



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Οι Κλασικοί Συνθέτες Μέσα από τις Βιογραφικές  
Ταινίες του Hollywood *Amadeus* (1984) και *Immortal  
Beloved* (1994)

Ιωάννης Κ. Τάρταρης

Επιβλέπων Καθηγητής: Νικόλαος Πουλάκης, ΕΔΙΠ

ΑΘΗΝΑ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Οι Κλασικοί Συνθέτες Μέσα από τις Βιογραφικές Ταινίες του Hollywood  
*Amadeus* (1984) και *Immortal Beloved* (1994)

**Ιωάννης Κ. Τάρταρης**

**A.M.:** 1569201500061

**Τριμελής Επιτροπή:** **Πουλάκης Νικόλαος**, ΕΔΙΠ Τμήματος Μουσικών Σπουδών  
ΕΚΠΑ

**Χαψούλας Αναστάσιος**, Καθηγητής Τμήματος Μουσικών  
σπουδών ΕΚΠΑ

**Παπαπαύλου Μαρία**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος  
Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2021. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας. Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

# ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κ. Νικόλαο Πουλάκη για την πολύτιμη βοήθεια, την καθοδήγηση και την υποστήριξή του καθ'όλη την διάρκεια συγγραφής της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

Ακολούθως θα ήθελα να ευχαριστήσω και όλους τους υπόλοιπους καθηγητές μου για όλες αυτές τις πολύτιμες γνώσεις που μου προσέφεραν όλα αυτά τα χρόνια.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα κοντινά μου πρόσωπα, τόσο συγγενείς όσο και φίλους, για την πολύτιμη στήριξη και βοήθεια τους όλα αυτά τα χρόνια των σπουδών μου.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Πρόλογος.....	5
2. Εισαγωγή.....	6
3. Βιβλιογραφική Επισκόπηση.....	13
3.1 <i>Amadeus</i> .....	13
3.2 <i>Immortal Beloved</i> .....	19
4. Αναλυτική Προσέγγιση.....	24
4.1 <i>Amadeus</i> .....	24
4.2 <i>Immortal Beloved</i> .....	47
5. Ερμηνευτική Προσέγγιση.....	72
5.1 <i>Amadeus</i> .....	72
5.2 <i>Immortal Beloved</i> .....	77
6. Συγκριτική Προσέγγιση.....	82
7. Συμπεράσματα.....	87
8. Επίλογος.....	91
9. Φωτογραφίες.....	92
10. Βιβλιογραφία.....	96

# 1.Πρόλογος

---

Οι βιογραφικές ταινίες του Αμερικάνικου κινηματογράφου έχουν παίξει πολύ σπουδαίο ρόλο στη διάδοση πληροφοριών σχετικά με τους κλασικούς συνθέτες. Ορισμένες εξ αυτών συγκαταλέγονται στις πλέον δημοφιλείς ταινίες του Hollywood. Στην παρούσα εργασία θα μελετηθούν δύο εξ αυτών με σκοπό την ανάδειξη: α) του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η μουσική εντός των ταινιών αυτών β) του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζονται ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα σε αυτές και γ) το κατά πόσο οι ταινίες αυτές έχουν επηρεαστεί ή και επηρεάσει την σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα (pop culture).

Η σχέση της κλασικής μουσικής με τη δημοφιλή κουλτούρα έχει απασχολήσει την επιστήμη της μουσικολογίας εδώ και αρκετά χρόνια. Το ίδιο βεβαίως και η σχέση της με τον κινηματογράφο. Θα μπορούσε να πει κανείς πως αυτές οι οπτικές γωνίες από τις οποίες έχει μελετηθεί η κλασική μουσική, στην πραγματικότητα έχουν πολλά κοινά και μπορούν να δώσουν απαντήσεις η μία για την άλλη. Ειδικά αν σκεφτούμε πως ο αμερικανικός κινηματογράφος αποτελεί έναν εκ των κυριότερων εκφραστών της σημερινής δημοφιλούς κουλτούρας. Κύριος σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη της κλασικής μουσικής ως δημοφιλούς κουλτούρας μέσα από τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών του Hollywood. Σκοπός είναι η παρουσίαση του τρόπου, των μέσων δηλαδή που χρησιμοποιούν αυτές οι ταινίες, προκειμένου να ενταχθούν και να αναδειχθούν σε αυτό το πλαίσιο, αλλά και το πως η κλασική μουσική, και κατά συνέπεια οι κλασικοί συνθέτες, μετατρέπονται σε προϊόντα αλλά και δημιουργήματα της κουλτούρας αυτής.

Ίσως ο καταλληλότερος τρόπος να μελετηθεί η σχέση μουσικής και δημοφιλούς κουλτούρας είναι μέσω του κινηματογράφου, για τους εξής δύο λόγους. Πρώτον, ο κινηματογράφος θα μπορούσε κανείς να πει πως είναι κατ'εξοχήν η τέχνη-εκφραστής της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας. Δεύτερον, ο κινηματογράφος, τόσο μέσω της έντονης χρήσης κλασικής μουσικής για την επένδυση ταινιών όσο και μέσω βιογραφικών ταινιών κλασικών συνθετών που θα μελετήσουμε παρακάτω, μοιάζει να έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στην «συνάντηση» της κλασικής μουσικής με την σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα, στις δημοφιλείς ταινίες του Hollywood.

## 2. Εισαγωγή

---

Η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της εμπειρίας ενός κινηματογραφικού έργου. Η σύνδεση κινηματογράφου-μουσικής, θα λέγαμε πως έχει τις ρίζες της στα πρώτα βήματα της έβδομης τέχνης και τις πρώτες βουβές ταινίες. Έτσι βλέπει κανείς πως η μουσική προϋπήρξε του λόγου στον κινηματογράφο και εύκολα κανείς μπορεί να αντιληφθεί την σημασία της. Συχνά η μουσική λειτουργεί με τέτοιο τρόπο μέσα σε μία ταινία, όπου αξίζει να αντιμετωπιστεί τουλάχιστον ως ισάξια με το υπόλοιπο οπτικο-ακουστικό κομμάτι αυτής.

Η σημασία της κινηματογραφικής μουσικής και οι διάφορες οπτικές γωνίες από τις οποίες αυτή μπορεί να μελετηθεί εκφράζονται από την Anahib Kassabian. Σύμφωνα με την Kassabian (2001) “η μουσική είναι ικανή να προσελκύσει τους θεατές στον κόσμο της ταινίας με κάθε της μέτρο που ακούγεται” (Kassabian 2001: 1). Εκφράζει την άποψη πως η μουσική μίας ταινίας είναι εξίσου σημαντική με το οπτικό και το αφηγηματικό της στοιχείο. Χαρακτηριστικό είναι όμως πως προσπαθεί να δώσει και μία κοινωνιολογική προέκταση στην μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως μέσα από τη μελέτη της μας αποκαλύπτεται (αλλά και απαιτείται), η μελέτη των κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων της σύγχρονης ζωής. Ίσως λοιπόν, μέσα σε αυτό το ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής ζωής που αναφέρει η Kassabian, θα μπορούσε να ενταχθεί και η μελέτη της κλασικής μουσικής στην σύγχρονη μαζική κουλτούρα, μέσα από την απεικόνιση κλασικών συνθετών στη μεγάλη οθόνη σε αυτήν τη περίπτωση, όπου θα μας απασχολήσει παρακάτω.

Επίσης, αξίζει να αναφερθούμε στον διαχωρισμό της κινηματογραφικής μουσικής σε δύο είδη που έχει κάνει η Kassabian. Σύμφωνα με την Kassabian (2001) η κινηματογραφική μουσική χωρίζεται σε : α) μουσική που γράφτηκε με σκοπό την «επένδυση» μίας ταινίας εξ αρχής. β) μουσική που προϋπήρχε, συνδυάστηκε συλλεκτικά και πιθανώς τροποποιήθηκε για να χρησιμοποιηθεί σε μία ταινία. Για τα δύο παραπάνω είδη η Kassabian χρησιμοποιεί τους αντίστοιχους όρους “composed scores” και “compilation scores”.

Στον ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο της κινηματογραφικής μουσικής μέσα σε μία ταινία επικεντρώνεται και ο Juan Chattah. Ο Chattah (2015) υποστηρίζει πως η κινηματογραφική μουσική λειτουργεί υπογραμμίζοντας τους υπόλοιπους κινηματογραφικούς παράγοντες με έναν υποσυνείδητο τρόπο στον θεατή. Μπορεί να υποστηρίξει, να συμπληρώσει, ή και να υπονομεύσει καμιά φορά όλους του υπόλοιπους παράγοντες μίας ταινίας. Η μουσική μπορεί να σηματοδοτήσει μία σκηνή και να στρέψει το ενδιαφέρον του θεατή σκοπίμως εκεί που πρέπει και όταν πρέπει. Εν συνεχεία αναφέρει αρκετά χαρακτηριστικά αποσπάσματα διάφορων ταινιών μεταξύ των οποίων και το *Amadeus* που θα μελετηθεί παρακάτω. Βλέπουμε λοιπόν τον ιδιαίτερα σημαντικό χαρακτήρα και ρόλο που προσδίδει στη κινηματογραφική μουσική ο Juan Chattah, με έναν παρόμοιο τρόπο με την Kassabian που είδαμε παραπάνω.

Μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση της κινηματογραφικής μουσικής είναι αυτή του Martin Marks. Ο Marks (1979) υποστηρίζει πως σε αντίθεση με τα άλλα είδη μουσικής, η μουσική του κινηματογράφου δεν αποτελεί μέρος ενός συγκεκριμένου ρεπερτορίου συνήθως, αλλά λειτουργεί ως συνοδεία της εκάστοτε ταινίας. Το πρωτογενές υλικό της κινηματογραφικής μουσικής δεν είναι η παρτιτούρα ή η ηχογράφηση αλλά η ίδια η ταινία. Έτσι με αυτή την προσέγγιση μοιάζει να αντιμετωπίζει την κινηματογραφική μουσική ως «εξαρτημένη» από την ταινία και θεωρεί πως ο ερμηνευτής δεν μπορεί να την αποκόψει από αυτή. Δεν μπορεί λοιπόν σύμφωνα με την άποψη αυτή να μελετηθεί η κινηματογραφική μουσική μακριά από τον σκοπό τον οποίο υπηρετεί, δηλαδή την ίδια τη ταινία (Marks 1979: 283). Βεβαίως η προσέγγιση αυτή του Marks δεν μπορεί να εφαρμοστεί στον ίδιο βαθμό στις ταινίες που μελετούνται στην παρούσα εργασία, καθώς η μουσική των ταινιών αυτών στην πλειοψηφία της είναι μη κινηματογραφική μουσική των συνθετών στους οποίους αναφέρονται οι ταινίες. Αυτό που αναζητάται εδώ είναι το πώς η μουσική αυτή «μετατρέπεται» σε κινηματογραφική και εξυπηρετεί τον σκοπό της ταινίας. Πως λοιπόν ο «σκοπός» της μουσικής μετατρέπεται και αλλάζει.

Η κλασική προσέγγιση της δυτικής ιστορικής μουσικολογίας εστιάζει στη μουσική που λειτουργεί συνοδευτικά σε μία ταινία (background music) και δημιουργείται από εξειδικευμένους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής. Εδώ θα υπάρξει μία διαφορετική προσέγγιση η οποία περιλαμβάνει το σύνολο της μουσικής της ταινίας καθώς και ιστορικές - κοινωνιολογικές προσεγγίσεις και προεκτάσεις, με βάση τις βιογραφικές αυτές ταινίες κλασικών συνθετών που πρόκειται να μελετηθούν.

Συγκεκριμένα θα ακολουθήσουμε μία εκ των καθιερωμένων προσεγγίσεων της κινηματογραφικής μουσικής, την προσέγγιση της Claudia Gorbman. Η Gorbman (1987) αναφέρει 3 βασικές κατηγορίες κινηματογραφικής μουσικής οι οποίες είναι οι παρακάτω: α) η διηγητική μουσική, β) η μη διηγητική μουσική και γ) η μετά-διηγητική. Η διηγητική, είναι η μουσική που προέρχεται από την ίδια την δράση της ταινίας. Η μη διηγητική, είναι μουσική που αντιθέτως δεν πηγάζει από την κινηματογραφική δράση και θα εντάσσαμε ίσως αυτήν την κατηγορία στο “background music”, που αναφέραμε παραπάνω. Τέλος η μετά-διηγητική προσέγγιση ξεπερνάει τα στενά όρια των δύο προηγούμενων κατηγοριών και πηγάζει από ένα δευτερεύον αφηγηματικό πλαίσιο εκτός του κύριου πλαισίου της κινηματογραφικής δράσης. « Η μετά-διηγητική μουσική αναιρεί την κύρια αφηγηματική ροή της ταινίας και μεταφέρει την κινηματογραφική δράση σε ένα διυποκειμενικό επίπεδο ερμηνείας, υπερβαίνοντας τα όρια των άλλων κατηγοριών». (Πουλάκης 2015: 14)

Η κλασική μουσική είναι το είδος που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια και συγκεκριμένα η κλασική μουσική μέσα από τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών στο Hollywood. Η έντεχνη δυτική μουσική έχει παίξει και εξακολουθεί να παίζει σπουδαίο ρόλο στον κινηματογράφο. Από τις πρώτες ταινίες του βωβού κινηματογράφου μέχρι και σε ταινίες του σήμερα, η χρήση κλασικής μουσικής με στόχο τη μουσική επένδυση ενός φιλμ αποτελεί συνήθη τακτική. Εδώ να αναφερθεί πως ο όρος “κλασική μουσική” που θα χρησιμοποιηθεί αρκετές φορές στη συνέχεια της παρούσας εργασίας, χρησιμοποιείται ως μία γενίκευση που αφορά το σύνολο της έντεχνης δυτικής μουσικής και όχι αποκλειστικά τη μουσική της κλασικής περιόδου.

Ιδιαίτερα στο Hollywood η κλασική μουσική και κυρίως η μουσική της εποχής του ύστερου ρομαντισμού χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον και το στυλ αυτό κυριάρχησε στη μουσική επένδυση ταινιών. Ο K. Dickinson (2003) αναφέρεται στην χρήση ήδη υπάρχουσας μουσικής, με «κλεμμένες» μελωδίες στις ταινίες και κάνει ιδιαίτερη αναφορά στο Hollywood και την ορχηστρική του μουσική, η οποία όπως αναφέρει, έχει τις ρίζες της στην «κλασική» μουσική του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι Ευρωπαίοι συνθέτες που φτάσανε στην Καλιφόρνια τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έφεραν μαζί τους και τη μουσική που κυριαρχούσε στις ευρωπαϊκές αίθουσες συναυλιών από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι λοιπόν οι συνθέτες αυτοί επιδίωκαν το ρομαντικό ύφος σύνθεσης και το προωθούσαν. Έτσι θα λέγαμε πως το Hollywood πήγε αντίθετα με τις εξελίξεις στην Ευρώπη, που εκείνη την περίοδο οι συνθέτες είχαν εισέλθει για τα καλά στην εποχή του μοντερνισμού. Βεβαίως και στο Hollywood μπορεί κανείς να εντοπίσει αντίστοιχα παραδείγματα μουσικών συνθέσεων πιο κοντά στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και τους «πειραματισμούς» της εποχής, όμως η συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών εμμένει στο ύφος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Έτσι λοιπόν το Hollywood μοιάζει να προσπαθεί να ισορροπήσει μεταξύ «υψηλής τέχνης» και «δημοφιλίας» χωρίς να επιθυμεί να «γείρει» σε ένα εκ των δύο παραπάνω απ' όσο πρέπει. Προσπαθεί να πετύχει την δημοφιλία μέσω των πιο οικείων στο μέσο θεατή, μουσικών ακουσμάτων.

Η Lawrence Kramer (2007) παρουσιάζει την παρακμή και την απαξίωση που βιώνει η κλασική μουσική τον 21<sup>ο</sup> αιώνα (ειδικά στην Αμερική) και το πως αυτή στη σημερινή εποχή δεν χρησιμοποιείται όσο στο παρελθόν ούτε καν στα πλαίσια της δημοφιλούς κουλτούρας. Δεν την συναντάμε στις μέρες μας συχνά στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση και το ενδιαφέρον των δισκογραφικών εταιριών είναι ελάχιστο. Έτσι λοιπόν υποστηρίζει πως σήμερα η κύρια πηγή ακρόασης κλασικής μουσικής για τον μέσο Αμερικάνο μοιάζει να είναι ο κινηματογράφος μέσω της χρήσης αυτής της μουσικής σε ταινίες. Βεβαίως τα όσα αναφέρει η Kramer μπορούμε εύκολα να τα εντοπίσουμε και στην δική μας χώρα και παρά το γεγονός ότι περιορίζεται στην Αμερική, θα μπορούσαμε να πούμε πως τα όσα αναφέρει εντοπίζονται συνολικά στον σημερινό δυτικό κόσμο.

Η μελέτη της σύγχρονης μουσικής βιομηχανίας έχει απασχολήσει αρκετές φορές τον κλάδο της μουσικολογίας, αλλά και άλλους επιστημονικούς κλάδους. Μία συνήθης προσέγγιση του θέματος μπορεί να συναντήσει κανείς σε εθνομουσικολογικές κατά κύριο λόγο έρευνες, σχετικά με την εμπορευματοποίηση και τυποποίηση λαϊκών-παραδοσιακών μουσικών ειδών. Αντίστοιχες όμως προσεγγίσεις υπάρχουν και για την βιομηχανία της κλασικής μουσικής. Ο Chris Dorney και η Julia Haferkorn (2018) αναφέρονται στην «κόντρα» που δημιουργείται ανάμεσα σε διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους πάνω στη μελέτη του ζητήματος αυτού. Χαρακτηριστικά μοιάζει να χωρίζουν σε δύο «στρατόπεδα» τους μελετητές του θέματος αναλόγως τον τρόπο με τον οποίο αυτοί το προσεγγίζουν. Εστιάζουν λοιπόν στην διαφορά ανάμεσα στην αισθητική, φιλοσοφική αλλά και μουσικολογική αντιμετώπιση της κλασικής μουσικής σε αντίθεση με την εμπορική αντιμετώπιση της που αφορά το μάρκετινγκ και την προώθηση της. Υποστηρίζουν πως το χάσμα ανάμεσα στις δύο πλευρές μπορεί να γεφυρωθεί και το ζήτημα αυτό να μελετηθεί από διάφορες σκοπιές. Χαρακτηριστική είναι και η χρήση του όρου “musicology of industry” (μουσικολογία της βιομηχανίας) που χρησιμοποιούν στην προσπάθεια «σύνδεσης» των δύο προσεγγίσεων. (Dorney, Haferkorn 2018: “Introduction”)



Το θέμα της σχέσης κλασικής μουσικής- μαζικής κουλτούρας έχει επίσης απασχολήσει αρκετούς μουσικολόγους μέχρι σήμερα. Μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση είναι αυτή του William Webber, που μελετάει από ιστορική σκοπιά, την αρχή μίας πρώιμης μαζικής κουλτούρας στην έντεχνη δυτική μουσική την δεκαετία 1850-1860. Την δεκαετία αυτή ξεκίνησαν να παίζονται έργα σπουδαιών συνθετών του παρελθόντος ( Χάϋνδν, Μότσαρτ, Μπετόβεν κλπ) , να ονοματοδοτούνται θέατρα με τα ονόματά τους κ.α. Σύμφωνα με τον Webber (1977) ήταν ουσιαστικά η πρώτη φορά που σε θέατρα και συναυλιακές αίθουσες παρατηρήθηκε μία τόσο έντονη παρουσίαση έργων συνθετών του παρελθόντος και μία τάση προς την δημιουργία με αυτόν τον τρόπο «μουσικών αυθεντιών». Αυτό άσκησε τεράστια επιρροή στο μουσικό γούστο ολόκληρης της Ευρώπης (σήμερα και ολόκληρου του κόσμου θα λέγαμε) και οι «αυθεντίες» που καθιερώθηκαν τότε, δεν θα ήταν υπερβολικό να υποστηρίξει κανείς , πως έστω και με κάποιες νέες προσθήκες στο πέρασμα του χρόνου, μας ακολουθούν μέχρι σήμερα.

Το φαινόμενο αυτό της «λατρείας» και σεβασμού στους σπουδαίους συνθέτες του παρελθόντος, άρχισε να εξαπλώνεται και να παίρνει μεγάλες διαστάσεις κατά την περίοδο του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σημαντικό ρόλο σε αυτό έπαιξαν οι τότε αναπτυσσόμενες βιομηχανίες μουσικών εκδόσεων. Μπορεί λοιπόν κανείς να παρατηρήσει ένα παρόμοιο μοτίβο με την σημερινή μουσική βιομηχανία (δισκογραφικές εταιρίες, ραδιόφωνα κλπ), έστω και σε αυτή τη πολύ πρώιμη μορφή.

Έτσι, γίνεται εύκολα αντιληπτό το γιατί ο Webber, επικεντρώνεται αρκετά σε αυτές τις δεκαετίες, καθώς τότε ήταν που μπήκαν τα «θεμέλια» για την δημιουργία μίας μαζικής κουλτούρας στην έντεχνη δυτική μουσική, η οποία βεβαίως γιγαντώθηκε κατά την διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εποχή κατά την οποία γιγαντώθηκε συνολικά η μαζική κουλτούρα σε όλες τις μορφές της. Αποτέλεσμα λοιπόν της pop κουλτούρας θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι και η μεταφορά των «αυθεντιών» αυτών που προαναφέραμε στη μεγάλη οθόνη.

Στην παρούσα εργασία, η σχέση αυτή κλασικής μουσικής και δημοφιλούς κουλτούρας θα μελετηθεί μέσα από τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών. Έτσι, όπως είναι αναμενόμενο, δεν θα μελετηθεί αποκλειστικά και μόνο η θέση της κλασικής μουσικής στη σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα. Μέσα από την ανάλυση και τον σχολιασμό δύο βιογραφικών ταινιών θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο οι σπουδαίοι κλασικοί συνθέτες αντιμετωπίζονται στις βιογραφικές ταινίες του Hollywood, πως παρουσιάζονται στη σημερινή δημοφιλή κουλτούρα και πως σε ορισμένες περιπτώσεις οι ταινίες αυτές έχουν επηρεάσει το μαζικό κοινό.

Πράγματι στο Hollywood υπήρξε πολλές φορές η σύμπραξη και η προσπάθεια ισορροπίας μεταξύ «υψηλής τέχνης» και «δημοφιλίας». Αυτή την σύμπραξη όμως δεν τη συναντάμε μόνο στη μουσική μίας ταινίας όπως χαρακτηριστικά αναφέραμε και προηγουμένως, αλλά και στις ίδιες τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών που θα μελετηθούν εδώ. Το Hollywood προσπάθησε να δώσει μία εικόνα των σπουδαιών συνθετών του παρελθόντος δίνοντας έμφαση σε διάφορες πτυχές της ζωής τους που θα προσέλκυαν το μαζικό κοινό να παρακολουθήσει τις ταινίες αυτές . Με αυτόν τον τρόπο το κοινό αυτό ήρθε πιο κοντά σε αυτούς τους συνθέτες έστω και με μία προσέγγιση ίσως «επιφανειακή» θα λέγαμε, στα πλαίσια της δημοφιλούς κουλτούρας. όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο John C. Tibbetts (2005) το Hollywood προσπάθησε να εκμεταλλευτεί , αλλά και να δημιουργήσει ένα είδος κλασικών «χιτς»

εντός του πλαισίου των ταινιών αυτών. Έτσι συναντάμε συχνά το φαινόμενο της έντονης χρήσης των έργων αυτών σε πολλές ταινίες και την ειδική βαρύτητα που δίνεται στα έργα αυτά όπως η «ωδή στη χαρά» του Μπετόβεν, ο γαλάζιος Δούναβης του Strauss κ.α. Επίσης, ο Tibbetts αναφέρεται και στην προσπάθεια του Hollywood να φέρει κοντά τους σπουδαίους κλασικούς συνθέτες με τους σύγχρονους τραγουδοποιούς, το «παλιό» με το «νέο» και κατά συνέπεια να έρθουν με αυτόν τον τρόπο οι κλασικοί συνθέτες πιο κοντά στον απλό κόσμο.

Οι βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών (και γενικότερα θα λέγαμε μουσικών) έχουν απασχολήσει αρκετούς μουσικολόγους και μη και έχουν υπάρξει αρκετές προσεγγίσεις πάνω σε αυτό το είδος των ταινιών. Η ιστορική ακρίβεια είναι ένα από τα ζητήματα που έχουν απασχολήσει τους μουσικολόγους, όμως έχουν υπάρξει κι άλλες προσεγγίσεις, όπως για τον παιδαγωγικό χαρακτήρα των ταινιών αυτών, την ικανότητα να ψυχαγωγούν και να διδάσκουν ταυτόχρονα κ.α. Επίσης έχουν γίνει και αρκετές προσπάθειες κατηγοριοποίησης των ταινιών αυτών όπου θα τις δούμε και παρακάτω.

Η A. Mary Murphy (2004) τονίζει την σημασία του συνδυασμού στον κινηματογράφο, μεταξύ εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας. Την δημιουργία δηλαδή ταινιών εκπαιδευτικής ψυχαγωγίας και υποστηρίζει πως οι βιογραφικές ταινίες του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, είναι αυτές που μπορούν να κερδίσουν ένα ευρύ κοινό, καθώς ενώ δεν είναι αποκομμένες από την ιστορική πραγματικότητα, ταυτόχρονα δεν έχουν τον “βαρετό” χαρακτήρα των ντοκιμαντέρ που κυνηγάνε την “πραγματική ακρίβεια”. Επισημαίνει λοιπόν την ικανότητα των φιλμ αυτών να ψυχαγωγούν και να διδάσκουν ταυτόχρονα καθώς και το κοινωνικό όφελος ενός τέτοιου τρόπου μάθησης. (Murphy 2004:1)

Στον διπλό χαρακτήρα των ταινιών αυτών, από μία άλλη σκοπιά πάντως, φαίνεται πως στέκεται και ο Mitchell (2004), ο οποίος ερευνά την σχέση μύθου και πραγματικότητας σε μία πληθώρα βιογραφικών ταινιών κλασικών συνθετών. Επίσης, όπως και η Murphy, έτσι και ο Mitchell επισημαίνει τον εκπαιδευτικό αλλά ταυτόχρονα και ψυχαγωγικό/διασκεδαστικό χαρακτήρα των ταινιών αυτών. Αναφέρει λοιπόν πως μία τέτοια είδους ταινία που επιθυμεί την “απόλυτη ακρίβεια των γεγονότων”, είναι καταδικασμένη κατά κάποιον τρόπο να αποτύχει. Επίσης διαχωρίζει τις βιογραφικές ταινίες στις παρακάτω 3 κατηγορίες: α) παραδοσιακή βιογραφική ταινία (traditional biopic), β) δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (docudrama), το οποίο αποτελεί μία μίξη του αυθεντικού ντοκιμαντέρ με στοιχεία δραματοποίησης και γ) ψευδείς βιογραφίες. Στην συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται ταινίες με κείμενα εντελώς φανταστικά. Μία άλλη υποκατηγοριοποίηση που κάνει ακολούθως ο Mitchell είναι αυτή σε περιπέτειες, ρομαντικές, φανταστικές, παιδικές, κωμωδίες, ακόμα και τρόμου. Αυτή η κατηγοριοποίηση αφορά τον τρόπο και την σκοπιά από την οποία παρουσιάζεται ο κάθε συνθέτης στην κάθε ταινία. (Mitchell 2004: 2-3)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η κατηγοριοποίηση του John Tibbetts μία συνέντευξη του στον Jim Welsh. Σε αυτήν τη συνέντευξη ο Tibbetts (2005) κατηγοριοποιεί τις βιογραφικές ταινίες σαν ένα υποσύνολο το οποίο ανήκει στο είδος των ιστορικών ταινιών. Ακολούθως εμβαθύνει σε μία πιο λεπτομερή κατηγοριοποίηση. Ξεχωρίζει τις βιογραφίες των καλλιτεχνών από τις υπόλοιπες και σε ένα επόμενο στάδιο “σπάει το πάζλ” σε ακόμα μικρότερα κομμάτια, διαχωρίζοντας τις βιογραφίες των μουσικών (συνθετών) από αυτές άλλων καλλιτεχνών. Συνεχίζοντας

εμείς και εμβαθύνοντας σε αυτή την κατηγοριοποίηση των βιογραφικών ταινιών , θα μπορούσαμε ακολούθως να διαχωρίσουμε αυτές που αφορούν τους κλασικούς συνθέτες από τις βιογραφικές ταινίες άλλων μουσικών. (Tibbetts 2005: 86)

Οι βιογραφίες κλασικών συνθετών έχουν διχάσει αρκετά τους μουσικολόγους , τόσο στο κομμάτι της ιστορικής αλήθειας όσο και ως προς την χρησιμότητα αυτών στη μουσικολογική έρευνα. Μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση των Βιογραφιών συνθετών-μουσικών από αυτήν τη σκοπιά είναι αυτή της Jolanta Peckaz. Η Peckaz (2006) μελετάει την σχέση των βιογραφιών αυτών σε σχέση με την επιστήμη της μουσικολογίας δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην «αλήθεια» και το «πραγματικό» εντός αυτών και επισημαίνει τη μεγάλη επιρροή που αυτές άσκησαν στον κλάδο της μουσικολογίας , ειδικά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (βεβαίως εδώ αναφέρεται στα βιογραφικά βιβλία και κείμενα και όχι σε ταινίες). Επίσης επισημαίνει και την υποβάθμιση της αξίας των βιογραφιών που έχει υπάρξει από μουσικολόγους, στα πλαίσια της άποψης πως πρέπει να επικεντρωθούμε στην ανάλυση της μουσικής μέσα από καθαρά μουσικά κριτήρια και στην αποδέσμευση του έργου από τον συνθέτη, «στο πλαίσιο της αυτονομίας και αυτοαναφοράς της μουσικής» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Έτσι λοιπόν μπορούμε να δούμε τις διαφορετικές απόψεις που επικρατούν σχετικά με την αξία των βιογραφιών (είτε πρόκειται για βιβλία, είτε για ταινίες) στον κλάδο της μουσικολογίας. Σίγουρα πάντως η αξία των βιογραφιών αυτών καθορίζεται και μετατρέπεται αναλόγως από το τι επιθυμούμε να μάθουμε μέσα από αυτές. (Peckaz 2006: 2-3)

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, οι βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών έχουν απασχολήσει και άλλους κλάδους πέραν της μουσικολογίας. Έχουν απασχολήσει ιστορικούς, φιμολόγους κλπ. Οι ταινίες αυτές, έχουν αποτελέσει αντικείμενο μελέτης ακόμα και για τον κλάδο της ψυχολογίας. Έτσι λοιπόν, θεωρώ χρήσιμο να δούμε και μία εντελώς διαφορετική προσέγγιση των ταινιών αυτών , έστω κι αν αυτή “ξεφεύγει” από τα θέματα που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια της παρούσας εργασίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα λοιπόν, αποτελεί μία έρευνα της Cora L. Diaz de Chumaceiro (2000) στην οποία υποστηρίζει πως βάση μελετών, η προβολή βιογραφικών ταινιών κλασικών συνθετών από τους ασθενείς μπορεί να έχει ευεργετικές ιδιότητες για τους ίδιους και να τους δώσουν συχνά, μέσω της παρακολούθησης της ζωής ενός σπουδαίου συνθέτη, την ώθηση να προχωρήσουν στην δική τους ζωή παρά τα όποια προβλήματα. Επίσης αναφέρει πως είναι ιδιαίτερα σημαντική η ανάκληση τέτοιων ταινιών, μελωδιών κλπ σε ηλικιωμένους ασθενείς. Η έρευνα εδώ πάνω στις βιογραφικές ταινίες συνθετών, «ξεφεύγει» από τις αναμενόμενες προσεγγίσεις και μεταφέρεται σε ένα εντελώς διαφορετικό επιστημονικό πεδίο.

Στην συνέχεια λοιπόν της εργασίας, θα μελετηθούν δύο βιογραφικές ταινίες με σκοπό τη μελέτη των ζητημάτων που αναφέρθηκαν παραπάνω, δηλαδή του τρόπου λειτουργίας της μουσικής εντός των ταινιών αυτών, , της παρουσίασης ιστορικών γεγονότων και ο τρόπος παρουσίασης των προσώπων μέσα στις ταινίες αυτές καθώς και της σχέσης κλασικής μουσικής και δημοφιλούς/ποπ κουλτούρας μέσα από τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών. Οι ταινίες που θα μελετηθούν παρακάτω, είναι το *Amadeus* (1984, Peter Shaffer Milos Forman) , η οποία αναφέρεται στη ζωή του W.A. Mozart και η ταινία *Immortal Beloved* (1994, Bernard Rose) η οποία ασχολείται με τη ζωή του Ludwig Van Beethoven. Οι δύο αυτές ταινίες επιλέχθηκαν για δύο λόγους. Αρχικά για την τεράστια δημοφιλία τους και επιρροή τους στη

δημοφιλή κουλτούρα και δεύτερον, διότι οι συνθέτες με τους οποίους ασχολούνται (Mozart και Beethoven αντίστοιχα) είναι ίσως οι δύο κλασικοί συνθέτες που έχουν απασχολήσει περισσότερο από κάθε άλλο την σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα.

Στο πρώτο κεφάλαιο που ακολουθεί, παρουσιάζεται μία βιβλιογραφική επισκόπηση χωρισμένη σε δύο μέρη, με κείμενα που έχουν γραφτεί σχετικά με τις δύο ταινίες που προαναφέραμε. Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία αποτελείται στην συντριπτική της πλειοψηφία από ξενόγλωσσα κείμενα. Οι πηγές που μας ενδιαφέρουν επικεντρώνονται όπως είναι φυσικό στα σημεία των ταινιών που όπως προαναφέραμε θα μας απασχολήσουν στη παρούσα εργασία. Δηλαδή στον τρόπο λειτουργίας της μουσικής εντός των δύο ταινιών, στην παρουσίαση προσώπων και γεγονότων εντός αυτών καθώς και στην σχέση τους με τη δημοφιλή κουλτούρα.

Εν συνεχεία, στο δεύτερο κεφάλαιο ακολουθεί η αναλυτική προσέγγιση των δύο ταινιών. Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσουμε τις δύο ταινίες μέσα από την χρήση ενός πίνακα για την κάθε ταινία, εντός του οποίου εμπεριέχονται πολλές μικρές ενότητες, με σκοπό την λεπτομερή μελέτη-ανάλυση της εκάστοτε ταινίας. Η κάθε επιμέρους μικρή ενότητα μελετάται με βάση τα κινηματογραφικά της δεδομένα, τα μουσικά της δεδομένα συν βεβαίως όποια άλλα σχόλια μπορεί να προκύψουν σχετικά με την πλοκή αλλά και άλλες παραμέτρους. Αυτές οι αναλύσεις των δύο ταινιών αποτελούν το «σκαλοπάτι» πάνω στο οποίο θα πατήσουμε ώστε να προχωρήσουμε αργότερα σε επιμέρους προσεγγίσεις των δύο ταινιών στα επόμενα κεφάλαια.

Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, θα υπάρξει η ερμηνευτική προσέγγιση των δύο ταινιών. Με βάση τις αναλύσεις του *Amadeus* και *Immortal Beloved* που προηγήθηκαν, σε αυτό το μέρος της εργασίας επιχειρείται η ερμηνεία και ο σχολιασμός των δύο ταινιών. Ο σχολιασμός αυτός επικεντρώνεται σε τρία στοιχεία της εκάστοτε ταινίας. Τη μουσική, την παρουσίαση προσώπων και γεγονότων σε αυτές καθώς και την σχέση τους με την δημοφιλή/pop κουλτούρα και με ποιους τρόπους αυτή φανερώνεται μέσα από τα δύο αυτά έργα είτε επηρεάζοντάς τα είτε επηρεαζόμενη από αυτά.

Στο τέταρτο κεφάλαιο και έχοντας ολοκληρώσει πλέον την ανάλυση και τον σχολιασμό των δύο ταινιών, ακολουθεί μία σύγκριση μεταξύ του *Amadeus* και του *Immortal Beloved* όπου παρουσιάζονται τα κοινά τους σημεία και οι διαφορές τους. Μέσω αυτής της σύγκρισης θα μπορέσουμε να βγάλουμε πιο ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τα θέματα που μελετούνται στις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών και έτσι οδηγούμαστε εν συνεχεία στο τελευταίο συμπερασματικό κεφάλαιο, όπου τα αρχικά αυτά θέματα που μας απασχολούν, θα μπορέσουν πλέον να σχολιαστούν από μία νέα οπτική γωνία μετά από τις πληροφορίες που έχουν ληφθεί μέσα από όλα τα προηγούμενα μέρη της εργασίας.

## 3.Βιβλιογραφική Επισκόπηση

---

### 3.1 *Amadeus*

Η ταινία *Amadeus* είναι μία εκ των πιο επιτυχημένων βιογραφικών ταινιών του Hollywood και η επιτυχία της υπήρξε πράγματι τεράστια. Η παρούσα ταινία έχει απασχολήσει και έχει γίνει αντικείμενο έρευνας αρκετών μουσικολόγων και μη. Οι πτυχές της ταινίας που έχουν απασχολήσει και οι οπτικές γωνίες από τις οποίες έχει μελετηθεί το *Amadeus* ποικίλουν. Όπως εν συνέχεια στην ανάλυση και τον σχολιασμό που θα ακολουθήσει, έτσι και εδώ, τα στοιχεία που θα δούμε αφορούν τη μουσική της ταινίας, την παρουσίαση ιστορικών γεγονότων και προσώπων εντός αυτής καθώς και τη μελέτη του *Amadeus* ως προϊόν της δημοφιλούς κουλτούρας.

Η έντεχνη δυτική μουσική, όπως έχει άλλωστε προαναφερθεί, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο και χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον για τη μουσική επένδυση των ταινιών του Hollywood από τις απαρχές του μέχρι και σήμερα. Ωστόσο στην περίπτωση του *Amadeus* αλλά και κάθε βιογραφικής ταινίας ενός μουσικού η μουσική κατέχει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο και όχι απλά αυτόν της «μουσικής επένδυσης» της ταινίας.

Η Melanie Lowe (2002) αναφέρεται στη μεγάλη επιρροή που άσκησε το *Amadeus* σε αρκετές ταινίες που κυκλοφόρησαν αργότερα ως προς τον τρόπο που αυτές χρησιμοποίησαν τη μουσική του Mozart. Φέρνει λοιπόν ως παράδειγμα το requiem του Μότσαρτ, το οποίο απασχολεί και το τελευταίο μέρος της ταινίας η οποία κλείνει με τον θάνατό του και σχολιάζει πως αποσπάσματα από το requiem χρησιμοποιήθηκαν σε μεταγενέστερες ταινίες για να υπογραμμίσουν το τέλος τους ασχέτως από το αν υπήρχε το γεγονός του θανάτου σε αυτές ή όχι (Lowe 2002: 109). Ουσιαστικά εδώ παρατηρούμε, το πώς ο ρόλος που παίζει η μουσική του Mozart στην δράση του *Amadeus* μεταφέρεται σε άλλες ταινίες και υπό άλλες συνθήκες. Επίσης, με αυτό το παράδειγμα φανερώνεται για ακόμη μία φορά η δημοφιλία και η επιρροή που άσκησε το *Amadeus* τόσο στην σχέση κλασικής δυτικής μουσικής και μαζικής κουλτούρας, όσο και στο Hollywood σε μεταγενέστερες ταινίες.

Πέραν όμως της επιρροής που άσκησε ο τρόπος χρήσης της μουσικής στο *Amadeus* σε μεταγενέστερες ταινίες, ο Jeongwon Joe (2006) ασχολείται με τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται η μουσική συχνά εντός της ταινίας. Ο Jeongwon Joe αναφέρει πως η μουσική παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο ως αφηγηματικό και δομικό στοιχείο της ταινίας. Υποστηρίζει πως “στο *Amadeus*, η σύνθεση μουσικής και ομιλούμενου λόγου είναι αρκετά συχνά οπερατικού χαρακτήρα”. Πράγματι όπως μας εξηγεί εν συνέχεια ο Joe, έχουμε κάποιες σκηνές μέσα στις οποίες μπορούμε να εντοπίσουμε τον οπερατικό χαρακτήρα της ταινίας. Με την πιο χαρακτηριστική να είναι η σκηνή της έναρξης όπου θα την δούμε στη συνέχεια στην ανάλυση και τον σχολιασμό της ταινίας. Έτσι ο Joe μέσω του οπερατικού χαρακτήρα της μουσικής προσπαθεί να αναδείξει την σχέση μεταξύ υψηλής τέχνης και δημοφιλούς

κουλτούρας μέσω της σύγκρισης του *Amadeus* με το *Mozart and Salieri* του Rimsky Korsakov. (Joe 2006: 57-71)

Πολλοί είναι οι μουσικολόγοι που έχουν σταθεί στην αυθεντικότητα και την ιστορική ακρίβεια του *Amadeus*. Όπως άλλωστε αναφέρθηκε και στην εισαγωγή το θέμα της ακρίβειας των γεγονότων σε βιογραφικές ταινίες μουσικών του μυθοπλαστικού κινηματογράφου έχει απασχολήσει αρκετούς μουσικολόγους. Έτσι δεν θα μπορούσε να λείπει από αυτήν τη λίστα ταινιών και μία από τις σημαντικότερες βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών όπως είναι το *Amadeus*. Η αλήθεια είναι πως όταν μιλάμε για μυθοπλαστικό κινηματογράφο και όχι για κάποιο ντοκιμαντέρ, δε μπορούμε να βάλουμε «όρια» στο που θα αρχίσει ο «μύθος» και θα τελειώσει η «αλήθεια». Θα λέγαμε λοιπόν πως όλα επιτρέπονται και αν η μίξη μύθου και πραγματικότητας πετύχει, θα κριθεί από τον τρόπο με τον οποίο αυτή θα γίνει.

Σχολιάζοντας το ζήτημα αυτό ο Robert L. Marshall, παρουσιάζει την δική του άποψη στο θέμα της αυθεντικότητας του *Amadeus* σε σχέση με απόψεις άλλων μουσικολόγων επί του θέματος. Ο Marshall (1997) εκθέτει απόψεις συναδέλφων του που κατακεραυνώνουν το *Amadeus* για την υπερβολική απόσταση που το χωρίζει από την ιστορική πραγματικότητα. Εν συνεχεία ο ίδιος μοιάζει να διαχωρίζει την θέση του και να υποστηρίζει πως δεν βρίσκει τίποτα κακό στο γεγονός πως το παρόν έργο είναι αποτέλεσμα της φαντασίας του Peter Shaffer αναφέροντας χαρακτηριστικά πως «ο Shaffer έχει πολύ καλή γνώση των ιστορικών γεγονότων και ξέρει ακριβώς το πώς να τα χειριστεί» (Marshall 1997: 175).

Η Brenda Allen και η Nancy Rachell November (2017) εξετάζουν το *Amadeus* σε σχέση με την ιστορική πραγματικότητα από μία διαφορετική σκοπιά παραμερίζοντας το κατά πόσο η ταινία παρουσιάζει επακριβώς την ιστορική αλήθεια και αντιμετωπίζοντας την ταινία ως ένα μέσο από το οποίο θα μπορέσουμε να διακρίνουμε την σχέση μύθου και πραγματικότητας. Αναφέρονται λοιπόν στο πως μπορεί να μελετηθεί η ιστορία μέσα από τα σύγχρονα δημοφιλή μέσα και στην συγκεκριμένη περίπτωση το *Amadeus*. Χαρακτηριστικά αναφέρουν πως “μέσα από τη μελέτη του *Amadeus* οι σπουδαστές ιστορίας θα μπορέσουν να καταλάβουν πως οι μύθοι και τα στερεότυπα κατασκευάζονται πάνω σε ιστορικά στοιχεία. Μέσα από τη μελέτη αυτή θα μπορέσουν να αναπτύξουν κριτικές δεξιότητες καθώς και να κατανοήσουν τη σύνδεση μεταξύ μουσικής και εικόνας.” Σύμφωνα με την ίδια το *Amadeus* αποτελεί ένα χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο για δύο λόγους: Ο πρώτος είναι πως ο σκηνοθέτης και οι παραγωγοί έχουν μελετήσει αρκετά καλά την ιστορία καθώς κάθε σκηνή του έργου βασίζεται σε ιστορικά στοιχεία που μπορούμε να τα εντοπίσουμε σε πηγές, όπως για παράδειγμα στην αλληλογραφία του Mozart. Ο δεύτερος λόγος είναι ο εξαιρετικά περίπλοκος και ευφυής τρόπος με τον οποίο η ταινία χειρίζεται τόσο το οπτικό, όσο και το ακουστικό (μουσικό) στοιχείο, καθώς και τη μεταξύ τους σύνδεση. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως “Δεν θα ήταν παράλογο να παρομοιάσουμε το *Amadeus* με μία όπερα για τον Mozart, από την άποψη της έξυπνης συνύφανσης μουσικής και αφήγησης.” (Allen, November 2017: 56-58).

Η σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας φαίνεται και μέσα από την σχέση Salieri-Mozart που πλάθει ο Peter Shaffer στο έργο του. Στην πραγματικότητα η κόντρα μεταξύ των δύο, το μίσος και ο φθόνος του Salieri για τον Mozart, προέρχεται από ένα έργο του Αλεξάντερ Πούσκιν που γράφτηκε το 1791. Από εκεί φαίνεται να αντλεί την έμπνευσή του και ο Shaffer. Ο Gregory A. Robbins (1997) αναφέρει πως αν και η ταινία εμπεριέχει ιστορικά στοιχεία παρεκκλίνει από την ιστορική πραγματικότητα, με σκοπό την εξερεύνηση βαθύτερων ανθρωπίνων σχέσεων και συμπεριφορών μέσα στις οποίες βεβαίως εμπεριέχονται ο φθόνος και το μίσος που όπως προαναφέρθηκε φαίνονται ξεκάθαρα στο πρόσωπο του Salieri που χτίζει ο Shaffer. (Robbins 1997:1)

Ο Robbins, αναφέρεται σε ανθρώπινες σχέσεις, αξίες καθώς και στην διαμάχη μεταξύ ανθρώπινου και θεϊκού που εμπεριέχεται στην ταινία μέσω της παρέκκλισης από τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Ωστόσο πιστεύω πως αξίζει να αναφερθούμε και στο γεγονός πως αυτή η παρέκκλιση από την ιστορική πραγματικότητα, ίσως ήταν και ένας από τους λόγους της τεράστιας επιτυχίας του *Amadeus*. Μέσα από το μυθοπλαστικό στοιχείο της ίντριγκας, του φθόνου, του μίσους και της κόντρας από το οποίο μας παρουσιάζεται η ζωή του Mozart, η ταινία αφήνεται ελεύθερη να ξεφύγει από τα «δεσμά» της ιστορικής αλήθειας και τα όρια που θα υπήρχαν σε ένα ντοκιμαντέρ ή ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ. Με αυτόν τον τρόπο μία ταινία βασισμένη σε ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα μπορεί να ανοίξει τον δρόμο για την αποδοχή της από ένα πιο μαζικό κοινό.

Simon P. Keefe εξετάζει επίσης το ζήτημα της αυθεντικότητας του *Amadeus* και την σχέση ιστορικής πραγματικότητας και μυθοπλασίας σε συνάρτηση με την δημοφιλία της ταινίας. Ο Keefe (2009) αναφέρει πως το *Amadeus* αναμιγνύει την ιστορική πραγματικότητα με την μυθοπλασία και παρουσιάζει το πώς η μυθοπλασία που δημιουργήθηκε γύρω από την πραγματικότητα εν μέρει ευθύνεται για την επιτυχία της ταινίας. Φέρνει λοιπόν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πώς ο Shaffer και ο Forman εκμεταλλεύτηκαν ανεξιχνίαστα πραγματικά γεγονότα από τη ζωή του συνθέτη για να χτίσουν πάνω σε αυτά ένα μύθο. Αναφέρεται λοιπόν στο μύθο που χτίζεται γύρω από τον θάνατο του Μότσαρτ και την σχέση του θανάτου με το Requiem του, το οποίο θα το δούμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στην ανάλυση και τον σχολιασμό της ταινίας. (Keefe 2009:45-53)

Βέβαια, πέραν των όσων νοημάτων έχουν προσδώσει διάφοροι μουσικολόγοι και μη στην απόκλιση του *Amadeus* από την ιστορική πραγματικότητα. Καθώς και στην «ανεκτικότητα» θα μπορούσε να πει κανείς που έχουν δείξει για αυτήν, δεν παύει να υπάρχει και μία αρνητική κριτική απέναντι στο *Amadeus* για την απόσταση που το χωρίζει από τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Μία τέτοια άποψη διατυπώνει και ο Michael Walsh. Ο Walsh (1984) σε έναν σχολιασμό της ταινίας αναφέρει διάφορες περιπτώσεις που αυτή αποκλίνει από την πραγματικότητα και επιχειρεί να εξηγήσει τον λόγο για τον οποίο αυτό συμβαίνει.

Σύμφωνα με τον Walsh (1984) η pop κουλτούρα έχει προσπαθήσει να εκμεταλλευτεί τον πρόωρο θάνατο του Mozart σε ηλικία μόλις 35 ετών, μέσω μίας

«ρομαντικής» παρουσίασης του Mozart σαν ένα «μάρτυρα» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Ο Mozart παρουσιάζεται ως μία ιδιοφυία που ποτέ όμως δεν εκτιμήθηκε το ταλέντο του και μάλιστα αυτό πολεμήθηκε. Αυτό μας εξηγεί ο Walsh πως δεν ισχύει καθώς ο Mozart αναγνωρίστηκε στο έπακρο και υπήρξε ο πιο υψηλά αμειβόμενος μουσικός της εποχής του. Υποστηρίζει πως η ταινία σκοπίμως παραλείπει κάποια ιστορικά γεγονότα, όπως η τεράστια επιτυχία που σημείωσαν κάποιες όπερές του όπως ο Don Giovanni. Αντιθέτως η ταινία για να ενισχύσει τον «πόλεμο» που δέχεται ο Mozart από τον Salieri παρουσιάζει τον δεύτερο ως έναν αποτυχημένο μουσικό, κάτι που επίσης δεν ισχύει. Ο Salieri ήταν ένας αναγνωρισμένος και πολύ επιτυχημένος συνθέτης όπερας την εποχή του και μάλιστα είχε ως μαθητές του σπουδαίους συνθέτες όπως ο Beethoven και ο Schubert. Ο Walsh λοιπόν θεωρεί πως οι σκόπιμες αυτές παρεκκλίσεις του έργου συμβαίνουν με σκοπό την συνέχιση της ριζωμένης παράδοσης γύρω από την παραπληροφόρηση σχετικά με την ζωή του Mozart. (Walsh 1984:51)

Πέραν όμως του ζητήματος της ιστορικής ακρίβειας αξίζει να δούμε και τα όσα έχουν γραφεί για τα ζητήματα που μοιάζει να πραγματεύεται το *Amadeus*. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της ταινίας αποτελεί η συνεχής αναφορά στο «θείο» μέσα στο έργο του Shaffer (και κατ' επέκταση βεβαίως και στην ταινία του Forman), όπως αυτό μας παρουσιάζεται από τις αφηγήσεις του Salieri. Η σχέση και η σύνδεση δημιουργίας και «θείας έμπνευσης» είναι διαρκής. Σε αυτήν την υπόσταση της ταινίας αναφέρεται ο Patrich Sherry. Συγκεκριμένα ο Sherry (1986) αναφέρει πως στο έργο του Shaffer ο Mozart παρουσιάζεται ως ο εκλεκτός του θεού. Παρουσιάζεται σαν ένα «όργανο» του πνεύματος του θεού που μέσω της θεόπνευστης μουσικής του επιτελεί τον σκοπό για τον οποίο στάλθηκε. Επίσης αν και ο Salieri παρουσιάζεται σαν ένας ιδιαίτερος θρησκευόμενος άνθρωπος ο φθόνος για την επιτυχία του Μότσαρτ τον οδηγεί να κηρύξει «πόλεμο» στον θεό για την επιλογή του να είναι ο Μότσαρτ αυτός που θα τον υπηρετήσει μέσω της μουσικής του στην γη και όχι ο Salieri. (Sherry 1986:233-234)

Μπορεί λοιπόν να γίνει έντονα αντιληπτή η ιδιαίτερη βαρύτητα που δίνει ο Shaffer στο θεϊκό στοιχείο μέσα από τον χαρακτήρα του Salieri όπως ο ίδιος τον δημιουργεί. Ο Shaffer μοιάζει να επιχειρεί να παρουσιάσει τη μουσική του Mozart ως «θεϊκή». Ο Mozart δεν παρουσιάζεται απλά ως ένας σπουδαίος συνθέτης ή μία ιδιοφυία, αλλά σαν ένας υπηρέτης του θεού που στάλθηκε στη γη για να τον υπηρετήσει και να τον υμνήσει μέσω της μουσικής του. Διακρίνεται με αυτόν τον τρόπο μία προσπάθεια «θεοποίησης» του Mozart και του έργου του, αλλά και η διαμάχη θα λέγαμε μεταξύ θεού και ανθρώπου, θεϊκού και ανθρώπινου με την άρνηση του Salieri να δεχτεί τις αποφάσεις του θεού.

Όπως λοιπόν προαναφέραμε, το θεϊκό στοιχείο είναι έντονο και μοιάζει να κυριαρχεί εντός της ταινίας. Στο έργο μπορεί ο θεατής να παρακολουθήσει μία συστηματική προσπάθεια παρουσίασης της μουσικής δημιουργίας σαν ένα αποτέλεσμα θεϊκής παρέμβασης. Μέσα από την οπτική ματιά του Salieri παρουσιάζεται η πεποίθηση της «θεόπνευστης» μουσικής και η έμπνευση σα μία



διαδικασία που απαιτεί θεϊκή παρέμβαση. Ο Salieri περιμένει από τον θεό να τον καθοδηγήσει. Περιμένει το άγιο πνεύμα να του στείλει την απαιτούμενη έμπνευση για να γράψει εντυπωσιακά έργα όμοια με του Mozart.

Ο Ahmed Hasan Mousa (2019) μελετώντας τον έντονο ρόλο του θεϊκού στοιχείου στο *Amadeus* και ειδικότερα την σχέση της καλλιτεχνικής έμπνευσης με αυτό αναφέρει πως την αντίληψη περί θεϊκής παρέμβασης στην καλλιτεχνική διαδικασία μπορεί να την αντιληφθεί κανείς μέσα από την παρουσίαση του Mozart όταν συνθέτει, σε αντίθεση με την παρουσίασή του σε όλες τις άλλες πτυχές της καθημερινής ζωής του. Ο ατίθασος, ανώριμος και παιδαριώδης χαρακτήρας του που παρουσιάζεται στον θεατή, μοιάζει να απουσιάζει εντελώς όταν ο Mozart συνθέτει. Εκείνη είναι η στιγμή της θεόσταλτης καλλιτεχνικής του έμπνευσης που τον «καταλαμβάνει» και τον μετατρέπει σε έναν εντελώς διαφορετικό άνθρωπο. (Mousa 2019:8)

Μέσα από τη σύνδεση αυτή καλλιτεχνικής έμπνευσης και θεϊκού στοιχείου που μελετήθηκε παραπάνω, θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει και ένα νέο στοιχείο. Αυτό της σχέσης μεταξύ της σύνδεσης αυτής και της δημοφιλούς κουλτούρας. Η αλήθεια είναι πως στην σημερινή δημοφιλή κουλτούρα η προσπάθεια «θεοποίησης» της κλασικής μουσικής, εξύψωσής της σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα μουσικά είδη και η απόδοση υπεράνθρωπων ικανοτήτων στους σπουδαίους κλασικούς συνθέτες (και ιδιαίτερα στον Mozart) είναι πολύ έντονη. Εδώ λοιπόν, θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την πτυχή αυτή της ταινίας ως μία ακόμη τέτοια περίπτωση που συνδέεται με την εικόνα της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας για την κλασική μουσική.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η εξύψωση και η «θεοποίηση» της κλασικής μουσικής και ειδικά του Mozart στη σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα είναι έντονη και διαρκεί εδώ και πολλά χρόνια. Πάνω στο ζήτημα αυτό στέκεται και ο ανθρωπολόγος Παύλος Κάβουρας, που εξετάζει τους διάφορους μύθους που έχουν χτιστεί πάνω στο ζήτημα της μεγαλοφυΐας του Mozart. Συγκεκριμένα ο Κάβουρας (2008) αναφέρει πως έχουν δημιουργηθεί πολλές ιστορίες γύρω από τον μύθο του Mozart με στόχο την σύνδεσή του με το «σπουδαίο» και το «μεγάλο» και το συγκεκριμένο θέμα εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να αποτελεί πηγή έμπνευσης για την επιστήμη και τις τέχνες καθώς και για την λαϊκή δημοφιλή κουλτούρα.

Σχολιάζοντας το *Amadeus* ανάμεσα σε πολλά άλλα έργα που βασίζονται στην μεγαλοφυΐα του Mozart, ο Παύλος Κάβουρας αναφέρει χαρακτηριστικά « Στο *Amadeus*, ο Shaffer αφηγείται το δράμα της ανθρώπινης ανισότητας, την περηφάνια που οδηγεί στον φθόνο και την επίμοχθη διαρκή προσπάθεια για αιώνια αναγνώριση, η οποία τελικά –εκ των πραγμάτων αλλά και ως αποτέλεσμα ενός κυρίαρχου πολιτιστικού μορφώματος- γίνεται αντιληπτή ως «μετριότητα»» (Κάβουρας 2008:56). Εδώ λοιπόν βλέπουμε να παρουσιάζεται μέσα από αυτήν την οπτική γωνία η ιδέα της διαφοράς μεταξύ ιδιοφυΐας και μετριότητας και το πώς η εξύψωση του Mozart και της μουσικής του οδηγεί στην υποτίμηση του έργου του Salieri και την άδικη τοποθέτηση του στην «μετριότητα».

Ο Mozart πράγματι παρουσιάζεται σαν μία ιδιοφυία που ξεχωρίζει ανάμεσα σε όλους τους υπόλοιπους συνθέτες της εποχής του και όχι άδικα θα μπορούσε να πει κανείς. Ο Jacobson (1984) αναφέρει πως ως ανθρωπότητα έχουμε χτίσει μία ολόκληρη κουλτούρα γύρω από το ζήτημα της ατομικής ιδιοφυίας και της αποτίμησης των επιτευγμάτων αυτής. Η ταινία *Amadeus* αποτελεί μία «ωδή» στην ιδιοφυία, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της παρουσίασης της ιδιοφυίας του Mozart. Ωστόσο ο Jacobson εμβαθύνει λέγοντας πως ο Mozart αν και ήταν ιδιοφυία στο τέλος της ταινίας καταλήγει με άσχημο τρόπο (Jacobson 1984:50). Έτσι, μέσα από αυτή την οπτική γωνία, μπορεί να ανοίξει και άλλο ένα θέμα που διαπραγματεύεται το *Amadeus*. Το κατά πόσο ανεχόμαστε την ατομική ιδιοφυία κάποιου που ξεχωρίζει και το πόσο εύκολο είναι ο θαυμασμός να μετατραπεί σε φθόνο .

Με αφορμή λοιπόν στο τελευταίο στοιχείο που αναφέραμε, αυτό του φθόνου, μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση της ταινίας είναι αυτή του καθηγητή φιλοσοφίας Joseph H. Kupfer, ο οποίος επικεντρώνεται στο φαινόμενο του «φθόνου» που βλέπουμε μέσω της σχέσης Mozart- Salieri και πάνω στο οποίο βασίζεται κατά πολύ η πλοκή του *Amadeus*. Ο Kupfer (2020) αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Salieri σχολιάζοντας τα αντίθετα συναισθήματα που μοιάζει να τον διακατέχουν για τον Mozart και την προσπάθεια ισορροπίας του χαρακτήρα μεταξύ θαυμασμού και ζήλιας. Πράγματι μπορεί εύκολα κανείς να παρατηρήσει αυτά τα στοιχεία στον χαρακτήρα του Salieri όπως αυτός μας παρουσιάζεται μέσα από την ταινία. Φθόνος και θαυμασμός συνυπάρχουν από κοινού με αισθήματα μίσους ταπεινότητας κ.α. (Kupfer 2020:696-710)

Τέλος, ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο που έχει απασχολήσει μουσικολόγους, κριτικούς κινηματογράφου κλπ, είναι η τεράστια εμπορική επιτυχία του *Amadeus* και το πως η ίδια η ταινία επηρέασε το πορτρέτο που χτίστηκε στην σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα γύρω από το Mozart καθώς και τους μύθους που κυριάρχησαν, όπου κάποιους από αυτούς τους αναφέραμε και παραπάνω. Πράγματι το *Amadeus*, είναι ίσως η πιο δημοφιλής βιογραφική ταινία κλασσικού συνθέτη που έχει υπάρξει και 37 χρόνια μετά την κυκλοφορία της σήμερα συγκαταλέγεται στις «κλασικές» ταινίες του Hollywood. Χαρακτηριστικά είναι και τα νούμερα που αναδεικνύουν την τεράστια εμπορική της επιτυχία με 90 εκατομμύρια δολάρια στο box office στην πρώτη της έκδοση. Μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση των λόγων που οδήγησαν στην τεράστια αυτή επιτυχία της ταινίας μας δίνει ο Ray Morton.

Ο Morton (2011) υποστηρίζει πως η επιτυχία της ταινίας στηρίζεται σε τέσσερα βασικά στοιχεία: α) Την παρουσίαση των γεγονότων μέσα από την ματιά του Salieri. Η ταινία παρουσιάζει μία έντονη προσπάθεια του Salieri να καταστρέψει τον Μότσαρτ και έτσι εξερευνά τον διακαή πόθο κάθε ανθρώπου να αναγνωριστεί και να εκπληρωθούν τα όνειρα του. β) Πρόκειται για μία εξαιρετική ταινία σε σχέση με την σκηνοθεσία, τις ερμηνείες, το έντονο στοιχείο ρεαλισμού κ.α. γ) Τον εντυπωσιακό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Μότσαρτ και συγκεκριμένα η δημιουργική διαδικασία του και ο τρόπος σύνθεσης του. Ο Morton υποστηρίζει πως η δημιουργική διαδικασία του Mozart παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο που κάθε καλλιτέχνης (αλλά

και κάθε άνθρωπος που προσπαθεί να δημιουργήσει κάτι καινοτόμο σε οποιοδήποτε επαγγελματικό πεδίο) που παρακολουθεί την ταινία μπορεί να ταυτιστεί μαζί του, με τον τρόπο που δουλεύει. δ) Η μουσική της ταινίας. Ο Morton βεβαίως δεν μπορεί να παραλείψει ως ένα βασικό στοιχείο που οδήγησε στην επιτυχία της ταινίας, την σπουδαία μουσική του Mozart που την συνοδεύει. (Morton 2011:2-3)

Στην τεράστια επιτυχία του *Amadeus*, πρώτα ως θεατρικό έργο και έπειτα με την κινηματογραφική εκδοχή του Forman αναφέρεται και ο A. Peter Brown. Συγκεκριμένα ο Brown (1992) αναφέρει την τεράστια συμβολή που έπαιξε το *Amadeus* στην ανάπτυξη της “Mozart-mania” που άνθησε την δεκαετία του 80’ τόσο στην Αμερική, όσο και στην Ευρώπη και ειδικά η κινηματογραφική εκδοχή του Forman που έφερε περισσότερους ανθρώπους από ολόκληρο τον κόσμο σε επαφή με το έργο. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως « για την κινηματογραφική εκδοχή του έργου ο Forman και ο Shaffer προέβησαν από κοινού στην αναθεώρηση του σεναρίου, όχι απλά λόγω της μεταφοράς αυτού στη μεγάλη οθόνη, αλλά και για να μπορέσει να προσελκύσει ένα μεγαλύτερο και λιγότερο εξοικειωμένο κοινό» (Brown 1992:50). Η επιρροή και η επιτυχία της ταινίας λοιπόν ήταν τέτοια που οδήγησε (μαζί και με άλλους παράγοντες βεβαίως) στην τεράστια “Mozart-mania” την δεκαετία του 80’ που σε ορισμένες περιπτώσεις μπορούμε να δούμε πως μας ακολουθεί μέχρι σήμερα.

Αντίστοιχη άποψη για την τεράστια επιρροή που άσκησε στη δημοφιλή κουλτούρα και κατά συνέπεια στο μαζικό κοινό μοιάζει να έχει η Marie Josephine Bennett. Η Bennett (2018) υποστηρίζει πως η δημοφιλία του *Amadeus* συνέβαλε στην προώθηση της αντίληψης του Mozart σαν έναν “celebrity”. Τον καθιέρωσε σαν ένα “star” στον κόσμο της δημοφιλούς κουλτούρας και οδήγησε σε μία μεγάλη αύξηση των πωλήσεων της μουσικής του. Μέσα λοιπόν από αυτή την οπτική σκοπιά η Bennett επιθυμεί να αναδείξει το πως γεφυρώνεται το χάσμα μεταξύ αυτού που αποκαλούμε “υψηλής” και “δημοφιλούς” κουλτούρας. Μέσα από το *Amadeus*, υποστηρίζει πως σβήνονται οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των δύο. Με την έλευση της ταινίας δεν αυξήθηκαν μόνο οι πωλήσεις στη μουσική του Mozart, αλλά ο Mozart εντάχθηκε μέσα στη δημοφιλή μουσική με τραγούδια όπως το “Rock me Amadeus” (Bennett 2018:223). Έτσι βλέπουμε την χρησιμοποίηση του Mozart για την δημιουργία καλλιτεχνικού υλικού (μουσική και βίντεο κλιπ) που δεν απευθύνεται στο κοινό της κλασικής μουσικής, αλλά στο κοινό της pop μουσικής.

### **3.2 Immortal Beloved**

Μετά τον Mozart, ο συνθέτης που έχει απασχολήσει εξ ίσου σε πολύ μεγάλο βαθμό την σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα, είναι ο Beethoven. Στην συγκεκριμένη περίπτωση μιλώντας για τις βιογραφικές ταινίες του Hollywood, η ζωή του Beethoven έχει γίνει αντικείμενο δημιουργίας πληθώρας ταινιών. Ίσως η πλέον

χαρακτηριστική εξ αυτών είναι η ταινία *Immortal Beloved* όπου βεβαίως θα αναλυθεί και θα σχολιαστεί κι αυτή παρακάτω. Έτσι λοιπόν, όπως και στην περίπτωση του *Amadeus* που προηγήθηκε έτσι και εδώ , θα δούμε παρακάτω κείμενα μουσικολόγων και μη σχετικά με την ταινία *Immortal Beloved*.

Σε αντίθεση με την τεράστια επιτυχία και τις διθυραμβικές κριτικές που δέχτηκε το *Amadeus* Οι κριτικές που έλαβε η ταινία του Bernard Rose ποικίλουν . Η αλήθεια είναι πως το *Immortal Beloved* έχει δεχτεί αρκετά έντονη κριτική ειδικά στο θέμα της πιστότητάς του ως προς την ιστορική αλήθεια και τα πραγματικά γεγονότα , όμως οι απόψεις δίστανται. Χαρακτηριστικά ο Armstrong Douglas αναφέρει «Το *Immortal Beloved* είναι όμορφο μόνο όταν η μουσική παίζει και αδέξιο όταν αυτή απουσιάζει.» (Douglas 1995:37). Επίσης ο Armstrong χαρακτηρίζει «κατώτερες των περιστάσεων» τις αποδόσεις στους υποστηρικτικούς ρόλους της ταινίας.

Από την άλλη ο Steven Brown στην κριτική του για το *Immortal Beloved* δίνει βάση στη σχέση της ταινίας με την ιστορική αλήθεια. Χαρακτηριστικά αναφέρει «Δεν είναι ασυνήθιστο για μία ταινία να συνδέει τα πραγματικά γεγονότα με φανταστικά γεγονότα. Το αξιοσημείωτο όμως εδώ είναι πως τα πραγματικά γεγονότα ίσως είναι ακόμα πιο έντονα από τα όσα μας παρουσιάζει η ταινία». (Brown 1995:37)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι κριτικές του *Immortal Beloved* που το συνδέουν ή το συγκρίνουν με την ταινία *Amadeus* στην οποία προαναφερθήκαμε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα όσα αναφέρει ο Joseph Kerman . Χαρακτηριστικά ο Kerman (1995) υποστηρίζει πως ό,τι κάνει το *Amadeus* για τον Mozart , κάνει και το *Immortal Beloved* για τον Beethoven, προσθέτοντας πως το *Amadeus* έφερε στο προσκήνιο την «ανθρώπινη» πλευρά του Mozart ενώ το *Immortal Beloved* δείχνει το σκληρό πρόσωπο του Beethoven ενώ ταυτόχρονα τον εξιδανικεύει (Kerman 1995:37) Επίσης αξίζει να αναφερθεί και το σχόλιο του Michael Fogli (1995) πως το *Immortal Beloved* αποτελεί μία καλή βιογραφική ταινία αλλά, όπως λέει, όχι τόσο καλή όσο το *Amadeus*. (Fogli 1995:37)

Η Holly Rogers (2000) μοιάζει να επικρίνει το *Immortal Beloved* σε ό,τι αφορά τον τρόπο χρήσης της μουσικής εντός της ταινίας. Υποστηρίζει πως η μουσική χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο που συχνά υπονομεύει και επισκιάζει την εικόνα και τον λόγο. Κάνει ιδιαίτερη αναφορά ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την εκτεταμένη χρήση μεγάλων σε διάρκεια σκηνών με μη διηγητική μουσική (σκηνές μουσικής εκτέλεσης). Η Rogers αντιλαμβάνεται την τόσο έντονη και διαρκή χρήση τέτοιων σκηνών ως αχρείαστη και περιττή. (Rogers 2000:1)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα όσα έχουν γραφεί για την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων καθώς και για τον τρόπο που παρουσιάζεται ο ίδιος ο Beethoven εντός της ταινίας. Όπως και στο *Amadeus* έτσι κι εδώ, μουσικολόγοι και μη έχουν δώσει μία ιδιαίτερη βαρύτητα στην σχέση της ταινίας με την ιστορική πραγματικότητα κάτι που βέβαια το είδαμε και παραπάνω στις κριτικές που αναφέρθηκαν, όπου ο τρόπος παρουσίασης των ιστορικών γεγονότων έγινε αντικείμενο κριτικής.

Πράγματι το *Immortal Beloved* μοιάζει να ξεφεύγει αρκετά από την ιστορική πραγματικότητα, κάτι που βέβαια δε μας προξενεί ιδιαίτερη εντύπωση, μιας και μιλάμε για μία βιογραφική ταινία του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, που έχει το περιθώριο για αλλαγές στα πραγματικά γεγονότα, αλλοίωση της ιστορικής αλήθειας κλπ. Ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα αλλοίωσης της πραγματικότητας αποτελεί το περιβόητο γράμμα προς την «αθάνατη αγαπημένη» γύρω από το οποίο βασίζεται και η ταινία. Το γράμμα του Beethoven προς την «αθάνατη αγαπημένη» πράγματι υπήρξε. Είναι το μοναδικό ερωτικού περιεχομένου χειρόγραφο που βρέθηκε στο υλικό του Beethoven και έχει απασχολήσει αρκετούς μουσικολόγους. Ο Γερμανός μουσικολόγος Max Unger είναι ένας από αυτούς. Ο Max Unger (1927) αναφέρει πως αν και έχουν γίνει προσπάθειες να βρεθεί η γυναίκα για την οποία γράφτηκε το συγκεκριμένο γράμμα και παρά το γεγονός πως έχει αποδοθεί κατά καιρούς σε διάφορες γυναίκες, δεν γνωρίζουμε τον πραγματικό παραλήπτη (Unger 1927:249). Έτσι λοιπόν φανερώνεται η μεγάλη ιστορική ανακρίβεια της ταινίας του Bernard Rose. Η ταινία, στην προσπάθεια της να αποκτήσει μία ολοκληρωμένη πλοκή και μία ανατροπή στο τέλος, παραβλέπει την ιστορική πραγματικότητα και μας φανερώνει την «αθάνατη αγαπημένη». Ο Bernard Rose λοιπόν εκμεταλλεύεται, θα μπορούσε να πει κανείς, το περιβόητο αυτό γράμμα του Beethoven για να χτίσει τον δικό του μύθο πάνω σε αυτό.

Έτσι λοιπόν βλέπουμε πως και στην περίπτωση του *Immortal Beloved* το στοιχείο της μυθοπλασίας δεν παύει να είναι επίσης εντονο. Χαρακτηριστικά είναι τα όσα γράφει για την ταινία ο Lewis Lockwood, σχολιάζοντας την παρέκκλιση της από την ιστορική αλήθεια. Ο Lockwood (1997) αναφέρει πως η ταινία με στόχο να δημιουργήσει τον δικό της «μύθο», παραβλέπει πολλά πραγματικά γεγονότα σχετικά με τον Beethoven και αντί να επικεντρωθεί σε πιο «σημαντικές» και χρήσιμες για το έργο του πληροφορίες «αναλώνεται» στην ερωτική ζωή του συνθέτη, γύρω από την οποία χτίζει ένα μυστήριο για να έρθει στο τέλος η ανατροπή. Χαρακτηριστικά ο Lockwood αναφέρει πως « Στην πραγματικότητα η ταινία δεν έχει να κάνει με τον Beethoven. Παρουσιάζει εκείνη την πλευρά του πραγματικού Beethoven που σε διαφορετικές χρονικές στιγμές ήταν απελπιστικά ερωτευμένος με μια γυναίκα...» (Lockwood 1997:197). Βλέπουμε λοιπόν μέσα από την οπτική γωνία του Lockwood το πόσο -κατά την άποψή του- η ταινία μοιάζει να απέχει από το έργο του συνθέτη καθώς επικεντρώνεται κυρίως στην ερωτική του ζωή.

Το *Immortal Beloved* πράγματι βασίζεται στην ερωτική ζωή του συνθέτη με την αναζήτηση της «αθάνατης αγαπημένης», όμως δεν παραλείπει και κάποια άλλα σημαντικά στοιχεία για τον Beethoven, το έργο, τη ζωή και τον χαρακτήρα του έστω κι αν αυτά επισκιάζονται από το κύριο θέμα μέσα από το οποίο μας παρουσιάζεται η ζωή και το έργο του συνθέτη. Ένα σημαντικό θέμα από αυτά τα οποία εμφανίζονται στην ταινία, είναι η στάση του Beethoven στα κοινωνικο-πολιτικά γεγονότα της εποχής του και ο επαναστατικός χαρακτήρας του. Σίγουρα αυτή η πλευρά του συνθέτη δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί.

Η Jennifer Viegas (2008) αναφέρει χαρακτηριστικά πως από το 1770 που γεννήθηκε ο Beethoven μέχρι το 1827 που πέθανε όλο το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο είχε αλλάξει εντελώς. Ο σπουδαίος συνθέτης έζησε μέσα στη «καρδιά» των αλλαγών και της επανάστασης και αυτό βεβαίως δεν άφησε ανεπηρέαστο το έργο του. Όπως γράφει χαρακτηριστικά η Viegas «ο Beethoven λειτούργησε σαν ένας συνθέτης που γράφει τη μουσική μίας ταινίας, γράφοντας μουσική με βάση τις εξελίξεις και τα

γεγονότα της πραγματικής ζωής, συμβάλλοντας και ο ίδιος σε αυτά.» (Viegas 2008:6-7).

Άλλη μία ενδιαφέρουσα πτυχή του Beethoven που μας παρουσιάζεται μέσω της ταινίας είναι το ολοένα αυξανόμενο πρόβλημα ακοής που αντιμετώπιζε. Η αλήθεια είναι πως η κώφωση του Beethoven έχει απασχολήσει αρκετά τους βιογράφους, ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον ως μέσο «μυθοποίησης» του σπουδαίου συνθέτη, μέσα από την σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα και ιδιαίτερα από τον κινηματογράφο. Τόσο με το *Immortal Beloved* όσο και με άλλες ταινίες που δίνουν βάση στο πρόβλημα ακοής του συνθέτη, όπως για παράδειγμα το *Copying Beethoven*.

Ο Dwane McCance (2013) αναφερόμενος στην παρουσίαση της κώφωσης του Beethoven στη μεγάλη οθόνη μέσα από το *Immortal Beloved* αναφέρει χαρακτηριστικά πως «Στην μυθολογία που χτίστηκε γύρω από τον Beethoven η περιπέτεια με την ακοή του λειτουργεί με δύο τρόπους: Από τη μία αντιμετωπίζεται ως το σημείο που ορίζει την σταδιακή κάμψη του συνθέτη και του έργου του και από την άλλη, ως το σημείο που ξεκινάει η τελευταία «άνοδος» στην συνθετική δραστηριότητα του Beethoven, απελευθερώνεται πλήρως η μουσική του και υπερνικά το πρόβλημά του. Σε κάθε περίπτωση η κώφωση του Beethoven, υπήρξε το αντικείμενο πάνω στο οποίο χτίστηκε η δραματοποίηση της ζωής και του έργου του και το *Immortal Beloved* δεν αποτελεί εξαίρεση.» (McCance 2013:231)

Κάπου εδώ αξίζει αν δούμε τα όσα έχουν γραφτεί σχετικά με τον τρόπο που παρουσιάζεται ο Beethoven στο *Immortal Beloved* και κατά συνέπεια τα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε σε σχέση με το “πορτρέτο” του συνθέτη που έχει δημιουργηθεί στην σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα. Ο Beethoven είναι ίσως μαζί με τον Mozart οι πλέον συζητημένοι συνθέτες Ευρωπαϊκής μουσικής και θα μπορούσαμε να πούμε, ίσως και οι δύο συνθέτες που η σύγχρονη μουσική βιομηχανία εκμεταλλεύτηκε περισσότερο από κάθε άλλον. Κατά την διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 21<sup>ου</sup> έχουν υπάρξει πολλές ταινίες, πέρα από το *Immortal Beloved* για τη ζωή του σπουδαίου συνθέτη. Ο Charles P. Mitchell αναφέρει πως «ο Beethoven για πολλούς λάτρεις της μουσικής αποτελεί θεμέλιο λίθο της ευρωπαϊκής μουσικής, ως ο άνθρωπος που την έφερε στο απόγειό της και κήρυξε την έναρξη του μουσικού ρομαντισμού» (Mitchell 2004:16). Πέρα από το σπουδαίο του έργο και την προσφορά του στη μουσική, σημαντικό ρόλο στην φήμη που απέκτησε ο Beethoven στη σύγχρονη μαζική κουλτούρα έπαιξε η σταδιακή εξασθένηση της ακοής του πάνω στο απόγειο της καριέρας του καθώς και ο επαναστατικός του χαρακτήρας.

Έτσι μέσα από ένα πλήθος δραματοποιημένων, βιογραφικών ταινιών για τον συνθέτη έχουν παρουσιαστεί διάφορες πτυχές του χαρακτήρα του, σε κάποιες περιπτώσεις με μεγαλύτερη ιστορική ακρίβεια και σε άλλες με μικρότερη. Ο Mitchell (2004) διαχωρίζει τις ταινίες αυτές μεταξύ τους σε δύο είδη: α) Στις ταινίες αυτές που παρουσιάζουν και περιλαμβάνουν τον Beethoven σε σχέση με άλλους συνθέτες ή σε σχέση με την Γαλλική επανάσταση και τον Ναπολέοντα και β) Σε αυτές που εστιάζουν στην προσωπική ζωή του Μπετόβεν, στην «αθάνατη αγαπημένη» και στο πρόβλημα της ακοής του. Εδώ λοιπόν είναι ξεκάθαρο πως η ταινία η οποία μελετάμε εμπίπτει στην δεύτερη κατηγορία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του μουσικολόγου Michael Broyles για το *Immortal Beloved* και τον τρόπο παρουσίασης του Beethoven, που εκφράζει με αφορμή τις αρκετές σκηνές σεξουαλικού περιεχομένου και βίας που περιέχονται στη ταινία. Ο Michael Broyles (2011) αφού αναφέρει τα λόγια του σκηνοθέτη Bernard Rose σχετικά με τις προθέσεις του «Ήθελα να δείξω πως υπάρχει περισσότερο σεξ και βία στον Beethoven απ’ ότι στους Sex Pistols», σχολιάζει την σύγκριση αυτή ως μη τυχαία. Αναφέρει πως ο Gary Oldman που ενσαρκώνει τον Beethoven είχε πρωταγωνιστήσει και στην ταινία *Sid and Nancy* για τον Sid Vicious των Sex Pistols και μας εξηγεί πως η εμπειρία αυτή του Oldman από την ενσάρκωση του Sid Vicious μοιάζει να επηρεάζει και τον ρόλο του στο *Immortal Beloved*. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως «Ο Gary Oldman ενσαρκώνει περισσότερο έναν “rock star” παρά έναν ώριμο, ατίθασο Γερμανό συνθέτη» (Broyles 2011:180). Ίσως λοιπόν μέσα από τα λεγόμενα του Broyles θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την παρουσίαση αυτή του Beethoven ως μία προσπάθεια του Bernard Rose να φέρει τον σπουδαίο συνθέτη πιο κοντά στα μέτρα των σημερινών «αστέρων» της δημοφιλούς μουσικής της Αμερικής και συνολικότερα του δυτικού κόσμου και κατά συνέπεια πιο κοντά στο μέσο θεατή, ο οποίος είναι πιο εξοικειωμένος με τέτοιου είδους προσωπικότητες.

Την ιδιαίτερη σχέση που έχει αναπτύξει η σημερινή δημοφιλής κουλτούρα -από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα κυρίως μέχρι σήμερα- με τον Beethoven και συγκεκριμένα με την δημοφιλή κουλτούρα της Αμερικής, ασχολείται ο William Meredith. Ο Meredith (2011) αναφέρεται στην έντονη χρήση τόσο της μουσικής όσο και συνολικότερα της «φιγούρας» του Beethoven από την Αμερικάνικη pop κουλτούρα και το πόσο έχει επηρεάσει τον σύγχρονο Αμερικανικό πολιτισμό μέσα από την δημοφιλή μουσική, τον κινηματογράφο, τις αίθουσες συναυλιών κλπ. Ενώ δεν παραλείπει να αναφερθεί και στις διάφορες ταινίες σχετικά με τη ζωή του Beethoven μεταξύ των οποίων και το *Immortal Beloved*. Χαρακτηριστικά ο William Meredith αναφέρει «Ο Beethoven έχει αιχμαλωτίσει την αμερικανική φαντασία με τρόπους που κανένας άλλος κλασικός μουσικός δεν έχει καταφέρει να το κάνει - παραμένει μια εικόνα ευμετάβλητη στην αμερικανική κουλτούρα». (Meredith 2011:39)

Η Holly Rogers (2000) αντιλαμβάνεται το *Immortal Beloved* σαν ένα ακόμα προϊόν της εμπορευματοποίησης της τέχνης μέσα από τον κινηματογράφο, ένα συχνό φαινόμενο όπως η ίδια αναφέρει. Υποστηρίζει ταυτόχρονα πως «ο κινηματογράφος μπορεί να επιτρέψει τη μαζική διάδοση σημαντικών πολιτιστικών” αξιών, παρέχοντας παράλληλα άμεση πρόσβαση σε τάσεις στις οποίες η μαζική κουλτούρα αντανakλάται.» (Rogers 2000:1). Σύμφωνα λοιπόν με αυτή την άποψη, οι όποιες ιστορικές ανακρίβειες μίας βιογραφικής ταινίας, που σκοπό έχουν να διαμορφώσουν το σενάριο με τέτοιον τρόπο ώστε να είναι πιο «φιλικό» και οικείο στο μέσο κοινό, μπορούν να γίνουν ανεκτές λόγω του οφέλους που προκύπτει από τη διάδοση αυτή.

## 2.Αναλυτική Προσέγγιση

---

### 4.1 *Amadeus*

Η ταινία *Amadeus* προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1984 σε σκηνοθεσία του Milos Forman και γνώρισε τεράστια εμπορική επιτυχία και διακρίσεις. Βασίστηκε στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Peter Shaffer που προηγήθηκε της ταινίας. Το έργο του Shaffer μοιάζει να βασίζεται με τη σειρά του στο θεατρικό έργο του Alexander Pushkin *Mozart and Salieri*. Η ταινία παρουσιάζει τη ζωή του σπουδαίου κλασσικού συνθέτη μέσω της αφήγησης του Salieri και την “κόντρα” μεταξύ Salieri και Mozart. Το χρονικό σημείο στο οποίο μας μεταφέρει η ταινία αρχικά είναι μερικά χρόνια μετά τον θάνατο του Mozart. Ο Salieri υποστηρίζει πως εκείνος τον σκότωσε, μεταφέρεται σε ένα ψυχιατρείο και εκεί έρχεται ένας ιερέας στον οποίο ο ίδιος ο Salieri ζήτησε να εξομολογηθεί. Μέσω της εξομολόγησης αυτής του Salieri στον ιερέα, η ταινία μας παρουσιάζει με συνεχείς χρονικές αναδρομές την ζωή του Mozart, τη σχέση του με τον Salieri καθώς και τον θάνατό του. Παρακάτω ακολουθεί μία λεπτομερής ανάλυση της ταινίας με χρήση πίνακα στον οποίο αυτή θα χωριστεί σε αρκετές μικρές επιμέρους ενότητες.



Ενότητες	Time Code	Κινηματογραφικά δεδομένα	Μουσικά δεδομένα	Παρατηρήσεις
1	00:00:20-00:00:40	-Εξωτερικά πλάνα -Συνεχόμενες εναλλαγές πλάνων (σπίτια, κόσμος που περπατάει, μία άμαξα που προχωράει)	- Ακούγονται 2 συγχορδίες από το <i>Don Giovanni</i> του Mozart και ανάμεσα τους η φωνή του Salieri να φωνάζει "Mozart!" (μη διηγητική μουσική)	Η ταινία ξεκινάει με διάφορα γενικά εξωτερικά πλάνα και την φωνή του Salieri . Η φωνή που ακούμε δεν γνωρίζουμε ακόμα από πού προέρχεται.
2	00:00:40-00:02:15	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Salieri) -Η κάμερα ακολουθεί τους υπηρέτες του και μετά εστιάζει με κοντινά πλάνα σε αυτούς	- Ακούγεται η φωνή του Salieri, μετά οι υπηρέτες που του ζητάνε να ανοίξει και στο τέλος μία κραυγή του Salieri και ο ήχος του πιάνου σαν να έπεσε κάτι πάνω. χωρίς μουσική -	Εδώ μεταφερόμαστε στο σημείο απ' όπου προέρχονται οι κραυγές, ακούμε τον Salieri να λέει πως σκότωσε τον Mozart και η ταινία επιχειρεί ουσιαστικά μία πρώτη «εισαγωγή» στο θέμα.
3	00:02:15-00:02:25	-Εσωτερική σκηνή (Στο δωμάτιο του Salieri) -κοντινό πλάνο αρχικά στον Salieri και τους υπηρέτες.	- Ακούγεται το πρώτο μέρος της Συμφωνίας αρ.25 του Mozart (μη διηγητική μουσική)	-Οι υπηρέτες μπαίνουν στο δωμάτιο. Βλέπουν τον Salieri αιμόφυρτο μετά από μία απόπειρα αυτοκτονίας -Η μουσική δίνει έναν εντόνωσ δραματικό τόνο στη σκηνή.
4	00:02:25-00:04:43	-Εναλλαγή εξωτερικών και εσωτερικών σκηνών (Μεταφορά του Salieri στο ψυχιατρείο-γιορτή σε εσωτερικό χώρο με κόσμο να	-Συνεχίζει να ακούγεται το πρώτο μέρος της Συμφωνίας αρ.25 του Mozart (μη διηγητική	Μετά τη μικρή «εισαγωγή», η ταινία μας παρουσιάζει τους τίτλους αρχής κατά την διάρκεια της μεταφοράς του Salieri στο

		χορεύει) -Τίτλοι αρχής σε όλη την διάρκεια με τη μορφή μεσότιτλων	μουσική)	ψυχιατρείο, ώστε να μπούμε εν συνεχεία στο «κυρίως θέμα» της ταινίας.
5	00:04:43-00:10:10	-Εσωτερική σκηνή (στους διαδρόμους του ψυχιατρείου και στο κελί του Salieri εν συνεχεία)- παρεμβάλλεται και μία μικρή σκηνή σε αίθουσα συναυλίας  -Η κάμερα ακολουθεί τον ιερέα μέχρι να μπει στο κελί του Salieri και έπειτα κοντινά πλάνα στον ιερέα και τον Salieri κατά την διάρκεια του διαλόγου τους	-Αρχικά χωρίς μουσική  -Όταν ο ιερέας φτάσει στο δωμάτιο ακούμε τον Salieri να παίζει πιάνο (διηγητική μουσική)  -Καθώς ο Salieri παίζει σταματάει και συνεχίζουμε να ακούμε τη μουσική από ορχήστρα και τραγουδίστρια όπως την έχει στο μυαλό του (μετα-διηγητική μουσική)  -μετατρέπεται σε διηγητική όταν ακολουθεί μία σύντομη σκηνή συναυλίας με τον ίδιο να διευθύνει την ορχήστρα και την τραγουδίστρια	Σε αυτή την ενότητα , μέσα από τον διάλογο του ιερέα με τον Salieri η ταινία προσπαθεί να μας εισάγει στο θέμα το οποίο θα μας απασχολήσει. Την κόντρα μεταξύ Mozart και Salieri, την αδυναμία του Salieri να «φτάσει» τον Mozart και κατά συνέπεια την «ζήλια του για αυτόν.
6	00:10:10-00:12:55	-Συνεχόμενη εναλλαγή σκηνών, (σκηνές από την παιδική ηλικία του Mozart και του Salieri)  -Ταυτόχρονα με τις σκηνές αυτές, ακούμε την φωνή του Salieri σε ρόλο αφηγητή να μας εξιστορεί τα όσα βλέπουμε.  -Σε κάποια σημεία	-Ακούγεται μουσική σε όλες σχεδόν τις σκηνές. (μουσική που παίζει ο μικρός Mozart και μουσική από την χορωδία της εκκλησίας όπου βρίσκεται ο Salieri). Διηγητική μουσική και στις 2 περιπτώσεις.	-Εδώ για πρώτη φορά στην ταινία η αφήγηση των γεγονότων από τον Salieri στον ιερέα μετατρέπεται σε αφήγηση για τον θεατή και αρχίζουμε να βλέπουμε τα όσα εξιστορεί ο Salieri.  -Εδώ περιγράφεται η παιδική ηλικία

		επανερχόμαστε στο ψυχιατρείο που ο Salieri αφηγείται αυτά που βλέπουμε στον ιερέα.		του Salieri, η αγάπη του για τη μουσική και ο θάνατος του πατέρα του που του επέτρεψε να ασχοληθεί με αυτή.
7	00:12:55-00:14:44	-Εσωτερικές σκηνές -Κοντινά πλάνα στον Salieri και στον ιερέα -παρεμβάλλεται και μία σκηνή του αυτοκράτορα Ιωσήφ να παίζει πιάνο υπό την καθοδήγηση του Salieri .	- Ο αυτοκράτορας Ιωσήφ παίζει πιάνο υπό την καθοδήγηση του Salieri (διηγητική μουσική) -Σε όλο το υπόλοιπο μέρος δεν υπάρχει μουσική	Εδώ ο Salieri περιγράφει τη μετάβασή του στη Βιέννη όπου εργάστηκε στην αυλή του αυτοκράτορα Ιωσήφ. Μιλάει με μεγάλη χαρά, η οποία διακόπτεται στο τέλος όταν αναφέρεται στον Mozart.
8	00:14:44-00:00:21:09	-Εσωτερικές σκηνές (στους χώρους του παλατιού όπου δίνει συναυλία ο Mozart) -Η κάμερα ακολουθεί τον Salieri μέσα στο πλήθος και αργότερα μέσα στο δωμάτιο κοντινό στον Mozart με την γυναίκα του και τον Salieri εναλλάξ	- Στην αρχή μουσική που παίζεται από την ορχήστρα μέχρι να αρχίσει η συναυλία (διηγητική μουσική) -Αργότερα ακούμε το ξεκίνημα της συναυλίας με το τρίτο μέρος της σερενάτας για πνευστά του Mozart K.361 (διηγητική μουσική)	- Εδώ ο Salieri συναντάει για πρώτη φορά τον Mozart στα πλαίσια μίας συναυλίας που θα έδινε στη Βιέννη. -Χαρακτηριστικό είναι πως η μουσική που ακούμε στην αρχή, είναι μουσική που γράφτηκε για την ταινία και όχι κάποιο έργο της εποχής.
9	00:21:09-00:22:50	-Εσωτερική σκηνή (επιστρέφουμε στο ψυχιατρείο για πολύ λίγο και μετά πάλι στο παλάτι)	-Δεν υπάρχει μουσική αλλά διάλογος μεταξύ του Mozart και του αρχιεπίσκοπου.	- Εδώ βλέπουμε τον αυτοκράτορα να έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Mozart και να του ανακοινώνει πως θα τον στείλει πίσω στο Σάλτσμπουργκ μετά την αργοπορία του

				για την συναυλία.
10	00:22:50- 00:24:33	-Εσωτερική σκηνή (Επανέρχεται η δράση στο ψυχιατρείο και προς το τέλος του μέρους αυτού παρεμβάλλεται μία μικρή σκηνή στο παλάτι)	-Ο Salieri περιγράφει τα όσα διάβασε στην παρτιτούρα του Mozart και ταυτόχρονα ακούμε τη μουσική από πίσω (μετά-διηγητική μουσική)	- Εδώ ο Salieri εκφράζει για πρώτη φορά τον θαυμασμό του για τη μουσική του Mozart, μέσα από την γεμάτη ενθουσιασμό περιγραφή του για τον τρόπο γραφής του Mozart
11	00:24:33- 00:26:51	-Εσωτερική σκηνή (στο παλάτι του αυτοκράτορα Ιωσήφ)  -Κοντινά πλάνα στον αυτοκράτορα και τους υπόλοιπους που συνομιλούν μαζί του	-Χωρίς μουσική	-Εδώ ο αυτοκράτορας Ιωσήφ συζητάει με τον Salieri και άλλους αυλικούς της υπηρεσίας του το ενδεχόμενο της πρόσληψης του Mozart για να γράψει μία όπερα
12	00:26:51- 00:28:00	-Εσωτερικές σκηνές (στο δωμάτιο του Salieri και σε ένα μαγαζί όπου ο Mozart δοκιμάζει περούκες)  -Στο δωμάτιο του Salieri τα πλάνα περιορίζονται κατά κύριο λόγο στα χέρια του την ώρα που παίζει πιάνο ενώ στο μαγαζί με της περούκες σε κοντινά πλάνα στον Mozart	- Ο Salieri παίζει συνθέτει και παίζει στο πιάνο του ένα εμβατήριο (διηγητική μουσική)  -Η μουσική αυτή όμως δεν σταματάει όταν μεταφερόμαστε στο μαγαζί με τις περούκες και έτσι θα λέγαμε πως μετατρέπεται σε	-Το εμβατήριο που συνθέτει εδώ ο Salieri δεν είναι κάποιο εμβατήριο το οποίο συνέθεσε αλλά μουσική που δημιουργήθηκε για την ταινία (Salieri's March)

			μετα-διηγητική	
13	00:28:00-00:37:34	<p>-Εσωτερική σκηνή (υποδοχή του Mozart στο παλάτι και συζήτηση με τον αυτοκράτορα και τους αυλικούς</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον εκάστοτε ομιλητή</p>	-Ακούγεται και πάλι το εμβατήριο του Salieri . Στην αρχή το παίζει ο αυτοκράτορας και μετά ο Mozart παραλλαγμένο (διηγητική μουσική)	<p>- Ο Mozart έρχεται στο παλάτι, τον υποδέχονται με το εμβατήριο που συνέθεσε ο Salieri , συζητάνε για την όπερα που πρόκειται να φτιάξει και στο τέλος ο Mozart παίζει το εμβατήριο παραλλαγμένο</p> <p>-Εδώ έχουμε και την πρώτη «κόντρα» μεταξύ Salieri και Mozart για το θέμα της όπερας. Επίσης η ταινία μας παρουσιάζει την «διαφορά κλάσης» μεταξύ των δύο με τον Mozart να παίζει το εμβατήριο του Mozart χωρίς την χρήση παρτιτούρας και εν συνεχεία να το παραλλάσει αυτοσχεδιαστικά.</p>
14	00:37:34-00:38:06	-Εσωτερική σκηνή (επιστροφή στο ψυχιατρείο και κοντινό στον Salieri ενώ μιλάει στο ιερέα)	-χωρίς μουσική	Εδώ ο Salieri εκφράζει το παράπονό του για τον θεό που του έδωσε την επιθυμία να τον υμνήσει με τη μουσική του και τελικά το χάρισμα το είχε ο Mozart

15	00:38:06- 00:40:04	-Εσωτερική σκηνή (ο Salieri κάνει μάθημα στην κυρία Cavalieri στο δωμάτιό του)	- Ο Salieri συνοδεύει με το πιάνο τις φωνητικές ασκήσεις της Cavalieri (διηγητική μουσική)	Σε αυτό το σημείο βλέπουμε τον Salieri να μοιάζει ερωτευμένος με την μαθήτριά του και την έντονη δυσαρέσκειά του όταν αυτή τον ρωτάει για τον Mozart
16	00:40:04- 00:43:40	-Εσωτερικές σκηνές (στην αίθουσα συναυλίας όπου παίζεται η όπερα του Mozart και παρεμβάλλονται μικρές σκηνές στο ψυχιατρείο με τον Salieri να σχολιάζει την όπερα)  -Κοντινά πλάνα στον Mozart την Cavalieri και τον Salieri και γενικά πλάνα από τα μπαλέτα και το ακροατήριο εναλλάσσονται	- Ακούγεται η μουσική από την όπερα «Απαγωγή στο Σεράι» του Mozart η οποία παίζεται στην σκηνή της συναυλίας (διηγητική μουσική)	Εδώ βλέπουμε πως ο Mozart πήρε την Cavalieri στην όπερά του και την ενόχληση του Salieri με τα υποτιμητικά σχόλια που κάνει για το έργο του Mozart καθώς αφηγείται την ιστορία στον ιερέα στο ψυχιατρείο
17	00:43:40- 00:47:51	-Εσωτερική σκηνή (παραμένουμε στον χώρο της όπερας όπου ο αυτοκράτορας με τον Salieri και άλλους αυλικούς του συγχαίρουν τον Mozart μετά το τέλος της παράστασης και συζητάνε για το έργο)  -κοντινά πλάνα στους ομιλητές	-χωρίς μουσική	- Ο Mozart έρχεται σε αντιπαράθεση με τον αυτοκράτορα εξαιτίας της κριτικής που ασκεί στο έργο του  -Ο Salieri παίρνει διακριτικά το μέρος του αυτοκράτορα  -Η Cavalieri εκνευρίζεται όταν συνειδητοποιεί πως ο Mozart έχει μνηστή

18	00:47:51- 00:49:41	-Εσωτερική σκηνή (στα καμαρίνια μετά την παράσταση)  -Αρχικά η Cavalieri μόνη της, μετά μπαίνει μέσα ο Salieri , έπειτα ο Mozart και στο τέλος η μνηστή του	-Χωρίς μουσική	Εδώ ο Salieri συνειδητοποιεί πως η Cavalieri είναι ερωτευμένη με τον Mozart
19	00:49:41- 00:51:08	-Εσωτερική σκηνή (επιστροφή στο ψυχιατρείο)  -κοντινό πλάνο στον Salieri που εξακολουθεί να μονολογεί  -Κλείνει με μία επιστροφή στο παρελθόν στο δωμάτιο του Salieri	-χωρίς μουσική	- Ο Salieri εκφράζει σε αυτή τη σκηνή με έντονο τρόπο το μίσος του για τον Mozart που πέραν της μουσικής ανωτερότητάς του , «έκλειψε» και την καρδιά της γυναίκας που ποθούσε ο Salieri  - Το μέρος αυτό κλείνει με τον Salieri να προσεύχεται στο δωμάτιό του για να διώξει ο θεός τον Mozart στη Βιέννη.
20	00:51:08- 00:52:10	-Εσωτερική σκηνή (στο παλάτι του αυτοκράτορα στο Σάλτσμπουργκ)  -Κοντινά πλάνα στον αυτοκράτορα και τον πατέρα του Mozart που συζητάνε	-Χωρίς μουσική	Ο πατέρας του Mozart προσπαθεί να πείσει τον αυτοκράτορα να δεχθεί τον γιο του ώστε να γυρίσει πίσω στο Σάλτσμπουργκ
21	00:52:10- 00:53:08	-Εσωτερικές σκηνές (στην εκκλησία που παντρεύεται ο Mozart, στο σπίτι του πατέρα του)  -Στο τέλος μία εξωτερική σκηνή με ελάφια να τρέχουν η οποία δεν έχει	-Κατά την διάρκεια των σκηνών αυτών ακούγεται η λειτουργία του Mozart σε ντο ελάσσονα (μη διηγητική μουσική)	- Ο Mozart παραβλέπει τις εντολές του πατέρα του παντρεύεται και δεν επιθυμεί να γυρίσει στο Σάλτσμπουργκ

		κάποια αξία στη αφηγηματική ροή της ταινίας απλά μας μεταφέρει στο επόμενο μέρος	-Ταυτόχρονα ακούμε τη φωνή του πατέρα του Mozart και μετά τη φωνή του Mozart να μας διαβάζουν την αλληλογραφία που αντάλλαξαν μεταξύ τους	
22	00:53:08-00:53:55	-Εξωτερική σκηνή (ο αυτοκράτορας με την ανιψιά του πάνω και άλλους να τους συνοδεύουν πάνω σε άλογα συνομιλούν με τον Salieri)  -Κοντινά πλάνα στους συνομιλητές	-χωρίς μουσική	-Ο αυτοκράτορας συζητά το ενδεχόμενο να προσλάβει τον Mozart για να διδάξει μουσική στην ανιψιά του. Ο Salieri μοιάζει να ενοχλείται με το γεγονός πως δεν επέλεξε τον ίδιο και προσπαθεί να του δημιουργήσει δεύτερες σκέψεις για τον Mozart
23	00:53:55-00:55:50	-Εσωτερικές σκηνές (στο παλάτι και στο σπίτι του Mozart)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συζητάνε	-χωρίς μουσική	- Η άρνηση του Mozart να περάσει από επιτροπή για την θέση του δάσκαλου της ανιψιάς του αυτοκράτορα -Η λογομαχία με την γυναίκα του επειδή αρνήθηκε την θέση
24	00:55:50-1:03:54	-Εσωτερικές σκηνές (στο δωμάτιο του Salieri και στο σαλόνι έξω από το δωμάτιο)  -Παρεμβάλλονται μικρές σκηνές στο ψυχιατρείο που μας επαναφέρουν στο «παρόν»  -Κοντινά πλάνα στα	-Ο Salieri παίζει πιάνο και η μαθήτριά του τραγουδάει (διηγητική μουσική)  -Ο Salieri διαβάζει τις παρτιτούρες του Mozart και ακούμε τα έργα που διαβάζει	- Ο Salieri κάνει μάθημα στο δωμάτιό του  -Το μάθημα διακόπτεται από την γυναίκα του Mozart που του έφερε χειρόγραφα του άντρα της και παρακαλάει τον Salieri να του



		πρόσωπα που συζητάνε	(μετα-διηγητική μουσική)	δώσει τη δουλειά που ο ίδιος αρνήθηκε  -Ο Salieri εκβιάζει την γυναίκα του Mozart πως αν θέλει τη θέση , θα πρέπει να περάσει από το σπίτι του το βράδυ
25	1:03:54-1:08:34	-Εσωτερικές σκηνές (στο δωμάτιο του Salieri, στο σαλόνι και στο σπίτι του Mozart)	-Δραματική μουσική με ορχήστρα και χορωδία την ώρα που η γυναίκα του Mozart βγάζει τα ρούχα της μπροστά στον Salieri (μη διηγητική μουσική)  -Ήρεμη μουσική συνοδεύει τη σκηνή που η γυναίκα του Mozart κλαίει στην αγκαλιά του (μη διηγητική μουσική)	-Η γυναίκα του Mozart υποκύπτει στον εκβιασμό του Salieri και πάει στο σπίτι του. Αφού βγάζει τα ρούχα της ο Salieri καλεί τον υπηρέτη του να τη διώξει και φεύγει ταπεινωμένη  -Στην επόμενη σκηνή κλαίει στην αγκαλιά του Mozart για ό,τι προηγήθηκε.
26	1:08:34-1:09:55	-Εσωτερικές σκηνές (μία μικρή επαναφορά στο κινηματογραφικό «παρόν» στο ψυχιατρείο , μετά ακολουθεί μία σκηνή στο δωμάτιο του Salieri και τέλος μία σκηνή στο τραπέζι με τον αυτοκράτορα)  -εναλλάξ κοντινά πλάνα στον Salieri και στον σταυρό που καίγεται στο τζάκι και στην επόμενη σκηνή στον Salieri και στον αυτοκράτορα	-χωρίς μουσική	-Εδώ ο Salieri δίνει όρκο, καίει τον σταυρό που είχε στο δωμάτιό του στο τζάκι και κηρύσσει πόλεμο με τον ίδιο το θεό που διάλεξε τον Mozart ως «όργανό» του και κατά συνέπεια κηρύσσει πόλεμο και με τον ίδιο τον Mozart. Στην αμέσως επόμενη σκηνή λέει στον αυτοκράτορα πως ο Mozart κακοποιεί μαθήτριες για να

				μην πάρει τη θέση
27	1:09:55-1:13:17	-Εσωτερική σκηνή (στο σαλόνι του σπιτιού του Salieri)  -Κοντινά πλάνα σε Mozart και Salieri που συνομιλούν	-χωρίς μουσική	-Ο Mozart έχοντας χάσει την θέση και μη μπορώντας να βρει μαθητές πάει στον Salieri να του ζητήσει βοήθεια
28	1:13:17-1:16:11	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι ενός αριστοκράτη)	-Ο Mozart παίζει πιάνο (διηγητική μουσική)	-Ο Mozart πάει στο σπίτι ενός αριστοκράτη που του πρότεινε ο Salieri για να διδάξει την κόρη του και φεύγει απογοητευμένος χωρίς να τους έχουν αφήσει να κάνουν μάθημα
29	1:16:11-1:16:57	-Εξωτερικές σκηνές (στους δρόμους της πόλης και στην αγορά)  -η κάμερα προηγείται του Mozart ο οποίος περπατάει μέσα στο πλήθος	-Η μουσική που έπαιζε προηγουμένως στο πιάνο τώρα ακούγεται από πιάνο και ορχήστρα και συνοδεύει τη σκηνή αυτή (μη διηγητική μουσική)	
30	1:16:57-1:20:49	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)  -Κοντινά πλάνα στον Mozart , τη γυναίκα του και τον πατέρα του	-Η μουσική της προηγούμενης σκηνής διακόπτεται απότομα μόλις ο Mozart μπαίνει στο σπίτι του και αντικρίζει τον πατέρα του. Στην θέση της έρχονται οι δυο συγχορδίες από το <i>Don Giovanni</i> του Mozart που ακούσαμε και	-Ο πατέρας του Mozart τον επισκέπτεται αιφνιδιαστικά στην Βιέννη και μοιάζει να απογοητεύεται από την κατάσταση στην οποία είναι ο γιος του

			στο ξεκίνημα της ταινίας (διηγητική μουσική)	
31	1:20:49-1:26:30	<p>-Στην αρχή εξωτερικές σκηνές (σε δρόμους και μαγαζιά) μετά εσωτερικές σκηνές στον χώρο που γίνεται η γιορτή. Στο τέλος επιστροφή στο ψυχιατρείο και στην αφήγηση του Salieri</p> <p>-Γρήγορες εναλλαγές πλάνων στην αρχή που ο Mozart με τη γυναίκα του και τον πατέρα του πάνε στα μαγαζιά. Έπειτα γενικά πλάνα με κόσμο να χορεύει στη γιορτή σε συνδυασμό με κοντινά πλάνα στον Mozart και σε άλλους</p>	<p>-Χαρμόσυνη μουσική συνοδεύει τις αρχικές σκηνές στα μαγαζιά (μη διηγητική μουσική)</p> <p>-Έπειτα μουσική από τον χώρο της γιορτής με κόσμο να χορεύει καθώς και μουσική που παίζει ο Mozart στο πιάνο (διηγητική μουσική)</p>	<p>-Ο Mozart με τον πατέρα του και την γυναίκα του πάνε σε μία γιορτή μεταμφιεσμένοι</p> <p>-Εδώ για ακόμη μια φορά η ταινία μας παρουσιάζει τον «κωμικό» και «παιδαριώδη» χαρακτήρα του Mozart</p> <p>-Ο Mozart κοροϊδεύει τον Salieri μη γνωρίζοντας πως βρίσκεται και ο ίδιος στη γιορτή μεταμφιεσμένος</p>
32	1:26:30-1:30:00	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)</p> <p>-Η κάμερα ακολουθεί τον Mozart τη γυναίκα του και τον πατέρα του ενώ τσακώνονται</p>	<p>-Υπάρχει μουσική στο τέλος και στην αρχή αυτού του μέρους όπου ο Mozart συνθέτει μόνος του (μη διηγητική μουσική). Η μουσική απουσιάζει σε όλη την υπόλοιπη σκηνή όπου υπάρχουν μόνο διάλογοι</p>	<p>-Μία υπηρέτρια στέλνεται στο σπίτι του Mozart εκ μέρους ενός ανώνυμου θαυμαστή να προσφέρει της υπηρεσίες της στον συνθέτη. Το αν πρέπει να τη δεχτούν ή όχι γίνεται αφορμή άγριου καυγά μεταξύ της γυναίκας του Mozart και του πατέρα του</p>

33	1:30:00-1:31:03	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Salieri)  -Κοντινά πλάνα στον Salieri και την υπηρέτρια του Mozart που συνομιλούν	-Στο τέλος της σκηνής ακούγεται μουσική με την οποία οδηγούμαστε στην επόμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)	-Εδώ ανακαλύπτουμε πως ο «ανώνυμος θαυμαστής» που έστειλε την υπηρέτρια στον Mozart , είναι ο Salieri με σκοπό να τον κατασκοπεύσει και να μάθει για το έργο του
34	1:31:03-1:32:18	-Εξωτερικές σκηνές (άμαξες στον δρόμο και συναυλία σε εξωτερικό χώρο)  -Πλάνα που ακολουθούν την άμαξα του Mozart και μετά του Salieri στον δρόμο καθώς και εναλλαγή κοντινών-μακρινών πλάνων στη συναυλία	-Η μουσική από το κονσέρτο για πιάνο του Mozart k.482 συνεχίζει να ακούγεται κι εδώ όπου ο Mozart εκτελεί το έργο στην συναυλία . Η μουσική ακούγεται τόσο στις σκηνές της συναυλίας όσο και στις άλλες σκηνές που παρεμβάλλονται. Έτσι λειτουργεί άλλοτε σαν διηγητική και άλλοτε σαν μη διηγητική	-Βλέπουμε τον Mozart με τη γυναίκα του να μεταφέρονται με άμαξα στη συναυλία  -Ακολουθούν σκηνές από τη συναυλία και τέλος σκηνή με τον Salieri να μεταφέρεται με άμαξα προς το σπίτι του Mozart
35	1:32:18-1:34:33	-Εσωτερικές σκηνές (στο σπίτι του Mozart και στο παλάτι)  -Η κάμερα ακολουθεί τον Salieri στο σπίτι του Mozart και στην επόμενη σκηνή κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Συνεχίζεται στην αρχή η μουσική της προηγούμενης σκηνής να παίζει από πίσω (μη διηγητική μουσική)  -Όταν ο Salieri πάει να δει τις παρτιτούρες του Mozart αλλάζει η μουσική (μη διηγητική μουσική)  -Επόμενη σκηνή	-Ο Salieri με την βοήθεια της υπηρέτριας καταφέρνει να μπει στο σπίτι του Mozart όταν εκείνος είναι στη συναυλία. Μαθαίνει το έργο που ετοιμάζει με το «απαγορευμένο» θέμα (οι γάμοι του Φίγκαρο) και ενημερώνει τους αυλικούς του αυτοκράτορα

			χωρίς μουσική	
36	1:34:33-1:40:46	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο παλάτι)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν ( στον Mozart , τον αυτοκράτορα και τους αυλικούς του)</p>	-χωρίς μουσική	-Ο αυτοκράτορας καλεί στο παλάτι τον Mozart να δώσει εξηγήσεις για το θέμα της όπερας και ο Mozart προσπαθεί να του αλλάξει γνώμη παρακαλώντας τον να δει την όπερα πριν τη κρίνει
37	1:40:46-1:47:20	<p>-Εσωτερικές σκηνές (στο θέατρο όπου γίνονται οι πρόβες της όπερας καθώς και εσωτερικές σκηνές στο σπίτι του Salieri που παρεμβάλλονται)</p> <p>-Υπάρχει και μία επιστροφή στο «παρόν» του ψυχιατρού για λίγα δευτερόλεπτα</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν και γενικά πλάνα στην ορχήστρα , στους τραγουδιστές και στους χορευτές της όπερας</p>	-Μουσική έχουμε στις σκηνές όπου γίνονται οι πρόβες για την όπερα (διηγητική μουσική)	-Οι πρόβες της όπερας ξεκινάνε κανονικά. Όταν ο Salieri το μαθαίνει προσπαθεί να βάλει εμπόδια στον Mozart. Ενημερώνει τον διευθυντή της όπερας πως το έργο του Mozart περιλαμβάνει μπαλέτα που ο αυτοκράτορας τα έχει απαγορεύσει και ο διευθυντής αναγκάζει τον Mozart να αφαιρέσει τη μουσική. Όταν όμως ο αυτοκράτορας πάει στην πρόβα δίνει το ελεύθερο τελικά στον Mozart τα μπαλέτα να παιχτούν κανονικά

38	1:47:20-1:50:21	<p>-Εσωτερικές σκηνές (Στο θέατρο στην πρεμιέρα της όπερας και μικρές σκηνές στο ψυχιατρείο που παρεμβάλλονται)</p> <p>-Γενικά πλάνα της σκηνής και κοντινά πλάνα στον Mozart που διευθύνει και στο κοινό που παρακολουθεί</p> <p>-Στην τέταρτη πράξη της όπερας ακούμε τον Salieri σε ρόλο αφηγητή να σχολιάζει από το «παρόν» του ψυχιατρείου το έργο του Mozart</p>	-Υπάρχει η μουσική από την όπερα που παίζεται (διηγητική μουσική)	- Παρακολουθούμε εδώ την πρεμιέρα της όπερας. Ο Salieri νιώθει ηττημένος από την εκπληκτική μουσική του Mozart αλλά τα συναισθήματά του ανατρέπονται όταν ο αυτοκράτορας χασμουριέται ενώ παρακολουθεί το έργο
39	1:50:21-1:52:10	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Salieri)</p> <p>-Κοντινά πλάνα σε Mozart και Salieri που συνομιλούν</p>	-Χωρίς μουσική	<p>-Ο Mozart εκφράζει το παράπονό του στον Salieri για τη μη αποδοχή του έργου του από τον αυτοκράτορα και το κοινό</p> <p>-Στο τέλος ο Salieri τον προσκαλεί να παρακολουθήσει το δικό του έργο</p>
40	1:52:10-1:54:46	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο θέατρο όπου παίζεται η όπερα του Salieri)</p> <p>-Γενικά πλάνα στο κοινό και κοντινά πλάνα στον Salieri , τον Mozart και τον Αυτοκράτορα</p>	-Ακούγεται το τέλος της όπερας “Axur, re d’Ormus” του Salieri καθώς η ταινία μας δείχνει το τέλος της παράστασης (διηγητική μουσική)	-Ο αυτοκράτορας χαρακτηρίζει το έργο του Salieri ως την κορυφαία όπερα που έχει γραφτεί και ο Mozart τον συγχαίρει για το έργο του

41	1:54:46-1:55:31	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Mozart και τη γυναίκα του</p> <p>-Η σκηνή κλείνει με ένα κοντινό πλάνο στο κάδρο του πατέρα του Mozart</p>	<p>-Μουσική στο τέλος της σκηνής από την όπερα Don Giovanni που μας οδηγεί και στην επόμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Ο Mozart επιστρέφει σπίτι του. Εκεί τον περιμένουν δύο άντρες από το Σάλτσμπουργκ και η γυναίκα του , του ανακοινώνει πως πέθανε ο πατέρας του.</p>
42	1:55:31-2:01:04	<p>-Εσωτερικές σκηνές (στο θέατρο όπου παίζεται το έργο του Mozart. Παρεμβάλλονται σκηνές στο ψυχιατρείο όπου αφηγείται ο Salieri)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Mozart που διευθύνει την ορχήστρα, στον Salieri που βρίσκεται στο κοινό και στον Salieri στο ψυχιατρείο</p> <p>-Γενικά πλάνα της σκηνής με τα εντυπωσιακά σκηνικά της όπερας</p>	<p>-Ακούγεται η μουσική από την όπερα "Don Giovanni" του Mozart η οποία εκτελείται από την ορχήστρα και τους τραγουδιστές (διηγητική μουσική)</p>	<p>-Ο Salieri σχολιάζει με κολακευτικά λόγια στο παρόν (ψυχιατρείο) την όπερα του Mozart και ταυτόχρονα μιλάει για ένα σχέδιο που σκέφτηκε τότε για να «νικήσει» τον Mozart το οποίο δε μας το φανερώνει ακόμα</p>
43	2:01:04-2:04:36	<p>-Εναλλαγές εσωτερικών και εξωτερικών σκηνών στην αρχή (Πλάνα από δρόμους της Βιέννης, μαγαζιά και το σπίτι του Mozart) και μετά εσωτερική σκηνή στο σπίτι του Mozart</p> <p>-Γενικά πλάνα σε δρόμους και μαγαζιά, σε συνδυασμό με κοντινά πλάνα στον</p>	<p>-Ορχηστρική μουσική στην αρχή που συνοδεύει τις συνεχώς εναλλασσόμενες σκηνές (μη διηγητική μουσική)</p> <p>-Η συγχορδία που ακούστηκε με την έναρξη της ταινίας ακούγεται και τώρα όταν εμφανίζεται ο</p>	<p>-Ένας μεταμφιεσμένος άντρας πάει στο σπίτι του Mozart και του ζητάει να συνθέσει ένα Requiem έναντι αμοιβής</p> <p>-Αξίζει να αναφερθεί πως το πρόσωπο του μεταμφιεσμένου άντρα δεν μας αποκαλύπτεται και πως ο άντρας αυτός φοράει την</p>

		<p>Mozart που γράφει στο γραφείο του και μετά κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p> <p>-Το μέρος αυτό τελειώνει με γενικό πλάνο στον δρόμο έξω από το παράθυρο του σπιτιού του Mozart</p>	<p>μεταμφιεσμένος άντρας στο σπίτι του Amadeus (μη διηγητική μουσική)</p> <p>-Αργότερα ακούμε να παίζει από πίσω η έναρξη του requiem του Mozart (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>ίδια στολή που φορούσε ο πατέρας του Mozart στην γιορτή που είχανε πάει μαζί όταν ήρθε στη Βιέννη</p>
44	2:04:36-2:06:51	<p>-Εσωτερική σκηνή (επιστροφή στο «παρόν» της ταινίας στο ψυχιατρείο)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Salieri που μονολογεί</p>	<p>-Στην αρχή χωρίς μουσική μετά όταν ο Salieri μιλάει για το Requiem η μουσική του requiem συνεχίζει από εκεί που είχε σταματήσει στην προηγούμενη σκηνή (εδώ η μουσική μοιάζει να βρίσκεται στα όρια μεταξύ μη διηγητικής και μετα-διηγητικής μουσικής)</p>	<p>-Εδώ ο Salieri αποκαλύπτει πως πίσω από όλο αυτό βρίσκεται ο ίδιος και μας εξηγεί το σχέδιό του. Σκοπός του είναι να αναγκάσει τον Mozart να γράψει ένα requiem , μετά να τον σκοτώσει και στο τέλος να παρουσιάσει το requiem αυτό σαν δικό του δημιούργημα για τον θάνατο του Mozart</p>
45	2:06:51-2:13:04	<p>-Εσωτερική σκηνή (σε ένα θέατρο όπου παίζεται μία επιθεώρηση)</p> <p>-Γενικά πλάνα της σκηνής την ώρα της δράσης εναλλάσσονται με κοντινά πλάνα στο Mozart και τη γυναίκα του που βρίσκονται στο κοινό</p> <p>-Έπειτα κοντινά πλάνα στον Mozart, τη γυναίκα του και</p>	<p>-Ακούγεται η μουσική από την παράσταση. Μέσα στα όσα ακούμε υπάρχουν παραλλαγμένα αποσπάσματα από την όπερα του Mozart “Don Giovanni” (διηγητική μουσική)</p>	<p>- Ο Mozart με τη γυναίκα του παρακολουθούν μία επιθεώρηση. Ο υπεύθυνος του προτείνει να αρχίσει να συνθέτει έργα για τέτοιου είδους «λαϊκές» παραστάσεις και όχι για τον αυτοκράτορα και τους αυλικούς του</p>



		έναν τραγουδιστή της παράστασης που συζητάνε		
46	2:13:04-2:15:29	-Εσωτερικές σκηνές (σε μία βιβλιοθήκη και στο σπίτι του αριστοκράτη που είχε πάει παλαιότερα ο Mozart να διδάξει την κόρη του)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Χωρίς μουσική	-Εδώ βλέπουμε αρχικά τον Salieri να συνομιλεί με έναν εκ των αυλικών του αυτοκράτορα για την κακή οικονομική κατάσταση του Mozart και στην αμέσως επόμενη σκηνή τον Mozart να παρακαλάει τον αριστοκράτη που προηγουμένως είχε αρνηθεί να κάνει στην κόρη του μάθημα να του δώσει δουλειά και αφού αυτός αρνήθηκε του ζήτησε δανεικά
47	2:15:29-2:19:01	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Στην αρχή ενώ ο Mozart γράφει ακούμε απόσπασμα από το Requiem (μη διηγητική μουσική)	- Ο άνθρωπος που ανέθεσε στον Mozart να γράψει τη μουσική για την επιθεώρηση πάει σπίτι του συνειδητοποιεί πως ο Mozart δεν έχει γράψει ακόμα τίποτα και ασχολείται μόνο με το requiem και ξεσπάει άγριος καυγάς μεταξύ τους στον οποίο συμμετέχει και η γυναίκα του Mozart

48	2:19:01-2:19:51	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Salieri)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p>	<p>-Μουσική στο τέλος που μας οδηγεί στην επόμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Η υπηρέτρια τρομοκρατημένη πάει στο σπίτι του Salieri και του ζητάει να μην ξαναπάει στο σπίτι του Mozart διότι φοβάται καθώς ο Mozart πίνει και φέρεται αλλόκοτα</p> <p>-Ο Salieri μοιάζει να ανησυχεί όταν η υπηρέτρια του λέει πως ασχολείται με μία όπερα και όχι με το requiem</p>
49	2:19:51-2:24:30	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p>	<p>-Μουσική έχουμε στην αρχή και στο τέλος της σκηνής (μη διηγητική μουσική)</p> <p>-Όταν εμφανίζεται ο μεταμφιεσμένος άντρας πάλι έχουμε το ίδιο μουσικό μοτίβο</p> <p>-Η σκηνή κλείνει με μουσική από το requiem</p>	<p>- Ο μεταμφιεσμένος άντρας εμφανίζεται πάλι και ζητά από τον Mozart να γράψει πιο σύντομα το requiem. Αργότερα ακολουθεί καυγάς μεταξύ του Mozart και της γυναίκας του που προσπαθεί να τον πείσει να δουλέψει το requiem και να πάρουν τα λεφτά</p> <p>-Και σε αυτή την σκηνή βλέπουμε τον Mozart σε κακή κατάσταση, μεθυσμένο.</p>
50	2:24:30-2:25:16	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα διάφορα πρόσωπα που βρίσκονται στο σπίτι και στον Mozart που παίζει</p>	<p>-Μουσική που παίζει ο Mozart στο πιάνο και τραγουδίστριες που τραγουδάνε (διηγητική μουσική)</p> <p>-Στο τέλος</p>	<p>- Ο Mozart έχει φύγει από το σπίτι του μέσα στη νύχτα και πήγε σε μία γιορτή</p>

		πιάνο	ακούγεται μουσική από το requiem που μας οδηγεί στην επόμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)	
51	2:25:16-2:27:06	-Εξωτερική σκηνή στην αρχή (στους δρόμους της Βιέννης) και εσωτερικές σκηνές μετά (στο σπίτι του Mozart και στο σπίτι της πεθεράς του)  -Μακρινά πλάνα του Mozart να περπατάει στους δρόμους της πόλης και μετά κοντινά πλάνα στον Mozart και στη πεθερά του που συνομιλούν	-Μουσική από το requiem κατά τη διάρκεια της αρχικής σκηνής που επιστρέφει ο Mozart στο σπίτι του (μη διηγητική μουσική)  -Μουσική ξανά στο τέλος που μας οδηγεί στην επόμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)	- Ο Mozart γυρίζει από το πάρτι στο οποίο βρισκόταν και βλέπει πως η γυναίκα του τον εγκατέλειψε. Πάει στην πεθερά του, η οποία τον ενημερώνει πως η ίδια την συμβούλεψε να το κάνει.  -Στο τέλος οι φωνές της πεθεράς «ενώνονται» με το τραγούδι της soprano που ακολουθεί στην επόμενη σκηνή
52	2:27:06-2:31:10	-Εσωτερική σκηνή (στο θέατρο όπου παίζεται η όπερα του Mozart)	-Μουσική από την όπερα του Mozart «Ο μαγικός αυλός» που παίζεται σε αυτή τη σκηνή (διηγητική μουσική)	-Ο Mozart διευθύνει την όπερά του. Από την αρχή της σκηνής φαίνεται να βρίσκεται σε κακή κατάσταση μέχρι που λιποθυμεί και ο Salieri σπεύδει να τον βοηθήσει
53	2:31:10-2:36:41	-Εξωτερική σκηνή στην αρχή (ο Salieri μπαίνει με τον Mozart σε μία άμαξα για να τον μεταφέρει στο σπίτι του)  -Εσωτερικές σκηνές στη συνέχεια (παρεμβάλλεται μία	-Μουσική υπάρχει μόνο στη μικρή σκηνή από την όπερα που παρεμβάλλεται (διηγητική μουσική)	-Ο Salieri επιστρέφει τον Mozart σπίτι. Η πόρτα χτυπάει ο Salieri ανοίγει και ενώ ήταν ο τραγουδιστής της όπερας που ήρθε να του δώσει την αμοιβή του, εκείνος

		<p>μικρή σκηνή από την όπερα που συνεχίζεται και μετά μεταφερόμαστε στο σπίτι του Mozart)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Mozart και τον Salieri που συνομιλούν</p>		<p>προσποιήθηκε πως ήταν ο άνδρας που του έχει παραγγείλει του requiem και πως αν το ολοκλήρωνε το επόμενο βράδυ θα του έδινε ακόμα περισσότερα λεφτά</p>
54	2:36:41-2:37:08	<p>-Εσωτερική σκηνή (σε μία αίθουσα που γίνεται μια γιορτή)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στη γυναίκα του Mozart και τον άντρα με τον οποίο συνομιλεί</p>	<p>-Χορευτική μουσική από τον χώρο της γιορτής (διηγητική μουσική)</p>	<p>-Εδώ βλέπουμε τη γυναίκα του Mozart που είναι με έναν άντρα σε μία γιορτή να φεύγει λέγοντας πως «δεν είναι σωστό» και πως πρέπει να γυρίσει πίσω στη Βιέννη</p>
55	2:37:08-2:45:07	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)</p> <p>-Αργότερα παρεμβάλλονται εξωτερικές σκηνές που μας δείχνουν την επιστροφή της γυναίκας του στη Βιέννη</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Mozart και τον Salieri</p>	<p>-Ο Mozart υπαγορεύει στον Salieri τη μουσική από το confutatis του requiem και ο Salieri γράφει. Κάθε βήμα της σύνθεσης το ακούμε. Στην αρχή της φωνές μετά την κάθε υποομάδα οργάνων χωριστά και στο τέλος το ακούμε ολοκληρωμένο (μετα-διηγητική μουσική)</p> <p>-Η μετα-διηγητική μουσική μετατρέπεται σε μη διηγητική όταν παρεμβάλλονται οι σκηνές με την άμαξα</p>	<p>- Ο Salieri βοηθάει τον Mozart να ολοκληρώσει το έργο του. Εδώ με έναν πολύ ιδιαίτερο και έξυπνο τρόπο η ταινία μας παρουσιάζει την ευφυή συνθετική διαδικασία του Mozart</p> <p>-Ο Mozart ευχαριστεί τον Salieri για τη βοήθειά του και εδώ ο Salieri μοιάζει από την έκφραση του προσώπου του να αισθάνεται άσχημα για το σχέδιό του να εξοντώσει τον Mozart</p>

56	2:45:07-2:49:22	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Mozart)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Ακούγεται η "Iacrimosa" στο τέλος της σκηνής και μας οδηγεί στην επόμενη (μη διηγητική μουσική)	-Η γυναίκα του Mozart με τον γιο του γυρίζουν στο σπίτι. Η γυναίκα του μόλις συνειδητοποιεί πως είναι εκεί ο Salieri του λέει πως δεν θα δουλέψει άλλο το requiem γιατί των αρρωσταίνει και διώχνει από το σπίτι τον Salieri. Καθώς συνομιλούν η γυναίκα του Mozart πάει προς το κρεβάτι που αυτός κοιμάται και συνειδητοποιεί πως είναι νεκρός
57	2:49:22-2:52:45	-Εξωτερική σκηνή (η μεταφορά και η ταφή της σορού του Mozart)  -Γενικά πλάνα κατά την διάρκεια της μεταφοράς και της ταφής του Mozart  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που θρηνούν την ώρα που φεύγει η σορός του Mozart	- Η "Iacrimosa" συνοδεύει τη σκηνή σε όλη της τη διάρκεια (μη διηγητική μουσική)	- Κατά την διάρκεια της ταφής βλέπουμε τη σορό του Mozart να θάβεται σε έναν ομαδικό τάφο με πολλές άλλες σορούς. Η ταινία βασίζει το στοιχείο αυτό στο μυστήριο με τον τόπο ταφής του Mozart που κρατάει μέχρι σήμερα
58	2:52:45-2:54:54	-Εσωτερική σκηνή (τελευταία σκηνή επιστροφή στο «παρόν» στο ψυχιατρείο αρχικά στο δωμάτιο του Salieri και έπειτα στους διαδρόμους του ψυχιατρείου)  -Κοντινά πλάνα στον Salieri και στους άλλους	-Το δεύτερο μέρος του κονσέρτου για πιάνο σε ρε ελάσσονα k.466 του Mozart συνοδεύει τη σκηνή αυτή (μη διηγητική μουσική)	-Η ταινία κλείνει με το τέλος τη αφήγησης του Salieri στον ιερέα. Ο Salieri παραδέχεται πως ο ίδιος υπήρξε μία μετριότητα που μάταια προσπάθησε να ξεπεράσει τον Mozart και τα

		νοσηλευόμενους του ψυχιατρείου στους διαδρόμους		έβαλε σε αυτή τη σκηνή για ακόμα μια φορά με τον θεό
59	2:54:54- τέλος	-τίτλοι τέλους	Συνεχίζει να παίζει σε όλη τη διάρκεια των τίτλων τέλους το δεύτερο μέρος του κονσέρτου που ακούμε από την τελευταία σκηνή	

## 4.2 *Immortal Beloved*

Η ταινία *Immortal Beloved* προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 1994 σε σενάριο και σκηνοθεσία του Bernard Rose και δίχασε τους κριτικούς με ορισμένους να λένε θετικά λόγια για την ταινία και άλλους να την σχολιάζουν αρνητικά. Η πλοκή της ταινίας βασίζεται στο γράμμα του Beethoven προς την “αθάνατη αγαπημένη”. Η υπόθεση ξεκινά με τον θάνατο του σπουδαίου συνθέτη, όπου τότε ο πιστός φίλος του και γραμματέας του Schindler φέρνει στο φως το γράμμα του Beethoven προς την “αθάνατη αγαπημένη” καθώς και την τελευταία του επιθυμία όλη του η περιουσία να πάει σε αυτήν. Ο Beethoven δεν έχει ξεκαθαρίσει στα γραπτά του ποια γυναίκα είναι αυτή και ο Schindler ξεκινάει την αναζήτησή του με σκοπό να εντοπίσει τη γυναίκα. Ο Schindler συναντάει λοιπόν δύο γυναίκες που πέρασαν από την ζωή του συνθέτη και μέσα από τις συζητήσεις τους με τον Schindler μας παρουσιάζεται η ζωή του Beethoven (τα τελευταία του χρόνια κυρίως), η ερωτική του ζωή και το έργο του. Μετά από τις διάφορες συζητήσεις του Schindler με τις γυναίκες αυτές στο τέλος λύνει το “μυστήριο” αφού μας αποκαλύπτεται πως τελικά η “αθάνατη αγαπημένη” ήταν η γυναίκα του αδελφού του με την οποία διατηρούσε παράνομη σχέση. Επίσης μαθαίνουμε πως ο ανιψιός του είναι στην πραγματικότητα δικό του παιδί που απέκτησε μέσω της “παράνομης” αυτής σχέσης. Παρακάτω ακολουθεί η ανάλυση της ταινίας, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που έγινε προηγουμένως για το *Amadeus*

Ενότητες	Time Code	Κινηματογραφικά δεδομένα	Μουσικά δεδομένα	Παρατηρήσεις
1	00:01:07- 00:01:20	-Εσωτερική σκηνή (ο Beethoven στο κρεβάτι του)  -Κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Beethoven και μία λάμψη από αστραπή	-Ακούμε την έναρξη της 5 <sup>ης</sup> συμφωνίας του Beethoven (μη διηγητική μουσική)	-Η ταινία ξεκινάει με μία μικρή σκηνή που μας δείχνει τη στιγμή του θανάτου του Beethoven στο κρεβάτι του
2	00:01:20- 00:04:28	-Εσωτερική σκηνή στην αρχή (στο σπίτι του Beethoven)  -Εν συνεχεία εξωτερικές σκηνές από τη μεταφορά της σορού του Beethoven προς την εκκλησία που εναλλάσσονται με μικρές σκηνές από την διάρκεια της ταφής του  -Μακρινά πλάνα στο πλήθος που ακολουθεί την σορό του συνθέτη  -Παρεμβάλλονται κοντινά πλάνα στον Schindler που βγάζει τον επικήδειο λόγο  -Κατά την διάρκεια της σκηνής αυτής ακούμε τον επικήδειο του Schindler σε μορφή αφήγησης με μικρές σκηνές που μας μεταφέρουν στην ώρα της ταφής που αυτός εκφωνείται  -Ταυτόχρονα υπάρχουν εδώ τίτλοι αρχής με τη μορφή μεσότιτλων	- Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής ακούγεται ορχηστρική μουσική με χορωδία (μη διηγητική μουσική) . Όταν ακούγεται η αφήγηση του Schindler η μουσική «εξασθενεί» και δυναμώνει όταν η αφήγηση διακόπτεται	-Μεταφερόμαστε στην κηδεία του Beethoven όπου ακούμε σε ρόλο αφηγητή τον Schindler , ο οποίος μέσω του επικήδειου λόγου του για τον Beethoven μας λέει κάποια πράγματα για τη ζωή και το έργο του για να μας εισάγει με αυτόν τον τρόπο στη ταινία



3	00:04:28-00:05:55	<p>-Εσωτερική σκηνή (στην εκκλησία όπου λαμβάνει χώρα η κηδεία του Beethoven)</p> <p>-Κοντινά κυρίως πλάνα στα πρόσωπα των κοντινών ανθρώπων του Beethoven που βρίσκονται στην κηδεία</p> <p>-Η τίτλοι αρχής με τη μορφή μεσότιτλων συνεχίζονται κι εδώ</p>	-Η μουσική της προηγούμενης σκηνής συνεχίζει (μη διηγητική μουσική)	-Με τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα αυτά, ουσιαστικά η ταινία μας δείχνει και τα πρόσωπα που θα μας απασχολήσουν κατά κύριο λόγο κατά την διάρκεια της ταινίας
4	00:05:55-00:08:44	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Beethoven)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p>	-Χωρίς μουσική	-Ο Schindler ανακαλύπτει το γράμμα του Beethoven προς την «αθάνατη αγαπημένη» και την τελευταία του επιθυμία να πάει όλη η περιουσία του σε αυτήν. Τότε τσακώνεται με τον αδερφό του Beethoven ο οποίος απαιτεί να δοθεί σε αυτόν η περιουσία του συνθέτη
5	00:08:44-00:09:31	<p>-Εναλλαγές σκηνών από το εσωτερικό μίας άμαξας στην οποία βρίσκεται ο Schindler και από τον εξωτερικό χώρο όταν η άμαξα φτάνει</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Schindler και στο γράμμα του Beethoven που κρατάει στα χέρια</p>	-Ακούγεται το Adagio Un Poco Moto από ένα Rondo του Beethoven σε όλη τη διάρκεια της σκηνής (μη διηγητική μουσική)	-Ο Schindler ξεκινάει την προσπάθειά του να ανακαλύψει ποια είναι η «αθάνατη αγαπημένη»

		<p>του</p> <p>-Βλέποντας τον Scindler να διαβάζει το γράμμα το ακούμε και εμείς από την φωνή του σε ρόλο αφηγητή</p>		
6	00:09:31-00:11:00	<p>-Εσωτερική σκηνή (στην υποδοχή ενός ξενοδοχείου)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p>	-χωρίς μουσική	-Ο Schindler πάει σε ένα ξενοδοχείο που αναφέρει ο Beethoven στο γράμμα του και προσπαθεί να μάθει απ' την ιδιοκτήτρια αν είχε μείνει εκεί
7	00:11:00-00:14:48	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο ξενοδοχείο)</p> <p>-Εναλλαγές μεταξύ «παρόντος» και παρελθόντος ενώ η ιδιοκτήτρια του ξενοδοχείου αφηγείται τα γεγονότα</p> <p>-Η φωνή της ιδιοκτήτριας σε ρόλο αφηγητή</p>	-Ορχηστρική μουσική ακούγεται από πίσω χαμηλά και αυξάνεται η δυναμική της όταν ο Beethoven εξοργίζεται και ξεσπάει (μη διηγητική μουσική)	-Η ιδιοκτήτρια του ξενοδοχείου αφηγείται την επίσκεψη του Beethoven χωρίς να μας αποκαλύπτει την ταυτότητα και το πρόσωπο της «αθάνατης αγαπημένης». Αυτό το μέρος κλείνει με την ιδιοκτήτρια του ξενοδοχείου να δείχνει στον Schindler την υπογραφή της «αθάνατης αγαπημένης» εικάζοντας πως πρόκειται για κάποια αριστοκράτισσα πιθανώς κόμισσα

8	00:14:48- 00:16:38	-Εξωτερική σκηνή (η άμαξα του Schindler) εσωτερική σκηνή στη συνέχεια (στο δωμάτιο της κόμισσας)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Χωρίς μουσική	-Ο Schindler επισκέπτεται μία κόμισσα και τη ζητάει να του μιλήσει για την σχέση της με τον Beethoven
9	00:16:38- 00:18:23	-Εσωτερικές σκηνές (σε μία αίθουσα που δίνει συναυλία ο Beethoven) παρεμβάλλεται και μία μικρή σκηνή σε υπνοδωμάτιο με τον Beethoven και την ξαδέρφη της κόμισσας  -Κοντινά πλάνα στον Beethoven και τα πρόσωπα που παρακολουθούν τη συναυλία  -Η φωνή της κόμισσας σε ρόλο αφηγητή	-Ο Beethoven παίζει την «παθητική» σονάτα στο πιάνο (διηγητική μουσική)  -Η μουσική μετατρέπεται σε μέτα-διηγητική στη σκηνή της κρεβατοκάμαρας που παρεμβάλλεται	-Η κόμισσα αρχίζει την εξιστόρηση των γεγονότων και η ταινία μας παρουσιάζει εδώ για πρώτη φορά την έντονη ερωτική ζωή του Beethoven, ο οποίος μας παρουσιάζεται ως ο «πόθος» πολλών νεαρών γυναικών
10	00:18:23- 00:19:25	-Εναλλαγή μικρών εσωτερικών και εξωτερικών σκηνών  -Γρήγορες εναλλαγές σκηνών, κατά την διάρκεια των οποίων η αφήγηση της κόμισσας συνεχίζει να τις συνοδεύει	-Εξακολουθεί να παίζει το πρώτο μέρος της «παθητικής» του Beethoven και παρεμβάλλεται για μία ακόμη φορά μία πολύ μικρή σκηνή από τον Beethoven να την εκτελεί στη συναυλία (μετα-διηγητική μουσική-διηγητική μόνο στη μικρή σκηνή που είπαμε)	-Βλέπουμε διάφορες γενικές σκηνές και με την αφήγηση της κόμισσας μεταφερόμαστε στην επόμενη σκηνή που είναι η πρώτη συνάντησή της με τον Beethoven σε μία συναυλία

11	00:19:25-00:22:00	<p>-Εσωτερική σκηνή (σε μία αίθουσα που γίνεται μία συναυλία και σε ένα δωμάτιο του κτηρίου εκτός της αίθουσας)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στην κόμισσα Τζούλια και τον πιανίστα και μετά στην κόμισσα και τον Beethoven που συνομιλούν</p> <p>-Ακούμε την κόμισσα Τζούλια να περιγράφει τη μουσική μέσω της αφήγησης από το «παρόν» της ταινίας</p>	<p>-Η «παθητική» εξακολουθεί να ακούγεται μόνο που αυτή τη φορά ακούγεται το δεύτερο μέρος της στα πλαίσια της συναυλίας (διηγητική μουσική)</p>	<p>-Η κόμισσα Τζούλια πάει στην συναυλία, νομίζει πως ο πιανίστας είναι ο Beethoven και αργότερα όταν φεύγει από την αίθουσα και συναντιέται με τον Beethoven χωρίς να ξέρει ποιος είναι έρχονται σε αντιπαράθεση και της ανακοινώνει πως θα της κάνει μαθήματα πιάνου χωρίς να της έχει αποκαλύψει ακόμη την ταυτότητά του</p>
12	00:22:00-00:23:04	<p>-Εξωτερική σκηνή (ο Beethoven στον δρόμο για το σπίτι της κόμισσας)</p> <p>-Εσωτερική σκηνή στη συνέχεια (στο σπίτι της κόμισσας)</p> <p>-Γενικά πλάνα στην αρχή κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν μετά</p> <p>-Στην αρχή ακούμε πάλι τη φωνή της Τζούλιας από το «παρόν» να μας αφηγείται τα γεγονότα</p>	<p>-Συνεχίζει να ακούγεται το δεύτερο μέρος της «παθητικής» του Beethoven (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Ο Beethoven πάει στο σπίτι της κόμισσας για να της κάνει μάθημα πιάνου. Η κόμισσα λέει στον πατέρα της να μη τον δεχτεί όμως αυτός τον δέχεται και τότε είναι που η κόμισσα μαθαίνει πως πρόκειται για τον Beethoven και από την έκφρασή της μοιάζει να αλλάζει άποψη</p>

13	00:23:04- 00:25:03	<p>-Εσωτερική σκηνή (στην τραπεζαρία όπου λαμβάνει μέρος το δείπνο της οικογένειας της Τζούλιας με καλεσμένους)</p> <p>-Εναλλαγή μακρινών πλάνων απ' το τραπέζι με τους καλεσμένους με κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν στο τραπέζι</p>	<p>-Εξακολουθεί να ακούγεται το δεύτερο μέρος της «παθητικής» (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Στο δείπνο αυτό συζητούν για τον Beethoven, τη μουσική του, καθώς και για τις «επαναστατικές» του αντιλήψεις</p>
14	00:25:03- 00:26:10	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι της Τζούλιας)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στην Τζούλια που παίζει πιάνο και στον Beethoven που τη παρακολουθεί</p>	<p>-Ακούγεται η μουσική που παίζει στο πιάνο η Τζούλια (διηγητική μουσική)</p> <p>-Η μουσική «θολώνει» και σχεδόν χάνεται μόλις γίνεται κοντινό πλάνο στον Beethoven. Η αλλαγή αυτή στον ήχο έχει σκοπό να μας παρουσιάσει την κώφωση του Beethoven προσπαθώντας να βάλει τον θεατή στην θέση του συνθέτη</p>	<p>-Ο Beethoven αναλαμβάνει την Τζούλια και της κάνει μαθήματα</p>

15	00:26:10- 00:27:46	-Εξωτερική σκηνή (στους δρόμους της Βιέννης)  -Κλείνει με ένα μικρό εσωτερικό κοντινό πλάνο της Τζούλιας στην κρεβατοκάμαρά της  -Εναλλαγή μακρινών και κοντινών πλάνων. Η κάμερα ακολουθεί τον Beethoven και τη Τζούλια	-Ακούγεται απόσπασμα από την Συμφωνία αρ.3 του Beethoven (μη διηγητική μουσική)	-Ο Beethoven με τη Τζούλια πάνε βόλτα στη πόλη και συζητάνε. Εδώ ο Beethoven εκφράζει τις επαναστατικές του απόψεις και ανακοινώνει στη Τζούλια πως ετοιμάζει να γράψει μία Συμφωνία αφιερωμένη στο Ναπολέοντα
16	00:27:46- 00:28:57	-Εξωτερική σκηνή (ο πατέρας της Τζούλιας με τη Τζούλια περπατάνε στον δρόμο)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Ακούγεται απόσπασμα από την «παθητική» του Beethoven (μη διηγητική μουσική)	-Η Τζούλια ανακοινώνει στον πατέρα της πως αγαπάει τον Beethoven και εκείνος δεν δίνει την συγκατάθεσή του λέγοντας μάλιστα πως έχει ακούσει πως ο Beethoven πάσχει από κάποια αναπηρία γι' αυτό δεν παίζει πιάνο
17	00:28:57- 00:34:02	-Εναλλαγή εσωτερικών και εξωτερικών σκηνών στην αρχή εσωτερική σκηνή στο σπίτι της κόμισσας  -Κοντινά πλάνα στον πατέρα της Τζούλιας και την Τζούλια που παρακολουθούν κρυμμένοι τον Beethoven να παίζει πιάνο. Κοντινά πλάνα και στον Beethoven	-Ο Beethoven παίζει την «σονάτα του σεληνόφωτος» (διηγητική μουσική)	-Η Τζούλια προσκαλεί τον Beethoven να παίζει σε ένα καινούργιο πιάνο που πήραν λέγοντας του πως θα λείπουν όλοι από το σπίτι. Όμως παραμένουν κρυφά να τον παρακολουθήσουν για να δουν αν μπορεί να παίζει και έτσι να δώσει ο πατέρας της την συγκατάθεσή του για τον γάμο. Όταν ο Beethoven

		<p>που παίζει πιάνο</p> <p>-Πλάνα μέσα από την τρύπα της πόρτας από την οποία η Τζούλια παρακολουθεί κρυφά τον Beethoven</p> <p>-Η φωνή της Τζούλιας επιστρέφει στιγμιαία στην αφήγηση</p>		<p>καταλαβαίνει πως τον παρακολουθούσαν φεύγει εξοργισμένος και τότε καταλαβαίνουν πως είναι κουφός</p>
18	00:34:02- 35:04	<p>-Εσωτερική σκηνή στην αρχή (στο «παρόν» της ταινίας στο δωμάτιο της κόμισσα όπου βρίσκεται με τον Schindler)</p> <p>-Ακολουθεί εξωτερική σκηνή με τον Beethoven να περπατάει στους δρόμους της πόλης και η φωνή του σε ρόλο αφηγητή να ακούγεται από πίσω</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν στη πρώτη σκηνή- Η κάμερα ακολουθεί τον Beethoven μέσα στο πλήθος, στους δρόμους της πόλης στην δεύτερη σκηνή</p>	<p>-Η «Σονάτα του σεληνόφωτος» συνεχίζει να ακούγεται σε όλη την διάρκεια αυτού του μέρους (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Η Τζούλια ολοκληρώνει την εξιστόρηση των γεγονότων στον Schindler και ακολουθεί μία μικρή σκηνή με τον Beethoven να περπατάει στους δρόμους της πόλης και να ακούμε σε μορφή αφήγησης από τον ίδιο τις σκέψεις του σχετικά με το πρόβλημα της ακοής του.</p> <p>-Ο ήχος πάλι θολώνει εδώ όταν ακούμε τις «σκέψεις» του Beethoven σχετικά με το πρόβλημά του . Ουσιαστικά όταν ακούμε τις σκέψεις του Beethoven υπό μορφή αφήγησης</p>
19	00:35:04- 00:40:53	<p>-Εναλλαγές σκηνών και χρονικά «πηδήματα» της ταινίας για να μας δείξει περιληπτικά γεγονότα που</p>	<p>-Ακούγεται αποσπασματικά σε κάποιες σκηνές ορχηστρική μουσική (μη</p>	<p>-Ο αδερφός του Beethoven συναντάει τον Schindler και προσπαθεί να τον πείσει να παρατήσει</p>

		<p>συνέβησαν σε ένα μεγαλύτερο χρονικό διάστημα</p> <p>-Εναλλαγές εσωτερικών και εξωτερικών σκηνών</p> <p>-Εναλλαγές ανάμεσα σε «παρόν και παρελθόν» μέσω της αφήγησης γεγονότων από τον αδερφό του Beethoven</p> <p>-Συχνά ακούμε τη φωνή του αδερφού του Beethoven σε ρόλο αφηγητή</p>	<p>διηγητική μουσική)</p>	<p>τις προσπάθειες να βρει την «αθάνατη αγαπημένη» και να του δώσει τα λεφτά. Εν συνεχεία του περιγράφει το πόσο άσχημα φέρθηκε ο Beethoven στον άλλο τους αδερφό τον Caspar και τη γυναίκα του την Γιοχάνα και η ταινία μας παρουσιάζει τα όσα αφηγείται ο αδερφός του Beethoven μέσω ακόμα μίας χρονικής αναδρομής</p>
20	00:40:53-00:43:14	<p>-Εξωτερικές σκηνές στην αρχή (η μεταφορά του Schindler με άμαξα στον επόμενο προορισμό του)</p> <p>-Εσωτερική σκηνή στην συνέχεια (σε μία ταβέρνα όπου συναντάει την Άννα Μαρί)</p> <p>-Μακρινά πλάνα στην αρχή, κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν αργότερα</p> <p>-Ακούγεται η φωνή του Schindler σε μορφή αφηγητή στις αρχικές σκηνές μέχρι να φτάσει στον προορισμό του</p>	<p>-Ακούγεται η Kreutzer σονάτα του Beethoven μέχρι να ξεκινήσει ο διάλογος του Schindler με την Άννα Μαρί όπου και σταματάει η μουσική (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Ο Schindler συνεχίζοντας την έρευνά του, πάει να βρει την κόμισσα Άννα Μαρί. Άλλη μία γυναίκα που συνδέθηκε με τον Beethoven</p>



21	00:43:14- 00:46:56	<p>-Εσωτερική σκηνή (σε αίθουσα όπου ο Beethoven δίνει μία συναυλία)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Beethoven που παίζει και διευθύνει και στην Άννα Μαρί που παρακολουθεί την συναυλία, εναλλάσσονται με γενικά πλάνα της ορχήστρας και του ακροατηρίου</p>	<p>-Ακούγεται η μουσική από το κονσέρτο που παίζει ο Beethoven (διηγητική μουσική)</p> <p>-Μετά η μουσική και ο θόρυβος του ακροατηρίου σβήνει και η ταινία μέσω μίας βουής μας επαναφέρει πάλι στον ηχητικό κόσμο του Beethoven . Η βουή γίνεται όλο και πιο έντονη και αρχίζουμε να ακούμε και χτύπους καρδιάς</p>	<p>-Εδώ βλέπουμε πως η Άννα Μαρί γνώρισε σε μία συναυλία τον Beethoven. Ο Beethoven δε μπορεί να παίζει και να διευθύνει λόγω της κώφωσής του και η Άννα Μαρί τον απομακρύνει από την σκηνή και τον παίρνει μαζί της όσο το ακροατήριο από κάτω τον χλευάζει</p>
22	00:46:56- 00:48:16	<p>-Μικρή εξωτερική σκηνή στην αρχή (στον δρόμο για το σπίτι του Beethoven)</p> <p>-Εσωτερική σκηνή στη συνέχεια στο σπίτι του Beethoven</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p> <p>-Η φωνή της Άννα Μαρί μας αφηγείται τα γεγονότα</p>	<p>-Ορχηστρική μουσική παίζει σε όλη την διάρκεια της σκηνής (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Η Άννα Μαρί υπό μορφή αφήγησης μας εξηγεί την προσωπική της κατάσταση όταν γνώρισε τον Beethoven και ταυτόχρονα βλέπουμε τις πρώτες στιγμές μετά την πρώτη της γνωριμία με τον Beethoven στο σπίτι του συνθέτη</p>
23	00:48:16- 00:51:01	<p>-Γρήγορες εναλλαγές σκηνών (εσωτερικών και εξωτερικών)</p> <p>-Ακούγεται η αφήγηση της Άννα</p>	<p>-Ακούγεται σε όλη την διάρκεια των σκηνών αυτών μέρος της 5<sup>ης</sup> συμφωνίας του Beethoven (μη διηγητική</p>	<p>- Μέσα από την αφήγηση της Άννας Μαρί βλέπουμε εν συντομία την επίθεση των στρατευμάτων του Ναπολέοντα στην</p>

		<p>Μαρί στην αρχή και μετά έχουμε απλά συνεχόμενες εναλλαγές σκηνών (σε δρόμους της Βιέννης, στο σπίτι της Άννας Μαρί με τα παιδιά της, στο σπίτι του Beethoven)</p>	<p>μουσική)</p>	<p>Βιέννη καθώς και ιστορικά στοιχεία που μας δίνονται μέσω της αφήγησης της για την αυτοανακήρυξη του Ναπολέοντα ως αυτοκράτορα. Αφού μας δείχνει τις διάφορες σκηνές βίας καθώς και τον θάνατο που βρήκε ο γιος της κατά την διάρκεια των βομβαρδισμών, η σκηνή κλείνει με τον Beethoven να σβήνει την αφιέρωση που είχε κάνει στο Ναπολέοντα στην 3<sup>η</sup> συμφωνία του</p>
24	00:51:01-00:53:04	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι της Άννα Μαρί)</p> <p>-Εξωτερική σκηνή στη συνέχεια (σε μία αυλή που δίνει συναυλία ο Beethoven)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στην Άννα Μαρί και τον Beethoven που παίζει πιάνο στην αρχή και γενικά πλάνα από τον χώρο της συναυλίας στη συνέχεια</p> <p>-Εξακολουθεί να μας αφηγείται τα γεγονότα η φωνή της Άννα Μαρί</p>	<p>-Εδώ έχουμε ένα «κράμα» διηγητικής και μετά-διηγητικής μουσικής θα λέγαμε καθώς ο Beethoven παίζει στο πιάνο στο σπίτι της Άννα Μαρί το ριάνο trio αριθμός 4 αλλά ακούμε και τα έγχορδα που δεν υπάρχουν στη σκηνή για να προστεθούν αργότερα όταν μεταφερόμαστε μέσω αυτής της σκηνής στη σκηνή της συναυλίας</p>	<p>-Ο Beethoven επισκέπτεται την Άννα Μαρί που πενθεί για τον θάνατο του γιου της και της παίζει το ριάνο trio αρ.4 . Στην επόμενη σκηνή το παίζουν μαζί σε μία συναυλία (ο Beethoven πιάνο η Άννα Μαρί βιολί)</p>

25	00:53:04- 00:55:57	<p>-Εξωτερική σκηνή με μακρινά πλάνα στην αρχή και αφήγηση από την Άννα Μαρί (σε ένα λιβάδι με τον Beethoven)</p> <p>-Επιστροφή στο παρόν στη συζήτηση της Άννα Μαρί με τον Schindler (εσωτερική σκηνή)</p>	-Στην πρώτη σκηνή εξακολουθεί να ακούγεται το ριάνο trio του Beethoven (μη διηγητική μουσική)	-Η Άννα Μαρί μας αφηγείται το πόσο ωραία πέρασε το διάστημα που ο Beethoven ήταν στη ζωή της και επιστρέφουμε στο παρόν
26	00:55:57- 00:58:49	<p>-Εσωτερική σκηνή (σε μία αίθουσα που κάνουν πρόβα δύο μουσικοί)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στους μουσικούς και στον Schindler με τον Beethoven που συνομιλούν</p> <p>-παρεμβάλλεται μία μικρή σκηνή με μία χαλασμένη άμαξα στη βροχή , δείχνοντας μας αυτό που είπε ο Beethoven στον Schindler πως σκεφτόταν όταν έγραφε το συγκεκριμένο έργο</p>	-Η Kreutzer sonata του Beethoven παίζεται από τους μουσικούς (διηγητική μουσική)	-Ο Schindler εδώ παίρνει τα ηνία της αφήγησης. Μέσα από την σκηνή αυτή και τη συνομιλία του Schindler με τον Beethoven βλέπουμε τη μεταξύ τους γνωριμία, το πόσο πολύ «άγγιξαν» τα λόγια του Beethoven τον Schindler και έτσι αυτός πήρε την απόφαση να εργαστεί δίπλα του ως γραμματέας του
27	00:58:49-1:01:44	<p>-Εσωτερικές σκηνές (στο σπίτι του Beethoven και στο σπίτι του αδερφού του Caspar)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συμμετέχουν στις σκηνές αυτές</p> <p>-Εξακολουθεί να ακούγεται η</p>	-Ακούγεται ορχηστρική μουσική κατά την διάρκεια του τσακωμού ανάμεσα στον Beethoven και τον αδερφό του (μη διηγητική μουσική)	-Ο Schindler ψάχνει να βρει τα χαρτιά για μία συμφωνία του Beethoven τα οποία τα είχε εμπιστευτεί ο συνθέτης στον αδερφό του να του τα φυλάει. Όταν δεν τα βρίσκει επισκέπτονται τον Caspar. Ο Caspar επιμένει πως του τα

		αφήγηση του Schindler		έχει επιστρέψει, ξεσπάει άγριος τσακωμός πιάνονται στα χέρια και τότε ο Beethoven ανακαλύπτει πως ο αδερφός του πάσχει από φυματίωση
28	1:01:44-1:02:24	-Εξωτερική σκηνή (στην κηδεία του Caspar)  -Εναλλαγές κοντινών και γενικών πλάνων στο χώρο της κηδείας  -Συνεχίζεται η αφήγηση από τον Schindler	-Εξακολουθεί να ακούγεται η μουσική της προηγούμενης σκηνής (μη διηγητική μουσική)	-Μεταφερόμαστε στην κηδεία του αδερφού του Beethoven. Ο συνθέτης συνομιλεί με τον Schindler και ισχυρίζεται πως ένας εκ των παρευρισκόμενων είναι ο νέος αγαπητικός της γυναίκας του αδερφού του
29	1:02:24-1:03:42	-Εσωτερική σκηνή στην αρχή (στο σπίτι του αδερφού του Beethoven)  -Εναλλαγές σκηνών και πλάνων στη συνέχεια όπου βλέπουμε τη μεταφορά του ανιψιού του Beethoven , Karl από το σπίτι του στο σπίτι του Beethoven	-Ορχηστρική μουσική ακούγεται αρκετά χαμηλά σε αυτές της σκηνές (μη διηγητική μουσική)	-Ο Beethoven παίρνει από την Γιοχάννα την κηδεμονία του Karl μετά τον θάνατο του αδερφού του και ο Karl πάει να μείνει μαζί του
30	1:03:42-1:07:56	-Εσωτερική σκηνή στο σπίτι του Beethoven όπου βρίσκεται ο συνθέτης με τον ανιψιό του στην αρχή  -Έπειτα ακολουθούν σκηνές από τα παιδικά	- Ο Beethoven παίζει το “Für Elise” στο πιάνο (διηγητική μουσική)  -Η μουσική μετατρέπεται σε μη διηγητική όταν ακούγεται ξανά στη σκηνή	-Ο Beethoven τρώει με τον ανιψιό του και αμέσως μετά τον παροτρύνει να κάτσει στο πιάνο. Παίζει το “Für Elise” που το έγραψε για να του το κάνει δώρο. Έτσι ξεκινάει να αφηγείται τα δικά του παιδικά

		<p>χρόνια του Beethoven όπως τα αφηγείται στον Karl</p> <p>-Στο τέλος επιστρέφουμε στην αρχική σκηνή με τον Karl και τον Beethoven</p> <p>-Ο Beethoven σε ρόλο αφηγητή</p>	<p>που παρεμβάλλεται από την αφήγηση του Beethoven</p>	<p>χρόνια στον Karl μιλώντας για την φιλοδοξία του πατέρα του να τον κάνει «νέο Mozart». Έτσι βλέπουμε τον μικρό Beethoven να αρνείται να παίξει μπροστά σε κοινό και μετά τον πατέρα του να τον τιμωρεί χτυπώντας τον στο δωμάτιό του</p>
31	1:07:57-1:10:23	<p>-Ξεκινάει με μία μικρή εξωτερική σκηνή από μία συναυλία στην οποία παίζει βιολί ο Schindler και την παρακολουθεί ο Beethoven με την Άννα Μαρί</p> <p>-Σε αυτή τη σκηνή ακούμε τη φωνή του Schindler σε ρόλο αφηγητή</p> <p>-Κοντινά πλάνα στους μουσικούς και στο κοινό</p> <p>-Ακολουθεί εσωτερική σκηνή στο σπίτι της Άννα Μαρί</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Beethoven και την Άννα Μαρί που συνομιλούν</p>	<p>-Μουσική από τη συναυλία με πιάνο και βιολί (διηγητική μουσική)</p> <p>-Η μουσική συνεχίζεται σε όλη την διάρκεια της επόμενης σκηνής στο σπίτι της Άννα Μαρί (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Ο Beethoven συζητάει με την Άννα Μαρί για τον ανιψιό του. Όταν η Άννα Μαρί του λέει πως θα έπρεπε να αφήνει την Γιοχάννα να έχει επαφές μαζί του αυτός νευριάζει και αποχωρεί</p>
32	1:10:23-1:13:22	<p>-Εσωτερικές σκηνές (Ο Schindler με την Γιοχάννα σε ένα εστιατόριο και αμέσως μετά σκηνή στο διακαστήριο)</p> <p>-Κοντινά πλάνα</p>	<p>-Ακούγεται αποσπασματικά και σε πολύ χαμηλή ένταση ορχηστρική μουσική κατά την διάρκεια του δικαστηρίου (μη</p>	<p>-Η Γιοχάννα συνομιλεί με τον Schindler και τον ενημερώνει πως θα ασκήσει έφεση για να πάρει πίσω την επιμέλεια του Karl. Στην αμέσως</p>

		στην αρχική σκηνή , εναλλαγή κοντινών και μακρινών πλάνων στο δικαστήριο	διηγητική μουσική)	επόμενη σκηνή, μεταφερόμαστε στο δικαστήριο όπου ο Karl δε μπορεί να αποφασίσει με ποιον επιθυμεί να μείνει
33	1:13:22-1:15:50	-Εσωτερικές σκηνές (στο γραφείο του καγκελάριου και στο δικαστήριο)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν και γενικά πλάνα στο ακροατήριο του δικαστηρίου	-Ακούγεται ορχηστρική μουσική προς το τέλος από πίσω (διηγητική μουσική)	-Ο Beethoven επισκέπτεται τον καγκελάριο και του ζητάει να βοηθήσει ώστε να δοθεί η κηδεμονία του Karl στον ίδιο και όχι στη Γιοχάννα. Ο καγκελάριος εξαιτίας κάποιων παλαιότερων αρνητικών δηλώσεων του Beethoven εναντίον του αρχικά αρνείται, όταν όμως ο Beethoven του λέει πως θα γράψει προς τιμήν του ένα ορατόριο μοιάζει να αλλάζει γνώμη και στην επόμενη σκηνή βλέπουμε το δικαστήριο να δίνει την επιμέλεια στον Beethoven
34	1:15:50-1:16:41	-Εναλλαγές σκηνών που οδηγούν σε ένα χρονικό άλμα  -Κοντινό πλάνο στον Karl να παίζει πιάνο και βλέπουμε τον μικρό Karl να μας οδηγεί στην ίδια σκηνή όπου παίζει πιάνο αφού έχει μεγαλώσει  -Η φωνή του Schindler σε ρόλο	-Συνεχίζεται στην αρχή η μουσική από την προηγούμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)  -Ακούγεται ο Karl να μελετάει στο πιάνο (διηγητική μουσική)	-Μέσα από την αφήγηση του Schindler οδηγούμαστε σε ένα χρονικό άλμα και βλέπουμε την προσπάθεια του Beethoven να κάνει τον Karl έναν σπουδαίο βιρτουόζο και πως η ενασχόλησή του αυτή με τον Karl τον οδήγησε στην αποχή από την

		αφηγητή		συνθετική δραστηριότητα
35	1:16:41-1:19:04	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Beethoven)  -Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν	-Στην αρχή της σκηνής ακούμε τον Karl να παίζει πιάνο	-Ο Beethoven συνειδητοποιεί πως ο Karl είναι ερωτευμένος με την υπηρέτριά του και την απολύει. Τότε τσακώνεται με τον Karl και αυτός φεύγει
36	1:19:04-1:20:37	-Εναλλαγές εσωτερικών και εξωτερικών σκηνών (σε μαγαζιά και δρόμους της πόλης)  -Η κάμερα ακολουθεί τον Beethoven μέσα στο πλήθος	-Ακούμε το πρώτο μέρος της 9 <sup>ης</sup> συμφωνίας του Beethoven (μη διηγητική μουσική)	-Ο Beethoven αμέσως μετά βγαίνει έξω και ψάχνει τον Karl στις μπουραρίες της πόλης. Μόλις τον βρίσκει τον σέρνει έξαλλος έξω από το μαγαζί και στο τέλος ο Beethoven νιώθει αδιαθεσία και πέφτει κάτω
37	1:20:37-1:22:27	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Beethoven)  -Κοντινά πλάνα στον Karl και τον Beethoven	-Ο Karl παίζει πιάνο αλλά δεν ακούμε κάτι καθώς η ταινία για ακόμα μια φορά μας μεταφέρει στο σώμα του Beethoven. Αργότερα μπαίνει η μουσική στο τέλος της σκηνής όπως την φαντάζεται ο Beethoven (μετά-διηγητική μουσική)	-Πίσω στο σπίτι του Beethoven ο Karl φροντίζει τον θείο του που βρίσκεται στο κρεβάτι και αυτός του ζητάει να του παίξει πιάνο

38	1:22:27-1:23:54	<p>-Εσωτερική σκηνή (Ο Schindler με τον Karl σε ένα εστιατόριο)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στους δύο άντρες που συζητούν</p>	-Χωρίς μουσική	<p>-Ο Karl συναντιέται με τον Schindler και του εκφράζει την ανησυχία του για τον Beethoven ο οποίος δεν δουλεύει. Χαρακτηριστικό της σκηνής αυτής είναι πως ο Karl μιμείται την «παιδιάστικη» όπως αναφέρει μελωδία που κραυγάζει συχνά ο Beethoven (η ωδή στη χαρά) λέγοντας πως είναι το κερασάκι σε μία σπουδαία συμφωνία και τότε ο Karl εκφράζει την ανησυχία του πως ο θείος του έχει αρχίσει να τρελαίνεται</p>
39	1:23:54-1:26:08	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Beethoven)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p>	-Χωρίς μουσική	<p>-Ο Karl μαζί με τον Schindler πάνε στον Beethoven για να τον πείσουν να ακυρώσει τη συναυλία που είχε προγραμματίσει για τον Karl και να πάψει να προσπαθεί να τον κάνει μουσικό παρά τη θέλησή του. Ο Beethoven εξοργισμένος διώχνει τον Schindler και κατόπιν χαστουκίζει τον Karl</p>



40	1:26:08-1:28:47	-Γρήγορες εναλλαγές διάφορων σκηνών (ο Karl φεύγει από το σπίτι και ο Beethoven με τον Schindler τον ψάχνουν)  -Εναλλαγές κοντινών και μακρινών πλάνων	-Ορχηστρική μουσική συνοδεύει αυτές τις σκηνές (μη διηγητική μουσική)	-Ο Karl παίρνει ένα όπλο μαζί του και φεύγει από το σπίτι αποφασισμένος να αυτοκτονήσει. Ο Beethoven με τον Schindler τον ψάχνουν
41	1:28:47-1:29:24	-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι της Johanna)  -Κοντινά πλάνα στον Karl με την Johanna απ' τη μία πλευρά – στον Beethoven με τον Schindler από την άλλη	-Ακούγεται αποσπασματικά ορχηστρική μουσική (μη διηγητική μουσική)	-Ο Beethoven με τον Schindler πάνε στο σπίτι της Johanna και εκεί βρίσκουν την Johanna να φροντίζει τον Karl ο οποίος αυτοπυροβολήθηκε. Ο Karl συνομιλεί με τον Beethoven και του γράφει κάτι που τον σοκάρει, χωρίς όμως να μας αποκαλύπτεται τι του έγραψε
42	1:29:24-1:30:51	-Εξωτερική σκηνή (Ο Beethoven στο προαύλιο ενός κτηρίου)  -Εναλλαγή κοντινών και μακρινών πλάνων του Beethoven  -Κοντινό πλάνο στο γράμμα του Karl  -Η φωνή του Schindler επανέρχεται στην αφήγηση	-Μουσική με ορχήστρα και φωνές συνοδεύει τη σκηνή αυτή (μη διηγητική μουσική)	-Εδώ μας αποκαλύπτεται πως αυτό που του έγραψε προηγουμένως ο Karl “δεν θέλω να ξαναδώ το πρόσωπό σου” και βλέπουμε τον Beethoven απογοητευμένο και σε κακή κατάσταση να κάθεται σε ένα προαύλιο κρατώντας το σημείωμα του Karl.

43	1:30:51-1:33:27	<p>-Εσωτερική σκηνή στην αρχή (επιστροφή στο “παρόν” της ταινίας, στην ταβέρνα όπου συνομιλεί ο Schindler με την Άννα Μαρί)</p> <p>-Εξωτερική σκηνή στη συνέχεια (βγαίνουν από τη ταβέρνα και φεύγει ο Schindler)</p> <p>-Ακούμε υπό μορφή αφήγησης απόσπασμα από το γράμμα στην “αθάνατη αγαπημένη”</p>	-Συνεχίζεται η μουσική από την προηγούμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)	-Ο Schindler στο τέλος της κουβέντας του δείχνει το γράμμα του Beethoven στην Άννα Μαρί και αυτή ισχυρίζεται πως δεν είναι η ίδια η αθάνατη αγαπημένη αλλά μία άλλη που μπήκε ανάμεσά τους. Αφού βγαίνουν απ’ τη ταβέρνα η Άννα Μαρί τον προτρέπει να πάει να τη βρει , χωρίς όμως η ταινία να μας έχει αποκαλύψει ακόμα το ποια είναι
44	1:33:27-1:35:41	<p>-Εσωτερική σκηνή (στον χώρο που εργάζεται η Johanna)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Schindler και τη Johanna που συνομιλούν</p>	<p>-Στην αρχή ακούμε τη μουσική από την προηγούμενη σκηνή να συνεχίζεται για λίγο (μη διηγητική μουσική)</p> <p>-Στο τέλος της σκηνής αυτής ακούγεται η “ωδή στη χαρά” (μη διηγητική μουσική)</p>	-Ο Schindler επισκέπτεται τη Johanna και της ζητάει να του δείξει τον γραφικό χαρακτήρα της. Μόλις συγκρίνει τον γραφικό της χαρακτήρα με αυτόν της υπογραφής από το ξενοδοχείο ανακαλύπτει πως είναι ίδιος και η ταινία ουσιαστικά εδώ μας παρουσιάζει πως η “αθάνατη αγαπημένη” είναι η Johanna
45	1:35:41-1:43:36	-Εσωτερική σκηνή (στην αίθουσα που δίνεται η συναυλία της 9ης του Beethoven)	-Η “ωδή στη χαρά” ακούγεται σε όλη την διάρκεια του μέρους αυτού. Η	-Η Johanna μας αφηγείται πως αφορμή στο να συγχωρέσει τον Beethoven για όσα

		<p>-Εξωτερικές σκηνές από την Johanna να πηγαίνει στη συναυλία αρχικά και από την παιδική ηλικία του Beethoven παρεμβάλλονται ανάμεσα στις σκηνές της συναυλίας)</p> <p>-Γενικά πλάνα στο κοινό και την ορχήστρα σε συνδυασμό με κοντινά πλάνα στον Beethoven που έχει ανέβει στη σκηνή και παρακολουθεί τη συναυλία</p> <p>-Η φωνή της Johanna σε ρόλο αφήγησης στην αρχή της σκηνής</p>	<p>μουσική λειτουργεί ως διηγητική στις σκηνές όπου η ορχήστρα με τη χορωδία εκτελούν την 9η του Beethoven και ως μετά – διηγητική στις διάφορες σκηνές που παρεμβάλλονται της συναυλίας</p> <p>-Στα κοντινά πλάνα στον Beethoven η μουσική σταματάει συχνά να ακούγεται, θέλοντας έτσι για ακόμη μια φορά να μας μεταφέρει στον ηχητικό κόσμο του συνθέτη.</p>	<p>όλα της έκανε υπήρξε η 9η συμφωνία του Beethoven. Εδώ μας παρουσιάζεται η 9η του Beethoven με τον Beethoven να παρακολουθεί τη συναυλία βρισκόμενος πάνω στη σκηνή και η ταινία να μας παρουσιάζει της σκέψεις του Beethoven θα λέγαμε, με τον Beethoven σε μικρή ηλικία να το σκάει από το σπίτι και να τρέχει για να γλυτώσει από τον πατέρα του και να καταλήγει με την “κορύφωση” της “ωδής στην χαρά σε ένα εντυπωσιακό πλάνο με τον Beethoven αφού έχει ξεφύγει από τον πατέρα του να κολυμπάει σε μία λίμνη κάτω από το φως των αστεριών. Για ακόμα μια φορά η ταινία εδώ μας παρουσιάζει την κώφωση του Beethoven με το κοινό στο τέλος να τον χειροκροτεί και ο μαέστρος πάει και γυρίζει τον Beethoven προς τη μεριά του κοινού γιατί ο ίδιος βεβαίως δεν άκουσε τα</p>
--	--	---	---	--

				χειροκροτήματα
46	1:43:36-1:48:22	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι του Beethoven)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στον Beethoven και τη Johanna</p> <p>-Η φωνή της Johanna αφηγείται τα γεγονότα στην αρχή της σκηνής</p>	<p>-Ακούγεται το κουαρτέτο εγχόρδων αρ.16 του Beethoven κατά την διάρκεια της επίσκεψης της Johanna στο σπίτι του Beethoven (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>- Η Johanna μας περιγράφει και βλέπουμε την τελευταία φορά που είδε τον Beethoven πριν πεθάνει όταν τον επισκέφτηκε στο σπίτι του</p>
47	1:48:22-1:51:33	<p>-Εσωτερική σκηνή αρχικά (επιστροφή στη συνομιλία μεταξύ Schindler και Johanna)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p> <p>-Εξωτερική σκηνή εν συνεχεία (ο Schindler φεύγει και κοιτάει μέσα από το παράθυρο την Johanna)</p> <p>-Η κάμερα μας δείχνει από έξω απ το παράθυρο τη Johanna να διαβάζει το γράμμα</p> <p>-Αμέσως μετά παρεμβάλλεται μία σκηνή με τον Beethoven να παίζει πιάνο και η κάμερα μας τον</p>	<p>-Ακούγεται ξανά το απόσπασμα από το adagio του κονσέρτου για πιάνο αρ.5 του Beethoven που είχε συνοδεύσει την αφήγηση του γράμματος και στην αρχή της ταινίας (μη διηγητική μουσική)</p> <p>-Μετατρέπεται σε διηγητική στη μικρή σκηνή που βλέπουμε τον Beethoven να παίζει το έργο στο πιάνο</p>	<p>-Η συνάντηση μεταξύ Schindler και Johanna φτάνει στο τέλος της με τον Schindler να της παραδίδει το γράμμα που έγραψε ο Beethoven και εκείνη να το διαβάζει και να κλαίει</p>

		<p>δείχνει, όπως και την Johanna από το παράθυρο μέσα στο σπίτι</p> <p>-Ακούμε πάλι υπό μορφή αφήγησης το γράμμα του Beethoven την ώρα που το διαβάζει η Johanna</p>		
48	1:51:33-1:52:53	<p>-Εσωτερική σκηνή (στο σπίτι της Johanna)</p> <p>-Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα που συνομιλούν</p>	-Συνεχίζεται η μουσική από την προηγούμενη σκηνή (μη διηγητική μουσική)	-Ο Beethoven πάει στην Johanna τη φιλάει και της δίνει τη διεύθυνση του ξενοδοχείου για να συναντηθούν. Η Johanna του ανακοινώνει πως έχει το παιδί του μέσα της. Έτσι η ταινία μας επιβεβαιώνει τη σχέση μεταξύ Beethoven και Johanna μας αποκαλύπτει πως ο Karl ήταν παιδί του Beethoven. Η ταινία έτσι μας αποκαλύπτει τα στοιχεία που ο θεατής αγνοούσε για την συνάντηση του Beethoven με μία γυναίκα που βλέπουμε στην αρχή της ταινίας
49	1:52:53-1:56:20	<p>-Εναλλαγές εσωτερικών εξωτερικών σκηνών</p> <p>-Επίσης εναλλαγή μακρινών και</p>	-Εξακολουθεί να ακούγεται η μουσική από το κονσόρτο για πιάνο του Beethoven (μη διηγητική	-Εδώ βλέπουμε μία πιο εκτεταμένη εκδοχή των αρχικών σκηνών από την συνάντηση Beethoven και Johanna στο ξενοδοχείο η οποία

		<p>κοντινών πλάνων</p> <p>-Ακούγεται ακόμα υπό μορφή αφήγησης το γράμμα του Beethoven προς την αθάνατη αγαπημένη</p> <p>-Η σκηνή κλείνει με επιστροφή στο “παρόν” της ταινίας με τη Johanna να ολοκληρώνει την ανάγνωση του γράμματος</p>	<p>μουσική)</p>	<p>δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Μέσα στις σκηνές αυτές προστίθεται και μία σκηνή από την χαλασμένη άμαξα του Beethoven που τον καθυστέρησε στο ταξίδι του να φτάσει προς το ξενοδοχείο στην πόλη που είχαν πει. Η σκηνή αυτή είχε παιχτεί ξανά όταν ο Beethoven περιέγραφε στον Schindler πως από αυτό εμπνεύστηκε την σονάτα του</p>
50	1:56:20-1:57:06	<p>-Εξωτερική σκηνή (στον τάφο του Beethoven στο νεκροταφείο)</p> <p>-Η κάμερα ακολουθεί την Johanna που πάει στον τάφο του Beethoven και η ταινία κλείνει με ένα κοντινό πλάνο στον τάφο του συνθέτη</p> <p>-Το γράμμα εξακολουθεί να ακούγεται υπό μορφή αφήγησης όπου στην τελική αυτή σκηνή ολοκληρώνεται</p>	<p>-Εξακολουθεί να ακούγεται μουσική από το ίδιο έργο χωρίς να διακόπτεται (μη διηγητική μουσική)</p>	<p>-Η ταινία ολοκληρώνεται με την Johanna να πηγαίνει στον τάφο του Beethoven</p>
51	1:57:06-ΤΕΛΟΣ	<p>-Τίτλοι τέλους</p>	<p>-Οι τίτλοι τέλους συνοδεύονται με μουσική από το κονσέρτο για πιάνο που</p>	

			συνόδευσε και όλες τις τελευταίες σκηές	
--	--	--	--	--

## 5. Ερμηνευτική προσέγγιση

---

### 5.1 *Amadeus*

#### Η μουσική στο *Amadeus*

Η φύση της ταινίας και η υπόθεσή της η οποία την κατατάσσει στις βιογραφικές ταινίες καλλιτεχνών και συγκεκριμένα στις βιογραφικές ταινίες μουσικών-συνθετών (βλ. Welsh 2005:86), οδηγεί σε έναν πολύ έντονο ρόλο της μουσικής εντός του έργου, όπου αρκετές φορές ξεπερνάει και αυτόν της εικόνας. Χαρακτηριστική είναι η έντονη χρήση διηγητικής μουσικής που συναντάμε στο *Amadeus*. Σκηνές όπου η μουσική πηγάζει μέσα από την ίδια τη κινηματογραφική δράση, όπως οι αρκετές, εκτενείς και συχνές σκηνές μουσικών παραστάσεων, συναυλιών κλπ.

Πέραν της εκτεταμένης χρήσης διηγητικής μουσικής έντονη είναι και σε αρκετές περιπτώσεις μετά-διηγητικής μουσικής. Δηλαδή, μουσικής που “πηγάει από ένα δευτερεύον αφηγηματικό εκτός του κυρίου αφηγηματικού πλαισίου στο οποίο λαμβάνει χώρα η κινηματογραφική δράση” (Πουλάκης 2015:14). Ίσως η πλέον χαρακτηριστική σκηνή μετά-διηγητικής μουσικής που μπορεί να διακρίνει κανείς, βρίσκεται προς το τέλος της ταινίας. Η σκηνή αυτή παρουσιάζει τον Mozart στο κρεβάτι να υπαγορεύει τη μουσική για το “Confutatis” του Requiem του στο Salieri και αυτός να γράφει τη μουσική στη παρτιτούρα. Εδώ, η συνθετική δραστηριότητα και διαδικασία δεν παρουσιάζεται στον ακροατή μόνο μέσω της εικόνας, αλλά έχουμε την δυνατότητα να ακούμε αποσπασματικά και αποδομημένο το απόσπασμα του έργου, καθώς ακούμε ουσιαστικά τις ομάδες των φωνών (μπάσοι, tenors κλπ) και την κάθε ομάδα οργάνων (πνευστά, κρουστά, έγχορδα) χωριστά την ώρα που γράφεται κάθε ένα εξ αυτών και στην τελική του μορφή ολοκληρωμένο με όλα τα όργανα και τις φωνές. Ο θεατής λοιπόν, έχει εδώ την δυνατότητα να παρακολουθήσει την συνθετική δραστηριότητα όχι μόνο μέσω της εικόνας, αλλά και μέσω της μετά-διηγητικής μουσικής που του παρουσιάζει σε ακουστική μορφή την σύνθεση του έργου. Βεβαίως υπάρχουν κι άλλες σκηνές όπου γίνεται χρήση μετά-διηγητικής μουσικής όπως για παράδειγμα, σκηνές στις οποίες ο Salieri διαβάζει μουσική από παρτιτούρες του Mozart και ταυτόχρονα ακούγεται η μουσική αυτή από πίσω. Έχουμε δύο τέτοιες σκηνές μία στην αρχή και μία προς τη μέση της ταινίας.

Όσον αφορά τη χρήση μη διηγητικής μουσικής στην ταινία (background music), αξίζει να αναφέρουμε πως αν και στην πλειονότητα των ταινιών που μπορεί να παρακολουθήσει κανείς αυτή η κατηγορία μουσικής κυριαρχεί, εδώ η φύση της ταινίας όπως προαναφέραμε, οδηγεί τη μη διηγητική μουσική να έχει σχεδόν ίση, αν όχι μικρότερη, παρουσία με την διηγητική μουσική. Η μη διηγητική μουσικής συχνά μετατρέπεται σε διηγητική με την αλλαγή των σκηνών, σε μετά-διηγητική άλλες φορές κλπ. Γενικότερα θα λέγαμε πως ο έντονος ρόλος της μουσικής εντός της ταινίας συχνά μετατρέπει την λειτουργία της μη διηγητικής.

Η μουσική της ταινίας σε όποια κι απ τις τρεις κατηγορίες κι αν ανήκει είναι μουσική του Mozart με εξαίρεση τρεις περιπτώσεις. Μία σκηνή όπου μας παρουσιάζεται μία όπερα του Salieri και δύο σκηνές όπου μας παρουσιάζεται μουσική η οποία γράφτηκε ειδικά για την ταινία και δεν αποτελεί μουσική της εποχής στην οποία λαμβάνει χώρα η κινηματογραφική δράση. Η πρώτη εκ των δύο σκηνών είναι στην αρχική συναυλία του Mozart στο παλάτι και στην πρώτη συνάντηση Mozart-Salieri, όπου πριν ξεκινήσει η συναυλία υπό την διεύθυνση του Mozart ακούγεται ορχηστρική μουσική που συντέθηκε για την ίδια τη ταινία. Η δεύτερη



σκηνή είναι η γνωστή σκηνή όπου ο Salieri συνθέτει ένα εμβατήριο για να καλωσορίσει το Mozart στο παλάτι και κατόπιν ο Mozart το παραλλάσσει. Στην πραγματικότητα το εμβατήριο αυτό δεν γράφτηκε ποτέ από τον Salieri. Πρόκειται για ακόμη μία σύνθεση με σκοπό την εξυπηρέτηση των αναγκών της ταινίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο αρκετές φορές λειτουργεί η μουσική εντός της ταινίας. Ήδη από το πρώτο δευτερόλεπτο του *Amadeus* ακούμε δύο συγχορδίες από τον “Don Giovanni” του Mozart που δίνουν έναν εντόνωσ δραματικό τόνο και ανάμεσα στις συγχορδίες αυτές ακούμε την κραυγή του Salieri να φωνάζει “Mozart!” 2 φορές (όσες και οι συγχορδίες που ακούγονται). Θα λέγαμε πως με αυτόν τον τρόπο η ταινία μας επισημαίνει εξ αρχής τον έντονο ρόλο της μουσικής από τη μία και τον οπερατικό χαρακτήρα με τον οποίο αυτή λειτουργεί αρκετές φορές από την άλλη. Έτσι λοιπόν στη ταινία βλέπουμε πως “η σύνθεση ομιλούμενου λόγου και μουσικής είναι συχνά οπερατικού χαρακτήρα” (Powrie-Stilwell 2006:60). Άλλο ένα παράδειγμα οπερατικής λειτουργίας της μουσικής στο *Amadeus* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η χρήση αυτού του μικρού μοτίβου δύο συγχορδιών από την όπερα “Don Giovanni” που προαναφέραμε και σε δύο άλλες σκηνές. Στην σκηνή κατά την οποία ο Mozart γυρίζει στο σπίτι του και βλέπει πως εκεί τον περιμένει ο πατέρας του που τον επισκέφτηκε απροειδοποίητα και η δεύτερη σκηνή, όταν ο αγνώστου ταυτότητας μεταμφιεσμένος άντρας πάει στο σπίτι του Mozart για πρώτη φορά και του ζητάει να γράψει το Requiem. Παρατηρούμε λοιπόν πως γίνεται συχνή χρήση αυτού του μικρού μελωδικού μοτίβου εντός της ταινίας για να προσδώσει έναν “δραματικό” χαρακτήρα στο γεγονός που συμβαίνει την στιγμή εκείνη και για να μας αναδείξει ένα “σημαντικό” σημείο για την ροή δράσης της ταινίας. Παρατηρούμε λοιπόν μία οπερατικού χαρακτήρα αντιμετώπιση της μουσικής και εδώ θα λέγαμε, καθώς η σύνδεση ενός συγκεκριμένου μουσικού μοτίβου με πρόσωπα ή/και καταστάσεις, είναι κάτι που συναντάει συχνά κανείς σε μία όπερα.

### **Η παρουσίαση προσώπων και ιστορικών γεγονότων στο *Amadeus***

Μελετώντας το *Amadeus* οφείλουμε να μελετήσουμε και το πως τα πρόσωπα και τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα στη ταινία. Τόσο από τη μεριά της σχέσης που παρουσιάζει αυτή με την ιστορική πραγματικότητα, όσο και από τον τρόπο που η ταινία φτιάχνει το πορτρέτο τόσο του Mozart, όσο και του Salieri. Η πιστότητα του *Amadeus* στην ιστορική αλήθεια έχει απασχολήσει αρκετούς μουσικολόγους κατά καιρούς, κάτι που βεβαίως δεν συναντάμε μόνο στο *Amadeus* αλλά στην πλειοψηφία των βιογραφικών ταινιών του μυθοπλαστικού κινηματογράφου που αρκετά συχνά ξεσηκώνουν συζητήσεις περί της ιστορικής τους αξιοπιστίας. Πολλά επίσης έχουν λεχθεί και για τον τρόπο παρουσίασης των χαρακτήρων και τα μηνύματα που περνάει μέσω αυτού η ταινία.

Σίγουρα παρακολουθώντας ένας γνώστης της ιστορικής αλήθειας την ταινία των Shaffer-Forman μπορεί να παρατηρήσει αρκετά στοιχεία και γεγονότα που παρεκκλίνουν από την ιστορική πραγματικότητα. Βεβαίως αυτό σε καμία περίπτωση δε μπορεί να πει κανείς πως προκαλεί έκπληξη στον θεατή καθώς είναι κάτι αναμενόμενο όταν μιλάμε για βιογραφικές ταινίες του μυθοπλαστικού κινηματογράφου και όχι για βιογραφικά ντοκιμαντέρ. Όπως προείπαμε η ταινία βασίζεται στην “κόντρα” μεταξύ Salieri και Mozart. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν ιστορικά στοιχεία και πηγές που να επιβεβαιώνουν μία τέτοια σχέση μεταξύ των δύο συνθετών. “Στην πραγματικότητα ο Shaffer μοιάζει να αντλεί την έμπνευσή του για το πλέξιμο του σεναρίου γύρω από αυτήν τη “κόντρα” από ένα ποίημα του Pushkin γραμμένο το 1791 με τίτλο Mozart and Salieri” (Robbins 1997:1)

Έτσι ο Shaffer εκμεταλλεύεται το μύθο αυτό για να χτίσει την δική του ιστορία πάνω του.

Βεβαίως, η χρήση αυτού του μύθου από τους Shaffer και Forman δε σημαίνει και μη γνώση η παράβλεψη των ιστορικών γεγονότων από τους ίδιους. Ο Shaffer και ο Forman πράγματι φαίνεται να έχουν πολύ καλή γνώση των ιστορικών γεγονότων και ιδιαίτερα των ανεξιχνίαστων πραγματικών γεγονότων στη ζωή του Mozart πάνω στα οποία βασίζονται για να δημιουργήσουν τον δικό τους μύθο (Keefe 2009:45-53). Βλέπουμε λοιπόν στη τελευταία πράξη της ταινίας, πως το Requiem που πράγματι υπήρξε το τελευταίο και ανολοκλήρωτο έργο του Mozart συνδέεται άμεσα με τον θάνατό του. Shaffer και Forman εκμεταλλεύονται θα λέγαμε τον πρόωρο θάνατο του Mozart, το μυστήριο με τον τόπο ταφής της σορού του και το Requiem ως τελευταίο έργο του για να συνθέσουν πάνω σε αυτά τα γεγονότα μία δική τους φανταστική εκδοχή. Έτσι ο θάνατος του Mozart παρουσιάζεται ως δολοφονία από τον Salieri, η παραγγελία του Requiem ως ένα ακόμη μέρος του σχεδίου και η μη ανακάλυψη της σορού του συνθέτη μέχρι και σήμερα στην ταινία αποδίδεται από τους Shaffer και Forman στην ταφή του σε μυστική τοποθεσία, σε ομαδικό τάφο μαζί με άλλες σορούς που βλέπουμε στο τέλος του *Amadeus*.

Πέραν του ζητήματος της ιστορικής ακρίβειας των γεγονότων, αξίζει να πάμε ένα βήμα παραπέρα και να εξετάσουμε τα διάφορα ζητήματα που πραγματεύεται η ταινία μέσα από τον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφεί τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν σε αυτή. Τα ζητήματα που προκύπτουν μέσα από το *Amadeus* είναι τα εξής δύο: πρώτον, το ζήτημα της θρησκευτικότητας εντός της ταινίας και δεύτερον, το ζήτημα της ιδιοφυΐας και της σύγκρουσης της “μετριότητας” με αυτήν. Τα δύο παραπάνω στοιχεία της ταινίας προστίθενται μέσα από τις αφηγήσεις του Salieri για τον Mozart και όχι από τον ίδιο το Mozart. Ο Salieri είναι αυτός που δίνει θεϊκό χαρακτήρα στην κόντρα του με τον Mozart και μέσω της σύγκρουσής του με αυτόν μας παρουσιάζεται μία σύγκρουση της “ιδιοφυΐας” και της “τελειότητας” που την συνοδεύει με τη μετριότητα.

Το θρησκευτικό στοιχείο είναι έντονο από τα πρώτα λεπτά της ταινίας. Ο Salieri επιθυμεί να γίνει σπουδαίος συνθέτης ώστε να δοξάσει με τη μουσική του τον θεό ο οποίος του έδωσε την έμπνευση να τη γράψει. Να λειτουργήσει σαν “εργαλείο” του θεού (όπως χαρακτηριστικά αποκαλεί τον Mozart αργότερα στη ταινία). Ο Salieri όταν συνειδητοποιεί την ανωτερότητα του Mozart, αρχικά απορεί με την επιλογή του θεού να επιλέξει ως “εκλεκτό” έναν τέτοιο χαρακτήρα όπως τον Mozart και όχι τον θεοσεβούμενο και εργατικό Salieri. Χαρακτηριστικό είναι πως από ένα σημείο και έπειτα και ενώ ο Salieri αφηγείται τα γεγονότα, ταυτίζει πλέον ξεκάθαρα τον πόλεμο που κήρυξε στον Mozart με πόλεμο που κήρυξε στον ίδιο τον θεό για αυτήν την επιλογή του. Βλέπουμε λοιπόν συχνά την ταύτιση της καλλιτεχνικής έμπνευσης με έμπνευση που προέρχεται από το θεϊκόν στοιχείο. Ουσιαστικά ο Salieri εκφράζει την πεποίθηση περί “θεϊκής παρέμβασης στην καλλιτεχνική διαδικασία, η οποία φανερώνεται και μέσω της μετάλλαξης του παιδαριώδη χαρακτήρα του Mozart σε έναν εντελώς “άλλο άνθρωπο” όταν αυτός συνθέτει” (Mousa 2019:8)

Σημαντικό ρόλο κατέχει στην ταινία όπως προαναφέραμε και το ζήτημα της σύγκρουσης μεταξύ ιδιοφυΐας και μετριότητας. Πράγματι μέσα στην ταινία βλέπουμε αρκετές φορές τη “μάχη” αυτή. Η παρούσα ταινία θα μπορούσε κανείς να πει πως αποτελεί μία “ωδή στη μεγαλοφυΐα” (Jacobson 1984:50). Συνεχώς μέσα κι από τις ίδιες τις περιγραφές του Salieri για τη μουσική του Mozart παρουσιάζεται η ευφυΐα του συνθέτη, ο αβίαστος τρόπος με τον οποίο γράφει αριστουργήματα και η χαοτική διαφορά και ανωτερότητά του σε σχέση με οποιονδήποτε άλλο συνθέτη της εποχής του και ειδικά με τον Salieri. Στην αντίθετη πλευρά ο Salieri παρουσιάζεται ως μία

“μετριότητα” καταδικασμένη να ζει κάτω από την σκιά του Mozart. Η σύγκρουση αυτή φανερώνεται και μέσα από τα ξεσπάσματα ζήλιας θα λέγαμε του Salieri όπου μιλάει με τεράστιο θαυμασμό για τη μουσική του Mozart σε αρκετά σημεία της ταινίας και ο θαυμασμός αυτός συχνά μετατρέπεται σε ζήλια μέσα σε ένα δευτερόλεπτο σε μία ταχεία και ακραία μεταβολή των συναισθημάτων του Salieri που λαμβάνει χώρα αρκετές φορές μέσα στην ταινία, σχεδόν κάθε φορά που μιλάει για τη μουσική του Mozart. Μοιάζει πολλές φορές λοιπόν ο Salieri να “προσπαθεί να ισορροπήσει μεταξύ θαυμασμού και ζήλιας” (Kupfer 2020:696-710). “Στο *Amadeus*, ο Shaffer αφηγείται το δράμα της ανθρώπινης ανισότητας, την περηφάνια που οδηγεί στον φθόνο και την επίμοχθη διαρκή προσπάθεια για αιώνια αναγνώριση, η οποία τελικά –εκ των πραγμάτων αλλά και ως αποτέλεσμα ενός κυρίαρχου πολιτιστικού μορφώματος- γίνεται αντιληπτή ως «μετριότητα»” (Κάβουρας 2008:56)

### ***Amadeus* και δημοφιλής κουλτούρα**

Στην αρχή του σχολιασμού του *Amadeus* αναφερθήκαμε στην τεράστια εμπορική του επιτυχία. Μέσα από την τεράστια αυτή επιτυχία το *Amadeus* έπαιξε καθοριστικό ρόλο στον τρόπο αντιμετώπισης του Mozart και της μουσικής του από την δημοφιλή κουλτούρα. Η ταινία καταπιάνεται με θέματα που είχαν απασχολήσει και προγενέστερα την δημοφιλή κουλτούρα και δημιούργησαν εύφορο έδαφος για την δημιουργία διαφόρων μύθων, όπως για παράδειγμα ο μυστηριώδης και σε αρκετά νεαρή ηλικία θάνατος του Mozart καθώς και το μυστήριο με τον τόπο ταφής του. Η ταινία λοιπόν επικεντρώνεται σε αυτά τα γεγονότα, χτίζει έναν μύθο πάνω τους και έτσι έρχεται η επιτυχία.

Μία σημαντική παράμετρος της επιτυχίας του *Amadeus* είναι ο τρόπος με τον οποίο μας παρουσιάζει τον Mozart περισσότερο σαν έναν “rock star” παρά σαν έναν κλασσικό Αυστριακό συνθέτη του 18ου αιώνα. Ο Mozart πράγματι παρουσιάζεται σαν ένας rock star που κάνει μία άστατη ζωή, λατρεύει τα πάρτι, τις γυναίκες και το αλκοόλ και συχνά παρουσιάζεται ως μία αυτοκαταστροφική ιδιοφυΐα, θα μπορούσαμε να πούμε. “Η δημοφιλία του *Amadeus* συνέβαλλε στην προώθηση της αντίληψης του Mozart σαν ένα celebrity” (Bennett 2018:223). Πράγματι η εικόνα του Mozart που παρουσιάζεται στην ταινία συνέβαλλε σημαντικά στην επιτυχία της καθώς έφερε τον συνθέτη πιο κοντά στο μη εξοικειωμένο κοινό, παρουσιάζοντάς τον σαν έναν αστέρα της pop σκηνής του σήμερα.

Πέραν του ατίθασου χαρακτήρα του Mozart όπως αυτός παρουσιάζεται στην ταινία, βλέπουμε και τον εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα του συνθέτη κατά την δημιουργική διαδικασία. Εκεί ο Mozart παρουσιάζεται ως μία μοναδική ιδιοφυΐα που δε μπορεί να συγκριθεί με κανέναν άλλο. Σε αυτό συμβάλλουν όπως προείπαμε και τα λόγια του Salieri που μιλάει με έναν απερίγραπτο θαυμασμό για τη μουσική του Mozart, άλλα και η παρουσίαση της συνθετικής διαδικασίας του Mozart ειδικά στην χαρακτηριστική σκηνή που υπαγορεύει το “Confutatis” από το requiem στον Salieri. “Η δημιουργική διαδικασία του Mozart παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο που κάθε καλλιτέχνης (αλλά και κάθε άνθρωπος που προσπαθεί να δημιουργήσει κάτι καινοτόμο σε οποιοδήποτε επαγγελματικό πεδίο) που παρακολουθεί την ταινία μπορεί να ταυτιστεί μαζί του, με τον τρόπο που δουλεύει.” (Morton 2011:2-3)

Βλέπουμε λοιπόν μέσα από τα όσα προαναφέραμε τους λόγους που συνετέλεσαν στην τεράστια επιτυχία του *Amadeus*. Ο ατίθασος και παιδαριώδης χαρακτήρας του Mozart στην καθημερινή του ζωή, σε συνδυασμό με τον σοβαρό χαρακτήρα του όταν δημιουργεί. Η “ωδή στην ιδιοφυΐα” και η αναμέτρηση της μετριότητας με αυτήν. Ο Mozart ως ένας pop αστέρας του σήμερα, σε μία ταινία με ίντριγκες, κόντρες και συνεχείς συγκρούσεις των δύο βασικών χαρακτήρων. Και τέλος, η αρκετά καλές

ερμηνείες, η εξαιρετική μουσική επένδυση και η όμορφη εικόνα, οδήγησαν όχι απλώς σε μία μεγάλη εμπορική επιτυχία του *Amadeus*, αλλά και σε μία τεράστια επιρροή στην αντίληψη του Mozart στο ευρύ κοινό μέχρι και σήμερα, στο φαινόμενο της “Mozart-mania” την δεκαετία του 80’ (Brown 1992:49) και σε άσκηση επιρροής σε άλλες μεταγενέστερες ταινίες του Hollywood ως προς τη μουσική, με το requiem του Mozart να χρησιμοποιείται για να επισημάνει την τελευταία πράξη μιας ταινίας (όπως γίνεται στο *Amadeus*) σε αρκετές περιπτώσεις μετά την ταινία των Shaffer-Forman. (Lowe 2002:109)

## 5.2 *Immortal Beloved*

### Η μουσική στο *Immortal Beloved*

Όπως είναι αναμενόμενο η μουσική στο *Immortal Beloved* παίζει σημαντικό ρόλο. Πρόκειται για μία βιογραφική ταινία καλλιτέχνη και συγκεκριμένα μουσικού, επομένως ο ιδιαίτερα σημαντικός ρόλος της μουσικής στην ταινία και η συνεχής παρουσία της, δεν μας προξενούν κάποια εντύπωση. Αξίζει να αναφερθεί πως η μουσική που ακούμε καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας είτε αυτή είναι διηγητική, είτε μη διηγητική ή ακόμα και μετά-διηγητική, είναι μουσική της εποχής γραμμένη βεβαίως από τον Beethoven και όχι μουσική που δημιουργήθηκε για την εξυπηρέτηση της ταινίας. Σημαντικό ρόλο στη μουσική επένδυση της ταινίας κατέχουν ορισμένα από τα πλέον γνωστά έργα του, όπως η “παθητική”, η σονάτα του σεληνόφωτος, η 5η και η 9η συμφωνία και το “Für Elise”. Η ταινία ξεκινάει με τα πρώτα δευτερόλεπτα και το χαρακτηριστικό θέμα της 5ης συμφωνίας το οποίο προσδίδει δραματικό χαρακτήρα στη σκηνή θανάτου του Beethoven. Αργότερα ακολουθεί μία εκτεταμένη χρήση της “παθητικής”, όπου ακούμε ολόκληρο το πρώτο μέρος αλλά και το δεύτερο. Αποσπάσματα του έργου επαναφέρονται και αργότερα σε ορισμένα σημεία της ταινίας. Μία σκηνή αφιερώνεται στον Beethoven να παίζει το πρώτο μέρος της σονάτας του σεληνόφωτος και αργότερα στη ταινία μία σκηνή (καθώς και σκηνές από τα παιδικά χρόνια του Beethoven που παρεμβάλλονται) αφιερώνεται στο “Für Elise”. Σημαντικό ρόλο βεβαίως κατέχει προς το τέλος της ταινίας η 9η συμφωνία του Beethoven όπου παρακολουθούμε και την πρεμιέρα της. Βλέπουμε λοιπόν πως η ταινία προσπαθεί να “εκμεταλλευτεί” θα λέγαμε, ως προς το κομμάτι της μουσικής επένδυσης, τα πλέον γνωστά έργα του Beethoven.

Η χρήση μη διηγητικής μουσικής στην ταινία είναι αρκετά έντονη και σχεδόν συνεχής. Οι σκηνές που δεν συνοδεύονται από μουσική είναι λίγες και σχετικά μικρές σε διάρκεια. Τα όρια βεβαίως διάκρισης της μουσικής μεταξύ διηγητικής, μη διηγητικής και μετά-διηγητικής μουσικής συχνά είναι στενά με σημεία της ταινίας όπου η λειτουργία της μουσικής συνεχώς μεταβάλλεται από σκηνή σε σκηνή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το σημείο εκείνο όπου βλέπουμε μέσα από την αφήγηση της κόμισσας Τζούλια τη γνωριμία της με τον Beethoven. Σε αυτό το σημείο ακούμε την παθητική που άλλοτε λειτουργεί ως διηγητική μουσική (είτε όταν βλέπουμε τον Beethoven να την εκτελεί στο πιάνο, είτε όταν την ακούμε στη συναυλία όπου γνωρίστηκε η κόμισσα με τον συνθέτη) και άλλοτε ως μη διηγητική μουσική όταν συνοδεύει άλλες σκηνές που παρεμβάλλονται (εδώ ίσως να μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε και μετά-διηγητική). Παρόμοιες περιπτώσεις συναντάμε και στη συνέχεια της ταινίας με τη μουσική που ακούμε μέσα από μία μουσική εκτέλεση να συνεχίζει και στις επόμενες σκηνές και να μετατρέπεται σε μη διηγητική. Η μη διηγητική μουσική μοιάζει να κυριαρχεί στη ταινία καθώς όπως είπαμε και σε σκηνές διηγητικής μουσικής, η μουσική σε πολλές εξ αυτών σύντομα μετατρέπεται σε μη διηγητική. Συχνά βέβαια όταν αυτή μετατρέπεται σε μη διηγητική δεν χάνει τη δυναμική της αλλά την διατηρεί. Έτσι έχουμε έναν πολύ ενεργό ρόλο της μουσικής εντός της ταινίας, που συχνά μοιάζει να ξεπερνά θα μπορούσαμε να πούμε αυτόν της εικόνας. “Ο Rose ενισχύει ενεργά την ακουστική της μουσικής δίνοντάς της μια δυνατή μη διηγητική παρουσία, και παρουσιάζοντας συχνές και εκτεταμένες σκηνές εκτέλεσης” (Rogers 2001:1). «Το *Immortal Beloved* είναι όμορφο μόνο όταν η μουσική παίζει και αδέξιο όταν αυτή απουσιάζει.» (Douglas 1995:37)

Η ταινία βεβαίως έχει και αρκετές σκηνές διηγητικής μουσικής. Σκηνές μουσικών εκτελέσεων και συναυλιών. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που συναντάμε σε αρκετές σκηνές στις οποίες περιέχεται διηγητική μουσική είναι η μεταβολή του ηχοτοπίου με σκοπό να μεταφερθεί ο θεατής στον “ηχητικό κόσμο” του Beethoven όπου αντιμετώπιζε το πρόβλημα της ακοής του με την σταδιακή του κώφωση. Έτσι σε αρκετές σκηνές η μουσική και γενικότερα ο ήχος (συνήθως όταν η κάμερα πλησιάζει τον Beethoven) θολώνει και ακούγεται μία βουή με τη μουσική να “χάνεται”. Χαρακτηριστική σκηνή είναι αυτή της συναυλία όπου δίνει ο Beethoven όπου καλείται να παίξει και να διευθύνει ένα κονσέρτο για πιάνο. Η συναυλία καταλήγει σε μεγάλη αποτυχία με τον συνθέτη να μη μπορεί να ανταποκριθεί εξαιτίας της σχεδόν ανύπαρκτης ακοής του. Έτσι εδώ ενώ αρχικά ακούμε τη μουσική εν συνεχεία ο ήχος χάνεται πίσω από μία βουή και η ταινία μας εισάγει στον ηχητικό κόσμο του Beethoven με τον συνθέτη να προσπαθεί να παίξει, το κοινό να τον χλευάζει και να φωνάζει και ο θεατής να μην ακούει τίποτα εκτός από την βουή και πολύ αμυδρά τους ήχους του περιβάλλοντος από πίσω. Ο ήχος συχνά επανέρχεται και αργότερα θολώνει ξανά. Προς το τέλος της ταινίας όπου εκεί μας παρουσιάζεται ο Beethoven πλέον λίγο πριν πεθάνει, ο ανιψιός του παίζει πιάνο για εκείνος αλλά πλέον η βουή και οι ήχοι από βάθος δεν υπάρχουν καν. Εδώ έχουμε απόλυτη σιγή. Ίσως ένα “τέχνασμα” που χρησιμοποιήθηκε με σκοπό την ανάδειξη της επιδείνωσης της κώφωσης του Beethoven, όπου από την αρχική θόλωση του ήχου, οδηγείται στην απόλυτη σιγή. Η χρήση μετά-διηγητικής μουσικής στη ταινία δεν είναι έντονη. Συνήθως όταν αυτή την συναντάμε, πρόκειται για διηγητική μουσική που μετατρέπεται ακολούθως σε μετά-διηγητική σε σκηνές που μπορεί να παρεμβάλλονται μουσικών εκτελέσεων.

Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε στο σημαντικό ρόλο που δείχνει να έχει η μουσική εντός της ταινίας μέσω της σύνδεσης μη διηγητικής μουσικής με συγκεκριμένα γεγονότα. Το γράμμα προς την “αθάνατη αγαπημένη” είναι το κεντρικό σημείο γύρω από το οποίο χτίζεται η ταινία. Στην ταινία μέσα ακούμε το γράμμα αυτό του Beethoven προς την γυναίκα της ζωής του υπό μορφή αφήγησης στην αρχή όπου ο Schindler ξεκινάει την έρευνά του για να εντοπίσει την γυναίκα αυτή και ολοκληρωμένο πλέον στο τέλος όταν ο Schindler το παραδίδει στην Johanna. Και στις δύο περιπτώσεις η αφήγηση του γράμματος συνοδεύεται από το adagio του κονσέρτου για πιάνο αρ.5 του Beethoven. Βλέπουμε λοιπόν πως εδώ πέρα υπάρχει ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα που συνδέεται με το γράμμα στην “αθάνατη αγαπημένη” και το συνοδεύει.

### **Η παρουσίαση προσώπων και ιστορικών γεγονότων στο *Immortal Beloved***

Το *Immortal Beloved* ως μία βιογραφική ταινία του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, ξεφεύγει από την ιστορική πραγματικότητα και χτίζει τον δικό της “μύθο” πάνω σε ένα πραγματικό γεγονός, όπως είναι το γράμμα προς την “αθάνατη αγαπημένη”. Ο Bernard Rose “εκμεταλλεύεται” το περιβόητο αυτό γράμμα του Beethoven σε συνδυασμό με την πολυτάραχη ερωτική ζωή του ώστε να χτίσει ένα σενάριο μέσα από το οποίο παρουσιάζεται η ερωτική ζωή του συνθέτη, το πρόβλημα της ακοής του, το μυστήριο με την “αθάνατη αγαπημένη” και στο τέλος η ανατροπή με την αποκάλυψη της γυναίκας αυτής. Πράγματι θα μπορούσε κανείς να πει πως η ταινία αυτή επικεντρώνεται περισσότερο στην προσωπική/ερωτική ζωή του Beethoven και όχι στο έργο του. Μέσα από την παρουσίαση της ερωτικής του ζωής ο θεατής λαμβάνει και στοιχεία για το έργο του συνθέτη και τη “μουσική” ζωή του και όχι το αντίστροφο. « Στην πραγματικότητα η ταινία δεν έχει να κάνει με τον

Μπετόβεν. Παρουσιάζει εκείνη την πλευρά του πραγματικού Μπετόβεν που σε διαφορετικές χρονικές στιγμές ήταν απελπιστικά ερωτευμένος με μια γυναίκα...» (Lockwood 1997:197)

Η ιστορική αλήθεια μοιάζει αρκετές φορές να παραμερίζεται από τον Rose με σκοπό την εξυπηρέτηση του σεναρίου. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ίσως η κατάληξη της ταινίας. Εκεί προκειμένου να υπάρξει η επιθυμητή λύση του μυστηρίου και μάλιστα με μία ανατροπή όπως προαναφέραμε, μας παρουσιάζεται ως “αθάνατη αγαπημένη” τελικώς η Johanna (γυναίκα του αδερφού του Beethoven) και ο ανιψιός του Karl ως δικό του παιδί που προέκυψε από την “παράνομη” αυτή σχέση τους. “Αν και έχουν γίνει προσπάθειες να βρεθεί η γυναίκα για την οποία γράφτηκε το συγκεκριμένο γράμμα και παρά το γεγονός πως έχει αποδοθεί κατά καιρούς σε διάφορες γυναίκες, δεν γνωρίζουμε τον πραγματικό παραλήπτη” (Unger 1927:249). Εδώ λοιπόν εντοπίζεται ίσως η κυριότερη ιστορική ανακρίβεια της ταινίας και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τροποποίησης της ιστορικής αλήθειας προς εξυπηρέτηση της ταινίας και του σεναρίου. Ο Rose χτίζει έναν μύθο πάνω σε ένα πραγματικό γεγονός και δίνει μία δική του φανταστική εξήγηση στο μυστήριο της γυναίκας για την οποία γράφτηκε το γράμμα. «Δεν είναι ασυνήθιστο για μία ταινία να συνδέει τα πραγματικά γεγονότα με φανταστικά γεγονότα. Το αξιοσημείωτο όμως εδώ είναι πως τα πραγματικά γεγονότα ίσως είναι ακόμα πιο έντονα από τα όσα μας παρουσιάζει η ταινία» (Brown 1995:37)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να δούμε το πορτρέτο που “χτίζει” η ταινία γύρω από τον Beethoven. Το πως δηλαδή παρουσιάζεται ο σπουδαίος συνθέτης μέσα από το *Immortal Beloved*. Όπως προείπαμε η ταινία εστιάζει στην ερωτική ζωή του Beethoven όμως δε παραλείπει να μας δείξει και την εικόνα του “επαναστάτη” Beethoven έστω δίνοντας μικρότερη βαρύτητα σε αυτή τη μεριά του. Η ταινία λοιπόν κυρίως στην αρχή της και στην αφήγηση της κόμισσας Τζούλια μας παρουσιάζει τόσο μέσα από συζητήσεις του Beethoven με τη κόμισσα όσο και μέσα από συζητήσεις ευγενών την επαναστατική φύση του συνθέτη, την λατρεία προς το πρόσωπο του Ναπολέοντα και τα ιδεώδη της Γαλλικής επανάστασης καθώς και τη συμφωνία που έγραψε για τον ίδιο το Ναπολέοντα. Μάλιστα αργότερα δεν παραλείπει να μας δείξει τον βομβαρδισμό της Βιέννης από τα κανόνια του Ναπολέοντα και ακολούθως την απογοήτευση του συνθέτη για το πρόσωπο που τόσο θαύμασε στο παρελθόν όταν αυτός έγινε αυτοκράτορας, που φαίνεται τόσο μέσω της αφήγησης αλλά και στην σκηνή όπου ο Beethoven σβήνει με μανία την αφιέρωση στον Ναπολέοντα στην πρώτη σελίδα της συμφωνίας του. Η ταινία λοιπόν χωρίς να ξεφεύγει από το επίκεντρό της, το οποίο είναι η “αθάνατη αγαπημένη”, μας παρουσιάζει και τα ιστορικά γεγονότα τα οποία επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό το έργο του Beethoven «ο Beethoven λειτούργησε σαν ένα συνθέτη που γράφει τη μουσική μίας ταινίας, γράφοντας μουσική με βάση τις εξελίξεις και τα γεγονότα της πραγματικής ζωής, συμβάλλοντας και ο ίδιος σε αυτά.» (Vegas 2008:6-7)

Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η παρουσίαση του προβλήματος ακοής του συνθέτη και της σταδιακής του κώφωσης όπως μας παρουσιάζεται στο *Immortal Beloved*. Παραπάνω, σχολιάζοντας τη μουσική της ταινίας αναφερθήκαμε στα ηχητικά τεχνάσματα που επιστρατεύει η ταινία με σκοπό να αναδείξει η ταινία το πρόβλημα της ακοής του συνθέτη και να βάλει τον θεατή μέσα στον “ηχητικό κόσμο” του. Όμως η ταινία επιχειρεί να μας δείξει και το πως επηρέασε η κώφωση τον Beethoven σε ό,τι αφορά το έργο του και την συνθετική του δραστηριότητα. Η ταινία επικεντρώνεται όπως είπαμε στο ύστερο Beethoven και κατά συνέπεια στα χρόνια αυτά όπου ο Beethoven αντιμετώπιζε το πρόβλημα ακοής. Έτσι βλέπουμε την “πτώση” του συνθέτη, την ολοένα μειωμένη συνθετική δραστηριότητά του, την απουσία του από

τις σκηνές συναυλιών είτε σε ρόλο πιανίστα είτε σε ρόλο μαέστρου καθώς και το τελευταίο τεράστιο έργο του την ένατη συμφωνία. Χαρακτηριστική σκηνή είναι η συναυλία όπου ο Beethoven αδυνατεί να παίξει και να διευθύνει και από αυτή την σκηνή και μετά στις συναυλίες των έργων του που παρουσιάζονται εντός της ταινίας δεν παίξει και δεν διευθύνει ο ίδιος. Επίσης χαρακτηριστικό το σημείο όπου βλέπουμε πως οι φίμες για την κατάσταση της ακοής του Beethoven πληθαίνουν και έτσι ο πατέρας της κόμισσας Τζούλια προκειμένου να δώσει την συγκατάθεσή του για το μεταξύ τους γάμο απαιτεί να τον παρακολουθήσουν κρυφά για να δουν αν μπορεί να παίξει. Εκεί ανακαλύπτουν πως είναι κουφός. “Στην μυθολογία που χτίστηκε γύρω από τον Beethoven η περιπέτεια με την ακοή του λειτουργεί με δύο τρόπους: Από τη μία αντιμετωπίζεται ως το σημείο που ορίζει την σταδιακή κάμψη του συνθέτη και του έργου του και από την άλλη, ως το σημείο που ξεκινάει η τελευταία «άνοδος» στην συνθετική δραστηριότητα του Beethoven, απελευθερώνεται πλήρως η μουσική του και υπερνικά το πρόβλημά του.” (McCance 2013:231)

### ***Immortal Beloved* και δημοφιλής κουλτούρα**

Ο Beethoven είναι ένας εκ των κλασικών συνθετών που έχουν χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς από την σύγχρονη δημοφιλή – μαζική κουλτούρα. «Ο Beethoven έχει αιχμαλωτίσει την αμερικανική φαντασία με τρόπους που κανένας άλλος κλασικός μουσικός δεν έχει καταφέρει να το κάνει - παραμένει μια εικόνα ευμετάβλητη στην αμερικανική κουλτούρα» (Meredith 2011:39). Έτσι λοιπόν θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτονόητο πως και μία ταινία όπως το *Immortal Beloved*, ένα δημιούργημα που ανήκει στην κύρια τέχνη που εκφράζει τη μαζική κουλτούρα (δηλαδή τον κινηματογράφο), δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. Έχει λοιπόν ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε μέσω του *Immortal Beloved* την επιρροή της δημοφιλούς κουλτούρας σε αυτό καθώς και την παρουσίαση του Beethoven μέσα από αυτή.

Όπως προείπαμε η ταινία παρουσιάζει ορισμένες ιστορικές ανακρίβειες, με την κυριότερη να είναι η αποκάλυψη πως η Johanna ήταν η “αθάνατη αγαπημένη” για την οποία έγραψε το περιβόητο γράμμα ο συνθέτης. Μέσα από την αλλαγή αυτή της ιστορικής πραγματικότητας μπορεί κανείς να δει πως η πραγματικότητα αυτή αλλοιώνεται προς τέρψιν της εμπορικής επιτυχίας της ταινίας και την προσέλκυση του κοινού, ώστε να δημιουργηθεί ένα σενάριο με ανατροπή στο τέλος και λύση του μυστηρίου και να έχουμε ένα πιο “ολοκληρωμένο” αποτέλεσμα. Βεβαίως θα μπορούσαμε να πούμε πως τέτοιου είδους ιστορικές ανακρίβειες σε αυτές τις ταινίες είναι ανεκτές καθώς εξ αρχής ο στόχος τους είναι να προσεγγίσουν το μαζικό κοινό και όχι μόνο τους εξοικειωμένους με τη λόγια δυτική μουσική. «ο κινηματογράφος μπορεί να επιτρέψει τη μαζική διάδοση σημαντικών πολιτιστικών αξιών, παρέχοντας παράλληλα άμεση πρόσβαση σε τάσεις στις οποίες η μαζική κουλτούρα αντανακλάται.» (Roggers 2000:1)

Την επιρροή της δημοφιλούς κουλτούρας στο *Immortal Beloved* μπορούμε να τη δούμε και μέσα από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Beethoven στην ταινία. Ο συνθέτης μας παρουσιάζεται σα μία εκκεντρική ιδιοφυΐα, με πολυτάραχη ερωτική ζωή, επαναστατικές ιδέες και στα όρια του “αντικοινωνικού- προσβλητικού” πολλές φορές με τον άσχημο τρόπο που φέρεται σε δικά του πρόσωπα όπως στον αδερφό του και τη γυναίκα του, σε όσους προσπαθούν να τον πείσουν να αφήσει την Johanna να βλέπει τον γιο της κλπ. «Ο Gary Oldman ενσαρκώνει περισσότερο έναν “rock star” παρά έναν ώριμο, ατίθασο Γερμανό συνθέτη» (Broyles 2011:180). Γίνεται μία προσπάθεια να λέγαμε να φτιαχτεί ένα πορτρέτο “εκκεντρικού σταρ” για τον Beethoven, κάτι το οποίο μπορούμε να πούμε πως γίνεται με σκοπό την παρουσίαση



ενός καλλιτέχνη πιο κοντά στα στάνταρ του σημερινού κοινού της δημοφιλούς-ποπ κουλτούρας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και το πως η ταινία “εκμεταλλεύεται” και το πρόβλημα ακοής του Beethoven την σταδιακή κώφωσή του. Ένα από τα στοιχεία που η σύγχρονη δημοφιλής κουλτούρα έχει αναδείξει σχετικά με τον Beethoven και έχει χτίσει το “μύθο” του συνθέτη γύρω από αυτό είναι η κώφωση του Beethoven. Όπως έχει γίνει και σε άλλες ταινίες, έτσι και εδώ η ταινία δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός αυτό με τον τρόπο με τον οποίο το αναδείξαμε και παραπάνω. Η ταινία αυτή λοιπόν δεν αποτελεί εξαίρεση, καθώς όπως συμβαίνει κατά κόρον σε άλλες ταινίες και όχι μόνο για τον Beethoven βασίζεται κατά πολύ στο πρόβλημα της ακοής του.

Βλέπουμε λοιπόν μέσα από τα όσα προαναφέραμε πως το *Immortal Beloved* αποτελεί ένα “προϊόν” ενταγμένο εντός της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας καθώς και το πως ο συνθέτης παρουσιάζεται μέσα από αυτήν. Βλέπουμε ποια στοιχεία έχουν χρησιμοποιηθεί κατά κόρον με σκοπό την δημιουργία του “μύθου” που παισιώνει τον σπουδαίο συνθέτη και πως το Hollywood έχει παίξει τεράστιο ρόλο στην διάδοση αυτών των “μύθων” γύρω από τον Beethoven αλλά και άλλους σπουδαίους συνθέτες.

## 6. Συγκριτική προσέγγιση

---

Μετά την ανάλυση και τον σχολιασμό των δύο ταινιών ακολουθεί η συγκριτική αντιπαράθεσή τους προκειμένου να εντοπίσουμε τα κοινά σημεία και τις μεταξύ τους διαφορές. Η σύγκριση αυτή βοηθά στην εξαγωγή αξιόπιστων συμπερασμάτων αναφορικά με την παρουσία των κλασικών συνθετών στις βιογραφικές ταινίες του σύγχρονου Hollywood και στηρίζεται σε τρεις βασικούς άξονες: α) στη μουσική των ταινιών και στο πώς αυτή λειτουργεί, β) στην παρουσίαση προσώπων και ιστορικών γεγονότων εντός αυτών και γ) στον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες ενσωματώνουν στοιχεία της δημοφιλούς κουλτούρας.

### Η μουσική στις δύο ταινίες

Η μουσική όπως προαναφέραμε παίζει πολύ σημαντικό ρόλο και στις δύο ταινίες. Άλλωστε είναι η φύση των ταινιών και των θεμάτων που αυτές διαπραγματεύονται τέτοια, που δεν θα μπορούσε η μουσική να παραμείνει σε έναν απλώς διακοσμητικό ρόλο. Η χρήση διηγητικής μουσικής είναι και στις δύο περιπτώσεις έντονη, το ίδιο βεβαίως συμβαίνει και με τις άλλες δύο κατηγορίες. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως και οι δύο ταινίες μοιάζουν να εκμεταλλεύονται και να επενδύουν πάνω σε ορισμένα από τα πλέον δημοφιλή έργα των δύο συνθετών, όπως το requiem, η όπερα “Don Giovanni” κλπ του Mozart και από την άλλη πλευρά, το “Für Elise”, η 9η συμφωνία και συγκεκριμένα η “ωδή στη χαρά” κλπ του Beethoven. Έτσι βλέπουμε να δημιουργείται ένα πλαίσιο αποτελούμενο από διάφορα “κλασικά χιτς”. Καθώς πρόκειται για βιογραφικές ταινίες συνθετών δεν θα μπορούσε να μην υπάρχει έντονη χρήση διηγητικής μουσικής σε σχέση με ταινίες άλλων ειδών που η χρήση αυτής είναι συνήθως πιο περιορισμένη. Παρακάτω λοιπόν θα δούμε το πώς λειτουργεί η μουσική (σε όποια εκ των τριών κατηγοριών κι αν ανήκει) μέσα στην εκάστοτε ταινία και θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε ομοιότητες και διαφορές.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της μουσικής και στις δύο περιπτώσεις, είναι και η χρήση μουσικής γραμμένη από τους συνθέτες και όχι η χρήση μουσικής που γράφτηκε με σκοπό την εξυπηρέτηση των ταινιών. Ουσιαστικά θα μπορούσε κανείς να πει πως η μουσική του Mozart και του Beethoven στο *Amadeus* και στο *Immortal Beloved* αντίστοιχα, μετατρέπεται σε κινηματογραφική μουσική και έτσι χρησιμοποιείται για την επίτευξη άλλων στόχων και υπό άλλες συνθήκες από αυτές για τις οποίες προοριζόταν όταν γράφτηκε. Ουσιαστικά λοιπόν έχουμε μουσική η οποία δεν γράφτηκε για τις ταινίες αλλά μουσική που προϋπήρχε, συνδυάστηκε συλλεκτικά και τροποποιήθηκε για να χρησιμοποιηθεί στις δύο ταινίες (compiled scores) (Kassabian 2001:2) Εδώ μπορεί να εντοπιστεί και η πρώτη διαφορά μεταξύ των δύο ταινιών στο θέμα της μουσικής. Στο *Amadeus* συναντάμε και μουσική η οποία γράφτηκε αποκλειστικά για την εξυπηρέτηση των αναγκών της ταινίας (υπενθυμίζουμε την περίπτωση του εμβατηρίου του Salieri) κάτι που στο *Immortal*

*Beloved* δεν το συναντάμε. Βεβαίως όπως είδαμε και παραπάνω οι περιπτώσεις μουσικής γραμμένης για την ταινία που συναντάμε στο “*Amadeus*” είναι μόλις δύο. Σε ολόκληρη την ταινία πλην των δύο αυτών περιπτώσεων ακούγεται η μουσική του Mozart (και του Salieri σε ορισμένες περιπτώσεις).

Όσον αφορά την διηγητική μουσική όπως ειπώθηκε και παραπάνω η χρήση της είναι έντονη και στις δύο περιπτώσεις. Όμως βλέπουμε μία πιο έντονη χρήση της στο *Amadeus* με περισσότερες και κυρίως μεγαλύτερες σε διάρκεια σκηνές μουσικών παραστάσεων, προβών κλπ. Επίσης το *Amadeus* μοιάζει να δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα σε παρουσίαση συγκεκριμένων έργων, όπως για παράδειγμα την όπερα “*Don Giovanni*” όπου μας παρουσιάζει με μία σκηνή σχετικά μεγάλης διάρκειας ένα μέρος της καθώς και άλλες όπερες και έργα του Mozart “χτίζοντας” συχνά και το σενάριο γύρω από αυτές, όπως για παράδειγμα την όπερα “*Η απαγωγή από το Σεράι*” που μας απασχολεί ιδιαίτερος πριν την πρεμιέρα της, ή η όπερα “*Don Giovanni*” κ.α. Γενικά παρατηρούμε πως το *Amadeus* δίνει μεγάλη βαρύτητα σε ορισμένα έργα του Mozart με κυρίαρχο θα λέγαμε να μοιάζει το Requiem που μας απασχολεί σε όλη την τελευταία πράξη της ταινίας.

Αντίθετα, στο *Immortal Beloved* δεν συναντάμε ιδιαίτερα μεγάλες σε διάρκεια σκηνές μουσικής εκτέλεσης και ακόμα και όταν αυτές οι σκηνές υπάρχουν δεν έχουν ως στόχο την παρουσίαση του μουσικού έργου στον θεατή ούτε το “χτίσιμο” του σεναρίου γύρω από μουσικά έργα όπως προαναφέραμε (με εξαίρεση την περίπτωση της 9ης συμφωνίας). Οι σκηνές διηγητικής μουσικής στα πλαίσια μουσικών εκτελέσεων και συναυλιών του Beethoven έχουν ως σκοπό να αναδείξουν κάτι άλλο που θα μας απασχολήσει στην ταινία. Για παράδειγμα η σκηνή από την συναυλία όπου ακούμε την παθητική του Beethoven στο πρώτο μισό της ταινίας έχει ως σκοπό να μας δείξει την πρώτη γνωριμία του Beethoven με τη κόμισσα. Η σκηνή όπου ο Beethoven δίνει ένα κονσέρτο και αδυνατεί να ανταπεξέλθει έχει ως σκοπό να μας παρουσιάσει το πρόβλημα ακοής του συνθέτη. Σε καμία εκ των δύο παραπάνω περιπτώσεων δεν αναφέρονται τα έργα. Δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτά καθώς δεν είναι ο πρωταρχικός σκοπός της ταινίας η παρουσίαση των έργων αυτών. Όπως προείπαμε εξαίρεση αποτελεί η 9η συμφωνία στην οποία γίνεται ειδική αναφορά και μας απασχολεί μέσα στην ταινία και εδώ θα μπορούσαμε να βρούμε ένα κοινό στοιχείο μεταξύ των δύο ταινιών: Τόσο στο *Amadeus* όσο και στο *Immortal Beloved* δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα τελευταία σπουδαία έργα του Mozart (Requiem) και του Beethoven (9η συμφωνία) αντίστοιχα.

Όσον αφορά την χρήση μη διηγητικής μουσικής, είναι επίσης έντονη και σχεδόν συνεχής και στις δύο ταινίες. Τόσο στο *Amadeus* όσο και στο *Immortal Beloved* η διηγητική μουσική των ταινιών αποτελείται αποκλειστικά από έργα του Mozart και του Beethoven αντίστοιχα. Θα μπορούσαμε εδώ να αποδώσουμε έναν πιο ενεργό και πρωταγωνιστικό ρόλο της μη διηγητικής μουσικής στο *Immortal Beloved* σε σχέση με το *Amadeus*. Όπως είδαμε στις αναλύσεις που προηγήθηκαν στο *Amadeus* έχουμε περισσότερες σκηνές χωρίς μουσική σε αντίθεση με το *Immortal Beloved* που οι σκηνές αυτές είναι ελάχιστες και όταν αυτές υπάρχουν μικρές σε διάρκεια καθώς σύντομα η μουσική επανέρχεται. Αξίζει εδώ να αναφερθούμε και στα δύο μουσικά θέματα που αξιοποιούν οι δύο ταινίες και που αν και ανήκουν στην κατηγορία της μη

διηγητικής μουσικής, μέσα από τον τρόπο χρήσης τους αποκτούν έναν “ανώτερο ρόλο”. Στην περίπτωση του *Amadeus* το μουσικό αυτό θέμα είναι οι 2 συγχορδίες από την όπερα “Don Giovanni” με τις οποίες αρχίζει η ταινία και όπως προαναφέραμε τις επαναφέρει άλλες δύο φορές σε κομβικά σημεία της ταινίας, ώστε να κερδίσει την προσοχή του θεατή. Από την άλλη στο *Immortal Beloved* συναντάμε την χρήση του *adagio* από το κονσέρτο για πιάνο αρ.5 του Beethoven, όπου συνοδεύει δύο φορές την αφήγηση του γράμματος του Beethoven στην “αθάνατη αγαπημένη”.

Όσον αφορά τη μέτα-διηγητική μουσική εδώ εντοπίζεται μία βασική διαφορά. Παρά την ύπαρξη μέτα-διηγητικής μουσικής και στις δύο ταινίες, στο *Amadeus* αυτή παίζει έναν πιο ενεργό ρόλο στη ταινία και μας φανερώνει και τη μεγαλύτερη βαρύτητα στο έργο του συνθέτη που δίνει σε σχέση με το *Immortal Beloved*. Η μέτα-διηγητική μουσική στο *Amadeus* συχνά έχει ως στόχο να μας παρουσιάσει την συνθετική δραστηριότητα του Mozart. Όπως αναφέρθηκε και στον σχολιασμό της ταινίας, υπάρχουν σκηνές όπου βλέπουμε τον Salieri να διαβάζει τις παρτιτούρες του Mozart, να τις περιγράφει εξυμνώντας τον τρόπο σύνθεσής τους και ταυτόχρονα να ακούμε και τη μουσική την οποία περιγράφει. Επίσης υπάρχει και η χαρακτηριστική σκηνή όπου ο Mozart υπαγορεύει στον Salieri και ο δεύτερος γράφει τη μουσική του Requiem. Σε αυτή τη σκηνή δεν βλέπουμε μόνο την συνθετική δραστηριότητα αλλά την ακούμε κιόλας καθώς σε κάθε βήμα της υπάρχει η συνοδεία μουσικής που μας παρουσιάζει το εκάστοτε “βήμα”, ώσπου να το ακούσουμε ολοκληρωμένο στο τέλος. Στο *Immortal Beloved* τέτοιες σκηνές δεν υπάρχουν ούτε βεβαίως τέτοια χρήση μέτα-διηγητικής μουσικής. Καθώς όπως θα δούμε και παρακάτω η ταινία μοιάζει να μην ενδιαφέρεται για την συνθετική δραστηριότητα του Beethoven όσο το *Amadeus* για την συνθετική δραστηριότητα του Mozart.

## **Η Παρουσίαση προσώπων και ιστορικών γεγονότων στις δύο ταινίες**

Στο ζήτημα της παρουσίασης προσώπων και γεγονότων μπορεί κανείς να βρει επίσης αρκετά κοινά (αλλά και διαφορές) ανάμεσα στις δύο ταινίες. Αρχικά, όπως προαναφέραμε τόσο το *Amadeus* όσο και το *Immortal Beloved* παρεκκλίνουν από την ιστορική αλήθεια σε κάποια σημεία περισσότερο και σε άλλα λιγότερο. Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις γίνεται αντιληπτή η γνώση των πραγματικών γεγονότων γύρω από τις ζωές των δύο συνθετών από τους δημιουργούς της κάθε ταινίας. Βλέπουμε πως και οι δύο ταινίες εκμεταλλεύονται πραγματικά ιστορικά γεγονότα για να χτίσουν πάνω τους τον δικό τους μύθο. Από τη μία το *Amadeus* τον μυστηριώδη θάνατο του συνθέτη σε νεαρή ηλικία και τον άγνωστο τόπο ταφής του ώστε να χτίσει τον μύθο της “δολοφονίας” του συνθέτη από τον εχθρό του Salieri. Από την άλλη το *Immortal Beloved* εκμεταλλεύεται το υπαρκτό γράμμα του συνθέτη στην αθάνατη αγαπημένη και το μυστήριο που υπάρχει μέχρι σήμερα για το ποια γυναίκα ήταν η “αθάνατη αγαπημένη”, για να μας παρουσιάσει ο Rose την δική του εκδοχή χτίζοντας τον δικό του μύθο. Με βάση την υποκατηγοριοποίηση του Charles P. Mitchell (2004) των βιογραφικών ταινιών με βάση τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται τα γεγονότα και τα πρόσωπα σε αυτές θα μπορούσαμε να πούμε πως το *Amadeus* κατηγοριοποιείται ως “δραματική” και το *Immortal Beloved* ως “δραματική-ρομαντική”. (Βλ. σελ.10)

Βλέπουμε και στις δύο περιπτώσεις πως η ιστορική αλήθεια συνυπάρχει με το στοιχείο του μύθου. Έτσι λοιπόν οι βιογραφικές αυτές ταινίες χωρίς να δρουν ως ντοκιμαντέρ που κυνηγούν την “απόλυτη αλήθεια” μέσα από την σύμπραξη μύθου και πραγματικότητας καταφέρνουν να λειτουργήσουν και με ρόλο “διδασκτικό” απέναντι στον θεατή αλλά και με ρόλο ψυχαγωγικό (Murphy 2004:1). Ωστόσο οι δύο ταινίες διαφέρουν σημαντικά θα έλεγε κανείς στον ρόλο που παίζει το έργο των συνθετών μέσα σε αυτές. Στο *Amadeus* μέσω της κόντρας Mozart-Salieri βλέπουμε το σπουδαίο έργο του Mozart , την συνθετική του αντίληψη, τις αντιλήψεις της εποχής γύρω από τη μουσική (για παράδειγμα η σκηνή όπου οι ευγενείς με το Mozart συζητάνε για τις όπερες) κλπ. Στο *Immortal Beloved* από την άλλη, η μουσική του Beethoven μοιάζει πολλές φορές να μπαίνει σε δεύτερη μοίρα καθώς στο επίκεντρο βρίσκεται η ερωτική του ζωή και άλλες πτυχές της προσωπικής του ζωής. Θα μπορούσαμε να πούμε πως στο *Amadeus* μας παρουσιάζεται το έργο του Mozart μέσω της κόντρας του με τον Salieri, ενώ στο *Immortal Beloved* μας παρουσιάζεται η ερωτική-προσωπική ζωή του Beethoven και μέσω αυτής αντλούμαι και ορισμένα στοιχεία για το έργο του.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σύγκριση του τρόπου με τον οποίο η κάθε ταινία παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή της. Όπως είναι αναμενόμενο σε τέτοιου είδους βιογραφικές ταινίες συχνά συναντάμε Δηλαδή τον συνθέτη πάνω στον οποίο βασίζεται (Mozart και Beethoven). Θα λέγαμε πως τόσο ο Mozart όσο και ο Beethoven στις δύο περιπτώσεις που μελετήσαμε παρουσιάζονται κατά κάποιον τρόπο ως εκκεντρικοί “rock stars” . Ο Mozart μέσω της παρουσίασής του ως έναν άστατο συνθέτη που πίνει, γλεντάει συνεχώς κλπ και ο Beethoven μέσα από την πολυτάραχη ερωτική ζωή του και τον εκκεντρικό χαρακτήρα του . Ωστόσο το *Amadeus* προσπαθεί συχνά να αναδείξει την ανθρώπινη πλευρά του Mozart , τις αδυναμίες και τα πάθη του, την εμπιστοσύνη που δείχνει στον Salieri που τον θεωρεί φίλο του ενώ ο ίδιος επιχειρεί συνεχώς να τον καταστρέψει κλπ. Αντίθετα στο *Immortal Beloved* βλέπουμε έναν σκληρό Beethoven συχνά απότομο και άδικο με τους γύρω του και με την ταινία συχνά να προσπαθεί να τον εξιδανικεύσει και να μας παρουσιάσει τον εκκεντρικό αυτόν χαρακτήρα με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να μπορέσει να “συνδεθεί” μαζί του και να τον κατανοήσει. “ό,τι κάνει το *Amadeus* για τον Mozart , κάνει και το *Immortal Beloved* για τον Beethoven. Όμως το *Amadeus* έφερε στο προσκήνιο την «ανθρώπινη» πλευρά του Mozart ενώ το *Immortal Beloved* δείχνει το σκληρό πρόσωπο του Beethoven ενώ ταυτόχρονα τον εξιδανικεύει” (Meredith 1995:37)

### **Οι δύο ταινίες και η δημοφιλής κουλτούρα**

Όπως είδαμε στις αναλύσεις και τον σχολιασμό των ταινιών προηγουμένως, η επιρροές της δημοφιλούς κουλτούρας σε αυτές είναι έντονη και βεβαίως και οι δύο πρέπει να θεωρούνται “προϊόντα” της δημοφιλούς κουλτούρας. Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των βιογραφικών ταινιών (και δη αυτών που αφορούν κλασικούς συνθέτες) του Hollywood είναι να εκμεταλλεύονται διάφορες πτυχές της ζωής των συνθετών που θα προσελκύσουν το μαζικό κοινό στους κινηματογράφους ώστε να παρακολουθήσουν τις ταινίες αυτές και να οδηγηθούν σε εμπορική επιτυχία (Tibbetts 2005). Είδαμε λοιπόν χαρακτηριστικά πως το *Amadeus* και το *Immortal Beloved*

ακολουθούν τον ίδιο δρόμο, δίνοντας έμφαση στα γεγονότα αυτά που θα προσελκύσουν το μαζικό κοινό (Το *Amadeus* στην κόντρα μεταξύ Mozart-Salieri και στον μυστηριώδη θάνατο του συνθέτη και το *Immortal Beloved* στο “μυστήριο” πίσω από το γράμμα στην “αθάνατη αγαπημένη”). Με παρόμοιο τρόπο εκμεταλλεύονται και τη μουσική των δύο συνθετών, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα πλέον γνωστά έργα τους στο ευρύ-μαζικό κοινό. Με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα όπως άλλωστε είδαμε και παραπάνω την χρήση του Requiem του Mozart στο *Amadeus* και της 9ης Συμφωνίας του Beethoven στο *Immortal Beloved*.

Στα στοιχεία της δημοφιλούς κουλτούρας που συναντάμε εντός των δύο ταινιών αξίζει σαφώς να παρουσιαστεί και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι δύο συνθέτες. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω τόσο στο *Immortal Beloved* όσο και στο *Amadeus*, Beethoven και Mozart αντίστοιχα παρουσιάζονται σαν εκκεντρικοί “Rock Stars”. Έτσι λοιπόν βλέπουμε πως οι δύο ταινίες προσπαθούν να χτίσουν γύρω από τους δύο συνθέτες μία εικόνα οικεία στο μαζικό κοινό και μία εικόνα που επίσης θα προσελκύσει το κοινό αυτό να δει τις ταινίες αυτές. Η οπτική λοιπόν αυτή μοιάζει να αποσκοπεί στο να έρθουν οι συνθέτες αυτοί πιο κοντά στη σημερινή πραγματικότητα και να αποκτήσουν ένα “νέο ενδιαφέρον” χωρίς όμως ταυτόχρονα η ταινία να απομακρυνθεί εντελώς από τον κύριο στόχο της, όπου παραμένει η παρουσίαση ενός κλασσικού συνθέτη.

Μέσα λοιπόν από τη μελέτη των παραπάνω ταινιών θα μπορούσε να πει κανείς πως μπορούμε να βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα για την σημερινή αντιμετώπιση της κλασσικής μουσικής από τη μουσική βιομηχανία και γενικότερα τη βιομηχανία του θεάματος. Βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες που αναφέρονται σε κλασσικούς συνθέτες προσπαθούν να προσελκύσουν, πέραν των φίλων της κλασσικής μουσικής, και το ευρύ κοινό που συχνά δεν έχει κάποια ιδιαίτερη επαφή μαζί της. Έτσι λοιπόν βλέπουμε τις ταινίες αυτές στην προσπάθειά τους να γίνουν πιο “διασκεδαστικές” και προσιτές σε ένα ευρύ κοινό, να αναπαριστούν κατά το δοκούν την ιστορική πραγματικότητα, να καταπιάνονται με ενδιαφέρουσες και μυστηριώδεις συχνά πτυχές από τις ζωές κλασσικών συνθετών, να χρησιμοποιούν εντόνως μερικά από τα πλέον δημοφιλή έργα στο ευρύ κοινό του κάθε συνθέτη και συχνά να προσπαθούν να παρουσιάσουν τον εκάστοτε συνθέτη με έναν τρόπο που θυμίζει σημερινό αστέρα της ροκ-ποπ μουσικής.

## 7. Συμπεράσματα

---

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, μέσα από τη μελέτη του *Amadeus* και του *Immortal Beloved* είδαμε τον τρόπο χρήσης της μουσικής των Mozart και Beethoven αντίστοιχα, τον τρόπο παρουσίασης προσώπων και ιστορικών γεγονότων καθώς και τον τρόπο επίδρασης της δημοφιλούς κουλτούρας στις ταινίες αυτές και το αντίστροφο. Ακολουθώντας μέσα από μία σύγκριση των δύο ταινιών μπορέσαμε να δούμε τα κοινά τους σημεία και τις διαφορές τους. Έτσι λοιπόν τα θέματα που αναφέρθηκαν και στην αρχή της παρούσας εργασίας, τώρα μελετούνται από μία νέα σκοπιά μετά από όσες πληροφορίες συλλέξαμε, μέσα από τη μελέτη και την σύγκριση των δύο ταινιών.

Στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας αναφέρθηκε ο σπουδαίος ρόλος της μουσικής στον κινηματογράφο και κατόπιν ο σπουδαίος ρόλος που έχει παίζει η κλασική μουσική στο Hollywood. Μέσα από την παραπάνω μελέτη των δύο βιογραφικών ταινιών, βλέπουμε στην πράξη τον σπουδαίο αυτό ρόλο της μουσικής. Βεβαίως, θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν και το γεγονός πως μιλάμε για βιογραφικές ταινίες μουσικών, όπου ο ρόλος της μουσικής εδώ ίσως γίνεται ακόμα πιο έντονος. Στις περιπτώσεις αυτές η μουσική αποτελεί αρκετά συχνά κύριο στοιχείο της αφηγηματικής ροής της ταινίας. Όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο *Amadeus* με το Requiem του Mozart, το οποίο είναι το κύριο θέμα που μας απασχολεί στην τελευταία πράξη της ταινίας. Ή αντίστοιχως στο *Immortal Beloved*, όπου και εκεί προς το τέλος της ταινίας δίνεται ιδιαίτερη έμφαση όπως είδαμε στην δημιουργία και την πρεμιέρα της 9ης συμφωνίας του Beethoven. Μπορούμε λοιπόν μέσω αυτών των παραδειγμάτων να διακρίνουμε τον τρόπο με τον οποίο μπορεί η μουσική (και συγκεκριμένα ένα μουσικό έργο) να γίνει κύριο στοιχείο της κινηματογραφικής δράσης και με αυτόν τον τρόπο, σε συγκεκριμένες περιπτώσεις, το μουσικό στοιχείο να ξεπερνάει θα λέγαμε σε “σημαντικότητα” το οπτικό στοιχείο και τον ομιλούμενο λόγο.

Μέσα από τη μουσική των δύο ταινιών που αναλύθηκαν παραπάνω, μπορούν να βγουν χρήσιμα συμπεράσματα και για τον τρόπο αντιμετώπισης της κλασικής μουσικής, τόσο στο Hollywood και τον κινηματογράφο, όσο και γενικότερα από την σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα. Όπως είναι αναμενόμενο λόγω και της φύσης των ταινιών, η κλασική μουσική (και συγκεκριμένα η μουσική του εκάστοτε συνθέτη) κυριαρχεί εντός των δύο ταινιών. Μέσα από τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών μπορούμε να δούμε τη μουσική του εκάστοτε συνθέτη να μεταβάλλεται, αλλάζοντας ο ρόλος της καθώς μετατρέπεται σε κινηματογραφική μουσική και καλείται να λειτουργήσει για έναν διαφορετικό σκοπό απ’ αυτόν για τον οποίο αρχικά γράφτηκε.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να ασχοληθούμε και με την επιλογή που γίνεται στα έργα των συνθετών, για να ακουστούν εντός των ταινιών αυτών. Εύκολα κανείς μπορεί να παρατηρήσει με βάση και τις ταινίες που μελετήθηκαν εδώ, πως στη μουσική τους επένδυση γίνεται χρήση σχεδόν όλων των πασίγνωστων, στο ευρύ κοινό, έργων. Και όχι απλά γίνεται χρήση αυτών, αλλά όπως είδαμε και παραπάνω τα πλέον δημοφιλή έργα τους παίζουν σπουδαίο ρόλο και στην πλοκή της ταινίας. Χαρακτηριστικά

αναφέρουμε την περίπτωση του Requiem του Mozart στο *Amadeus* και της 9ης του Beethoven στο *Immortal Beloved*, στα οποία έγινε ιδιαίτερη αναφορά προηγουμένως. Βλέπουμε λοιπόν την προσπάθεια που γίνεται τόσο για την δημιουργία, όσο και για την “εκμετάλλευση” κάποιων “χίτς” του εκάστοτε συνθέτη στα πρότυπα της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας και της μουσικής βιομηχανίας. Βεβαίως, οι Χολγουντιανές βιογραφικές ταινίες δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν εξαίρεση από αυτή τη συνήθεια, μιας και απευθύνονται σε ένα ευρύ κοινό. Έτσι ο στόχος των δημιουργών της ταινίας είναι η πλειοψηφία των μουσικών έργων που θα ακούσει το κοινό αυτό κατά την διάρκεια της, να του είναι οικεία. Εδώ λοιπόν παρατηρεί κανείς για ακόμη μια φορά την σύμπραξη και τη προσπάθεια ισορροπίας μεταξύ “υψηλής τέχνης” και “δημοφιλίας” στην οποία αναφερθήκαμε τόσο στην αρχή της εργασίας μας, όσο και στα επιμέρους κεφάλαια για τις δύο ταινίες.

Πέραν όμως της μουσικής, μπορούμε να βγάλουμε και κάποια πιο γενικά συμπεράσματα για τις βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών (και ευρύτερα για τις βιογραφικές ταινίες καλλιτεχνών θα λέγαμε) στο Hollywood. Αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία μπορούμε να λάβουμε από τις παραπάνω αναλύσεις του *Amadeus* και του *Immortal Beloved*, σε σχέση με τον τρόπο παρουσίασης προσώπων και γεγονότων και κατά συνέπεια, την σχέση μύθου και πραγματικότητας εντός των ταινιών αυτών. Όπως είχε αναφερθεί και στο εισαγωγικό μέρος της παρούσας εργασίας, η A. Mary Murphy (2004) έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στην ικανότητα των βιογραφικών ταινιών του μυθοπλαστικού κινηματογράφου να ψυχαγωγούν και να διδάσκουν ταυτόχρονα, μέσω της σύμπραξης πραγματικότητας και μύθου. Πράγματι μπορούμε να πούμε πως αυτό το στοιχείο το συναντάμε στις ταινίες αυτές καθώς αν και αρκετές φορές μπορεί να ξεφεύγουν από τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα, η δημιουργία τους απαιτεί πολύ καλή γνώση των ιστορικών γεγονότων καθώς δε μπορείς να χτίσεις έναν δικό σου “μύθο” βασιζόμενος σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα, αν πρώτα δε γνωρίζεις επαρκώς την ιστορική αλήθεια. Έτσι μέσα από αυτή τη γνώση της ιστορίας, με βάση την οποία έρχεται αργότερα η όποια αλλοίωση των δημιουργών για το τελικό αποτέλεσμα της ταινίας, ο θεατής μπορεί να πάρει αρκετές χρήσιμες πληροφορίες και να έρθει σε επαφή με ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα που πιθανώς αγνοούσε. Την άριστη γνώση της ιστορίας των Mozart και Beethoven από τους σεναριογράφους και δημιουργούς των *Amadeus* και *Immortal Beloved* αντιστοίχως, μπορεί πολύ εύκολα να την παρατηρήσει κανείς μιας και στις δύο περιπτώσεις βλέπουμε πως το σενάριο βασίζεται στην αλλοίωση πραγματικών γεγονότων ή στην απάντηση άλλων μέχρι και σήμερα μυστηρίων που αφορούν τις ζωές των δύο συνθετών. Έτσι, μέσα από αυτή τη σκοπιά διακρίνεται ο τρόπος με τον οποίο μία ταινία διδάσκει και ψυχαγωγεί ταυτόχρονα, προσελκύοντας παράλληλα και ένα πιο ευρύ κοινό σε σχέση με το κοινό που πιθανώς θα προσέλκυε ένα ντοκιμαντέρ.

Ένας από τους βασικούς λόγους λοιπόν για τον οποίο οι βιογραφικές ταινίες του μυθοπλαστικού κινηματογράφου ξεφεύγουν άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο από την ιστορική αλήθεια δραματοποιώντας την, αποσκοπεί στην προσέλκυση ενός ευρύτερου κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες για να τις παρακολουθήσει και κατά συνέπεια στην εμπορική επιτυχία. Βεβαίως θα ήταν λάθος και επιπόλαιο να το δούμε μόνο από την “εμπορική” σκοπιά το θέμα και να προσπαθήσουμε να αποδώσουμε τις όποιες διαστρεβλώσεις της ιστορίας αποκλειστικά στον στόχο του κέρδους. Δεν ξεχνάμε πως ως ένα είδος τέχνης, ο κινηματογράφος εμπεριέχει την έμπνευση του δημιουργού και τους στόχους του να περάσει τα όποια μηνύματα επιθυμεί με τον οποιοδήποτε τρόπο, είτε μέσω του σεναρίου, είτε μέσω ακόμα κι ενός



συγκεκριμένου πλάνου κλπ. Θα ήταν λάθος λοιπόν να αποδώσουμε τις όποιες σεναριακές επιλογές αποκλειστικά και μόνο στον στόχο της εμπορικής επιτυχίας. Οι δημιουργοί των ταινιών αυτών βασιζόμενοι στα πραγματικά γεγονότα, συχνά θέλουν να επικοινωνήσουν μέσω της ταινίας μία δική τους οπτική για τον εκάστοτε συνθέτη, να δώσουν τη δική τους “λύση” σε ανεξιχνίαστα μυστήρια της ζωής τους, να περάσουν τα δικά τους μηνύματα και να πραγματευτούν μέσα από τις ζωές των συνθετών τα διάφορα ζητήματα που τους ενδιαφέρουν και τους απασχολούν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα όσα ήδη έχουμε προαναφέρει για την ταινία *Amadeus* για παράδειγμα. Εκεί βλέπουμε εντός της ταινίας με αφορμή τη ζωή του Mozart να παρουσιάζονται και να πραγματεύονται το ζήτημα του φθόνου, της αναμέτρησης μεταξύ ιδιοφυΐας και μετριότητας κ.α. Καθώς επίσης, βλέπουμε τους δημιουργούς να δίνουν την δική τους ερμηνεία (έστω και με αρκετή δόση φαντασίας) για τον πρόωρο θάνατο του Mozart και το μυστήριο με τον τόπο ταφής του. Βλέπουμε λοιπόν πως τα αίτια της συνύπαρξης αυτής μύθου και πραγματικότητας εντός των βιογραφικών αυτών ταινιών ποικίλλουν και δε θα μπορούσαν να αποδοθούν αποκλειστικά σε ένα και μόνο σκοπό και στόχο.

Κάπου εδώ αξίζει να αναφερθούμε και στην επιρροή που έχουν οι βιογραφικές ταινίες κλασικών συνθετών στο ευρύ κοινό, με τον σημαντικό ρόλο που συχνά αυτές παίζουν στην δημιουργία ενός “πορτρέτου” γύρω από τον εκάστοτε συνθέτη. Στο εισαγωγικό μέρος είχε αναφερθεί η άποψη της Lawrence Kramer (2007), όπου υποστήριζε πως την σημερινή εποχή με την απαξίωση που βιώνει η κλασική μουσική, η κύρια πηγή κλασικής μουσικής για το ευρύ κοινό είναι ο κινηματογράφος. Βεβαίως η Kramer σε αυτήν τη περίπτωση αναφερόταν στη χρήση κλασικής μουσικής σε κινηματογραφικές ταινίες, όμως θα μπορούσε και στην περίπτωση των βιογραφικών ταινιών κλασικών συνθετών να γίνει ένας αντίστοιχος ισχυρισμός. Όπως λοιπόν το ευρύ κοινό που δεν έχει επαφή με την κλασική μουσική στις μέρες μας, έρχεται σε επαφή με το αυτό το μουσικό είδος σχεδόν αποκλειστικά μέσω των κινηματογραφικών ταινιών, έτσι αντιστοίχως για το κοινό αυτό αρκετά συχνά η άντληση πληροφοριών για τους κλασικούς συνθέτες και το έργο τους γίνεται σχεδόν αποκλειστικά από ταινίες του μυθοπλαστικού κινηματογράφου. Δεν αποτελεί “έκπληξη” λοιπόν ένας τέτοιος ισχυρισμός, αν λάβουμε υπόψιν την απαξίωση της κλασικής μουσικής στη σημερινή κοινωνία, που έχει ως αποτέλεσμα την ελάχιστη επαφή του μέσου ακροατή με αυτήν στις μέρες μας. Επίσης για τον παραπάνω ισχυρισμό, θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψιν και το ότι οι βιογραφικές αυτές ταινίες προσελκύουν ένα πολύ ευρύτερο κοινό να τις παρακολουθήσει, σε σχέση με τα ντοκιμαντέρ ή τα βιβλία που μπορεί κανείς να βρει. Την τεράστια αυτή λοιπόν επιρροή των ταινιών αυτών στο ευρύ κοινό, αλλά και στην σύγχρονη μαζική κουλτούρα μπορεί εύκολα να την αντιληφθεί κανείς. Ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του *Amadeus* με το οποίο ασχοληθήκαμε παραπάνω. Το *Amadeus* υπήρξε η ταινία που ίσως επηρέασε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη το ευρύ κοινό και συνέβαλλε σημαντικά στην δημιουργία ενός “πορτρέτου” του Mozart που η δημοφιλής κουλτούρα το χρησιμοποιεί μέχρι σήμερα.

Έτσι γίνεται εύκολα αντιληπτό το πως συχνά οι ταινίες αυτές ασκούν τεράστια επιρροή στην εικόνα που σχηματίζει το ευρύ κοινό για τον εκάστοτε συνθέτη. Θα ήταν όμως λάθος θεωρώ να πούμε πως αυτό τις “υποχρεώνει” να παρουσιάσουν τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα, χωρίς τη δυνατότητα να ξεφεύγουν από αυτά. Οι ταινίες αυτές βεβαίως και έχουν το δικαίωμα να ξεφεύγουν από την “ακρίβεια” των ιστορικών γεγονότων και να εμπεριέχουν άλλες φορές περισσότερο κι άλλες λιγότερο το στοιχείο του μύθου εντός τους. Θα ήταν λοιπόν άσκοπο να μπούμε στην

διαδικασία να κρίνουμε τις ταινίες αυτές με βάση την πιστότητα που παρουσιάζουν απέναντι στην ιστορική πραγματικότητα, μιας και ο σκοπός τους δεν είναι εξ αρχής αυτός. Ίσως λοιπόν να ήταν πιο σωστή η αντιμετώπιση των ταινιών αυτών, σαν έργα που βασίζονται και εμπνέονται από την ζωή και το έργο σπουδαίων συνθετών για να μας παρουσιάσουν κάτι “νέο” με έντονο στοιχείο μυθοπλασίας. Αυτή η αντιμετώπιση ίσως είναι η κατάλληλη για να μπορέσουμε να μελετήσουμε σωστά τις ταινίες αυτές, καθώς αν επιχειρήσουμε να τις αντιμετωπίσουμε ως πηγές άντλησης πληροφοριών για ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα, όπως πιθανώς να πράτταμε με ένα ντοκιμαντέρ, θα τις κρίνουμε άδικα και μακριά από τον σκοπό τους.

## 7.Επίλογος

---

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται ο τρόπος λειτουργίας της μουσικής στις ταινίες των κλασικών συνθετών και συγκεκριμένα στις ταινίες *Amadeus* και *Immortal Beloved*. Ακολουθως, ερευνάται ο τρόπος παρουσίασης προσώπων και ιστορικών γεγονότων στις εν λόγω ταινίες μέσα από τη μελέτη των κινηματογραφικών αυτών έργων ως προϊόντων της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας και της λειτουργίας της κλασικής μουσικής ως δημοφιλούς στοιχείου αυτών. Οι δύο παραπάνω ταινίες αποτελούν ίσως τις καταλληλότερες επιλογές για απαντήσεις σε τέτοιου είδους ερωτήματα, καθώς πρόκειται για δύο εκ των πιο δημοφιλών βιογραφικών ταινιών που αφορούν τη ζωή κλασικών συνθετών και έχουν επηρεάσει κατά πολύ την εικόνα που έχει «χτίσει» το ευρύ κοινό τόσο για τους συνθέτες όσο και συνολικότερα για την κλασική μουσική και τους εκπροσώπους της.

Μέσα από την έρευνα αυτή, αναδεικνύεται ένα είδος ταινιών ιδιαίτερο με βασικό χαρακτηριστικό του την προσπάθεια για ισορροπία μεταξύ μύθου και πραγματικότητας καθώς και την ιδιαίτερη σχέση του με τη σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα. Οι ταινίες αυτές, ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστούν τα ιστορικά γεγονότα, έχουν την ικανότητα να παρασέρνουν τον θεατή, δημιουργώντας του έντονα συναισθήματα δέους και θαυμασμού για τα πρόσωπα που απεικονίζουν, και πολλές φορές να φέρνουν ανθρώπους κοντά σε ένα είδος μουσικής με το οποίο μπορεί ενδεχομένως να μην έχουν έρθει σε επαφή μέχρι τότε.

## 8. Φωτογραφίες

---



Ο Mozart υπαγορεύει στον Salieri τη μουσική του requiem σε μία από τις τελευταίες σκηνές της ταινίας (*Amadeus, 1984*)



Ο Mozart όπως απεικονίζεται εντός της ταινίας κατά την διάρκεια της συνθετικής του δραστηριότητας, όπως βλέπουμε πάνω στο μπιλιάρδο του (*Amadeus, 1984*)





Ο Mozart στην σκηνή όπου παίζει και στην συνέχεια παραλλάσει το εμβατήριο του Salieri  
(*Amadeus*, 1984)



Ο Mozart διευθύνει την πρεμιέρα της όπεράς του «*Η απαγωγή στο Σεράι*» (*Amadeus*, 1984)



Ο Beethoven παίζει την σονάτα του σεληνόφωτος ακουμπώντας το αυτί του πάνω στο πιάνο, λόγω της περιορισμένης ακοής του (*Immortal Beloved*, 1994)



Ο Beethoven στην πρεμιέρα της 9<sup>ης</sup> Συμφωνίας του (*Immortal Beloved*, 1994)



Ο Beethoven συνθέτει στο πιάνο του (*Immortal Beloved*, 1994)

## 10.Βιβλιογραφία

---

Allen, Brenda. November, Nancy Rachell. 2017. *Framing a Critical, Interdiscinplary Approach to Film: Teaching Amadeus*. University of Auckland.

Bennett, Mary Josephine. 2018. *Shamadeus? Reconstructing Mozart: The Continuing Impact of Amadeus and Myths on Mozart Reception*. Στο: (edit: Jackie Raphael, Celia Lam, Millicent Weber). *Disassembling the Celebrity Figure: Credibility and the Incredible*". Brill Rodopi. Boston.

Brown, A. Peter. 1992. *Amadeus and Mozart: Setting the Record Straight*. The American Scholar Vol.61, No.1: 49-66

Broyles, Michael. 2011. *Beethoven in America*. Indiana University Press

Chattah, Juan. 2015. *Film Music as Embodiment* Στο: Συλλογικός τόμος, *Embodied Condition and Cinema* . Leuven University Press

Chumaceiro, Cora L. 2000. *Induced Film Recall: Biographies of Classical Composers*. Joynal of Poetry Therapy 13: 157-163

Dickinson, Kay. 2003. *Movie Music, the Film Reader:2-5*. Λονδίνο: Routledge

Dromey, Chris . Haferkorn, Julia. 2018. Εισαγωγή στο: Συλλογικός τόμος, *The Classical Music Industry*. Λονδίνο - Νέα Υόρκη: Routledge.

Jacobson, Harlen. 1984. *As many Notes as Required*, in Film Comment Vol.20 , No.5: 50, 53-55. New York

Jeongwon, Joe. 2006. *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, από το βιβλίο: *Reconsidering Amadeus: Mozart as Film Music:57-71*, Edited by Phill Powrie and Robynn Stilwell, Ashgate Popular and Folk Music Series

Keeffe, P. Simon. 2009. *Beyond Fact and Fiction, Scholarly and Popular: Peter Shaffer's and Milos Forman's 'Amadeus' at 25*. The Musical Times vol.150, No.1906: 45-53

Kramer, Lawrence. 2007. *Why Classical Music still Matters*. University of California Press

Kupfer,Joseph H. 2020. *The Matrix of Envy in Amadeus*, Routledge , Taylor & Francis online: 696-710



- Lockwood, Lewis. 1997. *Film Biography as Travesty: "Immortal Beloved" and Beethoven*. *The musical Quarterly* Vol.81, No.2: 190-198. Oxford University Press
- Lowe, Melanie. 2002. *Claiming Amadeus: Classical Feedback in American Media, American Music* Vol.20 No.1: 102-119. University of Illinois Press
- Marks, Martin. 1979. *Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research. Notes Second Series*, Vol.36, No. 2 : 282-325
- Marshall, I. Robert. 1997. *Film as Musicology: Amadeus*. *The musical Quarterly* Vol.81, No.2:173-179
- McCance, Dawne C. 2013. *Deafness as Peripeteia, "Beethoven" and Immortal Beloved*. Στο: (Edit: Marja Evelyn Mogk) *Different Bodies: Essays on Disability in Film and Television*. McFarland & Company, Inc., Publishers. North Carolina
- Meredith, William. 1995. *A bibliography of Reviews with Brief Quotations on Bernard Rose's Immortal Beloved*. *The Beethoven Journal*
- Meredith, William. 2011. *Beethoven in Popular Music*, *The Beethoven Journal* Vol. 26, Iss 2: 39-46
- Mitchell, Charles P. 2004. *The Great Composers Portrayed on Film, 1913 through 2002, Ludwig Van Beethoven*: 16-30. Mc Farland & Company, inc, Publishers
- Morton, Ray. 2011. *Amadeus: Music on Film*: introduction. Limelight Editions
- Mousa, Ahmed Hassan. 2019. *Where Inspiration Generates Art: A Critical Analysis of Shaffer's "Amadeus"*. SAGE Open, April- June 2019: I-II , Τόμος 9
- Murphy, A. Mary. 2004. *The Social Value of Filmed Arts Lives*. Spring 2004. Issue of *KINEMA*
- Pamela Lou Smyth, Pamela. 1994. *The marriage of two minds: The divine deliverance of Peter Shaffer's Amadeus from stage to film*, California State University. San Bernardino Scholarworks
- Peckaz, Jolanta T. 2006. *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Ashgate Publishing
- Kassabian, Anahib. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*: 1-14. Νέα Υόρκη:Routledge
- Robbins, Gregory A. 1997. *Mozart and Salieri, Cain and Abel: A Cinematic Transformation of Genesis 4*. *Journal of Religion and Film* 1 (1)

- Rogers, Holly. 2000. *Beethoven's Myth Sympathy: Hollywood's Re-Construction*. Δημοσιευμένο στο *British Popstars Music Online*, Volume 8 Index
- Sherry, Patrick. 1986. *Mozart Amadeus and Barth*. New Blackfriars Vol. 67, No.791: 233-240
- Tibbets, John C. 2005. *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University
- Tibbetts, John C. - Welsh, Jim. 2005. *Musical Biography and Film: John Tibbetts Interviewed by Jim Welsh*, *Film and History: An interdisciplinary journal of Film and Television Studies* Vol. 35, No. 2: 86-91
- Unger, Max. 1927. *The "Immortal Beloved"*. *The Musical Quarterly* Vol.13, No.2: 249-260
- Viegas, Jennifer. 2008 , *Beethoven's World*, Εισαγωγή, σσ. 5-7. The Rosen Public Group
- Walden, Edward. 2011. *Beethoven's Immortal Beloved: Solving The Mystery*. Scarecrow Press
- Walsh, Michael. 1984. *"Amadeus" Shamadeus*, *Film Comment*, Vol.20, Iss.5: 51-52,80, New York
- Weber, William. 1994. *Mass Culture and the Rephrasing of European Musical Taste, 1770-1870. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.25, No. 1-2: 175-190. Published by Croatian Musicological Society
- York, Steven. 2006. Reviewed work: *Composers in the movies: Studies in Musical Biography by John C. Tibbetts, Notes, Second Series*, Vol.62, No.4 :979-981
- Κάβουρας, Παύλος. 2008. *Ο μύθος του Mozart: παραλλαγές στο θέμα της μεγαλοφυΐας*: 41-71. Στο: Συλλογικός τόμος, *W.A. Mozart: ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη