

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

**Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΤΟΥ JOHN WILLIAMS
(1975-2018)**

ΜΕΛΩΔΙΑ, ΑΡΜΟΝΙΑ, ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ
ΠΡΟΤΥΠΑ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Επιβλέπων καθηγητής: ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: IRMGARD LERCH-
ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ, ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

ΑΘΗΝΑ 2020

Κωνσταντίνος Ζαχαρόπουλος, *Η κινηματογραφική μουσική του John Williams (1975-2018). Μελωδία, αρμονία, μορφολογικά πρότυπα και θεματική ενότητα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2020.

© 2020, Κωνσταντίνος Ζαχαρόπουλος

Πρόλογος

Ήδη από την παιδική μου ηλικία, όταν κατάλαβα ότι οι ταινίες συνοδεύονται από μουσική, απέκτησα ενδιαφέρον για τον μαγικό χώρο της κινηματογραφικής μουσικής, και ιδίως όταν ανακάλυψα ότι κοινός παράγοντας της μουσικής αγαπημένων μου ταινιών όπως η τριλογία *Star Wars*, το *E.T. The extra-terrestrial*, η τριλογία *Indiana Jones* κ.α. ήταν ένας μουσικοσυνθέτης: ο John Williams. Μεγαλώνοντας και ακούγοντας και άλλα έργα του άρχισα να συνειδητοποιώ ότι η μουσική του ταίριαζε πιο πολύ στην ιδιοσυγκρασία μου, οπότε έγινε και ο αγαπημένος μου κινηματογραφικός συνθέτης. Δυστυχώς, στα χρόνια των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, δεν υπήρχε κάποιο μάθημα κινηματογραφικής μουσικής, οπότε και δεν μπόρεσα και εμπράκτως (π.χ. αξιοποιώντας τις συγγραφικές μου δυνατότητες σε κάποια σεμιναριακή ή άλλου επιπέδου εργασία) να δείξω το ενδιαφέρον μου σε αυτόν τον κλάδο, πέρα από κάποιες πρωτόλειες προσπάθειες σύνθεσης που είχαν ένα κινηματογραφικό χρώμα, όπως πρόσεξε και ο νυν επιβλέπων της διδακτορικής μου διατριβής κος. Ζερβός. Επόμενο ήταν, όταν αποφάσισα να συνεχίσω τις σπουδές μου σε διδακτορικό επίπεδο και σε συνάφεια με την φιλοδοξία μου να γίνω ο ίδιος ένας συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής, να διαλέξω το ανάλογο θέμα στο συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο.

Αρχικά, το ενδιαφέρον μου στράφηκε στη δραματουργική δύναμη και αφηγηματική υπόσταση της μουσικής του Williams, όπως αυτή γινόταν αντιληπτή μέσα από τις σχέσεις εικόνας-μουσικής. Καθώς όμως άρχισα να έχω πρόσβαση σε ολοένα και περισσότερες αυθεντικές παρτιτούρες του συνθέτη, άρχισε να μορφοποιείται και η δομή της διατριβής μου προς μία μουσικολογική κλίση, με τη διερεύνηση του στυλ του, η οποία κατέληξε στην τωρινή της μορφή, υποβοηθούμενη από το γεγονός πως δεν υπήρχε κάποιο ανάλογο γραφόμενο σε ακαδημαϊκό επίπεδο.

Για την συγγραφική μου προσπάθεια αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω: κατά πρώτον, τους τρεις καθηγητές μου με επικεφαλής τον κο. Ζερβό που με υποστήριξε τόσο στην επιλογή του θέματος όσο και κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής μου· κατά δεύτερον, το Ίδρυμα Ωνάση για την πολύτιμη υλική υποστήριξή του με την υποτροφία που μου δόθηκε για να εκπονήσω την διατριβή αυτή· κατά τρίτον, ένα πλήθος ανθρώπων που με βοήθησαν με διαφορετικούς τρόπους ο καθένας, όπως το να μου στείλουν σπάνιο αρχειακό υλικό (παρτιτούρες και οπτικοακουστικό υλικό), να μου υποδείξουν βιβλιογραφικές αναφορές, να μου στείλουν άρθρα ή διατριβές τους, ή ακόμα και να συζητήσουμε εποικοδομητικά πάνω στο τεράστιο θέμα του John Williams. Ευχαριστώ λοιπόν τους Mark Richards, Matthew BaileyShea, Frank Lehman, Bill Wrobel, David Coppen, Vincent Gillioz, Neil Lerner, Scott Murphy, Kate Hutchens, Peggy Daub, Catherine Morgan, Mark

Huggins, John Griffin, Robert Estrine, Ron Burbella, Ιωάννη Φούλια καθώς και τα μέλη του διαδικτυακού χώρου συζητήσεων (φόρουμ) του www.jwfan.com.

Αθήνα, 31 Δεκεμβρίου 2019
Κωνσταντίνος Ζαχαρόπουλος

Περιεχόμενα

Πρόλογος	iii
Περιεχόμενα	v

Εισαγωγή.....	1
---------------	---

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Μελωδία

Εισαγωγή.....	15
Χαρακτηριστικό ρυθμικό σχέδιο	17
Χαρακτηριστικά φθογγικά σχήματα	19
Καλά οριοθετημένες φράσεις	22
Κυρίαρχα διαστήματα	23
Τρόποι	25

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Αρμονία

Εισαγωγή.....	35
Ανάμειξη μείζονος-ελάσσονος	36
Τροπικότητα.....	41
Μιξολύδιος	42
Λύδιος.....	48
Φρύγιος.....	52
Δώριος	58
Αιολικός.....	61
Λόκριος.....	65
Άλλες χρωματικές συγχορδίες	68
Αρμονική διαδοχή “Tarnhelm”	68
Οξυμμένη υποδεσπόζουσα (#IV/#iv)	73
Παρενθετικές δεσπόζουσες	78
Παράλληλη αρμονία	82
Τονική διατονικότητα	87

Δεσπόζουσα	91
Μη δεσπόζουσες συγχορδίες μεθ ‘ εβδόμης, μετ’ ενάτης και ενδεκάτης	95
Τετραδική αρμονία	100
Συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους και clusters	105
Ισοκράτης.....	114

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ Μορφολογικά πρότυπα

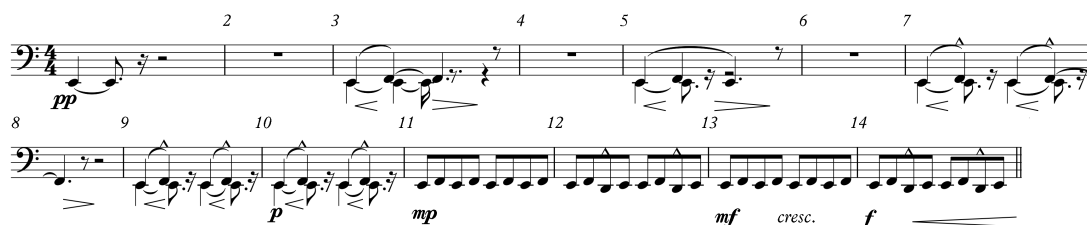
Εισαγωγή.....	121
Πρόταση	123
Περίοδος	135
Υβριδικά και σύνθετα θέματα.....	149
Υβρίδιο	150
Σύνθετη πρόταση.....	155
Σύνθετη περίοδος	157
Άλλοι τύποι πρότασης	161
Τρίπτυχη πρόταση	162
Πρόταση με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση	167
Πρόταση με δομή “ααβα”	172
Αναπτυσσόμενη πρόταση.....	174
Απλή τριμερής και διμερής μορφή	179
Απλή τριμερής μορφή	179
Απλή διμερής μορφή	182
Άλλες μορφές.....	184
Συμπεράσματα	188

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ Θεματική ενότητα

Εισαγωγή.....	195
Τριλογία Star Wars (1977-1983)	199
Superman: the movie (1978).....	205
E.T. The extra-terrestrial (1982)	208
The accidental tourist (1988)	213
Born on the fourth of July (1989)	213
Hook (1991).....	215

Far and away (1992)	219
Memoirs of a geisha (2005)	219
The adventures of Tintin: Secret of the unicorn (2011).....	222
 Επίλογος.....	 227
 Βιβλιογραφία	 231
Ευρετήριο μουσικών παραδειγμάτων	249

Εισαγωγή



Ποιος θα μπορούσε να φανταστεί ότι η επίμονη επανάληψη ενός ημιτονίου στα βαθιά όργανα της ορχήστρας, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μουσικό θέμα που θα έγραφε κινηματογραφική ιστορία; Το θέμα του καρχαρία, με την «τρομακτική πρωτόγονη ειρωνεία του»,² συνιστά ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα μουσικά θέματα που γράφτηκαν ποτέ, μια ιδιοφυή ιδέα του John Williams που λειτουργεί ως ενωτικό στοιχείο, υπογράφοντας μουσικά την κινηματογραφική ταινία *Jaws* (1975).³

Κάποιος θα μπορούσε να αλλάξει αυτό το ostinato από πολύ αργό σε πολύ γρήγορο, από πολύ σιγανό σε πολύ δυνατό. Όλα αυτά τα πράγματα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να χειραγωγήσεις τη στιγμή ώστε να δείξεις ότι ο καρχαρίας ήταν στον υψηλότερο τόνο παροξυσμού ή κάτι λιγότερο. Αυτή η απλή δραματική τεχνική φαινόταν να είναι ό,τι χρειαζόμασταν.⁴

«Ο John Williams δε θα έπρεπε να θεωρείται ένας κινηματογραφικός συνθέτης, αλλά ένας *συνθέτης*, ένας από τους πιο σημαίνοντες της εποχής μας».⁵ Δυστυχώς η ακαδημαϊκή μουσικολογική κοινότητα δεν έχει δώσει τη δέουσα προσοχή στον συνθέτη Williams και σε αυτό συντελούν διάφοροι λόγοι,⁶ από τους

¹ *Jaws*, M101 *Jaws* main titles.

² John Caps, “John Williams – Scoring the film whole”, στο: Warren M. Sherk (επιμ.), *Elmer Bernstein's Film Music Notebook: a complete collection of the Quarterly Journal, 1974-1978*, The Film Music Society, Sherman Oaks 2004, σ. 278.

³ Βλ. Larry M. Timm, *The soul of cinema: an appreciation of film music*, Prentice Hall, Upper Saddle River [NJ] 2003, σ. 2.

⁴ Ο.π. Βλ. σχετικά με την αφηγηματική διάσταση και ψυχολογική απήχηση του μοτίβου στον θεατή, στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο Giorgio Biancorosso, “The shark in the music”, *Music Analysis* 26/1/3, 2010, σ. 306-333.

⁵ Emilio Audissino, “Introduction”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. xxi.

⁶ Ένας από τους οποίους είναι η ευρέως διαδεδομένη αντίληψη πως η κινηματογραφική μουσική δε μπορεί να σταθεί από μόνη της. Επ’ αυτού, ο αναγνώστης παραπέμπεται να διαβάσει το ενδιαφέρον άρθρο του Gerard Pratley στο Roger Manvell και John Huntley, *The technique of film music*, Focal Press, New York 1975 (αναθεωρημένη και διευρυμένη έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1957], σ. 287, στο οποίο ουσιαστικά καταρρέει αυτός ο ισχυρισμός καθώς «η καλογραμμένη μουσική πάντα θα είναι εκφραστική και ουσιαστική, ακόμη κι όταν ακούγεται σε μη-λειτουργική εκτέλεση» (ό.π.). Πρακτικοί λόγοι, επίσης, εμποδίζουν μια εμπεριστατωμένη μουσικολογική ανάλυση της κινηματογραφικής

οποίους ο σημαντικότερος είναι ο ελιτισμός των αναλυτών της κλασικής μουσικής που στέκονται με μια αμφίβολη στάση απέναντι στην κινηματογραφική μουσική.⁷ Ο ίδιος ο Williams αναφέρεται και σε “σοβαρούς” συνθέτες που δεν ενδιαφέρονται για αυτή τη μορφή σύνθεσης, ίσως επειδή βρίσκουν το μέσο πολύ περιοριστικό τεχνικά ή κατώτερου επιπέδου,⁸ ενώ εκφράζει τη λύπη του που ο Stravinsky δεν έγραψε ποτέ κινηματογραφική μουσική, τη στιγμή που ο Prokofiev διέπρεψε σε αυτό το είδος χωρίς να θέσει σε κίνδυνο την τέχνη του.⁹

Ελλείπει λοιπόν μιας ανάλογης έρευνας, στόχος της παρούσας εργασίας είναι η σκιαγράφηση του στυλ του John Williams, όπως αυτό διαφαίνεται από τα θέματα της κινηματογραφικής του μουσικής σ’ ένα χρονικό πλαίσιο 4,5 περίπου δεκαετιών, από το 1975 έως το 2018. Πριν όμως συνεχίσουμε θα πρέπει να διασαφηνιστούν κάποιοι όροι και προϋποθέσεις. Τί είναι στυλ; Ποιά είναι τα θέματα; Γιατί παίρνουμε ως σημείο έναρξης της ανάλυσης τη συγκεκριμένη χρονολογία;

«Το στυλ ενός συνθέτη ως όλον μπορεί να περιγραφεί όσον αφορά τις συνεπείς και μεταβαλλόμενες προτιμήσεις στη χρήση των μουσικών στοιχείων και διαδικασιών».¹⁰ Είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, ένα πολύπλοκο σύστημα ηχητικών σχέσεων που χρησιμοποιείται από ένα άτομο,¹¹ μια προσωπική φωνή που κατέχει ή που βρίσκει ο συνθέτης, του προσδίδει ωριμότητα και αυθεντικότητα και τον καθιστά ικανό σοβαρής μελέτης ως καλλιτέχνη.¹² Τα πιο συχνά χαρακτηριστικά που απαντώνται στη μουσική ενός συνθέτη είναι και τα πιο σημαντικά στυλιστικά αποτυπώματά του.¹³ Ωστόσο, είναι μια απαιτητική εργασία να ορισθούν εκείνα τα στοιχεία και οι μουσικές επιλογές του που καθορίζουν το στυλ του. Οι δυσκολίες που παρουσιάζονται αφορούν τόσο την ανεπάρκεια της γραμμένης μουσικής, όσο και αυτήν της γλώσσας για να περιγραφεί με σαφήνεια ένα στυλ, αν και ο Rosenberg σημειώνει πως δεν υπάρχει λόγος να σταματήσει κανείς την μουσικολογική ανάλυση.¹⁴ Συνάμα, είναι δύσκολο να αποκτήσει κανείς στυλ, και ακόμη περισσότερο ένα εκλεπτυσμένο, ραφινारισμένο στυλ. Γι’ αυτό το τελευταίο

μουσικής, όπως είναι η συχνή δύσκολη πρόσβαση στις αυθεντικές παρτιτούρες. Βλ. επιπρόσθετα σχετικά με το θέμα στο Tom Schneller, *Flexible units: short phrases and intervallic cells in the film music of Bernard Herrmann*, διδακτορική διατριβή, Cornell University, 2008, σ. xvii-xxii κυρίως.

⁷ Μάλιστα ο Peter J. Wise (“Star Wars, Return of the Jedi: the score”, *Cinemascore, The film music journal* 11/12, 1983, σ. 19-20) απευθύνεται σε αυτούς τους μουσικολόγους, συγκρίνοντας τον Williams με τον Wagner σε διάφορες πτυχές της συνθετικής τους δραστηριότητας, προσπαθώντας να αναδείξει τη σοβαρότητα της μουσικής του Williams, τουλάχιστον στο έπος του *Star Wars*.

⁸ Fred Karlin και Rayburn Wright, *On the track: a guide to contemporary film scoring*, Routledge, New York 2004 (revised second edition by Fred Karlin), σ. xiii.

⁹ Stephen Farber, “Mr. Pops”, *The Dial* 4/7, Ιούλιος 1983, σ. 12.

¹⁰ Jan LaRue, *Guidelines for style analysis: Second edition*, Harmonie Park Press (Detroit monographs in musicology/ studies in music: no. 12), Sterling Heights (Michigan) 2008 (5^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1992], σ. ix.

¹¹ Βλ. Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago 1956, σ. 45.

¹² Βλ. Claire Taylor-Jay, “The composer’s voice? Compositional style and criteria of value in Weill, Krenek and Stravinsky”, *Journal of the Royal Musical Association* 134/1, 2009, σ. 86.

¹³ Βλ. Herbert Rosenberg, “On the analysis of style”, *Acta Musicologica* 9/1-2, Ιανουάριος – Ιούνιος 1937, σ. 6.

¹⁴ Ο.π., σ. 9.

χρειάζεται μια ενδελεχής γνώση των υπαρχουσών και προγενέστερων παραδόσεων στη μουσική, και ο Williams φαίνεται να κατέχει αυτή τη γνώση, καθώς έχει κατοχυρώσει μια θέση στην ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής «ως ένας τέλειος συγχωνευτής ενός πλατέος εύρους στυλιστικών στοιχείων στις προσπάθειές του να διατηρήσει αξιολογικές παραδόσεις της σύνθεσης για ταινίες καθώς ταυτόχρονα να τις εκμοντερνίσει ώστε να εξασφαλίσει ότι είναι και προσιτές και κατανοητές σε μια νεότερη γενιά θεατών του κινηματογράφου».¹⁵ Καθώς όμως η κινηματογραφική μουσική είναι στην ουσία προγραμματική μουσική, επικρατεί η άποψη ότι όλες οι διαστάσεις του μουσικού υλικού σχετίζονται με την εικόνα, τον διάλογο, τη δράση, την ιστορία ή τη φωτογραφία. Από αυτή την πλευρά, η συσχέτισή της με την όπερα και το μπαλέτο είναι αναπόφευκτη.¹⁶ Μπορεί λοιπόν η μουσική αυτή να απομονωθεί από τις εξωμουσικές δεσμεύσεις της και να μελετηθεί το στυλ της; Αν αναθέσουμε, φερ' ειπείν, σε δύο συνθέτες να επενδύσουν μουσικά την ίδια σκηνή, θα πάρουμε ένα διαφορετικό μουσικό αποτέλεσμα με διαφορετικά μουσικά χαρακτηριστικά (μελωδία, αρμονία, ύφανση, μορφή κ.λπ.). Γιατί συμβαίνει αυτό; Γιατί ο καθένας έχει το προσωπικό του στυλ και ιδιοσυγκρασία που προσαρμόζει στην εκάστοτε κινηματογραφική σκηνή. Ο Williams, ερωτηθείς για το διαφορετικό στυλ που γράφει για τις ταινίες και για τους συναυλιακούς χώρους απαντάει πως το είδος του συνθέτη που ο ίδιος είναι, έχει την ικανότητα να προσαρμόζεται και να δημιουργεί μουσική μέσα από τη δική του γλώσσα, «αλλά να τη σχηματοποιεί και να τη χρωματίζει ώστε να ταιριάζει στην ταινία».¹⁷ «Αυτού του είδους η ευελιξία είναι μέρος του να είσαι κινηματογραφικός συνθέτης».¹⁸ Συνεπώς, ο πυρήνας του στυλ του κινηματογραφικού συνθέτη μπορεί να απομονωθεί από την εικόνα και να εξεταστεί με κριτήρια κυρίως μουσικολογικά, όπως ακριβώς θα γίνει αργότερα εδώ.

Και περνούμε στον εννοιολογικό προσδιορισμό της λέξης “θέμα” στην κινηματογραφική μουσική. Παραφράζοντας την ερμηνεία του Cook για το τι είναι θέμα στη μουσική, στην κινηματογραφική μουσική ο όρος αναφέρεται σε ένα «εύκολα αναγνωρίσιμο μουσικό στοιχείο» που υπηρετεί μια δραματική (και όχι μορφική) λειτουργία.¹⁹ ενώ μπορεί να αποτελείται από λίγες νότες (μοτίβο) έως και να συνιστά μια πλήρως αναπτυγμένη μελωδία.²⁰ Ακόμη και μια αρμονική ακολουθία

¹⁵ Mervyn Cooke, “A new symphonism for a new Hollywood: the musical language of John Williams’s film scores”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films...*, ό.π., σ. 3.

¹⁶ Βλ. Alfred Williams Cochran, *Style, structure and tonal organization in the early film scores of Aaron Copland*, διδακτορική διατριβή, The Catholic University of America, 1986, σ. ix.

¹⁷ Tony Thomas, “A conversation with John Williams”, *The Cue Sheet* 8/1, 1991, σ. 6.

¹⁸ Ο.π.

¹⁹ Nicholas Cook, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, Oxford 1995 [πρώτη έκδοση: J.M Dent & Sons 1987], σ. 9.

²⁰ Fred Karlin, *Listening to movies: The film lover’s guide to film music*, Schirmer, Belmont [CA] 1994, σ. 26. Ο Mark Richards χωρίζει τα θέματα σε τρεις κατηγορίες «ανάλογα με τη σχέση των δομικών στοιχείων τους με τις μουσικές παροδικότητες της αρχής και του τέλους» σε γραμματικά (grammatical) (λόγω της ομοιότητάς τους με τις γραμματικές προτάσεις), motto (μοτίβο ή μεγαλύτερες ιδέες) και μακροσκελή (discursive) (π.χ. ατέρμονη μελωδία) θέματα. Βλ. Mark Richards, “Film music themes: analysis and corpus study”, *Music Theory online* 22/1, 2016, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.richards.html> (τελευταία πρόσβαση: 12.11.2018).

ή ένας ρυθμός μπορεί να αποτελέσουν ένα θέμα,²¹ όπως, λόγου χάριν, το “mountain vision motif” παρακάτω.²²

Mountain vision motif (*Close encounters of the third kind*, 1977)



Κατά τον Bribitzer-Stull

ένα θέμα πρέπει να επιστρατεύει (και να διατηρεί) μια ποικιλία από αναγνωρίσιμες μουσικές παραμέτρους. Αυτές μπορεί να περιλαμβάνουν, αλλά δεν περιορίζονται στις: περιγράμμα, ρυθμικό περιεχόμενο, φθογγικό περιεχόμενο, μήκος, ενορχήστρωση, υφή, εύρος φωνής, tempo, αρμονική ακολουθία, αρμονική λειτουργία, και αντιστικτικό πλαίσιο.²³

Τον αφηγηματικό ρόλο και το περιγραφικό κυρίως νόημα που εμπεριέχουν τα θέματα, αναγνωρίζει η Gorbman, αφού αυτά λειτουργούν ως σηματοδότες που συνδέονται με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, τοποθεσία, κατάσταση, συναίσθημα κ.λπ.²⁴ Υπό αυτό το πρίσμα το θέμα γίνεται ταυτόσημο με το Βαγκνερικό leitmotiv, που κατά τον John Warrack είναι

ένα θέμα, ή άλλη λογική μουσική ιδέα, καθαρά ορισμένο ούτως ώστε να διατηρεί την ταυτότητά του αν μεταβάλλεται σε επακόλουθες εμφανίσεις, του οποίου ο σκοπός είναι να αντιπροσωπεύει ή να συμβολίζει ένα πρόσωπο, αντικείμενο, μέρος, ιδέα, κατάσταση του μυαλού, υπερφυσική δύναμη ή οποιοδήποτε άλλο συστατικό σε ένα δραματικό έργο, συνήθως οπερατικό, αλλά επίσης φωνητικό, χορωδιακό ή ενόργανο.²⁵

Κατά τον Copland, «ο συνθέτης αρχίζει με το θέμα του»,²⁶ ενώ «πρώτα προσπαθεί να βρει την στοιχειώδη φύση του»²⁷ και μετά να το μεταμορφώσει με την μεταβολή

²¹ Βλ. Cook, ό.π. αλλά και Karlin και Wright, ό.π., σ. 193.

²² Βλ. Karlin, ό.π., σ. 133-136, για μια λίστα με θέματα από την ταινία *Close encounters of the third kind*. Τρία από τα θέματα είναι μοτίβα, ενώ άλλο ένα είναι μια μουσική υφή.

²³ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the leitmotif: from Wagner to Hollywood film music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, σ. 34.

²⁴ Claudia Gorbman, *Unheard melodies*, Indiana University Press, Bloomington 1987, σ. 27.

²⁵ F.E. Kirby, *Wagner's themes: a study in musical expression*, Harmonie Park Press (Detroit monographs in musicology/ studies in music, no. 41), Warren 2004, σ. 7.

²⁶ Deryck Cooke, *The language of music*, Oxford University Press, New York 2001 [πρώτη έκδοση: 1959], σ. 170. Ο Williams σε μια συνέντευξη του 1978, όταν ρωτήθηκε σε ποιο στάδιο είναι με τη μουσική στο *Superman*, λέει ότι έγραψε πρώτα κάποια θέματα και έχει 8-10 σελίδες από σημειώσεις στο πιάνο του. Αν θα καταλήξουν στην ταινία δεν το γνωρίζει. (βλ. Derek Elley, “The film composer: 3. John Williams”, *Films and Filming* 24/10, 1978 σ. 21). Ενώ λίγο αργότερα σημειώνει πως πρώτα βρίσκει το θεματικό του υλικό για χαρακτήρες, τοποθεσίες κ.λπ. (ό.π., σ. 23). Επομένως και ο ίδιος είναι ένας από τους συνθέτες που έχει ως σημείο έναρξης το θέμα.

²⁷ Deryck Cooke, ό.π., σ. 229.

συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων όπως ο ρυθμός, η αρμονία και οι δυναμικές.²⁸ Κρίσιμη κρίνεται κατά τον Kirby η πρώτη εμφάνιση του θέματος σε ένα δραματικό περιεχόμενο, αφού αυτή του εγκαθιστά το νόημά του,²⁹ ενώ κατά τον Sessions «το “θέμα” [είναι] πιο σημαντικό από την ανάπτυξή του».³⁰ Ακόμη περισσότερο, «μια λεπτομερής μελέτη της θεματικής τυπολογίας προφανώς θα αποκαλύψει σημαντικά χαρακτηριστικά του στυλ ενός συνθέτη»,³¹ επομένως είναι λογικό γιατί επέλεξα την ανάλυση των θεμάτων, ως ενδεικτικά της στυλιστικής προσωπικότητας του Williams.

Οι υπό εξέταση κινηματογραφικές ταινίες (71) των οποίων τα μουσικά θέματα (500 στον αριθμό) αναλύθηκαν στην παρούσα έρευνα, είναι οι παρακάτω κατά χρονολογική σειρά:³²

Jaws (1975), *Family plot* (1976), *The Missouri breaks* (1976), *Midway* (1976), *Black Sunday* (1977), *Star Wars* (1977), *Close encounters of the third kind* (1977), *The fury* (1978), *Jaws 2* (1978), *Superman: the movie* (1978), *Dracula* (1978), *1941* (1979), *Star Wars: Episode V – The Empire strikes back* (1980), *Raiders of the lost ark* (1981), *Heartbeeps* (1981), *E.T. The extra-terrestrial* (1982), *Monsignor* (1982), *Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi* (1983), *Indiana Jones and the temple of doom* (1984), *The river* (1984), *Spacecamp* (1986), *The witches of Eastwick* (1987), *Empire of the sun* (1987), *Superman IV: The quest for peace* (1987) (τρία θέματα), *The accidental tourist* (1988), *Indiana Jones and the last crusade* (1989), *Born on the fourth of July* (1989), *Always* (1989), *Stanley and Iris* (1990), *Presumed innocent* (1990), *Home alone* (1990), *Hook* (1991), *JFK* (1991), *Far and away* (1992), *Home alone 2: Lost in New York* (1992), *Jurassic park* (1993), *Schindler's list* (1993), *Sabrina* (1995), *Nixon* (1995), *Sleepers* (1996), *Rosewood* (1997), *The lost world: Jurassic park* (1997), *Seven years in Tibet* (1997), *Amistad* (1997), *Saving private Ryan* (1998), *Stepmom* (1998), *Star Wars: Episode I – The phantom menace* (1999), *Angela's ashes* (1999), *The patriot* (2000), *A.I.: Artificial intelligence* (2001), *Harry Potter and the philosopher's stone* (2001), *Star Wars: Episode II – Attack of the clones* (2002), *Minority report* (2002), *Harry Potter and the chamber of secrets* (2002), *Catch me if you can* (2002), *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* (2004), *The terminal* (2004), *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* (2005), *War of the worlds* (2005), *Memoirs of a geisha* (2005), *Munich* (2005), *Indiana Jones and the kingdom of the crystal skull* (2008), *The adventures of Tintin: The secret of the unicorn* (2011), *War horse* (2011), *Lincoln* (2012), *The book thief* (2013), *Star Wars: Episode VII – The force awakens* (2015), *The BFG* (2016), *Star Wars: Episode VIII – The last Jedi* (2017), *The Post* (2017), *Solo: a Star Wars story* (2018) (ένα θέμα).

²⁸ Ο.π.

²⁹ Βλ. Kirby, ό.π., σ. 4. Εκτός αν πρόκειται για θέματα που παρουσιάζονται στους τίτλους αρχής μιας ταινίας, όπου δε μπορούν ακόμα να αποκτήσουν έναν αφηγηματικό συσχετισμό.

³⁰ Bribitzer-Stull, ό.π., σ. 56.

³¹ LaRue, *Guidelines for style analysis*, ό.π., σ. 79.

³² Από το χρονικό πλαίσιο του 1975-2018 εξαιρέθηκαν οι ταινίες μικρού μήκους *The unfinished journey* (1999), *A Timeless call* (2008) και *Dear basketball* (2017), η κινηματογραφική ταινία *Yes, Giorgio* (1982) για την οποία ο Williams συνέθεσε μόνο το κεντρικό τραγούδι, καθώς και το *The Eiger sanction* (1975) που προβλήθηκε πριν από το *Jaws*.

Οι λόγοι για τους οποίους εξαιρέθηκε η μουσική των ταινιών πριν το 1975 είναι δύο. Ο πρώτος είναι καθαρά πρακτικός. Εκτός από 3-4 παραδείγματα, δεν είχα πρόσβαση στις παρτιτούρες της μουσικής που συντέθηκε για ταινίες πριν το 1975. Εξαιτίας της πολυπλοκότητας της μουσικής του Williams, η πρόσβαση στο γραμμένο μουσικό υλικό είναι απαραίτητη προϋπόθεση για μια σοβαρή μουσικολογική ανάλυση.³³ Πριν προχωρήσω στο δεύτερο λόγο, να σημειώσω εδώ ότι ο John Caps το 1991, σε μια προσπάθεια περιοδολόγησης της κινηματογραφικής μουσικής του συνθέτη, περιλαμβάνει το *Jaws* (το οποίο λαμβάνω εγώ ως εναρκτήριο σημείο της ανάλυσής μου), ως το καταληκτικό έργο της δεύτερης περιόδου του 1969-1975, με την είσοδο του Williams σε πιο σοβαρές αναθέσεις ταινιών από τις – κυρίως – κωμωδίες των προηγούμενων ετών.³⁴ Στο άρθρο του ο Caps φαίνεται να επιλέγει ως σημείο έναρξης ενός συνεπούς στυλ το *The Reivers* (1969),³⁵ με τη μουσική του συνθέτη να αναλαμβάνει μια «αφηγηματική αυτοπεποίθηση» από το σημείο αυτό και ύστερα, που δεν υπήρχε πριν.³⁶ Τα επιχειρήματά του φαίνονται πειστικά – αν και ο ίδιος λέει πως δε γνωρίζει από πού προέρχεται αυτή η αλλαγή,³⁷ αλλά περισσότερο μου φαίνεται να λαμβάνει υπόψη του αυτά τα αφηγηματικά κριτήρια παρά κάποια μουσικολογικά. Αντίθετα ο Cooke, φαίνεται να σημειώνει την απαρχή του «νέου συμφωνισμού» στο *Jaws* (1975), με το οποίο ο Williams «καλλιέργησε ένα νέο είδος συναρπαστικού δυναμισμού περισσότερο συγγενή με το κατά τον ίδιο μαρτυρόμενο είδωλό του Korngold».³⁸ Ο Audissino θεωρεί τη μουσική για την ταινία «ένα θεμελιώδες ορόσημο στην ανάπτυξη της νεοκλασικής τάσης».³⁹ Ήταν ένα νέο *King Kong* (1933),⁴⁰ με τη μουσική να προσδίδει μια πειστικότητα και έναν πρωτόγονο φόβο που δημιουργούσε ο λαστιχένιος κυνηγός καρχαρίας. Με το *Jaws*, κατ'εμέ, ήρθαν επίσης στο προσκήνιο τα άνευ προηγουμένου αναγνωρίσιμα θέματα του

³³ Αν και στην παρούσα εργασία κάποια λιγοστά θέματα (19 από 500, δηλαδή αντιστοιχία με ένα ποσοστό της τάξεως του 3,8%), βασίστηκαν σε προσωπικές μου καταγραφές εξ' ακοής με όσο το δυνατόν πιο λεπτομερή τρόπο. Τυχόν αποκλίσεις από τις αυθεντικές παρτιτούρες μπορεί να αφορούν κυρίως (και συνήθως) τη μετρική αγωγή.

³⁴ Βλ. John Caps, "John Williams: Scoring the central line", *The Cue Sheet* 8/3, 1991, σ. 110.

³⁵ Συμπτωματικά (;), ήταν και η ταινία στην οποία ο Spielberg πρόσεξε τον Williams και έτσι ξεκίνησε η πολύχρονη συνεργασία τους που συνεχίζεται έως σήμερα. Βλ. Emilio Audissino, *John Williams's film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the lost ark and the return of the classical Hollywood music style*, The University of Wisconsin Press (Wisconsin Film Studies), Madison 2014, σ. 108.

³⁶ Caps, "John Williams: Scoring the central line", ό.π., σ. 112.

³⁷ Ό.π., σ. 116.

³⁸ Mervyn Cooke, *A history of film music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, σ. 461.

³⁹ Audissino, *John Williams's film music...*, ό.π., σ. 103. Με τον όρο "νεοκλασικός" στο βιβλίο του ο Audissino δεν εννοεί το συγκεκριμένο ρεύμα στα έργα συνθετών του 20^{ου} αιώνα όπως πχ. ο Stravinsky, ο Hindemith και ο Schoenberg, αλλά την εκ νέου αποκατάσταση της συμφωνικής μουσικής που επικρατούσε στο παλιό Hollywood και ως προς το ιδίωμά της, αλλά και ως προς τον πολυθεματισμό της. Πάντως και ο ίδιος ο συγγραφέας δεν αγνοεί κάποια πρώτα σημάδια νεοκλασικισμού του συνθέτη στο *The reivers* (1969) και *The cowboys* (1972), από τη συνεργασία του Williams με τον σκηνοθέτη Mark Rydell (ό.π., σ. 107-109), ωστόσο αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στο *Jaws* με τον υπότιτλο «Ο νεοκλασικισμός του Williams έρχεται στην επιφάνεια» (ό.π., σ. 104-118), γεγονός που αναδεικνύει τη σημασία της μουσικής της συγκεκριμένης ταινίας στη συνολική αύρα του Williams, αλλά και στην κινηματογραφική μουσική γενικότερα.

⁴⁰ Η μουσική του Max Steiner υπήρξε αντίστοιχα ορόσημο στην κινηματογραφική μουσική του παλιού Hollywood. Βλ. Audissino, *John Williams's film music...*, ό.π., σ. 110. Μετά την επιτυχία του *Jaws*, ο Spielberg έδωσε το παρατσούκλι στον Williams "Max" (από τον Max Steiner) (βλ. John Jurgensen, "The last movie maestro", *The wall street journal*, 16 Δεκεμβρίου 2011, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203893404577098730827733806> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019).

Williams (που συνεχίστηκαν βέβαια στις επόμενες ταινίες). Η απλή⁴¹ – αλλά όχι απλοϊκή – σύλληψη του επαναλαμβανόμενου μοτίβου του ενός ημιτονίου (με την προσθήκη κατά διαστήματα ενός τρίτου φθόγγου) μπορούσε να συγκριθεί μόνο με τα “τσιριχτά” ψηλά έγχορδα στη σκηνή του φόνου στο *Psycho* (1960) του Bernard Herrmann.⁴² Αν και συχνά είναι αμφίβολη η επιρροή των προσωπικών βιωμάτων ενός συνθέτη στη σύνθεση της μουσικής του, δε θα ήταν δυνατόν να απουσιάζει και ο εξής συλλογισμός: το 1974 ήταν ένα σημείο κρίσιμης καμπής για την κινηματογραφική καριέρα του συνθέτη που ήδη μετρούσε 16 χρόνια. Ο ίδιος, αναφερόμενος στο θάνατο της πρώτης του συζύγου τον Μάρτιο του 1974 λέει:

Πριν από εκείνο το σημείο της ζωής μου δεν ήξερα τι έκανα. Αλλά μετά από εκείνο το σημείο, στη γραφή μου, στην προσέγγισή μου της μουσικής, και σε οτιδήποτε έκανα, ένιωσα ξεκάθαρος για το τι προσπαθούσα να κάνω και πώς θα μπορούσα να το κάνω με οποιοδήποτε μικρό δώρο μου έχει δοθεί. Ήταν ένα τεράστιο συναισθηματικό σημείο καμπής στη ζωή μου [...] αλλά ένα που αντηχεί ακόμα πάνω μου και με διδάξε ποιος ήμουν, τι έκανα και τι σήμαινε.⁴³

Σίγουρα αυτή η «καθοριστική στιγμή» (όπως την ονομάζει) στη ζωή του, είχε μεγάλο αντίκτυπο στη μουσική του με το να ολοκληρώνει και να εγκαθιστά την προσωπική του φωνή, έχοντας ως αποτέλεσμα το επόμενο έτος (1975)⁴⁴ το πρώτο του Όσκαρ πρωτότυπης μουσικής για την μουσική του στην ταινία *Jaws*.⁴⁵

⁴¹ Είναι γνωστή η ιστορία με τον Spielberg να γελάει και να θεωρεί πως ο Williams έχει αίσθηση του χιούμορ όταν του πρωτοπαρουσίασε το θέμα του *Jaws* στο πιάνο. (βλ. Laurent Bouzereau, ένθετο φυλλάδιο στο: John Williams, *Jaws: the collector's edition soundtrack*, Decca, 467 045-2, 2000, Compact Disc, σ. 7).

⁴² Βλ. σχετικά στο Roy M. Prendergast, *Film music: a neglected art*, W.W. Norton & Company, New York 1992 [πρώτη έκδοση: 1977], σ. 144-145. Ο Steiner θεωρούσε το εφέ μοναδικό στην ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής μέχρι τότε (ό.π., σ. 144).

⁴³ John Williams, “John Williams: A pivotal moment in his life and work”, στο: Tavis Smiley (συντονιστής), *Behind the score: The art of the film composer*, Los Angeles Country Museum of Art, 17 Μαρτίου 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=bE9IWvLz6Dk> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019). Βέβαια ο ίδιος ο Williams το 1978, τρία χρόνια μετά το *Jaws*, πιστεύει πως δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο στυλ, όσον αφορά τουλάχιστον την κινηματογραφική του μουσική, αν και αυτή του τη δήλωση θα την απέδιδε στην εξαιρετική σεμνότητα που τον διακρίνει (βλ. Derek Elley, “The film composer: 3. John Williams. Part two”, *Films and Filming* 24/11, 1978, σ. 32):

[Ο] Waxman έχει κατακριθεί για έλλειψη στυλιστικού *gestalt*, στυλιστικού αποτυπώματος, και νομίζω όσον αφορά μια προσέγγιση των ταινιών, η δική μου ίσως να είναι η ίδια με τη δική του. Βρίσκω τον εαυτό μου να γράφει σε τρελά αποκλίνοντα στυλ ώστε να πιάσω το σωστό ιδίωμα. [...] Και ύστερα υπάρχουν άτομα σαν τον Herrmann που έγραφε το ίδιο *είδος* μουσικής για κάθε θέμα – και δούλευε. Εκείνο δε δουλεύει για μένα. Το δικό μου στυλ, όταν αφεθώ μόνος να γράψω μουσική για τον εαυτό μου, δεν είναι τέτοιο που να αισθάνομαι ότι μπορώ να κάμψω ώστε να κάνω ένα πράγμα για την *Jane Eyre*, κάτι άλλο για το *Images*, και κάτι άλλο για ένα γουέστερν.

Μα έχετε έναν αναγνωρίσιμο ήχο John Williams...

Αλήθεια; Λοιπόν, θα το έπαιρνα αυτό ως κομπλιμέντο, επίσης. Ίσως υπάρχει μια κοινή κλωστή παρούσα.

⁴⁴ Η τελετή των Όσκαρ έλαβε βέβαια χώρα τον Μάρτιο του 1976.

⁴⁵ Στην πραγματικότητα ήταν το δεύτερο Όσκαρ μετά το πρώτο που είχε λάβει το 1972, για διασκευή (score adaptation) της μουσικής του *Fiddler on the roof*.

Η υπάρχουσα βιβλιογραφία, που καταπιάνεται συνήθως με την δραματουργική και αφηγηματική υπόσταση των θεμάτων, και η λιγοστή ακαδημαϊκή μουσικολογική ενασχόληση με τον John Williams, αναδεικνύει την πρωτοτυπία της έρευνάς μου, αφού ασχολείται με θέματα που δεν έχουν πάλι αναλυθεί ή έχουν αναφερθεί επιδερμικά. Συνοπτικά: η αγγλόφωνη βιβλιογραφία οφείλει πολλά στον Audissino, συγγραφέα της μονογραφίας – κυρίως κινηματογραφικής ιστοριογραφίας – *John Williams's film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the lost ark and the return of the classical Hollywood music style*⁴⁶ στην οποία εξετάζει διεξοδικά τη θέση του John Williams στην ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής και το πώς επανέφερε την κλασική Χολυγουντιανή παράδοση στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Ο Audissino είναι επίσης επιμελητής της πρόσφατης εξαιρετικής έκδοσης *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, όπου μια πληθώρα διεθνών ακαδημαϊκών συναντάται για να αποδώσει από διάφορες πτυχές τη μουσική προσωπικότητα του συνθέτη. Στον τόμο αυτόν δε λείπουν και κάποιες μουσικολογικές προσεγγίσεις, όπως, ανάμεσα σε άλλες, η ανάλυση της χρήσης της παραλλαγής στα κινηματογραφικά θέματα του συνθέτη (“The use of variation in John Williams's film music themes” του Richards), ο ρόλος της ενορχήστρωσης στο να αναδείξει τον ‘ήχο John Williams’ (“Star scores: orchestration and the sound of John Williams's film music” του Sapiro) και η εξέταση ενός κομβικού κλασικού έργου (“Out of darkness: John Williams's violin concerto” του Schneller) που γράφτηκε μετά το θάνατο της πρώτης συζύγου του συνθέτη. Ένα άλλο συλλογικό έργο αποτελεί το γαλλικό *John Williams un alchimiste musical à Hollywood*, το οποίο περιλαμβάνει ένα κεφάλαιο με μια γενική θεώρηση της αρμονίας του Williams από τον Rossi (“Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams”), χωρίς όμως μια συστηματική και συλλογική μελέτη ή την παρουσία μουσικών καταγραφών στα συγκεκριμένα παραδείγματα που αναφέρονται. Το *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams* του Moormann συμπληρώνει τις αφηγηματικές και περιγραφικές αναλύσεις της μουσικής του συνθέτη για τις ταινίες του Spielberg, ενώ στο ισπανικό *Over the moon* του Aschieri, δίνεται το μουσικό στίγμα των περισσότερων ταινιών στην καριέρα του Williams.

Περνώντας στις διατριβές, μεταπτυχιακές και άλλου είδους εργασίες αλλά και σε ακαδημαϊκά άρθρα, εκεί τα πράγματα φαντάζουν κάπως καλύτερα, χωρίς όμως πάλι μια συστηματική αντιμετώπιση ή με σημαντικές ελλείψεις όσον αφορά το στυλ του. Ένα από τα πρώτα μουσικολογικά άρθρα σε σχέση με τον συνθέτη αποτελεί το “Williams vs. Wagner or an attempt at linking musical epics” της Paulus, στο οποίο κυρίως αναδεικνύονται ζητήματα θεματικής ενότητας συγκεκριμένα ως προς την αρχική τριλογία *Star Wars*, ενώ παρόμοιες προσεγγίσεις έχουμε από τον Leonard στο *Analyzing John Williams's Der Ring des Nibelungen: a thematic analysis of the leitmotifs in Star Wars*. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν το *Characteristic principles of orchestration and composition of John Williams* του Tomáš Chren και το *Leitmotif, orchestration, and eclecticism within the film scores of John Williams* του Huggins που περιέχουν και κάποιες θολές αναφορές στη μελωδία εκτός από θέματα ενορχήστρωσης. Με την ενορχήστρωση ασχολείται και η Καψούλη στην πτυχιακή εργασία *Η συμφωνική ορχήστρα στην κινηματογραφική μουσική: Η περίπτωση του John Williams* σε σχέση με επιλεγμένες ταινίες και θέματα, όπως και ο Schick στο *Die Filmmusik von John Williams – Aspekte der Instrumentation*. Το θέμα της αρμονίας έχει αντιμετωπισθεί κατά ένα μικρό μέρος του, ως προς την παράμετρο της

⁴⁶ Οποιαδήποτε βιβλιογραφική αναφορά στο εισαγωγικό αυτό σημείωμα, περιορίζεται στον τίτλο και συγγραφέα ή επιμελητή. Για περισσότερα στοιχεία, ο αναγνώστης παραπέμπεται στην βιβλιογραφία.

τροπικότητας, από τον Tom Schneller στο αξιοσημείωτο άρθρο του “Modal interchange and semantic resonance in themes by John Williams”, όπου δίνονται χρήσιμες πληροφορίες για συγκεκριμένες τροπικές ακολουθίες, ενώ μεμονωμένες και διάσπαρτες σύντομες αρμονικές αναφορές σε συγκεκριμένα θέματα μπορεί να βρίσκουμε σε άλλα άρθρα και εργασίες, όπως στο “Music theory through the lens of film” του Frank Lehman, “Hollywood cadences: music and the structure of cinematic expectation” και *Reading tonality through film: Transformational hermeneutics and the music of Hollywood* του ίδιου, και στο “Chromatic mediants and narrative context in film” του Heine. Ο Rossi πάλι, αγγίζει θέματα πολυτονικότητας στο “Les harmonies polytonales dans la musique de films de John Williams: étude des ressources expressives de la polytonalité”.

Καθώς ο χρόνος περνάει, οι ενασχολήσεις με τον John Williams πληθαίνουν με το ερευνητικό πεδίο να αναπτύσσεται ιδιαίτερα, σε κάθε περίπτωση όμως οι περιορισμένες σε βάθος και σε έκταση συμβολές καθιστούν την ανάγκη για μια μεθοδική ερευνητική προσέγγιση, όπου το προσωπικό ύφος του συνθέτη θα αναδεικνύεται μέσα από ένα πλήθος παραδειγμάτων, άμεση.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να προχωρήσω σε μια συνοπτική παρουσίαση των κεφαλαίων της παρούσας διατριβής, που επιχειρεί και επιδιώκει να καλύψει το υφιστάμενο κενό. Το πρώτο κεφάλαιο καταπιάνεται με τη μελωδία των θεμάτων του συνθέτη. Αναφέρονται κάποια κοινά μελωδικά χαρακτηριστικά, κυρίως διαστήματα καθώς και τρόποι που χρησιμοποιούνται από έναν αριθμό θεμάτων. Στο δεύτερο και εκτενέστερο κεφάλαιο της έρευνας ασχολούμαι με την αρμονία. Αρμονικά φαινόμενα που αφορούν την ποιότητα των συγχορδιών όπως τροπικές κλίσεις, συγκεκριμένες αρμονικές διαδοχές, διπλές δεσπόζουσες, παράλληλη αρμονία κ.λπ. εμφανίζονται σε συγκεκριμένα παραδείγματα, ενώ δεν μένει ανεξερεύνητη και η φύση της δομής τους όπως στην τετραδική αρμονία, στις συγχορδίες μεθ’ εβδόμης κ.λπ., στις συγχορδίες με πρόσθετες νότες και στον ισοκράτη. Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στη μορφολογική διάρθρωση των θεμάτων, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο αυτά μορφοποιούνται και δομούνται, και βασίζεται κατά μεγάλο μέρος στο πόνημα του Carlin, *Classical Form*. Διάφορες μορφές αναλύονται μέσα από ένα πλούτο παραδειγμάτων, ενώ προς το τέλος του κεφαλαίου δίνεται ένας στατιστικός πίνακας με τα αποτελέσματα της έρευνας ως προς αυτό το κομμάτι. Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο πραγματεύεται θέματα θεματικής ενότητας στην κινηματογραφική μουσική του συνθέτη, δηλαδή συνεκτικές σχέσεις μεταξύ των μουσικών θεμάτων μιας ταινίας.⁴⁷

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας περιλαμβάνει τα εξής:

- Ακρόαση των σχετικών soundtracks-cds⁴⁸ και θέαση των ταινιών με

⁴⁷ Μια ενδεχόμενη ρυθμική ανάλυση των θεμάτων δεν εξήγαγε αρκετά ή σημαντικά αποτελέσματα ώστε να συμπληρώσουν την υφολογική εικόνα του Williams στην παρούσα διατριβή, ενώ μια προσέγγιση της ενορχήστρωσης έχει ήδη αγγιχθεί στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, όπως είδαμε πριν.

⁴⁸ Πρέπει να σημειωθεί εδώ, ότι εκτός από κάποιες πιο πρόσφατες πρακτικές του να κυκλοφορεί μια εκτεταμένη (expanded) εκδοχή μιας κινηματογραφικής μουσικής με ολόκληρο συνήθως τον όγκο της μουσικής που έχει συντεθεί για μια ταινία, συνήθως παλαιότερα, αλλά και τα πρώτα άλμπουμ που κυκλοφορούν για μια ταινία, περιέχουν ένα μικρότερο μέρος της μουσικής, συχνά με τα κομμάτια ανακατωμένα, ή με μουσικές επεκτάσεις και αναπτύξεις ειδικά διαμορφωμένες για την ακουστική εμπειρία του ακροατή (και όχι θεατή). Π.χ. το cd που κυκλοφόρησε για το *A.I. Artificial intelligence* to

- σκοπό την εύρεση των πρωτότυπων μουσικών θεμάτων⁴⁹
- Καταλογράφηση των θεμάτων κατά χρονολογική σειρά ανάλογα με την ταινία, και ανάλογα με το μήκος τους (μοτίβο ή εκτενέστερο θέμα) και ονοματολογία αυτών⁵⁰
- Καταγραφή των θεμάτων με μουσική σημειογραφία, ως επί το πλείστον από τις αυθεντικές χειρόγραφες παρτιτούρες (σκίτσα του συνθέτη⁵¹ ή πλήρως ενορχηστρωμένες παρτιτούρες), η οποία πήρε τη μορφή της

2001 είχε διάρκεια 70 λεπτά και δεν περιείχε το “memory of a child theme”, ενώ το 2015 κυκλοφόρησε η πλήρης έκδοση τριών δίσκων με συνολική διάρκεια τριών ωρών. Βλ. σχετικά με το πώς αποφασίζεται τι θα περιλαμβάνει το cd στο: [Άδελος], “Star Wars episode 1 – the phantom menace. Interview with John Williams”, *Film Music on the web (UK)*, 9 Απριλίου 1999, <http://www.musicweb-international.com/film/jwilliamsinterview.html> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019).

⁴⁹ Ποιο είναι το πρωτότυπο μουσικό θέμα; Καθώς σε μια ταινία θέματα μπορεί να επαναλαμβάνονται συχνά σε διαφορετικές μεταμορφώσεις, η εύρεση του πρωτότυπου μπορεί να δημιουργήσει δυσκολίες. Συχνά, όπως σημειώνει ο Bribitzer-Stull, το πρωτότυπο δεν αντιστοιχεί στην πρώτη εμφάνιση του θέματος (βλ. *Understanding the leitmotif...*, ό.π., σ. 67). Δεν υπάρχει ιδανικό πρωτότυπο αλλά κάποιες μουσικές παράμετροι που θα μας οδηγούσαν να θεωρήσουμε κάποια θέματα ως τέτοια είναι οι εξής, κατά σειρά μειωμένης σημασίας: «ένα καθαρό μελωδικό και ρυθμικό προφίλ, ένα καθαρό τονικό και/ή αρμονικό περιεχόμενο, ένα αναγνωρίσιμο ηχόχρωμα ή ορχηστρικό χρώμα και μια αίσθηση σχετικής πληρότητας ισορροπημένης με μια ποιότητα ανοιχτού-τέλους» (ό.π., σ. 68). Στην κινηματογραφική μουσική τα πρωτότυπα – συνήθως κύρια θέματα μόνο – μπορούν να εντοπιστούν συχνά στους τίτλους αρχής ή στους τίτλους τέλους, ακόμη και σε κάποιες concert versions – αναπτύξεις δηλαδή ενός θέματος για συναυλία, που υπάρχουν στα άλμπουμ της μουσικής (για διαφορές αυτών των τελευταίων σε σχέση με τα αρχικά κομμάτια που εμφανίζονται στην ταινία βλ. Frank Lehman, “Film-as-concert music and the formal implications of ‘cinematic listening’”, *Music Analysis* 37/1, 2018, σ. 7-46). Στην παρούσα διατριβή προσπάθησα, όσο αυτό είναι δυνατόν, να χρησιμοποιώ τα, κατά την κρίση μου, αρχέτυπα θέματα, ενώ σε περιπτώσεις που υπήρχε μια αμφιβολία, χρησιμοποιώ τουλάχιστον τα θέματα εκείνα που πληρούν κάποιες από τις προδιαγραφές που αναφέρθηκαν παραπάνω.

⁵⁰ Τα ονόματα των θεμάτων που παρουσιάζονται εδώ προέρχονται από διάφορες πηγές. Στις περισσότερες περιπτώσεις προέρχονται από κριτικές, αναλύσεις και συζητήσεις σχετικά με την κινηματογραφική μουσική του συνθέτη στο διαδίκτυο (π.χ. www.jwfan.com/forums)· σε άλλες περιπτώσεις προέρχονται από πιο επίσημες πηγές όπως τα ένθετα φυλλάδια των soundtracks cds (π.χ. το “Shoebridge theme” αποδίδεται στον Mike Matessino, “Mr Williams... Murder can be fun”, στο: John Williams, *Family Plot*, Varèse Sarabande, VCL 1110 1115, 2010, Compact Disc)· κάποια θέματα έχουν ονομασθεί από τον γράφοντα είτε από τον τίτλο του κομματιού στο cd που εμφανίζονται, είτε από τον γενικό χαρακτήρα τους και την αφηγηματική λειτουργία τους στην ταινία (π.χ. “basket game theme”, “Irish theme”), ενώ σε σπάνιες περιπτώσεις αποδίδονται στον ίδιο τον John Williams (π.χ. το “Yoda’s theme” εμφανίζεται ως τίτλος στα χειρόγραφα σκίτσα του συνθέτη). Γενικά η ονοματοθεσία των θεμάτων είναι ένα πολύπλοκο θέμα και η προβληματική αυτή αντανακλάται στο ενδιαφέρον κεφάλαιο σχετικά με τον Wagner στο Matthew Bribitzer-Stull, “Naming Wagner’s themes”, στο: Matthew Bribitzer-Stull, Alex Lubet και Gottfried Wagner (επιμ.), *Richard Wagner for the new millennium. Essays in music and culture*, Palgrave Macmillan, New York 2007, σ. 91-110, αλλά και συγκεκριμένα σε σχέση με τον Williams και τις ταινίες *Star Wars* στο Frank Lehman, “The themes of Star Wars: catalogue and commentary”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films...*, ό.π., σ. 160-162.

⁵¹ «Ο John πραγματικά δε χρησιμοποιεί στην ουσία ενορχηστρωτές πια. Τα σκίτσα του είναι τόσο πλήρη σε αυτό το σημείο. Υπάρχουν δεκαέξι πεντάγραμμα οπότε δεν είναι στο σημείο που θα μπορούσες να αντιγράψεις τα μέρη από αυτά – είναι ακόμα μια συμπυκνωμένη παρτιτούρα – αλλά σχεδόν ολόκληρη η ενορχήστρωση είναι σε αυτές τις δεκαέξι γραμμές. Δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου δημιουργικές αποφάσεις που παίρνεις εκτός από κάποιες βασικές κατανομές σε φωνές που μπορεί να αφήσει στην τύχη στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά.» (Ian Sapiro, “Star scores: Orchestration and the sound of John Williams’s film music”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films...*, ό.π., σ. 197). Στα σκίτσα του συνθέτη που μελέτησα, βέβαια, από αυτό το χρονικό πλαίσιο, τα πεντάγραμμα ήταν οκτώ, εκτός από κάποιες πιο πρόσφατες περιπτώσεις όπως π.χ. στο *War of the worlds* και *War horse* όπου κάποια κομμάτια χρειάζονταν δεκαέξι, ένεκα της πυκνογραμμένης ορχηστρικής υφής.

μεταγραφής για δύο ή τρία – συνήθως – πεντάγραμμα με την μελωδία και την πλήρη αρμονική υποστήριξή της.

- Σημείωση μελωδικών, αρμονικών και δομικών φαινομένων (καθώς και θεματικών σχέσεων) με απώτερο σκοπό την
- Ομαδοποίηση σε πίνακες των μουσικών φαινομένων
- Καταγραφή και ανάλυση των αποτελεσμάτων

Για την ολοκλήρωση της εισαγωγής αυτής, κρίνονται χρήσιμες κάποιες παρατηρήσεις. Θεωρήθηκε από τον γράφοντα πρέπει ώστε τα ονόματα συνθετών καθώς και οι τίτλοι ταινιών, τίτλοι κομματιών και ονοματολογία θεμάτων να αναφέρονται στην πρωτότυπη αγγλική γλώσσα. Ειδικότερα για τα θέματα, παρά τον πλούτο της ελληνικής γλώσσας, πολλές φορές ήταν δύσκολο να βρεθεί ένας δόκιμος αντίστοιχος ελληνικός όρος.

Κατά δεύτερο λόγο, στο πρώτο κεφάλαιο ο τίτλος στα παραδείγματα μορφοποιείται ως εξής: όνομα θέματος (*τίτλος ταινίας*, χρονολογία) ενώ στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο αντί της χρονολογίας, μπαίνει ο τίτλος του συγκεκριμένου κομματιού (με όρθιους χαρακτήρες) από το οποίο είναι παρμένο το απόσπασμα. Συχνά θα δούμε σε αυτόν κάποιους αριθμούς, όπως 1m1. Αυτή είναι μια αρίθμηση που έχει επικρατήσει στην κινηματογραφική μουσική τις τελευταίες δεκαετίες, ώστε να ξεχωρίζουν τα κομμάτια. Ο αριθμός αριστερά αναφέρεται στον αριθμό της μπομπίνας, ενώ ο αριθμός δεξιά στον αριθμό του κομματιού. Π.χ. το 2m3 μεταφράζεται σε μπομπίνα 2 αριθμός 3.⁵² Τα δε παραδείγματα αποτελούν όπως ήδη ειπώθηκε, μεταγραφές για δύο ή τρία πεντάγραμμα από τις ανέκδοτες χειρόγραφες παρτιτούρες,⁵³ εργασία που μερικές φορές ήταν επίπονη καθώς ήταν δύσκολο να αποκρυπτογραφηθεί ο γραφικός χαρακτήρας του συνθέτη ή ενορχηστρωτών. Σε πολλές περιπτώσεις, όπου κρίνεται απαραίτητο, διατηρούνται όλα τα σημάδια της σημειογραφίας (καμπύλες φράσης, ενδείξεις δυναμικής, διπλές διαστολές κ.λπ.). Να σημειώσω εδώ ότι ο αριθμός των παραδειγμάτων καλύπτει έναν όγκο περισσότερων των μισών θεμάτων (από έναν αριθμό πεντακοσίων), από τα οποία μόνο τρία αποτελούν προσωπικές καταγραφές εξ' ακοής.⁵⁴

Όσον αφορά τους συμβολισμούς συγχορδίων, ακολουθείται η παραδοσιακή πρακτική με τους λατινικούς χαρακτήρες. Οι δάνειες συγχορδίες από την ομώνυμη τονικότητα του αντίθετου τρόπου (ή και τρόπων) δηλώνονται με την προσθήκη ενός σημείου αλλοίωσης αριστερά από το λατινικό γράμμα. Έτσι π.χ., στο πλαίσιο μιας μείζονος τονικότητας Ντο, η δάνεια από την ομώνυμη ελάσσονα VI, αναγράφεται ως bVI. Στο πλαίσιο μιας ελάσσονος τονικότητας ντο, η δάνεια από την ομώνυμη μείζονα iii, αναγράφεται ως ♯iii. Επίσης, η Ναπολιτάνικη συγχορδία της επιτονικής, δηλώνεται ως φρύγια επιτονική (συχνά bII). Οι αναστροφές καταγράφονται όπου

⁵² Βλ. π.χ. Karlin και Wright, ό.π., σ. 44-46, μια λίστα με τα μουσικά κομμάτια που χρησιμοποιήθηκαν στο *Harry Potter and the chamber of secrets*. Η γραφή παλαιότερα ήταν με τη μορφή RxPy (η αλλαγή, όπως φαίνεται τουλάχιστον από τις παρτιτούρες του Williams που διαθέτω, πρέπει να έγινε περί το 1995), όπου R=Reel και P=Part. Για να διατηρήσω όμως μια ομοιομορφία, κατέληξα στο να γράφω τους τίτλους των κομματιών με την αργότερη επικρατέστερη μορφή (εκτός από δύο περιπτώσεις του *Jaws* και του *Family Plot*, όπου η γραφή ήταν ακόμη πιο πρώιμης μορφής, του τύπου Mx (βλ. π.χ. υποσημείωση 1)).

⁵³ Καθώς πρόκειται για αμερικάνικη μουσική, τα παραδείγματα εν προκειμένω χρησιμοποιούνται σύμφωνα με το U.S. Copyright Act, Section 107 των ΗΠΑ, περί θεμιτής χρήσης (fair use).

⁵⁴ Τα πρδγ. 2.15, 2.115 και 2.168.

αυτό είναι απαραίτητο, ενώ στο δεύτερο κεφάλαιο από τα θέματα επιλέγονται τα τμήματα εκείνα που θα αναδείξουν ένα συγκεκριμένο αρμονικό φαινόμενο.

Εν κατακλείδι, σχετικά με τις κάθε είδους πανεπιστημιακές εργασίες (εκτός από τις διδακτορικές διατριβές), στις βιβλιογραφικές αναφορές και παραπομπές διατηρείται ο αγγλικός όρος “thesis” (ή άλλη αγγλόφωνη ορολογία), καθώς δεν είναι πάντα σαφές τι επιπέδου σπουδών είναι αυτές. Επίσης, επειδή ενίοτε, όσον αφορά κυρίως την αρθογραφία του έντυπου τύπου, δεν διαθέτω την πρωτότυπη πηγή με αποτέλεσμα να μη γνωρίζω τον ακριβή αριθμό των σελίδων, στις υποσημειώσεις καθώς και στη βιβλιογραφία, παραθέτω την αντίστοιχη ηλεκτρονική πηγή όπου εμφανίζεται το εκάστοτε άρθρο.⁵⁵

⁵⁵ Σχετικά με τους νεκρούς συνδέσμους, ο αναγνώστης παραπέμπεται να επισκεφθεί το <https://archive.org/web/>, ένα διαδικτυακό αρχείο ιστοσελίδων, όπου μπορεί να βρει κάποιον από αυτούς προσπελάσιμο, όταν ανατρέξει στην “ιστορία” (browse history) του συγκεκριμένου συνδέσμου.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Μελωδία

«Ο θεματικός σχεδιασμός είναι συνήθως περισσότερο υψηλά οργανωμένος στη Μελωδία απ’ ότι σε άλλα στοιχεία, πιθανώς επειδή η εμπειρία της Μελωδίας από τους συνθέτες και τους ακροατές είναι πιο άμεση και βαθιά ριζωμένη – μπορούμε να τραγουδήσουμε έναν σκοπό μόνοι μας».⁵⁶ Ο Jan LaRue με την επισήμανσή του αυτή μας δίνει το έναυσμα να αρχίσουμε τη συζήτησή μας για τη μελωδία, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της στυλιστικής προσωπικότητας ενός συνθέτη. «Η μελωδία είναι το στοιχείο στο οποίο τα προσωπικά στοιχεία του συνθέτη αποκαλύπτονται σαφέστερα και με τη μεγαλύτερη σημασία».⁵⁷ Η μελωδία είναι «ο ακρογωνιαίος και θεμέλιος λίθος της καλλιτεχνικής ποιότητας»,⁵⁸ συχνά θεωρούμενη αποτέλεσμα “θείας έμπνευσης”, γεγονός που συνηγορεί στην ύπαρξη λιγοστών εγχειριδίων Μελωδίας, σε αντίθεση με το μεγάλο ποσοστό αυτών της Αρμονίας.⁵⁹

Η αλήθεια όμως απέχει από το αφελές αυτό συμπέρασμα. «Λίγοι συνθέτες χτίζουν τη μελωδία προμελετημένα και με μια καθαρή συνειδητοποίηση της διεργασίας»⁶⁰ και ο Williams είναι ένας από αυτούς. Ο ίδιος ο συνθέτης απαντώντας σε μια ερώτηση για το υπέροχο θέμα του *Memoirs of a geisha* λέει:

Οι μελωδίες ή η μελωδική ταυτότητα είναι, για μένα, το δυσκολότερο πράγμα να κάνω, και περνώ πολύ χρόνο σε εκείνες τις μελωδίες που θα ηχούν πολύ απλές ή αναπόφευκτες όταν ακουστούν. Σε μια τέτοια περίπτωση, για εβδομάδες παίζω με διάφορες προσεγγίσεις και διάφορες ιδέες προσπαθώντας να χειριστώ το ένα ή το άλλο για να το κάνω να δίνει την αίσθηση ότι ζει ή ότι θέλει να ανήκει στην ταινία με ένα πολύ φυσικό τρόπο. Δεν είναι εύκολο για μένα, και περνώ περισσότερο χρόνο κάνοντας αυτό παρά ενορχηστρώνοντας ή αναπτύσσοντας ή κάνοντας αντιστικτικές ασκήσεις του υλικού – όταν έχω το υλικό, όλα τα άλλα πράγματα είναι σχετικά εύκολα.⁶¹

⁵⁶ LaRue, *Guidelines for style analysis*, ό.π., σ. 79.

⁵⁷ Paul Hindemith, *Σύστημα μουσικής σύνθεσης: θεωρητικό μέρος* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1990 [πρωτότυπη έκδοση: *Unterweisung im tonsatz (Neue erweiterte ausgabe)*: Theoretischer teil, B. Schott's Soehne, Mainz 1940], σ. 210.

⁵⁸ Willi Apel, λήμμα “Melody”, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1950 (6^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1944], σ. 436.

⁵⁹ Βλ. Ernst Toch, *The shaping forces in music: an inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint, form*, Dover Publications, New York 2011 [πρώτη έκδοση: Criterion Music Corp, New York 1948], σ. 61. Δύο σημαντικές μελέτες στην κατεύθυνση της Μελωδίας αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, τα πονήματα των Arthur C. Edwards (*The art of melody*, Philosophical library, New York 1956) και Paul R. Narveson (*Theory of melody, a complete general presentation of the practical materials, resources and phenomena*, University Press of America, Lanham 1984).

⁶⁰ F.C., “Richard Wagner’s methods”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 37/644, 1896, σ. 649.

⁶¹ Jeff Bond, “Dialogue: John Williams”, *The Hollywood Reporter*, 10 Ιανουαρίου 2006, http://www.hollywoodreporter.com/thr/crafts/feature_display.jsp?vnu_content_id=1001808239 (τελευταία πρόσβαση: 14.04.2006). Τα λόγια αυτά θυμίζουν τα αντίστοιχα του Richard Strauss περί μελωδιών: «Δουλεύω πάνω στις μελωδίες για πάρα πολύ χρόνο· μια μεγάλη απόσταση διαχωρίζει την πρώτη ιδέα από το τελικό μελωδικό σχήμα» (Denis Wilde, *The development of melody in the tone poems of Richard Strauss. Motif, figure and theme*, The Edwin Mellen Press, New York 1990, σ. 21).

Σε μια άλλη συνέντευξη, απαντώντας στην ερώτηση πού βρίσκει όλες αυτές τις ιδέες μας λέει:

Δουλεύω πολύ σκληρά, και δεν είναι δυνατόν για έναν συνθέτη να απαντήσει στην ερώτηση: πώς δημιουργώ μια μελωδία; Τα μικρά πράγματα που ίσως μοιάζουν τόσο απλά, ίσως ακόμη και ξεκάθαρα, είναι μερικές φορές το δυσκολότερο πράγμα να κάνεις. Όταν πιάνεις κάτι που είναι τόσο σωστό, σκέφτεσαι, “Α! Ήταν πάντα εκεί, απλώς τώρα είναι που είναι σωστό.” Αλλά αν πας πίσω σε τρία προσχέδια πριν από αυτό, πριν αλλάξεις το σι-ύφεση σε σι-φυσικό, συνειδητοποιείς πόσο λάθος ήταν και πώς ακόμα έψαχνες για κάτι.

Το να γράφεις μια μελωδία είναι σαν να σκαλίζεις. Πιάνεις τέσσερις ή πέντε νότες, βγάζεις μία έξω και μετακινείς μιαν άλλη, και κάνεις λίγα παραπάνω και τελικά, όπως λέει ο γλύπτης, “Σε εκείνη την πέτρα υπάρχει ένα άγαλμα, πρέπει να πάμε να το βρούμε”. Υπάρχει μια ιστορία που τα λέει όλα. Προσφέρθηκε στον Paul Hindemith, τον ιδιοφυή γερμανό συνθέτη, η θέση του καθηγητής σύνθεσης στο πανεπιστήμιο του Yale. Την απέρριψε. Ύστερα του προσέφεραν τη θέση του καθηγητή της μουσικής θεωρίας, την οποία πήρε. Οπότε τον ρώτησαν γιατί, και είπε, “Μπορώ να διδάξω μουσική θεωρία. Αλλά μόνο ο Θεός διδάσκει σύνθεση.”⁶²

Ενώ αλλού, μας εξιστορεί την εμπειρία του με το θέμα από το *E.T.: The extra-terrestrial*:

Θυμάμαι να δουλεύω πολύ σκληρά σ’ εκείνο το flying theme. Με απασχολούσε το να βρω ακριβώς τη σωστή, απογειωνόμενη μελωδία, που για μένα ως μουσικό ήταν σημαντική πρόκληση. Εδώ ήταν παιδιά που πετούσαν με τα ποδήλατά τους πέρα από το φεγγάρι – εντελώς πιστευτά – και τί θα έλεγε η ορχήστρα; Ποια θα ήταν τα πηδήματα της μελωδίας; Τι θα μπορούσε να είναι πιθανά αρκετά καλό για να συνοδεύσει μια τέτοια ταινία;⁶³

Πέρα όμως από τη σκληρή δουλειά, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός πως ο συνθέτης έχει μια «χαρακτηριστική έφεση στη μελωδία»,⁶⁴ ενώ κατά τον μουσικολόγο Royal S. Brown «γράφει καλύτερη μελωδία από οποιονδήποτε γράφει κινηματογραφική μουσική αυτή τη στιγμή».⁶⁵ «Υπάρχουν τόσες ευκολομνημόνευτες μελωδίες που, όταν ακουστούν, φαίνονται να εμμένουν στο κεφάλι κάποιου για μέρες».⁶⁶ Η συνήθης ύπαρξη εξέχουσας και δυνατής μελωδίας στις ταινίες που έχει ντύσει με τη

⁶² David Thomas, “Point Blank: The Total Film interview. John Williams”, *Total Film Magazine* 8, 1997, σ. 76.

⁶³ John Burlingame, “E.T. turns 30, Williams’ score soars on new blu-ray release”, *The film music society*, 10 Οκτωβρίου 2012, http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/newsprint.php?ArticleID=101012 (τελευταία πρόσβαση: 16.01.2019). Δυστυχώς δεν υπάρχουν διαθέσιμα τα πρωταρχικά σκίτσα των θεμάτων του συνθέτη, που θα ήταν πραγματικά πολύ ενδιαφέρον να δούμε τη διαδικασία ραφινάρισματος των μελωδιών από έναν αρχικό ακατέργαστο πυρήνα.

⁶⁴ Ford A. Thaxton και Randall D. Larson, “William Ross: Crafting the music for Harry Potter”, *Mania.com*, 28 Νοεμβρίου 2002, http://www.mania.com/content_print.php?id=37027 (τελευταία πρόσβαση: 06.10.2010).

⁶⁵ John Burlingame, “Why stop at 43 nominations?”, *The New York Times*, New York, 15 Ιανουαρίου 2006, <https://www.nytimes.com/2006/01/15/movies/redcarpet/why-stop-at-43-nominations.html> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2018).

⁶⁶ Ian Lace, “The film music of John Williams (b. 1932)”, *Film music on the web (UK)*, 1998, <http://www.musicweb-international.com/film/lacejw.htm> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

μουσική του, μπορεί να οφείλεται και στην άριστη σχέση του με το πιάνο, το οποίο μάθαινε από μικρή ηλικία,⁶⁷ και το οποίο στάθηκε το μέσον για να εισαχθεί στον κόσμο της κινηματογραφικής μουσικής.⁶⁸

Τι είναι αυτό όμως που κάνει τις μελωδίες του Williams ευκολομνημόνευτες και εκλεπτυσμένες; Ο Reginald Smith Brindle αποδίδει την “καλή μελωδία” σ’ ένα σύνολο κριτηρίων,⁶⁹ μερικά από τα οποία μπορούμε να αναφέρουμε και εδώ, ως συστατικό της επιτυχίας των θεμάτων του συνθέτη αλλά και ως στυλιστικά του χαρακτηριστικά:

Χαρακτηριστικό ρυθμικό σχέδιο. Τα «ρυθμικά γεγονότα αντιπροσωπεύουν ένα βασικό και πολύ ζωτικό συστατικό της μελωδίας».⁷⁰ Ουσιαστικά ορίζουν τη μελωδία, και δίνουν ανάσα, ψυχή, σχήμα και ομορφιά σε μια διαδοχή από τόνους.⁷¹ Ευκολομνημόνευτα ρυθμικά μοτίβα μπορούν να “δέσουν” ένα θέμα μεταφέροντας τον παλμό του, όπως στο ακόλουθο “raiders’ march A”.

Παράδειγμα 1.1:

Raiders’ march A (*Raiders of the lost ark*, 1981)



Το αρχικό «θρασύ»⁷² μοτίβο με το παρεστιγμένο όγδοο στην άρση σε συνδυασμό με το φαινόμενο συγκοπής στην αρχή του πρώτου μέτρου, δημιουργούν μια χαρακτηριστική εναρκτήρια κίνηση που δίνει ώθηση στη μελωδία και επαναλαμβάνεται στα επόμενα μέτρα,⁷³ εντυπώνοντας το καλο-σμιλεμένο θέμα στο αυτί του ακροατή.⁷⁴

⁶⁷ Βλ. Danae A. Lincoln, *The art and craft of John Williams*, thesis, Oregon State University, 2011, σ. 9.

⁶⁸ Βλ. Irwin Bazelon, *Knowing the score: notes on film music*, Arco Publishing, New York 1975, σ. 193-194.

⁶⁹ Reginald Smith Brindle, *Musical composition*, Oxford University Press, New York 2002 [πρώτη έκδοση: 1986], σ. 15-19.

⁷⁰ Toch, ό.π., σ. 62.

⁷¹ Ό.π., σ. 69.

⁷² Audissino, *John Williams's film music...*, ό.π., σ. 155.

⁷³ Αρκούν μόνο τα τέσσερα πρώτα μέτρα της μελωδίας για να την συνδέσουμε με τον ήρωα Indiana Jones, όταν πρωτοακούγονται κοντά στην αρχή της ταινίας (βλ. Audissino, *John Williams's film music...*, ό.π., σ. 165), ενώ ολόκληρο το θέμα ακούγεται πολύ αργότερα (γύρω στα ¾ της συνολικής διάρκειάς της).

⁷⁴ «[Ε]να ηρωικό θέμα που διογκώνεται όταν τα πράγματα πηγαίνουν καλά για τον ήρωά μας, το είδος της μουσικής που κάνει το κοινό να θέλει να ζητωκραυγάσει» (M. R. Montgomery, “John Williams’ quiet side”, *The Boston Globe*, 18 Μαρτίου 1981, http://www.jwfan.com/?page_id=4500 (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019)). Τέτοια ρυθμικά μοτίβα παρεστιγμένων, χαρακτηριστικά των εμβατηρίων από τον ρομαντισμό, έχουν χρησιμοποιηθεί από τον Sousa και τον Verdi που εξερεύνησαν το “walking forward” εφέ σε έργα όπως το Washington Post march και το Triumphal march αντιστοίχως (Βλ.

Όμοια ιδιαίτερο ρυθμικό προφίλ έχουν και τα ακόλουθα δύο εμβατηριακά θέματα,⁷⁵ στα οποία αρκούν λίγα μέτρα για να δημιουργήσουν μια χαρακτηριστική θεματική ταυτότητα που τα συνδέει άρρηκτα με το πρόσωπο για το οποίο έχουν συντεθεί. Στο μεν “Vader’s theme”, η αρχική κανονική ροή των τριών τετάρτων που δημιουργεί μια στέρεη μετρική βάση, διακόπτεται στο ασθενές μέρος του μέτρου από το μοτίβο παρεστιγμένου δίνοντας έναν emphatic στρατιωτικό χαρακτήρα στο θέμα, ενώ στο “Superman’s theme A” οι κομβικά τοποθετημένες παύσεις στο πρώτο μισό του θέματος (μ. 39 και 41), δημιουργούν μια κανονικότητα παρεστιγμένου ρυθμού που χαρακτηρίζουν τον σούπερ ήρωα.⁷⁶

Παράδειγμα 1.2:

Darth Vader’s theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, 1980)



Stuart Bruce, “Dissecting the cause: Character representation in John Williams’ theme “The raiders march””, https://www.academia.edu/11837449/Dissecting_the_Cause_Character_Representation_in_John_Williams_Theme_The_Raiders_March_ (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019), σ. 8-9). Ο ίδιος ο Williams αγαπάει να γράφει εμβατήρια, τα οποία κατά τη γνώμη του “ανάβουν το αίμα” και εμπεριέχουν σε ένα βαθμό νοσταλγία, ενώ αναφέρεται στα εμβατήρια του Sousa και τον τύπο του swing εμβατηρίου που έπαιζαν οι μπάντες του Bill Finegan και Glen Miller, ως μέρος της Αμερικάνικης ψυχής και έθνους (Βλ. Michael Colburn, “John Williams returns to bands where he began 50 years ago”, *The Instrumentalist* 58/11, 2004, σ. 17).

⁷⁵ Όσον αφορά το “Superman’s theme A”, ο Williams δεν το είχε αρχικά συλλάβει ως εμβατήριο. «Έβαλα ‘Superman march’ σε αυτό ίσως εκ των υστέρων σε μια διασκευή που έγινε για δημόσια εκτέλεση. Σίγουρα δεν ήταν εμβατήριο καθαυτό στο μυαλό μου όταν το έκανα για την ταινία. Νομίζω εκείνο που λέει για αυτό είναι ότι έχει ένα συγκεκριμένο tempo, και μια συγκεκριμένη ωστική κίνηση στο ρυθμικό του σχέδιο που τελικά είχε γίνει ένα εμβατήριο. Καταλήξαμε στο γεγονός ότι έγινε ένα είδος εμβατηρίου, αν και δε θα παρέλαινες αυστηρά με αυτό, δε νομίζω, οπότε αυτό είναι ίσως λίγο μια εσφαλμένη χρήση χαρακτηρισμού» (βλ. Mike Matessino, Lukas Kendall και Jeff Eldridge, ένθετο βιβλιαράκι στο: *Superman: The music (1978-1988)*, Film Score Monthly, FSM Box 02, 2008, Compact Disc, σ. 29).

⁷⁶ «Η μουσική πραγματικά έλεγε τη λέξη ‘Superman’. Πήδηξα πάνω ουρλιάζοντας και σταμάτησαν την ηχογράφηση. Έτρεξα στον John στη σκηνή απλά λέγοντας ‘Ιδιοφύες, ιδιοφύες!’» μας εξιστορεί ο σκηνοθέτης της ταινίας Richard Donner (βλ. ό.π., σ. 18). Προφανώς αναφέρεται στο αρχικό διάστημα καθαρής πέμπτης μετά την άρση, με τις τρεις νότες που είναι σα να συλλαβίζουν το όνομα του ήρωα. Το σημείο αυτό του θέματος ευθυγραμμίζεται οπτικά με την εμφάνιση του τίτλου της ταινίας (βλ. Stephen Davis Turner, *Of sharks and spaceships: The role of the tuba in John Williams’s film scores for Jaws and Close encounters of the third kind*, διδακτορική διατριβή, University of Nevada, 2017, σ. 16-17).

Παράδειγμα 1.3:

Superman's theme A (*Superman: the movie*, 1978)



Σε 12/8 βρίσκεται και το ακόλουθο, λιγότερο γνωστό θέμα που λειτουργεί ως οστινάτο, αναφερόμενο στους ανταγωνιστές του *JFK*, με τις συγκοπές στο πρώτο μέτρο να δημιουργούν ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα.⁷⁷

Παράδειγμα 1.4:

Conspirators' theme a (*JFK*, 1991)



Χαρακτηριστικά φθογγικά σχήματα. Μια ισορροπημένη⁷⁸ μίξη διαβατικών φθόγγων και μεγαλύτερων πηδημάτων δημιουργεί εν γένει καλές μελωδίες. Ο Brindle παρακινεί να αποφεύγουμε να περιορίζουμε τη μελωδία σε μια μικρή έκταση, καθώς κάτι τέτοιο δημιουργεί περιορισμένη έκφραση.⁷⁹ Και εδώ μας δίνεται η ευκαιρία να αναφερθούμε στις στυλιστικές επιλογές του Williams που αφορούν την έκταση, η οποία ξεπερνά την οκτάβα, πολύ συχνά από τα πρώτα κιόλας μέτρα. «Μια τυπική μελωδία Williams μπορεί να αποτελείται, για παράδειγμα, από μία σειρά αλματωδών διαστημάτων, καθένα από τα οποία να στέκεται στους ώμους του προηγούμενου ώστε να φτάσει στον ουρανό».⁸⁰

⁷⁷ Το συγκεκριμένο θέμα αποτέλεσε ένα κομμάτι επιρροής στη δεκαετία του '90 στην κινηματογραφική μουσική ταινιών θρίλερ. Ο Frank Lehman ("Scoring the President: Myth and Politics in John Williams's *JFK* and *Nixon*", *Journal of the Society of American Music* 9/4, 2015, σ. 427) απαριθμεί έξι τέτοιες ταινίες, συμπεριλαμβανομένου του *Jurassic park* του υπό εξέταση συνθέτη.

⁷⁸ Η ισορροπία ανάμεσα στα συστατικά μιας μελωδίας είναι μια λέξη κλειδί για την επιτυχία της. Όμως η αίσθηση της ισορροπίας είναι υποκειμενική και βασίζεται στην «ενδεδειγμένη γνώση και πλατιά εμπειρία» (βλ. Leon Dallin, *Techniques of twentieth century composition: a guide to the materials of modern music*, Wm. C. Brown Company, Dubuque 1974 (3^η έκδοση)[πρώτη έκδοση: 1957], σ. 18).

⁷⁹ Brindle, ό.π., σ. 16.

⁸⁰ Tom Shone, "How to score in the movies", *The Sunday Times*, London, 21 Ιουνίου 1998.

Παράδειγμα 1.5:

Luke's theme (*Star Wars*, 1977)



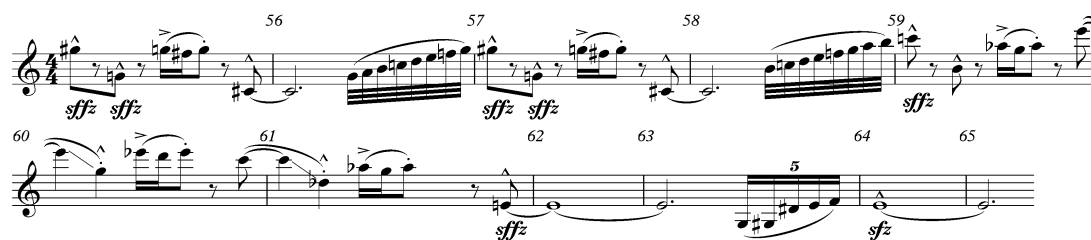
Στο συνδυαστικό κύριο θέμα των ταινιών *Star Wars*, η έκταση στο πρώτο τμήμα του μεταξύ των δύο άκρων φθάνει την ενδεκάτη. Τα ανοδικά πηδήματα είναι κυρίαρχα, αναδεικνύοντας έναν δυναμικό χαρακτήρα, ενώ διαβατικοί φθόγγοι χρησιμοποιούνται για να ενώσουν τα κομβικά φθογγικά σημεία. «Ένας ήρωας ποτέ δεν περπατάει, αλλά πηδάει από κορυφή σε κορυφή, πρόθυμος για, ή εξαναγκασμένος να αντιμετωπίσει, νέες περιπέτειες».⁸¹

Το τώρα κλασικό θέμα του *Star Wars* εκφράζει τέλεια τον ηρωισμό στην καρδιά του έπους με την οικονομία της εναρκτήριας πέμπτης (φθάνοντας ψηλά), το καθοδικό τρίηχο (μαζεύοντας δύναμη για άλλη μια προσπάθεια), και τη θριαμβευτική ανύψωση μια οκτάβα πάνω από τον αρχικό φθόγγο (επίτευξη του στόχου). Ο φθόγγος απολαμβάνεται και ύστερα οι τέσσερις τελευταίες νότες επαναλαμβάνονται (επιβεβαίωση του κατορθώματος). Η φράση τότε κλείνει απλά και αποτελεσματικά (το έργο ολοκληρώθηκε).⁸²

Στο “asteroid field theme”, αν και τα εξαιρετικά πλατιά πηδήματα, που δημιουργούν μια δωδεκάτη στο πρώτο κιόλας μέτρο, σχηματίζουν μια δραματική γωνιώδη μελωδία που είναι δύσκολο να τραγουδηθεί, ωστόσο εντυπώνουν μια ιδιαίτερη σφραγίδα στο θέμα που προσπαθεί να μιμηθεί τους μετεωρίτες που ξεπετάγονται από κάθε γωνιά και προσπαθούν να αποφύγουν οι ήρωες της ταινίας.

Παράδειγμα 1.6:

Asteroid field theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, 1980)



⁸¹ Ilias Chrissochoidis, *Analysis of John Williams's Star Wars (main title)*, seminar paper, King's College London, 1995, σ. 4.

⁸² Michael Matessino, “A new hope for film music”, στο: John Williams, *Star Wars. A new hope. The original motion picture soundtrack*, RCA VICTOR, 09026-68747-2, 1997, Compact Disc, σ. 11.

Η ρυθμική κανονικότητα του “bicycle theme” με την πειθαρχημένη ροή συνεχών τετάρτων, μας επιτρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας στο διαστηματικό προφίλ του, όπου εκφραστικές μεγάλες έβδομες και διαβατικοί φθόγγοι το χαρακτηρίζουν, διατηρώντας μια ισορροπία μεταξύ ανοδικών και καθοδικών σχημάτων.

Παράδειγμα 1.7:

Bicycle theme (*E.T.: The extra-terrestrial*, 1982)



Δεν είναι όμως όλες οι μελωδίες του Williams επιτυχημένες. Υπάρχουν και κάποιες που είναι ευκολομνημόνευτες μεν, αλλά δεν παρουσιάζουν τον ίδιο βαθμό εκλέπτυνσης και σκέψης που έχουν άλλα θέματα, όπως οι παρακάτω:

Στο κύριο θέμα από το *The river* η έκταση της μελωδίας περιορίζεται ως επί το πλείστον σε ένα διάστημα τετάρτης καθαρής με διαβατικές κινήσεις των φθόγγων, ενώ στο “Crimebuster’s theme” η φθογγική επανάληψη σε συνδυασμό με την απουσία πηδημάτων, δημιουργεί ένα χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον θέμα.

Παράδειγμα 1.8:

Main theme (*The river*, 1984)



Παράδειγμα 1.9:

Crimebuster’s theme (*Heartbeeps*, 1981)



Καλά οριοθετημένες φράσεις. Βασικό χαρακτηριστικό των θεμάτων του Williams είναι τα ευδιάκριτα και αυστηρά όρια ανάμεσα στις φράσεις, που συντελούν σε καλοσχηματισμένες μελωδίες, με τετραγωνισμένο ρυθμικό σχέδιο, ανακαλώντας τα νεοκλασικά θέματα της κλασικής μουσικής. Ο συνθέτης κατέχει άριστο έλεγχο των φράσεων, τα όρια των οποίων συχνά συμπίπτουν μετρικά με τις διαστολές, και τα μουσικά σημεία στίξης.

Ένα παράδειγμα αποτελεί το ακόλουθο θέμα: οι τέσσερις φράσεις που δημιουργούνται έχουν έκταση δύο μέτρων η καθεμία. Οι τρεις πρώτες βασίζονται πάνω στο ίδιο ρυθμικό σχήμα, το οποίο δημιουργεί μια μετρική ανάσα στο τέλος του με τη χρήση του μισού και του ολοκλήρου (μ. 101, 103).

Παράδειγμα 1.10:

Flying theme (*E.T.: The extra-terrestrial*, 1982)



Παρόμοια και στο “Hook’s theme”, όπου οι βασικές ρυθμικές αξίες είναι τα όγδοα και τα τέταρτα, τα όρια των φράσεων καθορίζονται με σαφήνεια στις στάσεις της μελωδίας στις μεγαλύτερες αξίες.

Παράδειγμα 1.11:

Hook’s theme (*Hook*, 1991)



Στρατηγικά τοποθετημένες παύσεις διακόπτουν το «νευρικό μοτίβο»⁸³ τριήχων του “Closing In”, το οποίο «επαναλαμβάνεται σε μικρά ξεσπάσματα δραστηριότητας».⁸⁴ Το πρώτο μισό του θέματος αποτελείται από δύο μονόμετρες φράσεις τις οποίες ακολουθεί μια δίμετρη, επιβραδύνοντας έτσι τον εσωτερικό ρυθμό της μελωδίας.

⁸³ Anthony Tommasini, “Film; the great film score: Catch it if you can”, *The New York Times*, 2 Μαρτίου 2003, <https://www.nytimes.com/2003/03/02/arts/film-the-great-film-score-catch-it-if-you-can.html> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

⁸⁴ Ο.π.

Παράδειγμα 1.12:

Closing In (*Catch me if you can*, 2002)



Κυρίαρχα διαστήματα

Τα διαστήματα που κυριαρχούν στις μελωδίες ενός συνθέτη αποτελούν στυλιστικό στοιχείο όπως αναδεικνύει ο Narveson με τις αναφορές του στους Hindemith, Brahms, Bartok και Tchaikovsky.⁸⁵ Άλλωστε, και ο Ortmann επισημαίνει πως «η ατομικότητα του μελωδικού στυλ ενός συνθέτη αντανακλάται στη συχνότητα με την οποία τα διαστήματα χρησιμοποιούνται».⁸⁶ Εξέχοντα στον Williams, και δη ως εναρκτήρια των θεμάτων,⁸⁷ είναι τα διαστήματα της τετάρτης και της πέμπτης καθαρής,⁸⁸ δύο διαστήματα δηλαδή που το ένα είναι η αναστροφή του άλλου. Ειδικότερα δε καθώς τα διαστήματα αυτά – ανιόντα ή κατιόντα – αποτελούνται από τους φθόγγους της τονικής και της δεσπόζουσας,⁸⁹ δημιουργούν ένα κατάλληλο τονικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα σχηματιστεί ένα θέμα. Τα παραδείγματα είναι πολυάριθμα, κάποια από τα οποία παρουσιάζονται ενδεικτικά παρακάτω:⁹⁰

⁸⁵ Narveson, ό.π., σ. 130-131.

⁸⁶ Francis Frederick McGinnis, *Chopin: Aspects of melodic style*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 1968, σ. 69.

⁸⁷ Η έναρξη μιας μελωδίας έχει μεγάλη σημασία καθώς «το αναφορικό (referential) θέμα πρέπει να έχει μια σύντομη, χαρακτηριστική εισαγωγή που μπορεί άμεσα και αποτελεσματικά να λειτουργήσει ως leitmotif» (Justin London, “Leitmotifs and musical reference in the classical film score”, στο: James Buhler, Caryl Flinn και David Neumeyer (επιμ.), *Music and cinema*, Wesleyan University Press, Hanover NH 2000, σ. 92).

⁸⁸ Κατά τον Williams η πέμπτη καθαρή ανακινεί συναισθήματα που έχουν σχέση με την αρχαιότητα (βλ. Lace, “The film music of John Williams (b. 1932)”, ό.π.), ενώ αναφέρεται ως ιδιοματισμός του συνθέτη και από τον Audissino (*John Williams's film music...*, ό.π., σ. 75).

⁸⁹ «Τα θέματα για σούπερ ήρωες του Williams δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στις σχέσεις τονικής-δεσπόζουσας, ιδίως στις μελωδίες των ίδιων των θεμάτων, και ο συνδυασμός τονικής-δεσπόζουσας μπορεί να αναγνωσθεί σαν μεταφορά για τον ήρωα ως σαφέστατα σταθερό» (Janet K. Halfyard, *Danny Elfman's Batman. A film score guide*, Scarecrow Press (Scarecrow film score guides, no. 2), Lanham (Maryland) 2004, σ. 114).

⁹⁰ Στην παρούσα διατριβή έχει γίνει μια προσπάθεια να μην επαναλαμβάνονται – όσο αυτό είναι δυνατόν – παραδείγματα θεμάτων, οπότε και γι’ αυτόν τον λόγο σε αυτό το υποκεφάλαιο δε χρησιμοποιούνται κάποια χαρακτηριστικά θέματα του συνθέτη όπως είναι το “Superman’s theme A”, το “Luke’s theme” («με τις δραματικές ανοδικές πέμπτες» όπως σημειώνει η Kathryn Kalinak (*Settling the score: music and the classical Hollywood film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992, σ. 193) και το “flying theme” από το *E.T.: The extra-terrestrial*, παραδείγματα που είδαμε παραπάνω.

5^{ες}

Παράδειγμα 1.13:

- α) Out to sea chanty (*Jaws*, 1975)
- β) Men of Yorktown fanfare (*Midway*, 1976)
- γ) Schindler's List theme (*Schindler's list*, 1993)
- δ) Star of Bethlehem (*Home alone*, 1990)
- ε) Phil's theme (*Heartbeeps*, 1981)
- στ) JFK theme (*JFK*, 1991)
- ζ) Jedi steps (*Star Wars: Episode VII – The force awakens*, 2015)
- η) Oklahoma theme (*Far and away*, 1992)



4^{ες}

Παράδειγμα 1.14:

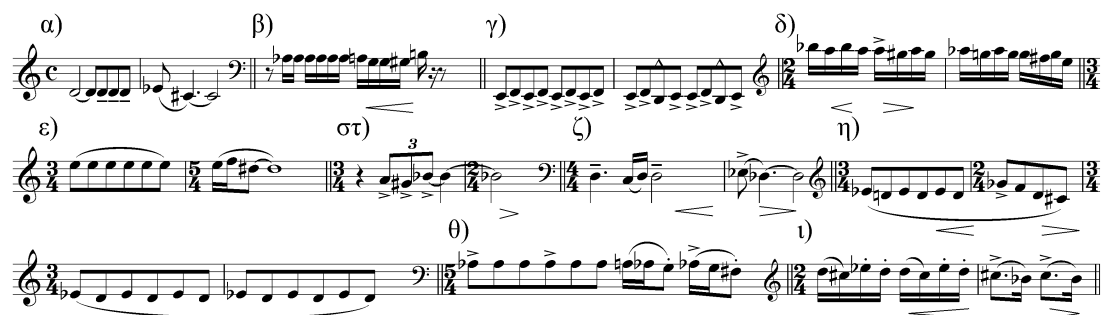
- α) Boating theme (*Jaws 2*, 1978)
- β) Horn motif (*Sleepers*, 1996)
- γ) Grail theme (*Indiana Jones and the last crusade*, 1989)
- δ) Buckbeak's theme (*Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, 2004)
- ε) Luke and Leia's theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 1983)
- στ) Dorinda's theme (*Always*, 1989)
- ζ) Dad's note theme (*The Post*, 2017)



Αλλά και τα διαστήματα δευτέρας είναι κοινά, ως εκφραστικά μέσα συνήθως σε μοτίβα-θέματα που χαρακτηρίζουν κάτι το μοχθηρό και το κακό. Εκεί, έχουμε συχνά μελωδικά σχήματα όπου ένας φθόγγος περιβάλλεται από τους ημιτονιακούς (συνήθως) δορυφόρους του.

Παράδειγμα 1.15:

- α) Trumpet motif (*The patriot*, 2000)
- β) Spydery's motif (*Minority report*, 2002)
- γ) Shark ostinato (*Jaws*, 1975)
- δ) Spiders' motif (*Harry Potter and the chamber of secrets*, 2002)
- ε) Peter Pettigrew's motif (*Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, 2004)
- στ) Sirius Black's motif (*Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, 2004)
- ζ) B-file theme (*Presumed innocent*, 1990)
- η) Garrison's obsession motif (*JFK*, 1991)
- θ) Escape motif (*War of the worlds*, 2005)
- ι) Trogglehumper's theme (*The BFG*, 2016)



Τρόποι

Ο Williams, ως σύγχρονος συνθέτης, συχνά χρησιμοποιεί τους παλιούς τρόπους για να ανανεώσει το μελωδικό φθογγικό υλικό του και να το σκιαγραφήσει με ένα βάθος χρώματος.⁹¹ Μια τέτοια χρήση τροπικών μελωδιών γίνεται αφ' ενός μεν σε ένα υποσυνείδητο επίπεδο και όχι σκόπιμα από τη μεριά ενός συνθέτη,⁹² αφ' ετέρου μπορεί να υπάρχουν πηγές που να συνηγορούν για το αντίθετο, όπως στην περίπτωση της τηλεοπτικής ταινίας *Jane Eyre*, όπου ο Williams παραδέχεται τη χρήση τροπικότητας για να αποδώσει την ατμόσφαιρα του Yorkshire του 19^{ου} αιώνα, στα χνάρια του Vaughan Williams.⁹³

Ο αιολικός τρόπος φαίνεται να έχει τη μεγαλύτερη συχνότητα στις τροπικές μελωδίες του συνθέτη, ο οποίος έχει έναν «φρέσκο ήχο» λόγω της αποκλειστικής χρήσης του αρμονικού και μελωδικού ελάσσονα στην παραδοσιακή μουσική.⁹⁴ Ως πρώτο παράδειγμα θα παραθέσουμε την εκτεταμένη μελωδία του “shark cage fugue”, με σαφές κέντρο το σολ.

⁹¹ Περίπου το $\frac{1}{5}$ των θεμάτων του συνθέτη έχουν ένα χρώμα τροπικό.

⁹² Βλ. Dallin, ό.π., σ. 21.

⁹³ Βλ. Jeremy White Orosz, *Translating music intelligibly: musical paraphrase in the long 20th century*, διδακτορική διατριβή, University of Minnesota, 2013, σ. 143. Το κύριο μουσικό θέμα της ταινίας είναι μια μελωδία αιολικού χαρακτήρα.

⁹⁴ Βλ. Dallin, ό.π., σ. 25.

Παράδειγμα 1.16:

Shark cage fugue (*Jaws* 1975)



Παρά τον δυναμισμό του παραπάνω θέματος, συνήθως ο αιολικός συνδέεται με μια μελαγχολία στη θεματολογία του συνθέτη. Άλλωστε, κατά τον Marx, έχει έναν «ήσυχο, ευγενικό, πάσχοντα, παθητικό χαρακτήρα»,⁹⁵ ιδιότητες που είναι εμφανείς στα παρακάτω παραδείγματα:

Παράδειγμα 1.17:

Shmi's theme (*Star Wars: Episode I – The phantom menace*, 1999)



Παράδειγμα 1.18:

Past theme (*Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, 2004)



Παράδειγμα 1.19:⁹⁶

Savior theme (*Hook*, 1991)



⁹⁵ Maho A. Ishiguro, *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*, thesis, University of Massachusetts, 2010, σ. 40.

⁹⁶ Ο τρίτος φθόγγος του θέματος (σολ#) ήταν στα αρχικά σκίτσα του συνθέτη, αλλά και στην πλήρως ενορχηστρωμένη παρτιτούρα, γραμμένος μια οκτάβα κάτω. Φαίνεται πως η αλλαγή έγινε στην ηχογράφιση.

Αλλά και το σπαρακτικό θέμα του *Munich*,⁹⁷ πέραν της χρήσης του ντο# σε δύο σημεία, προφανώς για να δώσει έναν εξωτικό τόνο, είναι γραμμένο ως επί το πλείστον σε σολ αιολικό.

Παράδειγμα 1.20:

Munich theme (*Munich*, 2005)



Ο δώριος έχει χρησιμοποιηθεί συχνά στην ιστορία της μουσικής για να χαρακτηρίσει μη-δυτικές μελωδίες,⁹⁸ όπως στο ακόλουθο πανέμορφο θέμα που αναφέρθηκε προηγουμένως από το *Memoirs of a geisha*, με το σι, τον χαρακτηριστικό φθόγγο του τρόπου να εμφανίζεται για πρώτη φορά στην τρίτη δίμετρη φράση του θέματος.

Παράδειγμα 1.21:

Sayuri's theme (*Memoirs of a geisha*, 2005)



Αλλού τον βρίσκουμε στην κάτωθι μελωδία, σε ρε-δίεση δώριο, ξανά με τον χαρακτηριστικό φθόγγο (σι#) στην τρίτη φράση, να λύνεται προς τα κάτω.

⁹⁷ Για τη συμφωνία ή μη του συγκεκριμένου θέματος, που ακούγεται με φωνητικά από την Lisbeth Scott, με τα οπτικά τεκνονόμενα, βλ. David Ireland, “‘Today I’m hearing with new ears’: John Williams’s use of audiovisual incongruence to convey character perspective in *Munich* and Spielberg’s historical films”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films...*, ό.π., σ. 316.

⁹⁸ Harold S. Powers, “Dorian”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08032> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

Παράδειγμα 1.22:

Recognition theme (*War horse*, 2011)



Στα δύο ακόλουθα παραδείγματα αναδεικνύεται και ο ευρωπαϊκός λαϊκός χαρακτήρας του τρόπου.⁹⁹ Στο μεν “witches’ theme”¹⁰⁰ ενεργοποιείται για το μεγαλύτερο μέρος του θέματος, πριν αλλάξει τροπή στα τρία τελευταία μέτρα και καταλήξει σε μια ρε-ελάσσονα, ενώ το “irish theme”, πέρα από μια αιολική εναρμόνιση του ρε στα μ. 21-22,¹⁰¹ χρησιμοποιεί τον τρόπο καθ’ όλη τη διάρκειά του.

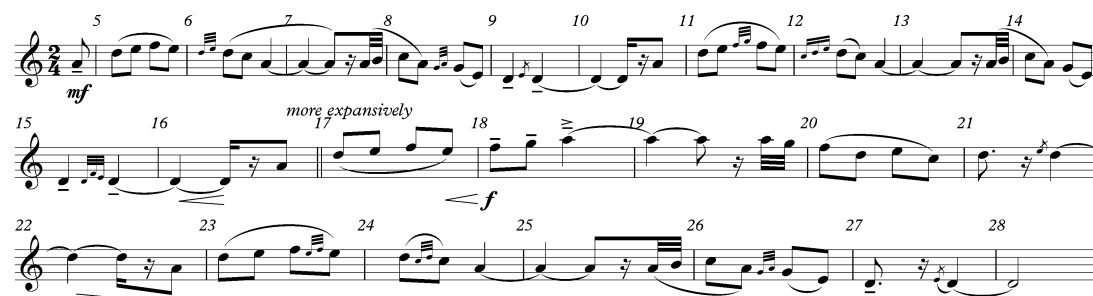
Παράδειγμα 1.23:

Witches’ theme (*The witches of Eastwick*, 1987)



Παράδειγμα 1.24:

Irish theme (*Far and away*, 1992)



⁹⁹ Ο.π.

¹⁰⁰ Το ίδιο θέμα στους κύριους τίτλους της ταινίας (1m1 The town of Eastwick) αποκτά λύδιο χαρακτήρα ένεκα του αρμονικού υπόβαθρου.

¹⁰¹ Βλ. πρδγ. 3.39.

Learning to read motif (*The terminal*, 2004)



Memory of child theme (*A.I.: Artificial intelligence*, 2001)



Το *E.T.: The extra-terrestrial* ξεκινά και τελειώνει μουσικά μ' ένα μοτίβο λύδιου τρόπου, που λόγω της έντασης του τρίτονου μεταξύ του λα και του ρε#, «χαρίζει στο μοτίβο μια αύρα του απόκοσμου: μια διαστηματική κωδικοποίηση της “εξωγήινης” φύσης του E.T.».¹⁰²

Call motif (*E.T.: The extra-terrestrial*, 1982)



Ο λύδιος τρόπος ηχεί γενικά μαγικός και μυστήριος,¹⁰³ και χρησιμοποιείται πολλάκις για την απεικόνιση του απόκοσμου.¹⁰⁴ Αυτή του η όψη εξερευνάται κυρίως από τον Williams που τον χρησιμοποιεί αποτελεσματικά σε ταινίες φαντασίας (ή

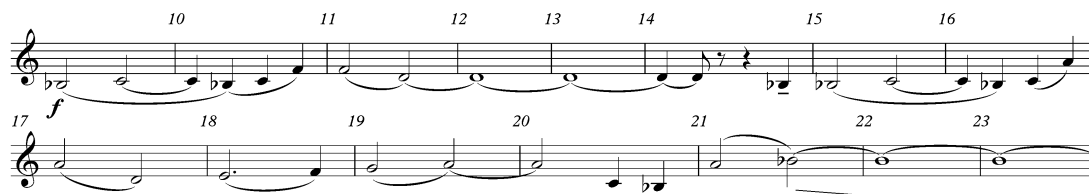
¹⁰³ Βλ. Manuel Garcia-Oroszo, “The musical climax of E.T. The extraterrestrial (1982): John Williams’ iconic approach to making a new fairy tale believable in modern times”, https://www.academia.edu/27868714/The_Musical_Climax_of_E.T._The_Extraterrestrial_1982_John_Williams_Iconic_Approach_to_Making_a_New_Fairy_Tale_Believable_in_Modern_Times (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019), σ. 11.

29

επιστημονικής φαντασίας), όπως στα παρακάτω παραδείγματα σε Σι-ύφεση και Σολ λύδιο αντίστοιχα:

Παράδειγμα 1.28:

Spacecamp theme (*Spacecamp*, 1986)



Παράδειγμα 1.29:

Quidditch fanfare (*Harry Potter and the philosopher's stone*, 2001)



Ενίοτε χρησιμοποιείται και με άλλες αφηγηματικές διαστάσεις:

Παράδειγμα 1.30:

School theme (β τμήμα) (*Memoirs of a geisha*, 2005)



Παράδειγμα 1.31:

Diamond theme (*Family plot*, 1976)



Ο Μιξολύδιος τρόπος εκπληρώνει την ανάγκη των συνθετών να αποδεσμευτούν από τους περιορισμούς που θέτει ο προσαγωγέας, ο οποίος στον μείζονα τρόπο έχει την τάση να λύνεται προς τα άνω στην τονική, με τη βάρυνση αυτού.¹⁰⁵ Γνήσιες μιξολύδιες μελωδίες βρίσκουμε στα παρακάτω θέματα:

¹⁰⁵ Βλ. Dallin, ό.π., σ. 24.

Παράδειγμα 1.32:

1st fight theme (*Far and away*, 1992)



Παράδειγμα 1.33:

Harmonica theme (*Rosewood*, 1997)



Παράδειγμα 1.34:

Charleston theme (*The patriot*, 2000)



Παράδειγμα 1.35:

Flirting theme (*Catch me if you can*, 2002)



Παράδειγμα 1.36:

Diagon alley theme (*Harry Potter and the philosopher's stone*, 2001)¹⁰⁶



¹⁰⁶ Δυστυχώς, το συγκεκριμένο μεσαιωνικής και παραδοσιακής αισθητικής θέμα για φλογέρα, δε χρησιμοποιήθηκε στην ταινία, αλλά αντικαταστάθηκε με ένα γιορτινό εμβατήριο από ένα μουσικό κομμάτι που εμφανίστηκε και λίγο αργότερα στο τελικό μοντάζ (3m5 Entry into the Great hall).

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Αρμονία

Αν και ο John Williams είναι ο μεγάλος μελωδός, ωστόσο η αρμονία του είναι θεμελιώδους σημασίας στη θεώρηση της στυλιστικής του ιδιοσυγκρασίας. Η άρρηκτα και οργανικά συνδεδεμένη με τη μελωδία αρμονία, μετουσιώνεται σε ένα εκφραστικό όχημα των αφηγηματικών διαστάσεων της εκάστοτε ταινίας, και ένα εξαίσιο μέσο δημιουργίας χαρακτήρων.¹⁰⁷ Εν γένει είναι ένα αμάλγαμα προγενέστερων στυλ και συνθετών,¹⁰⁸ από νεο-ρομαντική¹⁰⁹ και νεο-κλασική μέχρι ιμπρεσιονιστική, μινιμαλιστική, jazz,¹¹⁰ ακόμη και ατονική (όταν η ταινία το απαιτεί).¹¹¹ Elgar, Stravinsky,¹¹² Copland, Holst, Hanson, Walton, Prokofiev είναι μερικοί από τους συνθέτες που φαίνεται να εκτιμά ο Williams και να έχει ενσωματώσει στοιχεία της αρμονίας τους στη δική του, στο πλαίσιο μιας συνειδητής σύνδεσης με την παράδοση. Ο ίδιος, λόγου χάριν, αναφέρει σχετικά με τη μουσική του στο *War Horse* πως η μουσική γράφτηκε σαν ένας φόρος τιμής στους Elgar, Vaughn Williams, Delius, Butterworth και τον αυστραλό Grainger τους οποίους αγαπάει και θαυμάζει για πολύ καιρό,¹¹³ ενώ αλλού αναφέρει τον Walton, Elgar και τους Ρώσους Stravinsky, Shostakovich, Prokofiev ως είδωλά του σαν νεανία.¹¹⁴

Το μουσικό ιδίωμα του Williams λοιπόν και δη των θεμάτων του, είναι πλήρως αναγνωρίσιμο και οικείο, μια αρμονία κατά βάση χρωματική αλλά τονικοκεντρική, με αναμειγνύσεις μεϊζονος-ελάσσονος τρόπου, αποχρώσεις τροπικότητας με δανεισμούς συγχορδιών από τους διάφορους παλιούς τρόπους, αλλοιωμένες συγχορδίες, διπλές δεσπόζουσες, παράλληλες κινήσεις συγχορδιών,

¹⁰⁷ Βλ. Karlin και Wright, ό.π., σ. 256-257.

¹⁰⁸ Ενδεικτικά βλ. σχετικά με ομοιότητες της μουσικής του Williams και κλασικών συνθετών στα: Jason Haaheim, *Examining the tradition of borrowing in the film music of John Williams*, εργασία εξαμήνου, Gustavus Adolphus College, 2001, σ. 15-17 · Orosz, ό.π., σ. 147-179· Peter Moormann, “Komponieren mit flexiblen Modulen: Zur Filmmusik von John Williams”, *Archiv für Musikwissenschaft* 67/2, 2010, σ. 106-107· Audissino, *John Williams's film music...*, ό.π., σ. 124 αλλά κυρίως στο Cooke, “A new symphonism for a new Hollywood...”, ό.π., σ. 3-26.

¹⁰⁹ Βλ. David Quinn, *The neo-Romantic Wagnerian influences on the film music of John Williams: Star Wars*, thesis, London College of Music, 2011.

¹¹⁰ «Οι jazz επιρροές μερικές φορές βοηθούν στο να κρατούνται οι κινηματογραφικές μουσικές του Williams σχετικές στη μοντέρνα εποχή» (Cooke, “A new symphonism for a new Hollywood...”, ό.π., σ. 21). Πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι και ο Williams εργαζόταν ως ένας πιανίστας jazz πριν αρχίσει να συνθέτει για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, γεγονός που σίγουρα είχε αντίκτυπο στην γραφή του και ιδιαίτερα στην αρμονία του.

¹¹¹ Ο Frank Lehman π.χ. (*Hollywood harmony: Musical wonder and the sound of cinema*, Oxford University Press (The Oxford Music/Media series), New York 2018, σ. 44), επισημαίνει πέντε διαφορετικές αρμονικές διαλέκτους στην ταινία *Empire of the Sun*: διατονικότητα, τροπικότητα, παντριάδικότητα (βλ. ό.π. σ. 66), ατονικότητα και πεντατονικότητα. Για μια γενική θεώρηση της αρμονίας του John Williams βλ. κυρίως Jerome Rossi, “Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams”, στο: Alexandre Tylski (επιμ.), *Un alchimiste musical à Hollywood*, L'Harmattan, Paris 2011, σ. 113-140. Επίσης για μια σύγκριση της αρμονίας του Wagner με αυτήν του Williams, σε σχέση κυρίως με τις ταινίες *Star Wars*, βλ. Irena Paulus, “Williams versus Wagner or an attempt at linking musical epics”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31/2, 2000, σ. 175-176.

¹¹² Φωτογραφίες του Elgar και του Stravinsky κοσμούν τους τοίχους του σπιτιού του στη Νότια Καλιφόρνια. Βλ. Brian Truitt, “All hail John Williams, a maestro of the movies”, *USA Today*, 17 Φεβρουαρίου 2012, <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/movieawards/oscars/story/2012-02-17/john-williams-oscars-soundtrack/53160208/1> (τελευταία πρόσβαση: 20.04.2019).

¹¹³ John Williams, *Dartmoor, 1912: from the motion picture War Horse*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2012], σ. 2.

¹¹⁴ Lace, “The film music of John Williams (b. 1932)”, ό.π.

συνηχήσεις με πρόσθετους φθόγγους και άλλες τεχνικές που δείχνουν έναν άνθρωπο γεμάτο φαντασία, πλούσια μουσική σκέψη και γνώση.¹¹⁵ «Πρέπει να γνωρίζεις πως κάθε εποχή έχει τις δικές της αγαπημένες αρμονικές ακολουθίες» μας λέει ο συνθέτης,¹¹⁶ η αρμονική εκλέπτυνση και αριστοτεχνία του οποίου, θυμίζουν τη χρωματικότητα συνθετών όπως ο Steiner, Korngold και άλλων που σημάδεψαν την Χρυσή Εποχή (Golden Age) της κινηματογραφικής μουσικής.¹¹⁷ Ας το παραδεχθούμε όμως: ο Williams δεν είναι νεωτεριστής, ούτε κατακτά νέους ορίζοντες και επιτεύγματα.¹¹⁸ Το εντυπωσιακό στοιχείο του είναι ότι διαθέτει έναν εγγενή τρόπο έντεχνης εκμετάλλευσης του υπάρχοντος μουσικού υλικού (των προγενέστερών του), που έχει ως αποτέλεσμα μια εμπλουτισμένη αρμονία με δυναμικές προεκτάσεις και λεπτές αποχρώσεις που μπορεί να μην είναι εύκολα αντιληπτές – ή ενδεχομένως να καθιστούν τη μουσική του απλή στο αυτί του ακροατή, αλλά τον ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους κινηματογραφικούς συνθέτες. «Δεν γράφει μόνο καλά θέματα, εφευρίσκει επίσης και απίθανα πολύπλοκες αρμονικές δομές για να τα συνοδεύσει» υποστηρίζει ο ακαδημαϊκός κινηματογραφικής μουσικής Royal S. Brown,¹¹⁹ ενώ χαρακτηρίζεται από μια «σχεδόν απaráμιλλη ικανότητα να δημιουργεί λεπτούς τύπους αρμονικής έντασης, χρώματος και ομορφιάς μέσω της αρμονίας».¹²⁰ Οι πτώσεις του αποκτούν χαρακτήρα, επερίσεις και καθυστερήσεις είτε αυθύπαρκτες είτε ένεκα ισοκράτη δημιουργούν εκφραστικές διαφωνίες, απροσδόκητες ηχητικές μάζες εκπλήσσουν με τη χρωστική τους δύναμη, “τζαζίστικες” έβδομες που προχωρούν ελεύθερα εμπλουτίζουν τη συγχορδιακή δομή, όλα μπαχαρικά που συμβάλλουν σε ένα ιδιαίτερο, συνεπές και «χαμαιλεοντικό» αρμονικό λεξιλόγιο όπως το ονομάζει ο Cooke.¹²¹

Αλλά ας προχωρήσουμε να προσδιορίσουμε όλα τα επιμέρους στοιχεία που δημιουργούν αυτή την “πολυτυλιστική” γλώσσα.

Ανάμειξη μείζονος-ελάσσονος τρόπου

Μια πρωταρχική μέθοδος εισαγωγής χρωματικών στοιχείων στη διατονική μουσική, είναι η μείξη μείζονος και ελάσσονος τρόπου, ήτοι ο δανεισμός συγχορδιών μεταξύ ομώνυμων τρόπων, τεχνική που εφαρμόστηκε συχνά από τον Beethoven και Schubert στις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα.¹²² Η μεγάλη όμως εκφραστική

¹¹⁵ Η γνώση και η εξοικείωση με τις τρέχουσες τάσεις στον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής είναι ένα απαραίτητο προαπαιτούμενο για τους νέους συνθέτες σύμφωνα με τον Williams (βλ. Karlin και Wright, ό.π., σ. xiii).

¹¹⁶ [Άδηλος], “Interview with John Williams (from the official *Catch me if you can* soundtrack press release)”, 2002, <http://www.jw-collection.de/scores/catch.htm> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2018).

¹¹⁷ Βλ. Lehman, *Hollywood harmony...*, σ. 46.

¹¹⁸ Βλ. Paulus, ό.π., σ. 176.

¹¹⁹ Burlingame, “Why stop at 43 nominations?”, ό.π.

¹²⁰ Brian Morrell, *How film and TV music communicate –Vol. II*, 2013, http://www.brianmorrell.co.uk/book2/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL.2.pdf (τελευταία πρόσβαση: 08.11.2018), σ. 10. Καθώς ο αριθμός των σελίδων αρχίζει να μετράει εκ νέου σε κάθε κεφάλαιο, παραθέτω τον αριθμό σελίδας του αρχείου pdf. Το αυτό ισχύει και για τις επόμενες υποσημειώσεις που αναφέρονται στο συγκεκριμένο βιβλίο, αλλά και στον τόμο I.

¹²¹ Cooke, “A new symphonism for a new Hollywood...”, ό.π., σ. 20.

¹²² Βλ. Robert Gauldin, *Harmonic practice in tonal music*, W. W. Norton & Company, New York 1997, σ. 391.

δύναμή της, αναδείχθηκε στην ύστερη Ρομαντική περίοδο με τον Wagner.¹²³ Ο συνδυασμός αυτός των τρόπων που θεωρητικοποιήθηκε στην *Αρμονία* του Schenker,¹²⁴ με τον ίδιο να επισημαίνει πως στην ουσία κάθε σύνθεση «κινείται σε ένα μείζων-ελάσσων σύστημα»,¹²⁵ συνδέεται άμεσα με προγραμματικά στοιχεία,¹²⁶ οπότε λογικό ήταν να ενσωματωθεί και στην αρμονική γλώσσα της κινηματογραφικής μουσικής και δη του Williams.

Ο δυισμός μείζονος-ελάσσονος του συνθέτη συνίσταται κυρίως στον δανεισμό συγχορδιών από τον ελάσσονα τρόπο: της ελαττωμένης επιτονικής, της ελάσσονος υποδεσπόζουσας και της μείζονος επιδεσπόζουσας.

Οι δύο πρώτες, που είναι και οι πιο συχνές ως αποτέλεσμα της ανάμειξης στον μείζονα τρόπο,¹²⁷ φαίνεται να έχουν μια δραματουργική δυναμική που τις συνδέει κυρίως με ερωτικά θέματα. Συνήθως γειτνιάζουν της τονικής συγχορδίας στην αρχή των μελωδιών,¹²⁸ ενώ πιο συγκεκριμένα η γεμάτη νοσταλγία διαδοχή I – ii^{ø7} εμπεριέχει συνειρμούς από τα ερωτικά θέματα της “Χρυσής Εποχής” του Hollywood.¹²⁹

Παράδειγμα 2.1:

Leia's theme (*Star Wars*, *Star Wars-Suite for orchestra*: II. Princess Leia's theme)

¹²³ Ο.π.

¹²⁴ Βλ. Heinrich Schenker, *Harmony* (μτφρ. Elisabeth Mann Borgese, επιμ. και σχόλια: Oswald Jonas), The University of Chicago Press, Chicago 1980, σ. 84-115.

¹²⁵ Ο.π., σ. 86. Όπως αναφέρεται και στην υποσημείωση 1 του εγχειριδίου (ό.π.) ο όρος μείζων-ελάσσων αναφέρεται σε όλους τους πιθανούς συνδυασμούς (έξι) από την ανάμειξη των τρόπων. (βλ. ό.π. σ. 87-93). Η ουσία όμως και το σκεπτικό του συστήματος εφαρμόζεται και στον έναν συνδυασμό στον οποίο αναφερόμαστε εδώ (βλ. κλίμακα στο Gauldin, ό.π., σ. 394).

¹²⁶ Βλ. Gauldin, ό.π., σ. 392-393 και Edward Aldwell, Carl Schachter και Allen Cadwallader, *Harmony & Voice Leading*, Schirmer Cengage Learning, Boston 2011 (4^η έκδοση), σ. 436.

¹²⁷ Βλ. Stefan Kostka, Dorothy Payne και Byron Almén, *Tonal harmony – with an introduction to post-tonal music*, McGraw-Hill Education, New York 2017 (8^η έκδοση), σ. 358.

¹²⁸ Βλ. επίσης πρδγ. 2.136 (μ. 18) και παράδειγμα 2.147 (μ. 118).

¹²⁹ Βλ. Tom Schneller, “Modal interchange and semantic resonance in themes by John Williams”, *Journal of Film Music* 6/1, 2013, σ. 64 και 66. Στο “Princess Leia’s theme” και στο “Marion’s theme” βέβαια δεν θεωρώ ότι έχουμε συγχορδία μεθ’ εβδόμης όπως ο Schneller (ό.π., σ. 65), αλλά η “έβδομη” είναι απλά ένας ισοκράτης της τονικής βαθμίδας. Ωστόσο, στα παραδείγματα που επισημάνθηκαν στην προηγούμενη υποσημείωση, η συγχορδία είναι όντως ii^{ø7}.

Παράδειγμα 2.2:

Han and Leia's theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, Suite: Han Solo and the princess)

Measures 5-8 of Han and Leia's theme. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, starting on B-flat, moving up stepwise to D, then a half note rest, followed by E-flat, F, G, and A. The bass line is in the bass clef, starting on B-flat, moving down stepwise to A, then a half note rest, followed by G, F, E, and D. The dynamic is *mp espr.* The chord progression is labeled as I and ii⁷.

Παράδειγμα 2.3:

Marion's theme (*Raiders of the lost ark*, Raiders march)

Measures 69-75 of Marion's theme. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, starting on B-flat, moving up stepwise to D, then a half note rest, followed by E-flat, F, G, and A. The bass line is in the bass clef, starting on B-flat, moving down stepwise to A, then a half note rest, followed by G, F, E, and D. The dynamic is *f cantabile*. The chord progression is labeled as I, ii⁷, vi, ii⁷, I, iv, and a final chord.

Άλλα θέματα στα οποία συναντούμε την ελάχιστονα υποδεσπόζουσα:

Παράδειγμα 2.4:

Family theme (*Born on the fourth of July*, Born on the fourth of July)

Measures 15-18 of the Family theme. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, starting on B-flat, moving up stepwise to D, then a half note rest, followed by E-flat, F, G, and A. The bass line is in the bass clef, starting on B-flat, moving down stepwise to A, then a half note rest, followed by G, F, E, and D. The dynamic is *f*. The chord progression is labeled as I and iv.

Παράδειγμα 2.5:

Accidental tourist theme (*The accidental tourist*, 1m3/2mA Macon Alone)

Measures 18-20 of the Accidental tourist theme. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, starting on B-flat, moving up stepwise to D, then a half note rest, followed by E-flat, F, G, and A. The bass line is in the bass clef, starting on B-flat, moving down stepwise to A, then a half note rest, followed by G, F, E, and D. The dynamic is *espress.* The chord progression is labeled as I⁶, iv⁶, and ♭VI.

Παράδειγμα 2.6:

Piano theme (*The terminal*, 6m2alt Revised version)

Λαβ: iv^0 iv I

Παράδειγμα 2.7:

Pat and Dick theme (*Nixon*, 4m7 A.B.C. Early days (Pat and Dick theme))

Ρε: I iv^6 I iv^6 I iv^6 I

Αξίζει να προσέξουμε στα παραδείγματα 2.2 και 2.3 τον ισοκράτη που προσπαθεί να συγκρατήσει την ρέουσα αρμονική κίνηση από το να πλατειάσει και να γίνει υπερβολικά δραματική με μια ενδεχόμενη κίνηση του μπάσου, όπως και τις αναστροφές στο “Accidental tourist theme” που αλλάζουν το βάρος των συγχορδιών και δημιουργούν μια λεπτεπίλεπτη υφή με τη μελωδία να φαντάζει σαν να ακροβατεί πάνω σε τεντωμένο σκοινί.

Όσον αφορά την επιδεσπόζουσα, αυτή γειτνιάζει συνήθως της συγχορδίας της τονικής, καθιστώντας την σύνδεση I-bVI ιδιαίτερα φωτεινή.¹³⁰ Ο Murphy αποδίδει στη συγκεκριμένη σύνδεση αφηγηματικές λειτουργίες ηρωισμού¹³¹ ή και ανάλαφρου κεφιού σε συνδυασμό συχνά με το φανταστικό, ένεκα ίσως του χρωματισμού της.¹³²

¹³⁰ Στο κλασικό ρεπερτόριο, όπως υποστηρίζει ο Gauldin (ό.π., σ. 396), η αλληλουχία είναι ίσως σπάνια, λόγω της αδεξιότητας της χρωματικής βάρυνσης της τρίτης βαθμίδος της κλίμακας. Από την άλλη πλευρά ο David Kopp (*Chromatic transformations in nineteenth-century music*, Cambridge University Press (Cambridge studies in music theory and analysis), New York 2002, σ. 15) τη θεωρεί την πιο συχνή από ένα σύνολο τεσσάρων χρωματικών συγχορδιών σε σχέση τρίτης με την τονική. Συγκεκριμένα ο κοινός φθόγγος (ο φθόγγος της τονικής) των δύο συνηχήσεων, και η πέμπτη της συγχορδίας της τονικής που λειτουργεί ως προσαγωγέας στη συγχορδία της επιδεσπόζουσας, δημιουργούν μια εύκολα κατανοητή ακολουθία (ό.π., σ. 15-16).

¹³¹ Προσέξτε σε δύο ακόλουθα θέματα την ένδειξη “heroically” (= ηρωικά).

¹³² Βλ. Scott Murphy, “Transformational theory and the analysis of film music”, στο: David Neumeyer (επιμ.), *The Oxford handbook of film music studies*, Oxford University Press, New York 2014, σ. 488. Η συγκεκριμένη διαδοχή συμβολίζεται με το M8M (μείζων συγχορδία που κινείται οκτώ ημιτόνια άνω προς μια άλλη μείζονα συγχορδία) στο πλαίσιο των θεωριών και του σκεπτικού που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, και που τίθεται πέραν της εμβέλειας της παρούσας διατριβής. Ως προς το όνομα, ο Cohn ονομάζει τη σύνδεση “Taruskin” – από την ιδιαίτερη προσοχή που της δίνει ο Taruskin στο πόνημά του *Oxford history of western music* (βλ. Richard Cohn, “Peter, the wolf, and the hexatonic uncanny”, στο: Felix Wörner, Ullrich Scheideler και Philip Rupprecht (επιμ.), *Tonality 1900-1950: Concept and practice*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012, σ. 50-51), ενώ ο Erik Heine (“Chromatic mediant and narrative context in film”, *Music Analysis* 37/1, 2018, σ. 108) αναφέρεται σε αυτή ως «κίνηση

Παράδειγμα 2.8:

Brass fanfare (*E.T.: The extra-terrestrial*, 11m4/12m1 The departure)

83 84 85

mf

3

Ντο: I⁶ bVI I

Παράδειγμα 2.9:

Flying car theme (*Harry Potter and the chamber of secrets*, 2m3 The flying car)

7 8 9 10

f

Ντο: bVI⁶ I bVI⁶ I bVI⁶ I

Παράδειγμα 2.10:

Tintin's theme A (*The adventures of Tintin*, A bike ride on a clothes line)

HEROICALLY

18 19 20

f

Λα: I⁶ bVI I

Παράδειγμα 2.11:

Heroic theme (*Star Wars: Episode I – The phantom menace*, 6m3 Take to your ships)

HEROICALLY

8 9 10

Σολ: I bVI⁶ bVI⁶ I

‘Μαγεία’», καθώς εμφανίζεται συνήθως σε αφηγηματικό περιεχόμενο που έχει σχέση με το φανταστικό και το αδύνατο.

Παράδειγμα 2.12:

Dinner theme (*The terminal*, 5m4 Amelia)

Φα: bVI^6 $\text{I}^{\sharp}$

Τροπικότητα

Μέσα στον εικοστό αιώνα άρχισαν να εξερευνούνται οι αρμονικές δυνατότητες των τρόπων, εξοπλίζοντας τον συνθέτη με ένα μέσον «για να γλιτώσει από τη φθορά του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου»¹³³, όπως και από την «τυραννική σχέση τονικής-δεσπόζουσας».¹³⁴ Η τροπικότητα ενσωματώνει στην τονική γλώσσα νέες αρμονικές ακολουθίες και χαρακτηριστικές συγχορδίες που ανανεώνουν τα εκφραστικά μέσα και υποτάσσονται στην τονική λειτουργικότητα.¹³⁵ Αναντίρρητα ο Williams δε θα μπορούσε να μη χρησιμοποιήσει τους τρόπους ώστε να δώσει νέα πνοή στη μουσική του και να αποκτήσει μια ιδιαίτερη δυναμική.

Η τροπικότητα του συνθέτη συνίσταται σε δυο κατηγορίες από αυτές που αναφέρει η Biamonte¹³⁶: «τρόποι»¹³⁷ κατά τους οποίους μια μελωδία φαίνεται να ακολουθεί με συνέπεια (και να εναρμονίζεται σε) έναν από τους γνωστούς τρόπους¹³⁸ και «τροπική κλίση» κατά την οποία έχουμε τοπική ή προσωρινή χρήση μιας χαρακτηριστικής συγχορδίας ενός τρόπου ή μιας αρμονικής σχέσης.¹³⁹ Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία θα σταθούμε στο παρόν κεφάλαιο,¹⁴⁰ ξεκινώντας από τους δύο τρόπους που έχουν ένα χρώμα μείζονα, τον μιζολύδιο και τον λύδιο.

¹³³ Μάκης Σολωμός, “Συγκριτική μελέτη της αρμονικής γλώσσας του Fauré και του Ravel στα τέλη του 19ου αιώνα”, *Μουσικός Λόγος* 3, 2001, σ. 29.

¹³⁴ Dallin, ό.π., σ. 105.

¹³⁵ Βλ. Σολωμός, ό.π.

¹³⁶ Βλ. Nicole Biamonte, *The modes in the music of Beethoven, Schumman, and Brahms: historical context and musical function*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 2000, σ. 4.

¹³⁷ Μετέφρασα το “modality” από την πέμπτη κατηγορία της Biamonte ως “τρόποι” για να μη γίνει σύγχυση με την “τροπικότητα” που αναφέρεται στο κείμενο και στον τίτλο του υποκεφαλαίου αυτού.

¹³⁸ Εξετάσαμε τις τροπικές μελωδίες στο προηγούμενο κεφάλαιο.

¹³⁹ Biamonte, ό.π.

¹⁴⁰ Κατά τον Ryan Patrick Jones (“Catch as Catch Can”: Jazz, John Williams, & popular music allusion”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, ό.π., σ. 48), οι τροπικές κλίσεις «συστηματικά εμπλουτίζουν αυτή την τονική καθαρότητα για έμφαση και δραματικό εφέ».

Μιζολύδιος

Ο χαρακτηριστικός φθόγγος του μιζολύδιου είναι η βαρυμένη έβδομη, με κύριες βαθμίδες του τρόπου την τονική, τη δεσπόζουσα και τη συγχορδία της υποτονικής.¹⁴¹ Αυτή η τελευταία είναι που συχνά ανανεώνει το φθογγικό υλικό στον Williams και δημιουργεί κάποιες αρμονικές “εκπλήξεις” και ευφάνταστες ανατροπές στα θέματά του. Η $bVII$ αναλαμβάνει το ρόλο προδεσπόζουσας στη μισή πτώση, η οποία αναφέρεται και ως «πτώση cowboy».¹⁴² Η συγκεκριμένη πτώση ξεκινώντας από τον $Copland$ και δίνοντας ένα χρώμα «Αμερικάνας»,¹⁴³ υιοθετήθηκε από κινηματογραφικούς συνθέτες και χρωμάτισε θρυλικά θέματα από ταινίες γουέστερν.¹⁴⁴ Οπότε και το πρώτο παράδειγμα που θα παραθέσω εδώ, είναι από ένα “γουέστερν” επιστημονικής φαντασίας,¹⁴⁵ το *Star Wars*.

Στο “Luke’s theme” η τελική μισή πτώση της πρώτης φράσης έρχεται μέσω μιας μιζολύδιας $bVII$ (λαβ-ντο-μιβ), η οποία μάλιστα “ποικιλματίζει” με την υποκείμενη κατά ένα ημιτόνιο συγχορδία. Το τροπικό αυτό χρώμα δίνει μια έμφαση στην τελική αυτή πτώση της φράσης και ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν σκεφτούμε πως η μελωδία (μιβ-ρε-μιβ-ντο) στα μ. 10-11, θα μπορούσε να εναρμονιστεί – λόγω αδρανούς αρμονικής σκέψης – διόλου ασυνήθιστα με μια $IV - V$ ή ακόμη και μόνο με μια V .⁷ Αν και ίσως εκπλήσσει τον ακροατή η επιλογή αυτή, στην πραγματικότητα το αυτί μας έχει προετοιμαστεί με το λαβ στη δεσπόζουσα στα μ. 5-9, ομαλοποιώντας την παρουσία της $bVII$.¹⁴⁶

¹⁴¹ Βλ. Vincent Persichetti, *Twentieth-Century harmony*, W. W. Norton & Company, New York 1961, σ. 33.

¹⁴² Βλ. Frank Lehman, “Hollywood cadences: music and the structure of cinematic expectation”, *Music Theory Online* 19/4, 2013, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.lehman.html> (τελευταία πρόσβαση: 08.11.2018); Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 53. Επίσης βλ. σχετικά Brian Morrell, *How film and TV music communicate –Vol. I*, 2013, http://www.brianmorrell.co.uk/book1/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL.1.pdf (τελευταία πρόσβαση: 08.11.2018), σ. 61-67.

¹⁴³ Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ.53. Είναι γεγονός πως οι πτώσεις αποτελούν «χρήσιμα στυλιστικά ευρετήρια», όπως σημειώνει ο Winkler (Peter Winkler, “Randy Newman’s Americana”, *Popular Music* 7/1, 1988, σ. 5), και για τον λόγο αυτόν το πλείστον των παραδειγμάτων που παρατίθενται στο υποκεφάλαιο της τροπικότητας συμπεριλαμβάνουν πτωτικά σχήματα.

¹⁴⁴ Π.χ. *The Magnificent Seven* (Elmer Bernstein), *The Big Country* (Jerome Moross) (βλ. Morrell, ... *Vol. I*, ό.π., σ. 61-63).

¹⁴⁵ Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 55.

¹⁴⁶ Άλλη μια τέτοια παρόμοια σύνδεση τονικής προς μιζολύδια δεσπόζουσα (βλ. παρακάτω στην τετραδική αρμονία, σ. 103) σε ταινία επιστημονικής φαντασίας έχουμε και στο κεντρικό θέμα του *Star Trek: the motion picture* (1979) από τον Jerry Goldsmith (βλ. Cameron N. Patrick, *Anatomy of a film score: Star Trek – the motion picture*, thesis, University of Queensland, 1986, σ. 29). Ο Morrell, (...*Vol. I*, ό.π., σ. 44-45) ονομάζει αυτή τη διαδοχή «ακολουθία συγχορδιών επιστημονικής φαντασίας» (sci-fi chord sequence).

Παράδειγμα 2.13:

Luke's theme (*Star Wars*, *Star Wars-Suite* for orchestra: I. Main title)

The musical score for Luke's theme is presented in two systems. The first system contains measures 6, 7, and 8. Measure 6 begins with a 'Sib:' marking. The second system contains measures 9 and 10. Measure 9 is marked with 'bVII' and measure 10 with 'V'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Ένα άλλο τυπικό παράδειγμα της μιξολύδιας προδεσπόζουσας στον Williams, το οποίο σημειώνεται και από τους Morrell,¹⁴⁷ Schneller¹⁴⁸ και Lehman,¹⁴⁹ είναι το “JFK theme”.¹⁵⁰ Η αρμονική διαδοχή bVII-V-I παρουσιάζεται δύο φορές στο κλείσιμο φράσεων, στη μέση και στο τέλος του θέματος, σφραγίζοντάς το με μια «δημοκρατική ισονομία» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Schneller,¹⁵¹ εξάροντας «τη μυθική φιγούρα του καουμπόη [Κένεντυ] και τις Αμερικάνικες αξίες του ατομικισμού και της ανεξαρτησίας».¹⁵² Το θέμα θα μπορούσε να λειτουργήσει ικανοποιητικά χωρίς την ακολουθία αυτή, η οποία όμως τοποθετείται στρατηγικά για να θυμίσει στο κοινό τις “ηρωικές στιγμές”.¹⁵³ Χαρακτηριστικές είναι οι ευθείες

¹⁴⁷ Morrell, ...*Vol. I*, ό.π., σ. 63.

¹⁴⁸ Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π. σ. 55 και σ. 57.

¹⁴⁹ Lehman, “Hollywood cadences...”, ό.π.

¹⁵⁰ Οι ιρλανδικές ρίζες του προέδρου Κένεντυ με τη δολοφονία του οποίου έχει να κάνει η ταινία, πρέπει να έχουν υπαγορεύσει και αυτή τη χρήση μιξολύδιου, καθώς αυτός ο τρόπος είναι ο δεύτερος πιο διαδεδομένος στις Ιρλανδικές μελωδίες μετά τον ιωνικό (βλ. Harry White και Nicholas Carolan, “Ireland”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13901> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2018)) και ο ίδιος ο Williams κάνει αναφορά σε αυτές σε σχέση με το θέμα που συνέθεσε (βλ. John Williams, *Suite from J.F.K.*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2005], σ. 2). Μολονότι το σενάριο δεν έχει σχέση με αυτές, η εισχώρηση αυτού του παραδοσιακού μουσικού στοιχείου στο θέμα «βοηθάει στην αφήγηση μιας πρωτότυπης “ιστορίας μετανάστη”, του αγώνα να ενσωματωθεί κάποιος στην αμερικάνικη κοινωνία διατηρώντας ταυτόχρονα την εθνική του κληρονομιά» (Lehman, “Scoring the President...”, ό.π., σ. 426).

¹⁵¹ Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 55.

¹⁵² Ό.π.

¹⁵³ Βλ. Morrell, ...*Vol. I*, ό.π., σ. 63.

θέσεις των περισσότερων συγχορδιών του αποσπάσματος (όπως και της υποτονικής και της δεσπόζουσας), που σε συνδυασμό με την κίνηση σαν χορικό, εντυπώνουν στον ακροατή την αίσθηση παλιού τρόπου.¹⁵⁴

Παράδειγμα 2.14:

JFK theme¹⁵⁵ (*JFK*, Suite from *J.F.K.: Theme from J.F.K.*)

Το “father’s theme” συνιστά άλλο ένα δείγμα χρήσης της σύνδεσης αυτής, την πρώτη φορά στη Ρε-μείζονα και τη δεύτερη, μεταφερμένη ένα τόνο κάτω, στη Ντο-μείζονα.

Παράδειγμα 2.15:

Father’s theme (*Stanley and Iris*, [άγνωστο])

Η bVII όμως αναλαμβάνει και ρόλο δεσπόζουσας όταν λύνεται ή έρχεται από την Ι. Τέτοιες περιπτώσεις έχουμε πολλές, όπως στα κάτωθι παραδείγματα:

Παράδειγμα 2.16:

When you’re alone (*Hook*, 9m5 Cutting the coconut)

¹⁵⁴ Βλ. Schenker, ό.π., σ. 65.

¹⁵⁵ Βλ. ολόκληρο το θέμα στο παράδειγμα 3.25.

Παράδειγμα 2.17:

Lost boys' march (*Hook*, 9m4 Insert)

Mib: $\flat VII$ I $\flat VII$ I

Παράδειγμα 2.18:

Dorinda's theme (*Always*, [άγνωστο])

Mib: I $\flat VII$ (I)

Παράδειγμα 2.19:

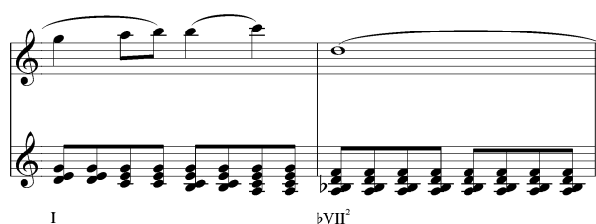
Raiders march B (*Raiders of the lost ark*, Raiders march)

Nτο: I $\flat VII$ (I)

Παράδειγμα 2.20:

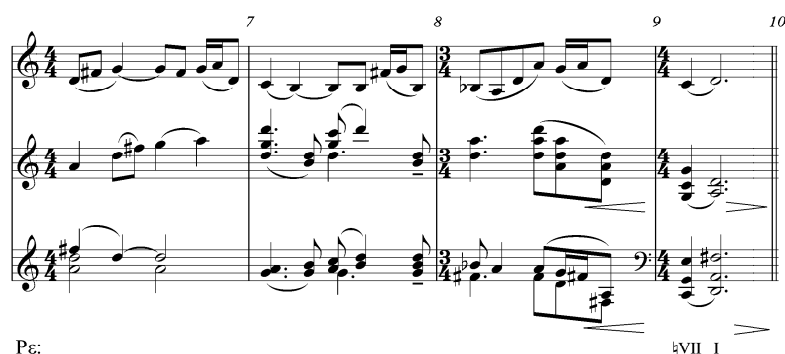
Jeremy's theme (*Superman IV: The quest for peace*, Flying with Jeremy)

Nτο:



Παράδειγμα 2.21:

Rosewood theme a (*Rosewood*, End credit)



Στα παραπάνω παραδείγματα είναι έκδηλη η ευφορία με την οποία συνδέεται ο μιξολύδιος,¹⁵⁶ ή ακόμη και μια λαϊκίζουσα αίσθηση¹⁵⁷ όπως στο “Rosewood theme a”.

Κλείνοντας με τον τρόπο αυτόν,¹⁵⁸ να αναφέρω και δυο περιπτώσεις¹⁵⁹ όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον φθόγγο του βαρυμένου προσαγωγέα εν είδει άλυτης επέρεισης σε μια υποδεσπόζουσα συγχορδία. Έτσι, στο “JFK theme” πάλι, υπάρχει ένα ρεβ στο μ. 28 που σκιαγραφεί έναν μιξολύδιο τρόπο, ενώ όμοιο παράδειγμα συναντούμε στο “Jurassic park theme”,¹⁶⁰ με την πρώτη φράση να καταλήγει σε μια τέτοια συγχορδία (δεύτερο μισό του μ. 17). Το κατακόρυφο διάστημα τετάρτης που

¹⁵⁶ Βλ. Ian C. Straehley και Jeremy L. Loebach, “The influence of mode and musical experience on the attribution of emotions to melodic sequences”, *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 24/1, 2014, σ. 31.

¹⁵⁷ Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 56.

¹⁵⁸ Για περισσότερα παραδείγματα από την κινηματογραφική μουσική πριν το 1975 και την κλασική μουσική του συνθέτη, βλ. Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 53-60.

¹⁵⁹ Η περίπτωση που αναφέρει ο Schneller στο “Luke’s theme” (βλ. Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 57, παράδειγμα 8b) δεν υπάγεται κατά τη γνώμη μου σε αυτήν την κατηγορία, καθώς θεωρώ τη συγκεκριμένη συγχορδία ως μια μιξολύδια δεσπόζουσα, και όχι υποδεσπόζουσα με καθυστέρηση που στέκεται πάνω στο φθόγγο της δεσπόζουσας.

¹⁶⁰ Το συγκεκριμένο θέμα βασίζεται στην εναλλαγή τονικής-υποδεσπόζουσας, στην πλάγια πτώση δηλαδή, δίνοντάς του έναν «αέρα καθαγιασμένου, σαν χορικού δέους» (Frank Lehman, *Reading tonality through film: transformational hermeneutics and the music of Hollywood*, διδακτορική διατριβή, Harvard University, 2012, σ. 129), ως αποτέλεσμα αιώνων “αμήν” που έχουν συνδεθεί σταθερά με αυτή την αλληλουχία συγχορδιών (ό.π.).

δημιουργείται (μιβ-λαβ, μεταξύ της τονικής της συγχορδίας και αυτής της επέρεισης), είναι ένα αόριστο διάστημα «χωρίς χρώμα και ζεστασιά, που μπορεί να ενοχλήσει και να προκαλέσει όταν χρησιμοποιηθεί σωστά».¹⁶¹ Ο βαρυμένος προσαγωγέας κυριαρχεί επί του φθογγικού περιεχομένου, ώστε η δεύτερη όμοια φράση (μ. 18) να χρησιμοποιεί την ίδια συγχορδία με τη μιζολύδια χρωματισμένη υποδεσπόζουσα (αντί της πλήρους IV όπως πριν στο μ. 16).¹⁶² Μάλιστα είναι τέτοια η δυναμική του φθόγγου αυτού, που μολονότι στο μέτρο 17 βρίσκεται στη μελωδία και εγείρει προσδοκίες λύσης του στο σολ – σε ένα ιδιαίτερα όμορφο και κομβικό σημείο του θέματος, η λύση αυτή δεν έρχεται ποτέ.

Παράδειγμα 2.22:

JFK theme (*JFK*, Suite from J.F.K.: Theme from J.F.K.)

Mb: I ————— IV^b —————

Παράδειγμα 2.23:

Jurassic park theme (*Jurassic park*, Theme from Jurassic park)

Σb: I IV^b I IV^b I IV^b —————

¹⁶¹ Morrell, ... *Vol. II*, ό.π., σ. 219.

¹⁶² Είναι εμφανές πως ο συνθέτης δεν θέλει να ακουστεί το φυσικό λα στην αρμονία (το οποίο ακούγεται ως ποίκιλμα στη μελωδία στα μ. 16-18), αφού έχει συγκεκριμένα σχέδια για αυτό. Έτσι, στην επόμενη δεσπόζουσα συγχορδία (δεύτερο μισό του μ. 19) επιλέγει τετραδική αρμονία (σχετικά με τον όρο βλ. υποσημείωση 293) για να το αποφύγει, και το επιστρατεύει μόνο στην τελική πτώση στη σοπράνο (μ. 20), για να κλείσει πανηγυρικά το θέμα.

Λύδιος

Ο λύδιος τρόπος έχει ως χαρακτηριστικό φθόγγο την οξύμμένη τέταρτη. Είναι ένας φωτεινός τρόπος που στον Williams εκφράζει συναισθήματα μαγείας, θαύματος και φέρνει στο νου εικόνες πτήσης.¹⁶³ Μιλώντας για το *Superman*, απ' όπου θα αντλήσω το πρώτο παράδειγμα, ο συνθέτης αναφέρει τις λέξεις «τελετουργικός» και «εραλδικός» σε σχέση με την ακολουθία I – II#,¹⁶⁴ μια σχέση που χαρακτηρίζει το “love theme”.

Παράδειγμα 2.24:

Love theme (*Superman*, 10m4/11m1 I can fly!)

Λα 1 ————— II# ii (I)

Την συγχορδία της τονικής ακολουθεί πάνω σε έναν ισοκράτη η συγχορδία της επιτονικής με όξυνση της τρίτης (ρε#), συνήχηση δανεισμένη φυσικά από τον λύδιο τρόπο. Σε συνδυασμό με την ανιούσα μελωδία το θέμα δημιουργεί πρόσκαιρα ένα αίσθημα ψυχικής ανάτασης, για να αναιρεθεί αμέσως μετά με την αναίρεση της δίεσης και την κατιούσα μελωδία.¹⁶⁵

Ένα παρόμοιο παράδειγμα είναι και το «αιθέριο και ρομαντικό»¹⁶⁶ “Donna’s theme”, όπου εντοπίζεται και πάλι μια λύδια επιτονική που προέρχεται από τη συγχορδία της τονικής πάνω σε έναν τονικό ισοκράτη, υποστηρίζοντας μια ανιούσα μελωδία. Οι εικόνες που δημιουργούνται είναι παρόμοιες, καθώς η ηρωίδα έχει μια εμμονή με τα αεροπλάνα.

¹⁶³ Βλ. Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 68.

¹⁶⁴ «Ντο μείζονα σε Ρε μείζονοειδή – αν καταλαβαίνεις τι λέω» (βλ. Elley, “The film composer: 3. John Williams [part one]”, ό.π., σ. 21).

¹⁶⁵ Το θέμα θεωρείται ως μίμηση ή και παράφραση του “Ιδανικού θέματος” από το *Tod und Verklärung*, opus 24 του Richard Strauss (βλ. Wilde, ό.π., σ. 114 κ.εξ. και Orosz, ό.π., σ. 159-160). Εκτός από την ανιούσα μελωδία με το ίδιο ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα και tempo, και το θέμα αυτό καταλήγει σε μια λύδια επιτονική στην πρώτη του φράση.

¹⁶⁶ Mike Matessino, “There will be no bombs dropped here!!!”, στο John Williams, 1941. *Expanded original motion picture score*, La-La Land Records – LLLCD 1179R, 2015, Compact Disc, σ. 11.

Παράδειγμα 2.25:

Donna's theme (1941, 2m2 Donna's obsession)

Mb: I ————— II#

Δε χρίζουν περαιτέρω σχολιασμού τα κάτωθι παραδείγματα όπου οι ομοιότητες (λύδια συγχορδία προερχόμενη από συγχορδία τονικής, πάνω σε ισοκράτη τονικής εκτός από τα δύο τελευταία παραδείγματα)¹⁶⁷ είναι πρόδηλες.

Παράδειγμα 2.26:

Yoda's theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, Yoda's theme)

Nτο: I ————— II#

Παράδειγμα 2.27:

Friendship theme (*E.T.: The extra-terrestrial*, 10m2 E.T. phone home)

Ρε: I ————— II# (I) ————— II#

¹⁶⁷ Στο τελευταίο παράδειγμα (2.32), η λύδια συγχορδία της επιτονικής έρχεται από μια συγχορδία επιδεσπόζουσας από τον ομώνυμο ελάσσονα τρόπο (bVI), κίνηση που δημιουργεί ένα υπέρμετρο αίσθημα θαυμασμού για τις εικόνες που βλέπουμε στην οθόνη μας (η σκηνή στην οποία αναφέρεται η μουσική, αφορά τους ελιγμούς ενός διαστημοπλοίου από ένα πλήθος αστεροειδών). Η συγχορδία που έπεται, τονικοποιείται τρόπον τινά μέσω αυτής της χρωματικής κίνησης (βλ. Lehman, "Film-as-concert music...", ό.π., σ. 34). Βλ. ολόκληρο το θέμα και την εναρμόνισή του ό.π., σ. 33, 34.

Παράδειγμα 2.28:

Island theme (*Jurassic park*, 2m3/3m1 To the island)

Σβ: I ————— vi

Παράδειγμα 2.29:

Phoenix's theme (*Harry Potter and the chamber of secrets*, Fawkes the phoenix)

Nτο: I ————— II# IV (I)

Παράδειγμα 2.30:

Rose's theme (*Star Wars: Episode VIII – The last jedi*, A rebellion is reborn)

Pεb: I ————— II# (I) II# (I) II#

Παράδειγμα 2.31:

Friendship theme (*The River*, 3m1 The kids separate)

Σβ: I ————— II# IV V I

Παράδειγμα 2.32:

Asteroid field theme b (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, 4m3 The asteroid field)



Ντο: bVI^6

II $\sharp$

I

Μια εξαιρετική περίπτωση αναδεικνύεται στο ακόλουθο παράδειγμα, που περιλαμβάνει τη λύδια συγχορδία του προσαγωγέα. Η αρμονική αυτή συνήχηση δε χρησιμοποιείται συχνά καθώς θεωρείται πως «έχει ανεπαρκές χρώμα για να αντισταθμίσει τις μη πειστικές αρμονικές συνδέσεις των οποίων είναι μέρος».¹⁶⁸ Πέραν τούτου, ο αντίκτυπος της συγχορδίας στο “Monsignor theme” είναι μεγάλος, για το λόγο αυτό θεώρησα δέον το να παραθέσω το θέμα από την αρχή.

Παράδειγμα 2.33:

Monsignor theme (*Monsignor*, Symphonic suite from *Monsignor*)

Αφού στο πρώτο δωδεκάμετρο (μ. 27-38) έχει εγκατασταθεί μια ντο-ελάσσονα, με μια αναπάντεχη κίνηση ο Williams κατεβαίνει ένα ημιτόνιο στη σι-ελάσσονα (ακούγεται σα να έχει βαρυνθεί ή ίδια η συγχορδία της τονικής), και ενώ ο ακροατής περιμένει στη μελωδία (ένεκα της πρώτης νότας ντοβ=σι) να ακούσει ίσως μια αλυσίδα που να εναρμονίζεται από αυτή τη συγχορδία, η συνέχεια της μελωδίας τον διαψεύδει αφού αυτή ακολουθεί μια κατιούσα κίνηση στον ντο αιολικό τρόπο (σιb-λαb-σολ-φα στα μ. 39-40). Φαίνεται ο συνθέτης να μην έχει πρόθεση να

¹⁶⁸ John Vincent, *The diatonic modes in modern music*, University of California Press, Berkeley 1951, σ. 117.

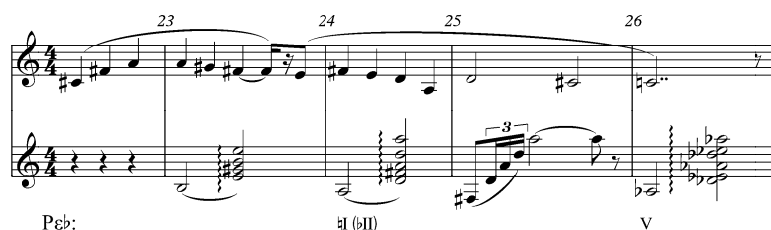
εγκαταλείπει τη ντο, ακόμη κι αν χρειαστεί να συγκρουστούν το σι^b και φα της μελωδίας με το σι και φα[#] της συνοδείας, αλλά να θεωρήσει τη μελωδία μια ξεχωριστή από τα αρμονικά συμφραζόμενα οντότητα. Το αποτέλεσμα είναι ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό τέχνασμα, που δίνει έναν αξιομνημόνευτο χαρακτήρα στο θέμα.

Φρύγιος

Και περνούμε στους συσχετισμένους με την ελάσσονα κλίμακα τρόπους, με πρώτο τον φρύγιο, ο οποίος δίνει τη βάση για μια πληθώρα πολύτιμων παραδειγμάτων, με τον Williams να δανείζεται την βαρυμένη επιτονική¹⁶⁹ (με βαρυμένο θεμέλιο) που είναι η χαρακτηριστική συγχορδία του. Η συγχορδία αυτή έχει έντονες τάσεις προδεσπόζουσας, για το λόγο αυτό θίγεται συχνά πριν από μια δεσπόζουσα όπως στο “Luke and Leia’s theme”¹⁷⁰ και το “Sean’s theme”.¹⁷¹

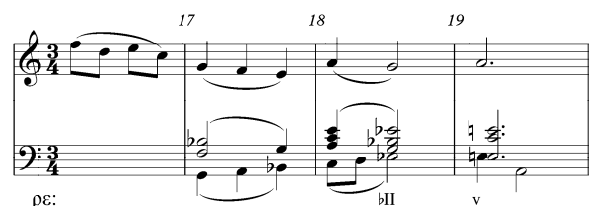
Παράδειγμα 2.34:

Luke and Leia’s theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, Brother and sister)



Παράδειγμα 2.35:

Sean’s theme (*Minority Report*, 8m1Alt Piano version)



Στο “sentries’ theme”, αν και η γραφή είναι αραιή με μια διφωνία του θέματος, στο μ. 37 υπονοείται μια φρύγια επιτονική σε πρώτη αναστροφή μάλιστα

¹⁶⁹ Έχει επικρατήσει να ονομάζεται Ναπολιτάνικη έκτη. Βλ. Kostka, Payne και Almén, ό.π., σ. 365 και Walter Piston, *Harmony*, Victor Gollancz, London 1959, σ. 265.

¹⁷⁰ Η συγχορδία έχει γραφτεί με την εναρμόνια μορφή της, ώστε να αποφευχθούν οι πολλές υφέσεις.

¹⁷¹ Το θέμα βρίσκεται σε αιολικό τρόπο, γεγονός που εξηγεί την ελάσσονα δεσπόζουσα στα μ. 18-19.

(που είναι η συνήθης κατάσταση της Ναπολιτάνικης έκτης), οδηγούμενη σε μια συγχορδία του μείζονα προσαγωγέα (λα-ντο#-μι).

Παράδειγμα 2.36:

Sentries' theme (1941, 5m2 The sentries)

Στη σι-ύφεση-ελάσσονα βρίσκεται και το ακόλουθο παράδειγμα, με την $\flat II$ να προηγείται της δεσπόζουσας στη μισή πτώση.

Παράδειγμα 2.37:

Tink's theme (Hook, 4m4 The arrival of Tink)

Στο *Seven years in Tibet* παρεμβάλλεται μια VI, η οποία διορθώνει, τρόπον τινά, την κακή αρμονική σχέση που θα δημιουργείτο μεταξύ του ρεβ-ρε, ενώ μια διπλή αλλοιωμένη δεσπόζουσα αποτελεί την παρεμβολή στο “holiday flight theme”.

Παράδειγμα 2.38:

Seven years in Tibet theme (Seven Years in Tibet, 15m3 End credit)

Παράδειγμα 2.39:

Holiday flight theme (*Home alone*, 2m3 We slept in!!)

Όπως παρατηρεί όμως και ο Schneller, η $\flat II$ προερχόμενη από την τονική χαρακτηρίζει τα ερωτικά θέματα από τη σειρά ταινιών *Star Wars* και το “Marion’s theme”,¹⁷² με τον ανδαλουσιανό χαρακτήρα του φρύγιου,¹⁷³ να χρωματίζει με αισθαντικότητα και ερωτισμό τα θέματα αυτά.¹⁷⁴

Παράδειγμα 2.40:

Luke and Leia’s theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, Brother and sister)

¹⁷² Schneller, “Modal Interchange...”, ό.π., σ. 64-65. Βλ. πρδγ. 2.1 (μ. 9), πρδγ. 2.2 (μ. 7-8), πρδγ. 2.3 (μ. 74), όπως επίσης και πρδγ. 2.157 (μ. 42) το οποίο λειτουργεί σαν ένα είδος ερωτικού θέματος (βλ. William Darby και Jack DuBois, *American film music: major composers, techniques, trends 1915-1990*, McFarland, Jefferson [NC] 1990, σ. 530). Η αρμονική ακολουθία αυτή είναι γνωστή και χαρακτηριστική από ένα άλλο ερωτικό θέμα της κλασικής φιλολογίας, το “Adagio of Spartacus and Phrygia” από το μπαλέτο *Spartacus* του Aram Khachaturian.

¹⁷³ Σολωμός, ό.π., σ. 31.

¹⁷⁴ Ο όρος “ερωτικά” ως χαρακτηρισμός των συγκεκριμένων θεμάτων, χρησιμοποιείται τοιουτοτρόπως καταχρηστικά. Το “Luke and Leia’s theme” δεν είναι ακριβώς ερωτικό θέμα καθώς πρόκειται για μουσική απόδοση αδελφικής αγάπης, οπότε περιλαμβάνεται σε μια σφαίρα ρομαντικών υφολογικά θεμάτων. «Αν η μελωδία του Han και της Leia αντιπροσωπεύει το πάθος που ανθίζει, τότε αυτό το θέμα μετουσιώνει αυτή την ιδέα σε ένα ζεστό, οικείο είδος αγάπης» (Doug Adams, “Sounds of the Empire”, *Film Score Monthly* 4/5, 1999, σ. 24). Ομοίως, το “Princess Leia’s theme”, το πιο λυρικό από τα θέματα του *Star Wars*, ερχόμενο σε αντίθεση με τον δυναμικό χαρακτήρα της Leia, στην ουσία αντιπροσωπεύει το αντικείμενο του ερωτικού πόθου του Luke και του Han στην πρώτη ταινία (ενδεχομένως και του αρσενικού φύλου εν γένει) με έναν παλιομοδίτικο τρόπο (βλ. Adams, ό.π., σ. 23), οπότε και συμπεριλαμβάνεται στην κατηγορία αυτή. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τον ίδιο τον Williams: «Έγραψα ένα πολύ ρομαντικό θέμα για την πριγκίπισσα Leia. Το σκέφθηκα από την άποψη του Luke όταν την βλέπει για πρώτη φορά και λέει πόσο όμορφη είναι.» (Charles Lippincott, ένθετο, στο: John Williams, *Star Wars*, 20th Century Records, 2T-541, 1977, 2LP).

Δε συνδέεται όμως μόνο με τον έρωτα ο φρύγιος, αλλά και με τον θάνατο.¹⁷⁵ Τη μακάβρια αυτή σκιαγράφησή του βλέπουμε στο “Look Down Lord” από το *Rosewood*. Στο στίχο “It’s late now, Sweet Jesus, take me now”, ο Williams χρησιμοποιεί την bII μετ’ενάτης στην τελευταία λέξη, σε μια ιδιαίτερα εκφραστική στάση της μελωδίας, σε δεύτερη αναστροφή.

Παράδειγμα 2.41:

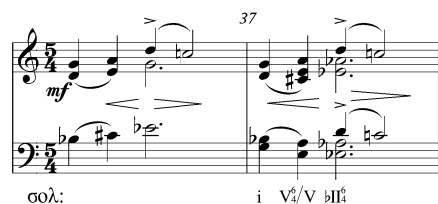
Look down, Lord (*Rosewood*, 9m5 Look down, Lord)



Αλλά και στο “death theme”, που συνιστά μια «πένθιμη αρμονική ακολουθία που έχουμε ακούσει σε όλη την ταινία»,¹⁷⁶ έχουμε πάλι μια στάση στη φρύγια επιτονική στο τέλος της δεύτερης φράσης του θέματος.

Παράδειγμα 2.42:

Death theme (*Angela's ashes*, Theme from *Angela's ashes*)



Αντικατάσταση τριτόνου έχουμε όταν μια συγχορδία αντικαθιστά κάποια άλλη σε απόσταση τριτόνου των θεμελίων τους. Η τακτική αυτή που χρησιμοποιήθηκε πολύ από τους συνθέτες jazz στις περιπετειώδεις εξερευνήσεις τους της αρμονίας,¹⁷⁷ αφορά και την bII όταν αυτή αναλαμβάνει το ρόλο της δεσπόζουσας αντικαθιστώντας την.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Steven Huebner, “Structural coherence”, στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge companion to Verdi*, Cambridge University Press, New York 2004, σ. 148.

¹⁷⁶ Richard Dyer, “Williams reflects on ‘Angela’s Ashes’”. Maestro chooses a ‘universal’ approach to an Irish story”, *The Boston Globe*, 28 Ιανουαρίου 2000, σ. D15.

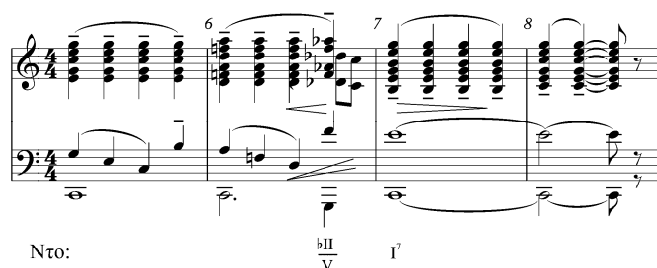
¹⁷⁷ Βλ. Travis A. Jackson, “Jazz as musical practice”, στο: Mervyn Cooke και David Horn (επιμ.), *The Cambridge companion to jazz*, Cambridge University Press, New York 2008, σ. 140 (επειδή διαθέτω την ψηφιακή μορφή του βιβλίου που δεν έχει αριθμημένες σελίδες, ο αριθμοί – όπως και σε οιαδήποτε επόμενη υποσημείωση και στη βιβλιογραφία – αναφέρονται στην αρίθμηση του αρχείου pdf) και Mark Levine, *The jazz theory book*, Sher Music Company, Petaluma 1995, σ. 260-271.

¹⁷⁸ Άλλωστε και ο βαρυμέσος φθόγγος της επιτονικής ονομάζεται και «άνω προσαγωγή». Βλ. Harold S. Powers, “Phrygian”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21600> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2018).

Ιδιαίτερα εμφανής είναι αυτός ο ρόλος της φρύγιας επιτονικής στο “Yoda’s theme”, όπου στο τέλος του φαίνεται να “πατάει” πάνω στη βαθμίδα της δεσπόζουσας.¹⁷⁹

Παράδειγμα 2.43:

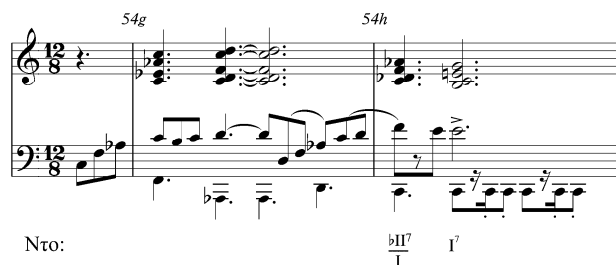
Yoda’s theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, Yoda’s theme)



Αυτή την ακολουθία-αποτύπωμα της jazz βρίσκουμε και στο τέλος του “Superman’s theme B”. Η αντικατάσταση μιας πιθανής V στην προτελευταία συγχορδία, όπου το φα θα ήταν η έβδομη, με την bII, εκτός από την όμορφη χρωματική κίνηση των δύο συνηγήσεων, κάνει το φθόγγο αυτό της μελωδίας πιο ενδιαφέροντα¹⁸⁰ ως τρίτη της εν λόγω συγχορδίας.

Παράδειγμα 2.44:

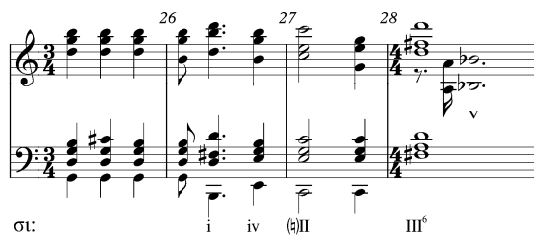
Superman’s theme B (*Superman*, New1m1 Main titles)



Στο “religioso theme”, χρέη τονικής αναλαμβάνει η συγχορδία της μέσης.

Παράδειγμα 2.45:

Religioso theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 12m3 More duel)



¹⁷⁹ Προτιμώ να θεωρήσω τη συγχορδία αυτή ως bII πάνω σε V, παρατηρώντας και τη συνεπτυγμένη και σε απόσταση από το μπάσο θέση της bII, παρά μια αλλοιωμένη δεσπόζουσα μετ' ενάτης.

¹⁸⁰ Βλ. Levine, *The jazz theory...*, ό.π., σ. 264.

Άλλα φρύγια περάσματα, δανειζόμενα τη φρύγια επιτονική τίθενται στα παρακάτω παραδείγματα.

Έμφαση δίνεται στο τέλος του “Short Round’s theme”, με τις τελικές τέσσερις παράλληλες συγχορδιακές συνηγήσεις (μ. 106-108) σε ευθεία κατάσταση. Μάλιστα το μ. 107 έχει μια φρύγια γεύση (με δανεισμό των συγχορδιών της μέσης και της επιτονικής από τον τρόπο αυτόν), ενώ την ίδια φρύγια κατάληξη (πάλι σε ευθεία κατάσταση των συγχορδιών) βρίσκουμε και στο *Hook*.

Παράδειγμα 2.46:

Short Round’s theme (*Indiana Jones and the temple of doom*, 12m5 End credits)

Παράδειγμα 2.47:

Pirates’ theme (*Hook*, Hook trailer)

Στο “Neverland theme” από την ίδια ταινία, ένα αμιγώς φρύγιο πέραςμα στη Σολ-μείζονα (μ.25), που επαναλαμβάνει μεταφερόμενο μια τρίτη μεγάλη κάτω το μελωδικό πέραςμα του προηγούμενου μέτρου (μ. 24), χρωματίζει το θέμα δίνοντας μεγαλύτερο βάρος και ώθηση στην τελική τέλεια πτώση.

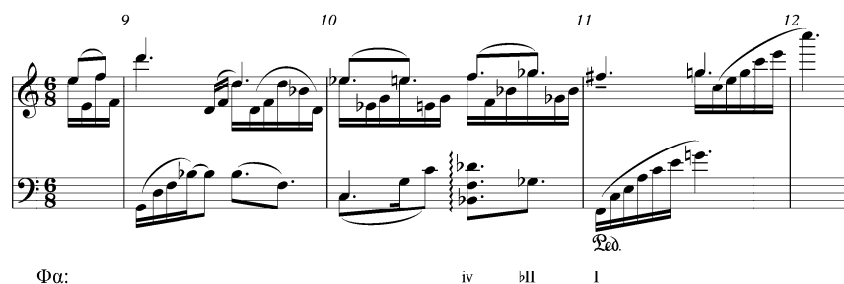
Παράδειγμα 2.48:

Neverland theme (*Hook*, 12m3 The flying sequence)

Εν τέλει, και στο ευαίσθητο πιανιστικό θέμα της *Sabrina* ενεργοποιείται για μισό μέτρο ο φρύγιος σε ένα διαβατικό πέρασμα, με την υποδεσπόζουσα και την επιτονική να είναι δανεισμένες από τον εν λόγω τρόπο.

Παράδειγμα 2.49:

Sabrina's theme (*Sabrina*, End credits)



Δώριος

Με την όξυνση της έκτης βαθμίδας στο δώριο έχουμε μια ελάσσονα συγχορδία επιτονικής και μια μείζονα συγχορδία υποδεσπόζουσας με τον Williams να εξερευνά τις δυνατότητες κυρίως της δευτέρας.

Προσέξτε το μοναδικό άρωμα και το «αίσθημα ελπίδας»¹⁸¹ που αναδύει η εν λόγω συγχορδία, ιδιαίτερα όταν ακολουθεί μια ελάσσονα τονική όπως στα ακόλουθα θέματα από δύο ταινίες *Star Wars*¹⁸²:

Παράδειγμα 2.50:

Force theme (*Star Wars*, 3m2 Lost R-2)

triste 10 11 12 13 14

mp mf mf mf

p

σολ: i⁶ IV⁶ V i

The image shows a musical score for measures 10 through 14 of the Force theme. The score is written for piano in 4/4 time. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a quarter note B-flat4. The bass line consists of a half note G3. Measure 11 continues the melody with a quarter note C5, followed by an eighth note B-flat4, and then a quarter note A4. The bass line consists of a half note F3. Measure 12 continues the melody with a quarter note G4, followed by an eighth note F4, and then a quarter note E4. The bass line consists of a half note D3. Measure 13 continues the melody with a quarter note D4, followed by an eighth note C4, and then a quarter note B3. The bass line consists of a half note A2. Measure 14 continues the melody with a quarter note D4, followed by an eighth note C4, and then a quarter note B3. The bass line consists of a half note A2. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at the end of measure 14. The tempo marking 'And.' is present at the end of measure 14.

¹⁸¹ Mark Richards, "John Williams themes, Part 1 of 6: The force theme", 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-1-the-force-theme> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2018).

¹⁸² Η χαρακτηριστική αυτή ακολουθία μπορεί να δρα και συνδετικά μεταξύ των τριών θεμάτων.

Παράδειγμα 2.51:

Rey's theme (*Star Wars: Episode VII – The force awakens*, *Star Wars-The force awakens*. Suite for orchestra: II. Rey's theme)

Λα: i IV i IV

Παράδειγμα 2.52:

Poe's theme (*Star Wars: Episode VII – The force awakens*, *Star Wars-The force awakens*. Suite for orchestra: V. The jedi steps and finale)

ντο: i IV i IV

Σε εντελώς διαφορετικό αφηγηματικό πλαίσιο συναντάται η συγχορδία στα παρακάτω θέματα, με τη δεύτερη να εντάσσεται σε ένα αιολικό περιβάλλον:

Παράδειγμα 2.53:

Home alone theme B (*Home alone*, 1m2 Home alone)

ρε: i IV i V/V IV i IV i

Παράδειγμα 2.54:

Lament theme (*Lincoln*, Soldier boy)

σολ: i IV VI VII

Σε αιολικό τρόπο, επίσης, βρίσκουμε αυτή τη φορά την δώρια επιτονική μεθ' εβδόμης (μ. 13) στο "love theme",¹⁸³ ενώ στο "Kovic's theme A",¹⁸⁴ η συγχορδία λειτουργεί ως μέσο μετατροπίας για να οδηγηθεί το θέμα ένα τόνο προς τα πάνω.

Παράδειγμα 2.55:

Love theme (*The river*, 9m1 *The hotel scene*)

13 14

mp

ρε: ii⁷ ii⁷ iv⁷

Παράδειγμα 2.56:

Kovic's theme A (*Born on the fourth of July*, 1m5 (New start) Early days)

8 9 10

σι: i ii v⁶ ντο#: i iv⁶ i

Αλλά και στον μείζονα τρόπο έχουμε ένα παράδειγμα με ένα δώριο πέρασμα. Το "love theme" βρίσκεται στη Ντο-μείζονα αλλά το μ. 116 συνιστά στιγμιαία ένα πέρασμα στη δώρια της σχετικής λα (με χαρακτηριστικό φθόγγο το φα#).¹⁸⁵

¹⁸³ Βλ. ολόκληρο το θέμα στο πρδγ. 3.26.

¹⁸⁴ Περισσότερα σχετικά με τη σημασιολογία του θέματος και τις χρήσεις του στην ταινία βλ. Todd Decker, *Hymns for the fallen: Combat movie music and sound after Vietnam*, University of California Press, Oakland 2017, σ. 52-54.

¹⁸⁵ Μια ερμηνευτική προσέγγιση στη Ντο λύδια θα ήταν ίσως λιγότερο έγκυρη, καθώς η συγκεκριμένη διαδοχή των τριών συγχορδιών έχει πιο πολύ ένα χρώμα "ελάσσονα".

Παράδειγμα 2.57:

Love theme (*Far and away*, Suite from *Far and away*)

Noto: [chord] vi iii⁶ vii⁴
 λα: i v⁶ ii⁶

Αιολικός

Ο αιολικός τρόπος (ή φυσική ελάσσων) είναι άλλος ένας τρόπος με τον οποίο εμπλουτίζει την αρμονική παλέτα του ο Williams, στον οποίο ο κύριος δανεισμός έγκειται στην πτώση $\flat VI-\flat VII-I$ και στην βαρυμένη μέση ($\flat III$) στον μείζονα τρόπο.

Όσον αφορά την πρώτη, αυτή έχει περιγραφεί ως μια ακολουθία που προκαλεί «ελπίδα, δικαιοσύνη και ευφορία»,¹⁸⁶ και είναι αρκετά στερεοτυπική στη Χολυγουντιανή κινηματογραφική μουσική.¹⁸⁷ Παρακάτω βλέπουμε κάποιες από τις περιπτώσεις στις οποίες την χρησιμοποιεί ο συνθέτης, και συνδέονται με έναν πατριωτικό χαρακτήρα,¹⁸⁸ χαρακτηρίζοντας ήρωες που μάχονται για το καλό και την αναφερόμενη προηγούμενως δικαιοσύνη.

Παράδειγμα 2.58:

Superman fanfare (*Superman*, New 1m1 Main titles)

Noto: [chord] [chord] [chord] $\flat VI$ $\flat VII$ I

¹⁸⁶ Ronald H. Sadoff, "Composition by corporate committee: recipe for cliché", *American Music* 22/1, 2004, σ. 68 (βλ. υποσημείωση 45 στον Schneller, "Modal interchange...", ό.π., σ. 61).

¹⁸⁷ Schneller, "Modal interchange...", ό.π., σ. 61. Επίσης η πτώση είναι χαρακτηριστική στο κλασικό ροκ, βλ. Mark Richards, "Multimodality and tonal ambiguity in rock's aeolian progression", 2017, σ. 2, http://www.academia.edu/35088907/Multimodality_and_Tonal_Ambiguity_in_Rocks_Aeolian_Progression_-_TEXT (τελευταία πρόσβαση: 10.11.2018).

¹⁸⁸ Βλ. Schneller, "Modal interchange...", ό.π., σ. 61.

Παράδειγμα 2.59:

Harry's wondrous world fanfare (*Harry potter and the philosopher's stone*, End credits)

Measures 180-183 of the Harry's wondrous world fanfare. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 180: G4, A4, B4, C5; 181: G4, A4, B4, C5; 182: G4, A4, B4, C5; 183: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of eighth notes: 180: G2, A2, B2, C3; 181: G2, A2, B2, C3; 182: G2, A2, B2, C3; 183: G2, A2, B2, C3. The chord progression is: 180: I, 181: I, 182: I, 183: I.

Παράδειγμα 2.60:

Hero theme (*Solo: A Star Wars story*, The adventures of Han)

Measures 90-95 of the Hero theme. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 90: G4, A4, B4, C5; 91: G4, A4, B4, C5; 92: G4, A4, B4, C5; 93: G4, A4, B4, C5; 94: G4, A4, B4, C5; 95: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of eighth notes: 90: G2, A2, B2, C3; 91: G2, A2, B2, C3; 92: G2, A2, B2, C3; 93: G2, A2, B2, C3; 94: G2, A2, B2, C3; 95: G2, A2, B2, C3. The chord progression is: 90: I, 91: I, 92: I, 93: I, 94: I, 95: I.

Εδώ οι δύο αιολικές συγχορδίες αντιμετωπίζονται στη σειρά και χρωματίζουν μια μισή πτώση:

Παράδειγμα 2.61:

Pan action theme (*Hook*, 13m2 Insert bar 37)

Measures 37-38 of the Pan action theme. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: 37: G4, A4, B4, C5; 38: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of eighth notes: 37: G2, A2, B2, C3; 38: G2, A2, B2, C3. The chord progression is: 37: I, 38: (b)VII bVI V.

Η συγχορδία της βαρυμένης μέσης είναι επίσης μια χρωστική συνήχηση, που ενίοτε τη βρίσκουμε δίπλα σε δεσπόζουσα όπως στο “Luke’s theme”, όπου ο Williams τη χρησιμοποιεί αναπάντεχα αντί να εναρμονίσει ολόκληρο το μέτρο με την V,

Παράδειγμα 2.62:

Luke's theme (*Star Wars*, *Star Wars-Suite for Orchestra: I. Main title*)

Σολ:

♭III V

Detailed description: This musical score shows measures 24 to 27 of Luke's theme. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 24 starts with a whole note G2. Measure 25 has a half note G2 and a half note A2. Measure 26 has a half note A2 and a half note B2. Measure 27 has a half note B2 and a half note C3. The bass line consists of chords: measure 24 is a whole note chord of G2-B1, measure 25 is a half note chord of G2-B1 and a half note chord of A2-C3, measure 26 is a half note chord of A2-C3 and a half note chord of B2-D3, and measure 27 is a half note chord of B2-D3 and a half note chord of C3-E3. Roman numerals ♭III and V are indicated below the bass line for measures 25 and 26 respectively.

και άλλοτε δίπλα σε άλλες συγχορδίες:

Παράδειγμα 2.63:

Men of Yorktown march (*Midway*, *Men of Yorktown march*)

Σολ:

♭III ♭VI V²

Detailed description: This musical score shows measures 20 and 21 of the Men of Yorktown march. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 has a half note G2 and a half note A2. Measure 21 has a half note A2 and a half note B2. The bass line consists of chords: measure 20 is a whole note chord of G2-B1 and a whole note chord of A2-C3, and measure 21 is a whole note chord of A2-C3 and a whole note chord of B2-D3. Roman numerals ♭III, ♭VI, and V² are indicated below the bass line for measures 20 and 21 respectively.

Παράδειγμα 2.64:

Phoenix's theme (*Harry Potter & the chamber of secrets*, *Fawkes the phoenix*)

Ντο:

IV I ♭VI ♭III IV V⁷ I

Detailed description: This musical score shows measures 51 to 55 of Phoenix's theme. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 51 has a half note G2 and a half note A2. Measure 52 has a half note A2 and a half note B2. Measure 53 has a half note B2 and a half note C3. Measure 54 has a half note C3 and a half note D3. Measure 55 has a half note D3 and a half note E3. The bass line consists of chords: measure 51 is a whole note chord of G2-B1 and a whole note chord of A2-C3, measure 52 is a whole note chord of A2-C3 and a whole note chord of B2-D3, measure 53 is a whole note chord of B2-D3 and a whole note chord of C3-E3, measure 54 is a whole note chord of C3-E3 and a whole note chord of D3-F3, and measure 55 is a whole note chord of D3-F3 and a whole note chord of E3-G3. Roman numerals IV, I, ♭VI, ♭III, IV, V⁷, and I are indicated below the bass line for measures 51 to 55 respectively.

Παράδειγμα 2.65:

Love theme (*The patriot*, *End credits*)

Σολ:

IV ♭III I

Detailed description: This musical score shows measures 27 to 31 of the Love theme. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 27 has a half note G2 and a half note A2. Measure 28 has a half note A2 and a half note B2. Measure 29 has a half note B2 and a half note C3. Measure 30 has a half note C3 and a half note D3. Measure 31 has a half note D3 and a half note E3. The bass line consists of chords: measure 27 is a whole note chord of G2-B1 and a whole note chord of A2-C3, measure 28 is a whole note chord of A2-C3 and a whole note chord of B2-D3, measure 29 is a whole note chord of B2-D3 and a whole note chord of C3-E3, measure 30 is a whole note chord of C3-E3 and a whole note chord of D3-F3, and measure 31 is a whole note chord of D3-F3 and a whole note chord of E3-G3. Roman numerals IV, ♭III, and I are indicated below the bass line for measures 28, 29, and 30 respectively.

Παράδειγμα 2.66:

Slave children's march (*Indiana Jones and the temple of doom*, 12m5 End credits)

Λα:

Η ελάσσων συγχορδία της δεσπόζουσας είναι μια συγχορδία που βρίσκεται σε αμφότερους τον αιολικό και τον δώριο τρόπο (στους συσχετισμένους με τον ελάσσονα τρόπους). Το αν θα ανήκει στον αιολικό θα μας το υποδείξει η έκτη βαθμίδα,¹⁸⁹ όπως στα επόμενα παραδείγματα όπου έχουμε αντίστοιχα την παρουσία των συγχορδιών της επιδεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας, δανεισμένων επίσης από τον αιολικό τρόπο.

Παράδειγμα 2.67:

Grail's theme (*Indiana Jones and the last crusade*, 13m4/14m1 Letting it go)

υτο: i v i VI V i

Παράδειγμα 2.68:

Love theme (*Star Wars: Episode II – Attack of the clones*, Across the stars)

ρε: i ————— v⁴ VI⁴ v III V⁴ i

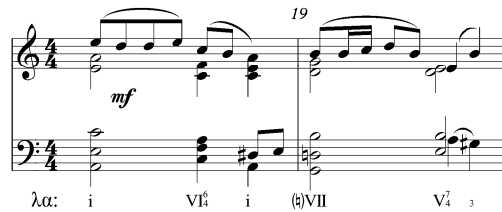
Ομοίως η συγχορδία της υποτονικής στο “Anver's theme” στο μ. 19, ένεκα της παρουσίας της συγχορδίας της επιδεσπόζουσας με φα φυσικό, μαρτυρά μια αιολική κλίση. Η διαδοχή μάλιστα VII-V⁷ χαρακτηρίζεται ως απροσδόκητη αλλά και

¹⁸⁹ Αν είναι βαρυνμένη τότε υποδεικνύει αιολικό τρόπο, διαφορετικά είναι δώριος.

λογική, λόγω της χρωματικής κίνησης του προσαγωγέα και των δύο κοινών φθόγγων (στην προκειμένη περίπτωση σι και ρε) των δύο συγχορδιών.¹⁹⁰

Παράδειγμα 2.69:

Avner's theme (*Munich*, 8m272 End credit)



Λόκριος

Η ελαττωμένη συγχορδία της τονικής καθιστά τον λόκριο έναν ασταθή τρόπο,¹⁹¹ ενώ κατά γενική συναίνεση η πρακτική του εφαρμογή αμφισβητείται, με άλλους θεωρητικούς να τον κάνουν δεκτό και άλλοι να τον θεωρούν παράταιρο.¹⁹² Εντούτοις, δανεισμένες συνηγήσεις του τρόπου σε κατά τα άλλα “ορθόδοξα” αποσπάσματα υπάρχουν,¹⁹³ και μια από αυτές είναι η συγχορδία της μέσης, μια όχι τόσο ευνοημένη από τους συνθέτες της κλασικής μουσικής συγχορδία,¹⁹⁴ την οποία χρησιμοποιεί όμως ο Williams με αποτελεσματικό τρόπο.

Ο Λόκριος είναι ο πιο σκοτεινός από τους τρόπους,¹⁹⁵ και αυτή του την ιδιότητα τη βρίσκουμε στον υπερθετικό στο “Emperor's theme”. Η λόκρια ελάσσονα μέση έπεται μιας ελάσσονος τονικής, μια τολμηρή ακολουθία που προκαλεί αισθήματα φόβου και μίσους για να χαρακτηρίσει τον σκοτεινό Αυτοκράτορα στις ταινίες *Star Wars*. Ο Heine την ονομάζει «κίνηση ‘Palpatine’»¹⁹⁶ και η διαδοχή αυτή των αρμονικών συνηγήσεων χαρακτηρίζεται «έντονα υπερφυσική».¹⁹⁷

¹⁹⁰ Βλ. Aldwell, Schachter και Cadwallader, ό.π., σ. 277.

¹⁹¹ Βλ. Strahley και Loebach, ό.π., σ. 22.

¹⁹² Βλ. Vincent, ό.π., σ. 144.

¹⁹³ Ό.π.

¹⁹⁴ Ό.π., σ. 74.

¹⁹⁵ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 35.

¹⁹⁶ Heine, ό.π., σ. 122. Palpatine είναι το όνομα του Αυτοκράτορα.

¹⁹⁷ Ό.π.

Παράδειγμα 2.70:

Emperor's theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 4m5 The Emperor)¹⁹⁸

Την ίδια αίσθηση σκοταδιού χαρακτηρίζει το θέμα για το διαβολικό παλάτι Pankot στο *Indiana Jones and the temple of doom*.

Παράδειγμα 2.71:

Pankot palace theme (*Indiana Jones and the temple of doom*, 4m3 To Pankot palace)

Αλλά θα επανέλθουμε σε λίγο στα δύο θέματα, για να περάσουμε στο κύριο θέμα του *Harry Potter*,¹⁹⁹ που επίσης περιλαμβάνει τη συγκεκριμένη χρωματική αλληλουχία, τη στιγμή που το θέμα ανοίγει τα φτερά του προς τον υψηλότερο φθόγγο, εδώ φέρνοντας στο νου εικόνες μαγείας και μυστηρίου, που εντείνονται σε συνδυασμό με την ενσάρκωσή του από μια τσελέστα. Το μέτρο της λόκριας μέσης (μ. 11), είναι το πρώτο μέτρο που το θέμα εναρμονίζεται με μια πλήρη τρίφωνη συγχορδία μετά από δέκα μέτρα διφωνίας, οπότε και ο αντίκτυπός της είναι μεγάλος.²⁰⁰ Η «τονικότητα του θέματος υπονομεύεται από χρωματισμούς που είναι

¹⁹⁸ Το σ# της μελωδίας στο δεύτερο πεντάγραμμο (μ. 28) είναι λανθασμένα γραμμένο ως σb στην παρτιτούρα.

¹⁹⁹ Αν και η ονοματοθεσία του θέματος προέρχεται από τον ίδιο τον Williams, από το όνομα της κουκουβάγιας του Harry (βλ. John Williams, *Harry Potter and the sorcerer's stone: children's suite for orchestra*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2001], σ. 2) το θέμα συνδέεται περισσότερο με τον χαρακτήρα του Harry (βλ. Catherine Morgan, *Good vs. Evil: the role of the soundtrack in developing a dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's stone*, thesis, University of North Carolina, 2011, σ. 35-39).

²⁰⁰ Ιδιαίτερα δε το γεγονός ότι η συγχορδία βρίσκεται σε αναστροφή (όπως και οι δύο διπλανές της), αναδεικνύει τη μελωδική γραμμή, διπλασιάζοντάς την στη βαρύτερη οκτάβα στα ισχυρά μέρη (ρε-ντο-ντο στα μ. 11-13)(βλ. Morrell, ...*Vol. I*, ό.π., σ. 70). «Ήθελα να αποτυπώσω τον κόσμο της

χαρακτηριστικοί της συνθετικής τεχνικής του Williams»²⁰¹ υποστηρίζει η Morgan, και αυτό γίνεται όντως αντιληπτό, κυρίως από τα μέτρα 11-12 όπου το θέμα απομακρύνεται από το αρμονικό περιεχόμενο μιας μι-ελάσσονος κλίμακας.²⁰²

Παράδειγμα 2.72:

Hedwig's theme (*Harry Potter and the philosopher's stone*, *Harry Potter and the sorcerer's stone*. Suite for Orchestra: 1. Hedwig's theme)



Στο παρακάτω παράδειγμα, η iii είναι μια περαστική συγχορδία, δεν παύει όμως να δρα αποτελεσματικά στην αλλαγή της ροής του θέματος και να αποτελεί το κύριο σημείο ενδιαφέροντός του.²⁰³ Βρισκόμαστε σε μια ρε τονικότητα με φρύγιο χρωματισμό (προσέξτε το μ^b στα μ. 8-10). Το μ. 12 επαναπροσδιορίζει την αρμονική σχέση υποδεσπόζουσας-μέσης του μ. 11, μετουσιώνοντάς την σε iv-iii, με την λόκρια μέση να έρχεται πιο ομαλά από τη συγχορδία της υποδεσπόζουσας. Η ίδια αυτή συγχορδία λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα σε μια φρύγιας απόχρωσης τονικότητα ντο (αν υποθέσουμε ότι η συγχορδία της Ντο-μείζονος στο μ. 13 τονικοποιείται τοπικά), για να κλείσει το θέμα στην αρχική ρε τονικότητα δώριου²⁰⁴ όμως τώρα χαρακτήρα. Οι αρμονικές σχέσεις είναι «οξείες και πνευματικές στη φύση» τους,²⁰⁵ και ο χρωματισμός αυτός αποδεικνύει τον βαθμό εκλέπτυνσης του συνθέτη.

έλλειψης βαρύτητας» μας λέει ο Williams (Andy Seiler, "Williams adds musical magic to 'Harry Potter'", *USA Today*, 13 Νοεμβρίου 2001, <http://usatoday30.usatoday.com/life/enter/movies/2001-11-13-john-williams.htm> (τελευταία πρόσβαση: 15.11.2018), και οπωσδήποτε οι αναστροφές συμβάλλουν σε αυτό, καθώς αλλάζουν το βάρος των συγχορδιών στις οποίες εφαρμόζονται.

²⁰¹ Morgan, ό.π., σ. 61. Για μια αρμονική ανάλυση του θέματος, που όμως δεν αγγίζει τα μέτρα 11-13 παρά μόνο μελωδικά, βλ. ό.π., σ. 54-60. Επίσης βλ. Mark Richards, "John Williams themes, Part 6 of 6: Hedwig's theme from Harry Potter", 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-6-of-6-hedwigs-theme-from-harry-potter> (τελευταία πρόσβαση: 15.11.2018).

²⁰² Το συγκεκριμένο θέμα αποτελεί διάσημο παράδειγμα ενός *δεμένου χρωματισμού* (tethered chromaticism), «με έντονη την αίσθηση της τονικότητας αλλά χωρίς τη μανιέρα λειτουργικής αρμονικής σύνταξης» (βλ. Lehman, *Hollywood harmony...*, ό.π., σ. 207). Άλλα παραδείγματα αποτελούν το "Darth Vader's theme" και το "Ark's theme" (ό.π., σ. 255, υποσημείωση 39) που θα συναντήσουμε παρακάτω.

²⁰³ Η βαρύτητα που δίνει ο Williams σε αυτά τα μέτρα φαίνεται και από τον διπλασιασμό της μελωδίας μια οκτάβα κάτω.

²⁰⁴ Λόγω του φυσικού σι στο μορντάν (mordent) του λα στο μ. 15.

²⁰⁵ Frank Lehman, "Angela's Ashes (1999) – album review", 11 Απριλίου 2000, <http://www.jwfan.com/?p=3037> (τελευταία πρόσβαση: 10.11.2018).

Παράδειγμα 2.73:

Angela's prayer theme (*Angela's ashes*, Two concert pieces from *Angela's ashes*: Angela's prayer)

8 9 10 11 12 13 14 15

mf *mf*

ρε: iv III iv Nto: iii bII I i VII v i

Άλλες χρωματικές συγχορδίες

Αρμονική διαδοχή “Tarnhelm”

Η ακολουθία μεταξύ δύο ελάσσονων συγχορδιών που απέχουν ένα κατίον διάστημα τρίτης μεγάλο (π.χ. i-bvi²⁰⁶ αν δεχτούμε την πρώτη ως τονική) είναι γνωστή από το εξαγγελτικό μοτίβο του Wagner από το *Der Ring des Nibelungen*²⁰⁷ για το “tarnhelm”, ένα μαγικό κράνος με της ιδιότητες της εξαφάνισης, της μεταμόρφωσης και της τηλεμεταφοράς. Η «ιδιοσυγκρατική»²⁰⁸ αυτή ακολουθία έφτασε από το τέλος του 19^{ου} αιώνα και ύστερα να δημιουργεί συνειρμούς που συχνά εκφράζουν το «μοχθηρό, το μυστηριώδες και το απόκοσμο».²⁰⁹ Η αρμονική αμφισημία των συνηχήσεων αυτών την οποία επισημαίνουν ο Swinden,²¹⁰ ο Kirby²¹¹ αλλά και ο Bribitzer-Stull,²¹² είναι αποτέλεσμα της συνύπαρξης (στη συγχορδία της επιδεσπόζουσας) του εναρμονίως γραφόμενου – με λειτουργία δεσπόζουσας – προσαγωγή (η τρίτη της συγχορδίας) και του φθόγγου – με λειτουργία προδεσπόζουσας – της επιδεσπόζουσας (ο θεμέλιος).²¹³ Ο Wagner ίσως είναι ο πρώτος που θεματικοποιεί τη σύνδεση αυτή,²¹⁴ με τον Williams να ακολουθεί το παράδειγμά του, και να χρησιμοποιεί την ταλάντευση ανάμεσα στις δύο συγχορδίες για το μοχθηρό θέμα του Darth Vader.²¹⁵

²⁰⁶ Θεωρώ πως επειδή η ακολουθία αυτή εμφανίζεται ως επί το πλείστον σε ελάσσον περιβάλλον, δε χρειάζεται η ύφεση αριστερά της βαθμίδας της επιδεσπόζουσας. Καθώς όμως έχει επικρατήσει αυτή η γραφή στην βιβλιογραφία, ίσως λόγω μιας πιθανής παρουσίας της συγκεκριμένης αρμονικής σύνδεσης και σε άλλο περιβάλλον π.χ. δώριο, την διατηρώ και στην παρούσα διατριβή.

²⁰⁷ Η πρώτη εμφάνιση του θέματος λαμβάνει χώρα στο *Das Rheingold*.

²⁰⁸ Bribitzer-Stull, *Understanding the leitmotif...*, ό.π., σ. 133.

²⁰⁹ Ό.π.

²¹⁰ Kevin J. Swinden, “When functions collide: Aspects of plural function in chromatic music”, *Music theory Spectrum* 27/2, 2005, σ. 250.

²¹¹ Kirby, ό.π., σ. 107.

²¹² Bribitzer-Stull, *Understanding the leitmotif...*, ό.π., σ. 136.

²¹³ Ό.π. Αν π.χ. βρισκόμαστε στη λα ελάσσονα, οι φθόγγοι περί ων ο λόγος είναι το λαb (σολ#) και το φα αντίστοιχα.

²¹⁴ Ό.π., σ. 140.

²¹⁵ Το θέμα χαρακτηρίζεται ως το *locus classicus* της ακολουθίας από τον Murphy (“Transformational Theory...”, ό.π., σ. 47-48). Επίσης, ο Quinn (ό.π., σ. 47-48) το παραλληλίζει αρμονικά με το “Πένθιμο

Παράδειγμα 2.74:

Darth Vader's theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, Darth Vader's theme)

Αξίζει να σημειωθεί πως στη σημειογραφία του συνθέτη, βλέπουμε την αναφερόμενη προηγούμενως παρουσία του προσαγωγέα (στο συγκεκριμένο παράδειγμα το σολβ γράφεται ως φα# τουλάχιστον στα αρχικά τρία μέτρα του θέματος).²¹⁶ Η Σκοτεινή δύναμη αναπαριστάται ουσιαστικά με την κατάργηση της δεσπόζουσας,²¹⁷ που σίγουρα δε θα χρωμάτιζε το θέμα με αυτή την απαράμιλλη μοχθηρότητα,²¹⁸ ενώ ταυτόχρονα μέσω της επανάληψης της ακολουθίας αυτής δημιουργείται ένα αίσθημα τονικής-δεσπόζουσας, κατ'ουσίαν μια «διαστρεβλωμένη αίσθηση τάξης».²¹⁹ Κοιτώντας το θέμα με μια άλλη ματιά, η εναρμόνισή του με ελάσσονες συγχορδίες που απέχουν διάστημα τρίτης, του δίνει μια «Σουσαϊκή δημοφιλή ευαισθησία, αλλά με μια καρδιά από πέτρα».²²⁰

Η αρμονική σύνδεση αυτή θεματικοποιείται με αυτές τις αφηγηματικές προεκτάσεις σε πολλά άλλα θέματα του Williams όπως στο “fury theme”, ένα

εμβατήριο” από τη Σονάτα για πιάνο σε σι-ύφεση-ελάσσονα, opus 35 αρ. 2 του Chopin, καθώς εκείνο βασίζεται στην εναλλαγή των συγχορδιών της τονικής και επιδεσπόζουσας.

²¹⁶ Av και ο Buhler (“Star Wars, music, and myth”, στο: James Buhler, Caryl Flinn και David Neumeyer (επιμ.), *Music and cinema*, ό.π., σ. 45) δικαιολογεί το λα (μ. 5-7) ως τρίτη μιας ελαττωμένης συγχορδίας (φα#-λα-μιβ) με τάσεις δεσπόζουσας που συνυπάρχει με την ελάσσονα επιδεσπόζουσα πάνω σε έναν ισοκράτη τονικής, θεωρώ πως αυτό είναι απλά ένας πρόσθετος φθόγγος στη συγχορδία, που δημιουργεί ένα ακόμη πιο τραχύ και σκοτεινό αποτέλεσμα στη συνολική συνήχηση, λόγω της σύγκρουσής του με το σιβ (βλ. παρακάτω “συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους”). Την άποψή μου αυτή φαίνεται να συμμερίζεται και ο Philip Rice (“The Nibelung strikes back: Fundamental connections in the leitmotivic treatment and structure of Wagner’s operas and John Williams’ Star Wars film-score”, 2008, σ. 5, https://www.academia.edu/1495627/The_Nibelung_Strikes_Back_Fundamental_connections_in_the_leitmotivic_treatment_and_structure_of_Wagners_operas_and_John_Williams_Star_Wars_film-score (τελευταία πρόσβαση: 18.06.2012)), όταν, αναφερόμενος στη συγχορδία, μιλάει για μια πρόσθετη τέταρτη.

²¹⁷ Buhler, *ό.π.*, σ. 45.

²¹⁸ Αν και ο Charles J. Smith (“The functional extravagance of chromatic chords”, *Music Theory Spectrum* 8/1, 1986, σ. 123) ονομάζει την βνί ως μια «ενσάρκωση της δεσπόζουσας» που ήταν πολύ δημοφιλής τον 19^ο αιώνα.

²¹⁹ Rice, ό.π. Προφανώς η λειτουργία της δεσπόζουσας δεν έχει καταργηθεί ομοίως με την συγχορδία.

²²⁰ Doug Adams, “Sounds of the Empire”, ό.π., σ. 24. Το “Σουσαϊκή” αποτελεί ελεύθερη μετάφραση του “Sousaesque”, αναφορικά με τον John Philip Sousa.

«ονειρεμένο, καταθόνιο, σαν βαλς χορό των νεκρών»,²²¹ στο οποίο πάλι η τρίτη της συγχορδίας της επιδεσπόζουσας γράφεται εναρμόνια ως προσαγωγέας (μι).

Παράδειγμα 2.75:

Fury theme (*The fury*, *The fury*)

φα: i bvi i bvi i

Παράδειγμα 2.76:

Keys' theme (*E.T.: The extra-terrestrial*, 1m2 Keys arrives)

σολ: i bvi i bvi

Παράδειγμα 2.77:

Medallion's theme (*Raiders of the lost ark*, 3m4/4m1 The medallion)

vto: i #v (bvi) i #v (bvi) i

²²¹ Nick Redman, "The sound of the Fury", στο John Williams, *The Fury. The deluxe edition*, Varèse Sarabande CD Club, VCL 0702 1011, 2002, Compact Disc, σ. [3].

Παράδειγμα 2.78:

Kylo Ren's theme B (*Star Wars: Episode VII – The force awakens*, Star Wars-The force awakens. Suite for orchestra: V. The jedi steps and finale)



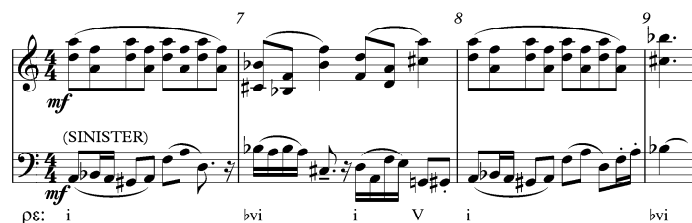
Παράδειγμα 2.79:²²²

Meeting with Mao theme (*Nixon*, 13m5 The meeting with Mao)



Παράδειγμα 2.80:

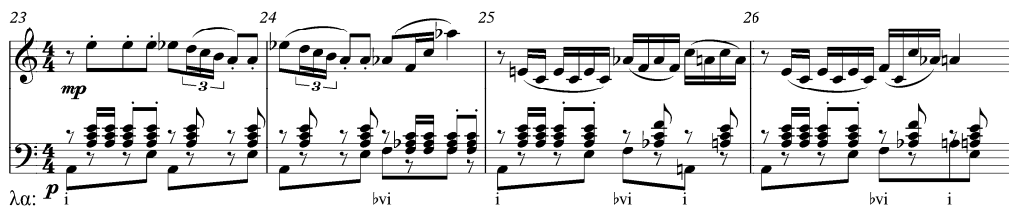
Concierge's theme (*Home alone 2: Lost in New York*, 4m7 The concierge)



Τη συναντούμε ακόμα και σε θέμα από δραματική κωμωδία, ίσως προσπαθώντας να αποδώσει ένα εξωτικό στοιχείο της Κρακοζίας, μιας φανταστικής χώρας της κεντρικής Ευρώπης από την οποία προέρχεται ο ήρωας:

Παράδειγμα 2.81:

Victor's theme B (*The terminal*, End credits)

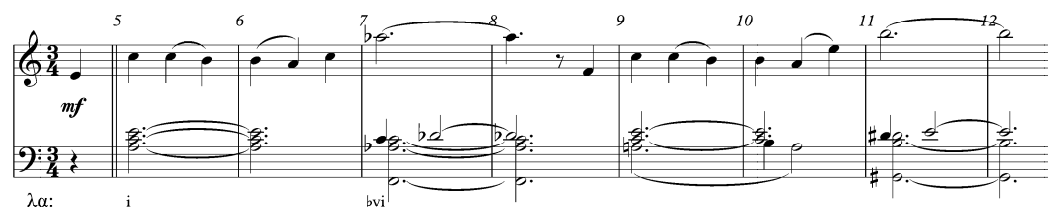


²²² Το ντο# στη δεύτερη και τέταρτη συγχορδία είναι ένας πρόσθετος φθόγγος (τετάρτη αυξημένη σε σχέση με τον θεμέλιο), σε αντιστοιχία με το "Darth Vader's theme" (βλ. υποσημείωση 216).

Κάλλιστα όμως μπορεί να αποδώσει την απώλεια και τη μελαγχολία, όπως στα παρακάτω θέματα:

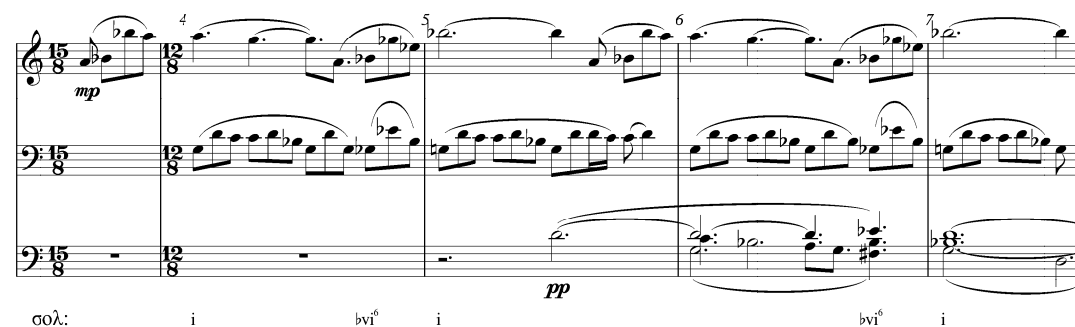
Παράδειγμα 2.82:

Abandonment theme (*A.I. Artificial intelligence*, Opening end credits)



Παράδειγμα 2.83:

Angela's ashes theme (*Angela's ashes*, Two concert pieces from *Angela's ashes*: Theme from *Angela's ashes*)



Πιο συγκεκριμένα στο “Chairman’s Waltz b”, που λειτουργεί ως το κεντρικό ερωτικό θέμα της ταινίας *Memoirs of a Geisha*, η λεπτεπίλεπτη ενορχηστρωτική υφή σε συνδυασμό με την μίμηση βαλς δε θυμίζουν σε τίποτα τη μοχθηρότητα της διαδοχής “Tarnhelm”, «απόδειξη του βαθμού στον οποίο η αρμονική επιρροή βασίζεται στις ενισχυόμενες επιδράσεις της μεταμφίεσης που άλλες μουσικές παράμετροι παρέχουν».²²³

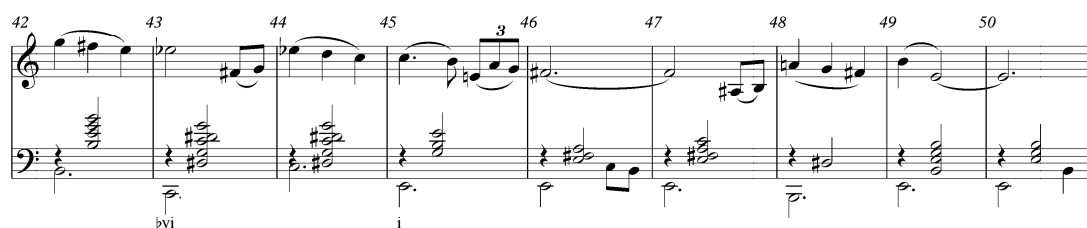
Παράδειγμα 2.84:²²⁴

Chairman’s Waltz b (*Memoirs of a geisha*, Chairman’s waltz full version)



²²³ Lehman, *Reading tonality...*, ό.π., σ. 148.

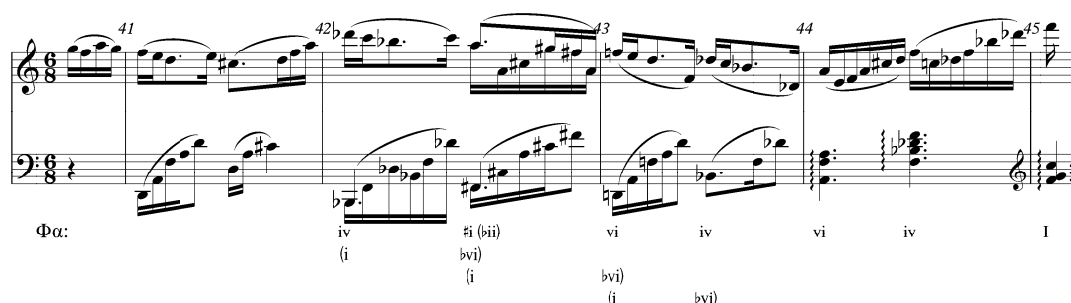
²²⁴ Το ρε#, στο δεύτερο πεντάγραμμα στα μ. 39-40 και 43-44, είναι εναρμόνιος του μιβ και έχει γραφτεί έτσι για να διευκολυνθεί η άρπα που παίζει τις αρμονίες.



Δεν περιλαμβάνουν όμως μόνο τονική αυτές οι ακολουθίες,²²⁵ αλλά μπορεί να είναι και τύπου όπως στο θέμα αυτό:

Παράδειγμα 2.85:

Sabrina's theme (*Sabrina*, End credits)



Μάλιστα στο τμήμα αυτό του θέματος έχουμε και τρεις τέτοιες διαπλεκόμενες διαδοχές στη σειρά, με τους θεμέλιους των ελάσσονων συγχορδιών που δεν τονικοποιούνται, να κατεβαίνουν συνεχόμενα διαστήματα τρίτης μεγάλης (μ. 41-43), γεγονός που δίνει μια αναπάντεχη απόχρωση στο άκουσμα και ένα «απόκοσμο» ύφος»,²²⁶ ακόμη περισσότερο όταν πρόκειται για ένα ρομαντικό θέμα.

Οξυμμένη υποδεσπόζουσα (#IV/#iv)

Η συγχορδία της οξυμμένης υποδεσπόζουσας είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση στο αρμονικό λεξιλόγιο, που αποτελεί αντικείμενο ενός πολύ ενδιαφέροντος άρθρου των Brown, Dempster και Headlam,²²⁷ σύμφωνα με το οποίο η συγκεκριμένη συγχορδία συνδέεται έμμεσα με αυτήν της τονικής σε τονικό περιεχόμενο, μια άποψη που συνάδει και εξάγεται ως συμπέρασμα από διάσπαρτα σχόλια του Schenker στην

²²⁵ Βλ. Bribitzer-Stull, *Understanding the leitmotif...*, ό.π., σ. 140.

²²⁶ Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 220-221.

²²⁷ Matthew Brown, Douglas Dempster και Dave Headlam. "The #IV/bV hypothesis: Testing the limits of Schenker's theory of tonality", *Music Theory Spectrum* 19/2, 1997, σ. 155-183.

Αρμονία του.²²⁸ Βέβαια ο Murphy υποστηρίζει – σε σχέση με ένα συγκεκριμένο τύπο ακολουθίας που περιλαμβάνει την $\sharp IV$ και θα δούμε παρακάτω – πως δεν χρειάζεται να μεσολαβεί πάντα η τονική σκέψη για να εξηγήσουμε τη συγχορδία, αλλά μπορούμε να απομονώσουμε τέτοιες σχέσεις και να τις συνδέσουμε με εξωμουσικά περιεχόμενα.²²⁹ Οι ακολουθίες που εξετάζει ο Murphy και συνδέονται με εικόνες του διαστήματος, είναι αυτές δύο μείζονων συγχορδίων που απέχουν ένα διάστημα τριτόνου. Αν θεωρήσουμε τη μια ως τονική, η άλλη είναι η $\sharp IV$ (ή $\flat V$).

Το πρώτο παράδειγμα που θα αντλήσουμε από τη θεματολογία του Williams στο οποίο εντοπίζεται αυτή η σχέση, είναι το “rebel fanfare”.²³⁰

Παράδειγμα 2.86:

Rebel fanfare (*Star Wars*, 10m2 Here they come)



Από μια παρατήρηση ολόκληρου του θέματος είναι θεμιτό να ορίσουμε τη συγχορδία της Σολ-μείζονος ως την τονική, με το τελευταίο τέταρτο του μ. 10 να ορίζει μια σχέση τριτόνου των θεμελίων των δύο συγχορδίων. Το θέμα πληροί όλες τις προϋποθέσεις και μουσικά και εξωμουσικά (πρόκειται για ταινία επιστημονικής φαντασίας) για να υπαχθεί στην κατηγορία του άρθρου του Murphy, εντούτοις θα προσπαθήσουμε να εισχωρήσουμε πιο βαθιά στο αρμονικό υπόβαθρό του.²³¹ Η συγχορδία σι $\flat$ -ρε-φα είναι μια $\flat III$ αιολικού/δωρίου χαρακτήρα (σε σχέση πάντα με τη Σολ-μείζονα).²³² Η ύπαρξη της συγχορδίας ρε $\flat$ -φα-λα $\flat$ – η οποία προς στιγμήν δίνει μια τονική αστάθεια παρά τη σαφήνεια του τονικού κέντρου – είναι συνέπεια της αρχικής κίνησης $\flat III$ -I, αφού η ίδια μπορεί να θεωρηθεί $\flat III/\flat III$, πάλι αιολικού/δωρίου χαρακτήρα (σε σχέση τώρα με την σι $\flat$ -ρε-φα). Συμπερασματικά, το

²²⁸ Ο.π., σ. 170.

²²⁹ Scott Murphy, “The major tritone progression in recent Hollywood science fiction films”, *Music Theory Online* 12/2, 2006, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.murphy.html> (τελευταία πρόσβαση: 11.11.2018).

²³⁰ Συνήθως το θέμα εμφανίζεται πάνω σε διάφανο ισοκράτη σε άλλη τονικότητα, οπότε δημιουργείται ένα είδος διτονικότητας ή πολυτονικότητας. Βλ. σχετικά Karlin και Wright, ό.π., σ. 233, 235.

²³¹ Επίσης ο Lehman (“Hollywood cadences”, ό.π.) αναδεικνύει την προέλευση, στην ουσία, του συγκεκριμένου θέματος, από την μιζολύδια πτώση του “Luke’s theme” που εξετάσαμε στο παράδειγμα 2.13.

²³² Σχετικά με την κίνηση $\flat III$ -I βλ. Kopp, ό.π., σ. 16. Παρά την κάπως μακρινής σχέσης ήχηση σε σχέση με την τονική, η βαρυσμένη μέση «κατέχει μια ποιότητα φυσικής-ήχησης, αφού [...] όλοι οι χρωματικοί φθόγγοι που συστήνει ανήκουν στο σύμπλεγμα της μίξης τονικής μείζονος/ελάσσονος» (ό.π.).

θέμα χρησιμοποιεί συγχορδίες που υπάγονται σε ένα κύκλο χρωματικών τριτών,²³³ γεγονός το οποίο βλέπουμε και στο “Short Round’s theme” (πρδγ. 2.46), εκεί βέβαια αναδεικνύοντας έναν εξωτικό χαρακτήρα.²³⁴

Το αντίστοιχο του “rebel fanfare” αλλά με ελάσσονες συγχορδίες, είναι ένα άλλο θέμα από το σύμπαν των ταινιών *Star Wars* (πρδγ. 2.70). Στα 2 πρώτα μέτρα εγκαθίσταται μια σχέση i-iii, ενώ η συγχορδία ντο#-μι-σολ# (=ρεb-φαb-λαb) στο μ. 28 λειτουργεί ως iii/iii, δημιουργώντας μια εξαιρετικά απειλητική ατμόσφαιρα. Αφού επαναληφθεί η κίνηση των μέτρων 25-26 στα μ. 29-30, το θέμα αλλάζει τροπή και εμφανίζεται μια συγχορδία φα-λαb-ντο μέσω μιας πιο ομαλής κίνησης, αφού αν δεχθούμε πως η νέα συγχορδία αποτελεί μια νέα τονική, η προηγούμενη (σιb-ρεb-φα) είναι η iv της. Το θέμα κλείνει πάλι με την υπό εξέταση συγχορδία #iv, αλλά αυτή τη φορά τα μ. 31-32 σχηματίζουν την αρμονική ακολουθία “Tarnhelm” που είδαμε προηγουμένως στο “Darth Vader’s theme”, συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο και αφηγηματικά τα δύο θέματα.²³⁵ «Η μουσική δίνει την εντύπωση πως μόνο ένας πολύ δυνατός μάγος, ίσως μόνο ένας θεός, θα μπορούσε να δώσει ζωή σε αυτές τις συγχορδίες και έτσι θα μπορούσε να τις κάνει να προχωρήσουν ενάντια στην τονική τους φύση»,²³⁶ λέει χαρακτηριστικά ο Buhler.

Ακριβώς την ίδια αρμονική πορεία των πρώτων τεσσάρων μέτρων ακολουθεί και το “Pankot Palace theme” που συναντήσαμε προηγουμένως (πρδγ. 2.71), οπότε δε χρίζει περαιτέρω σχολιασμού.²³⁷

Παραθέτω άλλα τρία παραδείγματα άμεσης κίνησης από την i στην #iv, όπου αυτή η «διαβολική ταλάντωση»²³⁸ συνδέεται με αίσθηση μυστηρίου και σκοτεινής μαγείας.²³⁹

²³³ Τέτοιες ακολουθίες, είναι από τις πιο στερεοτυπικές κινηματογραφικές σύμφωνα με τον Lehman (*Hollywood harmony...*, ό.π., σ. 68).

²³⁴ Η συγχορδία λαb-ντο-μιb που έρχεται μέσω τριτόνου από την τονική του θέματος στο μ. 106, είναι κατ’ ουσίαν μια bIII/bIII (φα-λα-ντο που έπεται στο επόμενο μέτρο και είναι μέρος μιας φρύγιας πτώσης).

²³⁵ Ο Darth Vader και ο Αυτοκράτορας είναι οι δύο ανώτεροι αντιπρόσωποι της Σκοτεινής δύναμης.

²³⁶ Buhler, ό.π., σ. 47.

²³⁷ Σε δύο προηγούμενες εμφανίσεις του θέματος στο ίδιο μουσικό κομμάτι (μ. 19-22 και μ. 58-65) η αρμονική πορεία του είναι η εξής: i-iii-i-bvi. Βλέπουμε δηλαδή την εναλλαξιμότητα των δύο συγχορδιών, της #iv και της bvi, που στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουν την ίδια αφηγηματική λειτουργία και απήχηση στον ακροατή. Θεωρώ όμως πως το πρδγ. 2.71 είναι το αρχετυπικό θέμα, λόγω της ενορχήστρωσης και της δυναμικής του.

²³⁸ Frank Lehman, “Music Theory through the lens of film”, *Journal of Film Music* 5/1-2, 2012, σ. 184.

²³⁹ Το “Ark’s theme” αγγίζεται θεωρητικά από μια άποψη νεο-Ρημαννική στο Alexandre Popoff, “An Introduction to neo-Riemannian theory (9)”, 2014, <https://alpof.wordpress.com/2014/01/26/an-introduction-to-neo-riemannian-theory-9> (τελευταία πρόσβαση 11.11.2018) και Lehman, “Music Theory...”, ό.π., σ. 184-185. Βλ. επίσης Murphy, “Transformational theory...”, ό.π., σ. 491.

Παράδειγμα 2.87:

Ark's theme (*Raiders of the lost ark*, 6m2 Discovering the script)

vto: i #iv i #iv i

Παράδειγμα 2.88:

Map motif (*Star Wars: Episode VII – The force awakens*, Reading the map)

pe: i bv i bv i bv i bv

Παράδειγμα 2.89:

Forest theme (*E.T.: The extra-terrestrial*, 1m1 The forest (revised))

pe#: i bv (#iv)

Δεν ανιχνεύεται όμως η οξυμμένη υποδεσπόζουσα μόνο δίπλα σε συγχορδίες τονικής. Χρωματίζει και πτώσεις όταν προηγείται της δεσπόζουσας. Μάλιστα μέσω αυτής της ακολουθίας ο Schenker δίνει και μια εξήγηση της συγχορδίας σε έναν πίνακα που περιλαμβάνει στην *Αρμονία* του,²⁴⁰ σύμφωνα με την οποία η #IV (ή η #iv ενδεχομένως) αποτελεί μια διακύμανση της δεσπόζουσας, και στην ουσία λειτουργεί ως μια αλλοιωμένη²⁴¹ VII/V. Παρακάτω έχουμε δυο περιπτώσεις όπου το φαινόμενο αυτό βρίσκει εφαρμογή.²⁴²

²⁴⁰ Brown, Dempster και Headlam, ό.π., σ. 165. Δυστυχώς ο πίνακας δεν υπάρχει στην αγγλική μετάφραση της *Αρμονίας* του Schenker (*Harmony*, ό.π.) που διαθέτω, οπότε παραθέτω εδώ μια δευτερεύουσα έμμεση πηγή.

²⁴¹ Σε μια τονικότητα Ντο-μείζονα, η VII/V είναι κανονικά η φα#-λα-ντο. Επομένως μια συγχορδία φα#-λα#-ντο# είναι αλλοιωμένη, εξού και ο χαρακτηρισμός μου ως τέτοιας.

²⁴² Και στα δύο παραδείγματα η #IV έχει γραφτεί εναρμόνια ως bV.

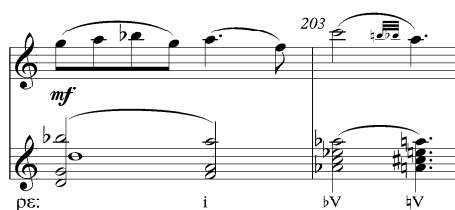
Παράδειγμα 2.90:

Holiday flight theme (*Home alone*, 2m3 We slept in!!)



Παράδειγμα 2.91:

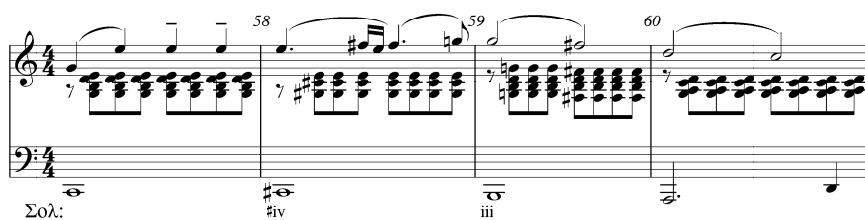
Third fight theme (*Far and away*, Suite from *Far and away*)



Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του “Heartbeeps theme” όπου η συγχορδία της $\sharp iv$ είναι στην ουσία μια διαβατική συγχορδία που όμως εξηγείται αρμονικά ως εξής: η συγχορδία που έπεται στο μ. 59 είναι μια iii ,²⁴³ η οποία τονικοποιείται τρόπον τινά τοπικά μέσω της επιτονικής της: δηλαδή η συγχορδία του μ. 58 λειτουργεί ως μια ii/iii σε μια σι δώρια τονικότητα.²⁴⁴

Παράδειγμα 2.92:

Heartbeeps theme (*Heartbeeps*, 10m4 End credits continued)



Τέλος, στο “alien theme”, ανάμεσα σε συγχορδίες σε αναστροφές που «αλλάζουν το βάρος και τη φύση» τους,²⁴⁵ παρουσιάζεται (εναρμόνια) μια τέτοια συγχορδία στα μ. 23-24. Αν και φαινομενικά είναι μια διαβατική συγχορδία (στο πλαίσιο μιας όμορφης ανοδικής χρωματικής κίνησης του μπάσου), μπορεί να

²⁴³ Το σολ είναι επέρειση.

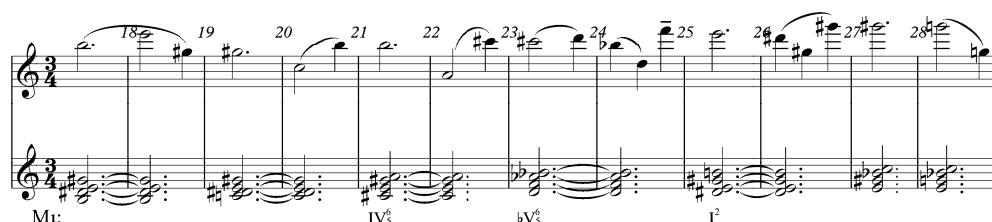
²⁴⁴ Στον δώριο τρόπο η συγχορδία της επιτονικής είναι μια κύρια συγχορδία. Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 33-34.

²⁴⁵ Morrell, ... *Vol. II*, ό.π., σ. 125.

εξηγηθεί και με τον εξής τρόπο: στα μ. 21-22 έχουμε μια υποδεσπόζουσα στη Μι-μείζονα. Αν υποθέσουμε πως βρισκόμαστε για λίγο στην περιοχή της Λα-μείζονος, τότε η συγχορδία που μας ενδιαφέρει είναι μια φρύγια επιτονική (bII/IV),²⁴⁶ της οποίας έπεται μια δεσπόζουσα (μ. 25-26), η οποία μετουσιώνεται σε τονική του αριστοτεχνικά συντεθειμένου θέματός μας.²⁴⁷

Παράδειγμα 2.93:

Alien theme (*Close encounters of the third kind*, 17m2 alternate The visitors)



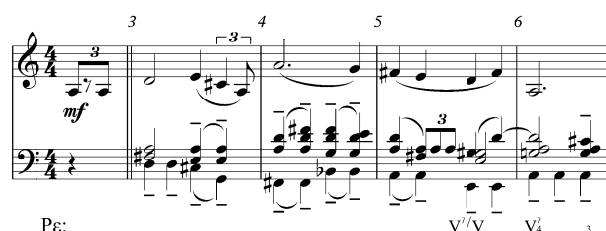
Παρενθετικές δεσπόζουσες

Ένας άλλος τρόπος εμπλουτισμού του αρμονικού λεξιλογίου είναι η χρήση παρενθετικών δεσποζουσών, οι οποίες μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσον για να ενδυναμώσουν μια τονικότητα παρά να την εξασθενίσουν.²⁴⁸

Στο παρακάτω θέμα, η δεσπόζουσα στη μισή πτώση της φράσης προσεγγίζεται μέσω της διπλής της δεσπόζουσας, με τις δύο συγχορδίες να βρίσκονται σε ευθεία κατάσταση, δημιουργώντας μια εμφατική κίνηση ανοδικής τετάρτης στο μπάσο.

Παράδειγμα 2.94:

Patriotic march (*1941*, 3m2x You have been chosen)



Στο “Sophie’s theme” τονικοποιείται τοπικά η συγχορδία της μέσης, μέσω της δεσπόζουσάς της και την εισαγωγή δύο αλλοιώσεων (φακ και λα#), λίγο πριν τη μισή πτώση.

²⁴⁶ Το ντο# στη μελωδία (μ. 23) είναι ουσιαστικά μια επέριση του ρε.

²⁴⁷ Περισσότερα σχετικά με το μουσικό υπόβαθρο του συγκεκριμένου θέματος βλ. Morrell, ...*Vol. II*, ό.π., σ. 123-127.

²⁴⁸ Βλ. Piston, ό.π., σ. 151.

Παράδειγμα 2.95:

Sophie's theme (*The BFG*, 6m58 Finale)

Μια παρενθετική δεσπόζουσα όμως μπορεί να έχει και απατηλή λύση της μορφής $V^{(7)}$ -VI, αλληλουχία που εκφράζεται στην παρακάτω σύνδεση:

Παράδειγμα 2.96:

Kovic's theme B (*Born on the fourth of July*, 1m5 (New start) Early days)

Στο “Anakin’s theme” συμβαίνουν τα εξής τέσσερα φαινόμενα:

α) η δεύτερη συγχορδία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια διπλή δεσπόζουσα, αλλά καθώς δε λύνεται σε δεσπόζουσα προτιμώ να την θεωρήσω ως μια λύδια συνήχηση επιτονικής.²⁴⁹

β) η ίδια σχέση $V^{(7)}$ -VI που είδαμε παραπάνω, μπορεί να βρεθεί και στην αντικανονική λύση της παρενθετικής δεσπόζουσας της μέσης που λύνεται στην τονική στο μ. 8.²⁵⁰

γ) στο τρίτο μέτρο του θέματος έχουμε μια συγχορδία φα-λα-ντο-μιβ που στέκεται πάνω στη βαθμίδα της δεσπόζουσας (μι).²⁵¹ Μιας και είναι μια μείζονα συγχορδία μεθ’εβδόμης, θα θεωρήσω πως έχει μια λειτουργία δεσπόζουσας, και συγκεκριμένα

²⁴⁹ Αν και, όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχει και η περίπτωση ύπαρξης παρενθετικών δεσποζουσών στη σειρά.

²⁵⁰ Η παρενθετική δεσπόζουσα θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως συγχορδία αποτζιατούρας της τονικής (βλ. Piston, ό.π., σ. 170-171). Ο κάθε αναλυτής μπορεί να την ερμηνεύσει κατά το δοκούν. Π.χ. η Eschenfelder την καταγράφει ως λύδια VII⁷ (στην λύδια Λα) (βλ. Melinda J. Eschenfelder, *Musical narratives: Thematic combination and alignment in fantasy and superhero films*, thesis, University of Oregon, 2019, σ. 112), καθώς όμως το si είναι δίεση και δεν ταιριάζει σε αυτή την κλίμακα, προτιμώ να τη θεωρήσω ως μια δεσπόζουσα συγχορδία. Για μία ανάλυση ολόκληρου του θέματος και μια σύγκριση με το “Darth Vader’s theme”, βλ. ό.π., σ. 106-124.

²⁵¹ Η συγχορδία, κατά την θεωρία της jazz, είναι μια “slash chord” (βλ. Mark Levine, *The jazz theory...*, ό.π., σ. 103-110).

είναι παρενθετική δεσπόζουσα μιας φρύγιας (ή ναπολιτάνικης) συγχορδίας επιτονικής, που λύνεται όμως αντικανονικά σε μια αλλοιωμένη δεσπόζουσα.²⁵²

δ) Οι δύο ξένοι φθόγγοι στο μπάσο (μι στο μ. 9²⁵³ και σιβ στο μ.10) σχηματίζουν ένα κατιόν τρίτονο. Από αυτές τις λεπτομέρειες είναι που φαίνεται η προσοχή και η εκφραστικότητα με την οποία υφαίνει ο Williams τις γραμμές του. Προτιμά να εισάγει και να στολίζει το θέμα του με ένα ξένο προς τις δύο συγχορδίες τρίτονο, ένα «διάστημα αοριστίας και έντασης»,²⁵⁴ ώστε να δημιουργήσει μια δυναμική και τολμηρή γραμμή μπάσου (λα-μι-σιβ-λα), χωρίς να τον απασχολήσει η σύγκρουση του μι με τα υπερκείμενα μιβ και φα στο μ. 9.

Παράδειγμα 2.97:

Anakin's theme (*Star Wars: Episode I – The phantom menace*, Anakin's theme)

Λα: I — II[#] V⁷/iii I V^b/II V⁶₃ I

Ίδιο φαινόμενο της V/iii-I παρατηρείται και στο “island theme”, μόνο που εδώ το αξιοσημείωτο είναι ότι η φράση κάνει πτώση στην παρενθετική δεσπόζουσα,²⁵⁵ για να ξεκινήσει η νέα φράση από την τονική.

Παράδειγμα 2.98:

Island theme (*Jurassic park*, 2m3 To the island)

Σιβ: V/vi vi IV V/iii I

²⁵² Το σιβ στο μπάσο (μ.10), που είναι η αλλοιωμένη πέμπτη της συγχορδίας, ίσως είναι μια πρόσθετη ένδειξη ότι η προηγούμενη συγχορδία είναι όντως μια δεσπόζουσα της φρύγιας επιτονικής που όδευε προς αυτήν. Η αντικατάσταση όμως της αναμενόμενης συγχορδίας από μια δεσπόζουσα, δρα πιο αποφασιστικά στην κατάληξη της φράσης στην συγχορδία της τονικής, στο δεύτερο μισό του μ. 10.

²⁵³ Όχι όμως και ξένος φθόγγος στην τονικότητα της Λα-μείζονος.

²⁵⁴ Hindemith, ό.π., σ. 104.

²⁵⁵ Ο Doug Adams (“Jurassic Park and John Williams”, 2018, <https://soundcloud.com/middle-d-inc/jurassic-park-and-john-williams#> (τελευταία πρόσβαση: 11.11.2018), στο 6.03’’ της ηχητικής ανάλυσής του, επισημαίνει το παράξενο της χρήσης αυτής της συγχορδίας την οποία θεωρεί μια διπλή δεσπόζουσα στη σολ ελάσσονα που αγγίζεται προηγουμένως και η οποία τονικοποιείται και αυτή τοπικά μέσω της δεσπόζουσάς της στο μ. 43.

Παραθέτω δύο ακόμα αποσπάσματα: το “Daryl’s theme”, στο κλείσιμο του οποίου υπάρχουν δύο παρενθετικές δεσπόζουσες στη σειρά που έχουν τη λειτουργία προδεσπόζουσας στην τελική δεσπόζουσα στο μ. 18. Η πρώτη (μ. 17), είναι η δεσπόζουσα της επιτονικής που θεωρητικά έρχεται χρωματικά από μια συγχορδία επιδεσπόζουσας (μ. 15-16), και η δεύτερη (μ. 18) μια αλλοιωμένη διπλή δεσπόζουσα.

Παράδειγμα 2.99:

Daryl’s/Seduction theme (*The witches of Eastwick*, 9m1new Darryl in the rain)

13 14 15 16 17 18 19

μφ

φα: VI' V'/ii V³/V V

Στο χορωδιακό “Exsultate Justi” παρουσιάζεται μια αντίστροφη αρμονική σκέψη: οι δύο παρενθετικές δεσπόζουσες έπονται μιας δεσπόζουσας. Η τριμερής αυτή σύνδεση είναι του τύπου IV-V-I στη Σι-μείζονα. Στην μικροτονικοποίηση δηλαδή στο μ. 16 της τελικής συγχορδίας της φράσης, δε συμβάλλει μόνο η δεσπόζουσά της (φα#-λα#-ντο#) αλλά και η δεύτερη κύρια συγχορδία της τονικότητας της Σι-μείζονος (μι-σολ#-σι). Η γραμμή του μπάσου (σι – φα# – σι στα μ. 15-16) εγείρει επίσης προσδοκίες τονικοποίησης και εγκαθίδρυσης της Σι-μείζονος, για να διαψευστούν αμέσως μετά με την έλευση της κύριας τονικότητας της Λα-μείζονος στο μ. 17.

Παράδειγμα 2.100:

Exsultate Justi (*Empire of the sun*, End credits)

14 15 16 17

Ex-sul - ta - te in Dom - i - no Ex-sul

Λα: V₄ V/ii V/V I

Στ: (IV₄ V I)

Παράλληλη αρμονία

Η παράλληλη αρμονία είναι ιδίον του ιμπρεσιονισμού, και δη των πρωτοπόρων Ravel και Debussy.²⁵⁶ Ενσωματωμένο μέσα στη γενικότερη αρμονική γλώσσα του Williams, το σύστημα αυτό δρα περισσότερο χρωστικά, δεδομένου πως η λειτουργικότητα των συγχορδιών μειώνεται ένεκα της παράλληλης κίνησης²⁵⁷ και της μελωδίας, που ως κυρίαρχος παράγοντας τις κατευθύνει.²⁵⁸ Άλλωστε ο Persichetti το ονομάζει και «συγχορδιακή μελωδία», ένα «επεκταμένης υφής ισότιμο μιας μελωδικής γραμμής».²⁵⁹

Επειδή η παράλληλη αρμονία με την μεγάλη χρωματικότητα που τη διακρίνει τείνει να αποδίδει δραματουργικά το απόκοσμο, το μυστήριο ή μυστηριακό, το εξωγήινο και το φανταστικό²⁶⁰, συνήθως τη συναντούμε να χαρακτηρίζει ολόκληρα θέματα (ή περάσματα) σε ταινίες φαντασίας, επιστημονικής φαντασίας και περιπέτειες όπως π.χ. στο *Star Wars*, *Indiana Jones*, *Hook*, *Harry Potter* κτλ., με τη χρήση εξίσου αποκλειστικά και μόνο ελάσσονων αλλά και μόνο μείζονων συγχορδιών.²⁶¹ Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των τμημάτων είναι, εκτός από την παράλληλη αρμονία φυσικά, οι συνεπυγμένες θέσεις των συγχορδιών και η ως επί το πλείστον μη αλλαγή υφής (π.χ. από συνεπυγμένη σε ανεπυγμένη θέση, από απλές τρίφωνες συγχορδίες σε συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους κτλ.).

Ξεκινώντας από τον ελάσσονα τρόπο, στο πρώτο παράδειγμα που παρατίθεται έχουμε να κάνουμε με μια περίπτωση πραγματικής παράλληλης αρμονίας, όπου τα διαστήματα των συγχορδιών δεν αλλάζουν, έχουμε δηλαδή ακριβή μετάθεση.²⁶²

Παράδειγμα 2.101:

Dianoga theme (*Star Wars*, 8m3 The water snake)²⁶³



²⁵⁶ Dallin, ό.π., σ. 117. Βλ. Επίσης ενδεικτικά Mark DeVoto, “Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy”, στο: Paul-André Bempéchat (επιμ.), *Liber amicorum Isabelle Cazeaux Symbols, Parallels and Discoveries in her Honor*, Pendragon Press (Festschrift Series No. 19), Hillsdale [NY] 2002, σ. 459-485.

²⁵⁷ Dallin, ό.π. σ. 118.

²⁵⁸ Persichetti, ό.π., σ. 198.

²⁵⁹ Ό.π.

²⁶⁰ Βλ. Lehman, “Music theory ...”, ό.π., σ. 184, για τις τέσσερις αισθητικές ανάγκες που επιστρατεύουν στις ταινίες την «τριαδική χρωματικότητα» όπως την ονομάζει ο συγγραφέας: την εντατικοποίηση, τη μαγεία και τον αποκρυφισμό, την ασυνήθιστη ψυχολογία και το μεγαλειώδες.

²⁶¹ Ο Lehman (*Hollywood harmony...*, ό.π., σ. 82-83) αναφέρεται στο φαινόμενο των μη λειτουργικής αρμονίας διαδοχών μόνο με ελάσσονες συγχορδίες ως *εντατικός ελάσσων χρωματισμός*, ενώ αντίστοιχα στις μείζονες έχουμε τον *εντατικό μείζονα χρωματισμό*. Ο μεν πρώτος έχει ένα σκοτεινό γοτθικό άρωμα και είναι ο πιο συχνός στην κινηματογραφική μουσική, ενώ ο δεύτερος έχει έναν πιο χαμαιλεοντικό ρόλο, συνδεόμενος και με απειλητικό αλλά και με υπεραισιόδοξο περιεχόμενο.

²⁶² Persichetti, ό.π.

²⁶³ Το συγκεκριμένο θέμα δε χρησιμοποιήθηκε στο τελικό μοντάζ της ταινίας.

Ίδιος τρόπος γραφής διέπει και τα ακόλουθα παραδείγματα από την αρχική τριλογία ταινιών *Star Wars* και το “Crane motif”, για να αναφέρουμε μερικά.

Παράδειγμα 2.102:

Imperial theme (*Star Wars*, 1m4/2m1 The escape hatch)



Παράδειγμα 2.103:

Mynock cave theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, 6m3 This is not a cave)



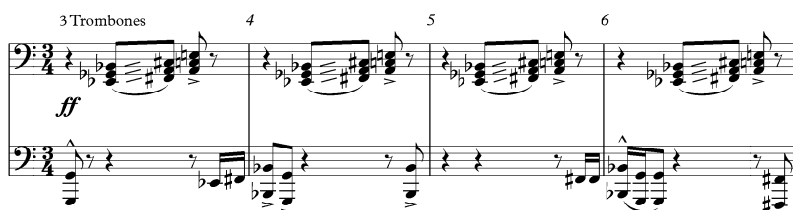
Παράδειγμα 2.104:

Rebel fleet fanfare (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 9m4 Finding an entrance)



Παράδειγμα 2.105:

Crane motif (*The adventures of Tintin*, 5m26B Crane fight)



Πιο ελεύθερη χρήση των παράλληλων συγχορδιών έχουμε στο “Nimbus 2000 theme”, με μια μίξη πραγματικής και τονικής (όπου οι αλλαγές των διαστημάτων υπαγορεύονται από την τονικότητα του θέματος) παράλληλης αρμονίας.

Παράδειγμα 2.106:

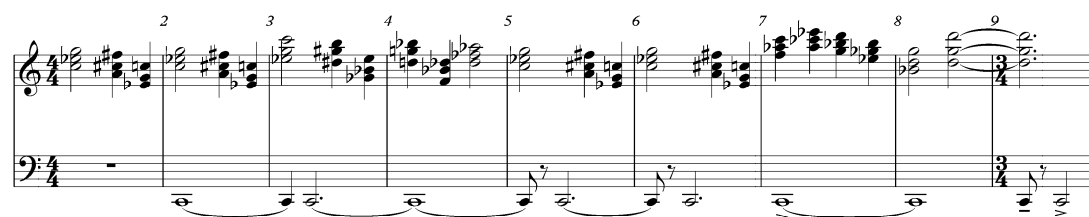
Nimbus 2000 theme (*Harry Potter and the philosopher's stone*, Suite: I. Hedwig's theme)



Παραμένοντας στον ελάχιστο τρόπο, παραθέτω το “Ark’s theme” όπου παρά τη μη λειτουργική αρμονία μπορούμε να διακρίνουμε πως το θέμα έχει ένα τονικό κέντρο το ντο, το οποίο πιστοποιείται και με την παρουσία κύριων συγχορδιών σε ισχυρά μέρη του μέτρου όπως της τονικής (μ. 1, 2, 3, 5 και 6), της υποδεσπόζουσας (μ. 7) και της ελάσσονος δεσπόζουσας (μ. 4 και 8).

Παράδειγμα 2.107:

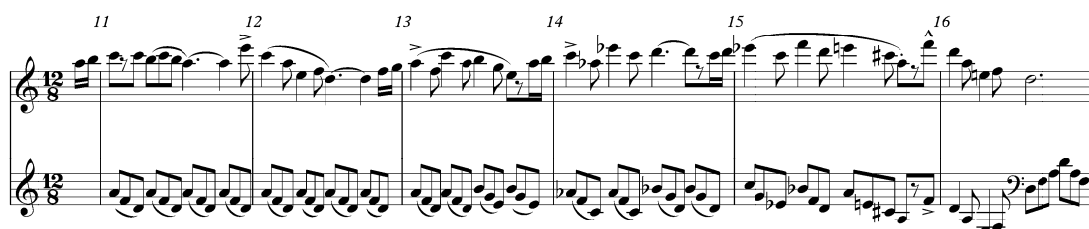
Ark’s theme (*Raiders of the lost ark*, 6m2 Discovering the script)



Ιδιαίτερα δραματική και εμφατική είναι η έναρξη του “Seven years in Tibet theme A”, με τη χρωματική κάθοδο των παράλληλων αρμονιών στα τρία πρώτα μέτρα (πρδγ. 2.38). Αντίθετης κατεύθυνσης προς τα άνω, μέσω δυο δώριων εξάχορδων (ρε-μι-φα-σολ-λα-σι, φα-σολ-λαβ-σιb-ντο-ρε) είναι το πέρασμα στο “Witches’ theme” στα μ. 13-14 που θα οδηγήσει στην τελική κατάληξη.

Παράδειγμα 2.108:

Witches’ theme (*The witches of Eastwick*, End credits)

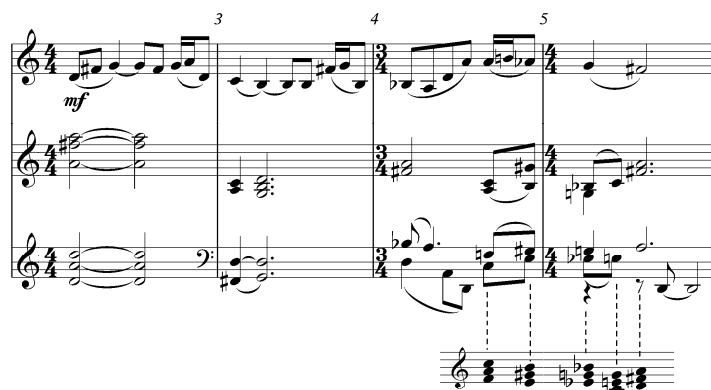


Περνώντας στον μείζονα τρόπο, εκεί θα συναντήσουμε λιγότερα θέματα καθεαυτά σε παράλληλη αρμονία, και περισσότερα περάσματα που χρωματίζουν πτώσεις.

Μέσω μιας χρωματικής καθόδου διέρχεται η πτώση στην τονική στο “Rosewood theme”, που όμως ιδιοφυώς μεταμφιέζεται με αλλαγή θέσης και κατάστασης των συγχορδιών που την απαρτίζουν, ενώ στο “Ray and Rachel theme” έχουμε μια κάθοδο κατά τόνους.

Παράδειγμα 2.109:

Rosewood theme (*Rosewood*, End credit)



Παράδειγμα 2.110:

Ray and Rachel theme (*War of the worlds*, 3m4 Who will take care of me)



Εκτός όμως από τέτοια σύντομα περάσματα δεν εκλείπουν και τα πιο εκτεταμένα ή και θέματα που είναι εξολοκλήρου γραμμένα σε παράλληλη αρμονία.²⁶⁴

Εστιάζοντας στο δεύτερο μισό του “Home Alone theme B” που συνιστά το παρακάτω απόσπασμα, αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερη εκλέπτυνση ως προς την παρουσίαση των παράλληλων συγχορδιών του, με τα μεγάλα πηδήματα της μελωδίας και την περιστασιακή υποστήριξη από ένα βάσιμο αντιθέτου κατεύθυνσης.

²⁶⁴ Παράλληλες συνηγήσεις διέπουν και το “Rebel Fanfare” που συναντήσαμε στο πρδγ. 2.86.

Παράδειγμα 2.111:

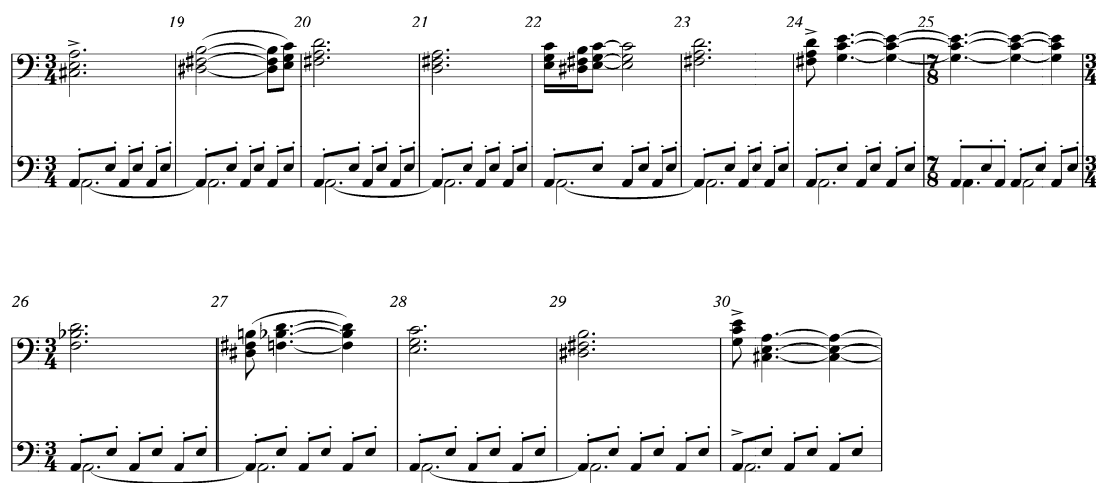
Home alone theme B (*Home alone*, 1m2 Home alone)



Το μεγαλοπρεπές “adventure theme” χτίζεται πάνω στην ανιούσα και κατιούσα βηματική κίνηση παράλληλων μείζονων συγχορδιών που διαγράφονται πάνω σε έναν ισοκράτη τονικής-δεσπόζουσας,²⁶⁵ ενώ πραγματική παράλληλη αρμονία χαρακτηρίζει τις ανιούσες συνηγήσεις του “Republic theme”.

Παράδειγμα 2.112:

Adventure theme (*The lost world*, Theme from *The lost world*)



Παράδειγμα 2.113:

Republic theme (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*, 2m3 Another happy landing)

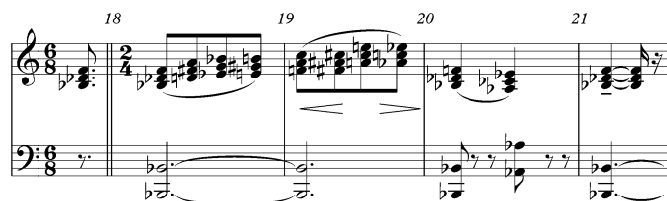


²⁶⁵ Ο Schneller (“Modal Interchange...”, ό.π., σ. 69) μιλάει για λύδια εξάχορδα τα οποία απαρτίζουν το θέμα και επισημαίνει στο παράδειγμα 29b (ό.π., σ. 71), ενώ αν απομονώσουμε τη μελωδία, η ίδια διαγράφει ένα ελάσσον πεντάχορδο.

Πιο σπάνια μπορεί να συναντήσουμε και θέματα με μια μίξη μείζονων – ελάσσονων συγχορδιών, όπως στα παρακάτω:

Παράδειγμα 2.114:

Moaning Myrtle motif (*Harry Potter and the chamber of secrets*, 4m3 Moaning Myrtle)



Παράδειγμα 2.115:

Gillian's theme (*The fury*, 5m2 For Gillian)



Τονική διατονικότητα²⁶⁶

Η τονική μουσική και η τονικότητα είναι η βάση της διατονικότητας, καθώς θεωρητικοί από την εποχή του Rameau τις έχουν οριοθετήσει μέσω διατονικών σχέσεων βασισμένων στις μείζονες και ελάσσονες σκάλες.²⁶⁷ Μολονότι η αρμονία του Williams είναι όπως είδαμε χρωματική, ωστόσο υπάρχουν και θέματα που είναι αυστηρά διατονικά, ήτοι στον μείζονα ή ελάσσονα τρόπο, με μεγαλύτερη συχνότητα του πρώτου.

Η σαφήνεια και η διαύγεια της διατονικότητας έχουν χρησιμοποιηθεί για θέματα που παραπέμπουν στον κλασικισμό, όπως το παρακάτω «σε κλασικό στυλ κομμάτι για την άφιξη των τουριστών την τετάρτη Ιουλίου»²⁶⁸ από την ταινία *Jaws*, το οποίο κάλλιστα θα μπορούσε να είναι το θέμα μιας φούγκας.

²⁶⁶ Ο επιθετικός προσδιορισμός χρησιμοποιείται για να γίνει διάκριση από την τροπική διατονικότητα, καθώς και οι τρόποι είναι κι αυτοί διατονικοί (βλ. William Drabkin, "Diatonic", στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07727> (τελευταία πρόσβαση: 11.11.2018)).

²⁶⁷ Matthew Brown, "The diatonic and the chromatic in Schenker's 'theory of harmonic relations'", *Journal of Music Theory* 30/1, 1986, σ. 1.

²⁶⁸ John Williams, ένθετο φυλλάδιο, στο: John Williams, *Jaws. The collector's edition soundtrack*, Decca, 467045-2, 2000, Compact Disc, σ. 10.

Παράδειγμα 2.116:

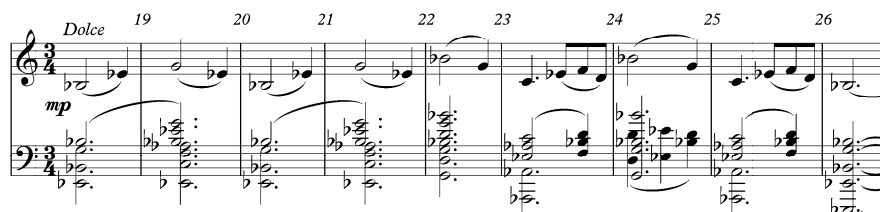
Montage theme (*Jaws*, M601 The montage)



Η διατονικότητα χαρακτηρίζεται επίσης από μια αμεσότητα και απλότητα, στοιχεία που εκφράζονται στο εύληπτο “bonding theme”, αλλά και την κάνουν ιδανική γλώσσα για θέματα ηρωικά και υμνητικά όπως στα παραδείγματα 2.118-2.122.²⁶⁹ Άλλωστε όπως είπε και ο Elmer Bernstein, «οι διατονικές αρμονίες που χρησιμοποιούνται με ένα είδος τετραγωνισμένου τρόπου παρέχουν ακόμα ένα τεράστιο βαθμό δύναμης».²⁷⁰

Παράδειγμα 2.117:

Bonding theme (*War Horse*, 1m5 Bonding with Joey)



Παράδειγμα 2.118:

Main theme (*Empire of the sun*, Cadillac of the skies)



Παράδειγμα 2.119:

Freedom theme (*Amistad*, Dry your tears Africa)



²⁶⁹ Βλ. επίσης πρδγ. 3.1.

²⁷⁰ Karlin και Wright, ό.π., σ. 223.

Παράδειγμα 2.120:

1941 March (1941, The march from 1941)

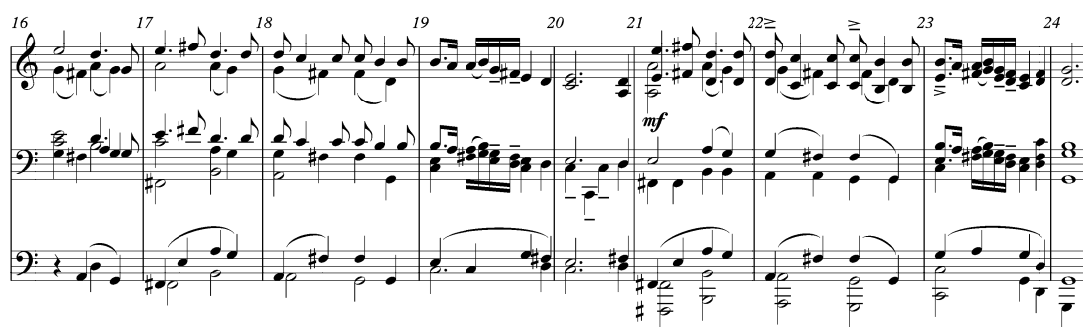
Παράδειγμα 2.121:

Patriot theme B (*The patriot*, End credits)²⁷¹

Παράδειγμα 2.122:

Hymn to the Fallen (*Saving private Ryan*, Hymn to the Fallen)

²⁷¹ Ο φθόγγος σολ στη μελωδία στο μ. 88, είναι λανθασμένα γραμμένος ως λα στη χειρόγραφη παρτιτούρα πλήρους ενορχήστρωσης.



Ο Williams μιλώντας για το *The patriot* μας λέει πως η μουσική «θα έπρεπε να είναι άμεση»,²⁷² ενώ για το “Hymn to the Fallen” πως «η μουσική χρειαζόταν να είναι αποτελεσματικά ευλαβική στον τόνο ενώ ταυτόχρονα να είναι ήρεμη και αρκετά απλή ώστε να μην επεμβαίνει στους προσωπικούς στοχασμούς του κάθε θεατή»,²⁷³ χαρακτηριστικά που η διατονικότητα υπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο. Το δεύτερο θέμα στην ουσία αποτελεί μια ελεγεία, ένα αυτόνομο μουσικό κομμάτι που παρουσιάζεται στους τίτλους τέλους, του οποίου το μουσικό υλικό δεν σχετίζεται με αυτό της υπόλοιπης ταινίας. Σε τέτοιες πολεμικές ελεγείες η «εμπλουτισμένη αρμονική γλώσσα του δεκάτου-ενάτου αιώνα [...] παραμερίζεται [...] για ένα εντός πλαισίου πιο “αγνό”, λιγότερο στερεοτυπικό αρμονικό ιδίωμα που στο αντί του θεατή, ακούγεται φρέσκο».²⁷⁴ Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον αρμονικό κώδικα του πρώιμου δεκάτου-ογδόου αιώνα και τις ως επί το πλείστον απλές τρίφωνες συγχορδίες με τον εκφραστικότερο τρόπο, αντικαθιστώντας την ένταση της χρωματικής αρμονίας, των jazz συγχορδιών και των clusters.²⁷⁵

Η τονική διατονικότητα μπορεί να αποδώσει ακόμη και το παραδοσιακό φολκλορικό στοιχείο όπως στο παρακάτω θέμα.

Παράδειγμα 2.123:

Pirates jig (Hook, 5m2 The arrival at Neverland)²⁷⁶



²⁷² John Williams, *The patriot: from the motion picture The patriot*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2013], σ. 2.

²⁷³ John Williams, *Hymn to the fallen: from the Paramount and Dreamworks motion picture Saving private Ryan. For orchestra with chorus*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2013], σ. 2.

²⁷⁴ Decker, ό.π., σ. 220.

²⁷⁵ Ό.π.

²⁷⁶ Το θέμα είναι τονικά διατονικό, εκτός από ένα φυσικό μιζολύδιο ντο στο μέτρο 20.

Και ένα θέμα από τον ελάσσονα.²⁷⁷

Παράδειγμα 2.124:

Darth Plagues theme (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*, 3m3 Palpatine's big pitch)

Δεσπόζουσα

Στην τονική μουσική οι συγχорδίες της τονικής, της υποδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας, έχουν κυριαρχική σημασία, με την πρώτη και την τρίτη να αποτελούν την «απαραίτητη ουσία του δομικού πλαισίου».²⁷⁸ Η δεσπόζουσα είναι το «κύριο μέσο τονικοποίησης»²⁷⁹ καθώς αυτή περιέχει τον προσαγωγέα, ο οποίος τείνει να λυθεί στο φθόγγο της τονικής. Η πολικότητα μεταξύ των δύο συγχорδιών, της τονικής και της δεσπόζουσας, εκφράζεται στην τέλεια πτώση, που δίνει το αίσθημα

²⁷⁷ Βλ. επίσης πρδγ. 2.177 και 3.11.

²⁷⁸ Wallace Berry, *Structural functions in music*, Dover Publications, New York 1987 (2^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1976], σ. 62.

²⁷⁹ Ο.π.

του τελειώματος, του κλεισίματος μιας φράσης. Μόνο η δεσπόζουσα «μπορεί να αντιταχθεί με την τονική και, ταυτόχρονα, να οδηγήσει σε αυτή και να την επιβεβαιώσει τόσο πειστικά».²⁸⁰

Τούτων λεχθέντων, στον Williams και δη στον μείζονα τρόπο, παρατηρείται συχνά το φαινόμενο της απουσίας του σημαντικού φθόγγου του προσαγωγέα από τη δεσπόζουσα, με αυτή να χρησιμοποιεί αντί αυτού την τέταρτη της συγχορδίας, σε συνηγήσεις εβδόμης ή ενδεκάτης. Η τρίτη (ήτοι ο προσαγωγέας) της συγχορδίας καθυστερείται από την τέταρτη που συχνά δε λύνεται, δημιουργώντας έτσι αρμονικές μάζες με μια «επιπλέουσα ποιότητα».²⁸¹

Στα τρία πρώτα από τα παρακάτω παραδείγματα η τέταρτη στη συγχορδία της δεσπόζουσας καθυστερείται από την προηγούμενη συγχορδία, ενώ στα τρία επόμενα μένει ακίνητη ως τμήμα ενός ισοκράτη. Η δεσπόζουσα συνίσταται στο πλαίσιο μιας μισής πτώσης (“raiders’ march A”, “friendship theme”, “Ewoks theme”), μιας τέλει πτώσης (“Albert’s theme”) ή μιας αρχικής κίνησης V – I της φράσης (“American cause theme”). Σε όλα τα θέματα, της εν λόγω δεσπόζουσας έπεται μια τονική, οπότε και η καθυστερούμενη τέταρτη ακούγεται και σαν προήγηση του φθόγγου της τονικής της επόμενης συγχορδίας. Γενικά, επειδή ο προσαγωγέας γλυκαίνει την συνήγηση της δεσπόζουσας και συνιστά πιο αποφασιστικό τέλος (ή αρχή) σε μια φράση, εδώ η απουσία του δημιουργεί ένα πιο τραχύ άκουσμα και ωθεί τη μουσική προς τα εμπρός, αφού ο ακροατής περιμένει να ακούσει τη λύση της τέταρτης.

Παράδειγμα 2.125:

Raiders’ march A (*Raiders of the lost ark*, Raiders march)

Παράδειγμα 2.126:

Friendship theme (*E.T.: The extra -terrestrial*, 10m2 E.T. phone home)

²⁸⁰ Aldwell, Schachter και Cadwallader, ό.π., σ. 116.

²⁸¹ Mark Levine, *The jazz piano book*, Sher Music Company, Petaluma 1989, σ. 23. Τέτοιες συγχορδίες είναι κοινές στην jazz από τη δεκαετία του 1960, και είναι γνωστές ως “sus chords”, με το sus να προέρχεται από το suspended (=καθυστερούμενες, ανεσταλμένες) (βλ. ό.π.).

Παράδειγμα 2.127:

American cause theme (*The patriot*, End credits)

Σολ: I V I

Παράδειγμα 2.128:

Ewoks theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, End credits)

Σιβ: I V I

Παράδειγμα 2.129:

Albert's theme (*War horse*, Dartmoor 1912)

Σι: I I V I

Παράδειγμα 2.130:

Plaza hotel theme (*Home Alone 2: Lost in New York*, 3m5 The Plaza hotel)

Σιβ: I V I V I V I V I

Όταν έχουμε σχηματισμούς δεσπόζουσας όπως στα ακόλουθα αποσπάσματα, τότε δημιουργείται (αν δε λάβουμε υπόψη τη μελωδία στο “Harry’s Wondrous World

theme” και “love theme”) μια εκφραστική συγχορδία δεσπόζουσας ενδεκάτης.²⁸² Όπως παρατηρούμε, η συγκεκριμένη συγχορδία παρουσιάζεται εν είδει ενός κράματος υποδεσπόζουσας-δεσπόζουσας,²⁸³ και λύνεται ή προέρχεται από συγχορδία τονικής. Το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα που περιλαμβάνει τη συνήχηση αυτή, είναι το “Superman’s theme A”, καθώς περιέχει τον φθόγγο της ενδεκάτης στη soprano, που εμφατικά την επαναλαμβάνει, οπότε και ο ακροατής ακούει καθαρά τη διαφωνία σολ-ντο (με το φθόγγο του μπάσου).

Παράδειγμα 2.131:

Superman’s theme A (*Superman*, New1m1 Main titles)

Παράδειγμα 2.132:

Harry’s wondrous world theme (*Harry Potter and the philosopher’s stone*, End credits)

Παράδειγμα 2.133:

Love theme (*The terminal*, 4m3 Napoleon and a lunch offer)

²⁸² Για ένα πρόσθετο παράδειγμα βλ. πρδγ. 2.57, τελευταίο τέταρτο του μ. 117.

²⁸³ Η συμμετοχή της ενάτης της συγχορδίας, δημιουργεί έναν σχηματισμό υποδεσπόζουσας πάνω στον φθόγγο της δεσπόζουσας.

Μη δεσπόζουσες συγχορδίες μεθ' εβδόμης, μετ' ενάτης, και ενδεκάτης

Οι συγχορδίες μεθ' εβδόμης και μετ' ενάτης έχουν μετατραπεί στη μοντέρνα μουσική σε αυθύπαρκτες σταθερές οντότητες, που δε χρειάζονται απαραίτητα προετοιμασία ή λύση της διαφωνίας τους.²⁸⁴ Μπορούν να εμφανίζονται και να προχωρούν σαν τις απλές τρίφωνες συγχορδίες θεωρούμενες φυσιολογικές,²⁸⁵ και γενικά δε δεσμεύονται στην κίνησή τους από τυπικούς κανόνες αρμονίας. Άλλωστε η συγχορδία εβδόμης είναι η πιο πολυχρησιμοποιημένη συγχορδία της jazz,²⁸⁶ με τον Williams που τις χρησιμοποιεί κατά κόρον και δη στα θέματά του, να μαρτυρά έτσι αυτές του τις καταβολές.

Χαρακτηριστικό πρώτο παράδειγμα παραθέτω από την ταινία *Schindler's List*, όπου οι έβδομες στη μελωδία σε συνδυασμό με τις παράλληλες κινήσεις των συγχορδιών εβδόμης – που επιβεβαιώνουν την ανεξαρτησία τους – δίνουν ένα νοσταλγικό δραματικό τόνο στο θέμα.

Παράδειγμα 2.134:

Remembrances theme B (*Schindler's list*, 19m2/20m1 I could have saved more)

ρε: VI⁷ ii⁷ III⁷ VI⁷ I₄⁵ v⁷ III⁷ VI

Άλλα παραδείγματα παράλληλων συγχορδιών και κάποιος σχολιασμός: Στο “family theme” ο Williams δε φαίνεται να φοβάται τις πέμπτες παράλληλες που δημιουργούνται, ενώ στο “love theme”, οι θέσεις αναστροφής των συγχορδιών (τρίτη στο μ. 17 και δεύτερη στο μ. 18) δημιουργούν μια όμορφη κατιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσο.

²⁸⁴ Βλ. Persichetti, ό.π. σ. 75, και Σόλων Μιχαηλίδης, *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής*, Νάκας, Αθήνα [χ.χ], σ. 209.

²⁸⁵ Βλ. Barrie Nettles και Richard Graf, *The chord scale theory & jazz harmony*, Alfred Music (Advance Music), [χ. τ.] 2015, σ. 20.

²⁸⁶ Βλ. Avril Dankworth, *Jazz: An introduction to its musical basis*, Oxford University Press, London 1975 (4^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1968], σ. 5.

Παράδειγμα 2.135:

Family theme (*JFK*, 13mX The porch scene)

(triste) 5 6

(warmly)

ρε: i 7 VI⁷ III⁷

Παράδειγμα 2.136:

Love theme (*The terminal*, 4m3 Napoleon and a lunch offer)

17 18

Σ1b: I⁷ ^b ii⁴ I⁴

Παράδειγμα 2.137:

Milanese nightingale theme (*The adventures of Tintin*, 4m23B The milanese nightengale)

14 15 6

Σ1b: II² 9 II² 9 (bII) II² 9 II² 9

Ελευθερία κινήσεων της έβδομης και ένατης βλέπουμε και στα παρακάτω παραδείγματα, με αυτές να έρχονται με πήδημα στη μελωδία στην αρχή των θεμάτων.

Παράδειγμα 2.138:

Love theme (*Heartbeeps*, 10m4 End credits continued)

88 89 90 91 92 93 94 95

Ντο: I⁷ IV⁷ ii⁹

Παράδειγμα 2.139:

People's house theme (*Lincoln*, Music from *Lincoln*: 1. The people's house)

Ντο: IV⁹ V I IV⁹ V

Παράδειγμα 2.140:

Presumed innocent theme (*Presumed innocent*, 1m1 Presumed innocent)

φα: i⁹ 7 III

Απροετοίμαστες έβδομες και ένατες χρησιμοποιεί ο Williams αυτή τη φορά στη συνοδεία σε εναρκτήριες συγχορδίες θεμάτων, ακόμη και τονικής.²⁸⁷

Παράδειγμα 2.141:

Memory of child theme (*A.I. Artificial intelligence*, 1m3+4 David's arrival)

ρε: i⁷

Παράδειγμα 2.142:

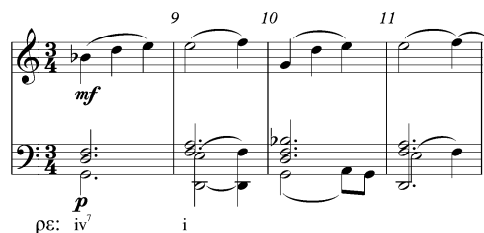
Blue fairy theme A (*A.I. Artificial intelligence*, 7m1+2 (vocal version))

ρε: i⁷

²⁸⁷ Βλ. και πρδγ. 2.55.

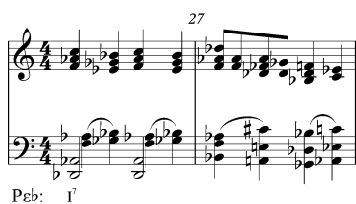
Παράδειγμα 2.143:

Sean's theme (*Minority report*, 8m1 Alt Piano version)



Παράδειγμα 2.144:

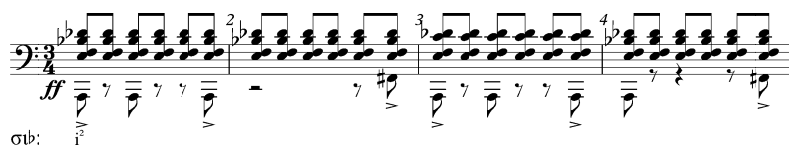
Christmas star (*Home alone 2: Lost in New York*, 8m4 Christmas star)



Στο “stormtroopers motif” η έβδομη βρίσκεται στο μπάσο (!) σε μια τρίτη αναστροφή, δημιουργώντας μια ιδιαίτερα μοχθηρή συνήχηση.

Παράδειγμα 2.145:

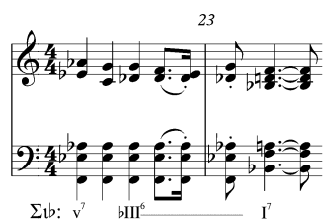
Stormtroopers motif (*Star Wars*, 9m2 The swashbucklers)



Ιδιαίτερα εκφραστική είναι η έβδομη όταν έρχεται με βηματική χρωματική κίνηση (ακόμη και σε ισχυρό μέρος του μέτρου).²⁸⁸

Παράδειγμα 2.146:

American ammunition theme (*1941*, 8m2 Here we go)



²⁸⁸ Λαβ – λα (μ. 23) στο πρώτο θέμα και σολ – σολβ (μ. 116-117) στο δεύτερο.

Παράδειγμα 2.147:

Love theme (*Indiana Jones and the temple of doom*, 12m5 End credits)

117 118 119

f

Mib: I IV'

ή μη χρωματικά²⁸⁹

Παράδειγμα 2.148:

Lacy's theme (*Superman IV: The quest for peace*, 3m3 Lacy)

2 3

mp

Pcb: I³ ii I'

Ακόμη όμως και στις περιπτώσεις που υπάρχει δυνατότητα να έρθουν οι εν λόγω φθόγγοι προετοιμασμένοι, είτε διαβατικά είτε με κοινό φθόγγο από την προηγούμενη συγχορδία, ο συνθέτης χρησιμοποιεί πηδήματα και έτσι από τη μια πλευρά τονίζονται περισσότερο ενώ από την άλλη τα θέματα διακατέχονται από μια μεγάλη ρυθμική κινητικότητα.

Παραδείγματος χάριν στο “Schindler’s list theme”, στο μ. 28 η ένατη (λα) θα μπορούσε να έχει κρατηθεί από την προηγούμενη συγχορδία της τονικής. Ομοίως στο μ. 29 η έβδομη (μι) έχει κοινό φθόγγο με την προηγούμενη διπλή δεσπόζουσα που τονικοποιεί τοπικά τη συγχορδία της μέσης.

²⁸⁹ Σιb – ντο (μ. 2-3).

Παράδειγμα 2.149:

Schindler's list theme (*Schindler's list*, 19m2/20m1 I could have saved more)

29

ρε: i iv⁷ V⁷/III III⁷

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ενδεκάτης παρουσιάζεται στο “Superman’s theme A” (πρδγ. 2.131) σε συγχορδία υποδεσπόζουσας, με την ενδεκάτη μάλιστα να έρχεται με μεγάλο πήδημα στο ισχυρό μέρος του μέτρου στη μελωδία και να λύνεται με πήδημα (μ. 43 και 44),²⁹⁰ κάνοντας αυτό το σημείο που επαναλαμβάνεται δυο φορές, το πιο ενδιαφέρον του θέματος. Πράγματι, η δραματική ένταση της συγκεκριμένης συγχορδίας είναι μεγάλη, και παρά τη γενική δυσκινησία τέτοιων ηχητικών μαζών στις αρμονικές ακολουθίες,²⁹¹ μεγάλο ποσοστό της επιτυχίας του θέματος οφείλεται σε αυτή την «σποραδική έκρηξη πολύ έντονου χρώματος σε ένα κατά τα άλλα μονόχρωμο» θέμα.²⁹²

Τετραδική (Quartal)²⁹³ αρμονία

Η τετραδική αρμονία του συνθέτη, παρά κάποια μεμονωμένα παραδείγματα, φαίνεται πλήρως ενσωματωμένη στην παραδοσιακή αρμονία κατά τρίτες, με τέτοιες συνηχήσεις να ακολουθούν ή να στηρίζονται πάνω σε τριαδικές συγχορδίες. Συνήθως οι αρμονίες κατά υπερκείμενες τέταρτες είναι αποτέλεσμα ισοκρατών ή άλυτων καθυστερήσεων-επερείσεων. Ο Williams δε φαίνεται να ενδιαφέρεται τόσο πολύ να χρησιμοποιήσει εκτεταμένες τετραδικές δομές, οι οποίες έχουν μια «ανοιχτή και

²⁹⁰ Μπορούμε να θεωρήσουμε πως το si λύνεται αργότερα στην τονική ντο.

²⁹¹ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 82.

²⁹² Morrell, ... *Vol. II*, σ. 375. Ο Morrell προσπαθεί να εξηγήσει τις διεργασίες πίσω από αυτή την συγχορδία και την επιτυχία της, που αφορούν στο συνδυασμό εννοχρήστρωσης (διαφορετικές ομάδες χάλκινων πνευστών παίζουν διαφορετικού χρώματος συγχορδίες) και εσωτερικών αρμονικών δυναμικών (που έρχονται στο φως από ένα οριζόντιο “ξεδίπλωμα” της συγχορδίας)(βλ. ό.π., σ. 376-379).

²⁹³ Για να μεταφράσω τον ευρύτατα διαδεδομένο αγγλόφωνο όρο “quartal” και να αποφύγω τη συχνή περιφραστική απόδοσή του με τη φράση “αρμονία κατά υπερκείμενες τέταρτες”, χρησιμοποιώ ως πιο δόκιμη τη λέξη “τετραδικός”. Ο Γεώργιος Μπαμπινιώτης στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2005 (2^η έκδοση), σ. 1757, ερμηνεύει τον όρο ως «αυτός που σχετίζεται με τον αριθμό τέσσερα».

τοιουτοτρόπως “αυστηρή” αύρα»²⁹⁴ αλλά και μια στατικότητα,²⁹⁵ παρά μόνο σε τριαδικό περιεχόμενο. Για να χαρακτηριστεί ένα πέρασμα ή ένα θέμα ως τετραδικό, πρέπει αυτό να αποτελείται από αρκετούς τέτοιους φθογγικούς σχηματισμούς και υπό αυτό το πρίσμα, το κατεξοχήν θέμα τετραδικής αρμονίας του συνθέτη, είναι το “Sleepers theme”.

Παράδειγμα 2.150:

Sleepers theme (*Sleepers*, 1m1 Sleepers)

Όπως παρατηρούμε, οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον, δεν είναι σε ευθεία κατάσταση αλλά σε αναστροφή, αποφεύγοντας έτσι επιτυχώς και ιδιοφυώς την αρμονική μονοτονία²⁹⁶ αλλά και κινώντας τη μουσική οριζόντια χωρίς να αλλοιωθεί ο ουσιαστικός χαρακτήρας της τετραδικής αρμονίας.²⁹⁷ Καθώς οποιοδήποτε μέλος των υπερκείμενων τεταρτών μπορεί να λειτουργήσει ως θεμέλιος, η ταυτοποίηση της κλίμακας έγκειται στην πιο δραστήρια φωνή²⁹⁸, που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι φυσικά η μελωδία. Το φθογγικό περιεχόμενο του θέματος σε συνδυασμό με την κατάληξη στο ντο,²⁹⁹ μας συνιστά μια ντο αιολική

²⁹⁴ Edward L. Macan, *An analytical survey and comparative study of the music of Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst, c.1910-1935*, διδακτορική διατριβή, Claremont Graduate School, 1991, σ. 163.

²⁹⁵ Βλ. Brindle, ό.π., σ. 106.

²⁹⁶ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 95.

²⁹⁷ Βλ. Brindle, ό.π., σ. 108.

²⁹⁸ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 94.

²⁹⁹ Το ημιτόνιο σι – ντο στην κατάληξη συνιστά μια σχέση προσαγωγή-τονικής, προσανατολίζοντάς μας προς μια κλίμακα που αρχίζει από το ντο.

κλίμακα, πάνω στην οποία χτίζονται οι συγχορδίες κατά καθαρές τέταρτες και οι οποίες έχουν μια εν δυνάμει πολυτονική ταυτότητα.³⁰⁰



Μολονότι η επισήμανση συγκεκριμένων βαθμίδων, βασισμένων στο παραπάνω σχήμα, δεν έχει μεγάλο νόημα σε αυτού του είδους την αρμονία, εντούτοις μπορούμε να διακρίνουμε κάποια κομβικά σημεία όπως την αρχική σχέση I-V, ή τη μισή πτώση στο μ. 22 κτλ.

Παρακάτω έχουμε άλλο ένα θέμα τετραδικών σχηματισμών, ίσως πιο σαφές, καθώς “ακούγεται” σαν να βρίσκεται σε μείζονα κλίμακα. Εκτός από τις εμφανείς υπερκείμενες τέταρτες στα μ. 13-14,³⁰¹ στα μ. 10 και 12 έχουμε μεταμφιεσμένες τετραδικές συνηχήσεις με ανακατανομή (και όχι αναστροφή) των φθόγγων τους. Έτσι, αντί για μιb-λαb-ρεb-σολb έχουμε σολb-λαb-ρεb-μιb.³⁰² Αξίζει επίσης να προσέξουμε ότι, όπως και στο προηγούμενο θέμα, και η μελωδία υιοθετεί καθαρές τέταρτες προσπαθώντας να ενισχύσει το τετραδικό περιεχόμενο των συγχορδιών στη συνοδεία.

Παράδειγμα 2.151:

Oboe theme (*The terminal*, 4m3 Napoleon and a lunch offer)

³⁰⁰ Ό.π., σ. 96. Η εισαγωγή αλλοιώσεων για την κατασκευή των δύο καθαρών τεταρτών σε κάθε συγχορδία, οδηγεί σε μια μεγαλύτερη χρωματικότητα στο σύστημα αυτό (βλ. Brindle, ό.π., σ. 109).

³⁰¹ Οι δύο βαρύτερες φωνές είναι αντεστραμμένες, καθώς αν τις βάλουμε στην οξύτερη φωνή, έχουμε συγχορδίες των πέντε φθόγγων με τέσσερις υπερκείμενες τέταρτες.

³⁰² Η συγκεκριμένη συγχορδία θα μπορούσε να αποδοθεί ερμηνευτικά στην τριαδική αρμονία ως μια πρώτη αναστροφή επιτονικής μεθ'εβδόμης στη Ρε-ύφεση-μείζονα, με το λαb, που προέρχεται από ισοκράτη, να αποτελεί καθυστέρηση της πέμπτης.

Περνώντας στις μεμονωμένες συγχορδίες με υπερκείμενες τέταρτες, αυτές συνίστανται συνήθως σε δεσπόζουσες συγχορδίες.³⁰³ Στο “flute theme” έχουμε στο μ. 14 τρεις υπερκείμενες τέταρτες (ρε-σολ-ντο-φα)³⁰⁴ οι οποίες υπονοούν μια δεσπόζουσα μεθ’εβδόμης αιολικού χαρακτήρα (ρε-φα-ντο) με το σολ να προέρχεται από τον ισοκράτη της τονικής, και οι οποίες συμβάλλουν στο κλίμα ψευδο-αρχαίζουσας ατμόσφαιρας.

Παράδειγμα 2.152:

Flute theme (*The river*, 1m1 *The river*)



Παρόμοια συγχορδία έχουμε και στο κύριο θέμα του *Star Wars*, το “Luke’s theme”.³⁰⁵ Στα μ. 6-7 έχουμε μια μιξολύδια δεσπόζουσα (φα-λαb-μιb)³⁰⁶ με το σιb να προέρχεται από τον ισοκράτη της τονικής.³⁰⁷ Την τετραδική φύση της συγχορδίας υπογραμμίζουν τα tremoli των ξύλινων πνευστών, ενώ η αστάθεια που δημιουργείται από τα κατακόρυφα διαστήματα τετάρτης³⁰⁸ σε συνδυασμό με την αντιχρονιστική ρυθμική αγωγή, δίνουν μια κινητικότητα στο θέμα³⁰⁹ που αναζητεί τη λύση του στη συγχορδία με τρίτες.³¹⁰

Στο παρακάτω απόσπασμα του “love theme”, η τετραδική δομή στηρίζεται πάνω σε μια παραδοσιακή τρίφωνη συγχορδία. Παράδοξο είναι το γεγονός της ταυτόχρονης συνήχησης ενός φα και ενός φα# που δίνει μια jazz απόχρωση, ενώ ολόκληρη η συγχορδία μπορεί να αναχθεί σε μια V/VI (στη Σι-ύφεση-μείζονα) που

³⁰³ Ο Mark Richards (βλ. υποσημείωση 39 στο “Film Music themes: Analysis and corpus study”, *Music Theory Online* 22/1, 2016, <http://www.mtosmt.org/issues/mt0.16.22.1/mt0.16.22.1.richards.html> (τελευταία πρόσβαση: 12.11.2018) χρησιμοποιεί την ετικέτα “quartal dominant” (= τετραδική δεσπόζουσα) για τέτοιου είδους συγχορδίες.

³⁰⁴ Πέντε αν λάβουμε υπόψη και τους φθόγγους σιb και μιb της μελωδίας.

³⁰⁵ Βλ. παράδειγμα 2.13. Ο Williams “αμερικανοποιεί” τον Korngold (καθώς το θέμα του μοιάζει με αυτό του *Kings Row*) με τη χρήση τετραδικών συγχορδιών (βλ. Audissino, *John Williams’s film music...*, ό.π., σ. 123). Βλ. επίσης σχετικά με το θέμα αυτό και το πώς η πρώτη του φράση είναι στην ουσία μια αρμονική μικρογραφία της εναρκτήριας φανφάρας, στο Mark Richards, “John Williams themes, Part 2 of 6: Star Wars, main title”, 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-2-star-wars-main-title> (τελευταία πρόσβαση: 15.11.2018).

³⁰⁶ Στη δεύτερη όμοια φράση του θέματος, η εν λόγω συγχορδία αντικαθίσταται από μια υποδεσπόζουσα.

³⁰⁷ O Morrell (... *Vol. II*, ό.π., σ. 348), θεωρεί το σιb ως έναν πρόσθετο φθόγγο στη συγχορδία (“add4”).

³⁰⁸ Βλ. υποσημείωση 8 στο Φιτσιώρης, ό.π., σ. 8.

³⁰⁹ Μεγάλη κινητικότητα έχει άλλο ένα θέμα από τη σειρά ταινιών *Star Wars* και που βασίζεται στην τετραδική αρμονία, το “Finn’s/Action motif” (βλ. Mark Richards, “Themes and their musical meaning in Star Wars, episode VII: The Force awakens”, 2017, <http://www.filmmusicnotes.com/themes-and-their-musical-meaning-in-star-wars-episode-vii-the-force-awakens> (τελευταία πρόσβαση: 14.11.2018)).

³¹⁰ Βλ. David Cope, *Techniques of the contemporary composer*, Schirmer, New York 1997, σ. 50.

οδηγείται σε μια IV (άλλη μια συγχορδία όπου η τετραδική αρμονία έχει πλήρως απορροφηθεί και ενσωματωθεί ανάμεσα σε τριαδικές συνηχήσεις).

Παράδειγμα 2.153:

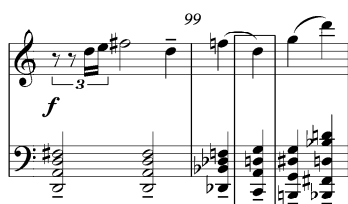
Love theme (*The terminal*, 4m3 Napoleon and a lunch offer)



Το “Nixon fanfare” παρουσιάζει άλλη μια χαρακτηριστική τέτοια συγχορδία παρενθετικής δεσπόζουσας (ρε-λα-ντο με το σολ να αποτελεί μια άλυτη επέριση της τρίτης φα# της συγχορδίας) διαταγμένη με υπερκείμενες τέταρτες σε τρίτη αναστροφή, που οδηγείται σε μια αλλοιωμένη υποδεσπόζουσα.

Παράδειγμα 2.154:

Nixon fanfare (*Nixon*, Nixon trailer)



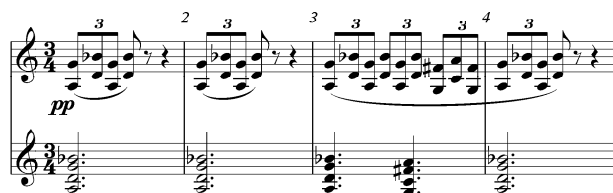
Στο επόμενο παράδειγμα από την ταινία *Catch me if you can*, η τετραδική συνηχήση συμπλέκεται με την τριαδική έχοντας δύο κοινούς φθόγγους το ρε και το σολ,³¹¹ ενώ στο τελευταίο θέμα οι τετραδικές συγχορδίες περιορίζονται στις συνοδευτικές φιγούρες του θέματος.³¹²

³¹¹ Στην ουσία έχουμε την σύμπτυξη και μίξη δύο συγχορδιών, της σολ-ελάσσονος και της ρε-ελάσσονος (αποβάλλοντας την τρίτη της), δημιουργώντας έναν ήχο «αρμονικής διαστρέβλωσης» (βλ. Morrell, ... *Vol. I*, ό.π., σ. 77), σαν να “βλέπουμε” την τονικότητα μέσα από ένα κρυστάλλινο πρίσμα.

³¹² Στα μ. 62-64 στο δεύτερο πεντάγραμμο οι τετραδικές συνηχήσεις είναι σε ευθεία κατάσταση στην πρώτη φωνή (π.χ. σολ-ντο-φα) και σε αναστροφή στη δεύτερη (π.χ. φα-σιβ-ντο). Βλ. επίσης και τις συνοδευτικές φιγούρες στο “Short Round’s theme” (πρδγ. 2.46).

Παράδειγμα 2.155:

Closing in A (*Catch me if you can*, Closing in)



Παράδειγμα 2.156:

Horn call theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, End credits)



Συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους και clusters

Η ανανέωση της ποιότητας των συγχορδιακών δομών επιτυγχάνεται συχνά με την προσθήκη φθόγγων, οι οποίοι δεν ανήκουν στην αρχική τρίφωνη συγχορδία. Οι προστιθέμενοι φθόγγοι τοποθετούνται ένα διάστημα δευτέρας κάτω ή πάνω από οποιονδήποτε φθόγγο της συγχορδίας, σχηματίζοντας έτσι μικρές ή μεγάλες δευτέρες.³¹³ Στην ουσία οι φθόγγοι αυτοί δρουν χρωστικά παρά αλλάζουν τη λειτουργική (ή μη) αρμονική δομή των συγχορδιών,³¹⁴ και μολονότι είναι διάφωνοι, δεν μουντζουρώνουν τον παραγόμενο ήχο αλλά αυξάνουν την αρμονική πυκνότητα.³¹⁵ Τέτοιες συγχορδιακές συνηχήσεις, που αποτελούν τα “μπαχαρικά” με τα οποία εμπλουτίζει την αρμονική γλώσσα του ένας συνθέτης, εντοπίζονται πολλάκις στον Williams, ως κατάλοιπα του jazz υπόβαθρου του³¹⁶ και της “κατά

³¹³ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 109.

³¹⁴ Ό.π.

³¹⁵ Ό.π., σ. 112.

³¹⁶ Βλ. π.χ. στο Mervyn Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington”, στο: Mervyn Cooke και David Horn, ό.π., σ. 230, την αναφορά στον Stravinsky του οποίου η αρμονία με πρόσθετους φθόγγους τον συνέδεσε με την jazz. Τέτοιες συγχορδίες χρησιμοποιήθηκαν επίσης στον ιμπρεσιονισμό (βλ. Jann Pasler, “Impressionism”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026> (τελευταία πρόσβαση: 12.11.2018), περί αισθητικών και επιστημονικών αρχών των συγχορδιών με πρόσθετους φθόγγους). Επίσης βλ. και Young Mi Ha, *Characteristics of Aaron Copland’s American Style in Four Dance Episodes from Rodeo*, διδακτορική διατριβή, New York University, 2000, σ. 140-142, για

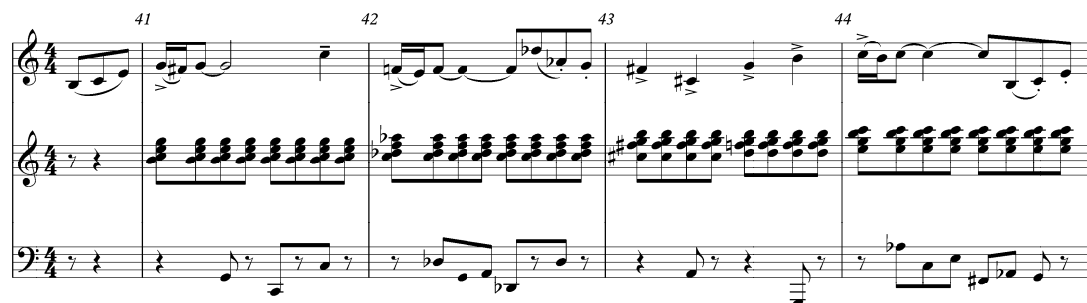
δομικούς όγκους” στυλιστικής υφής που βρίσκεται στο είδος αυτό,³¹⁷ όπως και των αμερικάνικων τραγουδιών του Broadway του 20^{ου} αιώνα.³¹⁸ «Οι πρόσθετες νότες προσδίδουν στη μελωδία μια εκλέπτυνση και μοντέρνα χροιά, ενώ παραμένουν εντελώς προσβάσιμες»,³¹⁹ και, καθώς εν γένει ο συνθέτης χρησιμοποιεί σαφείς αρμονικές ακολουθίες, οι συγχορδίες αυτές καθίστανται ιδιαίτερα αποτελεσματικές.³²⁰

Στο σημείο αυτό θα ξεκινήσω παράδοξα την επισήμανση των συγχορδιών αυτών, καθώς ο πιο συχνός φθόγγος που βλέπουμε να προσθέτει ο Williams είναι η μεγάλη (συνήθως) έβδομη, η οποία όμως δε θεωρείται πρόσθετος φθόγγος από τον Persichetti!³²¹ Κι όμως, όταν αυτή προστίθεται κάτω από τον θεμέλιο μιας συγχορδίας σε συνεπτυγμένη θέση (δημιουργώντας μια μικρή δευτέρα), θεωρώ ότι μπορεί να λειτουργήσει ως προστιθέμενος φθόγγος, όπως φαίνεται και στα κάτωθι παραδείγματα:

Στο “George and Blanche theme” είναι ευδιάκριτο πως η έβδομη στις συγχορδίες του τσέμπαλου (σι και ντο στα μ. 41 και 42 και σι στο μ. 44)³²² δεν έχει λειτουργική θέση, παρά μόνον δρα διακοσμητικά μεν, ουσιαστικά δε συμβάλλοντας στην πύκνωση της αρμονικής υφής,³²³ που συνοδεύει την «πνευματώδη Πουλενκική» μελωδία.³²⁴

Παράδειγμα 2.157:

George and Blanche theme (*Family plot*, M1302 End cast)



χρήση τέτοιου είδους αρμονικού υλικού στον Copland, από τον οποίο ο Williams επηρεάστηκε πολύ στο στυλ αμερικάνας.

³¹⁷ Joseph William Rohm, *Jazz Harmony: Structure, Voicing and progression*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, 1974, σ. 24-28. Η φράση εντός αγκιστροειδών εισαγωγικών αποτελεί μετάφραση του “block”, από το “block style”.

³¹⁸ Βλ. Matessino, Kendall και Eldridge, ένθετο βιβλιαράκι στο: *Superman: The music...*, ό.π., σ. 19.

³¹⁹ Ο.π.

³²⁰ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 116.

³²¹ Ούτε όμως και η μικρή. Βλ. π.χ. Persichetti, ό.π. σ. 109, που εξ’ορισμού απορρίπτει εν ολίγοις την έβδομη («αυτές οι πρόσθετες νότες συνήθως τοποθετούνται από πάνω ή από κάτω οποιουδήποτε μέλους (της συγχορδίας) ώστε να αποφευχθούν οι συγχορδίες μεθ’ έβδομης») και σ. 112 πρδγ. 5-5 με όλους τους δυνατούς συνδυασμούς συγχορδιών με πρόσθετους φθόγγους, όπου δεν εμπεριέχεται καμία συνήχηση με έβδομη.

³²² Μάλιστα η πρώτη συγχορδία του θέματος αποτελεί κάθετη σύμπτυξη του εναρκτήριου ανιόντος αρπισμού της μελωδίας (σι – ντο – μι – σολ).

³²³ Το φα στη συγχορδία στο δεύτερο μισό του μ. 43, αποτελεί μέρος μιας δεσπόζουσας μεθ’ έβδομης οπότε και δεν συνυπολογίζεται στους πρόσθετους φθόγγους καθώς έχει τρόπον τινά λειτουργικό ρόλο αφού λύνεται στο μι.

³²⁴ Jack Sullivan, *Hitchcock’s music*, Yale University Press, New Haven 2006, σ. 313.

Στο “Lando’s march”, το πρώτο μισό του θέματος (μ. 8-11) χαρακτηρίζεται από μεγάλες έβδομες, ενώ στα μ. 12-14 έχουμε και μικρές (ρε, ντο, λα), καθώς αυτές παρακολουθούν τη διατονικότητα του θέματος στη νέα τονικότητα Ντο-μείζονα.

Παράδειγμα 2.158:

Lando’s march (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, 8m3 Lando’s palace)

Τα όγδοα στα συνθεσάιζερ των μ. 37-40 στο “Heartbeeps theme”, σχηματίζουν σπασμένες συγχορδίες με πρόσθετους φθόγγους, με την έβδομη (φα# στα 37-38 και σι στα 39-40) να είναι ένας από αυτούς, όπως είναι και εμφανές στην αναγωγή της αρμονικής συνήχησης που σχηματίζουν σε συνεπτυγμένη μορφή.

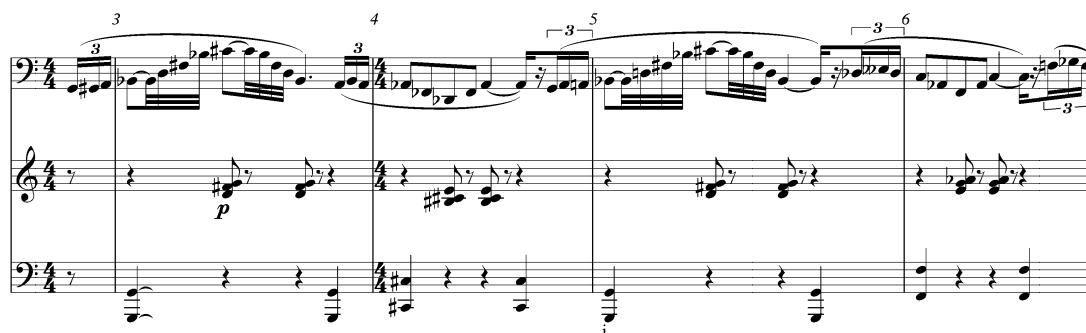
Παράδειγμα 2.159:

Heartbeeps theme (*Heartbeeps*, 10m4 End credits continued)

Εν τέλει, έχουμε ένα παράδειγμα και από τον ελάχιστο τρόπο, με την μία από τις δύο έβδομες (φα#) να ακούγεται ίσως πιο τραχιά, καθώς βρίσκεται κάτω από το σολ στη σοπράνο (μ. 3 και 5).

Παράδειγμα 2.160:

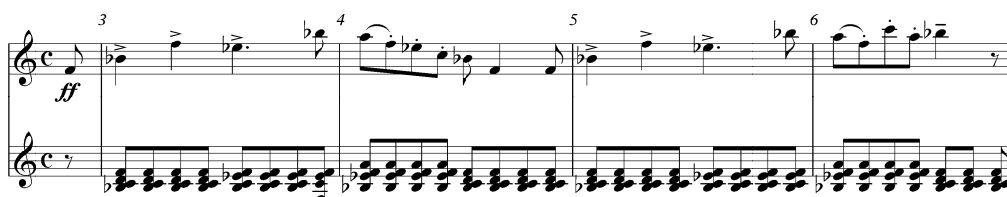
Jabba's theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, Jabba the Hutt)



Μικρότερης συχνότητας, εντούτοις τυγχάνουσες ευρύτατης εφαρμογής είναι οι δεύτερες.³²⁵ Ήδη συναντήσαμε κάποιες παραπάνω στο “Heartbeeps theme” (λα στα μ. 37-38, ρε στα μ. 39-40). Αυτές είναι συνήθως ήπιου τύπου (μεγάλες δεύτερες σχηματίζοντας τόνο με τον θεμέλιο)³²⁶ όπως και στο παρακάτω παράδειγμα στα κόρνα (ντο στη συγχορδία της τονικής), δίνοντας μια ξεχωριστή ταυτότητα στο θέμα:

Παράδειγμα 2.161:

Sailing theme (*Jaws 2*, M1402)



Στο “Sayuri’s theme” έχουμε ένα παράδειγμα από τον ελάσσονα τρόπο, με τη δεύτερη (μι) να εντάσσεται σε ένα tremolo εγχόρδων, σταματώντας την αρμονική ροή και παραλύοντας τις αρμονικές ακολουθίες,³²⁷ συνοδεύοντας το θέμα σε όλη του την έκταση, δημιουργώντας έναν ισοκράτη στην τονική βαθμίδα.

³²⁵ Η μέτρηση του διαστήματος γίνεται πάντα σε σχέση με το θεμέλιο της συγχορδίας.

³²⁶ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 115.

³²⁷ Ό.π.

Παράδειγμα 2.162:

Sayuri's theme (*Memoirs of a geisha*, 1m2A new)

Συχνά οι δεύτερες προστίθενται σε πιο αδύναμες ενορχηστρωτικά συγχορδίες σε σχέση με τις βασικές συγχορδίες του θέματος. Στο κύριο θέμα του *E.T.* παρατηρούμε “καθαρές” (χωρίς πρόσθετες νότες) συγχορδιακές συνηγήσεις στα χάλκινα πνευστά, ενώ στα ξύλινα πνευστά η προσθήκη δεύτερων (ρε στο μ. 101 και μι στο μ. 102) πυκνώνουν τον ήχο και προσθέτουν περαιτέρω αρμονικούς, δίνοντας ένα πλούσιο ηχητικά αποτέλεσμα.³²⁸

Παράδειγμα 2.163:

Flying theme (*E.T.: The extra-terrestrial*, End credits)

Πιο σπάνια θα συναντήσουμε τέταρτες και έκτες. Κάποια παραδείγματα:

³²⁸ Βλ. μια παρόμοια υφή στο “Superman’s theme A” (παράδειγμα. 3.1, μ. 39-42).

Παράδειγμα 2.164:

Thompsons' theme (*The adventures of Tintin*, 1m19A Thom Thompsons)



Παράδειγμα 2.165:

Superman's fanfare (*Superman*, New1m1 Main titles)



Παράδειγμα 2.166:

Milanese nightingale (*The adventures of Tintin*, 4m23B The milanese nightengale)



Παράδειγμα 2.167:

Prologue/Epilogue motif (*War of the worlds*, 1m2 Film prologue)



Η συγχорδιακή δομή της τονικής του “Thompsons’ theme” ενισχύεται από την προσθήκη μιας τετάρτης αυξημένης (φα#), που δημιουργεί μια οξεία διαφωνία

με την πέμπτη (σολ) της συγχορδίας,³²⁹ ενώ προσθήκη καθαρής τέταρτης έχουμε στο “Superman’s fanfare” (φα στο μ. 74), με την παραγόμενη σύντομη διαφωνία να δρα σχεδόν σαν κρουστό.³³⁰ Στο “Milanese nightingale theme” η πρώτη φράση καταλήγει σε συγχορδίες με πρόσθετη έκτη μεγάλη,³³¹ και το “Prologue motif” υποστηρίζεται αρμονικά από μια συγχορδία με πρόσθετη έκτη μικρή, η οποία συμβάλλει στην απόκοσμη ατμόσφαιρα που καλεί η ταινία.

Μια ιδιάζουσα περίπτωση συγχορδίας με προστιθέμενους φθόγγους έχουμε στο *The Missouri breaks*, με την αμφισημία μείζονος-ελάσσονος στη μελωδία (σι και σι^b) να αντανakλάται στο φθογγικό περιεχόμενο των συγχορδιών που τη συνοδεύουν, όπως είναι εμφανές.³³²

Παράδειγμα 2.168:

Main title theme (*The Missouri breaks*, [άγνωστο])



Εν κατακλείδι, άλλο ένα παράδειγμα το οποίο αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη κατηγορία που αναφέρει ο Persichetti.³³³ Μια άνω μελωδική γραμμή διέπει και συνοδεύεται από μια σειρά συνεπτυγμένων παράλληλων (μείζονων στο συγκεκριμένο θέμα) συγχορδιών, στις οποίες η πρόσθετη νότα βρίσκεται κάτωθεν εκτός οκτάβας (μ. 33-36). Μάλιστα, στο συγκεκριμένο παράδειγμα η παράλληλη

³²⁹ Αν και στην ουσία, συμπτωνώνεται κάθετα στη συνήχηση το ημιτόνιο της μελωδικής γραμμής (φα#-σολ).

³³⁰ Βλ. Morrell, ... *Vol. II*, ό.π., σ. 344.

³³¹ Η έκτη συνήθως «προσθέτει μια κινητική δύναμη που ενεργοποιεί τις αρμονικές ακολουθίες». (Dariuz Terefenko, *Jazz theory: from basic to advanced study*, Routledge, New York 2014, σ. 94. Επειδή διαθέτω την ψηφιακή μορφή του βιβλίου που δεν έχει αριθμημένες σελίδες, ο αριθμοί – όπως και σε οιαδήποτε επόμενη υποσημείωση – αναφέρονται στην αρίθμηση του αρχείου pdf).

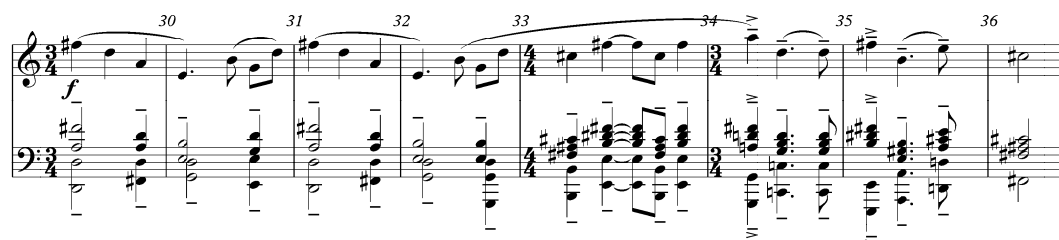
³³² Δυστυχώς, καθώς η μεταγραφή του θέματος αποτελεί προσωπική ακουστική καταγραφή και όχι μεταγραφή από τα αυθεντικά σκίτσα του συνθέτη ή την πλήρης ενορχήστρωση παρτιτούρα της μουσικής, δεν είναι δυνατό να γνωρίζω αν οι συγχορδίες έχουν αρχικά γραφτεί ως μείζονες με την προσθήκη μιας δευτέρας αυξημένης (γραφή την οποία επέλεξα), ή ελάσσονες με την προσθήκη μιας τρίτης μεγάλης ή τέταρτης ελαττωμένης.

³³³ Βλ. Persichetti, ό.π., σ. 116-118.

κίνηση το χρωματίζει τρόπον τινά, με ενός είδους πολυτονικότητα. Η συνέπεια της υφής του δεύτερου αυτού τμήματος του θέματος με την εκτεταμένη χρήση των συνηγήσεων αυτών, καθιστά αποτελεσματικότερη τη χρήση τους, και η αντίθεσή του με το διατονικό πρώτο τμήμα τραβά την προσοχή και το ενδιαφέρον του ακροατή/αναλυτή.

Παράδειγμα 2.169:

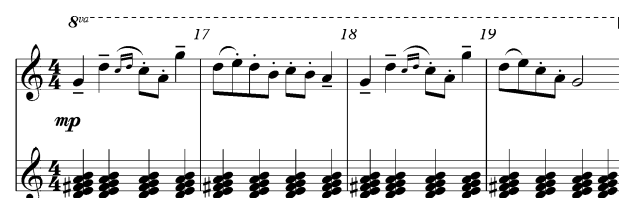
End title theme (*Jaws* 2, M1401)



Πυκνές ηχητικές μάζες που δημιουργούνται από την παράθεση διαδοχικών διαστημάτων δευτέρας ονομάζονται clusters.³³⁴ Αν και αυτά συνήθως χρησιμοποιούνται σε σημεία έντασης και κίνησης σε ατονικά γενικά μοτίβα, υπάρχουν περιπτώσεις που ο Williams ενίοτε τα επιστρατεύει – χρησιμοποιώντας φθόγγους από διατονικές κλίμακες – για να συνοδεύσει τις τονικές του μελωδίες, προσθέτοντας έτσι μια πιο προκλητική σύγχρονη απόχρωση.³³⁵ Στο “Phil’s theme” σχηματίζεται ένα cluster με 6 φθόγγους που προέρχονται από τη σολ μείζονα (σολ-λα-σι-ρε-μι-φα#). Όπως επισημαίνει και ο Cope,³³⁶ οι εξωτερικοί φθόγγοι είναι οι πιο σημαντικοί, οπότε και εδώ η χρήση του σι και ρε³³⁷ είναι ζωτικής σημασίας και όχι τυχαία, αφού εγκαθιστούν και υπονοούν μια τονική βαθμίδα. Το ότι η μελωδία δε είναι σαφής, με χαρακτηριστικά ρυθμικομελωδικά σχήματα και με τονισμό της τονικής στο ισχυρό μέρος του μέτρου, επιτυγχάνει τη “συμφωνοποίηση” του cluster, το οποίο δεν ακούγεται διάφωνο πια.

Παράδειγμα 2.170:

Phil’s theme (*Heartbeeps*, 3m4 Phil is born)



³³⁴ Βλ. Cope, ό.π., σ. 50.

³³⁵ Βλ. Dallin, ό.π., σ. 96.

³³⁶ Βλ. Cope, ό.π., σ. 51.

³³⁷ Το ότι δεν χρησιμοποιείται το σολ στην εξωτερική φωνή ίσως δικαιολογείται από το γεγονός ότι στο δεύτερο και τέταρτο μέτρο του θέματος υπονοείται μια δεσπόζουσα, οπότε η ύπαρξη του ρε στην βαρύτερη φωνή είναι πιο δόκιμη.

Στα τέσσερα πρώτα μέτρα του “David’s theme” διακρίνουμε ένα λύδιο cluster³³⁸ που δημιουργείται από όλες της νότες την λύδιας ντο κλίμακας (ντο-ρε-μι-φα#-σολ-λα-σι) ενώ στο δεύτερο τμήμα του “Frank Junior’s theme B”, ένα cluster ιωνικού (ρε-μι-φα#-σο-λα-σι-ντο#) υποστηρίζει μια μελωδία αρμονικού μείζονος.³³⁹ Και στα δύο αυτά θέματα παίζει σημαντικό ρόλο και το ηχώχρωμα του cluster, το οποίο ανατίθεται στα έγχορδα με tremolo,³⁴⁰ δίνοντας μια αέρινη υφή και μην επεμβαίνοντας διαβρωτικά στην εξύφανση της κύριας μελωδίας.

Παράδειγμα 2.171:

David’s theme (*A.I. Artificial intelligence*, 1m6 Hide and seek)

Παράδειγμα 2.172:

Frank Junior’s theme B (*Catch me if you can*, *Escapades* for alto saxophone and orchestra: 3. Joy ride)

³³⁸ Βλ. επίσης και “tennis game theme”, υποσημείωση 453.

³³⁹ Βλ. Matthew Riley, “The ‘harmonic major’ mode in nineteenth-century theory and practice”, *Music Analysis* 23/1, 2004, σ. 1- 26. Η συγκεκριμένη κλίμακα ονομάστηκε έτσι από τον Rimsky-Korsakov (ό.π. σ. 6).

³⁴⁰ Στο δεύτερο θέμα διπλασιάζονται από το πιάνο, το οποίο είναι γραμμένο στο παράδειγμα, και τα κόρνα σε *pianissimo*.



Ισοκράτης

Η τεχνική του ισοκράτη, δηλαδή του κρατημένου (ή κρατημένων) φθόγγου πάνω ή κάτω από τον οποίο οι υπόλοιπες φωνές κινούνται μέσω μιας διαδοχής συγχορδιών, τουλάχιστον μια από τις οποίες είναι ξένη ως προς αυτή που συνιστά ο κρατημένος φθόγγος,³⁴¹ είναι ίσως η πιο ευρύτατα διαδεδομένη τεχνική στον Williams. Αν και είναι ένα αποτελεσματικό μέσον στο «να συγκρατηθεί ένα τμήμα μιας συνθέσεως προτού εγκαταλειφθεί αρμονικώς»,³⁴² ωστόσο εμπεριέχει μια εσωτερική σύγκρουση καθώς από τη μια ο κρατημένος ή οι κρατημένοι φθόγγοι προσπαθούν να συγκρατήσουν το θέμα, το οποίο αγωνίζεται να οδεύσει προς τα εμπρός και έτσι δημιουργείται μια ένταση και αγωνία.

Συναντήσαμε ήδη πολλάκις τον ισοκράτη σε κάποια παραδείγματα παραπάνω, όπως στο “Sayuri’s theme”, ολόκληρη η μελωδία του οποίου ξεδιπλώνεται πάνω από έναν πολλαπλό ισοκράτη της συγχορδίας της τονικής, και σε συνδυασμό με τα tremoli της συγχορδίας με πρόσθετους φθόγγους αποδίδουν την εσωτερική ένταση της ηρωίδας (πρδγ. 2.162). Ομοίως, ολόκληρο το εμβατηριακό θέμα από το *Hook* (πρδγ. 2.17), υποστηρίζεται από έναν ισοκράτη τονικής, δημιουργώντας έτσι δεσπόζουσες με καθυστέρηση και ιδιαίτερες συγκρούσεις με μιζολύδιες VII. Η τονική εγκαταλείπεται μόνο την τελευταία στιγμή, για να πηδήξει στη δεσπόζουσα και να επιστρέψει στα παραδείγματα της παράλληλης αρμονίας,³⁴³ στα οποία ο κρατημένος φθόγγος λειτουργεί ως ένα στέρεο και συνδεδετικό μέσο, πάνω στο οποίο στηρίζεται το οικοδόμημα των πολλαπλών χρωματικών συγχορδιών· στα παραδείγματα της λύδιας επιτονικής πάνω σε ισοκράτη τονικής· στο “Short Round’s theme” (πρδγ. 2.46) με κρατημένο φθόγγο την τονική μέχρι το θέμα να οδηγηθεί στην τελική πτώση· στο “Luke and Leia’s theme” (πρδγ. 2.40), η έντονη χρωματικότητα βρίσκει πρόσφορο έδαφος για να καρπίσει πάνω στον κρατημένο φθόγγο της τονικής στο μπάσο, ενώ ιδιαίτερη αίσθηση κάνει η σύγκρουση του φυσικού ρε της φρύγιας επιτονικής (μββ στην ουσία) με το ρεβ του ισοκράτη στο μ. 13.

³⁴¹ Πρβλ. Persichetti, ό.π., σ. 241 και Schenker, ό.π., σ. 315.

³⁴² Arnold Schoenberg, *Θεωρητική Αρμονία* (μτφρ. Κωνσταντίνος Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1992 [πρωτότυπη έκδοση: *Harmonielehre*, Universal, Wien 1922], σ. 270.

³⁴³ Βλ. πρδγ. 2.101, 2.102, 2.107, 2.112 και 2.113.

Αλλά ας προχωρήσουμε περαιτέρω και σε κάποια άλλα παραδείγματα.

Ένας διανθισμένος κατά διαστήματα ισοκράτης παλλόμενου ρυθμού, εμπρικλείει το «κατακλυσμικό»³⁴⁴ “brass theme” που έγραψε ο Williams για την αμφισβητούμενη προσωπικότητα του Nixon, με την κρατημένη τονική να συγκρούεται έντονα με την βαθμίδα της υποτονικής,³⁴⁵ και τον εμβατηριακό χαρακτήρα του θέματος να υπογραμμίζει την «ψυχοδραματική υπερβολή» του χαρακτήρα.³⁴⁶

Παράδειγμα 2.173:

Brass theme (*Nixon*, Nixon trailer)



Η λυπητερή και εκφραστική μελωδία του όμποε ξεδιπλώνεται καθ'όλη τη διάρκεια του “loneliness theme” πάνω σε έναν ισοκράτη-αρπισμό στη συγχχορδία της τονικής.

Παράδειγμα 2.174:

Loneliness theme (*Memoirs of a geisha*, 6m5B After the war)



³⁴⁴ Lehman, “Scoring the President...”, ό.π., σ. 433.

³⁴⁵ Προσέξτε ότι οι άμεσα συγκρουόμενοι φθόγγοι σολ και φα# βρίσκονται στις εξωτερικές φωνές.

³⁴⁶ Ό.π., σ. 432.

Για πέντε από τα οκτώ μέτρα του θέματος διατηρείται ο διπλός ισοκράτης τονικής – δεσπόζουσας στο “Raiders’ march A”,³⁴⁷ που σε συνδυασμό με την χαρακτηριστική ρυθμική ευκρίνειά του και τη διατονικότητα που το διακρίνει, λειτουργεί ως ένα στέρεο μέσο για να εξελιχθεί η μελωδία του ήρωα. Αν και η συγχορδία στα μ. 6 -7 παραμένει η ίδια, στο μ. 6 υπονοείται μια υποδεσπόζουσα με καθυστέρηση της τρίτης (λα) που προέρχεται από τον κρατημένο φθόγγο σολ ενώ στο μ. 7 υπονοείται μια δεσπόζουσα με καθυστέρηση της πέμπτης (ρε) (η τρίτη σι ακούγεται στη μελωδία) που προέρχεται από τον κρατημένο φθόγγο ντο. Η παραμονή αυτή (και εμμονή) του θέματος στο καθαρό διάστημα πέμπτης κάνει ακόμη πιο εκφραστική και απροσδόκητη την κίνηση προς τη φρύγια επιτονική στο μ. 10,³⁴⁸ σε ένα κομβικό σημείο ενδιαφέροντος για τον ακροατή.

Παράδειγμα 2.175:

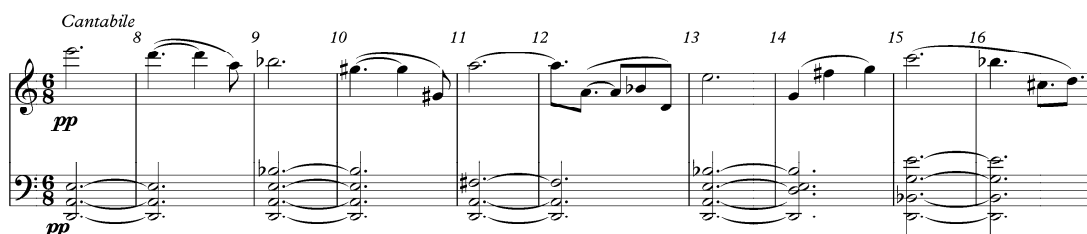
Raiders’ march A (*Raiders of the lost ark*, Raiders march)



Στη φρύγια επιτονική (μ. 27) ξεφεύγει και ο πολύμετρος ισοκράτης του “Visitor’s theme”, αν και στο μέσο του θέματος κινείται προς μια ελάσσονα υποδεσπόζουσα για δύο μέτρα (μ. 17-18), που όμως εμπεριέχουν πάλι τη νότα ρε, οπότε μπορούμε να ισχυριστούμε πως στιγμιαία άλλαξε φωνή.

Παράδειγμα 2.176:

Visitor’s theme (*The book thief*, 7m10 The visitor at Himmel street)



³⁴⁷ Οι παύσεις δεν αναιρούν τη δυναμική του ισοκράτη. Βλ. Kostka, Payne και Almén, ό.π., σ. 211.

³⁴⁸ Αξίζει να προσέξουμε και τις “απαγορευμένες” παράλληλες πέμπτες στα μ. 9-10.

Πάνω σε ένα ζωηρό και κινητικό ρυθμικά ισοκράτη εξελίσσεται το “scherzo for motorcycle”, με σποραδικά περάσματα παράλληλης αρμονίας.

Παράδειγμα 2.177:

Scherzo for motorcycle (*Indiana Jones and the last crusade*, End credits)

Ενδιάμεσος (και ως εκ τούτου λιγότερο αντιληπτός ακουστικά) είναι ο ισοκράτης του “homecoming theme”, με τη δεσπόζουσα (ρε) στην ενδιάμεση φωνή να κρατείται για έξι ολόκληρα μέτρα πριν το θέμα ανοίξει πραγματικά τα φτερά του.³⁴⁹

³⁴⁹ Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός, πως ο ισοκράτης εγκαταλείπεται ακριβώς πριν τη στιγμή που έρθει η υψηλότερη νότα της μελωδίας (σολ), και επομένως η κλιμάκωση του θέματος.

Παράδειγμα 2.178:

Homecoming theme (*Born on the fourth of July*, End credits)

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 53 through 59. The second system contains measures 60 through 66. The melody is primarily in the right hand, featuring a mix of eighth and quarter notes, with some triplet markings. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *mp* (measures 53-54), *mf* (measures 55-59), and *pizz.* (measures 55-56). A *(marc.)* marking is present under the first bass staff of the first system. The score concludes with a double bar line at measure 66.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Μορφολογικά πρότυπα

Στο βιβλίο τους *Composing for the films*, ο Theodor Adorno και ο Hanns Eisler μεταφέρουν την προβληματική τους για τη χρηστικότητα των μορφών που αναπτύχθηκαν και θεωρητικοποιήθηκαν στα πλαίσια της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης, στον χώρο της κινηματογραφικής μουσικής.³⁵⁰ Σύντομες, ραψωδικές μορφές και ρέουσες μορφές όπως τα πρελούδια, οι ενβανσιόν, και οι τοκκάτες θεωρούνται πιο κατάλληλες από μια τυπική δομή τριμερούς ασματικής μορφής ή από μια μορφή σονάτας επί παραδείγματι. Μολονότι αυτή η προβληματική, που αφορά στις μορφές σε μακροδομικό επίπεδο, δεν αποτελεί αντικείμενο του συγκεκριμένου κεφαλαίου, αλλά ούτε και της παρούσας διδακτορικής έρευνας γενικότερα, θέτει προβληματισμούς για τη σημασία της οργάνωσης των μικρότερων δομών – στη συγκεκριμένη περίπτωση των ιδίων των θεμάτων – και για το βάρος που δίνεται από τον συνθέτη στη διάρθρωσή τους. Όπως υποστηρίζουν και οι συγγραφείς «κύρια θέματα, μεταβάσεις, δευτερεύοντα θέματα, καταληκτικά θέματα, ή θεματικές λύσεις, θα πρέπει να απελευθερωθούν από το μορφολογικό σχέδιο και να καταστούν ανεξάρτητα»³⁵¹, ενώ αλλού αναφέρουν ότι «στις σύντομες μουσικές μορφές, κάθε στοιχείο θα πρέπει να είναι άυταρκες ή ικανό για ραγδαία διεύρυνση».³⁵² Αν προσπαθήσουμε να αντιστοιχίσουμε σε αυτές τις δύο ιδιότητες δύο τύπους μορφικών μικροδομικών κατασκευών, δε θα μπορούσαμε να βρούμε πιο κατάλληλους από την *περίοδο* και την *πρόταση*, δύο από τους σημαντικότερους τύπους-θεμάτων³⁵³ της κλασικής ενόργανης μουσικής.

Ίσως φαντάζει παράξενο το γεγονός πως ένας συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής που δραστηριοποιείται στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, θα μπορούσε να καταφύγει στους παραδοσιακούς αυτούς τύπους της μουσικής της κλασικής περιόδου· εντούτοις δεν πρέπει να παραβλέψουμε ότι τέτοιοι τύποι – αυτούσιοι ή παραλλαγμένοι και εξελιγμένοι – συνδυάστηκαν με μια διευρυμένη αρμονική γλώσσα και στα πλαίσια του νεοκλασικισμού (κυρίως), και χρησιμοποιήθηκαν από συνθέτες όπως ο Bartok, ο Prokofiev ή ακόμα και ο Debussy μεταξύ πολλών άλλων.³⁵⁴ Ο ίδιος ο Williams δε διστάζει να εκφράσει αρκετές φορές το θαυμασμό του για τις κορυφαίες φυσιογνωμίες του κλασικισμού: «Μπορώ να μελετώ το φινάλε της Συμφωνίας του Διός (του Mozart) με τη μεγαλύτερη ευχαρίστηση, πολύ

³⁵⁰ Theodor Adorno και Hanns Eisler, *Composing for the films*, The Athlone Press, London 1994 [πρώτη έκδοση: Oxford University Press, New York 1947], σ. 92-93.

³⁵¹ Adorno και Eisler, *ό.π.*, σ. 151.

³⁵² *Ο.π.*, σ. 93.

³⁵³ Είναι αυτονόητο, ότι τα υπό εξέταση θέματα στο παρόν κεφάλαιο περιλαμβάνουν εκείνα που έχουν ένα ικανό μέγεθος (μετρικής εκτάσεως τουλάχιστον τεσσάρων μέτρων), ώστε να ανταποκρίνονται στους τύπους που θα αναλυθούν εδώ. Συνεπώς, μοτίβα-θέματα ενός, δύο ή και τριών μέτρων, δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης στο σημείο αυτό.

³⁵⁴ Ενδεικτικά βλ. Per F. Broman, "In Beethoven's and Wagner's footsteps: Phrase structures and satzketten in the instrumental music of Bela Bartok", *Studio Musicologica* 48/1-2, 2007, σ. 113-131· Debora Rifkin, "Making it modern: Chromaticism and phrase structure in twentieth-century tonal music", *Theory and Practice* 31, 2006, σ. 133-158· Avo Somer, "Musical syntax in the sonatas of Debussy: Phrase structure and formal function", *Music Theory Spectrum* 27/1, 2005, σ. 67-96.

μεγαλύτερη από το να μελετάω το “What Next”, την όπερα του Elliot Carter»³⁵⁵, ενώ αλλού αναφέρει ότι «ο Haydn είναι “ένα από τα σπουδαιότερα μουσικά ταλέντα όλων των εποχών” [...] “Χωρίς τον Haydn, πιθανώς δε θα είχαμε τον Mozart ή τον Beethoven”».³⁵⁶ Άλλωστε, ο Haydn είναι και ο συνθέτης που ακούει για ευχαρίστηση.³⁵⁷ Μαθαίνουμε, επίσης, πως αγαπημένη του νυχτερινή μελέτη είναι οι παρτιτούρες των σονατών του Beethoven, οι οποίες «διαβάζονται σα μυθιστόρημα!».³⁵⁸ Η αγάπη του αυτή για τον κλασικισμό αντικατοπτρίζεται αναντίρρητα στη δόμηση του μεγαλύτερου όγκου των θεμάτων του: επαναλήψεις, συμμετρία και σαφήνεια στο μέτρο, τα όρια και την ομαδοποίηση των φράσεων, είναι κάποια από τα βασικότερα στοιχεία που διέπουν τα θέματά του. Ωστόσο, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η σύνδεση αυτή με την παράδοση δεν αποτελεί μια στυγνή μίμηση των μικροδομών του παρελθόντος, αλλά μια ομαλή ενσωμάτωσή τους στην αρμονική σκέψη και το γενικότερο στυλ του, που συνοδεύεται από μια ταυτόχρονη εξέλιξη και ανάπτυξή τους σε εμπλουτισμένες ώριμες μορφές, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η πρόταση και η περίοδος, έχουν τύχει εκτενούς ανάλυσης στα θεωρητικά συγγράμματα του Arnold Schoenberg (1874-1951),³⁵⁹ του μαθητή του Erwin Ratz (1898-1973),³⁶⁰ και πιο πρόσφατα στη μονογραφία του Caplin (γεν. 1948) *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*.³⁶¹ Πιο συγκεκριμένα, η περίοδος ως όρος χρησιμοποιείται ήδη από τον 18^ο αιώνα, ενώ τον 19^ο αιώνα χαρακτηρίζει γενικά μια συμμετρική δομή δύο φράσεων με διαφορετική αρμονική βαρύτητα – έννοια που χρησιμοποιείται έως και σήμερα.³⁶² Η πρόταση αντίθετα, φαίνεται να προσδιορίστηκε με σαφήνεια ως ένας ξεχωριστός τύπος-θέματος πολύ αργότερα, αρχικά από τον Schoenberg³⁶³, ενώ άλλες σημαντικές αναφορές ακολούθησαν από του μαθητές του Ratz, Webern, Stein, Rufer,

³⁵⁵ James Chute, “John Williams to premiere work at SummerFest - ‘Quartet La Jolla’ takes the spotlight Friday”, *The San Diego Union-Tribune*, 13 August 2011, <http://www.utsandiego.com/news/2011/aug/13/La-Jolla-Music-Society-SummerFest-John-Williams> (τελευταία πρόσβαση: 18.11.2018).

³⁵⁶ Jack Sullivan, “Conversations with John Williams”, *Chronicle of Higher Education* 53/19, 2007, <https://www.chronicle.com/article/Conversations-With-John/4906> (τελευταία πρόσβαση: 18.11.2018).

³⁵⁷ James McKinley Jr., “John Williams lets his muses carry him along”, *The New York Times*, 19 Αυγούστου 2011, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/08/19/john-williams-lets-his-muses-carry-him-along/> (τελευταία πρόσβαση: 03.01.2020).

³⁵⁸ Marian Christy, “Conversations: John Williams' pursuit of excellence”, *The Boston Globe* 21/1, 4 Ιουλίου 1989, σ. 21, <https://www.jwfan.com/?p=4524> (τελευταία πρόσβαση: 18.11.2018).

³⁵⁹ Arnold Schoenberg, *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1988 [πρώτη έκδοση: *Fundamentals of musical composition*, Faber and Faber, London 1967].

³⁶⁰ Erwin Ratz, *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία. Σύστημα λειτουργικής μορφολογίας. Οι μορφολογικές αρχές που διέπουν τις ενβανσιόν και τις φούγκες του J.S. Bach και η σημασία τους για τη συνθετική τεχνική του Beethoven* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1987 [πρώτη έκδοση: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Wien 1973].

³⁶¹ William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

³⁶² Βλ. υποσημείωση 1 στον Caplin, ό.π., σ. 265.

³⁶³ Schoenberg, *Βασικές Αρχές...*, ό.π.

και τους θεωρητικούς Dalhaus, Bartha και Koch.³⁶⁴ Η μορφολογική ανάλυση των θεμάτων του Williams που θα ακολουθήσει σε αυτό το κεφάλαιο, βασίζεται ως επί το πλείστον στους απλούς, σύνθετους και υβριδικούς τύπους που προτείνει ο Caplin (λαμβάνοντας υπόψη κάποιες ελευθερίες και απλουστεύσεις), ενώ κάποιες παραλλαγμένες και ιδιότυπες μορφές πρότασης που επίσης εμφανίζονται σε αρκετά θέματα του συνθέτη και εξελίσσουν τα πρότυπα του κλασικισμού, βρίσκουν την αντιστοιχία τους σε νεότερες μουσικολογικές έρευνες και επόψεις θεωρητικών όπως του Matthew BaileyShea³⁶⁵ και του Mark Richards.³⁶⁶

Πρόταση

Η πρόταση θεωρείται από τον Schoenberg ως μια «υψηλότερη μορφή κατασκευής από την περίοδο. Όχι μόνο διατυπώνει μια ιδέα αλλά αρχίζει αμέσως ένα είδος αναπτύξεως».³⁶⁷ Την τάση αυτή για μια φυγή προς τα εμπρός διακρίνει και ο Ratz εν αντιθέσει με την περίοδο, που λόγω του συμμετρικού σχηματισμού της «έχει κάτι το εν εαυτώ εφησυχασίμο».³⁶⁸ Όπως παρατηρεί ο BaileyShea, ίσως είναι η μόνη μορφή στην ιστορία της θεωρίας της δυτικής μουσικής που έχει συσχετιστεί και προσδιοριστεί από ένα μοναδικό *locus classicus*: το εναρκτήριο θέμα από το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 2 αρ. 1 του L. v. Beethoven.³⁶⁹ Το οκτάμετρο αυτό θέμα, παρουσιάζεται ως ένας ιδανικός εκφραστής της μορφής της πρότασης, η οποία ανήκει σε ένα σύνολο σταθερά συντεθειμένων ή σφιχτοπλεγμένων θεμάτων,³⁷⁰ και εμφανίζει όλα τα τυπικά στοιχεία που την προσδιορίζουν εννοιολογικά: την παρουσίαση μιας βασικής ιδέας,³⁷¹ την επανάληψή της, και την

³⁶⁴ Βλ. σχετικά με τα θεωρητικά συγγράμματα που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα (Bartha) στην πρόταση, την υποσημείωση 1 στον Caplin, ό.π., σ. 263.

³⁶⁵ Βλ. κυρίως Matthew BaileyShea, "Beyond the Beethoven model: Sentence types and limits", *Current Musicology* 77, 2004, σ. 5-33 αλλά και *The Wagnerian Satz: The rhetoric of the sentence in Wagner's post-Lohengrin operas*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 2003 και "Wagner's loosely knit sentences and the drama of musical form", *Integral* 16/17, 2002/2003, σ. 1-34.

³⁶⁶ Mark Richards, "Viennese classicism and the sentential idea: Broadening the sentence paradigm", *Theory and Practice* 36, 2011, σ. 179-224 και *Analyzing tension and drama in Beethoven's first-movement sonata forms*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, Canada, 2011, σ. 25-41 κυρίως.

³⁶⁷ Schoenberg, *Βασικές Αρχές...*, ό.π., σ. 88.

³⁶⁸ Ratz, ό.π., σ. 24.

³⁶⁹ Βλ. BaileyShea, "Beyond the Beethoven Model...", ό.π., σ. 5. Ο BaileyShea αναφέρει 11 πηγές (συμπεριλαμβανομένων δύο εγχειριδίων θεωρίας της μουσικής) όπου χρησιμοποιείται το αρχετυπικό παράδειγμα του Beethoven (βλ. σχετικά την υποσημείωση 2 στο BaileyShea, ό.π., σ. 29), ενώ ο Richards αριθμεί 18 εμφανίσεις σε ακαδημαϊκές πηγές (πέραν των θεωρητικών συγγραμμάτων) (βλ. την υποσημείωση 7 στο Richards, "Viennese classicism...", ό.π., σ. 181).

³⁷⁰ Μετάφραση του "tight-knit themes" που χρησιμοποιεί ο Caplin (ό.π.) από τον Φούλια (βλ. την υποσημείωση 467 στο Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2005, σ. 199).

³⁷¹ Ο όρος "βασική ιδέα" χρησιμοποιείται σε αντιστοιχία με τον Caplin, που καταφεύγει στον όρο "basic idea" για να εκφράσει το χαρακτηριστικό εναρκτήριο δομικό τμήμα είτε της πρότασης, είτε της περιόδου. Ένα καθοριστικό στοιχείο για τον προσδιορισμό των εν λόγω δομικών οργανώσεων είναι η πιθανότητα της βασικής αυτής ιδέας να επαναλαμβάνεται (πρόταση), ή να αντιτίθεται με μια "αντιθετική ιδέα" (περίοδος). Περισσότερα σχετικά με τη "βασική ιδέα" και την ορολογική της

“ανάπτυξη” της μέσω συγκεκριμένων διαδικασιών που καταλήγουν στην τελική πτώση.³⁷²

Αν το θέμα του Beethoven αποτελεί ένα πρότυπο αυτής της μικροδομικής μορφής σύμφωνα με τους θεωρητικούς, τότε θεωρώ πως το αντίστοιχο αρχέτυπο στα κινηματογραφικά θέματα του John Williams, θα μπορούσε να ενσαρκώσει το “Superman’s theme A”, το οποίο ακολουθεί όλες τις προδιαγραφές μιας κλασικής πρότασης.³⁷³

Παράδειγμα 3.1:

Superman’s theme A (*Superman*, New 1m1 Main titles)

παρουσίαση β.ι. β.ι. συνέχεια

κατάτμηση πτωτικό

Τέλεια Πτώση

Το θέμα ξεκινάει δυναμικά με μια δίμετρη χαρακτηριστική βασική ιδέα που διατυπώνεται στις τρομπέτες, η οποία – ενδυναμωμένη από την άρση της δεσπόζουσας προς την τονική βαθμίδα – διαγράφει το διάστημα μιας ανιούσας καθαρής πέμπτης στην κλίμακα της Ντο-μείζονος, για να καταλήξει εμφατικά στη

διαφοροποίηση σε άλλους θεωρητικούς, όπως ο Schoenberg και ο Ratz, βλ. την υποσημείωση 11 στον Carlin, ό.π., σ. 264.

³⁷² Στο παρόν υποκεφάλαιο, με τον όρο “πρόταση” αναφερόμαστε στην απλή μορφή της, της οποίας μια τυπική δόμηση είναι αυτή των 8 μέτρων. Σύνθετες μορφές πρότασης θα εξεταστούν παρακάτω.

³⁷³ Ο όρος “κλασικός” έχει διττή σημασία στη συγκεκριμένη περίπτωση. Προσδιορίζει αφ’ ενός την περίοδο του κλασικισμού, και αφ’ ετέρου αποκτά την έννοια του “χαρακτηριστικού στο είδος του”. Βλ. αναφορικά Μπαμπινιώτης, ό.π., σ. 898.

δεσπόζουσα (σολ), διαμέσου ενός ζωηρού ποικιλιματικού μοτίβου. Η ιδέα αυτή επαναλαμβάνεται αυτούσια στο επόμενο δίμετρο, με μια ελαφρά παραλλαγή του αναφερόμενου μοτίβου (λα – φα – ρε στο τέλος του μ. 41) και μια σύντομη επέρειση που διακοσμεί το τελικό σολ (αρχή μ. 42). Το τετράμετρο που σχηματίζεται με αυτόν τον τρόπο και υποστηρίζεται αρμονικά καθ' όλη τη διάρκειά του από τη συγχορδία της τονικής με δυο σύντομες παρεμβολές της δεσπόζουσας,³⁷⁴ αποτελεί την *παρουσίαση*³⁷⁵ της πρότασης. Εδώ λοιπόν, εκτίθεται το θεμελιώδες μελωδικο-μοτιβικό υλικό του θέματος, το οποίο εδραιώνεται διαμέσου της επανάληψης της βασικής ιδέας, μέσα σε ένα σταθερό αρμονικά περιβάλλον.

Κατόπιν ακολουθεί η *συνέχεια*³⁷⁶ της πρότασης, χρησιμοποιώντας μια βασική μέθοδο συνθετικής τεχνικής, τη δομική *κατάτμηση*. Ενώ δηλαδή το πρώτο τμήμα του θέματος συνίσταται αρχικά σε δίμετρες φράσεις, τώρα η δομή τεμαχίζεται στο ένα μέτρο, με το χαρακτηριστικό πήδημα της μεγάλης εβδόμης στη μελωδία, που καταλήγει ξανά στην πέμπτη της κλίμακας (μ. 43), για να επαναληφθεί στο επόμενο μέτρο. Το θέμα οδηγείται στα μ. 45-46, με μια επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού, στην τελική τέλεια πτώση στην τονική. Η *συνέχεια* της πρότασης αποτελεί την “ανάπτυξη” στην οποία αναφέρθηκε ο Schoenberg³⁷⁷ αλλά και ο Ratz³⁷⁸, αφού κατά κάποιον τρόπο “αναπτύσσει” και επεξεργάζεται το υλικό που παρατέθηκε στην αρχική *παρουσίαση*.³⁷⁹

Το οκτάμετρο αυτό θέμα οργανώνεται εν τέλει δομικά ως εξής: $(2 + 2) + 4$ μέτρα. Διαπιστώνουμε δηλαδή μια πλήρη ισορροπία και συμμετρία ανάμεσα στα δύο κύρια τμήματα που το αποτελούν: την *παρουσίαση*, που συνίσταται στη διατύπωση μιας βασικής ιδέας και της επανάληψής της $(2 + 2$ μέτρα), και τη *συνέχεια* της πρότασης $(4$ μέτρα).³⁸⁰ Ο εν λόγω τύπος αποτελεί μια ιδανική έκφραση της πρότασης, που εκτός των άλλων διακρίνεται όπως ήδη αναφέρθηκε από μια επέκταση

³⁷⁴ Για τον συγκεκριμένο τύπο της συγχορδίας της δεσπόζουσας που εμφανίζεται εδώ, βλ. σχετικά δεύτερο κεφάλαιο, σ. 93-94. Σε αυτό το σημείο να επισημανθεί πως στα παραδείγματα θα σημειώνονται συγκεκριμένα αρμονικά φαινόμενα που αναφέρονται στο κύριο κείμενο και τις υποσημειώσεις, και όχι η πλήρης αρμονία.

³⁷⁵ Μετάφραση του όρου “presentation” που χρησιμοποιεί πολύ εύστοχα ο Caplin (ό.π.). Συγκριτικά, ο Schoenberg αναφέρεται στην “αρχή της προτάσεως” (*Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 46, μτφρ. Κ. Νάσου του όρου “beginning of the sentence” από την αγγλική έκδοση Arnold Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, Faber & Faber, London 1967, σ. 21).

³⁷⁶ Μετάφραση του όρου “continuation” που χρησιμοποιεί ο Caplin (ό.π.). Ο Schoenberg αναφέρεται στην “ολοκλήρωση της προτάσεως” (*Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 88, μτφρ. Κ. Νάσου του όρου “completion of the sentence” από την αγγλική έκδοση (ό.π., σ. 58)).

³⁷⁷ Βλ. σ. 123.

³⁷⁸ Ratz, ό.π., σ. 22.

³⁷⁹ Η *συνέχεια* δεν επεξεργάζεται πάντα το θεματικό υλικό της *παρουσίασης*, αλλά μπορεί να καταφύγει και σε νέο μοτιβικό υλικό, που δεν είναι πάντως τόσο χαρακτηριστικό όσο αυτό που εμφανίζεται στην *παρουσίαση*. Η θεώρησή μου αυτή έρχεται σε συμφωνία με τον Caplin όπως είναι εμφανές στο παράδειγμά του 3.15 (Caplin, ό.π., σ. 46-47).

³⁸⁰ Ο Caplin (ό.π. σ. 35) αναφέρεται σε τρεις μορφολογικές λειτουργίες – την *παρουσίαση*, τη *συνέχεια*, και το *πρωτικό σχήμα*, συνιστώντας έτσι μια λειτουργική τριμέρεια της πρότασης. Μάλιστα επισημαίνει πως η αντίληψή του αυτή αποτελεί μια «κυρίαρχη καινοτομία» στο βιβλίο του (βλ. υποσημείωση 3, ό.π. σ. 263). Στην παρούσα όμως διατριβή, αντιμετωπίζω την *παρουσίαση* και τη *συνέχεια* περισσότερο ως δομικά τμήματα (και όχι ως λειτουργίες) μιας διμερούς προτάσεως, θεωρώντας ταυτόχρονα το πρωτικό σχήμα ως τμήμα της *συνέχειας* της πρότασης, και όχι αποδεσμευμένο από αυτή.

της συγχορδίας της τονικής κατά τη διάρκεια της *παρουσίας*.³⁸¹ Βέβαια, στη συγκεκριμένη περίπτωση το τέλος της επέκτασης της τονικής δε συμπίπτει με το τέλος της *παρουσίας* (όπως είναι σύνηθες), αλλά προεκτείνεται έως το μ. 44 (αφού έχει ήδη αρχίσει η *συνέχεια* της πρότασης),³⁸² κάτι που ο Caplin θεωρεί γενικά σπάνιο φαινόμενο.³⁸³

Αξίζει επίσης να παρατηρηθεί και το εξής στοιχείο στο υπό ανάλυση θέμα: Η ίδια η *συνέχεια* του, διαρθρώνεται εν είδει “μικρο-πρότασης” σε ένα δευτερεύον επίπεδο! Δηλαδή έχουμε στο μ. 43 μια δευτερεύουσα βασική ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται στο επόμενο μέτρο, και “αναπτύσσεται” στη *συνέχεια* για να καταλήξει στο μ. 46, σχηματίζοντας τη δομή 1 + 1 + 2 μέτρα.³⁸⁴ Αυτή η μικροδομική ενσωμάτωση πρότασης μέσα σε πρόταση, η οποία αντιμετωπίζεται από τον BaileyShea ως ένα ξεχωριστό είδος,³⁸⁵ συντελεί σε μια ακόμη πιο στέρεη δομή αφού οι βασικές συμμετρικές οργανωτικές δομές της συνολικής μορφής, καθρεπτίζονται και σε ένα τμήμα αυτής (στη *συνέχεια* της).

Αναλόγου τρόπου δόμησης της *συνέχειας*, τυγχάνουν άλλα δύο θέματα-προτάσεις του Williams: το “medallion theme” και το “Sean’s theme”. Αρχικά, τα δύο θέματα εμφανίζουν μια τυπική *παρουσίαση*, που περιλαμβάνει τη δίμετρη βασική τους ιδέα και την επανάληψή της. Εν συνεχεία στο πρώτο, η *συνέχεια* της προτάσεως αρχίζει με μια καινούργια ιδέα σε νέα μετρική αγωγή (4/4, μ. 5), η οποία επαναλαμβάνεται σχεδόν ακριβής (με ένα ποικιλματικό διάνθισμα) στο επόμενο μέτρο· ενώ στο δεύτερο, η εναρκτήρια ιδέα της *συνέχειας* (μ. 12-13), αλυσιδοποιείται στα μ. 14-15.³⁸⁶

³⁸¹ Σχετικά με την επέκταση συγχορδιών μπορεί κανείς να ανατρέξει στο κεφ. 9 κυρίως, από το: Φιτσιώρης, ό.π., σ. 169-224. Επίσης, παρατηρήστε πως παρά τις παρεμβολές της δεσπόζουσας, τα φλάουτα παίζουν κατά τη διάρκεια της *παρουσίας* ένα tremolo πάνω στη συγχορδία της τονικής, ενισχύοντας την αίσθησή μας για μια συνεχόμενη τονική στα μ. 1-4, αποκτώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο και μια αρμονική λειτουργία, πέρα από τον διακοσμητικό ενορχηστρωτικό τους ρόλο.

³⁸² Παρά τις παρεμβαίνουσες τονισμένες συγχορδίες της υποδεσπόζουσας (που, κατά την άποψή μου, αποτελούν και το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο ολόκληρου του θέματος) στο ισχυρό μέρος των μ. 43 και 44, η τονική επέκταση δεν έχει λάβει τέλος. Προσέξτε π.χ. και τα έγχορδα στο δεύτερο πεντάγραμμο (μ. 43-44), που με γοργά ποικιλματικά μοτίβα επιμένουν στην τονική (ντο) της κλίμακας.

³⁸³ Caplin, ό.π., σ. 40.

³⁸⁴ Αν επιθυμούμε να παραστήσουμε αριθμητικά το συνολικό θέμα, σύμφωνα με την ομαδοποίηση των μέτρων, τότε το σχήμα που αναφέρθηκε στην προηγούμενη σελίδα, αναλύεται σε (2 + 2) + (1 + 1 + 2).

³⁸⁵ Ενώ ο Caplin απλώς αναφέρεται ακροθιγώς στο φαινόμενο, λέγοντας πως «η φράση της *συνέχειας* πολύ συχνά αρχίζει με μια μονόμετρη ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται αμέσως στο επόμενο μέτρο» (ό.π. σ. 41), ο BaileyShea (“Beyond the Beethoven model...”, ό.π., σ. 12 και 14-16) αφιερώνει ξεχωριστή παράγραφο σε αυτόν τον τύπο προτάσεως, τον οποίο ονομάζει “προτάσεις με προτασιακή *συνέχεια*” (sentences with a sentential continuation). Η δόμηση αυτή είναι αξιοσημείωτη, καθώς παρουσιάζει μια εν δυνάμει «επιθετική [και] επιταχυνόμενη ώθηση προς την πτώση, μια δυνατότητα που αξιοποιεί πλήρως ο Beethoven» (BaileyShea, “Beyond the Beethoven model...”, ό.π. σ. 15), ενώ την εξαιρετικά συνήθη χρήση της στην κλασική φιλολογία επισημαίνει και ο Richards (“Viennese classicism...”, ό.π., σ. 215). Μολαταύτα, στο παρόν κεφάλαιο, η διάκριση κάποιων ιδιαίτερων τύπων προτάσεως που θα αναφερθούν παρακάτω, γίνεται λαμβάνοντας υπόψη τη βασική ιδέα και τον αριθμό επαναλήψεών της κατά τη διάρκεια ενός θέματος· επομένως, η υιοθέτηση του παραπάνω τύπου ως ιδιαίτερου τύπου πρότασης και η αναφορά του σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο του κυρίως κειμένου, απέχει από τις προθέσεις και το σκεπτικό του γράφοντα.

³⁸⁶ Μάλιστα στο μ. 16 αρχίζει μια τρίτη αλυσιδοποίηση της ιδέας αυτής, αλλά διακόπτεται για να οδηγηθεί στην τελική μισή πτώση του θέματος. Ο τύπος αυτός δόμησης (δηλαδή με μια τρίτη διατύπωση μιας ιδέας που δεν προλαβαίνει να ολοκληρωθεί), μεταφερόμενος στο πρώτο επίπεδο

Παράδειγμα 3.2:

Medallion theme (*Raiders of the lost ark*, 3m4 The medallion)

παρουσίαση
β.ι.

συνέχεια
κατάτμ..

7 8 9

8va 8va 8va 8va

ντο: i II# i V²/V V⁷_b

Παράδειγμα 3.3:

Sean's theme (*Minority report*, 8m1 Alt Piano version)

παρουσίαση
β.ι.

συνέχεια
αλυσίδα

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

mf p

ρε: VI⁷ V⁶/V v bII v

Mισή Πτώση

Τι συμβαίνει όμως εδώ; Η ισορροπία έχει κλονιστεί σε βάρος της παρουσίας, αφού δεν έχουμε πια μια συμμετρική οκτάμετρη πρόταση που αποτελείται από δύο ισόμετρα τμήματα (4 + 4 μέτρα), όπως στις δύο προηγούμενες

οργάνωσης της συνολικής πρότασης, αποτελεί έναν ιδιαίτερο τύπο (“πρόταση με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση”) που απαντάται σε πολλά θέματα του συνθέτη, και θα εξεταστεί ενδελεχώς παρακάτω.

περιπτώσεις, αλλά μια δωδεκάμετρη πρόταση³⁸⁷, με τη συνέχεια της να καλύπτει 8 μέτρα (δηλαδή τα 2/3 της συνολικής της έκτασης). Το φαινόμενο αυτό προκλήθηκε λόγω της *διεύρυνσης*³⁸⁸ της *συνέχειας* στα οκτώ μέτρα (2 + 2 + 4), σε σχέση με μια τυπική τετράμετρη δόμηση (1 + 1 + 2). Τα μ. 12-13 και 14-15, που παραλλάσσουν τρόπον τινά τη βασική ιδέα του θέματος (μ. 8-9), και καθυστερούν με την αρμονική αλυσίδα τον τελικό στόχο που είναι η μισή πτώση στο μ. 19,³⁸⁹ όπως και η τελική πτωτική ακολουθία (μ. 16-19), έχουν διπλάσιο μέγεθος από το σύνθηδες, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται αυτή η ασυμμετρία της πρότασης, υπέρ της *συνέχειας* αυτής. Η ίδια η αρμονική αλυσίδα, εμπλουτίζει αρμονικά το θέμα με τα σύντομα περάσματά της από την επιδεσπόζουσα (μ. 13) και την ελάσσονα δεσπόζουσα (μ.15) (που μάλιστα τονικοποιείται τοπικά με την παρενθετική της δεσπόζουσα, σολ#-μι-σι), και προαναγγέλλει την τελική συγχορδία του μ. 19.

Αν και γενικά οι προτάσεις του Williams είναι συμμετρικές, δεν είναι σπάνιες οι μετρικές αποκλίσεις της *συνέχειας* τους (κυρίως), όπως στην παραπάνω περίπτωση. Ένα άλλο παράδειγμα, συναντούμε στο “Darth Vader’s theme”:³⁹⁰ την τυπική τετράμετρη *παρουσίαση* του θέματος (μ. 5-8), που περιλαμβάνει τη διατύπωση της βασικής του ιδέας και της επανάληψής της,³⁹¹ διαδέχεται η *συνέχεια* (μ. 9-12), με το

³⁸⁷ Το μ. 19 ακολουθούν 12 μέτρα (δεν περιλαμβάνονται στο παράδειγμα), τα οποία επαναλαμβάνουν το προηγούμενο δωδεκάμετρο, με τη διαφορά ότι η επανάληψη της βασικής ιδέας διατυπώνεται στη φα-ελάσσονα, και το θέμα διατηρείται σε αυτήν την τονικότητα για να καταλήξει στη δεσπόζουσα της, στο μ. 31. Σε μια διαφορετική ερμηνεία λοιπόν, θα μπορούσε να θεωρηθεί ολόκληρο αυτό το εικοσιτετράμετρο ως το πραγματικό θέμα, με την εξής δόμηση: (4 + 8) + (4 + 8). Υπό αυτό το πρίσμα τότε, θα μιλούσαμε για μια μετατροπική “σύνθετη περίοδο” (βλ. σχετικά σ. 157-160 αυτού του κεφαλαίου). Δεδομένου όμως του ότι ο Williams χρησιμοποιεί μια διπλή διαστολή στο τέλος του μ. 19, αλλά ούτε και καταλήγει σε μια τέλεια πτώση στο μ. 31, προτιμώ να θεωρήσω τα έποντα μέτρα (20-31) ως μια παραλλαγμένη επανάληψη του θέματος, και όχι ως το δεύτερο τμήμα αυτού (το επόμενο δηλαδή μιας σύνθετης περιόδου).

³⁸⁸ Μετάφραση του όρου “expansion” που χρησιμοποιείται στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Η έννοια της *διεύρυνσης*, αφορά στην εσωτερική μεγέθυνση των δομικών στοιχείων ενός θέματος (είτε με μεγέθυνση ρυθμικών αξιών είτε με πρόσθεση φθόγγων ή μέτρων), και θα πρέπει να διαφοροποιηθεί από την *επέκταση* (“extension”) που θα συναντήσουμε παρακάτω, και αφορά στην πρόσθεση υλικού ώστε να αυξηθεί η έκταση ενός συγκεκριμένου μορφολογικού τμήματος που ήδη έχει εδραιωθεί (βλ. Carlin, ό.π., σ. 20, αλλά και σ. 55 για καλύτερη κατανόηση των εννοιών). Ο Μπαμπινιώτης ορίζει τη *διεύρυνση* ως την «αύξηση του εύρους» (ό.π., σ. 505), οπότε θεωρώ πιο δόκιμη αυτή τη μετάφραση από την *προέκταση* (= «η έκταση προς τα εμπρός», ό.π., σ. 1477), που δίνει ο Νάσος (Schoenberg, *Βασικές Αρχές...*, ό.π., σ. 89).

³⁸⁹ Βέβαια η τελική συγχορδία είναι η ελάσσων δεσπόζουσα, δανεισμένη από τον αιολικό τρόπο.

³⁹⁰ Για μία επισκόπηση των αφηγηματικών διαστάσεων του θέματος, βλ. Joakim Tillman, “The villain’s march topic in John Williams’s film music”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, ό.π., σ. 230-235.

³⁹¹ Τα μ. 7-8 θεωρούνται στη συγκεκριμένη περίπτωση ως μια (παραλλαγμένη) επανάληψη της βασικής ιδέας, και όχι ως αντιθετική ιδέα που ίσως αποκομίζει κάποιος με μια πρώτη εντύπωση, και που θα οδηγούσε σε μια ερμηνεία υπό τον τύπο υβριδίου (βλ. σ. 150-155). Άλλωστε αυτή η αίσθηση δίνεται και από τα γράμματα που έχει αναθέσει σε κάθε φράση του θέματος ο Bill Joseph Poché (*Musical content and thematic process in the Star Wars concert suites of John Williams*, master’s thesis, Sandiego State University, 1995, σ. 80): α (μ. 5-6) – α’ (μ. 7-8) – β (μ. 9-12) – β’ (μ. 13-16). Αν και το σχήμα αυτό (αα’ββ’) συμφωνεί με την μορφολογική διάρθρωση του θέματος εν είδει πρότασης, ο συγγραφέας αναφέρει σχετικά πως «η μελωδία αποτελείται από δύο αντιθετικές περιόδους (αα’ββ’)» (ό.π., σ. 79). Αν και η περίοδος θα εξεταστεί αναλυτικότερα στις επόμενες σελίδες, πρέπει να επισημανθεί σε αυτό το σημείο πως μια τέτοια παραδοχή θα είχε ως προϋπόθεση τη θεώρηση του μ. 5 ως τη βασική ιδέα της πρώτης περιόδου (που σε συνδυασμό με το επόμενο μέτρο σχηματίζει το

Παράδειγμα 3.4:

Darth Vader's theme (*Star Wars: Episode V – The Empire strikes back*, Darth Vader's theme)

παρουσίαση

β.ι.

β.ι. (παράλλαξη)

συνέχεια

(επανάληψη συνέχειας)

τετράμετρο να καταλήγει σε μια πτώση στην τονική³⁹² (με τη μελωδία να στέκεται στο φθόγγο ρε – την πέμπτη της συγχορδίας της τονικής – στο μ. 12), και το

ηγούμενο), και των μ. 9-10 ως τη βασική ιδέα της δεύτερης περιόδου· και ενώ στη δεύτερη περίπτωση αυτό θα μπορούσε ενδεχομένως να ισχύει, στην πρώτη περίπτωση, το μ. 5 (συγκεκριμένα το μοτίβο των τριών τετάρτων), δε συνιστά από μόνο του μια βασική ιδέα. Σύμφωνα με τον Carlin, μια βασική ιδέα «είναι αρκετά μεγάλη ώστε να δύναται να διασπαστεί (καταμηθεί) ώστε να αναπτύξει τα μοτίβα που τη συνιστούν» (Carlin, ό.π., σ. 37). Κατά συνέπεια, είναι προτιμότερο να θεωρήσουμε ολόκληρο το δίμετρο (μ. 5-6) ως τη βασική ιδέα του θέματος, το οποίο σχετιζόμενο με τα επόμενα μέτρα δομεί μια πρόταση, και όχι ως το ηγούμενο (έννοια που θα συναντήσουμε παρακάτω) μιας πρώτης περιόδου (μ. 5-8).

³⁹² Η συγχορδία του μ. 11 (όπως και του 15) ερμηνεύεται, όπως παρατηρεί και ο Mark Richards (“John Williams Themes, Part 3 of 6: The Imperial march (Darth Vader's theme)”, 2013,

σχηματισμό μιας συμμετρικής οκτάμετρης μορφής. Λόγω όμως της αιώρησης της μελωδίας στην πέμπτη της κλίμακας, ο συνθέτης αναγκάζεται να προσθέσει άλλο ένα τετράμετρο (μ. 13-16) (στην ουσία μια επανάληψη της *συνέχειας*), που τροποποιείται στο τέλος του, ώστε να καταλήξει σε μια πιο δυναμική και στερεή πτώση με το φθόγγο της τονικής στη μελωδία. Δημιουργείται λοιπόν μια ασύμμετρη δωδεκάμετρη πρόταση, που διαρθρώνεται ως εξής: $(2 + 2) + (4 + 4)$ μέτρα, με την ισορροπία να μετατοπίζεται προς τα δεξιά, αλλά και την παρουσία του καταληκτικού μοτίβου α (από τη βασική ιδέα του θέματος), να “επανορθώνει” κατά κάποιον τρόπο για αυτή τη συρρίκνωση της *παρουσίας*ς υπέρ του δεύτερου τμήματος της προτάσεως.

Επανερχόμενοι στο φαινόμενο της *διεύρυνσης*, που συναντήσαμε πιο πάνω, πρέπει να προσθέσουμε πως αυτό δεν επηρεάζει μόνο τη *συνέχεια* μιας πρότασης, αλλά μπορεί να εφαρμοστεί – ώστε να αυξήσει το μέγεθος – και στην *παρουσίαση*, μολονότι κάτι τέτοιο είναι πιο σπάνιο, αφού το συναντάμε σε δύο (;)³⁹³ περιπτώσεις στον Williams. Στο “Mutt’s theme” η επανάληψη της βασικής ιδέας διευρύνεται κατά ένα μέτρο, με την παρεμβολή του μ. 27. Η εν λόγω ενσωμάτωση οδηγεί σε μια μετατροπία, από τη Λα-μείζονα που είχαμε αρχικά στη Ντο-μείζονα, η οποία δίνει μια φρέσκια αίσθηση και ώθηση στη βασική ιδέα του θέματος. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια ασύμμετρη *παρουσίαση* πέντε μέτρων $(2 + 3)$, η οποία όμως εξισορροπείται από την *επέκταση* της *συνέχειας* της· δηλαδή, ενώ το θέμα θα μπορούσε να κλείσει στο μ. 30, η καταληκτική κατιούσα κλίμακα αλυσιδοποιείται στα επόμενα δύο μέτρα, για να οδηγήσει στη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος (μ. 33). Έτσι λοιπόν, παρά την προσωρινή ασυμμετρία του πρώτου τμήματος, ολόκληρη η δομή της προτάσεως διαρθρώνεται σε δύο ισόμετρα τμήματα $(5 + 5)$ μέτρα. Μπορούμε πλέον να κατανοήσουμε τη διαφορά της *διεύρυνσης* και της *επέκτασης*: η πρώτη μεγεθύνει ένα δομικό τμήμα (στη συγκεκριμένη περίπτωση τη βασική ιδέα), ενώ η δεύτερη επεκτείνει ένα τμήμα το οποίο έχει ήδη ολοκληρωθεί (τη *συνέχεια* στη συγκεκριμένη περίπτωση).

<http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-3-of-6-the-imperial-march-darth-vaders-theme> (τελευταία πρόσβαση: 19.11.2018), ως μια διαστρεβλωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας, οξυμμένη κατά ένα ανιόν ημιτόνιο· δεν παύει όμως να χάνει τη λειτουργία της δεσπόζουσας, οδηγώντας και στις δύο περιπτώσεις (μ. 11-12, και 15-16) στην συγχορδία της τονικής (στη δεύτερη περίπτωση παρεμβάλλεται βέβαια και μια υποδεσπόζουσα, χωρίς όμως σημαντικό λειτουργικό ρόλο). Στην ουσία πρόκειται για τη συγχορδία από τη διαδοχή “Tarnhelm”, που συναντήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο (σ. 68-73). Προσέξτε επίσης το φυσικό ρε του μπάσου στο μ. 11, που για ένα τέταρτο τονίζει τη βαθμίδα της δεσπόζουσας που κανονικά θα υπήρχε εκεί, ενισχύοντας την αντίληψη της συγχορδίας ως μιας διαστρεβλωμένης δεσπόζουσας. Αν και τα αρχικά σκίτσα του συνθέτη και η χειρόγραφη πλήρως ενορχηστρωμένη παρτιτούρα, καθώς και η αρχική ηχογράφιση για την ταινία εμπεριέχουν αυτό το φυσικό ρε, σε μεταγενέστερες ηχογραφήσεις/εκτελέσεις καθώς και στην επίσημη εκδοχή του θέματος που κυκλοφορεί από τον Hal Leonard (John Williams, *Star Wars: Suite for orchestra*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2005], σ. 59), το ρε έχει “διορθωθεί” (αν πρόκειται για “διόρθωση” και όχι για ένα τυπογραφικό λάθος που αντανakλάται στις εκτελέσεις από την συγκεκριμένη παρτιτούρα) σε ρε#.

³⁹³ Η δεύτερη περίπτωση αφορά το “Stanley and Iris theme”, ένα θέμα του οποίου δεν κατέχω την αυθεντική παρτιτούρα, με αποτέλεσμα να μην είναι ασφαλές να αποτυπωθεί η μετρική οργάνωσή του ώστε να συμπεριληφθεί εδώ.

Παράδειγμα 3.5:

Mutt's theme (*Indiana Jones and the kingdom of the crystal skull*, Swashbuckler)

παρουσίαση

β.ι.

β.ι.(διευρυμένη)

25 26 27 28

Λα:

Ντο:

συνέχεια

κατάτμηση

29 30 31

32 33 34

ff

sfz

mf

sfz

V

I

Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα, είδαμε πως η βασική ιδέα είναι πάντα δίμετρη, το οποίο αποτελεί και βασική προϋπόθεση για τον Carlin στη δόμηση μιας απλής πρότασης.³⁹⁴ Συνεχίζει όμως, πως η μέτρηση αυτή αφορά τα “πραγματικά” μέτρα και όχι τα “αναγραφόμενα” μέτρα.³⁹⁵ Με βάση λοιπόν την παραδοχή αυτή, το ακόλουθο θέμα στο οποίο η βασική ιδέα είναι μονόμετρη, μπορεί να αποτελέσει μια απλή πρόταση, αφού το σύνθετο μέτρο των 5/4 μπορεί να θεωρηθεί ως δύο πραγματικά μέτρα των 2/4 και 3/4:

³⁹⁴ Carlin, ό.π., σ. 35.

³⁹⁵ Ό.π. Οι αναλογίες που μπορεί να έχουν τα πραγματικά μέτρα (Π) σε σχέση με τα αναγραφόμενα (Α), μπορούν να είναι της τάξης του $\Pi=2A$ ή $\Pi=1/2A$. Αυτή η διάκριση γίνεται συνήθως σε σχέση με το tempo του κομματιού. Π.χ. σε ένα adagio, το πραγματικό μέτρο μπορεί να είναι το ήμισυ του αναγραφόμενου μέτρου ($\Pi=1/2A$).

Παράδειγμα 3.6:

Death theme (*Angela's Ashes*, Theme from *Angela's ashes*)

παρουσίαση β.ι. συνέχεια β.ι.

36 37 38 39

mf

$i^6 \quad V^6/V \quad iv^6$ $i \quad V^6/V \quad III^6$

Μια καίρια επίσης παρατήρηση σχετικά με τις προτάσεις, αφορά στην επανάληψη της βασικής ιδέας (τα μ. 3-4 δηλαδή σε μια τυπική οκτάμετρη πρόταση). Σύμφωνα με τον Caplin, η επανάληψη μπορεί να είναι *ακριβής*, *απάντηση* ή *αλυσίδα*.³⁹⁶ Ο πρώτος τύπος συνίσταται στη διατήρηση της αρμονικής ακολουθίας των δύο πρώτων μέτρων, και δεν αφορά τόσο στη μελωδική υπόσταση της βασικής ιδέας. Έτσι, στα δύο ακόλουθα παραδείγματα προτάσεων, παρ' ότι η μελωδία αλλάζει αρκετά στην επανάληψη της βασικής ιδέας, η διατήρηση της ίδιας αρμονίας μας υπαγορεύει να δεχθούμε την ύπαρξη μιας ακριβούς επανάληψης. Στο “oboe theme”, η επανάληψη (μ. 11-12) διατυπώνεται ως μια μορφή παραλλαγής της εναρκτήριας βασικής ιδέας με ταυτόχρονη διατήρηση του βασικού μοτίβου, ενώ στο “David's theme”, αν και το δεύτερο μέτρο της βασικής ιδέας (ένα συνοδευτικό μοτίβο στην ουσία) επαναλαμβάνεται πιστά (πρβλ. μ. 38 και 40), το πρώτο αλλάζει διαστηματικά ώστε να μεταλλαχθεί σε ένα μοτίβο που φλερτάρει με τον αιολικό τρόπο (πρβλ. μ. 37 και 39). Η αρμονία όμως διατηρείται αυτούσια και στην επανάληψη αμφοτέρων των θεμάτων.³⁹⁷

³⁹⁶ Caplin, ό.π., σ. 39.

³⁹⁷ Βλ. πρδγ. 2.151 και 2.171. Επίσης αξίζει να σημειωθεί πως στο πρδγ. 3.6, αν και η αρμονία μεταξύ βασικής ιδέας και επανάληψής της αλλάζει (η φράση καταλήγει σε μια *iv* σε πρώτη αναστροφή στο μ. 36 και σε μια *II* ναπολιτάνικη (ή φρύγια) σε δεύτερη αναστροφή στο μ. 37 – από τις σπάνιες αναστροφές της), εντούτοις μπορούμε να θεωρήσουμε ότι έχουμε μια ακριβή επανάληψη. Άλλωστε οι δυο συγχορδίες είναι συγγενικές καθώς μοιράζονται δύο κοινούς φθόγγους (*ντο* και *μib*).

Παράδειγμα 3.7:

Oboe theme (*The terminal*, 4m3 Napoleon and a lunch offer)

παρουσίαση
β.ι.

συνέχεια
κατάτμ.
β.ι. (παραλ.)

10 11 12 13 14 15 16

p *p* *pp*

Παράδειγμα 3.8:

David's theme (*A.I.: Artificial intelligence*, 1m6 Hide and Seek)

παρουσίαση
β.ι.

συνέχεια
κατάτμ.
β.ι.

38 39 40 41 42 43 44

mf-mp *p*

Πρέπει όμως να κατανοήσουμε πως οι αυστηροί αρμονικοί κανόνες που θέτει ο Carlin, βρίσκουν την εφαρμογή τους κυρίως σε θέματα του κλασικισμού³⁹⁸, όπου οι αρμονικές σχέσεις αποκτούν ένα σημαντικό δομικό ρόλο και κατά τρόπον τινά ορίζουν και την μετέπειτα εξέλιξη του κομματιού. Σε θέματα όμως που απαντώνται σε νεότερη εποχή, και δη στην κινηματογραφική μουσική όπου “χαλαρώνεται” η αρμονική σκέψη και ακολουθεί τις προγραμματικές επιταγές της μουσικής στην ταινία,³⁹⁹ κρίνεται απαραίτητη μια ελαστικότητα στην εφαρμογή τους. Συνεπώς, το ίδιο ακριβή μπορούμε να θεωρήσουμε την επανάληψη της βασικής ιδέας στο παράδειγμα 3.2, όπου η αρχική καταληκτική συγχορδία της επιτονικής (δανεισμένη από το λύδιο) στο μ. 2, επαναπροσδιορίζεται ως δευτερεύουσα δεσπόζουσα για να καταλήξει στην αλλοιωμένη δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης της ντο ελάσσονος (μ. 4)· αλλά και στο παράδειγμα 3.4, όπου πάλι δεν ακολουθούνται επακριβώς οι αρμονικές εναλλαγές των δύο αρχικών μέτρων (πρβλ. μ. 6 και 8).

Ομοίως και οι άλλοι δύο τύποι επανάληψης (εν είδει “απάντησης” και αλυσίδας), αν και εμφανίζονται σπάνια στα θέματα-προτάσεις του Williams, δεν τηρούν τις προδιαγραφές που έχουν συνοψιστεί από τον Carlin, σύμφωνα με τον οποίο, όσον αφορά στον πρώτο τύπο – την «επανάληψη διατύπωσης- απάντησης»⁴⁰⁰ ή «δεσπόζουσα μορφή»⁴⁰¹ – η σχέση ανάμεσα στη βασική ιδέα και την επανάληψή της συνοψίζεται σε αυτήν της τονικής και δεσπόζουσας μορφής.⁴⁰² Ενδεχομένως μια νύξη τέτοιας σχέσης να παρουσιάζεται στο “Jabba’s theme”,⁴⁰³ στο οποίο αν και το μ. 5 παραπέμπει στον τύπο της ακριβούς επανάληψης (πρβλ. με μ. 3), στο μ. 6 η αρμονία αλλάζει πορεία για να σταθεί σε μια ελάσσονα συγχορδία του βαρυμένου προσαγωγέα, που μπορεί να θεωρηθεί ως μια απάντηση στην οξυμμένη υποδεσπόζουσα του μ. 4.⁴⁰⁴ Ακολούθως, στο παράδειγμα 3.5 συναντούμε μια μορφή του τύπου αλυσιδοποιούμενης επανάληψης, αφού η βασική ιδέα του θέματος, αν και επαναλαμβάνεται αρχικά πιστά (μ. 26), μεταφέρεται έπειτα στην τονικότητα της βαρυμένης μέσης (Ντο-μείζονα, μ. 27-28).⁴⁰⁵

³⁹⁸ Άλλωστε η μονογραφία του, όπως διαβάζουμε και στον υπότιτλο, αφορά στην ενόργανη μουσική των Haydn, Mozart και Beethoven.

³⁹⁹ Ιδιαίτερη ελαστικότητα πρέπει να επιδεικνύουμε στα τελικά πτωτικά σχήματα, καθώς αυτά έχουν μια προγραμματική υπόσταση. Αυτή την υποταγή των πτώσεων «στην απαίτηση των αισθημάτων, που το κείμενο υποδηλώνει» (ή η ταινία στη συγκεκριμένη περίπτωση) στην προγραμματική μουσική, επισημαίνει και ο Μιχαηλίδης (ό.π., σ. 277).

⁴⁰⁰ Carlin, ό.π., σ. 39.

⁴⁰¹ Schoenberg, *Βασικές Αρχές...*, ό.π., σ. 47.

⁴⁰² Carlin, ό.π. Κάποιες τέτοιες αρμονικές αντιπαραθέσεις βλέπουμε επί παραδείγματι, στα ακόλουθα σχήματα που παραθέτει ο Schoenberg (*Βασικές Αρχές...*, ό.π.): I – V, I-V – V-I, I-V-I – V-I-V κτλ.

⁴⁰³ Το θέμα αυτό είναι χαρακτηριστικό για τη χρήση της τούμπας, που στον Williams χρησιμοποιείται συνήθως για υπέρβαρους χαρακτήρες ή μεγάλα, άχαρα πλάσματα (βλ. Tillman, ό.π., σ. 246).

⁴⁰⁴ Μια ακριβέστερη δεσπόζουσα επανάληψη, θα δημιουργούνταν αν οι συγχορδίες των μ. 5-6 είχαν αντιμετωπιστεί ώστε να δημιουργηθεί η διαδοχή: I-IV – VII-I.

⁴⁰⁵ Σύμφωνα με τους πιο αυστηρούς κανόνες του Carlin, η αλυσιδοποίηση θα έπρεπε να είχε αρχίσει από το μ. 26 για να θεωρήσουμε ότι έχουμε μια επανάληψη τύπου “αλυσίδας” (Carlin, ό.π.).

Παράδειγμα 3.9:

Jabba's theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, Jabba the Hutt)

παρουσίαση

β.ι. β.ι.

σολ.: i #iv i bvii

συνέχεια

(νέα ιδέα)

Περίοδος

Οι θεωρητικοί φαίνεται να διαφωνούν ως προς τη συχνότητα εμφάνισης της περιόδου στα κλασικά θέματα. Ο Schoenberg αναφέρει πως η περίοδος απαντά μόνο σε μικρό ποσοστό, με τους ρομαντικούς συνθέτες να τη χρησιμοποιούν ακόμα πιο σπάνια,⁴⁰⁶ ενώ ο Caplin θεωρεί αυτή τη μικροδομική μορφή ως τον «πιο συνηθισμένο σφιχτο-δεμένο τύπο-θέματος στην ενόργανη μουσική του κλασικού στυλ».⁴⁰⁷ Από τη μελέτη των θεμάτων του John Williams, προκύπτει πως η περίοδος κατέχει δεσπόζουσα θέση ως τεχνική διάρθρωσης της δομής τους, αφού το πλήθος των περιόδων αγγίζει μεγαλύτερο αριθμό του διπλασίου από αυτό των προτάσεων.⁴⁰⁸ Η δόμηση της περιόδου (απλού τύπου) συνίσταται στην ύπαρξη δύο τετράμετρων (όπως στην πρόταση): η πρώτη τετράμετρη φράση (το *ηγούμενο* [ή πρότερο μέρος] της

⁴⁰⁶ Schoenberg, *Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 52.

⁴⁰⁷ Caplin, ό.π., σ. 49.

⁴⁰⁸ Βλ. πίνακα σ. 189. Βέβαια πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι αυτή η αναλογία αλλάζει, αν στις προτάσεις προσμετρηθούν και οι ιδιαίτερες μορφές πρότασης, και όχι μόνο οι απλές. Η σύγκριση όμως σε αυτό το σημείο γίνεται μεταξύ των τυπικών θεμελιωδών μορφών.

περιόδου),⁴⁰⁹ αρχίζει με μια δίμετρη βασική ιδέα, η οποία ακολουθείται από μια δίμετρη αντιθετική ιδέα, για να καταλήξει σε έναν αδύναμο τύπο πτώσης: η δεύτερη φράση (το *επόμενο* [ή ύστερο μέρος] της περιόδου)⁴¹⁰ επαναλαμβάνει το *ηγούμενο*, με μια τροποποίηση της αντιθετικής ιδέας (συνήθως) ή με καινούργιο θεματικό περιεχόμενο στη θέση της, που θα οδηγήσει σε μια πιο ισχυρή πτώση στο τέλος του θέματος. Δημιουργείται λοιπόν μια πιο “κλειστή” μορφή σε σχέση με την “ανοιχτή” (λόγω κυρίως του αναπτυξιακού της χαρακτήρα) πρόταση.

Η αρμονική υποστήριξη του θέματος παίζει (όπως και στην πρόταση) δομικό και προσδιοριστικό (για την έννοια της περιόδου) ρόλο και στη μορφή αυτή. Το *ηγούμενο* – και ακριβέστερα η αντιθετική ιδέα – πρέπει να κλείσει με ένα πτωτικό σχήμα που καταλήγει σε μια αδύναμη πτώση (συνήθως μισή ή ατελή), για να θεωρηθεί ως τέτοιο από τον Caplin,⁴¹¹ ενώ το *επόμενο* πρέπει πάντα να κλείσει με μια τέλεια πτώση (σπανιότερα δε χρησιμοποιείται και η ατελής πτώση)⁴¹². Όπως ακριβώς όμως και στην ανάλυση των προτάσεων, τέτοια αυστηρότητα στους κανόνες δεν ενδείκνυται στη συγκεκριμένη περίπτωση (όπως και σε μια ενδεχόμενη ανάλυση θεμάτων ρομαντικής – ή μεταγενέστερης περιόδου – μουσικής), ως εκ τούτου η αντιμετώπιση του αρμονικού παράγοντα στα θέματα αυτά, είναι πιο ελαστική.⁴¹³ Αυτό δε σημαίνει βέβαια πως δεν είναι δυνατό να υπάρξουν θέματα τα οποία να υπακούν στους “κλασικούς” κανόνες αρμονικής διάρθρωσης της περιόδου.

⁴⁰⁹ Μετάφραση του Νάσου (Schoenberg, *Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 52) του όρου “antecedent” από την αγγλική έκδοση (Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ό.π., σ. 25).

⁴¹⁰ Μετάφραση του Νάσου (ό.π., σ. 58) του όρου “consequent” από την αγγλική έκδοση (Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ό.π., σ. 29).

⁴¹¹ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 51. Αντίθετα ο Schoenberg δεν είναι άτεγκτος επ’ αυτού, αφού αναφέρει πως υπάρχουν *ηγούμενα* που λήγουν και στην I (χωρίς όμως να προσδιορίζει τον τύπο της πτώσης) (Schoenberg, *Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 53), αν και η δυνατότητα κατάληξης και σε τέλεια πτώση αναδεικνύεται στο παράδειγμα 50α του Schumann (ό.π., σ. 82). Μια τέλεια πτώση στον Caplin (στο τέλος του *ηγούμενου*) μπορεί να γίνει δεκτή μόνο επαναπροσδιοριζόμενη ως μισή πτώση στην αρχική τονικότητα του θέματος (Caplin, ό.π., σ. 57).

⁴¹² Caplin, ό.π., σ. 53. Επίσης μια τρίτη περίπτωση είναι να έχουμε μια τέλεια πτώση σε διαφορετική από την αρχική τονικότητα, δηλαδή σε ένα μετατροπικό *επόμενο* (ό.π.).

⁴¹³ Η μη ύπαρξη πτώσης στο τέλος της πρώτης φράσης ενός θέματος τύπου περιόδου, οδηγεί τον Caplin στην αντίληψή της ως *σύνθετης βασικής ιδέας* (*compound basic idea*) – και όχι ως *ηγούμενου*, η οποία συντελεί στη δημιουργία υβριδικών τύπων (ό.π., σ. 61). Η άποψη όμως αυτή απλοποιείται εδώ, χάρη μιας πιο εύχρηστης μεθόδου ανάλυσης των συγκεκριμένων θεμάτων του Williams. Συνεπώς, είτε υπάρχει πτώση (συμπεριλαμβανομένης της τέλει) στο τέλος της πρώτης φράσης, είτε δεν υπάρχει, δεχόμαστε πως έχουμε ένα *ηγούμενο*, για τις ανάγκες τις παρούσας διατριβής. Άλλωστε, τα θέματα του Williams είναι περισσότερο μελωδικοκεντρικά, με την αρμονία να κρατάει περισσότερο έναν δευτερεύοντα χρωστικό ρόλο, παρά έναν δομικό-λειτουργικό, όπως στη μουσική της κλασικής περιόδου και τις κλασικές μακροδομικές μορφές (μορφή σονάτας, ροντό κτλ.).

Παράδειγμα 3.10:

Schoebridge theme (*Family plot*, M202/300 The mystery woman)

Έτσι, στο παραπάνω εμβατηριακό θέμα από το *Family Plot*,⁴¹⁴ βλέπουμε μια τυπική οκτάμετρη περίοδο, η οποία διέπεται από τα εξής χαρακτηριστικά: αρχίζει με μια δίμετρη βασική ιδέα (μ. 9-10) ανιούσας κατεύθυνσης, με τα δεσπόζοντα διαστήματα τρίτης,⁴¹⁵ και ακολουθείται από μια δίμετρη αντιθετική ιδέα στην αντίθετη κατεύθυνση (μ. 11-12), η οποία ολοκληρώνει το τετράμετρο αυτό (το *ηγούμενο* στην ουσία) με μια μισή πτώση στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μι-ελάσσων). Κατόπιν, έπεται μια δεύτερη – επίσης τετράμετρη – φράση (το *επόμενο*), η οποία ξεκινά με το ίδιο ακριβώς εναρκτήριο δίμετρο (πρβλ. μ. 9-10 με 13-14), για να καταλήξει με μια τροποποιημένη μελωδικά και αρμονικά αντιθετική ιδέα σε μια τέλεια πτώση, στο τέλος του θέματος. Δημιουργείται λοιπόν μια συμμετρική περίοδος με την εξής δομή: (2 + 2) + (2 + 2) μέτρα. Η συμμετρία είναι πιο ισχυρή από αυτήν της προτάσεως, αφού εκεί (στην τυπική οκτάμετρη πρόταση) δημιουργείται κυρίως λόγω δύο ισόμετρων τμημάτων (της *παρουσίασης* και της *συνέχειας*), ενώ εδώ έγκειται – εκτός από το μήκος των δύο φράσεων που δομούν το θέμα – και στο μελωδικο-αρμονικό και ρυθμικό υλικό δόμησής του, όπως φαίνεται από τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αρχίζουν το πρώτο και το δεύτερο τετράμετρο.⁴¹⁶ Βέβαια το *επόμενο*, αν και αρχικά δημιουργεί προσδοκίες εξέλιξης ίδιας με την αρχική (λόγω της επανάληψης της βασικής ιδέας), στη συνέχεια τις καταρρίπτει με τη διαφορετική πορεία των δύο τελευταίων μέτρων, που οδηγούν σε μια πιο ισχυρή κατάληξη από αυτή του *ηγούμενου*.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Το θέμα συχνά υποστηρίζεται από εμβατηριακά ρυθμικά μοτίβα στα κρουστά.

⁴¹⁵ Η σπασμένη ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη που δημιουργείται στα μ. 9-10, είναι αναφορά στον Bernard Herrmann και στην “Hitchcock συγχορδία” του. Βλ. σχετικά Tillman, ό.π., σ. 242.

⁴¹⁶ Ας θυμηθούμε πως στην πρόταση, η βασική ιδέα και η επανάληψή της περιορίζονταν στο πρώτο τετράμετρο του θέματος – στην *παρουσίαση*, ενώ στην περίοδο συναντώνται στην αρχή του *ηγούμενου* και στην αρχή του *επόμενου* αντίστοιχα.

⁴¹⁷ Η αφηγηματική λειτουργία του θέματος εξερευνείται στο Tillman, ό.π., σ. 241-245.

Στο “remembrances theme”,⁴¹⁸ η διάρθρωση των τμημάτων είναι κατά το μάλλον ή ήττον η ίδια, με τη διαφορά ότι το ηγούμενο κλείνει με μια ατελή πτώση (με τη μελωδία να στέκεται στην πέμπτη της κλίμακας της λα-ελάσσονος (μ. 16)), μια από τις αποδεκτές από τον Carlin περιπτώσεις, όπως αναφέρθηκε ήδη παραπάνω. Κατά τα υπόλοιπα, έχουμε μια τυπική οκτάμετρη περίοδο που διαχωρίζεται σε δύο ισόμετρα τμήματα (παρά τις συχνές εναλλαγές μετρικής αγωγής μεταξύ 3/4 και 4/4), και που τελειώνει με μια τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα του θέματος.⁴¹⁹

Παράδειγμα 3.11:

Remembrances theme (*Schindler's list*, 5m2 The luggage scene)

Το “Grail theme”, που εμφανίζεται συνήθως ως ένα “θρησκευτικό” χορικό στα χάλκινα, παρουσιάζει τυπικά και άτυπα στοιχεία πτωτικών σχημάτων που κλείνουν το ηγούμενο και το επόμενο. Αφ’ ενός μεν το θέμα καταλήγει σε μια (δεκτή κατά τον Carlin) τέλεια πτώση στη δεσπόζουσα (μ. 25), δομώντας έτσι ένα μετατροπικό επόμενο (ή μια μετατροπική περίοδο στο σύνολό της), αφ’ ετέρου χρησιμοποιείται η (απαγορευμένη για τα κλασικά πρότυπα και τον ίδιον)⁴²⁰ τέλεια πτώση στην τονική, στο κλείσιμο του ηγούμενου (μ. 21).⁴²¹ Προφανώς η μετατροπία στο τέλος ήταν απαραίτητη προκειμένου να αυξήσει την ένταση, η οποία είχε αποφευχθεί στα μ. 20-21 με την τέλεια πτώση.⁴²²

⁴¹⁸ Το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι από την πρώτη εμφάνιση του θέματος μέσα στην ταινία.

⁴¹⁹ Επίσης αξίζει να παρατηρήσουμε πως παρά τη συμμετρία του θέματος, η κλιμάκωσή του, που συμπίπτει με τον υψηλότερο φθόγγο, τοποθετείται περίπου στα 3/4 της έκτασής του (λα, μ. 18).

⁴²⁰ Ενδεχομένως και για τον Ratz, αφού αναφέρει ότι το ηγούμενο καταλήγει συνηθέστερα στην V (Ratz, ό.π., σ. 22 και 23)

⁴²¹ Ωστόσο, υπό μία έννοια, η τέλεια αυτή πτώση είναι απαραίτητη, καθώς “διορθώνει”, κατά τρόπον τινά, τη σύνδεση ανάμεσα σε μια ελάσσονα δεσπόζουσα (δανεισμένη από τον αιολικό τρόπο) και την τονική (μ. 19), που θα οδηγούσε σε μια αιολική θεώρηση του θέματος (βέβαια η χρήση του εκκλησιαστικού αυτού τρόπου θα ερχόταν σε συμφωνία με τη θρησκευτική υπόσταση του θέματος).

⁴²² Μια δεύτερη τέλεια πτώση στο τέλος του θέματος στην αρχική τονικότητα, θα δημιουργούσε μια περίοδο με μειωμένο δυναμισμό και ενδιαφέρον, που – εκτός από την ανέμπνευστη συνθετικά αρμονική δόμηση – θα ερχόταν σε αντίθεση και με την ίδια την προγραμματική διάσταση του θέματος, αφού η έννοια του Αγίου Δισκοπότηρου κρύβει μεγάλη εσωτερική δύναμη και ψυχική ανάταση.

Παράδειγμα 3.12:

Grail theme (*Indiana Jones and the last crusade*, 13m4/14m1 Letting it go)

Μεγαλύτερες αρμονικές αποκλίσεις από τα κλασικά πρότυπα ως προς τη δόμηση μιας περιόδου, απαντούμε στα παρακάτω θέματα:

Στο “Scandinavian theme” η αντιθετική ιδέα (μ. 3-4) υποστηρίζεται αρμονικά από τη συγχорδία της τονικής, χωρίς την ύπαρξη κάποιας πτώσης.⁴²³ Το φαινόμενο αυτό θα οδηγούσε τον Carlin στη θεώρηση του εναρκτήριου τετραμέτρου ως μιας σύνθετης βασικής ιδέας και όχι ως ενός ηγουμένου, οδηγώντας ως εκ τούτου στην παραδοχή ενός υβριδικού τύπου⁴²⁴ και όχι μιας περιόδου. Για λόγους όμως απλούστευσης που ήδη αναφέρθηκαν⁴²⁵, εγκαταλείπεται η έννοια της σύνθετης βασικής ιδέας στην παρούσα ανάλυση.

Παράδειγμα 3.13:

Scandinavian theme (*Seven years in Tibet*, 1m3 Leaving Ingrid, μ. 1-11)

⁴²³ Αξιοσημείωτο επίσης είναι το γεγονός πως το θέμα δεν ξεκινά με την τονική, αλλά η βασική του ιδέα (μ. 1-2) αποτελεί ένα παιχνίδισμα μεταξύ μείζονος και ελάσσονος επιδεσπόζουσας (η ελάσσων συγχорδία σχηματίζεται από τον ποικιλματικό προσαγωγέα (σι = ντοb), σε σχέση με τον φθόγγο της τονικής στην ντο-ελάσσονα).

⁴²⁴ Βλ. σχετικά Carlin, ό.π., σ. 61. Ο τύπος “σύνθετη βασική ιδέα + επόμενο” αναγνωρίζεται ως Υβρίδιο 4.

⁴²⁵ Βλ. υποσημείωση 413.

α.λ.

7 8 9 10 11

i⁶ V i⁶ V²/V

Επιστρέφοντας λοιπόν στη συγκεκριμένη περίοδο, το *επόμενο*, το οποίο αρχίζει με τον ίδιο τρόπο όπως το *ηγούμενο* (πρβλ. μ. 1-2 με 5-6)⁴²⁶, οδηγείται σε μια άφιξη στη δεσπόζουσα (μ. 8) μέσω της δεύτερης αναστροφής της τονικής, πράγμα που μας γεννά προσδοκίες για μια τέλεια πτώση στην τονική, αφού το πτωτικό $\frac{6}{4}$ αποτελεί τον κύριο τρόπο διανθίσματος μιας δεσπόζουσας στην εν λόγω πτώση. Το θέμα θα μπορούσε να καταλήξει εδώ όπως γίνεται σε κάποιες περιπτώσεις,⁴²⁷ δημιουργώντας έτσι και μια συμμετρική οκτάμετρη περίοδο. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, που αποτελεί και την πρώτη εμφάνιση του θέματος στη ταινία, το *επόμενο* επεκτείνεται κατά ένα μέτρο, με τη δεσπόζουσα να ακολουθείται από μια τονική σε πρώτη αναστροφή⁴²⁸ και μια διπλή δεσπόζουσα (μ. 9)⁴²⁹, για να συνεχίσει με την επανάληψη του αρχικού οκτάμετρου θέματος.

Αξιοθαύμαστο είναι το γεγονός πως στο “island theme”, εκλείπουν παντελώς οι συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας (που άλλωστε είναι οι δύο θεμελιώδεις συγχορδίες μιας τονικότητας), εκτός από δύο εμφανίσεις της τονικής στην αρχή του ηγουμένου και του επόμενου (μ. 41 και 45 αντίστοιχα), δημιουργώντας μη συμβατικά πτωτικά σχήματα σε σχέση με τα τυπικά των κλασικών περιόδων. Το θέμα – που διατυπώνεται στη Σι-ύφεση-μείζονα – φλερτάρει με τις δύο ελάχιστονες τονικότητες που το περιβάλλουν σε απόσταση τρίτης (ρε-ελάχιστονα και

⁴²⁶ Αυτή τη φορά η βασική ιδέα καταλήγει πιο αποφασιστικά στη συγχορδία της τονικής, και όχι στην επιδεσπόζουσα όπως στο *ηγούμενο* (πρβλ. μ. 2 με 6).

⁴²⁷ Π.χ. στην επανάληψη του θέματος, που δεν περιλαμβάνεται ολόκληρη στο παράδειγμα (μ. 10-17), φαίνεται η κατάληξη να είναι στη δεσπόζουσα (μ. 17), με την τονική να ακολουθεί στο μ. 18 με νέο θεματικό-μεταβατικό υλικό αρπεζοειδών τριήχων που οδηγούν στο κύριο μουσικό θέμα της ταινίας.

⁴²⁸ Η σύνδεση V – i⁶ που δημιουργείται εδώ, δεν αποτελεί μια ατελή πτώση, αλλά μια “υπεκφεύγουσα πτώση” (evaded cadence), αφού η i⁶ ουσιαστικά σηματοδοτεί την έναρξη ενός νέου πτωτικού σχήματος (i⁶ – V/V, ισοδύναμο με μια σύνδεση του τύπου IV⁶ – V σε μια σολ-ελάχιστονα π.χ.), και δεν αποτελεί την καταληκτική συγχορδία του προηγούμενου. Περισσότερα για την πτώση αυτή, ως μέσο επέκτασης πτωτικών σχημάτων και – κατά συνέπεια – χαλάρωσης της δομής των θεμάτων, βλ. Carlin, ό.π., σ. 101, 103-106 αλλά και υποσημείωση 26 του ίδιου (ό.π., σ. 271) σχετικά με τους θεωρητικούς που αναφέρονται στο φαινόμενο και τη χρησιμοποιούμενη ορολογία.

⁴²⁹ Η φαινομενική τρίτη αναστροφή της συγχορδίας δεν έχει κάποιο δομικό ρόλο, οπότε είναι προτιμότερο η έβδομη (ντο) στο μπάσο να επαναπροσδιοριστεί ως ισοκράτης που διατηρείται από την προηγούμενη συγχορδία. Δεν πρέπει βέβαια να παραβλέψουμε το γεγονός πως αποφεύγεται έτσι η άμεση σύνδεση τριτόνου (των θεμελιών των δύο συγχορδιών στο μπάσο, αν η συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας ήταν σε ευθεία κατάσταση) που θα δημιουργείτο με την επόμενη συγχορδία (VI) στο μ. 10, στο οποίο αρχίζει η επανάληψη του θέματος.

Οκτάμετρη περίοδο έχουμε και στην περίπτωση του “Ark’s theme”, που διαχωρίζεται συμμετρικά σε ένα τετράμετρο ηγούμενο και ένα τετράμετρο επόμενο, παρά τον ελεύθερο χρωματισμό που κυριαρχεί στη διάρθρωσή του.⁴³³ Το ηγούμενο καταλήγει σε μια βαρυμένη ελάσσονα επιτονική (στην ουσία μια συγχορδία που βρίσκεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα της αρχική τονικής της ντο-ελάσσονος)(μ. 4), ενώ το επόμενο καταλήγει σε μια ελάσσονα δεσπόζουσα (μ. 8).

Εγκαταλείποντας τα παραδείγματα αρμονικών παρεκκλίσεων (σε σχέση με τα κλασικά πρότυπα) σε θέματα που κατά τ’ άλλα αναγνωρίζονται ως έχοντα περιοδική δομή, προχωρούμε σε παρατηρήσεις που σχετίζονται με την επέκταση ή διεύρυνση των δομικών τμημάτων της περιόδου (κατ’ αναλογία με τις ίδιες τεχνικές που εφαρμόζονται και στην πρόταση). Αν και η πλειοψηφία των θεμάτων-περιόδων του Williams συμμορφώνονται με το συμμετρικό οκτάμετρο σχήμα (4 + 4 μέτρα),⁴³⁴ υπάρχουν ενίοτε και περιπτώσεις όπου το μέγεθος του επόμενου, έχει αυξηθεί από ένα μέχρι μερικά μέτρα.

Παράδειγμα 3.15:

Nuclear man’s theme (*Superman IV: The quest for peace*, M25 (7m5) Introducing Nuc II)

ηγούμενο

β.ι. α.ι.

11 12 13 14

Μισή Πτώση

επόμενο

β.ι. α.ι. (διευρυμένη)

15 16 17 18 20 21

Τέλεια Πτώση

⁴³³ Βλ. πρδγ. 2.107.

⁴³⁴ Η το συμμετρικό τετράμετρο ή δεκαεξάμετρο, ανάλογα αν το $\Pi=1/2A$ ή $\Pi=2A$ αντίστοιχα.

Στο “nuclear man’s theme”, το *επόμενο* έχει μεγεθυνθεί κατά δύο μέτρα, ως αποτέλεσμα της εσωτερικής διεύρυνσης της αντιθετικής ιδέας, που προέκυψε από τη μεγέθυνση των ρυθμικών αξιών που τη δομούν (η μελωδία των μ. 17-18 αποτελεί μεγέθυνση αυτής του μ. 13).⁴³⁵ Σχηματίζεται λοιπόν μια ασύμμετρη δομή του τύπου $(2 + 2) + (2 + 4) = 10$ μέτρα, που έχει ένα διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα από αυτό της κανονικής οκτάμετρης περιόδου.

Σημαντική επέκταση αλλά και διεύρυνση του *επομένου* παρουσιάζεται στο “homecoming theme”, όπου αυτό καλύπτει δέκα μέτρα (έξι περισσότερα δηλαδή από μια τυπική τετράμετρη έκταση), δημιουργώντας την αριθμητική αναλογία $(2 + 2) + (6 + 4)$ μέτρα! Το *επόμενο* αρχίζει στο μ. 57, με μια διανθισμένη παραλλαγή της αρχικής δίμετρης βασικής ιδέας (πρβλ. μ. 53-54 με 57-58), ενώ στη συνέχεια την επεκτείνει μελωδικά (μ. 59-62) πάνω στη συγχορδία της υποδεσπόζουσας (με μια σύντομη

Παράδειγμα 3.16:

Homecoming theme (*Born on the fourth of July*, End credits)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 53 to 59, and the second system covers measures 60 to 66. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Above the first system, the phrase 'ηγούμενο' (previous) is bracketed over measures 53-55, and 'επόμενο' (next) is bracketed over measures 56-59. Above the second system, 'α.ι. (διευρυμένη)' (augmented) is bracketed over measures 60-66. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, marc.), articulation (pizz.), and Roman numerals (III, IV, V, I) indicating harmonic structure. The melody in the first system starts with a half note in measure 53, followed by quarter notes in 54 and 55, and then a series of eighth and sixteenth notes in 56 and 57. The second system continues the melody with quarter and eighth notes, ending with a half note in measure 66.

στάση στη συγχορδία της μέσης στο μ. 61). Η αντιθετική ιδέα επανέρχεται, διευρυμένη όμως αυτή τη φορά εσωτερικά κατά δύο μέτρα (πρβλ. μ. 55-56 με 63-66),

⁴³⁵ Ως προς τα πτωτικά σχήματα που εμφανίζονται εδώ, δεν παρουσιάζεται καμιά έκπληξη, αφού έχουμε μια μισή και μια τέλεια πτώση στο τέλος του *ηγούμενου* (μ. 14) και του *επομένου* (μ. 19-20) αντίστοιχα.

τα οποία καθυστερούν τον τελικό στόχο, που είναι η συγχροδία της τονικής στο μ.
66.⁴³⁶

Είναι αυτονόητο ότι, όπως οι παραπάνω τεχνικές εφαρμόζονται κυρίως στη *συνέχεια* αλλά και την *παρουσίαση* μιας πρότασης, συναντώνται – πιο σπάνια βέβαια – και στο *ηγούμενο* μιας περιόδου.⁴³⁷ Στο “justice theme”, το *ηγούμενο* έχει διευρυνθεί στα πέντε μέτρα, με την παρεμβολή του μ. 4 που επεκτείνει το λα από το προηγούμενο μέτρο.⁴³⁸ Η διεύρυνση αυτή παρακινεί για μια επανάληψη της διαδικασίας και στο *επόμενο*, ώστε να έχουμε μια συμμετρική δόμηση 5 + 5 μέτρα.⁴³⁹

Παράδειγμα 3.17:

Justice theme (*Amistad*, 15m4 End credits-Part II)

ηγούμενο

β.ι.

α.ι.

επόμενο

β.ι.

10

11

12

13

14

⁴³⁶ Το μ. 65, παρά την ύπαρξη του σολ στο μπάσο που υπονοεί εσφαλμένα την άφιξη της τελικής τονικής, φωτίζεται αρμονικά από μια υποδεσπόζουσα (επεκτεινόμενη από τα προηγούμενα μέτρα), μεταλλασσόμενη σε ενός τύπου δεσπόζουσα, για να δημιουργήσει την τυπική πτώση IV-V-I.

⁴³⁷ Παρεκκλίνοντας από το ζυγό συνήθως αριθμό των μέτρων που το αποτελούν (4 ή και 2, 8).

⁴³⁸ Αν παραλείψουμε το συγκεκριμένο μέτρο (σχηματίζοντας έτσι ένα κανονικό τετράμετρο ηγούμενο), είναι εμφανές πως δεν κινδυνεύει η θεματική συνοχή. Στην ουσία αυτό που διευρύνεται είναι η βασική ιδέα του θέματος (μ. 3-5): η αντιθετική ιδέα είναι ήδη δίμετρη, όπως φαίνεται στο σχήμα.

439 Αν και το πέμπτο μέτρο του *επόμενου* (μ. 12), επεκτείνει την τονική στο επόμενο μέτρο (μ. 13) (δημιουργώντας το σχήμα 5 + 6 μέτρα) ώστε να κλείσει το θέμα σε ισχυρό μέρος του μέτρου.

Η αντιθετική ιδέα σε μια περίοδο, είναι μια από τις κύριες ειδοποιούς διαφορές που έχει η μορφή αυτή σε σχέση με την πρόταση. Το δεύτερο δίμετρο ενός θέματος, είναι καθοριστικής σημασίας για το αν θα έχουμε εξέλιξη πρότασης ή περιόδου. Και ενώ στην πρόταση η βασική ιδέα του θέματος ακολουθείται από την επανάληψή της, στην περίοδο, η επανάληψη αυτή καθυστερείται (μέχρι την αρχή του επόμενου), και δίνει τη θέση της σε αντιθετικά (κυρίως μελωδικο-μοτιβικά) σχήματα.⁴⁴⁰ Ο βαθμός στον οποίο η δεύτερη αυτή ιδέα έρχεται σε αντίθεση με την αρχική, διαφέρει στο πλήθος των θεμάτων και μπορεί συχνά να προκαλέσει λανθασμένες αρχικές αντιλήψεις ή προσδοκίες για τη μετέπειτα εξέλιξή τους. Πέραν τούτου, γενικά σε τυπικές περιόδους-θέματα, η αντιθετική ιδέα διαφέρει σημαντικά από τη βασική ιδέα, ούτως ώστε να μη χωράει αμφιβολία για τον προσδιορισμό της ως τέτοια.

Στο “Chairman’s waltz a”, η βασική ιδέα (μ. 9-12)⁴⁴¹ χαρακτηρίζεται από μια πλατιά δραματική λυρική κίνηση αιολικού χαρακτήρα, που έρχεται σε εμφανή αντίθεση με την κατάτμηση της αντιθετικής ιδέας σε δίμετρα και την ελάττωση στις ρυθμικές αξίες (τέταρτα).

Παράδειγμα 3.18:

Chairman’s waltz a (*Memoirs of a geisha*, Chairman’s waltz full version)

ηγούμενο

β.ι. α.ι.

επόμενο

β.ι. α.ι.

⁴⁴⁰ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 49 αλλά και Schoenberg, *Βασικές Αρχές...*, ό.π., σ. 52. Ο Ratz (ό.π., σ. 22-23 κυρίως) φαίνεται να στέκεται περισσότερο στην ομοιότητα του ηγουμένου και του επόμενου, παρά σε μια περαιτέρω διαίρεση αυτών, ώστε να αναδειχθεί η έννοια της βασικής και της αντιθετικής ιδέας στο κάθε τμήμα.

⁴⁴¹ Στο συγκεκριμένο θέμα, λόγω του γρήγορου tempo βαλς, ισχύει ο τύπος $\Pi=2A$, με το πραγματικό μέτρο να ισοδυναμεί με 2 μέτρα του θέματος.

Άλλες προφανείς αντιθέσεις συναντήσαμε ήδη σε παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω: στο “nuclear man’s theme” (πρδγ. 3.15) τα σκερτσόζικα παρεστιγμένα όγδοα της αντιθετικής ιδέας (μ. 13) τη διαφοροποιούν σημαντικά από τα στιβαρά εμβατηριακά τέταρτα των δύο πρώτων μέτρων· στο “Scandinavian theme” (πρδγ. 3.13), οι γρήγορες ποικιλματικές συγχορδιακές εναλλαγές του πρώτου δίμετρου, αντιτίθενται στο εκφραστικό μοτίβο των μ. 3-4 με το δραματικό εναρκτήριο πήδημα της οκτάβας. Σε άλλα θέματα, πιο εμφανής είναι η συνοχή, όπως στο “justice theme” (πρδγ. 3.17), όπου η αντιθετική ιδέα φαίνεται να είναι μια ελαφρά παραλλαγή της βασικής ιδέας με τη μελωδία να έχει παρόμοιο σχήμα, κατεύθυνση και ρυθμικές αξίες.

Σε αρκετές όμως περιπτώσεις και δη στα θέματα του Williams, η αντιθετική ιδέα μοιάζει εκπληκτικά με τη βασική ιδέα (συνήθως στην αρχή της), με αποτέλεσμα να υπάρχει κίνδυνος να παρερμηνευθεί ως επανάληψή της. Η διαφορετική αρμονία αλλά και η επιστροφή στην αρχική ιδέα στο επόμενο ξεκαθαρίζουν το τοπίο,⁴⁴² και μας βοηθούν να αναγνωρίσουμε τέτοια θέματα ως περιόδους.⁴⁴³ Το “basket chase theme”, αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του αναφερόμενου τύπου περιόδου: τα μ. 11-12 αποτελούν μια σχεδόν πιστή αντιγραφή των μ. 9-10,⁴⁴⁴ δημιουργώντας αρχικά μια εντύπωση εξέλιξης προτάσεως· ωστόσο τα μ. 13-14 που ακολουθούν, διαλύουν αυτή την εντύπωση αφού συνιστούν την πραγματική επανάληψη του αρχικού δίμετρου. Το θέμα καταλήγει με άλλο ένα δίμετρο (μ. 15-16), που φαινομενικά επαναλαμβάνει την ίδια βασική ιδέα, για να υιοθετήσει κατόπιν νέα μοτίβα δεκάτων έκτων ώστε να ολοκληρωθεί στο μ. 17. Μόνο η αρμονία σε αυτή την περίπτωση δε θα διαλεύκανε περισσότερο τη σύγχυση, αφού και στα τρία πρώτα δίμετρα, η ακολουθία συγχορδιών είναι περίπου η ίδια.⁴⁴⁵

⁴⁴² Αν υποθέσουμε ότι σε ένα τέτοιο θέμα έχουμε παρατεταγμένες τέσσερις ιδέες, τότε η τρίτη μοιάζει περισσότερο με την πρώτη, απ’ ό,τι η δεύτερη με την πρώτη, οπότε και το εν λόγω θέμα ταυτοποιείται ως περίοδος. Ένα σχήμα που θα μπορούσαμε να αντιστοιχίσουμε σε αυτή τη δομή θα ήταν το: α1-α2-α1-α2/α3/β. (το γράμμα α αντιστοιχεί σε δίμετρα σε μια τυπική οκτάμετρη περίοδο). Έτσι, το α2 μοιάζει με το α1 αλλά όχι τόσο ώστε να θεωρηθεί ως επανάληψή του· οπότε με τη δεύτερη έλευση του α1 στην τρίτη ιδέα, το θέμα χωρίζεται σε δύο τμήματα, το ηγούμενο και το επόμενο όπως είδαμε. Η καταληκτική ιδέα μπορεί να είναι ίδια με τη δεύτερη (α2), ή μια άλλη τροποποίησή της (α3) ή και νέο μοτιβικό υλικό (β). Ο Mark Richards υιοθετεί τους όρους sentential (α-α’-α-χ) και developing period (α-α2-α’-χ) για θέματα παρόμοιας μορφής (βλ. Richards, “Film music themes: Analysis and corpus study”, *Music Theory Online* 22/1, 2016, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.richards.html> (τελευταία πρόσβαση: 12.11.2018) και “The use of variation in John Williams’s film music themes”, στο: Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, ό.π., σ. 122, 130-131), αναδεικνύοντας την ελαστικότητα της αντιθετικής ιδέας που μπορεί να μοιάζει με τη βασική ιδέα. Ωστόσο στο πλαίσιο και τις ανάγκες του παρόντος κεφαλαίου, δε θεωρώ ότι είναι επιτακτική η περαιτέρω υποδιαίρεση της μορφής της περιόδου.

⁴⁴³ Μια τέτοια περίπτωση αναφέρει και ο Caplin (βλ. παράδειγμα 4.4, ό.π., σ. 49-51).

⁴⁴⁴ Η (όχι τόσο ουσιώδης) διαφοροποίηση είναι πιο εμφανής στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο (μετρικά) του μ. 12 (πρβλ. με μ. 10), όπου συνίσταται σε μια αντίθετη κατεύθυνση της μελωδίας.

⁴⁴⁵ Μια επιπρόσθετη λεπτομέρεια που διαφοροποιεί την “αντιθετική” ιδέα, είναι οι τονισμένοι αντιχρονισμοί των θεμελίων της τονικής και της υποδεσπόζουσας στο μπάσο, στα μ. 11 και 15.

Παράδειγμα 3.19:

Basket chase theme (*Raiders of the lost ark*, 4m4/5m1 Escape in the alleys)

ηγούμενο

β.1. (α.1.)

(Presto)

επόμενο

β.1. (α.1.)

Παρόμοια περίπτωση εμφανίζεται στο “march of the villains”.⁴⁴⁶ Το οκτάμετρο θέμα αποτελείται από τέσσερα δίμετρα (θα αναφερόμαστε σε αυτά ως ιδέες προς διευκόλυνση την ανάλυσης), τα οποία εμφανίζουν όμοιες μοτιβικές μορφές. Από μια αρχική ρυθμικό-μελωδική προσέγγιση, μπορούμε να αντιστοιχίσουμε την πρώτη ιδέα με την τρίτη (πρβλ. μ. 3-4 με 7-8), και τη δεύτερη με την τέταρτη (πρβλ. μ. 5-6 με 9-10). Σε αυτή την τελευταία αντιστοιχία φαίνεται πως οι δύο ιδέες καταλήγουν σε μια συγχορδία τονικής, χαλαρώνοντας – όσο αυτό είναι εφικτό εξαιτίας των οξέων διαφωνιών – την ένταση,⁴⁴⁷ ενώ στην πρώτη αντιστοιχία

⁴⁴⁶ Βλ. σχετικά με τις αφηγηματικές διαστάσεις του θέματος στο Tillman, ό.π., σ. 245-247.

⁴⁴⁷ Αν και το θέμα αγγίζει τα όρια της πολυτονικότητας (βλ. σχετικά Jerome Rossi, “Les harmonies polytonales dans la musique de films de John Williams : étude des ressources expressives de la polytonalité”, 2011, https://www.academia.edu/22709224/Les_harmonies_polytonales_au_cinéma_étude_des_ressources_expressives_de_la_polytonalité_dans_la_musique_de_films_de_John_Williams (τελευταία πρόσβαση: 8.11.2019)), μπορούμε να διακρίνουμε μια Ρε-ύφεση-μείζονα με το αρχικό μοτίβο κάθε ιδέας – που κινείται εμφαντικά μεταξύ των φθόγγων της τονικής και της δεσπόζουσας – να την επιβεβαιώνει (αξιοπρόσεχτες είναι και οι αναιρέσεις στο μ. 4, στα αρχικά σκίτσα του συνθέτη, τη στιγμή που δεν προηγείται κάποια αλλοίωση για να τις δικαιολογήσει, σε φθόγγους που κανονικά θα εμφανίζονταν οι αλλοιώσεις της συγκεκριμένης τονικότητας [μι, σι] – η ♯ στο ρε δικαιολογείται αφού έχει προηγηθεί η αλλοίωσή του στο μ. 3). Επομένως, υπό αυτό το αρμονικό πρίσμα, στο μ. 6 έχουμε μια πτώση, με τη μελωδία να καταλήγει στην τρίτη (φα) της (αλλοιωμένης) τονικής συγχορδίας, που μοιάζει με ατελή (της τονικής αυτή προηγείται στο προηγούμενο τέταρτο μια αλλοιωμένης 5^{ης} δεσπόζουσα: σολ#(=λαb)-ντο-μι♯, με το φυσικό λα – σε σχέση ημιτονίου με το σολ# – να προσδίδει μια επιπλέον διαφωνία. Προφανώς, ο θεμέλιος της δεσπόζουσας (λαb) έχει αντικατασταθεί με το εναρμόνιο σολ#, εξυπηρετώντας δύο λόγους: αφ’ ενός μεν απλουστεύεται η γραφή, αφού το φυσικό λα που χρειάζεται ως πρόσθετη διαφωνία θα έπρεπε να γραφτεί ως σιb, αφ’ ετέρου το σολ# λειτουργεί και ως προσαγωγέας στο λα (στο τελευταίο όγδοο του μ. 6), αφού από την αρχή του θέματος η αρμονία – λόγω της δομής και θέσης των συγχορδίων – φαίνεται περισσότερο να κινείται σε μια Λα-μείζονα-

εμφανίζουν μια μεγαλύτερη κινητικότητα που τις ωθεί προς τα εμπρός.⁴⁴⁸ Αν και υπό αυτό το πρίσμα η τρίτη ιδέα μοιάζει περισσότερο με την πρώτη απ' ό τι η δεύτερη, δημιουργείται μια αμφιβολία για το αν έχουμε επανέλθει στα μ. 7-8 στην αρχική ιδέα ή αν έχουμε απομακρυνθεί ακόμη περισσότερο από αυτή.⁴⁴⁹ Η τομή όμως που δημιουργείται στο μ. 6 με τη στάση στην τονική, χωρίζει το θέμα σε δύο ισόμετρα τμήματα, που σε συνδυασμό με τις προαναφερθείσες παρατηρήσεις, οδηγούν στη θεώρησή του ως μιας περιόδου.

Παράδειγμα 3.20:

March of the villains (*Superman*, March of the villains)

ηγούμενο

β.ι. (α.ι.)

επόμενο

β.ι. (α.ι.)

ελάσσονα, παρά σε μια Ρε-ύφεση-μείζονα, δημιουργώντας την αίσθηση της προαναφερθείσας πολυτονικότητας: στο μ. 10 αντίστοιχα, έχουμε μια πτώση στον θεμέλιο της (όχι πια αλλοιωμένης) τονικής συγχορδίας (η τονική προέρχεται από μια αντίστοιχη δεσπόζουσα όπως προηγουμένως, σε διαφορετική όμως θέση).

⁴⁴⁸ Προσέξτε επίσης το sforzando που εμφανίζεται σε αμφότερες τη μελωδία και την αρμονία των αντιστοιχούμενων αυτών μέτρων (μ. 4 και 8), λεπτομέρεια που συνηγορεί υπέρ της μεταξύ τους συνάφειας.

⁴⁴⁹ Το μ. 8 χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη αρμονική κινητικότητα σε σχέση με το μ. 4. Η χρωματική ανιούσα κίνηση στην αρμονία (ντο^b – ντο^β – ρε^b – ρε^β) – που δε γίνεται εύκολα αντιληπτή λόγω της συνεπτυγμένης θέσης των συγχορδιών – αυξάνει σταδιακά την ένταση, ενώ η αρμονική υποστήριξη αυτού του συγκεκριμένου μέτρου έρχεται σε σύγκρουση με τη μελωδία που διανύει φρύγια μονοπάτια (ντο[#] (= ρε^b) φρύγια: ντο[#] – ρε – μι – φα[#] – σολ[#] – λα – σι).

Υβριδικά και Σύνθετα Θέματα

Ο Caplin στο πέμπτο κεφάλαιο της μονογραφίας του, εξετάζει θέματα τα οποία δε διαρθρώνονται υπό την προσέγγιση μιας τυπικής πρότασης ή μιας περιόδου.⁴⁵⁰ Το θεωρητικό πλαίσιο στα οποία τα συγκαταλέγει, είναι απαραίτητο καθώς υπονοεί, αφού τέτοια θέματα έχουν αναφερθεί ακροθιγώς στην προγενέστερη βιβλιογραφία, και πάντως όχι ως κατασταλάγματα ενός συνόλου θεωρητικών κανόνων.⁴⁵¹ Καθώς η τυποποίηση που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας (όσον αφορά κυρίως τα υβρίδια) είναι εξαντλητική και «αμφίβολης [...] χρηστικότητας», όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Φούλιας,⁴⁵² στην παρούσα ανάλυση θα χρησιμοποιηθούν μόνο κάποιοι από τους τύπους αυτούς, που κρίνονται απαραίτητοι για την ερμηνεία της μορφολογικής δόμησης των θεμάτων του Williams.⁴⁵³

⁴⁵⁰ Caplin, ό.π., σ. 59-70.

⁴⁵¹ Ό.π., σ. 59.

⁴⁵² Φούλιας, ό.π., σ. 199.

⁴⁵³ Ο Caplin (ό.π., σ. 59-63) αναλύει τέσσερις τύπους υβριδικών θεμάτων: υβρίδιο 1 (ηγούμενο + συνέχεια), υβρίδιο 2 (ηγούμενο + πτωτικό), υβρίδιο 3 (σύνθετη βασική ιδέα + συνέχεια), υβρίδιο 4 (σύνθετη βασική ιδέα + επόμενο): επίσης κάνει και μια αναφορά σε έναν ασυνήθιστο υβριδικό τύπο (παρουσίαση + επόμενο). Αναφερθήκαμε στην έννοια της *σύνθετης βασικής ιδέας* (compound basic idea) και στους λόγους που την απορρίπτουμε εδώ, προηγουμένως. Κατά συνέπεια, αυτό που ο Caplin αναγνωρίζει ως *σύνθετη βασική ιδέα*, στα πλαίσια της παρούσας διατριβής γίνεται δεκτό ως *ηγούμενο*, οπότε και δε χρησιμοποιούνται τα υβρίδια 3 και 4 (το υβρίδιο 4 αναγνωρίζεται πλέον ως περίοδος, ενώ το υβρίδιο 3 εξισώνεται με το υβρίδιο 1). Επιπλέον, παρατηρούμε άλλον ένα διαχωρισμό σε υβρίδιο 1 και 2, ο οποίος οφείλεται στο αν ένα πτωτικό σχήμα ακολουθεί το *ηγούμενο* πάραυτα (υβρίδιο 2), ή αν εμφανίζεται αργότερα ως μέρος της *συνέχειας* ενός θέματος (υβρίδιο 1). Καθώς δεν υπάρχει ένας ανάλογος διαχωρισμός στην ανάλυση της προτάσεως (και δη από τον Caplin, τουλάχιστον σε ξεχωριστά είδη), κρίνεται περιττή η χρήση του στην ανάλυση των υβριδικών θεμάτων. Επομένως, τα “κατά Caplin” υβρίδια 1 και 2 συγχωνεύονται σε έναν τύπο (υβρίδιο 1: ηγούμενο + συνέχεια/πτωτικό) για τις ανάγκες της ανάλυσης των θεμάτων του κινηματογραφικού συνθέτη. Όσον αφορά στον ασυνήθιστο υβριδικό τύπο (παρουσίαση + επόμενο): ο Caplin κάνει μια απλή αναφορά αυτού, χωρίς την παράθεση κάποιου παραδείγματος ώστε να γίνει κατανοητή η σκέψη του (ό.π., σ. 63). Ο τύπος αυτός, εξηγεί, συναντάται σπάνια, καθώς λόγω της δομής του, δημιουργεί μια τριπλή διατύπωση της βασικής ιδέας ενός θέματος (βλ. σχήμα 5.2, ό.π., σ. 63) (αν και συχνός στα θέματα του Williams είναι ο τύπος της “τρίπτυχης πρότασης” που θα αναλυθεί παρακάτω, διαφοροποιούμενος από το εν λόγω υβρίδιο). Ο David Neumeyer (*Theory and History of traditional European tonal music*, 2012, <http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/index.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 21.08.2013), παρουσιάζει κάποια παραδείγματα του ασυνήθιστου υβριδίου (το οποίο έχει μετονομάσει σε “υβρίδιο 5” (ό.π., σ. 7), εντοπιζόμενα σε χορούς του Beethoven (βλ. ενδεικτικά *Trio* του αρ.4. από το Wo08 (σ. 51), αρ. 5 και αρ. 6 από το Wo011 (σ. 71-72)). Ενδεχομένως, η ιδιάζουσα μορφή περιόδου που εξετάστηκε προηγουμένως (βλ. σ. 146-148), να ταυτίζεται με το προτεινόμενο υβρίδιο. Για του λόγου το αληθές, θεωρώ σκόπιμο να παραθέσω άλλο ένα παράδειγμα στο σημείο αυτό (από την ταινία *The Witches of Eastwick*), το οποίο θα μπορούσε να ερμηνευθεί υπό τον φωτισμό ενός υβριδίου 5 (συμπτωματικά, το συγκεκριμένο θέμα θυμίζει – λόγω των ρυθμικών του μοτίβων με τα ρέοντα όγδοα – τα προαναφερθέντα παραδείγματα του Beethoven). Πράγματι παρατηρούμε στο θέμα αυτό, μια φαινομενική τριπλή διατύπωση της βασικής ιδέας (μ. 56-57, 58-59, 60-61) η οποία οδηγεί στο τελικό πτωτικό δίμετρο (μ. 62-63). Αναμφίβολα το δεύτερο τμήμα αυτού του θέματος (μ. 60-63), συνιστά ένα *επόμενο* (τα μ. 60-61 επαναφέρουν την αρχική ιδέα των μ. 56-57). Η αναγνώριση του τύπου του θέματος λοιπόν, έγκειται αποκλειστικά και μόνο στη δεύτερη ιδέα (μ. 58-59) υπό το εξής σκεπτικό: α) αν θεωρήσουμε ότι η ιδέα αυτή είναι επανάληψη της εναρκτήριας ιδέας, τότε το πρώτο τετράμετρο συνιστά μια εν δυνάμει *παρουσίαση*, υπαγορεύοντάς μας να θεωρήσουμε το συνολικό θέμα ως ένα υβρίδιο 5· β) αν εκλάβουμε την ίδια ιδέα ως αντιθετική, τότε με βάση τον παραπάνω συλλογισμό, τα μ. 56-59 δομούν ένα *ηγούμενο* που σε συνδυασμό με το *επόμενο*, διαρθρώνουν μια περίοδο. Δεδομένου ότι στο μ. 59 η μελωδική πορεία διακόπτεται απότομα δημιουργώντας μια σημαντική τομή

Υβρίδιο

Ο τύπος αυτός υβριδίου συνδυάζει χαρακτηριστικά της πρότασης και της περιόδου, αφού χωρίζεται σε δύο τμήματα: το ηγούμενο, πρώτο συστατικό μιας περιόδου (με τη βασική ιδέα που ακολουθείται από μια αντιθετική ιδέα), και τη συνέχεια (το δεύτερο συστατικό μιας πρότασης). Είναι λογικό πως μια τέτοια μορφή δεν αφήνει περιθώρια για μια επανάληψη μοτιβικών σχημάτων, αφού τα τμήματα που θα δικαιολογούσαν μια τέτοια επανάληψη (η παρουσίαση στην πρόταση, και το

Tennis game theme (*The witches of Eastwick*, 6m2 The tennis game)

ηγούμενο

β.ι. α.ι.

Pe: v'

επόμενο

β.ι. α.ι.

(διαφοροποιώντας την ιδέα αυτή από τις όμοιες των μ. 56-57 και 60-61), προτιμώ να θεωρήσω τα μέτρα αυτά ως αντιθετική ιδέα, και όχι ως γνήσια επανάληψη της αρχικής βασικής ιδέας. Η αλλαγή της αρμονίας σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (σολ#) στο μ. 59 (στο μέσον δηλαδή της δεύτερης ιδέας, τη στιγμή που στην πρώτη και τρίτη δεν έχουμε αλλαγή σε αυτό το σημείο της ιδέας, αλλά διατηρείται το cluster στην τονική από τον Λύδιο τρόπο) συνηγορεί υπέρ της ως άνω θεώρησης. Ως εκ τούτου, αναγνωρίζω το θέμα ως μια περίοδο, στο οποίο τυγχάνει η αντιθετική ιδέα να προσομοιάζει της βασικής. Συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο μόνος υβριδικός τύπος ο οποίος κρίνεται απαραίτητος για την ερμηνεία ενός συνόλου θεμάτων του συνθέτη και στον οποίο θα αναφερθούμε, είναι το υβρίδιο 1 (συνδυασμός των υβριδίων 1 και 2 του Carlin το οποίο θα ονομάζεται "υβρίδιο" στο εξής), καθώς οι υπόλοιποι κρίνονται περιττοί, μη προσφέροντας ουσιαστικές διαφοροποιήσεις ώστε να εξεταστούν αυτόνομα (τουλάχιστον στο πλαίσιο αυτής της έρευνας).

επόμενο στην περίοδο), απουσιάζουν. Το “father’s theme”⁴⁵⁴ αποτελεί μια απεικόνιση της δομής αυτής: της αρχικής δίμετρης βασικής ιδέας (μ. 2-3), έπεται μια αντιθετική, επίσης δίμετρη ιδέα (μ. 4-5),⁴⁵⁵ που καταλήγει στη δεσπόζουσα. Το τετράμετρο αυτό αποτελεί ένα *ηγούμενο*, αν και δε γνωρίζουμε ακόμα τη μετέπειτα εξέλιξή του σε μια αρχική ακρόαση. Το μ. 6 ακολουθεί με ένα περίπου νέο θεματικό υλικό⁴⁵⁶ και ταυτόχρονη κατάτμηση των φράσεων στο ένα μέτρο (μ. 6 και 7), τεχνική που είδαμε στη *συνέχεια* μιας πρότασης, ενώ τα δύο καταληκτικά μέτρα οδηγούν μέσω μιας πτώσης σε μια αλλοιωμένη διπλή δεσπόζουσα.⁴⁵⁷ Τα παραπάνω στοιχεία (κατάτμηση και πτώση), μας οδηγούν σε μια ανάγνωση του παραπάνω τετράμετρου (μ. 6-9) ως μιας αυθεντικής *συνέχειας*, που όμως αυτή τη φορά δεν ακολουθεί μια *παρουσίαση* – ώστε να διαρθρωθεί μια πρόταση – αλλά ένα *ηγούμενο*, δομώντας έναν υβριδικό τύπο, ο οποίος τυγχάνει στη συγκεκριμένη περίπτωση να είναι και συμμετρικός, αποτελούμενος από δύο τετράμετρα.

Παράδειγμα 3.21:

Father’s theme (*Catch me if you can*, 1m3 Father and son)

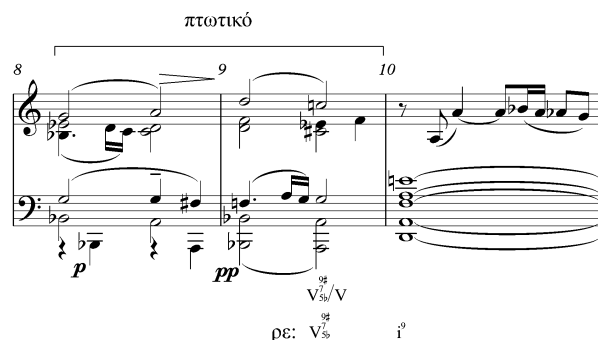
⁴⁵⁴ Για μια μελωδικοαρμονική προσέγγιση του θέματος και των παραλλαγών του, από την ορχηστρική σουίτα *Escapades for alto saxophone and orchestra* που έγραψε εκ των υστέρων ο Williams βασισμένος στη μουσική της ταινίας, σε σχέση με την jazz και το βαθμό στον οποίο η μουσική στηρίζεται σε ένα δημοφιλές (εμπορικό) μουσικό ιδίωμα βλ. Ryan Patrick Jones, “Catch as Catch Can’...”, ό.π., σ. 57-64.

⁴⁵⁵ Το αρχικό μοτίβο του μ. 4 (ρε – ντο), παραπλανεί σε μια πιθανή επανάληψη της βασικής ιδέας, η εξέλιξή του όμως διαψεύδει τις αρχικές υποθέσεις.

⁴⁵⁶ Στην πραγματικότητα, το μοτίβο που σχηματίζεται από τις τέσσερις πρώτες νότες, φαίνεται να αποτελεί – ύστερα από μια προσεκτική παρατήρηση – μια παραλλαγμένη σμίκρυνση αυτού στο μ. 4.



⁴⁵⁷ Καθώς το επόμενο τμήμα στο συγκεκριμένο απόσπασμα ξεκινάει στη ρε-ελάσσονα, ουσιαστικά πρόκειται για μια μισή πτώση στη δεσπόζουσα της ρε ελάσσονος.



Ανάλογης δομής είναι και το “main titles theme” στα μ. 9-10 του οποίου, η εμφάνιση του εναρκτήριου μοτίβου της βασικής ιδέας του θέματος (πρβλ. με μ. 1-2), δημιουργεί την εντύπωση ενός *επομένου*, διαψεύδοντας όμως κάθε προσδοκία στο μ. 11, αφού γίνεται φανερό πως πρόκειται για μια κατάτμηση της αρχικής τετράμετρης ιδέας⁴⁵⁸, με το εν λόγω μοτίβο να αλυσιδοποιείται στα μ. 11-12, για να καταλήξει μέσω μιας φαινομενικά VII^η στην τονική (μ. 15)· σχηματίζεται έτσι μια *συνέχεια* (μ. 9-15) που έπεται ενός *ηγούμενου* (μ. 1-8).

Παράδειγμα 3.22:

Main titles theme (*The adventures of Tintin, Tinker-Tin (rev.)*)



Ένα από τα πιο ασυνήθιστα δομικά θέματα του Williams, είναι το “Avner’s theme”: Τα δύο εναρκτήρια μέτρα φαίνεται να αναλαμβάνουν τη λειτουργία ενός *ηγούμενου*,⁴⁵⁹ που καταλήγει σε μια μισή πτώση στη δεσπόζουσα, με τις προσδοκίες για την πιθανή εξέλιξη του θέματος να αφορούν είτε σε μια *συνέχεια* (ώστε να

⁴⁵⁸ Το γρήγορο tempo του κομματιού (και η μετρική αγωγή) μας υποδεικνύει να θεωρήσουμε τον τύπο $\Pi=2A$, δικαιολογώντας τα τέσσερα μέτρα της βασικής και της αντιθετικής ιδέας.

⁴⁵⁹ Το tempo του θέματος, αν και στο συγκεκριμένο απόσπασμα δεν υπάρχει σχετική ένδειξη παρά μόνο η λέξη “στοχαστικά” (reflectively), είναι Andante (η ένδειξη αναγράφεται στην concert version του θέματος: Avner’s Theme Strings). Συνεπώς, είναι προτιμότερο να θεωρήσουμε τον τύπο $\Pi=1/2A$, σύμφωνα με τον οποίο οι δίμετρες – βασική και αντιθετική – ιδέες, αντιστοιχούν σε ένα μέτρο έκαστη, όπως φαίνεται στο παράδειγμα.

σχηματιστεί το υβρίδιο), είτε σε ένα *επόμενο* (ώστε να σχηματιστεί μια περίοδος). Το μ. 20 φέρνει μια ιδέα, η οποία φαίνεται μελωδικά να αποτελεί μια ελαφρώς παραλλαγμένη αναστροφή του κατιόντος μοτίβου του μ. 18, χωρίς όμως να μας δημιουργεί αποφασιστικά την αίσθηση μιας επανάληψης της αρχικής ιδέας, που ενδεχομένως θα γεννούσε ένα *επόμενο*. Εν τω μεταξύ, διακρίνεται μια ομαδοποίηση των εναπομεινάντων αυτών μέτρων (20-25) κατά δυάδες. Τα μ. 22-23 επαναλαμβάνουν τα μ. 20-21, επομένως δεν επηρεάζουν τόσο την ποιότητα του υπό εξέταση εξαμέτρου (μ. 20-25), όσο την ποσότητα (την έκτασή του δηλαδή), αφού το διευρύνουν κατά δύο μέτρα.⁴⁶⁰ Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο, στο οποίο έγκειται κυρίως και το παράδοξο του θέματος, είναι μια φαινομενική επέκταση της συγχορδίας της τονικής στα μ. 20-23 (με εναλλαγές της τονικής με τη συγχορδία της επιδεσπόζουσας), η οποία οδηγεί στο τελικό τυπικό πτωτικό σχήμα του τελευταίου δίμετρου, που δίνει ένα ισχυρό τέλος μέσω της τέλειαις πτώσης. Αν και το αρμονικό υπόβαθρο των παραπάνω μέτρων (μ. 20-23) δεν είναι τυπικό μιας ενδεχόμενης *συνέχειας*, η φραστική κατάτμηση που παρατηρείται σε συνδυασμό με την αντιστικτική ύφανση που δημιουργεί μια αυξημένη κινητικότητα σε σχέση με το *ηγούμενο*, μας ωθεί εν τέλει στη παραδοχή των μ. 20-25 ως τέτοιας, διαρθρώνοντας, συνεπώς, έναν υβριδικό τύπο συνολικά.⁴⁶¹

Παράδειγμα 3.23:

Avner's theme (*Munich*, 8m272 End credit)

⁴⁶⁰ Άλλωστε, σε κάποιες εμφανίσεις του θέματος (π.χ. στα μ. 6-10 που προηγούνται των αναγραφόμενων μέτρων του παραδείγματος), τα δύο αυτά μέτρα παραλείπονται, χωρίς να διαταράσσεται η εσωτερική συνοχή και λογική της μελωδίας.

⁴⁶¹ Ένα αισθητικό φαινόμενο που αποπνέουν τα μ. 20-23, είναι αυτό – παραδόξως – της έντασης! Παρά την επέκταση της τονικής με τα δίμετρα 20-21 και 22-23 που έχουν ένα καταληκτικό χαρακτήρα, το θέμα φαίνεται σα να “ψάχνει” έναν τρόπο να καταλήξει πιο αποφασιστικά. Η πρώτη του προσπάθεια (μ. 20-21) δεν καρποφορεί, γι’ αυτό την επαναλαμβάνει (μ. 22-23). Καθώς ούτε αυτή επιφέρει το αναμενόμενο, ξαναπροσπαθεί με το ίδιο εναρκτήριο μοτίβο (πρβλ. μ. 20 με 22 και 24), για να βρει αυτή τη φορά τη “λύση”, μέσω μιας καθ’ όλα τυπικής τέλειαις πτώσης.

πτωτικό

IV ii⁷ V⁷ i

Τέλεια Πτώση

Αυτονόητο είναι ότι τεχνικές όπως η διεύρυνση και επέκταση, που εφαρμόζονται στην περίοδο και στην πρόταση, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και σε αυτή τη μορφή, μετατοπίζοντας κάθε φορά την ισορροπία προς το ένα ή το άλλο τμήμα του υβριδικού τύπου. Ενδεικτικά παραθέτω το “Phoenix’s theme”: η *συνέχεια* στο μ. 50 αρχίζει με μια νέα ιδέα, η οποία μικρο-αναπτύσσεται στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 51-52), για να καταλήξουμε στην τονική μέσω μιας πλάγιας πτώσης. Δομικά το θέμα θα μπορούσε να λήξει σε αυτό το σημείο, σχηματίζοντας μια σχεδόν συμμετρική μορφή 4 + 3 μέτρων.⁴⁶² Καθώς όμως η πλάγια πτώση δεν προσφέρει μια ισχυρή κατάληξη,⁴⁶³ ο συνθέτης επεκτείνει τη *συνέχεια* κατά τρία μέτρα περίπου (μ. 53-55), κλείνοντας το θέμα με μια τυπική τέλεια πτώση.⁴⁶⁴

Παράδειγμα 3.24:

Phoenix’s theme (*Harry Potter and the chamber of secrets*, Fawkes the phoenix)

ηγούμενο συνέχεια
β.λ. α.λ. νέα ιδέα

(Moderato)

f mf IV I

⁴⁶² Το θέμα με αυτή την έκταση παρουσιάζεται πράγματι στην αρχή του συγκεκριμένου κομματιού (μ. 9-15, δεν περιλαμβάνονται στο παράδειγμα). Δεδομένου όμως ότι οι δυναμική κινείται στο *mezzo piano* και χρησιμοποιείται μικρή ορχηστρική δύναμη για τη διατύπωσή του, προτίμησα να θεωρήσω ως γνήσια και ολοκληρωμένη μορφή του θέματος αυτή που αναγράφεται στο παράδειγμα, όπου η δυναμική είναι *forte*, και τη μελωδία αναλαμβάνουν τα έγχορδα σε οκτάβες (ενισχυμένα από τα κόρνα και συνοδευόμενα από την υπόλοιπη ορχήστρα), στοιχεία που συνιστούν μια τυπική παρουσίαση θέματος (προσοχή να μη γίνει σύγχυση με την *παρουσίαση* μιας πρότασης).

⁴⁶³ Επιπλέον η μελωδία καταλήγει στην τρίτη (μ) της συγχορδίας της τονικής.

⁴⁶⁴ Η αρχή της επέκτασης (μ. 53) συμπίπτει – σε μια κίνηση που προκαλεί έκπληξη – με την αλυσιδοποίηση του μ. 52 στη βαρυμένη μείζονα μέση (bIII) της Ντο-μείζονος, που θα δώσει τη θέση της στο τελικό πτωτικό σχήμα στην αρχική τονικότητα.



Σύνθετη πρόταση

Η σύνθετη πρόταση κατ' ουσίαν δε διαφέρει σε τίποτε από την απλή οκτάμετρη πρόταση, παρά μόνο στην έκταση.⁴⁶⁵ Η αναφορά σε αυτή θα μπορούσε κάλλιστα να γίνει στο υποκεφάλαιο της προτάσεως,⁴⁶⁶ αλλά λόγω του ότι έπρεπε να προηγηθούν ορισμοί κάποιον άλλων εννοιών ώστε να κατανοήσουμε την κατασκευή της, θεωρήθηκε πρέπον να ασχοληθούμε με αυτόν τον τύπο σε αυτό το σημείο. Το στοιχείο που προσδίδει την έννοια του “σύνθετου” εδώ, είναι ο διαχωρισμός της βασικής ιδέας της (που συνίσταται από ένα τετράμετρο), σε μια μικρότερη βασική ιδέα και μια αντιθετική ιδέα (αμφότερες αποτελούμενες από δύο μέτρα), σε ένα δευτερεύον επίπεδο. Για να μη γίνεται σύγχυση στην ορολογία, η βασική τετράμετρη ιδέα της δεκαεξάμετρης πρότασης θα ονομάζεται πλέον “μεγάλη βασική ιδέα” της πρότασης,⁴⁶⁷ η οποία αποτελείται από τη βασική ιδέα και την αντιθετική της. Δηλαδή, έχουμε συνοπτικά:

$$\text{Μεγάλη βασική ιδέα σύνθετης πρότασης}^{468} \text{ (4 μέτρα):} \\ \text{βασική ιδέα (2 μέτρα)} \quad + \quad \text{αντιθετική ιδέα (2 μέτρα)}$$

Η σύνθεση των παραπάνω δύο συστατικών εντούτοις, παρατηρούμε πως συνιστά ένα *ηγούμενο*. Επομένως η *παρουσίαση* μιας σύνθετης πρότασης, αποτελείται ουσιαστικά από ένα ηγούμενο και την επανάληψή του, σε αναλογία με την απλή πρόταση:

⁴⁶⁵ Ο Carlin (ό.π., σ. 69) θεωρεί τα 16 μέτρα ως το αρχέτυπο μοντέλο αυτού του τύπου. Βέβαια 16 μέτρα θα μπορούσε να είναι και η απλή πρόταση, αν $\Pi=2A$ (δηλαδή στην περίπτωση που τα αναγραφόμενα 16 μέτρα, θεωρούνται ως 8 πραγματικά). Στον εν λόγω τύπο όμως, έχουμε 16 πραγματικά μέτρα.

⁴⁶⁶ Άλλωστε ο Schoenberg δεν κάνει κάποια διάκριση μεταξύ απλής και σύνθετης πρότασης, αλλά απλώς αναφέρει πως «στις απλούστερες περιπτώσεις, αυτές οι κατασκευές αποτελούνται από άρτιο αριθμό μέτρων, συνήθως οκτώ ή πολλαπλάσιο του οκτώ (π.χ. 16 ή σε πολύ γοργά tempi ακόμη και 32, όπου δύο ή τέσσερα μέτρα είναι πράγματι ίσα με το περιεχόμενο ενός).» (Schoenberg, *Βασικές Αρχές...*, ό.π., σ. 46).

⁴⁶⁷ Σε αναλογία με τον Richards, “Analyzing tension...”, ό.π., σ. 31.

⁴⁶⁸ Η σύνθεση δύο αντιθετικών στοιχείων για τη δόμηση της μεγάλης βασικής ιδέας, αντικατοπτρίζεται ακόμη και στη βασική ιδέα μιας απλής πρότασης: π.χ. στο “Superman theme A” (πρδγ. 3.1), η βασική ιδέα του θέματος (μ. 39-40) μπορεί να διαχωριστεί στο ανιόν μοτίβο πέμπτης (μαζί με την άρση) (μοτίβο α), και στο κατίον μοτίβο που καταλήγει στο σολ (μοτίβο β). Ομοίως στο “medallion theme” (πρδγ. 3.2), η εναρκτήρια δίμετρη βασική ιδέα συνιστάται στη σύνθεση δύο αντιθετικών μοτίβων (μ. 1 και 2).

Απλή πρόταση:

παρουσίαση = βασική ιδέα + επανάληψη βασικής ιδέας

Σύνθετη πρόταση:

παρουσίαση = μεγάλη βασική ιδέα (“ηγούμενο”) + επανάληψη μεγάλης βασικής ιδέας (επανάληψη “ηγουμένου”)⁴⁶⁹

Παράδειγμα 3.25:

JFK theme (*JFK*, Suite from *J.F.K.*: Theme from *J.F.K.*)

Παρουσίαση
μεγάλη βασική ιδέα

β.ι. α.ι. β.ι. α.ι.

μ.β.ι. (επανάλ.)

+ 8^{va} 27 28 29 30 31 32 33 34 + 8^{vb}

mf *f espr. molto*

(With Solemnity) *mf*

Mib:

Συνέχεια

κατάτμηση μοντέλο αλυσίδα

35 36 37 38 39 40 *ten.*

παρεμβολή πτωτικό

41 42 43 *Rall.* 44

dim.

Τέλεια Πτώση

⁴⁶⁹ Ο Carlin (ό.π., σ. 69) αναφέρει πως η *παρουσίαση* της σύνθετης πρότασης, διαρθρώνεται από μια σύνθετη βασική ιδέα (compound basic idea) και την άμεση επανάληψή της. Ας θυμηθούμε όμως πως ο συγγραφέας προσδιορίζει εννοιολογικά τον όρο ως ένα ηγούμενο χωρίς πτώση, διάκριση που δε γίνεται εδώ, όπως έχουμε αναφέρει αρκετές φορές. Οπότε, αν και θεωρώ πως η περιγραφή “σύνθετη βασική ιδέα” είναι πιο δόκιμη στην περίπτωση της σύνθετης προτάσεως, αφού η μεγάλη βασική ιδέα της συνιστάται από τη σύνθεση δύο συστατικών, για λόγους ορολογικής συνέπειας και προς αποφυγήν εσφαλμένης ταύτισης με τη “σύνθετη βασική ιδέα” των υβριδικών τύπων του Carlin, χρησιμοποιώ τον επιθετικό προσδιορισμό “μεγάλη”.

Μια σύνθετη πρόταση αποτελεί το “JFK theme”, το οποίο παραθέτω εδώ, ως παράδειγμα κατανόησης της μορφής αυτής. Το εναρκτήριο τετράμετρο του θέματος (μ. 27-30), στο οποίο εκτίθεται το θεμελιώδες μοτιβικό υλικό πάνω στο οποίο θα χτιστεί, συνιστά τη μεγάλη βασική ιδέα του, η οποία όπως είναι εμφανές, διαχωρίζεται στη βασική ιδέα (μια αυτόνομη κυκλική φράση που περιορίζεται στο διάστημα μιας πέμπτης) και την αντιθετική ιδέα (μια φράση καταληκτικού χαρακτήρα με σημαντικό της στοιχείο το κατιόν μοτίβο ογδών). Η μεγάλη αυτή ιδέα – που επεκτείνει επιπρόσθετα τη συγχορδία της τονικής και επιβεβαιώνει την τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος με μια ατελή πτώση στο μ. 30 – επαναλαμβάνεται αυτούσια στο επόμενο τετράμετρο (μ. 31-34),⁴⁷⁰ κλείνοντας έτσι την αρχική *παρουσίαση* της σύνθετης προτάσεως. Κατόπιν, εκμεταλλευόμενος το μοτιβικό σχήμα της αντιθετικής ιδέας (συντετμημένο στην κατάληξή του), ο συνθέτης χτίζει τη *συνέχεια* της σύνθετης πρότασης με την τεχνική της κατάτμησης (μ. 35 και 36), η οποία οδηγεί σε άλλη μια ατελή πτώση στο μ. 38.⁴⁷¹ Το θέμα όμως δεν τελειώνει εδώ. Το ίδιο σχήμα χρησιμοποιείται ως μοντέλο (μ. 39) για να αλυσιδοποιηθεί στο επόμενο μέτρο, και με μια υποτυπώδη επεξεργασία του να οδηγήσει σε μια πτώση στην *bVII*.⁴⁷² Αν έκλεινε σε αυτό το σημείο το θέμα, θα δομούσαν μια συμμετρική - μεταξύ της *παρουσίασης* και της *συνέχειας* - πρόταση, 8 + 8 μέτρων. Καθ’ ότι όμως δεν έχουμε μια τυπική ισχυρή κατάληξη, ο Williams προσθέτει άλλα δύο μέτρα (μ. 43-44), με την τέλεια πτώση αυτή τη φορά, που δίνει ένα πραγματικό τέλος στο θέμα.⁴⁷³

Σύνθετη περίοδος

Ανάλογης έκτασης με τη σύνθετη πρόταση είναι και η σύνθετη περίοδος, διαχωριζόμενη στο *ηγούμενο* και το *επόμενο*, αμφότερα έκτασης οκτώ μέτρων (στο θεμελιώδες μοντέλο του τύπου αυτού). Οι ισχύοντες δομικοί και αρμονικοί κανόνες της απλής περιόδου μεταφέρονται και εδώ σε ένα μεγαλύτερο επίπεδο οργάνωσης, ενώ ταυτόχρονα η έννοια του “σύνθετου” έγκειται στη δόμηση του *ηγούμενου* (και συνεπώς και του *επόμενου*) εν είδει μιας απλής πρότασης ή ενός υβριδίου.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Μια αρμονική διαφοροποίηση αφορά στην πρώτη συγχορδία του μ. 33, μια συγχορδία επιδεσπόζουσας (VI) που έχει αντικαταστήσει αυτήν της τονικής σε πρώτη αναστροφή (I⁶) (πρβλ. μ. 33 και 29). Η αρμονική λειτουργία βέβαια των δύο συγχορδιών είναι η ίδια στη συγκεκριμένη περίπτωση (βλ. Φιτισιώρης, ό.π., σ. 54), οπότε δεν επηρεάζεται σημαντικά η ποιότητα του αρμονικού υπόβαθρου στην επανάληψη της κύριας ιδέας.

⁴⁷¹ Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια μικρο-πρόταση στα μ. 35-38, όπως έχουμε παρατηρήσει και σε άλλα θέματα (π.χ. πρβλ. μ. 35-38 του θέματος αυτού με τα μ. 12-19 του “Sean’s theme” (πρδγ. 3.3).

⁴⁷² Δανεισμένη από τον μιζολύδιο (λόγω του *re♭*).

⁴⁷³ Αν τα μ. 41-42 δεν είχαν συμπεριληφθεί, θα δημιουργούνταν μια λογική (τουλάχιστον μοτιβικά) ακολουθία (μ. 39-40 + 43-44) που θα επαναλάμβανε το προηγούμενο τετράμετρο, τροποποιώντας το με μια ισχυρή κατάληξη (πρβλ. με μ. 35-38). Η παρεμβολή λοιπόν των μ. 41-42, που καθυστερεί μελωδικά και αρμονικά την έλευση της τελικής πτώσης, δημιουργεί μια διευρυμένη εκδοχή του τετραμέτρου 35-38, το οποίο έχει μεγεθυνθεί στα 6 μέτρα (μ. 39-44).

⁴⁷⁴ Θυμίζουμε πως στην απλή περίοδο, το *ηγούμενο* αποτελείται από μια βασική ιδέα σε συνδυασμό με μια αντιθετική ιδέα.

Στο “love theme” από την ταινία *The river*, το ηγούμενο και το επόμενο συνιστούν δύο προτάσεις. Κάθε μία από αυτές αποτελείται από την παρουσίαση και τη συνέχεια, με τη διαφορά ότι η πρώτη καταλήγει σε μια μισή πτώση (μ. 20), ενώ η δεύτερη τελειώνει με μια πιο ισχυρή πτώση στην τονική (μ. 27), μέσω της συγχορδίας του προσαγωγέα.⁴⁷⁵ Ως προς τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τους, οι δύο προτάσεις δε

Παράδειγμα 3.26:

Love theme (*The river*, 9m1 The hotel scene)

Ηγούμενο
παρουσίαση
β.ι. β.ι. συνέχεια

⁴⁷⁵ Θεωρώ το φα πάνω από το ντο ως άλυτη καθυστέρηση της τρίτης της συγχορδίας. Επίσης, στην πλήρως εννοχρηστωμένη παρτιτούρα του Herb Spencer (από την οποία έγινε η μεταγραφή του θέματος στο συγκεκριμένο παράδειγμα), το ρεβ στο μ. 26 είναι γραμμένο ως ρε#. Η ύφεση που πρόσθεσα, αντανακλά την ηχογραφημένη εκδοχή των δύο συγχορδιών του μέτρου αυτού. Τα σκίτσα του συνθέτη ενδεχομένως να μην οδηγούσαν σε μια σαφή απάντηση για το αν η αναίρεση είναι λάθος εκ παραδρομής εκ μέρους του εννοχρηστωτή, ή είναι αλλαγή που έγινε την έσχατη στιγμή στο στούντιο ηχογράφησης (κάτι που είναι γενικά συχνό στην κινηματογραφική μουσική αλλά αφορά συνηθέστερα στην αντικατάσταση μεγαλύτερων τμημάτων και όχι μεμονωμένων φθόγγων). Σε αναλογία όμως με μια άλλη εμφάνιση του θέματος, όπου η προηγούμενη συγχορδία (σε μια παρόμοια θέση) από αυτήν της τονικής περιέχει το ντο# (=ρεβ) (δικαιολογημένο βέβαια εκεί ως τρίτη της συγχορδίας της δεσπόζουσας), θεωρώ το ρεβ, ως αρχική πρόθεση του συνθέτη (στο μ. 26 του πρδγ).

7m1 alt Dialing the hospital

3.26), το οποίο λύνεται ως εν δυνάμει προσαγωγέας (αναιρούμενο νοητά), στον θεμέλιο της τελικής συγχορδίας της τονικής στο μπάσο.

Επόμενο
παρουσίαση
β.ι.

συνέχεια
β.ι.

21 22 23 24 25 26 27 28

VII¹¹₉ I⁹

Παράδειγμα 3.27:

Thieves' theme (*Home alone*, End credits)

Ηγούμενο
ηγούμενο
β.1. α.1. συνέχεια

Επόμενο
ηγούμενο
β.1. α.1. συνέχεια

και στην ορολογία που χρησιμοποιεί ο Carlin, αφού σχετικά με τη σύνθετη περίοδο αναφέρει πως αυτή «δομείται από δύο οκτάμετρα θέματα» (βλ. Carlin, ό.π., σ. 65). Ποιό είναι τελικά το “θέμα”, σε αυτές τις περιπτώσεις (σε μια μορφή σονάτας π.χ.); Στο δεύτερο μέρος της σονάτας για πιάνο σε ντο-ελάσσονα opus 10 αρ. 1, του L. v. Beethoven την οποία χρησιμοποιεί ο Carlin ως ένα παράδειγμα σύνθετης περιόδου (ό.π., σ. 64-65), ο Φούλιας αναφέρεται σε μια δεκαεξάμετρη περίοδο, η οποία διαχωρίζεται σε «δύο οκτάμετρες προτασιακές φράσεις» (Φούλιας, ό.π., σ. 672-673). Η χρήση του όρου «φράσεις» σε αντιπαράβολή με τον όρο «θέματα» του Carlin, ξεκαθαρίζει το τοπίο και πιστεύω πως είναι πιο δόκιμο, αφού δεν εγκυμονεί κινδύνους να θεωρήσουμε ως πραγματικό θέμα το πρώτο οκτάμετρο (παράνοηση που μπορεί να δημιουργήσει η ορολογία του Carlin), που απλώς επαναλαμβάνεται με μια πιο ισχυρή πτώση στο τέλος. Οπότε και στην περίπτωση του “thieves’ theme” (ή και σε άλλα που δομούνται ως σύνθετες περιόδοι, π.χ. στο πρδγ. 3.26), θεωρείται το δεκαεξάμετρο (σε μια τυπική του διατύπωση) ως το γνήσιο “θέμα”, και όχι ένα τμήμα αυτού (αν και μπορεί να εμφανίζεται πολύ συχνότερα στη διάρκεια μιας ταινίας).

Άλλοι τύποι πρότασης

Η πρόταση είναι «μια εξαιρετικά ελάσιμη μορφή· η ίδια η φύση της αψηφά τον αυστηρό προσδιορισμό. Λίγα θέματα είναι σχεδιασμένα σύμφωνα με το άκαμπτο Μπετοβενικό μοντέλο, αλλά υπάρχουν αμέτρητα τμήματα που εμπίπτουν στη γενική κάλυψη του όρου “προτασιακός”».⁴⁸⁰ Η μονοσήμαντη ερμηνεία της πρότασης που έδωσε ο Carlin, έθεσε μια σημαντική προβληματική στους επόμενους μελετητές για την εφαρμογή του άκαμπτου και περιοριστικού αυτού τύπου σε ένα ευρύτερο αριθμό θεμάτων, που μοιάζουν να έχουν κάποια από τα χαρακτηριστικά της. Μολονότι το μεγαλύτερο μέρος των θεμάτων του Williams, μπορούν να ερμηνευθούν, κατά το μάλλον ή ήττον, σύμφωνα με τις μικροδομικές μορφές που προτείνει ο Carlin (απέχοντας συχνά από τη θεώρησή του της αρμονίας ως καθοριστικού παράγοντα της μορφής)⁴⁸¹, δεν είναι λίγα εκείνα τα θέματα που μαρτυρούν την ανεπάρκεια των Καπλινικών μοντέλων. Ο BaileyShea στη διατριβή του επεκτείνει το μοντέλο της πρότασης στη μουσική του Wagner, με τη “Βαγκνερική *Satz*” να προσδιορίζεται περισσότερο από μοτιβικές επιταγές (στις σχέσεις των διαφόρων τμημάτων ενός θέματος), παρά αρμονικές.⁴⁸² Τελικά καταλήγει, σε μεταγενέστερο άρθρο του, πως η πρόταση κατανοείται καλύτερα ως μια διμερής μορφή,⁴⁸³ που διαχωρίζεται στην φράση της *παρουσίασης* (η οποία χαρακτηρίζεται από την – καθοριστική για τον προσδιορισμό ενός θέματος ως πρότασης – επανάληψη της βασικής ιδέας) και την φράση της *συνέχειας*,⁴⁸⁴ σε αντιστοιχία με τον Carlin, αλλά χωρίς τους αρμονικούς περιορισμούς. Ο Richards τουναντίον, υποστηρίζει πως «καθοριστικό στοιχείο της πρότασης είναι μια συνέχεια που επιταχύνει μοτιβικό, αρμονικό, ή ρυθμικό υλικό σε σχέση με η βασική ιδέα».⁴⁸⁵ Υπό αυτή την έννοια, η παρουσίαση μπορεί να περιέχει μια, δύο, τρεις κ.ο.κ. εμφανίσεις της βασικής ιδέας.⁴⁸⁶ Συνδυάζοντας τις απόψεις των δύο αυτών θεωρητικών, παρατήρησα πως οι τύποι που προτείνουν, θέτουν ένα κατάλληλο θεωρητικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο στηρίζεται ένας σημαντικός αριθμός των θεμάτων του Williams που έχουν μια προτασιακή ποιότητα, και διευκολύνουν το έργο της ερμηνείας και ομαδοποίησης των εν λόγω θεμάτων. Η καινοτομία των τύπων αυτών, δεν έγκειται τόσο σε νέους εννοιολογικούς προσδιορισμούς (αφού ήδη αναφέρονται ακροθιγώς στο πόνημα του Carlin), όσο στο ότι παρέχουν ένα οργανωμένο θεωρητικό πλαίσιο και αναγνωρίζονται πλέον ως αυθύπαρκτοι τύποι που μπορούν να εφαρμοστούν και σε θέματα πέραν της κλασικής περιόδου.

⁴⁸⁰ BaileyShea, “Beyond the Beethoven model...”, ό.π., σ. 7.

⁴⁸¹ Την οποία θεώρηση διακηρύσσει ως ένα από τα αρχικά αξιώματα του βιβλίου του, στο κεφάλαιο της εισαγωγής, βλ. Carlin, ό.π., σ. 4.

⁴⁸² BaileyShea, *The Wagnerian Satz*..., ό.π.

⁴⁸³ Μια άποψη που υιοθετήσα στην παρούσα εργασία, βλ. υποσ. 380.

⁴⁸⁴ BaileyShea, “Beyond the Beethoven model...”, ό.π., σ. 8.

⁴⁸⁵ Richards, “Viennese Classicism and the sentential idea...”, ό.π., σ. 182.

⁴⁸⁶ Ό.π.

Τρίπτυχη πρόταση

Αν και ο ορισμός της *παρουσίασης* μιας πρότασης, περιλαμβάνει την εμφάνιση μιας βασικής ιδέας και της επανάληψής της, δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο να υπάρξει και μια τρίτη διατύπωση της ιδέας αυτής. Η “τρίπτυχη πρόταση” (trifold sentence) όπως ορίστηκε από τον Richards,⁴⁸⁷ δεν παρουσιάζει κάτι νεωτεριστικό και παράδοξο, αφού ήδη ο Caplin διακρίνει σε μερικά κλασικά – πλάγια κυρίως – θέματα, μια πρόσθετη επανάληψη της βασικής ιδέας ως μέσο χαλάρωσης της δομής της πρότασης.⁴⁸⁸ Το ότι όμως αυτή η μορφή ανάγεται σε μια ανεξάρτητη δομή που μπορεί να απαντηθεί σε διάφορα σημεία μιας μακροδομικής μορφής, ειδικότερα δε όταν η έκτασή της είναι τα οκτώ μέτρα της σφιχτο-δεμένης τυπικής πρότασης, αποτελεί μια νέα βάση πάνω στην οποία μπορούμε να επανερμηνεύσουμε πολλά θέματα, χωρίς να ομαδοποιούνται ως εξαιρέσεις ή «διαστρεβλωμένες εκδοχές της δίπτυχης πρότασης».⁴⁸⁹ Ένα σημαντικό στοιχείο του τύπου αυτού, όπως θα δούμε, είναι ότι κάθε επανάληψη της βασικής ιδέας (κυρίως η τελευταία επανάληψή της), απομακρύνει περισσότερο από την αρχική, είτε αρμονικά, είτε μοτιβικά.⁴⁹⁰ Η *συνέχεια* στον τύπο αυτόν, παρουσιάζει ένα ή περισσότερα από τα συνήθη χαρακτηριστικά που έχει και στην απλή πρόταση (κατάτμηση, αρμονική επιτάχυνση, πτωτικό σχήμα κτλ.).

⁴⁸⁷ Richards, “Viennese Classicism and the sentential idea...”, ό.π., σ. 192-196.

⁴⁸⁸ Caplin, ό.π., σ. 99. Τον πρόδρομο της δομής αυτής βρίσκουμε επίσης και στο σχήμα (3 x a) + b που διακρίνει ο Carl Dahlhaus (“Satz und periode: Zur theorie der musikalischen syntax”, *Zeitschrift für Musiktheorie* 9/2, 1978, σ. 25· ευχαριστώ τον Mark Richards που μου διέθεσε την αγγλική μετάφρασή του) σε θέματα της κλασικής φιλολογίας (όπως π.χ. στο πλάγιο θέμα του φινάλε της *σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 2 αρ. 1 του Beethoven), και που μολονότι απέχει από μια δισυστική τυπολογία, αναγνωρίζεται ως μια ανεξάρτητη και μορφολογικά κλειστή δομή, σχετική με τις έννοιες της πρότασης και περιόδου.

⁴⁸⁹ Richards, “Viennese Classicism and the sentential idea...”, ό.π., σ. 190. Για μια λίστα με θέματα από την κλασική φιλολογία που διαθρώνονται ως τρίπτυχες προτάσεις, βλ. ό.π., σ. 224 (Παράρτημα Α).

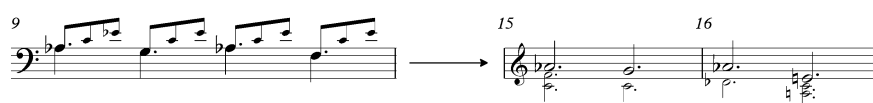
⁴⁹⁰ Οπότε πρέπει να γίνει διάκριση του τύπου αυτού από τον ασυνήθιστο υβριδικό τύπο του Caplin (βλ. υποσ. 453), όπου, αν και φαινομενικά έχουμε μια τριπλή διατύπωση της βασικής ιδέας, όπως στην τρίπτυχη πρόταση, η τρίτη ιδέα στην πραγματικότητα επαναφέρει την αρχική, εν είδει ενός *επομένου*. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να διαφοροποιηθώ και από τον Richards, καθώς, όπως φαίνεται από τα παραδείγματα τρίπτυχων προτάσεων στο κλασικό ρεπερτόριο που αναφέρει (βλ. Richards, “Viennese Classicism...”, ό.π., σ. 224) αλλά και όπως αποκόμισα από την προσωπική μας διαδικτυακή επικοινωνία, υιοθετεί μια πιο αυστηρή αντίληψη όσον αφορά την “επανάληψη” μιας ιδέας, όπου αυτή θα πρέπει να είναι αυτούσια ή ελαφρά παραλλαγμένη. Οπότε, κάθε μεγαλύτερη απομάκρυνση από την βασική ιδέα τον οδηγεί στη δημιουργία νέων τύπων (developing sentence, developing period, developing clause και clause βλ. Richards, “The use of variation...”, ό.π., σ. 122). Ο λόγος της διαφοροποίησής μου αυτής και της μη δημιουργίας υποδιαίρέσεων των βασικών μορφών με βάση το φαινόμενο της παραλλαγής, έγκειται στο ότι συχνά είναι δύσκολο να καθοριστεί με σαφήνεια η τομή με την οποία μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις περισσότερες από τις λιγότερο παραλλαγμένες ιδέες. Γίνεται μια προσπάθεια με το παραπάνω άρθρο του Richards ώστε να τεθεί ένα θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναπτυχθεί η έννοια της παραλλαγής στον Williams, αλλά προσωπικά δεν με ικανοποιεί και ενέχει κινδύνους. Ένα παράδειγμα είναι το Imperial march (Darth Vader’s theme) που συναντήσαμε προηγουμένως και που στο άρθρο του “Film Music themes” (ό.π.), η τρίτη φράση (βλ. μ. 7-8, πρδγ. 3.4) έχει την ταμπέλα A2 ενώ για εμένα είναι καθαρά ένα B, που δεν παραλλάσσει τη βασική ιδέα.

Μιας τέτοιας μορφής είναι το “Presumed innocent theme”, το οποίο εκτείνεται σε τέσσερα δίμετρα. Στο εναρκτήριο δίμετρο (μ. 9-10) διαγράφεται η βασική ιδέα του θέματος, μια κατιούσα μελωδία δώριου (λόγω του φυσικού ρε) χαρακτήρα, που υποστηρίζεται αρμονικά από μια σύνδεση i^7 -III, κινούμενη πάνω σε ένα βηματικό μπάσο αντίθετης κατεύθυνσης.⁴⁹¹ Η ιδέα αυτή επαναλαμβάνεται χωρίς ουδεμία αλλαγή στα μ. 11-12, ενώ στο επόμενο δίμετρο (μ. 13-14) έχουμε μια δεύτερη επανάληψη (ή τρίτη εμφάνισή της), αυτή τη φορά μεταφερμένης ένα διάστημα τέταρτης προς τα άνω, με έναν αιολικό (λόγω του ρε^b) χαρακτήρα και ελαφρώς παραλλαγμένη, που καταλήγει στη συγχορδία της επιδεσπόζουσας. Οι στάσεις της μελωδίας είναι πιο στέρεες (μ.13: ντο και λα^b πάνω στη συγχορδία της τονικής) σε σχέση με τα προηγούμενα μέτρα (μ. 9 και 11: σολ [= ενάτη στη συγχορδία της τονικής] και μι^b [= έβδομη]), τα οποία τώρα μοιάζουν να να είχαν ως απώτερο στόχο αυτήν την τρίτη εμφάνιση της βασικής ιδέας.⁴⁹² Το καταληκτικό δίμετρο (μ. 15-16) αναλαμβάνει τη λειτουργία της τελικής πτώσης (προς την απροσδόκητη οξυμμένη ελάσσονα συγχορδία της μέσης, δανεισμένη από την ομώνυμη μείζονα), η οποία εμφανίζει ταυτόχρονα φαινόμενα κατάτμησης της αρχικής ιδέας και αρμονικής επιτάχυνσης, συνιστώντας έτσι μια τυπική - αλλά συντετμημένη - *συνέχεια*, σε μια αρχική εξάμετρη *παρουσίαση* (μ. 9-14).⁴⁹³ Το οκτάμετρο, λοιπόν, αυτό θέμα δομείται ως εξής: (2 + 2 + 2) + 2 μέτρα. Η ασυμμετρία αυτή που δημιουργείται υπέρ της παρουσίας του θεματικού υλικού, είναι τυπική στα θέματα του Williams που διατυπώνονται εν είδει τρίπτυχης πρότασης, και που, όπως είναι φυσικό, δημιουργούν μια μεγαλύτερη θεματική σαφήνεια (λόγω των επαναλήψεων) αντιπαραβαλλόμενα με τις απλές προτάσεις, αφού οι τρεις διατυπώσεις της βασικής ιδέας εντυπώνουν τα θεμελιώδη μοτίβα στο αυτί του ακροατή και κατά τη γνώμη μου, αντίθετα με τη θεώρηση του Caplin,⁴⁹⁴ δημιουργούν ένα σταθερά συντεθειμένο θέμα.

⁴⁹¹ Αν και το θέμα κινείται σε έναν φα δώριο/αιολικό τρόπο, η αρχική αυτή εμφάνιση της μελωδίας (που ανάγεται σε ένα κατιόν μοτίβο σολ – φα – μι^b – ρε – ντο) θα ταίριαζε περισσότερο σε μια ντο ελάσσονα. Πράγματι, σε μια άλλη διατύπωση της βασικής ιδέας (6m5 The bedroom scene, μ. 31-32), η μελωδία εναρμονίζεται στη “σωστή” τονικότητα (το αναγόμενο μοτίβο σολ[#] – φα[#] – μι – ρε[#] – ντο[#], διατυπώνεται σε μια ντο-δίεση-ελάσσονα, πάνω σε μια αρμονική σύνδεση i-VI). Η διαστηματική μετατόπιση της μελωδίας στο παραπάνω απόσπασμα όμως, που αποτελεί και την αυθεντική εμφάνιση του θέματος, σε συνδυασμό με την τονική μεθ’ εβδόμης που σχηματίζεται, δημιουργεί μια αίσθηση αιωρούμενης φράσης που έχει μια έντονη τάση φυγής προς τα εμπρός.

⁴⁹² Αξιοπρόσεχτη είναι η πρόσθεση του “στοιχειωμένου” (από την ένδειξη “brass haunted sound” για τον ήχο του synthesizer) μοτίβου δεκάτων έκτων στο μ. 14, που την ξεχωρίζει από τις προηγούμενες. Πάνω στο μοτίβο αυτό θα χτιστούν συνδετικά περάσματα προς ένα δευτερεύον θέμα, στη μουσική των τίτλων τέλους της ταινίας.

⁴⁹³ Εκτός από την κατάτμηση της βασικής ιδέας, το πτωτικό σχήμα συνδέεται μοτιβικά με αυτή και διαμέσου της μεγέθυνσης του δευτερεύοντος μοτίβου που σχηματίζεται από τα τρία στο μ. 9:



⁴⁹⁴ Κατά τον Caplin, η τρίτη διατύπωση της αρχικής ιδέας δημιουργεί έναν «λειτουργικό πλεονασμό», που σε συνδυασμό με την ασυμμετρία της πρότασης, συντελεί στην ύπαρξη μιας χαλαρής οργάνωσης. (βλ. Caplin, ό.π., σ. 99).

Παράδειγμα 3.28:

Presumed innocent theme (*Presumed innocent*, 1m1 Presumed innocent)

παρουσίαση

β.ι.

β.ι.

9 10 11 12

mp

φ.α.: i⁷ 2 III 2 2

β.ι.

συνέχεια
κατάτμ. & αρμον. επιτάχ.

13 14 15 16

brass haunted sound

mf

Poco Rit

VI⁷ ii⁶ v VI biii

Στο “love theme”, η βασική ιδέα “αναπτύσσεται” στις επόμενες δύο εμφανίσεις της, με μελωδικές παραλλαγές που διατηρούν όμως, κατά το μάλλον ή ήττον, τον ρυθμικό σκελετό της και την καταστούν εύκολα αναγνωρίσιμη – όπως παρατηρούμε στο παράδειγμα – και στις επαναλήψεις. Η ιδέα αυτή έχει ως σημείο εκκίνησης κάθε φορά ένα σταθερό κυκλικό μοτίβο (ντο – ρε – μι – ντο στα μ. 109, 112, 114 – συρρικνωμένο μετρικά στα 112 και 114), που οδηγεί σε ένα κατιόν καταληκτικό μοτίβο που επίσης τροποποιείται χωρίς να χάνει τη βασική του μορφή. Στην τρίτη εμφάνισή της φαίνεται πια να έχει απομακρυνθεί (τουλάχιστον στην έκταση της μελωδίας), με τον φθόγγο μι (μ. 115) να αποτελεί το υψηλότερο σημείο κλιμάκωσης του θέματος. Η αρμονική υποστήριξη των ιδεών αυτών, που κινείται πάνω σε μια σταθερή γραμμή του μπάσου και στις τρεις διατυπώσεις (ντο – μι – φα – σολ), δεν παρουσιάζει σημαντικές αλλαγές, με την πρώτη ιδέα να διατηρείται στην τονική (με μια παρεμβαίνουσα διαβατική συγχορδία υποδεσπόζουσας), ενώ στα μ. 112-113 και 114-115 η αρμονία παραμένει αυτούσια καταλήγοντας σε μια μισή πτώση. Το μ. 116 με την αρμονική πύκνωση (μια διαφορετική συγχορδία ανά ρυθμικό τέταρτο) σηματοδοτεί την έναρξη της *συνέχειας*, η οποία καταλήγει στο τελικό πτωτικό σχήμα, διατηρώντας μοτιβικές μορφές της βασικής ιδέας.⁴⁹⁵ Η δομική οργάνωση του θέματος διατυπώνεται αριθμητικά ως εξής: (3 + 2 + 2) + 3. Έχουμε δηλαδή μια ασύμμετρη σχέση *παρουσίασης* και *συνέχειας* (με αναλογία 7 προς 3), αλλά και μια δευτερεύουσα εσωτερική ασυμμετρία της *παρουσίασης* (3 + 2 + 2), που

⁴⁹⁵ Βλ. π.χ. τις εν είδει επέρεισης καταλήξεις στη μελωδία (μ. 117: λα – σολ, μ. 118: ρε – ντο) που σαφώς προέρχονται από την κυρίαρχη ιδέα του θέματος.

δημιουργείται κυρίως λόγω της μικρο-επέκτασης της βασικής ιδέας κατά ένα μέτρο (μ. 111) στην αρχική της εμφάνιση.⁴⁹⁶

Παράδειγμα 3.29:

Love theme (*Far and away*, End credits)

παρουσίαση

β.ι. β.ι. β.ι.

Ντο: I 6 (IV) 6 I 6 IV V₄ 3 I 6 IV₂ V

συνέχεια

αρμονική επιτάχυνση & πτωτικό

vi iii⁶ vii⁶ IV V $\frac{11}{9}{7}$ I

Τρεις διατυπώσεις της βασικής ιδέας στην τσελέστα διακρίνουμε και στο “Main title/House theme A”, και της οποίας η έναρξη είναι πάντα ένα σταθερό δίμετρο στην τονική (μ. 5-6, 9-10, 13-14). Το δίμετρο που έπεται κάθε φορά είναι έντονα χρωματικό με μεγάλη κινητικότητα και μια κατιούσα διάθεση ύστερα από ένα αρχικό πήδημα (μ. 7-8, 11-12, 15-16). Αρμονικά έχουμε κάποιες καταλήξεις στη δεσπόζουσα (αλλοιωμένη στο τελευταίο όγδοο του μ. 8, δεύτερο τέταρτο του μ. 12, μ. 16⁴⁹⁷). Η *συνέχεια* αρχίζει με μια κατάτμηση της μουσικής στο ένα μέτρο, με μια ιδέα που προέρχεται από το μ. 11, και μια αρμονική έκπληξη με την ελάσσονα επιδεσπόζουσα, που οδηγεί κλείνοντας το θέμα στην αρχική τονική στο μ. 20. Η δομική αριθμητική απεικόνιση του θέματος είναι η εξής: (4 + 4 + 4) + 4.

⁴⁹⁶ Ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα έχει η σταδιακή μετρική συρρίκνωση της βασικής ιδέας. Αν δηλαδή εκλάβουμε το ένα τέταρτο ως μονάδα μέτρησης του μεγέθους της, στην αρχική εμφάνισή της (μ. 109-111) διαρκεί οκτώ τέταρτα, στην επανάληψή της (μ. 112-113) επτά, και στη δεύτερη επανάληψη (μ. 114-115) σχεδόν έξι. Δημιουργείται έτσι μια έντονη αίσθηση κινητικότητας και επιτάχυνσης προς τη *συνέχεια* του θέματος.

⁴⁹⁷ Στο τελευταίο όγδοο του μέτρου έχουμε μια διπλή δεσπόζουσα.

Παράδειγμα 3.30:

Main title/House theme A (*Home alone*, 1m1 Home alone)

παρουσίαση

β.ι.

β.ι.

6 7 8 9 10 11 12

mf

pp

ρε:

V^{34}

V

συνέχεια

κατάτμ.

β.ι.

13 14 15 16 17 18 19 20

mp

mp

mf

V

V^6/V vi

i

Ίδιο δομικό πρότυπο επικρατεί και στο δίφωνης υφής “military theme”. Η παρουσίαση αποτελείται από τρεις εμφανίσεις μιας δίμετρης βασικής ιδέας μιλιταριστικού χαρακτήρα. Και ενώ είναι εμφανές ότι τα μ. 3-4 αποτελούν ακριβή επανάληψή της, με μια μερική αντιμετάθεση των φθόγγων και μεταφορά τους μια οκτάβα πάνω (πρβλ. μ. 2 και 4), τα μ. 5-6 συνιστούν μια παραλλαγή της με διατήρηση του ίδιου ρυθμικού προφίλ αλλά μεταβολή των διαστηματικών σχέσεων των φθόγγων. Η συνέχεια χρησιμοποιεί μια ρυθμική επιτάχυνση ενώ το οκτάμετρο θέμα οργανώνεται μετρικά ως $(2 + 2 + 2) + 2$.⁴⁹⁸

Παράδειγμα 3.31:

Military theme (*Close encounters of the third kind*, 12m2 Who are you people?)

παρουσίαση

β.ι.

β.ι.

β.ι.

συνέχεια

ρυθμική επιτάχ.

2 3 4 5 6 7 8

f

⁴⁹⁸ Για άλλο ένα παράδειγμα τρίπτυχης πρότασης βλ. πρδγ. 2.75. Εκεί, η μετρική οργάνωση είναι $(2 + 2 + 2) + 4$.

Πρόταση με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση

Ο Carlin αναφέρει σχετικά με τις προτάσεις πως συχνά «η συνέχεια αρχίζει να να επρόκειτο να ξαναδιατυπώσει ολόκληρη τη βασική ιδέα για μια τρίτη φορά, αλλά πριν την ολοκληρώσει, η ιδέα οδηγεί σε νέο υλικό που επιτυγχάνει την κατάτμηση».⁴⁹⁹ Άλλωστε η συνέχεια μιας πρότασης, κατά τον Schoenberg, περιλαμβάνει διαδικασίες βαθμιαίας εξάλειψης χαρακτηριστικών στοιχείων της βασικής ιδέας (ένα φαινόμενο που ονομάζεται “εκκαθάριση”)⁵⁰⁰, ώστε το θέμα να οδηγηθεί στην κατάληξή του και όχι σε μια αέναη επέκταση.⁵⁰¹ Ο BaileyShea αναφέρεται στον τύπο αυτό προτάσεως, στον οποίο η *συνέχεια* ξεκινάει πάλι με τη βασική ιδέα του θέματος για να την εγκαταλείψει πριν προλάβει να ολοκληρωθεί, ως έναν ιδιαίτερο τύπο που ονομάζει “πρόταση με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση” (sentence with a dissolving third statement).⁵⁰² Δεδομένου ότι η μορφή αυτή χρησιμοποιείται πολύ συχνά από τον Williams, είναι αναγκαίο να αναφερθούμε σε αυτήν ως ένα ξεχωριστό τύπο δόμησης από αυτόν της κοινής πρότασης, που θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως προάγγελος του τρίπτυχου τύπου.

Το “Yoda’s theme” θεωρώ πως αποτελεί μια έξοχη αναπαράσταση του εν λόγω τύπου:

Παράδειγμα 3.32:

Yoda’s theme (*Star Wars: Episode V – The empire strikes back*, Yoda’s theme)

Η βασική ιδέα (μ. 1-2) (με τη μελωδία να εμφανίζεται στη φωνή του τενόρου), επαναλαμβάνεται διαντισμένη στο επόμενο δίμετρο (μ. 3-4), υποστηριζόμενη και στις δύο εμφανίσεις της από μια εναλλαγή τονικής και επιτονικής – δανεισμένης από το λύδιο – συγχορδίας πάνω σε έναν ισοκράτη. Και ενώ το μ. 5 μας προδιαθέτει για μια δεύτερη επανάληψή της, το μ. 6 διακόπτει μια τέτοια εξέλιξη, αφού

⁴⁹⁹ Carlin, ό.π., σ. 41.

⁵⁰⁰ Μτφρ. Κ. Νάσου (βλ. Schoenberg, *Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 89) του όρου “liquidation” από την αγγλική έκδοση (*Fundamentals of Musical Composition*, ό.π., σ. 58) του θεωρητικού βιβλίου του Schoenberg.

⁵⁰¹ Schoenberg, *Βασικές αρχές...*, ό.π., σ. 89.

⁵⁰² BaileyShea, “Beyond the Beethoven model...”, ό.π., σ. 11-12. Μάλιστα, ένα από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ως απεικόνιση της μορφής αυτής, είναι ένα θέμα από το *Κουρτέτο για έγχορδα αρ. 1* του Ligeti (ό.π., σ. 13), γεγονός που αναδεικνύει την αποδέσμευση της πρότασης και των ιδιαίτερων τύπων της, από τις τυπικές αρμονικές διαδικασίες της τονικής μουσικής.

επαναλαμβάνει το προηγούμενο μοτίβο εν είδει αλυσίδας (φανερώνοντας μια κατάτμηση του βασικού μοτιβικού υλικού), και οδηγεί στην τελική πτώση. Συνεπώς, η φαινομενική τρίτη διατύπωση της θεματικής ιδέας (μ. 5) ρευστοποιείται από το επόμενο μέτρο, και αποτελεί την αρχή της *συνέχειας* του προτασιακού αυτού τύπου, ο οποίος διατηρεί, στη συγκεκριμένη περίπτωση, τη συμμετρία της σταθερά συντεθειμένης οκτάμετρης πρότασης: $(2 + 2) + (1 + 1 + 2)$ μέτρα.

Ανάλογη δομική οργάνωση παρουσιάζει και το “cherries” theme”, με τη βασική ιδέα να ακολουθείται από μια ακριβή επανάληψη, ενώ στα μ. 3-4, αν και η εμφάνιση του αρχικού μοτίβου της δημιουργεί προσδοκίες μιας δεύτερης επανάληψης, η εξέλιξη με την αλυσιδοποίηση του καταληκτικού μοτίβου της (σε κατιούσα κατεύθυνση αυτή τη φορά), δημιουργεί τη συνολική θεώρηση μιας πρότασης με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση.

Παράδειγμα 3.33:

Cherries’ theme (*The witches of Eastwick*, 8m3 Have a cherry!)

Στο “home theme”, η διαδικασία ρευστοποίησης και απομάκρυνσης από τη βασική ιδέα δεν αφορά στην αλυσιδοποίηση μεμονωμένων τμημάτων της (όπως στα δύο παραπάνω θέματα), αλλά στο ομαλό πέραςμα σε νέο μοτιβικό υλικό που συνοδεύεται από ταυτόχρονη αρμονική πύκνωση. Το αγγλικό κόρνο, στο οποίο ανατίθεται η μελωδική ύφανση, επαναλαμβάνει την εναρκτήρια βασική ιδέα στα μ. 27-29, διανθισμένη στην κατάληξή της, ενώ η επόμενη τρίτη διατύπωση που ξεκινάει στο μ. 30, σηματοδοτεί την έναρξη της *συνέχειας* της πρότασης, αφού αλλάζει πορεία από το επόμενο μέτρο (μ. 31) με πιο πλατιές μοτιβικές κινήσεις και επιτάχυνση της αρμονίας που αλλάζει ανά μετρικό μισό. Τα μ. 33-34 φαίνεται να υιοθετούν κάποια από τα μοτίβα της βασικής ιδέας, οδηγώντας σε μια προσωρινή κατάληξη στη μέση (σε πρώτη αναστροφή): αν τελείωνε εδώ το θέμα θα σχηματιζόταν μια συμμετρία μεταξύ *παρουσίασης* και *συνέχειας* $5 + 5$ μέτρων.⁵⁰³ Καθώς όμως η κατάληξη στη συγχορδία της μέσης είναι εξαιρετικά ασταθής, ο συνθέτης, έχοντας στο μεταξύ εκκινήσει μια αντιστικτική ανοδική κίνηση των εγχόρδων (βλ. δεύτερο πεντάγραμμο

⁵⁰³ Την εσωτερική τάση για κατάληξη του θέματος σε αυτό το σημείο, αναδεικνύει και η ύπαρξη της διπλής διαστολής στην παρτιτούρα, στο τέλος του μ. 34. Στη δεύτερη εμφάνιση του θέματος σε αυτό το κομμάτι (μ. 57-68) στην τρομπέτα (που συμπίπτει και με τη δεύτερη εμφάνισή του στην ταινία), η διπλή διαστολή είναι απύσχα, σα να εξοικειώθηκε δηλαδή, εν τέλει, η μουσική με τη δωδεκάμετρη ασυμμετρική $(5 + 7)$ μέτρα δόμηση του θέματος.

στα μ. 33-34),⁵⁰⁴ επαναλαμβάνει το ρυθμικό-μελωδικό σχήμα των μέτρων αυτών στα μ. 35-36, υποστηριζόμενα από την ίδια αρμονική ακολουθία που αυτή τη φορά καταλήγει σε μια μισή πτώση, η οποία θα δώσει το έναυσμα για μια υποτυπώδη ανάπτυξη του θέματος στα ακόλουθα (μη αναγραφόμενα εδώ) μέτρα.

Παράδειγμα 3.34:

Home theme (*Born on the fourth of July*, 1m5 (New start) Early days)

παρουσίαση β.ι. β.ι. συνέχεια (ρ.τ.δ.)

Λα:

Ο Richards σημειώνει σχετικά με αυτόν τον τύπο προτάσεως, πως η τρίτη (ρευστοποιούμενη) διατύπωση της βασικής ιδέας, μπορεί – εκτός από το να περιέχει μεγάλο τμήμα της, πράγμα που είναι εμφανές στα παραπάνω παραδείγματα⁵⁰⁵ – να είναι και «σχεδόν απαράλλακτη με αυτή ως προς το μοτιβικό της περιεχόμενο».⁵⁰⁶ Μια τέτοια περίπτωση παρατηρούμε στο “Leia’s theme”: η βασική του δίμετρη ιδέα (δομούμενη πάνω σε δύο μοτίβα καλέσματος και απάντησης),⁵⁰⁷ αρχικά επαναλαμβάνεται στα μ. 7-8 (με το “απαντητικό” μοτίβο να ακούγεται μια τρίτη μικρή παραπάνω)· των μέτρων αυτών έπεται μια φαινομενική επανάληψη ολόκληρης

⁵⁰⁴ Η οποία επίσης χρησιμοποιεί ως βασικό μοτίβο δόμησης αυτό της βασικής ιδέας, στην αντίθετη κατεύθυνση.

⁵⁰⁵ Στα αναφερόμενα παραδείγματα η βασική ιδέα αρχίζει και ρευστοποιείται στη δεύτερη επανάληψή της, αφού έχει διατυπωθεί περίπου το μισό περιεχόμενο αυτής.

⁵⁰⁶ Richards, “Viennese classicism...”, ό.π., σ. 195.

⁵⁰⁷ Quinn, ό.π., σ. 55.

της ιδέας (μ. 9-10), με μια εκφραστική διατύπωσή της που ξεκινάει από τη Ναπολιτάνικη (ή φρύγια) επιτονική της αρχικής τονικότητας της Ρε-μείζονος. Το καταληκτικό μοτίβο της αποδεσμεύεται από αυτή στο μ. 11, και συνδυάζεται με ένα παρόμοιο αντίθετης κατεύθυνσης, για να καταλήξει σε μια συγχορδία Σι-ύφεση-μείζονος (μ. 12).⁵⁰⁸ Το δίμετρο αυτό (μ. 11-12) εν τέλει, επαναλαμβάνεται ένα ημιτόνιο παρακάτω, καταλήγοντας σε μια μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η ολοκληρωμένη – μοτιβικά τουλάχιστον – τρίτη διατύπωση της βασικής ιδέας, θα μπορούσε να οδηγήσει κάποιον στη θεώρηση του θέματος ως μιας τρίπτυχης πρότασης, με την *παρουσίαση* δηλαδή να αποτελείται από τρεις διατυπώσεις της ιδέας (μ. 5-10). Η αρμονική όμως ομαδοποίηση των δύο πρώτων διατυπώσεων (μ. 5-6 και 7-8) με την εναλλαγή τονικής και επιτονικής ή υποδεσπόζουσας (αμφότερων δανεισμένων από την ομώνυμη ελάσσονα), απομονώνει το τετράμετρο αυτό από τα έποντα μέτρα, όπου, παρά την τρίτη εμφάνιση ολόκληρης της ιδέας (μ. 9-10), το νέο της αρμονικό περίβλημα (II φρύγια) που οδηγεί ομαλά στις επόμενες απομακρυσμένες συγχορδίες, την κάνουν να ακούγεται ως μέρος της *συνέχειας* της προτάσεως – και συνεπώς ως ρευστοποιούμενη ιδέα, και όχι της *παρουσίασης*. Επομένως, το “Leia’s theme”, γίνεται κατανοητό ως μια πρόταση με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση, αν και αυτή η τρίτη εμφάνιση της βασικής ιδέας δεν διακόπτεται πριν ολοκληρωθεί, όπως συναντήσαμε στα τρία προηγούμενα παραδείγματα, αλλά ολοκληρώνεται μοτιβικά.

Παράδειγμα 3.35:

Leia’s theme (*Star Wars*, *Star Wars-Suite for orchestra: II. Princess Leia’s theme*)

παρουσίαση

β.ι. β.ι. (ρ.τ.δ.)

5 6 7 8 9

mp dolce poco

Ρε: *pp* I ii° I iv II *poco*

10 11 12 13 14

♭VI iv⁷ *poco* V

⁵⁰⁸ Η οποία προσδιορίζεται ως μια επιδεσπόζουσα (δανεισμένη από την ομώνυμη ρε-ελάσσονα).

Παράδειγμα 3.36:

Force theme (ή Ben's theme) (*Star Wars*, 3m2 Lost R-2)

παρουσίαση β.ι. β.ι. (παραλλαγμένη) συνέχεια (ρ.τ.δ.)

σολ: IV⁶ V i

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα από τα σημαντικότερα θέματα του έπους των ταινιών *Star Wars*, το “force theme”: το οκτάμετρο αυτό θέμα χωρίζεται σε τέσσερις δίμετρες φράσεις, καθεμία από τις οποίες καταλήγει σε μια στάση στη μελωδία, όπως παρατηρεί και η Paulus,⁵⁰⁹ ενώ οι ιδέες μεταξύ τους έχουν μια συνάφεια αναπτυσσόμενης παραλλαγής.⁵¹⁰ Αν και οι σταδιακές μεταμορφώσεις των αρχικών μοτίβων της βασικής ιδέας (μ. 10-11) θολώνουν το τοπίο σχετικά με τον τύπο οργάνωσης του θέματος, η θεώρησή του ως προτάσεως με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση έγκειται αποκλειστικά και μόνο στην ταυτότητα της τρίτης ιδέας (μ. 14-15). Αποκλίνει αυτή αρκετά ώστε να θεωρήσουμε ότι ρευστοποιείται, ή μήπως αποτελεί μια δεύτερη επανάληψη της βασικής ιδέας, που εμπεριέχεται στην παρουσίαση του θέματος (συνιστώντας με αυτόν τον τρόπο μια τρίπτυχη πρόταση); Ένας συνήθης τρόπος για να αναγνωρίσουμε αν μια τρίτη διατύπωση της βασικής ιδέας σηματοδοτεί την αρχή της συνέχειας, είναι – όπως εξηγεί ο Richards – η αλλαγή

⁵⁰⁹ Paulus, ό.π., σ. 165.

⁵¹⁰ Βλ. σχετικά υποσημείωση 560.

στην υφή.⁵¹¹ Πράγματι, στο απόσπασμα αυτό, που ακούγεται σε μια από τις χαρακτηριστικότερες σκηνές της ταινίας,⁵¹² το κόρνο αναλαμβάνει αρχικά τη στοχαστική μελωδική γραμμή που κινείται πάνω σε ήσυχα tremoli των εγχόρδων· αφού καταλήξει σε μια μείζονα υποδεσπόζουσα (δίνοντας ένα δώριο χαρακτήρα στο θέμα) (μ. 13), η μελωδία ανατίθεται στα έγχορδα, μέσω μιας αποφασιστικής αρμονικής σύνδεσης δεσπόζουσας-τονικής (αμφότερων σε ευθεία κατάσταση) (μ. 13-14), που με δυναμικές οκτάβες και την υποστήριξη του μεγαλύτερου μέρους της ορχήστρας, οδηγούν ανοδικά σε μια κορύφωση (μ. 15) στην επιδεσπόζουσα. Η τελευταία φράση έχει καταληκτικό χαρακτήρα και στόχο έχει να αποδυναμώσει τη συσσωρευμένη ένταση, με τις καθοδικές κινήσεις των μοτίβων.⁵¹³ Η αλλαγή της υφής – αλλά και του χαρακτήρα – είναι έκδηλη στην τρίτη παραλλαγμένη διατύπωση της βασικής ιδέας (μ. 14-15),⁵¹⁴ που με δραματικές κινήσεις οδηγεί σταθερά προς την κλιμάκωση, και αναμφισβήτητα δημιουργεί μια εντύπωση *συνέχειας* στην αρχική *παρουσίαση* (μ. 10-13).

Πρόταση με δομή “ααβα”

Ένας ιδιαίτερος τύπος πρότασης που επίσης εξετάζει ο BaileyShea, είναι εκείνος κατά τον οποίο η *συνέχεια* παρουσιάζει μια εσωτερική ισορροπία (2 + 2 μέτρων σε μια οκτάμετρη πρόταση επί παραδείγματι), και ταυτόχρονα η έναρξή της «διαφοροποιείται συχνά μοτιβικά με τη βασική ιδέα, ενώ το πτωτικό τμήμα επαναδιατυπώνει τα μοτιβικά χαρακτηριστικά της βασικής ιδέας».⁵¹⁵ Ο τύπος αυτός, όπως επισημαίνει, έχει αγνοηθεί από τους θεωρητικούς, ίσως επειδή συγκρινόμενος με την κινητήρια δυναμική του Μπετοβενικού μοντέλου, έχει περισσότερο “περιοδικά” παρά “προτασιακά” χαρακτηριστικά.⁵¹⁶ Μια απεικόνιση της δομής αυτής, που είναι εξαιρετικά σπάνια στα θέματα του Williams, συναντούμε στο “Séance theme A” το οποίο διαρθρώνεται εμφανώς σε τέσσερα δίμετρα: τα μ. 11-12 διαφοροποιούνται σε σχέση με τη βασική ιδέα, υπαγορεύοντάς μας να τα θεωρήσουμε ως αρχή της *συνέχειας* της πρότασης, αλλά το τελικό δίμετρο που κλείνει το θέμα στην τονική, αν και έχει διαφορετική αρμονική υποστήριξη από τη

⁵¹¹ Richards, “Viennese classicism...”, ό.π., σ. 195.

⁵¹² Για τη συγκεκριμένη σκηνή με το δίδυμο ηλιοβασίλεμα, ο Williams είχε αρχικά συνθέσει ένα άλλο πιο σκοτεινό και αθεματικό κομμάτι, αλλά με προτροπή του δημιουργού George Lucas χρησιμοποίησε το “Ben’s theme”, καθώς «εξέφραζε αποτελεσματικότερα τα όνειρα του Luke να αφήσει τον Tatoouine» (Matessino, “A new hope for film music”, ό.π., σ. 14 (η αρχική εναλλακτική βερσιόν του κομματιού, εμπεριέχεται στον πρώτο δίσκο του αναφερόμενου cd [track 13])). Περισσότερα σχετικά με τις προγραμματικές και αισθητικές διαστάσεις της συγκεκριμένης χρήσης του θέματος βλ. Peter Nickalls, *Star Wars, musical anachronism and audience interpretation*, dissertation, Cambridge University, 2010, σ. 16-19.

⁵¹³ Στις περισσότερες εμφανίσεις του θέματος, αυτό κλείνει τυπικά με ένα ανιόν διάστημα τετάρτης προς την τονική (σολ), όπως ακριβώς δηλαδή αρχίζει κάθε μια από τις τρεις πρώτες ιδέες (μ. 9-10, 11-12, 13-14).

⁵¹⁴ Η τομή σε σχέση με το προηγούμενο τετράμετρο αντικατοπτρίζεται και από την ύπαρξη της διπλής διαστολής.

⁵¹⁵ BaileyShea, “Beyond the Beethoven model...”, ό.π., σ. 16.

⁵¹⁶ Ό.π., σ. 17.

βασική ιδέα (και την επανάληψή της) επαναφέρει το εναρκτήριο μοτίβο,⁵¹⁷ δημιουργώντας μια συνολική δομή ααβα'. Συμπτωματικά, τη μελωδία τραγουδούν γυναικείες φωνές, στοιχείο που συνάδει με την επισήμανση του BailyShea πως η μορφή αυτή συναντάται συχνά στην φωνητική μουσική.⁵¹⁸

Παράδειγμα 3.37:

Séance theme A (*Family plot*, M1302 End cast)

παρουσίαση

β.ι. (α)

β.ι. (α)

wws 7 8 9 10

vocals

p

συνέχεια

(β)

β.ι. (α')

11 12 13 14

Ιδίου δομικού προτύπου είναι το “searching theme”. Είναι εμφανές πως η βασική ιδέα του θέματος (μ. 30-33), επαναλαμβάνεται στα μ. 34-37 συνιστώντας την *παρουσίαση* αλλά και στα μ. 42-45 στο δεύτερο μισό της *συνέχειας*, την αρχή της οποίας αποτελεί διαφορετικό θεματικό υλικό (μ. 38-41). Το υλικό αυτό μπορεί να ξεκινάει σαν την βασική ιδέα, μεταφερμένη μια τρίτη μεγάλη πάνω, αλλά στη συνέχεια αλλάζει με έναν αρπεζοειδή σχηματισμό στην ελάσσονα επιδεσπόζουσα,⁵¹⁹ γεγονός που με κάνει να θεωρήσω τα μέτρα αυτά ως ένα β (σε αντίθεση με το α της βασικής ιδέας).

⁵¹⁷ Ελαφρώς παραλλαγμένο μελωδικά, για να καταλήξει αυτή τη φορά στον φθόγγο της τονικής (ντο).

⁵¹⁸ Ο.π.

⁵¹⁹ Βλ. διαδοχή “Tarnhelm” στο δεύτερο κεφάλαιο.

Παράδειγμα 3.38:

Searching theme (*Solo: A Star Wars story, The adventures of Han*)

παρουσίαση

β.λ. (α) β.λ. (α)

30 31 32 33 34 35

σλ: mf

συνέχεια

(β)

36 37 38 39 40 41

i vi

β.λ. (α)

42 43 44 45

2

Αναπτυσσόμενη πρόταση

Ένας σπάνιος τύπος πρότασης που συναντούμε στον συνθέτη, αλλά ιδιαίτερος ώστε να χρίζει αναφοράς εδώ, συνίσταται στην δόμησή της αποκλειστικά και μόνο με κύριο οικοδομικό υλικό τη βασική ιδέα. Δηλαδή έχουμε παρατεταγμένες επαναλήψεις της βασικής ιδέας, που όμως λόγω αναδόμησης και μεταβολής της (κυρίως στις αρμονικές και διαστηματικές παραμέτρους), δίνουν και πάλι συνολικά την εντύπωση ενός είδους πρότασης. Για τη μορφή αυτή, που θα μπορούσε να αποδοθεί σχηματικά ως α1-α1'-α2-α3 ή α1-α2-α3-α4 ή με οποιονδήποτε άλλο

συνδυασμό των α⁵²⁰, θα υιοθετήσω τον όρο *αναπτυσσόμενη πρόταση*, αφού η κύρια θεματική ιδέα αναπτύσσεται τρόπον τινά κατά την τετραμερή (συνήθως) διατύπωσή της. Ίσως τελικά η ισχυρής συνοχής δομή αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί η πιο σταθερά συντεθειμένη σε σχέση με τους προηγούμενους τύπους, καθώς εκλείπουν το νέο ή αντιθετικό θεματικό περιεχόμενο, η κατάτμηση, η εκκαθάριση και η αύξηση της ρυθμικής δραστηριότητας.

Παράδειγμα 3.39:

Irish theme (*Far and away*, Suite from *Far and away*)

παρουσίαση

βασική ιδέα 1

β.ι. 1

ρε:

συνέχεια

β.ι. 2

αρμονική επιτάχυνση

β.ι. 1

VI

⁵²⁰ Εκτός από το α1 να βρίσκεται στην τρίτη θέση, γιατί τότε θα είχαμε μια περίοδο. Οι εν λόγω τύποι θυμίζουν την clause και την developing clause που προτείνει ο Richards ("Film Music Themes..." ό.π.). Εκεί εμφανίζονται με τη μορφή α1-α1'-α2-x και α1-α2-α3-x, με το x να αποτελείται από νέο θεματικό υλικό ή άλλη μια παραλλαγή του α. Ο συγγραφέας όμως διαχωρίζει τον τύπο αυτόν από την πρόταση και γι' αυτό διαφοροποιούμαι ορολογικά από αυτόν.

Το δομικό αυτό πρότυπο συναντάμε στο “Irish theme”: η βασική ιδέα⁵²¹ διαγράφεται στο πρώτο εξάμετρο (μ. 5-10) πάνω σε έναν τονικό ισοκράτη, ενώ στα μ. 11-16 επαναλαμβάνεται μελωδικά επακριβώς, χρωματισμένη αρμονικά με μια πτώση δώριου χαρακτήρα στην κατάληξή της. Η τρίτη ιδέα που εμφανίζεται (μ. 17-22), αποτελεί μια παραλλαγή της βασικής ιδέας: τα ρυθμικά σχήματα διατηρούνται απaráλλακτα, ενώ αν και η μελωδία αρχικά (μόνο) ακολουθεί αντίθετη κατεύθυνση, οι στάσεις της στις νότες λα και ρε (μ. 18 και 21) είναι οι ίδιες με αυτές στα μ. 6 και 9, μεταφερόμενες μια οκτάβα πάνω. Το ιδιαίτερο όμως σε αυτή την ενσάρκωση της βασικής ιδέας είναι μια περισσότερο κινητική αρμονία με γρήγορες εναλλαγές, που καταλήγουν μέσω διαβατικών συγχορδιών σε μια αιολική επιδεσπόζουσα, απομακρύνοντας λίγο από την τονική σε σχέση με τα δύο πρώτα εξάμετρα. Το θέμα εν τέλει ολοκληρώνεται με μια τέταρτη εμφάνιση της βασικής ιδέας (μ. 23-28) που αποκτά μια λειτουργία επαναφοράς και αντιστοιχεί μελωδικά και αρμονικά με τα μ. 11-16. Το σχήμα λοιπόν που δημιουργείται είναι: α1-α1-α2-α1 (6 + 6 + 6 + 6 μέτρα). Πώς εντοπίζουμε όμως τα όρια της παρουσίας και της συνέχειας; Η αρμονική πύκνωση που εμφανίζεται από το μέτρο 17 και εξής, καθώς και η εμφανής ομαδοποίηση των δύο πρώτων όμοιων εξάμετρων, είναι καθοριστικός παράγοντας που μας υποδεικνύει το σημείο τομής τους όπως φαίνεται στο παράδειγμα.

Παράδειγμα 3.40:

Sayuri's theme (*Memoirs of a geisha*, 1m2A new)

παρουσίαση

βασική ιδέα 1

β.ι. 2

συνέχεια

β.ι. 3

4 5 6 7 8

9 10 11

⁵²¹ Στην ουσία πρόκειται για μια μεγάλη βασική ιδέα, αφού μπορεί να διαχωριστεί στις ιδέες των μέτρων 5-7 και 8-10.

Στο “Sayuri’s theme” ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια δυσκολία όσον αφορά τον εντοπισμό της *συνέχειας*, καθώς ολόκληρο το θέμα διατυπώνεται πάνω σε έναν τονικό ισοκράτη χωρίς κάποια αρμονική απόκλιση. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Η βασική ιδέα του θέματος, μια πανέμορφη μελωδία στο τσέλο που αντιπροσωπεύει το χαρακτήρα της Sayuri,⁵²² διαγράφεται στα πρώτα δύο μέτρα (μ. 3-4), ενώ το χαρακτηριστικό της ρυθμικό προφίλ διατηρείται αυτούσιο στα επόμενα ζευγάρια μέτρων (μ. 5-6, 7-8, 9-10) γεγονός που μας κάνει να τα θεωρούμε ως παραλλαγές της βασικής ιδέας. Ένεκα της διατήρησης και του διαστηματικού προφίλ των μέτρων 5-6 στα μ. 9-10, ίσως κάποιος αναλυτής οδηγούνταν στο να θεωρήσει το θέμα ως μια περίοδο, που χωρίζεται σε δύο μισά. Προσωπικά, για να υιοθετήσω μια τέτοια θεώρηση, θα έπρεπε η ιδέα των μέτρων 7-8 να ενέχει την αίσθηση της επιστροφής στην αρχική ιδέα (η αρχή του *ηγούμενου*). Τι συμβαίνει όμως στα μέτρα αυτά; Ας θεωρήσουμε ότι το θέμα είναι της μορφής α1-α2-χ-α2. Αν το χ αποδειχθεί ως α1, τότε σίγουρα πρόκειται για μια περίοδο. Η μελωδία όμως στα μ. 7-8, παρουσιάζεται ως η πιο αποκλίνουσα με μια ανοδική ενέργεια που κλιμακώνει το θέμα⁵²³ παρά οδηγεί σε μια επιστροφή. Οπότε το χ=α3, δηλαδή πρόκειται για μια άλλη έκφανση της βασικής ιδέας χωρίς αίσθηση επιστροφής, με το τελικό σχήμα να παίρνει τη μορφή α1-α2-α3-α2, και επομένως να το θεωρήσω ως μια αναπτυσσόμενη πρόταση. Επιπρόσθετα, καθώς δεν έχουμε κάποιον αρμονικό οδηγό, θα θεωρήσω την αρχή της ιδέας α3, ως την αρχή της *συνέχειας* της πρότασης, καθώς όπως είδαμε εμπεριέχει το στοιχείο της συνέχειας στο θέμα, παρά της επιστροφής στην αρχική ιδέα. Υπάρχει όμως και ένα άλλο στοιχείο που με κάνει να θεωρώ το μέτρο 7 ως την έναρξη της *συνέχειας*. Σε μια σουίτα που βασίστηκε στη μουσική της ταινίας και έπεται της σύνθεσης αυτής,⁵²⁴ ο Williams για πρώτη φορά εναρμονίζει το θέμα στο μέτρο 7 (αντίστοιχο μ. 40 στο ακόλουθο παράδειγμα) με μια δώρια δεσπόζουσα στο τρίτο τέταρτο, που διατηρείται στο επόμενο μέτρο, και καταλήγει σε μια αιολική επιδεσπόζουσα στην τελευταία εμφάνιση της βασικής ιδέας. Οπότε πια, και αρμονικά επισφραγίζεται η διάθεση απόκλισης του θέματος στο μ. 7, και της μη θεώρησης του θέματος ως μιας περιόδου αλλά έχοντας μιας προτασιακής δόμησης.

Παράδειγμα 3.41:

Sayuri’s theme (Memoirs of a geisha, *Three pieces from Memoirs of a geisha: Sayuri’s theme*)

41 42 43 44

ρε: i v i VI iv

⁵²² Βλ. John Williams, *Three pieces from Memoirs of a geisha. Cello with piano*, Hal Leonard (John Williams Signature edition), Milwaukee [2008], σ. 2.

⁵²³ Μάλιστα στα μέτρα αυτά αποκαλύπτεται ο δώριος χαρακτήρας της μελωδίας, λόγω της εμφάνισης του σι.

⁵²⁴ Williams, *Three pieces from Memoirs of a geisha. Cello with piano*, ό.π.

Λιγότερο περίπλοκα είναι τα πράγματα στο “Liesel’s theme”. Το θέμα χωρίζεται σε δύο οκτάμετρα μισά, από τα οποία το δεύτερο «δρα σαν ένα είδος παραλλαγμένης επανάληψης του πρώτου μισού». ⁵²⁵ Είναι εμφανές στον ακροατή ότι τα μ. 28-31 αποτελούν μια διανθισμένη επανάληψη των μ. 24-27, πάνω σε έναν τονικό ισοκράτη. Η βασική ιδέα χωρίζεται σε δύο μοτίβα, από τα οποία το α1 έχει μια ανοδική τάση, ενώ το β χαρακτηρίζεται από μια βηματική καθοδική κίνηση. Το σημείο τομής – που μας υποδεικνύει και το σημείο εκκίνησης της *συνέχειας* – συμβαίνει στο μ. 32, όπου το θέμα λαμβάνει μια απροσδόκητη απότομη μετατροπή στην ελάσσονα οξυμμένη μέση για να παραμείνει εκεί μέχρι το τέλος του. Οι θεματικές ιδέες στο δεύτερο μισό αυτό του θέματος αποτελούνται από τα μοτίβα α2 και β. Η αλλαγή του μοτίβου από α1 σε α2 είναι πολύ μικρή ώστε να θεωρηθεί ότι έχουμε νέο θεματικό υλικό, οπότε και η *συνέχεια* του θέματος βασίζεται στην θεματική ιδέα και στην επανάληψή της, οι οποίες υφαίνονται πάνω σε μια πιο πυκνογραμμένη αρμονία σε σχέση με την *παρουσίαση*. Εν κατακλείδι, το θέμα δομείται από τέσσερις παρατακτικές εμφανίσεις της βασικής ιδέας, γι’ αυτό και το ταξινομώ στο είδος της αναπτυσσόμενης πρότασης.

Παράδειγμα 3.42:

Liesel’s theme (*The book thief*, The book)

παρουσίαση

βασική ιδέα 1

β.ι. 1

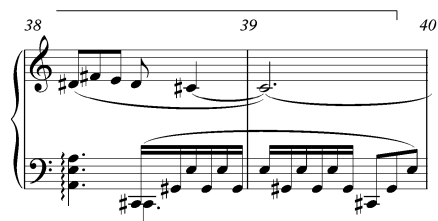
λα:

συνέχεια

β.ι. 2

β.ι. 2

⁵²⁵ Mark Richards, “Oscar nominees 2014, Best original score (Part 1 of 6): John Williams’ *The book thief*”, 2014, <http://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2014-best-original-score-part-1-of-6-john-williams-the-book-thief> (τελευταία πρόσβαση: 26.04.2019).



Απλή τριμερής και διμερής μορφή

Απλή τριμερής μορφή

Η απλή τριμερής μορφή θεωρείται από τον Carlin ως μια από τις σπουδαιότερες μορφές στην ενόργανη μουσική του κλασικισμού.⁵²⁶ Τη μορφή αυτή που συνίσταται σε μια έκθεση θεματικού υλικού (Α), ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα (Β), και μια επανέκθεση (Α'), τη συναντούμε στο "hymn theme". Το Α (μ. 1-16) δομείται κατά το πρότυπο μιας σύνθετης πρότασης: η μεγάλη βασική ιδέα, μια κυκλική μελωδία που ξεκινά και καταλήγει στο σολ, διατυπώνεται στα μ. 1-4 πάνω σε μια επεκταμένη τονική, ενώ ακολουθεί η επανάληψή της στα μ. 5-8, διαφοροποιημένη καταλήγοντας στην υποδεσπόζουσα. Στη *συνέχεια* έχουμε μια νέα θεματική ιδέα (μ. 9-12) που οδηγεί στο πτωτικό σχήμα στα μ. 13-16. Το Β (μ. 17-24) υιοθετεί τα ρυθμικά σχήματα του πτωτικού και απομακρύνει λίγο από τη συγχορδία της τονικής με έμφαση στη μέση και στην επιτονική. Το Α επανεκκινείται στο μ. 25 ως Α' με την επιστροφή της τονικής (ιδιοφυώς μεταμφιεσμένης πάνω στον φθόγγο ντο της υποδεσπόζουσας), αλλά αυτή τη φορά αποσιωπείται το δομικά πλεονάζον υλικό (πρβλ. μ. 1-16 και μ. 25-32).⁵²⁷ Η απατηλή πτώση στο μ. 32 οδηγεί σε μια επανάληψη του πτωτικού σχήματος, ώστε να κλείσει το θέμα, όπως είναι φυσικό, στην αρχική τονική.

Παράδειγμα 3.43:

Hymn theme (*Lincoln*, Hymn (piano))

A
Παρουσίαση
μεγάλη βασική ιδέα

β.ι. α.ι. μ.β.ι. (επανάλ.) α.ι. νέα ιδέα

Συνέχεια

Σολ: IV

⁵²⁶ Carlin, ό.π., σ. 71.

⁵²⁷ Παραλείπονται, με άλλα λόγια, η επανάληψη της μεγάλης βασικής ιδέας και η αρχή της *συνέχειας*.

B

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

πτωτικό
νέα ιδέα (από πτωτικό)

Τέλεια
Πτώση

A'

μεγάλη βασική ιδέα

21 22 23 24 25 26 27 28

ii⁶ vi ii⁶ V

Μισή
Πτώση

πτωτικό πτωτικό (επανάληψη)

29 30 31 32 33 34 35 36

rit. e dim.

ii⁶ I⁴₆ V⁷ vi ii⁶ I⁴₆ V⁷ I

Τέσσερα
Πτώση

Σε τριμερή μορφή είναι δομημένο και το “Heartbeeps theme”,⁵²⁸ με το Α αυτή τη φορά να είναι οργανωμένο ως περίοδος (μ. 37-52). Το Β έρχεται στο μ. 53, με το ίδιο θεματικό υλικό, ως μια ημιπερίοδος αλλά με μια έμφαση στη συγχορδία της μέσης, ενώ το Α΄ παραλείπει το δεύτερο μισό της πρώτης περιόδου, ένεκα ίσως της

⁵²⁸ Για τις ανάγκες της παρούσας αναφοράς, αρκούν η αναγραφή της μελωδίας και του μπάσου.

χρήσης του ίδιου θεματικού υλικού στο “αντιθετικό” μεσαίο τμήμα, για να κλείσει λογικά στην τονική.

Παράδειγμα 3.44:

Heartbeeps theme (*Heartbeeps*, 10m4 End credits continued)

A
ηγούμενο

β.ι. α.ι.

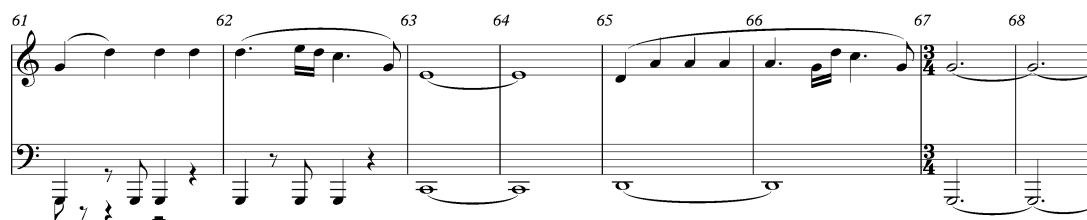
Σολ:

επόμενο

β.ι. α.ι.

B

A'



Απλή διμερής μορφή

Η μορφή αυτή ενδοθεματικής οργάνωσης μοιάζει με την αντίστοιχη τριμερή, με τη διαφορά ότι παραλείπεται η επανέκθεση του εναρκτήριου θεματικού υλικού του Α. Ένα δείγμα αυτού του προτύπου αποτελεί το “Cinque’s theme”. Στο αρχικό πεντάμετρο διατυπώνεται μια πρόταση (μ. 3-7) σε αιολικό τρόπο, η οποία επαναλαμβάνεται με μια πιο κινητική άρπα στη συνοδεία (μ. 8-12). Έτσι κλείνει το Α για να δώσει τη θέση του στο δεύτερο τμήμα Β, το οποίο ξεκινά με μια νέα θεματική ιδέα, η οποία δομείται ομοίως στο πλαίσιο μιας συμβατικής πρότασης (μ. 12-16).⁵²⁹ Στην παρουσίασή της δίνεται έμφαση σε πλάγιες πτώσεις ενώ στην συνέχεια της η φρύγια συγχορδία της επιτονικής δίνει ένα πιο φωτεινό χρώμα από το νοσταλγικό και μελαγχολικό τόνο των μέτρων που προηγήθηκαν. Η πρόταση αυτή επαναλαμβάνεται και εν τέλει το θέμα κλείνει στην τονική μέσω μιας πτώσης που περιλαμβάνει τη συγχορδία της επιδεσπόζουσας. Η επανάληψη του Α καθίσταται περιττή καθώς η παρούσα πτώση είναι πιο ισχυρή από την πλάγια πτώση των μ. 11-12.

Παράδειγμα 3.45:

Cinque’s theme (*Amistad*, Cinque’s theme)



⁵²⁹ Το φαινόμενο το “αντιθετικό” Β να οργανώνεται θεματικά ως πρόταση, περίοδος κτλ. είναι λιγότερο συχνό στον κλασικισμό όπως σημειώνει ο Carplin (ό.π., σ. 89).

B

επανάληψη πρότασης

παρουσίαση 2
β.ι. 2 β.ι. 2

συνέχεια 2

επανάληψη πρότασης 2

iv i iv i bII VI bII i VI i

Προβλήματα ερμηνευτικής απόδοσης εγείρει το “Midway march”. Με μια πρώτη ανάγνωση, μπορούμε να δελεαστούμε να θεωρήσουμε το συγκεκριμένο θέμα ως μια δεκαεξάμετρη σύνθετη πρόταση, με την μεγάλη βασική ιδέα στα μ. 5-8 να επαναλαμβάνεται στα μ. 9-12, και τη *συνέχεια* (μ. 13-20) να παρουσιάζει ένα νέο θεματικό υλικό, το οποίο αρχίζει να διασπάται στα μ. 18-20. Λόγω της δόμησης όμως της *συνέχειας* αυτής κατά τέτοιον τρόπο που θυμίζει πιο πολύ ένα αντιθετικό τμήμα που μάλιστα στέκεται στη δεσπόζουσα, προτιμώ να θεωρήσω ολόκληρο το θέμα ως μια απλή διμερή μορφή. Έτσι, το A εκτείνεται στα μ. 5-12 και αποτελεί μια περίοδο, ενώ το B,⁵³⁰ αντί *συνέχειας*, αποτελεί ένα πιο αυτόνομο κομμάτι, το οποίο προς το τέλος του κάνει μετατροπία προς τη Σολ-μείζονα.

⁵³⁰ Το κομμάτι αυτό διατυπώνεται ως μια τρίπτυχη πρόταση με τις τρεις διατυπώσεις της βασικής ιδέας να αποτελούν τα μ. 13-14, 15-16 και 17-18. Η τρίτη διατύπωση θα μπορούσε να ενέχει το αίσθημα της επιστροφής στην αρχική ιδέα, οπότε και της θεώρησης των μέτρων 13-20 ως μιας περιόδου. Το γεγονός ωστόσο ότι στο τέλος της απομακρύνει πιο πολύ προς τη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονας, συν το ότι αρχίζει μια κατάτμηση στα μ. 19-20, χαρακτηριστικό μιας *συνέχειας*, με οδηγεί στο να θεωρήσω τα μέτρα αυτά (13-20) ως μια τρίπτυχη πρόταση.

Παράδειγμα 3.46:

Midway march (*Midway, Midway march*)

A
ηγούμενο

β.ι. α.ι. επόμενο β.ι.

5 6 7 8 9

mf

Σιβ: *pp*

B
παρουσίαση

α.ι. β.ι. 2

10 11 12 13 14

p

β.ι. 2 β.ι. 2

15 16 17 18 19 20

συνέχεια
κατάτμ.

mf *f*

Σολ: v IV V I

Άλλες μορφές

Τα υπόλοιπα θέματα του Williams δεν υπόκεινται σε κάποια από τα παραπάνω δομικά σχήματα. Ανάμεσά τους έχουμε κάποια που λαμβάνουν μια ραψωδική, σχεδόν αυτοσχεδιαστική ποιότητα, που εύκολα τα διαχωρίζει από τις πιο αυστηρές δομικές μορφές του κλασικισμού, όπως το “Black September theme” παρακάτω:

Παράδειγμα 3.47:

Black September theme (*Munich*, 7m194 From bus to helicopter)



Φανφαρονικά, πομπώδη σύντομα θέματα που συνήθως παίζονται από τα χάλκινα πνευστά όπως το Quidditch fanfare, το Pan action theme, το heroic theme⁵³¹ και το “battle of heroes theme”:

Παράδειγμα 3.48:

Battle of heroes theme (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*, Battle of the heroes)



Κατά τον Richards,⁵³² η πρόταση δε χρειάζεται να έχει κάποια επανάληψη, οπότε και ταυτοποιεί κάποια θέματα του κλασικισμού ως μονόπτυχες προτάσεις. Ένα τέτοιο θέμα θα μπορούσε να θεωρηθεί το “diamond theme”, με τη βασική ιδέα να διατυπώνεται στα δύο πρώτα μέτρα του, ύστερα από τα οποία ακολουθεί μια κατάτμηση του θεματικού υλικού που συνιστά τη *συνέχεια*.⁵³³

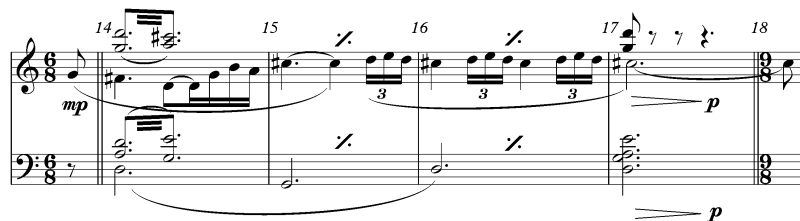
⁵³¹ Βλ. αντίστοιχα πρδγ. 1.29, 2.61 και 2.11.

⁵³² Richards, “Viennese Classicism...”, ό.π., σ. 190-192.

⁵³³ Προσωπικά, δε δέχομαι πως υφίσταται πρόταση χωρίς επανάληψη μιας βασικής ιδέας, οπότε και δε συμπεριλαμβάνω τον τύπο αυτό στα θέματα που έχουν μια προτασιακή δομή στον πίνακα παρακάτω (βλ. σ. 189).

Παράδειγμα 3.49:

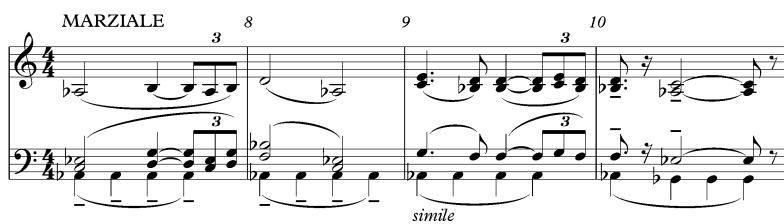
Diamond theme (*Family plot*, M302 The diamond chandelier)



Το “battle plans theme” μοιάζει με ένα ηγούμενο, στο οποίο η βασική και η αντιθετική ιδέα, δεν ακολουθούνται από κάποιο επόμενο, ενώ το “conflict theme” μοιάζει με μια παρουσίαση μιας πρότασης.

Παράδειγμα 3.50:

Battle plans theme (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 6m2 Battle plans)



Παράδειγμα 3.51:

Conflict theme (*Star Wars: Episode II – Attack of the clones*, 1m3 Thwarted attempt)



Μη κατηγοριοποιήσιμο είναι και το ακόλουθο θέμα, που ίσως θα μπορούσε να μοιάζει με ένα ηγούμενο, όπως και το “Scrappie’s theme”, μια μιζολύδια μελωδία με μια δώρια πινελιά (σib).

Παράδειγμα 3.52:

Decision theme (*The Post*, 7m68A The Decision (w/ new start))



Παράδειγμα 3.53:

Scrappie's theme (*Rosewood*, 3m4 Scrappie and Mann bond)



Στο “super mecha theme”, έχουμε μια βασική ιδέα στα δύο πρώτα μέτρα, η οποία θα χρησιμοποιηθεί ως το δομικό υλικό πάνω στο οποίο θα χτιστεί ολόκληρο το τετράφωνο χορωδιακό κομμάτι 31 μέτρων, στηριζόμενο στην τεχνική της μίμησης ανάμεσα στις φωνές.

Παράδειγμα 3.54:

Super mecha theme (*A.I. Artificial intelligence*, 7m3 Version II)



Ομοίως αταξινόμητα, χωρίς κάποιον περαιτέρω σχολιασμό, φαντάζουν τα παρακάτω θέματα:

Παράδειγμα 3.55:

Bagghar theme (*The adventures of Tintin*, 1m14 The radio room)



Παράδειγμα 3.56:

Travel Waltz theme (*The BFG*, 1m5 To giant country)



Συμπεράσματα

Η μελέτη των μορφολογικών τύπων που απαντούμε στα κινηματογραφικά θέματα του John Williams, συνοψίζεται αριθμητικά στον παρακάτω στατιστικό πίνακα. Οφείλω να επισημάνω πως, αν και η πλειονότητα των εν λόγω θεμάτων ταυτοποιείται αναμφίβολα με τους συγκεκριμένους τύπους (στο πλαίσιο του θεωρητικού αυτού συστήματος που υιοθέτησα βασισμένος σε διάφορες πηγές), υπάρχουν και κάποια που εγείρουν προβλήματα ερμηνευτικής απόδοσης. Επομένως, στα αριθμητικά δεδομένα που αναφέρονται παρακάτω, ενυπάρχει ένα μικρό ποσοστό υποκειμενικότητας, καθώς μερικά θέματα θα μπορούσαν να αντιστοιχίσουν σε άλλο δομικό πρότυπο του ίδιου αυτού συστήματος, κατά την κρίση κάποιου άλλου ερευνητή, από αυτό στο οποίο κατέληξα.⁵³⁴ Παρά όμως τις όποιες αποκλίσεις, τα ενδεικτικά αυτά αποτελέσματα δεν παύουν να υποδεικνύουν κάποιες συγκεκριμένες τάσεις και να χρήζουν περαιτέρω έρευνας.

⁵³⁴ Βέβαια θα ήταν δύσκολο να παρερμηνευθεί μια πρόταση για περίοδο ή και το αντίθετο, οπότε τυχόν αντικρουόμενες απόψεις θα μπορούσαν να δημιουργήσουν μόνο σχετικοί μεταξύ τους τύποι, όπως για παράδειγμα η πρόταση με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση και η τρίπτυχη πρόταση. Άλλωστε η πρώτη μορφή θα μπορούσε να περιέχει και μια ολοκληρωμένη μοτιβικά τρίτη διατύπωση της βασικής ιδέας, όπως επισημαίνει και ο Richards ("Viennese Classicism...", ό.π., σ. 195).

Πίνακας:

Μορφολογικά πρότυπα στα θέματα του John Williams από 71 ταινίες (1975-2018)

πρόταση	βασική μορφή (& σύνθετη)	56 (13,53%)	137 (33,1%)
	με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση	48 (11,6%)	
	τρίπτυχη	18 (4,35%)	
	ααβα	8 (1,93%)	
	αναπτυσσόμενη	7 (1,69%)	
Περίοδος (& σύνθετη)		128 (30,92%)	
Υβρίδιο		63 (15,21%)	
Απλή τριμερής μορφή		13 (3,14%)	
Απλή διμερής μορφή		18 (4,35%)	
Άλλες μορφές		55 (13,28%)	
Γενικό Σύνολο θεμάτων		414 (100%)	

Αναλύοντας τον πίνακα και τα ποσοστά (στις παρενθέσεις), βλέπουμε αναντίρρητα τις δύο κύριες μορφές της κλασικής περιόδου, την πρόταση (συμπεριλαμβανομένων των διαφορετικών ειδών της) και την περίοδο να κατέχουν δεσπόζουσα θέση στο σύνολο των θεμάτων του συνθέτη. Αυτό είναι φυσικό καθώς οι μορφές αυτές περιλαμβάνουν και χαρακτηρίζονται από όλα εκείνα τα στοιχεία που ο Schoenberg θεωρεί πως συντελούν σε μια εύληπτη και κατανοητή παρουσίαση⁵³⁵ της μουσικής ιδέας, η οποία αναπόφευκτα οδηγεί στην εύκολη απομνημόνευση: «ομοιομορφία, κανονικότητα, συμμετρία, υποδιαίρεση, επανάληψη, ενότητα, σχέση στο ρυθμό και την αρμονία, ακόμη και λογική».⁵³⁶ Ο ίδιος ο Williams αναγνωρίζει τη σημασία της απομνημονευσιμότητας στην κινηματογραφική μουσική και τον βοηθητικό ρόλο που αυτή έχει στην δομική ενότητα και λειτουργικότητα της συνολικής μουσικής για μια ταινία.⁵³⁷

Ένα δεύτερο στοιχείο που μας αποκαλύπτουν οι αριθμοί, είναι η σχετική επικράτηση του ηγουμένου (που προέρχεται από την περίοδο (128) και το υβρίδιο

⁵³⁵ Προσοχή να μη γίνει σύγχυση με τον όρο “presentation” της πρότασης.

⁵³⁶ Arnold Schoenberg, “Brahms the progressive”, *Style and idea: Selected writings* (επιμ. Leonard Stein, μτφρ. Leo Black), 60th anniversary edition, University of California Press, Berkeley [2010] [πρώτη έκδοση: Faber and Faber, London 1975], σ. 399.

⁵³⁷ Thomas, “Point Blank...”, ό.π., σ. 76.

(63))⁵³⁸ έναντι της παρουσίας μιας πρότασης (137).⁵³⁹ Μια λογική εξήγηση που μπορώ να δώσω σε αυτό το φαινόμενο είναι η εξής: Οι γρήγορες εναλλαγές της δράσης και το μοντάζ σε μια ταινία δεν επιτρέπουν συχνά τη διατύπωση ενός ολόκληρου θέματος που διαρκεί παραπάνω από λίγα δευτερόλεπτα, οπότε είναι αρκετά συχνή η χρήση ενός τμήματος αυτού, συνήθως του πρώτου μισού.⁵⁴⁰ Εν προκειμένω, αν συγκρίνουμε το πρώτο μισό μιας πρότασης (την *παρουσίαση*) με το πρώτο μισό μιας περιόδου ή υβριδίου (το *ηγούμενο*), παρατηρούμε μια μεγαλύτερη αίσθηση “ολοκλήρωσης” στο *ηγούμενο* που οφείλεται στην ύπαρξη της αντιθετικής ιδέας και στην καταληκτική ενίοτε πτώση.⁵⁴¹ Κατά συνέπεια, οι περίοδοι και τα υβρίδια δίνουν την ευκαιρία στον συνθέτη, να χρησιμοποιεί πιο ολοκληρωμένες θεματικές ενότητες ως εργαλεία για το χτίσιμο της μουσικής του.

Για τον ίδιο παραπάνω λόγο, ο αριθμός των διμερών και τριμερών μορφών είναι – όπως μας αποκαλύπτουν τα ποσοστά του πίνακα – περιορισμένος, καθώς εκτός από τους τίτλους αρχής, τους τίτλους τέλους, και ίσως κάποιες λιγοστές σκηνές μέσα σε μια ταινία, δεν υπάρχει αρκετός χρόνος ώστε να διατυπωθεί ένα ολόκληρο θέμα σε αυτές τις μορφές. Από το “Midway march” παραδείγματος χάριν που αναλύθηκε παραπάνω, ακούμε μόνο το Α τμήμα του ή και μόνο την πρώτη φράση, κατά τη διάρκεια της ταινίας, και μόνο στον επίλογο ακούγεται ολοκληρωμένο, με μια δεύτερη διατύπωση στους τίτλους τέλους.

Προχωρώντας στα ενδότερα του πίνακα σε σχέση με τις διαφορετικές ενσαρκώσεις της προτασιακής δομής, αυτό που καταγράφεται με σαφήνεια είναι πως η συχνότητα εμφάνισης τους είναι αντιστρόφως ανάλογη με τον αριθμό των εμφανίσεων της βασικής ιδέας μέσα στην πρόταση. Δηλαδή, σε γενικό σύνολο 137 προτάσεων, η τυπική μορφή (που περιέχει δύο εμφανίσεις της βασικής ιδέας) αντιστοιχεί σε 56 θέματα, ο τύπος της ρευστοποιούμενης τρίτης διατύπωσης (που περιέχει τρόπον τινά δυόμιση ή σπανιότερα τρεις φορές τη βασική ιδέα) αντιστοιχεί σε 48 κ.ο.κ, ώστε καταλήγοντας στην αναπτυσσόμενη πρόταση με τέσσερις (ή περισσότερες) διατυπώσεις της βασικής ιδέας, να τη συναντούμε μόνο σε 7 θέματα. Και ενώ αφ’ ενός μεν η υπερέκθεση μιας ιδέας μέσω των επαναλήψεων της συντελεί στην απομνημόνευση που αναφέρθηκε παραπάνω, αφ’ ετέρου δημιουργεί τον

⁵³⁸ Σύνολο 191.

⁵³⁹ Η αναλογία αυτή διαφοροποιείται ακόμη περισσότερο υπέρ του ηγουμένου, αν λάβουμε υπόψη και το Α τμήμα των απλών διμερών και τριμερών μορφών, που όπως προκύπτει από την ανάλυση των δομικών αυτών προτύπων στα θέματα του Williams, έχει συνήθως περιοδική οργάνωση. Άλλωστε, όπως ειπώθηκε προηγουμένως, αν συγκρίνουμε μόνο τον αριθμό των τυπικών προτάσεων (56) με τις περιόδους (128), είναι εμφανής η συντριπτική πλειοψηφία των τελευταίων.

⁵⁴⁰ Ένα παράδειγμα του παραπάνω φαινομένου βρίσκουμε στην ταινία *Indiana Jones and the last crusade* (1989). Το “Grail theme” (βλ. πρδγ. 3.12) στην πρώτη του εμφάνιση διατυπώνεται κατά το πρώτο ήμισυ, αφού ο τρόπος που έχει μονταριστεί η σκηνή δεν επιτρέπει την ολοκλήρωσή του. (Βλ. Peter Moormann, *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*, Nomos, Baden-Baden 2010, σ. 507 για μια περιγραφή της σκηνής). Σε αυτό το σημείο της πλοκής δε έχουμε γνώση ακόμα για την αναζήτηση του ιερού αντικειμένου· το λίγων δευτερολέπτων όμως κοντινό πλάνο του ημερολογίου του Δισκοπότηρου του πατέρα του Indy, που συνοδεύεται από τα λόγια «May he who illuminated this illuminate me», δίνει την ευκαιρία αφηγηματικά για την εμφάνιση του συγκεκριμένου θέματος, ωστόσο δεν έχει αρκετή διάρκεια ώστε να προλάβει αυτό να ολοκληρωθεί μορφολογικά.

⁵⁴¹ Πρβλ. για παράδειγμα τα πρώτα 4 μέτρα του “Superman’s theme A” (πρδγ. 3.1) με τα αντίστοιχα του “Remembrances theme” (πρδγ. 3.11) που εξετάστηκαν στο παρόν κεφάλαιο.

κίνδυνο της ανακύκλωσης του μοτιβικού υλικού και της έλλειψης αντιθέσεων που προσδίδουν μια ποικιλία,⁵⁴² ιδίως δε στη βασική μορφή όπου εκεί η μοναδική επανάληψη της βασικής ιδέας είναι απαραίλακτη ή ελαφρώς παραλλαγμένη.⁵⁴³ Πάντως, αν προσθέσουμε τις ιδιαίτερες μορφές πρότασης ($48 + 18 + 8 + 7 = 81$), βλέπουμε πως είναι περισσότερες από την βασική μορφή της (56), γεγονός που συνηγορεί υπέρ της χρήσης μιας πολλαπλούς επανάληψης της βασικής ιδέας, με τον συνθέτη να προτιμά να επαναλάβει περισσότερες της μιας φορές τον θεματικό του πυρήνα, όταν χρησιμοποιεί την προτασιακή μορφή για τη δόμηση των κινηματογραφικών του θεμάτων.

⁵⁴² Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές – κατά τη γνώμη μου – στο “Liesel’s theme” που αναλύθηκε προηγουμένως (βλ. πρδγ. 3.42), παρά την αρμονική απόκλιση στο δεύτερο μισό του θέματος. Μοτιβικά (και ρυθμικά με τα συνεχή όγδοα) το θέμα φαντάζει φτωχό, ακόμη περισσότερο αφού χρησιμοποιεί ως αποκλειστικό δομικό υλικό τη βασική ιδέα.

⁵⁴³ Βλ. Schoenberg, “Criteria for the Evaluation of Music”, *Style and idea...*, ό.π., σ. 129, όπου ασκεί έντονη κριτική στην τεχνική των αυτούσιων αλυσιδωτών επαναλήψεων, ως εργαλείο δόμησης στη σύνθεση της μουσικής. Στις τρεις άλλες μορφές της πρότασης, όπως είδαμε υπάρχει μεγαλύτερο περιθώριο για παραλλαγή του βασικού μοτιβικού υλικού, κυρίως από την τρίτη και ύστερα εμφάνιση μιας ιδέας.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Θεματική ενότητα

«Η θεματική ενότητα συμβαίνει στη μουσική όταν όμοιες σχέσεις παρουσιάζονται σε διάφορες διαστάσεις του μουσικού ιστού και παρέχουν συνεκτικά στοιχεία κατά τη διάρκεια της σύνθεσης».⁵⁴⁴ Η ενότητα αναμφισβήτητα είναι μια ιδιότητα που κατέχει η πιο σπουδαία μουσική,⁵⁴⁵ και συγκεκριμένα σε συνδυασμό με τον επιθετικό προσδιορισμό «θεματική», αποτελεί ένα κριτήριο αισθητικής αποτίμησης ενός μουσικού έργου και μια «συνθετική παρόρμηση» της Ευρωπαϊκής μουσικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.⁵⁴⁶

Ίσως φαντάζει πως δύσκολα επιτυγχάνεται η ενότητα σε μια κινηματογραφική μουσική, λόγω του κατακερματισμού της μέσα στην ταινία σε αποσπάσματα λίγων δευτερολέπτων έως μερικών λεπτών, που συνοδεύουν διάφορες σκηνές μιας ταινίας. Και ενώ τα κομμάτια του παζλ μπορούν να ενωθούν λογικά και αυτονόητα με μια μονοθεματική μουσική ή ένα αναπτυσσόμενο σκορ,⁵⁴⁷ πώς επιτυγχάνεται η θεματική ενότητα όταν έχουμε έναν μουσικό πολυθεματισμό; «Με ένα πρωτόγονο, πρωτοκαλλιτεχνικό τρόπο, τα ‘θεματικά τραγούδια’ του Hollywood, οι μοτιβικές μελωδίες και τα ταυτολογικά *Leitmotifs* πάντα πραγμάτωναν την ανάγκη για μια αντασφαλισμένη θεματική ενότητα».⁵⁴⁸ Τα *leitmotifs* που αναφέρει ο Prendergast, ο Keller και άλλοι θεωρητικοί,⁵⁴⁹ αποτελούν μια ενωτική δύναμη μέσω της αποτελεσματικής επανάληψής τους⁵⁵⁰ και της εύκολης αναγνωρισιμότητάς τους, αλλά είναι αρκετό αυτό το μουσικό κολλάζ από θέματα για να αποδώσει μια εσωτερική οργανική ενότητα, και να συνεισφέρει σε μια αίσθηση ανάπτυξης και προόδου;

Ο ίδιος ο Williams, αναφέρεται σε αυτά και την ενότητα που επιφέρουν, σχετικά με τη μουσική του στο *Star Wars*:

Δεν ήθελα να ακούσω ένα κομμάτι του Dvorak εδώ, ένα κομμάτι του Tchaikovsky εκεί, και ένα κομμάτι του Holst σε ένα άλλο μέρος.

Για φορμαλιστικούς λόγους, αισθάνθηκα ότι η ταινία ήθελε θεματική ενότητα. Αυτό που ήθελα να ακούσω ήταν κάτι που να έχει σχέση με ένα χαρακτήρα εδώ και κάτι που να είχε σχέση με τον ίδιο χαρακτήρα πιο ανεπτυγμένο εκεί. Πίστευα πως χρειαζόμασταν δικά μας μελωδικά θέματα που θα μπορούσα να κάμψω και να υποβάλλω σε όλες τις παραλλαγές που θα χρειαζόμουν στις δραματικές καταστάσεις. Ο George (Lucas) και

⁵⁴⁴ Adam C. Perciballi, *Analytical perspectives of thematic unity: Applications of reductive analysis to selected fugues by J.S. Bach and G.F. Handel*, thesis, University of South Florida, 2008, σ. 1.

⁵⁴⁵ Rudolph Reti, *The thematic process in music*, Faber & Faber, London 1961, σ. v.

⁵⁴⁶ Walter Frisch, “The snake bites its tail: Cyclic processes in Brahms’s third string quartet, op. 67”, *The Journal of Musicology* 22/1, 2005, σ. 155.

⁵⁴⁷ Prendergast, ό.π., σ. 270 κ.εξ. Βλ. επίσης Leith Stevens, “Film scoring: The UCLA lectures”, *The Journal of Film Music* 1/4, σ. 349-351.

⁵⁴⁸ Hanks Keller, “Essays on film music”, *Film Studies* 5/1, 2004, σ. 128.

⁵⁴⁹ Από τα μέσα της δεκαετίας του ’30, η Βαγκνερική τεχνική του *leitmotiv* ήταν η πρωταρχική τεχνική ενότητας στις πρώτες ομιλούσες ταινίες. Βλ. Ronald Rodman, “Tonal design and the aesthetic of pastiche in Herbert Stothart’s *Maytime*”, στο: Buhler, Flinn και Neumeyer (επιμ.), *Music and cinema*, ό.π., σ. 188.

⁵⁵⁰ «Η επανάληψη είναι δομική αρχή της συνοχής» (Βλ. Arnold Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)* (επιμ. Severine Neff, μτφρ. Charlotte M. Cross και Severine Neff), University of Nebraska Press, Lincoln 1994, σ. 37).

εγώ συμφωνήσαμε ότι δίνει στην ταινία μεγαλύτερη ενότητα, μεγαλύτερη αλληλουποστήριξη από αυτή που θα είχε αν χρησιμοποιούσαμε μερικά μεμονωμένα αποσπάσματα από το ρεπερτόριο – όσο καλά κι αν ταίριαζαν σε μια κατάσταση.⁵⁵¹

Κατά την Morgan, η ενότητα στην κινηματογραφική μουσική είναι μια έννοια που συνήθως συμπίπτει με το συνειρμικό θέμα. «Στην πραγματικότητα, μπορεί να θεωρηθεί ως μια συνέπεια ή ένα υποπροϊόν του συνειρμικού θέματος»⁵⁵². Η σύνθεση τέτοιων θεμάτων που συνδέονται με συγκεκριμένους χαρακτήρες, οδηγεί στη μεταμόρφωσή τους με διάφορους τρόπους (υφή, ηχόχρωμα, τονικότητα κτλ.) που ακολουθεί την πορεία του εκάστοτε ήρωα, αλλά είναι πάντα ευκόλως αναγνωρίσιμα, γεγονός που οφείλεται στην διατήρηση της βασικής τους φύσης. Αυτή είναι και η άποψη των κινηματογραφικών ακαδημαϊκών σχετικά με το leitmotif, μια άποψη που «προτείνει ένα τύπο ‘θέματος και παραλλαγών’, που υποδηλώνει μια ολική ενότητα της κινηματογραφικής μουσικής»⁵⁵³.

Η ανάγκη για μουσική ενότητα είναι μια αξίωση στην κινηματογραφική μουσική, όπου «μια δουλειά, για να είναι πιο αποτελεσματική, χρειάζεται [...] τα θέματά της να σχετίζονται».⁵⁵⁴ Ο Hobgood εδώ σημειώνει μια άλλη διάσταση της θεματικής ενότητας: την ενότητα ανάμεσα στα θέματα μιας μουσικής σύνθεσης. Ο Reti στη μονογραφία του *The thematic process in music*,⁵⁵⁵ εξιστορεί πως ως νέος μαθητής είχε την εξής απορία: γιατί παίρνοντας μια ομάδα ή ένα τμήμα από ένα μουσικό έργο και συνδέοντάς το με εκείνο ενός άλλου (έργου), δε μπορεί να δημιουργηθεί μια πειστική μουσική σύνθεση;⁵⁵⁶ Ανάγοντας την απορία αυτή στην κινηματογραφική μουσική, είναι δυνατόν να πάρουμε ένα μουσικό θέμα από μια ταινία και να το τοποθετήσουμε σε μια άλλη (ιδίου ύφους και στυλ) και να δημιουργηθεί μια πειστική μουσική μορφή; Το πιο πιθανόν είναι πως το θέμα αυτό θα μπορούσε κάλλιστα να ταιριάζει στην ταινία που το τοποθετήσαμε σε τοπικό επίπεδο. Πώς σχετίζεται όμως με τα άλλα θέματα; Ο Reti, μέσα από πολυάριθμα παραδείγματα σπουδαίων έργων της μουσικής φιλολογίας, προσπαθεί να αποδείξει πως «τα διαφορετικά μέρη μιας σύνθεσης συνδέονται σε θεματική ενότητα – μια ενότητα που πραγματοποιείται όχι απλά σαν μια αόριστη σχέση διάθεσης αλλά με το να σχηματίζονται τα θέματα από μια όμοια μουσική ουσία».⁵⁵⁷ Η εσωτερική

⁵⁵¹ Lippincott, ό.π.

⁵⁵² Morgan, ό.π., σ. 25.

⁵⁵³ Ό.π., σ. 26. Στον Wagner, ο προσδιορισμός και η αναγνώριση των leitmotifs συχνά είναι προβληματικός και εμπεριέχει υποκειμενικά κριτήρια στο πλήθος των μελετητών, όπως δείχνει λόγου χάριν ο πίνακας 5.1 στο Bribitzer-Stull, “Naming Wagner’s themes”, ό.π., σ. 96.

⁵⁵⁴ Dan Hobgood, “Film score organization part one of two. Thoughts on unity and accessibility in film music”, *Film Score Monthly online*, 31 Ιουλίου 2002, http://www.filmscoremonthly.com/articles/2002/31_Jul---Film_Score_Organization_Part_One.asp (τελευταία πρόσβαση: 17.10.2006). Ο Hobgood αναφέρει το παράδειγμα του *Gladiator* όπου στη μουσική «δεν υπάρχουν σημαντικές σχέσεις που να συνδέουν τα θέματα μεταξύ τους», το οποίο αντιτίθεται πχ. με το *The 13th Warrior* του Jerry Goldsmith, όπου «η σειρά των μουσικών σκηνών γεφυρώνεται σθεναρά με την ανάπτυξη θεμάτων μέσα από άλλα θέματα», κάτι το οποίο μπορεί να ονομαστεί «μουσική συνεργασία» (ό.π.).

⁵⁵⁵ Βλ. Reti, ό.π.

⁵⁵⁶ Βλ. ό.π., σ. 348.

⁵⁵⁷ Ό.π., σ. 4. Οι μηχανισμοί του Reti έχουν αποτελέσει αντικείμενο σκληρής κριτικής από διάφορους αναλυτές (βλ. Walter Frisch, *Brahms and the principle of developing variation*, University of

διαδικασία μέσω της οποίας γίνεται αυτό ονομάζεται κατά τον ίδιο “θεματική μεταμόρφωση”, αν και κατά τον Frisch είναι ατυχής ο όρος καθώς σχετίζεται με συγκεκριμένες διαδικασίες του ρομαντισμού, όπως λόγου χάρη στον Schubert, Berlioz, Liszt και στον νεαρό Brahms.⁵⁵⁸ Στην πραγματικότητα η θεματική μεταμόρφωση του Reti είναι το αντίστοιχο της αναπτυσσόμενης παραλλαγής του Schoenberg,⁵⁵⁹ όπου «τα μικρότερα στοιχεία ενός θέματος – τα διαστήματά του και ο ρυθμός – συνεχώς μεταβάλλονται».⁵⁶⁰

Αναφερόμενος εμμέσως στην θεματική ενότητα, ο Schoenberg λέει μεταξύ άλλων:

Ένας αληθινός συνθέτης δεν συνθέτει απλά ένα ή περισσότερα θέματα, αλλά ένα ολόκληρο κομμάτι. Στα λουλούδια μιας μηλιάς, ακόμη και στο μπουμπούκι, ολόκληρο το μελλοντικό μήλο είναι παρόν με όλες του τις λεπτομέρειες – χρειάζεται μόνο να ωριμάσουν, να μεγαλώσουν, να γίνουν το μήλο, η μηλιά και η δύναμη της αναπαραγωγής του. Ομοίως, η μουσική σύλληψη ενός αληθινού συνθέτη, όπως η φυσική, είναι μια μοναδική πράξη, που συνιστά την ολοκληρωτικότητα του προϊόντος. Η μορφή στο περίγραμμά της, χαρακτηριστικά του tempo, δυναμικές, διαθέσεις των κύριων και πλάγιων ιδεών, η σχέση τους, η προέλευσή τους, οι αντιθέσεις και οι αποκλίσεις τους – όλα αυτά είναι εκεί ταυτόχρονα, ωστόσο σε εμβρυική κατάσταση. Η ύστατη μορφοποίηση των μελωδιών, θεμάτων, ρυθμών και πολλών λεπτομερειών θα αναπτυχθεί ακολούθως μέσω της παραγόμενης δύναμης των σπόρων.⁵⁶¹

Υπάρχει όμως αυτή η ίδια θεματική ενότητα στην κινηματογραφική μουσική και δη στον John Williams που εξετάζουμε, ανάμεσα στα μουσικά θέματα μιας ταινίας.⁵⁶² Ο συνθέτης αναφέρεται εν πολλοίς σε μια τέτοια ενότητα σε σχέση με την αρχική τριλογία *Star Wars* με τα ακόλουθα:

California Press (California studies in 19th century music: 2), Berkeley 1990, σ. 22-23 όπως επίσης και Alvin Bauman, “Rudolph Reti. The thematic process in music. New York: Macmillan, 1951. x, 362 pp.”, *Journal of the American Musicological Society* 5/2, 1952, σ. 139-141) καθώς συχνά διαστρεβλώνει τα θέματα για να αποκαλύψει τις υποτιθέμενες σχέσεις τους.

⁵⁵⁸ Frisch, *Brahms and the principle of developing variation*, ό.π., σ. 22. Στη θεματική μεταμόρφωση το θέμα «διατηρεί το αρχικό μελωδικό του περίγραμμα αλλά μπορεί να αλλάξει τον τρόπο, την αρμονία, το tempo, τον ρυθμό, ή το μέτρο του» (ό.π. σ. 36).

⁵⁵⁹ Ό.π., σ. 22.

⁵⁶⁰ Ό.π., σ. 36. Ο Schoenberg αναδεικνύοντας τη συγγένεια που έχει το πλάγιο θέμα με το κύριο θέμα από το πρώτο μέρος της Συμφωνίας αρ. 5 του Beethoven, σημειώνει πως αυτό είναι που ονομάζει μέθοδο της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variation) (βλ. Arnold Schoenberg, “Folkloristic symphonies”, *Style and idea...*, ό.π., σ. 164), αν και στα γραπτά του συνήθως χρησιμοποιεί τον όρο σε αντιστοιχία με την κατασκευή ενός θέματος, και όχι στη σύγκριση θεμάτων. «Με την “αναπτυσσόμενη παραλλαγή” ο Schoenberg εννοεί την κατασκευή ενός θέματος (συνήθως οκτώ μέτρων) με τη συνεχή τροποποίηση των διαστηματικών και/ή ρυθμικών δομικών στοιχείων μιας αρχικής ιδέας» (Frisch, *Brahms and the principle...*, ό.π., σ. 9). Περισσότερα για τον όρο και ένα ιστορικό κριτικών απέναντί του βλ. Berk Sirmann, *Developing variations: An analytical and historical perspective*, thesis, Uppsala University, 2006.

⁵⁶¹ Schoenberg, “Folkloristic symphonies 1947”, ό.π., σ. 165.

⁵⁶² O Eldridge ήδη μιλάει για “θεματική ενότητα” σε σχέση με τη μουσική του Williams για την ταινία γουέστερν *The Rare Breed* (1966), με το βασικό μοτίβο του κύριου θέματος (μι – ντο – φα – μι – ντο – φα) να συνδέεται με το πιο λυρικό θέμα B το οποίο έχει τους ίδιους φθόγγους εκκίνησης (μι – ντο – φα – μι). βλ. Jeff Eldridge, “The rare breed”, *The John Williams web pages*, <http://www.johnwilliams.org/compositions/rarebreed.html> (τελευταία πρόσβαση: 16.07.2011).

Νομίζω πως αν η μουσική έχει μια αρχιτεκτονική ενότητα, αυτό είναι το αποτέλεσμα ενός ευχάριστου τυχαίου γεγονότος. Πλησίασα την κάθε ταινία σαν μια ξεχωριστή οντότητα. Την πρώτη εντελώς αναπάντεχα, αλλά τη δεύτερη φυσικά συνδεδεμένη με την πρώτη· αναφερθήκαμε πίσω σε χαρακτήρες και τους επεκτείναμε και αναφερθήκαμε πίσω σε θέματα και επεκτείναμε και αναπτύξαμε εκείνα. Υποθέτω πως ήταν μια φυσική αλλά ασυνείδητη μεταμόρφωση των μουσικών θεμάτων που δημιούργησε κάτι που ίσως φαίνεται να έχει περισσότερη αρχιτεκτονική και συνειδητή αλληλοσυσχέτιση απ' ό,τι πραγματικά είχα πρόθεση να βάλω εκεί. Αν είναι εκεί, στο βαθμό που είναι εκεί, είναι ενός είδους ευχάριστου τυχαίου γεγονότος αν θέλετε να το πείτε έτσι.

[...]

Οι μουσικές μου φαίνονται ενωμένες, τώρα που κοιτάω πίσω στα τέσσερα, πέντε ή έξι χρόνια που περιλαμβάνονται στη δημιουργία των ταινιών, με την απόσταση του χρόνου φαίνεται να είναι μια μικρή περίοδος τώρα στο μυαλό μου. Οι μουσικές όλες φαίνονται να είναι μια ελαφρώς εκτενέστερη μουσική από τη συνήθη κινηματογραφική μουσική. Αν αυτό αντιτίθεται με ό,τι είπα προηγουμένως σχετικά με το ότι έγραφα μία τη φορά, καταλαβαίνω την αντίφαση, αλλά λόγω της απόστασης του χρόνου τώρα καταλαβαίνω ότι είναι πραγματικά μια προσπάθεια. Οι μουσικές είναι όλες ένα πράγμα και ένα θέμα που εμφανίστηκε στη δεύτερη ταινία ενώ δεν ήταν στην πρώτη ήταν πιθανώς πολύ κοντά διαστηματικά, δηλαδή νότα-με-νότα-με-νότα, συγγενές με ένα θέμα που θα είχαμε.

Εννοώ πως θα είχαμε το θέμα της πριγκίπισσας Leia ως το ρομαντικό θέμα στην πρώτη ταινία, αλλά ύστερα θα είχαμε τη μουσική του Yoda, που ήταν αναπάντεχα ρομαντική, αν θέλετε να το πείτε έτσι, στην δεύτερη ταινία, αλλά όχι τόσο μακρινό συγγενή, μουσικά μιλώντας, διαστηματικά/μελωδικά μιλώντας, με τη μουσική της πριγκίπισσας Leia. Έτσι ώστε να μπορείς να παντρέψεις το ένα θέμα ακριβώς μετά το άλλο. Είναι διαφορετικά, αλλά επίσης παντρεύονται πολύ καλά και μπορείς να τα αλληλεπιδράσεις με ένα αντιστικτικό τρόπο, και θα είναι μέρος μιας υφής που είναι οικογενειακή.⁵⁶³

Με τα λόγια αυτά μας δίνεται το έναυσμα να προσεγγίσουμε πιο αναλυτικά τη συζήτηση για τη θεματική ενότητα, με το παρόν κεφάλαιο να προσπαθεί να δώσει κάποιες απαντήσεις για το κατά πόσο και πώς ακριβώς αυτή η ενότητα επιτυγχάνεται στη μουσική του John Williams, αναδεικνύοντας τους μηχανισμούς και τις συνθετικές τεχνικές που τη θέτουν σε εφαρμογή.

Πριν όμως προχωρήσουμε στα ενδότερα της συζήτησης θα πρέπει να τονιστεί η υποκειμενική φύση της θεματικής ενότητας. Ο Jan LaRue λέει σχετικά:

Οι ομοιότητες μεταξύ των θεμάτων δε μπορούν ποτέ να καθοριστούν σαν ένα ζήτημα απόλυτου σωστού ή λάθους, καθώς η προσωπική γνώμη βασιζόμενη στην ατομική εμπειρία και αντίληψη παίζει αναγκαία έναν ζωτικό ρόλο σε τέτοιες διακρίσεις. Όσο πιο μεγάλο είναι το προσωπικό στοιχείο, όμως, τόσο μικρότερη είναι η βάση για γενική συμφωνία στις μουσικές ερωτήσεις. Σε μια ισορροπημένη διαδικασία στυλιστικής ανάλυσης, τα επιχειρήματα δεν είναι τόσο σωστά ή λάθος όσο πειστικά ή μη πειστικά. Η πιο δυνατή βεβαιότητα αναδύεται από απλά μουσικά γεγονότα.⁵⁶⁴

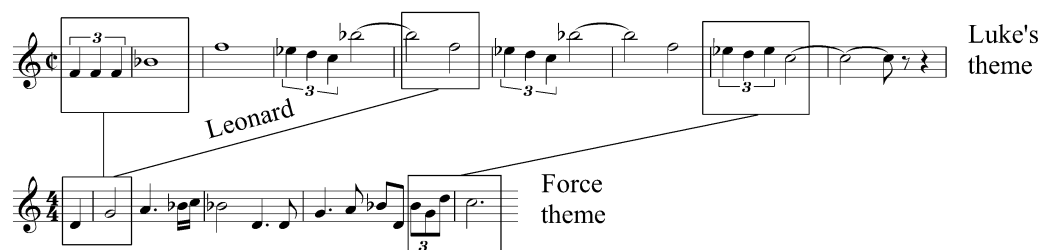
⁵⁶³ Craig L. Byrd, "The Star Wars interview: a new talk by Craig L. Byrd", *Film Score Monthly* 2/1, 1997, σ. 18, 19-20.

⁵⁶⁴ Jan LaRue, "Significant and coincidental resemblance between classical themes", *Journal of the American Musicological Society* 14/2, 1961, σ. 234. Ο Wiesel προχωρεί στο να αναδείξει ποια είναι

Το 1977, το *Star Wars* γράφει άνευ προηγουμένου ιστορία, ομοίως και η μουσική του, της οποίας το σύμπαν καθορίζεται από τα θέματά της.⁵⁶⁵ Σε ένα άρθρο του 2000 η Irena Paulus συγκρίνει τις τεχνικές σύνθεσης που εφαρμόζονται στην τριλογία *Star Wars*⁵⁶⁶ με αυτές του Wagner, καταλήγοντας πως ο Williams «σαν τον Wagner, κατασκευάζει ένα ολόκληρο ιστό από συνυφασμένα leitmotifs, παρόμοια και πολυλειτουργικά»⁵⁶⁷ και εδώ είναι που φαίνεται η avant-garde πλευρά του συνθέτη σε σχέση με τους άλλους κινηματογραφικούς συνθέτες. Την συγγένεια των περισσότερων αυτών θεμάτων θα την εξετάσουμε ευθύς αμέσως.

Τα δύο βασικά θέματα του Καλού από την πρώτη ταινία είναι το “Luke’s theme” και το “force theme”, πράγμα που οδηγεί την Paulus στο να ψάξει για μια ενδεχόμενη συγγένεια μεταξύ τους, που όμως όπως παρατηρεί η ίδια δεν είναι στενή. Η αρχική άρση με το διάστημα τετάρτης με την οποία αρχίζουν και τα δύο θέματα αποτελεί στοιχείο του συνθετικού ύφους του Williams, ενώ περιστασιακή μπορεί να θεωρηθεί η χρήση της τονικής και η μη μετατροπική κλίση των δύο θεμάτων.⁵⁶⁸ Το διάστημα τετάρτης επιλέγει και ο Leonard ως συνδετικό στοιχείο των δύο θεμάτων, αλλά αυτή τη φορά συσχετίζει την κατιούσα τετάρτη του “Luke’s theme” από την τονική στη δεσπόζουσα με την αρχική ανιούσα του “force theme” από τη δεσπόζουσα στην τονική.⁵⁶⁹ Περισσότερο πειστική φαίνεται να είναι η σχέση των δύο καταληκτικών φράσεων με το ρυθμικό τρίηχο.

Παράδειγμα 4.1:



Κατά τον γράφοντα όμως, η σχέση διαφαίνεται σε μια πιο πυρηνική σύγκριση των δομικών μοτίβων. Παίρνοντας την πρώτη φράση του “Luke’s theme” (α), διατηρώντας το φθογγικό της περιεχόμενο σε μια οκτάβα και μετατρέποντάς την

αυτά τα μουσικά γεγονότα που μπορούν να περιγραφούν με τη μεγαλύτερη δυνατή αντικειμενικότητα, και μέσω μιας σειράς παραδειγμάτων από τη φιλολογία των σονατών του Beethoven, περιγράφει τις παγίδες που μπορεί να πέσουν οι θεωρητικοί στην αναζήτηση της θεματικής ενότητας. Βλ. Meir Wiesel, *Thematic unity in Beethoven's sonata: works of the period 1796-1802*, διδακτορική διατριβή, The City University of New York, 1976, κυρίως σ. 18-29.

⁵⁶⁵ Βλ. Lehman, “The themes of Star Wars...”, ό.π., σ. 153.

⁵⁶⁶ Την αρχική ταινία του 1977 ακολούθησαν δύο συνέχειες το 1980 και 1983 σε μια αρχική τριλογία.

⁵⁶⁷ Paulus, ό.π., σ. 183. Ο Williams ομολογεί πως δεν είναι ο ίδιος ιδιαίτερα λάτρης της μουσικής του Wagner (βλ. Chute, ό.π.).

⁵⁶⁸ Paulus, ό.π., σ. 168.

⁵⁶⁹ Βλ. Bryce Wesley Leonard, *Analyzing John Williams's Der Ring des Nibelungen: a thematic analysis of the leitmotifs in Star Wars*, thesis, University of Central Arkansas, 2019, σ. 58.

στον ελάσσονα τρόπο (β), αρχίζει να διαφαίνεται μια ισχνή σχέση, που αν απορρίψουμε το δεύτερο μισό σολ του θέματος και αναδιατάξουμε καρκινικά (αναδρομή) το κατιόν τρίηχο (γ), η σχέση αυτή με την πρώτη φράση του “force theme” γίνεται πιο σαφής και εμφανής.

Παράδειγμα 4.2:

Luke's theme

α)  β) 

αναδρομή

γ) 

Force theme 

Αναφερθήκαμε ήδη ακροθιγώς⁵⁷⁰ στην σχέση του “rebel fanfare” με τη μιξολύδια πτώση του “Luke’s theme”, απ’την οποία αποσπάται και γίνεται αυτόνομο leitmotif όπως μας εξηγεί ο Lehman.⁵⁷¹

Παράδειγμα 4.3:

 Luke's theme

 Rebel fanfare

Με το “rebel fanfare” φαίνεται να έχει σχέση και ένα θέμα από την αντίπερα όχθη, του Κακού, το “Imperial theme”. Στην ουσία πρόκειται για μια ελεύθερη εκδοχή του, με αντιστροφή στον ελάσσονα τρόπο και τους θεμέλιους των δύο πρώτων συγχορδιών να απέχουν διάστημα τρίτης μικρής όπως και στο “rebel fanfare”. Δεν είναι τυχαίο, επίσης, ότι και τα δύο θέματα χρησιμοποιούν παράλληλη αρμονία.

⁵⁷⁰ Βλ. δεύτερο κεφάλαιο, υποσημείωση 231.

⁵⁷¹ Βλ. Lehman, “Hollywood cadences”, ό.π.

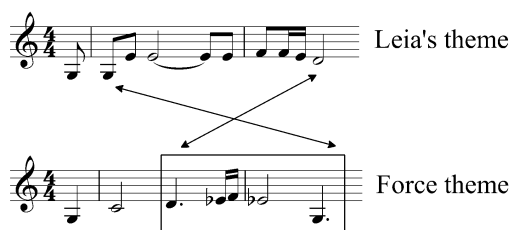
Παράδειγμα 4.4:

Imperial theme (*Star Wars*, 1m4-2m1)



Στην πρώτη ταινία *Star Wars* η σκηνή του θανάτου του Ben Kenobi συχνά προκαλεί απορίες σχετικά με τη χρήση του “Leia’s theme” και όχι του “force theme”.⁵⁷² Ο Williams αναφέρει ότι ένιωσε «πως είχε την πιο σαρωτική μελωδία από όλα τα θέματα στη μουσική. Αυτή η άγρια ρομαντική μουσική σε αυτό το τραγικό συμβάν αντιπροσωπεύει την αντίδραση του Luke και της πριγκίπισσας στο ότι αφήνουν τον Ben πίσω».⁵⁷³ Η αντικατάσταση όμως αυτή του “force theme” με το “Leia’s theme” μπορεί να κρύβει και κάποια περισσότερο μουσικά κριτήρια, καθώς τα δύο θέματα είναι κοντινοί συγγενείς όπως διακρίνει και η Paulus.⁵⁷⁴ Στην ουσία, η πρώτη φράση του “Leia’s theme” αποτελεί μια καρκινική εκδοχή της πρώτης φράσης του “force theme” στον μείζονα τρόπο, όπως δείχνει και το παρακάτω σχήμα.

Παράδειγμα 4.5:



Προσπαθώντας να αναδείξουμε αρχικά τη σχέση του “Yoda’s theme” από τη δεύτερη ταινία, και του “Leia’s theme”, την οποία ανέφερε ο Williams όπως είδαμε προηγουμένως, παρατηρούμε σε ένα πρώτο επίπεδο πως και τα δύο θέματα είναι, μορφολογικά μιλώντας, προτάσεις με ρευστοποιούμενη τρίτη διατύπωση.⁵⁷⁵ Το διάστημα έκτης που εντοπίζεται κοντά στην αρχή του “Yoda’s theme” (από την τονική στην έκτη βαθμίδα) και φωτίζει η Paulus ως συνδετικό στοιχείο με το “Leia’s theme” (το εναρκτήριο διάστημα έκτης από τη δεσπόζουσα στην τρίτη βαθμίδα)⁵⁷⁶ δε χρίζει θεωρώ ιδιαίτερης αξίας, καθώς δεν βρίσκονται ούτε καν στην ίδια θέση.

⁵⁷² Το “force theme” στην πρώτη ταινία λειτουργεί και ως το θέμα του Ben Kenobi. «Θεωρώ το θέμα του Ben Kenobi αντανakλά και αυτόν, αλλά επίσης, και τους ιπότες Τζεντάι και την Παλαιά Δημοκρατία που θυμάται. Επίσης υπηρετεί ώστε να αντιπροσωπεύει τη Δύναμη, την πνευματική-φιλοσοφική πίστη των Ιπποτών Τζεντάι και της Παλαιάς Δημοκρατίας». Βλ. Lippincott, ό.π.

⁵⁷³ Ό.π.

⁵⁷⁴ Paulus, ό.π., σ. 168-169.

⁵⁷⁵ Βλ. πρδγ. 3.32 και 3.35.

⁵⁷⁶ Βλ. ό.π., σ. 170.

Υπάρχει όμως ένας βαθύτερος συνδετικός κρίκος. Αν εξάγουμε τα μελωδικά περιγράμματα⁵⁷⁷ της παρουσίας των δύο θεμάτων, από τους φθόγγους στους οποίους καταλήγει η μελωδία, θα διαπιστώσουμε ότι είναι ίδια με τη διαφορά πως στο “Yoda’s theme” ο φθόγγος εκκίνησης είναι η πέμπτη ενώ στο “Leia’s theme” η τρίτη.

Παράδειγμα 4.6:



Περιστασιακή φαίνεται να είναι και η ομοιότητα του “Yoda’s theme” με το “Luke’s theme” και το “force theme”, με το εναρκτήριο κατιόν διάστημα πέμπτης καθαρής να είναι μια διαστηματική αναστροφή του εναρκτήριου διαστήματος τετάρτης καθαρής των δύο αναφερόμενων θεμάτων, μια ομοιότητα που πάλι εντοπίζει η Paulus.⁵⁷⁸

Δεν είναι μόνο το αρχικό ανιόν διάστημα έκτης μεγάλο ο σύνδεσμος των “Leia’s” και “Han and Leia’s theme”,⁵⁷⁹ αλλά αν απλοποιήσουμε την πρώτη τους φράση στο θεματικό περίγραμμά τους, θα δούμε ότι έχουν τον ίδιο πυρήνα, ξεκινώντας από την πέμπτη ανεβαίνοντας στην τρίτη και κατεβαίνοντας έναν τόνο. Μάλιστα η κίνηση αυτή εναρμονίζεται από τις ίδιες συγχορδίες όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ήτοι τη συγχορδία της τονικής που κινείται προς μια ελαττωμένη συγχορδία επιτονικής. Επιπλέον, η κίνηση προς τη συγχορδία της φρύγιας επιτονικής παίζει σημαντικό ρόλο και στα δύο θέματα.

⁵⁷⁷ Η έννοια του θεματικού περιγράμματος είναι από τις πιο κεντρικές σε αρχιτεκτονικό επίπεδο στον κλασικισμό. (Βλ. Reti, ό.π., σ. 93). Θέματα μπορεί να συνδέονται μεταξύ τους όχι άμεσα με σαφείς μελωδικές συγγένειες αλλά εμμέσως, μέσω κάποιων φθόγων στάσης.

⁵⁷⁸ Paulus, ό.π., σ. 170.

⁵⁷⁹ Ό.π., σ. 169.

Παράδειγμα 4.7:

Example 4.7 displays two musical themes in 4/4 time. The first staff, labeled 'Han & Leia's theme', shows a melody with Roman numeral analysis: I, ii⁺, bII, and I. The second staff, labeled 'Leia's theme', shows a melody with Roman numeral analysis: I, ii⁺, I, iv, and bII. A third staff shows a bass line with a whole note chord, likely representing the harmonic support for the themes.

Πώς άραγε προκύπτει ένα από τα πιο διάσημα θέματα του Williams, το “Darth Vader’s theme”; Το βασικό δομικό μοτίβο του όπως φαίνεται στο παράδειγμα που ακολουθεί είναι το διάστημα μιας καθαρής πέμπτης· το οποίο όμως είναι και το εναρκτήριο βασικό διάστημα του “Luke’s theme”, με τη μελωδία να στέκεται περισσότερο χρονικά σε αυτούς τους δύο φθόγγους που απαρτίζουν το διάστημα.⁵⁸⁰ Βέβαια, ίσως πρόκειται για μια περιστασιακή ομοιότητα, αλλά το γεγονός ότι το διάστημα της πέμπτης αυτής έπεται τριών φθόγγων ιδίου τονικού ύψους και ρυθμικής αξίας σε αμφοτέρα τα θέματα (τρίηχο στο “Luke’s theme” και τρία τέταρτα στο “Vader’s theme”) είναι μια πρόσθετη σύνδεση. Περισσότερο πειστική ομοιότητα είναι η εξαγωγή της δεύτερης φράσης του “Vader’s theme” από την κατάληξη της δεύτερης φράσης του “force theme”: ένα ελάχιστον συγχορδιακό αρπές (με διαφορετικό ρυθμό στα δύο θέματα) που πέφτει προς τα κάτω στον τελευταίο του φθόγγο.⁵⁸¹

Παράδειγμα 4.8:

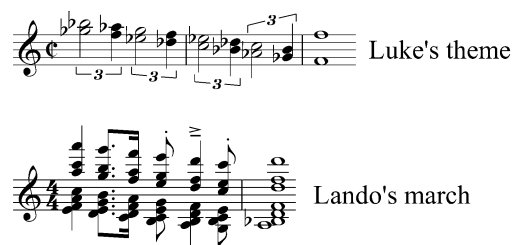
Example 4.8 displays three musical themes in 4/4 time. The first staff, labeled 'Luke's theme', shows a melody with a triplet of eighth notes and a fifth note. The second staff, labeled 'Darth Vader's theme', shows a melody with a triplet of eighth notes and a fifth note. The third staff, labeled 'Force theme', shows a melody with a triplet of eighth notes and a fifth note. A box highlights a specific interval in the Force theme, and an arrow points to a similar interval in the Darth Vader's theme.

⁵⁸⁰ Την ομοιότητα εντοπίζει η Sarah Bergdoll (βλ. *Siegfried à Luke Skywalker: un réseau d'influences dans la musique de Star Wars*, master's thesis, Université catholique de Louvain, 2016, https://www.academia.edu/35798239/De_Siegfried_à_Luke_Skywalker_un_réseau_dinfluences_dans_la_musique_de_Star_Wars (τελευταία πρόσβαση: 25.03.2019), σ. 90).

⁵⁸¹ Βλ. και Leonard, ό.π., σ. 59.

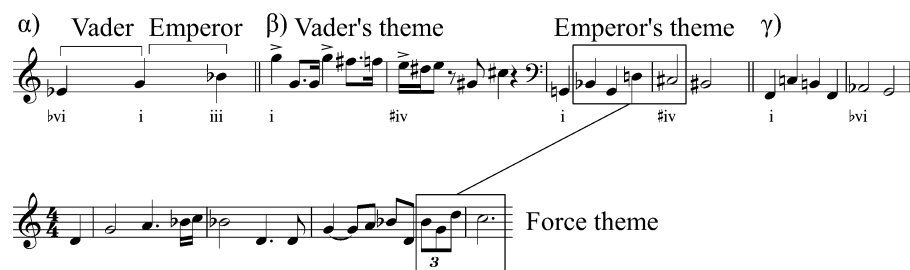
Από το καταληκτικό τμήμα του “Luke’s theme” φαίνεται να αντλεί την ουρά του το “Lando’s march”,⁵⁸² με μια “μετατροπική” κατιούσα κλίμακα να κλείνει αμφότερα τα θέματα.

Παράδειγμα 4.9:



Περνώντας στα θέματα από την τρίτη ταινία του έπους, το “Emperor’s theme”,⁵⁸³ το δεύτερο βασικό θέμα του Κακού, έχει δεσμούς αρμονικούς με το “Vader’s theme”.⁵⁸⁴ Κατ’ αρχάς οι δύο βασικές συγχορδίες, πέραν της ελάσσονος τονικής, των δύο θεμάτων, έχουν σχέσεις σχεδόν κατοπτρικής αναστροφής (παράδειγμα α). Δηλαδή ενώ το ένα κινείται προς την ελάσσονα συγχορδία της επιδεσπόζουσας μια τρίτη μεγάλη κάτω, το άλλο κινείται προς την ελάσσονα συγχορδία της μέσης, μια τρίτη μικρή προς τα άνω. Επιπλέον, η κίνηση και προς την οξυμμένη υποδεσπόζουσα είναι χαρακτηριστική σε αμφότερα τα θέματα (παράδειγμα β), ενώ όπως βλέπουμε και στο παράδειγμα γ, το τέλος του “Emperor’s theme” εναρμονίζεται με την ιδιαίτερη αρμονική σύνδεση i-bvi που αποτελεί το σήμα κατατεθέν του “Vader’s theme”. Πέραν τούτων, στο μελωδικό επίπεδο και τα δύο θέματα φαίνεται να χρησιμοποιούν συχνά τα διαστήματα τρίτης,⁵⁸⁵ ενώ πάλι φαίνεται να διαστρεβλώνεται το καταληκτικό τρίηχο της δεύτερης φράσης του “force theme”, αυτή τη φορά κατεβαίνοντας ένα ημιτόνιο στο ντο# αντί στο ντο.⁵⁸⁶

Παράδειγμα 4.10:



⁵⁸² Βλ. ολόκληρο το θέμα στο πρδγ. 2.158.

⁵⁸³ Βλ. ολόκληρο το θέμα στο πρδγ. 2.70.

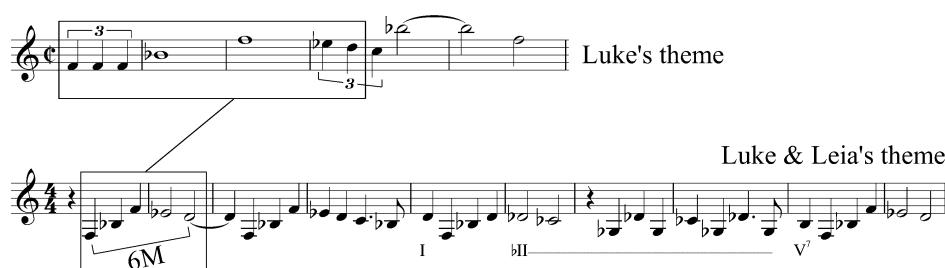
⁵⁸⁴ Βλ. ολόκληρο το θέμα στο πρδγ. 3.4.

⁵⁸⁵ Η τρίτη μικρή, όπως είδαμε, συνδέεται και με το “Imperial theme” από την πρώτη ταινία.

⁵⁸⁶ Βλ. και Leonard, ό.π., σ. 61.

Το “Luke and Leia’s theme” αναφέρεται ως «το πιο μουσικά ώριμο από όλα τα θέματα του Williams στο *Star Wars*».⁵⁸⁷ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το φθογγικό περιεχόμενο της πρώτης φράσης (ή και οι έξι πρώτοι φθόγγοι της δεύτερης) είναι το ίδιο με την εναρκτήρια φράση του “Luke’s theme”.⁵⁸⁸ Ακόμη περισσότερο, στην εν λόγω φράση υπάρχει μια κρυμμένη έκτη μεγάλη όπως σημειώνεται στο παράδειγμα, που είναι το εναρκτήριο διάστημα του “Leia’s theme” και του “Han and Leia’s theme”, ενώ για ακόμη μια φορά έχουμε μια κίνηση προς την φρύγια συγχορδία της επιτονικής. Σύμφωνα με την Paulus, το θέμα αυτό «στέφει τη θεματική δουλειά του Williams»⁵⁸⁹ συνδυάζοντας τα βασικά θέματα του Καλού σε ένα νέο μελωδικό και αρμονικό περιεχόμενο, και λειτουργώντας ως η coda στο έπος του *Star Wars*.⁵⁹⁰

Παράδειγμα 4.11:



Το 1978, ακολουθώντας την επιτυχία του *Star Wars*, ο Williams γράφει τη μουσική για το *Superman: the movie*, με τη γνωστή τεχνική του leitmotif. Σε μια από τις εκτενέστερες μουσικές για ταινία στην καριέρα του συνθέτη,⁵⁹¹ υπάρχουν αρκετά μουσικά θέματα ώστε να θεωρήσουμε τη μουσική επένδυση μια ώριμη έκφραση της τεχνικής αυτής, όπου διαφαίνονται πάλι στοιχεία θεματικής ενότητας που δημιουργούν ένα σφιχτοδεμένο και ενωμένο σύνολο.

Ξεκινώντας από τα δύο περιστασιακά θέματα που έχουν σχέση με τον πλανήτη Krypton, παρατηρούμε την στενή συγγενειά τους, με το “Kryptonite’s theme” να «υπαινίσσεται χρωματικά το Krypton theme, ωστόσο [να] το μεταλλάξει

⁵⁸⁷ Paulus, ό.π., σ. 170.

⁵⁸⁸ Ο Lehman (βλ. “The themes of Star Wars...”, ό.π., σ. 157, υποσ. 9) καταγράφει το θέμα ως «μια έξυπνη επανασύνθεση του θέματος του Luke, εμποτισμένο με το αρμονικό υλικό του leitmotif της Leia».

⁵⁸⁹ Paulus, ό.π., σ. 171.

⁵⁹⁰ Το θέμα εμφανίζεται προς το τέλος της αρχικής τριλογίας, όταν ο Luke και η Leia ανακαλύπτουν τη σχέση τους. Βέβαια, τη στιγμή που γραφόταν το άρθρο της Paulus, δεν είχε προκύψει η καινούργια τριλογία που συνεχίζει την ιστορία, με το θέμα να ξαναεμφανίζεται στο ανάλογο αφηγηματικό περιεχόμενο.

⁵⁹¹ Βλ. Matessino, Kendall και Eldridge, ό.π., σ. 20.

σε μια απειλητική σκιά του αγνώστου».⁵⁹² Πιο συγκεκριμένα, τα δύο θέματα μοιράζονται το ίδιο μελωδικό περίγραμμα, ως αποτέλεσμα της ίδιας κατεύθυνσης της μελωδίας. Το τρίηχο, που διαγράφει μια πλατιά μελωδική κίνηση, αποτελεί ελεύθερη παραλλαγή του μοτίβου των δεκάτων-έκτων από το πρώτο θέμα (το κατιόν διάστημα πέμπτης γίνεται διάστημα τετάρτης και η ανιούσα οκτάβα παραμένει), ενώ την ουρά του θέματος αποτελεί και στα δύο θέματα ένα καθοδικό διάστημα τόνου.⁵⁹³

Παράδειγμα 4.12:



Το διατονικά συντεθειμένο “Clark Kent’s theme”, το οποίο αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη πλευρά του Superman, φαίνεται να έχει τις απαρχές του στη δεύτερη φράση του “Superman theme A”. Το αρχικό ανοδικό διάστημα πέμπτης του δεύτερου θέματος μεταμορφώνεται στο συμπληρωματικό του διάστημα τετάρτης, ενώ – μετά από άλλη μια άνοδο τόνου – παρουσιάζεται ένας μελωδικός αρπισμός τρίφωνης συγχορδίας διατεταγμένος με κάθετη κατεύθυνση, ο οποίος πηδάει ξανά προς τα άνω. Στις ίδιες γενικά γραμμές κινείται και το χρωματικό “Trip motif”. Βλέπουμε δηλαδή πίσω από τα τρία θέματα μια μοτιβική ιδέα που παρουσιάζει την ίδια εσωτερική ταυτότητα, αλλά έχει εξωτερική ποικιλομορφία.

⁵⁹² Andrew Drannon, “Superfeats: The ultimate guide to John Williams’ Superman the movie”, 2000, <http://scoresheet.tripod.com/ScoringStage/Superman/SupermanExpanded.html> (τελευταία πρόσβαση: 04.03.2019).

⁵⁹³ Διανθισμένου με μια διαφυγή στο “Krypton’s theme”. Σχετικά με το θέμα αυτό, ο Ilia Salkind, που λειτούργησε ως εκτελεστής παραγωγής της ταινίας μας εξιστορεί (Βλ. Matessino, Kendall και Eldridge, ό.π., σ. 31):

Το μόνο πράγμα που ζήτησα από τον John Williams να κάνει μουσικά ήταν να κάνει την έναρξη με τον Krypton να ηχεί σαν το 2001. [...] Ένιωσα ότι αυτό θα έδινε στον πλανήτη μια αίσθηση εξυπωμένης κοινωνίας την οποία το κοινό θα κατανοούσε, ίσως υποσυνείδητα, οπότε γι’ αυτό είναι λίγο σαν το *Also sprach Zarathustra* του Richard Strauss, ένα είδος πιο ανεπτυγμένης εκδοχής αυτού.

Παράδειγμα 4.13:

Clark Kent's theme

Superman's theme A

Trip motif

καρκίνος

Smallville theme

The diagram shows three musical staves. The top staff is 'Clark Kent's theme' in 4/4 time, with a triplet of eighth notes boxed and labeled 'καρκίνος'. An arrow points from this box to the 'Smallville theme' staff. The middle staff is 'Superman's theme A' in 12/8 time. The bottom staff is 'Trip motif' in 4/4 time. The 'Smallville theme' is in 4/4 time and features a melodic line that incorporates the triplet motif from Clark Kent's theme.

Το “Smallville theme”, το Κοπλαντικό και συγκινητικό θέμα της ιδιαίτερης ανθρώπινης πατρίδας του Superman,⁵⁹⁴ λογικό είναι να συνδέεται μοτιβικά με το “Clark Kent’s theme”. Μετά από μια οπισθοβατική αναδιάταξη των πέντε τελευταίων φθόγγων του θέματος, δίπλα στην οποία προστίθεται το ίδιο μοτίβο των πέντε φθόγγων πριν την μεταμόρφωση, και μια ρυθμική ανασυγκρότηση, σχηματίζεται η πρώτη φράση του “Smallville theme”.

Το “Superman’s theme B” παίρνει στοιχεία από δύο θέματα όπως είναι εμφανές παρακάτω: το χαρακτηριστικό κατιόν μοτίβο επέρεισης από τη δεύτερη φράση του “Superman’s fanfare”, τον αρπισμό που είδαμε προηγούμενως, από το “Superman’s theme A” αλλά και το ποικιλματικό ανιόν μοτίβο προς το τέλος του. Συνεπώς, αν και λιγότερο χαρακτηριστικό από τα δύο εν λόγω θέματα, είναι αυτό που ενώνει και τα τρία θέματα που έχουν σχέση με την υπεράνθρωπη φύση του Superman.

Παράδειγμα 4.14:

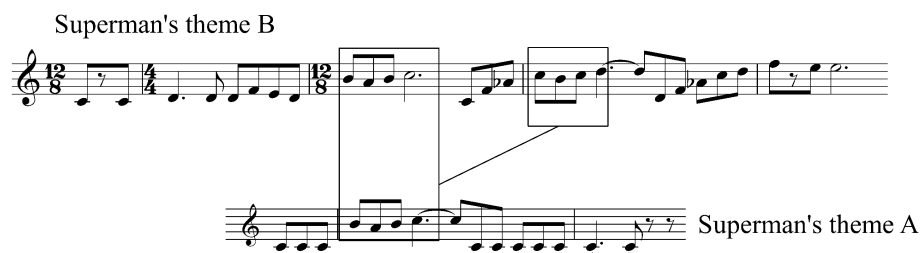
Superman's fanfare

Superman's theme B

Superman's theme A

The diagram shows three musical staves. The top staff is 'Superman's fanfare' in 12/8 time, with a specific melodic phrase boxed. The middle staff is 'Superman's theme B' in 12/8 time, which contains multiple boxed segments, including the phrase from the fanfare and a triplet. The bottom staff is 'Superman's theme A' in 12/8 time, with its final melodic phrase boxed. Arrows indicate the borrowing of these specific motifs into 'Superman's theme B'.

⁵⁹⁴ Drannon, ό.π.



Εν τέλει, και το “Love theme”, αν και σε μια πρώτη ανάγνωση δε φαίνεται να συγγενεύει με κάποιο από τα υπόλοιπα μουσικά θέματα της ταινίας, ωστόσο συνδέεται με το “Superman’s theme A”, κατά το δεύτερο τμήμα του, με τα χαρακτηριστικά πηδήματα εβδόμης προς τα άνω.

Παράδειγμα 4.15:



Η μουσική για το *E.T. The extra-terrestrial* (1982) χαρίζει στον Williams το τρίτο του Όσκαρ για πρωτότυπη μουσική.⁵⁹⁵ Μια πλούσια, ρομαντική μουσική, απaráμιλλης ομορφιάς αλλά και τεχνικής αρτιότητας, με ένα πλούτο θεμάτων των οποίων θεωρώ πως η εσωτερική δομική ενότητα, μια ενότητα που επισημαίνουν και οι Schneller, Audissino και Sinclair,⁵⁹⁶ φτάνει μια πρώτη κλιμάκωση στην καριέρα του συνθέτη.

⁵⁹⁵ Η πρωτοτυπία της μουσικής έχει αμφισβητηθεί πολλάκις, καθώς συχνά αναφέρεται στις διάφορες πηγές μια ομοιότητα με τη *Συμφωνία αρ. 2* “Ρομαντική” του Howard Hanson (Βλ. φερ’ ειπείν Duncan Sinclair, “E.T. The extra terrestrial. A brief guide to its musical themes and some suggestions as to their origins”, *Soundtrack!* 8/32, 1989, σ. 6 και Orosz, ό.π., σ. 151, 162-164). Στην πραγματικότητα, η συγκεκριμένη συμφωνία πήρε το ρόλο του temp track στην ταινία (Sinclair, ό.π.) και πέρα από κάποιες περιστασιακές ομοιότητες, κυρίως υψής, δεν έγκειται κάποιο θέμα αντιγραφής. Οι ισχυρισμοί αντιγραφής όμως δεν σταματούν εδώ. Το 1984 ο Les Baxter κατέθεσε μήνυση εναντίον του Williams, λόγω μιας ομοιότητας του κομματιού του *Joy* (1954) με το κύριο μουσικό θέμα (“flying theme”) της ταινίας. Αν και ο Williams γνώριζε το κομμάτι και μάλιστα ο ίδιος το είχε εκτελέσει σε συναυλία, η τελική απόφαση (μετά και από έφεση του Baxter) ήταν ευνοϊκή για αυτόν (Βλ. Lukas Kendall, “Les Baxter v. John Williams lawsuit recap”, *Film Score Monthly online*, 27 Απριλίου 2000, http://www.filmscoremonthly.com/articles/2000/27_Apr---Baxter_v_Williams_Lawsuit_Recap.asp (τελευταία πρόσβαση: 13.03.2019)).

⁵⁹⁶ Schneller, “Sweet fulfillment...”, ό.π., κυρίως σ. 102, Audissino, *John Williams’s film music...*, ό.π., σ. 126, Sinclair, ό.π.

Απαριθμώντας και αναλύοντας τα μουσικά θέματα της ταινίας ξεκινούμε από το “call motif”, το θέμα με το οποίο ανοίγει η ταινία (μ’ ένα σόλο πίκολο φλάουτο) και κλείνει θριαμβευτικά με τη διατύπωσή του από την πλήρη ορχήστρα. Το θέμα αυτό κατά τον Schneller εμπεριέχει μια τελεολογική ταυτότητα, καθώς πάνω σε αυτό χτίζονται και τα υπόλοιπα θέματα της ταινίας.⁵⁹⁷ Δομικά μιλώντας απαρτίζεται από ένα εναρκτήριο ανιόν διάστημα πέμπτης καθαρής, στέρεας πάνω σε μεγάλες ρυθμικές αξίες, το οποίο ακολουθείται από μία διαντισμένη ημιτονιακή κάθοδο μικρών αξιών, η οποία το εμποτίζει με μια λύδια κλίση.

Το “friendship theme”⁵⁹⁸ είναι μια ζεστή, λυρική μελωδία, αποτέλεσμα μεταμόρφωσης του “call motif”. Το αρχικό διάστημα πέμπτης διατηρείται, ωστόσο βασίζεται σε διαφορετικές βαθμίδες – την τρίτη και την έβδομη⁵⁹⁹ – δίνοντάς του έτσι μια νοσταλγική διάθεση και ένα πάθος που ταιριάζει σε ερωτικά θέματα. Το εξάηχο του “call motif” δίνει τη θέση του σε ένα διάνθισμα δεκάτων-έκτων ενώ η μελωδία επιστρέφει πάλι στην αρχική νότα μέσω ενός φα#, διατηρώντας έτσι και πάλι τη λύδια ταυτότητά του.

Το εμβληματικό “flying theme” είναι το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας το οποίο αποκαλύπτεται σταδιακά, μια αγαπημένη τεχνική του Williams.⁶⁰⁰ Ο ίδιος ο συνθέτης λέει επ’ αυτού:

Μπορούμε να έχουμε τις πρώτες λίγες νότες του συναισθηματικού αυτού θέματος να προτείνονται νωρίς, μετά τρεις ή τέσσερις περισσότερες νότες και εν τέλει ολόκληρο το θέμα. Έτσι τελικά όταν το ακούς όλο, υπάρχει κάτι αόριστα οικείο με αυτό. Έχεις προετοιμαστεί για τέσσερις μπομπίνες για να ακούσεις πραγματικά αυτή τη μελωδία. Δεν παρουσιάζεται σε εσένα αμέσως στην ολοκληρωμένη του μορφή. Υπονοείται εδώ, γίνεται λίγο πιο τρομακτικά εδώ πέρα, με λίγη αβεβαιότητα εκεί, και τελικά εκφράζεται αρμονικά και διαστηματικά με έναν τρόπο που αισθάνεσαι άνετα με αυτόν.⁶⁰¹

Αναντίρρητα το διάστημα πέμπτης φαίνεται να είναι ένα σημαντικό ενωτικό στοιχείο των θεμάτων,⁶⁰² αφού και εδώ αποτελεί εναρκτήριο σημείο του θέματος. Θα ήταν

⁵⁹⁷ Την ταυτότητα αυτή επισημαίνει και ο Sinclair, όταν το παρομοιάζει με τη ρίζα μέσω της οποίας μεγαλώνουν τα υπόλοιπα θέματα (Βλ. Sinclair, ό.π., σ. 6).

⁵⁹⁸ Για μια μουσικοαφηγηματική ανάλυση του θέματος βλ. Chloé Huvet, “John Williams and sound design: shaping the audiovisual world of E.T.: The extra-terrestrial”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, ό.π., σ. 295-297. Διαφωνώ εντούτοις με την Huvet πως το θέμα είναι στον Αιολικό τρόπο στη φα-δίεση που φλερτάρει με τον Δώριο στη σι, καθώς θεωρώ πως είναι γραμμένο σε Λύδιο τρόπο στη Ρε όπως είναι εμφανές και από το παράδειγμα που παραθέτει, στο οποίο το σι μοιάζει περισσότερο με πρόσθετη νότα.

⁵⁹⁹ Η αναγωγή του θέματος αυτού στην ίδια κλίμακα είναι λανθασμένη από αμφοτέρους τον Schneller (“Sweet fulfillment...”, ό.π., σ. 102) και τον Sinclair (ό.π., σ. 7), καθώς, προσπαθώντας να αναδείξουν την ομοιότητα της αρχικής πέμπτης, αγνοούν το γεγονός ότι η πέμπτη αυτή “πατάει” αυτή τη φορά πάνω σε διαφορετικές βαθμίδες της κλίμακας.

⁶⁰⁰ Emilio Audissino, *Film/music analysis. A film studies approach*, Palgrave Macmillan (Palgrave studies in audio-visual culture), 2017, σ. 207.

⁶⁰¹ Ό.π.

⁶⁰² Το διάστημα αυτό καθορίζεται από την αρχή της ταινίας ως ο ήχος της καρδιάς των εξωγήινων (βλ. Audissino, *Film/music analysis...*, ό.π., σ. 213). Συνεπώς, ο Audissino διατείνεται πως αφηγηματικά το διάστημα αποτελεί ένα σύμβολο αγάπης (ό.π.).

όμως λανθασμένο να θεωρήσουμε μόνο αυτό το μελωδικό προφίλ ως σημείο ενότητας, καθώς είναι ένα διάστημα με το οποίο αρχίζουν πολυάριθμα θέματα του Williams.⁶⁰³ Το ότι αυτό το διάστημα όμως και στα τρία θέματα, διατυπώνεται από μεγάλες ρυθμικές αξίες και ακολουθείται από μια φιγούρα μικρότερων αξιών, ενώ το ίδιο θέμα επιστρέφει προς το αρχικό σημείο εκκίνησης, μπορεί να θεωρηθεί ένα σημαντικό στοιχείο δομικής συγγένειας. Η εν λόγω φιγούρα στο συγκεκριμένο θέμα αποτελεί μια καρκινική αναδιατύπωση της φιγούρας του “friendship theme”, ενώ το διατονικό πλαίσιο της βασικής αυτής ιδέας αναπροσαρμόζει το θέμα σε μια πιο οικεία βάση, σε σχέση λόγου χάριν με το “call motif”.⁶⁰⁴ Την συγγένεια του θέματος με αυτό το τελευταίο, σημειώνει και ο Tilsky λέγοντας πως το “call motif” αποτελεί «μια περίληψη, ένα σκίτσο του κυρίου θέματος, σαν αυτό το μοτίβο να ήταν η γένεσή του».⁶⁰⁵

Το “cycling theme” μετά από ένα αρχικό ημιτονιακό ποίκιλμα που κατά τον Sinclair προέρχεται από το “call motif” (βλ. μοτίβο α),⁶⁰⁶ παρουσιάζει τη γνωστή μας ανοδική πέμπτη, που μέσω ενός καθοδικού λύδιου τετράχορδου επιστρέφει μια πέμπτη κάτω, για να πηδήξει πάλι προς τα άνω με μια εκφραστική έβδομη μεγάλη. Στο μεταξύ, το τετράχορδο αποτελεί μια ελεύθερη μεγεθυμένη κι όμως αναγνωρίσιμη εκδοχή της φιγούρας των ογδόων του “flying theme”.

Οι ανοδικές και καθοδικές πέμπτες αντικατοπτρίζονται στο “cycling motif”, ένα περιπετειώδες μοτίβο που διατυπώνεται συνήθως στις τρομπέτες, με το δεύτερο σκέλος του οποίου να παίρνει διάφορες διαστηματικές μορφές, αλλά και στο λύδιο “drunk theme”.

Τα ίδια δομικά υλικά σχηματίζουν το απειλητικό “Keys’ theme”: ανοδικό αρχικό διάστημα καθαρής πέμπτης, καθοδικό διάστημα - μέσω ενός ελάσσονος αρπισμού - καθαρής πέμπτης, αυτή τη φορά όμως η συγχορδιακή υποστήριξη αλλάζει ανά μέτρο, με τους δύο θεμέλιους των συγχορδιών να απέχουν διάστημα τρίτης μεγάλης.

⁶⁰³ Κατά τον LaRue, ένα μελωδικό προφίλ που εμφανίζεται σε μια ντουζίνα σονάτες, δε μπορεί να θεωρηθεί ως ενωτικό στοιχείο μεταξύ των μερών μιας σονάτας. (Βλ. LaRue, *Guidelines for style analysis*, ό.π., σ. 74). Ομοίως και εδώ.

⁶⁰⁴ Βέβαια δεν εγκαταλείπεται η λύδια επιρροή, αφού η συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας θα ακολουθήσει αμέσως μετά (βλ. πρδγ. 2.163, μ. 102).

⁶⁰⁵ Alexandre Tylski, “Scene study: E.T. (1982). A dark and brilliant overture”, *Film Score Monthly online*, 4 Αυγούστου 1999, http://www.filmscoremonthly.com/articles/1999/04_Aug---Scene_Study_ET_1982.asp (τελευταία πρόσβαση: 28.07.2009).

⁶⁰⁶ Sinclair, ό.π., σ. 6.

Παράδειγμα 4.16:

μοτίβο α

call motif

friendship theme

flying theme

cycling theme

cycling motif

drunk theme

Keys theme

Παρόμοια μελωδικοαρμονική πτώση συνδέει το “brass fanfare” με το δεύτερο τμήμα του “flying theme”, όπως φαίνεται στο παράδειγμα, ενώ το αρχικό ποίκιλμα του δεύτερου έχει τις ρίζες του στο “call motif” (“E.T. motif” στον Sinclair) και “cycling theme”.⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ Βλ. Sinclair, ό.π., σ. 7.

Παράδειγμα 4.17:

flying theme

brass fanfare

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'flying theme', is in 3/2 time and features a melodic line with a trill and a fermata. The bottom staff, labeled 'brass fanfare', is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a trill and a fermata. Both staves have a box highlighting a specific section of the music, with the labels 'bVI' and 'I' indicating the harmonic structure.

Παρά την συνεχή παρουσία της καθαρής πέμπτης στα μουσικά θέματα της ταινίας, υπάρχει και ένα θέμα, το “mystery motif”, που εμφανίζεται συνήθως στο πρώτο μέρος της ταινίας όταν ο εξωγήινος θεωρείται κάτι τρομακτικό και ξένο, όπου επιστρατεύει την ελαττωμένη πέμπτη για να αποδώσει αυτή την αφηγηματική διάσταση της ιστορίας. Το διάστημα αυτό όμως χρησιμοποιείται και στο μπάσο ανάμεσα στους θεμελίους δύο συγχορδιών στο “forest theme”, δημιουργώντας μια χαρακτηριστική αρμονική σύνδεση που εκφράζει το δραματικό στοιχείο.⁶⁰⁸

Παράδειγμα 4.18:

mystery motif

forest theme

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'mystery motif', is in 4/4 time and features a melodic line with a trill and a fermata. The bottom staff, labeled 'forest theme', is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with a trill and a fermata. Both staves have a box highlighting a specific section of the music, with the labels '5 ελ.' indicating the harmonic structure.

Ο Williams με τη μουσική του στο *E.T.*, αποδεικνύεται ένας συνθέτης δομικής συνείδησης. Τα θέματά του αλληλοσυνδέονται, και «δεν είναι άκαμπτα αλλά σε μια κατάσταση συνεχούς αλλαγής και διακύμανσης».⁶⁰⁹ Οι συνδέσεις μοτιβικών σχημάτων μεταξύ των θεμάτων του, είναι η αιτία και η ουσία ενός ζωντανού μουσικού οργανισμού με εσωτερική ενότητα και δομική οργάνωση. Θεματικές ιδέες, συχνά αντιθετικές, ενώνονται μέσω μιας δημιουργικής διεργασίας σε ένα λογικό σταθερά συντεθειμένο όλον. Μπορεί στις προηγούμενες ταινίες να είχαμε ανάλογα φαινόμενα θεματικής ενότητας, όπως είδαμε φερ' ειπείν στο *Superman*, αλλά η ένταση αυτών των φαινομένων είναι μεγαλύτερη στο *E.T.*, σε «μια από τις πιο

⁶⁰⁸ Το συγκεκριμένο θέμα εμφανίζεται δύο φορές στην ταινία: στην αρχή της όταν ο E.T. περπατάει μέσα στο δάσος, προμηνύοντας ίσως κάτι το δραματικό, και προς το τέλος της ταινίας όταν ο E.T. είναι άρρωστος.

⁶⁰⁹ Reti, ό.π., σ. 91.

λαμπρές κινηματογραφικές μουσικές που έχουν ποτέ συλληφθεί».⁶¹⁰ Αλλά και «η μουσική είναι τόσο συνδεδεμένη με το αφηγηματικό σχέδιο ώστε γίνεται η ψυχή της ταινίας, ή όπως το θέτει ο Spielberg: ‘Ο John Williams είναι ο E.T.’».⁶¹¹

Η ευελιξία του συνθέτη όμως φαίνεται και στα μικρά κοινωνικά δράματα, όπως στην ταινία *The Accidental Tourist* (1988) όπου η μουσική του που «υπογραμμίζει την απομόνωση και την ιδιόρρυθμη ευαισθησία του χαρακτήρα του William Hurt είναι ιδιαίτερα ελκυστική».⁶¹² Εδώ, δεν έχουμε βέβαια τον πολυθεματισμό του *E.T.* ή άλλων ταινιών φαντασίας και περιπέτειας, ωστόσο διαφαίνεται μια θεματική ενότητα ανάμεσα στα δύο θέματα της ταινίας.

Το κεντρικό μουσικό θέμα αποτελεί μια λεπτεπίλεπτη μελωδία που υφαίνεται πάνω σε εύθραυστες σπασμένες συγχορδίες σε αναστροφές.⁶¹³ Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως το κεντρικό μουσικό μοτίβο της ταινίας, που αποτελείται από τέσσερις νότες σε τρίτες, μετασχηματίζει τη ρυθμική δομή του βασικού δομικού μοτίβου του κεντρικού θέματος, αποτελώντας στην ουσία μια μερική διαστολή (ή μεγέθυνση) του, όπως φαίνεται στο παράδειγμα.

Παράδειγμα 4.19:



Στην ταινία *Born on the fourth of July* (1989), μια κινηματογραφική μεταφορά των απομνημονευμάτων του βετεράνου του Βιετνάμ Ron Kovic, υπάρχουν «διάφορα θέματα, που εύκολα πηγάζουν το ένα μέσα από το άλλο».⁶¹⁴ Εδώ, μαζί με τις μοτιβικές συγγένειες ενεργοποιούνται και άλλοι μηχανισμοί θεματικής ενότητας όπως είναι η θεματική συμπίεση. Στο παρακάτω σχήμα βλέπουμε πώς συνδέονται τέσσερα θέματα μεταξύ τους: στις δύο πρώτες φράσεις του “family theme” διακρίνουμε τα μοτίβα α και β. Το “home theme” και το “homecoming theme” συμπιέζουν τις δύο αυτές φράσεις απορρίπτοντας κάποια μέτρα, και φέρνοντας τα μοτίβα α και β παραπλεύρως δημιουργώντας έτσι νέους θεματικούς σχηματισμούς.

⁶¹⁰ Sinclair, ό.π., σ. 6.

⁶¹¹ Audissino, *Film/Music Analysis...*, ό.π., σ. 205.

⁶¹² Ian Lace, “Music for the movies. Part II”, *Film Music on the web (UK)*, 1998, <http://www.musicweb-international.com/film/lacept2.htm> (τελευταία πρόσβαση: 10.11.2019).

⁶¹³ Βλ. πρδγ. 2.5.

⁶¹⁴ Decker, ό.π., σ. 52.

Ομοίως το “Kovic’s theme B”, αποτελεί στην βασική του ιδέα συμπίεση του “family theme”, το οποίο ξεκινώντας από τη βαθμίδα της τονικής με την τρίτη στη μελωδία, καταλήγει στη συγχорδία της μέσης πάλι με την τρίτη στη μελωδία, όπως ακριβώς και το “Kovic’s theme B”.⁶¹⁵

Παράδειγμα 4.20:

The image displays four musical excerpts from John Williams' score, each illustrating a specific thematic element. The first excerpt, labeled 'family theme', shows a piano (f) accompaniment in 3/4 time with a melodic line in the right hand. It is marked with 'α' (alpha) above measure 15 and 'β' (beta) above measure 18. The second excerpt, labeled 'home theme', is a single melodic line in 3/4 time, marked with 'α' above measure 25 and 'β' above measure 26. The third excerpt, labeled 'homecoming theme', is a single melodic line in 3/4 time, marked with 'α' above measure 55 and 'β' above measure 56. The fourth excerpt, labeled 'Kovic's theme B', shows a piano accompaniment in 4/4 time with a melodic line in the right hand. It is marked with 'α' above measure 15 and 'β' above measure 16. Each excerpt includes a dashed line with 'I' and 'iii' indicating a specific interval or note.

Το “Kovic’s theme A” είναι μια κυκλική μελωδία που αποτελεί το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας, αφού ακούγεται και 17 φορές, σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο.⁶¹⁶ Το βασικό του μοτίβο γ ακούγεται και στο “Kovic’s theme B”, καθιστώντας έτσι μια συγγένεια μεταξύ των δύο θεμάτων:

⁶¹⁵ Εδώ έχουμε και μια διαστηματική αναστροφή, με το φα# της μελωδίας στο “Kovic’s theme B” να προσεγγίζει το λα μέσω μιας ανοδικής κίνησης, ενώ στο “family theme” η κίνηση ήταν καθοδική (από το ντο# στο μι). Όσον αφορά την αρμονική κίνηση από τη μείζονα τονική σε μια ελάσσονα μέση, αυτή έχει χαρακτηριστεί από τον Murphy ως η «κίνηση της απώλειας» (βλ. Scott Murphy, “Scoring loss in some recent popular film and television”, *Music Theory Spectrum* 36/2, 2014, σ. 295-314). Στη συγκεκριμένη ταινία η απώλεια θα μπορούσε να αφορά την απώλεια της κινητικότητας του Kovic, αφού έμεινε παράλυτος ύστερα από τον πόλεμο του Βιετνάμ.

⁶¹⁶ Βλ. Decker, ό.π., σ. 52-53.

Παράδειγμα 4.21:



Το *Hook* (1991) είναι ένα φανταστικό παραμύθι, που αρχικά είχε συλληφθεί από τον Spielberg ως musical σε μουσική John Williams και στίχους του συχνού συνεργάτη του Leslie Bricusse.⁶¹⁷ Τελικά η εκδοχή αυτή εγκαταλείφθηκε, κάποιες όμως από τις μελωδίες των τραγουδιών έμειναν ως ορχηστρικά θέματα στην ταινία,⁶¹⁸ εξ ου και η μεγάλη μελωδικότητα των θεμάτων αυτών. Σχεδόν όλη η ταινία έχει επενδυθεί μουσικά, καθώς η μουσική παίζει σπουδαίο ρόλο σε τέτοιες ταινίες, γεγονός που εξυπηρετεί το αξίωμα του Williams πως «μόνο η μουσική μπορεί να κάνει το κοινό να πιστέψει ό,τι βλέπει. Μόνο η μουσική μπορεί να κάνει τη φαντασία, πραγματικότητα».⁶¹⁹ Πρόσθετο αποτέλεσμα αυτού του αξιώματος είναι και ένας μουσικός πολυθεματισμός (διακρίνονται περίπου 18 θέματα) που υπηρετεί τις δραματουργικές και αφηγηματικές ανάγκες της ταινίας, μέσα σε αυτό το φανταστικό πλαίσιο. Η θεματική ενότητα επιτυγχάνεται εδώ με το μοτιβικό περιεχόμενο που αποτελεί τη βάση κάθε θέματος, να προκύπτει στην ουσία από δύο μοτιβικά σχήματα.

Το “pirates’ theme” και το “Neverland theme” είναι ίσως τα δύο πρώτα θέματα που έγραψε ο Williams για την ταινία, καθώς εμφανίστηκαν ένα χρόνο πριν από την έξοδό της στις αίθουσες στο teaser trailer.⁶²⁰ Αν πάρουμε και συγκρίνουμε τις βασικές ιδέες και των δύο θεμάτων, θα διαπιστώσουμε πως είναι εμφανέστατη η συγγένεια μεταξύ τους.⁶²¹

Τα βασικά μοτίβα του “pirates’ theme”, που είναι στον ελάχιστο τρόπο, είναι το μοτίβο α, ένα διάστημα ανοδικής καθαρής τέταρτης, και το μοτίβο β, ένα κατιόν τρίηχο διαβατικών φθόγγων, του οποίου οι δυνατότητες θα εξερευνηθούν από τον συνθέτη στα περισσότερα θέματα της ταινίας. Το μοτίβο γ σχηματίζεται αν συμπεριλάβουμε με το τρίηχο την κατάληξή του, δημιουργώντας ένα “γύρισμα”. Το “Neverland theme” περιλαμβάνει τους ίδιους μοτιβικούς σχηματισμούς, παρατεταγμένους στην ίδια σειρά, με το μοτίβο α να διανθίζεται με ένα τρίηχο και το μοτίβο β να βρίσκεται αυτή τη φορά στον μείζονα τρόπο.⁶²² Ουσιαστικά πρόκειται

⁶¹⁷ Daniel Schweiger, “The men who wouldn’t grow up”, στο: John Williams, *Hook. Expanded original motion picture soundtrack*, La-La Land Records, LLLCD 1211, 2012, Compact Disc, σ. 6.

⁶¹⁸ Περισσότερα σχετικά με το ποια θέματα έμειναν βλ. ό.π., σ. 6, 8.

⁶¹⁹ Thanos Fourniotis, “John Williams interview”, *Cinema Magazine*, 1992, <http://www.cswu.cz/johnwilliams/interview/jw-cinema.html> (τελευταία πρόσβαση: 16.03.2009).

⁶²⁰ Βλ. Schweiger, ό.π., σ. 9.

⁶²¹ Όλα τα θέματα ανάγονται στη Λα και στην ίδια οκτάβα, ώστε να γίνονται πιο αντιληπτές οι μοτιβικές συγγένειες.

⁶²² «Τέτοια αλλαγή των αλλοιώσεων είναι μια από τις συχνές και βασικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται στην θεματική τεχνική». (Reti, ό.π., σ. 49).

για δύο δραματουργικά αντίθετα θέματα (το πρώτο σχετίζεται με τους πειρατές ενώ το δεύτερο με τον Πήτερ Παν), που όμως ενώνονται με τον ίδιο κοινό μοτιβικό πυρήνα.

Στο “lost boys ballet theme” το φθογγικό περιεχόμενο του “Neverland theme” αλλάζει διαστηματικό και ρυθμικό προφίλ. Το δεύτερο διάστημα τετάρτης μεταμορφώνεται σε διάστημα τρίτης μεγάλο, ενώ το δεύτερο μέτρο του θέματος μετουσιώνεται, όπως φαίνεται στο παράδειγμα, σε μια πιο απλή εκδοχή του.

Ίδιους μοτιβικούς σχηματισμούς βρίσκουμε και στο “savior theme”. Το αρχικό διάστημα τετάρτης, το διάστημα τρίτης – αυτή τη φορά στον ελάσσονα τρόπο – και το γύρισμα του τριήχου, που χαρακτηρίζει όλη την έκταση του θέματος όπως βλέπουμε.⁶²³ Από την αρχική ιδέα του θέματος αυτού θα προκύψει η βασική ιδέα του “When you’re alone theme” με καρκινική κίνηση, αλλαγή τρόπου και ρυθμικών αξιών, όπως είναι εμφανές στο παρακάτω σχήμα.

Παράδειγμα 4.22:

The diagram illustrates the thematic relationships between five pieces of music by John Williams. It uses musical notation to show how motifs are transformed across different themes and time signatures.

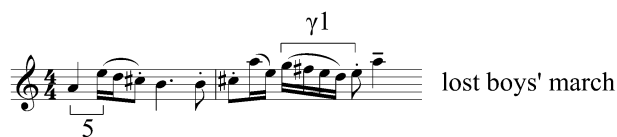
- pirates' theme** (12/8 time): Features a motif labeled α (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note) and a motif labeled β (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note). A bracket labeled γ spans the last two notes of β .
- Neverland theme** (3/8 time): Features a motif labeled α (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note) and a motif labeled β (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note). A bracket labeled γ spans the last two notes of β . A box labeled 4 is placed above the motif β .
- lost boys ballet theme** (3/4 time): Features a motif labeled α (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note) and a motif labeled β (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note). A bracket labeled γ spans the last two notes of β . A box labeled $3M$ is placed above the motif β .
- savior theme** (4/4 time): Features a motif labeled α (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note) and a motif labeled β (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note). A bracket labeled γ spans the last two notes of β . A box labeled 3μ is placed above the motif β .
- When you're alone theme** (3/4 time): Features a motif labeled α (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note) and a motif labeled β (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note). A bracket labeled γ spans the last two notes of β .

Arrows indicate the flow of motifs from the pirates' theme to the Neverland theme, then to the lost boys ballet theme, and finally to the savior theme and When you're alone theme.

Οι μοτιβικές συγγένειες δε σταματούν εδώ. Στο “lost boys’ march” το αρχικό διάστημα τετάρτης μετατρέπεται στο συμπληρωματικό του διάστημα πέμπτης, ενώ παρόν είναι και το τριήχο στο οποίο προστίθεται ένας φθόγγος στο δεύτερο μέτρο, οπότε έχουμε ένα μοτίβο γυρίσματος $\gamma 1$, αυτή τη φορά με δέκατα-έκτα.

⁶²³ Βλ. ολόκληρο το θέμα στο πρδγ. 1.19.

Παράδειγμα 4.23:



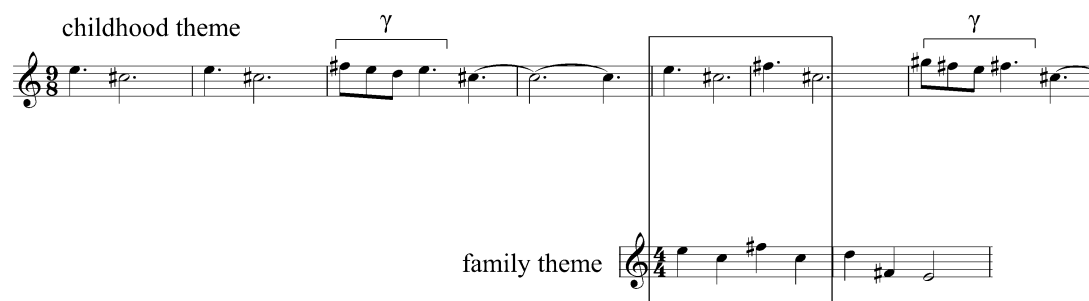
Εξωτερική ποικιλία επιτυγχάνεται με την προσθήκη φθόγγων σε ένα σχήμα, οπότε και έχουμε το μοτίβο του γυρίσματος με μια άλλη εκδοχή του στο “Believe theme” (γ2), ενώ το αρχικό διάστημα τετάρτης έχει γίνει τώρα διάστημα δευτέρας.

Παράδειγμα 4.24:



Το “childhood theme” δημιουργείται από τα οικεία μας πια μοτίβα, με αλλαγή φυσικά των ρυθμικών αξιών του γυρίσματος. Από τις τέσσερις πρώτες νότες της δεύτερης ιδέας, προκύπτει και το “family theme”.

Παράδειγμα 4.25:



Στο “mermaids’ theme” έχουμε κατοπτρική αναστροφή του μοτίβου α και οπισθοβατική αναδιάταξη του μοτίβου γ (του γυρίσματος), αν και είναι υπάρχουσα και η αυθεντική μορφή του γ λίγο παρακάτω.

Παράδειγμα 4.26:



Επίσης κατοπτρική αναστροφή της ανιούσας τετάρτης έχουμε στη βασική ιδέα του “Pirates’ jig”, με το μοτίβο γ να είναι σταθερό (με άλλες πάλι ρυθμικές αξίες).

Παράδειγμα 4.27:



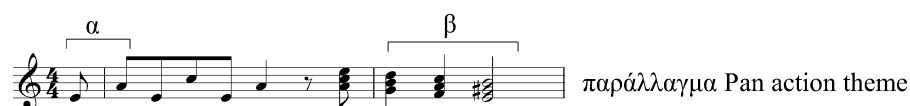
Το “Low below” γεννάται και αυτό από τα δύο βασικά μοτίβα της τετάρτης και του τριήχου, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Παράδειγμα 4.28:



Πιο μακρινές μοτιβικές συγγένειες τίθενται σε εφαρμογή στο “Pan action theme”. Σ’ ένα παράλλαγμα του θέματος,⁶²⁴ πέρα από το αρχικό διάστημα ανιούσας τετάρτης, έχουμε στο δεύτερο μέτρο μια διαδοχή τριών συγχορδιών, των οποίων οι θεμέλιοι κατεβαίνουν διάστημα τόνου και ημιτονίου, δημιουργώντας έτσι μεγεθυμένο το αρχικό τρίηχο (μοτίβο β). Εκτός όμως από αυτό το γεγονός, έχουμε και μια αρμονική συνάφεια με το “pirates’ theme”,⁶²⁵ όπου στο τέλος του – αν και σε άλλες βαθμίδες – έχουμε αυτή την κατιούσα παράλληλη κίνηση συγχορδιών.

Παράδειγμα 4.29:



Τέλος, στο “Hook’s theme” υπάρχουν απομεινάρια του γυρίσματος (μοτίβο γ).

Παράδειγμα 4.30:



⁶²⁴ Βλ. αρχικό θέμα στο πρδγ. 2.61.

⁶²⁵ Βλ. πρδγ. 2.47.

Το 1992 ο Williams γράφει τη μουσική για το *Far and Away* (1992), μια ταινία με φόντο τον 19^ο αιώνα και τη μετανάστευση ενός ζευγαριού Ιρλανδών στην Αμερική. Τα δύο βασικά θέματα της ταινίας είναι το “Irish theme” και το “love theme”, τα οποία δε μπορούσαν παρά να συγγενεύουν μοτιβικά όπως φαίνεται στο παρακάτω σχήμα.

Η βασική ιδέα του “love theme” ουσιαστικά προκύπτει από το αρχικό μοτίβο του “Irish theme” αν το μεταφέρουμε στη μείζονα κλίμακα, ανεβάσουμε το δεύτερο σκέλος του μια οκτάβα, συμπληρώσουμε με έναν φθόγγο το κενό μέσα στο διάστημα τετάρτης και κάνουμε μια ακόμα μικρο-ρυθμικομελωδική αλλαγή στο πρώτο σκέλος του.

Παράδειγμα 4.31:



Αλλά και αργότερα στην πορεία των θεμάτων, μοιράζονται ένα κοινό τμήμα, εναρμονισμένα το ένα στον δώριο (“love theme”) και το άλλο στον αιολικό τρόπο (“Irish theme”).

Το “West motif”, αλλάζει τη σειρά των δύο αρχικών μοτίβων του “Irish theme”, φέρνοντας το διάστημα τετάρτης στην αρχή και επαναλαμβάνοντάς το, ενώ μεταφέρει στη μείζονα το δεύτερο διαβατικό μοτίβο.

Παράδειγμα 4.32:



Η ταινία *Memoirs of a geisha* (2005) αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση στην καριέρα του John Williams, καθώς είναι η μόνη φορά που ζήτησε ο ίδιος να κάνει τη μουσική για ένα φιλμ.⁶²⁶ Η υπόθεση έχει ως κεντρική ηρωίδα την Chiyo, που κλείνεται δια της βίας σε ένα σπίτι με γκέισες, αναδεικνύεται η ίδια σε μια λαμπρή γκέισα με το όνομα Sayuri, και καθ' όλη τη διαδρομή της έρχεται αντιμέτωπη με προκλήσεις, φθόνο και προδοσία, ενώ είναι ερωτευμένη με τον “πρόεδρο”.

⁶²⁶ Βλ. Jed Dannenbaum (σκηνοθ.), “The music of ‘Memoirs’”, στο: Rob Marshall, *Memoirs of a Geisha*, Sony Pictures entertainment, 2007, Blu-ray disc.

Το κεντρικό μουσικό θέμα της ταινίας, το οποίο εκτελείται από το τσέλο και τον διεθνούς φήμης Yo-Yo Ma, είναι το “Sayuri’s theme”. «Αν μπορούσα να το πιάσω αυτό σωστά, θα ήταν το κλειδί και το θεμέλιο πάνω στο οποίο η κινηματογραφική μουσική θα μπορούσε να χτιστεί» μας λέει ο Williams,⁶²⁷ αγγίζοντας με αυτά του τα λόγια το θέμα της θεματικής ενότητας. Πράγματι, αν δούμε πιο προσεκτικά τα μουσικά θέματα, θα προσέξουμε πως συνδέονται μεταξύ τους μοτιβικά.

Εξετάσαμε τη δόμηση του “Sayuri’s theme” στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αναλύοντας την μελωδική του ταυτότητα θα διαπιστώσουμε πως το μοτίβο ενός κατιόντος ποικίλματος τόνου είναι το βασικό δομικό υλικό κατασκευής του θέματος. Στο πρώτο μέτρο εκφράζεται απλά αντούσιο, ενώ στα επόμενα μέτρα μεταμφιέζεται σε ένα διάνθισμα δεκάτων-έκτων όπως φαίνεται παρακάτω (οι μεγαλύτερες σε μέγεθος νότες σχηματίζουν το ποίκιλμα), με συνολικές εμφανίσεις τις επτά.

Παράδειγμα 4.33:



Το “Chiyo’s theme” χρησιμοποιεί και επιμένει σε μια άλλη διανθισμένη επέκταση του ποικιλματικού μοτίβου, με το ποίκιλμα να επαναλαμβάνεται και να πηδάει ένα διάστημα τετάρτης καθαρό προς τα πάνω, πριν επιστρέψει στον αρχικό φθόγγο εκκίνησης:

Παράδειγμα 4.34:



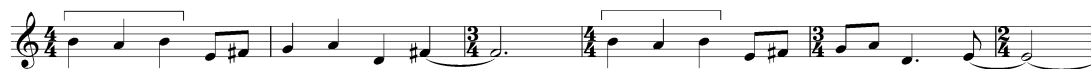
Το στοχαστικό “bridge theme” επιστρατεύει πάλι αυτούσιο το ποίκιλμα πάνω σε αξίες τετάρτου, ενώ και οι ρέουσες σαν νερό⁶²⁸ φιγούρες που το συνοδεύουν συνήθως, συγγενεύουν μοτιβικά και αυτές.

⁶²⁷ Ο.π.

⁶²⁸ Το νερό είναι ένα κεντρικό σύμβολο στο μυθιστόρημα και επομένως και στην ταινία, συμβολίζοντας τη μεγάλη προσαρμοστικότητα της Sayuri στις καταστάσεις.

Παράδειγμα 4.35:

bridge theme



bridge motif



Στο δεύτερο τμήμα του “loneliness theme”, το ποίκιλμα τόνου μεταμορφώνεται σε ποίκιλμα τρίτης (μικρής και μεγάλης), αποτελώντας, κατά κύριο λόγο, το εναρκτήριο μοτίβο κάθε βασικής ιδέας που χτίζει το θέμα:

Παράδειγμα 4.36:

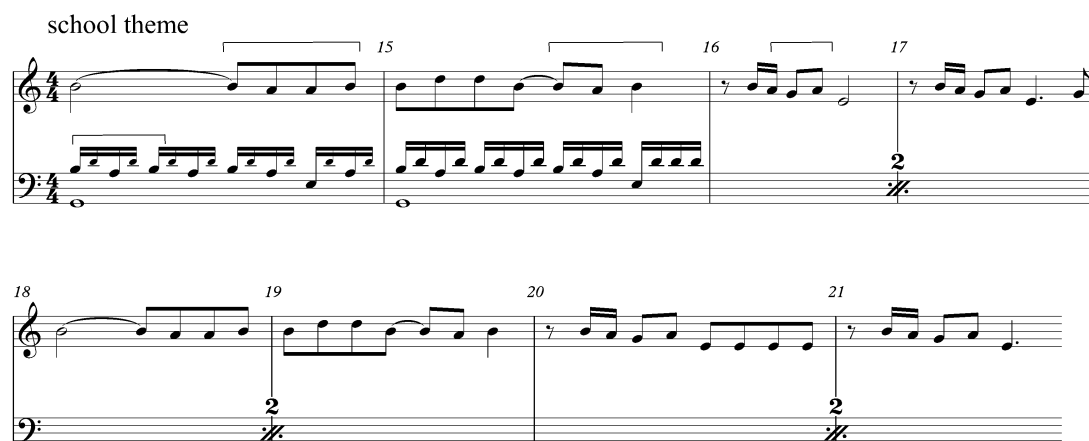
loneliness theme

Το “school theme” επιστρατεύει το ποίκιλμα σε μια πεντατονική κλίμακα, και στη μελωδία αλλά και στη συνοδεία.

Μπορώ να δω πως έχεις πολύ νερό στην προσωπικότητά σου. Το νερό δεν περιμένει ποτέ. Αλλάζει σχήμα και ρέει γύρω από τα πράγματα, και βρίσκει τα μυστικά μονοπάτια που κανένας δεν έχει σκεφθεί – την μικροσκοπική τρύπα στη στέγη ή στον άτο του κουτιού. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως είναι το πιο ευέλικτο από τα πέντε στοιχεία. Μπορεί να ξεπλύνει τη γη· μπορεί να σβήσει τη φωτιά· μπορεί να φθείρει ένα κομμάτι μέταλλο και να το παρασύρει. Ακόμα και το ξύλο, που είναι το φυσικό του συμπλήρωμα, δε μπορεί να επιζήσει χωρίς να τραφεί από το νερό. Κι όμως, δεν έχεις αξιοποιήσει αυτές τις δυνάμεις στο να ζεις τη ζωή σου, έτσι;

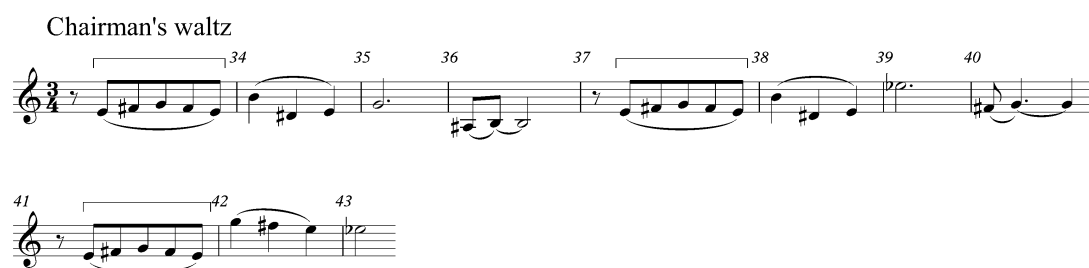
Arthur Golden, *Memoirs of a geisha*, Random House, London 2008, σ. 125.

Παράδειγμα 4.37:



Το “Chairman’s waltz” είναι το δεύτερο βασικό μουσικό θέμα της ταινίας με δύο τμήματα. Στο δεύτερο τμήμα του, όπως και στο “loneliness theme”, μια καλειδοσκοπική μεταμόρφωση⁶²⁹ ενός ανιόντος ποικίλματος, αποτελεί το εναρκτήριο σχήμα κάθε μιας από τις τρεις βασικές ιδέες του θέματος.

Παράδειγμα 4.38:



Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η μουσική της ταινίας *Memoirs of a Geisha* αποτελείται από θεματικά σκίτσα πάνω στο ποίκιλμα. Το μοτιβικό αυτό στοιχείο αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των θεμάτων, ένα στοιχείο που εμφανίζεται και επανεμφανίζεται συνεχώς με ευφράδεια και χαρακτήρα.

Με το *The adventures of Tintin: Secret of the unicorn* (2011), την πρώτη animation ταινία για την οποία έγραψε μουσική ο Williams, βασισμένης στα κόμικς του Βέλγου Hergé, φθάνουμε σε νέα κλιμάκωση της ιδιότητας της θεματικής ενότητας, με τα μουσικά θέματα να συγγενεύουν τόσο στενά μεταξύ τους όσο από την εποχή του *E.T. The extra-terrestrial*. Ήδη ο Audissino σημειώνει πως η μουσική

⁶²⁹ Λόγω της ύπαρξης ποικίλματος του ποικίλματος.

«βασίζεται σε ένα δίκτυο *συνδεδεμένων* (υπογράμμιση του γράφοντα) και ανεπτυγμένων leitmotifs».⁶³⁰

Το εντυπωσιακό είναι ότι πολλά από τα μουσικά θέματα βασίζονται στο καθ' όλα πρωτότυπο θέμα των τίτλων (“main titles theme”), τα τέσσερα πρώτα μέτρα του οποίου παρέχουν το φθογγικό υλικό πάνω στο οποίο θα χτιστούν, και το οποίο λειτουργεί σαν *passacaglia*⁶³¹ συνεχώς επαναλαμβανόμενο στο μπάσο, μέσα σε ένα φόντο ενορχήστρωσης Ευρωπαϊκής jazz των πρώτων χρόνων της δεκαετίας 1930.⁶³² Τα εν λόγω τέσσερα μέτρα φαίνεται να είναι συντεθειμένα σε μια ελάσσονα-λύδια τονικότητα, με την ένταση του τριτόνου σολ – ντο# να είναι εμφανής (αν και το ντο# αρχικά αποτελεί επέρειση του ρε).⁶³³

Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα, το “Tintin’s theme B” σχηματίζεται από το αρχικό αυτό θέμα (μοτίβο α), με την παρεμβολή ενός καθαρού διαστήματος τετάρτης (σιβ – μιβ, μοτίβο γ)⁶³⁴ ανάμεσα στους φθόγγους που σχηματίζουν το τρίτονο, ενώ το τρίτο και τέταρτο μέτρο του αντλούν το φθογγικό περιεχόμενό τους επίσης από το μοτίβο β του ιδίου θέματος.

Το “Tintin’s theme A”, ένα «ενεργητικό, ελαφρύ και αισιόδοξο» θέμα,⁶³⁵ χρησιμοποιεί την αναδρομή του μοτίβου γ και το μοτίβο α1, μπροστά από τα οποία παρεμβάλλει ένα αρπάζ της συγχορδίας της τονικής στη Σολ-μείζονα.

Στο “unicorn theme” το αρπάζ αλλάζει μετρική αγωγή (στα 6/8) και ανακατανέμει τους φθόγγους, ενώ μεταγράφεται στην ελάσσονα.⁶³⁶ Οι υπόλοιποι φθόγγοι που απομένουν (μιβ – ντο#, σιβ – σολ) αποτελούν οπισθοβατική αναδιάταξη και αναστροφή των φθόγων του δεύτερου και τρίτου μέτρου από το “main titles theme”, όπως φαίνεται στο σχήμα.

Το μοτίβο α χρησιμοποιεί και το “Thompsons’ theme”, με αντικατάσταση του φθόγου της τονικής από την τρίτη της κλίμακας (μεταλλάσσοντάς το σε μοτίβο α2), ενώ το τρίτο μέτρο μπορεί να θεωρηθεί αναδρομή – με μερική αναδιάταξη των φθόγων – των δύο αρχικών μέτρων του “Tintin’s theme A”. Άλλωστε, το θέμα αυτό συνδέεται άμεσα και με το “Tintin’s theme A” αφού εναρμονίζεται με τις βασικές του συγχορδίες.⁶³⁷

⁶³⁰ Audissino, *John Williams’s film music*, ό.π., σ. 221.

⁶³¹ Παρ’ ότι το θέμα λειτουργεί σαν *passacaglia*, αυτά τα τέσσερα μέτρα (η βασική ιδέα του θέματος) είναι που παραμένουν σταθερά σε όλες του τις εμφανίσεις.

⁶³² Ό.π. Για μια σύγκριση του κομματιού των τίτλων με το κομμάτι των τίτλων του *Catch me if you can* βλ. David Kay, “The adventures of Tintin: A score analysis”, *Film Score Monthly online*, Ιανουάριος 2012, <https://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/story.cfm?maID=3435> (τελευταία πρόσβαση: 30.03.2019).

⁶³³ Αρχικά το μονοφωνικό θέμα ενορχηστρώνεται από ένα ευφάνταστο συνδυασμό τσέμπαλου και μπάσου κλαρινέτου.

⁶³⁴ Οι φθόγγοι προέρχονται από το δεύτερο και τρίτο μέτρο του “main titles theme”.

⁶³⁵ Kay, ό.π.

⁶³⁶ Τη συγγένεια με το “Tintin’s theme A” καταγράφει ο Kay (ό.π.), «μέσω του σχεδόν όμοιου σχηματισμού των δύο πρώτων φράσεων καθενός εκ των θεμάτων».

⁶³⁷ Βλ. εναρμόνιση του “Tintin’s theme A” στο *πρδγ.* 2.10.

Παράδειγμα 4.39:

Example 4.39 displays five musical themes with their melodic relationships. The themes are:

- Tintin's theme A** (4/4): $\alpha 1$ and γ motifs.
- unicorn theme** (8/8): α and β motifs.
- main titles theme** (4/4): α and β motifs.
- Tintin's theme B** (4/4): γ and $\alpha 1$ motifs.
- Thompsons' theme** (12/8): $\alpha 2$ motif.

Dashed lines indicate melodic connections between motifs across different themes. The Thompsons' theme includes Roman numeral chord markings: I, $\flat VI$, I, $\flat VI$, I.

Ειρήσθω εν παρόδω, από μια παραλλαγή του “Tintin’s theme A”, με αλλαγή της τελευταίας νότας της φιγούρας των τεσσάρων φθόγγων, απόδοση ισότιμης ρυθμικής αξίας στους φθόγγους και επανάληψη του σχεδίου, προκύπτει το “Snowy’s theme”,⁶³⁸ απ’ το οποίο προκύπτει και το “scrolls theme”.

Παράδειγμα 4.40:

Example 4.40 shows three themes with a melodic connection:

- Tintin's theme A** (4/4): $\alpha 1$ motif.
- Snowy's theme** (4/4): γ motif.
- scrolls theme** (8/8): $\alpha 1$ motif.

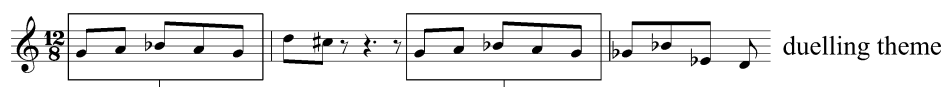
A line connects the $\alpha 1$ motif of Tintin's theme A to the γ motif of Snowy's theme, indicating a melodic relationship.

Το “duelling theme” σχετίζεται τοιουτοτρόπως επίσης με το “Tintin’s theme A”. Αντί του αρπέζ έχουμε ένα ποικιλματικό κυκλικό μοτίβο στη σολ-ελάσσονα, με τους υπόλοιπους φθόγγους να προέρχονται από τα μοτίβα $\alpha 1$ και γ . Με αυτό το θέμα συγγενεύει και το “Haddock’s theme” όπως είναι εμφανές, ένα «διστακτικό leitmotif

⁶³⁸ Την ομοιότητα των δύο θεμάτων υπογραμμίζει ξανά και ο Kay (ό.π.).

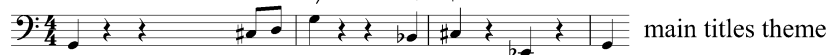
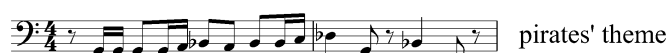
σε ελάχιστονα τρόπο, που εδραιώνει την αναξιόπιστη φύση του ξεχασιάρη και αλκοολικού ναυτικού».⁶³⁹

Παράδειγμα 4.41:



Το χαρακτηριστικό καταληκτικό τμήμα του “pirates’ theme” αντλεί το φθογγικό του περιεχόμενο από τα μοτίβα α και β, και συγκεκριμένα από τη διαστηματική αναστροφή τους!

Παράδειγμα 4.42:



⁶³⁹ Audissino, *Film/music Analysis...*, ό.π., σ. 109. Το θέμα μετατρέπεται στη μείζονα όταν «ο Haddock δρα ηρωικά και αποκαθιστά την αξιοπρέπειά του» (ό.π.).

Επίλογος

Η ομαδοποίηση και συστηματοποίηση των γενικών χαρακτηριστικών του στυλ του κινηματογραφικού John Williams στις διάφορες μουσικές παραμέτρους που είδαμε στις προηγούμενες σελίδες, είναι το καινούργιο που συνεισφέρει η παρούσα ερευνητική εργασία, αποτελώντας μόνο μια εισαγωγή στο έργο του σπουδαίου συνθέτη, και – θέλω να ελπίζω – μια βάση για τον μελλοντικό μουσικολόγο-αναλυτή. Το έργο μιας αντικειμενικής υφολογικής ανάλυσης και η προσπάθεια να δοθούν απαντήσεις σε στυλιστικά ερωτήματα, ιδιαίτερα κάτω από το πρίσμα της απουσίας ανάλογων μελετών, υπήρξαν εξαιρετικά προκλητικά για τον γράφοντα. Μέσα από τη μελέτη πολυάριθμων παραδειγμάτων, που βασίστηκαν για πρώτη φορά απ' όσο γνωρίζω στα αυθεντικά σκίτσα και παρτιτούρες του συνθέτη έτσι ώστε οι πληροφορίες και τα συμπεράσματα που αντλήθηκαν να είναι πιο πλήρη και ακριβή, δόθηκε το στίγμα του – όσον αφορά πάντοτε την κινηματογραφική μουσική – και το προσωπικό του αποτύπωμα, στο οποίο αντανάκλαται μια εκλέπτυνση που σπάνια βρίσκουμε στους σημερινούς κινηματογραφικούς συνθέτες.

Ξεκινώντας από τη μελωδία, η εκλέπτυνση αυτή αφορά μια προσεκτική θεματική δόμηση που, μέσω μιας χρονοβόρας διαδικασίας,⁶⁴⁰ εκμεταλλεύεται πλήρως τις δυνατότητες του φθογγικού υλικού, και συντελεί σε μια μουσική οντότητα υψηλής αισθητικής που βασίζεται ως επί το πλείστον στην ισορροπία. Συγκροτημένα και ευκόλως αναγνωρίσιμα και απομνημονεύσιμα θέματα αποτελούν την κληρονομιά του συνθέτη στο κινηματογραφικό μουσικό γίγνεσθαι, που δυστυχώς κλίνει σήμερα προς την απλοϊκότητα και την επιπολαιότητα. Χαρακτηριστικά φθογγικά και ρυθμικά σχήματα και καλά οριοθετημένες φράσεις αποτελούν τα εργαλεία με τα οποία σμιλεύεται η μελωδία που θα αποκτήσει έναν ιδιαίτερο αφηγηματικό ρόλο, και πάνω της θα εναποθέσει ο συνθέτης το υπόλοιπο μουσικό υλικό του που αφορά την περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία. Μεγάλα πηδήματα δημιουργούν μελωδίες με ενδιαφέρον, ενώ κυρίαρχα διαστήματα όπως οι πέμπτες και οι τέταρτες, καθώς και η χρήση τρόπων, με δεσπίζοντα τον αιολικό, συμπληρώνουν την εικόνα του μελωδικού προφίλ που χαρακτηρίζει τα θέματα

Αφήνοντας τον οριζόντιο άξονα, και στον κάθετο, στην αρμονία παρατηρείται μια κομψότητα και χάρη, ίδιον του συνθέτη, που περήφανα αναδείχθηκε στα παραδείγματα που προηγήθηκαν. Οι πτώσεις (κυρίως) χρωματίζονται μέσω μιας τροπικής παλέτας, που συνίσταται στην τοπική χρήση τροπικών συγχορδιών, τεχνική που συχνά δημιουργεί ένα αναπάντεχο αρμονικό άκουσμα, τολμηρό στη φύση του αλλά συνάμα και ποιοτικό στο ύφος του. Άλλα αρμονικά τεχνάσματα όπως παράλληλη αρμονία, καθυστερούμενες (suspended) συγχορδίες, jazz αρμονικές αποχρώσεις, τετραδική αρμονία και πρόσθετες νότες, συμβάλλουν σε μια αρμονία που εγκαταλείπει την στατική ποιότητά της και έχει ένα αίσθημα κινητικότητας και αλλαγής, ενός κινούμενου ρεύματος που υποστηρίζει εμφατικά τη μελωδία. Η

⁶⁴⁰ Βλ. σ. 15.

ευαισθησία του Williams αντηχεί σε αυτές τις έβδομες-ένατες και λοιπούς συνδυασμούς που κινούνται ελεύθερα μέσα σ' ένα μεταβαλλόμενο αρμονικό περιβάλλον· σε αυτές τις δεσπόζουσες με τις άλυτες διαφωνίες που περιμένουν ανυπόμονα να λυθούν· σε αυτόν τον ισοκράτη που αγωνίζεται να συγκρατήσει την εφηβικής ιδιοσυγκρασίας αρμονία που προσπαθεί να εκτιναχθεί σαν πυροτέχνημα με όσο το δυνατόν περισσότερα χρώματα. Είναι αναντίρρητο το γεγονός πως η ιδιαίτερα χρωματική αρμονική γλώσσα του μεγάλου μαέστρου αποκτά μια λειτουργικότητα που ξεπερνά την απλή συνοδεία της μελωδίας ή τις προγραμματικές της διαστάσεις και γίνεται ένας συμπρωταγωνιστής της μελωδίας, χρωματίζοντάς την με πολύ λεπτές αποχρώσεις, πράγμα που υποστηρίζεται και από τις πολύ συχνές εναλλαγές συγχορδιών. Όταν π.χ. βλέπουμε στο παράδειγμα 2.109 την έλευση της τονικής μέσα από μια ιδιαίτερα έξυπνη χρωματική κάθοδο, δε μπορεί κανείς παρά να αναφωνήσει πως “αυτός ο ήχος είναι Williams”!

Στο κεφάλαιο των μορφολογικών προτύπων, επισημάνθηκαν κάποιοι από τους βασικότερους τύπους δόμησης του συνολικού όγκου των κινηματογραφικών μουσικών θεμάτων του συνθέτη. Η πρόταση και η περίοδος ως κύριες μορφές που υιοθετήθηκαν, προερχόμενες από τα κλασικά πρότυπα, από έναν Williams που θαυμάζει τους μεγάλους μουσουργούς Haydn, Mozart και Beethoven, φαίνεται πως θεωρήθηκαν κατάλληλες για να αποτυπώσουν το θεματικό περιεχόμενο της μουσικής του γλώσσας ενώ παράλληλα, κυρίως η πρόταση αλλά και η περίοδος, με την ελαστικότητα της αντιθετικής ιδέας, εξελίχθηκαν σε πιο σύγχρονες εκδοχές τους που μπόρεσαν να στεγάσουν τις παραλλαγές των μοτιβικών ιδεών και τις αρμονικές χρωματικές σκιάσεις του ιδιαίτερου στυλ του. Η “βασική ιδέα”, την οποία έχει ενστερνιστεί ο συνθέτης, βρίσκεται στο επίκεντρο των μικροδομικών αυτών προτύπων, με μια μεγάλη δυναμική μέσω της επανάληψης, της παραλλαγής και της αντίθεσης, αποτελώντας το κύριο οικοδομικό υλικό του θέματος. Ο Williams φαίνεται να προτιμά το *ηγούμενο* (προερχόμενο από τις περιόδους και τα υβρίδια) που συνιστά μια πιο ολοκληρωμένη δομή σε σχέση με την *παρουσίαση* μιας πρότασης για να χτίσει το πρώτο μισό του θεματός του ενώ, όσον αφορά τις προτάσεις, παρατηρείται μια κλίση ως προς την πολλαπλή επανάληψη (με παραλλαγές) της βασικής ιδέας, στοιχείο που συντελεί κυρίως στην απομνημονευσιμότητα.

Στο πλαίσιο των αναλύσεων του τέταρτου κεφαλαίου, παρατηρούμε μέσα από διάφορα παραδείγματα πως η θεματική ενότητα στον Williams παίζει σημαντικό ρόλο και δημιουργεί ένα άρρηκτα συνδεδεμένο δομικό θεματικό σύνολο. Αυτή η ενότητα ανάμεσα στα θέματα της κινηματογραφικής μουσικής για κάποια ταινία, συνίσταται στην ομοιότητα μοτίβων σε επιφανειακό αλλά και σε παρασκηνιακό επίπεδο. Οι διαδικασίες με τις οποίες επιτυγχάνεται βασίστηκαν κυρίως σε αυτές που περιγράφονται από τον Reti,⁶⁴¹ και δεν συνίστανται σε τυχαίες συμπτώσεις αλλά σε συνειδητή (ή υποσυνείδητη και ενστικτώδη) εργασία από μέρους του συνθέτη. Όπως είδαμε, συνήθως οι ομοιότητες εντοπίζονται στην αρχή των θεμάτων, οπότε και ο συνθέτης χρησιμοποιεί αυτή την βασική ιδέα για να συνεχίσει τη δόμηση του θεματός

⁶⁴¹ Reti, ό.π. σ. 66-105.

του. Στο “flying theme” από το *E.T. The extra terrestrial* φερ’ ειπείν, φωτίστηκε η συγγένεια της πρώτης του φράσης με άλλα θέματα, για να τη χρησιμοποιήσει μετά ο Williams και να χτίσει το υπόλοιπο θέμα διατηρώντας το ρυθμικό προφίλ της και μεταβάλλοντας το διαστηματικό. Οι θεματικές και μοτιβικές συγγένειες σε μια κινηματογραφική μουσική, βοηθούν στο να αποκτήσει μια συγκεκριμένη ταινία έναν άλλο πρωταγωνιστή, τη μουσική, η οποία αποτελεί ένα ζωντανό οργανισμό, που τα μέρη του συνδέονται στενά, με χαρακτήρα και προσωπικότητα, και ξεχωριστή υφολογική υπόσταση.

Οι μουσικοί χειρισμοί του Williams στις παραπάνω συγκεκριμένες τεχνικές παραμέτρους μένουν σχετικά σταθεροί στο σύνολο της δημιουργίας του στην εξεταζόμενη εποχή δημιουργώντας έτσι ένα συνεπές στυλ, συμπέρασμα που εξάγεται από τη χρήση όσο το δυνατόν πιο ποικίλων παραδειγμάτων που προέρχονται από διάφορες χρονικές περιόδους. Παραδείγματος χάριν στην αρμονική ακολουθία “Tarnhelm” τα αναγραφόμενα παραδείγματα καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα από το 1978 (*The Fury*), περνώντας μέσα από τη δεκαετία ’80 (*The empire strikes back* (1980), *Raiders of the lost ark* (1981), *E.T.* (1982)), τη δεκαετία ’90 (*Sabrina* (1995), *Angela’s ashes* (1999)) και φτάνουν στον 21^ο αιώνα με το *A.I. Artificial intelligence* (2001), *The terminal* (2004), *Memoirs of a geisha* (2005) και *Star Wars: Episode VII – The force awakens* (2015). Ομοίως, τα παραδείγματα του δομικού προτύπου της πρότασης καλύπτουν τέσσερις δεκαετίες (*Superman* (1978), *The empire strikes back* (1980), *Raiders of the lost ark* (1981), *Return of the Jedi* (1983), *Angela’s ashes* (1999), *A.I. Artificial intelligence* (2001), *Minority report* (2002), *The terminal* (2004) *Indiana Jones and the kingdom of the crystal skull* (2008)). Οποιαδήποτε προσπάθεια περιοδολόγησης της μουσικής του⁶⁴² συνήθως στηρίζεται σε προγραμματικά ή βιογραφικά στοιχεία, και στο είδος των ταινιών για τις οποίες καλέστηκε ο συνθέτης να γράψει μουσική.

«Υπάρχει ο ήχος John Williams[.]»⁶⁴³ Και αυτόν τον ήχο, τη φωνή του συνθέτη που έχει απορροφήσει ένα πλήθος επιρροών και εμπειριών,⁶⁴⁴ προσπάθησα να αποτυπώσω με λόγια στις σελίδες που συνιστούν την παρούσα ερευνητική εργασία. Το αν χρησιμοποίησα τα θέματα για να την αναδείξω, οφείλεται στο ότι «ο θεματικισμός πιθανόν παραμένει το πιο ευρέως αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό του μουσικού στυλ του Williams»⁶⁴⁵ αλλά και στο ότι «το έργο [ζει] μέσα από τα θέματά του»,⁶⁴⁶ όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Reti.

⁶⁴² Μια τέτοια προσπάθεια αποτελεί αυτή του Richards (“The use of variation...”, ό.π., σ. 136-140) στηριζόμενη στο εκάστοτε μορφολογικό πρότυπο που χρησιμοποιείται από τον συνθέτη. Παρά του ότι είναι αρκετά πειστικά τα συμπεράσματά του με βάση το πλαίσιο που θέτει, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι χρησιμοποιεί μόνο ένα (!) θέμα από κάθε ταινία (συνήθως το κύριο), καθιστώντας έτσι την ανάλυσή του ελλειμματική και με κίνδυνο να είναι αρκετά ανακριβής.

⁶⁴³ Emilio Audissino και Frank Lehman, “John Williams seen from the podium: An interview with maestro Keith Lockhart”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films...*, ό.π., σ. 400.

⁶⁴⁴ Βλ. π.χ. και τη σύντομη αναφορά στις σπουδές και άλλες μουσικές εμπειρίες του συνθέτη που αναφέρει ο Simone Pedroni στο Maurizio Caschetto, “John Williams seen from the piano: An interview with maestro Simone Pedroni”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films...*, ό.π., σ. 411.

⁶⁴⁵ Sapiro, ό.π., σ. 206.

⁶⁴⁶ Reti, ό.π., σ. 359.

Βιβλιογραφία

[Αδελος], “Interview with John Williams (from the official *Catch me if you can* soundtrack press release)”, 2002, <http://www.jw-collection.de/scores/catch.htm> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2018).

[Αδελος], “Star Wars episode 1 – the phantom menace. Interview with John Williams”, *Film Music on the web (UK)*, 9 Απριλίου 1999, <http://www.musicweb-international.com/film/jwilliamsinterview.html> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019).

Adams Doug, “Sounds of the Empire”, *Film Score Monthly* 4/5, 1999, σ. 22-25.

Adams Doug, “Jurassic park and John Williams”, 2018, <https://soundcloud.com/middle-d-inc/jurassic-park-and-john-williams#> (τελευταία πρόσβαση: 11.11.2018).

Adorno Theodor και Eisler Hanns, *Composing for the films*, The Athlone Press, London 1994 [πρώτη έκδοση: Oxford University Press, New York 1947].

Aldwell Edward, Schachter Carl και Cadwallader Allen, *Harmony & voice leading*, Schirmer Cengage Learning, Boston 2011 (4^η έκδοση).

Apel Willi, λήμμα “Melody”, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1950 (6^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1944], σ. 435-438.

Aschieri Roberto, *Over the moon: La música de John Williams para el cine*, Universidad Diego Portales, Chile 1999.

Audissino Emilio, *John Williams’s film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the lost ark and the return of the classical Hollywood music style*, The University of Wisconsin Press (Wisconsin Film Studies), Madison 2014.

Audissino Emilio, *Film/music analysis. A film studies approach*, Palgrave Macmillan (Palgrave studies in audio-visual culture), 2017.

Audissino Emilio (επιμ.), *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018.

Audissino Emilio, “Introduction”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. ix-xxiv.

Audissino Emilio και Lehman Frank, “John Williams seen from the podium: An interview with maestro Keith Lockhart”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 397-408.

BaileyShea Matthew, “Wagner’s loosely knit sentences and the drama of musical form”, *Integral* 16/17, 2002/2003, σ. 1-34.

BaileyShea Matthew, *The Wagnerian Satz: The rhetoric of the sentence in Wagner's post-Lohengrin operas*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 2003.

BaileyShea Matthew, "Beyond the Beethoven model: Sentence types and limits", *Current Musicology* 77, 2004, σ. 5-33.

Bauman Alvin, "Rudolph Reti. The thematic process in music. New York: Macmillan, 1951. x, 362 pp.", *Journal of the American Musicological Society* 5/2, 1952, σ. 139-141.

Bazelon Irwin, *Knowing the score: notes on film music*, Arco Publishing, New York 1975.

Bergdoll Sarah, *Siegfried à Luke Skywalker: un réseau d'influences dans la musique de Star Wars*, master's thesis, Université catholique de Louvain, 2016, https://www.academia.edu/35798239/De_Siegfried_à_Luke_Skywalker_un_réseau_d_influences_dans_la_musique_de_Star_Wars (τελευταία πρόσβαση: 25.03.2019).

Berry Wallace, *Structural functions in music*, Dover Publications, New York 1987 (2^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1976].

Biamonte Nicole, *The modes in the music of Beethoven, Schumman, and Brahms: historical context and musical function*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 2000.

Biancorosso Giorgio, "The shark in the music", *Music Analysis* 26/1/3, 2010, σ. 306-333.

Bond Jeff, "Dialogue: John Williams", *The Hollywood Reporter*, 10 Ιανουαρίου 2006, http://www.hollywoodreporter.com/thr/crafts/feature_display.jsp?vnu_content_id=1001808239 (τελευταία πρόσβαση: 14.04.2006).

Bouzereau Laurent, ένθετο φυλλάδιο στο: John Williams, *Jaws: the collector's edition soundtrack*, Decca, 467 045-2, 2000, Compact Disc.

Bribitzer-Stull Matthew, "Naming Wagner's themes", στο: Matthew Bribitzer-Stull, Alex Lubet και Gottfried Wagner (επιμ.), *Richard Wagner for the new millennium. Essays in music and culture*, Palgrave Macmillan, New York 2007, σ. 91-110.

Bribitzer-Stull Matthew, *Understanding the leitmotif: from Wagner to Hollywood film music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Brindle Reginald Smith, *Musical composition*, Oxford University Press, New York 2002 [πρώτη έκδοση: 1986].

Broman Per F., "In Beethoven's and Wagner's footsteps: Phrase structures and satzketten in the instrumental music of Bela Bartok", *Studio Musicologica* 48/1-2, 2007, σ. 113-131.

Brown Matthew, "The diatonic and the chromatic in Schenker's 'theory of harmonic relations'", *Journal of Music Theory* 30/1, 1986, σ. 1-33.

Brown Matthew, Douglas Dempster και Dave Headlam, “The #IV/bV hypothesis: Testing the limits of Schenker’s theory of tonality”, *Music Theory Spectrum* 19/2, 1997, σ. 155-183.

Bruce Stuart, “Dissecting the cause: Character representation in John Williams’ theme “The raiders march””, https://www.academia.edu/11837449/Dissecting_the_Cause_Character_Representation_in_John_Williams_Theme_The_Raiders_March (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

Buhler James, “Star Wars, music, and myth”, στο: James Buhler, Caryl Flinn και David Neumeyer (επιμ.), *Music and cinema*, Wesleyan University Press, Hanover NH 2000, σ. 33-57.

Buhler James, Flinn Caryl και Neumeyer David (επιμ.), *Music and cinema*, Wesleyan University Press, Hanover NH 2000.

Burlingame John, “Why stop at 43 nominations?”, *The New York Times*, New York, 15 Ιανουαρίου 2006, <https://www.nytimes.com/2006/01/15/movies/redcarpet/why-stop-at-43-nominations.html> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2018).

Burlingame John, “E.T. turns 30, Williams’ score soars on new blu-ray release”, *The film music society*, 10 Οκτωβρίου 2012, http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/newsprint.php?ArticleID=101012 (τελευταία πρόσβαση: 16.01.2019).

Byrd Craig L., “The Star Wars interview: a new talk by Craig L. Byrd”, *Film Score Monthly* 2/1, 1997, σ. 18-21.

C. F., “Richard Wagner’s methods”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 37/644, 1896, σ. 649-652.

Caplin William E., *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

Caps John, “John Williams: Scoring the central line”, *The Cue Sheet* 8/3, 1991, σ. 110-117.

Caps John, “John Williams – Scoring the film whole”, στο: Warren M. Sherk (επιμ.), *Elmer Bernstein’s Film Music Notebook: a complete collection of the Quarterly Journal, 1974-1978*, The Film Music Society, Sherman Oaks 2004, σ. 273-279.

Caschetto Maurizio, “John Williams seen from the piano: An interview with maestro Simone Pedroni”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 409-419.

Chren Tomáš, *Characteristic principles of orchestration and composition of John Williams*, bachelor’s thesis, Comenius University in Bratislava, 2018.

Chrissochoidis Ilias, *Analysis of John Williams’s Star Wars (main title)*, seminar paper, King’s College London, 1995.

Christy Marian, “Conversations: John Williams' pursuit of excellence”, *The Boston Globe* 21/1, 4 Ιουλίου 1989, σ. 21, <https://www.jwfan.com/?p=4524> (τελευταία πρόσβαση: 18.11.2018).

Chute James, “John Williams to premiere work at SummerFest - ‘Quartet La Jolla’ takes the spotlight Friday”, *The San Diego Union-Tribune*, 13 August 2011, <http://www.utsandiego.com/news/2011/aug/13/La-Jolla-Music-Society-SummerFest-John-Williams> (τελευταία πρόσβαση: 18.11.2018).

Cochran Alfred Williams, *Style, structure and tonal organization in the early film scores of Aaron Copland*, διδακτορική διατριβή, The Catholic University of America, 1986.

Cohn Richard, “Peter, the wolf, and the hexatonic uncanny”, στο: Felix Wörner, Ullrich Scheideler και Philip Rupprecht (επιμ.), *Tonality 1900-1950: Concept and practice*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012, σ. 47-62.

Colburn Michael, “John Williams returns to bands where he began 50 years ago”, *The Instrumentalist* 58/11, 2004, σ. 12-17.

Cook Nicholas, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, Oxford 1995 [πρώτη έκδοση: J.M Dent & Sons 1987].

Cooke Deryck, *The language of music*, Oxford University Press, New York 2001 [πρώτη έκδοση: 1959].

Cooke Mervyn, *A history of film music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Cooke Mervyn, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington”, στο: Mervyn Cooke και David Horn (επιμ.), *The Cambridge companion to jazz*, Cambridge University Press, New York 2008, σ. 220-247.

Cooke Mervyn, “A new symphonism for a new Hollywood: the musical language of John Williams’s film scores”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 3-26.

Cope David, *Techniques of the contemporary composer*, Schirmer, New York 1997.

Dahlhaus Carl, “Satz und periode: Zur theorie der musikalischen syntax”, *Zeitschrift für Musiktheorie* 9/2, 1978, σ. 16-26.

Dallin Leon, *Techniques of twentieth century composition: a guide to the materials of modern music*, Wm. C. Brown Company, Dubuque 1974 (3^η έκδοση)[πρώτη έκδοση: 1957].

Dankworth Avril, *Jazz: an introduction to its musical basis*, Oxford University Press, London 1975 (4^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1968].

Dannenbaum Jed (σκηνοθ.), “The music of ‘Memoirs’”, στο: Rob Marshall, *Memoirs of a geisha*, Sony Pictures entertainment, 2007, Blu-ray disc.

Darby William και DuBois Jack, *American film music: major composers, techniques, trends 1915-1990*, McFarland, Jefferson [NC] 1990.

Decker Todd, *Hymns for the fallen: Combat movie music and sound after Vietnam*, University of California Press, Oakland 2017.

DeVoto Mark, “Some aspects of parallel harmony in Debussy”, στο: Paul-André Bempéchat (επιμ.), *Liber amicorum Isabelle Cazeaux: symbols, parallels and discoveries in her honor*, Pendragon Press (Festschrift Series No. 19), Hillsdale [NY] 2002, σ. 459-485.

Drabkin William, “Diatonic”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07727> (τελευταία πρόσβαση: 11.11.2018).

Drannon Andrew, “Superfeats: The ultimate guide to John Williams’ Superman the movie”, 2000, <http://scoresheet.tripod.com/ScoringStage/Superman/SupermanExpanded.html> (τελευταία πρόσβαση: 04.03.2019).

Dyer Richard, “Williams reflects on ‘Angela’s Ashes’. Maestro chooses a ‘universal’ approach to an Irish story”, *The Boston Globe*, 28 Ιανουαρίου 2000, σ. D15.

Edwards Arthur C., *The art of melody*, Philosophical library, New York 1956.

Eldridge Jeff, “The rare breed”, *The John Williams web pages*, <http://www.johnwilliams.org/compositions/rarebreed.html> (τελευταία πρόσβαση: 16.07.2011).

Elley Derek, “The film composer: 3. John Williams [part one]”, *Films and Filming* 24/10, 1978, σ. 20-24.

Elley Derek, “The film composer: 3. John Williams. Part two”, *Films and Filming* 24/11, 1978, σ. 30-33.

Eschenfelder Melinda J., *Musical narratives: Thematic combination and alignment in fantasy and superhero films*, thesis, University of Oregon, 2019.

Farber Stephen, “Mr. Pops”, *The Dial* 4/7, Ιούλιος 1983, σ. 9-12.

Fourgiotis Thanos, “John Williams interview”, *Cinema Magazine*, 1992, <http://www.cswu.cz/johnwilliams/interview/jw-cinema.html> (τελευταία πρόσβαση: 16.03.2009).

Frisch Walter, *Brahms and the principle of developing variation*, University of California Press (California studies in 19th century music· 2), Berkeley 1990.

Frisch Walter, “The snake bites its tail: Cyclic processes in Brahms’s third string quartet, op. 67”, *The Journal of Musicology* 22/1, 2005, σ. 154-172.

Garcia-Oroszo Manuel, “The musical climax of E.T. The extraterrestrial (1982): John Williams’ iconic approach to making a new fairy tale believable in modern times”, https://www.academia.edu/27868714/The_Musical_Climax_of_E.T._The_Extraterrestrial_1982_John_Williams_Iconic_Approach_to_Making_a_New_Fairy_Tale_Believable_in_Modern_Times (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

Gauldin Robert, *Harmonic practice in tonal music*, W. W. Norton & Company, New York 1997.

Golden Arthur, *Memoirs of a geisha*, Random House, London 2008.

Gorbman Claudia, *Unheard melodies*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

Ha Young Mi, *Characteristics of Aaron Copland’s american style in Four dance episodes from Rodeo*, διδακτορική διατριβή, New York University, 2000.

Haaheim Jason, *Examining the tradition of borrowing in the film music of John Williams*, εργασία εξαμήνου, Gustavus Adolphus College, 2001.

Halfyard Janet K., *Danny Elfman’s Batman. A film score guide*, Scarecrow Press (Scarecrow film score guides, no. 2), Lanham (Maryland) 2004.

Heine Erik, “Chromatic mediants and narrative context in film”, *Music Analysis* 37/1, 2018, σ. 103-132.

Hindemith Paul, *Σύστημα μουσικής σύνθεσης: θεωρητικό μέρος* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1990 [πρωτότυπη έκδοση: *Unterweisung im Tonsatz (Neue erweiterte Ausgabe)*: Theoretischer Teil, B. Schott’s Soehne, Mainz 1940].

Hobgood Dan, “Film score organization part one of two. Thoughts on unity and accessibility in film music”, *Film Score Monthly online*, 31 Ιουλίου 2002, http://www.filmscoremonthly.com/articles/2002/31_Jul---Film_Score_Organization_Part_One.asp (τελευταία πρόσβαση: 17.10.2006).

Huebner Steven, “Structural coherence”, στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge companion to Verdi*, Cambridge University Press, New York 2004, σ. 139-153.

Huggins Mark Roger, *Leitmotif, orchestration, and eclecticism within the film scores of John Towner Williams*, thesis, University of Oklahoma, 2003.

Huvet Chloé, “John Williams and sound design: shaping the audiovisual world of E.T.: The extra-terrestrial”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 293-308.

Ireland David, “‘Today I’m hearing with new ears’: John Williams’s use of audiovisual incongruence to convey character perspective in Munich and Spielberg’s historical films”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films*,

television and the concert stage, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 309-325.

Ishiguro Maho A., *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*, thesis, University of Massachusetts, 2010.

Jackson Travis A., “Jazz as musical practice”, στο: Mervyn Cooke και David Horn (επιμ.), *The Cambridge companion to jazz*, Cambridge University Press, New York 2008, σ. 136-151.

Jones Ryan Patrick, “‘Catch as catch can’: Jazz, John Williams, & popular music allusion”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 41-70.

Jurgensen John, “The last movie maestro”, *The wall street journal*, 16 Δεκεμβρίου 2011, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203893404577098730827733806> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019).

Kalinak Kathryn, *Settling the score: music and the classical Hollywood film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992.

Karlin Fred, *Listening to movies: The film lover's guide to film music*, Schirmer, Belmont [CA] 1994.

Karlin Fred και Wright Rayburn, *On the track: a guide to contemporary film scoring*, Routledge, New York 2004 (revised second edition by Fred Karlin).

Kay David, “The adventures of Tintin: A score analysis”, *Film Score Monthly online*, Ιανουάριος 2012, <https://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/story.cfm?maID=3435> (τελευταία πρόσβαση: 30.03.2019).

Keller Hans, “Essays on film music”, *Film Studies* 5/1, 2004, σ. 106-131.

Kendall Lukas, “Les Baxter v. John Williams lawsuit recap”, *Film Score Monthly online*, 27 Απριλίου 2000, http://www.filmscoremonthly.com/articles/2000/27_Apr---Baxter_v_Williams_Lawsuit_Recap.asp (τελευταία πρόσβαση: 13.03.2019).

Kirby F.E., *Wagner's themes: a study in musical expression*, Harmonie Park Press (Detroit monographs in musicology/studies in music, no. 41), Warren 2004.

Kopp David, *Chromatic transformations in nineteenth-century music*, Cambridge University Press (Cambridge studies in music theory and analysis), New York 2002.

Kostka Stefan, Payne Dorothy και Almén Byron, *Tonal harmony – with an introduction to post-tonal music*, McGraw-Hill Education, New York 2017 (8^η έκδοση).

Lace Ian, “Music for the movies. Part II”, *Film Music on the web (UK)*, 1998, <http://www.musicweb-international.com/film/lacept2.htm> (τελευταία πρόσβαση: 10.11.2019).

Lace Ian, “The film music of John Williams (b. 1932)”, *Film music on the web (UK)*, 1998, <http://www.musicweb-international.com/film/lacejw.htm> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

LaRue Jan, “Significant and coincidental resemblance between classical themes”, *Journal of the American Musicological Society* 14/2, 1961, σ. 224-234.

LaRue Jan, *Guidelines for style analysis: Second edition*, Harmonie Park Press (Detroit monographs in musicology/ studies in music: no. 12), Sterling Heights (Michigan) 2008 (5^η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1992].

Lehman Frank, “Angela’s ashes (1999) – album review”, 11 Απριλίου 2000, <http://www.jwfan.com/?p=3037> (τελευταία πρόσβαση: 10.11.2018)

Lehman Frank, “Music theory through the lens of film”, *Journal of Film Music* 5/1-2, 2012, σ. 179-198.

Lehman Frank, *Reading tonality through film: transformational hermeneutics and the music of Hollywood*, διδακτορική διατριβή, Harvard University, 2012.

Lehman Frank, “Hollywood cadences: music and the structure of cinematic expectation”, *Music Theory Online* 19/4, 2013, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.lehman.html> (τελευταία πρόσβαση: 08.11.2018).

Lehman Frank, “Scoring the president: Myth and politics in John Williams’s JFK and Nixon”, *Journal of the Society of American Music* 9/4, 2015, σ. 409-444.

Lehman Frank, “Film-as-concert music and the formal implications of ‘cinematic listening’”, *Music Analysis* 37/1, 2018, σ. 7-46.

Lehman Frank, *Hollywood harmony: Musical wonder and the sound of cinema*, Oxford University Press (The Oxford Music/Media series), New York 2018.

Lehman Frank, “The themes of Star Wars: catalogue and commentary”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 153-189.

Leonard Bryce Wesley, *Analyzing John Williams’s Der Ring des Nibelungen: a thematic analysis of the leitmotifs in Star Wars*, thesis, University of Central Arkansas, 2019.

Levine Mark, *The jazz piano book*, Sher Music Company, Petaluma 1989.

Levine Mark, *The jazz theory book*, Sher Music Company, Petaluma 1995.

Lincoln Danae A., *The art and craft of John Williams*, thesis, Oregon State University, 2011.

Lippincott Charles, ένθετο, στο: John Williams, *Star Wars*, 20th Century Records, 2T-541, 1977, 2LP.

London Justin, “Leitmotifs and musical reference in the classical film score”, στο: James Buhler, Caryl Flinn και David Neumeyer (επιμ.), *Music and cinema*, Wesleyan University Press, Hanover NH 2000, σ. 85-96.

Macan Edward L., *An analytical survey and comparative study of the music of Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst, c.1910-1935*, διδακτορική διατριβή, Claremont Graduate School, 1991.

Manvell Roger και Huntley John, *The technique of film music*, Focal Press, New York 1975 (αναθεωρημένη και διευρυμένη έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1957].

Matessino Michael, “A new hope for film music”, στο: John Williams, *Star Wars. A new hope. The original motion picture soundtrack*, RCA VICTOR, 09026-68747-2, 1997, Compact Disc.

Matessino Mike, “Mr Williams... Murder can be fun”, στο: John Williams, *Family plot*, Varèse Sarabande, VCL 1110 1115, 2010, Compact Disc.

Matessino Mike, “There will be no bombs dropped here!!!”, στο: John Williams, *1941. Expanded original motion picture score*, La-La Land Records, LLLCD 1179R, 2015, Compact Disc.

Matessino Mike, Kendall Lukas και Eldridge Jeff, ένθετο βιβλιαράκι στο: *Superman: The music (1978-1988)*, Film Score Monthly, FSM Box 02, 2008, Compact Disc.

McGinnis Francis Frederick, *Chopin: Aspects of melodic style*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 1968.

McKinley Jr. James, “John Williams lets his muses carry him along”, *The New York Times*, 19 Αυγούστου 2011, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/08/19/john-williams-lets-his-muses-carry-him-along/> (τελευταία πρόσβαση: 03.01.2020).

Meyer Leonard B., *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago 1956.

Montgomery M. R., “John Williams’ quiet side”, *The Boston Globe*, 18 Μαρτίου 1981, http://www.jwfan.com/?page_id=4500 (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

Moormann Peter, “Komponieren mit flexiblen Modulen: Zur Filmmusik von John Williams”, *Archiv für Musikwissenschaft* 67/2, 2010, σ. 104-119.

Moormann Peter, *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*, Nomos, Baden-Baden 2010.

Morgan Catherine, *Good vs. Evil: the role of the soundtrack in developing a dichotomy in Harry Potter and the sorcerer's stone*, thesis, University of North Carolina, 2011.

Morrell Brian, *How film and TV music communicate – Vol. I*, 2013, http://www.brianmorrell.co.uk/book1/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL.1.pdf (τελευταία πρόσβαση: 08.11.2018).

Morrell Brian, *How film and TV music communicate – Vol. II*, 2013, http://www.brianmorrell.co.uk/book2/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL.2.pdf (τελευταία πρόσβαση 08.11.2018).

Murphy Scott, “The major tritone progression in recent Hollywood science fiction films”, *Music Theory Online* 12/2, 2006, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.murphy.html> (τελευταία πρόσβαση: 11.11.2018).

Murphy Scott, “Scoring loss in some recent popular film and television”, *Music Theory Spectrum* 36/2, 2014, σ. 295-314.

Murphy Scott, “Transformational theory and the analysis of film music”, στο: David Neumeyer (επιμ.), *The Oxford handbook of film music studies*, Oxford University press, New York 2014, σ. 471-499.

Narveson Paul R., *Theory of melody, a complete general presentation of the practical materials, resources and phenomena*, University Press of America, Lanham 1984.

Nettles Barrie και Graf Richard, *The chord scale theory & jazz harmony*, Alfred Music (Advance Music), [χ. τ.] 2015.

Neumeyer David, *Theory and history of traditional European tonal music*, 2012, <http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/index.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 21.08.2013).

Nickalls Peter, *Star Wars, musical anachronism and audience interpretation*, dissertation, Cambridge University, 2010.

Orosz Jeremy White, *Translating music intelligibly: Musical paraphrase in the long 20th century*, διδακτορική διατριβή, University of Minnesota, 2013.

Pasler Jann, “Impressionism”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026> (τελευταία πρόσβαση: 12.11.2018).

Patrick Cameron N., *Anatomy of a film score: Star Trek – the motion picture*, thesis, University of Queensland, 1986.

Paulus Irena, “Williams versus Wagner or an attempt at linking musical epics”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31/2, 2000, σ. 153-184.

Perciballi Adam C., *Analytical perspectives of thematic unity: Applications of reductive analysis to selected fugues by J.S. Bach and G.F. Handel*, thesis, University of South Florida, 2008.

Persichetti Vincent, *Twentieth-Century harmony*, W. W. Norton & Company, New York 1961.

Piston Walter, *Harmony*, Victor Gollancz, London 1959.

Poché Bill Joseph, *Musical content and thematic process in the Star Wars concert suites of John Williams*, master's thesis, San Diego State University, 1995.

Popoff Alexandre, "An introduction to neo-Riemannian theory (9)", 2014, <https://alpof.wordpress.com/2014/01/26/an-introduction-to-neo-riemannian-theory-9> (τελευταία πρόσβαση 11.11.2018).

Powers Harold S., "Dorian", στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08032> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

Powers Harold S., "Phrygian", στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21600> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2018)

Prendergast Roy M., *Film music: a neglected art*, W.W. Norton & Company, New York 1992 [πρώτη έκδοση: 1977].

Quinn David, *The neo-Romantic Wagnerian influences on the film music of John Williams: Star Wars*, thesis, London College of Music, 2011.

Ratz Erwin, *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία. Σύστημα λειτουργικής μορφολογίας. Οι μορφολογικές αρχές που διέπουν τις ενβανσιόν και τις φούγκες του J.S. Bach και η σημασία τους για τη συνθετική τεχνική του Beethoven* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1987 [πρώτη έκδοση: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Wien 1973].

Redman Nick, "The sound of the Fury", στο: John Williams, *The Fury. The deluxe edition*, Varèse Sarabande CD Club, VCL 0702 1011, 2002, Compact Disc.

Reti Rudolph, *The thematic process in music*, Faber & Faber, London 1961.

Rice Philip, "The Nibelung strikes back: Fundamental connections in the leitmotivic treatment and structure of Wagner's operas and John Williams' Star Wars film-score", 2008, https://www.academia.edu/1495627/The_Nibelung_Strikes_Back_Fundamental_connections_in_the_leitmotivic_treatment_and_structure_of_Wagners_operas_and_John_Williams_Star_Wars_film-score (τελευταία πρόσβαση: 18.06.2012).

Richards Mark, *Analyzing tension and drama in Beethoven's first-movement sonata forms*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, Canada, 2011.

Richards Mark, “Viennese classicism and the sentential idea: Broadening the sentence paradigm”, *Theory and Practice* 36, 2011, σ. 179-224.

Richards Mark, “John Williams themes, Part 1 of 6: The force theme”, 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-1-the-force-theme> (τελευταία πρόσβαση: 25.11.2018).

Richards Mark, “John Williams themes, Part 2 of 6: Star Wars, main title”, 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-2-star-wars-main-title> (τελευταία πρόσβαση: 15.11.2018).

Richards Mark, “John Williams themes, Part 3 of 6: The Imperial march (Darth Vader’s theme)”, 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-3-of-6-the-imperial-march-darth-vaders-theme> (τελευταία πρόσβαση: 19.11.2018).

Richards Mark, “John Williams themes, Part 6 of 6: Hedwig’s theme from Harry Potter”, 2013, <http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-6-of-6-hedwigs-theme-from-harry-potter> (τελευταία πρόσβαση: 15.11.2018).

Richards Mark, “Oscar nominees 2014, best original score (Part 1 of 6): John Williams’ The book thief”, 2014, <http://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2014-best-original-score-part-1-of-6-john-williams-the-book-thief> (τελευταία πρόσβαση: 26.04.2019).

Richards Mark, “Film music themes: Analysis and corpus study”, *Music Theory Online* 22/1, 2016, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.richards.html> (τελευταία πρόσβαση: 12.11.2018).

Richards Mark, “Multimodality and tonal ambiguity in rock’s aeolian progression”, 2017, http://www.academia.edu/35088907/Multimodality_and_Tonal_Ambiguity_in_Rocks_Aeolian_Progression_-_TEXT (τελευταία πρόσβαση: 10.11.2018).

Richards Mark, “Themes and their musical meaning in Star Wars, episode VII: The Force awakens”, 2017, <http://www.filmmusicnotes.com/themes-and-their-musical-meaning-in-star-wars-episode-vii-the-force-awakens> (τελευταία πρόσβαση: 14.11.2018).

Richards Mark, “The use of variation in John Williams’s film music themes”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 119-151.

Rifkin Debora, “Making it modern: Chromaticism and phrase structure in twentieth-century tonal music”, *Theory and Practice* 31, 2006, σ. 133-158.

Riley Matthew, “The ‘harmonic major’ mode in nineteenth-century theory and practice”, *Music Analysis* 23/1, 2004, σ. 1- 26.

Rodman Ronald, “Tonal design and the aesthetic of pastiche in Herbert Stothart’s *Maytime*”, στο: James Buhler, Caryl Flinn και David Neumeyer (επιμ.), *Music and cinema*, Wesleyan University Press, Hanover NH 2000, σ. 187-206.

Rohm Joseph William, *Jazz harmony: Structure, voicing and progression*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, 1974.

Rosenberg Herbert, “On the analysis of style”, *Acta Musicologica* 9/1-2, Ιανουάριος – Ιούνιος 1937, σ. 5-11.

Rossi Jerome, “Le dynamisme harmonique dans l’écriture filmique de John Williams”, στο: Alexandre Tylski (επιμ.), *Un alchimiste musical à Hollywood*, L’Harmattan, Paris 2011, σ. 113-140.

Rossi Jerome, “Les harmonies polytonales dans la musique de films de John Williams: étude des ressources expressives de la polytonalité”, 2011, https://www.academia.edu/22709224/Les_harmonies_polytonales_au_cinéma_étude_des_ressources_expressives_de_la_polytonalité_dans_la_musique_de_films_de_John_Williams (τελευταία πρόσβαση: 08.11.2019).

Sadoff Ronald H., “Composition by corporate committee: recipe for cliché”, *American Music* 22/1, 2004, σ. 64-75.

Sapiro Ian, “Star scores: Orchestration and the sound of John Williams’s film music”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams: Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 191-208.

Schenker Heinrich, *Harmony* (μτφρ. Elisabeth Mann Borgese, επιμ. και σχόλια Oswald Jonas), The University of Chicago Press, Chicago 1980.

Schick Bastian, *Die Filmmusik von John Williams – Aspekte der Instrumentation*, master’s thesis, Humboldt-Universität zu Berlin, 2011.

Schneller Tom, *Flexible units: short phrases and intervallic cells in the film music of Bernard Herrmann*, διδακτορική διατριβή, Cornell University, 2008.

Schneller Tom, “Modal interchange and semantic resonance in themes by John Williams”, *Journal of Film Music* 6/1, 2013, σ. 49-74.

Schneller Tom, “Out of darkness: John Williams’s violin concerto”, στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 343-374.

Schneller Tom, “Sweet fulfillment: allusion and teleological genesis in John Williams’s *Close encounters of the third kind*”, *Musical Quarterly* 97/1, 2014, σ. 98-131.

Schoenberg Arnold, *Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form (Zusammenhang, kontrapunkt, instrumentation, formenlehre)* (επιμ. Severine Neff, μτφρ. Charlotte M. Cross και Severine Neff), University of Nebraska Press, Lincoln 1994.

Schoenberg Arnold, *Θεωρητική αρμονία* (μτφρ. Κωνσταντίνος Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1992 [πρωτότυπη έκδοση: *Harmonielehre*, Universal, Wien 1922].

Schoenberg Arnold, *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης* (μτφρ. Κ. Νάσος), Νάσος, Αθήνα 1988 [πρώτη έκδοση: *Fundamentals of musical composition*, Faber and Faber, London 1967].

Schoenberg Arnold, *Fundamentals of musical composition*, Faber & Faber, London 1967.

Schoenberg Arnold, “Brahms the progressive”, *Style and idea: Selected writings* (επιμ. Leonard Stein, μτφρ. Leo Black), 60th anniversary edition, University of California Press, Berkeley [2010] [πρώτη έκδοση: Faber and Faber, London 1975], σ. 398-441.

Schoenberg Arnold, “Criteria for the Evaluation of Music”, *Style and idea: Selected writings* (επιμ. Leonard Stein, μτφρ. Leo Black), 60th anniversary edition, University of California Press, Berkeley [2010] [πρώτη έκδοση: Faber and Faber, London 1975], σ. 124-136.

Schoenberg Arnold, “Folkloristic symphonies”, *Style and idea: Selected writings* (επιμ. Leonard Stein, μτφρ. Leo Black), 60th anniversary edition, University of California Press, Berkeley [2010] [πρώτη έκδοση: Faber and Faber, London 1975], σ. 161-166.

Schweiger Daniel, “The men who wouldn’t grow up”, στο: John Williams, *Hook. Expanded original motion picture soundtrack*, La-La Land Records, LLLCD 1211, 2012, Compact Disc.

Seiler Andy, “Williams adds musical magic to ‘Harry Potter’”, *USA Today*, 13 Νοεμβρίου 2001, <http://usatoday30.usatoday.com/life/enter/movies/2001-11-13-john-williams.htm> (τελευταία πρόσβαση: 15.11.2018).

Shone Tom, “How to score in the movies”, *The Sunday Times*, London, 21 Ιουνίου 1998.

Sinclair Duncan, “E.T. The extra terrestrial. A brief guide to its musical themes and some suggestions as to their origins”, *Soundtrack!* 8/32, 1989, σ. 6-7.

Sirman Berk, *Developing variations: An analytical and historical perspective*, thesis, Uppsala University, 2006.

Smith Charles J., “The functional extravagance of chromatic chords”, *Music Theory Spectrum* 8/1, 1986, σ. 94-139.

Somer Avo, "Musical syntax in the sonatas of Debussy: Phrase structure and formal function", *Music Theory Spectrum* 27/1, 2005, σ. 67-96.

Stevens Leith, "Film scoring: The UCLA lectures", *The Journal of Film Music* 1/4, σ. 341-388.

Straehley Ian C. και Loebach Jeremy L., "The influence of mode and musical experience on the attribution of emotions to melodic sequences", *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 24/1, 2014, σ. 21-34.

Sullivan Jack, *Hitchcock's music*, Yale University Press, New Haven 2006.

Sullivan Jack, "Conversations with John Williams", *Chronicle of Higher Education* 53/19, 2007, <https://www.chronicle.com/article/Conversations-With-John/4906> (τελευταία πρόσβαση: 18.11.2018).

Swinden Kevin J., "When functions collide: Aspects of plural function in chromatic music", *Music theory Spectrum* 27/2, 2005, σ. 249-282.

Taylor-Jay Claire, "The composer's voice? Compositional style and criteria of value in Weill, Krenek and Stravinsky", *Journal of the Royal Musical Association* 134/1, 2009, σ. 85-111.

Terefenko Dariuz, *Jazz theory: from basic to advanced study*, Routledge, New York 2014.

Thaxton Ford A. και Larson Randall D., "William Ross: Crafting the music for Harry Potter", *Mania.com*, 28 Νοεμβρίου 2012, http://www.mania.com/content_print.php?id=37027 (τελευταία πρόσβαση: 06.10.2010).

Thomas David, "Point blank: The Total Film interview. John Williams", *Total Film Magazine* 8, 1997, σ. 74-79.

Thomas Tony, "A conversation with John Williams", *The Cue Sheet* 8/1, 1991, σ. 6-15.

Tillman Joakim, "The villain's march topic in John Williams's film music", στο: Emilio Audissino (επιμ.), *John Williams. Music for films, television and the concert stage*, Brepols (Contemporary composers, Volume 1), Turnhout 2018, σ. 229-251.

Timm Larry M., *The soul of cinema: an appreciation of film music*, Prentice Hall, Upper Saddle River [NJ] 2003.

Toch Ernst, *The shaping forces in music: an inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint, form*, Dover Publications, New York 2011 [πρώτη έκδοση: Criterion Music Corp, New York 1948].

Tommasini Anthony, "Film; the great film score: Catch it if you can", *The New York Times*, 2 Μαρτίου 2003, <https://www.nytimes.com/2003/03/02/arts/film-the-great-film-score-catch-it-if-you-can.html> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2019).

Truitt Brian, “All hail John Williams, a maestro of the movies”, *USA Today*, 19 Φεβρουαρίου 2012, <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/movieawards/oscars/story/2012-02-17/john-williams-oscars-soundtrack/53160208/1> (τελευταία πρόσβαση: 20.04.2019).

Turner Stephen Davis, *Of sharks and spaceships: The role of the tuba in John Williams's film scores for Jaws and Close encounters of the third kind*, διδακτορική διατριβή, University of Nevada, 2017.

Tylski Alexandre, “Scene study: E.T. (1982). A dark and brilliant overture”, *Film Score Monthly online*, 4 Αυγούστου 1999, http://www.filmscoremonthly.com/articles/1999/04_Aug---Scene_Study_ET_1982.asp (τελευταία πρόσβαση: 28.07.2009).

Vincent John, *The diatonic modes in modern music*, University of California Press, Berkeley 1951.

White Harry και Carolan Nicholas, “Ireland”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13901> (τελευταία πρόσβαση: 09.11.2018).

Wiesel Meir, *Thematic unity in Beethoven's sonata: works of the period 1796-1802*, διδακτορική διατριβή, The City University of New York, 1976.

Wilde Denis, *The development of melody in the tone poems of Richard Strauss. Motif, figure and theme*, The Edwin Mellen Press, New York 1990.

Williams John, ένθετο φυλλάδιο, στο: John Williams, *Jaws. The collector's edition soundtrack*, Decca, 467045-2, 2000. Compact Disc.

Williams John, *Star Wars: Suite for orchestra*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2005].

Williams John, *Suite from J.F.K.*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2005].

Williams John, *Three pieces from Memoirs of a geisha. Cello with piano*, Hal Leonard (John Williams Signature edition), Milwaukee [2008].

Williams John, *Dartmoor, 1912: from the motion picture War horse*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2012].

Williams John, *Hymn to the fallen: from the Paramount and Dreamworks motion picture Saving private Ryan. For orchestra with chorus*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2013].

Williams John, *The patriot: from the motion picture The patriot*, Hal Leonard (John Williams Signature Edition), Milwaukee [2013].

Williams John, “John Williams: A pivotal moment in his life and work”, στο: Tavis Smiley (συντονιστής), *Behind the score: The art of the film composer*, Los Angeles Country Museum of Art, 17 Μαρτίου 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=bE9IWvLz6Dk> (τελευταία πρόσβαση: 20.10.2019).

Winkler Peter, “Randy Newman’s americana”, *Popular Music* 7/1, 1988, σ. 1-26.

Wise Peter J., “Star Wars, Return of the Jedi: the score”, *Cinemascore, The film music journal* 11/12, 1983, σ. 16-20.

Καψούλη Κωνσταντίνα, *Η συμφωνική ορχήστρα στην κινηματογραφική μουσική: Η περίπτωση του John Williams*, πτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2017.

Μιχαηλίδης Σόλων, *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής* (2 τόμοι), Νάκας, Αθήνα [χ.χ].

Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2005 (2η έκδοση).

Σολωμός Μάκης, “Συγκριτική μελέτη της αρμονικής γλώσσας του Faure και του Ravel στα τέλη του 19ου αιώνα”, *Μουσικός Λόγος* 3, 2001, σ. 27-48.

Φιτσιώρης Γιώργος, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

Φούλιας Ιωάννης, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2005.

Ευρετήριο μουσικών παραδειγμάτων

- 1941* (1979) 49, 53, 78, 89, 98
- A.I.: Artificial intelligence* (2001) 29, 72, 97, 113, 133, 187
- Accidental tourist, the* (1988) 38, 213
- Adventures of Tintin: The secret of the unicorn, the* (2011) 40, 83, 110, 152, 188, 224-225
- Always* (1989) 24, 45
- Amistad* (1997) 88, 144, 182-183
- Angela's ashes* (1999) 55, 68, 72, 132
- BFG, the* (2016) 25, 79, 188
- Book thief, the* (2013) 116-117, 178-179
- Born on the fourth of July* (1989) 38, 60, 79, 118, 143, 169, 214-215
- Catch me if you can* (2002) 23, 31, 105, 113-114, 151-152
- Close encounters of the third kind* (1977) 4, 78, 166
- E.T. The extra-terrestrial* (1982) 21, 22, 29, 40, 49, 70, 76, 92, 109, 211-212
- Empire of the sun* (1987) 81, 88
- Family plot* (1976) 30, 106, 137, 173, 186
- Far and away* (1992) 24, 28, 31, 61, 77, 165, 175, 219
- Fury, the* (1978) 70, 87
- Harry Potter and the chamber of secrets* (2002) 25, 40, 50, 63, 87, 154-155
- Harry Potter and the philosopher's stone* (2001) 30, 31, 62, 67, 84, 94
- Harry Potter and the prisoner of Azkaban* (2004) 24, 25, 26
- Heartbeeps* (1981) 21, 24, 77, 96, 107, 112, 181-182
- Home alone* (1990) 24, 54, 59, 77, 86, 160, 166
- Home alone 2: Lost in New York* (1992) 71, 93, 98
- Hook* (1991) 22, 26, 44, 45, 53, 57, 62, 90-91, 216-218
- Indiana Jones and the kingdom of the crystal skull* (2008) 131
- Indiana Jones and the last crusade* (1989) 24, 64, 117, 139
- Indiana Jones and the temple of doom* (1984) 57, 64, 66, 99
- Jaws* (1975) 1, 24, 25, 26, 88
- Jaws 2* (1978) 24, 108, 112
- JFK* (1991) 19, 24, 25, 44, 47, 96, 156
- Jurassic park* (1993) 47, 50, 80, 141
- Lincoln* (2012) 59, 97, 179-180
- Lost world: Jurassic park, the* (1997) 86
- Memoirs of a geisha* (2005) 27, 30, 72-73, 109, 115, 145, 176, 177, 220-222
- Midway* (1976) 24, 63, 184
- Minority report* (2002) 25, 52, 98, 127
- Missouri breaks, the* (1976) 111
- Monsignor* (1982) 51
- Munich* (2005) 27, 65, 153-154, 185
- Nixon* (1995) 39, 71, 104, 115
- Patriot, the* (2000) 25, 31, 63, 89, 93
- Post, the* (2017) 24, 187
- Presumed innocent* (1990) 25, 97, 163, 164
- Raiders of the lost ark* (1981) 17, 38, 45, 70, 76, 84, 92, 116, 127, 147
- River, the* (1984) 21, 50, 60, 103, 158-159
- Rosewood* (1997) 31, 46, 55, 85, 187
- Sabrina* (1995) 58, 73
- Saving private Ryan* (1998) 89-90

Schindler's list (1993) 24, 95, 100, 138
Seven years in Tibet (1997) 53, 139-140
Sleepers (1996) 24, 101
Solo: a star wars story (2018) 62, 174
Spacecamp (1986) 30,
Stanley and Iris (1990) 44
Star wars (1977) 20, 37, 43, 58, 63, 74, 82, 83, 98, 170, 171, 199-205
Star wars: Episode I – The phantom Menace (1999) 26, 40, 80
Star wars: Episode II – Attack of the Clones (2002) 64, 186
Star wars: Episode III – Revenge of the Sith (2005) 86, 91, 185
Star wars: Episode V – The Empire Strikes back (1980) 18, 20, 38, 49, 51, 56, 69, 83, 107, 129, 167, 202-204
Star wars: Episode VI – Return of the Jedi (1983) 24, 52, 54, 56, 66, 83, 93, 105, 108, 135, 186, 205
Star wars: Episode VII – The force Awakens (2015) 24, 59, 71, 76
Star wars: Episode VIII – The last Jedi (2017) 50
Superman IV: The quest for peace (1987) 45-46, 99, 142
Superman: the movie (1978) 19, 48, 61, 94, 110, 124, 148, 206-208

Terminal, the (2004) 29, 39, 41, 56, 71, 94, 96, 102, 104, 133

War horse (2011) 28, 88, 93
War of the worlds (2005) 25, 85, 110
Witches of Eastwick, the (1987) 28, 81, 84, 150, 168