

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**“Η Μουσική στον Κινηματογράφο μέσα από τη σχέση
Σκηνοθέτη και Συνθέτη”**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ / ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

της φοιτήτριας

Καλλιόπης Παναγιώτας Ζήση

ΑΕΜ: 1985

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ/ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Θεόδωρος Παπαδημητρίου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2024

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
SCHOOL OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES

**“The Music of Cinema through the relationship between Director and
Composer”**

INTERGRATED MASTER THESIS

SUBJECTS AREA

History/Culture

Of the student

Kalliopi Panagiota Zisi

AEM 1985

SUPERVISOR PROFESSOR: Theodoros Papadimitriou

THESSALONIKI SEPTEMBER 2024

Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον υπεύθυνο καθηγητή μου, κύριο Θεόδωρο Παπαδημητρίου για την πολύτιμη βοήθεια και υποστήριξη που μου προσέφερε, από την αρχή. Καθώς ενώ δεν με γνώριζε καλά, χωρίς δεύτερη σκέψη με εμπιστεύτηκε και δέχτηκε να με καθοδηγήσει, δίνοντάς μου την ευκαιρία να ασχοληθώ με κάτι που με ενδιαφέρει σε βάθος. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την ξαδέρφη μου Δανάη Ζήση για την ατέρμονη υπομονή και στήριξη που μου προσέφερε κατά την διάρκεια όλης αυτή της δουλειάς. Τους φίλους μου, που πέρα από ηθική υποστήριξη μου άνοιξαν και το σπίτι τους για να μείνω καθ' όλη αυτή την χρονική περίοδο, που πηγαινοερχόμουν Αθήνα-Θεσσαλονίκη. Την οικογένεια μου που είναι δίπλα μου σε όλη αυτή την προσπάθεια που κατέβαλλα σε όλη μου την μαθητική αλλά και φοιτητική ζωή. Ενώ κλείνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον καθηγητή μου Γιώργο Ξουλόγη, διότι είναι ένας άνθρωπος που πίστεψε σε εμένα και είμαι αυτή την στιγμή στην ευχάριστη θέση να παρουσιάζω την μουσικολογική μου έρευνα.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την κινηματογραφική μουσική εστιάζοντας στη σχέση σκηνοθέτη-συνθέτη, κάνοντας μια ιστορική αναδρομή και ανάλυση των ιστορικών περιόδων που απαρτίζουν τον κινηματογράφο. Ταυτόχρονα θα αναφερθούν πολλές ταινίες που λόγω της συνεργασίας και των ιδιαίτερων καινοτομιών που παρουσίασαν σε μουσική, σενάριο αλλά και σκηνοθεσία, θεωρούνται ορόσημο για την αντίστοιχη ιστορική κινηματογραφική περίοδο που πρωτοπαρουσιάστηκαν.

Έπειτα, και για το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας, θα σχολιαστούν και θα αναλυθούν σε βάθος δύο συνεργασίες-κλειδιά συνθετών και σκηνοθετών από διαφορετικές περιόδους η κάθε μία. Με σειρά παρουσίασης, οι συνεργασίες των Alfred Hitchcock και Bernard Hermann, καθώς και Steven Spielberg και John Williams. Η επιλογή των συγκεκριμένων ζευγαριών δεν έγινε τυχαία καθώς συνέβαλαν και συμβάλλουν σημαντικά στην εξέλιξη του κινηματογράφου χάρη στο έργο και στη μακροχρόνια συνεργασία τους, και επιπρόσθετα παρατηρείται πως τα ονόματά τους είναι πλέον άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους.

Λέξεις κλειδιά: Κινηματογράφος, μουσική, συνεργασία, σκηνοθέτης, συνθέτης, ιστορία, Alfred Hitchcock, Bernard Hermann, Steven Spielberg, John Williams.

Abstract

This paper deals with film music, with special focus on the director-composer relationship, making a historical review and analysis of the historical periods that make up the cinema. A special reference will be made to films that, due to the innovations they presented in music, script as well as direction, are considered as milestones for their respective historical cinematographic periods.

Moreover, and for the greater part of the paper, two key collaborations will be commented and analyzed in depth, from different periods each. In reference order, Alfred Hitchcock and Bernard Hermann, as well as Steven Spielberg and John Williams. The choice of these specific couples was not made by chance as they have contributed significantly to the evolution of cinema, due to their work and more importantly because of their long-term collaboration; their names, in some extent, are now inextricably linked to each other.

Keywords: Cinema, music, collaboration, director, composer, history, Alfred Hitchcock, Bernard Hermann, Steven Spielberg, John Williams.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	4
Abstract	5
Εισαγωγή	7
Μεθοδολογία	9

Μέρος Α

1.1 Η Συνεργασία	10
1.2 Η Συνεργασία στον Κινηματογράφο	12
2.1 Οι Αρμοδιότητες των Σκηνοθέτη & Συνθέτη	15
2.2 Τα Στάδια της Συνεργασίας τους	17

Μέρος Β

1.1 Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann	20
1.1.α Alfred Hitchcock	20
1.1.β Bernard Herrmann	22
1.2 Λίστα Συνεργατικών Ταινιών των Alfred Hitchcock & Bernard Herrmann	25
1.3 Η Συνεργασία τους	26
1.4 Η Μουσική του Bernard Herrmann	35
2.1 Steven Spielberg – John Williams	41
2.1.α Steven Spielberg	41
2.1.β John Williams	43
2.2 Λίστα Συνεργατικών Ταινιών των Steven Spielberg & John Williams	46
2.3 Η Συνεργασία τους	47
2.4 Η Μουσική του John Williams	55
Επίλογος	65
Βιβλιογραφία	66

Εισαγωγή

Για να μπορέσει να γίνει μια πλήρης και λεπτομερής ανάλυση για την σχέση ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τον συνθέτη στα πλαίσια της δημιουργίας μιας ταινίας, κρίνεται απαραίτητο να εξηγηθούν κάποιες γενικότερες προϋποθέσεις για την μουσική και τον κινηματογράφο. Για ποιο λόγο αξίζει να μελετηθεί η κινηματογραφική μουσική ως χωριστό είδος; Πρέπει η μουσική σε μια ταινία να ξεχωρίζει και να τραβά την προσοχή του θεατή; Είναι σημαντικό να υπάρχει μια καλή συνεργασία ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τον σκηνοθέτη για να βγει ένα καλό κινηματογραφικό αποτέλεσμα; Τα εύλογα αυτά ερωτήματα θα επιχειρηθεί να απαντηθούν επαρκώς στην παρούσα εργασία.

Ο κινηματογράφος, όπως και η μουσική, θεωρούνται ιδιαίτεροι κώδικες επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται ως μοναδικοί τρόποι μετάδοσης ιδεών, πολιτικών ή κοινωνικών αντιλήψεων, συναισθηματικών καταστάσεων, μένοντας σε ένα δημιουργικό πλαίσιο καθώς παραμένουν μορφές τέχνης. Ο Αμερικανός σκηνοθέτης David Lynch αναφέρει στο βιβλίο του (2021):

Ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα. Έχει τη δυνατότητα να λέει πράγματα – σπουδαία, αφηρημένα πράγματα... γιατί έχεις στα χέρια σου ένα σωρό εργαλεία: τον χρόνο και τις σκηνές που διαδέχονται η μια την άλλη, τον διάλογο, τη μουσική, τα ηχητικά εφέ... Μπορείς να εκφράσεις ένα συναίσθημα ή μια σκέψη που δεν μπορούν να μεταφερθούν με άλλο τρόπο. Είναι ένα μαγικό μέσο (σ. 27).

Η κινηματογραφική μουσική δεν περιορίζεται σε ένα είδος. Κάθε ταινία χρησιμοποιεί τη μουσική που την εξυπηρετεί για να μεταδώσει το όραμα του εκάστοτε σκηνοθέτη, παραμένοντας επηρεασμένη από την θεματολογία του σεναρίου και τις μουσικές τάσεις, π.χ. κλασική ή τζαζ. Αυτό συμβαίνει διότι οι απαιτήσεις που θα έχει η κάθε ταινία ή ο εκάστοτε σκηνοθέτης είναι πολλές και διαφέρουν, όπως εξηγεί και ο ίδιος ο συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής Ennio Morricone (Morricone & Boschi, 2007):

Η δημιουργικότητα της κινηματογραφικής μουσικής έχει, παραδόξως, έναν προσωπικό και ξεκάθαρο υφολογικό προσανατολισμό. Ένας μουσικός που θέλει να κάνει καλή κινηματογραφική μουσική δεν πρέπει να ειδικεύεται μόνο στην κλασική ή συμφωνική μουσική, παλιά ή νέα, δεν πρέπει να είναι απλώς ποπ μουσικός, λάτρης της τζαζ ή της ροκ. Πρέπει να ειδικεύεται σε όλα και να μπορεί να συνδυάζει καλά διαφορετικά είδη (σ. 96).

Αυτό παρατηρείται και στους ‘προγόνους’ ή αλλιώς εμπνευστές της μουσικής στον κινηματογράφο, που έχει εκτιμηθεί πως είναι η όπερα, το μπαλέτο, το τσίρκο και το music hall (Chion, 2021). Στην όψιμη περίοδο της όπερας, παραδείγματος χάριν στον Richard Wagner, παρατηρείται πως ο συνθέτης, ανάλογα με τις ανάγκες του έργου, θα έπρεπε να είναι σε θέση να αναδειξεί πλήρως την ιστορική περίοδο στην οποία διαδραματίζεται το έργο, καθώς και την περιοχή ή την κοινωνική θέση των χαρακτήρων (Davis, 2010). Για παράδειγμα η γνωστή όπερα του Richard Wagner *Parsifal* (1882) είναι μια φανταστική ιστορία, βασισμένη μερικώς στο επικό ποίημα

του Wolfram von Eschenbach και αναφέρεται σε κάποιους χριστιανικούς μύθους και μυστικισμούς του 13^{ου} αιώνα και στους Ιππότες του Δισκοπότηρου. Η μουσική της όπερας, κατά συνέπεια, θυμίζει και πολλές φορές έχει μεσαιωνική χροιά (Bell, 2013).

Ιστορικά η κινηματογραφική μουσική είναι ένα νέο σχετικά ακαδημαϊκό ερευνητικό πεδίο, σε σύγκριση με άλλους μουσικολογικούς τομείς, όπως για παράδειγμα η εθνομουσικολογία. Παράλληλα όμως είναι ένα πολύ ευρύ και ιδιαίτερο ερευνητικό πεδίο που έχει ιδιάζουσα σημασία να μελετηθεί λόγω κάποιων πολύ βασικών παραμέτρων. Μια από αυτές είναι άλλωστε και το θέμα αυτής της εργασίας: η συνεργασία μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνικών αντικειμένων στα πλαίσια του κινηματογράφου, καθώς αυτός συνδυάζει τον ήχο, την εικόνα και την αφήγηση μιας ιστορίας. Για να μελετηθεί επαρκώς η σχέση μεταξύ μουσικής και κινηματογράφου χρειάζονται γνώσεις τουλάχιστον σε δύο επιστημονικά-καλλιτεχνικά πεδία, στην μουσικολογία και τον κινηματογράφο (Flach, 2012).

Ο κινηματογράφος, χάρη στην εμπορικότητα και την πρόσβασή του ως μέσου σε μεγάλα πλήθη θεατών ανά τον κόσμο, είχε και έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει το κοινό. Ένα παράδειγμα είναι αυτό της μουσικής του Aaron Copland στην ταινία *Our Town* (1940): η επιρροή που είχε η μουσική στο κοινό αποτέλεσε κίνητρο για τον αμερικανικό λαό και πυροδότησε την αμερικανική κοινωνία να συμμετάσχει στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο (Tonks, 2011). Επίσης, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο, η μουσική στον κινηματογράφο δεν χαρακτηρίζεται από ένα μόνο είδος, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την ανάδειξη πολλών και καινούργιων προσεγγίσεων στη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής και την αλληλεπίδρασή της με τον ήχο. Μια τελική παράμετρος είναι η τεράστια τεχνολογική ανάπτυξη η οποία έχει σημειωθεί στην ιστορία του κινηματογράφου, στο πεδίο του ήχου και όχι μόνο (Harper et al., 2014).

Η παρούσα εργασία εστιάζει σε μία από τις σημαντικότερες συνεργασίες που διέπουν το κινηματογράφο, αυτήν ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον συνθέτη. Πρώτα αναλύεται η συνεργασία εν γένει και στη συνέχεια εξετάζονται οι σχέσεις συνεργασίας ανάμεσα στους σκηνοθέτες Alfred Hitchcock και Steven Spielberg με τους συνθέτες Bernard Herrmann και John Williams αντίστοιχα.

Μεθοδολογία

Στην συγκεκριμένη διπλωματική εργασία γίνεται μια βιβλιογραφική έρευνα οι οποία θέτει το ερώτημα της σημαντικότητας της συνεργασίας στο κινηματογράφο. Ο κυρίως σκοπός κατά την εμβάθυνση και έρευνα είναι το δίπολο σκηνοθέτη, συνθέτη με κύριο άξονα την μουσική.

Αρχικά γίνεται μια ανάλυση του όρου συνεργασία και σύμφωνα με την Ashlee Busch (2021), δίνονται δύο βασικές μορφές για αυτήν. Στην συνέχεια γίνεται μια λεπτομερής καταγραφή των σταδίων που περνά μια ταινία για να ολοκληρωθεί και να υπάρχει μια πλήρης εικόνα για το ευρύτερο πλαίσιο που περιβάλλει την συνεργασία στην οποία θα εστιάσει η εργασία, αυτή του σκηνοθέτη και του συνθέτη. Επίσης επιλέχθηκαν να μελετηθούν δυο συνεργασίες και επομένως δύο ζευγάρια σκηνοθέτη και συνθέτη, αυτά των Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann και Steven Spielberg – John Williams. Σύμφωνα με των ερευνητή Jack Sullivan (2011; 2017) έχουν στιγματίσει τον κινηματογράφο με την παρουσία, την προσωπικότητα και κυρίως με το έργο τους ξεχωριστά αλλά κυρίως σαν συνεργάτες.

Η ανάλυση της συνεργασίας των προαναφερθέντων προσώπων γίνεται μέσα από την αναφορά γεγονότων κατά το πέρας της συνεργασίας τους και πώς η μεταξύ τους σχέση ήταν καθοριστική για κάποια σκηνή, ένα απόσπασμα ή ακόμα και για μια ολόκληρη την ταινία. Στην συνέχεια γίνεται μια λεπτομερής αναφορά στη μουσική των συνθετών η οποία έχει ως σκοπό να δώσει μια πιο σφαιρική εικόνα και γνώσεις πάνω στην μουσική των Bernard Herrmann και John Williams, δίνοντας μουσικά παραδείγματα από ταινίες που έχουν επενδύσει μουσικά κατά την διάρκεια της καριέρας τους, προσπαθώντας να γίνουν κυρίως αναφορές σε συνεργατικές τους ταινίες με τους Alfred Hitchcock και Steven Spielberg αντιστοίχως.

Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την εργασία αυτή ποικίλει καθώς υπάρχουν αναφορές από βιβλία, επιστημονικά και ηλεκτρονικά άρθρα και καταγεγραμμένες συνεντεύξεις, καθώς και βιντεοσκοπημένες ή και ραδιοφωνικές συνεντεύξεις, όπως και ντοκιμαντέρ ή βίντεο παρασκηνίων από την παραγωγή κάποιων ταινιών που αναφέρονται και αναλύονται στην παρούσα εργασία.

Μέρος Α

1.1 Η Συνεργασία

Η συνεργασία μεταξύ δύο ή περισσότερων ανθρώπων είναι από μόνη της μια σπουδαία συνθήκη για την ανάπτυξη ιδεών και την επίλυση προβλημάτων που μπορεί να προκύψουν. Έχει παρατηρηθεί, χωρίς να είναι πάντα ο κανόνας, πως όταν τίθεται ένας κοινός στόχος από μια ομάδα ανθρώπων κάτω από τις κατάλληλες συνθήκες μπορεί να δημιουργηθεί ένα φιλικό περιβάλλον για μια καρποφόρα συζήτηση, άνθιση ιδεών και συλλογικότητα (Busch, 2021). Για τον καλλιτεχνικό χώρο, με τον οποίο θα ασχοληθεί και η παρούσα εργασία, ένας ορισμός για τη συνεργασία πηγάζει από τη θέληση των ανθρώπων να δημιουργήσουν όπως αναφέρει και η Vera John-Steiner (2000, όπως αναφέρεται στο Busch, 2021):

Μερικές από τις πηγές κινήτρων για συνεργασία περιλαμβάνουν την κοινή, παθιασμένη ενασχόληση με τη γνώση σε δυάδες και ομάδες αφιερωμένες σε πρωτοποριακές προσπάθειες... Συμβάλλει [η συνεργασία] επίσης στην ανθρώπινη πλαστικότητα, μια ευκαιρία για ανάπτυξη μέσω της αμοιβαίας οικειοποίησης των συμπληρωματικών δεξιοτήτων, στάσεων, μεθόδων εργασίας και πεποιθήσεων (σ. 6).

Για αυτόν ακριβώς τον λόγο η συνεργατικότητα είναι κάτι που διδάσκεται από μικρή ηλικία και αφορά ένα μεγάλο μέρος της εκπαίδευσης, όπως για παράδειγμα το μαθητικό πρόγραμμα με βάση την συνεργασία, PBL (Project-based learning) που παρουσιάζουν όλα τα σχολεία που χαρακτηρίζονται ως *High Tech High School*¹. Ουσιαστικά, μέσα από συνθήκες κοινής εργασίας και project οι μαθητές εκπαιδεύονται και αναπτύσσουν συνεργατικές και ομαδικές ικανότητες. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναλυθούν οι διαφορετικές μορφές που μπορεί να έχει μια συνεργασία. Αυτές είναι η *σύμπραξη* και η *διαβούλευση*, μεταφρασμένες από τις αγγλικές λέξεις *cooperation* και *consultation* αντιστοίχως (Taylor, n.d.; Busch, 2021).

Αρχικά, η συνεργασία ως *σύμπραξη* είναι μια σχέση μεταξύ ίσων, δεν υπάρχει κάποια ιεραρχική θέση ανάμεσα στην ομάδα, όλοι δουλεύουν παράλληλα και τμηματικά, αναλαμβάνοντας ο κάθε ένας το πεδίο στο οποίο έχει εξειδίκευση και για το οποίο είναι υπεύθυνος (Buch, 2021). Αν χρειαστεί να γίνουν αλλαγές, όταν έρθει η στιγμή να ενωθούν τα δύο ή και παραπάνω ξεχωριστά πεδία με σκοπό την ολοκλήρωση της συνεργασίας αυτής, αυτές γίνονται κατόπιν συνεννόησης από όλα τα πρόσωπα που πήραν μέρος, καθώς είναι απαραίτητο όλα τα μέλη να συμφωνούν για το τελικό αποτέλεσμα (Taylor, n.d.; Busch, 2021). Ένα παράδειγμα *σύμπραξης* μπορεί να θεωρηθεί η δουλειά και αργότερα και μελέτη των Martin Scheuregger και Litha Efthymiou (2020), που με αφορμή την συνεργασία τους και την σύνθεση της θεατρικής μουσικής *I Only Know I Am* (2019), εξετάζουν πώς συνεργάστηκαν έχοντας την ίδια πορεία, σκέψη και στόχο για το έργο καθώς και αποδίδουν εύσημα για την εργασία τους όταν αυτή ολοκληρώθηκε. Στη *διαβουλευτική* συνεργασία

¹ <https://www.hightechhigh.org/student-work/projects/>

αντιθέτως, ανάμεσα στα μέλη που απαρτίζουν την ομάδα φαίνεται να υπάρχει ιεράρχηση. Κατόπιν συνεννόησης ή απλά λόγω συγκυριών, επιλέγεται ένα πρόσωπο για να παίρνει τις τελικές αποφάσεις. Μια συνεργασία *διαβουλευτικού* χαρακτήρα μπορεί να γίνει πιο κατανοητή χάρη στο παράδειγμα παρμένο από τον καλλιτεχνικό χώρο και τη συνεργασία για τη δημιουργία μιας όπερας, στο οποίο αναφέρεται στο άρθρο του ο Alan Taylor (n.d.):

Ο John Adams, ο οποίος συνήθως συνεργάζεται καλά με λιμπρετίστες, όταν συνθέτει τις όπερές του, αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ότι παίρνει πάντα τις τελικές αποφάσεις για τις λέξεις που θα χρησιμοποιήσει. Οι σχέσεις αυτές λειτούργησαν όσο ο συγγραφέας δεχόταν τον Adams ως τον κύριο καλλιτέχνη (σ. 3).

Επομένως στη σχέση μεταξύ ενός συνθέτη μουσικής και ενός λιμπρετίστα, όπως διαπιστώνεται από το παραπάνω παράδειγμα, ο συνθέτης είναι αυτός που έχει συνήθως την αρμοδιότητα και τον τελικό λόγο για τις αλλαγές που μπορεί να προκύψουν για τις ανάγκες της μουσικής. Αντιθέτως στη συνεργασία ανάμεσα στον συνθέτη και τον σκηνοθέτη, διαπιστώνεται πως ο δεύτερος είναι πιο ψηλά στην ιεράρχηση, το οποίο θα επεξηγηθεί καλύτερα στις συνέχειες της εργασίας. Η γραμμική βέβαια που διαχωρίζει τη *σύμπραξη* από τη *διαβούλευση* είναι πολύ λεπτή, καθώς κάποιος παρά την υψηλότερη ιεραρχικά θέση του στην ομάδα, μπορεί να δέχεται συμβουλές και να ακούει την γνώμη των υπολοίπων και φαινομενικά να παίρνουν από κοινού τις τελικές αποφάσεις δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση της *σύμπραξης*. Αυτή όμως τη θέση έρχεται να καταρρίψει στο άρθρο της η Ashlee Busch (2021) εξηγώντας πως παρά τη θέληση για μια δημοκρατική διαβούλευση και διάλογο, τελικά τον τελευταίο λόγο τον έχει πάλι ένα πρόσωπο, άρα είναι *διαβούλευση*. Την ίδια στιγμή όμως παροτρύνει τη διαδικασία της συζήτησης τονίζοντας πως οι τυραννικές συμπεριφορές δεν είναι επιθυμητές ακόμα και σε μια *διαβουλευτική* συνεργασία.

Ωστόσο ανάλογα με τις περιστάσεις, όπως φαίνεται και από τα παραπάνω, η συνεργασία κάθε φορά είναι διαφορετική και για αυτόν τον λόγο είναι απαραίτητο να τίθενται παράμετροι, όπως το αν θα υπάρχει κάποιος επικεφαλής ή αν θα είναι όλα τα μέλη της ομάδας ισότιμα και αν θα δουλεύουν παράλληλα ή ξεχωριστά από νωρίς, με σκοπό να αποφεύγονται οι προσκρούσεις και οι παρεξηγήσεις αναμεταξύ τους. Εξαιτίας αυτής της σύγχυσης και της ανεπαρκούς επικοινωνίας, έχει παρατηρηθεί πως ο χαρακτηρισμός “καλή” ή “κακή” συνεργασία είναι εύκολα παρεξηγήσιμος και μη αντικειμενικός (Busch, 2021). Με άλλα λόγια, μπορεί μια συνεργασία ανάμεσα σε ένα συνθέτη και ένα σκηνοθέτη να λήξει λόγω κακής οργάνωσης και προγράμματος. Ο πρώτος ενδέχεται να μην δεχτεί να αναλάβει την μουσική αν έχει πολύ λίγο χρόνο στην διάθεσή του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η συνεργασία δεν ήταν “καλή”. Αντιστοίχως, η μουσική που δόθηκε στο σκηνοθέτη μπορεί να μην ανταποκρίνεται στο όραμά του για το έργο και να προσλάβει άλλον συνθέτη, χωρίς πάλι να σημαίνει πως η συνεργασία ήταν “κακή” μεταξύ τους. Ένα παράδειγμα που συνεργασίας που έχει αυτή την μορφή, μπορεί να είναι η σχέση μεταξύ των Stanley Kubrick (σκηνοθέτης) και Alex North (συνθέτης) στην ταινία *2001: A Space Odyssey* (1968). Στην συγκεκριμένη παραγωγή ο συνθέτης είχε γράψει και ηχογραφήσει όλη την μουσική για την ταινία, ωστόσο ο σκηνοθέτης από τα γυρίσματα ακόμα

χρησιμοποιούσε κλασική μουσική, την οποία και αποφάσισε να κρατήσει και στο τέλος, για την προβολή της ταινίας, με αποτέλεσμα να μην ολοκληρωθεί η συνεργασία τους (Baxter, 1997). Για την συγκεκριμένη συνεργασία δεν φαίνεται να μπορεί να χαρακτηριστεί “κακή”, καθώς δεν υπήρξε κάποια ρήξη μεταξύ των δύο δημιουργών.

Επίσης, πρέπει να προστεθούν κάποιες πολύ σημαντικές παράμετροι για να ευδοκιμήσει μια συνεργασία, πέρα από την καλή αρχική συνεννόηση και θέση ορίων. Πρώτον, να επικοινωνήσει το κάθε μέλος της ομάδας τον τρόπο με τον οποίο δουλεύει και την δημιουργική του διαδικασία (Busch, 2021). Δεύτερον, οι συνεργαζόμενοι αρμόζει να μπορούν να κατανοούν την γλώσσα του σώματος και του προσώπου είτε δουλεύουν δια ζώσης είτε από απόσταση (Busch, 2021). Επιπλέον, είναι σπουδαίο να υπάρχει κατανόηση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας καθώς και πίστη και εμπιστοσύνη πάνω στην δουλειά του καθενός (Busch, 2021).² Να είναι δεκτικοί στην κριτική και στις υποδείξεις, όταν αυτές φυσικά δηλώνονται με έναν ευγενή και σεβασμίο τρόπο, δουλεύοντας όλοι ισάξια και με την ίδια θέληση (Tozzoli, 2019; Busch, 2021). Τέλος, πρέπει ο κάθε ένας ξεχωριστά να είναι σταθερός και σίγουρος για τις απόψεις ή ιδέες του, για να είναι σε θέση να τις μοιραστεί ανά πάσα ώρα και στιγμή, βοηθώντας έτσι την διαδικασία (Busch, 2021).

Η Ashlee Busch (2021) παρομοιάζει τη δυσκολία να δοθεί ένας καθολικός ορισμός για τη συνεργασία με την αγάπη, εξηγώντας πως για τον κάθε έναν από μας μπορεί να σημαίνει κάτι διαφορετικό και έχει να κάνει με τον πολιτισμό και την αφομοίωση του όρου “αγάπη” ή “συνεργασία” από τον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά. Εξαιτίας αυτού η διαδικασία της συνεργασίας δεν μπορεί να είναι πάντα η ίδια. Κάθε φορά διαφέρει, και για αυτόν τον λόγο υπάρχουν πολλές και ποικίλων συνδυασμών συνεργασίες. Έχει να κάνει με ανθρώπους των οποίων, ανάλογα με τις περιστάσεις, η ωριμότητα, οι επιρροές, η συμπεριφορά και τα πιστεύω αλλάζουν, άρα αλλάζει και ο τρόπος που επικοινωνούν και συνεργάζονται (Tozzoli, 2019; Busch, 2021).

Όσα αναφέρθηκαν παραπάνω σχετικά με τη συνεργασία και τις μορφές που αυτή μπορεί να έχει στον καλλιτεχνικό χώρο, ισχύουν και για τη σχέση ανάμεσα σε συνθέτη και σκηνοθέτη, καθώς και τη συνεργασία τους με το υπόλοιπο ανθρώπινο δυναμικό που απαιτείται για τη δημιουργία μιας ταινίας. Για αυτό και παρακάτω θα αναλυθούν εκτενέστερα.

1.2 Η Συνεργασία στον Κινηματογράφο

Στη δημιουργία μιας ταινίας το ανθρώπινο δυναμικό που δουλεύει με σκοπό την υλοποίησή της είναι μεγάλο σε αριθμό, με διαφορετικά και ποικίλα ταλέντα και ειδικότητες. Παραθέτοντας τα λόγια του Αμερικανού σκηνοθέτη Oliver Stone (όπως αναφέρεται στο Davis, 2010): “Αυτό είναι το διασκεδαστικό κομμάτι της συνεργασίας στις ταινίες. Δουλεύεις έντονα με πολλούς ανθρώπους που είναι διαφορετικοί από σένα και μαθαίνεις πολλά από αυτούς”(σ. 69). Επομένως, πέρα από

² Ειδικά στην περίπτωση συνεργασίας ανάμεσα σε καλλιτέχνες, επιστήμονες κτλ., από διαφορετικά πεδία.

το σκηνοθέτη και το συνθέτη, μια κινηματογραφική παραγωγή απαρτίζουν και οι ηθοποιοί, συγγραφείς, παραγωγοί, ηχολήπτες, μουσικοί, το τμήμα ήχου (sound department), εικονολήπτες (cameramen), το τμήμα οπτικών εφέ, το τμήμα κουστουμιών και μακιγιάζ (costume and make-up department), publicists, οι τεχνικοί για την δημιουργία ενός σετ γυρισμάτων όπως ξυλουργοί, μεταφορείς, οδηγοί φορτηγών, ηλεκτρολόγοι, διακοσμητές και άλλοι. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο είναι απαραίτητο να υπάρχει μια καλή και ευδόκιμη συνεργασία μεταξύ όλων αυτών, καθώς η κάθε μια από αυτές τις ειδικότητες λειτουργεί ξεχωριστά και συχνά από διαφορετικά μέρη του πλανήτη η κάθε μια, με κοινό όμως σκοπό (Davis, 2010). Εξαιτίας αυτού είναι αναγκαίο να υπάρχει και ένας συντονιστής, ο οποίος είναι συνήθως ο παραγωγός ή οι παραγωγοί, κάτι που του δίνει ή τους δίνει μια πιο αρχηγική θέση δημιουργώντας την αίσθηση μιας *διαβουλευτικής* συνεργασίας.

Η θέση του παραγωγού και η σχέση του με όλους τους συντελεστές για την γένεση μιας ταινίας μπορεί να εξηγηθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια μόνο αν αυτή αναλυθεί λεπτομερώς, το οποίο θα βοηθήσει για την καλύτερη κατανόηση και της σχέσης συνθέτη-σκηνοθέτη. Αρχικά, για παράδειγμα, προκειμένου μία ιδέα, ένα σενάριο ή ακόμη και ένα βιβλίο να γίνουν ταινία πρέπει συνήθως να ελκύσουν την προσοχή κάποιου παραγωγού (Davis, 2010). Ο παραγωγός είναι υπεύθυνος για την οργάνωση για όλες τις οικονομικές αποφάσεις, είναι δηλαδή επικεφαλής για την πρόσληψη και πληρωμή όλων των συντελεστών που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο. Ωστόσο για την παρούσα εργασία η οργάνωση, η συνεργασία και ο συντονισμός είναι οι τομείς της δουλειάς του που θα μας απασχολήσουν.

Μια ταινία για να φτάσει στη “μεγάλη οθόνη” και να είναι στην τελική, επιθυμητή της μορφή, περνάει από τρία στάδια, την *προ-παραγωγή* (*preproduction*), την *παραγωγή* (*production*) και την *μετα-παραγωγή* (*post-production*). Για την οργάνωση των τριών αυτών σταδίων υπεύθυνος είναι ο παραγωγός. Παρ’ όλα αυτά είναι σημαντικό να τονισθεί ότι η πραγματοποίηση μιας ταινίας από την αρχή αποτελεί μια αρκετά χρονοβόρα και συνεχώς μεταβαλλόμενη διαδικασία, με αποτέλεσμα οι διαδικασίες που συμβαίνουν σε κάθε στάδιο να μην εκτελούνται αυστηρά και μόνο σε αυτό (Davis, 2010). Για παράδειγμα η μουσική και η επεξεργασία του ήχου της ταινίας (μείξη, ηχητικός σχεδιασμός) γίνεται συνήθως στο τελευταίο στάδιο, την *μετα-παραγωγή*, αλλά υπάρχουν περιπτώσεις που έχει ξεκινήσει η διαδικασία αυτή και από πιο νωρίς, ή ενώ στην διαδικασία της *παραγωγής* διεκπεραιώνονται τα γυρίσματα μπορεί και στην *μετα-παραγωγή* να χρειαστεί να ξαναγυριστεί κάποια σκηνή (Davis, 2010).

Η *προ-παραγωγή* έχει να κάνει με τις πρώτες αποφάσεις που πρέπει να παρθούν για να ξεκινήσει όλη η κοινή πορεία και συνεργασία των συντελεστών για τη γένεση μιας ταινίας. Από τον παραγωγό ή τους παραγωγούς, ξεκινά με την εύρεση μιας πηγής έμπνευσης για την ταινία, όπως αναλύθηκε παραπάνω και στη συνέχεια βρίσκονται τα έσοδα, το στούντιο παραγωγής και προσλαμβάνεται το κύριο “δημιουργικό” ανθρώπινο δυναμικό (Davis, 2010). Κάποια βασικά πρόσωπα του δυναμικού αυτού είναι ο σκηνοθέτης, που είναι υπεύθυνος για την απόδοση του σεναρίου οπτικοακουστικά, ο/οι σεναριογράφος/οι που ευθύνονται για το σενάριο και τη μυθοπλασία στην ταινία, ο σχεδιαστής παραγωγής (*production designer*) ο οποίος σχεδιάζει και καθορίζει το πώς θα φαίνεται οπτικά το σετ, ο διευθυντής φωτογραφίας

(director of photography) που καθορίζει την οπτική θέση της κάμερας και των σκηνικών και ο casting director που προσλαμβάνει όλους τους πρωταγωνιστές και ηθοποιούς για την ταινία (Wales, 2023). Επίσης κατά την *προ-παραγωγή* γίνεται η έρευνα και πρόσληψη του συνεργείου για την περιοχή ή περιοχές των γυρισμάτων και βγαίνει το επιθυμητό πρόγραμμα γυρισμάτων το οποίο θα πρέπει να ακολουθηθεί με σκοπό η ταινία να βγει μέσα στο επιθυμητό περιθώριο χρόνου, το οποίο μόνο με λειτουργική και ουσιαστική συνεργασία μπορεί να υλοποιηθεί (Davis, 2010). Σε αυτό το σημείο είναι επίσης μείζονος σημασίας να αναφερθεί πως κάποιοι σκηνοθέτες σχεδιάζουν πρώτα και δημιουργούν οπτικά βοηθήματα για να γίνεται πιο εύκολα κατανοητή οι σκέψεις και το όραμά τους, διαδικασία γνωστή με την ονομασία *storyboarding*. Ένα τρανταχτό παράδειγμα αυτής της εργασίας είναι ο Αμερικανός σκηνοθέτης Tim Burton (Magliozzi & He, 2009). Όπως θα αναλυθεί και παρακάτω, ο συνθέτης μπορεί σε κάποιες περιπτώσεις να έρθει σε επαφή με το σενάριο και την ταινία ακόμα και από αυτό το πρώιμο τους στάδιο, χωρίς ωστόσο αυτό να αποτελεί τον κανόνα.

Στη συνέχεια, *παραγωγή* ονομάζεται η περίοδος στην οποία ξεκινάν τα γυρίσματα, οι πρόβες, το μοντάζ (film editing), τα ειδικά εφέ καθώς και, αν καθορίζεται από τις ανάγκες της ταινίας, κάποια ηχογράφηση σε στούντιο ήχου³ που σημαίνει πως ο συνθέτης είναι απαραίτητο να έχει ήδη συνθέσει κάποιο μέρος της μουσικής. Έτσι η ιδέα αρχίζει να παίρνει μορφή και ζωντανεύει. Τα σημαντικότερα πρόσωπα ή ομάδες σε αυτό το στάδιο είναι ο σκηνοθέτης που είναι ο καθοδηγητής για την δημιουργία της ταινίας, ο βοηθός σκηνοθέτη που είναι υπεύθυνος για το πρόγραμμα και τις λεπτομέρειες στο σετ, ο διευθυντής φωτογραφίας που διαχειρίζεται το οπτικό σχέδιο και δουλεύει μαζί με τους εικονολήπτες και τους υπευθύνους για το φωτισμό, το τμήμα ήχου (sound department) που ηχογραφεί και καθορίζει τον ήχο στα γυρίσματα, το καλλιτεχνικό τμήμα (art department), υπεύθυνο για τον σχεδιασμό και τη διατήρηση του σετ και τέλος το τμήμα κουστουμιών και μακιγιάζ, υπεύθυνο για τα ρούχα και την εμφάνιση των ηθοποιών στην ταινία, και φυσικά οι ηθοποιοί (Wales, 2023). Αυτό το στάδιο στον κινηματογράφο, παρόλο που είναι το πιο δημιουργικό σε μία ταινία, χαρακτηρίζεται, στο βιβλίο του Richard Davis (2010), ως το πιο αγχωτικό και στρεσογόνο, εξηγώντας πως αυτό συμβαίνει λόγω των προθεσμιών που πρέπει να τηρηθούν και επιτυγχάνονται μόνο χάρη στην καλή επικοινωνία, αποτελεσματική συνεργασία και ικανότητα προσαρμοστικότητας ανάμεσα στους συντελεστές της ταινίας.

Τέλος στην *μετα-παραγωγή* ξεκινάν οι εργασίες πάνω στον ήχο, τους διαλόγους και τη μουσική και γίνονται οι τελευταίες πινελιές στο μοντάζ για την τελική μορφή της ταινίας. Το ανθρώπινο δυναμικό που έχει το κύριο έργο κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου για την ταινία είναι, εκτός από τον σκηνοθέτη, ο μοντέρ (film editor) που είναι αρμόδιος για το ξεδιάλεγμα του οπτικού υλικού και τη δημιουργία της τελικής μορφής της ταινίας, ο υπεύθυνος ηχητικού σχεδιασμού/μείξης ήχου (sound designer/mixer), ο οποίος αναβαθμίζει την ακουστική της ταινίας (ειδικά εφέ,

³ Π.χ. αν η ταινία είναι μιούζικαλ τα τραγούδια είναι αναγκαίο να έχουν πρώτα ηχογραφηθεί για να μπορούν να παιχθούν κατά την διάρκεια των γυρισμάτων (play-back), για τη διευκόλυνση των ηθοποιών.

μουσική, διάλογο), το τμήμα οπτικών εφέ (visual effects artists)⁴ που είναι υπεύθυνοι για την οπτική αναβάθμιση της ταινίας (ειδικά εφέ), τον υπεύθυνο color grading που ασχολείται με την εικόνα και διορθώνει ή εξισορροπεί τα χρώματα στην ταινία και τέλος τον εξίσου πολύ σημαντικό συνθέτη, υπεύθυνο για τη μουσική επένδυση της ταινίας (Wales, 2023). Συνήθως αν δεν έχει ολοκληρωθεί η δουλειά του μοντέρ δεν μπορεί ο συνθέτης να αρχίσει να δουλεύει πάνω στην μουσική για την ταινία. Η συνεργασία κατά τη διάρκεια της *μετα-παραγωγής* είναι απαραίτητη για τη βελτίωση της ταινίας και την επίτευξη του επιδιωκόμενου καλλιτεχνικού οράματος. Η τακτική επικοινωνία μεταξύ του σκηνοθέτη, του μοντέρ, του σχεδιαστή ήχου και άλλων βασικών συντελεστών διασφαλίζει ότι το τελικό προϊόν ανταποκρίνεται στις δημιουργικές προσδοκίες όλων.

2.1 Οι Αρμοδιότητες των Σκηνοθέτη & Συνθέτη

Σε όλα τα στάδια που αναλύθηκαν παραπάνω ήταν σημαντικό να φανεί η αρχηγική θέση του/των παραγωγού/ών. Ωστόσο, χωρίς να αλλάζει αυτή η *διαβουλευτική* μορφή συνεργασία, είναι σημαντικό να τονισθεί πως κατά την διάρκεια της *παραγωγής* το πρόσωπο που παίρνει τις αποφάσεις για την ταινία είναι συνήθως ο σκηνοθέτης. Με άλλα λόγια, σε αυτό το σημείο ο παραγωγός κάνει κάποια βήματα πίσω και αφήνει τον σκηνοθέτη να έχει το πάνω χέρι σε ό,τι αφορά τα γυρίσματα της ταινίας, διότι εδώ είναι αναγκαίο ο δεύτερος να έχει την ελευθερία να εργαστεί και να δημιουργήσει την ταινία όπως την έχει εμπνευστεί ο ίδιος, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν θα εκτιμηθεί η άποψη του/των παραγωγού/ών αν υπάρξει κάποια διαφωνία ανάμεσα σε αυτούς και το σκηνοθέτη (Davis, 2010).

Ο σκηνοθέτης είναι αναγκαίο να έχει την ελευθερία να αναδείξει την δική του οπτική μέσα στην ταινία. Μερικές φορές αυτό έχει και μεγαλύτερη βαρύτητα όταν ο σκηνοθέτης είναι επίσης και σεναριογράφος της ταινίας. Ο σκηνοθέτης πρέπει να μεταφέρει αποτελεσματικά το όραμά του στο ανθρώπινο δυναμικό που απαιτεί μια ταινία κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων με σκοπό να εξασφαλίσει την απρόσκοπτη εκτέλεση της ταινίας (Wales, 2023). Αυτό κατ' επέκταση συμβαίνει και με την συνεργασία του με τον συνθέτη.

Λόγω της εξέλιξης και της μείζονος πολυπλοκότητας που επικρατεί πλέον σε σχέση με την δημιουργία μιας ταινίας, η οποία διαφέρει πολύ από αυτήν στις απαρχές του κινηματογράφου, καθώς η παραγωγή μιας ταινίας γίνεται ολοένα και μεγαλύτερη με το πέρασμα των χρόνων. Ο σκηνοθέτης δεν δουλεύει μόνος του, έχει ανάλογα με τις ανάγκες της ταινίας έναν ή περισσότερους βοηθούς σκηνοθέτη (assistant directors) (Wales, 2023). Συνεπώς, ενώ ο σκηνοθέτης εστιάζει στις δημιουργικές πτυχές και το συνολικό όραμα της ταινίας, οι βοηθοί σκηνοθέτη χειρίζονται τις πρακτικές και τεχνικές πτυχές της, διασφαλίζοντας μια ομαλή διαδικασία παραγωγής (Wales, 2023). Επομένως, η συνεργασία μεταξύ του σκηνοθέτη και των βοηθών σκηνοθέτη είναι ζωτικής σημασίας για την εξασφάλιση μιας κοινής πορείας προς την ολοκλήρωση μιας ταινίας.

⁴ Πολλές φορές μπορεί να αναφερθεί και ως VFX artists.

Καθ' όλη την διάρκεια συγκρότησης και παραγωγής μιας ταινίας ο σκηνοθέτης είναι ένα από τα σημαντικότερα πρόσωπα για την ολοκλήρωσή της, επομένως και η συνεργασία του με τα υπόλοιπα εξίσου σημαντικά πρόσωπα που εργάζονται στο πλάι του είναι το ίδιο σημαντική, όπως για παράδειγμα ο συνθέτης. Οι συνεργασίες του αυτές θα μπορούσαμε να πούμε, με βάση την προηγούμενη ενότητα, πως έχουν κυρίως την μορφή *διαβούλευσης*: αρχικά η συνεργασία με τον σεναριογράφο, έπειτα με τον/τους παραγωγό/ούς, με τον casting director, τον σχεδιαστή παραγωγής, το τμήμα κοστούμιών και μακιγιάζ (Wales, 2023).

Στη συνέχεια κατά τη διάρκεια της *παραγωγής* ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει την οργάνωση και συντονισμό προβών και δοκιμών με τους ηθοποιούς για να εξομαλύνει και να καθορίσει την δυναμική των χαρακτήρων μεταξύ τους καθώς και όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, συζητά με τον συνθέτη για τη μουσική, αν αυτή χρειάζεται να έχει ολοκληρωθεί σε κάποιο βαθμό για τα γυρίσματα, και τέλος με τον διευθυντή φωτογραφίας και το τεχνικό προσωπικό για τον φωτισμό και εξοπλισμό για την δημιουργία του σετ της ταινίας, έτσι ώστε να είναι έτοιμη για το γύρισμα (Wales, 2023; Davis, 2010).

Τέλος, η *μετα-παραγωγή* όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως είναι το στάδιο στο οποίο η ταινία παίρνει την τελική της μορφή. Ο σκηνοθέτης συνεργάζεται *διαβουλευτικά* με τον μοντέρ, τον υπεύθυνο ηχητικού σχεδιασμού/μείξης ήχου, το τμήμα οπτικών εφέ, καθώς και τον συνθέτη δίνοντας και εξηγώντας τις τελευταίες του επιθυμίες ως προς την ταινία. Επιπλέον, έχει την δυνατότητα να διοργανώσει δοκιμαστικές προβολές της ταινίας με σκοπό να συλλέξει κάποιες αντιδράσεις και κριτικές από ένα μικρό κοινό και να την προωθήσει σε διάφορες διοργανώσεις και κινηματογραφικά φεστιβάλ (Davis, 2010). Επίσης, η συνεργασία με την ομάδα μάρκετινγκ της ταινίας μπορεί να οργανώσει την προώθησή της στην κοινωνική ομάδα στην οποία απευθύνεται, π.χ. παιδιά (Wales, 2023).

Ο συνθέτης όπως προαναφέρθηκε ξεκινάει τη σύνθεση και τη δουλειά του πάνω στην ταινία κατά τη διάρκεια της *μετα-παραγωγής*. Σε αυτό το στάδιο συνήθως, αν όχι και νωρίτερα, είναι που προσλαμβάνεται ο συνθέτης. Αυτό εξαρτάται από την σχέση του και τη συνεργασία του με τον σκηνοθέτη ή τον παραγωγό, καθώς υπάρχουν περιπτώσεις όπου μπορεί να έρθει σε επαφή με το κείμενο της ταινίας νωρίτερα (Davis, 2010). Ένα παράδειγμα συνεργασίας συνθέτη - σκηνοθέτη νωρίτερα από αυτό το στάδιο είναι στην ταινία του Orson Welles, *Citizen Kane* (1940) με συνθέτη τον Bernard Herrmann, το οποίο έδωσε την δυνατότητα στο συνθέτη να κρατά σημειώσεις και ιδέες τις οποίες χρησιμοποίησε για να ολοκληρώσει το έργο του (Decker, 2018). Με αφορμή την καλή σχέση και συνεργασία μεταξύ τους στο παρελθόν, ο Welles κάλεσε τον συνθέτη στο σετ για να παρακολουθήσει τα γυρίσματα. Επίσης ο σκηνοθέτης λέγεται πως έκανε το μοντάζ για την ταινία βασιζόμενος στην μουσική του Herrmann, ενώ συνήθως συμβαίνει το αντίθετο (Decker, 2018). Επίσης, οι ανάγκες της ταινίας είναι αυτές που θα καθορίσουν πότε θα προσληφθεί ο συνθέτης, καθώς αν το είδος της είναι μιούζικαλ ή υπάρχει κάποια χορογραφία ή σκηνή βασισμένη σε ζωντανή μουσική, από μπάιντα ή ορχήστρα, κατά την διάρκεια των γυρισμάτων στο σετ, ο συνθέτης από την *προ-παραγωγή* ή την *παραγωγή* θα πρέπει να είναι παρών, και μέρος της μουσικής, αν όχι όλη η μουσική της ταινίας, να έχει γραφτεί και ηχογραφηθεί. Αυτό συμβαίνει γιατί, όπως αναλύει και

στο βιβλίο του ο Davis (2010), είναι αναγκαίο το τέμπο να είναι καθορισμένο και οι χορευτές και οι μουσικοί που φαίνεται ότι παίζουν στα γυρίσματα να είναι συγχρονισμένοι με την προηχογραφημένη μουσική.

Παρ' όλα αυτά, η σύνθεση της μουσικής και ο συνθέτης συνηθίζεται να εμπλέκεται στα τελευταία στάδια της *μετα-παραγωγής* κατά τη διάρκεια της δημιουργίας μιας ταινίας, διότι για να είναι σε θέση ο συνθέτης να ξεκινήσει να γράφει μουσική, πρέπει πρώτα να υπάρχει μια μορφή κοντά στην τελική με κλειδωμένο μοντάζ για να μπορεί να γίνει σωστά ο συγχρονισμός εικόνας και ήχου (Davis, 2010). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο χρόνος που απομένει για την σύνθεση της μουσικής να είναι πολύ περιορισμένος, ανάλογα πάντα και με το πόσο πειστικές είναι οι διορίες της *παραγωγής*. Ο συνθέτης μπορεί να έχει μια μικρή διορία μερικών εβδομάδων να ολοκληρώσει το έργο του πριν χρειαστεί να παραδοθεί τελειοποιημένο πριν την προγραμματισμένη ημερομηνία πρώτης προβολής της ταινίας (Kalinak, 1992). Στο παράδειγμα που αναφέρεται στο βιβλίο του Richard Davis (2010), την ταινία *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) με πρωταγωνιστή τον Kevin Costner, σκηνοθέτη τον Kevin Reynolds και συνθέτη το Michael Kamen, ο τελευταίος είχε μόλις έξι εβδομάδες για να ολοκληρώσει και να ηχογραφήσει το συνθετικό του έργο διάρκειας εκατόν είκοσι λεπτών.

2.2 Τα Στάδια της Συνεργασίας Σκηνοθέτη-Συνθέτη

Αρχικά ο συνθέτης για ξεκινήσει την σύνθεση της πρωτότυπης μουσικής του για την ταινία είναι πολύ πιθανό πρώτα να του δοθεί μία λίστα από *temp tracks* από τον σκηνοθέτη. Τα *temp tracks* είναι προϋπάρχουσα μουσική και τραγούδια, τα οποία έχει διαλέξει και έχει βρει ο σκηνοθέτης με την βοήθεια του music editor με σκοπό να βοηθήσουν και να καθοδηγήσουν τον συνθέτη δίνοντάς του έτσι έμπνευση για το στίλ, το τέμπο ακόμα και την μελωδία που επιθυμεί ο σκηνοθέτης για την ταινία του (Flach, 2012). Ένα παράδειγμα που παραθέτει στην εργασία της η Paula Flach (2012), το οποίο αναφέρεται επίσης και στο βιβλίο *Complete Guide to Film Scoring* του Richard Davis (2010), είναι οι ταινίες *Titanic* (1997) του James Cameron και *Star Wars* (1977)⁵ του George Lucas, με συνθέτες τους James Horner και John Williams αντίστοιχα, που και στους δύο είχαν δοθεί *temp tracks*. Στον πρώτο είχε δοθεί μια ηχογράφηση της Ιρλανδής τραγουδίστριας Enya και στο δεύτερο όλο το κλασικό, ορχηστικό έργο του συνθέτη Gustav Holst με τίτλο *The Planets* (1917).

Η δουλειά του συνθέτη σε γενικές γραμμές είναι μοναχική, εργάζεται αρχικά στο σπίτι του συνθέτοντας ένα προσχέδιο που ονομάζεται *mock-up score* και στη συνέχεια αρχίζει βαθμιαία να γίνεται πιο κοινωνική: έρχεται σε επαφή με τον σκηνοθέτη, τον παραγωγό ή τους παραγωγούς, τον ενορχηστρωτή, τον music editor και τέλος την ορχήστρα (Davis, 2010; Flach, 2012). Το *mock-up score* δημιουργείται για να επικοινωνήσει τις ιδέες του για την ταινία ο συνθέτης και να δεχτεί σχόλια από τους υπόλοιπους συντελεστές. Είναι μια πολύ σημαντική διαδικασία και καθορίζει την πρώτη επαφή και σχέση του συνθέτη με τον σκηνοθέτη και κατ' επέκταση με

⁵ Αργότερα ευρέως γνωστή με την μετονομασία: *Star Wars: Episode IV – A New Hope*

τον/τους παραγωγό/ούς (Davis, 2010). Ο συνθέτης βρίσκεται συχνά κάτω από μεγάλη πίεση καθώς είναι μια χρονοβόρα και αγχωτική διαδικασία, που πολλές φορές καθορίζει πολλά για την μετέπειτα συνεργασία του (Buhler et al., 2010). Το *mock-up score* είναι μια καινούργια σχετικά τεχνική που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια, λόγω της τεχνολογίας που απαιτεί, καθώς μιλάμε για μια εξολοκλήρου ψηφιακά δημιουργημένη μουσική, ένα πρωτότυπο που παρουσιάζει ο συνθέτης στο σκηνοθέτη και τον/τους παραγωγό/ούς με σκοπό να προωθήσει την ιδέα του και τη μουσική του για το φιλμ (Davis, 2010). Ένα παράδειγμα για τη συνεργασία μεταξύ των προαναφερθέντων, είναι αυτό που εξηγεί ο ίδιος ο συνθέτης Mark Isham για την ταινία *Nell* (1994), στο βιβλίο του Richard Davis (2010):

Από ό,τι θυμάμαι, έγραψα αρκετή μουσική και ο Michael Apted, ο σκηνοθέτης, η Jodie Foster, η πρωταγωνίστρια και συμπαραγωγός, και η Renée Missel, η άλλη συμπαραγωγός, ήταν η ομάδα που θα δούλευε μαζί μου. Ήρθαν στο στούντιό μου και άκουσαν την πρώτη εκδοχή (της μουσικής). Και την μίσησαν! ... Νομίζω ότι δεν ήταν αρκετά μυστηριώδης. Αυτό που θυμάμαι ότι έπρεπε να καταφέρω... ήταν η αίσθηση του μυστηρίου... Η Jodie Foster είναι ένας από τους πιο έξυπνους ανθρώπους που έχω γνωρίσει ποτέ... μέρος αυτού που την κάνει τόσο έξυπνη είναι ότι έχει πραγματικά καλή μεταδοτικότητα. Και ο Micheal Apted είναι ένας τόσο κομψός κύριος. Έτσι, σε μια συνάντηση όπως αυτή, όπου λένε, "Δεν μας αρέσει", "δεν προκαλεί ποτέ το συναίσθημα ότι έχεις δεχτεί αυτό το συντριπτικό χτύπημα και ότι δεν θα ξανασηκωθείς ποτέ". Δεν ουρλιάζουν και φωνάζουν... Έχουν καλούς λόγους για τους οποίους δεν την αισθάνονται (την μουσική) και προτάσεις για το πού θα ήθελαν να πάει (σ. 87).

Οπότε από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως το παν είναι η καλή επικοινωνία για να υπάρξει μια όμορφη συνεργασία ανάμεσα στους συνθέτη-σκηνοθέτη και παραγωγούς. Όταν αυτή συμβαίνει με ευγενή, διαχυτικό και εγκάρδιο τρόπο, και ο κάθε ένας αιτιολογεί επαρκώς τις απόψεις του, ο συνθέτης θα είναι σε θέση να φέρει εις πέρας τα ζητούμενα του σκηνοθέτη και των παραγωγών με αποτελεσματικότητα.

Επίσης ένα από τα σημαντικότερα βήματα στη συνεργασία μεταξύ συνθέτη και σκηνοθέτη παραμένει να είναι αυτό που κατά την διάρκεια της *μετα-παραγωγής* ονομάζεται *spotting* ή αλλιώς *spotting session*. Το *spotting session* είναι μια ή και περισσότερες συναντήσεις ανάμεσα στο συνθέτη και το σκηνοθέτη για να καθοριστούν τα ακριβή σημεία στα οποία θα υπάρχει ή όχι μουσική στην ταινία, καθώς και το συναίσθημα που θα είναι επιθυμητό από το σκηνοθέτη να πηγάζει από τη μουσική σε συγκεκριμένες σκηνές της (Davis, 2010). Κατά το *spotting session* γίνεται λεπτομερής αναφορά σε όλα τα μουσικά κομμάτια (*cue*) και τις σκηνές της ταινίας. Σε αυτό το σημείο θα ήταν πρώτα φρόνιμο και χρήσιμο να δοθεί ο ορισμός των όρων *cue* και *score*. Αρχικά, *cue* λέγεται ένα συγκεκριμένο τμήμα από ολόκληρη τη μουσική που συνοδεύει την ταινία. Αυτό μπορεί να είναι ορχηστρικό, τραγούδι ή κάποια άλλη γνωστή μελωδία και η διάρκεια αυτού διαφέρει ανάλογα με την σκηνή για την οποία προορίζεται, κάποιες φορές διαρκεί κάποια δευτερόλεπτα (Davis, 2010). *Score* ονομάζεται ολόκληρο το έργο του συνθέτη για το φιλμ με διάρκεια από λίγα λεπτά μέχρι έως και πάνω από δύο ώρες. Με άλλα λόγια το *score* απαρτίζεται στο σύνολό του από όλα τα ξεχωριστά *cues* μουσικής που γράφονται ξεχωριστά για

διαφορετικές σκηνές και ακούμε στην ταινία (Davis 2010). Συνεπώς κατά τη διάρκεια του *spotting session* γίνεται ο καταμερισμός ολόκληρου του *score* της ταινίας σε μικρότερα τμήματα, δηλαδή σε *cues* ανά σκηνή, με σκοπό τη μεγαλύτερη ανάλυση και εμβάθυνση στο κάθε σημείο ξεχωριστά, από τον σκηνοθέτη και το συνθέτη για να γίνει η καλύτερη δυνατή επικοινωνία μεταξύ τους για την εξέλιξη της ταινίας μαζί με την μουσική λεπτομερώς ενώ καταγράφονται ακριβώς τα λεπτά, δευτερόλεπτα και *frame* που θα αρχίζει και θα τελειώνει η μουσική σε κάθε σκηνή (Davis, 2010; Flach, 2012).

Έχει ιδιαίτερη σημασία να δοθεί και ο ορισμός για μία τεχνική σύνθεσης κινηματογραφικής μουσική που θα αναφερθεί παρακάτω, το *leitmotif*. Η τεχνική του *leitmotif* κατάγεται από την όπερα και κύριος πρεσβευτής της ήταν ο Richard Wagner (Bruce, 1982; Chion, 2021). Ο ορισμός που δίνεται από τον Arnold Whittall (2003, όπως αναφέρεται στο Lipscomb & Tolchinsky, 2004) είναι ο εξής:

Leitmotif είναι... ένα θέμα ή άλλη συνεκτική μουσική ιδέα, σαφώς καθορισμένη έτσι ώστε να διατηρεί την ταυτότητά της εάν τροποποιηθεί σε επόμενες εμφανίσεις, της οποίας σκοπός είναι να αναπαραστήσει ή να συμβολίσει ένα πρόσωπο, αντικείμενο, τόπο, ιδέα, κατάσταση του νου, υπερφυσική δύναμη ή οποιοδήποτε άλλο στοιχείο σε ένα δραματικό έργο (σ. 17).

Κάποιοι συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής που έκαναν εκτενή χρήση της τεχνικής αυτής είναι οι Max Steiner, Bernard Herrmann, Frank Waxman, Hugo Friedhofer, Erik Wolfgang Korngold, John Williams, Nino Rota, Ennio Morricone και άλλοι (Chion, 2021).

Η σχέση στην οποία εστιάζει η παρούσα εργασία είναι αυτή του συνθέτη και του σκηνοθέτη. Αυτή ξεκινά όταν ο συνθέτης έρχεται σε επαφή με το σενάριο του φιλμ από τον σκηνοθέτη. Αυτή η πρώτη συνάντηση μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια πρώτη γνωριμία μεταξύ τους καθώς και με το κείμενο και το γενικό πλαίσιο της ταινίας. Μερικοί συνθέτες ακόμα και από την πρώτη αυτή επαφή αρχίζουν να δουλεύουν πάνω στην μουσική, όπως εξηγεί ο συνθέτης Ennio Morricone (Morricone & Miceli, 2013): μπορούν να ληφθούν πολλές χρήσιμες και απαραίτητες πληροφορίες για τη μουσική στην ταινία, όπως την εποχή που διαδραματίζεται αυτή ή τη φυσιολογία και την ψυχροσύνθεση των χαρακτήρων, τα οποία μπορεί να αποτελέσουν τη βάση της έμπνευσης για τη μουσική που θα πλαισιώνει την ταινία.

Τέλος, η συνεργασία ανάμεσα σε έναν συνθέτη και έναν σκηνοθέτη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι για να μπορέσει να είναι επιτυχής θα πρέπει και τα δύο πρόσωπα να μάθουν να επικοινωνούν την γνώση τους, παρόλο που προέρχονται από δύο διαφορετικούς καλλιτεχνικούς χώρους. Όπως εξηγεί και ο Alan Taylor (2020), οι άνθρωποι που ασχολούνται με τις τέχνες συνηθίζουν να έχουν ένα ιδιαίτερο τρόπο επικοινωνίας, καθώς οι ιδέες και η δημιουργική τους φύση πηγάζει από τον εσωτερικό υποσυνείδητο διάλογο με τον εαυτό τους, οπότε για να συνεργαστούν πρέπει να είναι σε θέση να τον εξωτερικεύσουν. Ειδικότερα, ο μουσικός από τη μεριά του πρέπει να είναι σε θέση να κατανοεί τις υποδείξεις και τα θέλω του σκηνοθέτη, τη στιγμή που ο δεύτερος θα προσπαθεί να τα εξηγήσει συνήθως χωρίς κάποιο γνωστικό υπόβαθρο στην μουσική θεωρία και ορολογία, έχοντας συχνά ο ίδιος μια

πολύ ιδιαίτερη και συγκεκριμένη άποψη για την μουσική που θέλει για την ταινία του. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα πάνω στην επικοινωνία ανάμεσα σε καλλιτέχνες από διαφορετικά πεδία, αναφέρει η Ashlee Busch (2021) εξηγώντας πως:

... λέξεις όπως "κοντό, σκοτεινό, ρυθμικό, θυμωμένο" μπορεί να υποδηλώνουν διαφορετικές καλλιτεχνικές επιλογές σε διαφορετικούς κλάδους... Τέτοιες περιγραφικές λέξεις είναι μια αποτελεσματική εισαγωγή στη διεπιστημονική συζήτηση του συνολικού στόχου για την ομαδική εργασία, αλλά πρέπει να συζητηθούν σε ιδιαιτερότητες που σχετίζονται με το πεδίο, προκειμένου να προληφθεί πιθανή διεπιστημονική παρεξήγηση (σ. 22).

Μέρος Β

Στην παρακάτω ενότητα θα γίνει μια εμβάθυνση στις σχέσεις και συνεργασίες ανάμεσα σε συγκεκριμένα πρόσωπα στο χώρο του κινηματογράφου και της μουσικής. Αυτά είναι με χρονολογική σειρά βάσει της πρώτης τους συνεργασίας οι Alfred Hitchcock και Bernard Herrmann και έπειτα οι Steven Spielberg και John Williams. Πρώτα θα αναφερθούν κάποια βασικά βιογραφικά στοιχεία για τον καθένα, στη συνέχεια θα αναφερθούν ονομαστικά όλες οι ταινίες στις οποίες έχουν δουλέψει μαζί και τέλος θα επιχειρηθεί να αναλυθεί σε βάθος η γενικότερη σχέση και συνεργασία μεταξύ τους, αναλύοντας τις συνεργασίες τους σε κάθε ταινία και πώς αυτή εξελίχθηκε με τα χρόνια.

1.1 Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann

1.1.α Alfred Hitchcock

Ο Alfred Hitchcock γεννήθηκε και μεγάλωσε στην περιοχή του Λέιτον Στόουν, στο Έσσεξ (Leytonstone, Essex) στην Αγγλία, στις 13 Αυγούστου το 1899. Ο ίδιος μεγάλωσε σε μια καθολική μικροαστική οικογένεια και οι γονείς του ήταν οι William Edgard Hitchcock και Emma Jane Whelan. Ο Alfred ήταν το μικρότερο από τα τρία παιδιά της οικογένειας και το δεύτερο αγόρι. Από μικρή ηλικία έδειξε το ενδιαφέρον του για τις τέχνες, ειδικά για τον κινηματογράφο και τη μουσική. Στα έντεκά του χρόνια τον έστειλαν στο Λονδίνο για σπουδές, αρχικά στο Salesian College και μετέπειτα στο Jesuit Classic School St. Ignatius College (Burger, 2013). Ο ίδιος σε συνέντευξή του για την αυτοβιογραφία του με τον Francois Truffaut (1985) μιλά και εξηγεί πως σε αυτή την τρυφερή ηλικία οι εμπειρίες που έζησε στα συγκεκριμένα κολέγια διαμορφώσαν την προσωπικότητά του: “Πιθανότατα κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου... Αναπτύχθηκε έντονη αίσθηση ηθικού-φόβου και εμπλοκής σε οτιδήποτε κακό. Εγώ πάντα προσπαθούσα να την αποφύγω. Γιατί; Ίσως από σωματικό φόβο. Ήμουν τρομοκρατημένος από τη σωματική τιμωρία”(σ. 25). Αφού τελείωσε τις σπουδές του αυτές, στην ηλικία των δεκαπέντε ετών ξεκίνησε να

εργάζεται ως διαφημιστικός σχεδιαστής στην εταιρία Henley Telegraph Company και παράλληλα ξεκίνησε τις σπουδές του στο πανεπιστήμιο του Λονδίνου (Burget, 2013; Freedman, 2015).

Η πρώτη του επαφή με το περιβάλλον του κινηματογράφου ήρθε από νωρίς, όταν την δεκαετία του 1920 εργάστηκε ως σχεδιαστής τίτλων στην εταιρία παραγωγής των Famous Players και Lasky, με έδρα την Αμερική και παράρτημα τότε στο Λονδίνο, η οποία αργότερα γίνεται ευρέως γνωστή με την ονομασία Paramount Pictures (Burget, 2013; Freedman, 2015). Αυτή την περίοδο γνώρισε πολλούς Αμερικανούς συγγραφείς σεναρίων και άρχισε να πειραματίζεται και ο ίδιος γράφοντας σενάρια. Μετέπειτα έγινε βοηθός καλλιτεχνικού διευθυντή (art director) στα Islington Studios και δεν άργησε να του δοθεί, το 1922, η πρώτη ευκαιρία να δημιουργήσει την πρώτη του ταινία με τίτλο *Number Thirteen*, δυστυχώς όμως δεν κατάφερε να την ολοκληρώσει ποτέ λόγω πολλών προβλημάτων κατά την περίοδο της παραγωγής. Το ίδιο συνέβη και μετέπειτα με την δεύτερή του ταινία με τίτλο *Always Tell Your Wife* (Burget, 2013).

Έπειτα μετακόμισε στο Βερολίνο και εργάστηκε στα UFA Studios, όπου έμαθε τις τεχνικές του Γερμανικού εξπρεσιονιστικού τρόπου παραγωγής ταινιών (Freedman, 2015). Εκεί ολοκλήρωσε και την πρώτη του ταινία με τίτλο *The Pleasure Garden* (1926) καθώς και την δεύτερη *The Mountain Eagle* (1927), καμία όμως από τις δύο δεν έγινε επιτυχία. Η ταινία που απογείωσε την καριέρα του και θεωρείται η πραγματικά πρώτη “χιτσκοκική” ταινία (Hitchcock film)⁶ ήταν η *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927) με πρωταγωνιστή τον Ivor Novello (Wood, 2000; Burget, 2013; Freedman, 2015). Το σενάριο για τη συγκεκριμένη ταινία έχει βασιστεί σε βιβλίο με τον ομώνυμο τίτλο *The Lodger*, που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1911. Ο Hitchcock συχνά βασίστηκε σε βιβλία για τις ταινίες του, αλλάζοντας αρκετά την πλοκή. Σε αυτή του την δουλειά ωστόσο έμεινε πιστός στο βιβλίο της Αγγλίδας συγγραφέα Marie Adelaide Belloc Lowndes, όπως συμπεραίνει ο McGilligan (2004, όπως αναφέρεται στο Burget, 2013).

Το 1926 παντρεύτηκε την Alma Raville και απέκτησαν μια κόρη την Patricia Alma Hitchcock (ηθοποιό και παραγωγό). Με τη σύζυγό του, σεναριογράφο και film editor, συνεργάστηκε σε αρκετές ταινίες του, όπως στις *The Lady Vanishes* (1938), *Suspicion* (1941) και *Shadow of a Doubt* (1943).

Ο Hitchcock συνέχισε να σκηνοθετεί ταινίες και οι μοναδικές για τις οποίες έγραψε ο ίδιος το σενάριο είναι οι *Downhill* (1927) και *The Ring* (1927). Στην τελευταία συνεργάστηκε και με τη σύζυγό του, αλλά δεν είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό και στους κριτικούς (Burget, 2013). Η επόμενη μεγάλη αλλαγή στην καριέρα του ήρθε με την πρώτη ταινία του με ήχο το 1929 με τίτλο *The Blackman*, η οποία έλαβε πολύ καλές κριτικές. Ο ίδιος ωστόσο δεν συμπαθούσε τόσο αυτήν την τεχνολογική εξέλιξη του κινηματογράφου, διότι θεωρούσε πως με τον ήχο και τους διαλόγους χάνεται η μαγεία της σκηνοθεσίας και γίνεται η διαδικασία της εξιστόρησης πιο εύκολη. Αυτό

⁶ Ο όρος αυτός αναφέρεται στα έργα του Alfred Hitchcock που επαναλαμβάνεται μια συγκεκριμένη θεματική (τόμος, μυστήριο) και μοτίβα σκηνοθεσίας, στο μεγαλύτερο αριθμό ταινιών του (Burget, 2013).

άλλωστε φαίνεται και από τον τρόπο που επέλεγε να σκηνοθετεί και να προσεγγίζει ο ίδιος τις ταινίες του (Truffaut & Hitchcock, 1985; Mackendrick & Cronin, 2005; Burget, 2013).

Μεγάλη τροπή στην καριέρα του έγινε το 1939, με την απόφασή του να μεταναστεύσει στην Αμερική και κατ' επέκταση στο Hollywood. Στο βιογραφικό βιβλίο του Truffaut για τον Hitchcock, σε συνέντευξη του σκηνοθέτη στον συγγραφέα το 1938 γίνεται αντιληπτό το γεγονός πως ο Hitchcock θαύμαζε την αμερικανική κινηματογραφική παραγωγή εξηγώντας πως: “Δεν με ενδιέφερε καθόλου το Hollywood σαν μέρος. Το μόνο που με ένοιαζε ήταν να πάω σε ένα στούντιο για να δουλέψω. Θεωρούσα την παραγωγή των ταινιών τους ως πραγματικά επαγγελματική και πολύ πιο εξελιγμένη από αυτή των άλλων χωρών”(σ. 125). Στην Αμερική γνώρισε και τον κινηματογραφικό παραγωγό David O. Selznick, με τον οποίο συνεργάστηκαν στις ταινίες *Rebecca* (1940) για την οποία ο Hitchcock κέρδισε ένα Academy Award για Καλύτερη Ταινία, *Spellbound* (1945) και *The Paradine Case* (1947). Τέλος, στην Αμερική συνεργάστηκε με διάφορες εταιρίες παραγωγής όπως Universal, Paramount και Warner Brothers κάνοντας πολλές ταινίες, όπως οι *The 39 Steps* (1935), *Notorious* (1946), *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958) και *North by Northwest* (1959), μέχρι να δημιουργήσει την δική του εταιρία παραγωγής, Shamley Productions, με αφορμή την ταινία του *Psycho* (1960) (Freedman, 2015). Μέχρι και το τέλος της ζωής του στις 29 Απριλίου του 1980 στο σπίτι του στην Καλιφόρνια, ο Hitchcock συνέχιζε να κάνει ταινίες, με τελευταία που προβάλλεται στο κοινό να είναι η *Family Plot* (1976).

Καθ' όλη την ζωή και καριέρα του ο Alfred Hitchcock είχε μια πολύ περίεργη επαφή με το κοινό. Όπως εξηγεί και ο Martin Burget (2013):

Ο Hitchcock ήταν ένας από τους πρώτους μεγάλους σκηνοθέτες και ίσως ο πιο επιτυχημένος σκηνοθέτης που εκμεταλλεύεται τις φαινομενικά άπειρες δυνατότητες της τηλεόρασης και διαφήμισης. Καθώς ο κινηματογράφος εξελίχθηκε, το ίδιο εξελίχθηκε και το μέσο της τηλεόρασης και ο Hitchcock γνώριζε πλήρως αυτό το γεγονός. Όταν πρόκειται για δημόσια εικόνα, διάδοση του ονόματος και εκμετάλλευση της δημοσιότητας, ο Hitchcock ήταν ένας από τους πιο αυτοδημοσιευμένους σκηνοθέτες στην ιστορία του κινηματογράφου (σ. 17).

Ο σκηνοθέτης παρουσίαζε και ήταν ο παραγωγός της δικής του τηλεοπτικής εκπομπής, μεταξύ το 1955 με το 1965, με τίτλο *Alfred Hitchcock Presents*, η οποία τον βοήθησε να γίνει γνωστός στο ευρύ κοινό, πωλούσε βιβλία και γενικά είχε δημιουργήσει μια “περσόνα” γύρω από το όνομά του με διαφημιστικό σκοπό (Burget, 2013).

1.1.β Bernard Herrmann

Ο Bernard Herrmann γεννήθηκε στις 29 Ιουνίου του 1911, μεγάλωσε στη Νέα Υόρκη και ήταν το μεγαλύτερο από τα τρία παιδιά στην οικογένεια (Britannica, 2023). Ήταν ρωσικής καταγωγής εβραίος, και γονείς του ήταν οι Ida Gorenstein και Adam Dardik. Ο πατέρας του άλλαξε το επίθετό τους σε Herrmann όταν μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μαθήτευσε στο DeWitt Clinton high school, ενώ παράλληλα

έκανε μαθήματα βιολιού (Bruce, 1982). Μετέπειτα παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης και διεύθυνσης στο πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, με καθηγητές του τους Philip James και Percy Grainger. Ο τελευταίος ήταν πρόσωπο κλειδί και μέντορας για τη συνθετική εξέλιξη του Herrmann καθώς και ο ίδιος ήταν καταξιωμένος μουσικός και συνθέτης (Johnson, 1977; Bruce, 1982; Britannica, 2023). Η έφεσή του στη μουσική φάνηκε από μικρή ηλικία, όταν μόλις στα δεκατρία του χρόνια κέρδισε δύο βραβεία σύνθεσης, για ένα τραγούδι του και για ένα κομμάτι του για συμφωνική ορχήστρα (Johnson, 1977; Bruce, 1982). Στη συνέχεια φοίτησε στο πανεπιστήμιο Juilliard School of Music, όπου γνώρισε το 1930 τον συνθέτη Charles Ives (Britannica, 2023), με τον οποίο δημιούργησε μια μακροχρόνια φιλία και του αφιέρωσε την καντάτα του με τίτλο *Moby Dick* το 1938 (Bruce, 1982; Himes, 2018). Ενώ σπούδαζε παράλληλα δούλευε και ως μουσικός παίζοντας βιολί σε διάφορες ορχήστρες και θέατρα (Bruce, 1982). Έπειτα, μετά το τέλος των σπουδών του στην ηλικία των είκοσι ετών, ίδρυσε την New Chamber Orchestra, με την οποία διοργάνωνε συναυλίες και διηύθυνε έργα από συνθέτες λιγότερο γνωστούς προς το κοινό (Johnson, 1977; Bruce, 1982).

Η αρχή για τη συνθετική του καριέρα έγινε το 1933, ενώ εργαζόταν στο ραδιόφωνο ως συνθέτης και μαέστρος για την Columbia Broadcasting System (CBS). Διευθύνοντας την CBS Symphony Orchestra από το 1940 έως και το 1951, ο Bernard Herrmann εξακολουθούσε να ενδιαφέρεται να γνωρίζει συνθέτες και να φέρνει στην επιφάνεια μη διαδεδομένα έργα στο ραδιοφωνικό κοινό (Johnson, 1977; Decker, 2018). Ο ίδιος πάντως φαίνεται να μην ήταν και τόσο ευχαριστημένος που για λόγους οικονομικούς μετά τον θάνατο του πατέρα του αναγκάστηκε να συνθέτει μουσική για το ραδιόφωνο ή μετέπειτα για τον κινηματογράφο. Σε ένα γράμμα του την αναφέρει ως “ανούσια/επιπόλαια δουλειά (superficial work)” (Henry, 2017, σ. 36). Μέσα από τη δουλειά και τα έργα του ο Herrmann το 1936, κίνησε το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη Orson Welles, με πρώτη τους συνεργασία τη ραδιοφωνική παραγωγή και σειρά του Welles με τίτλο *The Mercury Theatre on the Air*, με γνωστότερη και πιο διαδεδομένη να είναι η μουσική από το επεισόδιο με τίτλο *The War of the Worlds* (1938) (Bruce, 1982; Himes, 2018; Decker, 2018). Όπως αναφέρει στο άρθρο του ο Edward Johnson (1977), ο Herrmann μέχρι το 1948 είχε ήδη λάβει πολλά εξαιρετικά αμερικανικά μουσικά βραβεία και επιχορηγήσεις, όπως το Henry Hadley Citation, το George Foster Peabody Citation και το American Design Award.

Η πρώτη του επαφή με την μουσική στον κινηματογράφο έγινε μέσα από την συνεργασία του με τον Orson Welles και την ταινία *Citizen Kane* (1940), η οποία μέχρι και σήμερα θεωρείται αριστούργημα για τον παγκόσμιο κινηματογράφο (Johnson, 1977; Decker, 2018). Όταν ο Orson Welles αποφάσισε να δημιουργήσει την πρώτη του ταινία θέλησε να συνεργαστεί με την ομάδα που ήδη είχε και γνώριζε από την ραδιοφωνική του σειρά που αναφέρθηκε παραπάνω, συμπεριλαμβανομένου του συνθέτη (Johnson, 1977; Bruce, 1982; Britannica, 2023). Η ταινία *Citizen Kane* (1940), όπως αναλύει και ο Michael Himes (2018) έβαλε τα ονόματα και των δύο ανδρών συνθέτη-σκηνοθέτη στο χώρο του κινηματογράφου και του Hollywood, καθώς τους απέφερε ένα Academy Award, αυτό του πρωτότυπου σεναρίου, και υποψηφιότητες για καλύτερη ταινία, σκηνοθεσία και για καλύτερη πρωτότυπη μουσική το 1942. Στην απονομή βραβείων ο Herrmann ήταν υποψήφιος με δύο

ταινίες και έλαβε και το πρώτο του Academy Award με την δεύτερη ταινία του εκείνη την χρονιά, *All That Money Can Buy* (1940) και σκηνοθέτη τον William Dieterle (Bruce, 1982; Decker, 2018; Britannica, 2023). Η ταινία *All That Money Can Buy* (1940) παραμένει γνωστή και με το τίτλο *The Devil and Daniel Webster* λόγω του βιβλίου στο οποίο βασίστηκε, του συγγραφέα Stephen Vincent Benet.

Ο συνθέτης έγραψε πρωτότυπη μουσική για παραπάνω από πενήντα ταινίες συνολικά. Κάποιες από αυτές ήταν οι *Jane Eyre* (1944), *Anna and the King of Siam* (1946), *The Day the Earth Stood Still* (1951), *The Egyptian* (1954) όπου για πρώτη φορά συνεργάζεται και με δεύτερο συνθέτη, τον Alfred Newman, *The Man Who Knew Too Much* (1956), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960), *Twisted Nerve* (1968), *Sisters* (1972) και *Obsession* (1976) του Brian De Palma και με τελευταία του ταινία που ολοκλήρωσε και παρέδωσε την μουσική μια μέρα πριν το θάνατό του το 1975, το *Taxi Driver* (1976) του Martin Scorsese (Bruce, 1982).

Ο Bernard Herrmann ασχολήθηκε και με την τηλεόραση, καθώς μια από τις πιο γνωστές δουλειές του είναι η μουσική για την σειρά του Rob Serling *The Twilight Zone* (1959–1964), καθώς και η *Rawhide* (1959–1965) (Britannica, 2023). Ομοίως έγραψε τη μουσική για την τηλεοπτική σειρά και παραγωγή του σκηνοθέτη Alfred Hitchcock με τίτλο *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1962), για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω και θα εστιάσουμε στην σχέση ανάμεσα στους δύο άνδρες περισσότερο. Ο Herrmann συνέχισε να γράφει μουσική και πέρα από τον κινηματογράφο, με κάποια από τα έργα του να είναι το 1933 το *Aubade* για σύνολο δεκατεσσάρων οργάνων, το 1935 το έργο του Currier and Ives *Suite*, την τεσσάρων μερών *Συμφωνία* του το 1940, και την πρώτη και τελευταία όπερά του, βασισμένη στο μυθιστόρημα της Emily Brontë με τον ομώνυμο τίτλο *Wuthering Heights*, την οποία ολοκλήρωσε το 1950 (Johnson, 1977; Bruce, 1982). Επιπλέον, εξακολούθησε να διευθύνει ορχήστρες όπως για παράδειγμα το 1946 την BBC Symphony Orchestra (Johnson, 1977). Η τελευταία του εμφάνιση ως μαέστρος έγινε στις 21 Απριλίου του 1974 στο *Theatre Royal*, ενώ διηύθυνε την Royal Philharmonic Orchestra. Με βάση τα λεγόμενα του Edward Johnson (1977) ο Bernard Herrmann δεν θεωρήθηκε ποτέ σπουδαίος μαέστρος, καθώς επικρατούσε η άποψη πως δεν είχε την κατάλληλη τεχνική και ερμηνεία, αλλά εξηγεί πως: “ήταν ένας καλός μουσικός που ήξερε τι ήθελε και ήταν ικανός να πάρει πολύ ικανοποιητικά αποτελέσματα από οποιαδήποτε ορχήστρα μπορούσε να ανταποκριθεί”.

Ο Herrmann παντρεύτηκε τρεις φορές στη ζωή του. Από τον πρώτο του γάμο το 1939, με την Lucille Fletcher την οποία γνώρισε όσο εργαζόταν στην CBS, καθώς η ίδια επιδίωκε να γίνει σεναριογράφος, απέκτησαν δύο κόρες. Συνεργάστηκαν σε αρκετές δουλειές μαζί, όπως στην συγγραφή του λιμπρέτου για την όπερά του *Wuthering Heights*, καθώς και το 1941 όταν η Fletcher παρουσίασε στο ραδιόφωνο την πρωτότυπη ιστορία της με τίτλο *The Hitch-Hiker* στα πλαίσια του *The Orson Welles Show*, για την οποία ο Herrmann έγραψε τη μουσική (‘Bernard Herrmann’, 2023). Αφού χώρισαν το 1948, ο δεύτερος γάμος του ήταν το 1949 με τη Lucy (Kathy Lucille) Anderson, με την οποία χώρισε το 1964 (‘Bernard Herrmann’, 2023). Η τελευταία του γυναίκα μέχρι και το θάνατό του ήταν η Norma Shepherd, με την οποία έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του μακριά από το Hollywood, στην Αγγλία

(‘Bernard Herrmann’, 2023). Ο Bernard Herrmann, με βάση τα λεγόμενα της τελευταίας συζύγου του Norma Shepherd, σε συνέντευξή της με τον Günther Kögebehn (2006), αγαπούσε την δουλειά του, ήταν πάντοτε ευγενής, φιλεύσπλαχνος και φιλόζωος, ωστόσο φερόταν παρορμητικά και ήταν αγενής σε περιπτώσεις ή πρόσωπα που θεωρούσε αλαζονικά και φέρονταν με υπεροψία την οποία, όπως θεωρούσε ο ίδιος, δεν άξιζαν. Έχει χαρακτηριστεί ως εργασιομανής και τελειομανής και αρκετά απόλυτος και σίγουρος για τον εαυτό του όσον αφορά τη μουσική και τη δουλειά του (Bruce, 1982), πράγμα που πολλές φορές επέφερε προβλήματα στις σχέσεις του στο εργασιακό κυρίως περιβάλλον αλλά και στις φιλίες του μέσα και έξω από αυτόν τον χώρο (Burns, 2015).

Το κοινό και οι κριτικοί αγαπούσαν και αγαπούν μέχρι και σήμερα τη μουσική του Bernard Herrmann. Οι συνθέσεις του παραμένουν επίκαιρες και το συνθετικό του έργο συνεχίζει να μελετάται και να διδάσκεται. Ο ίδιος φαίνεται να μην αγαπούσε το Hollywood και το χώρο αυτό, όνειρό του ήταν να γράφει συμφωνική μουσική, αλλά από ότι συμπεραίνεται και από την ταινία του Waletzky (1992) *Music for the Movies: Bernard Herrmann* “ο χώρος αυτός τον διάλεξε”. Στον κινηματογράφο η συνεισφορά του είναι σπουδαία, τα έργα του έχουν εμπνεύσει πολλούς μεταγενέστερους συνθέτες, και δημιούργησαν στην εποχή στην οποία γράφτηκαν μια εντελώς καινούρια προσέγγιση για τη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής, κυρίως στις παραγωγές ταινιών επιστημονικής φαντασίας, με την ανάδειξη του σασπένς και του φόβου μέσα από την μουσική. Όπως αναφέρει ο Burns (2015), μεταγενέστεροι συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής όπως ο John Williams ή ο Danny Elfman εμπνεύστηκαν από την μουσική του Herrmann και συνέθεσαν για παραγωγές όπως το *Jaws* (1975) και *The Simpsons* (1989–μέχρι και σήμερα) αντίστοιχα.

1.2 Λίστα Συνεργατικών Ταινιών των Alfred Hitchcock & Bernard Herrmann

The Trouble with Harry (1955)

The Man Who Knew Too Much (1956)

The Wrong Man (1956)

Vertigo (1958)

North by Northwest (1959)

Psycho (1960)

The Birds (1963)

Marnie (1964)

Torn Curtain (1966) αχρησιμοποίητο score

1.3 Η Συνεργασία τους

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο συνήθιζαν να δουλεύουν οι δυο άντρες, πάντα όσον αφορά την μουσική στον κινηματογράφο, πριν ακόμα αρχίσει η συνεργασία τους, αλλά και πώς αυτή εξελίχθηκε μετά. Αρχικά, ο Alfred Hitchcock δεν είχε ιδιαίτερα πολλές γνώσεις μουσικής, όμως τη σεβόταν και τη θαύμαζε σαν τέχνη και εργαλείο για τον κινηματογράφο (Sullivan, 2011; Nelson, 2023). Όπως εκμυστηρεύεται και ο συγγραφέας Jack Sullivan σε συνέντευξή του στον Roger Nelson (2023; Sullivan, 2011), ο συνθέτης John Williams, που συνεργάστηκε με τον Hitchcock στην τελευταία του ταινία, του είχε εξηγήσει πως ο σκηνοθέτης είχε γενικές γνώσεις πάνω στην μουσική καθώς και σε έργα και συνθέτες της αγγλικής σκηνής, πράγμα που ο Williams χαρακτήρισε πολύ σπάνιο για έναν σκηνοθέτη. Ο Hitchcock γνώριζε πολύ καλά τι ήθελε από τη μουσική στις ταινίες του, όπως φαίνεται και από τα λόγια του σεναριογράφου Joseph Stefano, με τον οποίο ο σκηνοθέτης ήταν φίλοι και είχαν συνεργαστεί πολλές φορές, “Σχεδόν το άκουγε (το *score*) πριν γραφτεί, το οποίο ίσχυε και με τα σενάρια” (Sullivan, 2011, σ. 228). Έχοντας συγκεκριμένες προσδοκίες για τη μουσική στις ταινίες του ο Hitchcock ανέπτυξε συνήθως *διαβουλευτικές* σχέσεις συνεργασίας με τους συνθέτες του, φτάνοντας στο σημείο μάλιστα να απολύσει τον συνθέτη στις ταινίες του *Torn Curtain* (1966), τον Bernard Herrmann και *Frenzy* (1972) τον Henry Mancini (Sullivan, 2011).

Ο Hitchcock έκανε και τις δικές του προσωπικές σημειώσεις, σαν *storyboard* αλλά για την μουσική που ήθελε στις ταινίες του, τις οποίες έδινε στους συνθέτες κατά τη διάρκεια κάποιας συνάντησής τους ή στο *spotting session* και περίμενε να τηρηθούν κατά γράμμα, καθώς αναφερόταν λεπτομερώς σε κάθε *cue* χωριστά αναλύοντας δυναμικές, ρυθμό και παύσεις που ήθελε να υπάρχουν σε συγκεκριμένες σκηνές (Sullivan, 2011; Daniel-Richard, 2010). Ένα παράδειγμα είναι στην επανέκδοση της ταινίας του *The Man Who Knew Too Much* (1956), που ήθελε στο τέλος των κυρίων τίτλων της ταινίας να ακούγεται ένα χτύπημα στα κύμβαλα (Sullivan, 2011). Πίστευε πως η μουσική αναδεικνύεται καλύτερα μέσα από την παύση της και πως οι στιγμές ησυχίας είναι αυτό που την κάνει να ξεχωρίζει (Daniel-Richard, 2010). Αξιοσημείωτο είναι ωστόσο το γεγονός πως η μοναδική συνεργασία του Alfred Hitchcock στην οποία έδειχνε να εμπιστεύεται το ένστικτο του συνθέτη, είναι αυτή με τον Bernard Herrmann (Sullivan, 2011). Η συνεργασία ανάμεσά τους ήταν πιο συμβουλευτική και μπορεί να χαρακτηριστεί μερικώς ως *σύμπραξη*. Ο Jack Sullivan (2011) έχει καταλήξει στο συμπέρασμα πως η εξέλιξη και μεγαλύτερη γνώση πάνω στη μουσική του Hitchcock ευθύνεται στην φιλία και συνεργασία του επί οχτώ χρόνια με τον Herrmann (Nelson, 2023).

Ο Bernard Herrmann λειτουργούσε πάντα έχοντας στο πίσω μέρος του μυαλού του πως η σύνθεση μουσικής για τον κινηματογράφο και ο χώρος του Hollywood ήταν ένα αναγκαίο βήμα για να μπορέσει να βγάλει χρήματα και να καταφέρει να γίνει ο συμφωνικός μαέστρος και συνθέτης που ήθελε (Waletzky, 1992; Henry, 2017). Ωστόσο το γεγονός αυτό δεν άλλαξε τη σοβαρότητα και τον επαγγελματισμό που έδειχνε σε κάθε του συνεργασία στα πλαίσια του κινηματογράφου (Vertlieb, 2002). Από τη δεύτερη μάλιστα ταινία του στο Hollywood με τον Orson Wells, *The*

Magnificent Ambersons (1942), όπως εξηγεί η Kathlyn Kalinak (1988), ο συνθέτης φαίνεται να βρισκόταν σε μια συνεχή διαμάχη με τα στούντιο παραγωγής, τα οποία ήθελαν να έχουν πλήρη έλεγχο για τα πάντα στις ταινίες τους, ακόμα και για την μουσική, κάτι που ο Herrmann δεν ανεχόταν. Ο Herrmann φρόντιζε να έχει πρώτιστα καλή σχέση με τον σκηνοθέτη και για αυτόν τον λόγο τις περισσότερες φορές βρισκόταν από την αρχή των γυρισμάτων εμπλεκόμενος στις ταινίες που αναλάμβανε. Ένα παράδειγμα είναι στις ταινίες του με τον Orson Wells: στο *Citizen Kane* (1940), δούλεψαν μαζί πάνω στην άρια για το χαρακτήρα της Susan και στην ταινία *The Magnificent Ambersons* (1942) ο συνθέτης είχε τελειώσει το *score* για την ταινία πολύ νωρίς, καθώς συνέθετε και ηχογραφούσε μουσική παράλληλα με τα γυρίσματα (Kalinak, 1988). Αν και αυστηρός κριτής και απαιτητικός μαέστρος πάντα επαινούσε και σεβόταν το ταλέντο και την προσπάθεια των συνεργατών του (Bruce, 1982). Ένα τρανταχτό παράδειγμα είναι αυτό που διηγείται η Virginia Majewski, πως ο Herrmann θέλησε να αναδείξει το ταλέντο και την συνεισφορά της για το *score* στην ταινία *On Dangerous Ground* (1950). Η Majewski είχε ένα πολύ σημαντικό σολιστικό μέρος με τη βιολιά d'amore και ο Herrmann θεώρησε απαραίτητο να βάλουν το όνομά της στους τίτλους της ταινίας, πράγμα που δε συνηθιζόταν εκείνη την εποχή. Όταν οι παραγωγοί αρνήθηκαν εξηγώντας πως δε θα μπορούσαν να προσθέσουν νέα κάρτα στους τίτλους αρχής της ταινίας, ο Herrmann πρότεινε να μπει το όνομά της μαζί με το δικό του (Waletzky, 1992). Ο συνθέτης ήταν ένας έντονος άνθρωπος με δυναμικό χαρακτήρα, δεν ήταν ιδιαίτερα ανεκτικός στις συνεργασίες του, είχε μια έντονη καλλιτεχνική φύση, καθώς και συναισθηματικό κόσμο, δεν δίσταζε να εκδηλώσει τα συναισθήματά του και τα μετέφερε στη μουσική του. Αυτό άλλωστε επιβεβαιώνεται και από το άρθρο του Royal S. Brown (1982), που παραθέτει ένα παράδειγμα από την συνεργασία του συνθέτη με το σκηνοθέτη Brian De Palma:

Ο γεννημένος στην Αμερική Herrmann διέθετε μια σχεδόν θρυλική οξυθυμία. Ο σκηνοθέτης Brian De Palma, για παράδειγμα, αποκάλυψε εξιστορώντας τις εκρήξεις θυμού του συνθέτη κατά τη διάρκεια της αρχικής δουλειάς του για την ταινία *Sisters* (1972). Αλλά ο συναισθηματισμός του Herrmann δε δείχνει μόνο μια αρνητική πλευρά. Ήταν ρομαντικός με όλη την έννοια της λέξης. Έχω μια έντονη ανάμνηση του συνθέτη που ξεσπά σε κλάματα χωρίς ντροπή μετά από μια προβολή, το καλοκαίρι του 1975, της δεύτερης ταινίας του De Palma με μουσική του Herrmann, *Obsession*. Όχι μόνο ήταν ο Herrmann προφανώς συγκινημένος από το τέλος του *Obsession*, ήταν επίσης αρκετά λυπημένος που έβλεπε την ολοκλήρωση ενός έργου με το οποίο είχε νιώσει ιδιαίτερα κοντά (σ. 3).

Τέλος, ο Herrmann αν ήταν σίγουρος για την μουσική του για μια ταινία, αφηρούσε πολλές φορές την γνώμη και άποψη του σκηνοθέτη. Για παράδειγμα στην ταινία *Fahrenheit 451* (1966), του Γάλλου σκηνοθέτη François Truffaut, ο Bernard Herrmann δεν έγραψε την ουδέτερη μουσική που του είχε ζητηθεί από τον σκηνοθέτη, αλλά μια έντονη σε αντιθέσεις και εμφατική προς το συναίσθημα των χαρακτήρων σύνθεση (Bruce, 1982). Το γεγονός αυτό μαρτυρά πως στις συνεργασίες του ο συνθέτης είχε εμπιστοσύνη στον εαυτό του και στις δυνατότητες της μουσικής του να μεταπείσει τους σκηνοθέτες. Με άλλα λόγια δεν δεχόταν απόλυτα να είναι κάποιος ιεραρχικά πάνω από αυτόν στον *διαβουλευτικό* τρόπο συνεργασίας, καθώς

όπως διαπιστώνεται από τα παραπάνω, ήθελε να παίρνει ο ίδιος τις τελικές αποφάσεις για την μουσική αντί για το σκηνοθέτη. Ο Herrmann έχει δηλώσει για τις συνεργασίες του πως αξίζει να δουλεύει κανείς μαζί με δύσκολους ανθρώπους και χαρακτήρες, όπως άλλωστε χαρακτηριζόταν και ο ίδιος από τους γύρω του, γιατί μόνο αυτοί έχουν την θέληση να πετύχουν και αυτό αποδεικνύεται και από τους συνεργάτες του κατά τη διάρκεια της ζωής του (Henry, 2017). Η θέση και η άποψή του ήταν έντονες σχετικά με την μουσική και για το τι μπορεί να προσφέρει στο κινηματογράφο και την υπερασπιζόταν (Bruce, 1982).

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως οι δυο άνδρες, Alfred Hitchcock και Bernard Herrmann, ήταν δυο πολύ διαφορετικοί άνθρωποι. Σαν χαρακτήρες η κύρια διαφορά τους ήταν πως ο πρώτος “ήταν πάντοτε αγέρωχος και συγκρατημένος” ενώ ο δεύτερος “διαβόητα εκρηκτικός και επιρρεπής σε εκρήξεις” (Sullivan, 2011, σ. 229). Παρ’ όλα αυτά, είχαν και αρκετά κοινά που καθόρισαν την καλή τους φιλία και συνεργασία μέχρι αυτή να διακοπεί. Αυτά ήταν η κοινή καλλιτεχνική ευαισθησία, μια αυστηρώς επαγγελματική στάση, μια απέχθεια για τη μετριότητα, μια σκοτεινή αίσθηση του χιούμορ και η αδιαφορία για το κατεστημένο του Hollywood, ενώ ταυτόχρονα κυριαρχούσε η επιθυμία τους για αναγνώριση (Sullivan, 2011). Είχαν όμως και την τύχη με το μέρος τους καθώς όταν θέλησαν να συνεργαστούν, όλες οι συγκυρίες υπήρξαν με το μέρος τους όπως αναφέρει και ο Donald Spoto (Sullivan, 2011):

Θυμηθείτε ότι ο Hitchcock δεν είχε άλλη επιλογή συνθέτη μέχρι την στιγμή που ο ίδιος παρήγαγε τις ταινίες του – και ακόμη και τότε έπρεπε να χρησιμοποιήσει κυρίως προσωπικό από τα στούντιο. Η επιρροή του του έδωσε τη δυνατότητα να έχει τον Herrmann, ο οποίος σε καμία περίπτωση δεν είχε προσληφθεί από κάποιο στούντιο (ήταν αυτόνομος) (σ. 229).

Οι Alfred Hitchcock και Bernard Herrmann λέγεται πως γνώριζαν φευγαλέα ο ένας τον άλλον πριν την πρώτη συνεργασία τους το 1955 στην ταινία *The Trouble With Harry* (1955) και πως ο Hitchcock ήθελε να συνεργαστεί μαζί του από την πρώτη μόλις ταινία του Herrmann, *Citizen Kane* (1940) (Simply Charly, 2020). Για την πρώτη επαφή τους ευθύνεται ο συνθέτης κινηματογραφικής και όχι μόνο μουσικής, Lin Murray που είχε συνεργαστεί με το Hitchcock, την ίδια χρονιά, στην ταινία *To Catch a Thief* (1955) και όταν ο σκηνοθέτης του ζήτησε να δουλέψουν μαζί και στην δεύτερη του ταινία *The Trouble With Harry* (1955), ο Murray πρότεινε τον φίλο του Herrmann εξαιτίας του φόρτου εργασίας του (Vertlieb, 2002; Sullivan, 2011). Η εταιρεία παραγωγής με την οποία συνεργαζόταν ο Hitchcock εκείνη την περίοδο, η Paramount Pictures, δεν έφερε καμία αντίρρηση στην πρόσληψη του Herrmann (Himes, 2018). Ωστόσο, η τελειομανία του συνθέτη επέφερε προβλήματα στη συνεργασία του με την ορχήστρα της παραγωγής, που δεν ανταποκρινόταν στις προσδοκίες του, πράγμα που δεν επηρέασε την σχέση του όμως με τον Hitchcock (Vertlieb, 2002). Η ταινία κίνησε το ενδιαφέρον του συνθέτη, καθώς ήταν αρκετά διαφορετική σε σχέση με τις δουλειές και τις συνθέσεις του μέχρι εκείνο το σημείο στην καριέρα του. Με άλλα λόγια η μουσική του Herrmann για το συγκεκριμένο φιλμ διαφέρει αρκετά από τα υπόλοιπά του έργα, λόγω του είδους της ταινίας που χαρακτηρίζεται ως κωμωδία και διακρίνεται από το ιδιαίτερα καυστικό της χιούμορ

(Brown, 1982). Ο Hitchcock ενθουσιάστηκε από την μουσική του Herrmann για την ταινία καθώς ήταν ακριβώς η μουσική επένδυση που αυτή χρειαζόταν, όπως εξηγεί και ο Steve Vertlieb (2002): “Το *score* ήταν υπέροχο και λυρικό, αποτυπώνοντας τέλεια όχι μόνο το μακάβριο χιούμορ του Hitchcock αλλά και τη γλυκιά αθωότητα της αγροτικής Αμερικής”.

Η δεύτερη συνεργασία τους πραγματοποιήθηκε το 1956 για την επανεκτέλεση της ταινίας του Alfred Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much* του 1934. Η ταινία αυτή είναι η μοναδική που ο σκηνοθέτης πήρε την απόφαση να αναδημιουργήσει γιατί θεώρησε πως με τις καλύτερες οικονομικές δυνατότητες του Hollywood και με την Paramount Pictures, θα μπορούσε να την αναδείξει ως το αριστούργημα το οποίο πραγματικά πίστευε ότι είναι (Vertlieb, 2002). Για τη μουσική στην ταινία του 1956 ο Hitchcock ήθελε μια εξ ολοκλήρου καινούργια πρωτότυπη μουσική από το Herrmann, ο δεύτερος όμως δεν το δέχτηκε αυτό (Vertlieb, 2002). Άλλωστε όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Herrmann ήταν πάντοτε θετικός με την ανάδειξη ταλέντων και μουσικής από άλλους συνθέτες και δεν θα το άλλαζε αυτό για την ταινία αυτή. Χρησιμοποίησε αρκετά *cues* από το αρχικό *score* του Αυστραλού συνθέτη Arthur Benjamin, ο οποίος χρειάστηκε επίσης να επαναπροσληφθεί και στην επανεκτέλεση της ταινίας για να εμπλουτίσει την σύνθεσή του (Vertlieb, 2002). Ο Herrmann ανέλαβε επίσης να ενορχηστρώσει από την αρχή όλο το *score*, προϋπάρχον και μη (Brown, 1982). Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Hitchcock επέλεξε τον Herrmann για να διευθύνει τη London Symphony Orchestra στη σκηνή στο Royal Albert Hall στην ταινία *The Man Who Knew Too Much* (1956), παρά την παρότρυνση και πρόταση των παραγωγών και του Arthur Benjamin να χρησιμοποιήσει τον Basil Cameron ή τον Muir Matheson, γνωστοί και καταξιωμένοι μαέστροι και οι δύο. Με την ευκαιρία αυτή που του έδωσε ο Hitchcock, ο συνθέτης έκανε την πρώτη αλλά και τελευταία του εμφάνιση στη μεγάλη οθόνη (Vertlieb, 2002). Όλη αυτή η σκηνή έχει αναλυθεί και χαρακτηριστεί ως μια επιστροφή στο βουβό κινηματογράφο, λόγω της έντονης σύνθεσης του Benjamin με τίτλο *Storm Cloud Cantata*. Ο διάλογος δεν ακούγεται και για όλη την σκηνή αυτή το μόνο που ακούγεται είναι η μουσική (Brown, 1982).

Επιπλέον στη μουσική αυτής της δεύτερης συνεργασίας τους, αρχίζουν να διακρίνονται πιο έντονα τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν στις ταινίες τους. Σε σχέση με την πρώτη είναι πιο εμφανής δηλαδή ο λεγόμενος Herrmann-Hitchcock sound (ήχος) (Brown, 1982). Με βάση τον κριτικό κινηματογράφου και μουσικής, Royal S. Brown (1982), τα χαρακτηριστικά που καθορίζουν τον λεγόμενο αυτό ήχο των δύο καλλιτεχνών είναι:

- Η έντονη σύνδεση της μουσικής με το συναίσθημα των χαρακτήρων. Το οποίο ο συνθέτης το κατορθώνει χρησιμοποιώντας μικρά, επαναλαμβανόμενα και κάποιες φορές διάφωνα μελωδικά μοτίβα.
- Στο σύνολό τους οι συνθέσεις του Herrmann είναι λιτές και μινιμαλιστικές τόσο ως προς την μελωδία, όσο και ως προς την ενορχήστρωσή τους, η οποία είναι πολύ ασυνήθιστη σε ορισμένες περιπτώσεις.

- Ο παράγοντας της αφήγησης από την μουσική, που δεν συνδέει απλά τις εικόνες που συνοδεύει, αλλά εμπλουτίζει ενεργά την ταινία και το σενάριο. Αυτό το κατορθώνει με την χρήση του *leitmotif* και των μικρών μοτίβων του, τα οποία συνήθως δεν λύνονται αρμονικά και προκαλούν μια αστάθεια.
- Η αστάθεια στην τονικότητα καθώς η μουσική σπάνια καταλήγει σε κάποια καθαρή, αρμονική πτώση και μετατοπίζεται απρόβλεπτα. Γεγονός που συμβαδίζει με την ασάφεια στην αφήγηση από τον Hitchcock.

Η επόμενη συνεργασία τους ήταν στην ταινία *The Wrong Man* (1957). Μια παραγωγή της Warner Brothers, βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα που μπορεί να χαρακτηριστεί και ως ημι-ντοκιμαντέρ (Vertlieb, 2002). Ακόμα και σε αυτή την τρίτη πλέον συνεργασία ανάμεσα στον Alfred Hitchcock και τον Bernard Herrmann, ο συνθέτης δεν έχει ακόμα κερδίσει την πλήρη εμπιστοσύνη του σκηνοθέτη και τα περιθώρια να μπορεί να είναι πιο τολμηρός με τις επιλογές του στην μουσική (Brown, 1982). Παρ' όλα αυτά, όπως και στην προηγούμενη ταινία, αρχίζουν να εμφανίζονται τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την μουσική του Herrmann που κοσμεί τις ταινίες του Hitchcock. Ένα παράδειγμα παραθέτει στο άρθρο του ο Royal S. Brown (1982) εξηγώντας πως:

Η ταινία ανοίγει με τον ίδιο τον Hitchcock να λέει λίγα λόγια, πίσω από τα οποία η μουσική του Herrmann εισάγει ένα ζοφερό μοτίβο με δύο νότες που αργότερα θα ακουστεί μετά το αεροπορικό δυστύχημα και στην ταινία *North by Northwest*. Ακολουθεί η σκηνή του νυχτερινού κέντρου, όπου ένα απλό λάτιν τραγούδι εναλλάσσεται με ένα μοτίβο χαρακτηριστικό του ύφους του Herrmann (σ. 25).

Έπειτα και από αυτή τη συνεργασία των δύο ανδρών ξεκίνησαν να έχουν μια πιο βαθιά κατανόηση και σχέση ο ένας με τον άλλον. Ο Hitchcock θεωρούσε πλέον τον Herrmann καλό φίλο και συνεργάτη, άρχισε να χαλαρώνει τον ασφυκτικό κλοιό που δημιουργούσε ως προς την δημιουργία των ταινιών και τον έλεγχο που ήθελε να κατέχει. Ένας από τους λίγους συνεργάτες του που εμπιστεύτηκε πλήρως καλλιτεχνικά ήταν ο Herrmann, καθώς έβλεπε πως οι απόψεις και ανησυχίες τους ήταν κοινές (Vertlieb, 2002). Επίσης για τον Herrmann είναι μια από τις μόλις δύο φορές στην καριέρα του που συνεργάστηκε με έναν σκηνοθέτη για παραπάνω από δύο ταινίες. Η δεύτερη είναι με τον σκηνοθέτη Henry King, στις ταινίες του *The Snows of Kilimanjaro* (1952), *King of the Khyber Rifles* (1953), *Tender Is the Night* (1962) (Brown, 1982). Όπως εξηγεί και ο John Russel Taylor (1980, όπως αναφέρεται στον Brown, 1982), ο Hitchcock από την ταινία του *The Wrong Man* (1957) και για τις περισσότερες ταινίες του έχει μια σταθερή ομάδα ανθρώπων να τον πλαισιώνει. Αυτοί είναι ο διευθυντής φωτογραφίας Robert Burks, ο εικονολήπτης Leonard J. South, ο μοντέρ George Tomasini, η σχεδιάστρια κουστουμιών Edith Head, η προσωπική του βοηθός Peggy Robertson, φυσικά ο συνθέτης Bernard Herrmann καθώς και ο graphic designer Saul Bass. Όλοι με την συνεισφορά και συνεργασία τους βοήθησαν τον Hitchcock να φτάσει στην κορυφή της καριέρας του με τις επόμενες ταινίες του *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959) και *Psycho* (1960).

Η ταινία *Vertigo* (1958) είναι ένα παράδειγμα της επιρροής που είχε ο σκηνοθέτης εκείνη την περίοδο, όπως προαναφέρθηκε. Ο Hitchcock είχε την δυνατότητα να εναντιωθεί και να μην δεχτεί να αναλάβει την μουσική το στούντιο παραγωγής και η Paramount, αλλά επέμενε στην πρόσληψη του Herrmann, κάτι που αποδείχτηκε ωφέλιμο καθώς η μουσική φαίνεται να κέρδισε τις εντυπώσεις πριν αγαπηθεί και εκτιμηθεί η ταινία και η ιστορία της (Simon, 2007; Sullivan, 2011). Ο Hitchcock είχε πλέον πλήρη εμπιστοσύνη στο συνθέτη: ο πρώτος έλεγε στον Herrmann πως για κάποιες σκηνές “η μουσική θα είναι καλύτερη από τα λόγια και το διάλογο” ή αφαιρούσε πλήρως τον ήχο από σκηνές εξηγώντας πως ο “ο κ. Herrmann ίσως έχει κάτι να πει εδώ” (Sullivan, 2011, σ. 230). Για μια συγκεκριμένη σκηνή στην οποία η πρωταγωνίστρια Kim Novak ντύνεται, ο Hitchcock φέρεται να είπε στον Herrmann “θα είναι δέκα λεπτά που θα υπάρχει μόνο η κάμερα και εσύ” (Sullivan, 2011, σ. 230; Simply Charly, 2020; Nelson, 2023). Επίσης σε αυτήν την ταινία, όπως και στο *Psycho* (1960) που θα αναλυθεί παρακάτω, ο συνθέτης πείθει τον σκηνοθέτη να βάλει μουσική σε σκηνές που ο δεύτερος αρχικά δεν ήθελε. Μια από αυτές είναι η μουσική στην σκηνή στο εστιατόριο που ο Herrmann γράφει το *cue* με τίτλο “Madeleine’s Theme” (Sullivan, 2011). Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως η ταινία παραλίγο να μην ολοκληρωθεί ποτέ λόγω του πολύ περιορισμένου χρόνου που διέθετε ο Herrmann κατά την διάρκεια της *μετα-παραγωγής* να τελειοποιήσει και ηχογραφήσει το *score*. Είχε δέκα εβδομάδες, που φαίνεται αρκετός χρόνος, ωστόσο ιδιαίτερες συνθήκες, όπως πορείες και στάσεις εργασίας μουσικών στο Λος Άντζελες, ανάγκασαν τον Hitchcock και τον Herrmann να μεταφέρουν την ηχογράφιση της μουσικής στην Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα στη Βιέννη και το Λονδίνο δουλεύοντας με διαφορετικές ορχήστρες (Sullivan, 2011).

Ο Herrmann πολλές φορές βρισκόταν από τα γυρίσματα ακόμη των ταινιών στο σετ, με αποτέλεσμα ο Hitchcock να συζητά και να δουλεύει πάνω στη μουσική με τον συνθέτη πριν καν η ταινία φτάσει στο στάδιο της *μετα-παραγωγής* (Simon, 2007; Sullivan, 2011). Στην ταινία *North by Northwest* (1959), ο σκηνοθέτης πιεζόταν συνεχώς από τους παραγωγούς να έχει μια πιο ποπ μουσική στην ταινία, που ήταν χαρακτηριστική για την κινηματογραφική μουσική την δεκαετία του 1960, πράγμα που εκείνος είχε καταφέρει να αποφύγει την προηγούμενη χρονιά στην ταινία του *Vertigo* (1958) (Sullivan, 2011). Παράλληλα και ο Herrmann είχε μια πολύ αρνητική στάση απέναντι σε αυτήν την νέα τάση στην μουσική και την ποπ επιρροή στις ταινίες και χαρακτήριζε την ορχηστρική μουσική ως “την πραγματική κινηματογραφική μουσική” (Bruce, 1982, σ. 67). Παρά τις προσπάθειες ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε και πάλι να το αποφύγει και τελικά μετά από μια εκτενή συζήτηση με τον Herrmann για το ζήτημα αποφάσισαν να δημιουργήσει ο συνθέτης ένα *score* με *fandango* επιρροές, με το οποίο ήταν ευχαριστημένοι όλοι και το λάτρεψαν και οι θεατές (Simply Charly, 2020).

Για το *Psycho* (1960) έχει αποδειχθεί πως η συνεργασία τους έσωσε την ταινία. Η ταινία, βασισμένη σε βιβλίο του συγγραφέα Robert Bloch (Vertlieb, 2002), έφερε έναν καινούργιο ρεαλισμό στον κινηματογράφο για τον οποίο έμεινε γνωστή και τον σημάδεψε. Ο Hitchcock χρειάστηκε σε προβολές του *Psycho* (1960) ανά τον κόσμο να αλλάξει κάποιες σκηνές, με τρανταχτό παράδειγμα την σκηνή στο ντους, αναφερόμενη και ως “*shower scene*” (Burget, 2013). Η ταινία όμως έμεινε γνωστή

όπως παραθέτει και ο Charles L. P. Silet (2013, όπως αναφέρεται στο Burget, 2013, σ. 20) ως “... μια από τις πιο αναγνωρίσιμες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου, και είναι αναμφισβήτητα η πιο γνωστή ταινία του Hitchcock”. Αυτή είναι η μεταγενέστερη όμως εκτίμηση της ταινίας, καθώς την περίοδο τις πρώτης της προβολής κρίθηκε πολύ σκληρά από την παραγωγή και τους κριτικούς ενώ δίχασε το κοινό (Vertlieb, 2002; Burget, 2013). Κατά τη δημιουργία της ο Hitchcock είχε απογοητευτεί από την εξέλιξή της και το πώς έδειχνε κατά την διάρκεια των γυρισμάτων. Ήταν έτοιμος να την σταματήσει καθώς δεν πίστευε πλέον σε αυτήν και θεωρούσε καλύτερο να την χρησιμοποιήσει για την τηλεοπτική του εκπομπή *Hitchcock Presents* (Vertlieb, 2002; Sullivan, 2011). Εν τω μεταξύ είχε σκοπό να χρησιμοποιήσει ελάχιστη μουσική, όπως αναφέρει ο Steve Vertlieb (2002), για την ταινία και το μεγαλύτερο μέρος της να είναι βουβό, σε αντιστοιχία με την ασπρόμαυρη εικόνα. Ειδικότερα στη σκηνή του φόνου ήθελε να μην ακούγεται τίποτα πάρα μόνο το νερό (Sullivan, 2011; Himes, 2018). Αυτό είναι κάτι που ο Hitchcock συνήθιζε στις σκηνές του φόνου και βλέπουμε και στις ταινίες του *Blackmail* (1929) και *Sabotage* (1936)⁷ (Sullivan, 2011). Αντιθέτως ο Herrmann είχε άλλες βλέψεις για την ταινία καθώς θεωρούσε πως με την χρήση μουσικής θα αναδεικνυόταν (Sullivan, 2011). Πίστευε σε αυτήν και θεωρούσε πως το *score* που θα έχει η ταινία πρέπει να είναι αντάξιο με την εικόνα και να έχει έναν “ασπρόμαυρο ήχο” (Brown, 1982, σ. 35). Αψηφώντας τις σημειώσεις και οδηγίες του σκηνοθέτη, ο Herrmann έγραψε και ηχογράφησε το *score* για το *Psycho* (1960) ενώ ο σκηνοθέτης έλειπε κατά την διάρκεια των Χριστουγεννιάτικων διακοπών και επιστρέφοντας του το παρουσίασε (Sullivan, 2011; Brown, 2016). Το αποτέλεσμα ήταν ο Hitchcock να το λατρέψει και να ανακτήσει τις ελπίδες και προσδοκίες που είχε για την ταινία, σώζοντάς την. Ο Hitchcock παραδέχθηκε πως η προσέγγιση του συνθέτη στη μουσική αναδείκνυε καλύτερα την ταινία, δίνοντάς του συγχαρητήρια και λέγοντας πως “η μουσική ανέβασε την ταινία κατά 30%” (Sullivan, 2011, σ. 231). Τελικά το *Psycho* (1960) κατέληξε να είναι η ταινία του Hitchcock με το μεγαλύτερο σε διάρκεια *score* μετά το *Vertigo* (1958) (Sullivan, 2011).

Ο Jack Sullivan (2011) εξηγεί πως αυτή η τολμηρή ανυπακοή του Bernard Herrmann στην ταινία *Psycho* (1960) προδίδει την μετέπειτα λήξη της συνεργασίας των δύο αντρών, καθώς ο Hitchcock δε δεχόταν εύκολα την ανυπακοή και σπάνια παραδεχόταν πως έχει άδικο. Μια άποψη την οποία φαίνεται να στηρίζει και ο συνθέτης John Williams που γνώριζε προσωπικά και τους δυο άνδρες εξηγώντας πως “Ο Hitchcock μπορεί να ένιωθε ότι το στυλ του ήταν πολύ εξαρτημένο από τη μουσική του Herrmann και αυτό μπορεί να πλήγωσε την περηφάνια του” (Sullivan, 2011, σ. 231). Το γεγονός αυτό ενδέχεται να επιβεβαιώνεται από την επόμενη συνεργασία τους στην ταινία *The Birds* (1963), όπου ο ήχος στην ταινία είναι καθαρά ηλεκτρονικός και αποτελείται από ηχογραφημένους ήχους και κελαϊδίσματα πουλιών. Ο συνθέτης σε αυτήν την ταινία ήταν ένα μέρος πλέον της συλλογικής ομάδας για τον ήχο, αναλαμβάνοντας την ενορχήστρωση των προηχογραφημένων και επεξεργασμένων ήχων, ενώ τον πρώτο λόγο τον είχε πάλι ο σκηνοθέτης (Vertlieb, 2002; Sullivan, 2011). Ο Herrmann δεν φάνηκε να ενοχλήθηκε από αυτό, αντιθέτως

⁷ Στις Ηνωμένες Πολιτείες κυκλοφόρησε με τον τίτλο: *The Woman Alone* (1936).

ήταν περήφανος για τη δημιουργία αυτού του ηλεκτρονικού *score* (Brown, 1982). Επίσης ενδέχεται ο Herrmann να ισχυρίστηκε πως η ταινία ήταν μια συν-σκηνοθεσία του ίδιου με το Hitchcock, κάτι που ο Jack Sullivan (2011) θεωρεί πως σίγουρα δεν ευχαρίστησε τον σκηνοθέτη. Η ταινία *The Birds* (1963) καθώς και η επόμενη με τίτλο *Marnie* (1964), δεν είχαν την επιτυχία που ευελπιστούσε στο Box Office ο Hitchcock, με αποτέλεσμα να ενταθεί ακόμα περισσότερο η σχέση ανάμεσα σε αυτόν και τον Bernard Herrmann και να γίνει η θέση του Alfred Hitchcock απέναντι στην εταιρία παραγωγής ακόμα πιο ευάλωτη (Vertlieb, 2002).

Η επόμενη ταινία του σκηνοθέτη *Torn Curtain* (1966) αποτελεί και την τελευταία φορά που αποπειράθηκαν να συνεργαστούν οι δύο άντρες. Για μία ακόμη φορά η Universal Productions πίεζε τον σκηνοθέτη να έχει ένα πιο ποπ *score* και να συνεργαστεί με κάποιον άλλον συνθέτη, καθώς γνώριζαν την άποψη του Herrmann πάνω σε αυτό (Brown, 1982; Bruce, 1982). Πιο συγκεκριμένα ο Lew Wasserman, επικεφαλής της Universal, θυγατρικής της MCA⁸ και οι επικεφαλής της, θέλησαν να ωθήσουν τον σκηνοθέτη να προσλάβει έναν νεότερο συνθέτη, που θα έπαιρνε χαμηλότερο μισθό για την ταινία, κάτι που ο Hitchcock αρχικά αρνήθηκε (Vertlieb, 2002; Sullivan, 2011). Το γεγονός πως πλέον ο Herrmann έμεινε μόνιμα στην Αγγλία επίσης δεν βοηθούσε την συνεργασία τους, καθώς η επικοινωνία τους πλέον ήταν εφικτή μόνο μέσω τηλεγραφημάτων και μεσαζόντων (Vertlieb, 2002). Ο σκηνοθέτης ήταν κάθετος στις οδηγίες του, θέλοντας η μουσική να είναι πιο μοντέρνα, με ποπ επιρροές και να αποκρίνεται σε πιο νεανικό κοινό. Ζήτησε από τον Herrmann να πάψει να επαναλαμβάνεται στις συνθέσεις του και να κάνει κάτι καινούριο, φέρνοντάς του σαν παράδειγμα το *score* που συνέθεσε για την ταινία τους *Marnie* (1964), το οποίο είναι παρόμοιο με αυτό στην ταινία του σκηνοθέτη Alex Segal και μουσική του Herrmann, *Joy in the Morning* (1965) (Sullivan, 2011). Στην επικοινωνία τους αυτή ο συνθέτης φάνηκε να προσπαθεί, μάταια όμως, να εξηγήσει στο Hitchcock πως δεν είχε την ανάγκη να έχει μια μουσική που προσελκύει το νεανικό κοινό καθώς οι ταινίες του δεν ανταποκρίνονται σε αυτό (Vertlieb, 2002). Παρά την έντονη θέση του σκηνοθέτη ο Bernard Herrmann για ακόμη μία φορά συνέθεσε τη μουσική που αυτός πίστευε ότι ανταποκρινόταν στις ανάγκες τις ταινίας, ένα έργο γεμάτο από αντιθέσεις και ατονικό ύφος (Sullivan, 2011). Πιο συγκεκριμένα ο συνθέτης έγραψε, όπως και στο *Psycho* (1960), ένα *cue* για την σκηνή της πάλης που καταλήγει σε φόνο ανάμεσα στον πρωταγωνιστή με έναν Ρώσο κατάσκοπο σε ένα απομονωμένο σπίτι στην επαρχία, παρόλο που ο σκηνοθέτης είχε απαγορέψει ρητά την ύπαρξη μουσικής σε αυτό το σημείο της ταινίας (Vertlieb, 2002; Sullivan, 2011). Ο Hitchcock αφού άκουσε το συγκεκριμένο πρελούδιο και κανένα άλλο απόσπασμα από τη μουσική που είχε γράψει ο Herrmann στο Goldwyn Studio, απέλυσε τον συνθέτη χωρίς δεύτερη σκέψη (Sullivan, 2011; Nelson, 2023). Ο Herrmann ένιωθε γελοιοποιημένος από τον τρόπο με τον οποίο τον απέλυσε ο σκηνοθέτης και ακολούθησε ένας έντονος καυγάς. Ο Hitchcock αγνόησε και τις αντιδράσεις των μουσικών της ορχήστρας που προσπάθησαν μάταια να τον μεταπείσουν, χάρη στην αγάπη που είχαν για το *score* του Herrmann (Vertlieb, 2002; Nelson, 2023). Ο Herrmann δεν είχε κρύψει ποτέ την επιθυμία του να γράφει την μουσική που πίστευε

⁸ Music Corporation of America.

εκείνος για τις ταινίες που αναλάμβανε, ο ίδιος άλλωστε είχε δηλώσει πως “αν δεν αρέσει η μουσική του, να πάρουν άλλον συνθέτη” (Brown, 1982, σ. 44). Η ταινία *Torn Curtain* (1966) τελικά προβλήθηκε στους κινηματογράφους με μουσική από τον συνθέτη John Addison, ο οποίος έγραψε ακριβώς ό,τι του ζητήθηκε χωρίς αντιρρήσεις, το φιλμ δεν πήγε καθόλου καλά στο Box Office και πολλοί κριτικοί πιστεύουν πως η ταινία, αν και με μέτριο σενάριο, αν είχε την μουσική του Herrmann θα είχε μια πολύ καλύτερη εξέλιξη (Vertlieb, 2002).

Η ρήξη αυτή ανάμεσά τους φαίνεται να οφείλεται πιο πολύ σε προσωπικά θέματα και αδυναμίες παρά σε εργασιακό επίπεδο (Sullivan, 2011). Με άλλα λόγια έχει να κάνει πιο πολύ με τη δυσκολία των δύο ανδρών να συνεργαστούν πιεζόμενοι και οι δύο από μια *διαβουλευτικού* χαρακτήρα συνεργασία. Όσο οι ταινίες τους ήταν κερδοφόρες δεν υπήρχαν προστριβές και είχαν μια πιο συμβουλευτική σχέση μεταξύ τους, μια δηλαδή συνεργασία *σύμπραξης*. Όταν ωστόσο ο Hitchcock ένιωθε την δυσφορία που του δημιουργείτο από τους παραγωγούς, ο Herrmann κατ’ επέκταση αισθανόταν μειονεκτικά απέναντι και στο σκηνοθέτη αλλά και τους παραγωγούς. Αυτό διαπιστώνεται και από τα λόγια του Jack Sullivan (2011, σ. 232) πως “η απόλυση περιελάμβανε περίπλοκα συναισθήματα σχετικά με την δικαιοδοσία και την εξουσία” που ένιωθαν να χάνουν οι δύο άνδρες, ο κάθε ένας ξεχωριστά. Ο Hitchcock ένιωθε πως ο συνθέτης τον πρόδωσε την στιγμή που αυτός ήταν ξεκάθαρος μαζί του και τον υπερασπίστηκε ενάντια στους παραγωγούς για την δημιουργία της ταινίας *Torn Curtain* (1966) και όχι μόνο καθώς όπως προαναφέρθηκε τον είχε υπερασπιστεί και για άλλες ταινίες, αφηφώντας την προειδοποίηση και κάθετη του απόφαση για την μουσική (Sullivan, 2011). Από την άλλη ο Herrmann αισθανόταν πως ο σκηνοθέτης εξέπεμπε ζήλια και μνησικακία προς το πρόσωπό του, λόγω της μουσικής που έγραφε για τις ταινίες του και τον αντίκτυπο που είχε αυτό στο κύρος και τον εγωισμό του Hitchcock που κατέληγε πολλές φορές η μουσική να είναι πιο δημοφιλής και έκλεβε την παράσταση σε σχέση με την εικόνα (Simon, 2007). Ο John Williams χαρακτηριστικά τους παρομοιάζει με δύο ταύρους σε ταυρομαχία που χτυπούν ο ένας τον άλλον, λόγω του πείσματος και της τελειομανίας που είχαν και οι δύο (Simon, 2007; Sullivan, 2011). Τέλος, φαίνεται ο συνθέτης να ήρθε σε επαφή με τον σκηνοθέτη μετά τον τσακωμό τους σε μια εργασιακή του επίσκεψη στην Αμερική και στα γραφεία της Universal Studios, για να του δώσει μια ηχογράφηση από κάποιο έργο του που ήθελε, αλλά δεν είχε καμία σχέση με τις ταινίες και την δουλειά τους μαζί (Kögebehn, 2006).

Ο Hitchcock συνεργάστηκε με το Herrmann μια σχεδόν δεκαετία, από το 1955 έως το 1964, και δούλεψαν πάνω σε εννιά ταινίες μαζί. Όσο άδοξα και αν έληξε η συνεργασία τους, ήταν καρποφόρα για τη μουσική στον κινηματογράφο, ακόμα και αν εκτιμήθηκε κυρίως μεταγενέστερα και μετά το θάνατο και των δύο, δηλαδή την δεκαετία του 1980 μέχρι και σήμερα (Sullivan, 2011). Ο Royal Brown (1982) πολύ έξυπνα προσδιόρισε τη φιλία και συνεργασία τους με τη φράση “τα ετερόνυμα έλκονται”, αναφερόμενος στις δύο αρκετά διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες τους. Η συνεργασία τους και η σχέση τους θα μπορούσε να θεωρηθεί καρμική γιατί ο Herrmann και η μουσική του κατ’ επέκταση ήταν αυτό ακριβώς που ήθελε και είχε ανάγκη ο Hitchcock στις ταινίες του για να τις απογειώσει, με έντονα και εμφανικά

σημεία και απότομες παύσεις που επηρεάζουν τους θεατές (Fink, 2006). Αυτό φαίνεται και από τα λόγια του Alex Ross (1996, όπως αναφέρεται στο Fink, 2006):

Στον Herrmann, ο Hitchcock βρήκε έναν συνθέτη του οποίου η μουσική θα αναμειγνυόταν στη δράση με την ίδια ασυνήθιστη ευθύτητα, αλλά σε διαφορετικό επίπεδο. Ο Herrmann θα απευθυνόταν στις ασυνείδητες περιοχές του ανθρωπίνου (το υποσυνείδητο), προκαλώντας ατμόσφαιρα και τρόμο. Η μουσική παίζει τον δικό της πρωταγωνιστικό ρόλο: κατά καιρούς επικρατώντας πάνω από την δράση (σ. Η17).

Επιπλέον ο John Williams εξηγεί πως για τον Hitchcock η μουσική είναι ένας χαρακτήρας που πάντα λέει την αλήθεια και ξέρει τι σκέφτονται οι άλλοι χαρακτήρες βαθιά μέσα τους, ακόμη και αν πολλές φορές και οι ίδιοι δεν γνωρίζουν συνειδητά (Nelson, 2023). Γεγονός που εξηγεί πώς είχε μια τόσο καλή σχέση και επικοινωνία με το Bernard Herrmann, καθώς και εκείνος πίστευε πως η μουσική στον κινηματογράφο αναδεικνύει τις σκέψεις των χαρακτήρων, έχει την δυνατότητα να προκαλεί συναισθήματα μη προφανή για τον ακροατή και πως είναι “ο συνδυαστικός κρίκος ανάμεσα σε αυτόν και την οθόνη” (Brown, 1982, σ.70). Όπως αναφέρει ο Jack Sullivan στη συνομιλία του με τον Roger Nelson (2023), ο Alfred Hitchcock ήταν από τους πρώτους σκηνοθέτες που χρησιμοποίησαν τη μουσική στον κινηματογράφο σαν επέκταση και όχι σαν ξεχωριστό μέρος του. Η μουσική ακουγόταν όχι απλά ως απόηχος στο πίσω μέρος της ταινίας, αλλά γινόταν ένα με την εικόνα και την εξέλιξη της ιστορίας, κάτι που μέχρι τότε συναντούσε κανείς μόνο στην όπερα. Ο Sullivan αναφέρει πως τα παραπάνω ήταν καινοτομίες του Hitchcock, παρόλο που συχνά αποδίδονται στον σκηνοθέτη Stanley Kubrick (Nelson, 2023). Η επιρροή της όπερας είναι κάτι που χαρακτηρίζει επίσης και την μουσική και τις ενορχηστρώσεις του Bernard Herrmann, όπως θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα (Bruce, 1982).

1.4 Η Μουσική του Bernard Herrmann

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Bernard Herrmann έζησε και εργάστηκε σε μια περίοδο που στη μουσική και ειδικότερα στην κινηματογραφική μουσική υπάρχει μια έντονη επιρροή από τη μεταρομαντική ευρωπαϊκή σχολή και σύνθεση και ο Herrmann δεν αποτελεί εξαίρεση. Ο συνθέτης πολλές φορές ανέφερε τον Richard Wagner ως τον αγαπημένο του συνθέτη (Daniel-Richard, 2010). Επιπλέον ο ίδιος ο Herrmann κατέτασσε τον εαυτό του στους νεορομαντικούς συνθέτες, το οποίο όπως εξηγεί στην εργασία του ο Michael Himes (2018), το ενστερνιζόταν μόνο όσον αφορά την ανάδειξη μέσα από την μουσική, μεγαλύτερων και έντονων ανθρωπίνων συναισθημάτων. Σε καμία περίπτωση ο συνθέτης δεν ήθελε την αυστηρή φόρμα και μελωδική γραμμή η οποία επίσης σε γενικές γραμμές συνοδεύει αυτή την μουσική περίοδο (Bruce, 1892). Κάποια αντιπροσωπευτικά παραδείγματα για την ανάδειξη έντονων συναισθημάτων με τις συνθέσεις του είναι το αίσθημα της εξάρτησης στην ταινία *Vertigo* (1958), και ο απόλυτος τρόμος στην ταινία *Psycho* (1960) (Sullivan, 2011). Τα συναισθήματα αυτά επιτυγχάνονται με τη χρήση όλων όσων προαναφέρονται ως χαρακτηριστικά του Herrmann-Hitchcock ήχου, στις σκηνές

τέλους για την πρώτη ταινία και του φόνου για την δεύτερη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, όπως φαίνεται και από τα λεγόμενα του Αμερικανού παραγωγού, σεναριογράφου και στελέχους κινηματογραφικού στούντιο, David O. Selznick, ο Herrmann και η φερόμενη ως “μελαγχολική” μουσική του, να είναι κάτι διαφορετικό και καινούργιο σε σχέση με τους διασημότερους συνθέτες της εποχής, όπως ο Max Steiner και ο Erich Wolfgang Korngold (Sullivan, 2011).

Ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τη μουσική της περιόδου αλλά και του συνθέτη μερικώς, είναι αυτή της τεχνικής *leitmotif*. Ο Herrmann έγραφε συχνά *cues* τα οποία ήταν αντιπροσωπευτικά για κάποιον χαρακτήρα, ένα μέρος, μια κατάσταση ή ένα συναίσθημα στις ταινίες του, το οποίο επαναλαμβανόταν κάθε φορά που γινόταν μια αναφορά σε αυτό (Bruce, 1982). Ο συνθέτης συνήθιζε να αλλάζει σταδιακά τα μουσικά του αποσπάσματα, προσθέτοντας κάποιο νέο μουσικό όργανο, κάνοντας κάποια μικρή αλλαγή στην μουσική φράση ή αλλάζοντας την δυναμική κτλ. (Himes, 2018). Ο ίδιος ο Herrmann επίσης, εμπνεόμενος από τον Giuseppe Verdi, προσέγγιζε την κάθε σκηνή και το κάθε *cue* ξεχωριστά, δηλαδή χωρίς να εξαρτάται από τα προηγούμενα ή αυτά που έπονται, με αποτέλεσμα η έμπνευση να προέρχεται καθαρά από κάποιο συναίσθημα ή κατάσταση που πρωτοεμφανίζεται την συγκεκριμένη χρονική στιγμή (Bruce, 1982). Ο συνθέτης επίσης είναι γνωστό πως πολλές φορές στη μουσική του έκανε αναφορές στην όπερα, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Vertigo* (1958) και πιο συγκεκριμένα στην σκηνή που η πρωταγωνίστρια ντύνεται, γίνεται αντιληπτή η επιρροή του συνθέτη από την όπερα του Wagner, *Tristan and Isolde* (Sullivan, 2011). Όπως αναφέρει ο Donald Spoto (Brown, 1982), το ερωτικό θέμα της ταινίας παραπέμπει στο απόσπασμα *Liebestod* της όπερας του Richard Wagner. Τέλος έχει διαπιστωθεί πως ο Herrmann μπορούσε να αφομοιώσει και το τραγούδι μέσα στην μουσική του, όπως κάνει για την ταινία *The Trouble with Harry* (1955), όπου ο ηθοποιός John Forsythe υποδουόμενος τον ρόλο του Sam Marlowe τραγουδά το *Flagging the Train to Tuscaloosa*, πάνω στην ενορχήστρωση της μουσικής των τίτλων αρχής της ταινίας (Sullivan, 2011).

Σύμφωνα με τον συγγραφέα Royal S. Brown (1982), ο συνθέτης είχε κατορθώσει να βρει μια ισορροπία ανάμεσα στην κινηματογραφική τεχνική σύνθεσης *Mickey-mousing*⁹ και στην σταθερή καθιερωμένη φόρμα μουσικής της περιόδου με τα μεγάλα ακατάπαυστα *score* (Chion, 2021, σ. 196). Ο Herrmann συνέθετε επαναλαμβανόμενες μικρές μουσικές φράσεις και αρμονίες, με τις οποίες επένδυε τις σκηνές δράσης με το δικό του προσωπικό τρόπο. Στην ταινία του Hitchcock *The Wrong Man* (1956) ο συνθέτης φαίνεται ότι φεύγει από τον καθιερωμένο τρόπο σύνθεσης όπως περιγράφεται παραπάνω. Η μουσική μιμείται ή απλά συνοδεύει την εικόνα και ακολουθώντας και τις οδηγίες του σκηνοθέτη στην σκηνή που ο Manny Balestrero βρίσκεται στο κελί του, η μουσική είναι σαν ένας “απρόσκλητος επισκέπτης” και ουσιαστικά λειτουργεί σαν μία “υπερφυσική δύναμη” (Sullivan, 2011, σ. 220). Ο Herrmann δε συνήθιζε να συνθέτει μακροσκελείς μελωδίες, πίστευε πως η

⁹ Ο όρος *Mickey-mousing* που πρωτοεμφανίζεται στην μουσική που συνόδευε την δεκαετία του 1930 τα κινούμενα σχέδια και τις πρώτες ταινίες με διάλογο και ήχο, τις λεγόμενες *talkies* (Davis, 2010). Η μουσική αυτή είχε την ιδιαιτερότητα να συνοδεύει στο έπακρο κάθε κίνηση του χαρακτήρα και να την μιμείται (Bruce, 1982; Morricone & Miceli, 2013).

κινηματογραφική μουσική είχε ανάγκη να αποτελείται από μικρές μελωδίες οι οποίες θα ήταν πιο εύκολα τροποποιήσιμες, συνεπώς και πιο ευέλικτες ώστε να συνοδεύουν αποτελεσματικά την εικόνα και να γίνονται πιο εύκολα αντιληπτές από το κοινό (Bruce, 1982). Ένα παράδειγμα είναι αυτό στην ταινία *Psycho* (1960) που το μουσικό μοτίβο διαρκεί μόλις δύο, τρία ή το πολύ έξι μέτρα (Bruce, 1982). Ο ίδιος ο Herrmann εξηγεί σε συνέντευξή του με τον Royal S. Brown (1982) πως:

Νομίζω ότι μια σύντομη φράση έχει σίγουρα πλεονεκτήματα. [...] Η πιο μικρή φράση είναι πιο εύκολο να ακολουθηθεί από το κοινό, που ακούει μόνο με μισό αυτί. Μην ξεχνάς ότι το καλύτερο που μπορούν να κάνουν είναι (να ακούν) με μισό αυτί (σ. 22).

Η χρήση των μικρών φράσεων έκανε πιο εύκολη τη δημιουργία ενός θέματος για τις ταινίες που αναλάμβανε ο συνθέτης (Brown, 1982). Ο Bruce (1982, σ. 77) ονόμασε τον τρόπο με τον οποίο ο Bernard Herrmann συνθέτει κινηματογραφική μουσική και τα *score* του με τον όρο *developmental*” και επεξηγεί ακριβώς αυτή την χρήση μικρών επαναλαμβανόμενων μουσικών φράσεων που εξελίσσονται ή αναπτύσσονται παράλληλα με την αφήγηση ή τους χαρακτήρες των ταινιών του. Αντί δηλαδή να βασίζεται σε παραδοσιακά αυτόνομα θέματα ή μοτίβα, το *score* έχει μια συνεχή ανάπτυξη που αλλάζει και προσαρμόζεται σαν απάντηση στα εξελισσόμενα γεγονότα στην οθόνη. Επομένως, στο *developmental score* η παρτιτούρα είναι στενά συνδεδεμένη με την αφήγηση και στόχος της είναι να αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα και την ανάπτυξη των χαρακτήρων ή τις ανατροπές της πλοκής σε όλη την ταινία. Ο Herrmann σε συνέντευξή του είχε αναφέρει ότι:

Ο λόγος που δεν μου αρέσει να χρησιμοποιώ θέματα (tunes) είναι ότι το θέμα (tune) πρέπει να απαρτίζεται από οκτώ ή δεκαέξι μέτρα, κάτι που περιορίζει έναν συνθέτη. Μόλις ξεκινήσεις, πρέπει να τελειώσεις - σε οκτώ ή δεκαέξι μέτρα, αλλιώς το κοινό δεν ξέρει τι είναι όλο αυτό (πού οδηγεί) (Brown, 1982, σ. 23).

Ο Graham D. Bruce (1982) αναφέρει πως αυτό που δίνει την αίσθηση ύπαρξης μιας κύριας μελωδίας στην μουσική του συνθέτη είναι η συνεχόμενη επανάληψη των μουσικών μοτίβων που δημιουργεί ο Herrmann και η μεταφορά τους ανάμεσα σε διάφορα μουσικά όργανα και τονικά ύψη στο πεντάγραμμο. Ο ίδιος ο συνθέτης φαίνεται να αποδίδει την ικανότητά του να πλαισιώνει την μουσική του γύρω από ένα συναίσθημα και την τεχνική αυτή της σύνθεσης μικρών σε διάρκεια αποσπασμάτων, στα χρόνια που δούλεψε στο ραδιόφωνο, καθώς και στους καινοτόμους τρόπους ενορχήστρωσης και ηχοχρωματικού πειραματισμού, εκμεταλλευόμενος σε ορισμένες περιπτώσεις τις οικονομικές δυνατότητες και παροχές που του δίνονταν για τα έργα του στο Hollywood (Bruce, 1982).

Όπως προαναφέρθηκε, ο Bernard Herrmann πέρα από την σύνθεση έκανε πάντα ο ίδιος και την ενορχήστρωση των έργων του, έχοντας ένα δικό του προσωπικό στυλ και κατάφερε με τις ενορχηστρώσεις του να αναδεικνύει τη δραματικότητα των ταινιών με έναν νέο τρόπο (Himes, 2018). Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το “δραματικά όμορφο” (achingly beautiful), όπως το περιγράφει ο συγγραφέας Jack Sullivan (2011, σ. 230) κουαρτέτο κλαρινέτων που συνθέτει για την ταινία *Vertigo*

(1958). Στον Bernard Herrmann άρεσε να πειραματίζεται στις ενορχηστρώσεις του, δε χρησιμοποιούσε την καθιερωμένη για την εποχή μεγάλη ορχήστρα, αλλά μικρά, και πολλές φορές απαρτιζόμενα από παράδοξους συνδυασμούς μουσικών οργάνων, σύνολα (Bruce, 1982). Για παράδειγμα στην πρώτη του ταινία για το κινηματογράφο, *Citizen Kane* (1940), χρησιμοποίησε ένα σύνολο απαρτιζόμενο αποκλειστικά από ξύλινα και χάλκινα πνευστά (Daniel-Richard, 2010; Milicia, 2018), ενώ τα πρώτα μουσικά όργανα που ακούγονται στην έναρξη της ταινίας είναι τρία φαγκότι και τρία τρομπόνι με σουρντίνα (Bruce, 1982). Επίσης, η μουσική για την ταινία *Psycho* (1960), που είναι γραμμένη μόνο για έγχορδα (Brown, 1982). Ο ίδιος δεν πίστευε στον τυποποιημένο τρόπο ενορχήστρωσης και θεωρούσε απολύτως λογικό τον πειραματισμό έχοντας “διαφορετικές ευφάνταστες ομάδες από μουσικά όργανα” (Bruce, 1982, σ. 76).

Ο Bernard Herrmann πειραματιζόταν αρκετά και με τον ρυθμό. Για παράδειγμα στην ταινία του *North by Northwest* (1959), αναδεικνύει στην μουσική του τους νοτιοαμερικανικούς χορευτικούς ρυθμούς. Την περίοδο του 1950 η κουλτούρα της Λατινικής Αμερικής ήταν πολύ διαδεδομένη και στον κινηματογράφο (Daniel-Richard, 2010). Το fandango είναι ένας ισπανικής καταγωγής χορός βασισμένος στο flamenco και ο συνθέτης με την εναλλαγή ανάμεσα στον σταθερό χτύπο τον έξι ογδόων, άλλοτε στον πρώτο και τον τέταρτο και άλλοτε στο πρώτο, τον τρίτο και τον πέμπτο χτύπο, καταφέρνει αφενός μεν να έχει μια πολύ ιδιαίτερη μουσική, αφετέρου δε να πλαισιώνει την δράση της ταινίας και να μεταφέρει στους ακροατές το αίσθημα του άγχους και της αστάθειας του πρωταγωνιστή (Daniel-Richard, 2010). Επιπλέον στην ταινία του *Vertigo* (1958) και στο “Madeline’s theme”, ενώ πάλι γράφει σε μέτρο έξι ογδόων, λόγω των επαναλαμβανόμενων καθυστερήσεων στο μοτίβο που έχει δημιουργήσει, η λύση και η αρμονία ακούγεται συνεχώς στο δεύτερο χτύπο της μουσικής πάλι αλλοιώνοντας μερικώς τον ρυθμό (Theunissen, 2014).

Ο Bernard Herrmann είχε έναν μοναδικό τρόπο να αναδεικνύει στη μουσική του παράλογες αντιθέσεις και ασυνήθιστους μουσικούς συνδυασμούς βασιζόμενος σε απλά μοτίβα, έχοντας ως οδηγό έντονες αντιπαραθέσεις εμπνευσμένες από τις ταινίες και κατ’ επέκταση την καθημερινή ζωή (Brown, 1982). Με άλλα λόγια, όπως εξηγεί και ο Royal S. Brown (1982), “ένα πράγμα που ο Herrmann προφανώς κατανόησε, συνειδητά ή/και ασυνείδητα, στον Hitchcock και την τέχνη του, ήταν η τέλεια αμφιθυμία: για κάθε δόση ηρεμίας, λογικής και καθημερινότητας, υπάρχει μια αντισταθμιστική δόση του βίαιου, του παράλογου και του ασυνήθιστου” (σ. 17). Μουσικά ο Herrmann κατορθώνει να εξισορροπήσει αυτές τις αντιθέσεις αλλάζοντας συνεχώς τονικότητα. Ενώ προσεγγίζει την μουσική με έναν τρόπο οικείο για τους δυτικούς ακροατές και τον χρησιμοποιεί ως σημείο εκκίνησης, παράλληλα τροποποιεί την αρμονία αρκετά έτσι ώστε να απορρίπτει τους κανόνες και να διατηρεί τις προσδοκίες του κοινού προκαλώντας αγωνία (Brown, 1982). Στο κινηματογραφικό άρθρο του ο Royal S. Brown (1982) αναφέρει πως στην μαύρη κωμωδία *The Trouble with Harry* (1955) ο συνθέτης επέλεγε για το θέμα της ταινίας να γράφει στην τονική περιοχή της Σολ-ύφεση μείζονας με σχετική της να είναι η Μι-ύφεση ελάσσονα. Ο σκοπός είναι να εναλλάσσεται η μουσική συνεχώς ανάμεσα σε αυτές τις τονικές περιοχές για να δείξει πως σε μια ταινία σαν και αυτή συνυπάρχει η κωμωδία με το θάνατο, εντείνοντας τις αντιθέσεις (Brown, 1982). Ο Herrmann χρησιμοποίησε την

προσέγγιση που αναφέρθηκε παραπάνω και για άλλες ταινίες του και συνεργασίες όχι μόνο με τον Hitchcock, όπως γνωστοποιεί ο Brown (1982) φέρνοντας ως παράδειγμα τα *scores* για τις ταινίες *Citizen Kane* (1941) και *The Seventh Voyage of Sinbad* (1958). Ο Herrmann έφευγε από το καθολικά δεκτό, δεδομένο και “φυσιολογικό” για τη δυτική μουσική, αποφεύγοντας να επιστρέφει στην τονική, καθυστερώντας τις λύσεις στη μελωδία και αποκλίνοντας από την τονικότητα (Brown, 1982). Τα παραπάνω είναι κάποιες από τις ιδιαιτερότητες που τον κάνουν να διαφέρει από τους συναδέλφους του στο χώρο της κινηματογραφικής μουσικής, ειδικά στη μουσική που παράγει ο Herrmann για τον Hitchcock (Herrmann-Hitchcock ήχος) (Brown, 1982).

Η εναλλαγή των διαστημάτων της τρίτης μεγάλης με την τρίτη μικρή στα *scores* του συνθέτη και η συνεχόμενη επανάληψη τους, είναι το σημείο αναφοράς του. Ωστόσο συναντάται και στην κλασική μουσική, όπως αναφέρει ο Royal S. Brown (1982), διότι εμπνευστής του Herrmann ήταν ο Ludwig van Beethoven και η αρχή της 5^{ης} Συμφωνίας. Η συνεχόμενη επανάληψη των συγκεκριμένων διαστημάτων, δεν κάνει ξεκάθαρη στον ακροατή το τονικό πλαίσιο στο οποίο βρίσκονται τα έργα των συνθετών και έτσι είναι αρκετά διφορούμενα. Μόνο αν κανείς ξέρει όλο το έργο καταλαβαίνει την τονικότητά του (Brown, 1892). Επίσης ο συνθέτης στα έργα του για το Hitchcock, χρησιμοποιεί συχνά μια συγχορδία η οποία έμεινε γνωστή με την ονομασία *Herrmann chord* ή *Hitchcock chord* (Brown, 1982). Η συγκεκριμένη συγχορδία απαρτίζεται από τις νότες ντο, μι ύφεση σολ και σι, είναι δηλαδή μία ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη (Brown, 1982). Κάποια παραδείγματα που ο συνθέτης την χρησιμοποιεί στις ταινίες του Hitchcock είναι οι *Vertigo* (1958) και *Psycho* (1960) (Brown, 1982; Milicia, 2018).

Επίσης, ο συνθέτης επιδιώκει πάντα να γράφει μουσική με γνώμονά του το τι έχει ανάγκη η ταινία. Στην ταινία *North by Northwest* (1959) με το σκηνοθέτη Alfred Hitchcock, κατόρθωσε να έχει ένα δημοφιλές, εμπορικό *score* που ανταποκρίνεται στην εικόνα. Όπως άλλωστε εξηγεί η Debra Daniel-Richard (2010), δεν ήταν καθόλου τυχαία η επιλογή του χορού *fandango*, καθώς το ζευγάρι χορεύει κυκλικά σχεδόν ανταγωνιστικά μεταξύ του. Ακριβώς αυτό φαίνεται να ήθελε να αναδείξει ο Herrmann υποσυνείδητα, καθώς όταν οι πρωταγωνιστές γνωρίζονται μεταξύ τους δεν είναι ειλικρινείς και προσπαθούν με πανούργο τρόπο να εκμεταλλευτεί ο ένας τον άλλον. Παράλληλα είναι πολύ σημαντικό να σημειωθεί πως για ακόμα μια φορά ο συνθέτης δείχνει την αγάπη που έχει για τη ρομαντική περίοδο και τις γνώσεις που έχει πάνω σε αυτή, γιατί το θέμα των τίτλων που επαναλαμβάνεται και εξελίσσεται σε όλο σχεδόν το έργο, μοιάζει μελωδικά, αρμονικά αλλά και τονικά με την εισαγωγή του *Gypsies Chorus* στην όπερα *Il Trovatore* του Verdi (Daniel-Richard, 2010).

Ο Bernard Herrmann έδινε μεγάλη σημασία στις παύσεις στην μουσική του. Κατανοούσε τότε η μουσική πρέπει να σταματά ή να υπάρχει ως απόηχος συνοδεύοντας απλά κάποια σκηνή, και τότε πρέπει να περνά απαρατήρητη. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που η συνεργασία του με το σκηνοθέτη Alfred Hitchcock λειτούργησε, διότι και οι δύο ήθελαν να έχουν τον πλήρη έλεγχο της μουσικής. Στις σκηνές που επικρατεί ο διάλογος η μουσική χρειάζεται να χάνεται, αλλά μόλις ο διάλογος τελειώνει, η μουσική έπρεπε να επιστρέφει και να βοηθά δίνοντας περισσότερο νόημα στην δράση (Daniel-Richard, 2010). Επιπλέον, όσον

αφορά τις ταινίες του Hitchcock, κάτι που έκανε την μουσική του Herrmann να ξεχωρίζει, είναι ο τρόπος με τον οποίο η μουσική μιμείται κάποιες φορές τις κινήσεις της εικόνας, δηλαδή την εναλλαγή από κοντινά σε μακρινά πλάνα και το αντίστροφο με την αντίστοιχη ανοδική ή καθοδική κίνηση της μουσικής (Brown, 1982). Το *score* είτε μελωδικά, αρμονικά ή ακόμα και στην ενορχήστρωση παρατηρείται να έχει μια κατιούσα κίνηση, προσαρμοσμένη στην εικόνα (Brown, 1982). Για παράδειγμα στην ταινία *Vertigo* (1958) από το πρώτο μόλις μουσικό απόσπασμα παρατηρείται η αντίθεση στην μουσική, που έχει μια καθοδική και αμέσως ανοδική πορεία στην κύρια μελωδία και κοντράρεται από την ανοδική και έπειτα καθοδική κίνηση στο μπάσο (Brown, 1982). Ο Robert Wood αναφέρει πως η μουσική στην ταινία αυτή αλλά και η κινήσεις της κάμερας, δείχνουν “τον φόβο για τα ύψη του πρωταγωνιστή αλλά ταυτόχρονα και την επιθυμία του να πέσει”(Brown, 1982).

Ο συνθέτης αναδείκνυε το υποσυνείδητο και την πραγματική μορφή ή και σκέψη του χαρακτήρα μέσα από την μουσική, κάνοντας συχνά μικρές αλλαγές στην αρμονία, το τονικό ύψος και το ηχόχρωμα. Για παράδειγμα στο *score* του για την ταινία *Vertigo* (1958), όπως εξηγεί ο Justin R. Theunissen (2014), στη σκηνή στο εστιατόριο που ακούμε για πρώτη φορά το “*Madeline s theme*” η κύρια μελωδία ακούγεται από τα βιολιά και η αρμονία από τα υπόλοιπα έγχορδα εκτός από τα κοντραμπάσα. Όμως στη δεύτερη επανάληψη του θέματος, όταν η πρωταγωνίστρια (Madeleine) βρίσκεται στο ανθοπωλείο και την παρακολουθεί ο Scottie, ο συνθέτης επιλέγει να δείξει την πιο έντονη ψύχωση, το ίδιο αίσθημα με την πρώτη φορά που το ακούμε αλλά πιο ενισχυμένο (Theunissen, 2014). Ο Scottie έλκεται από την Madeline στα όρια της εμμονής και ο Herrmann το εκδηλώνει στην μουσική του αλλάζοντας το τονικό ύψος. Το κομμάτι εκτελείται δύο οκτάβες πιο ψηλά και τελειώνει μια οκτάβα πάνω σε αντίθεση με την πρώτη φορά που εμφανίστηκε (Theunissen, 2014). Επίσης η χροιά διαφέρει καθώς πλέον την αρμονική γραμμή την έχουν τα τέσσερα κλαρινέτα, ενώ στην αρμονία οι διαφορές είναι πολύ μικρές (Theunissen, 2014). Στη μουσική για την ταινία *Psycho* (1960) επιλέγει στην ενορχήστρωσή του να χρησιμοποιεί μόνο την οικογένεια των εγχόρδων και συνειδητά δεν δίνει καμία άλλη μουσική χροιά ή χρώμα στην μουσική, το οποίο ο Herrmann το κάνει επίτηδες θέλοντας να ακολουθήσει την ασπρόμαυρη μορφή της εικόνας (Brown, 1982).

Από όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως ο Bernard Herrmann δεν έμενε σταθερός σε έναν τρόπο σύνθεσης ή ενορχήστρωσης, αλλά ταυτόχρονα είχε το δικό του προσωπικό στιλ το οποίο ήταν καθοριστικό για την καριέρα του. Κάθε του δουλειά και κάθε του ταινία την έβλεπε ξεχωριστά και έγραφε το έργο που θα ανταποκρινόταν σε αυτήν, με διαφορετικά είδη μουσικής όπως το *cue* που χαρακτηρίζεται ως Latin jazz πρελούδιο που γράφει για τη σκηνή στο Stork Club στην ταινία *The Wrong Man* (1956), ή τη habanera στην σκηνή στο μουσείο αλλά και όλο το θέμα της Carlotta (Carlotta's theme) στο *Vertigo* (1958) (Sullivan, 2011; Daniel-Richard, 2010).

2.1 Steven Spielberg – John Williams

2.1.α Steven Spielberg

Ο Steven Spielberg γεννήθηκε στις 18 Δεκεμβρίου του 1946 στο Σινσινάτι του Οχάιο στις Η.Π.Α.. Μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας το πέρασε αλλάζοντας περιβάλλοντα και μετακομίζοντας ανάμεσα σε αρκετές περιοχές της Αμερικής, καθώς ο πατέρας του άλλαζε συχνά δουλειά, μέχρι που εγκαταστάθηκαν μόνιμα με την οικογένειά του στο Φοίνιξ της Αριζόνας το 1957 (Barson, 2024; ‘Steven Spielberg’, 2024). Γονείς του είναι ο Arnold Spielberg, ηλεκτρολόγος μηχανικός και μητέρα του η Leah Spielberg, μουσικός και πιανίστα. Ήταν ο μεγαλύτερος από τα τέσσερα παιδιά της οικογένειας και το μοναδικό αγόρι, καθώς έχει τρεις μικρότερες αδερφές (Derry, 2018). Τα παιδικά του χρόνια ήταν μοναχικά και δυσκολευόταν να κάνει φίλιες, λόγω των μετακομίσεων και της εβραϊκής του θρησκείας αλλά και καταγωγής καθώς οι παππούδες του ήταν Εβραίοι κάτοικοι της Ουκρανίας που μετανάστευσαν στην Αμερική το 1906 (‘Steven Spielberg’, 2024). Ο δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και το Ολοκαύτωμα είναι γεγονότα που τον σημάδεψαν καθώς η οικογένειά του έχασε συγγενείς και φίλους. Όπως λέει ο ίδιος “(οι γονείς μου) συζητούσαν για αυτό συνεχώς, επομένως ήταν συνεχώς στο μυαλό μου” (‘Steven Spielberg’, 2024). Ο Spielberg παντρεύτηκε δύο φορές, αρχικά το 1985 με την πρώτη του σύζυγο, ηθοποιό Amy Irving με την οποία απέκτησαν έναν γιο και το 1991 με την επίσης ηθοποιό Kate Capshaw με την οποία παραμένουν μαζί μέχρι και σήμερα, απέκτησαν πέντε παιδιά (Derry, 2018; ‘Steven Spielberg’, 2024).

Από πολύ μικρή ηλικία έδειξε την αγάπη και το ενδιαφέρον του για τη δημιουργία ταινιών και τον κινηματογράφο. Οι γονείς του τον ενθάρρυναν και πολλές φορές ο πατέρας του του έδινε χρήματα για να γυρίσει τις πρώτες του ταινίες (‘Steven Spielberg’, 2024). Επίσης δεν ήταν λίγες οι φορές που η μητέρα του ή οι αδερφές του έπαιζαν κάποιους ρόλους στις πρώτες ταινίες του (Derry, 2018). Σε ηλικία μόλις 13 ετών είχε λάβει μέρος σε φεστιβάλ κινηματογράφου και κέρδισε το πρώτο βραβείο με την σαράντα λεπτών πολεμική ταινία του *Escape to Nowhere* (1962), όπου για ηθοποιούς είχε τους συμμαθητές του (Derry, 2018; Barson, 2024; ‘Steven Spielberg’, 2024). Επιπλέον εκείνη την περίοδο εμπνεύστηκε και υλοποίησε την επίσης μικρού μήκους ταινία *Firelight* (1963) (Derry, 2018). Ο σκηνοθέτης φοίτησε στο California State University και πήρε τελικά το πτυχίο του (Bachelor of Arts) το 2002. Καθυστέρησε τόσο διότι παράλληλα χάρη στην επόμενη μικρού μήκους ταινία του *Amblin* (1968) και την ανακάλυψή της από τον Sidney Sheinberg, αντιπροέδρου της Universal Studios, δούλεψε έχοντας επταετές συμβόλαιο με την Universal Television και διέκοψε τις σπουδές του (Barson, 2024; Amblin Partners, n.d.). Στα χρόνια του στην Universal σκηνοθέτησε διάφορα επεισόδια για σειρές όπως τις *Columbo*, *Marcus Welby, M.D.* και *Owen Marshall: Counselor at Law* (Barson, 2024). Στη συνέχεια το 1971 δημιούργησε την τηλεοπτική ταινία *Duel*, η οποία το 1972 με 1973 προβλήθηκε και παγκοσμίως στους κινηματογράφους, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον Spielberg να ξεκινήσει μια καριέρα στη “Μεγάλη Οθόνη” (Amblin Partners, n.d.).

Η πρώτη κινηματογραφική παραγωγή του σκηνοθέτη ήταν η ταινία *The Sugarland Express* το 1974, η οποία, παρά τις πολύ θετικές της κριτικές και το βραβείο

καλύτερου σεναρίου στο φεστιβάλ των Καννών, αποδείχθηκε μη κερδοφόρα ('Steven Spielberg', 2024). Ωστόσο την επόμενη χρονιά με την ταινία *Jaws* (1975), ο Spielberg κατάφερε να έχει πέρα από καλές κριτικές και περισσότερα κέρδη, καθώς η ταινία είχε εκείνη την χρονιά τις περισσότερες εισπράξεις (Barson, 2024). Επίσης είναι η πρώτη ταινία του που προτάθηκε για Academy Award καλύτερης ταινίας, ήχου, μουσικής και μοντάζ. Η ταινία κέρδισε τα τρία από τα τέσσερα βραβεία, δεν κέρδισε όμως αυτό της καλύτερης ταινίας. Ο Spielberg πήρε πολλά εύσημα, ιδιαίτερα για το μοντάζ ('Steven Spielberg', 2024). Αξίζει να αναφερθεί πως από την πρώτη μόλις ταινία του ο σκηνοθέτης θέλησε να συνεργαστεί με το συνθέτη John Williams, καθώς και στις επόμενες ταινίες του. Επίσης το *Close Encounters of the Third Kind* (1977) αποδείχθηκε τεράστια επιτυχία με την οποία ο Spielberg ήταν για πρώτη φορά υποψήφιος για το Academy Award καλύτερης σκηνοθεσίας (Barson, 2024; Amblin Partners, n.d.). Η ταινία αυτή λέγεται πως είναι εμπνευσμένη από την παλιότερη ταινία του Spielberg *Firelight* (1963) ('Steven Spielberg', 2024). Οι ταινίες του δεν έγιναν όλες μεγάλες επιτυχίες. Παρ' όλα αυτά, οι ταινίες που αγαπήθηκαν από το κοινό και τους κριτικούς είναι περισσότερες συγκριτικά και έχουν μεγάλο αντίκτυπο στην ιστορία του κινηματογράφου (Derry, 2018).

Το 1980 ο Steven Spielberg αποφάσισε να δημιουργήσει τη δική του εταιρία παραγωγής, την οποία ονόμασε Amblin Entertainment προς τιμήν μιας από τις πρώτες του ταινίες, *Amblin* (1968) (Derry, 2018; Barson, 2024). Στη συγκεκριμένη εταιρία παραγωγής συνεργάστηκαν με τον παραγωγό της εταιρίας Raiders, Frank Marshal και την επίσης παραγωγό Kathleen Kennedy (Derry, 2018). Ο Spielberg πλέον πέρα από σκηνοθέτης ήταν και παραγωγός σε κάποιες από τις ταινίες του, όπως για παράδειγμα στη ταινία του *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982), η οποία την περίοδο εκείνη ήταν η πιο οικονομικά επιτυχημένη ταινία στην ιστορία του κινηματογράφου και κατέκτησε πολλά βραβεία (Amblin Partners, n.d.). Παράλληλα ήταν συμπαραγωγός σε πολλές άλλες πολύ γνωστές ταινίες την δεκαετία αυτή, καθώς η Amblin Entertainment και κατ' επέκταση και ο Spielberg, ευθύνονται για παραγωγές όπως οι *Gremlins* (1984), *Back to the Future* (1985), *Goonies* (1985) και *Men in Black* (1997), αλλά και τα animations *An American Tail* (1986), *Who Framed Roger Rabbit* (1988) και *Land Before Time* (1988) (Amblin Partners, n.d.). Επιπλέον με την εταιρία παραγωγής του ο σκηνοθέτης επέστρεψε στην τηλεόραση την περίοδο 1985 με 1987 με την σειρά *Amazing Stories*, στην οποία σκηνοθέτησε και αρκετά επεισόδια (Amblin Partners, n.d.). Το 1994 είναι συνιδρυτής της DreamWorks SKG, η οποία ήταν το πρώτο μεγάλο στούντιο παραγωγής που δημιουργήθηκε μετά την περίοδο της Χρυσής εποχής του Hollywood (1933-1959)¹⁰, και συνεργάζεται πλέον με τους Jeffrey Katzenberg και David Geffen (Amblin Partner, n.d.; Derry, 2000).

¹⁰Οι χρονολογίες είναι βασιζόμενες στο βιβλίο του Paul Tonks (2011), που προσδιορίζει το Golden Age (χρυσή εποχή του Hollywood) παίρνοντας ως γνώμονα την μουσική, αρχίζοντας από την ταινία *King Kong* του Max Steiner το 1933 μέχρι την δεκαετία του 1950 με την άνοδο της τηλεόρασης και την μεγάλη παραγωγική εξέλιξη και αλλαγή στο κινηματογράφο. Σε γενικές γραμμές ως χρυσή εποχή του Hollywood αναφέρονται οι δεκαετίες του '30 και του '40, με την αρχή και το τέλος της περιόδου να ορίζονται διαφορετικά από πηγή σε πηγή.

Η ταινία του *Raiders of the Lost Ark* (1981) είναι η πρώτη από τις μετέπειτα δυο διαφορετικές αλλά ταυτοχρόνως πολύ γνωστές σειρές ταινιών του σκηνοθέτη, *Indiana Jones Series* και *Jurassic Park Series*. Στην ταινία *Raiders of the Lost Ark* (1981) συνεργάζεται για πρώτη φορά με τον καλό του φίλο George Lucas, που έγραψε το σενάριο μαζί με τον Lawrence Kasdan, και με τον Harrison Ford στον πρωταγωνιστικό ρόλο του αρχαιολόγου Indiana Jones (Amblin Partners, n.d.). Η ταινία αυτή αποτέλεσε την αρχή για δημιουργία των επόμενων τεσσάρων ταινιών, οι οποίες είναι οι *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989), *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) και η πιο πρόσφατη ταινία *Indiana Jones: Dial of Destiny* (2023) (Amblin Partners, n.d.). Επίσης δημιουργήθηκε και η τηλεοπτική σειρά, που διήρκεσε για ένα χρόνο από το 1992 έως 1993, *The Young Indiana Jones Chronicles* (Amblin Partners, n.d.). Η δεύτερη σειρά ταινιών, γνωστή και ως *Jurassic Park Series*, ξεκίνησε το 1993 με την πρώτη ταινία του Spielberg, *Jurassic Park* και συνέχισε το 1997 με το *The Lost World: Jurassic Park* (1997). Οι δύο ταινίες βασίστηκαν στα ομότιτλα βιβλία του Michael Crichton, τα δικαιώματα των οποίων ο Spielberg είχε κατοχυρώσει με την Amblin Entertainments (Amblin Partners, n.d.). Οι υπόλοιπες ταινίες στη σειρά αυτή δεν συμβαδίζουν πλήρως πλέον με τα βιβλία, και ο Steven Spielberg δεν είχε κάποια συμμετοχή στην παραγωγή τους.

Ο Steven Spielberg έχει χαρίσει στο σινεμά κάποιες από τις πιο καταξιωμένες και γνωστές ταινίες, όπως η βασισμένη σε βιβλίο ταινία *The Color Purple* (1985), της συγγραφέας Alice Walker, η οποία ήταν προτεινόμενη για έντεκα Academy Awards και ο σκηνοθέτης κέρδισε αυτό της καλύτερης σκηνοθεσίας ('Steven Spielberg', 2024; Barson, 2024). Επίσης η ταινία *Empire of the Sun* (1987), η οποία είναι εμπνευσμένη από την ζωή του James Graham Ballard, για την οποία βραβεύτηκε με το Irving J. Thalberg Award (Amblin Partners, n.d.). Η ταινία *Schindler's List* (1993), η πρώτη ταινία του με ασπρόμαυρη εικόνα, που είναι ιδιαίτερης σημασίας για το σκηνοθέτη καθώς αναφέρεται στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και το Ολοκαύτωμα, η οποία κέρδισε επτά Academy Awards, μέσα σε αυτά καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας (Derry, 2018).) Η επόμενη ταινία *Saving Private Ryan* (1998), επίσης για το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, έλαβε πολύ καλές κριτικές και ο Barson (2024) αναφέρει πως διαθέτει “μερικές από τις πιο ρεαλιστικές σκηνές μάχης σε πολεμική ταινία του Hollywood”. Επιπλέον η ταινία *A.I. Artificial Intelligence* (2001), για την οποία συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη Stanley Kubrick πριν το θάνατο του το 1999 (Barson, 2024; Amblin Partners, n.d.). Τέλος κάποιες από τις πιο πρόσφατες ταινίες του είναι οι *Catch Me If You Can* (2002), *The Terminal* (2004), *Munich* (2005), *The Adventures of Tintin* (2011), *Lincoln* (2012), *The Post* (2017) και *The Fabelmans* (2022), που επίσης έχουν αγαπηθεί από κοινό και κριτικούς ('Steven Spielberg', 2024).

2.1.β John Williams

Ο συνθέτης John Towner Williams γεννήθηκε στις 8 Φεβρουαρίου του 1932 στην περιοχή Φλάσινγκ της Νέας Υόρκης (Hightower, 2018; Eldridge, 2024). Στον χώρο

της μουσικής βρέθηκε από πολύ μικρή ηλικία, καθώς ο πατέρας του από τον οποίο πήρε το όνομα του John, ήταν μουσικός, εκτελεστής κρουστών στην CBS Radio Orchestra την περίοδο που μαέστρος της ήταν ο Bernard Herrmann. Ο Williams ξεκίνησε να μαθαίνει πιάνο στα έξι του χρόνια, όμως δεν έμεινε μόνο σε αυτό, καθώς δοκίμασε επίσης να μάθει φαγκότο, τσέλο, τρομπόνι καθώς και τρομπέτα (Hightower, 2018; Eldridge, 2024). Στα εφηβικά του χρόνια επιχείρησε να δημιουργήσει ένα συγκρότημα, σύντομα όμως συνειδητοποίησε πως δεν τον εξέφραζε αυτή η μουσική, έτσι ξεκίνησε να γράφει και να ενορχηστρώνει μουσική, διαβάζοντας βιβλία ενορχήστρωσης (Hightower, 2018). Ο ίδιος φαίνεται να λέει για εκείνη την περίοδο της ζωής του πως, “εφάρμοσα τις αρχές του Rimsky-Korsakov στα ποπ τραγούδια του 1940 και του 1941... και όταν η μπάντα μας ήταν στο γυμνάσιο, ήμασταν ήδη αρκετά προχωρημένοι”(Nagel, 2018). Σπούδασε σύνθεση στο Λος Άντζελες στο California State University δίπλα στον συνθέτη Mario Castelnuovo-Tedesco (Hightower, 2018; John Williams.org, n.d). Το 1951 μέχρι το 1954 υπηρέτησε στην πολεμική αεροπορία των Η.Π.Α., ενώ παράλληλα με τη θητεία του έκανε ενορχηστρώσεις και διηύθυνε την μπάντα του στρατού (Eldridge, 2024). Έπειτα διδάχτηκε πιάνο στο Juilliard School of Music από την ρωσοαμερικανή πιανίστα, Rosina Lhevinne, ενώ παράλληλα δούλεψε σαν τζαζ πιανίστας (Thomas, 2018; Hightower, 2018; Eldridge, 2024). Ο ανταγωνισμός στο πανεπιστήμιο ωστόσο ήταν μεγάλος και μετά τη γνωριμία και την ακρόαση με τους υπόλοιπους μαθητές της δασκάλας του, όπως τους John Browning και Van Cliburn, ο Williams αποφάσισε να ακολουθήσει μια μουσική καριέρα στην σύνθεση (Piccotti, & Kettler, 2024).

Αφού επέστρεψε στο Λος Άντζελες και μετά την διεκπεραίωση των σπουδών του το 1956, άρχισε να εργάζεται σαν πιανίστας για ηχογραφήσεις σε διάφορα στούντιο στο Hollywood, σε παραγωγές όπως για παράδειγμα οι *Some Like It Hot* (1959), *West Side Story* (1961) και *To Kill a Mockingbird* (1962) (Eldridge, 2024). Συνεργάστηκε και με τον συνθέτη Henry Mancini, παίζοντας πιάνο για τους τίτλους της σειράς *Peter Gunn* (1958-1961) (Piccotti, & Kettler, 2024). Πολύ γρήγορα άρχισε να δικτυώνεται στον χώρο, ενορχηστρώνοντας κυρίως τζαζ τραγούδια τίτλων και όχι μόνο για την τηλεόραση με το όνομα Johnny Williams (Thomas, 2018; Hightower, 2018). Κάποιες από αυτές τις δουλειές ακούγονται στους τίτλους των σειρών όπως οι *M Squad* (1957-1960) και *Checkmate* (1960-1962), αλλά και στη μουσική των σειρών *Tales of Wells Fargo* (1957-1962), *Bachelor Father* (1957-1962), *Wagon Train* (1957-1965), *The Virginian* (1962-1971), *Gilligan's Island* (1964-1967), *Lost in Space* (1965-1968), *The Time Tunnel* (1966-1967) και *Land of the Giants* (1968-1970) (Thomas, 2018; Eldridge, 2024). Ο συνθέτης είναι επίσης υπεύθυνος για την πολύ γνωστή μουσική τίτλων *The Mission*, που ακούγεται στις ειδήσεις του αμερικάνικου τηλεοπτικού καναλιού NBC Nightly News, καθώς και για τις εκπομπές NBC's *Meet the Press* και το καλλιτεχνικό πρόγραμμα *Great Performances* της PBS (John Williams.org, n.d). Ωστόσο η Laura Hightower (2018) εξηγεί πως το ταλέντο του συνθέτη στη σύνθεση και την ενορχήστρωση δεν άργησε να γίνει αντιληπτό και από τους μεγάλους κινηματογραφικούς συνθέτες της εποχής, όπως τον Bernard Herrmann, τον Alfred Newman και τον Frank Waxman που τον καλούσαν να ενορχηστρώσουν μαζί *cues* για δικές τους δουλειές. Τη δεκαετία του 1960 ξεκίνησε να συνθέτει ο ίδιος ο Williams μουσική για το κινηματογράφο και η πρώτη ταινία του λεγόταν *Daddy-O* (1959) με σκηνοθέτη τον Lou Place (Piccotti, & Kettler, 2024). Το 1972 συνέθεσε

μουσική για την ταινία *The Poseidon Adventure* σε σκηνοθεσία του Ronald Neame που ήταν η μεγαλύτερη παραγωγή στην οποία συμμετείχε μέχρι εκείνη τη χρονική στιγμή (Eldridge, 2024). Ο Williams χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την συγκεκριμένη καριέρα στο κινηματογράφο, στα νεανικά του χρόνια έλεγε χαριτολογώντας πως, “σκόνταψα (από την τηλεόραση) στις ταινίες” (Thomas, 2018).

Η πρώτη σημαντική αναγνώριση για τη δουλειά του συνθέτη ήρθε το 1967 με την ταινία *Valley of the Dolls*, που του έδωσε για πρώτη φορά την υποψηφιότητα καλύτερης πρωτότυπης μουσικής στα Academy Awards (Piccotti, & Kettler, 2024). Η επόμενη δεκαετία είναι και η πιο σημαντική στην καριέρα του συνθέτη διότι απέσπασε έξι Grammys, καθώς επίσης κέρδισε και το πρώτο του Academy Award το 1972 με την ταινία *Fiddler on the Roof* (1971). Τα επόμενα Academy Awards καλύτερης πρωτότυπης μουσικής απονεμήθηκαν στον συνθέτη για τις ταινίες του *Jaws* (1974) και *Star Wars* (1977)¹¹ (‘John Williams’, 2024; Piccotti, & Kettler, 2024). Η σημαντικότερη συνεργασία του συνθέτη είναι φυσικά αυτή με το σκηνοθέτη Steven Spielberg καθώς σχεδόν για όλες τις ταινίες του ο σκηνοθέτης θέλησε να συνεργαστεί με τον John Williams. Ο συνθέτης έκανε ωστόσο και άλλες εξίσου ιδιαίτερες συνεργασίες όπως αυτές με τον George Lucas και τον Chris Columbus (‘John Williams’, 2024; Piccotti, & Kettler, 2024). Κάποια από τα πιο γνωστά *score* του συνθέτη είναι από τις συνεργασίες του με τους παραπάνω και όχι μόνο, παραδείγματος χάριν στις ταινίες *Jaws* (1975), *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982), *Empire of the Sun* (1987), *Jurassic Park* (1993), *War of the Worlds* (2005) του Steven Spielberg, *Star Wars* (1977), *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* (1999) του George Lucas, *Home Alone* (1990) και *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2001) του Chris Columbus, κτλ. (‘John Williams’, 2024).

Ο συνθέτης έχει γράψει τη μουσική για περισσότερες από εκατό ταινίες στον κινηματογράφο και, πέρα από κάποιες σταθερές συνεργασίες με σκηνοθέτες που αναφέρθηκαν παραπάνω, έχει συνεργαστεί και με άλλους σκηνοθέτες όπως για παράδειγμα τον Richard Donner στο *Superman* (1978), τον George Miller στο *The Witches of Eastwick* (1987), τον Oliver Stone στο *JFK* (1991), τον Alan Parker στο *Angela's Ashes* (1999), τον Rob Marshall στο *Memoirs of a Geisha* (2005) και τον Brian Percival στο *The Book Thief* (2013) (‘John Williams’, 2024; Piccotti, & Kettler, 2024).

Ο John Williams, όπως πολλοί άλλοι κινηματογραφικοί συνθέτες, έχει γράψει και μουσική έξω από τον κινηματογράφο. Ο Tony Thomas (2018) εξηγεί πως χάρη στην πολύ καλή και κερδοφόρα καριέρα του και δημοσιότητα ο Williams κατάφερε επίσης να ασχοληθεί και με τη συμφωνική σύνθεση και όχι μόνο. Κάποια από τα συμφωνικά του έργα είναι οι δύο *Συμφωνίες* του, τα *Κοντσέρτα* του για φλάουτο, βιολί, τούμπα, όμποε, κλαρινέτο, καθώς και για τσέλο (Thomas, 2018; Eldridge, 2024). Το τελευταίο για πρώτη φορά εκτέλεσε ο καταξιωμένος τσελίστας Yo-Yo Ma, με τον οποίο ο συνθέτης έχει ξανά συνεργαστεί στην ταινία *Munich* (2005) (Thomas, 2018; Eldridge, 2024; John Williams.org, n.d). Επιπλέον συνέθεσε πολλά θέματα για τις διοργανώσεις

¹¹ Γνωστό σήμερα ως *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (1977).

των Ολυμπιακών Αγώνων του 1984, 1988 και του 1996, καθώς και για τους χειμερινούς Ολυμπιακούς Αγώνες του 2002 (Piccotti, & Kettler, 2024; John Williams.org, n.d). Ο Williams δούλεψε για πολλά χρόνια και ως μαέστρος, πιο συγκεκριμένα από το 1980 μέχρι την συνταξιοδότησή του το 1993, στην Boston Pops Orchestra, με την οποία έκανε ηχογραφήσεις για ταινίες, περιοδικές καθώς και πολλές φορές ζωντανές συναυλίες με παράλληλες προβολές ταινιών του (Eldridge, 2024). Τέλος ακόμα και μετά την συνταξιοδότησή του συνεχίζει να διευθύνει σαν καλεσμένος μαέστρος τόσο την Boston Pops Orchestra, όσο και άλλες ορχήστρες όπως τις London Symphony και Los Angeles Philharmonic (Eldridge, 2024).

Ο συνθέτης έχει αγαπηθεί και εκτιμηθεί πολύ όλα τα χρόνια της καριέρας του, για τη δουλειά του στη μουσική και όχι μόνο. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως έχει υπάρξει στην καριέρα του υποψήφιος για καλύτερη μουσική στα Academy Awards πάνω από πενήντα φορές και έχει κερδίσει πέντε φορές για τις ταινίες *Fiddler on the Roof* (1971), *Jaws* (1975), *Star Wars* (1977), *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982) και τέλος την ταινία *Schindler's List* (1993) (Eldridge, 2024). Επιπλέον του έχουν δοθεί τιμητικά πτυχία από εικοσιένα διαφορετικά πανεπιστήμια στην Αμερική (Piccotti, & Kettler, 2024). Το 2009 του δόθηκε Εθνικό Μετάλλιο Τεχνών (National Medal of Arts), το υψηλότερο βραβείο που απονέμεται σε καλλιτέχνες από την κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών (John Williams.org, n.d). Επίσης από το Ηνωμένο Βασίλειο ο Williams έλαβε τον τιμητικό τίτλο του ιπότη από τη Βασίλισσα Ελισάβετ Β' το 2022 (Piccotti, & Kettler, 2024). Τέλος, το 2023 ο συνθέτης ήταν επισήμως ο γηραιότερος καλλιτέχνης υποψήφιος για Oscar, όντας 94 χρονών (Piccotti, & Kettler, 2024).

2.2 Λίστα Συνεργατικών Ταινιών των Steven Spielberg & John Williams

<i>The Sugarland Express</i> (1974)	<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> (1989)
<i>Jaws</i> (1975)	<i>Hook</i> (1991)
<i>Close Encounters of the Third Kind</i> (1977)	<i>Jurassic Park</i> (1993)
<i>1941</i> (1979)	<i>Schindler's List</i> (1993)
<i>Raiders of the Lost Ark</i> (1981)	<i>Amistad</i> (1997)
<i>E.T. the Extra-Terrestrial</i> (1982)	<i>The Lost World: Jurassic Park</i> (1997)
<i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> (1984)	<i>Saving Private Ryan</i> (1998)
<i>Empire of the Sun</i> (1987)	<i>A.I. Artificial Intelligence</i> (2001)
<i>Always</i> (1989)	<i>Catch Me if You Can</i> (2002)
	<i>Minority Report</i> (2002)

<i>The Terminal</i> (2004)	<i>War Horse</i> (2011)
<i>Munich</i> (2005)	<i>Lincoln</i> (2012)
<i>War of the Worlds</i> (2005)	<i>The BFG</i> (2016)
<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> (2008)	<i>The Post</i> (2017)
<i>The Adventures of Tintin</i> (2011)	<i>The Fabelmans</i> (2022)
	<i>Indiana Jones: Dial of Destiny</i> (2023)

2.3 Η Συνεργασία τους

Για τον Steven Spielberg η συνεργασία του με τον John Williams είναι από τις πρώτες στην καριέρα του, οπότε είναι δύσκολο να συγκριθεί και να ειπωθεί κάτι για τον τρόπο με τον οποίο δούλεψε και προσέγγισε ο σκηνοθέτης τη μουσική στις ταινίες του, πριν γνωρίσει τον Williams. Ο Jack Sullivan (2017) αναφέρει πως οι συνεργασίες ανάμεσα στους Steven Spielberg/John Williams και Alfred Hitchcock/Bernard Herrmann έχουν μεγάλο αντίκτυπο στην κινηματογραφική μουσική και όχι μόνο. Ο Williams έχοντας δουλέψει με τον Alfred Hitchcock στην ταινία *Family Plot* (1976) και με τον Steven Spielberg, μιλά και εξηγεί πως και οι δύο έδιναν και δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην μουσική. Με άλλα λόγια, οι δύο σκηνοθέτες έχουν ξεκάθαρη άποψη για τη λειτουργία της μουσικής στην εκάστοτε ταινία και ο τρόπος με τον οποία παράγουν και δημιουργούν ταινίες βασίζεται έντονα πάνω στη μουσική (Sullivan, 2017). Ο συνθέτης αναλύει αυτόν τον τρόπο, λέγοντας πως “η μουσική (για τους Hitchcock/Spielberg) βάζει την ιδιοσυγκρασιακή σφραγίδα της (στην ταινία)”, παρ’ όλα αυτά ο συνθέτης αναφέρεται και στο πόσο διαφορετικοί είναι σαν χαρακτήρες: “(ο Steven Spielberg) θετικός και ηλιόλουστος, όχι τόσο σκεπτικός... με μια πολύ διαφορετική οπτική για την ζωή (από τον Alfred Hitchcock)” (Sullivan, 2017), σ. 175). Ο Spielberg δεν έχει μουσική ακαδημαϊκή παιδεία αλλά αισθάνεται τη μουσική, καθώς εμπνέεται, θαυμάζει και γνωρίζει αρκετούς συνθέτες, έχοντας ακούσει τα έργα τους, και αυτό τον βοηθά στις συνεργασίες του με συνθέτες (Sullivan, 2017). Επιπλέον, το γεγονός πως και ο Bernard Herrmann πριν το θάνατό του ήθελε να συνεργαστεί με τον Spielberg αλλά δεν πρόλαβε, προδίδει τον κοινό τρόπο σκέψης για την μουσική που είχαν οι δύο σκηνοθέτες, αλλά και πόσο θαυμασμό και εκτίμηση είχαν μεταξύ τους οι Spielberg-Williams και Hitchcock-Herrmann (Sullivan, 2017).

Ο John Williams ήδη πριν την συνεργασία του με τον Spielberg είχε συνεργαστεί με αρκετά σημαντικά πρόσωπα στον χώρο στην καριέρα του, έχοντας δημιουργήσει μια πολύ θετική φήμη γύρω από το όνομά του, και έχοντας ήδη κερδίσει ένα Academy Award με τη μουσική στην ταινία *Fiddler on the Roof* (1971) (Keegan, 2012). Ο John Williams έχει ένα πολύ συγκεκριμένο τρόπο προσέγγισης και σύνθεσης της μουσικής

για μια ταινία. Γενικά μένει πιστός στον πατροπαράδοτο τρόπο σύνθεσης, καθώς κατά κύριο λόγο συνθέτει χειρόγραφα, σε αντίθεση με την μεταγενέστερη εξέλιξη της σύνθεσης και την χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή (Lunden, 2012). Η εργασία του για τη σύνθεση ξεκινά μόνο αφού έχει κλειδωθεί το μοντάζ. Ο ίδιος σε συνέντευξή του με τον Jeff Lunden (2012) εξηγεί πως για εκείνον ήταν πάντα πιο οικεία η διαδικασία να μην διαβάζει το σενάριο, για να μην δημιουργεί προσδοκίες και παρανοήσεις για το πώς θα φαίνονται τα πράγματα και το τελικό αποτέλεσμα να μην είναι αυτό που περίμενε. Ο συνθέτης περιμένοντας και βλέποντας το *rough cut* είναι σαν να παρακολουθεί την ταινία για πρώτη φορά μαζί με το κοινό, έτσι καταλαβαίνει σαν θεατής πού χρειάζεται μουσική και πού όχι (Lunden, 2012; Sullivan, 2017). Αυτό βέβαια δεν αποτελεί κανόνα, καθώς για παράδειγμα στην τρίτη ταινία του με τον Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind* (1977), ο συνθέτης έγραψε μουσική πολύ νωρίς πριν ακόμα και από το σενάριο της ταινίας, διότι όπως θα αναλυθεί καλύτερα παρακάτω η μουσική αποτελούσε βασικό στοιχείο της πλοκής (Sullivan, 2017).

Η συνεργασία των Steven Spielberg και John Williams ξεκίνησε με την πρώτη ταινία για τον κινηματογράφο του σκηνοθέτη το 1974, *The Sugarland Express* (1974). Ο Spielberg γνώριζε και θαύμαζε τη δουλειά του συνθέτη. Ο ίδιος σε συνέντευξη έχει δηλώσει πως από πάντοτε ήθελε να συνεργαστεί μαζί του, πιο συγκεκριμένα από την πρώτη φορά που άκουσε το *score* του Williams για την ταινία *The Reivers* (1969) και εξηγεί υποσχόμενος στον εαυτό του πως “αν ήμουν (ο Steven Spielberg) ποτέ τυχερός να αφήσω την τηλεόραση και να πάω σε ταινίες, όποια ταινία έκανα πρώτα θα έβρισκα αυτόν τον John Williams.... Έτσι βρεθήκαμε για πρώτη φορά” (Sullivan, 2017, σ. 182). Η πρώτη τους γνωριμία έγινε το 1972. Ο Spielberg είχε εξηγήσει στους παραγωγούς και στη Universal ότι η μουσική που χρειαζόταν για την πρώτη του ταινία ήταν κάτι σαν το Americana-style¹² *score* του Williams από την ταινία *The Reivers* (1969), κάτι που είχε ως αποτέλεσμα αυτοί να κανονίσουν και την πρώτη συνάντηση ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον συνθέτη σε ένα εστιατόριο στο Beverly Hills (Keegan, 2012). Ο Williams αστειεύεται πως ο σκηνοθέτης, μόλις είκοσι-τριών ετών και χωρίς ιδιαίτερη εμπειρία, τον γοήτευσε με το σενάριο της ταινίας αλλά και με τις γνώσεις του, όχι μόνο για τις συνεργασίες αλλά και για τα έργα του, καθώς ήξερε και θυμόταν μελωδίες από τη μουσική του για ταινίες και σειρές, όπως *The Reivers* (1969) και *The Cowboys* (1972), που ο ίδιος ο συνθέτης είχε ξεχάσει (Keegan, 2012; Sullivan, 2017; Colbert, 2023). Για την ταινία *The Sugarland Express* (1974), ο σκηνοθέτης έχει δηλώσει πως αν του δινόταν η ευκαιρία να την ξανά γυρίσει όλη από την αρχή θα διέφερε αρκετά. Ωστόσο αυτό που δεν θα άλλαζε είναι η μουσική του Williams (Sullivan, 2017).

Η αμέσως επόμενη ταινία του Spielberg *Jaws* (1975) σηματοδοτεί τη δεύτερη και μια από τις πιο σημαντικές συνεργασίες που είχαν μεταξύ τους οι δύο καλλιτέχνες, διότι στη συγκεκριμένη παραγωγή ήρθαν και οι δύο αντιμέτωποι με πολλές δυσκολίες και

¹² Το είδος αυτό αναφέρεται στη μουσική που αναδεικνύει την ιστορική καθημερινότητα και κουλτούρα των Ηνωμένων Πολιτειών και κυρίως των αγροτικών περιοχών της. Ενσωματώνει δηλαδή διάφορα είδη μουσικής όπως τα western, τζαζ κτλ. και την ενορχήστρωσή της εμπλουτίζουν μουσικά όργανα όπως μπάντζο, φουσαρμόνικα, κιθάρα, βιολί κ.ά..

η συνεργασία τους δοκιμάστηκε. Ο βασικός λόγος ήταν ότι ο μηχανικός καρχαρίας δεν λειτουργούσε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στα γυρίσματα και η μουσική “έσωσε” την ταινία, αντικαθιστώντας τον (Ventura, 2010; Collins, 2022). Η συγκεκριμένη πληροφορία θα αναλυθεί περισσότερο στην επόμενη ενότητα. Για το *Jaws* (1975), ο Spielberg ήθελε παρόμοια μουσική με αυτή που είχε κάνει ο συνθέτης στην ταινία τρόμου του Robert Altman *Images* (1972), που ο ήχος της είναι εμπνευσμένος από την Ιαπωνία (Collins, 2022). Ωστόσο ο Williams μίλησε με τον σκηνοθέτη και μετέφερε την άποψή του πως η συγκεκριμένη ταινία είναι περισσότερο περιπέτεια, άρα θα χρειαστεί και την ανάλογη μουσική (Collins, 2022; Variety, 2024). Ο συνθέτης, όπως αναφέρει, πειραματίστηκε αρκετά μέχρι να του έρθει αυτό το, σε λόγια του ιδίου, “χαζό μοτίβο, που όμως μπορεί να λειτουργήσει γιατί είναι πολύ εύπλαστο”, καθώς αυτές οι δύο νότες μπορούν να παιχτούν “τρομαχτικά δυνατά” όσο πλησιάζει ο καρχαρίας ή πολύ χαμηλά όσο είναι μακριά (Collins, 2022; Variety, 2024). Ο ίδιος ο Williams εξηγεί πως δεν περίμεναν με τον σκηνοθέτη η μουσική να έχει αυτό το αντίκτυπο προς το κοινό, δηλαδή να ξυπνά μέσα τους το φόβο κατά αυτόν τον τρόπο και πως όσο πιο σιγά (σε ένταση) ακουγόταν αυτό το μοτίβο τόσο πιο τρομαχτικό θα ήταν (Collins, 2022). Αρχικά, ο Spielberg αφού άκουσε από το συνθέτη το μοτίβο αυτό, πίστευε πως ο δεύτερος αστειεύεται και είχε κάτι άλλο έτοιμο για την ταινία. Αφού όμως ο Williams του εξήγησε τα σχέδιά του για την εννοχρήστρωση όλου του *score*, ο σκηνοθέτης αποφάσισε να τον εμπιστευτεί (Collins, 2022; Colbert, 2023).

Στην πλέον συνεργατική τους ταινία, *Close Encounters of the Third Kind* (1977), οι δυο άντρες επικεντρώθηκαν στη μουσική επικοινωνία που θα είχαν μεταξύ τους οι άνθρωποι με τους εξωγήινους. Το συγκεκριμένο *score* ο συνθέτης έχει αναφέρει πως είναι από τα αγαπημένα του (Sullivan, 2017; Variety, 2024). Για τη χαρακτηριστική σκηνή επικοινωνίας με το διαστημόπλοιο αναφέρει πως είχε γράψει περίπου 350 διαφορετικά μοτίβα, όπου ακούγοντάς τα με τον Spielberg έπρεπε να καταλήξουν σε ένα (Sullivan, 2017). Για την τελική απόφαση και την χρήση αυτών των πέντε φθόγγων ο Spielberg ευχαριστεί τον συνθέτη που επέμενε σε κάτι τέτοιο που έχει την μορφή “σινιάλου” και δεν ακολούθησε την δική του θεωρία πως θα έπρεπε να είναι μια μελωδία όπως το “When you Wish Upon a Star”, με περισσότερες δηλαδή νότες (Sullivan, 2017). Ο Williams εξηγεί πως αυτές οι πέντε νότες εξυπηρετούν τον σκοπό τους, γιατί η μελωδία ξεκινά με το όμποε και στην συνέχεια δημιουργείται μια νέα αρχή για την τούμπα με την χρήση των δύο τελευταίων πτωτικών νοτών του όμποε. Μια επαναλαμβανόμενη συνθήκη η οποία δημιουργεί μια συζήτηση ανάμεσα στους ανθρώπους και τους εξωγήινους μέσω της μουσικής (Colbert, 2023). Κατά αυτόν τον τρόπο επικοινωνούν με τους εξωγήινους, εξηγεί ο Spielberg, καθώς η μουσική είναι μαθηματικά και είναι ο πιο εύκολος και γρήγορος τρόπος για το κοινό να καταλάβει αυτή την σχέση ανάμεσά τους, από ότι θα ήταν η χρήση μαθηματικών πράξεων (Colbert, 2023). Ο Spielberg έχει αναφέρει για τη μουσική του συνθέτη πως “τα *score* του Williams είναι σαν χαρακτήρας” και πως “στο *Close Encounters of the Third Kind* η μουσική όντως γίνεται ο κύριος πρωταγωνιστής” (Sullivan, 2017, σ.175).

Ο Steven Spielberg και ο John Williams λειτουργούν σαν ομάδα κατά τη διάρκεια δημιουργίας μιας ταινίας. Αυτό συνεχίζεται καθ’ όλη τη διάρκεια των συνεργασιών τους, από την πρώτη μέχρι και την πιο πρόσφατη. Η ομαδική και συνεργατική φύση

τους έχει χαρακτηριστεί και παρομοιασθεί κατά καιρούς και από τους ίδιους σαν ένας γάμος (Sullivan, 2017). Ο συνθέτης, πιστεύει ο Sullivan (2017, σ. 178), ήθελε να έχει μια ήρεμη συνεργασία και έναν “χαλαρό προγραμματισμό” στην συνεργασία του με το σκηνοθέτη, για να αποφύγει εντάσεις παρόμοιες με αυτές που είχαν μεταξύ τους οι Hitchcock και Herrmann. Επίσης ο συνθέτης αναφέρει πως δεν πρέπει να υπάρχει ανταγωνισμός ανάμεσα στον ίδιο και τον σκηνοθέτη, αλλά ένας ευχάριστος τρόπος επικοινωνίας, ακόμη και στα λάθη. Αυτή η άποψη έχει ως αποτέλεσμα οι δύο άνδρες να συζητούν για τη μουσική και να μη βασίζονται σε σημειώσεις (Sullivan, 2017). Ο Williams εξηγεί πως πολλές φορές μόνο με ένα βλέμμα μπορεί να κατανοήσει τις σκέψεις και την άποψη του Spielberg για το *score*:

Μπορώ πάντα να καταλάβω από τα μάτια του, την έκφραση του προσώπου του, τη φωνή του, αν δεν είναι σίγουρος, αν δεν του αρέσει, είτε του αρέσει... Μπορεί να έχουμε δύο ή τρεις από αυτές τις συναντήσεις πριν ξεκινήσω να ενορχηστρώνω οτιδήποτε. Επομένως, είναι μια λειτουργική, άνετη διαδικασία του να δίνεις και να παίρνεις... και να προσπαθείτε να ανακαλύψετε πώς πρέπει να ακούγεται η συγκεκριμένη ταινία και μόνο αυτή (Sullivan, 2017, σ. 179).

Ο Steven Spielberg με τον ίδιο τρόπο καταλαβαίνει τον συνθέτη, αφού συζητούν για τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής όπως το είδος, τον ρυθμό, τις παύσεις και το ευρύτερο συναίσθημα. Ο συνθέτης του παρουσιάζει τη δουλειά και τις ιδέες του, ο Spielberg καταλαβαίνει την αμφιβολία ή το δισταγμό που μπορεί να υπάρχει από τον συνθέτη για την ταινία, από τον ενθουσιασμό που δείχνει ο Williams κατά τη διάρκεια της συζήτησής τους για την μουσική αφήγηση (Sullivan, 2017).

Μια από τις σημαντικότερες και πιο αναγνωρίσιμες ταινίες στην καριέρα τους, είναι η έκτη ταινία τους *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982). Για την ταινία αυτή ο Spielberg δεν ήταν σίγουρος για το αν θα πετύχει και θα αγαπηθεί. Είχε ενδιασμούς και αμφιβολίες για αρκετά θέματα: ένα από αυτά ήταν αν ο E.T. και κατά πόσον λόγω της περιέργης του και ασυνήθιστης εμφάνισής του θα αγαπηθεί από τα παιδιά. Ωστόσο η ταινία κατέληξε να είναι μια κλασική ταινία του κινηματογράφου και κατάφερε να αγγίξει όχι μόνο τα παιδιά αλλά και ενήλικες (Bouzereau, 1996). Ο Williams όταν πρωτοείδε την ταινία ήταν πολύ ευχαριστημένος και του άρεσε, ο σκηνοθέτης αναφέρει το γεγονός πως χρειάστηκαν λίγες μόνο συζητήσεις για τη μουσική και πως ο συνθέτης είχε ήδη ιδέες και μουσικά θέματα στο μυαλό του τα οποία επεξεργάζονταν (Bouzereau, 1996). Αφού πέρασαν κάποιες μέρες και ο Williams κάλεσε τον σκηνοθέτη στο γραφείο του, του έπαιξε στο πιάνο δυο θέματα για την ταινία, το πρώτο, γνωστό και ως “Flying theme”, τα οποία άρεσαν στο σκηνοθέτη από την πρώτη ακρόασή τους, με αποτέλεσμα να ανυπομονεί για την ημέρα της ηχογράφησης (Bouzereau, 1996). Ο Williams, στο ντοκιμαντέρ του Laurent Bouzereau (1996), εξηγεί πως αφού βρέθηκε το θέμα για την ταινία, όλοι οι υπόλοιποι παράγοντες ήρθαν μεθοδικά και με φυσικό ρυθμό στην συζήτηση, “σε ποιο σημείο στη μουσική θα υπάρχει επιβράδυνση και πού όχι, πότε θα εξελιχθεί σε κάτι μεγαλύτερο”. Ο συνθέτης εξηγεί πως το μεγαλύτερο μέρος των συζητήσεών τους είχε να κάνει για το πού και σε ποιες σκηνές η μουσική θα έχει μια συγκεκριμένη σταδιακή εξέλιξη μέχρι να φτάσει στο αποκορύφωμά της, κάτι στο οποίο ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση και του αρέσει να αναλύει. Αυτή η σταδιακή εξέλιξη στη μουσική επιτυγχάνεται με έναν από

τους παρακάτω τρόπους, ή και με όλους ταυτόχρονα, όπως εξηγεί ο συνθέτης, στο ντοκιμαντέρ του Laurent Bouzereau (1996):

- Σταδιακή αύξηση των δυναμικών και της έντασης στην μουσική.
- Μελωδική ανιούσα εξέλιξη ανεβαίνοντας τονικά.
- Αρμονική ανιούσα εξέλιξη.
- Αλλαγή και συνεχής αύξηση του tempo,
- και τέλος στην ενορχήστρωση η προσάρτηση μελωδικών γραμμών σε διαφορετικά μουσικά όργανα.

Η τελευταία σκηνή του κυνηγητού και τελικά αποχαιρετισμού αποτελεί και το αποκορύφωμα της ταινίας και της μουσικής, υπήρχαν όμως δυσκολίες στον συντονισμό και στην ηχογράφιση με την ορχήστρα (Bouzereau, 1996). Ο Williams αναφέρει πως η μουσική δεν εξυπηρετούσε στο έπακρο την εικόνα και δεν ανταποκρινόταν στις προσδοκίες των δύο καλλιτεχνών. Η λύση στη δυσκολία αυτή ήρθε από τον Spielberg, ο οποίος άφησε την ορχήστρα ελεύθερη να παίζει το *score* χωρίς την παράλληλη προβολή της ταινίας, με αποτέλεσμα η μουσική να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Με την κίνηση αυτή ο σκηνοθέτης είχε την καλύτερη δυνατή μουσική εκτέλεση, χωρίς παρεμβολές (από την εικόνα) και προσάρμοσε την τελική σκηνή της ταινίας αναλόγως. Αυτή η απόφαση ήταν κάτι παράδοξο και σπάνιο εξηγεί ο Williams, αλλά εξαιτίας αυτής η ταινία έχει αυτό το “οπερατικό”, όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος, μουσικό τέλος (Bouzereau, 1996; Sullivan, 2017).

Μια από τις επόμενες συνεργασίες των δυο καλλιτεχνών, ήταν η ταινία του 1993 *Schindler's List*. Η ταινία έτυχε ιδιαίτερης αναγνώρισης, καθώς οι δύο απέσπασαν Academy Award καλύτερης σκηνοθεσίας και μουσικής αντίστοιχα (‘Steven Spielberg’, 2024; ‘John Williams’, 2024). Η συνεργασία τους ξεκίνησε με αρκετή παραγωγική πίεση για το συνθέτη, καθώς μετά την προβολή του *rough cut*, ο Williams ήταν τόσο επηρεασμένος και εντυπωσιασμένος από την ταινία που με σοβαρότητα εξήγησε τον προβληματισμό του στο σκηνοθέτη λέγοντας του πως, “χρειάζεσαι πραγματικά έναν καλύτερο συνθέτη από μένα για αυτήν την ταινία, στο οποίο απάντησε πολύ γλυκά (ο Spielberg), το ξέρω, αλλά είναι όλοι νεκροί” (Sullivan, 2017, σ. 187). Παρ’ όλα αυτά ο Williams κατάφερε και ανέδειξε στο έπακρο το μουσικό ύφος και συναίσθημα της ταινίας, με το κύριο θέμα της να είναι αντιπροσωπευτικό και να μεταφέρει τη θλίψη και ενσυναίσθηση του πρωταγωνιστή στο κοινό (Hubbard, 2022). Επιπλέον ο σκηνοθέτης έχει αναφέρει πως σκηνές όπως αυτές που ο Stern (ο πρωταγωνιστής) προσπαθεί να μάθει στους Εβραίους πώς να μπουν στην λίστα που θα τους σώσει την ζωή γυρίστηκαν αρκετές μέρες και είχαν μικρά περιθώρια μοντάζ. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το μοναδικό που θα μπορούσε να ενώσει όλες αυτές τις σκηνές να είναι η μουσική. Όπως χαρακτηριστικά εξηγεί ο ίδιος ο Spielberg:

Μια πολύ διαδικαστική ακολουθία (των σκηνών) που χρειαζόταν έναν παράγοντα σύνδεσης (τη μουσική) για να της δώσει κάποιο είδος εξέλιξης. Και ο John έσωσε τη σκηνή με ένα όμορφο μουσικό κομμάτι που για άλλη μια φορά ξεκινά πολύ διακριτικά και προχωρά για να δείξει την εξέλιξη του πώς ολοκληρώθηκαν οι

επιλογές για τη ζωή και πώς αυτοί οι άνθρωποι έμαθαν μια δεξιότητα που τους έσωσε τη ζωή (Sullivan, 2017, σ. 187, όπως αναφέρετε στο AFI (American Film Institute), 2011).

Η μουσική αλλά και η ταινία στο σύνολό της έχει καταλήξει να χαρακτηρίζεται ακόμα και από τον ίδιο τον σκηνοθέτη ως “η πιο βαθιά και συναισθηματική εμπειρία της κινηματογραφικής μου καριέρας” (Sullivan, 2017, σ. 187, όπως αναφέρεται στο New York Philharmonic Archive, 2006). Ο ίδιος, αφού άκουσε στο πιάνο τη μουσική από το συνθέτη σε ένα *spotting session* τους, χρειάστηκε λίγο χρόνο μόνος του, εξαιτίας τις συναισθηματικής φόρτισης που του προκάλεσε. Η συγκεκριμένη ταινία ήταν κάτι πολύ διαφορετικό και για τους δύο και θα έπρεπε, όπως διαπιστώνεται από τον Sullivan (2017), να δουλέψουν διαφορετικά και με άλλες ευαισθησίες από ότι στην ταινία π.χ. *Jaws* (1975) (Sullivan, 2017, όπως αναφέρεται στο New York Philharmonic Archive, 2006). Τέλος, η ταινία *Munich* (2005) του Steven Spielberg, η οποία αναφέρεται στην ομηρία και δολοφονία των Ισραηλινών αθλητών κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων του 1972 στο Μόναχο στην Γερμανία, είναι η τελευταία ταινία, μέχρι και σήμερα, με μουσική με εβραϊκές επιρροές στην οποία συνεργάζονται οι δύο άνδρες.

Στην ταινία *Saving Private Ryan* (1998) συνεργάστηκαν για ακόμα μια φορά δημιουργώντας μια ιστορική και πολεμική ταινία, καθώς βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα που συνέβησαν στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στη συγκεκριμένη παραγωγή ο Spielberg εξηγεί πως δούλεψε με τον συνθέτη αντίστροφα, δηλαδή ενώ στις προηγούμενες συνεργασίες τους ο Williams έγραφε αρχικά μια *coda* (κάποιας μορφής *mock-up score*), εδώ ξεκίνησε από μικρές μελωδίες και ιδέες χωρίς να ξέρει που θα οδηγήσουν. Η *coda* αυτή περιείχε συνήθως όλα τα βασικά στοιχεία και μελωδίες που θα εξελισσόταν και θα αναπτυσσόταν αργότερα στην ταινία και ακουγόταν συνήθως προς το τέλος. Η παραπάνω διαδικασία με την σύνθεση πρώτα μιας *coda*, βοηθά τον Spielberg σαν σκηνοθέτη να κατανοεί πώς σε γενικές γραμμές θα είναι η μουσική και να μπορεί να την φανταστεί στην ταινία, αλλά βοηθά και τον συνθέτη γιατί έχει μια βάση την οποία θα εξελίξει στην συνέχεια καθ’ όλη την διάρκεια της μουσικής (Sullivan, 2017, όπως αναφέρεται στο *Saving Private Ryan Special Features*, 2004). Εν τω μεταξύ ο σκηνοθέτης ήθελε να μην υπάρχει μουσική σε σκηνές μάχης, για να είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα και ο θεατής να ακούει μόνο τους θορύβους ενός πολέμου, σαν ένα ντοκιμαντέρ (Sullivan, 2017). Στο σύνολό του το *score* κατέληξε να *απαρτίζεται* από πολλά διαφορετικά σε γενικές γραμμές αποσπάσματα, *cues*. Ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί καθόλου σχεδόν *leitmotif* και έτσι η συγκεκριμένη μουσική του διαφέρει από το καθιερωμένο, γεμάτο εντάσεις και συνεχόμενο *βαγκνερικό score* που συνήθιζε ο συνθέτης (Sullivan, 2017). Με άλλα λόγια, ο Williams επέλεξε να μην χρησιμοποιήσει έντονα, μεγαλοπρεπή χαρακτηριστικά στην μουσική του, όπως κρεσέντο και πολλές μεταβολές στους δυναμισμούς όπως κάνει ο Richard Wagner, καθώς ήθελε να αναδείξει ρεαλιστικά την ανθρώπινη φύση μέσα στον πόλεμο και όχι τις σκηνές δράσεις.

Οι John Williams και Steven Spielberg υπήρξαν απόλυτα προσεκτικοί στις συνεργασίες τους και προσπαθούσαν πάντα να πετύχουν την τελειότητα και το επιθυμητό για αυτούς αποτέλεσμα. Στην ηχογράφηση της μουσικής για την ταινία *Saving Private Ryan* (1998) για παράδειγμα, κάλεσαν τον πρωταγωνιστή της ταινίας

Tom Hanks για να απαγγείλει το γράμμα του προέδρου της Αμερικής, Abraham Lincoln, το οποίο απευθυνόταν στις μητέρες των πεσόντων. Ο απώτερος σκοπός ήταν να βοηθήσει την Boston Symphony Orchestra να εγκλιματιστεί στην περίοδο και τα γεγονότα της ταινίας και να βρίσκεται στο κατάλληλο συναισθηματικό πλαίσιο για την εκτέλεση και ηχογράφηση του *score* της ταινίας (Sullivan, 2017).

Στη σειρά ταινιών Indiana Jones ο Williams συνεργάστηκε ταυτόχρονα με τον Spielberg αλλά και με τον George Lucas, ο οποίος ήταν παραγωγός και δημιουργός ιστορίας (story creator) για τις συγκεκριμένες ταινίες. Ο Williams είχε γράψει αρχικά για την πρώτη ταινία *Raiders of the Lost Ark* (1981) δύο μελωδίες και όταν τις έπαιξε για πρώτη φορά στον σκηνοθέτη, αυτός τον ρώτησε, έχοντας αγαπήσει και τις δύο, “γιατί δεν χρησιμοποιείς και τις δύο;”, κάτι που ο συνθέτης έκανε και χρησιμοποίησε το πρώτο σαν θέμα και το δεύτερο σαν γέφυρα δημιουργώντας το “Indiana Jones theme” που γνωρίζουμε σήμερα (Bouzereau, 2003). Για τη δεύτερη ταινία *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) ο Spielberg εξηγεί πως η μουσική του συνθέτη αναδεικνύει την ταινία και την κάνει καλύτερη και πως η αγαπημένη σκηνή του είναι η βόλτα με τους ελέφαντες καθώς θεωρεί πως το συγκεκριμένο *cue* είναι από τα καλύτερα που έχει ακούσει (Bouzereau, 2003). Στην επόμενη ταινία *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) ο Williams τόνισε πως η καρδιά της ταινίας είναι η σχέση μεταξύ γιου και του πατέρα οπότε συνέθεσε πιο προσωπικά και συναισθηματικά θέματα για την ταινία (Bouzereau, 2003). Ο Spielberg αναφέρει πως αυτή είναι η αγαπημένη του ταινία από τις υπόλοιπες της σειράς Indiana Jones όσον αφορά τη μουσική, διότι είναι πιο έντονη και συνδεδεμένη με το συναίσθημα των χαρακτήρων και πιο συγκεκριμένα τη σχέση ανάμεσα στους δύο ήρωες (Bouzereau, 2003). Για τις τρεις πρώτες ταινίες της σειράς ο Williams αναφέρει πως η δουλειά και η μουσική σε αυτή την σειρά όπως και στα *Star Wars* ήταν κάτι που του βγήκε αβίαστα και μεθοδικά βρίσκοντας πάλι το ρυθμό “σαν να κάνεις ποδήλατο” και πως το μουσικό θέμα του ήρωα Indiana Jones, που είναι κοινό σε όλες τις ταινίες, βοήθησε το συνθέτη, καθώς είχε μία κοινή βάση πάνω στην οποία υλοποίησε και εξέλιξε τη μουσική των ταινιών (Bouzereau, 2003). Τέλος, ο σκηνοθέτης Steven Spielberg, όπως αναφέρει ο Sullivan (2017), αναγνώρισε το πόσο δύσκολο ήταν το έργο του συνθέτη για τη μουσική σε ταινίες των σειρών *Star Wars* και *Jurassic Park* καθώς είχε αναφέρει πως χωρίς μουσική οι ταινίες θα ήταν βαρετές.

Ο Spielberg παρομοιάζει την ταινία και την μουσική αντίστοιχα με τον κεραυνό και την βροντή, εξηγώντας πως το *score* είναι σαν βροντή, αντηχεί για χρόνια, παραμένοντας ακόμη και στη μουσική μας συνείδηση πολύ καιρό μετά, ενώ μερικές από τις ταινίες που ενέπνευσαν αυτή τη μουσική έχουν ξεχαστεί” (Sullivan, 2017, σ. 176). Αυτό φαίνεται από παραδείγματα όπως στις λιγότερο αναγνωρισμένες ταινίες του σκηνοθέτη, *Hook* (1991) και *1941* (1979) που η μουσική του John Williams, παρά τις αρνητικές κριτικές που εξέλαβαν οι ταινίες, παραμένει αναγνωρίσιμη και αγαπητή από κοινό και κριτικούς. Για την πρώτη, ο συνθέτης βρέθηκε προτεινόμενος για το Academy Award καλύτερου πρωτότυπου τραγουδιού, για το τραγούδι *When You're Alone* με στίχους του Leslie Bricusse (Sullivan, 2017; ‘John Williams’, 2024).

Στη δεκαετία του 2000 και αφού οι δύο συνεργάζονται πλέον αρκετά χρόνια μαζί έχοντας μεταξύ τους πολλές επιτυχίες, φαίνεται πως πλέον ο ένας συμπληρώνει καλλιτεχνικά τον άλλο και υπάρχει πλήρης εμπιστοσύνη. Στην ταινία *Catch Me If You*

Can (2002) ο Spielberg αναφέρει πόσο σημαντική ήταν η ενορχήστρωση και πως η συνεργασία και η πίστη ανάμεσα σε αυτόν και τον Williams ήταν καθοριστική. Στις πρώτες τους συναντήσεις για την μουσική της ταινίας ήταν ακατόρθωτο για τον Williams παίζοντας πιάνο να μεταφέρει για παράδειγμα την σκέψη του για την ενσωμάτωση στην μουσική ριπών αέρα, οι οποίες ακούγονται στο “Main theme” της ταινίας, κάνοντάς το ξεχωριστό και με μια ιδιαίτερη χροιά. Οπότε ο σκηνοθέτης έπρεπε να τον εμπιστευτεί και θα άκουγε το *score* πρώτη φορά με ορχήστρα, κάτι που δεν έδινε πολύ χρόνο για αλλαγές στην μουσική πριν την ολοκλήρωση της ταινίας (Sullivan, 2017). Επίσης για την ταινία τους *War of World* (2005) ο Jack Sullivan (2017) αναφέρει πως ο Spielberg έχει έναν ιδιαίτερο τρόπο να γνωρίζει ποιο μουσικό απόσπασμα είναι κατάλληλο από το σύνολο της δουλειάς του Williams για να συνοδέψει την εκάστοτε σκηνή. Πιο συγκεκριμένα το τρίο για τρομπέτα στην σκηνή που ο πρωταγωνιστής Tom Cruise ανακαλύπτει τα συντρίμια του αεροπλάνου, ο συνθέτης το είχε γράψει για τους τίτλους τέλους και ο σκηνοθέτης αποφάσισε να το χρησιμοποιήσει στη συγκεκριμένη σκηνή, αναδεικνύοντάς το καλύτερα (Sullivan, 2017).

Σε όλες τους τις συνεργασίες για πάνω από πενήντα χρόνια οι δυο άνδρες εξηγούν στην συνέντευξή τους με το Steven Colbert (2023), πως ενώ έχουν υπάρξει και δημιουργηθεί διαφωνίες για θέματα αισθητικής και γούστου δεν έχουν τσακωθεί ποτέ, καθώς αναγνωρίζουν τα όριά τους. Επίσης ο Spielberg ως σκηνοθέτης, αν και έχει τον πρώτο λόγο για την ταινία, ποτέ δεν έχει απορρίψει κάτι που έχει γράψει ο συνθέτης. Πάντα δίνει την δυνατότητα και την ευκαιρία στην μουσική του Williams να ηχογραφηθεί και να συγχρονιστεί με την εικόνα με σκοπό να δουν πώς είναι το τελικό αποτέλεσμα (Colbert, 2023). Ο σκηνοθέτης προσθέτει πως το γεγονός ότι η μουσική καταλήγει να “ταιριάζει γάντι” πάντα στην ταινία οφείλεται στην ευφυΐα του John Williams και στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει την δουλειά του (Colbert, 2023). Το δέσιμο και ο τρόπος με τον οποίο συμπληρώνει ο ένας την δουλειά του άλλου είναι μοναδικός. Ο σκηνοθέτης έχει χαρακτηρίσει τον συνθέτη ως το “alter ego” του εξηγώντας πως είναι “ο ποιητής μέσα του” που δεν κάνει τίποτα λιγότερο παρά να εξελίξει και να απογειώνει το έργο του (Sullivan, 2017, σ. 179, όπως αναφέρεται στο Spielberg, 1991). Επιπλέον σημαντική είναι η άποψη του John Williams, η οποία έχει αναφερθεί και παραπάνω, πως ο τρόπος σκηνοθεσίας του Steven Spielberg δίνει πολύ μεγάλη βαρύτητα, ελευθερία και χώρο στην μουσική για να εξελιχθεί (Sullivan, 2017). Για παράδειγμα, στην ταινία *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) παρατηρείται η σημασία και η προσοχή που δίνεται από τον σκηνοθέτη στη μουσική. Στην αρχή, πριν κάνουν την εμφάνισή τους οι εξωγήινοι, η μουσική έχει τη δυνατότητα να είναι προειδοποιητική και μυστηριώδης, ενώ αργότερα γνωρίζοντας τον εξωγήινο και βλέποντάς τον για πρώτη φορά, αυτή εξελίσσεται σε κάτι όμορφο και αγαπητό, σαν ένα ρομαντικό θέμα ανάμεσα στον E.T. και το αγόρι (Bouzereau, 1996; Sullivan, 2017).

Ο Spielberg επίσης αναφέρει στη συνέντευξή του στο Colbert (2023), πως ο Williams είναι ο μοναδικός συνθέτης που έχει γνωρίσει, που κατορθώνει και δίνει ιδιαίτερη σημασία στην πρώτη του επαφή με την ταινία. Με άλλα λόγια, ο συνθέτης μπορεί και συνδέεται με αυτή και αρχίζει να έχει ιδέες για την μουσική, δεχόμενος τα συναισθήματα που του δημιουργεί η εικόνα καταλήγει στο κατάλληλο “μουσικά

ισοδύναμο συναίσθημα (με την εικόνα),... (Με αποτέλεσμα να καταλήγει) στη δημιουργία μιας μουσικής αφήγησης, ενώνοντας όλα τα διαφορετικά κομμάτια μιας ταινίας με την μουσική” (Colbert, 2023). Τέλος, σημαντικά είναι τα λόγια του Williams για το ότι κάποιοι σκηνοθέτες δεν είναι άνετοι με την ιδέα να συνοδεύει ένα μεγάλο μέρος της ταινίας τους ορχηστρική μουσική, αλλά ο Spielberg διαφέρει, διότι δεν αισθάνεται έτσι, και ο συνθέτης εξηγεί πως “είναι αρκετά μουσικός και θετικός όπως και εξαιρετικά ευαίσθητος απέναντι σε αυτό (την ορχηστρική μουσική)” (Sullivan, 2017, σ. 176).

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω η συνεργασία μεταξύ των δύο είναι συμπληρωματική χωρίς διχόνοιες και μπορεί να χαρακτηριστεί ως *σύμπραξη*. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός πως από τις ταινίες του Spielberg οι ταινίες με άλλο συνθέτη είναι μόλις τέσσερις, γεγονός που προδίδει πόσο πραγματικά μεγάλη επιθυμία υπάρχει ανάμεσα τους να δουλεύουν μαζί. Αυτό φυσικά δε σημαίνει πως ο Spielberg στις συνεργασίες στις ταινίες *Duel* (1971) με συνθέτη τον Billy Goldenberg, *The Color Purple* (1985) με συνθέτη τον Quincy Jones, *Bridge of Spies* (2015) με συνθέτη τον Thomas Newman και τέλος *Ready Player One* (2018) με συνθέτη τον Alan Silvestri, δεν είχε ένα επιτυχές αποτέλεσμα. Ο Steven Spielberg πολλές φορές στην καριέρα του έχει ευχαριστήσει τον Williams για την πολύχρονη συνεργασία τους και για την συμβολή του για την επιτυχία των ταινιών του. Ένα παράδειγμα είναι τα λόγια του ίδιου για την συνεργασία τους στην ταινία *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) που εξηγεί πως “δεν μπορώ να σκηνοθετήσω ποδήλατα να πετούν, αλλά η μουσική τα κάνει πράγματι να αιωρούνται” (Sullivan, 2017, όπως αναφέρεται στο New York Philharmonic Archive, 2006).

2.4 Η Μουσική του John Williams

Ο Jack Sullivan (2017) εξηγεί πως ο John Williams είναι από τους λίγους στο χώρο του Hollywood που μπορεί να καταταχθεί ταυτόχρονα στους ρομαντικούς και στους μοντερνιστές συνθέτες, καθώς στην μουσική του υπάρχουν στοιχεία και από τα δύο ρεύματα. Κάποια παραδείγματα που προδίδουν αυτήν την επιρροή και των δύο μουσικών περιόδων είναι η μουσική του για τις ταινίες *Close Encounters of the Third Kind* (1977) και *Minority Report* (2002) που η μουσική αν και χαρακτηρίζεται κυρίως από μοντερνιστικά στοιχεία όπως ατονικότητα, έντονα ρυθμικά στοιχεία και ασυνήθιστη ενορχήστρωση, έχει και κάποια ρομαντικά χαρακτηριστικά όπως τα πιο λυρικά, μελωδικά και συναισθηματικά φορτισμένα *cues* (Sullivan, 2017). Ο Williams δε θεωρεί και δεν κατατάσσει τον εαυτό του σε κάποια κατηγορία, αντίθετα ονομάζει τον τρόπο με τον οποίο συνθέτει “eclecticism” (εκλεκτικισμός)¹³, δηλαδή σε ελεύθερη μετάφραση δανείζεται στοιχεία από διάφορες περιόδους ή είδη μουσικής

¹³ Στις καλές τέχνες, η τάση που βασίζεται στη χρησιμοποίηση και συμφιλίωση στοιχείων από διάφορους παλαιότερους ρυθμούς. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CE%B5%CE%BA%CE%BB%CE%B5%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82

(Sullivan, 2017). Το ρεπερτόριό του είναι αυτό που τον βοηθά σε αυτό, καθώς για κλασικούς συνθέτες μπορεί να ξεκινά από τον Joseph Haydn, τον Igor Stravinsky, τον Béla Bartók, τον Hector Berlioz μέχρι και τον Yehudi Weiner, αλλά δεν μένει μόνο σε αυτούς καθώς έχει επιρροές και στην jazz από συνθέτες όπως τους Billy Strayhorn, Duke Ellington και Alex North (Sullivan, 2017).

Από όσα έχουν ειπωθεί και παραπάνω μπορούμε να καταλάβουμε πως ο συνθέτης πειραματίζεται και γράφει διαφορετικά είδη μουσικής και δεν μπορεί να περιοριστεί η δουλειά του και οι συνθέσεις του σε ένα είδος. Ο καλός του φίλος και συνεργάτης Steven Spielberg χαρακτηρίζει τον Williams ως “chameleon” (χαμαιλέοντα), ακριβώς για το λόγο πως σε κάθε ταινία αυτό που παράγει μουσικά είναι ανεπανάληπτο και διαφορετικό και συνεχίζει εξηγώντας πως “ποτέ δεν έχω τον ίδιο John Williams δύο φορές” (Sullivan, 2017, σ. 179). Κάποια παραδείγματα με τα ιδιαίτερα και πολύ διαφορετικά *score* του Williams, δίνονται από τον Sullivan (2017), για τις ταινίες όπως *Jaws* (1975) που η μουσική είναι μινιμαλιστική με έντονη την αίσθηση του τρόμου, *The Adventures of Tintin* (2011) που η μουσική έχει ένα πιο πρόσχαρο τζαζ χαρακτήρα, *Hook* (1991) με ένα πιο ρομαντικό *score* με έντονο δραματισμό και τέλος για την ταινία *Amistad* (1997) που η μουσική είναι εμπνευσμένη από την Αφρικανική παράδοση με έντονη έμφαση στα κρουστά και με χορωδιακά μέρη. Όπως επίσης τα πολύ διαφορετικά και από τα προαναφερθέντα jazz *score* για τις ταινίες *Catch Me If You Can* (2002) και *The Terminal* (2004), τα οποία είναι πολύ διαφορετικά και μεταξύ τους. Όπως αναφέρει ο Sullivan “Παρά αυτές τις ιλιγγιώδεις αντιθέσεις, υπάρχει ένα χαρακτηριστικό μοτίβο στη μουσική του Williams – «μεγάλη ποικιλία», όπως το θέτει ο ίδιος, «αλλά και πολλά που δεν αλλάζουν»” (2017, σ. 179, όπως αναφέρεται στο *Saving Private Ryan Special Feature*, 2004).

Επιπλέον ο Jack Sullivan (2017) επαινεί τον Williams εξηγώντας πως μετά το θάνατο του Herrmann το 1975, κατάφερε με τη μουσική του και την ταινία *Family Plot* (1976) να κρατήσει ζωντανή την συμφωνική μουσική στον κινηματογράφο. Ταινίες όπως οι *Jaws* (1975), *Star Wars* (1977) και *Close Encounters of the Third Kind* (1977) επανέφεραν στο προσκήνιο τη συμφωνική μουσική στον κινηματογράφο, τη στιγμή που η ποπ και μουσική που είχε συντεθεί με synthesizer επικρατούσε στο Hollywood και όχι μόνο. Ο συνθέτης εμπνέεται από το έργο και το πρόσωπο του Bernard Herrmann και συχνά γράφει μουσική που θυμίζει κάποια έργα του για το κινηματογράφο (Sullivan, 2017). Αυτό εξηγεί και ο Andrew Patzig (2023) φέρνοντας ως παράδειγμα την ταινία του Williams, *Jaws* (1975), που η χαρακτηριστική μουσική για τον καρχαρία έχει την ίδια λειτουργία, να προκαλέσει δηλαδή το φόβο, με το πολύ επίσης απλό μοτίβο του Herrmann στα βιολιά στο *Psycho* (1960). Επίσης η επιρροή της μουσικής στο *North by Northwest* (1959) του Herrmann, πάνω στην ταινία *The Empire Strikes Back* (1980), που ο Williams δίνει την ίδια έμφαση στα χάλκινα πνευστά, στα τύμπανα και στα στακάτο ρυθμικά μοτίβα με τον Herrmann (Patzig, 2023). Επιπλέον ο Emilio Audissino αναλύει την επίδραση του *Vertigo* (1958) πάνω στη μουσική για την ταινία *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982): παραθέτει

την άποψη πως ο Williams δίνει την ίδια έμφαση στο συναίσθημα με τον Herrmann, φέρνοντας ως παράδειγμα την σκηνή με το ποδήλατο. Η μουσική έχει την ίδια αφηγηματική εξέλιξη για το σενάριο της ταινίας με την συναισθηματική επιρροή των βιολιών σε ολόκληρο το *score* του *Vertigo* (1958) (Audissino, 2018). Επιπλέον ο Williams, σύμφωνα με ό,τι αναφέρει ο Sullivan (2017), έχει εξηγήσει πως από τη συνεργασία του με το Hitchcock έμαθε πολλά, όπως παραδείγματος χάριν τις δυνατότητες που μπορεί να έχει η δυνατή σε ένταση μουσική ή και η καθολική απουσία της από μια σκηνή. Και οι δύο σκηνοθέτες, Alfred Hitchcock και Steven Spielberg, είχαν στις ταινίες του σκηνές στις οποίες δεν υπήρχε διάλογος, παρά μόνο μουσική, κάτι που έδινε μια νότα επιστροφής στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου. Παραδείγματα που αποδεικνύουν αυτή την προσέγγιση μπορούν να παρατηρηθούν στα *score* για τις ταινίες *Close Encounters of the Third Kind* (1977), όλες τις ταινίες *Indiana Jones*, καθώς και *Jurassic Park* του Williams (Sullivan, 2017).

Ο John Williams ενορχηστρώνει συνήθως τα έργα του μόνος του και δεν ακολουθεί την τεχνολογική εξέλιξη, συνεχίζοντας να γράφει χειρόγραφες παρτιτούρες. Λόγω αυστηρών προθεσμιών, ωστόσο, έχει συνεργαστεί και με ενορχηστρωτές (orchestrators). Για παράδειγμα έχει συνεργαστεί με τον επίσης συνθέτη και ενορχηστρωτή Conrad Pope, για ταινίες όπως, *Jurassic Park* (1993), *Jurassic Park: The Lost World* (1997), την τρίκυβελ τριλογία των ταινιών στη σειρά Star Wars, τα *score* για την σειρά Harry Potter του Williams, *Memoirs of a Geisha* (2005), *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) και *The Adventures of Tintin* (2011) (Caschetto, 2019). Ο Sullivan (2017) παραθέτει τα λόγια του Conrad Pope, συνθέτη, ενορχηστρωτή και μαέστρου, ο οποίος έχει συνεργαστεί με τον John Williams και τον παρομοιάζει με έναν συγγραφέα ή/και αρχιτέκτονα που είναι υπεύθυνος για πολλά στα πλαίσια του εργασιακού τους περιβάλλοντος και πως ο ίδιος, ως ενορχηστρωτής, απλά εκτελεί τις επιθυμίες του. Ο Jack Sullivan (2017, σ. 178) τονίζει τη σημασία που δίνει στην ενορχήστρωση ο Williams, εξηγώντας πως “ο ήχος είναι η ουσία (στην ταινία) και η ενορχήστρωση είναι το κλειδί για την εικόνα, την ατμόσφαιρα και τον χαρακτήρα (για τον συνθέτη)” και αιτιολογεί αυτή τη θέση και άποψή του για τον συνθέτη, παραθέτοντας παραδείγματα από ταινίες του, όπως το σολιστικό μέρος του κλαρινέτου στο *The Terminal* (2004), τον “διάλογο” ανάμεσα στην άρπα και στο φλάουτο στο *Hook* (1991) και το τζαζ σαξόφωνο στο *Catch Me If You Can* (2002) (Sullivan, 2017). Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει πως, “ο συνθέτης χωρίς την ικανότητα να ενορχηστρώσει είναι χωρίς κάποια βασικά εργαλεία... Από ηχοχρωματική μόνο άποψη, το ορχηστρικό σκηνικό όσον αφορά τη σκηνή στην ταινία μπορεί να είναι πιο σημαντικό από το μελωδικό ή ρητορικό υλικό” (Sullivan, 2017, σ. 178).

Ο John Williams έχει έναν πολύ χαρακτηριστικό και μοναδικό τρόπο να γράφει μουσική, η οποία κινείται παράλληλα με την εικόνα και είναι ταυτόχρονα το ίδιο αφηγηματική. Δηλαδή δεν βασίζεται η μουσική του εξ’ ολοκλήρου στην εικόνα αλλά

συνοδεύοντάς την αλλά την πλαισιώνει κατορθώνοντας πολλές φορές και να την καθορίζει, με αποτέλεσμα να διηγείται, η μουσική, μια ιστορία ταυτόχρονα με την εικόνα. Ο Jack Sullivan (2017) θεωρεί πως η ικανότητα αυτή του συνθέτη να καθοδηγεί τη μουσική παράλληλα με την εικόνα και όχι με βάση αυτήν, αποδίδεται στην αγάπη του Williams για το ραδιόφωνο σε σχέση με τον κινηματογράφο, καθώς από μικρή ηλικία προτιμά να δημιουργεί τις δικές του εικόνες ακούγοντας μουσική. Οι σκηνοθέτες Oliver Stone και Steven Spielberg έχουν αναφερθεί στη δεξιοτεχνία αυτή του συνθέτη ενώ εξηγούν πως σε συνεργασίες τους μαζί του, για ταινίες όπως οι *JFK* (1991) του Stone και *World of Worlds* (2005) του Spielberg αντίστοιχα, έχει τύχει να μην χρειαστεί να δει κάποιο απόσπασμα από την ταινία ο συνθέτης για να συνθέσει κάποιο κομμάτι μουσικής (Sullivan, 2017).

Στην ταινία *Jaws* (1975), όπως προαναφέρθηκε, η μουσική έχει αποδειχθεί πως γλύτωσε τον σκηνοθέτη Steven Spielberg και την παραγωγή γενικότερα. Όπως εξηγείται και στην προηγούμενη ενότητα, ο μηχανικός καρχαρίας πολλές φορές πήγαινε πίσω τη διαδικασία των γυρισμάτων, καθώς δεν λειτουργούσε στο θαλασσινό νερό και χρειαζόταν συνεχώς επισκευές (Collins, 2022). Η μουσική του Williams κατόρθωσε σε σκηνές όπου θα έπρεπε να υπάρχει ο καρχαρίας να τον αντικαταστήσει, με αποτέλεσμα και να αποκαλείται “ήρωας” για αυτή του τη συμβολή από τον δημοσιογράφο Andrew Collins (2022). Πιο συγκεκριμένα αυτό το υλοποίησε με την χρήση της πολύ γνωστής πλέον δημιουργίας του συνθέτη, που αποτελείται από ένα επαναλαμβανόμενο ανιόν ημιτόνιο σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση (Ventura, 2010). Ο καρχαρίας γίνεται τόσο ταυτόσημος σαν εικόνα με το ημιτόνιο αυτό: σε σκηνές της ταινίας που ο κόσμος στην παραλία νομίζει πως θα επιτεθεί ο καρχαρίας αυτό δεν ακούγεται και έτσι υποσυνείδητα μπορεί να κατευθύνει το κίνδυνο και το φόβο στους θεατές μέσα από την μουσική (Ventura, 2010). Η ενορχήστρωση του συνθέτη για την ταινία *Jaws* (1975) αξιοποιεί μουσικά όργανα όπως άρπες, κοντραμπάσο, κόρντο και μπάσο κλαρινέτο, και για τις τονικά ψηλές περιοχές έγχορδα για να δημιουργήσει ένταση (Ventura, 2010). Χωρίς την πολύ στοχευμένη ενορχήστρωση του Williams το μοτίβο του καρχαρία δεν θα λειτουργούσε το ίδιο. Ο συνθέτης επιλέγει να μην χρησιμοποιεί όλα τα χάλκινα πνευστά συνεχώς, αλλά παρά μόνο σε σκηνές όπου ο καρχαρίας πλησιάζει αρκετά και το έντονο κοντραμπάσο χρησιμοποιείται μόνο για να δίνει την αίσθηση του βυθού της θάλασσας, άρα και την θέση του καρχαρία (Ventura, 2010). Ενώ το ήρεμο και πιο γαλήνιο κομμάτι των κόρντων, που είναι εμπνευσμένο από το πρώτο μέρος της *Συμφωνίας No. 2 στη Ρε μείζονα, Op. 43* του Jean Sibelius, ακούγεται όταν πλέον οι δύο πρωταγωνιστές επιστρέφουν στην παραλία, επομένως γυρίζουν και στην ασφάλεια (Ventura, 2010; Audissino, 2014). Χάρη και στη σκηνοθεσία του Spielberg, με την κάμερα πολλές φορές να κινείται σαν να είναι η ίδια ο καρχαρίας, και στη μουσική, η ταινία ολοκληρώθηκε και κατέληξε να γίνει πρωτοπόρα για την ιδιαίτερη αυτή συνεργασία ανάμεσα στην εικόνα και την μουσική. Ο συνθέτης έχει αναφέρει πως η έμπνευση πίσω από το ημιτόνιο αυτό προήλθε από την μουσική του Bernard

Herrmann και την σκηνή “*shower scene*” στην ταινία *Psycho* (1960), ενώ προσθέτει πως με τα χρόνια ακούγοντας αυτά τα δύο τρομαχτικά *cues* το κοινό γελάει, καθώς πλέον έχουν καταλήξει να είναι μια νοσταλγική ανάμνηση για τον κινηματογράφο (Variety, 2024).

Κάτι εξίσου σπουδαίο για τον Williams είναι πως πολλές φορές γράφει μουσική έχοντας κάποιους μουσικούς ή/και σολίστες στο μυαλό του, βασίζοντας τη μελωδία και την ενορχήστρωση των *score* του πάνω σε αυτούς και το ταλέντο τους. Ένα παράδειγμα τέτοιας συνεργασίας του και επαφής με εκτελεστή είναι στη ταινία *Fiddler on the Roof* (1971) όπου συνθέτει μια *cadenza* για τον βιολιστή Isaac Stern (Sullivan, 2017). Έπειτα αρχικά στην ταινία *Close Encounters of the Third Kind* (1977) γράφει όλα τα *cues* που επικεντρώνονται στην τούμπα όπως π.χ. *The Mothership*, έχοντας στο πίσω μέρος του μυαλού του την ικανότητα του Jim Self (Sullivan, 2017). Καθώς και για την ταινία *Jurassic Park* (1993), η απομίμηση βρυχηθμών από την τούμπα, βασίστηκαν για μια ακόμα φορά στις δυνατότητες του σολίστα Jim Self (Sullivan, 2017). Επίσης η συνεργασία του με τον καταξιωμένο τσελίστα Yo Yo Ma με τον οποίο συνεργάστηκε καθ’ όλη την σύνθεση του *score* για την ταινία *Memoirs of a Geisha* (2005) (Sullivan, 2017, όπως αναφέρεται στο Sullivan interview, 2006; Rob Marshall, 2005). Τέλος ιδιαίτερης σημασίας είναι και η συνεργασία του συνθέτη με τον βιολιστή Itzhak Perlman, ο οποίος καθόρισε τον ήχο και το *score* για την ταινία *Schindler’s List* (1993) (Sullivan, 2017).

Ο Williams έχει κατορθώσει στα *score* του να ενσωματώσει κλασική καθώς και ποπ μουσική ή τραγούδια μέσα στην κινηματογραφική μουσική. Παραδείγματα κλασικής μουσικής υπάρχουν στην ταινία *Empire of the Sun* (1987), που μέσα στην ταινία εισάγεται και εκτελείται η *Mazurka, Op.17 No.4* σε λα ελάσσονα του Frédéric Chopin, από την μητέρα του Jamie (Sullivan, 2017). Επιπλέον, στην ταινία *Schindler’s List* (1993) ακούγονται αποσπάσματα από την οπερέτα “*Giuditta*” του Franz Lehar, η *English Suite No.2* του Johann Sebastian Bach, το tango με τίτλο *Por Una Cabeza* των Carlos Gardel και Alfredo Le Pera, η *La Capricieuse, Op.17* του Edward Elgar (Lysy, 2019; Sullivan, 2017). Επίσης ακούγεται η Ημιτελής Συμφωνία του Franz Schubert και το έργο *Jesu Joy of Man’s Desiring* του Johann Sebastian Bach στην ταινία *Minority Report* (2002), καθώς και το Κοντσέρτο για Βιολί του Pyotr Tchaikovsky στο Munich (2005) (Sullivan, 2017). Στα *score* για ταινίες του Williams υπάρχουν αρκετά παραδείγματα ποπ μουσικής και τραγουδιών: ακούγεται ο τραγουδιστής Johnny Mathis στην ταινία *Close Encounters of the Third Kind* (1977) και το τραγούδι *God Bless the Child* από την Billie Holiday στην ταινία *Schindler’s List* (1993) (Sullivan, 2017). Επίσης ακούγονται οι Frank Sinatra και Judy Garland στο *Catch Me If You Can* (2002) και η Edith Piaf στην ταινία *Saving Private Ryan* (1998) (Sullivan, 2017). Επιπλέον ο συνθέτης έχει έναν ιδιαίτερο τρόπο να χρησιμοποιεί και να συνθέτει χορωδιακά *cues*, με στίχους ή χωρίς, για αρκετές ταινίες του. Αρχικά η πρώτη του ταινία με απόσπασμα χορωδιακής μουσικής ήταν το *Family Plot* (1976) όπου ο Alfred Hitchcock του είχε ζητήσει να γράψει φωνητική μουσική

για τις σκηνές που επιχειρούν οι χαρακτήρες της ταινίας να επικοινωνήσουν με τα πνεύματα (séance scenes). Αργότερα ο συνθέτης συνέχισε να χρησιμοποιεί χορωδιακή μουσική και σε ταινίες του όπως *Empire of the Sun* (1987), *Amistad* (1997), *Saving Private Ryan* (1998), *War of the Worlds* (2005) και *Jurassic Park* (1993) και *Munich* (2005) (Sullivan, 2017, 'John Williams', 2024).

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός πως στην πολύχρονη καριέρα του ο συνθέτης επιλέγει και επιστρέφει πολλές φορές σε κάποιες παραγωγές και συνεργασίες του άλλοτε με τον ίδιο ή διαφορετικό σκηνοθέτη, γράφοντας μουσική για ταινίες στις οποίες δημιουργούνται δεύτερα ή/και παραπάνω μέρη, ενώ το έργο του χαρακτηρίζει και αντιπροσωπεύει τις ταινίες απόλυτα με αποτέλεσμα και στην συνέχεια αν ο ίδιος δεν αναλάβει την ταινία οι επόμενοι συνθέτες να χρησιμοποιούν το έργο του σαν οδηγό. Κάποια παραδείγματα είναι οι ταινίες *Jaws* (1975) και *Jaws 2* (1978): τη δεύτερη ταινία σκηνοθέτησε ο Jeannot Szwarc και τη μουσική ανέλαβε πάλι ο John Williams. Οι ταινίες *Superman* (1978) και η τέταρτη στην σειρά ταινία *Superman IV: The Quest for Peace* (1987) έχουν την μουσική πάλι του Williams, όμως το θέμα από την πρώτη ταινία χρησιμοποιήθηκε και από το συνθέτη Ken Thorne στις ενδιάμεσες ταινίες με σκηνοθέτη το Richard Lester, *Superman II* (1980) και *Superman III* (1983). Επίσης οι ταινίες του Chris Columbus, *Home Alone* (1990) και *Home Alone 2* (1991) είναι επενδυμένες από τον Williams. Εδώ είναι σημαντικό να γίνει αναφορά επίσης, σε όλα τα μέρη των ταινιών *Star Wars* του δημιουργού George Lucas, που ενώ ο σκηνοθέτης συνεχώς αλλάζει, μόνο για δύο ταινίες δεν αναλαμβάνει ο Williams την μουσική, τις *Rogue One: A Star Wars Story* (2016) που συνθέτει ο Michael Giacchino και *Solo: A Star Wars Story* (2018) που συνθέτει ο John Powell, ωστόσο ο John Williams γράφει μόνο το κυρίως θέμα με τίτλο *Solo*. Επιπλέον εξίσου σημαντικές είναι όλες οι ταινίες *Indiana Jones* από την πρώτη *Raiders of the Lost Ark* (1981) έως την τελευταία *Indiana Jones: Dial of Destiny* (2023). Οι ταινίες *Jurassic Park* (1993) και έπειτα *The Lost World: Jurassic Park* (1997) που για ακόμη μια φορά το θέμα των ταινιών χρησιμοποιείται από τον συνθέτη Don Davis για την επόμενη ταινία *Jurassic Park III* (2001) και τον Michael Giacchino για την ταινία *Jurassic World* (2015). Τέλος, ο Williams έγραψε τη μουσική για τα τρία πρώτα μέρη στην σειρά ταινιών *Harry Potter*, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2001), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2002) και *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), για τις οποίες η συμβολή του ήταν καταλυτική και ιδιαίτερα επιδραστική, καθώς όλα του τα score και κυρίως το cue με τίτλο *Hedwig's Theme*, αποτελούν πηγή έμπνευσης και αφετηρίας για τους συνθέτες των επόμενων πέντε ταινιών Patrick Doyle, Nicholas Hooper και Alexander Desplat ('John Williams', 2024).

Ο John Williams, πέρα από την δημιουργία της κατάλληλης μουσικής αφήγησης για ταινίες που πραγματεύονται φανταστικούς κόσμους μαγείας, εξωγήινων κτλ. δημιουργώντας ένα ξεχωριστό, αντιπροσωπευτικό ήχο, επίσης φημίζεται και για τις ιστορικές και με πολυπολιτισμικό χαρακτήρα μουσικές αφηγήσεις του. Αυτό το διαπιστώνουμε από την μουσική που συνέθεσε αλλά και την έρευνα που έκανε για

την ταινία *Schindler's List* (1993) και όχι μόνο. Για τη μουσική στη συγκεκριμένη ταινία ο Williams έχει αναφέρει πως είναι αναμφίβολα πολύ κοντά στην φόρμα και στην δομή στυλιστικά, ενός μιούζικαλ. Κάποια τρανταχτά παραδείγματα αποτελούν τα *cues* με τίτλο *Remembrances* και *Jewish Town* (ή αλλιώς γνωστό και με το τίτλο *Krakow Ghetto, Winter of 41*), που το πρώτο θυμίζει μια συνεχώς εξελισσόμενη *cadenza*, ενώ το δεύτερο προκαλεί συναισθηματική δυσφορία στον ακροατή με το βιολί να είναι η κύρια μελωδική γραμμή πάνω από τα ξύλινα πνευστά (Sullivan, 2017).

Ο συνθέτης ταξίδεψε στο Ισραήλ και πιο συγκεκριμένα στην Ιερουσαλήμ και τη Χάιφα όπου επισκέφτηκε μουσεία και μελέτησε την εβραϊκή μουσική του 1920 μέσα από μπάμπες του δρόμου και μιούζικαλ (Sullivan, 2017). Για την ταινία αυτή ο Williams έχει εξηγήσει πως ήθελε μια παρόμοια μουσική όπως αυτή στην ταινία *Fiddler on the Roof* (1971), σε συνδυασμό με την εκτελεστική και ερμηνευτική δεξιότητα του βιολιστή Itzhak Perlman. Ο συνθέτης γνώριζε και ανυπομονούσε για την συνεργασία τους στην ταινία, καθώς ήθελε με τη βοήθεια του Perlman να αναδείξει το ιδιαίτερο ιδίωμα που έχει εθνομουσικολογικά η ανατολική Ευρώπη και κυριότερα η εβραϊκή μουσική (Sullivan, 2017, όπως αναφέρεται στο Sullivan interview, 2006). Η δεξιότητα του Perlman πολλές φορές κατά την ακρόαση των *cues* του και κυρίως του *Main Theme*, προκαλεί την εντύπωση πως ακούγεται βιόλα και όχι βιολί, λόγω του βάθους και της ηχηρότητας της ερμηνείας του (Sullivan, 2017). Επιπλέον η μουσική στο σύνολό της και σε συνδυασμό με την εικόνα λειτουργεί αντίθετα από αυτήν, χωρίς να την μιμείται. Ο Jack Sullivan (2017, σ. 187) εξηγεί πως η μουσική και ειδικότερα το σόλο από το βιολί έρχεται σε αντίθεση με τις σκληρές εικόνες θανάτου και υποβιβασμού της ανθρώπινης ζωής στην ασπρόμαυρη εικόνα, καθώς ήταν επιλογή του σκηνοθέτη να γυριστεί κατά αυτόν τον τρόπο. Ένα τρανταχτό παράδειγμα είναι στο τέλος της ταινίας όταν ο πρωταγωνιστής Oskar Schindler νιώθει τύψεις και ενοχές, αντίθετα η μουσική είναι πιο ελπιδοφόρα και χαρούμενη, θέλοντας να δείξει υποσυνείδητα τον ηρωισμό, την ευαισθησία και την καλοσύνη του χαρακτήρα, αρετές τις οποίες δεν βλέπει ο ίδιος (Sullivan, 2017). Τέλος στην ταινία πέρα από κλασικά και τραγούδια της περιόδου, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, ακούγονται και εβραϊκά δημοτικά τραγούδια τα οποία τραγουδούν παιδικές χορωδίες (Sullivan, 2017).

Η έρευνα του συνθέτη δε σταματά με την ταινία *Schindler's List* (1993), καθώς έχει ξανασυνεργαστεί και αναλάβει τη μουσική για ταινίες που διαδραματίζονται στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο ή και σε άλλες ιστορικές περιόδους. Κάποια παραδείγματα είναι η μουσική για τις ταινίες *Saving Private Ryan* (1998), *War Horse* (2011) και *The Book Thief* (2013). Επιπλέον με αφορμή την ταινία *Schindler's List* (1993) ο John Williams τονίζει πως για τον ίδιο η κινηματογραφική μουσική γενικότερα και ειδικότερα του Hollywood, έτσι όπως την ξέρουμε και έχει διαμορφωθεί σήμερα, είναι ένα δημιούργημα εβραίων συνθετών, όπως τους Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin και Bernard Herrmann που οι οικογένειές τους κατάγονται από την Ευρώπη και

ξενιτεύτηκαν εξαιτίας του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου (Sullivan, 2017). Άποψη την οποία αναλύει και αιτιολογεί αναφέροντας πως τον βοήθησαν ιδιαίτερα οι σπουδές του δίπλα στον συνθέτη εβραϊκής καταγωγής Franz Waxman (Sullivan, 2017). Ο Waxman είναι από τους πιο καταξιωμένους συνθέτες του Hollywood, κάποιες από τις γνωστότερες συνθέσεις του είναι η μουσική για ταινίες όπως *Frankenstein* (1935) του James Whale και *Rear Window* (1954) του Alfred Hitchcock (Sullivan, 2017).

Ο Williams έχει την τρομερή ικανότητα να γράφει πολύ ξεχωριστά *score* μεταξύ τους και ταυτόχρονα να είναι αντιπροσωπευτικά και καθοριστικά όχι μόνο για την ταινία αλλά και για τον σκηνοθέτη με τον οποίο συνεργάζεται. Για παράδειγμα, το 2001 στην ταινία *A.I. Artificial Intelligence* ο Spielberg υλοποίησε την ταινία αυτή, για την οποία είχε συνεργαστεί με το σκηνοθέτη Stanley Kubrick ο οποίος είναι ο κύριος εμπνευστής της ταινίας αλλά δεν πρόλαβε να την δημιουργήσει πριν το θάνατο του (Sullivan, 2017). Ο συνθέτης με την μουσική του καταφέρνει να ενσωματώσει τις προσωπικότητες των δυο δημιουργών. Όπως αναφέρει και ο Jack Sullivan (2017, σ. 189) “το *score* του Williams ενώνει τους δύο σκηνοθέτες”, καθώς υπάρχουν κομμάτια τα οποία είναι εμπνευσμένα από τον συνθέτη György Ligeti που παραπέμπουν στην ταινία του Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968). Επιπλέον οι Williams και Spielberg σεβάστηκαν και υλοποίησαν την επιλογή του Kubrick, να ακούγεται το κομμάτι του Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*, στην σκηνή που οι δύο πρωταγωνιστές διασχίζουν την γέφυρα προς την Rouge City (Sullivan, 2017). Την ίδια στιγμή όμως συνυπάρχουν στην ταινία και τα πιο μελωδικά και ατμοσφαιρικά *cues*, *Monica's Theme* και *The Search for the Blue Fairy*, που παραπέμπουν περισσότερο στον πιο αισιόδοξο Spielberg (Sullivan, 2017). Λόγω της θεματολογίας της ταινίας, που αφορά την σχεδόν ολοσχερή καταστροφή της ανθρωπότητας και του περιβάλλοντος, δεν υπάρχει ιδιαίτερη ανάγκη για διάλογο και από επιλογή του ο σκηνοθέτης αφήνει τη μουσική να μεγαλοουργήσει, με αποτέλεσμα το *score* του John Williams για την συγκεκριμένη ταινία, να διαρκεί πάνω από δυο ώρες και να αποτελείται από μια πληθώρα ειδών (Sullivan, 2017).

Επίσης, τόσο για την ταινία που αναλύεται στην προηγούμενη παράγραφο, όσο και για τις *Minority Report* (2002), *Munich* (2005) και *War of the Worlds* (2005), ο σκηνοθέτης Steven Spielberg χαρακτηρίζει τη μουσική τους ως τα “πρώτα ασπρόμαυρα” *score* του συνθέτη και αιτιολογεί την άποψή του εξηγώντας πως η μουσική δεν είναι το ίδιο μελωδική όπως σε προηγούμενες του ταινίες και έχει ένα πιο μοντέρνο και εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα. Καταλήγει πως είναι πολύ επηρεασμένη από το Bernard Herrmann και τη μουσική του για τις ταινίες του Hitchcock (Sullivan, 2017, σ. 189). Για παράδειγμα στην ταινία *Minority Report* (2002) στο *cue* με τίτλο *Leo Crow: the Confrontation* ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια αλληλουχία συγχορδιών γνωστές και ως *Herrmann chords* (Sullivan, 2017), όπως αναλύονται και στην παραπάνω ενότητα “Η Μουσική του Bernard Herrmann”. Τέλος σημαντικό είναι επίσης πως για την ταινία *A.I. Artificial Intelligence* (2001), ο συνθέτης συνεργάζεται για πρώτη φορά και με το γιό του Joseph Williams, δουλεύοντας μαζί στα *cues* που βασίζονται στην techno μουσική και μουσική από synthesizers (Sullivan, 2017). Με αυτόν τον τρόπο αποδεικνύεται πως ο συνθέτης αλλάζει με τους καιρούς, αναγνωρίζοντας τι χρειάζεται η ταινία και κατ’ επέκταση η

μουσική της, αλλά και τι είναι επιθυμητό από τους παραγωγούς, τον σκηνοθέτη και το κοινό.

Ο συνθέτης λόγω και της σχέσης του με την μουσική από πολύ μικρή ηλικία αλλά και της σύνδεσής του με τα κρουστά μουσικά όργανα και το ρυθμό, έχει κατά καιρούς γράψει και έντονα ρυθμικά και γεμάτα παλμό *score*. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας του πατέρα του, που όπως έχει προαναφερθεί ήταν μουσικός και είχε παίξει με την ορχήστρα για παραγωγές και ηχογραφήσεις ταινιών όπως στο *North by Northwest* (1959), στην οποία παίζει το φημισμένο σόλο στα τύμπανα του συνθέτη Bernard Herrmann (Sullivan, 2017). Κάποιες από τις συνθέσεις του Williams που αναδεικνύουν ιδιαίτερα τα κρουστά ακούγονται στις ταινίες *Sugarland Express* (1974), *The Empire Strikes Back* (1980), *Amistad* (1997), *The Lost World: Jurassic Park* (1997), *Minority Report* (2002), *Munich* (2005) και *War of the Worlds* (2005). Επιπλέον στην ταινία *War of the Worlds* (2005), ο ίδιος ο John Williams όπως φαίνεται στο Sullivan (2017, σ. 189, όπως αναφέρεται στο *War of the Worlds Special Feature*, 2005) έχει πει για τη σύνθεσή του αυτή, πως είναι μια αναφορά στο παλιό Hollywood και τις ταινίες τρόμου και τεράτων και πως τα κρουστά στη συγκεκριμένη ταινία είναι σαν “έναν παλμό που άλλοτε ακούμε, άλλοτε δεν ακούμε, αλλά είναι πάντα εκεί και μπορούμε να τον νιώσουμε”.

Το 2005 με την ταινία *Munich* ο Williams συνεργάζεται για ακόμα μια φορά με τον σκηνοθέτη Steven Spielberg, όπως αναφέρεται στην προηγούμενη ενότητα. Στην ταινία αυτή έχουν μια πολύ διαφορετική προσέγγιση της εβραϊκής μουσικής, σε σχέση με την προηγούμενη τους ταινία βασισμένη σε αυτό το είδος μουσικής, *Schindler's List* (1993). Αυτό συμβαίνει αρχικά διότι η ταινία *Munich* (2005) έχει διαφορετικό σενάριο, καθώς ακολουθεί μια προσπάθεια εκδίκησης ή απόδοσης της δικαιοσύνης. Επίσης είναι πολύ μεταγενέστερη σε σχέση με την ταινία *Schindler's List* (1993), καθώς διαδραματίζεται την περίοδο του 1970. Παρά αυτές τις ιδιαίτερα σημαντικές διαφορές ο συνθέτης επιμένει στην άποψή του πως η ταινία *Munich* (2005), “χρειαζόταν την εβραϊκή μουσική” (Sullivan, 2017, σ. 187). Με άλλα λόγια το εβραϊκό ιδίωμα, αν και έντονο, το προσεγγίζει διαφορετικά δίνοντας έμφαση στην ανατολή αυτή την φορά και όχι τόσο στην ευρωπαϊκή μορφή του. Αυτό το κατορθώνει ο συνθέτης χάρη στην ιδιαίτερη ενορχήστρωσή του, η οποία αξιοποιεί κάποια γηγενή μουσικά όργανα της Μέσης Ανατολής, για παράδειγμα κάποια περσικά μουσικά όργανα όπως το ούτι (Sullivan, 2017). Ο συνθέτης συνεχίζει αναλύοντας πως:

(Ηθελε τα συγκεκριμένα μουσικά όργανα) που δεν ήταν ιδιαίτερα ισραηλινά: (Έχοντας) μια διαφορετική ιδέα ... και (επιθυμώντας να αναδείξει) μια διαφορετική γεωγραφία της ιστορίας της εβραϊκής μουσικής. Έτσι, οι δύο εμπειρίες ήταν αντίθετες για μένα, παράγοντας λεπτά αλλά διαφορετικά αποτελέσματα στις λεπτομέρειες (Sullivan, 2017, σ. 187).

Ένα παράδειγμα που δείχνει τη διαφορά αυτή που αναφέρει ο συνθέτης στις λεπτομέρειες, είναι αυτό που παραθέτει και ο συγγραφέας Jack Sullivan (2017) και το *cue* με τίτλο *Anver's Theme*” στην ταινία *Munich* (2005), που θυμίζει ως προς τον τονικό χώρο, το συναίσθημα, την απλότητα στην ενορχήστρωση και τον προσωποκεντρικό χαρακτήρα που η μουσική ακολουθεί μόνο ένα χαρακτήρα (τους

Avner και Oskar), την κύρια μελωδία από το *Schindler's List* (1993), αλλά ταυτόχρονα είναι πολύ διαφορετικό. Κάποιες από αυτές τις διαφορές είναι στην ενορχήστρωση, στη διάρκεια των παύσεων ανάμεσα στις φράσεις, και στην επίκληση στο συναίσθημα στην κάθε ταινία.

Τέλος ο John Williams αναφέρεται και στη σημασία που πρέπει να δίνει ένας συνθέτης στη διεύθυνση της ορχήστρας για την ηχογράφηση του *score* και εξηγεί πόσο σημαντικό είναι πολλές φορές για τον ίδιο, να την αναλαμβάνει, αναφέροντας πως:

Σχεδόν πάντα ένιωθα ότι μπορούσα να αναπαραστήσω καλύτερα τη μουσική (μου)... Ήθελα να φέρω στο προσκήνιο αυτό που είχα γράψει με τον πιο αντιπροσωπευτικό τρόπο που πίστευα ότι θα μπορούσε να δοθεί. Και αυτό ήταν το μοναδικό μου κίνητρο. Δεν είχε καμία σχέση με την ερμηνεία των έργων άλλων ανθρώπων. Αυτό (η ερμηνεία έργων από άλλους συνθέτες) μου προέκυψε αργότερα (Sullivan, 2017, σ. 180, όπως αναφέρεται στο Sullivan interview, 2006).

Επιπλέον ο συνθέτης εξηγεί πως η διαδικασία και η διεύθυνση της ορχήστρας για την ηχογράφηση ενός έργου, είναι από τις λίγες φορές που ο εκάστοτε συνθέτης έχει τη δυνατότητα να δουλέψει σε ένα πιο κοινωνικό πλαίσιο. Με άλλα λόγια, λόγω της φύσης της δουλειάς του συνθέτη, όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενη ενότητα, που τις περισσότερες φορές δουλεύει μοναχικά στο *studio*, έχοντας ως μοναδική του σταθερή επαφή τις συναντήσεις και συζητήσεις με το σκηνοθέτη, η ευκαιρία να έρθει σε επαφή με ολόκληρη την ορχήστρα είναι σαν “αντίδοτο” κατά της απομόνωσης, όπως την χαρακτηρίζει ο John Williams και όταν του δίνεται αυτή η ευκαιρία δεν μπορεί παρά να την αρπάξει (Sullivan, 2017, σ. 181).

Επίλογος

Η συνεργασία υπάρχει ανάμεσα στους ανθρώπους και είναι σημαντική, αν όχι απαραίτητη σχεδόν σε όλους τους τομείς της ζωής. Έχει μελετηθεί και αποδειχθεί πως αυτή η συνθήκη είναι μια φυσική διαδικασία και ανάγκη για την κοινωνία και αποτελεί ένα από τα βασικότερα αγαθά της ανθρωπότητας. Επομένως και για τον κινηματογράφο, η συνεργασία είναι ζωτικής σημασίας, καθώς χωρίς αυτή δεν θα μπορούσε καν να υφίσταται και να μιλάμε για αυτόν.

Μια συνεργασία μπορεί να είναι το ίδιο γόνιμη είτε ως *σύμπραξη* είτε ως *διαβούλευση*, όπως διαπιστώνεται και από τα δύο παραδείγματα που αναλύθηκαν παραπάνω. Οι Hitchcock και Herrmann αν και πέρασαν και από τις δύο μορφές συνεργασίας, η δουλειά τους απέδωσε και ήταν πολύ σημαντική για τον κινηματογράφο. Οι Spielberg και Williams, μαζί από την αρχή της καριέρας τους, είχαν μια συνεργασία *σύμπραξης*, συμπληρωματική και συμβουλευτική.

Όπως αναφέρει η Kathryn Kalinak (1992, σ. 30) η μουσική και ο κινηματογράφος έχουν μία σχέση “αλληλοεξάρτησης”, καθώς για να κατορθωθεί μια ολοκληρωμένη αφήγηση μιας ιστορίας στο κινηματογράφο η εικόνα με την μουσική θα πρέπει να κινούνται παράλληλα και με την ίδια σοβαρότητα και σεβασμό και προς τις δύο τέχνες. Τόσο η μουσική όσο και η εικόνα αποτελούν κινητήριες δυνάμεις για να επιτευχθεί το επιθυμητό ερέθισμα προς το κοινό, μέσα από την αίσθηση της όρασης και της ακοής ταυτόχρονα. Παραδείγματα που η ομαλή συνύπαρξη των δύο προσέφεραν αριστουργήματα στο κινηματογράφο είναι οι ταινίες *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960), *Jaws* (1975) και *Schindler's List* (1993) που αναλύθηκαν παραπάνω και όχι μόνο.

Οι καλλιτέχνες τους οποίους πραγματεύεται η παρούσα εργασία με το έργο τους έχουν σημαδέψει και καθορίσει την εξέλιξη του κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης Alfred Hitchcock, λόγω του πολύ χαρακτηριστικού τρόπου με τον οποίο προσεγγίζει, γράφει και σκηνοθετεί τους “κακούς” χαρακτήρες στις ταινίες, έχει ταυτιστεί πλέον με τις ταινίες τρόμου στον κινηματογράφο και αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση για πολλούς νέους σκηνοθέτες στο είδος (Wood, 2000). Η μουσική του Bernard Herrmann στη δεκαετία του 1940 άλλαξε τα μέχρι τότε δεδομένα για την κινηματογραφική μουσική και σύνθεση και έστρωσε το δρόμο για τους επόμενους συνθέτες προς μια νέα αντίληψη και λειτουργία της μουσικής στον κινηματογράφο (Bruce, 1982). Ο Steven Spielberg, σύμφωνα με τον Charles Derry (2000), είναι ο πιο επιτυχημένος εμπορικά και διάσημος σκηνοθέτης του προηγούμενου αιώνα και συμπεριλαμβάνεται σε ένα κύμα νέων και πρωτοπόρων σκηνοθετών στο Hollywood. Αν και κάποιες από τις πρώτες ταινίες του έχουν κατακριθεί από κριτικούς πως πραγματεύονται προβληματισμούς και ευαισθησίες που δεν αφορούν ένα ώριμο κοινό, καταφέρνει και αποδεικνύει το αντίθετο (Derry, 2000). Τέλος, ο συνθέτης John Williams χαρακτηρίζεται μεταφορικά από τον Jack Sullivan (2017) ως “ο καπετάνιος” του πλοίου, δηλαδή της κινηματογραφικής μουσικής, για τους νέους ανερχόμενους κινηματογραφικούς συνθέτες. Ο ίδιος ο συνθέτης σε συνέντευξή του

έχει αναφερθεί στο μέλλον της κινηματογραφικής μουσικής και τον φόβο που επικρατεί ως προς την άνοδο της τεχνολογίας, εξηγώντας πως:

Νομίζω ότι θα έχει ένα λαμπρό μέλλον.... Δεν ξέρουμε αν θα υποβαθμιστεί μουσικά. Νομίζω ότι οι νεότεροι άνθρωποι θα έρθουν και θα αναγνωρίσουν αυτές τις τάσεις, και το αμετάκλητο της σύνδεσης του οπτικού με το ακουστικό, και ως μουσικοί θα πάρουν πολύ σοβαρά την ευκαιρία να γράψουν για τον κινηματογράφο. (Sullivan, 2017, σ. 193 όπως αναφέρεται στο Sullivan interview, 2006).

Βιβλιογραφία

Amblin Partners. (n.d.). *Steven Spielberg a Life in Movies*. Retrieved April 15, 2024 from Amblin.com: <https://amblin.com/steven-spielberg/>

American Masters. (2001). *Alfred Hitchcock and David O. Selznick Collaborations*. Retrieved February 29, 2024 from <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/alfred-hitchcock-and-david-o-selznick-collaborations/634/>

Audissino, E. (2014). *The music of Jaws: A study of John Williams' film score*. University of Illinois Press.

Audissino, E. (2018). *Introduction: John Williams, Composer*. In E. Audissino (Eds.), *John Williams. Music for Films, Television, and the Concert Stage* (pp. ix-xxiv). Brepols.

Barson, M. (2024, April 12). *Steven Spielberg*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Steven-Spielberg>

Bell, R. (2013). *Wagner's Parsifal: An appreciation in the light of his theological journey*. Cascade Books.

Bernard Herrmann. (2023, December 20). In *Wikipedia* https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Herrmann

Baxter, J. (1997). *Stanley Kubrick: A biography*. HarperCollins.

Bouzereau, L. (Director). (1996). *The making of E.T. The Extra-Terrestrial* [Film]. Universal Studios.

Bouzereau, L. (Director). (2003). *Indiana Jones Bonus Material* [Film]. [Paramount Home Entertainment](#).

- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2023, December 20). *Bernard Herrmann*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Bernard-Herrmann>
- Brown, R. (2016, February 5). *Alfred Hitchcock's composer Bernard Herrmann 'perfect match' for the master of suspense: American composer Bernard Herrmann was a perfect match for Alfred Hitchcock and contributed to eight movies from the master of suspense*. Australian Broadcasting Corporation.
- Brown, R. S. (1982). Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. *Cinema Journal*, 21(2), 14–49. <https://doi.org/10.2307/1225034>
- Bruce, G. D. (1982). *Bernard Herrmann: Film music and film narrative*. New York University.
- Busch, A. T. (2021). *Collaboration as the Initial Stage of Artistic Group-Work: The collaborative stage of co-creation between music composers and other artists*. Doctoral dissertation, Arizona State University.
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies – Music and Sound in Film History*. Oxford: Oxford University Press.
- Burget, M. (2013). *Works of Alfred Hitchcock: An analysis*. Doctoral dissertation, Masaryk University Faculty of Arts.
- Burns, R. G. (2015). *Bernard Herrmann's relationship with jazz: The final years of his life and career (1968 to 1975)*. In J. Cattermole, H. Johnson, & O. Wilson (Eds.), *Into the Mix: People, Places, Processes* (pp.11-15). International Association for the Study of Popular Music (Australia/New Zealand Branch).
- Caschetto, M. (2019, April 26). *Legacy Conversations: Conrad Pope*. The Legacy of John Williams. <https://thelegacyofjohnwilliams.com/2019/04/26/conrad-pope-interview/>
- Chion, M. (2021). *Ο Ηχος στον Κινηματογράφο*. (Μ. Κουτάλα, Μετ.) Εκδόσεις Πατάκη (3^η έκδ.).
- Colbert, S. (Host). (2023, March 3). *Steven Spielberg & John Williams*. The Late Show with Stephen Colbert. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLiZxWe0ejyv9Uw4Ymo8VcdMqgreq7jns5>
- Collins, A. (Host). (2022, September 14). *John Williams: 'I'd love to compose a Bond score' | Exclusive 90th birthday interview*. Classic FM. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0tT1KJAUuv0>
- Daniel-Richard, D. (2010). *The dance of suspense: Sound and silence in North by Northwest*. *Journal of Film and Video*, 62(3), (pp 53-60).
- Davis, R. (2010). *Complete guide to film scoring: the art and business of writing music for movies and TV*. Hal Leonard Corporation.
- Decker, E. (2018, May 18) "*Herrmann, Bernard*". Contemporary Musicians. Retrieved February 22, 2024 from Encyclopedia.com:

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/film-and-television-biographies/bernard-herrmann#3493200038>

Derry, C. (2000). *Spielberg, Steven*. In T. Pendergast & S. Pendergast (Eds.), *International dictionary of films and filmmakers: Directors* (4th ed., Vol. 2). St. James Press.

Derry, C. (2018, Jun 11). "*Spielberg, Steven*". International Dictionary of Films and Filmmakers. Retrieved April 15, 2024 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/movies/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/spielberg-steven>

Eldridge, A. (2024, March 11). *John Williams*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/John-Williams-American-composer-and-conductor>

Everingham, M. (2017). *Orchestrating Film: The contrasting orchestral-compositional approaches of Bernard Herrmann and John Williams and their modern legacy*. Journal of Undergraduate Research in the Creative Arts and Industries.

Fink, N. (2006, August). *The sound of suspense: An analysis of music in Alfred Hitchcock films*. In Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC9) (pp. 193-198).

Flach, P. (2012). *Film scoring today – Theory, practice, and analysis*. Department for Information Science and media studies University of Bergen.

Freedman, J. (2015). *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*. Cambridge University Press.

Harper, G., Doughty, R., & Eisentraut, J. (Eds.). (2014). *Sound and Music in Film and Visual Media: A critical overview*. Bloomsbury Academic.

Henry, J. A. (2017). *The Dichotomy Between Film Music and Concert Music: Demonstrated by the Careers of Aaron Copland and Bernard Herrmann*. Doctoral dissertation, The University of Wisconsin-Milwaukee.

Hightower, L. (2018, May 23). "*Williams, John*". Contemporary Musicians. Retrieved April 15, 2024 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/williams-john>

Himes, M. (2018). *The Evolution of Hollywood Motion Picture Composing from Max Steiner to Bernard Herrmann*. (Course: MUH 5375, Dr. Scott Warfield).

Hubbard, H. L. (2022). *John Williams: Scoring and Interpreting Emotions in Film Music*. [A Senior Thesis] Liberty University.

Johnson, E. (1977). *Bernard Herrmann: A Biographical Sketch*. Triad Press. Retrieved February 29, 2024 from <http://bernardherrmann.org/articles/biographical-sketch/index.html>

- John Williams. (2024, April 16). In *Wikipedia*
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Williams
- John Williams.org. (n.d). *John Williams: Biography*. Retrieved April 15, 2024 from
<https://www.johnwilliams.org/reference/biography>
- Kalinak, K. (1988). *The Text of Music: A Study of "The Magnificent Ambersons"*. *Cinema Journal*, 27(4), (pp. 45-63).
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. University of Wisconsin Press.
- Keegan, R. (2012, January 8). *John Williams and Steven Spielberg mark 40 years of collaboration*. *Los Angeles Times*. Retrieved April 15, 2024 from
<https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-jan-08-la-ca-john-williams-20120108-story.html>
- Kögebehn, G. (2006, June). *Running with the Kids – A Conversation with Norma Herrmann*. Retrieved February 29, 2024 from
<http://bernardherrmann.org/articles/interview-herrmann/index.html>
- Lipscomb, S. D., & Tolchinsky, D. E. (2004). *The role of music communication in cinema*. In D. Miell, R. MacDonald, and D. J. Hargreaves (Eds), *Musical Communication* (pp, 383-494). Oxford, 2005; online edn, Oxford Academic, 22 Mar. 2012).
- Lunden, J. (Host). (2012, November 10). *John Williams' Inevitable Themes* [Radio Broadcast]. National Public Radio NPR.
- Lynch, D. (2021). *Κυνηγώντας το Μεγάλο Ψάρι: Διαλογισμός, Συνειδητότητα και Δημιουργικότητα*. (Γ. Πάντσιος, Μετ.) Εκδόσεις Πατάκη (3^η έκδ.).
- Lysy, C. (2019, February 18). *Schindler's List-John Williams*. In *Greatest Scores of the Twentieth Century, Reviews*. MOVIE MUSIC UK.
<https://moviemusicuk.us/2019/02/18/schindlers-list-john-williams/>
- Mackendrick, A., & Cronin, P. (2005). *On film-making: an introduction to the craft of the director*. *Cinéaste*, 30(3), (pp. 46-54).
- Magliozzi, R. S., & He, J. (2009). *Tim Burton*. The Museum of Modern Art.
- Milicia, J. (2018, May 21). *"Herrmann, Bernard"*. International Dictionary of Films and Filmmakers. Retrieved February 22, 2024 from
 Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/movies/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/herrmann-bernard>
- Morricone, E., & Boschi, E. (2007). *A Composer behind the Film Camera. Music, Sound, and the Moving Image*, 1(1), 95-105.
- Morricone, E., & Miceli, S. (2013). *Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. Scarecrow Press.

- Nagel, R. (2018, July 27). "Williams, John". *Contemporary Musicians*. Retrieved May 15, 2024 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/williams-john-0>
- Nelson, R. (Host). (2023, November 2). *Maestros of Suspense: Jack Sullivan Talks about Music in Alfred Hitchcock's Films* [Audio podcast episode]. In *Alfred Hitchcock*. Simply Charly. <https://simplycharly.com/listen/maestros-of-suspense-jack-sullivan-talks-about-music-in-alfred-hitchcock-films>
- Patzig, A. C. C. (2023). *The Film Score Music of John Williams: A Guide to Selected Works for the Principal Percussionist*. University of South Carolina.
- Piccotti, T., & Kettler, S. (2024, March 10). *John Williams*. Retrieved April 15, 2024 from Biography.com: <https://www.biography.com/musicians/john-williams>
- Scheuregger, M., & Efthymiou, L. (2020). *Composer-composer collaboration and the difficulty of intradisciplinarity*. *Airea: Arts and Interdisciplinary Research*, (2), 23-35.
- Simon, S. (Host). (2007, February 10). *Weekend Edition Saturday: 'Hitchcock's Music' Scores Big on Suspense* [Radio Broadcast]. National Public Radio NPR.
- Simply Charly. (2020, November 20). *Maestros of Suspense: Music in the Films of Alfred Hitchcock* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TGv4SqV5BSQ>
- Steven Spielberg. (2024, April 16). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Steven_Spielberg
- Sullivan, J. (2011). *Hitchcock and Music*. In T. Leitch & L. Poague (Eds.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (pp. 219-236). Blackwell Publishing Ltd.
- Sullivan, J. (2017). *Spielberg–Williams: Symphonic Cinema*. In N. Morris (Eds.), *A Companion to Steven Spielberg* (pp. 175-194). John Wiley & Sons, Inc.
- Taylor, A. (n.d.). *Composer-Writer collaborations: ways in which they work together*. Retrieved January 13, 2024 from https://www.academia.edu/43760888/Composer_writer_collaborations_ways_in_which_they_work_together
- Taylor, A. (2020). *Death of the Composer? Making Meanings from Musical Performance*. Music & Practice.
- Theunissen, J. R. (2014). *Film music: the synthesis of two art forms-a case study of themes and characters in Alfred Hitchcock's and Bernard Herrmann's Vertigo* (Doctoral dissertation, Stellenbosch: Stellenbosch University).
- Thomas, T. (2018, May 29). "Williams, John". *International Dictionary of Films and Filmmakers*. Retrieved April 15, 2024 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/movies/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/williams-john>
- Tonks, P. (2011). *Film music*. Oldcastle Books.

- Tozzoli, R. (2019, April 15). *The Power of Music. The Benefits of Collaboration*. Yamaha. Retrieved April 15, 2024 from <https://hub.yamaha.com/brand/creativity/the-power-of-music-the-benefits-of-collaboration/>
- Truffaut, F., & Hitchcock, A. (1985). *Hitchcock*. Simon and Schuster.
- Variety. (2024, March 6). *Star Wars & Harry Potter Composer John Williams reveals How he came up with Cinemas Biggest Scores* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cG9Z_5FzMCo
- Ventura, D. (2010). *Film Music in Focus*. Rhinegold Publishing (2nd edition).
- Vertlieb, S. (2002) *Herrmann and Hitchcock: The Torn Curtain*. Retrieved March 3, 2024 from <http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-torncurtain/>
- Wales, L. M. (2023). *The Complete Guide to Film and Digital Production: The People and The Process*. Taylor & Francis.
- Waletzky, J. (Director). (1992). *Music for the Movies: Bernard Herrmann* [Film]. Alternate Current International; Channel Four Films; La Sept Cinéma; Les Films d'Ici.
- Wood, R. (2000). *Hitchcock, Alfred*. In T. Pendergast & S. Pendergast (Eds.), *International dictionary of films and filmmakers: Directors* (4th ed., Vol. 2). St. James Press.