πατέρας του. Έτσι, το σκάει ξανά και τρέχοντας καταφεύγει στην καλύβα της γιαγιάς του πάνω στο λόφο, με την ελπίδα να βρει παρηγοριά στο δικό της πρόσωπο. Το εν λόγω μουσικό κομμάτι ολοκληρώνεται τη στιγμή που ο Σταύρος τη συναντά στην αυλή του σπιτιού της.

2.1.4.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Το β' μέρος του μουσικού κομματιού "Excitement in the Village" παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς εισάγει νέα στοιχεία προς ανάλυση στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, αφού για πρώτη φορά μέχρι στιγμής, οι μουσικές 'πηγές' πολιτιστικού ενδιαφέροντος δεν περιορίζονται στους τομείς της ενορχήστρωσης και του ρυθμού αλλά εμφανίζονται επίσης τόσο στο αρμονικό όσο και στο μελωδικό υλικό που ο συνθέτης έχει επιλέξει για το συγκεκριμένο σημείο της κινηματογραφικής αυτής επένδυσης.

Ειδικότερα, ο Μάνος Χατζιδάκις επιλέγει να αντλήσει το σύνολο τόσο του αρμονικού όσο και του μελωδικού υλικού από ένα σύστημα οργάνωσης της μουσικής το οποίο έχει τις ρίζες του σε αντίστοιχα συστήματα προερχόμενα από τους μουσικούς πολιτισμούς της 'Ανατολής'. Το σύστημα αυτό ονομάζεται *σύστημα των λαϊκών δρόμων* και αποτελεί μια προσπάθεια ταξινόμησης και περιγραφής μουσικών φαινομένων τα οποία στο σύνολό τους προέρχονται από τον 'κόσμο' της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής του 20^{ου} αιώνα. Ειδικότερα, το *σύστημα των λαϊκών δρόμων* βασίζεται σε δομικά προκαθορισμένες ακολουθίες-κλίμακες οι οποίες ονομάζονται 'δρόμοι'.¹³¹ Στην συγκεκριμένη περίπτωση χρήσης του εν λόγω συστήματος στο β' μέρος του μουσικού κομματιού "Excitement in the Village" από το συνθέτη, το μελωδικό υλικό το οποίο εμφανίζεται κυρίως στα μέρη του φλάουτου, του κλαρινέτου και της τρομπέτας, αντλεί το περιεχόμενό του από έναν εκ των «λαϊκών δρόμων» και συγκεκριμένα από το 'δρόμο' *χιτζάζ*, με πρώτο φθόγγο τη νότα σολ (βλ. εικόνα 2).¹³²



Εικόνα 2: Ο λαϊκός δρόμος «χιτζάζ» με πρώτο φθόγγο τη νότα σολ.

¹³¹ Νίκος Ανδρικός, "Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του", *Τετράδια*, τεύχος 5 (ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2010), 1-3.

¹³² Χαράλαμπος Παγιάτης, *Λαϊκοί δρόμοι* (Αθήνα: FAGOTTO, 1992), 14-15.

Επιπλέον, το αρμονικό υλικό δεν αποτελείται από αλληλουχίες συγχορδιών όπως επιτάσσει το δυτικό τονικό σύστημα, αλλά από συγκεκριμένα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά και μελωδικά σχήματα, τα οποία θέτουν ως τονικό κέντρο επίσης τη νότα σολ. Ειδικότερα, το κοντραμπάσο, το βιολοντσέλο, η κιθάρα και το μαντολίνο, επιδίδονται σε συνεχή *ostinati* έως την κατάληξη του κομματιού, αποτελούμενα από τρεις νότες το καθένα, οι οποίες επίσης προέρχονται από το δομικό υλικό του λαϊκού δρόμου *χιτζάζ*, όπως απεικονίζεται ανωτέρω. Ενδεικτικά, παρατίθεται στο σημείο αυτό, ένα μικρό μέρος της παρτιτούρας (μέτρα 15-20) του εν λόγω μουσικού κομματιού.

Excitement in the Village 3

Εικόνα 3: Ενδεικτικό μέρος της παρτιτούρας του κομματιού “Excitement in the Village”, 6^ο μέρος.

Σε ό,τι αφορά τον τομέα του ρυθμού του υπό εξέταση μουσικού κομματιού, η εκτίμηση την οποία ο συνθέτης έτρεφε για την ελληνική μουσική παράδοση, γίνεται αισθητή για ακόμη μια φορά, καθώς η μουσική οργανώνεται στο χρόνο με βάση τη ρυθμική ένδειξη των 5/8, ρυθμός ο οποίος προέρχεται από τη λαϊκή δημοτική μουσική

παράδοση της ηπειρωτικής Ελλάδας.¹³³ Ταυτόχρονα, από άποψη εννοχρήστρωσης τα άξια αναφοράς στοιχεία εμφανίζονται σχετικά μειωμένα σε αριθμό, καθώς το μοναδικό σημείο το οποίο ‘ξεφεύγει’ των επιταγών της δυτικής μουσικής παράδοσης είναι το μαντολίνο, το οποίο περιλαμβάνεται εις διπλούν στο εννοχρητωτικό πλάνο του συνθέτη για το συγκεκριμένο μέρος της κινηματογραφικής αυτής επένδυσης.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Το β’ μέρος του μουσικού κομματιού “Excitement in the Village”, στο πλαίσιο του αποσπάσματος της ταινίας το οποίο συνοδεύει ηχητικά, χρησιμοποιείται στο σύνολό του ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση. Η μουσική δηλαδή, προέρχεται από πηγή ανύπαρκτη για τους χαρακτήρες της αφηγηματικής ιστορίας και αόρατη από το θεατή, ενώ εντάσσεται στο πλαίσιο του αντικειμενικού, του πραγματικού κόσμου. Με άλλα λόγια η ίδια χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο σημείο της κινηματογραφικής εξιστόρησης από το σκηνοθέτη, ως σχόλιο στα δρώμενα τα οποία απεικονίζονται στην οθόνη.

Το οπτικοακουστικό αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει από το δημιουργικό συνδυασμό των συνθετικών επιλογών του Μάνου Χατζιδάκι με τα πλάνα του Ηλία Καζάν, χαρακτηρίζεται στο σύνολό του από αρτιότητα. Συγκεκριμένα, η μουσική σε αυτό το σύντομο μέρος, επιτελεί κυρίως μια ιδιαίτερης σημασίας αντιληπτική λειτουργία. Ο γοργός ρυθμός των βημάτων του Σταύρου, ο οποίος απεικονίζεται να το σκάει από το πλευρό του πατέρα του και να κατευθύνεται στο λόφο, υπογραμμίζεται μουσικά από το γρήγορο tempo του εν λόγω κομματιού και με τον τρόπο αυτόν αποδίδεται στη σκηνική δράση μια αίσθηση έντονου ρυθμού, γεγονός το οποίο εμποτίζει με έμφαση την παράτολμη (για ακόμη μια φορά) πράξη του πρωταγωνιστή.¹³⁴ Ταυτόχρονα, τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα (ostinati) στα μέρη των συνοδευτικών οργάνων, όπως πχ. η κιθάρα και το βιολοντσέλο, δημιουργούν μια αίσθηση ανασφάλειας και άγχους στο θεατή αναφορικά με την τύχη και το μέλλον του ήρωα.¹³⁵

Τέλος, οι ενδιαφέροντες συνδυασμοί των πολυποίκιλων πολιτιστικών στοιχείων, τους οποίους ο συνθέτης έχει επιτύχει στο πλαίσιο του εξεταζόμενου

¹³³ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 283, 294.

¹³⁴ Kalinak, *Settling the Score*, 84.

¹³⁵ Audissino, *Film/Music Analysis*, 196.

μουσικού κομματιού (αρμονικό και μελωδικό υλικό από το σύστημα των «λαϊκών δρόμων, ρυθμός από τη δημοτική μουσική παράδοση και ενορχηστρωτικές επιλογές από το δυτικό μουσικό πολιτισμό) λειτουργούν συμπληρωματικά και υποστηρικτικά στα αφηγηματικά δεδομένα της πολυπολιτισμικής κατάστασης η οποία επικρατεί στο εν λόγω χωριό της Ανατολίας, όπως έχει προκύψει από την έως τώρα παρουσίαση των αφηγηματικών γεγονότων.

2.1.5. “Farewell Song and the Voyage”

2.1.5.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Το μουσικό κομμάτι “Farewell Song and the Voyage”, όπως περιλαμβάνεται στο δίσκο με την πρωτότυπη μουσική επένδυση της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, αποτελείται επίσης από δύο επιμέρους τμήματα. Το πρώτο τμήμα περιλαμβάνει μια επανεμφάνιση του leitmotiv του υπό εξέταση score, επομένως αποτελεί αντικείμενο του υποκεφαλαίου 2.2. και ως εκ τούτου δε θα γίνει εδώ περαιτέρω ανάλυση. Το συγκεκριμένο σημείο της παρούσας εργασίας θα απασχολήσει το δεύτερο τμήμα του κομματιού, το οποίο αποτελεί ένα αμιγώς μουσικό μέρος που χρησιμοποιείται από το σκηνοθέτη ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση.

Το αμιγώς μουσικό αυτό τμήμα του κομματιού “Farewell Song and the Voyage” εισάγεται στο ακουστικό μέρος της ταινίας σε μια ιδιαίτερα σημαντική από αφηγηματικής άποψης στιγμή. Ο πρωταγωνιστής της αφηγηματικής ιστορίας, ο Σταύρος, έχει ξεκινήσει το ταξίδι του για την Κωνσταντινούπολη μαζί με όλα τα υπάρχοντα της οικογένειας, τα οποία του έχουν εμπιστευτεί οι γονείς του. Το ταξίδι αυτό πραγματοποιείται με την προοπτική ο ήρωας να κάνει μια νέα αρχή στην Πόλη ώστε να μπορέσει να βοηθήσει οικονομικά όλη του την οικογένεια να εγκατασταθεί εκεί, εγκαταλείποντας για πάντα το χωριό της Ανατολίας.

Πρώτο πλάνο το οποίο ο σκηνοθέτης χαρίζει στους θεατές, παράλληλα με την εκκίνηση του εν λόγω κομματιού αποτελεί η εικόνα του πρωταγωνιστή πάνω σε μια βάρκα να ξεκινά το ταξίδι του. Οι πρώτες αναποδιές δεν αργούν να κάνουν την εμφάνισή τους αφού ο βαρκάρης, με σκοπό να εξαπατήσει το Σταύρο για να κερδίσει περισσότερα χρήματα, προσπαθεί να ρίξει τον ίδιο καθώς και το γάιδαρό του στο νερό.

Τότε, ως από μηχανής θεός, ο Abdul, ένα νέο πρόσωπο της αφηγηματικής ιστορίας, ο οποίος έχει παρακολουθήσει τα γεγονότα από τη στεριά, αποφασίζει να βοηθήσει τον πρωταγωνιστή δίνοντας ένα μάθημα στον απατεώνα βαρκάρη.

Στο αμέσως επόμενο πλάνο, την οπτική αντίληψη του θεατή απασχολεί η εικόνα του Σταύρου και το νέου ήρωα, Abdul, οι οποίοι συνάπτουν φιλικές σχέσεις καθώς εγκαταλείπουν μαζί την ακρογιαλιά ώστε να συνεχίσουν το ταξίδι τους. Αρκετά σύντομα ο σκηνοθέτης υπονοεί και εν τέλει αποκαλύπτει την πρόθεση του Abdul να εξαπατήσει και να κλέψει το Σταύρο, μέσα από μια σειρά σκηνών οι οποίες εκτυλίσσονται διαδοχικά και απεικονίζουν το νέο χαρακτήρα να εκμεταλλεύεται την αφέλεια και την ευγένεια του πρωταγωνιστή προκειμένου να αποκτήσει πρόσβαση στην περιουσία του.

Τελικά, ο Σταύρος εξαπατάται πλήρως από το νέο του ‘φίλο’, χάνει όλες της οικονομίες και τα υπάρχοντα της οικογένειας τα οποία του εμπιστεύτηκαν οι γονείς του και σύντομα καταλήγει στην έσχατη λύση της δολοφονίας του απατεώνα Abdul, προκειμένου να γλιτώσει από εκείνον αλλά και να τον εκδικηθεί.

2.1.5.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Πρόκειται για το μεγαλύτερο σε διάρκεια μουσικό κομμάτι, μεταξύ των εξεταζόμενων στην παρούσα διπλωματική εργασία, κομματιών της μουσικής επένδυσης του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*. Το “Farewell Song and the Voyage” παρουσιάζει και αυτό με τη σειρά του αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία προς επισήμανση και ανάλυση, τόσο λόγω του κομβικού σημείου της αφήγησης το οποίο το ίδιο συνοδεύει, όσο και λόγω του καθαρά μουσικού του περιεχομένου.

Πιο συγκεκριμένα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε ό,τι αφορά τη μουσική του κομματιού παρουσιάζει το ρυθμικό στοιχείο. Η ρυθμική ένδειξη 11/8 η οποία έχει τις ρίζες της στους ρυθμούς της δημοτικής ελληνικής μουσικής παράδοσης,¹³⁶ επιλέγεται για πρώτη φορά από το Μάνο Χατζιδάκι στο πλαίσιο της σύνθεσης του παρόντος μουσικού έργου (η ρυθμική ένδειξη αλλάζει σε τρία μεμονωμένα σημεία του

¹³⁶ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 283.

κομματιού και ειδικότερα μετατρέπεται σε 3/4, 4/4 και 7/8, στα μέτρα 67-70, 77-84 και 95-101 αντίστοιχα). Φυσικά, έως αυτό το σημείο ο συνθέτης έχει επιστρατεύσει δεκάδες διαφορετικά μουσικά μέσα προκειμένου να συμπεριλάβει στις συνθέσεις του την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση και όχι μόνο. Έτσι και στην παρούσα περίπτωση, η εφαρμογή του συγκεκριμένου ρυθμού σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του “Farewell Song and the Voyage”, προσδίδει αμέσως στο μουσικό αυτό κομμάτι ένα ιδιαίτερο άκουσμα το οποίο το διαφοροποιεί αισθητά από τα συνηθισμένα για τα δυτικοτραφή αυτιά, ακούσματα.

Εν συνεχεία, αναφορικά με το αρμονικό και μελωδικό υλικό, αξίζει να σημειωθεί πως σε μεγάλο βαθμό τα ίδια προκύπτουν κυρίως από τους τρόπους οργάνωσης της μουσικής σύμφωνα με το δυτικό τονικό σύστημα. Ειδικότερα, η πλειονότητα των μελωδικών και αρμονικών στοιχείων του κομματιού υπακούν στις επιταγές της ΡΕ ελάσσονας τονικότητας, με εξαίρεση κάποιες ολιγάριθμες μετατροπίες οι οποίες λαμβάνουν χώρα κυρίως στο πλαίσιο των μεταβατικών μερών του κομματιού (των μερών ανάμεσα στις εμφανίσεις των βασικών μουσικών θεμάτων του “Farewell Song and the Voyage” και συγκεκριμένα στα μέτρα 21-33 και 67-70). Επιπρόσθετη εξαίρεση αποτελεί επίσης και το καταληκτικό τμήμα, το οποίο εκτός του ότι διαφοροποιείται από το υπόλοιπο κομμάτι και σε ρυθμική ένδειξη, (ο ρυθμός μετατρέπεται σε 7/8), το αρμονικό μέρος αποκτά τελείως διαφορετικό χαρακτήρα θέτοντας βραχυπρόθεσμα ως τονικό κέντρο τη νότα φα#. Ταυτόχρονα η κυρίως μελωδία στο μέρος του φλάουτου απαρτίζεται από μια αλληλουχία νοτών οι οποίες προέρχονται για μια ακόμη φορά από το *σύστημα των λαϊκών δρόμων* και συγκεκριμένα από το ‘δρόμο’ *χιτζάζ* και πάλι, με μοναδική διαφορά το γεγονός πως στην παρούσα περίπτωση ο πρώτος φθόγγος του είναι η νότα ρε κι όχι η σολ. Ενδεικτικά, στο σημείο αυτό παρατίθεται το καταληκτικό μέρος του “Farewell Song and the Voyage”, το οποίο περιλαμβάνει και την εμφάνιση του ‘λαϊκού δρόμου’ *χιτζάζ* στη μελωδία του φλάουτου.

Εικόνα 4: Το καταληκτικό τμήμα του κομματιού “Farewell Song and the Voyage”.

Τέλος, ο τομέας της ενορχήστρωσης παρουσιάζει με τη σειρά του αρκετό ενδιαφέρον, καθώς στο συγκεκριμένο κομμάτι χρησιμοποιείται από το Μάνο Χατζιδάκι ένα αρκετά μεγάλο οργανικό σχήμα, το οποίο για μια ακόμη φορά συνδυάζει μουσικά όργανα διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών. Ειδικότερα, τα πολυάριθμα όργανα της δυτικής συμφωνικής ορχήστρας όπως το φλάουτο, το κλαρινέτο, το κόρνο, η τρομπέτα, το βιολί και το κοντραμπάσο, συνδυάζονται αρμονικά με το ανατολίτικης καταγωγής σαντούρι καθώς και το μαντολίνο, σε ένα ιδιαίτερο, λειτουργικό και άρτιο ενορχηστρωτικό αποτέλεσμα, το οποίο αποτελεί ίδιον του χαρακτηριστικού προσωπικού ύφους του εν λόγω συνθέτη.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Το μουσικό κομμάτι “Farewell Song and the Voyage” το οποίο συνοδεύει τη δεδομένη φάση της αφηγηματικής ιστορίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα* όπως περιγράφεται ανωτέρω, χρησιμοποιείται στο σύνολό του ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση, επιτελώντας συγκεκριμένες λειτουργίες οι οποίες εξυπηρετούν στο έπακρο τις προθέσεις του σκηνοθέτη.

Ξεκινώντας, θεωρείται σκόπιμο να αναφερθεί το γεγονός της διαφοροποίησης του χαρακτήρα της μουσικής στην αρχή του αμιγώς μουσικού μέρους του κομματιού,

ο οποίος συντιθέμενος από το γρήγορο tempo και το ζωηρό και ιδιαίτερο άκουσμα των 11/8, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το νοσταλγικό χαρακτήρα του προηγούμενου φωνητικού μέρους το οποίο περιλαμβάνει μια ακόμη επανεμφάνιση του τραγουδιού-leitmotiv της επένδυσης (περισσότερες πληροφορίες στο υποκεφάλαιο 2.2). Η έντονη αυτή εναλλαγή στο χαρακτήρα της μουσικής συνδυάζεται αριστοτεχνικά με την αλλαγή διάθεσης την οποία η αφήγηση επιδιώκει να προξενήσει στο θεατή. Ο Σταύρος, έχει αφήσει πλέον το χωριό, την οικογένεια και τη ζωή του και ξεκινά το περιπετειώδες ταξίδι του. Η νοσταλγία η οποία επιδιώκεται από τη σκηνή του αποχαιρετισμού και της αναχώρησης του πρωταγωνιστή, δίνει τη θέση της σε ένα αίσθημα ενθουσιασμού για την εκκίνηση του μεγάλου ταξιδιού ανάμεικτο με ένα αίσθημα αγωνίας για την έκβασή του. Έτσι, η μουσική η οποία ταυτίζεται σε χαρακτήρα με τα δρώμενα της εικόνας, επιτυγχάνει να αποδώσει έμφαση και δραματική ένταση στο συγκεκριμένο σημείο-τομή της αφηγηματικής ιστορίας, καθώς επαναλαμβάνει στη δική της γλώσσα τα οπτικά ερεθίσματα τα οποία ο σκηνοθέτης προσφέρει στο θεατή.¹³⁷

Αμέσως μετά την έκθεση του βασικού μουσικού θέματος (α') του κομματιού, η παράθεση ενός, μεταβατικού χαρακτήρα μουσικού τμήματος, λαμβάνει χώρα. Η απουσία κυρίαρχου μελωδικού υλικού, οι συνεχείς και διαδοχικές μετατροπίες απόστασης ημιτονίου (μ. 21-33), καθώς και τα επίμονα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα στα μέρη αρκετών εκ των οργάνων, όπως το μαντολίνο, η κιθάρα, το βιολί και το κοντραμπάσο, συμβάλλουν στη δημιουργία μιας αίσθησης ανασφάλειας στον ψυχισμό του θεατή.¹³⁸ Ταυτόχρονα, η αίσθηση αυτή δικαιολογείται οπτικά από την προσπάθεια του βαρκάρη να κλέψει το Σταύρο καθώς και από το επικείμενο γεγονός της 'μάχης' του βαρκάρη με τον Abdul. Τελικά, το ζωηρό μουσικό θέμα επανέρχεται καθώς την οπτική αντίληψη του κοινού απασχολεί η θετική έκβαση της 'ηρωικής' αναμέτρησης του νέου αυτού προσώπου της αφηγηματικής ιστορίας με τον απατεώνα βαρκάρη.

Η σύναψη των 'φιλικών' σχέσεων των δύο ηρώων, η οποία ακολουθεί ως αφηγηματικό γεγονός, συνοδεύεται μουσικά από το δεύτερο ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα του κομματιού "Farewell Song and the Voyage" (βλ. μέτρο 39 της παρτιτούρας).

¹³⁷ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 122, 127, 140.

¹³⁸ Audissino, *Film/Music Analysis*, 196.

Το μέρος αυτό ταυτίζεται σε ύφος και χαρακτήρα με το προηγούμενο μεταβατικό τμήμα το οποίο αναφέρεται ανωτέρω, καθώς περιλαμβάνει επίσης επαναλαμβανόμενα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, τη στιγμή που το κυρίαρχο μελωδικό υλικό απουσιάζει. Επιπλέον, καθώς το γεγονός της συνάντησης του Σταύρου με τον Abdul πρόκειται να αποβεί μοιραίο με ιδιαίτερη σημασία για την αφηγηματική εξέλιξη, ο σκηνοθέτης στο συγκεκριμένο σημείο της ταινίας αξιοποιεί την επιλογή βραχυπρόθεσμης μείωσης της έντασης της μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης. Με αυτόν τον τρόπο η ίδια η μουσική ‘δίνει χώρο’ στο διάλογο, αναγνωρίζοντας πως εκείνος πρωτίστως θα πρέπει να απασχολήσει την ακουστική αντίληψη του θεατή στη δεδομένη σκηνή.¹³⁹

Ένα δεύτερο, ζωηρού χαρακτήρα, θέμα (β’) κάνει την εμφάνισή του στο μουσικό αυτό κομμάτι της συγκεκριμένης επένδυσης, τη στιγμή που την οπτική αντίληψη του κοινού απασχολεί η πανοραμική εικόνα της πόλης η οποία αποτέλεσε την πρώτη στάση στο ταξίδι των δύο ηρώων, της Μοκούρ. Το θέμα αυτό υποστηρίζεται αρμονικά από έναν κύκλο πεμπτών, ο οποίος καταλήγει στην επανεμφάνιση του βασικού θέματος (α’) το οποίο για πρώτη φορά χρησιμοποιείται σε μειωμένα επίπεδα έντασης, ως συνοδεία του διαλόγου του Σταύρου και του Abdul.

Στη συνέχεια, όντας ακόμη εντός του πλαισίου της συνοδείας διαλόγου, η μουσική αλλάζει εντελώς χαρακτήρα, αλλαγή που δικαιολογείται από μια ξαφνική μετατροπία στη ΦΑ ελάσσονα καθώς και από τη μετατροπή της ρυθμικής ένδειξης από 11/8 σε 3/4. Ο συνθέτης, στην προσπάθειά του να ταυτίσει το χαρακτήρα της μουσικής με τα αφηγηματικά δεδομένα που έχουν προκύψει ώστε να επιτευχθεί ένα άρτιο αποτέλεσμα κινηματογραφικής μουσικής υπόκρουσης,¹⁴⁰ προβαίνει στις συγκεκριμένες επιλογές τη χρονική στιγμή που ο σκηνοθέτης προσφέρει για πρώτη φορά μια ξεκάθαρη νύξη για τις πραγματικές προθέσεις του Abdul. Έτσι η μουσική μετατρέπεται στην προκειμένη περίπτωση σε ‘συνένοχο’ του σκηνοθέτη, καθώς μεταδίδει στο θεατή συγκαλυμμένες πληροφορίες για τις προθέσεις του νέου προσώπου, τις οποίες ο πρωταγωνιστής ακόμη αγνοεί.¹⁴¹

Μια δεύτερη απότομη αλλαγή ρυθμικής ένδειξης λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας, έπειτα από κάποια δευτερόλεπτα. Η αλλαγή

¹³⁹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 77.

¹⁴⁰ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 122.

¹⁴¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 58.

αυτή του ρυθμού της μουσικής (η μουσική χρησιμοποιείται και στο σημείο αυτό ως μη διηγητική υπόκρουση του διαλόγου) από τα 11/8 στα 4/4 (μ.77-84), συνοδεύεται οπτικά από την εικόνα του Abdul να εκμεταλλεύεται για πρώτη φορά απροκάλυπτα της προμήθειες του Σταύρου.

Τελικά, το βασικό θέμα (α') επανεμφανίζεται ως τελευταία υπενθύμιση στο ακουστικό μουσικό μέρος του soundtrack της ταινίας, λίγο πριν το καταληκτικό τμήμα του κομματιού. Το τμήμα αυτό (μ. 95-101, βλ. και σελίδα 64), το οποίο διαφέρει από το υπόλοιπο κομμάτι τόσο σε τονικό κέντρο και ρυθμική ένδειξη όσο και σε άκουσμα και χαρακτήρα, αποτελεί μια ιδιαιτέρως κατάλληλη, γεμάτη έμφαση υπόκρουση για το συγκεκριμένο σημείο της αφηγηματικής ιστορίας, καθώς οι υποψίες του θεατή περί υποκρισίας του Abdul έχουν πλέον επιβεβαιωθεί.

2.1.6. “The Streets of Constantinople”: Γενικές παρατηρήσεις και σχόλια

Το μουσικό κομμάτι “The Streets of Constantinople”, όπως περιλαμβάνεται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, δεν υπόκειται στο σύνολο των κομματιών της επένδυσης τα οποία μεταγράφηκαν και αναλύθηκαν για τις ανάγκες της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Και αυτό διότι τα αμιγώς μουσικά τμήματα τα οποία περιλαμβάνονται στο πλαίσιο του συγκεκριμένου κομματιού αποτελούν ουσιαστικά παραλλαγμένες επανεμφανίσεις των μουσικών μερών άλλων κομματιών του εξεταζόμενου score, τα οποία έχουν αναλυθεί ή πρόκειται να αναλυθούν στη συνέχεια. Έτσι, δεν παρέχεται στο σημείο αυτό της εργασίας εκτενής ανάλυση της μουσικής υπόκρουσης και του κινηματογραφικού ρόλου της μουσικής του “The Streets of Constantinople”. Παρ’ όλα αυτά, ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία και πληροφορίες παρουσιάζονται στη συνέχεια του παρόντος υποκεφαλαίου.

Ξεκινώντας, θα πρέπει να σημειωθεί πως το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι κάνει την εμφάνισή του στο πλαίσιο της εξεταζόμενης μουσικής επένδυσης προκειμένου να συνοδεύσει το αφηγηματικό γεγονός της άφιξης του πρωταγωνιστή στην Κωνσταντινούπολη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα της επαναφοράς από το σκηνοθέτη του ακούσματος του μουσουλμανικού καλέσματος σε

προσευχή, του *adhan*,¹⁴² το οποίο συνοδευόμενο από τις εικόνες της Αγίας Σοφίας επιτελεί τη βασική αντιληπτική λειτουργία καθορισμού της τοποθεσίας της αφηγηματικής σκηνής. Επιβεβαιώνει δηλαδή και ακουστικά την πληροφορία πως ο πρωταγωνιστής βρίσκεται πλέον στην Πόλη.

Αμέσως μετά, ακολουθεί το πρώτο αμιγώς μουσικό μέρος του συγκεκριμένου κομματιού το οποίο αποτελεί μια παραλλαγμένη πρώιμη εμφάνιση της μουσικής του κομματιού “Hard Work at the Docks”, το οποίο πρόκειται να αναλυθεί στο υποκεφάλαιο 2.1.7. Το κανονάκι, όργανο το οποίο εμφανίζεται σόλο καθ’ όλη τη διάρκεια του εν λόγω μουσικού μέρους, αποτελεί μια ακόμη απόδειξη της εκτίμησης του Μάνου Χατζιδάκι στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Βέβαια, το ιδιαίτερο αυτό όργανο δεν αποτελεί παρά ένα ακόμη παράδειγμα μουσικού στοιχείου με καταγωγή από τη Μέση Ανατολή, το οποίο αφομοιώθηκε στο πέρασμα του χρόνου από την ελληνική παραδοσιακή μουσική.¹⁴³ Τελικά, η ιδιόμορφη καταγωγή του εξυπηρετεί την αφηγηματική έκθεση των γεγονότων, δηλαδή τις οπτικές εικόνες του Σταύρου στους δρόμους της Πόλης, καθώς το ηχόχρωμά του ταυτίζεται στη συνείδηση του θεατή με την εν λόγω τοποθεσία εξέλιξης των κινηματογραφικών σκηνών.

Το δεύτερο μουσικό τμήμα του εξεταζόμενου κομματιού, το οποίο περιλαμβάνει μια επανεμφάνιση του βασικού μουσικού θέματος του κομματιού “Farewell Song and the Voyage” σε παραλλαγή, αποτελείται από ένα σόλο λατέρνας. Το όργανο αυτό έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς από το Μάνο Χατζιδάκι και σε άλλες κινηματογραφικές επενδύσεις, καθώς παραπέμπει αποτελεσματικά το θεατή σε σκηνικά δρόμων ή συνοικιών της Ελλάδας αλλά και της ‘Ανατολής’.¹⁴⁴ Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση συνοδεύει ιδιαίτερα επιτυχημένα τα πλάνα τα οποία απεικονίζουν τον πρωταγωνιστή να περιπλανιέται στους δρόμους και τις συνοικίες της Κωνσταντινούπολης, όπως φανερώνει και ο ίδιος ο τίτλος του κομματιού, “The Streets of Constantinople”.

Αμέσως μετά από ένα παρεμβαλλόμενο μουσικό μέρος σόλο τρομπέτας, το οποίο συνοδεύεται οπτικά από τις εικόνες των ‘χαμάληδων’ να δουλεύουν στο λιμάνι,

¹⁴² Khan, *What You Will See Inside a Mosque*, 4.

¹⁴³ Μαριάννα Αναστασίου, “Η μουσική των λαών: Μέση Ανατολή”, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, accessed December 14, 2019, <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/23084>.

¹⁴⁴ Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 95.

το τρίτο μουσικό τμήμα του εξεταζόμενου κομματιού επαναφέρει το θεατή στους δρόμους της πόλης, όπου ο Σταύρος εξακολουθεί να περιπλανιέται, αλληλεπιδρώντας με τους ντόπιους. Το τμήμα αυτό αναπαράγεται επίσης από τη λατέρνα, αυτή τη φορά όμως με συνοδεία πιάνου.

Τέλος, ένα αυτοσχεδιαστικό μουσικό μέρος στο μπουζούκι εμφανίζεται στο συγκεκριμένο σημείο την κινηματογραφικής αυτής επένδυσης, καθώς την οπτική αντίληψη του κοινού απασχολεί το γεγονός της άφιξης του Σταύρου στο μαγαζί του Έλληνα ξαδέλφου του πατέρα του. Προφανώς, η επιλογή του εν λόγω οργάνου από το συνθέτη δεν είναι τυχαία, καθώς το μπουζούκι αποτελεί ένα αμιγώς ελληνικό λαϊκό μουσικό όργανο, σύμβολο της ρεμπέτικης παράδοσης.¹⁴⁵

2.1.7. “Hard Work at the Docks”

2.1.7.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία (Α' μέρος)

Το εν λόγω μουσικό κομμάτι (όπως περιλαμβάνεται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack της ταινίας) διαχωρίζεται επίσης σε επιμέρους, χρονικά βραχεία μουσικά τμήματα τα οποία συνοδεύουν ορισμένες ιδιαίτερα σημαντικές, για την εξέλιξη της αφηγηματικής ιστορίας, σκηνές. Το πρώτο από τα επιμέρους αυτά τμήματα κάνει την εμφάνισή του ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση, λειτουργώντας ως σχόλιο στο πλαίσιο μιας τέτοιου είδους κινηματογραφικής απεικόνισης.

Πιο συγκεκριμένα, ο Σταύρος έχει πλέον εγκαταλείψει την ιδέα της εργασίας στο μαγαζί του συγγενή του πατέρα του, καθώς εκείνος, μόλις πληροφορείται την απώλεια της περιουσίας του πρωταγωνιστή απειλεί να αποκαλύψει την αλήθεια στην οικογένειά του, πίσω στην Ανατολία. Ως συνέπεια του γεγονότος αυτού, ο πρωταγωνιστής στρέφεται για πρώτη φορά ρεαλιστικά στην πιθανότητα της μετανάστευσης στον τόπο στον οποίο θέλει τόσο πολύ να βρεθεί. Έτσι, προκειμένου να υλοποιήσει το στόχο του και να πραγματοποιήσει το όνειρο αυτό της μετανάστευσής του στην Αμερική, αποφασίζει να δουλέψει ο ίδιος ως ‘χαμάλης’ στο λιμάνι της Πόλης, με στόχο να συγκεντρώσει το απαιτούμενο χρηματικό ποσό για την κάλυψη του

¹⁴⁵ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 357-358.

αντιτίμου του εισιτηρίου για την άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Το α' μέρος του μουσικού κομματιού "Hard Work at the Docks", συνδυάζεται με τις πρώτες οπτικές εικόνες των κακουχιών με τις οποίες ο Σταύρος έρχεται αντιμέτωπος στη νέα του δουλειά, όπως άλλωστε δηλώνει και ο ίδιος ο τίτλος του.

2.1.7.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα (Α' μέρος)

Η μουσική. Όπως ειπώθηκε ανωτέρω, η μουσική του εν λόγω βραχύχρονου μουσικού τμήματος χρησιμοποιείται στο σύνολό της ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση στο πλαίσιο της συγκεκριμένης αφηγηματικής σκηνής. Η ανάλυση του κομματιού "Hard Work at the Docks" σε μουσικό επίπεδο καθώς και στο επίπεδο της αλληλεπίδρασής του με τα οπτικά ερεθίσματα που προσφέρονται από το σκηνοθέτη, αποδείχθηκε μια ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα διαδικασία, καθώς οι άξιες αναφοράς πληροφορίες παρουσιάζονται πολυάριθμες σε ό,τι αφορά το συγκεκριμένο τμήμα της παρούσας κινηματογραφικής επένδυσης.

Ειδικότερα, το ενορχηστρωτικό ενδιαφέρον του συγκεκριμένου κομματιού μουσικής επικεντρώνεται για μια ακόμη φορά στο δημιουργικό συνδυασμό του σαντουριού και του μαντολίνου με όργανα προερχόμενα από το πλαίσιο της δυτικής συμφωνικής ορχήστρας, όπως το φλάουτο, το κόρνο, η τρομπέτα ή τα κλασικά έγχορδα με τόξο. Ο Μάνος Χατζιδάκις, προβαίνοντας στις συγκεκριμένες ενορχηστρωτικές επιλογές, επέτυχε να δημιουργήσει ένα ιδιαίτερος λειτουργικό οργανικό 'όλον', το οποίο συντίθεται από επιμέρους πολυπολιτισμικά στοιχεία τα οποία συνδυάζονται αρμονικά μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό, από τη μια πλευρά συμβάλλει στην υψηλή λειτουργικότητα του προκύπτοντος οπτικοακουστικού αποτελέσματος, αφού το ίδιο ακριβώς επιτυγχάνει και ο σκηνοθέτης, μέσω της συνένωσης στοιχείων διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών στην οπτική κινηματογραφική παρουσίαση της αφηγηματικής ιστορίας. Από την άλλη πλευρά, το ιδιαίτερο αυτό συνονθύλευμα διαφορετικών πολιτισμικών μουσικών στοιχείων, το οποίο έχει καταφέρει να δημιουργήσει ο Χατζιδάκις, προσδίδει στο παρόν μουσικό έργο το χαρακτηριστικό

προσωπικό μουσικό ιδίωμα και ύφος του συνθέτη, το οποίο χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος του συνθετικού του έργου.¹⁴⁶

Σε ό,τι αφορά τόσο το αρμονικό και μελωδικό υπόβαθρο του α' μέρους του κομματιού "Hard Work at the Docks" όσο και το ζήτημα της ρυθμού του, δεν έχει ανιχνευθεί, κατά τη διαδικασία της μεταγραφής και της ανάλυσης της μουσικής, κάποιο στοιχείο το οποίο ξεφεύγει των επιταγών του δυτικού τονικού συστήματος. Το σύνολο των 16 μέτρων του μουσικού αυτού τμήματος υπακούει στη ρυθμική ένδειξη των 4/4, ενώ το αρμονικό καθώς και το μελωδικό υλικό αντλούνται στο σύνολό τους από το περιβάλλον της ΣΟΛ ελάσσονας τονικότητας.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Η χρήση του α' μέρους του εξεταζόμενου μουσικού κομματιού ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση, εξυπηρετεί σε εκτεταμένο βαθμό το σκηνοθέτη στο πλαίσιο της διαδικασίας σύνθεσης του συγκεκριμένου θραύσματος της συνολικής οπτικοακουστικής εμπειρίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Ο 'φορτισμένος' χαρακτήρας της μουσικής, ο οποίος συντίθεται από τα συνεχή και επαναλαμβανόμενα μοτίβα τόσο σε ρυθμικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο, ταυτίζεται και συνάμα υποστηρίζει αποτελεσματικά την κινηματογραφική απεικόνιση των δυσκολιών, τις οποίες ο ήρωας της αφηγηματικής ιστορίας καλείται να ξεπεράσει προκειμένου να πραγματοποιήσει το στόχο του. Με τον τρόπο αυτό η μουσική για ακόμη μια φορά, στο συγκεκριμένο σημείο της ταινίας συμβάλλει στη δημιουργία δραματικής έντασης σε συνάρτηση πάντα με τα απεικονιζόμενα γεγονότα.¹⁴⁷ Ταυτόχρονα, η ένταση αυτή με τη σειρά της προκαλεί τη ζητούμενη συναισθηματική αντίδραση από το θεατή, γεγονός που αποδεικνύει τον υψηλό βαθμό λειτουργικότητας των επιλογών συνθέτη και σκηνοθέτη στο πλαίσιο της δημιουργίας της εν λόγω αφηγηματικής σκηνής.

¹⁴⁶ Λεωτσάκος, «Μάνος Χατζιδάκις 1990: Μια απεικόνιση, μια διδαχή», 105.

¹⁴⁷ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 122, 140.

2.1.7.3. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία (B' μέρος)

Επόμενο αμιγώς μουσικό τμήμα του κομματιού “Hard Work at the Docks” αποτελεί μια ακόμη επανεμφάνιση του μουσικού θέματος-leitmotiv της παρούσας επένδυσης, δηλαδή της μουσικής του τραγουδιού «Γ' Αστέρι του Βοριά». Επομένως δεν παρέχεται στο συγκεκριμένο σημείο της παρούσας εργασίας ενδελεχής μελέτη του εν λόγω τμήματος μουσικής υπόκρουσης (για περισσότερες πληροφορίες βλ. υποκεφάλαιο 2.2. της εργασίας).

Το τμήμα το οποίο έπεται της προαναφερθείσας επανεμφάνισης του leitmotiv στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αυτής επένδυσης, το οποίο ονομάστηκε ‘μέρος β’’ χάριν ευκολίας, αποτελεί ένα ακόμη άξιο περαιτέρω ανάλυσης παράδειγμα μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης δεδομένων των αφηγηματικών σκηνών τις οποίες συνοδεύει. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο εξέλιξης της διήγησης, ο θεατής της ταινίας απασχολείται από τα αφηγηματικά γεγονότα που αφορούν τις νέες συνθήκες ζωής του Σταύρου ο οποίος αναγκάζεται να εργάζεται σε δύο χειρονακτικού τύπου εργασίες και ταυτόχρονα να κοιμάται στους δρόμους προκειμένου να συγκεντρώσει γρήγορα τα χρήματα που απαιτούνται ώστε να υλοποιήσει το στόχο του, δηλαδή τη μετανάστευση στην Αμερική. Οι κακουχίες και οι αντιξοότητες τις οποίες βιώνει ο πρωταγωνιστής απεικονίζονται ιδιαίτερα παραστατικά από το σκηνοθέτη στο εν λόγω θραύσμα της κινηματογραφικής οπτικοακουστικής διαδικασίας, γεγονός το οποίο υποβοηθάται φυσικά και από την συμβολή της μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης.

2.1.7.4. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα (B' μέρος)

Η μουσική. Το μουσικό τμήμα το οποίο συνοδεύει ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση τα αφηγηματικά γεγονότα τα οποία περιγράφονται παραπάνω, αποτελεί ουσιαστικά μια επανέκθεση του ίδιου περίπου μουσικού υλικού με το α' μέρος του κομματιού “Hard Work at the Docks”, παραλλαγμένου κατά τέτοιον τρόπο ώστε να εξυπηρετεί και τις παρούσες κινηματογραφικές σκηνές. Πιο συγκεκριμένα, αισθητή αλλαγή υφίσταται το tempo, το οποίο γίνεται αρκετά πιο αργό σε σχέση με το tempo του α' μέρους, τη στιγμή που η ρυθμική ένδειξη των 4/4 παραμένει. Ταυτόχρονα, το

αρμονικό και μελωδικό υλικό δεν διαφοροποιούνται σε εκτεταμένο βαθμό, πράγμα το οποίο σημαίνει πως και πάλι, το αρμονικό υπόβαθρο απαρτίζουν συγχορδίες οι οποίες προκύπτουν από το περιβάλλον της ΣΟΛ ελάσσονας τονικότητας ενώ το μελωδικό υλικό σε μεγάλο βαθμό παραμένει σχεδόν ανέγγιχτο. Έτσι, για μια ακόμη φορά το ιδιαίτερο ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον τομέα των εννοχρηστικών επιλογών του Μάνου Χατζιδάκι για το εν λόγω μουσικό απόσπασμα.

Ειδικότερα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως στην οργανική παλέτα του συγκεκριμένου μέρους εισάγονται ορισμένα μουσικά όργανα τα οποία δεν έχουν χρησιμοποιηθεί εκτεταμένα από το συνθέτη στο πλαίσιο της παρούσας κινηματογραφικής μουσικής σύνθεσης, μέχρι στιγμής. Λόγου χάριν η φουσαρμόνικα, ένα όργανο με άκρως χαρακτηριστικό και ιδιαίτερο ηχόχρωμα και χαρακτήρα, όχι μόνο κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή της στο β' μέρος του "Hard Work at the Docks", αλλά επιφορτίζεται και με έναν πρωταγωνιστικό ρόλο, αφού καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού αναπαράγει την κυρίως μελωδία. Την ίδια στιγμή το μπουζούκι, όργανο με άκρως αναγνωρίσιμη χροιά επίσης, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στο πλαίσιο του παρόντος κομματιού μη διηγητικής μουσικής, καθώς εμφανίζεται εις διπλούν (το ένα μπουζούκι αναπαράγει την κυρίως μελωδία, ενώ το δεύτερο ηχεί ντουμπλάροντας την ίδια μελωδία σε απόσταση 3^{ης}).

Τα δύο μουσικά όργανα που αναφέρονται ανωτέρω, τα οποία έχουν συνδεθεί με την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση,¹⁴⁸ συνδυάζονται για άλλη μια φορά αριστοτεχνικά από το Μάνο Χατζιδάκι με όργανα προερχόμενα από το δυτικό μουσικό πολιτισμό, όπως το φλάουτο, η κιθάρα και το ακορντεόν. Ο συνθέτης, πιστός πάντα στο προσωπικό του μουσικό ιδίωμα αλλά και στην εκτίμηση του για τα ελληνικά λαϊκά μουσικά στοιχεία επιτυγχάνει και πάλι να δημιουργήσει ένα πολυδιάστατο και λειτουργικό μουσικό μέρος μη διηγητικής υπόκρουσης, στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Το β' μέρος του κομματιού "Hard Work at the Docks", το οποίο όπως ειπώθηκε ανωτέρω χρησιμοποιείται στο σύνολό του ως μη διηγητική μουσική, υποστηρίζει αποτελεσματικά τα απεικονιζόμενα αφηγηματικά

¹⁴⁸ Διαλιανούδη, "Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση", 355.

γεγονότα. Το αργό του tempo συνδυάζεται επιτυχημένα με την αφηγηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο πρωταγωνιστής, ο οποίος έπειτα από μια δύσκολη και κουραστική μέρα γεμάτη χειρονακτική εργασία απεικονίζεται από το σκηνοθέτη εξαντλημένος να συζητά υπό βροχή με έναν συνάδελφό του, καθώς τον πληροφορεί πως η νύχτα που έπεται περιλαμβάνει και πάλι χειρονακτική δουλειά για τον ίδιο. Η απουσία κρουστών οργάνων, η απουσία μπάσου καθώς και η αξιοποίηση μουσικών οργάνων όπως η φουσαρμόνικα, το ακορντεόν ή η κιθάρα σε συνδυασμό με το αργό tempo προσδίδει στο χαρακτήρα της μουσικής έναν ιδιαίτερος κατάλληλο, για τη συνοδεία των συγκεκριμένων εικόνων, χαρακτήρα. Η μουσική, με άλλα λόγια, αναπαράγει με τα δικά της ‘εργαλεία’ την οπτική γωνία του εξαντλημένου πρωταγωνιστή επιτυγχάνοντας τη δημιουργία ενός συναισθήματος συμπόνιας για τον ίδιο στον ψυχισμό του θεατή.¹⁴⁹

Τέλος, ένα αρκετά βραχύ χρονικά μουσικό μέρος, στο πλαίσιο του εν λόγω τμήματος (μ. 19-21 του β’ μέρους) το οποίο αποτελείται από ολιγάριθμα όργανα τα οποία κινούνται σε παράλληλες 8^{ες} σε σχετικά χαμηλό ρετζίστρο, εισάγεται στην ακουστική αντίληψη του κοινού τη χρονική στιγμή που ο Σταύρος απεικονίζεται από το σκηνοθέτη να εργάζεται εξαντλημένος στη νυχτερινή του δουλειά. Το πολύ μικρό σε διάρκεια αυτό τμήμα μη διηγητικής υπόκρουσης υποστηρίζει επιτυχημένα την επίσης σύντομη εικόνα την οποία συνοδεύει, καθώς ο απόλυτος χαρακτήρας των παράλληλων οκτάβων αποδεικνύεται κατάλληλος για τη συνοδεία των απεικονιζόμενων κακουχιών τις οποίες ο πρωταγωνιστής καλείται να υπομείνει.

2.1.8. “Family Song”

2.1.8.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ύστερα από ένα αρκετά ευρύ αφηγηματικό χρονικό διάστημα κατά το οποίο αρκετά διηγητικά γεγονότα έχουν συμβάλει στην εξέλιξη της αφηγηματικής ιστορίας, το μουσικό κομμάτι “Family Song” παρουσιάζεται στο soundtrack του

¹⁴⁹ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 127.

κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*, υποστηρίζοντας εξίσου επιτυχημένα και λειτουργικά τη σκηνή την οποία συνοδεύει.

Η εν λόγω σκηνή αποδεικνύεται ιδιαίτερος σημαντική από αφηγηματικής άποψης, καθώς ο πρωταγωνιστής Σταύρος, έχοντας υπομείνει πολυάριθμες ταλαιπωρίες και αντιξοότητες, έχοντας πέσει και πάλι θύμα ληστείας κι έχοντας κινδυνέψει να χάσει ακόμη και την ίδια του τη ζωή, πλέον έχει εγκαταλείψει την ελπίδα συγκέντρωσης των χρημάτων που απαιτούνται για τη μετανάστευση στην Αμερική μέσω της δουλειάς του. Η πρόταση του εξαδέλφου του πατέρα του, περί αρραβώνος με μια πλούσια κοπέλα της περιοχής δεν του φαίνεται πλέον και τόσο κακή ιδέα. Πράγματι, ο Σταύρος, παριστάνοντας τον πλούσιο μνηστήρα, αρραβωνιάζεται τη Δόμνα, την κόρη ενός ευκατάστατου μεγαλεμπόρου χαλιών από την Κωνσταντινούπολη. Το όνειρο όμως του πρωταγωνιστή για μετανάστευση δεν έχει σβήσει μέσα του και η καλοσύνη της Δόμνας δε στέκεται ικανή να του αλλάξει γνώμη. Η κοπέλα αναπόφευκτα αντιλαμβάνεται πως ο Σταύρος δεν είναι αφιερωμένος στον αρραβώνα τους και ότι κάτι τον απασχολεί, κάτι που της προκαλεί ιδιαίτερο πόνο και θλίψη. Το εξεταζόμενο στο παρόν υποκεφάλαιο μουσικό κομμάτι, “Family Song”, παρουσιάζεται στο ακουστικό μέρος της υπό εξέταση ταινίας ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση στην αφηγηματική σκηνή όπου το νέο ζευγάρι επισκέπτεται το νέο του σπίτι, δώρο του πατέρα της νύφης, σκηνή κατά την οποία η Δόμνα, αναζητώντας την αλήθεια την οποία ο πρωταγωνιστής της κρύβει, ξεσπά.

Επίσης, λίγο πριν την εκτύλιξη της σκηνής η οποία περιγράφεται ανωτέρω, στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας της ταινίας, η μουσική του κομματιού “Family Song” εμφανίζεται σε μια πρώιμη και συνάμα βραχύχρονη μορφή σε παραλλαγή. Συγκεκριμένα, στην εν λόγω φωνητική a capella παραλλαγή του κομματιού, η ίδια μουσική παρουσιάζεται ως τραγούδι με ελληνικούς στίχους, το οποίο ερμηνεύουν οι οικιακοί βοηθοί στο σπίτι του μεγαλεμπόρου πατέρα της Δόμνας όπου ο Σταύρος έχει γίνει δεκτός ως μνηστήρας της κοπέλας, λίγο πριν την αναχώρηση του ζευγαριού για το νέο του σπίτι.

2.1.8.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Στο πλαίσιο της εξέτασης της κινηματογραφικής σκηνής η οποία περιγράφεται ανωτέρω, όπου αξιοποιείται η μουσική του κομματιού “Family Song” όπως συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο με την πρωτότυπη μουσική επένδυση της ταινίας, θα πρέπει να σημειωθεί το γεγονός πως πρόκειται στο σύνολό της για μη διηγητική μουσική υπόκρουση, σε αντίθεση με την προαναφερθείσα πρώιμη εμφάνισή της ως a capella τραγούδι.

Παρ’ όλο που ο συνθέτης της υπό εξέταση κινηματογραφικής επένδυσης, Μάνος Χατζιδάκις έχει συνθέσει ακόμη ένα ιδιαίτερα όμορφο κομμάτι μουσικής υπόκρουσης για τις ανάγκες της εν λόγω σκηνής, αξίζει να αναφερθεί πως το στοιχείο το οποίο αποτελεί κανόνα για όλα σχεδόν τα υπόλοιπα μουσικά κομμάτια του soundtrack, απουσιάζει από το συγκεκριμένο. Η ανάμειξη στοιχείων διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών στους τομείς της ενορχήστρωσης, του ρυθμού, της αρμονίας ή του μελωδικού υλικού δεν αποτελεί γνώρισμα του κομματιού “Family Song” (όπως συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο).

Πιο συγκεκριμένα, το ενορχηστρωτικό πλάνο του συνθέτη δεν περιλαμβάνει εδώ κάποιο από τα όργανα τα οποία έχουν απασχολήσει τα προηγούμενα υποκεφάλαια της εργασίας και τα οποία έχουν κάποια καταγωγή διαφορετική αυτής από το μουσικό πολιτισμό της ‘Δύσης’. Ένα κουαρτέτο εγχόρδων, καθώς και άλλα όργανα τα οποία δεν προέρχονται από το περιβάλλον της συμφωνικής ορχήστρας όπως το πιάνο, η κιθάρα και το ακορντεόν αποτελούν λειτουργικές επιλογές για τη σύνθεση του εν λόγω θραύσματος μη διηγητικής υπόκρουσης, παρ’ όλο που δεν αποκαλύπτουν άμεσα τις προσωπικές προτιμήσεις του συνθέτη για χρήση λαϊκών παραδοσιακών μουσικών στοιχείων.

Αντιστοίχως, το αρμονικό αλλά και το μελωδικό υλικό του εξεταζόμενου κομματιού αντλούνται από τον ‘κόσμο’ του δυτικού τονικού συστήματος, καθώς οι συγχορδίες οι οποίες προκύπτουν από μια απλή αναγωγή της μουσικής, δεν είναι παρά μείζονες και ελάσσονες, 3φωνες και 4φωνες (μεθ’ εβδόμης) συγχορδίες, οι οποίες προέρχονται από το περιβάλλον της ΡΕ μείζονας καθώς και της ΦΑ μείζονας τονικότητας.

Το μοναδικό ίσως στοιχείο το οποίο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως χαίρει καταγωγής από την ελληνική μουσική παράδοση δεν είναι παρά ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα το οποίο ανιχνεύεται σε τμήμα του μέρους της κιθάρας και συγκεκριμένα το ρυθμικό σχήμα $\uparrow \square \uparrow \uparrow \uparrow$, το οποίο βασίζεται στο απλούστερο σχήμα των 4 τετάρτων του *χασάπικου* ρυθμού.¹⁵⁰ Η συμπερίληψη του στοιχείου αυτού στην εν λόγω σύνθεση, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως δεν αποτελεί εξόφθαλμο ‘δάνειο’ από το συγκεκριμένο ρυθμό της ελληνικής μουσικής παράδοσης, καθώς το ίδιο ρυθμικό σχήμα δεν αποτελεί μέρος του κύριου μελωδικού υλικού ώστε να γίνεται πάραυτα ανιχνεύσιμο από τον ακροατή. Από την άλλη πλευρά, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός πως έχει χρησιμοποιηθεί από το συνθέτη σε ένα αρκετά διαρκές τμήμα του κομματιού “Family Song” (στην επανέκθεση του Α’ μέρους, μ. 34 της παρτιτούρας). Κατά τα άλλα, η ρυθμική ένδειξη των 4/4, η οποία διατηρείται καθ’ όλη τη διάρκεια του κομματιού δεν παραπέμπει ευθέως σε κάποιον λαϊκό ρυθμό προερχόμενο από την ελληνική μουσική παράδοση. Παρακάτω, παρουσιάζεται τμήμα της μουσικής παρτιτούρας, όπου έχει ανιχνευθεί το προαναφερθέν ρυθμικό σχήμα, στο μέρος της κιθάρας.

The image displays two pages of a musical score for 'Family Song'. The left page is numbered 8 and the right page is numbered 9. The score is arranged for a full orchestra, including Flute (Fl.), Accordion (Acc.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The guitar part is specifically highlighted with a rhythmic pattern $\uparrow \square \uparrow \uparrow \uparrow$ in the 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, sf, f, sfz), articulation (acc), and phrasing slurs. The guitar part is written in a 4/4 time signature and features a prominent rhythmic pattern that is characteristic of the 'chassapiko' style.

Εικόνα 5: Η αρχή του μουσικού μέρους όπου εντοπίζεται το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα του χασάπικου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί πως η προαναφερθείσα επανέκθεση του Α’ μέρους λαμβάνει χώρα εμφανώς παραλλαγμένη στο πλαίσιο της αφηγηματικής

¹⁵⁰ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 288-289.

διαδικασίας της ταινίας, συγκριτικά με το αντίστοιχο μουσικό μέρος του κομματιού στο δίσκο. Το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του μαντολίνου, το οποίο έλειψε από το υπόλοιπο μουσικό κομμάτι “Family Song”, διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στο συγκεκριμένο τμήμα μουσικής υπόκρουσης, αναπαράγοντας το κυρίως μελωδικό μουσικό υλικό. Ταυτόχρονα, η τονικότητα παραλλάσσεται επίσης, με αποτέλεσμα ένα εμφανές ελάσσον άκουσμα, το οποίο εξυπηρετεί πιο λειτουργικά τα προκύπτοντα συναισθήματα του θραύσματος της σκηνής το οποίο συνοδεύει.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Αρχικά, στο σημείο αυτό σκόπιμη κρίνεται η αναφορά της κινηματογραφικής λειτουργίας της προαναφερθείσας πρώιμης παραλλαγμένης εμφάνισης της μουσικής του “Family Song”, ως a capella τραγούδι με ελληνικούς στίχους. Το εν λόγω τραγούδι, χρησιμοποιείται από το σκηνοθέτη στην σκηνή του σπιτιού της Δόμνας (η οποία αναφέρεται ανωτέρω) ως θραύσμα διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, ως μουσική δηλαδή της οποίας η πηγή αποτελεί οπτικά ανιχνεύσιμο από το θεατή αλλά και από τους χαρακτήρες, στοιχείο. Λειτουργία της μουσικής αυτής στο πλαίσιο της συγκεκριμένης σκηνής αποτελεί η δημιουργία μια ελαφριάς αίσθησης ειρωνείας.¹⁵¹ Το κεφάλτο και χαρούμενο τραγούδι των γυναικών αντικρούεται έντονα με τον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή, ο οποίος έχει βρεθεί στη θέση αυτή όχι επειδή θέλει πραγματικά να παντρευτεί τη Δόμνα, αλλά κυρίως επειδή η υλοποίηση του στόχου της μετανάστευσης παραμένει για τον ίδιο, σημαντικότερη από οτιδήποτε άλλο.

Προχωρώντας στην εξέταση της μετέπειτα κινηματογραφικής σκηνής όπου γίνεται χρήση του μουσικού κομματιού “Family Song” όπως αναλύεται στο παρόν υποκεφάλαιο, θα πρέπει να τονιστεί και πάλι το γεγονός πως το θραύσμα μουσικής υπόκρουσης το οποίο ανιχνεύεται εδώ υπόκειται στην κατηγορία της μη διηγητικής μουσικής. Ο Σταύρος και η αρραβωνιαστικιά του, Δόμνα, βρίσκονται στο νέο τους σπίτι, το οποίο ο πατέρας της κοπέλας έχει κάνει δώρο στο ζευγάρι. Ο ήρεμος και ευχάριστος χαρακτήρας της μη διηγητικής υπόκρουσης στο σημείο αυτό, ο οποίος προκύπτει τόσο από το άκουσμα της μείζονος τονικότητας όσο και από το σχετικά αργό tempo και τις legato φράσεις, υποστηρίζει αποτελεσματικά την αρχική φάση της κατ’ιδίαν συναναστροφής του Σταύρου και της Δόμνας, η οποία χαρακτηρίζεται από μια

¹⁵¹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 23.

ευχάριστη έως χιουμοριστική διάθεση. Γρήγορα όμως τα δεδομένα αλλάζουν καθώς οι υποψίες οι οποίες βασανίζουν τη Δόμνα έρχονται στο προσκήνιο και η ίδια ξεσπά ζητώντας απεγνωσμένα από το Σταύρο να της αποκαλύψει την αλήθεια. Το τμήμα αυτό της εν λόγω σκηνής συνοδεύεται από σιωπή, γεγονός το οποίο φορτίζει με ένταση κι εκφραστικότητα τα εκτυλισσόμενα διηγητικά γεγονότα, καθώς η μουσική η οποία απασχολούσε τα αυτιά του κοινού μέχρι πριν από μερικά δευτερόλεπτα, ‘σβήνει’ με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας έντασης η οποία διατηρεί το θεατή δέσμιο της αφηγηματικής διαδικασίας.¹⁵²

Η μη διηγητική μουσική υπόκρουση στο πλαίσιο της παρούσας κινηματογραφικής σκηνής επανέρχεται (υπό τη μορφή επανέκθεσης του Α' μέρους του κομματιού) στο σημείο όπου ο Σταύρος έχει πλέον αποκαλύψει την αλήθεια στη Δόμνα, η οποία δείχνει μεγάλη κατανόηση στο άκουσμα του μυστικού του πρωταγωνιστή. Την χρονική στιγμή κατά την οποία ο Σταύρος εκφράζει τις ενοχές του στην κοπέλα, η επανεμφάνιση του Α' μέρους του κομματιού λαμβάνει χώρα παραλλαγμένη σε σημαντικό βαθμό συγκριτικά με το περιεχόμενο του δίσκου (όπως αναφέρεται παραπάνω). Η ενορχήστρωση έχει εμπλουτιστεί με το ιδιαίτερα συνηθισμένο στο πλαίσιο της παρούσας επένδυσης, ηχόχρωμα του μαντολίνου. Ταυτόχρονα, η παραλλαγή υφίσταται και σε αρμονικό επίπεδο καθώς η τονικότητα από μείζονα μετατρέπεται σε ελάσσονα, πράγμα το οποίο τείνει να αποβάλλει τον ευχάριστο χαρακτήρα της προηγούμενης έκθεσης του Α' μέρους, γεγονός το οποίο εξυπηρετεί πιο αποτελεσματικά την τροπή των αφηγηματικών γεγονότων. Το μελαγχολικό άκουσμα της ελάσσονας και κατ' επέκταση τα αντίστοιχα συναισθήματα που το ίδιο προκαλεί, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις ευχάριστες συναισθηματικές αντιδράσεις στον ψυχισμό του θεατή, οι οποίες έχουν προηγηθεί.

¹⁵² Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 195-196.

2.1.9. “The Harmonica and the Waltz”: Γενικές παρατηρήσεις και σχόλια

Το παρόν μουσικό κομμάτι το οποίο δεν συμπεριλαμβάνεται στο σύνολο των κομματιών τα οποία μεταγράφηκαν και αναλύθηκαν για τις ανάγκες της διπλωματικής αυτής εργασίας, συντίθεται από ένα σχετικά σύντομο μέρος σόλο φουσαρμόνικας το οποίο ακολουθείται από ένα αρκετά εκτενέστερο χρονικά μουσικό μέρος το οποίο καταλαμβάνεται από το αναφερόμενο και στον τίτλο του κομματιού, βαλς.

Σε ό,τι αφορά την εξέλιξη της αφηγηματικής ιστορίας, ο πρωταγωνιστής Σταύρος, ύστερα από τις πολυάριθμες αντικειμενικές δυσκολίες τις οποίες υπέμεινε, έχει πλέον κατορθώσει, με τη βοήθεια της γυναίκας ενός πλούσιου Νεοϋορκέζου με την οποία έχει συνάψει ερωτικό δεσμό, να εξασφαλίσει την πολυπόθητη θέση στο πλοίο το οποίο θα πραγματοποιούσε το υπερατλαντικό ταξίδι στην Αμερική. Το κομμάτι “The Harmonica and the Waltz” το οποίο χρησιμοποιείται στο σύνολό του από το σκηνοθέτη ως μη διηγητική υπόκρουση, αξιοποιείται ώστε να δοθεί έμφαση στις ταξικές αντιθέσεις οι οποίες χαρακτηρίζουν τις διάφορες ομάδες των επιβατών. Έτσι, το τμήμα της σόλο φουσαρμόνικας, οργάνου το οποίο αντικατοπτρίζει τις αξίες των μαζών και των λαϊκών στρωμάτων λόγω της λαϊκής καταγωγής του,¹⁵³ χρησιμοποιείται για να συνοδεύσει τις κινηματογραφικές εικόνες των ατόμων κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, τα οποία ταξιδεύουν μαζικά, στα καταστρώματα του πλοίου. Από την άλλη πλευρά, το βαλς, ως χορευτικό είδος μουσικής αρκετά διαδεδομένο στους δυτικούς ευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς, αποτελεί μια ιδιαίτερος κατάλληλη λύση μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης για τις αντίστοιχες οπτικές απεικονίσεις των ατόμων των ανώτερων κοινωνικών ομάδων οι οποίες βρίσκονται στην Α’ θέση.

Με τις εν λόγω επιλογές του, σε ό,τι αφορά το ζήτημα της υπόκρουσης του δεδομένου σημείου του κινηματογραφικού έργου, ο σκηνοθέτης επιδιώκει την πίστωση έμφασης στο χάσμα μεταξύ των διαφορετικών ‘κόσμων’, οι εκπρόσωποι των οποίων παρουσιάζονται με τα ανάλογα πλάνα. Η ίδια η μουσική, στο σημείο αυτό της αφηγηματικής διαδικασίας, συμπαραστέκεται στο σκηνοθέτη σε αυτή του την απόπειρα, καθώς με τον δικό της τρόπο αναπαράγει τις αντιθέσεις τις οποίες ο Καζάν προσπαθεί να μεταδώσει στο θεατή μέσω των δικών του κινηματογραφικών

¹⁵³ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 355.

‘εργαλείων’. Έτσι, εμφανές παρουσιάζεται το γεγονός πως ο σκηνοθέτης επιδιώκει να θίξει το ζήτημα του ‘αμερικανικού ονείρου’, γνωστοποιώντας στο κοινό την οπτική γωνία των «λιγότερο τυχερών» μεταναστευτικών ομάδων, οι οποίες αποφάσιζαν να ταξιδέψουν στην Αμερική με την ελπίδα σε ένα καλύτερο μέλλον.¹⁵⁴ Με άλλα λόγια αυτή η μη διηγητική μουσική υπόκρουση, από τη μία πλευρά επιτελεί βασικές αντιληπτικές και συναισθηματικές λειτουργίες όπως η κατάδειξη του εκάστοτε φυσικού χώρου στο πλοίο καθώς και η δημιουργία δραματικής έντασης μέσω των αντιθέσεων που εμπεριέχει. Ταυτόχρονα όμως, επιδιώκει να θίξει και να σχολιάσει διάφορα κοινωνικού χαρακτήρα ζητήματα, όπως για παράδειγμα αυτό των ταξικών διαφορών, επιτελώντας ιδιαίτερα επιτυχημένα και μια έμμεσου γνωστικού τύπου λειτουργία, στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*.¹⁵⁵

2.1.10. “Evil Thoughts”

2.1.10.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Πρόκειται για ένα ακόμη μέρος μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης του υπό εξέταση κινηματογραφικού έργου. Το κομμάτι “Evil Thoughts” εισάγεται στο ακουστικό μέρος της ταινίας με στόχο να υποστηρίξει συγκεκριμένα αφηγηματικά γεγονότα. Το πλοίο έχει πλέον αφιχθεί στην Αμερική αλλά η θέση του Σταύρου στη νέα ήπειρο κινδυνεύει, καθώς ο Αμερικανός σύζυγος της κυρίας με την οποία ο πρωταγωνιστής έχει συνάψει ερωτική σχέση, έχει πληροφορηθεί την αλήθεια και απειλεί να τον στείλει πίσω στην Τουρκία. Ταυτόχρονα, ο φίλος του Σταύρου, ο Hohannes, ένα φθισικό αγόρι το οποίο επρόκειτο να ταξιδέψει στην Αμερική ώστε να εργαστεί ως λουστράκος μαζί με άλλα επτά αγόρια, κινδυνεύει να σταλεί επίσης πίσω στην πατρίδα του εξαιτίας της ασθένειάς του. Το μουσικό κομμάτι “Evil Thoughts” συνοδεύει ως μη διηγητική υπόκρουση την κινηματογραφική ακολουθία (sequence) κατά την οποία απεικονίζεται αφενός η επιθεώρηση την οποία υφίστανται οι οκτώ μέλλοντες λουστράκοι μαζί με το αφεντικό τους, κι αφετέρου ο Σταύρος, ο οποίος

¹⁵⁴ Neve, “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”, 67-68.

¹⁵⁵ Audissino, *Film/Music Analysis*, 144-145.

προσπαθεί να καταστρώσει το πλάνο σύμφωνα με το οποίο θα κατορθώσει να αποβιβαστεί από το πλοίο χωρίς να συλληφθεί από την ασφάλεια. Ο τίτλος του εν λόγω κομματιού δικαιολογείται από την εικονιζόμενη από το σκηνοθέτη στιγμιαία παρόρμηση του πρωταγωνιστή να βλάψει με κάποιον τρόπο τον υπεύθυνο της ασφάλειας με στόχο να γλιτώσει τον επερχόμενο έλεγχο κατά την αποβίβαση. Τελικά, οι ‘ύπουλες’ σκέψεις του Σταύρου (όπως φανερώνει και ο τίτλος του εξεταζόμενου μουσικού κομματιού) διακόπτονται από την εμφάνιση του Hohannes, ο οποίος σπεύδει να μοιραστεί με το φίλο του τα ευχάριστα νέα, ότι δηλαδή ο ίδιος κατόρθωσε να αποκρύψει το γεγονός της ασθένειάς του και να φέρει εις πέρας με επιτυχία την επιθεώρηση. Η χαρά του όμως δε διαρκεί αρκετά, καθώς τα συμπτώματα της φυματίωσης του Hohannes σχεδόν αμέσως υποπίπτουν στην αντίληψη του υπεύθυνου της ασφάλειας του πλοίου.

2.1.10.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Το μουσικό κομμάτι “Evil Thoughts”, το οποίο συνοδεύει ως μη διηγητική υπόκρουση τα προαναφερθέντα αφηγηματικά γεγονότα, αποτελεί ένα ιδιαίτερο παράδειγμα μουσικού τμήματος της εν λόγω κινηματογραφικής επένδυσης. Η ρυθμική ένδειξη των 4/4, η οποία δε γίνεται ιδιαίτερα ευκόλως αντιληπτή με την πρώτη ακρόαση, συνδυάζεται επιτυχημένα με την ατονικότητα καθώς και την παντελή έλλειψη τονικού κέντρου η οποία χαρακτηρίζει το τμήμα αυτό της υπόκρουσης, με στόχο τη λειτουργική υποστήριξη των αφηγηματικών γεγονότων τα οποία λαμβάνουν χώρα στην οθόνη.

Από ενορχηστρωτικής άποψης, ο Μάνος Χατζιδάκις επιλέγει για μια ακόμη φορά να οικοδομήσει τη σύνθεσή του μέσα από το δημιουργικό συνδυασμό μουσικών οργάνων διαφορετικής καταγωγής. Έτσι, τα υπόλοιπα όργανα τα οποία έχουν τις ρίζες τους στο δυτικό μουσικό πολιτισμό όπως το πιάνο, τα έγχορδα με τόξο ή κάποια ξύλινα πνευστά της συμφωνικής ορχήστρας, συνοδεύει για άλλη μια φορά στο πλαίσιο της εν λόγω επένδυσης, το ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του σαντουριού. Το γνώρισμα αυτό του κομματιού “Evil Thoughts”, εκτός του ότι προσφέρει επιπλέον ομορφιά στη μουσική αυτή του Χατζιδάκι, επιβεβαιώνει και πάλι το γεγονός πως ο συνθέτης παραμένει πιστός στην εκτίμηση του για τον παραδοσιακό μουσικό

πολιτισμό, ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες το χαρακτηριστικό προσωπικό του ιδίωμα δε γίνεται πάραυτα ανιχνεύσιμο από τον ακροατή.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Το ιδιόμορφο μουσικό μέρος της κινηματογραφικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα* με τίτλο “Evil Thoughts”, αξιοποιείται από τον Ηλία Καζάν ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση στην κινηματογραφική ακολουθία (sequence), η οποία περιγράφεται ανωτέρω. Η χρήση αυτή της μουσικής επιτελεί ορισμένες κινηματογραφικές λειτουργίες ιδιαίτερα επιτυχημένα στο πλαίσιο του συγκεκριμένου οπτικοακουστικού τμήματος της ταινίας. Οι δύο ξεχωριστές καταστάσεις, οι οποίες περιγράφονται οπτικά από το σκηνοθέτη (η επιθεώρηση της ομάδας του Hohannes από τη μία και ο Σταύρος ο οποίος μηχανεύεται την ασφαλή αποβίβασή του από το καράβι από την άλλη) αποτελούν εξίσου αφορμή της δημιουργίας μιας αίσθησης ανασφάλειας στο θεατή, η οποία προκύπτει από την έως το σημείο αυτό εξιστόρηση των αφηγηματικών γεγονότων. Παράλληλα, το ατονικό άκουσμα της μουσικής η οποία συνοδεύει τις εν λόγω σκηνές, αποδεικνύεται ιδιαίτερος λειτουργικό καθώς αποτελεί επίσης πηγή ενός συναισθήματος ήπιου άγχους και ανασφάλειας για το θεατή. Η έλλειψη τονικών κέντρων, η οποία δημιουργεί μια αίσθηση αποπροσανατολισμού και αβεβαιότητας για την συνέχεια, συνδυάζεται αριστοτεχνικά με την αβεβαιότητα της έκβασης των αφηγηματικών γεγονότων στο δεδομένο τμήμα της εξεταζόμενης ταινίας.¹⁵⁶

Ταυτόχρονα, το ένστικτο του Σταύρου, ο οποίος στιγμιαία αναλογίζεται το ενδεχόμενο να βλάψει τον υπεύθυνο της ασφάλειας προκειμένου να επιτύχει το σκοπό του, υποστηρίζεται εξίσου επιτυχημένα από το ατονικό αυτό θραύσμα μουσικής υπόκρουσης. Η αγωνία για τις επικείμενες ενέργειες και κατ’ επέκταση την ηθική ‘έκπτωση’ του πρωταγωνιστή μεταφράζεται και από την ίδια τη μουσική, στη δική της ‘γλώσσα’, επιτείνοντας τη δραματική ένταση στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αυτής ακολουθίας.

¹⁵⁶ Audissino, *Film/Music Analysis*, 96.

2.1.11. “Hohannes and Stavros Madness”: Γενικές παρατηρήσεις και σχόλια

Το μουσικό κομμάτι “Hohannes and Stavros Madness” αποτελεί ένα συνονθύλευμα διαφορετικών μεταξύ τους τμημάτων μουσικής, τα οποία συνοδεύουν ηχητικά τα αφηγηματικά γεγονότα τα οποία αποτελούν και την κορύφωση της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Ορισμένα από τα μουσικά αυτά τμήματα έχουν εμφανιστεί και νωρίτερα στο πλαίσιο της εν λόγω κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης του Μάνου Χατζιδάκι σε παραλλαγή, ενώ άλλα γνωστοποιούνται στον ακροατή για πρώτη φορά κατά την ακροαματική διαδικασία του συγκεκριμένου θραύσματος της ταινίας.

Αμέσως μετά από ένα σόλο του σαντουριού το οποίο συνοδεύει ως μη διηγητική υπόκρουση ορισμένα απομακρυσμένα πλάνα του Σταύρου και του Hohannes στο κατάστρωμα του πλοίου, το δεύτερο μουσικό τμήμα του εν λόγω κομματιού κάνει την εμφάνισή του στο soundtrack του κινηματογραφικού έργου. Το τμήμα αυτό, το οποίο λειτουργεί στο πλαίσιο της αντίστοιχης κινηματογραφικής σκηνής ως διηγητική μουσική δικαιολογείται οπτικά από την παρουσία ορισμένων οργανοπαικτών οι οποίοι εμφανίζονται στο κατάστρωμα παρέα με κάποιους από τους ευκατάστατους επιβάτες της Α' θέσης. Η μουσική η οποία απαρτίζεται από μερικά βιολιά καθώς κι ένα ακορντεόν, συνοδεύει με τον κεφότο της χαρακτήρα τα πλάνα των ανέμελων επιβατών. Καθώς όμως η νέα αυτή συνθήκη έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την δυσχερή αφηγηματική κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι δύο ήρωες, ο Σταύρος και ο Hohannes, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί το γεγονός πως η εν λόγω διηγητική υπόκρουση χρησιμοποιείται με μια ελαφριά διάθεση ειρωνείας στο πλαίσιο της παρούσας σκηνής. Η τυχαιότητα των αντικειμενικών πραγμάτων, η άγνοια των ευκατάστατων επιβατών για τις δυσχέρειες και τις αντιξοότητες τις οποίες έχουν βιώσει κι εξακολουθούν να βιώνουν οι δύο ήρωες, δικαιολογούν τον εύθυμο χαρακτήρα της μουσικής αυτής υπόκρουσης προκαλώντας υγιείς συναισθηματικές αντιδράσεις από την πλευρά του θεατή.¹⁵⁷

Η διηγητική μουσική η οποία περιγράφεται παραπάνω, σύντομα δίνει τη θέση της σε ένα βραχύ παρεμβαλλόμενο τμήμα μη διηγητικής υπόκρουσης, η μουσική της οποίας έχει συστηθεί στο θεατή στο πλαίσιο του ακουστικού μέρους προηγούμενης

¹⁵⁷ Gorbman, *Unheard Melodies*, 23.

αφηγηματικής σκηνής. Ο Σταύρος, στη θέα των ξένοιαστων επιβατών αναλογίζεται όσα έχει θυσιάσει προκειμένου να κατακτήσει το όνειρο της μετανάστευσης στην Αμερική, και κυρίως τη Δόμνα για την οποία, καθώς διαφαίνεται λίγο πριν το τέλος της αφηγηματικής εξιστόρησης, τρέφει αισθήματα. Οι τρυφερές αναμνήσεις του πρωταγωνιστή για την κοπέλα, συνοδεύονται από μια βραχύχρονη επανεμφάνιση του θέματος του κομματιού “Family Song”, το οποίο αποτέλεσε την υπόκρουση της παρελθούσας σκηνής της αλληλεπίδρασης του ίδιου με τη Δόμνα, και επομένως έχει συνδεθεί στη συνείδηση του θεατή με την εν λόγω αφηγηματική κατάσταση.¹⁵⁸ Το μικρό σε διάρκεια αυτό θραύσμα μη διηγητικής μουσικής επιτελεί την ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα λειτουργία της έκφρασης του εσωτερικού κόσμου και των συναισθημάτων του πρωταγωνιστή, εν αγνοία των υπόλοιπων παρευρισκόμενων χαρακτήρων. Η συγκεκριμένη κινηματογραφική αυτή λειτουργία της μουσικής υποβοηθάται και με ορισμένα σκηνοθετικά ‘εργαλεία’, όπως για παράδειγμα τα αντίστοιχα παρεμβαλλόμενα οπτικά πλάνα της Δόμνας, τα οποία έχουν το χαρακτήρα του flashback στις μνήμες του πρωταγωνιστή.¹⁵⁹

Σύντομα, ο φορτισμένος ψυχισμός του Σταύρου βρίσκει διέξοδο και η απεικόνιση του ξεσπάσματος του πρωταγωνιστή λαμβάνει χώρα λίγα δευτερόλεπτα έπειτα. Η απεικόνιση του ιδιαίτερου αυτού αφηγηματικού γεγονότος διακόπτεται περιοδικά από ορισμένα παρεμβαλλόμενα πλάνα του Hohannes. Ο τελευταίος, λόγω της ασθένειάς του και του γεγονότος ότι κινδυνεύει να σταλεί πίσω στην Τουρκία, σε μια στιγμή παρόρμησης αποφασίζει να αυτοκτονήσει πηδώντας στη θάλασσα. Τα εναλλασσόμενα πλάνα των δύο ηρώων υποστηρίζονται ηχητικά από ένα ιδιόμορφου ακούσματος θραύσμα μη διηγητικής μουσικής. Το θραύσμα αυτό αποτελεί ένασμα ενός συναισθήματος ανασφάλειας και άγχους στον ψυχισμό του θεατή, το οποίο δικαιολογείται σε μουσικούς όρους από το ιδιαίτερα επίμονο ρυθμικό και μελωδικό *ostinato* το οποίο καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του μουσικού αυτού τμήματος.¹⁶⁰ Σταδιακά, η μουσική του εν λόγω κομματιού μη διηγητικής υπόκρουσης επανέρχεται στην προηγούμενη διηγητική της υπόσταση, εντείνοντας τη δραματική ένταση η οποία έχει δημιουργηθεί από την αφηγηματική εκτύλιξη της σκηνής μέσω των αντιθέσεων

¹⁵⁸ Annabel J. Cohen, “Film Music from the Perspective of Cognitive Science”, in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ed. David Neumeyer (New York: Oxford University Press, 2014), 98.

¹⁵⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 90.

¹⁶⁰ Audissino, *Film/Music Analysis*, 196.

(όπως περιγράφονται και ανωτέρω), για να καταλήξει σε μια ανάμειξη των δύο τελευταίων τμημάτων διηγητικής και μη διηγητικής μουσικής σε ένα ενιαίο μουσικό αποτέλεσμα.

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψιν το σύνολο των παραπάνω δεδομένων, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως το μουσικό κομμάτι “Hohannes and Stavros Madness” συνδυάζεται ιδιαιτέρως λειτουργικά με τις οπτικές εικόνες που συνοδεύει δημιουργώντας μια ολοκληρωμένη ακροαματική εμπειρία. Ταυτόχρονα όμως αποδεικνύει και το γεγονός του ταλέντου και της έμπνευσης του Μάνου Χατζιδάκι, ο οποίος στο πλαίσιο ενός και μόνο τμήματος κινηματογραφικής υπόκρουσης, διάρκειας λίγο περισσότερης των τριών λεπτών, έχει κατορθώσει να συνδυάσει στοιχεία όπως το σόλο σαντούρι με τα δυτικότροπα ακούσματα της Α' θέσης καθώς και τη διηγητική με τη μη διηγητική μουσική.

2.1.12. “Shoeshine Boys”

2.1.12.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Το καταληκτικό μουσικό κομμάτι με τίτλο “Shoeshine Boys” το οποίο λειτουργεί ως μουσική υπόκρουση στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, απασχολεί το ηχητικό μέρος της σκηνής κατά την οποία ο πρωταγωνιστής της ιστορίας Σταύρος, κερδίζει το πρώτο του μεροκάματο ως λουστράκος στη Νέα Υόρκη. Ο Σταύρος, ο οποίος κατόρθωσε να υπερβεί όλες ανεξαιρέτως τις αντιξοότητες οι οποίες μπόκαν εμπόδιο στο δρόμο του, έχει πλέον πραγματοποιήσει το όνειρό του κι έχει αποβιβαστεί στην Αμερική, παίρνοντας τη θέση του φίλου του στην ομάδα των μελλοντικών λουστράκων, καθώς ο Hohannes έχει πλέον αυτοκτονήσει.

Το εξεταζόμενο στο παρόν υποκεφάλαιο μουσικό κομμάτι συνοδεύει αρχικά τις εικόνες του κτηρίου της επιχείρησης στην οποία ο πρωταγωνιστής πλέον εργάζεται και στη συνέχεια τα οπτικά πλάνα του ίδιου του Σταύρου να εξυπηρετεί τους πελάτες του με ιδιαίτερο κέφι. Ο σκηνοθέτης έχει ήδη φροντίσει να πληροφορήσει το θεατή σε προηγούμενη σκηνή πως ο Σταύρος έχει δώσει στους γονείς του την υπόσχεση να συγκεντρώσει το χρηματικό ποσό το οποίο απαιτείται για τη μετακόμιση όλων των

μελών της οικογένειας στη Νέα Υόρκη. Τελικά ο Ηλία Καζάν, υπό την ιδιότητα του αφηγητή, την οποία έχει αξιοποιήσει και στις εισαγωγικές σκηνές της ταινίας, πληροφορεί το κοινό πως ο πρωταγωνιστής κράτησε την υπόσχεσή του, θέτοντας ένα αίσιο τέλος στην αφηγηματική εξιστόρηση του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*.

2.1.12.2. Η μουσική και η αλληλεπίδρασή της με την εικόνα

Η μουσική. Το καθαρά μουσικό μέρος του κομματιού “Shoeshine Boys”, εκτός από ένα ακόμη επιτυχημένο παράδειγμα μη διηγητικής υπόκρουσης, αποτελεί και μια επιπλέον απόδειξη της προσωπικής εκτίμησης για το λαϊκό παραδοσιακό μουσικό πολιτισμό, στην οποία ο συνθέτης Μάνος Χατζιδάκις παρέμεινε πιστός, τόσο καθ’ όλη τη διάρκεια σύνθεσης της εξεταζόμενης στην παρούσα εργασία επένδυσης, αλλά και καθ’ όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας. Η πλειονότητα των επιμέρους μουσικών στοιχείων τα οποία υποστηρίζουν την εν λόγω άποψη, εμφανίζονται για μια ακόμη φορά κυρίως στον τομέα της ενορχήστρωσης.

Πιο συγκεκριμένα, όργανα όπως η φουσαρμόνικα, το μαντολίνο και το ντέφι, τα οποία έχουν τις ρίζες τους στο περιβάλλον της ελληνικής λαϊκής και δημοτικής μουσικής παράδοσης, συνδυάζονται ιδιαίτερος επιτυχημένα με όργανα προερχόμενα από το περιβάλλον του δυτικού μουσικού πολιτισμού. Το ένα ενιαίο μουσικό αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει, όχι μόνο φέρει εις πέρας τις απαιτούμενες κινηματογραφικές λειτουργίες με τις οποίες έχει επιφορτιστεί, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί κι ένα μουσικό μέρος ιδιαίτερης ομορφιάς στο πλαίσιο της κινηματογραφικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*.

Επιπρόσθετα, ως ένα ακόμη στοιχείο το οποίο υποδηλώνει την πρόθεση του συνθέτη για ανάμειξη μουσικών στοιχείων διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών παρουσιάζεται και η ρυθμική ένδειξη του κομματιού και συγκεκριμένα εκείνη των 2/4. Η ρυθμική αυτή ένδειξη, η οποία αποτελεί ίδιον του ελληνικού λαϊκού *χασαποσέρβικου* ρυθμού,¹⁶¹ διατηρείται σε όλη τη διάρκεια του μουσικού κομματιού “Shoeshine Boys”

¹⁶¹ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 286.

συμβάλλοντας στην απόδοση της απαιτούμενης λαϊκής χροιάς στο πλαίσιο της εξεταζόμενης μουσικής.

Τέλος, το αρμονικό και μελωδικό υλικό του συγκεκριμένου τμήματος μουσικής υπόκρουσης, αποτελεί εξ' ολοκλήρου απόρροια των ωδειακών και λόγιων εκπαιδευτικών καταβολών του συνθέτη, καθώς υπακούει στις επιταγές του δυτικού τονικού συστήματος και συγκεκριμένα αντλείται από το περιβάλλον της ΡΕ ελάσσονας τονικότητας.

Η αλληλεπίδραση με την εικόνα. Ξεκινώντας, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί το γεγονός πως το σύνολο της μουσικής του κομματιού “Shoeshine Boys” όπως συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο με την πρωτότυπη μουσική επένδυση της ταινίας, το οποίο έχει καταγραφεί και αναλυθεί για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, δεν αξιοποιείται εξ' ολοκλήρου στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Παρ' όλα αυτά ένα ικανό τμήμα του κομματιού χρησιμοποιείται ως μη διηγητική μουσική υπόκρουση η οποία συνοδεύει την κινηματογραφική σκηνή η οποία περιγράφεται ανωτέρω, σε συνδυασμό φυσικά με τα αντίστοιχα, διηγητικής φύσης ηχητικά εφέ.

Η μη διηγητική μουσική υπόκρουση στην προκειμένη περίπτωση, λειτουργεί στο πλαίσιο της συγκεκριμένης σκηνής με *παράλληλο* τρόπο, ισχυρισμός ο οποίος υποστηρίζεται από το γεγονός πως η ίδια η μουσική αναπαράγει στη δική της ‘γλώσσα’ και με τα δικά της ‘εργαλεία’ τις προκύπτουσες από τα αφηγηματικά γεγονότα καταστάσεις.¹⁶² Με άλλα λόγια, η ευθυμία του πρωταγωνιστή, ο οποίος έχει κατακτήσει το στόχο του δίνοντας ένα αίσιο τέλος στην περιπέτειά του καθώς και η ελπίδα του ότι θα κατορθώσει να κρατήσει την υπόσχεση την οποία έχει δώσει στην οικογένειά του, μεταφράζεται σε μουσικό επίπεδο τόσο στο γρήγορο tempo όσο και στα ζωνρά ρυθμικά και μελωδικά σχήματα των κύριων μουσικών θεμάτων του κομματιού. Ενδεικτικά, στην επόμενη σελίδα παρέχεται ένα μικρό τμήμα της μουσικής παρτιτούρας (μ. 42-49), καταδεικτικό του εν λόγω εύθυμου χαρακτήρα της εξεταζόμενης μουσικής υπόκρουσης.

¹⁶² Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 122.

Εικόνα 6: Μέτρα 42-49 του μουσικού κομματιού “Shoeshine Boys”: Επανάληψη του μουσικού θέματος β’.

Όπως γίνεται αντιληπτό μέσα από την μελέτη η οποία διεξήχθη στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου της διπλωματικής αυτής εργασίας, τα μουσικά κομμάτια τα οποία ο Μάνος Χατζιδάκις συνέθεσε για τις ανάγκες της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα* επιτελούν πολυάριθμες ενδιαφέρουσες λειτουργίες αντιληπτικής, συναισθηματικής και γνωστικής φύσεως, ως παράγοντες του εκάστοτε θραύσματος της συνολικής ακροαματικής κινηματογραφικής εμπειρίας. Το μουσικό ταλέντο του συνθέτη, ο οποίος έχει κατορθώσει να παραμείνει σε εκτεταμένο βαθμό πιστός στο χαρακτηριστικό προσωπικό του μουσικό ιδίωμα, συνδυάζεται με τη σκηνοθετική ευρηματικότητα του Ηλία Καζάν, δημιουργώντας ένα άρτιο και αριστοτεχνικό οπτικοαουστικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα για το θεατή.

Στο σημείο αυτό κρίνεται ιδιαίτερα σκόπιμη η παρουσίαση και η μελέτη των λειτουργιών και μιας επιπλέον πτυχής της εν λόγω μουσικής επένδυσης. Ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία στη φαρέτρα ενός συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής, η χρήση της τεχνικής του leitmotiv (οδηγητικό μοτίβο), αποτελώντας πυλώνα πολυάριθμων μουσικών επενδύσεων στο σινεμά, συμπεριλαμβανομένης και της παρούσας, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Έτσι, στις επόμενες σελίδες της παρούσας διπλωματικής εργασίας μελετάται ενδελεχώς ο τρόπος χρήσης καθώς και οι πολυάριθμες λειτουργίες του leitmotiv του μουσικού μέρους της ταινίας *Αμέρικα-*

Αμέρικα, το οποίο δεν είναι άλλο από το μουσικό θέμα του πασίγνωστου τραγουδιού του Μάνου Χατζιδάκι «Τ' αστέρι του βοριά».

2.2. Το κυρίαρχο μουσικό θέμα από το τραγούδι «Τ' αστέρι του βοριά» και η μελέτη της λειτουργίας του ως οδηγητικό μοτίβο (*leitmotiv*) στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας

Ένα από τα πιο συνήθη χαρακτηριστικά των κινηματογραφικών μουσικών επενδύσεων της βιομηχανίας του Hollywood από τον καιρό της Χρυσής Εποχής αποτελεί η χρήση της τεχνικής του *leitmotiv* (οδηγητικό μοτίβο).¹⁶³ Η τεχνική αυτή, η οποία έχει τις ρίζες της στις όπερες του Richard Wagner, αποτελεί ένα ιδιαίτερος εύχρηστο ‘εργαλείο’ στη φαρέτρα των συνθετών της μουσικής για τη μεγάλη οθόνη, καθώς ‘γεννήθηκε’ και χρησιμοποιήθηκε εξ’ αρχής στο περιβάλλον ακροαματικών διεργασιών.¹⁶⁴ Ως *leitmotiv* (οδηγητικό μοτίβο) ορίζεται ένα χαρακτηριστικό κι επαναλαμβανόμενο μελωδικό, αρμονικό ή ρυθμικό μοτίβο το οποίο αξιοποιείται για τη δημιουργία συσχετισμών στο πλαίσιο της αφηγηματικής εξιστόρησης ενός κινηματογραφικού έργου, οι οποίοι στοχεύουν στην πρόσδοση δομικής συνοχής στην ακροαματική διαδικασία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους συσχετισμού αποτελεί η σύνδεση, στην αντίληψη και τη μνήμη του θεατή, ενός μουσικού θέματος με έναν εκ των χαρακτήρων της αφήγησης, ένα αντικείμενο, μια ιδέα, μια αφηγηματική κατάσταση.¹⁶⁵

Απαραίτητη προϋπόθεση για την επιφόρτιση ενός μουσικού θέματος με τις λειτουργίες του οδηγητικού μοτίβου αποτελεί η ευρηματικότητα και η σαφήνειά του, έτσι ώστε το ίδιο να γίνεται πάραυτα αναγνωρίσιμο από τις αντιληπτικές ικανότητες του κοινού σε κάθε του επανεμφάνιση. Η επαναλαμβανόμενη αναγνώριση του μοτίβου αποδεικνύεται ζωτικής σημασίας, καθώς μόνο μέσω αυτής το οδηγητικό μουσικό θέμα δύναται να επιτελέσει τις ποικίλες λειτουργίες του, όπως την πρόσδοση δομικής συνοχής στην ακροαματική διαδικασία, τη διατήρηση της εκάστοτε επιθυμητής διάθεσης (*mood*) στον ψυχισμό του θεατή (*macro-συναισθηματική λειτουργία*),¹⁶⁶ την εξέλιξη της αφηγηματικής δράσης, την προέκταση των εκάστοτε συναισθημάτων, τη δημιουργία δραματικής έντασης, την απόδοση σχολιασμού στα οπτικά δρώμενα της

¹⁶³ Kalinak, *Film Music, A Very Short Introduction*, 65.

¹⁶⁴ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 158.

¹⁶⁵ Buhler, *Theories of the Soundtrack*, 130.

¹⁶⁶ Audissino, *Film/Music Analysis*, 130-134.

οθόνης, κ.λ.π. Παρ' όλα αυτά δεν θα πρέπει να αγνοείται το γεγονός πως η αξιοποίηση της τεχνικής του *leitmotiv*, όπως και οποιασδήποτε άλλης τεχνικής σύνθεσης της κινηματογραφικής μουσικής θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από φειδώ, ούτως ώστε να εξυπηρετείται με τρόπο λειτουργικό ο σκοπός του εκάστοτε σκηνοθέτη.¹⁶⁷

2.2.1. Η πρώτη εμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου – “Prologue”

Όπως έχει ήδη αναφερθεί ανωτέρω, η χρήση της τεχνικής του *leitmotiv* έχει συμπεριληφθεί και από το Μάνο Χατζιδάκι στο πλαίσιο της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Το βασικό μουσικό θέμα, το οποίο επιλέχθηκε από το συνθέτη ώστε να αποτελέσει το οδηγητικό μοτίβο του παρόντος συνθετικού έργου, δεν είναι άλλο από το πασίγνωστο τραγούδι «Τ' αστέρι του βοριά», το οποίο χρησιμοποιείται σε διάφορες παραλλαγές καθ' όλη τη διάρκεια της οπτικο-ακουστικής εμπειρίας της ταινίας. Στις επόμενες σελίδες της διπλωματικής αυτής εργασίας, παρουσιάζονται όλες ανεξαιρέτως οι επανεμφάνσεις του μουσικού αυτού θέματος στο πλαίσιο της αφηγηματικής εξιστόρησης, ενώ παράλληλα εξετάζονται και οι λειτουργίες τις οποίες το οδηγητικό αυτό μοτίβο επιτελεί, ως παράγοντας της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας.

Όπως επισημαίνεται στο υποκεφάλαιο 2.1. της εργασίας, το βασικό μουσικό θέμα του τραγουδιού «Τ' αστέρι του βοριά» κάνει την παρθενική του εμφάνιση στο soundtrack του εξεταζόμενου κινηματογραφικού έργου υπό τον τίτλο “Prologue”, αποτελώντας μέρος του εν λόγω μουσικού κομματιού, το οποίο συνοδεύει ηχητικά την αρχή της αφηγηματικής ιστορίας. Όπως και στην πλειονότητα των κινηματογραφικών έργων των οποίων η μουσική επένδυση περιλαμβάνει οδηγητικά μοτίβα, έτσι και στην παρούσα περίπτωση, το θέμα-*leitmotiv* συστήνεται στο θεατή-ακροατή ως συνοδεία των εισαγωγικών οπτικών εικόνων της ταινίας,¹⁶⁸ έτσι ώστε να τεθούν οι βάσεις για τους απαραίτητους συσχετισμούς οι οποίοι πρόκειται να λάβουν χώρα στη συνέχεια. Καθώς όμως τα επιμέρους μουσικά στοιχεία τα οποία απαρτίζουν το κομμάτι “Prologue” έχουν αναλυθεί σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, δε θα γίνει στο σημείο αυτό

¹⁶⁷ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 158-160.

¹⁶⁸ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 160.

περαιτέρω ανάλυση της μουσικής και των λειτουργιών της στο πλαίσιο του εν λόγω τμήματος της κινηματογραφικής διαδικασίας.

Τέλος, το φωνητικό a capella μέρος το οποίο αποτελεί καταληκτικό τμήμα του κομματιού “Prologue”, το οποίο απαρτίζεται από το πρώτο μέρος του τραγουδιού «Τ’ αστέρι του βοριά» εμφανίζεται στο soundtrack της ταινίας τη χρονική στιγμή κατά την οποία την οπτική αντίληψη του θεατή απασχολούν οι πρώτες εικόνες του πρωταγωνιστή της αφηγηματικής ιστορίας, του Σταύρου. Λαμβάνοντας ως δεδομένο το γεγονός πως ο πρωτότυπος συσχετισμός ανάμεσα στο εκάστοτε leitmotiv και το πρόσωπο ή την ιδέα που συνδέεται μαζί του σχηματοποιείται κατά της διάρκεια της ακροαματικής εμπειρίας του αρχικού τους συνδυασμού, εύλογο συμπέρασμα αποτελεί η θέση πως σε κάθε επόμενη εμφάνιση του οδηγητικού αυτού μοτίβου, η ίδια η μουσική θα επαναφέρει στη μνήμη του θεατή τις οπτικές εκείνες εικόνες οι οποίες συνόδευαν την πρώτη ακρόασή της.¹⁶⁹ Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση, η αρχική έκθεση του οδηγητικού μοτίβου της επένδυσης, η οποία συστήνεται στο θεατή-ακροατή συνοδευόμενη από τα πλάνα του πρωταγωνιστή, θέτει τις απαραίτητες βάσεις για τους ζωτικής σημασίας για την εξέλιξη της αφηγηματικής ιστορίας, οπτικοακουστικούς συσχετισμούς, ανάμεσα στο «αστέρι του Βοριά» και το χαρακτήρα του Σταύρου (και κατ’ επέκταση την ιδέα της μετανάστευσης).

2.2.2. Η πρώτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου – παρουσίαση της μουσικής και των λειτουργιών της

Η πρώτη επανεμφάνιση του μουσικού θέματος το οποίο λειτουργεί ως οδηγητικό μοτίβο (leitmotiv) της παρούσας κινηματογραφικής επένδυσης, λαμβάνει χώρα ύστερα από ένα αρκετά εκτεταμένο χρονικό διάστημα, στο πλαίσιο του οποίου ποικίλα γεγονότα έχουν συμβάλει στην εξέλιξη της αφηγηματικής ιστορίας. Ο Σταύρος, έχοντας χάσει τον Αρμένιο φίλο του, Βαρτάν, εγκαταλείπει για πάντα το χωριό της Ανατολίας όπου μεγάλωσε και ξεκινά το ταξίδι του για την Κωνσταντινούπολη, με την ελπίδα σε ένα καλύτερο μέλλον για τον ίδιο και την οικογένειά του. Το κυρίαρχο μουσικό θέμα του τραγουδιού «Τ’ αστέρι του βοριά»,

¹⁶⁹ Cohen, “Film Music from the Perspective of Cognitive Science”, 98.

κάνει την πρώτη ελαφρώς παραλλαγμένη εμφάνισή του, τη χρονική στιγμή κατά την οποία την οπτική αντίληψη του κοινού απασχολούν τα οπτικά πλάνα με τα οποία ο σκηνοθέτης αποδίδει το αφηγηματικό γεγονός του αποχαιρετισμού του πρωταγωνιστή από την οικογένειά του καθώς και εκείνο της αναχώρησής του για την Πόλη.

Τ' Αστéρι του Βοριά

(1η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 95$

Tenor

8

mf

Τ'α-στέ-ρι του Βο-ριά θα φέ-ρει ξα - στε-ριά _____ μα πριν φα -

6

T

8

νεί μες απ' το πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα -

11

T

8

λιά-σω ξε - νι - τιά. Κιε-σύ χα - μέ - νη μου πα - τρί-δα μα-κρι - νή θα μεί-νεις

17

T

8

rit.

χά - δι και πλη - γή σαν ξη - με - ρώ - σεις σ'άλ - λη γη. _____

Εικόνα 7: Η πρώτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου.

Σε ό,τι αφορά τα αμιγώς μουσικά στοιχεία από τα οποία συντίθεται η εν λόγω παραλλαγή, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός πως οι διαφοροποιήσεις οι οποίες χαρακτηρίζουν την 1^η επανεμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου σε σχέση με την αρχική έκθεση του τραγουδιού, αποδεικνύονται μηδαμινές. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται και πάλι για ένα φωνητικό a capella μουσικό μέρος, περίπου ίσης διάρκειας με αυτό του κομματιού “Prologue”, στο πλαίσιο του οποίου παρουσιάζονται επίσης και οι ίδιοι ελληνικοί στίχοι, όπως και στις εισαγωγικές σκηνές της ταινίας. Το μοναδικό μουσικό στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί την εν λόγω επανεμφάνιση δεν είναι άλλο από την απουσία της δεύτερης φωνής τενόρου, η οποία στο πλαίσιο της αρχικής έκθεσης του τραγουδιού διπλασίαζε τη φωνή που αναπαρήγαγε τη βασική μελωδία, με παράλληλη κίνηση σε απόσταση 3^{ης}. Με άλλα λόγια, η 1^η επανεμφάνιση του leitmotiv της

συγκεκριμένης επένδυσης αποτελείται από μια σόλο ανδρική φωνή, η οποία αποδίδει το πρώτο μέρος του τραγουδιού «Τ' αστέρι του βοριά», a capella.

Η εν λόγω 1^η επανεμφάνιση του βασικού μουσικού θέματος του τραγουδιού, η οποία αξιοποιείται στο πλαίσιο της μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, επιφορτίζεται με την ιδιαίτερης σημασίας λειτουργία της επιβεβαίωσης σύναψης του βασικού αφηγηματικού 'δεσμού' της ιστορίας, ο οποίος δεν είναι άλλος από εκείνον της συγκεκριμένης μελωδικής ακολουθίας με την αφηγηματική ιδέα του ταξιδιού. Φυσικά, οι βάσεις για τη σύναψη αυτή έχουν τεθεί ήδη από την παρθενική εμφάνιση του a capella τραγουδιού στο πλαίσιο αφηγηματικής διαδικασίας, αφού και σε εκείνη την περίπτωση η μουσική συνοδευόταν από τους χαρακτηριστικούς στίχους «θα γίνω κύμα και φωτιά» και «να σ' αγκαλιάσω ξενιτιά» καθώς και από την οπτική απεικόνιση του πρωταγωνιστή. Ωστόσο, το γεγονός πως το συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο αποτελεί παραγωγή της βιομηχανίας του Hollywood, θέτοντας ως εν δυνάμει κοινό του τον παγκόσμιο πληθυσμό, αναιρεί την δυνατότητα αυτόματης σύνδεσης της συγκεκριμένης μουσικής με την αφηγηματική ιδέα του ταξιδιού, λόγω της μη κατανόησης των στίχων από οποιοδήποτε άλλο κοινό πέραν του ελληνικού. Έτσι, η 1^η παραλλαγή του τραγουδιού-leitmotiv της επένδυσης, εμφανίζεται στο ακουστικό μέρος της ταινίας συνδυαζόμενη με τα οπτικά πλάνα της αναχώρησης του πρωταγωνιστή και διαφοροποιημένη στον ελάχιστο βαθμό, ούτως ώστε το γεγονός της επιβεβαίωσης της σύνδεσης του μουσικού αυτού υλικού με την ιδέα του ταξιδιού να λάβει χώρα στην αντίληψη του συνόλου των θεατών, ανεξαρτήτως εθνικής καταγωγής.

Η 1^η παραλλαγή του μουσικού θέματος, η οποία, όπως αναφέρεται ανωτέρω, επιβεβαιώνει τη σύνδεση του τραγουδιού με την ιδέα του ταξιδιού αποτελεί, όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια, στοιχείο ζωτικής σημασίας, καθώς η αφηγηματική ιδέα του ταξιδιού του Σταύρου πρόκειται να αποτελέσει πυλώνα της αφηγηματικής εξέλιξης, απασχολώντας την αντίληψη και τη μνήμη του θεατή ανά τακτά χρονικά διαστήματα στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας της ταινίας.

2.2.3. Η δεύτερη παραλλαγή

Η 2^η επανεμφάνιση του κυρίαρχου μουσικού θέματος του τραγουδιού «Τ' αστέρι του βοριά», το οποίο αποτελεί το οδηγτικό μοτίβο της κινηματογραφικής αυτής επένδυσης, συνοδεύει ηχητικά μια ιδιαιτέρως σύντομη σε διάρκεια αφηγηματική σκηνή, η οποία όμως αποτελεί τομή στην εξέλιξη της δράσης. Ο Σταύρος, ο οποίος ύστερα από τις ποικίλες αντιξοότητες και αναποδιές τις οποίες έχει αντιμετωπίσει, έχει αφιχθεί στην Κωνσταντινούπολη κι έχει έρθει σε επαφή με τον Έλληνα ξάδελφο του πατέρα του, ο οποίος μόλις πληροφορείται την απώλεια της περιουσίας του πρωταγωνιστή, απειλεί να αποκαλύψει την αλήθεια στην οικογένεια του ίδιου ενώ παράλληλα του προτείνει την έσχατη λύση του γάμου με κάποια ευκατάστατη κοπέλα της περιοχής. Ο Σταύρος όμως, ο οποίος αδυνατεί να συμβιβαστεί με τη λύση αυτή, αναλογίζεται, για πρώτη φορά στο πλαίσιο της εξέλιξης της διήγησης, τη ρεαλιστική πιθανότητα της μετανάστευσης στην Αμερική, τον τόπο στον οποίο επιθυμεί διακαώς να βρεθεί. Το βραχύχρονο θραύσμα μη διηγητικής υπόκρουσης το οποίο αποτελεί και τη 2^η παραλλαγή του leitmotiv της παρούσας επένδυσης, συνδυάζεται με την οπτική απεικόνιση του Σταύρου στο εκδοτήριο των εισιτηρίων των πλοίων για την άλλη πλευρά του Ατλαντικού.

Το προαναφερθέν σύντομο μουσικό μέρος το οποίο αποτελεί τη 2^η παραλλαγή του υπό εξέταση οδηγτικού μοτίβου, παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις συγκριτικά με τις δύο προηγούμενες εμφανίσεις του μουσικού αυτού θέματος. Κυριότερη διαφοροποίηση αποτελεί το γεγονός πως δεν πρόκειται πλέον για κάποιο φωνητικό μέρος αλλά για ένα καθαρά οργανικό μουσικό τμήμα της εξεταζόμενης επένδυσης. Ειδικότερα, οι ενορχηστρωτικές επιλογές του Μάνου Χατζιδάκι περιλαμβάνουν ολιγάριθμα όργανα, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται, για ακόμη μια φορά στο πλαίσιο της παρούσας κινηματογραφικής επένδυσης, το σαντούρι. Το ιδιαίτερο αυτό μουσικό όργανο με καταγωγή από την περσική παραδοσιακή μουσική και κατόπιν από την ελληνική δημοτική παράδοση, για μία ακόμη φορά συνδυάζεται αριστοτεχνικά με όργανα προερχόμενα από το δυτικό μουσικό πολιτισμό, όπως το πιάνο ή η κιθάρα, αποδεικνύοντας το ταλέντο του εν λόγω συνθέτη καθώς και την τάση του για δημιουργική ανάμειξη πολυπολιτισμικών μουσικών στοιχείων.

Τ' Αστερι του Βοριά

(2η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 70

mp

f

f

mp

6

6

6

6

Εικόνα 8: Η δεύτερη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου.

Η συμπερίληψη του βασικού μουσικού θέματος του τραγουδιού-leitmotiv της εξεταζόμενης επένδυσης στο συγκεκριμένο σημείο της αφηγηματικής εξέλιξης, αποτελεί επιτυχημένη επιλογή από πλευράς του σκηνοθέτη, καθώς η προώθηση της βασικής αφηγηματικής ιδέας επανέρχεται στο προσκήνιο με λειτουργικό τρόπο. Τα κρίσιμα για την εξέλιξη της αφηγηματικής ιστορίας γεγονότα, τα οποία εκτυλίχθηκαν στο χωριό της Ανατολίας λίγο πριν την αναχώρηση του Σταύρου καθώς και το σύνολο των κακουχιών και των εμποδίων με τα οποία ο πρωταγωνιστής έχει έρθει αντιμέτωπος

κατά τη διάρκεια της πορείας του προς την Κωνσταντινούπολη, πιθανότατα έχουν αποσπάσει την αντίληψη του θεατή από τη βασική αφηγηματική ιδέα της ταινίας, η οποία δεν είναι άλλη από το μεταναστευτικό ταξίδι του Σταύρου στην Αμερική. Έτσι, η εν λόγω εμφάνιση του σύντομου αυτού τμήματος του τραγουδιού-leitmotiv επιφορτίζεται με την ιδιαίτερης σημασίας λειτουργία της επαναφοράς του κοινού στο πλαίσιο της κυρίαρχης αφηγηματικής ιδέας του ταξιδιού (η οποία αποτέλεσε και την αφορμή δημιουργίας του παρόντος κινηματογραφικού έργου), εξυπηρετώντας παράλληλα με τον τρόπο αυτόν την εξέλιξη της διηγητικής δράσης.

2.2.4. Η τρίτη παραλλαγή

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το οδηγτικό μοτίβο της εξεταζόμενης, στην παρούσα εργασία, κινηματογραφικής επένδυσης, δηλαδή το βασικό μουσικό θέμα του τραγουδιού «Τ' αστέρι του βοριά», εμφανίζεται επανειλημμένως και σε διάφορες παραλλαγές στο πλαίσιο της οπτικοακουστικής εμπειρίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Καθώς η αντίληψη του θεατή απορροφάται από την εκτύλιξη των αφηγηματικών γεγονότων, η 3^η επανεμφάνιση του εν λόγω leitmotiv λαμβάνει χώρα ως τμήμα ενός ευρύτερου κομματιού μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης. Ο Σταύρος, ο οποίος έχει εγκαταλείψει την πιθανότητα να συνεργαστεί με τον συγγενή του πατέρα του καθώς και την πιθανότητα του αρραβώνα με κάποια ευκατάστατη κοπέλα, έχει πιάσει δουλειά ως 'χαμάλης' στο λιμάνι της Κωνσταντινούπολης, προκειμένου να συγκεντρώσει τα απαραίτητα χρήματα για την κάλυψη του εισιτηρίου για την Αμερική. Καθώς όμως ο πρωταγωνιστής επιδιώκει την έκβαση της προσπάθειας αυτής όσο το δυνατόν συντομότερα, υπομένει τις πολυποίκιλες αντιξοότητες δίχως καν να μεριμνεί οικονομικά για τις προσωπικές του ανάγκες σε τροφή και ρουχισμό. Η 3^η παραλλαγή του μουσικού θέματος του τραγουδιού-leitmotiv της επένδυσης συνοδεύει ηχητικά τα οπτικά πλάνα, στα οποία ο Σταύρος απεικονίζεται από το σκηνοθέτη στην οικτρή αυτή κατάσταση, στο λιμάνι της Πόλης.

Η προαναφερθείσα 3^η επανεμφάνιση του εξεταζόμενου οδηγτικού μοτίβου αποτελεί, και σε αυτή του την έκφανση, ένα αμιγώς οργανικό μουσικό μέρος το οποίο απαρτίζεται από μια σόλο λατέρνα. Το χαρακτηριστικότερο ηχοχρώματος αυτό όργανο, το οποίο έχει αξιοποιηθεί σε εκτεταμένο βαθμό από το Μάνο Χατζιδάκι στο

πλαίσιο της σύνθεσης της κινηματογραφικής του μουσικής,¹⁷⁰ επιλέγεται στο σύντομο αυτό τμήμα της μη διηγητικής υπόκρουσης ως μια ακόμη απόδειξη της προτίμησης του συνθέτη στα λαϊκά μουσικά ακούσματα.

Η συμπερίληψη, από το σκηνοθέτη, του εν λόγω μουσικού θέματος στην κινηματογραφική σύνθεση των προαναφερθέντων αφηγηματικών σκηνών, ως συνοδεία των οπτικών απεικονίσεων του πρωταγωνιστή στο λιμάνι της Κωνσταντινούπολης, δεν αποτελεί φυσικά τυχαία επιλογή. Το οδηγητικό μοτίβο της επένδυσης, το οποίο έχει πλέον συνδεθεί στην αντίληψη του θεατή-ακροατή με την βασική αφηγηματική ιδέα του ταξιδιού, επιλέγεται από το σκηνοθέτη στο σημείο αυτό της αφηγηματικής εξιστόρησης με διττό στόχο. Αρχικά, η υπό εξέταση 3^η παραλλαγή του leitmotiv λειτουργεί, στο σημείο αυτό της αφηγηματικής διαδικασίας, ως ερμηνευτικό μουσικό σχόλιο,¹⁷¹ καθώς κυριότερο στόχο της ίδιας της μη διηγητικής μουσικής αποτελεί η υπενθύμιση στο θεατή της βασικής αιτίας για την οποία ο πρωταγωνιστής επιδίδεται στη συστηματική παραμέληση της υγείας του, η οποία δεν είναι άλλη από την όσο το δυνατόν ταχύτερη συγκέντρωση των απαιτούμενων χρημάτων για τη μετανάστευσή του στην Αμερική. Με τον τρόπο αυτόν ο σκηνοθέτης, με τη βοήθεια της μη διηγητικής αυτής υπόκρουσης, δικαιολογεί το Σταύρο στα μάτια του θεατή, παρέχοντας στον ίδιο τη δυνατότητα κατανόησης του κινήτρου των πράξεων του πρωταγωνιστή.¹⁷² Με άλλα λόγια, με τη συμβολή της χρήσης, στο σημείο αυτό της ταινίας, του εν λόγω οδηγητικού μοτίβου, επισημαίνεται από το σκηνοθέτη η οπτική γωνία του ήρωα, προκαλώντας την επιζητούμενη συναισθηματική ταύτιση από την πλευρά του θεατή.

Επιπλέον, η εννοηστροπική επιλογή του Μάνου Χατζιδάκι στο πλαίσιο σύνθεσης του συγκεκριμένου σύντομου τμήματος της υπόκρουσης, δημιουργεί μια επιπρόσθετη δραματική ένταση στο σημείο αυτό της αφηγηματικής εξιστόρησης, καθώς το ηχόχρωμα της λατέρνας, το οποίο έχει συνδεθεί με τα πλάνα των συνοικιών, των δρόμων καθώς και την καθημερινή ζωή των λαϊκών ανθρώπων με τις χαρές και τις

¹⁷⁰ Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 95.

¹⁷¹ Μυλωνάς, *Μουσική και κινηματογράφος*, 159.

¹⁷² Audissino, *Film/Music Analysis*, 142.

λύπες της,¹⁷³ αντικρούεται έντονα με τη σχεδόν απάνθρωπη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο πρωταγωνιστής, εξαιτίας των παρελθόντων συγκυριών.

Τ' Αστέρι του Βοριά
(3η παραλλαγή) Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 125

Dulcimer *mf* *mp*

Dul. *tr* *tr* *tr* *tr*

Dul. *tr* *tr* *tr* *tr*

Εικόνα 9: Η τρίτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου.

2.2.5. Η τέταρτη παραλλαγή

Η 4^η επανεμφάνιση του εξεταζόμενου, στο παρόν υποκεφάλαιο, οδηγητικού μοτίβου το οποίο απαρτίζεται από την αρχή του τραγουδιού του Μάνου Χατζιδάκι «Τ' αστέρι του βοριά», λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο του ακουστικού μέρους του κινηματογραφικού έργου ως υπόκρουση στην απεικόνιση μιας ακόμη δυσμενούς αφηγηματικής συγκυρίας εις βάρος του πρωταγωνιστή. Ο Σταύρος, ο οποίος ύστερα από την προτροπή ενός φίλου και συναδέλφου του έχει περάσει το βράδυ στο πλάι μιας πόρνης, πέφτει και πάλι θύμα κλοπής από την ίδια και ως εκ τούτου, χάνει τις έως τη χρονική αυτή στιγμή οικονομίες του, στο σύνολό τους. Το προαναφερθέν, σύντομο σε

¹⁷³ Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, 95.

διάρκεια, θραύσμα μη διηγητικής υπόκρουσης συνοδεύει την ίσης διάρκειας οπτική απεικόνιση της παράνομης πράξης της πόρνης, την οποία προσφέρει ο σκηνοθέτης.

Αναφορικά με τα αμιγώς μουσικά στοιχεία τα οποία απαρτίζουν την εν λόγω επανεμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου της επένδυσης σε παραλλαγή, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός πως ενώ η ρυθμική ένδειξη καθώς και η τονικότητα του πρωτότυπου τραγουδιού παραμένουν ανέγγιχτες, η εννοχρηστική επιλογή του συνθέτη περιλαμβάνει και πάλι διαφοροποίηση του ηχοχρώματος, σε σύγκριση με την προηγούμενη εμφάνιση του εν λόγω μουσικού θέματος. Πιο συγκεκριμένα, η 4^η παραλλαγή του leitmotiv της επένδυσης αναπαράγεται μόνο σε μελωδικό επίπεδο από ένα και μοναδικό ακορντεόν, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο απουσιάζει εντελώς, με εξαίρεση το ντουμπλάρισμα της κυρίως μελωδίας σε απόσταση 3^{ης}, από το ίδιο όργανο.

Τ' Αστέρι του Βοριά

(4η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 95

Accordion

p

6

Acc.

11

Acc.

Εικόνα 10: Η τέταρτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου.

Το εν λόγω σύντομο τμήμα μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης έχει επιλεγεί από τον Ηλία Καζάν ως συνοδεία της αφηγηματικής σκηνής η οποία περιγράφεται ανωτέρω, ώστε να επιτελέσει ορισμένες αφηγηματικού τύπου λειτουργίες, εξυπηρετώντας την εξέλιξη της διηγητικής δράσης. Αρχικά, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός πως η συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή δίνει έμφαση στην ίδια την πράξη της πόρνης, καθώς η ίδια η μουσική επισημαίνει με τον δικό της τρόπο τις επιπτώσεις της

πράξης αυτής στα σχέδια του πρωταγωνιστή για μετανάστευση στην Αμερική. Η έμφαση η οποία επιδιώκεται από το σκηνοθέτη στο σημείο αυτό της αφηγηματικής εξιστόρησης, υποστηρίζεται εξίσου και από γεγονός της μειωμένης έντασης της μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης. Με τον τρόπο αυτό, η ίδια η μουσική ‘κάνει χώρο’ στο soundtrack της εν λόγω σκηνής για τα συμπεριλαμβανόμενα ηχητικά εφέ, επιτρέποντας στην ακουστική αντίληψη του θεατή να επικεντρωθεί στο ίδιο το αφηγηματικό γεγονός της κλοπής και στον ήχο των λιρών οι οποίες αποσπώνται κρυφά από τα ρούχα του πρωταγωνιστή, ενώ ο ίδιος κοιμάται.

2.2.6. Η πέμπτη παραλλαγή

Η επόμενη κατά σειρά επανεμφάνιση του μουσικού θέματος από το «αστέρι του βοριά», το οποίο αποτελεί το leitmotiv της εξεταζόμενης επένδυσης, λαμβάνει χώρα ύστερα από ένα αρκετά εκτεταμένο χρονικό διάστημα στο πλαίσιο της αφηγηματικής εξιστόρησης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Ο Σταύρος έχει εγκαταλείψει πλέον την ελπίδα συγκέντρωσης του χρηματικού ποσού για την κάλυψη του πολυπόθητου εισιτηρίου, μέσω της δουλειάς του. Έτσι, παριστάνοντας τον πλούσιο μνηστήρα αρραβωνιάζεται τη Δόμνα, την κόρη ενός μεγαλεμπόρου χαλιών από την Κωνσταντινούπολη. Καθώς όμως το όνειρό του για την πραγματοποίηση του ταξιδιού στην Αμερική σιγοκαίει ακόμη μέσα του, ο ίδιος αδυνατεί να δοθεί ολοκληρωτικά στο γεγονός της σύνδεσής του με την κοπέλα, πράγμα το οποίο η ίδια αντιλαμβάνεται. Η κατανόηση της Δόμνας και η σχέση εμπιστοσύνης η οποία σταδιακά χτίζεται ανάμεσα στην ίδια και τον πρωταγωνιστή, ωθεί το Σταύρο να αποκαλύψει στην κοπέλα την αλήθεια, τόσο σχετικά με την οικονομική του κατάσταση όσο και με τη διακαή επιθυμία του για μετανάστευση. Η 5^η επανεμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου της κινηματογραφικής αυτής επένδυσης, συνδυάζεται από το σκηνοθέτη με το απεικονιζόμενο αφηγηματικό γεγονός της ‘εξομολόγησης’ του Σταύρου στην πρώην αρραβωνιαστικιά του.

Η 5^η παραλλαγή του υπό εξέταση, στο παρόν υποκεφάλαιο, leitmotiv, δε διαφοροποιείται σε σημαντικό βαθμό από την προηγούμενη εμφάνιση του μουσικού αυτού θέματος, σε ό,τι αφορά τα αμιγώς μουσικά στοιχεία τα οποία την απαρτίζουν. Το ακορντεόν επιφορτίζεται και πάλι από το συνθέτη με τον πρωταγωνιστικό ρόλο της

σόλο αναπαραγωγής του τμήματος αυτού της μη διηγητικής υπόκρουσης. Η ύπαρξη μια δεύτερης συνοδευτικής φωνής σε απόσταση 3^{ης} από την κυρίως μελωδία, η οποία αναπαράγεται από το ίδιο όργανο είναι και στην παρούσα επανεμφάνιση γεγονός, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο απουσιάζει και πάλι. Ουσιαστικά, ως μοναδικό στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί την 4^η από την 5^η κατά σειρά παραλλαγή του εν λόγω leitmotiv, εμφανίζεται η χρονική διάρκεια των δύο μουσικών θραυσμάτων, η οποία στην περίπτωση της 5^{ης} παραλλαγής παρουσιάζεται εμφανώς περισσότερο εκτεταμένη, λόγω της επίσης εκτεταμένης διάρκειας της οπτικής απεικόνισης, την οποία συνοδεύει.

Τ' Αστέρι του Βοριά

(5η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 85

Accordion *mp*

6

Acc.

11

Acc.

17

Acc.

23

Acc.

29

Acc.

Εικόνα 11: Η πέμπτη παραλλαγή του οδηγτικού μοτίβου.

Τα πολυάριθμα αφηγηματικά γεγονότα τα οποία παρεμβάλλονται μεταξύ των δύο προαναφερθέντων εμφανίσεων του εξεταζόμενου οδηγτικού μοτίβου, έχουν

απασχολήσει για ένα αρκετά εκτεταμένο χρονικό διάστημα την αντίληψη του θεατή, στο πλαίσιο της ακροαματικής εμπειρίας της ταινίας. Επομένως, η συμπερίληψη, από το σκηνοθέτη, του εν λόγω μουσικού θέματος στη συγκεκριμένη φάση της αφηγηματικής εξιστόρησης παρέστη αναγκαία. Η βασική αφηγηματική ιδέα η οποία αποτέλεσε και την πρωταρχική αφορμή της δημιουργίας του εξεταζόμενου κινηματογραφικού έργου, αυτή δηλαδή της μετανάστευσης του πρωταγωνιστή στην Αμερική, επανέρχεται στο προσκήνιο στο πλαίσιο της σκηνής η οποία περιγράφεται ανωτέρω, υπενθυμίζοντας για μια ακόμη φορά στο θεατή πως κυριότερο στόχο του Σταύρου αποτελεί εξ' αρχής η πραγματοποίηση του πολυπόθητου ταξιδιού. Έτσι, το γνώριμο πλέον άκουσμα του μουσικού θέματος από το «αστέρι του Βοριά», το οποίο επαναφέρει στη μνήμη του θεατή όλα τα σχετικά με την προαναφερθείσα αφηγηματική ιδέα γεγονότα, συνοδεύει ιδιαιτέρως λειτουργικά την εξομολόγηση του πρωταγωνιστή στη Δόμνα, περί της αληθινής οικονομικής του κατάστασης αλλά και της επικείμενης πραγματοποίησης του μεγάλου ταξιδιού στην ξένη ήπειρο.

2.2.7. Η έκτη παραλλαγή

Λίγο πριν το φινάλε του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*, το μουσικό θέμα του τραγουδιού του Μάνου Χατζιδάκι «Τ' αστέρι του βοριά», το οποίο αποτελεί και το leitmotiv της μουσικής επένδυσης η οποία εξετάζεται στην παρούσα διπλωματική εργασία, διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στο πλαίσιο του soundtrack της ταινίας, καθώς η εμφάνισή του παρατηρείται εις τριπλούν μέσα σε ένα όχι και τόσο εκτεταμένο χρονικό διάστημα. Η 6^η κατά σειρά παραλλαγή του οδηγητικού αυτού μοτίβου αποτελεί επιμέρους τμήμα ενός εκ των μουσικών κομματιών, τα οποία περιλαμβάνονται στο δίσκο με την πρωτότυπη μουσική της ταινίας και συγκεκριμένα του κομματιού “Frustration, Dreams and Loneliness”, το οποίο συνοδεύει ηχητικά κάποιες από τις απεικονιζόμενες σκηνές οι οποίες εξελίσσονται στο πλαίσιο του φυσικού χώρου του πλοίου για την Αμερική.

Ο Σταύρος, ο οποίος με την οικονομική βοήθεια μιας ευκατάστατης κυρίας, συζύγου ενός πλούσιου Αμερικανού, με την οποία έχει συνάψει κρυφό ερωτικό δεσμό, κατορθώνει να εξασφαλίσει το πολυπόθητο εισιτήριο του πλοίου για την Νέα Υόρκη. Ο σύζυγος όμως της εν λόγω κυρίας σύντομα πληροφορείται την παράνομη σχέση της

γυναίκας του με τον πρωταγωνιστή και απειλεί να στείλει τον ίδιο πίσω στην πατρίδα του. Το μουσικό θραύσμα το οποίο αποτελεί την 6^η επανεμφάνιση του εξεταζόμενου οδηγητικού μοτίβου, συνδυάζεται με την οπτική απεικόνιση μιας έντονης εσωτερικής διαμάχης του πρωταγωνιστή, ύστερα από ένα όνειρο το οποίο ο ίδιος είδε, σχετικά με τον πατέρα του. Εξαιτίας των πολυάριθμων κινδύνων αλλά και των κακουχιών και των αντιξοοτήτων με τις οποίες ο Σταύρος ήρθε αντιμέτωπος από την αρχή ακόμη του μεγάλου ταξιδιού του, ο ίδιος αναγκάστηκε να προβεί σε ορισμένες απαγορευμένες ηθικά πράξεις, για τις οποίες δεν είναι υπερήφανος. Έτσι, κατά τη διάρκεια της εσωτερικής αυτής πάλης, τα ενοχικά συναισθήματα τα οποία ο Σταύρος βιώνει, αποδίδονται από το σκηνοθέτη υπό τη μορφή μιας σύντομης εξομολόγησης του ίδιου, στο φίλο του, Hohannes.

Το μουσικό κείμενο από το οποίο απαρτίζεται η 6^η παραλλαγή του leitmotiv της παρούσας επένδυσης, διαφέρει σημαντικά από τις προηγούμενες επανεμφανίσεις του εξεταζόμενου θέματος. Πέρα από το γεγονός πως εμφανίζεται αρκετά εκτενέστερη σε διάρκεια, η εν λόγω επανεμφάνιση διαφοροποιείται σημαντικά σε ό,τι αφορά κάποια επιπλέον μουσικά στοιχεία. Αρχικά, θα πρέπει να επισημανθεί το γεγονός πως ένας εκ των μετασχηματισμών τους οποίους υφίσταται το συγκεκριμένο μουσικό θραύσμα αφορά την τονικότητα, καθώς η 6^η επανεμφάνιση του εξεταζόμενου leitmotiv βρίσκεται στη ΜΙ ελάσσονα και όχι στη ΣΟΛ ελάσσονα τονικότητα, όπως όλες οι παρελθούσες επανεμφανίσεις. Επιπροσθέτως, το tempo της συγκεκριμένης παραλλαγής παρουσιάζεται εμφανώς πιο αργό συγκριτικά με εκείνο των παραλλαγών που εξετάζονται ανωτέρω, παρ' όλο που η ρυθμική ένδειξη των 4/4 παραμένει. Ακόμη, το ενορχηστρωτικό πλάνο του συνθέτη περιλαμβάνει ένα αρκετά μεγαλύτερο οργανικό σύνολο, το οποίο απαρτίζεται από ένα πλήρες κουαρτέτο εγχόρδων, μια κιθάρα, ένα ακορντεόν, καθώς και μια φουσαρμόνικα. Η ύπαρξη της φουσαρμόνικας στο πλαίσιο της εν λόγω σύντομης σύνθεσης, παρά το διακριτικό ηχόχρωμα το οποίο προσομοιάζει κάπως σε αυτό του ακορντεόν, αποδεικνύει για μία ακόμη φορά πως η προσωπική εκτίμηση του Μάνου Χατζιδάκι για την λαϊκή μουσική παράδοση δηλώνει παρούσα, ακόμη και στις περιπτώσεις στις οποίες η εξάλειψη του λαϊκού στοιχείου και η αντικατάστασή του από κάποιο μη λαϊκό, παρόμοιου χαρακτήρα, δε θα είχε κάποιο σοβαρό αντίκτυπο στο τελικό μουσικό αποτέλεσμα.

Τ' Αστέρι του Βοριά

(6η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 64

Harmonica

Guitar

Accordion

Violin

Viola

Cello

Contrabass

Εικόνα 12: Η αρχή της έκτης παραλλαγής του οδηγητικού μοτίβου.

Σε ό,τι αφορά την αλληλεπίδραση του εξεταζόμενου μουσικού θραύσματος με τις οπτικές εικόνες τις οποίες συνοδεύει, αξίζει να σημειωθεί πως η συμπερίληψη από το σκηνοθέτη, της προαναφερθείσας απεικόνισης της εσωτερικής πάλης του Σταύρου στο τελικό κινηματογραφικό οπτικοακουστικό αποτέλεσμα, παρόλο που δεν εξυπηρετεί την εξέλιξη της αφηγηματικής εξιστόρησης σε μεγάλο βαθμό, αποδεικνύεται ιδιαίτερος σημαντική. Οι πράξεις στις οποίες ο πρωταγωνιστής υποχρεώθηκε να προβεί εξαιτίας των δυσμενών συνθηκών τις οποίες αντιμετώπισε, αποδεικνύουν το ζωτικό ρόλο της ίδιας της κατάκτησης του στόχου του, που δεν είναι άλλος από την υλοποίηση του ταξιδιού στην Αμερική. Επομένως, η επιλογή του αναγνωρίσιμου πλέον μουσικού θέματος το οποίο έχει συνδεθεί με τη βασική αφηγηματική ιδέα της ταινίας, ως μη διηγητική υπόκρουση στην προαναφερθείσα σκηνή, υποστηρίζει με τρόπο λειτουργικό τα επιζητούμενα από το σκηνοθέτη αποτελέσματα, καθώς δικαιολογεί, ως ένα βαθμό φυσικά, τις προθέσεις του πρωταγωνιστή. Το γεγονός όμως της ηθικής 'έκπτωσης' και της απώλειας της

αθωότητας του Σταύρου, ο οποίος δε δίστασε να θυσιάσει το οτιδήποτε προκειμένου να πραγματοποιήσει το όνειρό του, παρουσιάζεται ως αφορμή ενός περαιτέρω προβληματισμού κοινωνικής και υπαρξιακής φύσεως, η δημιουργία του οποίου αποτελεί επίσης, μεταξύ άλλων, πρόθεση του σκηνοθέτη.¹⁷⁴

2.2.8. Η έβδομη παραλλαγή

Το πλοίο έχει πλέον φτάσει στο λιμάνι της Νέας Υόρκης. Ο Σταύρος, ύστερα από την αντιμετώπιση πολυάριθμων ανασταλτικών παραγόντων και συγκυριών, έχει κατορθώσει να πραγματοποιήσει το όνειρό του για μετανάστευση στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού κι έχει αποβιβαστεί στη νέα του πατρίδα. Ύστερα από την αυτοκτονία του φίλου του, Hohannes, ο πρωταγωνιστής έχει εξασφαλίσει μια θέση εργασίας στο πλαίσιο της ομάδας των μελλοντικών λουστράκων οι οποίοι ταξίδεψαν μαζί με το αφεντικό τους στην Αμερική, η οποία αρχικά προοριζόταν για το φυματικό αγόρι, το οποίο όμως αποφάσισε να δώσει τέλος στη ζωή του πηδώντας στη θάλασσα. Τα πρώτα σκηνοθετικά πλάνα τα οποία μεταφέρουν το αντιληπτικό μήνυμα της άφιξης του πρωταγωνιστή και της συνεργατικής του ομάδας στη Νέα Υόρκη, συνοδεύονται ηχητικά από ένα ακόμα τμήμα μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης το οποίο αποτελείται από την έβδομη κατά σειρά επανεμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου της παρούσας κινηματογραφικής επένδυσης, δηλαδή του μουσικού θέματος από το τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι «Τ' αστέρι του βοριά».

Για δεύτερη συνεχόμενη φορά στο πλαίσιο σύνθεσης του συνόλου των τμημάτων υπόκρουσης τα οποία αποτελούν τις επανεμφάνισεις του προαναφερθέντος οδηγητικού μοτίβου, τα μουσικά στοιχεία τα οποία διαφοροποιούν την εκάστοτε παραλλαγή από την προηγούμενη ή την επόμενη της ξεφεύγουν των περιορισμών των τομέων της ενορχήστρωσης και του ρυθμού. Έτσι, η έβδομη κατά σειρά παραλλαγή του leitmotiv της εξεταζόμενης επένδυσης παρουσιάζει τροποποιήσεις, μεταξύ άλλων, και σε τονικό (όπως και η 6^η επανεμφάνιση) και μελωδικό επίπεδο. Ειδικότερα, θα πρέπει αρχικά να σημειωθεί το γεγονός πως η εν λόγω παραλλαγή έχει δημιουργηθεί

¹⁷⁴ Neve, “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”, 68.

στο περιβάλλον της ΡΕ ελάσσονας τονικότητας, σε αντίθεση με τις προηγούμενες επανεμφάνσεις, οι οποίες ήταν στην ΣΟΛ ελάσσονα (πλην της 6^{ης}). Ακόμη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της όξυνσης του τέταρτου φθόγγου της μελωδίας, ο οποίος αποτελεί ταυτόχρονα και τον τρίτο φθόγγο της συγχορδίας της τονικής. Έτσι λοιπόν, η συγχορδία αυτή στιγμιαία παρουσιάζεται μειζονοποιημένη, παραλλάσσοντας σημαντικά το χαρακτήρα του μουσικού θέματος-leitmotiv στο πλαίσιο της υπό εξέταση κινηματογραφικής ακολουθίας, την οποία το ίδιο συνοδεύει (στη συνέχεια, παρουσιάζεται ενδεικτικά η αρχή του εν λόγω μουσικού μέρους, για την ευκολότερη κατανόηση των πληροφοριών από τον αναγνώστη).

Score in C

Τ' Αστέρι του Βοριά
(7η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 120

Horn

Trumpet 1

Trumpet 2

Accordion

Santoor

Tambourine

Violin

Contrabass

Εικόνα 13: Η αρχή της έβδομης παραλλαγής του οδηγητικού μοτίβου.

Παράλληλα, το οργανικό σύνολο το οποίο ενσαρκώνει τις ενορχηστρωτικές επιλογές του Μάνου Χατζιδάκι για το παρόν θραύσμα μη διηγητικής υπόκρουσης, εμφανίζεται αρκετά εκτεταμένο αριθμητικά. Πιο συγκεκριμένα, το ίδιο συμπεριλαμβάνει αρκετά όργανα της δυτικής συμφωνικής ορχήστρας, όπως το κόρνο, η τρομπέτα ή τα έγχορδα με τόξο, τα οποία για μία ακόμη φορά συνδυάζονται αρμονικά με το ακορντεόν καθώς και το πολυχρησιμοποιημένο, στο πλαίσιο σύνθεσης της παρούσας κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης, σαντούρι. Έτσι, αποδεικνύεται για μία ακόμη φορά η πρόθεση του εν λόγω συνθέτη για συμπερίληψη, στο έργο του, πολύ-πολιτισμικών μουσικών στοιχείων, γεγονός το οποίο αποτελεί, μεταξύ άλλων, απόρροια της έμφυτης ικανότητας των στοιχείων αυτών να προσαρμόζονται αρμονικά στο πλαίσιο μιας κατά τα άλλα έντεχνης/λόγιας σύνθεσης, αναδεικνύοντας παράλληλα την ξεχωριστή τους φύση.¹⁷⁵

Το σύνολο των προαναφερθέντων μετασχηματισμών σε μουσικό επίπεδο, τους οποίους ο συνθέτης έχει συμπεριλάβει στις επιλογές διαμόρφωσης του οδηγητικού μοτίβου της παρούσας επένδυσης, δικαιολογείται πλήρως αν λάβει κανείς υπόψιν τις οπτικές εικόνες με τις οποίες η μουσική κάθε φορά συνδυάζεται, στο πλαίσιο της οπτικοακουστικής εμπειρίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Το γεγονός της επίτευξης της άφιξης του πρωταγωνιστή στην Αμερική, το οποίο αποτελεί αφενός την κεντρική αφηγηματική ιδέα του κινηματογραφικού έργου και αφετέρου, σε διηγητικό επίπεδο, το στόχο για χάρη του οποίου ο Σταύρος θα θυσίαζε μέχρι και τη ζωή του, δε θα μπορούσε να συνοδεύεται ηχητικά από κάποιο μουσικό θέμα ελάσσονος χαρακτήρα. Έτσι η όξυνση της 3^{ης} της συγχορδίας της τονικής, η οποία επιλέγεται από το συνθέτη για το συγκεκριμένο σημείο της αφηγηματικής εξιστόρησης, αποδίδει στην εν λόγω επανεμφάνιση του leitmotiv έναν μείζονα και άρα, ιδιαίτερα αισιόδοξο χαρακτήρα, ο οποίος συνδυάζεται λειτουργικά με τα απεικονιζόμενα θετικά συναισθήματα του πρωταγωνιστή. Επιπλέον, ο ολοκληρωμένος ήχος του εκτεταμένου αριθμητικά οργανικού συνόλου, συμβάλλει επίσης στη δημιουργία του γενικότερου θετικού κλίματος, το οποίο χαρακτηρίζει τις τελευταίες σκηνές του εξεταζόμενου κινηματογραφικού έργου.

¹⁷⁵ Διαλιανούδη, “Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση”, 355.

2.2.9. Η όγδοη παραλλαγή

Την όγδοη κατά σειρά και τελευταία επανεμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου της εξεταζόμενης, στην παρούσα διπλωματική εργασία, κινηματογραφικής επένδυσης, αποτελεί ένα σύντομο τμήμα μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, το οποίο συνοδεύει ηχητικά την τελευταία σκηνή της αφηγηματικής εξιστόρησης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Το φινάλε του κινηματογραφικού έργου απαρτίζεται από μια σειρά οπτικών πλάνων, τα οποία απεικονίζουν το σύνολο των μελών της οικογένειας Τοπούζογλου καθώς και κάποια από τα βουνά του χωριού της Ανατολίας, τα οποία αποτέλεσαν επίσης και τις εισαγωγικές εικόνες της εν λόγω ταινίας. Καθώς την οπτική αντίληψη του θεατή απασχολούν οι προαναφερθείσες απεικονίσεις, το ακουστικό-ηχητικό μέρος του έργου απαρτίζουν αφενός η φωνή του Σταύρου και αργότερα εκείνη του σκηνοθέτη, οι οποίες επωμίζονται βραχυπρόθεσμα την ιδιότητα του αφηγητή, και αφετέρου η τελευταία παραλλαγή του μουσικού θέματος-leitmotiv της επένδυσης, δηλαδή του τραγουδιού «Τ' αστέρι του βοριά».

Το σύνολο το οποίο έχει επιλεγεί από το Μάνο Χατζιδάκι για την απόδοση της τελευταίας, στο πλαίσιο της αφηγηματικής εξιστόρησης, παραλλαγής του οδηγητικού μοτίβου, παρουσιάζεται αρκετά περιορισμένο αριθμητικά. Ειδικότερα, απαρτίζεται από δύο φωνές τενόρων, οι οποίοι αναπαράγουν το μουσικό αυτό μέρος με τους ελληνικούς στίχους του αντίστοιχου τραγουδιού, όπως και στις αρχικές εμφανίσεις του εξεταζόμενου οδηγητικού μοτίβου. Μοναδική σημαντική διαφοροποίηση στην προκειμένη περίπτωση αποτελεί η προσθήκη, για μία ακόμη φορά, του χαρακτηριστικού ηχοχρώματος του σαντουριού, το οποίο καθ' όλη τη διάρκεια της 8^{ης} παραλλαγής ντουμπλάρει το κυρίως μελωδικό υλικό σε unisono. Επίσης, το αρμονικό υλικό επανέρχεται στο περιβάλλον της πρωτότυπης τονικότητας του τραγουδιού «Τ' αστέρι του βοριά», της ΣΟΛ ελάσσονας, ενώ το tempo καθώς και η ρυθμική ένδειξη ταυτίζονται επίσης με τα αντίστοιχα στοιχεία του πρωτότυπου μουσικού κομματιού.

Η αξιοποίηση του μουσικού υλικού του οδηγητικού μοτίβου της εξεταζόμενης επένδυσης στο πλαίσιο δημιουργίας της καταληκτικής κινηματογραφικής ακολουθίας, αποτελεί μία ιδιαίτερος επιτυχημένη επιλογή από το σκηνοθέτη της ταινίας, Ηλία Καζάν. Η βασική αφηγηματική ιδέα της μετανάστευσης, στο κλίμα της οποίας η εν λόγω μουσική επαναφέρει το θεατή, επανέρχεται για τελευταία φορά στο προσκήνιο

της αφηγηματικής εξιστόρησης, με βασική διαφοροποίηση το γεγονός πως αυτή τη φορά, η επιθυμία πραγματοποίησης του μεγάλου ταξιδιού δεν αφορά τον ίδιο τον πρωταγωνιστή, αλλά τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του. Η ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον, την οποία η αρχική φωνητική παραλλαγή του εν λόγω leitmotiv είχε εκφράσει στο ξεκίνημα του κινηματογραφικού έργου, απασχολεί και πάλι τις αντιληπτικές ικανότητες των θεατών, καθώς η ίδια ανιχνεύεται εκ νέου στα οπτικά πλάνα των προσώπων της οικογένειας Τοπούζογλου αυτή τη φορά, με τα οποία ο σκηνοθέτης επιλέγει να αποδώσει το φινάλε του έργου του.

Ο Καζάν, ο οποίος στην προηγούμενη σκηνή έχει προσφέρει στο θεατή την οπτική απεικόνιση του πρωταγωνιστή να εργάζεται στην επιχείρηση λουστραρίσματος παπουτσιών στη Νέα Υόρκη, χρησιμοποιεί στο σημείο αυτό της αφηγηματικής εξιστόρησης τη χαρακτηριστική έκφραση “people waiting”, η οποία αποδίδεται από την ιδιαίτερη χροιά του πρωταγωνιστή, με στόχο την μετάδοση ενός διττού νοήματος. Αφενός, αποτελεί τη χαρακτηριστική φράση την οποία ο Σταύρος χρησιμοποιεί με στόχο την ταχύτερη εναλλαγή των πελατών του. Καθώς όμως η έκφραση επαναλαμβάνεται αρκετές φορές στο πλαίσιο της καταληκτικής κινηματογραφικής ακολουθίας και καθώς οι οπτικές εικόνες μεταφέρονται πίσω στην Ανατολία, ο θεατής σύντομα αντιλαμβάνεται πως το νοηματικό περιεχόμενο των δύο αυτών λέξεων (“people waiting”), δεν αφορά μόνο τους εκάστοτε επόμενους πελάτες της επιχείρησης λουστραρίσματος, αλλά και τα μέλη της οικογένειας του πρωταγωνιστή, τα οποία ελπίζουν στην οριστική αναχώρησή τους από το χωριό. Τελικά, ο σκηνοθέτης-αφηγητής ο οποίος αναλαμβάνει ξανά δράση παράλληλα με την ολοκλήρωση του κινηματογραφικού έργου, πληροφορεί το θεατή πως η υπόσχεση του Σταύρου στην οικογένειά του πραγματοποιήθηκε, καθώς όλα τα απεικονιζόμενα μέλη αργά ή γρήγορα μεταφέρθηκαν στη Νέα Υόρκη, με μοναδική εξαίρεση τον πατέρα του πρωταγωνιστή. Παράλληλα, η μη διηγητική μουσική υπόκρουση η οποία συνοδεύει τα καταληκτικά πλάνα του σκηνοθέτη, δηλαδή η 8^η και τελευταία επανεμφάνιση του οδηγητικού μοτίβου της επένδυσης, συμβάλλει αποφασιστικά, μέσω του γνώριμου πλέον στα αυτιά του θεατή-ακροατή μουσικού του χαρακτήρα, στην επίτευξη της επιζητούμενης αίσθησης ολοκλήρωσης,¹⁷⁶ την οποία εξασφαλίζουν σε εκτεταμένο βαθμό οι καταληκτικές φράσεις του σκηνοθέτη-αφηγητή.

¹⁷⁶ Audissino, *Film/Music Analysis*, 134-136.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός πως οι τίτλοι τέλους του εξεταζόμενου, στην παρούσα εργασία, κινηματογραφικού έργου συνοδεύονται επίσης από το μουσικό υλικό του τραγουδιού-leitmotiv της συγκεκριμένης επένδυσης, σε μια επιπλέον παραλλαγή, η οποία συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack της ταινίας υπό τον τίτλο “Finale”. Παρ’ όλα αυτά, το μουσικό αυτό μέρος δεν έχει συμπεριληφθεί στο πλαίσιο της ανάλυσης των μουσικών κομματιών η οποία διενεργήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας διπλωματικής εργασίας, καθώς το ίδιο τίθεται εκτός των χρονικών ορίων της υπό εξέταση αφηγηματικής εξιστόρησης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*.

Τ' Αστέρι του Βοριά
(8η παραλλαγή) Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 75

Tenor 1

Tenor 2

Santoor

Τ'α - στέ - ρι του Βο - ριά θα φέ - ρει ξα - στε - ριά

mp

5

T 1

T 2

Snt.

μα πριν φα - νεί μες απ' το πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω

mp

9

T 1

T 2

Snt.

κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα - λιά - σω ξε - νι - τιά.

Εικόνα 14: Η όγδοη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου.

Κεφάλαιο 3^ο: Ανακεφαλαίωση – Συμπεράσματα

3.1. Οι λειτουργίες των μουσικών κομματιών στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας

Όπως γίνεται ευκόλως αντιληπτό ύστερα από την ενδελεχή μελέτη και καταγραφή της μουσικής των κομματιών τα οποία απαρτίζουν την κινηματογραφική μουσική επένδυση της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, ο συνθέτης Μάνος Χατζιδάκις δημιούργησε μια σειρά τμημάτων διηγητικής καθώς και μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, τα οποία ενσωματώθηκαν με ιδιαίτερη λειτουργικότητα στην ακροαματική διαδικασία του κινηματογραφικού έργου. Η μουσική του Χατζιδάκι, μέσα από τις προσωπικές επιλογές του σκηνοθέτη της ταινίας, Ηλία Καζάν, στο πλαίσιο σύνθεσης των κινηματογραφικών ακολουθιών και σκηνών, αξιοποιήθηκε με τρόπο τέτοιο ώστε σε κάθε μεμονωμένη περίπτωση να εξυπηρετείται πρωτίστως η αφηγηματική εξιστόρηση, ενώ παράλληλα το ποιόν του ίδιου του μουσικού υλικού να αναδεικνύεται σε εκτεταμένο βαθμό. Η ταινία *Αμέρικα-Αμέρικα* αποτελεί ένα ιδιαίτερος επιτυχημένο παράδειγμα κινηματογραφικής οπτικοακουστικής εμπειρίας, καθώς το σύνολο των επιμέρους στοιχείων που την απαρτίζουν, μεταξύ των οποίων και η μουσική επένδυση, συνεργάζονται αρμονικά με στόχο την απόδοση ενός ολοκληρωμένου και λειτουργικού ακροαματικού αποτελέσματος.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική καθαυτή, το χαρακτηριστικό προσωπικό μουσικό ιδίωμα και συνθετικό ύφος του Μάνου Χατζιδάκι, στο οποίο ο ίδιος παρέμεινε πιστός καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας, δηλώνει παρόν και στο συγκεκριμένο μουσικό έργο, καθώς συνοδεύει το σύνολο των εξεταζόμενων τμημάτων μουσικής υπόκρουσης. Η προσωπική εκτίμηση του συνθέτη στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, η οποία αποτελεί έναν από τους κύριους παράγοντες απόδοσης του χαρακτηριστικού ακούσματος της μουσικής του, ενσαρκώνεται, στο πλαίσιο της παρούσας επένδυσης, με τη αξιοποίηση λαϊκών παραδοσιακών στοιχείων στους τομείς της ενορχήστρωσης και του ρυθμού καθώς και σε αρμονικό και μελωδικό επίπεδο. Έτσι, ιδιαίτερος εκτεταμένη παρουσιάζεται η αξιοποίηση του χαρακτηριστικού ηχοχρώματος του σαντουριού, παράλληλα με ένα σύνολο μουσικών οργάνων τα οποία

έχουν τις ρίζες τους στην ελληνική (και όχι μόνο) λαϊκή αλλά και δημοτική μουσική παράδοση, όπως το μαντολίνο, το μπουζούκι, το κανονάκι, η λατέρνα κ.α. Τα όργανα αυτά, τα οποία εσκεμμένα ενσωματώνονται από το συνθέτη στο πλαίσιο των κατά τα άλλα 'λόγιων' ενορχηστρωτικών του πλάνων, συμβάλλουν στη δημιουργία των αριστοτεχνικών και ιδιαιτέρως λειτουργικών μουσικών αποτελεσμάτων, τα οποία χαρακτηρίζουν το σύνολο του συνθετικού έργου του Χατζιδάκι. Επιπλέον, η ενίοτε χρήση των χαρακτηριστικών παραδοσιακών ρυθμικών σχημάτων καθώς και η περιστασιακή αξιοποίηση του «συστήματος των λαϊκών δρόμων» στον τομέα του μελωδικού αλλά και του αρμονικού υλικού, αποτελούν ίδιον της μουσικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, συμβάλλοντας έτσι στη διατήρηση του ιδιαίτερου και χαρακτηριστικού ακούσματος της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι, το οποίο με τη σειρά του διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό το αναγνωρίσιμο προσωπικό ύφος του συνθέτη.

Επιπροσθέτως, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός πως οι συνθετικές επιλογές του Μάνου Χατζιδάκι στο πλαίσιο δημιουργίας της επένδυσης της εξεταζόμενης ταινίας αποδεικνύονται ιδιαιτέρως λειτουργικές από αφηγηματικής απόψεως. Η ανάμειξη στοιχείων διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών, η οποία διενεργείται σχεδόν σε όλα τα μουσικά κομμάτια τα οποία εξετάστηκαν, υποστηρίζει άκρως επιτυχημένα το συνονθύλευμα πολιτισμικών στοιχείων, τα πλάνα του οποίου ο σκηνοθέτης προσφέρει σε αρκετά εκτεταμένο βαθμό στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*.

Τα προαναφερθέντα μουσικά κομμάτια τα οποία παρουσιάζονται αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 2.2. της παρούσας διπλωματικής εργασίας, απαρτίζουν ένα αρκετά μεγάλο μέρος της εν λόγω κινηματογραφικής επένδυσης, με άκρως ενδιαφέροντα αποτελέσματα για την εξέλιξη της αφηγηματικής διαδικασίας της ταινίας. Η μουσική, άλλοτε ως διηγητική και άλλοτε ως μη διηγητική υπόκρουση, συνδυάζεται αρμονικά με τις οπτικές απεικονίσεις του σκηνοθέτη καθώς και τα υπόλοιπα ηχητικά εφέ του soundtrack, με αποτέλεσμα τη μετάδοση των εκάστοτε επιζητούμενων μηνυμάτων και συναισθημάτων στο θεατή-ακροατή, πράγμα το οποίο αποτελεί και τον πρωταρχικό στόχο της. Οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής, οι οποίες αναλύονται στο πρώτο μέρος της διπλωματικής αυτής εργασίας, ανιχνεύονται στο σύνολό τους στο πλαίσιο της κινηματογραφικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Οι αντιληπτικές, συναισθηματικές και γνωστικές λειτουργίες, όπως διαχωρίζονται από

τον Emilio Audissino, αποτελούν ίδιον του συνδυασμού οπτικής και ακουστικής εμπειρίας της εν λόγω ταινίας, επιφέροντας στον ψυχισμό του θεατή τα επιζητούμενα, από το σκηνοθέτη, αποτελέσματα.

Πιο συγκεκριμένα, η βασική αντιληπτική λειτουργία του καθορισμού της τοποθεσίας ή της χρονικής περιόδου μιας αφηγηματικής ακολουθίας ή σκηνής, παρατηρείται, σε μη διηγητικό επίπεδο, ήδη από το ξεκίνημα του κινηματογραφικού έργου, στο πλαίσιο του μουσικού κομματιού “Prologue” με τη βοήθεια του χαρακτηριστικού ακούσματος του *adhan*, το οποίο αυτομάτως παραπέμπει το θεατή-ακροατή σε κάποια τοποθεσία μουσουλμανικής επικράτειας, ενώ ταυτόχρονα συνδέει τις οπτικές εικόνες του σκηνοθέτη σε ένα αδιάλειπτο συνεχές. Σε διηγητικό επίπεδο, η ίδια σημαντική αντιληπτική λειτουργία επιτελείται στο πλαίσιο της σκηνής του ‘χορού του Βαρτάν’ από το ομώνυμο τμήμα μουσικής υπόκρουσης, όπου τα οπτικά πλάνα των οργανοπαικτών συνδυάζονται με τα χαρακτηριστικά ηχοχρώματα τα οποία έχει επιλέξει ο Μάνος Χατζιδάκις, συμβάλλουν αποφασιστικά στη δημιουργία της αφηγηματικής συνθήκης του εσωτερικού του μικρού τοπικού μαγαζιού, την οποία ο θεατής αντιλαμβάνεται σχεδόν ακαριαία. Τέλος, το μουσικό κομμάτι “Excitement in the Village” και τα στοιχεία που το απαρτίζουν, σε συνδυασμό με την οπτική απεικόνιση στο πλαίσιο της αφηγηματικής σκηνής την οποία συνοδεύει, υποστηρίζει την απόδοση ενός ανάλογου ρυθμού/tempo σε οπτικό και ηχητικό επίπεδο, μια εξίσου ενδιαφέρουσα αντιληπτικής φύσεως λειτουργία, την οποία περιγράφει η Kathryn Kalinak στο βιβλίο της *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*.

Προχωρώντας, αξίζει να σημειωθεί πως στο πλαίσιο της παρούσας κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης, οι ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσες συναισθηματικές λειτουργίες επιτελούνται ανά τακτά χρονικά διαστήματα από αρκετά εκ των τμημάτων μη διηγητικής ή διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, τα οποία έχουν εξετασθεί στη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία. Η δημιουργία δραματικής έντασης καθώς και η υπογράμμιση των προκύπτοντων συναισθημάτων μέσω της ‘παράλληλης χρήσης’ της μουσικής υπόκρουσης διενεργούνται από το σύνολο, σχεδόν, των εξεταζόμενων κομματιών, στο πλαίσιο των αφηγηματικών θραυσμάτων τα οποία τα ίδια συνοδεύουν. Ενδεικτικά, χαρακτηριστικό παράδειγμα επιτέλεσης των εν λόγω λειτουργιών αποτελεί το σημείο της αφηγηματικής εξιστόρησης το οποίο συνοδεύει το αναλυθέν μουσικό κομμάτι “Hard Work at the Docks”, στο πλαίσιο του οποίου τα οπτικά και ακουστικά στοιχεία της ταινίας ταυτίζονται σε επίπεδο χαρακτήρα, προκαλώντας τη

συναισθηματική ταύτιση του θεατή. Ακόμη, το ιδιαίτερο άκουσμα του μουσικού κομματιού “Evil Thoughts”, το οποίο προκύπτει κυρίως από την παντελή έλλειψη τονικού σημείου αναφοράς σε μουσικό επίπεδο, συμβάλλει στη μετάδοση των αισθημάτων ανασφάλειας και αγωνίας στον ψυχισμό του θεατή καθώς και στη δημιουργία δραματικής έντασης, στοιχεία τα οποία αποτελούν ζητούμενο, στο πλαίσιο του συγκεκριμένου τμήματος της αφηγηματικής εξιστόρησης.

Μια επιπλέον, συναισθηματικής φύσεως λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής η οποία επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της ‘ρεαλιστικής χρήσης’ της, αποτελεί, όπως πληροφορεί τον αναγνώστη η Claudia Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies, Narrative Film Music*, η απόδοση της ειρωνείας, ενός ισχυρότατου δραματικού στοιχείου με ιδιαίτερος ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργίας μιας τέτοιου είδους κατάστασης σε δραματικό επίπεδο, αποτελεί η λειτουργία ενός σύντομου τμήματος διηγητικής υπόκρουσης, το οποίο συνδυάζεται μεταξύ άλλων με την περιγραφόμενη στο προηγούμενο κεφάλαιο, σκηνή του καταστρώματος του πλοίου για την Αμερική, κατά την οποία η εύθυμη χαρακτήρα μουσική των οργανοπαικτών της Α’ θέσης αντικρούεται έντονα με την ψυχική κατάσταση τόσο του πρωταγωνιστή όσο και του φίλου του Hohannes, ο οποίος μάλιστα, λίγες αφηγηματικές στιγμές αργότερα αυτοκτονεί.

Ακόμη, η προτεινόμενη από τον Audissino macro-συναισθηματικού τύπου λειτουργία της διατήρησης μιας συγκεκριμένης διάθεσης (mood) στον ψυχισμό του θεατή επιτελείται κυρίως από το εξεταζόμενο, στο προηγούμενο κεφάλαιο, οδηγητικό μοτίβο-leitmotiv της παρούσας κινηματογραφικής επένδυσης, και επομένως, τα συμπεράσματα τα οποία προκύπτουν από τη συμπερίληψή της στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας θα συζητηθούν στην επόμενη υποενότητα του παρόντος κεφαλαίου.

Οι αναλυθείσες, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, γνωστικές λειτουργίες οι οποίες απαιτούν πιο περίπλοκες γνωστικές διεργασίες από την πλευρά του θεατή-ακροατή, συναντώνται επίσης κατά τη διαδικασία μελέτης των επιμέρους λειτουργιών της μουσικής υπόκρουσης του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*. Μία εξ αυτών, ιδιαίτερος συνηθισμένη και άκρως ενδιαφέρουσα λειτουργία, είναι αυτή της δημιουργίας προοικονομίας στο πλαίσιο της αφηγηματικής εξιστόρησης. Ένα χαρακτηριστικό τμήμα της εν λόγω επένδυσης το οποίο περιλαμβάνει ξεκάθαρες νύξεις

αναφορικά με κάποιο μελλοντικό διηγητικό στοιχείο, αποτελεί το μουσικό κομμάτι “Farewell Song and the Voyage”, του οποίου οι απότομες αλλαγές στο χαρακτήρα μέσω των απότομων τροποποιήσεων σε ρυθμικό και αρμονικό επίπεδο, μεταδίδουν στο θεατή υπαινιγμούς περί των πραγματικών προθέσεων του ‘φίλου’ του Σταύρου, Abdul, τις οποίες ο ίδιος ο πρωταγωνιστής αγνοεί.

Τέλος, η κατηγορία λειτουργιών την οποία ο Audissino ονομάζει *έμμεσες γνωστικές λειτουργίες* συμπεριλαμβάνεται από το σκηνοθέτη κυρίως στο πλαίσιο εκείνο της ακροαματικής διαδικασίας, όπου αξιοποιείται το τμήμα μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης με τίτλο “The Harmonica and the Waltz”. Η εφαρμογή, από το σκηνοθέτη, της ομάδας αυτής των λειτουργιών, των οποίων η μη αναγνώριση δεν επηρεάζει σε σημαντικό βαθμό την κατανόηση της αφηγηματικής εξιστόρησης από το θεατή, αφορά την κατάδειξη των ταξικών διαφορών, μέσα από τις εξόφθαλμες αντιθέσεις σε ηχητικό και οπτικό επίπεδο, οι οποίες περιλαμβάνονται στο πλαίσιο του αφηγηματικού θραύσματος το οποίο το εν λόγω κομμάτι συνοδεύει. Επιπλέον, το ζήτημα του ‘αμερικανικού ονείρου’ καθώς και της οπτικής γωνίας των μεταναστών αποτελεί ένα ακόμη σημείο το οποίο ο Ηλία Καζάν επιλέγει να θίξει μέσω του έργου του, και συγκεκριμένα μέσω των ξένων, στα αυτιά και τα μάτια του αμερικανικού κοινού, ελληνοτουρκικών παραδόσεων, οι οποίες απεικονίζονται σε εκτεταμένο βαθμό στο πλαίσιο της ακροαματικής διαδικασίας της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*.

3.2. Οι λειτουργίες του κύριου μουσικού θέματος του τραγουδιού «Τ’ αστέρι του βοριά» ως οδηγητικού μοτίβου της κινηματογραφικής επένδυσης

Η ιδιαίτερα εκτεταμένης χρήσης, στο πλαίσιο των κινηματογραφικών μουσικών επενδύσεων, τεχνική του *leitmotiv* (οδηγητικού μοτίβου), αξιοποιείται και από το Μάνο Χατζιδάκι και το σκηνοθέτη Ηλία Καζάν στη σύνθεση του τελικού οπτικοακουστικού αποτελέσματος της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*. Το οδηγητικό μοτίβο, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση απαρτίζεται από το βασικό μουσικό θέμα του πασίγνωστου τραγουδιού του Μάνου Χατζιδάκι «Τ’ αστέρι του βοριά», χρησιμοποιείται σε εκτεταμένο βαθμό από το σκηνοθέτη, καθώς κατά τη διάρκεια της αφηγηματικής εξιστόρησης, το αναγνωρίσιμο μουσικό θέμα επανέρχεται επανειλημμένα και ανά τακτά χρονικά διαστήματα στο ακουστικό μέρος της ταινίας.

Οι επανεμφανίσεις του οδηγητικού μοτίβου της παρούσας επένδυσης οι οποίες παρουσιάζονται οκτώ στον αριθμό, κατά κύριο λόγο αντλούν το μουσικό υλικό τους από την παρθενική εμφάνιση του εν λόγω τραγουδιού στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας, η οποία λαμβάνει χώρα στο εισαγωγικό μέρος του κινηματογραφικού έργου και η οποία συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο με το πρωτότυπο soundtrack της ταινίας, υπό τον τίτλο “Prologue”. Οι διαφοροποιήσεις, τις οποίες ορισμένες από τις επανεμφανίσεις αυτές παρουσιάζουν, αφορούν κυρίως τον τομέα της ενορχήστρωσης. Τα σύνολα, οργανικά ή φωνητικά, τα οποία ο συνθέτης επιλέγει στο πλαίσιο της εκάστοτε παραλλαγής, αποδεικνύουν για μία ακόμη φορά την προσωπική προτίμηση του Μάνου Χατζιδάκι στα λαϊκά παραδοσιακά ακούσματα, καθώς τα μουσικά όργανα τα οποία προέρχονται από διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς πέραν του δυτικού, έχουν και πάλι την τιμητική τους. Ταυτόχρονα, οι αισθητά πιο περιορισμένοι στον αριθμό, μετασχηματισμοί οι οποίοι αφορούν τους υπόλοιπους τομείς του ρυθμού και του μελωδικού και αρμονικού υλικού, υπαγορεύονται κατά κύριο λόγο από την όσο το δυνατόν πιο λειτουργική εξυπηρέτηση της αφηγηματικής εξιστόρησης.

Βασική αφηγηματική λειτουργία της συνθετικής τεχνικής του οδηγητικού μοτίβου αποτελεί η διατήρηση, καθ’ όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έργου, μιας συγκεκριμένης διάθεσης (mood) στον ψυχισμό του θεατή-ακροατή, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της επαναφοράς του ίδιου, ανά τακτά χρονικά διαστήματα στην ίδια ή σε παρόμοια συναισθηματική κατάσταση. Η ταύτιση ενός χαρακτηριστικού μουσικού θέματος με ένα πρόσωπο της αφήγησης, μια κατάσταση ή μια αφηγηματική ιδέα, όπως στην περίπτωση του *Αμέρικα-Αμέρικα*, λαμβάνει χώρα κατά την πρώτη ακρόαση του εκάστοτε μουσικού τμήματος, συνδυαζόμενου με τις ανάλογες οπτικές εικόνες, ενώ παράλληλα η πρώτη αυτή σύνδεση συνοδεύεται και από τα επιζητούμενα από το σκηνοθέτη συναισθήματα. Έτσι, όπως σε κάθε περίπτωση χρήσης της τεχνικής του leitmotiv έτσι και στην παρούσα, η εκάστοτε επανεμφάνιση του μουσικού θέματος του τραγουδιού «Τ’ Αστέρι του Βοριά» επαναφέρει το θεατή στο πλαίσιο της επιθυμητής συναισθηματικής κατάστασης της αφηγηματικής ιδέας του ταξιδιού, επιτελώντας παράλληλα και ορισμένες επιπρόσθετες λειτουργίες της μη διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, όπως για παράδειγμα τη δημιουργία δραματικής έντασης, την απόδοση σχολιασμού μιας αφηγηματικής ενέργειας/κατάστασης, τη γνωστοποίηση της οπτικής γωνίας και των συναισθημάτων του πρωταγωνιστή κ.λ.π.

Λαμβάνοντας κανείς υπόψιν τα δεδομένα τα οποία παρουσιάζονται ανωτέρω, καταλήγει εύκολα στο συμπέρασμα πως η χρήση της τεχνικής του οδηγητικού μοτίβου από το Χατζιδάκι στο πλαίσιο δημιουργίας της εξεταζόμενης, στην παρούσα διπλωματική εργασία, κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης αποτελεί ένα ιδιαίτερος επιτυχημένο παράδειγμα εφαρμογής του ισχυρού αυτού δραματικού μέσου. Το συνθετικό ταλέντο του Μάνου Χατζιδάκι, καθώς και η σκηνοθετική ευρηματικότητα του Ηλία Καζάν συνεργάζονται αρμονικά στη δημιουργία ενός ιδιαίτερα λειτουργικού οπτικοακουστικού αποτελέσματος, όχι μόνο σε ό,τι αφορά την αξιοποίηση του μουσικού θέματος του τραγουδιού-leitmotiv, αλλά και στο γενικότερο πλαίσιο της ακροαματικής εμπειρίας του κινηματογραφικού έργου *Αμέρικα-Αμέρικα*.

3.3. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Όπως είναι ευρέως γνωστό, η 7^η Τέχνη, η τέχνη δηλαδή του κινηματογράφου, υπάγεται στην κατηγορία των νεότερων τεχνών, καθώς μετρά διάρκεια ζωής περίπου ενός αιώνα. Λογικό επακόλουθο επομένως, αποτελεί το γεγονός πως το είδος μουσικής το οποίο συντίθεται για τις ανάγκες της τέχνης αυτής δεν έχει εξετασθεί εκτεταμένα σε ακαδημαϊκό επίπεδο, συγκριτικά με άλλα είδη και κατηγορίες της μουσικής. Ακόμη, οι συνθέτες των οποίων το έργο περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο κινηματογραφική μουσική, δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας σε εκτεταμένο βαθμό, με μοναδική ίσως εξαίρεση το συνθέτη Bernard Herrmann και το αξιόλογο σύνολο των μουσικών επενδύσεων το οποίο ο ίδιος δημιούργησε για τις ταινίες του σκηνοθέτη Alfred Hitchcock.¹⁷⁷ Επομένως, όπως είναι λογικό, η επιλογή του θέματος της διπλωματικής αυτής εργασίας απεδείχθη αρκετά περίπλοκη ως διαδικασία, καθώς το πεδίο το οποίο δεν έχει, έως την παρούσα χρονική στιγμή, ερευνηθεί παρουσιάστηκε αρκετά εκτενές και οι εν δυνάμει επιλογές εξαιρετικά πολυάριθμες.

Μέσα στο γενικότερο αυτό κλίμα, η κινηματογραφική μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, αποτέλεσε ένα ιδιαίτερος πρόσφορο προς μελέτη έδαφος, καθώς οι

¹⁷⁷ Frank Lehman, "Methods and Challenges of Analyzing Screen Media", in *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, ed. Miguel Mera, Ronald Sadoff, and Ben Winters (New York: Routledge, 2017), 497.

μουσικές επενδύσεις τις οποίες ο εν λόγω συνθέτης δημιούργησε, παραμένουν σε μεγάλο βαθμό εκτός της ως τώρα ακαδημαϊκής έρευνας και ανάλυσης. Έτσι, στο παρόν τελευταίο υποκεφάλαιο της εργασίας, προτείνεται η περαιτέρω ερευνητική ενασχόληση με τις κινηματογραφικές μουσικές επενδύσεις του Μάνου Χατζιδάκι, η οποία δύναται να επικεντρωθεί σε διάφορες αναλυτικές παραμέτρους.

Για παράδειγμα, μια ενδιαφέρουσα επιλογή περαιτέρω έρευνας αποτελεί η ενδελεχής εξέταση και ο καθορισμός των μουσικών εκείνων στοιχείων, τα οποία συνθέτουν το αναγνωρίσιμο προσωπικό ύφος του συνθέτη, τόσο στο πλαίσιο του συνόλου της κινηματογραφικής του μουσικής όσο και σε εκείνο της γενικότερης συνθετικής του δημιουργίας. Τα στοιχεία αυτά μπορεί να ανιχνεύονται σε διαφορετικούς τομείς ανάλογα με το εκάστοτε υπό εξέταση κινηματογραφικό έργο. Για παράδειγμα, μπορεί να ανιχνεύονται κυρίως στο τομέα της ενορχήστρωσης, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της κινηματογραφικής επένδυσης της ταινίας *Αμέρικα-Αμέρικα*, αλλά και στους υπόλοιπους τομείς της μουσικής σύνθεσης, όπως για παράδειγμα σε εκείνους του ρυθμού, της αρμονίας ή του μελωδικού υλικού, εξίσου.

Ακόμη, ιδιαίτερα ενδιαφέρον εν δυνάμει πεδίο προς μελέτη αποτελεί ο τρόπος αξιοποίησης της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι από τον εκάστοτε σκηνοθέτη με στόχο την προαγωγή της αφηγηματικής εξιστόρησης του κάθε κινηματογραφικού έργου, αντικείμενο το οποίο αποτέλεσε το κύριο πεδίο ανάλυσης στην περίπτωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής στο πλαίσιο της αφηγηματικής διαδικασίας αποτελούν ένα εκτενέστατο εν δυνάμει ερευνητικό αντικείμενο, καθώς η σκοπιά από την οποία κάθε φορά οι ίδιες εξετάζονται μπορεί να διαφοροποιείται σημαντικά. Για παράδειγμα, μια ερευνητικού τύπου εργασία μπορεί να ασχολείται με τις λειτουργίες εκείνες οι οποίες θέτουν ως επίκεντρο τον ίδιο το θεατή, μία άλλη σε εκείνες οι οποίες αναπτύχθηκαν εξαιτίας διαφόρων δυσκολιών τεχνικής φύσεως, μία άλλη στην ενδελεχή εξέταση των πάσης φύσεως λειτουργιών ενός οδηγητικού μοτίβου, κ.ο.κ.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση:

- Audissino, Emilio. *Film/Music Analysis, A Film Studies Approach*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Buhler, James and David Neumeyer. "Music and the Ontology of the Sound Film: The Classical Hollywood System". In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, edited by David Neumeyer, 17-43. New York: Oxford University Press, 2014.
- Cohen, Annabel J. "Film Music from the Perspective of Cognitive Science". In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, edited by David Neumeyer, 96-130. New York: Oxford University Press, 2014.
- Cohen, Annabel J. "Music as a Source of Emotion in Film". In *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, edited by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 879-908. New York: Oxford University Press, 2010.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Hubbert, Julie. "The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present". In *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, edited by David Neumeyer, 291-318. New York: Oxford University Press, 2014.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music, A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Kalinak, Kathryn. *Settling the Score, Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Kanellopoulos, Panagiotis. "An 'Impossible' Place, The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis's Modernism". In *Made in Greece - Studies in popular music*, edited by Dafni Tragaki, 65-82. New York: Routledge, 2019.
- Khan, Aisha Karen. *What You Will See Inside a Mosque*. Woodstock: Skylights Paths Publishing, 2008.
- Lehman, Frank. "Methods and Challenges of Analyzing Screen Media". In *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, edited by Miguel Mera, Ronald Sadoff, and Ben Winters, 497-516. New York: Routledge, 2017.
- Miller, Clifton, Lloyd. *Music and Song in Persia, The Art of Avaz*. Surrey: Curzon Press, 1999.

Tonks, Paul. *Film Music*. Harpenden: Pocket Essentials, 2003.

Wierzbicki, James. *Film Music, A History*. New York: Routledge, 2009.

Ελληνική:

Ανδρικός, Νίκος. “Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του”. Στο *ΜΟΥΣΙΚΗ (ΚΑΙ) ΘΕΩΡΙΑ*, επιμ. Μαρία Ζουμπούλη, 96-106. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2010.

Αρανίτσης, Ευγένιος. «Ο τίτλος είναι δύσκολος». Στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης, 28-32. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996.

Δαλιανούδη, Ρενάτα. «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2004.

Καζάν, Ελία. «Αμέρικα-Αμέρικα». Στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης, 66-67. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996.

Καζάν, Ελία. *Για τη σκηνοθεσία*. Μετάφραση Νίνα Μπούρη. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

Λεωτσάκος, Γιώργος. «Μάνος Χατζιδάκις 1990: Μια απεικόνιση, μια διδαχή». Στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης, 103-108. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996.

Μαμαγκάκης, Νίκος. «Εγκώμιο στο Μάνο Χατζιδάκι». Στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης, 125-129. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996.

Μπαστιάς, Κωστής. «Το φαινόμενο Μάνος Χατζιδάκις». Στο *Ανοιχτές επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης, 164-169. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας, 1996.

Μυλωνάς, Κώστας. *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, Α.Ε., 2001.

Μυλωνάς, Κώστας. *Μουσική και κινηματογράφος*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1999.

Παγιάτης, Χαράλαμπος. *Λαϊκοί δρόμοι*. Αθήνα: FAGOTTO, 1992.

Άρθρα

- Andreopoulos, Andreas. “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”. *Journal of Modern Greek Studies* 19, no. 2 (October 2001): 255-268.
- Miralis, Yiannis. “The Story of an Anarchic Youth and a ‘Magnus Eroticus’”. *Philosophy of Music Education Review* 12, no. 1 (Spring 2004): 43-54.
- Neve, Brian. “The Immigrant Experience on Film: Kazan’s ‘America-America’”. *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 17, no. 3 (September 1987): 62-68.
- Phellas, Constantinos N. “Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance”. *The Cyprus Review* 19/1 (Spring 2007).

Διαδικτυακές πηγές

- Griffiths, Paul. “Serialism”. *Oxford Music Online*. Accessed December 6, 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459?rskey=8tTbRw>.
- Αναστασίου, Μαριάννα. “Η μουσική των λαών: Μέση Ανατολή”. *Αρχείο Ελληνικής Μουσικής*, Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη, 2004. Accessed December 14, 2019. <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/23084>.

Παράρτημα

1. Prologue (α' μέρος)

Score in C

Prologue

(North Star)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 100

This system of the musical score includes parts for Flute, Horn, Trumpet, Santoor, Guitar, Violin, and Contrabass. The Flute, Horn, and Trumpet parts are mostly rests, with the Horn and Trumpet playing a single note with a crescendo hairpin. The Santoor part begins with a melody marked *mf*. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment of chords, marked *mp*. The Violin part plays a continuous eighth-note pattern, marked *mp*. The Contrabass part plays a simple bass line, marked *mf*. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

This system continues the musical score with parts for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Santoor (Snt.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The Flute, Horn, and Trumpet parts have rests, with the Horn and Trumpet playing a note with a crescendo hairpin. The Santoor part continues its melody with a crescendo hairpin. The Guitar part continues its rhythmic accompaniment. The Violin part continues its eighth-note pattern. The Contrabass part continues its bass line. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major. The Flute part is silent. The Horn part plays a sustained note. The Trumpet part is silent. The Saxophone part plays a melodic line. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment. The Violin part plays a rhythmic accompaniment. The Cello part plays a bass line. A dynamic marking of *mp* is present in the Saxophone part.

Musical score for measures 13-16. The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Sax.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major. The Flute part is silent. The Horn part plays a sustained note with a dynamic marking of *mf*. The Trumpet part is silent. The Saxophone part plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment. The Violin part plays a rhythmic accompaniment. The Cello part plays a bass line.

Musical score for measures 17-19. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Snt.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 17 shows the beginning of the section with various instruments. Measure 18 continues the orchestration. Measure 19 features a prominent melodic line in the Saxophone and Horns, with the Saxophone playing a series of eighth notes and the Horns playing a sustained note. The Flute and Trumpet are silent in this section.

Musical score for measures 20-23. The score continues from the previous system. Measure 20 shows the Saxophone and Horns playing a melodic line, with the Saxophone playing eighth notes and the Horns playing a sustained note. The Flute and Trumpet are silent. Measure 21 continues the melodic line. Measure 22 shows the Saxophone and Horns playing a melodic line, with the Saxophone playing eighth notes and the Horns playing a sustained note. The Flute and Trumpet are silent. Measure 23 shows the Saxophone and Horns playing a melodic line, with the Saxophone playing eighth notes and the Horns playing a sustained note. The Flute and Trumpet are silent. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Musical score for measures 24-27. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Snt.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a rhythmic accompaniment in the guitar and cello. The flute and horn parts have long, sweeping lines. The guitar part consists of chords and a rhythmic pattern. The cello part has a steady, rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 28-31. The score continues from the previous system and includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Saxophone (Snt.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a rhythmic accompaniment in the guitar and cello. The flute and horn parts have long, sweeping lines. The guitar part consists of chords and a rhythmic pattern. The cello part has a steady, rhythmic accompaniment.

2. Prologue (β' μέρος)

Score in C

Prologue

(β' μέρος)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 100$

The score is for a 4/4 piece in C major. It features two vocal parts (Tenor 1 and Tenor 2) and five instrumental parts (Horn, Trumpet, Dulcimer, and Contrabass). The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature has one flat (Bb).

Lyrics:

Tenor 1: πριν φα - νεί μες απ' το

Tenor 2: Τα - στέ - ρι του Βα - ριά θα φέ - ρει ξα - στε - ριά μα πριν φα - νεί μες απ' το

Lyrics (Second System):

T 1: πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα - λιά - σω ξε - νι - τιά. Κι - σού χα -

T 2: πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα - λιά - σω ξε - νι - τιά. Κι - σού χα -

14

T 1
μέ - νη μου πα - τρί - θα μα - κρι - νή θα μεί - νεις χά - δι και πλη - γή σαν ξη - με -

T 2
μέ - νη μου πα - τρί - θα μα - κρι - νή θα μεί - νεις χά - δι και πλη - γή σαν ξη - με -

Hn.

Tpt.

Dul.

Cb.

19 *rit.*

T 1
ρώ - σει - σ'άλ - λη γη.

T 2
ρώ - σει - σ'άλ - λη γη.

Hn.

Tpt.

Dul.

Cb.

3. Excitement in the Village

Score in C

Excitement in the Village

(β' μέρος)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 280$

Flute
mf

Clarinet

Trumpet

Tambourine
mf

Mandolin 1
mf

Mandolin 2
mf

Guitar
mf

Cello
mf
pizz.

Contrabass
mf

The musical score is arranged in a system of nine staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the section.
- Cl. (Clarinet):** Rests throughout the section.
- Tpt. (Trumpet):** Rests for the first four measures, then plays a melodic line starting in measure 5 with a *mf* dynamic marking.
- Tamb. (Tambourine):** Plays a steady eighth-note accompaniment throughout.
- Mdn. 1 (Mandolin 1):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a flat, starting in measure 1.
- Mdn. 2 (Mandolin 2):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a flat, starting in measure 1.
- Gtr. (Guitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a flat, starting in measure 1.
- Vc. (Violoncello):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a flat, starting in measure 1.
- Cb. (Contrabass):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a flat, starting in measure 1.

The score includes a rehearsal mark '6' at the beginning of each staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The overall texture is rhythmic and melodic, with the trumpet providing a melodic counterpoint to the rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 13-18, featuring the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 13-18. Starts with a rest, then enters in measure 14 with a *f* dynamic and a trill. The trill is marked with *tr* and a slur. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Cl. (Clarinet):** Measures 13-18. Remains silent throughout.
- Tpt. (Trumpet):** Measures 13-18. Plays a melodic line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.
- Tamb. (Tambourine):** Measures 13-18. Plays a steady eighth-note accompaniment.
- Mdn. 1 (Mandolin 1):** Measures 13-18. Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Mdn. 2 (Mandolin 2):** Measures 13-18. Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Gtr. (Guitar):** Measures 13-18. Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Vc. (Violoncello):** Measures 13-18. Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.
- Cb. (Cello):** Measures 13-18. Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

19

Fl.

Cl.

19

Tpt.

mf

19

Tamb.

19

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

19

Vc.

Cb.

26 *rit.*

Fl.

Cl. *mp*

Tpt.

Tamb.

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Excitement in the Village', page 5, measures 26-32. The score is arranged in a grand staff format with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Tambourine (Tamb.), Mellophone 1 (Mdn. 1), Mellophone 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 26 is marked with a 'rit.' (ritardando) and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The Flute part is mostly rests. The Clarinet part has a melodic line starting in measure 26. The Trumpet part has a few notes in measure 26. The Tambourine part has a rhythmic pattern. The Mellophone 1 and 2 parts have a steady eighth-note accompaniment. The Guitar part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts have a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a double bar line at the end of measure 32.

4. The Dance of Vartan

Score in C

The Dance of Vartan

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 120$

The score is for the piece "The Dance of Vartan" by Manos Hatzidakis. It is written in C major and 4/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. The instrumentation includes Flute, Clarinet, Horn, Tambourine, Mandolin, Guitar, Santoor, Violin, Cello, and Contrabass. The Flute, Mandolin, and Guitar parts are mostly silent in this section. The Clarinet part begins in the second measure with a melody marked *mf*, featuring a trill in the fourth measure. The Tambourine part starts in the first measure with a rhythmic pattern marked *mf*. The Santoor part plays a steady eighth-note accompaniment marked *mp*. The Violin part plays a similar eighth-note accompaniment marked *mp*. The Cello part enters in the second measure with a bass line marked *mp*. The Contrabass part enters in the second measure with a bass line marked *mf*, including a *pizz* (pizzicato) instruction.

6

Fl.

Cl.

Hn.

Tamb.

mf

Mdn.

Gtr.

Snt.

Vln.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'The Dance of Vartan'. It features ten staves of music. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Tambourine (Tamb.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), Saxophone (Snt.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is in 2/4 time and begins with a measure number of 6. The Flute, Horn, Mandolin, and Guitar parts are mostly rests. The Clarinet part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The Tambourine part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Saxophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat).

The musical score is arranged in ten staves, each with a double bar line at the beginning. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the passage.
- Cl. (Clarinet):** Starts with a *mf* dynamic. The first measure has a whole note. The second measure has a quarter note followed by a triplet of eighth notes, marked with a *tr* (trill) and a slur. The third measure has a quarter note followed by a slur over two eighth notes. The fourth and fifth measures have slurs over eighth-note patterns.
- Hn. (Horn):** Rests throughout the passage.
- Tamb. (Tambourine):** Plays a steady eighth-note accompaniment.
- Mdn. (Mandolin):** Starts with a *mf* dynamic. The first measure has a whole note. The second measure has a quarter note followed by a triplet of eighth notes, marked with a *tr* and a slur. The third measure has a quarter note followed by a slur over two eighth notes. The fourth and fifth measures have slurs over eighth-note patterns.
- Gtr. (Guitar):** Rests throughout the passage.
- Snt. (Saxophone):** Plays a steady eighth-note accompaniment.
- Vln. (Violin):** Plays a steady eighth-note accompaniment.
- Vc. (Viola):** Plays a steady eighth-note accompaniment.
- Cb. (Cello):** Plays a steady eighth-note accompaniment.

16

Fl.

Cl.

Hn.

Tamb.

Mdn.

Gtr.

Sax.

Vln.

Vc.

Cb.

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for 'The Dance of Vartan'. The score is for measures 16, 17, and 18. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Tambourine (Tamb.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), Saxophone (Sax.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Flute part begins in measure 16 with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte), which is sustained through measure 18. The Clarinet part has a melodic line in measure 16 that leads into a sustained chord in measure 17. The Horn part is silent throughout. The Tambourine part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Mandolin part has a melodic line in measure 16 that leads into a sustained chord in measure 17. The Guitar part is silent throughout. The Saxophone part has a melodic line in measure 16 that leads into a sustained chord in measure 17. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a melodic line in measure 16 that leads into a sustained chord in measure 17. The Cello part has a melodic line in measure 16 that leads into a sustained chord in measure 17.

Musical score for measures 19-23 of 'The Dance of Vartan'. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests in all measures.
- Cl. (Clarinet):** Rests in all measures.
- Hn. (Horn):** Measures 19-23: *mp* (mezzo-piano), playing a series of half notes: G4, F4, E4, D4, C4.
- Tamb. (Tambourine):** Measures 19-23: A rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter.
- Mdn. (Mandolin):** Measures 19-23: *mf* (mezzo-forte), playing chords and arpeggios. Measure 20 has a *mf* dynamic marking with a hairpin.
- Gtr. (Guitar):** Rests in all measures.
- Snt. (Saxophone):** Measures 19-23: A melodic line with eighth and quarter notes.
- Vln. (Violin):** Measures 19-23: A rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter.
- Vc. (Viola):** Measures 19-23: A rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter.
- Cb. (Cello):** Measures 19-23: A bass line with quarter and half notes.

24

Fl. *f* *tr*

Cl. *mf* *tr*

Hn.

Tamb.

Mdn.

Gtr.

Snt.

Vln.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 6, is titled 'The Dance of Vartan'. It features ten staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Tambourine (Tamb.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), Saxophone (Snt.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score begins at measure 24. The Flute part has a dynamic marking of *f* and a trill (*tr*) in the second measure. The Clarinet part has a dynamic marking of *mf* and a trill (*tr*) in the fifth measure. The Horn part has a crescendo hairpin in the second measure. The Tambourine part has a steady eighth-note rhythm. The Mandolin part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Guitar part is silent. The Saxophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Musical score for measures 29-33 of 'The Dance of Vartan'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Tambourine (Tamb.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), Snare Drum (Snt.), Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Fl.:** Rests in measures 29-32, then plays a half note with a fermata and *mf* dynamic in measure 33.
- Cl.:** Plays a melodic line with eighth notes and slurs throughout measures 29-33.
- Hn.:** Rests in measures 29-32, then plays a half note with a fermata and *mp* dynamic in measure 33.
- Tamb.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 29-33.
- Mdn.:** Plays chords with a melodic line in measure 29, then rests in measures 30-32, and plays a final chord in measure 33.
- Gtr.:** Rests in measures 29-32, then plays a chordal pattern in measure 33.
- Snt.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 29-33.
- Vln.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 29-33.
- Vc.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 29-33.
- Cb.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 29-33.

This musical score page, numbered 8, is titled "The Dance of Vartan". It features ten staves of music for various instruments. The Flute (Fl.) part begins at measure 34 with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The Clarinet (Cl.) part is mostly silent. The Horn (Hn.) part has a melodic line with a dynamic marking of *stiv* and a dotted line below it. The Tambourine (Tamb.) part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Mandolin (Mdn.) part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Guitar (Gtr.) part plays a rhythmic accompaniment with chords. The Snare (Snt.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Violin (Vln.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Viola (Vc.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Cello (Cb.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes.

38

Fl. *mp*

Cl.

Hn.

Tamb.

Mdn. *mp*

Gtr.

Sax.

Vln.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score for 'The Dance of Vartan' features ten staves. The Flute (Fl.) part begins at measure 38 with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The Clarinet (Cl.) and Horn (Hn.) parts are silent. The Tambourine (Tamb.) part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Mandolin (Mdn.) part features a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mp*. The Guitar (Gtr.) part plays a rhythmic accompaniment with chords. The Saxophone (Sax.) part is silent. The Violin (Vln.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Viola (Vc.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Cello (Cb.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

42

Fl.

Cl.

42

Hn.

42

Tamb.

42

Mdn.

Gtr.

Snt.

42

Vln.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 10, is titled 'The Dance of Vartan'. It contains ten staves of music for various instruments. The Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Horn (Hn.) parts are mostly silent, indicated by rests. The Tambourine (Tamb.) part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Mandolin (Mdn.) part consists of sustained chords. The Guitar (Gtr.) part plays a rhythmic accompaniment with chords. The Snare (Snt.) part has a simple rhythmic pattern. The Violin (Vln.) part plays a melodic line with eighth notes. The Viola (Vc.) and Cello (Cb.) parts provide a harmonic foundation with sustained notes. The score is marked with a '42' at the beginning of each staff. Dynamics like 'p' and 'f' are used, and there are several hairpins (crescendos and decrescendos) throughout the piece.

5. Farewell Song and the Voyage

Score in C

Farewell Song and the Voyage

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 86

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** The top staff, featuring a melodic line with dynamics *mf* and *f*. A long slur covers the entire phrase.
- Clarinet:** The second staff, which is mostly silent with some rests.
- Horn:** The third staff, playing a simple harmonic accompaniment with a dynamic of *mp*.
- Trumpet:** The fourth staff, which is silent.
- Mandolin 1:** The fifth staff, which is silent.
- Mandolin 2:** The sixth staff, which is silent.
- Santoor:** The seventh staff, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*.
- Guitar:** The eighth staff, which is silent.
- Tambourine:** The ninth staff, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*.
- Violin:** The tenth staff, which is silent.
- Contrabass:** The eleventh staff, which is silent.

The image displays a musical score for the piece "Farewell Song and the Voyage". The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves, each labeled with an instrument. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Mdn. 1 (Mdn. 1), Mdn. 2 (Mdn. 2), Srt. (Srt.), Gtr. (Gtr.), Tamb. (Tamb.), Vln. (Vln.), and Cb. (Cb.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Flute part begins with a series of eighth notes, followed by a more complex melodic line. The Clarinet, Horn, Trumpet, Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., Vln., and Cb. parts are mostly silent, indicated by rests. The Snare drum part features a steady eighth-note pattern. The Tambourine part features a steady eighth-note pattern. The score is divided into three measures by vertical bar lines. A dynamic marking of j is present at the beginning of the first measure for the Flute, Horn, and Snare parts.

6

Fl. *f*

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1 *f*

Mdn. 2 *f*

Sax. *f*

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb. *pizz.*
f

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Mids 1 and 2 (Mdn. 1, Mdn. 2), Saxophone (Sxt.), Guitar (Gtr.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score begins at measure 10, indicated by a '10' above the first staff. The Flute, Mids 1, and Saxophone parts feature melodic lines with long, sweeping phrasing across the four measures. The Clarinet, Horn, and Trumpet parts are mostly silent, with some notes appearing in the final measure. The Guitar part is silent throughout. The Tambourine part provides a steady, rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The Violin and Cello parts are also silent. The music concludes with a double bar line at the end of the fourth measure.

14

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Snt.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mp

Musical score for 'Farewell Song and the Voyage', starting at measure 18. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Cb.), Double Bass (Db.), and Percussion (Tamb.).

- Fl.:** Flute part, mostly rests with some activity in the final measure.
- Cl.:** Clarinet part, mostly rests with some activity in the final measure.
- Hn.:** Horn part, mostly rests with some activity in the final measure, marked *mf*.
- Tpt.:** Trumpet part, mostly rests with some activity in the final measure.
- Mdn. 1 & 2:** Violin 1 and Violin 2 parts, playing a melodic line with accents.
- Srt.:** Viola part, playing a melodic line with a tremolo effect in the first measure.
- Gtr.:** Guitar part, playing a rhythmic accompaniment.
- Tamb.:** Tambourine part, playing a rhythmic accompaniment.
- Vln.:** Violin part, playing a rhythmic accompaniment.
- Cb.:** Cello part, playing a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 22-25, featuring the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the measures.
- Cl.** (Clarinet): Rests throughout the measures.
- Hn.** (Horn): Melodic line starting in measure 22, ending with a long note in measure 25.
- Tpt.** (Trumpet): Melodic line starting in measure 22, ending with a long note in measure 25. Dynamics: *f* (measures 22-24), *mf* (measure 25).
- Mdn. 1** (Mandolin 1): Rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Mdn. 2** (Mandolin 2): Rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Snt.** (Saxophone): Rests throughout the measures.
- Gtr.** (Guitar): Rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tamb.** (Tambourine): Rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vln.** (Violin): Rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cb.** (Cello): Rhythmic accompaniment of eighth notes.

25

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Sax.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

mf

mp

mf

mp

8va

8va

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. It features eleven staves, each labeled with an instrument: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Mdn. 1, Mdn. 2, Saxophone (Sax.), Guitar (Gtr.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. The first measure contains the beginning of the piece, with various instruments playing. The second measure continues the music. The third measure is marked with a double bar line and contains a change in dynamics and instrumentation. The Flute part in the third measure is marked *mf* and features a melodic line with a *8va* marking. The Tambourine part is marked *mf* and plays a rhythmic pattern. The Violin and Cello parts are marked *mp* and play a rhythmic pattern. The Mdn. 1 and Mdn. 2 parts are marked *mp* and play a rhythmic pattern. The Saxophone part is marked *mp* and plays a rhythmic pattern. The Guitar part is marked *mp* and plays a rhythmic pattern. The Horn part is marked *mp* and plays a rhythmic pattern. The Clarinet part is marked *mp* and plays a rhythmic pattern. The Trumpet part is marked *mp* and plays a rhythmic pattern.

2^o

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Sax.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

f

mf

mf

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Cl. (Clarinet):** Part 1.
- Hn. (Horn):** Part 1.
- Tpt. (Trumpet):** Part 1, featuring a melodic line with a *mf* dynamic marking.
- Mdn. 1 (Mridangam):** Part 1.
- Mdn. 2 (Mridangam):** Part 2, featuring a melodic line with a *mf* dynamic marking.
- Sit. (Sitar):** Part 1, featuring a complex rhythmic and melodic line.
- Gtr. (Guitar):** Part 1.
- Tamb. (Tambura):** Part 1, providing a steady rhythmic accompaniment.
- Vln. (Violin):** Part 1.
- Cb. (Cello):** Part 1, providing a steady rhythmic accompaniment.

The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 31 through 34, and the second system contains measures 35 through 38. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used for the trumpet and mridangam parts.

33

Fl. *f* *f*

Cl. *f*

Hn. *mf*

Tpt. *f*

Mdn. 1 *f* *f*

Mdn. 2 *f* *f*

Snr. *f* *f*

Gtr. *f*

Tamb. *f* *f*

Vln. *f*

Cb. *f* *f*

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Melodic line with a long slur across measures 36-40.
- Cl. (Clarinet):** Rests throughout the passage.
- Hn. (Horn):** Melodic line with a long slur across measures 36-40.
- Tpt. (Trumpet):** Rests throughout the passage.
- Mdn. 1 (Middle C):** Melodic line with a long slur across measures 36-40.
- Mdn. 2 (Middle D):** Melodic line with a long slur across measures 36-40.
- Sax. (Saxophone):** Melodic line with a long slur across measures 36-40.
- Gtr. (Guitar):** Rhythmic accompaniment with chords.
- Tamb. (Tambourine):** Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Vln. (Violin):** Rests until measure 40, then enters with a melodic line.
- Cb. (Cello):** Bass line with a steady eighth-note pattern.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the middle instruments and *mp* (mezzo-piano) for the violin in measure 40.

Musical score for measures 40-43, featuring the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Rests in all measures.
- Cl.** (Clarinet): Rests in all measures.
- Hn.** (Horn): Rests in all measures.
- Tpt.** (Trumpet): Rests in measure 40; plays a melodic line in measures 41-43, marked *mf*.
- Mdn. 1** (Mandolin 1): Plays a rhythmic pattern of quarter notes in all measures.
- Mdn. 2** (Mandolin 2): Plays a rhythmic pattern of quarter notes in all measures.
- Snt.** (Saxophone): Rests in all measures.
- Gr.** (Guitar): Plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in all measures.
- Tamb.** (Tambourine): Plays a rhythmic pattern of eighth notes in all measures.
- Vln.** (Violin): Plays a rhythmic pattern of eighth notes in all measures.
- Cb.** (Cello): Plays a rhythmic pattern of quarter notes in all measures.

44

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Snr.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

mp

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Farewell Song and the Voyage". The page is numbered 14. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Mdn. 1, Mdn. 2, Snr., Gtr., Tamb., Vln., and Cb. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 44. The Flute and Clarinet parts are mostly rests. The Horn and Trumpet parts play a melodic line starting in measure 45, marked *mp*. The Mdn. 1 and Mdn. 2 parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Snr. part is mostly rests. The Gtr. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Tamb. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vln. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cb. part plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Musical score for 'Farewell Song and the Voyage', page 15. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 42 with a forte (*f*) dynamic.
- Cl. (Clarinet):** Remains silent throughout the page.
- Hn. (Horn):** Plays a melodic line starting at measure 42.
- Tpt. (Trumpet):** Plays a melodic line starting at measure 42.
- Mdh. 1 (Middle C):** Plays a melodic line starting at measure 42 with a forte (*f*) dynamic.
- Mdh. 2 (Middle D):** Plays a melodic line starting at measure 42 with a forte (*f*) dynamic.
- Sxt. (Saxophone):** Plays a melodic line starting at measure 42 with a forte (*f*) dynamic.
- Gtr. (Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment of chords throughout the page.
- Tamb. (Tambourine):** Provides a steady rhythmic accompaniment of eighth notes throughout the page.
- Vln. (Violin):** Plays a melodic line starting at measure 42 with a forte (*f*) dynamic.
- Cb. (Cello):** Plays a melodic line starting at measure 42 with a forte (*f*) dynamic.

The score begins at measure 42, indicated by the number '42' above the first staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The dynamic marking *f* (forte) is used for several of the melodic lines starting from measure 42.

52

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Sax.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

mp

p

mp

mp

mp

Musical score for measures 55-58, featuring the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.
- Cl.** (Clarinet): Rests throughout the measures.
- Hrn.** (Horn): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.
- Tpt.** (Trumpet): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.
- Mdn. 1** (Mandolin 1): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.
- Mdn. 2** (Mandolin 2): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.
- Snt.** (Saxophone): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.
- Gr.** (Guitar): Rhythmic accompaniment with chords, starting at measure 55.
- Tamb.** (Tambourine): Rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern, starting at measure 55, marked *mf*.
- Vln.** (Violin): Rests throughout the measures.
- Cb.** (Cello): Melodic line starting at measure 55, marked *mf*.

Fl. ⁶⁰

Cl. ⁶⁰

Hn. ⁶⁰

Tpt. ⁶⁰

Mdn. 1 ⁶⁰

Mdn. 2 ⁶⁰

Sax. ⁶⁰

Gtr. ⁶⁰

Tamb. ⁶⁰

Vln. ⁶⁰

Cb. ⁶⁰

mp

mp

mp

mp

64 $\text{♩} = 80$

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Snt.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

mf

p

mf

p

mf

The musical score is arranged in ten staves, each labeled with an instrument. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of each staff. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system consists of measures 1 through 3. The second system begins with a new key signature of two flats (B-flat, E-flat) and contains measures 4 through 6. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with rests; Clarinet (Cl.) with eighth-note patterns and slurs; Horn (Hn.) with rests; Trumpet (Tpt.) with rests; Mridangam 1 (Mdn. 1) with rests; Mridangam 2 (Mdn. 2) with rests; Sitar (Snt.) with rests; Guitar (Gtr.) with a rhythmic accompaniment of chords; Tambura (Tamb.) with a rhythmic accompaniment of notes and rests; Violin (Vln.) with eighth-note patterns; and Cello (Cb.) with eighth-note patterns.

72

Fl.

Cl.

72

Hn.

Tpt.

mp

72

Mdn. 1

Mdn. 2

Snr.

Gr.

72

Tamb.

72

Vln.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a 12-piece ensemble. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece begins at measure 72. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are mostly silent, with the Clarinet playing a short melodic phrase in the first measure. The Horn (Hn.) part is also silent. The Trumpet (Tpt.) part enters in measure 73 with a melodic line, marked *mp* (mezzo-piano), and includes slurs and fingerings (e.g., '2' and '-2-'). The Mdn. 1 and Mdn. 2 parts are silent. The Snare (Snr.) part is silent. The Guitar (Gr.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Tambourine (Tamb.) part plays a steady eighth-note pattern. The Violin (Vln.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Cello (Cb.) part plays a steady eighth-note pattern.

78 *rit.*

Fl.

Cl. *p*

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Snt. *mf*

Gtr. *p*

Tamb.

Vln. *mf*
arco

Cb. *mf*

accl. $\text{♩} = 86$

Fl. *mf*

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1 *mf*

Mdn. 2 *mf*

Snr. *mf*

Gtr. *mp* *mf*

Tamb. *mp* *mf*

Vln. *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf*

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Starts with a *pp* dynamic, playing a melodic line with a long slur. It transitions to *mf* in the second measure, where it plays a more complex, rhythmic passage.
- Cl. (Clarinet):** Remains silent throughout the piece.
- Hn. (Horn):** Remains silent throughout the piece.
- Tpt. (Trumpet):** Remains silent throughout the piece.
- Mdn. 1 & 2 (Mridangam):** Both play a similar melodic line with a long slur, starting at *pp*.
- Sit. (Sitar):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *pp*.
- Gtr. (Guitar):** Plays a complex, rhythmic accompaniment with chords, starting at *pp*.
- Tamb. (Tambura):** Plays a steady eighth-note rhythmic pattern, starting at *pp*.
- Vln. (Violin):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *pp*.
- Cb. (Cello):** Plays a simple bass line of quarter notes, starting at *pp*.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line starting with a *sf* dynamic, marked with a slur and a hairpin crescendo.
- Cl. (Clarinet):** Enters with a melodic line, marked with a *mp* dynamic and a slur.
- Hn. (Horn):** Remains silent throughout the passage.
- Tpt. (Trumpet):** Remains silent throughout the passage.
- Mdn. 1 (Middle C):** Remains silent throughout the passage.
- Mdn. 2 (Middle D):** Remains silent throughout the passage.
- Sxt. (Saxophone):** Remains silent throughout the passage.
- Gtr. (Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Tamb. (Tambourine):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Vln. (Violin):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Cb. (Cello):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

93

Fl.

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Sax.

Gtr.

Tamb.

Vln.

Cb.

mp

mf

mf

mf

mf

mf

Fl. *mf*

Cl.

Hn.

Tpt.

Mdn. 1

Mdn. 2

Sax.

Gtr. *mp* *mp* *mf*

Tamb.

Vln.

Cb.

6. Hard Work at the Docks (α' μέρος)

Score in C

Hard Work at the Docks

(α' μέρος)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 83$

Flute

Horn *f*

Trumpet

Tambourine *mf*

Mandolin 1 *f*

Mandolin 2 *mf*

Santoor *f*

Violin *mf* pizz

Contrabass *mf*

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl.**: Flute part, starting with a rest and then playing a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*.
- Hn.**: Horn part, playing a rhythmic pattern of quarter notes with accents, followed by a melodic phrase.
- Tpt.**: Trumpet part, mostly silent with a few notes.
- Tamb.**: Tambourine part, providing a steady rhythmic accompaniment.
- Mdn. 1**: Mridangam 1 part, playing a melodic line with accents.
- Mdn. 2**: Mridangam 2 part, playing a complex rhythmic pattern.
- Snt.**: Sitar part, playing a melodic line with accents.
- Vln.**: Violin part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb.**: Cello part, playing a simple bass line.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line starting with a grace note (marked '5') and a complex, fast sixteenth-note passage later in the piece, marked with a forte (*f*) dynamic and a slur.
- Hn. (Horn):** Plays a melodic line starting with a grace note (marked '5') and a dynamic marking of mezzo-forte (*mf*).
- Tpt. (Trumpet):** Remains silent throughout this section.
- Tamb. (Tambourine):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Mdn. 1 (Mridangam 1):** Plays a melodic line starting with a grace note (marked '5') and a dynamic marking of mezzo-forte (*mf*).
- Mdn. 2 (Mridangam 2):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Snt. (Sitar):** Plays a melodic line starting with a grace note (marked '5') and a dynamic marking of mezzo-forte (*mf*).
- Vln. (Violin):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Cb. (Cello):** Provides a bass line with a steady eighth-note pattern.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over the final measures.
- Hn. (Horn):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).
- Tpt. (Trumpet):** Remains silent throughout this section.
- Tamb. (Tambourine):** Provides a steady rhythmic accompaniment.
- Mdn. 1 (Middle C):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Mdn. 2 (Middle D):** Plays a rhythmic accompaniment.
- Sxt. (Saxophone):** Plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Vln. (Violin):** Plays a rhythmic accompaniment.
- Cb. (Cello):** Plays a rhythmic accompaniment.

Musical score for the piece "Hard Work at the Docks". The score is arranged for a Western orchestra and Indian instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Tambourine (Tamb.), Mridangam 1 (Mdn. 1), Mridangam 2 (Mdn. 2), Sitar (Srt.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into two measures. The Flute part features a melodic line with a slur and a fermata. The Horn part has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *mf* and *f*. The Trumpet part is mostly silent. The Tambourine part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Mridangam 1 part has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *mf*. The Mridangam 2 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Sitar part has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *mf*. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part has a bass line with a slur and a fermata.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Tambourine (Tamb.), Mdn. 1 (Mandolin 1), Mdn. 2 (Mandolin 2), Snare (Snt.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The Flute and Horn parts are marked with a piano (*p*) dynamic and contain whole rests. The Trumpet part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tambourine part plays a steady eighth-note accompaniment. Mdn. 1 plays a melodic line with accents, starting with a forte (*f*) dynamic. Mdn. 2 plays a dense, continuous eighth-note accompaniment. The Snare part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello part plays a simple bass line of quarter notes.

Musical score for 'Hard Work at the Docks', page 7. The score is arranged for a Western orchestra and Indian instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Tambourine (Tamb.), Mridangam 1 (Mdh. 1), Mridangam 2 (Mdh. 2), Sitar (Snt.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score begins at measure 13. The Flute, Horn, and Trumpet parts feature melodic lines with dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The Mridangam 1 part has a melodic line with *mf* and *mp* dynamics. The Mridangam 2 part provides a rhythmic accompaniment with *mf* and *mp* dynamics. The Sitar part has a melodic line with *mf* dynamics. The Violin part plays a rhythmic accompaniment with *mp* dynamics. The Cello part provides a bass line with *mp* dynamics. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*, and features crescendo and decrescendo hairpins. The score concludes with a double bar line.

7. Hard Work at the Docks (β' μέρος)

Hard Work at the Docks

(β' μέρος)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 82$

Flute

Harmonica

Accordion

Bouzouki 1

Bouzouki 2

Guitar *f*

Dulcimer *f*

Santoor *f*

Tambourine *f pizz.*

Contrabass *f*

rit. $\text{♩} = 50$

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Rests throughout the section.
- Horn (Horn):** Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in the fourth measure with a *mp* dynamic.
- Acc. (Accordion):** Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in the fourth measure with a *mp* dynamic.
- Bz. 1 (Trumpet 1):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting *mf* and transitioning to *mp* in the fourth measure.
- Bz. 2 (Trumpet 2):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting *mf* and transitioning to *mp* in the fourth measure.
- Gtr. (Guitar):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, starting *mf* and transitioning to *mp* in the fourth measure.
- Dul. (Dulciana):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting *mf* and transitioning to *mp* in the fourth measure.
- Snt. (Snare):** Rests throughout the section.
- Tamb. (Tambourine):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cb. (Cello):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** The staff is mostly empty, with a few notes in the first measure.
- Harm. (Harmonica):** Features a melodic line with a crescendo leading to a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The line consists of eighth and sixteenth notes.
- Acc. (Accordion):** Features a rhythmic accompaniment with a crescendo leading to a *mp* dynamic. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand has a simpler accompaniment.
- Bz. 1 & 2 (Brass 1 & 2):** Both parts play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often in pairs.
- Gtr. (Guitar):** Provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- Dul. (Dulcimer):** The staff is empty.
- Sxt. (Saxophone):** The staff is empty.
- Tamb. (Tambourine):** The staff is empty.
- Cb. (Cello):** The staff is empty.

13

Fl.

Harm.

13

Acc.

Bz. 1

Bz. 2

Gtr.

Dul.

Sax.

13

Tamb.

13

Cb.

mp

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece "Hard Work at the Docks". The page is numbered 4 and starts at measure 13. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl.), Harmonica (Harm.), Accordion (Acc.), Trumpet 1 (Bz. 1), Trumpet 2 (Bz. 2), Guitar (Gtr.), Dulciana (Dul.), Saxophone (Sax.), Tambourine (Tamb.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The Flute part is mostly silent. The Harmonica and Accordion parts play a rhythmic melody with eighth notes and some slurs. The two Trumpet parts play a fast, repetitive eighth-note pattern. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. The Dulciana, Saxophone, Tambourine, and Cello parts are mostly silent. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) are present for the Trumpet parts. The score is written in a clear, professional notation style.

♩ = 82 *rit.*

18

Fl.

Harm.

Acc.

Bz. 1

Bz. 2

Gtr.

Dul.

Srt.

Tamb.

Cb.

p

p

mf

mf

arco

8. Family Song

Family Song

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 95$

Flute

Accordion

Glockenspiel

Piano

Guitar

Violin

Viola

Cello

Double Bass

The musical score is for a piece titled "Family Song" on page 2. It features ten staves for different instruments: Flute (Fl.), Accordion (Acc.), Glockenspiel (Glk.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a melodic line starting in the fourth measure, marked *mp* and *mf*. The Violin part has a melodic line starting in the first measure, marked *mf*. The Viola and Violoncello parts have sustained notes, with the Viola marked *mp* and the Violoncello marked *mp*. The Guitar part has a rhythmic accompaniment. The Piano, Accordion, and Double Bass parts are mostly silent, indicated by rests.

15 *rit.* *a tempo*

Fl.

Acc. *mf*

Glk.

Pno. *mp*

Gtr. *mp*

Vin.

Vla.

Vc.

D.B. *mf*

20

Fl.

20

Acc.

20

Glk.

20

Pno.

20

Gtr.

20

Vln.

20

Vla.

20

Vc.

20

D.B.

Detailed description: This page of a musical score for 'Family Song' covers measures 20-22. The score is arranged for a chamber ensemble. The Flute (Fl.) part is mostly silent, with rests in all three measures. The Accordion (Acc.) part features a melodic line in the right hand with a long slur over measures 20-22, and a simple bass line in the left hand. The Guitar (Gtr.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano (Pno.) part has a right-hand melody of eighth notes and a left-hand bass line of quarter notes. The Double Bass (D.B.) part has a simple bass line with a long slur over measures 20-22. Other instruments like Clarinet (Clk.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) are present but have rests.

23

Fl.

23

Acc.

23

Glk.

23

Pno.

23

Gtr.

23

Vln.

Vla.

Vc.

23

D.B.

Detailed description: This page of a musical score for 'Family Song' covers measures 23 to 25. The score is arranged for a large ensemble. The Flute (Fl.) part is mostly silent, with rests in all three measures. The Accordion (Acc.) part features a melodic line in the right hand with a slur over measures 23 and 24, and a final note in measure 25. The Glockenspiel (Glk.) part is also silent. The Piano (Pno.) part has a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The Guitar (Gtr.) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts are silent. The Double Bass (D.B.) part plays a simple bass line with quarter notes.

Musical score for measures 26-28 of 'Family Song'. The score includes parts for Flute (Fl.), Accordion (Acc.), Glockenspiel (Glk.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Fl.:** Rests in all three measures.
- Acc.:** Measures 26-28 feature a melodic line in the right hand with a crescendo hairpin and a slur. The left hand has rests.
- Glk.:** Rests in all three measures.
- Pno.:** Measures 26-28 feature a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.
- Gtr.:** Measures 26-28 feature a continuous eighth-note strumming pattern.
- Vln.:** Rests in all three measures.
- Vla.:** Rests in all three measures.
- Vc.:** Rests in all three measures.
- D.B.:** Measures 26-28 feature a simple bass line with quarter notes.

29

Fl.

Acc.

Glk.

Pno.

Gtr.

Vln.

Vla.

Vc.

D.B.

mp

Detailed description: This page of a musical score for 'Family Song' contains measures 29, 30, and 31. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Accordion (Acc.), Glockenspiel (Glk.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 29 is marked with a piano dynamic (*29*). The Accordion part features a melodic line in the right hand with a *mp* dynamic marking and a hairpin crescendo leading into measure 30. The Piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The Guitar part plays a steady eighth-note accompaniment. The Double Bass part has a simple bass line with quarter notes. The Flute, Glockenspiel, Violin, Viola, and Violoncello parts are currently silent, indicated by whole rests.

rit. *a tempo*

32

Fl.

mf

Acc.

32

Glk.

mp *8va*

Pno.

mp

Gtr.

mp

Vln.

Vla.

mp

Vc.

D.B.

pizz.

mf

Musical score for 'Family Song' page 9, measures 37-42. The score is arranged for the following instruments:

- Fl.** (Flute): Melodic line with slurs and a fermata at the end.
- Acc.** (Accordion): Rests throughout the measures.
- Glk.** (Glockenspiel): Melodic line with slurs and accents, marked *mf*.
- Pno.** (Piano): Accompanying line with slurs.
- Gtr.** (Guitar): Rhythmic accompaniment.
- Vln.** (Violin): Rests throughout the measures.
- Vla.** (Viola): Rhythmic accompaniment.
- Vc.** (Violoncello): Rests throughout the measures.
- D.B.** (Double Bass): Rhythmic accompaniment.

This musical score is for the piece "Family Song" and covers measures 42 through 47. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of the following instruments: Flute (Fl.), Accordion (Acc.), Glockenspiel (Glk.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The Flute part features a melodic line with a long slur over measures 42-47. The Accordion part is silent throughout. The Glockenspiel part has a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with an 8va. The Piano part provides harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. The Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a melodic line with dynamics markings of *mf*, *f*, and *mf*. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello and Double Bass parts provide a bass line with half notes and quarter notes.

The musical score for page 11 of "Family Song" features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Starts with a *rit.* (ritardando) marking. The melody consists of quarter notes in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure, all under a slur.
- Acc. (Accordion):** Remains silent throughout the page.
- Glk. (Glockenspiel):** Remains silent throughout the page.
- Pno. (Piano):** Features a piano (*p*) accompaniment starting in the second measure. The right hand plays eighth-note patterns, while the left hand plays a steady quarter-note bass line.
- Gtr. (Guitar):** Plays a rhythmic accompaniment of quarter notes in the first measure, followed by eighth-note patterns in the subsequent measures.
- Vh. (Violin):** Mirrors the Flute's melody, playing quarter notes, a half note, and a whole note under a slur.
- Vla. (Viola):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes throughout the page.
- Vc. (Violoncello):** Remains silent throughout the page.
- D.B. (Double Bass):** Provides a bass line with a half note in the first measure, a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure, all under a slur.

9. Evil Thoughts

Score in C

Evil Thoughts

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 72$

The musical score is for the piece "Evil Thoughts" by Manos Hatzidakis. It is in C major and 4/4 time, with a tempo of quarter note = 72. The score includes parts for Clarinet, Bassoon, Santoor, Piano, Cymbal, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The Clarinet and Violin parts are mostly rests. The Bassoon part begins with a melody in the second measure, marked *mf*. The Santoor part features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*. The Piano part consists of a steady bass line of half notes, marked *f*. The Cymbal part has a simple rhythmic pattern. The Cello part has a few notes in the final measures, marked *f*.

Musical score for 'Evil Thoughts' featuring the following instruments: Cl., Bsn., Snt., Pno., Cym., Vln., Vla., Vc., and D.B. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*, and includes a rehearsal mark '8' at the beginning of the first staff.

16

Cl.

Bsn.

Snt.

Pno.

Cym.

Vln.

Vla.

Vc.

D.B.

f

f

f

mp

f

mp

f

mp

f

10. Shoshine Boys

Score in C Shoeshine Boys Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 150

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Harmonica, Trumpet, Accordion, Mandolin, Triangle, Tambourine, and Contrabass. The second system includes parts for Harmonica, Trumpet, Accordion, Mandolin, Triangle, Tambourine, and Contrabass. The score is in 2/4 time and C major. The tempo is marked as quarter note = 150. The Harmonica part starts with a *mp* dynamic and features a melodic line with a crescendo. The Trumpet part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with a crescendo. The Accordion part is silent. The Mandolin part is silent. The Triangle part features a rhythmic pattern of quarter notes. The Tambourine part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part features a rhythmic pattern of quarter notes. The second system continues the melodic lines for Harmonica and Trumpet, and the rhythmic patterns for Triangle, Tambourine, and Contrabass. The Accordion part remains silent.

Shoeshine Boys

2

17

Harm. *mp*

Tpt. *mp*

Acc. *mp*

Mdn.

Trgl.

Tamb.

Cb.

27

Harm.

Tpt.

Acc.

Mdn. *mf*

Trgl.

Tamb.

Cb.

Shoeshine Boys

The musical score for "Shoeshine Boys" on page 3 consists of two systems of staves. The first system (measures 24-31) features:

- Harm.**: Treble clef, mostly rests.
- Tpt.**: Treble clef, mostly rests.
- Acc.**: Grand staff (treble and bass clefs). Treble clef has rests. Bass clef has a melodic line starting at measure 28 with a *mf* dynamic.
- Mdn.**: Treble clef, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Trgl.**: Percussion staff with rests.
- Tamb.**: Percussion staff with a steady eighth-note pattern.
- Cb.**: Bass clef, bass line with eighth notes.

The second system (measures 42-49) features:

- Harm.**: Treble clef, mostly rests.
- Tpt.**: Treble clef, mostly rests.
- Acc.**: Grand staff. Treble clef has rests. Bass clef has a melodic line with a *mp* dynamic at measure 48.
- Mdn.**: Treble clef, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a *mf* dynamic at measure 49.
- Trgl.**: Percussion staff with rests.
- Tamb.**: Percussion staff with a steady eighth-note pattern.
- Cb.**: Bass clef, bass line with eighth notes.

Shoeshine Boys

4

50

Harm.

Tpt.

Acc.

Mdn.

Trgl.

Tamb.

Cb.

57

Harm.

Tpt.

Acc.

Mdn.

Trgl.

Tamb.

Cb.

Shoeshine Boys

Musical score for Shoeshine Boys, measures 65-80. The score is arranged for a band with the following parts: Horns (Harm.), Trumpets (Tpt.), Accordion (Acc.), Mellophone (Mdn.), Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cb.).

Measures 65-74:

- Harm.:** Rests.
- Tpt.:** *mf* (mezzo-forte). Melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, then descending.
- Acc.:** Rests.
- Mdn.:** Rests.
- Trgl.:** Repeating rhythmic pattern of quarter notes with accents.
- Tamb.:** Repeating rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb.:** Bass line with chords and single notes.

Measures 75-80:

- Harm.:** Rests.
- Tpt.:** Melodic line with a flourish and a slur over the final notes.
- Acc.:** Bass line with a *mf* dynamic marking at measure 78.
- Mdn.:** *mp* (mezzo-piano). Melodic line with a slur over the final notes.
- Trgl.:** Repeating rhythmic pattern.
- Tamb.:** Repeating rhythmic pattern.
- Cb.:** Bass line with chords and single notes.

Shoeshine Boys

6

Horn

Trumpet

Accordion

Mandolin

Triangle

Tambourine

Cymbal

12

Horn

Trumpet

Accordion

Mandolin

Triangle

Tambourine

Cymbal

mp

mf

mf

Shoeshine Boys

7

Musical score for Shoeshine Boys, measures 102-116. The score is arranged in two systems of staves. The instruments are: Harm. (Harp), Tpt. (Trumpet), Acc. (Acoustic Piano), Mdn. (Mandolin), Trgl. (Triangle), Tamb. (Tambourine), and Cb. (Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The first system covers measures 102-109, and the second system covers measures 110-116. The Mandolin part features a melodic line with a *mf* marking in measure 114. The Tambourine part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line with quarter notes.

116

Harm.

Tpt.

Acc.

Mdn.

Trgl.

Tamb.

Cb.

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 116 through 122. The instruments are Horns (Harm.), Trumpets (Tpt.), Accordion (Acc.), Mandolin (Mdn.), Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cb.). Measures 116-122 show a variety of rhythmic patterns and melodic lines. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 117. The music concludes with a double bar line at the end of measure 122.

123

Harm.

Tpt.

Acc.

Mdn.

Trgl.

Tamb.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 123 through 129. The instruments are Horns (Harm.), Trumpets (Tpt.), Accordion (Acc.), Mandolin (Mdn.), Triangle (Trgl.), Tambourine (Tamb.), and Cymbals (Cb.). Measures 123-129 continue the musical themes established in the previous system. The music concludes with a double bar line at the end of measure 129.

11. Η πρώτη παραλλαγή του οδηγητικού μοτίβου

Τ' Αστέρι του Βοριά

(1η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 95

Tenor

8

mf

Τ'α-στέ-ρι του Βο-ριά θα φέ-ρει ξα - στε-ριά — μα πριν φα -

6

T

8

νεί μες απ' το πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα -

11

T

8

λιά-σω ξε - νι - τιά. Κιε-σύ χα - μέ - νη μου πα - τρί - δα μα-κρι - νή θα μεί-νεις

17

T

8

rit.

χά - δι και πλη - γή σαν ξη - με - ρώ - σει σ'άλ - λη γη. —

12. Η δεύτερη παραλλαγή

Τ' Αστερι του Βοριά

(2η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 70$

Accordion

Santoor

Guitar

Piano

Acc.

Snt.

Gtr.

Pno.

13. Η τρίτη παραλλαγή

Τ' Αστέρι του Βοριά

(3η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 125$

Dulcimer *mf* *mp* *tr* *tr* *tr*

Dul. ⁵ *tr*

Dul. ⁹ *tr* *tr* *tr*

14. Η τέταρτη παραλλαγή

Τ' Αστέρι του Βοριά

(4η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 95$

Accordion *p*

Acc. ⁶

Acc. ¹¹

15. Η πέμπτη παραλλαγή

Τ' Αστέρι του Βοριά

(5η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ = 85

Accordion *mp*

6

11

17

23

29

16. Η έκτη παραλλαγή

Τ' Αστέρι του Βοριά

(6η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

♩ - 64

Harmonica

Guitar

Accordion

Violin

Viola

Cello

Contrabass

mp

4

Harm. $\text{♩} = 80$

Gtr. *mp* Em F#m

Acc.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

15

Harm.

Gtr. Em F#m D7 B7 Em Em C D7 *mp*

Acc. *mp*

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

rit

Harm.

Gtr. *G* *C* *D7* *G* *B7*
mp

Acc.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

17. Η έβδομη παραλλαγή

Score in C

Τ' Αστέρι του Βοριά

(7η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 120$

Horn

Trumpet 1

Trumpet 2

Accordion

Santoor

Tambourine

Violin

Contrabass

mf

mf

mf

mf

Musical score for measures 6-11. The score includes parts for Horn (Hn.), Trumpets 1 and 2 (Tpt. 1, Tpt. 2), Accordion (Acc.), Saxophone (Snt.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Horn part features a melodic line with a slur over measures 6-11. The Saxophone part has a steady eighth-note pattern. The Tambourine part has a consistent rhythmic pattern. The Cello part has a low, sustained line with a slur over measures 6-11. The dynamic marking *mf* is present in the Saxophone part.

Musical score for measures 12-17. The score includes parts for Horn (Hn.), Trumpets 1 and 2 (Tpt. 1, Tpt. 2), Accordion (Acc.), Saxophone (Snt.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Horn part continues its melodic line. The Saxophone part has a steady eighth-note pattern. The Tambourine part has a consistent rhythmic pattern. The Cello part has a low, sustained line with a slur over measures 12-17. The dynamic marking *mf* is present in the Saxophone part.

♩ = 100

Musical score for measures 18-23. The score includes parts for Horn (Hn.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Accordion (Acc.), Saxophone (Sxt.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked as quarter note = 100. The dynamic marking is *mf*. The score shows a transition from a key signature of one flat to two flats (C minor) at measure 20. The Horn part is mostly silent. The Trumpets play a melodic line starting at measure 20. The Accordion is silent. The Saxophone is silent. The Tambourine plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Cello play a melodic line starting at measure 20.

Musical score for measures 24-29. The score includes parts for Horn (Hn.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Accordion (Acc.), Saxophone (Sxt.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is two flats (C minor). The dynamic marking is *mf*. The score shows the continuation of the melodic lines from the previous system. The Horn part is silent. The Trumpets play a melodic line. The Accordion is silent. The Saxophone is silent. The Tambourine plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Cello play a melodic line.

18. Η όγδοη παραλλαγή

Τ' Αστέρι του Βοριά

(8η παραλλαγή)

Μάνος Χατζιδάκις

$\text{♩} = 75$

Tenor 1

Tenor 2

Santoor

Γα - στέ - ρι του βο - ριά _____ θα φέ - ρει ξα - στε - ριά _____

mp

5

T 1

T 2

Snt.

μα πριν φα - νεί μες απ' το πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω

_____ μα πριν φα - νεί μες απ' το πέ - λα - γο πα - νί θα γί - νω

5

9

T 1

T 2

Snt.

κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα - λιά - σω ξε - νι - τιά.

κύ - μα και φω - τιά να σ'α - γκα - λιά - σω ξε - νι - τιά.

9