Το έργο τέχνης και αγαπημένης το κινηματικό έργο δεν είναι τίποτα άλλο από ένα παιχνίδι, μιά ιδιότυπη σύνθεση των διαφόρων μονταζιών ρυθμού και χρωματικού στοιχείου της παράστασης, μιά διαφορετική απόδοση της μονταζιάς κίνησης. Λίγο είναι το ιδιαίτερο στοιχείο της ταινίας το «σκάλωσε». Η κινηματική δημιουργία δίνει μιάν αχανή ποικιλία πλάνων στο τελικό μοντάζ, δίχως νά τονίσει ή νά παρασιωπήσει δίχτης αυτό αρχικής μέσα ποιητικής του αξίας. Πρέπει θά πεί κάθε φορά δικιά του αυτόματη αρχικά μέσα στη δίχτης τό τελικό πλάνο στη γή, τό νόημά του, τίς αξίες του και μουσικότητά σχέση με τόν άλλο κόσμο. Αυτή η τελικοποίηση είναι η ιδία και ανάγκη, είναι κατά ανάγκη η μουσικαλική δοσμένη όταν δουλεύουμε μιά καλή ταινία. Κατά κάθε κινηματική προκαλεί τόν δαιμόνιο, προκαλεί τό ψυχικό ενδιαφέρον και δημιουργεί τίς αρχικές συνεδρίασεις πού ξεκίνησε αυτή δίχτης. Κατά τίν θεμελιώνει τόν δαιμόνιο τίς εικόνες του πλάνου μιά εντελώς διαφορετικό, με μιά μορφή, πλοκή. Δηλαδή με μιά μορφή πού καταφέρνει νά μας δημιουργήσει ~~[illegible]~~ τό θέμα, νά μας μεταδώσει τό καινούριο του μήνυμα. Η μαγεία τού κινηματογράφου δεν χάνεται ακριβώς όταν καταφέρνει, σε μιά καινούρια λίγη τόν τελικό μέσο νά πραγματοποιήσει μιάν ίδια δημιουργία ρυθμού τίς πλάνου τόν παράστασης και τίς ζωντανής θέσης του. Η αποστολή τής τέχνης είναι νά εξωτερικεύει τόν ιδιωτικό κόσμο και μέσα μορφής νά μας ξαναπροσφέρει μιά καινούρια ύπαρξη. Αυτό τό νόημα κατά τίν ιδιωτική τής πού διαρκεί μας εξαιρώντας αλλάζοντας τίς τέχνες είναι η ικανότητα τής

μορεῖς νὰ δίνει μιὰ καινούργια παρουσιὰ καὶ ἀξία στὴν ψυχοσυνθετική μας. Ἡ ὀδύνη μᾶς χαρίζει ἕνα πλάτος τῆς συνείδησης μέσα στὰ ὅρια τοῦ κόσμου, μᾶς ξαναδίνει μ' ἕνα ἀναπαυτικὸ παραλήρημα ἢ μᾶς ξανοίγει ἕνα ἄπειρο μέσον. Καὶ ἂν ἀκόμα ἀπὸ τὴν καταστροφὴ κινοῦμε καὶ τὸ τέλος μᾶς μερίζει μὲ ψυχαπόχρεω καὶ ἐπιμένουμε, μιὰ διάθεση ὑψηλότερη φυσικὴ ἢ μιὰν ἀρετὴ μιὰ προμηθεία. Μᾶς ψυχοῖμη ὁρίζουνε ἀφορμὲς μὰ πὼ νοιώθουμε μέσα φυσικὰ ποιὸ εἶμαστε καὶ ποιὸ ἀνώτερο κτίσμα εἶμαστε. Γιὰ νὰ τὰ πετύχουμε ὅμως ἀφοῦ αὐτὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ κατακλείδα, πρωταρχικὴ τέχνη. Καὶ εἶναι. Γιατὶ μόνο τέχνη μὲ μιὰ ἀνεμπόδιστη κατάρρευση τὸ χρέος, ἀνοίγει ὁ θάνατος. Κι αὐτὸ τὸ πετύχαμε ὅλα τὸ κάθε τμῆμα τοῦ ἔργου ἔχει μιὰ ἁρμονία μὲ τὸ σύνολο εἶτε εἶναι εἰκόνα, λόγος, ἦχος κ.λ.π. καὶ ὅλα ὅλα αὐτὴ ἁρμονία τοῦ. Τὸ κάθε μεμονωμένο ἀντικείμενο τοῦ καταστροφικοῦ ἔργου πρέπει νὰ ἔχει ἀναμφισβήτητα μέσα στὴ συνολικὴ σύνθεση. Ἡ βάση εἶναι ὁ μῦθος, γνώμονας ἡ ἠθικὴ γραμμὴ καὶ ἡ ἀνώτατη μέριμνα. Καὶ αὐτὰ δὲν εἶναι ὄχι ἢ γεγονότα, ἀλλὰ ἀναγκαῖες σχέσεις. Ἐὰν συνοπτικὴ ὅμως τέχνη γίνεται. Καὶ τὴν συμβολὴ τῆς μουσικῆς μιὰ τὴν ὁλοκληρωθεῖ. Μαζὶ μὲ τὰ δικά του ἐκφραστικὰ μέσα καὶ μὲ τὴ μέθοδο τῆς μουσικῆς, τὴν ἁρμονία τὴν χαρὰ καὶ τὴν κινήσεις πολὺ ἀκόμα μόνο μιὰ σύνθεση ἔχει ἀκόμα νὰ εἶναι κάτι περισσότερο: Ὀρχηστικὰ ἐκφραστικοὶ νόμοι συνεπιμερώνουν καὶ ἕνα ἐπιπλέον σύνολο κατόρθωσε νὰ δώσει τὴν ἠθικὴ ἀπελευθέρωση. Ὁ μουσικὸς ἐκφράζει τὰ συναισθήματά του μὲ ἦχο καὶ ἁρμονία ἐκφράζει τὴ γενικὴ κατάσταση τοῦ, τὴ χαρὰ καὶ τὴ λύπη. Ὁ κινηματικὸς

δημιουργεί μέ τήν εἰκόνα καί μέ τά ἐκφραστικά μέσα
πού τῶν παρέχει ἡ τέχνη του αὐτά τά μέσα πού βγῆκαν
ἀπό τήν ἰδική της ἀναστοχαστική ἐργασία καί τή δική της
νοημοσύνη – μέ πέρα πόρτα πού ἀνοίγει τή
διόπτρα κινηματογραφικής μορφής. Μέσα ἡ ἀμεσότη
τῆς μουσικῆς ἀμπνέοντας κατά κάποιο τρόπο τήν
ἀξία τῆς εἰκόνας καί πέρνοντας μεγάλο βάρος ἀπό
κινηματικό εἴδος – ὅλα αὐτά βγαίνει ἀπό τό σῶμα τῆς
εἰκόνας, μακριά ἀπό ἐξωτερικές καί πρόσκαιρες
καί βλαπτικό τῆς ἐποχῆς – κατωφέρειες καί
δημιουργεί μαζί μέ τήν εἰκόνα ἀτμόσφαιρες, δημιουργεί
συνεχόμενα ἀπόφαμπτες, ἀρχικές καταστάσεις,
καί δημιουργεί ρυθμό. Πλήν ἐφόσον αὐτή ἡ ἐνδοκοσμική
αὐτή ἐνότητα καί μέ τήν ἀμεσότητα βγάζει τό
πρωτοφανές κινηματογραφικό ποίημα. Κι' αὐτά ὅλα
ἔτσι καί ποιό πάνω ὅλα εἶναι ἐξ ἀρχῆς
μέ τό σῶμα μέ τήν κατάσταση, μέ τήν ἀτμόσφαιρα
πού πρέπει νά δοθεῖ καί μέ τό συνάσθημα πού
ἐπιδιώκει ὁ σκηνοθέτης. Παράδειγμα ὁ Ὀδήλ, ὁ
Κλέγκ Πόβκα ἀλλά, τά ἀτμοσφαιρικά πουριδία.

~~Ήταν μὲ τὸ ρυθμό τῆς εἰκόνας, ὅπου ἔπρεπε νὰ γίνουν ἕνα θεραπευτικό εἰδωλικό στοιχεῖο.~~

Ἡ ἠχητικὴ καὶ ἡ δραματικὴ μουσικὴ ὑπόκρουση ποτὲ φορὲς μπαίνει γιὰ νὰ κάμῃ μιὰ τεχνικὴ φύλλα συντονισμοῦ καὶ κυρίως τὴν δυνάμεα εἰδωλικῆς ἀπόδοσης τοῦ ἠχοκόσμου - ἀκμαῖας τῆς ἐνότητας τοῦ ἤχου μὲ τὸν ρυθμὸ τῆς εἰκόνας, ὅπου ἔπρεπε νὰ γίνουν ἕνα θεραπευτικὸ εἰδωλικὸ στοιχεῖο. Ποτὲ φορὲς παίζει παραλληλιστικὸ ρόλο ἕνας ὅπου λέει τοῦ πάνω ἕνας βιολιστὴς τῆς ἐποχῆς ἕνα πεῖ τὴν κυριαρχικὴ σύμπραξη. Ὅταν ὅμως αὐτὸ παρὰ πάνω δύναμις ὑπερτροφοῦν ἡ μουσικὴ θὰ ἐκφέρῃ; Τὴν νομίζω γιατὶ ἡ ρήξεα συμφωνίας μὲ μιὰ δραματικὴ μουσικὴ ἀρμονικὴ θὲ ἀπόλυτη ἀνοχῆς, μὲ ὅλα, ρυθμὸ καὶ συναισθήματα ποτὲ δὲν πρόκειται νὰ χαρακτήσῃ τὴν εἰκόνα, φυλάξῃ τὴ φωνὴ τὸν ἀδυνατεῖ τὸν παρὰ ὅλο κι' ἂν ἡ εἰκόνα θελήσῃ νὰ δίνῃ μόνη της τὴν συμπαθή της χωρὶς τὸ βαν κάτι τὸ εἰδώματα μὲ μουσικὴ συνοδεία. Γενικὰ ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση

πρέπει νά βρίσκεται μέσα στό γενικό ὅλον τοῦ σύμπαντος
καί ὁ ἴδιος πού ἀπεικονίζει ὁ ζωγράφος. Νά συνέχει
μέ τόν δικό της τρόπο στήν ἁρμονία τῆς κίνησης καί
τῆς ἠρεμίας τῶν πραγμάτων, ἕνα συνταιριασμό τῶν
ἰδιαίτερων παλμῶν της, μέ τή διαδοχή τῶν κύκλων καί τῆς
ἀντιστίξεως, τοῦ βαρέος καί τοῦ ἀβαρέος ρυθμοῦ τῆς
εἰκόνας, τοῦ ἐπικοῦ μέ τό λυρικό, τῆς ἀνάλυσης μέ τό
ἐπίμετρο, τῆς ὄψης μέ τήν ἀντίθεση στό πνεύμα
τῶν ἀναλογιῶν, καί τῆς προοπτικῆς καί στό κυριώτερο
μέ τήν ἁρμονική ἀναλογία ἀπό σφαῖρες καί ρυθμούς.
Πάντα νά βρίσκεται σέ μιά ἀπαράβατη ἀρμονία
μέ τό ἀντίστιγμα τοῦ κόσμου. Ἡ καλλιτεχνική τέχνη εἶναι
μιά διαδοχή εἰκόνων πού τίς μυθοπλαστική
φαντασία τοῦ πραγματικοῦ ὁ ἄνθρωπος. Ἀλλά πάνω
ἀπό αὐτή τή πραγματική ὑπόσταση πρέπει νά ὑπάρχει μιά
ἀλήθεια. Κάθε εἰκόνα εἶναι μιά ἐσκεμμένη ἀλήθεια ἁρμονία
μέ πλάση ἐνότητας. Τό σῶμα κάθε εἰκόνας ἔχει ἕνα
δικό του κέντρο, ἕνα ἰδιαίτερο τόνο, μιάν ὑφεσμένη
κίνηση, μιά διάταξη μιᾶς σύμμετρης ἀποστάσεως μιά
συνέχεια ἢ μιά ἀντίθεση. Καί τέλος ἔχει τό ρυθμό
του καί τήν ἀντιφατικότητά του. Καί ὅλα αὐτά πρέπει
νά συνδέονται πάντα μυστικά καί ἀρχέτυπα
μεταξύ, ἀντίστοιχα βασικά τῆς πρωτοτυπίας καί τῆς
ἐπορείας εἰκόνας. Ὅπως ἐπίσης ἔχει τόν προσωπικό
του τρόπο συνδέσεως αὐτῶν τῶν στοιχείων πάνω σέ ἕνα τό ἀντίστιγμα τῆς τάνιας μιά μαγική καί
κάποια ἐνέργεια, σέ ἕνα κλίμα μουσικό βασιζόμενο
παρόμοιο μέ τήν εἰκόνα πρέπει νά βρίσκεται πάντα
σέ ἀπόλυτη ἀξιάρεστη ἰσορροπία. Καί τό μοτίβο τοῦ σκεπτικοῦ
μέ τό σύνολο τῶν στοιχείων τῆς εἰκόνας νά γίνεται

μαζί μέ τήν ψυχή διαδόθηκε σύνορο μέ
τεράστιο ρυθμό. Υπάρχει ίσως καί άλλος τρόπος ή
μουσική νά μήν ακουσθεί, κόντρα ρυθμό καί τό
συνάδουμε κι αυτό αειτωνή λίγο επικίνδυνο μά
δεύτερο αποκλειστικό. Νέοι θέλουμε ότι ή
μουσική αποκτά θέση στή βαρκό του έργου
καί ή αρμονική δύναμη δυνάμεις του
ή αθωτερική του ενότητα ήτανε αδύνατη. Αχοιμ τό
έργο μοιάζει μή ψυχωτικό μπορεί
καί τραγουδάει αυτό δέν μπορεί νά μιλήσει.

Θ. Λεβαδίτης!

"Μουσική καὶ Κινηματογράφος"

Γ. Στ. ΓΙΑΝΝΑΡΗΣ.
Λ. Σκηνοθετῶν.

16

γνωριμία αὐτῆς.

Από την εποχή που ο άνθρωπος φτιάχνει το πρωτόγονο εργάδιο και άρχισε να δημιουργεί πολιτισμό, η μουσική ήταν ένα πολύτιμο εργαλείο στην εκπαίδευσή του προσπάθειά.

Δημιούργησε μουσικά όργανα. Έφτιαξε μελόδιες. Ώρισε κανόνες. Έθεσε τις βάσεις για να χτιστεί το τεράστιο οικοδόμημα που σεγάζει κάθε εκδήλωση μουσικής τέχνης. Από τον γρυλίσματα γυναίκωνα και πρωτόγονο τραγούδι του κυνηγού, μέχρι την πιο μελωδική και αέρινα συμφωνία ενός Μπάχ.

Η μουσική εγάθηκε πάει σε κάθε προσπάθεια για ν' ανύψωμα ο άνθρωπος. Αυτή γέμισε τις νύχτες μας αυτές ο νυχτέρι, με αυτή εκδηλώνει την χαρά ή την λύπη του, την λατρεία του προς το θείο, ή την ένωση και την φυγή της μάχης.

Την χρησιμοποιεί σε κάθε εκδήλωση της καθημερινής του ζωής. Τη δάνεισε και σε άλλες τέχνες, ή με τη βοήθειά της δημιούργησε και άλλες εκδηλώσεις τέχνης.

Έτσι, πλάσμα ήτο, και το μικρό βρέφος που είδε το φως σε τέχνη του πεταμένου αυτόν,

και πού ανδρώθηκε και μεγάλωσε στόν 20ό αι. - ό Κινηματογράφος -, νά γιατίσει τή βοήθεια τής μουσικής στή δύσκολη πορεία του.

Στά πρώτα του χρόνια ό Κιν/φος βάδιζε κάτισχ αργά, αργά μέ σταθερότητα. Κατακτούσε ξάφνου σπιθαμή προ σπιθαμή. Μά βρισκόταν πάντα στό στάδιο τής αναζήτησης παρμένων τεχνικών μέσων. Ή/ήθελαν οί θεατές, ξόκυγαν πάνω του, τόν αγάπησαν, και ό καθένας τους, τού προσέφερε κάτι γιά δώρο. Τεχνικά μέσα και του χάρισαν τόν ήχο. Ένας παιδικός φίλος φανερώθηκε τώρα μπροστά του. Μιά καινούργια περίοδος άρχισε γι' αυτόν. Πλαγιασμένος χέρι μέ χέρι θά βαδίσει τό δρόμο του γιά στή Μουσική.

Αυτά πού δημιούργησαν οί μεγαλοφυΐες τών μεγάλων βαρδάρων τής μουσικής, αυτά πού ξέφτιαξε ό Λαός, αυτά πού ξέφτιαχναν - ή φτιάνουν - οί συγχρονοί του δημιουργοί, κάμανε γιά τά αξιοποιήσει. Ήτανε μιά καρτιά μουσική κληρονομιά. Μιά τεράστια παρακαταθήκη μουσικών ήχων. Ήταν νά τά χρησιμοποιήσει. Νά δώσει στόν ΑΝΘΡΩΠΟ, ξεχωρά από τήν ευρυθμία πού πηγάζει από τήν ψυχοσύνθεση, και τήν κίνηση, τήν αισθητική ευρυθμία πού χαρίζει ό ήχος. Δούλεψε σκληρά. Μά τό πέτυχε.

Ἡ πολιτισμικὴ Τέχνη ἔχει σὰν τὸ πιὸ ἀφαιρεμένο της παιδί, τὴν Μουσική.

Ὁ Κινηματογράφος, στὴ προσπάθειά του νὰ δημιουργήσει τὴν συγκίνηση στὸν ἄνθρωπο, χρησιμοποιεῖ τὴν μουσική, ἄλλοτε πληθωρική καὶ ἔντονη, ἄλλοτε ἀπέριττη καὶ ρηχή. Μεταχειρίζεται σὰν ἐκφραστικό καὶ συγκινησιακό μέσο, ἀπὸ τὴν πληθωρικότητα μιᾶς πλήρους ὀρχήστρας, ἕως τὴν ψυχική ὑποβλητικότητα μιᾶς κιθάρας καὶ μόνο.

Ἡ μουσική ἔρχεται νὰ βοηθήσει τὸν Κινηματογράφο, στὶς πιὸ δύσκολες του στιγμές. Ὁ πιθανοποιός, σὰν ἔμψυχο ὄμως ὄν ἐναι, ἔχει ἀνάγκη νὰ ἀναπαρίσταται αὐτὸς πρώτος ἀπὸ αὐτόματα. Ἔχει ἀνάγκη νὰ πιάσει τὸν ρόλο του. Ποιός θὰ τὸν βοηθήσει; Πρῶτα ὁ ἑαυτός του. Κατόπιν ὁ σκηνοθέτης. Μὰ αὐτὰ δὲν ἀρκοῦν.

Οἱ ρηχὲς ψυχικὲς χορδές, ποὺ δὲ χαρίζουν στὸν θεατὴ τὴν συγκινησιακὴ τελειότητα, πρέπει κάποια μαγικὴ δύναμη νὰ τὶς ἀγγίξει. Ἡ μαγικὴ δύναμη ἐναι ἡ Μουσική. Ἔρχεται στὴ κατάλληλη στιγμὴ νὰ βοηθήσει στὴ δημιουργία ἀτμοσφαίρας. Προετοιμάζει τὸν θεατὴ γιὰ αὐτὸ ποὺ πρόκειται νὰ συμβεῖ. Ἀναίρει ἢ κρύβει ἕνα κορύφωμα συγκίνησης.

Ἔχουμε λοιπὸν ἀποδεῖξει τὴν ἀνάγκη τῆς μουσικῆς στὸν κινηματογράφο. Ἂς ἔρθουμε τώρα νὰ δοῦμε τὴν ἀναγκαιότητα αὐτή.

Παρακινοδύνευσα τὴν προσωρινή μου βιβλική γαμήλια, κοιτάζοντας ὁ ὁρισμένες στιγμές, τὴν ἀπάθεια καὶ ἐνῶ ἄρχισε βυζαντινῶν μέσων, ~~ἀπ~~ ποὺ καὶ ἔκφραση αὐτό ποὺ αἰσθάνεται ὁ μθοποιός μας, μαὶ πὼ θελε ὑπόδειξη.

Καὶ εἶναι καλοεργασμένη δουλειά, ἐκφράζει τὰ σωστά, ποὺ ἡ παρουσία τῆς μουσικῆς εἶναι ἀπαραίτητη, σὰν βυζαντινό ἐκφραστικό μέσο. Καὶ εἶναι πολλές αἱ περιστάσεις, τὰ σημεῖα, ποὺ πρέπει νὰ χρησιμοποιηθεῖ μουσική. Ὑπάρχουν βέβαια τὰ ὄρια. Ὀρθώνονται πανύψηλοι καὶ ἀπροσπέλαστοι ὁρισμένοι αἰσθητικοί κανόνες, ποὺ φτιάνω τὴν ἀπὸ μέσου τῶν δημιουργῶν τῆς γαμήλιας, τὴν αἰσθητικά πυρνοί τους.

Ὁ Δεκανοδάτης δίδοντας καὶ δημιουργεῖ μιὰ ἀλαζόνα ἀτμόσφαιρα δι' χρησιμοποιήσεις καὶ μιὰ ἀλάθητη μουσικὴ ὑπόκρουσι. Θὰ φαίνεται τὴν βοήθεια τοῦ Δενδέτη. Μεταξὺ οἱ δύο, θὰ ἀποφασίσουν γιὰ τὸ μοτίβο τοῦ ὅλου ἔργου.

Δὲν νομίζω ὅτι μπορούμε νὰ κρίνουμε σὲ ὁρισμένους ἀπόλυτους κανόνες, τὶς σχέσεις ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴ μουσικὴ καὶ τὸν κινηματογράφο.

Ὑπάρχει ἡ ἀναλογία ποὺ σπάει τὶς καθιερωμένες φόρμες. Ὑπάρχει ἡ δημιουργικὴ αὐτονομία τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ καταργεῖ αὐτὸ ποὺ ἔγινε τὸ χθές.

Κάθε κινηματικό έργο απαιτεί και την δική του μουσική. Απαιτεί το δικό του μουσικό "κείμενο". Μια καλή μουσική βοηθάει ένα μέτριο έργο. Και ταυτόχρονα, μια κακή μουσική βλάπτει ένα καλό τα έργα, καλό έργο.

Όπως δε πρέπει ακατανόητο ή χρησιμοποίησε π.χ. ένός πένθιμου τραγουδιού σε μια ταινία γεμάτη χαρά και κέφι, έτσι τόσο δε πρέπει ακατανόητο να βάζουμε ο,τιδήποτε στιγμές του έργου, μουσική υπόκρουση, ~~από~~ ωραιοφορική, παρμένη από ορχήστρα ή τα όργανα της μετά τις δεκάδες. Χρειάζεται ζωική προσοχή, σε ποιες και πώς θε βάζουμε την μουσική μας.

Η μουσική δίνει ζωή, ζωντάνια, δροσιά στο κινηματικό έργο. Μα πάνω απ' όλα του δίνει το πνευματικό συνεχόμενη πνοή. Του δίνει τον ρυθμό. Δημιουργεί την πλαστική, και εκφραστική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ξετυλίγεται το έργο. Του δίνει την αναπνοή, την δροσιά, την αρμονία, και ~~τον~~ τον θαυμασμό. Του κάνει αισθάνεται τα συναισθήματα, τις δράσεις, ~~και~~ κινήσεις, τις συμπάθειες. Ποιήτη με την τέχνη ένα ένα, την ταινία με τον ρυθμό.

Ανάλογα μέ τό έργο, θά ενδιαφέρουμε και τό λείπμα, τήν μουσικήμας.

Ερμηνεύοντας π.χ. τήν ζωή μεγάλου μουσικοῦ θά γραφεύουμε τό έργο, μέ τά αντιπροσωπευτικότερα δείγματα τής τέχνης εκείνου, μουσικοῦ, τήν δική του ιδιοφυΐα, δημιουργίας.

Τά έργα πάλιν βαρκιά, δραματικά, θά βαζουμε γραφεικά κομμάτια βαρκιά, μουσικής, δοκιμασμένης στό αντίστοιχο γιτίνεμα του αδιαφόρου χρόνου.

Η καλή εκτέλεση, καλή μουσική, είναι κομμάτι γνήσια μουσικής παραφράσεις, μορφώσεις, καλλιεργείας, από μέρους τόν δεξιοτέχνη.

Η καλή εκτέλεση, είναι εκείνη πού δ'αποκαλύπτει τό έργο στή κρίσιμη στιγμή του. Θά δείχνει στή δικαιή τή χαρά ή τήν λύπη, τή ειρήνη ή τή γιγαντεία, τόν τρόμο ή τό χαμόγελο, τή εξιδανίκευση ή τή κενωδία, τή ωμότητα ή τή αθωότητα.

Η μουσική μιλάει τήν δική της γλώσσα. Αγγίζει απαλά-απαλά, τίς πιό βαθιές τίς πιό ειλικρινείς χορδές τής καρδιάς. Τά συναίσθημα μέ τήν εκφραστική ικανότητα του ανθρώπου, δίνει ένα αρμονικό σύνολο, μια τέχεια απόδοση, ένα αφόρεμα βιωμάτων.

Δεν δε πρέπει να μας διαφύγει το ότι πρόσοδος που επετεύχθη, μέ την αναπαραγωγή και χαρακτηρισμό, δημιουργεί κινηματικό όργανο. Δίνει μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα, και συμπυκνώνει κατά τρόπο από τη πραγματικό. Αποδίδει περιφέρεια εικονικής καταστάσεως με ξεχωριστές μόνον νότες. Προσδίδει στο έργο μια υπαινικτική μεταφορά, ή μια ιερατική ατμόσφαιρα.

Σαν βασικό παράγοντα επιτυχίας ενός κινηματικού έργου, τίθεται η ύπαρξη και η αρμονική συνύπαρξη, εικόνων - εκφράσεως, και της μουσικής από το άλλο μέρος.

Ποτέ δεν δε πρέπει να είναι η βάρος του όλου έργου η μουσική. Δεν επιτρέπεται "Κινηματογραφικά", και ίσως ο θεατής "ακούει" μόνο την μουσική του έργου, και αποσπασμένη από την γοητεία της μουσικής του έργου και μη τον ενδιαφέρει η πλοκή του.

(Η) Μουσική όταν κινείται στο κινηματογράφο, σε δικά της οικόπεδα, βοηθάει υπερβολικά το έργο. (Η) Καλύτερη πάντα ρήμα φέρνει.

Αρμονικά, μέ τήν ἰσοδυναμία συνάφειας ἁρμονίας καί μουσικής ὑφαίνεται τό ἀδιάρρηκτο καί γερό ὕφασμα τοῦ πνευματικοῦ ἔργου, στόν ἐφαρμοσμό τῆς καταλόληλης μεταφ. ἀκουστή – ἀκουοδότη.

Τελειώνοντας, ἄς μου ἐπιτραπεῖ νά πιστεύω, πώς ὅτι εἶναι γιά τόν ὀργανισμό, τό ἀνθρώπινο αἷμα, εἶναι ἡ μουσική γιά τόν κινηματογράφο.

Καί ὅσο πιό καθαρό, πιό ὑγιές, εἶναι τό αἷμα τόσο πιό πολύ ὑγεία καί ἀφέλεια, δίνει στόν ἀνθρώπινο ὀργανισμό, ἔτσι ὅσο πιό καθαρή, ὅσο πιό ταιριαστή, ὅσο πιό πρωτότυπη ἔχει τήν λιτότητα τῆς μεγαλοπρέπειας, καί τῆς ἐμοτικοτικής συγκίνησης ἡ κινηματική μουσική, τόσο περισσότερο ἀντικειμενική ἐπιτυχία προσφέρει στό κινηκό ἔργο.

Καθήκον ἀρά τοῦ ἀκουοδότη εἶναι ἡ μουσική μόρφωση κάθε ἐποχῆς, κάθε τεχνοτροπίας, κάθε τόπου, κάθε ἐξέλιξης.

Μοχθώντας γιά τό γερό μουσικό ἐφοδιασμό τῶν ἀκουοδοτῶν μας ἐστε βεβαίως κ. καθηγητά, προσφέρετε, μιά πολύτιμη συμβολή στό κοινή τέχνη. —

Γ. Στ. Γιάννακης
11-6-54.
Α΄ Σκηνοθετῶν.

"Μουσική καὶ Κινηματογράφος"

Γ. Δ. Γιαννάκης
Ἀρ. Δημοσιογρ.

16

Γιαννόπουλος Καρυοφύλλης.

«Μουσική και Κινηματογράφος»

Ο Κινηματογράφος δίνει μια συνδυαστική τέχνη που δανείστηκε τόσο πολλά από τη φωτογραφία στις δύο πρώτες τέχνες και βοηθήθηκε τόσο πολύ από συνδυασμό του ίδιου από αυτές, ήταν φυσικό να ζητήσει βοήθεια και από τη Μουσική.

Η Μουσική, μια τόσο εξιδανικευμένη τέχνη, μια τέχνη άϋλη που δημιουργείται στο πρόσωπο και που κυριάρχει με σιγουριά και μεγαλοπρέπεια ψυχολογικούς πόνους ανθρώπων, θλίψεις και παρηγοριές, που συμβαίνει ίδια, πρόσωπο πολύ στο κινηματογράφο. Τονώνει το ρυθμό του βοήθησε να αποκτήσει το σωστό του, να διορθώσει κάτι κίνηση τη συμπίνεται πολύ κόσμο μόνο κι η ίδια μόνο σιωπά.

Ο θεατής τώρα δεν βλέπει μόνο το μικρό αλλά άμεσα κι ένα μια στιγμή ότι από κόσμο στην αγκαλιάζει του γρήγορα συμπίνεται και αντίθετα από κόσμο. Τέλος, χαιρετώ, η ανάδραση της Μουσικής στον κινηματογράφο, φανερή.

Υπάρχουν συνεχείς κινηματογραφικές εξαιρέσεις, αλλαγές, τονικές που χωρίς τη μουσική δεν θα είχαν ίδιο το ύφος τους σχεδόν. Οι καλύτερες, οι από αξιόλογες κινηματογραφικές συνεχείς είναι οι κουβές που συνοδεύονται από μουσική ενώσφαιρα, πράγμα που δείχνει καθαρά τι άλλο έχει η μουσική για το κινήμα ότι αν η τέχνη θεωρείται καταλληλα.

Τίθεται όμως το ερώτημα: "Όλες οι συνεχείς έχουν ανάγκη από Μουσική;" Και στις συνεχείς που αρέσει να βάζουμε μουσική, με ποιο τρόπο αρέσει να τη τοποθετούμε; Στο σημείο αυτό αρέσει να προσέξη πολύ ο συνοδεύτης και ο μουσικός της τονικής.

Δεν νομίζω ότι όλες οι συνεχείς έχουν ανάγκη από μουσική. Συνεχείς γεμάτες από ενδιαφέροντα ηχητικά και φωνητικά εφέ και

διάφορους ἄλλους λόγους δὲν πρέπει νὰ εἶς μιμήσεις ἀπὸ μουσικὴ συμπαθοῦντας ὅτι μὲν ἔχει ἀρκετὰ ἐκφυμένον, μὴ ἐπιτρέπουσας ὅμως νὰ εἰσέρθῃ εἰς πρόμματικὴ ἀπόσπασμα τοῦ ἔργου ὁ πλατεῖς, ὁ ὁποῖος συμφωνεῖ ἀποδίδοντας τὴ μουσικὴ κατὰ ἐνδυναμούμενος ἕνα μέρος τῆς ζωῆς του παρεμφερὲς μ' αὐτὸ ποὺ βλέπει καὶ ὄχι ὑπερβάλλοντας εἰς τὴν ἀπόσπασμα αὐτοῦ τοῦ ἴδιου ἔργου ποὺ βλέπει.

Ἕνα τώρα μιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ ψάλλῃ ἡ μουσικὴ εἶναι φανερὸ ὅτι πρέπει ὁ μουσικὸς νὰ εἶναι μεγάλος ψυχολόγος, νὰ ψυχολογῇ τὸ μῦθο καὶ νὰ βρίσκῃ τὴ κατάλληλη μουσικὴ ποὺ πρέπει ἀπαραιτήτως νὰ εἶναι συνοφασμένη μὲ τὴν ἀπόσπασμα τοῦ ἔργου. Πρέπει νὰ ψάλλῃ ἡ μουσικὴ ὡς ἑξῆς: Ἢ ὡς κάνει, προμηνυτὴς ἑνὸς γεγονότος ποὺ θ' ἀκολουθήσῃ συμπαθοῦντας ἔχει τὴν ἀρετὴ τοῦ κεφαλαιοποιεῖν ἢ ὡς ἀκριβὴς παραλληλουδιάζει τὸν γεγονότων κατὰ τὴν ἐκτέλεσή των δίνοντας ἔχει ἔνταση στὴ δράση καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου ἢ ὡς συνέχεια ἑνὸς γεγονότος κάνοντας ἔχει ξωμρὴ τὴν ἐπιτύχωση τοῦ ἀποτελέσματος καὶ ἑρμηνεύοντας αὐτό.

20

"Μουσική & Κινηματόγραφος"

Χρ. Παθουρόπουλος

Μουσική και Κινηματόγραφος

Όταν πάρω πάλι τό θέμα αὐτό, σάν θέμα ἐξέτασης, κανείς ἴσως νά μή σκέφτηκε, ἄλλο ἀπό τό ν' ἀναρωτιάσει σέ μερικές χρονικές-κι' ἀπό ἐξαναγκασμό-τίς σκέψεις του πάνω στή σχέση τῶν δύο τεχνῶν. Ἄν στερεά κι' ὁ χρόνος κι' ὁ τρόπος ἤταν, που κι' ἄν τό μοιραίο μας ποιός πολιτικός σημασίας καί ποιός βαρύτητας ἤταν τό θέμα μας, δέν θά μπορούσαν ποτέ ν' ἀπολυθοῦμε καί νά μιλήσουμε διεξοδικώτερα.

Ὁρίστε, τό πρόβλημα δέν ἦρθε μόνο του, κι' οὔτε τυχαία. Ἔτσι πάνω στήν ἀναζήτηση ἑνός θέματος, ἀλλά· δυστυχῶς σέ σύγκριση μιᾶς πραγματικῆς δουλειᾶς, που ~~[illegible]~~ ἄν δέν εἶχε γίνει διόλου, τοῦλάχιστον ἔμεινε μιά κι' ἀτέλειωτη. Τούτη ἡ ἐπιφυλάκη λοιπόν στό ν' ἀποστειλιώσουμε κάτι πού ἔστω εἴχαμε ἀρχίσει, ἔρχεται τώρα νά μας δώσει τήν εὐκαιρία νά τοποθετήσουμε καλύτερα τίς σκέψεις μας καί ν' ἀναπλύνουμε σκόρπια σχέδια σχέσεις, μορφώνοντας ἔτσι μιά ἰδέα που μᾶς εἶναι ἀπαραίτητη στή δουλειά μας.—

Εἶναι γεγονός πώς ἀπό τό σμίξιμο δύο καί περισσότερων τεχνῶν, ἔχουμε ἕνα σύνολο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα. Βέβαια κάθε μιά ἀπό τίς τέχνες αὐτές στή συμμία της, διατηρεῖ δυστυχῶς τήν αὐτοτέλειά της καί τήν ἀναφερμένες της σέ τρόπο καί μπορεῖ νά σταθεῖ μόνη καί χωριστά ἡ κάθε μιά, ἐπιδιώκει μιά τιμή της καί ἰδιαίτερη αἰσθητική ἀπόλαυση.

Μπορεῖτε δηλαδή σίγουρα στήν τέχνη τοῦ Κινηματόγραφου ἐκτός ἀπό τή σύνθετη αἰσθητική ἱκανοποίηση πού σέ μιά δοση ἡ τίμιονα καί ἡ μουσική, νάχουμε καί μιά χωριστή αἰσθητική χαρά ν' ἱκανοποίηση γιά τή κάθε μιά τό ἰδιαίτερο καλλιτεχνικό

νόημα. –

Αλλά τώρα, τώρα που σκεφτόμουν σε μιά διαφορετική εποχή θα ήταν τό δυνατό ανοιχτά σαν τή συμφωνία αυτή του Κινηματογράφου και τής Μουσικής.

Θά μπορούσαμε τώρα πού δεν θά χρειαστεί ν' αναγκασθούμε σε σκέψεις που δυσκολεύεται ακόμη γνωρίζουμε. Δηλαδή θέλαν καλό για την ολοκλήρωση τής μελέτης μας, αφού θά μπορούσε κάτι άλλο τι, νά μπαίναμε τώρα διαχωρισμό – μιά ανοσμόνωση – και στόν τομέα τής μιάς μαζί αυτή νά προσανατολίσουμε νά κάνουμε τώρα μιά ανάλυση, τώρα γιά νά βρίσκαμε τά τεχνικά συστατικά και τά κινηματικά μέσα τής μιάς μαζί, που τώρα θά μπορούσαν νά συνεργάσουν.

Αυτό λοιπόν δεν θά γίνει. Μονάχα που πρέπει ανάγκη αναφέρεται νά πού λίγα σχόλια γιά τή Μουσική.

Είναι μιά τέχνη σημαντική όσον λέει τώρα, δηλαδή αυτό μόνη της δεν έχει νά μας πει τίποτα τό συγκεκριμένο.

Την χαρακτηρίζει πάντα μιά μεγάλη ελευθερία που τήν κάνει νά συνδυάζεται με τή άλλη τέχνη, νά προσαρμόζεται εύκολα, και νά συμβιβάζεται μαζί με αυτή τόσο πολλές φορές νά μη μπορεί νά νοηθεί χωρίς αυτή.

Γενικά όμως είναι, αυτή τό μουσικό σύνθημά της, που τό συνάντησαν όλοι οι μεγάλοι μουσικοί πού ήρθαν σέ μιά επαφή με τόν τρόπο αυτόν, σέ κάποια, τέλεια και μόνο τον, σάν μιά αυτόνομη καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, που σε πολλούς δεν αρμόζει τίποτ' άλλο, παρά μονάχα αποκλειστική σκέψη, σ' άλλους πάλι αυτή, γεμάτη μυστήριο εμψυχωτικό – πάλι – και αρμονικό, ανάλογα με τή τέχνη που βοηθητικά φανταζόμαστε και που αυτή κατά κύριο λόγο δεν είναι συγκεκριμένα οι ίδιες τέχνες που βλέπει ή που μπορεί νά βλέπει ο δημιουργός της.

Παραδέχομαι λοιπόν πως ἡ μουσική στερεῖται ἀπόλυτη ἀνάμειξη σκέψεων μὲ τὴν αὐτοτέλειά της, εἶναι τέχνη καὶ μάλιστα στὸ πιὸ ψηλὸ ἐπίπεδο.

Παραδέχομαι ἀκόμη, πως ἀπολύτως χωρὶς ἐπιφύλαξη καλὴ λόγος καὶ μπορεῖ ν' ἀφαιρεθεῖ τὴν ὥρα τῆς ἐκτελέσεώς της ἡ μιὰ κίνηση καὶ μπορεῖ νὰ ἀποβάλλεται, νὰ ἐκκλίνουν φόβοι ἐκεῖνοι, ποὺ τὸ κάνουν ν' ἀγανακτοῦμε γιατὶ δὲν μᾶς ἀφήνουν ν' ἀπολαύσουμε ὅσο περισσότερο μποροῦμε τὴν ὀμορφιά της.

Μ' αὐτὸ ὅμως εἶναι ἄλλο θέμα – ἀκριβῶς σύγχυση-αὐτὸ ποὺ θέλουμε νὰ ἐξηγήσουμε. Εἶναι σύγχυση ἡ Μουσικὴ δίπλα σὲ μιὰ ἄλλη τέχνη.

Θυμᾶμαι λοιπὸν κάποτε, μιὰ συζήτηση ποὺ εἶχα μέσα στὸ μυαλό μου. Τοῦ ἔλεγα πως δὲν μπορῶ ποτὲ ν' ἀκούσω μουσικὴ χωρὶς καὶ τὴν ἴδια στιγμὴ, νὰ μὴ βλέπω διάφορες κινήσεις φαντασμένες, νὰ ἀκούσω ὅ-τι φορὲς θέλω νὰ σκεφτῶ ἢ νὰ συλλογιστῶ κάτι μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸ κάνω ἀκούγοντας μιὰ καλὴ μουσικὴ καὶ μάλιστα τέχνη καὶ τὴν διαλέγω, ἔτσι ποὺ νὰ ταιριάζει μ' αὐτὸ ποὺ θέλω νὰ σκεφτῶ ἢ τὶ ἀντίθετο τέχνη νὰ βρῶ θέμα, νὰ φαντασθῶ ἢ νὰ αἰσθάνομαι κίνηση – τέτοιες – ποὺ νὰ ταιριάζουν στὴ μουσικὴ ποὺ ἀκούω...

Μοῦ ἔκαμε ἀντίρρηση καὶ μόνος ποὺ νιώθει τὴ μουσικὴ μονάχα σὰν μουσικὴ καὶ ποὺ θέλει ἀκόμα ἀπὸ αὐτὸ ποὺ τέχνη στ' αὐτιά του νὰ ἀκούει, τίποτ' ἄλλο δὲν βλέπει καὶ ὅτι οὔτε κἄν θέλει νὰ φαντάζεται τίποτ' ἄλλο τὴ στιγμὴ ἐκείνη.

Ἦταν μιὰ ἀποψη ποὺ σεβάστηκα μὲ δὲν συμφώνησα μαζί της. Μάλιστα ἀναλογιζόμουν ἀργότερα, πως ἦταν δυνατὸν αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος νὰ βάζει σὲ ἀξιόλογη ἄλλη τὴ ἄλλη αἰσθήσεις καὶ νὰ στερεώνει τὴν αὐθεντική ἐκφραστικότητά του, μόνος στ' αὐτιά του. Ἀκόμα μοῦ φάνηκε ἀδύνατο. Κι' ὅσο κι' ἂν μὲ βάζει σὲ ὑποψίες..., ὡστόσο, δὲν μπόρεσα ποτὲ νὰ πάω, νὰ μὴν ἀναφέρω ἐπιφυλακτικὰ τὴν στερεότητα μιᾶς

κατηγορίας ἀνθρώπων, γιά τούς ὁποίους ἡ Μουσική, μπορεῖ καί νά-χει μονάχα μιά αἰσθητική ἀπουσιαστική τέχνη.

Ὁπως καί κάποιοι ἄλλοι, οἱ ἄνθρωποι αὐτοί δέν μποροῦν νά ζοῦν τό μεγαλεῖο οὔτε οὐ αὐτή τῆς Μουσικῆς, ἤτοι κανείς τή αἰσθάνονται καί τήν ἀπολαμβάνουν.

Τό ἀρρεπμένο στή μουσική εἶναι ὅπως ἤσαστε τό μή συμπεριμένο. Ὁ ποιητής, ὁ ζωγράφος, ὁ Γλύπτης κ.ἄ. μπορεῖν μέ τά μέσα πού διαθέτει καθένας τους νά μάς δίνουν τό σχῆμα, τό μέγεθος, τό βάρος καί ἀπόψε τήν οὐσία τοῦ πράγματος πού τούς συγκινεῖ, ἤτοι νά ποῦμε ἡ ψυχή, χτιρουλάκια.

Εἶτε ζωλαδή γιά πράγματα πού ἀποτελοῦνται ἀπό μιά ὕλη, εἶτε γιά ἰδεατά πράγματα κ.τ.λ. μάς δίνουν τή συγκεκριμένη τους μορφή – ἐκείνη ζωλαδή πού βλέπουν οἱ ἴδιοι – καί πού μεῖς ὅσο δυνατότερη φαντασία κι ἄν ἔχουμε, νά μή μπορεῖμε νά ξεφύγουμε ἀπό αὐτό τό συγκεκριμένο ἀντικείμενο ἤ ὅτι δίνουν ἄλλο μάς παρουσιάζεται.

Ἡ διαφορά εἶναι μονάχα στό μέγεθος τῆς συγκίνησής μας. Ἀντίθετα ὁ μουσικός – οὔτε κι οἱ ἴδιοι ἄλλωστε σταματοῦν ποτέ – μάς δίνει μιά δυνατή συγκίνηση μονάχα, πού μπορεῖ νά μάς παρασύρει ὁπουδήποτε.

Ὁ Schopenhauer πού ἔχει ἀποκαλύψει αὐτή τήν ἰδιότητα τῆς μουσικῆς, μάς λέει πώς αὐτή, ποτέ δέν ἐκφράζει τό φαινόμενο, ἀλλά μόνο τήν ἐκστατική οὐσία, τήν παντοτινά κάθε φαινομένου, τήν ἴδια τή βούληση. Δέν ἐκφράζει λοιπόν αὐτή ἡ ἐκείνη τήν ἀπομονωμένη καί καθορισμένη χαρά, αὐτή ἡ ἐκείνη τή στενοχώρια, αὐτόν ἤ ἐκεῖνο τόν πόνο, ἤ τόν τρόμο ἤ τόν ἀρίστερβο ἤ τήν ἀπελπισία ἤ τήν ψυχική ἠρεμία, ἀλλά τή χαρά τή στενοχώρια, τόν πόνο, τόν τρόμο, τόν ἀρίστερβο, τήν ἀπελπισία τή γαλήνη τῆς ψυχῆς τήν ἴδια, ὅπως θά ἔλεγαν σύγχρονοι

χωρίς τίποτα τό ωρόσωπο, ξωμένως και χωρίς τόν σχετικό ε-
λαστήρα. Αὐτά τά καταλαβαίνουμε τελείως μέσα σ' αὐτήν τήν
ἀφηρημένην ατμοσφαίρα. —

Ἐπίσης ὁ Herder πάει σ' αὐτό τό σημεῖο κάπως μέ
δυσκολία παρατήρηση. Λέει ὅτι μέ τήν καθαρή μουσική ἐξωτερι-
κεύεται ὄχι τοῦτο ἤ ἐκεῖνο τό συναίσθημα μέ τό ἰδιαίτερο
ατομικό μενό του, μ' ὅλη δηλ. ατομικά συμπεριμένο, τυχαῖο και
ἐξωτερικό, ἀλλά τό καθαρό συναίσθημα στήν οὐσιαστική του
γενικότητα, ἡ ἴδια ἡ ἐσωτερική κίνηση τῆς ψυχῆς...

Ὅλα ὅταν λέμε ὅμως ἡ Μουσική δέν ἔχει νά μᾶς
δείξει τίποτα τό συμπεριμένο, δέν ἐννοοῦμε αὐτό τό «τίποτα»
ἀλλά ἀκριβῶς αὐτό τό «συμπεριμένο τίποτα».

Ἡ σύντομη αὐτή σκέψη γενική ἀῆ αὐτήν στήριξη τῆς
μουσικῆς τέχνης, ὅσο κι' ἄν φαίνεται αὐτή μακροσκοπική
τό σκέμα μας, τόσο αἰσθάνομαι αὐτή και ἀνάγκη ἦταν και μέ-
σα στό πλαίσιο τῆς Σουλτιάδ μας σήμερα. Ἤδη μιλήσαμε μέ-
τέχουν δοσμένα στοιχεῖα πολλά και χρήσιμα. Και ἀφοῦ γενικο-
ποιήσαμε κάπως ὅλη συμπεριμένο ὑπάρχει ἡ σκέψη ἀναλυτικῆς
ἀνάλυση σέ μιά τέχνη μιά Α. σέκη, μποροῦμε τώρα νά περο-
χωρήσουμε στό κύριο σέμα μας..

Ἄν και νομίζω αὐτή ἤδη τώρα αὐτή, ἀναφερόντας κάπο κά-
νω τή συζήτηση αὐτή ἔχει μέσα φίλο και συνάδελφο - γιατί ἡ ἀδε-
φή μου κλείνει σέ γενικές γραμμές ὅλη μακροῦς καλλίτερο
νά σῶ γιά τή συζήτα τῆς Μουσικῆς και τοῦ Κινηματόγραφου,
- ἰσοτίμως θ' ἀναλωθῶ κάπο κάτω ἀναλυτικότερο) γιά νά τοποθετή-
σω τή σκέψη μου ὅσο τό δυνατόν κάπο γενικόθαρρη..

Ὁποιουδήποτε κι' ἄν βρίσκεται ὁ ἄνθρωπος κι' ἀπό
ὁποιαδήποτε ψυχολογική κατάσταση κι' ἄν κατέχεται, ἤτε

φώνιος είναι ίδια τ' ανήθικο, ωσάν κι' αδίκωσε από το νιο του
σπρώχνει άνωρη διαδοχική φανατικά παρεστάσεις – ατακτικά κι' αδύν-
ατες ή μιά μη τήν άλλη – κι' αποίαστη, σαν κι' μνήμη δεν εί-
ναι δυνατόν νά συμπεριλάβει και σαν αυτή πάει στο δυσσυ-
νείδητο μαζί συμπιέζουνται. Έτσι οι παρεστάσεις αυτές σαν
σπρώχνει ασκόπιμα, φεύγουνται – λέει – και στήν σκιά τους δημι-
ουργήθηκε. Κάτι άλλο όμως. Τούναντίον σπρώχνει αναπεριόριστη
ή αυτή τή αστραπιαία ταχύτητα σαν είχαν κάνει εναλλαγή
τους, σαν σύστημα πάν παρολαβαίνουν κ' αγγίζουν και κ' τραβά-
ει τήν προσοχή μας. Αν όμως μένει και μιά στιγμή, ώσπου
αυτή, παρολαβούμε και συλλάβουμε κάτι και μιά... κ' τό
μυστικό τής δημιουργίας...

Αλλά παρεξετάζουμε κ' συγκίνηση. Όχι άλλο θέλω κ' πώ: Νά ο Κινηματογράφος... Δυκαλόν σκιά ο μηχανικός
δημιουργός σαν παρουσιάζει τή παρεστάσεις του, αλλά στατική
και τεκτονοποιημένη, μέ συνοχή, και μεταφυσική κίνηση.
Οι παρεστάσεις αυτές και μά κ' κατανοήσουμε σκιά – σ' κι-
νηματογραφική παρεστάσεις – όχι μονάχα κινούνται αλλά
και πλουτίζονται ή γίνονται φυσικώτερες και δυνατώτερες μέ
πολλά άλλα φρέσκα στοιχεία, όπως είναι τό χρώμα και ο ήχος
βασικά. Πέρα από αυτό κάθε κατάχρηση ή καταπάτηση αυτών
των στοιχείων, σήμερα δεν μπορούμε ακόμα κ' συμπεριφόμα-
στε σαν μιά σωστή ακ. αστεφίν σαν είχαν ξεχνιέται στού
δρόμους τής πολιτείας και διαδηλώνουν και σαν σ' αυτά μας
γεμίζει όλη κινίνη ή βουή τού πλήθους. Είναι μιά ψευτο-
αριστοκρατική κοσμοσοφία ή δημοκρατική δύσκολη παρεξηγήσεις
όπως λέει ο Προκόπιος, στό νά κυκλοφορούνται αυτοί οι ανθρω-
ποι. Γιατί τούναντίον μιά τέτοια ηχητική σωστή είναι δυνατή
κάτω και φυσικώτερη, τόσο σαν μπορεί νά μή συμπλοκάνει
και νά κατάφερε σάν μας ολόκληρο τό ρύθμο και τήν αλήθεια

συμπίνηση, ποὺ διαφεύγει καὶ ἐκείθη τὴν ἀτμόσφαιρα μιᾶς τέτοιας συμπόσιο...

Ἕνα ἴδιο ἠχητικοῦ στοιχείου ποὺ ἔχουμε στὴν πνευματόφραγο εἶναι καὶ ἡ Μουσική. Κι' ἐξ' αἰτίας τῆς μεγάλης ἐλαστικότητας ποὺ τὴν χαρακτηρίζει, ὅσοι ἔχουμε ποιά, ἡ τέχνη αὐτή, ἡ ἀφηρημένη, βρίσκει ὁ αὐτῶν - μπορεῖτε - νὰ ποῦμε - τὸ συμπληρωματικό-χαρακτηριστικό γιὰ πολύ - νόημά της...

Ἂν μπορεῖτε νὰ ποῦμε ἀκόμα καλλίτερα, ὅπως γι' αὐτήν ἡ τέχνη τοῦ πνευματόφραγου, ἔχει τὸ τεχνικό μέσο ἐκφράσεως τοῦ παθοφορεμένου ποιὰ φανερώνει τὴ, ἡ ἀκόμα πλήρη μίμηση τῆς «ψυχῆς» τοῦ Herder, στὴν ἐξωτερική της ἀντανάκλαση καὶ προβολή.

Τὰ συναισθήματα ποὺ λέει ὁ Schopenhauer πὼς ἡ μουσική ἐκφράζει ἀκαθόριστα, τώρα ποιὰ ὄχι μονάχα καθορίζονται ἀλλὰ καὶ τὸ φραγμένο μέγεθος, δίνουν, καὶ τὸ βάθος τους, μετρήσεις καὶ ἡ ἐντοπιότητά τους.

Εἶναι μιὰ συμφωνία μουσική καὶ τίμιος σὰν ἀπόλυτα ἡ μιὰ ἀκολουθεῖ τὸ ρυθμὸ τῆς ἄλλης, σὰν τὸν σκοπὸ τοῦ ποιητῆ ποὺ ἔρχεται τσίμα-τσίμα καὶ χωρεῖται ἀμφιβόλιστος καλλίνοια τοῦ μέτρου του. Αὐτὸ εἶναι δηλαδὴ ἡ ἰδανική δουλειὰ ποὺ πρέπει νὰ γίνει μὲ τὴν συνεργασία τοῦ ἐμπνευστῆ καὶ τοῦ μουσικοῦ, ἀφοῦ κι' ἀμφότερα νὰ δίνουν ἕνα τέλειο καὶ ἄρτιο καλλιτεχνικὸ δημιούργημα. Ἐ' ἄλλη ἐνάντια ἀπριβώσει καὶ τὰ δύο κατεστρέφονται καὶ χάνονται, ἐκεῖνο ποὺ ἐξ' ἀφορμῆς ἔχουν τὸ κάθε ἕνα μὲ κάποια καλλιτεχνικὴ ὑπόσταση.

Ἐδῶ στὴ συνεργασία αὐτὴ τῶν δύο δημιουργῶν ἐκείνος ποὺ πρέπει νὰ μπεῖ στὸ πεδίο αὐτὸ ἀκόμα ποιὸ βαθιά, στὸ συνέβαιν τοῦ ἔργου, εἶναι ὁ Μουσικός. Ὁ συνθέτης ὅμως πρέπει νὰ ἔχει δώσει ἤδη ἢ ἀποδείξει καλλίτερα αὐτὸ τὸ συνέβαιν ἀπὸ τὸ ποιητή. Τὸ κείμενο, ἡ ἀτμόσφαιρα δηλ., ὁ ρυθμός καὶ

γενικά τό σωστό πλέξιμο των κινήσεων – όλ' αυτά – είναι δουλειά του ελληνικού, που φέτος νάχει γίνει, μά νάρθει ίσως κι ο Μουσικός – και πάντως με τη συνεργασία του ελληνικού πάλι – σέ λεπτομερειακή τη δική του δημιουργική δουλειά, μά τήν μουσική αξιοποίηση τοῦ ἔργου.

Πιστεύω πώς δέν είναι ανάγκη νά αναλύσω τ' ωραία παραδείγματα που μπορεί νά βρεί κανείς πάνω στο συνοπτικό μας που δυστυχώς δεν μιλούν οι ήρωες ενώ κινηματογραφικού έργου και που πάσο αυτά τονίζονται και δυναμώνουν από τη λιτή μουσική συνοδεία, και μεν αρκεσθούν αυτή τη σύνθεση συμπόνια, τη δική χαρά, τη δική ικανοποίηση, τήν δική αναλύση και τόν δικό θαυμασμό.

Οἱ τρόποι τῆς δουλειᾶς τῶν δυό δημιουργῶν εἶναι πολλοί και διάφοροι. Ὅλα και ὁ καθένας θά τά σκεφθοῦμε.

Ἐγώ ειλικρινά πού μέ ενδιαφέρει είναι τό δημιουργικό τους. Πάνω σ' αυτό μπορούμε νά κάνουμε τή παρατηρήσεις μας. Ανάγκη λοιπόν γι' αυτή τη δουλειά είναι νά διαλέξουμε μερικά από τά καλύτερα έργα, και εἰ ἀν ἀρέσουν, τῆς ελληνικῆς ἱστορίας.

Ἐγώ μάλιστα θά προσκαλέσω, οἱ παρατηρήσεις μου νάχουν μιά σύντομη αναλυτική θεώρηση, ἔτσι ώστε από αυτή νά βρίσκει και ὁ τρόπος τῆς δουλειᾶς τῶν δημιουργῶν. Θά πάρω ἔτσι τυχαία δυό ἢ τρία φίλμ – ὅποιες μόνο χρειάζεται στό νοῦ – από τά καλύτερα και θά περιορισθῶ στό τίτλους και ὁ δημιουργός τους τή ποιό χαρακτηριστική, χωρίς ν' ἀναλύσω ἀναλυτικά, χρονολογική κ.τ.λ.

Ὁπωσδήποτε ἔχει δεί τόν «ΚΌΘΕΛΛΟ» στόν κινηματογράφο δέν μπορεί νά μή τούχει μείνει κάτι ή κατεπαλκυκίμη

συμπαθή τῆς μελῳδίας μὲ τὴν ὁποία ἀρχίζει καὶ κλείνει τὸ ἔργο.

Ποιὰ μουσικὴ ἀλήθεια μποροῦν νὰ χαρακτηρίσουν καλύτερα ἀπὸ αὐτὴν ποὺ ἀναπαύεται;

Ἀπὸ ὅλα τὰ γνωστὰ ἐκκλησιαστικὰ κομμάτια ποὺ ἔχει γράψει ὁ Ἐοσέν, ὁ Μπετόβεν, ὁ Μότσαρτ ἀκόμα μὲ τὸ κατρίξιμο Requiem κλπ. ποιὸ ἀπὸ ὅλα αὐτὰ θὰ τὰ ἀρέσει κατρισσότερο, ὅσο ἐκείνη ἡ μουσική;

Ποιὰ μουσικὴ θὰ συμφωνοῦσε τόσο πολὺ μὲ τὴ βαρειὰ μελαγχολία καὶ μὲ τὴν τραγικὴ παραξενιὰ αὐτῆς τῆς μουσικῆς;

Τὰ βαρειὰ κι ἀργὰ βήματα τῶν ἀνθρώπων ποὺ κρύβουν στοὺς ὤμους τὸ τραγικὸ θέμα τῆς ἀμφιβολίας, τὰ δυὸ ἐκεῖνα μαῦρα φτερὰ ποὺ κλείνανε μέσα τους τὸ κορύφωμα τῆς τραγῳδίας, τὰ μαῦρα ἐκεῖνα νυφοβάρια τῶν κέστρων κι ὁ μολυβένιος οὐρανὸς – λίγο – κοίβραζαν τὸ συγκλονιστικὸ ἐκείνο ἦχο, ποὺ μοιάζει μὲ ἀπραγματοποίητο κλάμα. Ὅλη καὶ μέσα σιωπὴ καὶ μουσικὴ ἀνὰ μετάξυ τὸν ἀφόλυτο ρυθμό τους, ποὺ τὸν ἀκολούθησε συντριμμένη κι ἡ καρδιά μου...

Ἐδῶ λοιπὸν εἴχαμε μιὰ μουσικὴ ποὺ ἦταν ἀφόλυτα ἀπὸ θαρχιμένη στὸν ἐμπνευσμένο καὶ ἐκστατικὸ ρυθμὸ τῆς σιωπῆς.

Ἡ σκέψη καὶ τὸ αἴσθημα ἦταν τὸ ἴδιο καὶ τὰ δυό.
Μιὰ σιωπὴ ἦταν ἡ μουσικὴ καὶ μιὰ μουσικὴ ἦταν ἡ σιωπή.

Μιὰ ἄλλη ἀρετὴ εἶναι ἡ μουσικὴ στὰ ἀναφερόμενα ἀριστουργήματα.

Ἐδῶ ἔχουμε σιωπὲς λίγες, σιωπὲς μεμονωμένες ἀπὸ ἀλληλοδιαδοχὲς λιτὲς συναισθήματα. Εἶναι συναισθήματα ἀληθινά, μὲ ποιὸ τὰ ἔχουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι καὶ τῶν παιδιῶν οἱ ἀθῶοι καὶ οἱ ἔφηβοι ὅσο καὶ ἄλλοι ἀληθινοὶ καὶ νὰ τὰ βασανίζουν, ἐὰν ἔχουν κανένα βάρος, κάμμιὰ λοβαρότητα.

Ὅλοι ἀνάλογα τρέχουν καὶ κουδοῦν, ἴσι καὶ τὰ

συναισθήματά τους ἀλλάζουν μὲ τὸν ἴδιο ρυθμό. Μὲ αὐτὸ λοιπὸν τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο συμφωνεῖ καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου καὶ ἔχει κατὰ τὸν καλλιτέχνη, αὐτὸ τὸ ἀλληλοδιάδοχο, χορεύει καὶ ἐπιπόλαιο χαρακτηριστικὸ ἐναλλαγῶν τῆς καταδικῆς ψυχοσύνθεσης.

Γι' αὐτὸ δὲν ἐκφράζει καὶ δὲν τονίζει ἰδιαίτερα κανένα συναίσθημα. Οὔτε κἂν φαίνεται νὰ ἐνδιαφέρεται γι' αὐτό. Ἕνα ἄλλο τόνο καὶ ρυθμὸ φαίνεται - λέει - ἀποφεύγοντας ἀπὸ τὴν οὐσία τοῦ ἔργου, ἐκεῖνο ποὺ μόνο ἔχει μονάχα ~~[illegible]~~ διακοσμητικὴ. Κι' ὅμως· ἡ μουσικὴ αὐτή, ἔχει κατὰ ὁλόκληρο τὸ σύστημα τοῦ ἔργου καὶ κατορθώνει νὰ μᾶς δίνει ἀκριβῶς ἐκεῖνο τὸ μὴ σοβαρὸ τῶν καταστάσεων, τὸ ἀποκρίνεται, τὸ ἐπιπόλαιο ἀλλὰ αὐτόματα, μὲ τὸ χορεύω ~~τοῦ~~ ἢ ἀνάλογο μοτίβο τοῦ. Ἐπιτέλους καὶ ἐμπορικὴ γνωρίσματα ἔχει. Βρίσκει καὶ συμπαθεῖται μὲ μίαν τὴν γλυκιὰ καὶ λίγο θλιμμένη ἀτμόσφαιρα· μέσα στὴν ὁποία οἱ ἄνθρωποι ~~[illegible]~~ βόσκουν καὶ κινοῦνται ἀπολαυστικοὶ ἀπὸ τὸν ἴσιο τὸ ἀέρα τοῦ μόλις ἔφτασε καὶ τοὺς ἀγγίζει.

Ἐπειδὴ αὐτὴ τὴ δεύτερη κατηγορία θλίβουμε αὐτὴ ἡ μουσικὴ χρέωμα γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸ βαθὺ καὶ αἰώνιο σύμπαντικὸ ἐκεῖνο αἴσθημα καὶ μᾶς δημιουργεῖ τὸ συσσωρευμένο τῶν δραματικῶν καὶ ψυχολογικῶν καταστάσεων τῶν δυὸ ἐκείνων καταστάσεων καὶ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων ἀπὸ τὰ κατρεύβαλλον.

Μιὰ ἄλλη τρίτη κατηγορία εἶναι τὸ ~~α~~ Μουσικὴ καὶ χαρὲς τοῦ Ντίσκου. Ἐδῶ μὲ βάση αὐτὲ τὴ μουσικὴ γίνεται ἡ ἡμέρα. Ἡ ἡμέρα καὶ ἐκφραστικὴ τὴ μουσική. Κι' ἦταν μπορεῖ νὰ εἶναι, ὅτι ἀπὸ τὴ λίγο μπορεῖται νὰ γίνει.

Οἱ τρεῖς τελευταῖες αὐτὲς χαρακτηριστικὲς κατηγορίες εἶναι τρεῖς ὁλόκληρες κατηγορίες γιὰ μᾶς ~~[illegible]~~ καὶ ὅπως ἤδαμε τὸ μουσικό τους μέρος ἔχει χειροπιαστὴ διαφορά.

Θὰ μποροῦσε μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀντίλογο τὶς δυὸ πρῶτες γιὰ ν' ἀναφέρω κάποιες ἄλλες ἰδέες τελειῶν, ἢ ἀκόμη μιὰ δυὸ τελεία τοῦ Τσάρλιν, θὰ μποροῦσαν νὰ γίνουν ὁλόκληρη καὶ

XI

μακροσκελέστατη μελέτη, από τη σπουδή αυτή, μη ~~τελειώνοντας~~ το θέμα σε τρεβίζη ένα σχέδιο από τα όρια μεταμαθητικού ενδιαφέροντος, όπως μπορεί να χαρακτηριστεί η δουλειά μας.

Κάποιος άλλος ενδιαφερόμενος, ίσως μάλιστα μια άλλη φορά την ~~[illegible]~~ ευκαιρία να ασχοληθεί στο θέμα αυτό πιο ολοκληρωμένος.

Χρ. Παθουρόπουλος

I

Διαμόνισμα Μουσικής
τοῦ Α' συμποσίου, Δημ. Καρκάζη.
11/VI/54

Μουσική καὶ Κινηματογράφος.

Ἀπὸ τὰ πολὺ παλιὰ τὰ χρόνια, ἡ μουσική εἶχε πρωτεύοντα ρόλο στὴν «ΤΕΧΝΗ». Οἱ ἀρχαῖοι μας πρόγονοι εἶχαν συγγράψει μιὰ ἰδέα τῆς «πενταχορδίας». Ἐπίσης οἱ Ἀσσύριοι καὶ οἱ Βαβυλώνιοι εἶχαν ἰδιαίτερη μουσικὴ φόρμα. Ἐκεῖνος, ἰδιαιτέρως ὁ ρόλος τῆς μουσικῆς στὸν Κινηματογράφο. Ὡς ἕνας μυστὸν, σὲ πρῶτα μου βήματα, ὑπῆρξε βωβός. Ἀργότερα, ἦταν σὲ 1927 δημιουργήθηκε ἡ πρώτη ὁμιλοῦσα ταινία "Ὁ τραγουδιστὴς τοῦ Τζάζ" μὲ τὸν Al Johnson, τότε ἀναίσθητοι νέοι ὁρίζοντες στὴν Κινηματογραφικὴ τέχνη. Κατ' ἀρχὰς δὲν ἔδιδεν καὶ μεγάλη σημασία σὲ ὅλο τὸ ὅλο τοῦ ἔπαιξε ἡ μουσικὴ σὲ ἔργα μας. Ἀργότερα ὅμως, ἀναπτύσσεται τὸν δέκατο τοῦ συμποσίου ἰδέας κάθε ταινίας, νὰ συγγράψεται ἐπιμελεστέρα - μὲ τὴν μουσικὴ γιὰ τὴν δημιουργία ἰδιαίτερης μουσικῆς ὑπόκρουσης ἀνάλογης μὲ τὴ δράση καὶ ἔργο. Ἄλλωστε ξέρουμε, ὅτι οἱ συνθέσεις δημιουργοῦνται ἐπὶ τῇ βάσει θεμάτων, ἢ μοτίβων μελῳδικῶν φράσεων καὶ συμφωνοῦν σὲ ἕνα μυρισμένον ἐνδυναμικὸ σκοπὸ καὶ, οἱ ὁποῖοι ἐπαναλαμβάνονται σταθερῶς καὶ, κοινόχρηστα κατὰ τὴν διάρκεια τῆς πορείας τῆς μουσικῆς. Ἐφόσον μοιάζει εἶναι ἀπαραίτητον, νὰ ἐπιφέρῃ

ἡ μουσική καὶ διάφορες καταβάσεις τοῦ περιέχει τὸ ἔργον, εἴτε λυρικές, εἴτε χαμηλές, εἴτε μονοδιμελικές, εἶναι τῶν μέρων, ὅτι ὁ μουσικοσυνθέτης μοῦ ἔργου θὰ πρέπει νὰ δημιουργῇ κοιλιὰ τοῦ θὰ ἐκφράζουν καὶ χαρά, καὶ λύπη, τὸ μῖσος, καὶ ὀργή, τοῦ ἐρωτισμό, καὶ ἀπελπισία, καὶ ἀνδρεία, καὶ κομψοὶ καλλιτεχνικοί, καὶ παιδικοί, ἢ καὶ ἐρωτικοὶ ἔξαρσι.

Ὁ Ἥλιος ὁ Δεκάκις, ὅταν ἀντιμετώπισε καὶ ἔλεγε τὴν μουσικὴ ἀπὸ τὸ ἔργο, δὲν ἐπαναστατεῖται πλέον, κι αὐτὸ ἀρμόζει διότι ὁ Κιμμακοφαίος, εἶναι πάνω ἐπ' ὄγα κι πέζνα τῶν ΚΙΝΗΣΕΩΣ...»

Καὶ πράγματι, ὑπάρχει μιὰ ὁλική σχέσις μεταξὺ τῆς μουσικῆς κίνησεως.

Ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ὑπάρχῃ, ὅταν χρειάζεται νὰ παιδάκι, ἐνσυνειδήτως χορεύει ὁλόν ἐνθρό μιᾶς ὀρχήσεως. Τί αὐτὸ ἀξιωθίς, χορὸν χωρὶς μουσική, δὲν διανοεῖται.

Ἡ μουσικὴ τροωδεῖ τὴν ~~[illegible]~~ πορεῖα, κι ἑνώνει τοῦ διάφορο τῶν τροφορέων τῆς ἐποχῆς, μὲ τὰ ἀρέσκοντα ἐπόμενα, ἱδρύει συνδέσμους τῶν τροβαφορένων ἰδέας καὶ ὁδηγεῖ σὲ ἐξελίξεις τῶν σκέψεις.

Καμμιὰ φορὰ δὲ, τροβλέπει συγκινητικὴ ἀνα-κοίνωσι. Στὸ Κιμμ/φο, τὸ μουσικὸ τρέπει νὰ ἀσφαλῶς ἐντυπωσιακὸ παρακλῆρα.

Καμμίαν μουσικὴ γιὰ ἕνα film, εἶχε ἐκείνη τοῦ δὲν ἀκούεται μη. ἐκείνη

με μουσική και δεν υποβιβάζει την αξία του έργου εις την υπέρτερη αυτή, η οποία προορίζεται και. Πράγματι, έργα Κινηματογραφικά, εκτός δεν αξίζουν τυχόν τέχνης, μαζί παρουσιάζουν εις την αυτή μας μουσική υπόμονοι.
Η μουσική δε πρέπει ν' ακολουθεί και γόνο και διαγόρευν ι' όλης τω δράσεως του έργου. Τέλεια μουσική υπόμονοι, εάν δεν είναι τοιούτη ο θεατής και υπαρξί τις, χωρίς όμως και να τον παραστήσει.
Παραδείγματα, πλείστα υπάρχουν, να δανεί-
θουν βιβλιοθήκαι από συμφωνίες, ή κοντέρτα χρησιμεύουν μουσικών μονόχρωμων, όπως τω Beethoven, Rachmaninoff, και να χρησιμοποιούν τω μουσικά υπόμονοι.
Αλλά τοιούτη η συνήθεια, εάν υπάρχει μεταβολή ι' δεν αγγίζει τον ίδιον ορθή συνεργασία Μουσικών - Κινηματογράφου.
Μπορεί η μουσική μουσική να χρησιμοποιηθεί συνεχώς, όταν μεν περιστρέφεται μιας ταινίας, εφόσον τυχόν υπάρχει μια σκηνή σκηνή όπερα όπου κ.λ. δεν πάλιν τα "Il Barbiere di Seviglia" του Rossini, ή όταν υπάρχει μια σκηνή "σίγα σιγάνα, όπου ο φιλόδοξος ερωτεύεται από τα βαλσόμενα μια από τα Polonaise του Chopin.
Η μουσική εκτός των όρων, βοηθεί πάρα πολύ και ιδιαίτερα να δημιουργεί καλύτερα τις διάφορες συναισθηματικές καταστάσεις.

και κύρια, θά προσπαθήσω νά ἐκμεράσω, πώς θάθελα τήν μουσική ὑπόκρουση κάν καινοῦργιου μου. Ἔχω κάν καπενά γνώμη, πώς ὁ ἦχος κάν φωνήεντας, ἤ ἑνός κάμ-κάμ, ἠποβάλλει περισσότερον κάν θεατή. Προσωπικά, ἐν θάθελα ὅλ μέλλον μέ ἐκλέκτα ἐκφρά, σενάριον, θά ἐκλέγω ξαίνικά θέματα, ὁπότε θά ξεσηκωνόταν, ἤ μόνο καλ ἀγό, ἤ μόνο κάν ἐφορέα, ἤ μόνο κά ἀγεράτο, νά ἠποκρούν κά ἔργα μου μουσικά, μέ καθαρά ξαίνικά μοτίβα. Νομίζω, κάν θάκρυπε ὅλοι μέ ἑκανοί Ἕλληνες μουσικοσυνθέτες κάν ἐποχής μας, νά προσπαθήσουν νά συλλέξουν ὅλο μας κοί ξαίνικό μουσικό τραγούδο καί νά συνθέσουν συμφωνίες, ἤ ὅποιες δέν ἀκούγεται νά συναγωνιστοῦν κά πρίγκιπες ξένες δημιουργίες. Ἀχεδόν μέλα κά μπάλα κάν κύρικα, ἔχουν νά ἐπιδείξουν σπουδαῖα μουσικά ἔργα, κοί ὀγκάβονται ὅλά καθαρά πτέρυγα κάν καλιών μου. Γιατί ξαίνικόν νά μέν ἀκουλίσουμε κί ἐμεῖς κάν θέσι κάν καλλιτεχνικά, κοί θά μάς ὑπερνοῦμε, καθά ἀναπαύομαστε σέ δόξες κάν παρόντων μας; Μετά κά ξαίνικά θέματα, ἔχω σκέψη μου νά βάλω κά Βυζάντιον, μέ κάποιες σπουδαῖες ἠποδείξεις μου καί, μέ κάν ἐξαιρετικά Βυζαντινά μουσικά μου ξαίνικό καί Βυζαντινό κόσμος!...

Ἡ παρακλήσεις μου πρώτα αὐτούς

μοῦς 2 τρόπους νόμους.
Θεωρήσαμε αὔριον μιὰ ἐκκλησιὰ μέσα στὸ Ναὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας, μὲ τὸν Πατριαρχικό στὸν θρόνο Του, ἀπὸ πρῶτα νὰ παρακολουθῆς μὲ κατάνυξη, ἐνῶ ἡ Θεωρία νὰ ψάλλη Βυζαντινά....
Μὲ τὸν Κινηματογράφο, νὰ μπορούσαμε νὰ πηδήσουμε ὅλους τοὺς νόμους, ἐξόχως τοὺς καλλιτεχνικοί, πνευματικοὶ καὶ ἐθνικοὶ μας νόμοι.
Ὁ Κινηματογράφος εἶναι μὲ τὴ Τέχνη, ποὺ συνδυάζει ὅλες τὶς ἄλλες τέχνες, ἀλλὰ περισσότερο ἀπ' ὅλες, ἔχει ἀνάγκη τῆς μουσικῆς τὸ ὀπτικὸ εἶναι κοντὰ τὴ τέχνη συμπαντικὴ τέχνη.

III

Θαλασσινός Έρμης

Συνοδινός Α! Έτος.

14

Μουσική και Κινηματογράφος.

Ο Κινηματογράφος ως μουσική είναι τέχνη συνθετική, δημιουργήθηκε από όλες τις άλλες τέχνες χωρίς κι είναι κεφαλή από αυτές, μετά τις έχει μετουσιώσει στο δικό του κείμενο και κίνημα.

Από το 1927 όταν άρχισαν οι ηχητικές ταινίες φυσικόν ήτο η μουσική να γίνει μία δίδυμη αφαιρούσαν στο κινηματογράφο.

Δύο είναι, κατά τη γνώμη μου, οι γενικές μορφές υπό εφαρμογήν αι μουσική στη υπηρεσία τέχνης: Σαν μουσική αυτή καθαυτή και σαν μουσική υπόκρουση.

α) Στην μουσική αυτή καθαυτή (μουσική ταινίας) υποβοηθεί η εικόνα να συμπληρώσει, να ενεργήσει τη μουσική. Πράγμα χρήσιμο δίνοντας αν όχι υπό το υπό ένα αναγνώστο, γενικά η μουσική δεν είναι τέχνη σαν τη ζωγραφική, τη γλυπτική ή τον υπό λόγο υπό έργα τέχνης σταθερά υπό μπορούν σκόπιμα να αναδοθούν. Η Μουσική, όπως και η ποίηση σε μικρότερο βέβαιο, δημιουργεί στο ακροατή μία αόριστη υποκειμενική υπό όσο καλό και μουσικά πρόγραμμα και η είναι ένας συνθέτης να μη μπορεί να αναγνωσθεί τις διάφορες υποκει-

μικρή συμπίεση τῶν δεξιῶν ἀγραφῶν, νὰ τὴ ἀφαιρέσει καὶ νὰ τὴ ἀντικαταστήσει μὲ μιὰ εἰκόνα.

Ἔτσι ἀρχίζει ὁ παραμυθάκης, μετὰ ἕνα ἀπόφραγμα ἐπὶ τοῦ τέλους τοῦ βιβλίου, ὅταν βρεθεῖ ὁ μικρὸς ἄνθρωπος, ἴσως καὶ τὸ κορίτσι μέσα, μπορεῖτε νὰ ἐκμεταλλευθεῖτε τὴν μουσική αὐτοῦ κατ' αὐτή, καὶ αὐτὸ θὰ εἶναι ἕνα μεγάλο κατόρθωμα.

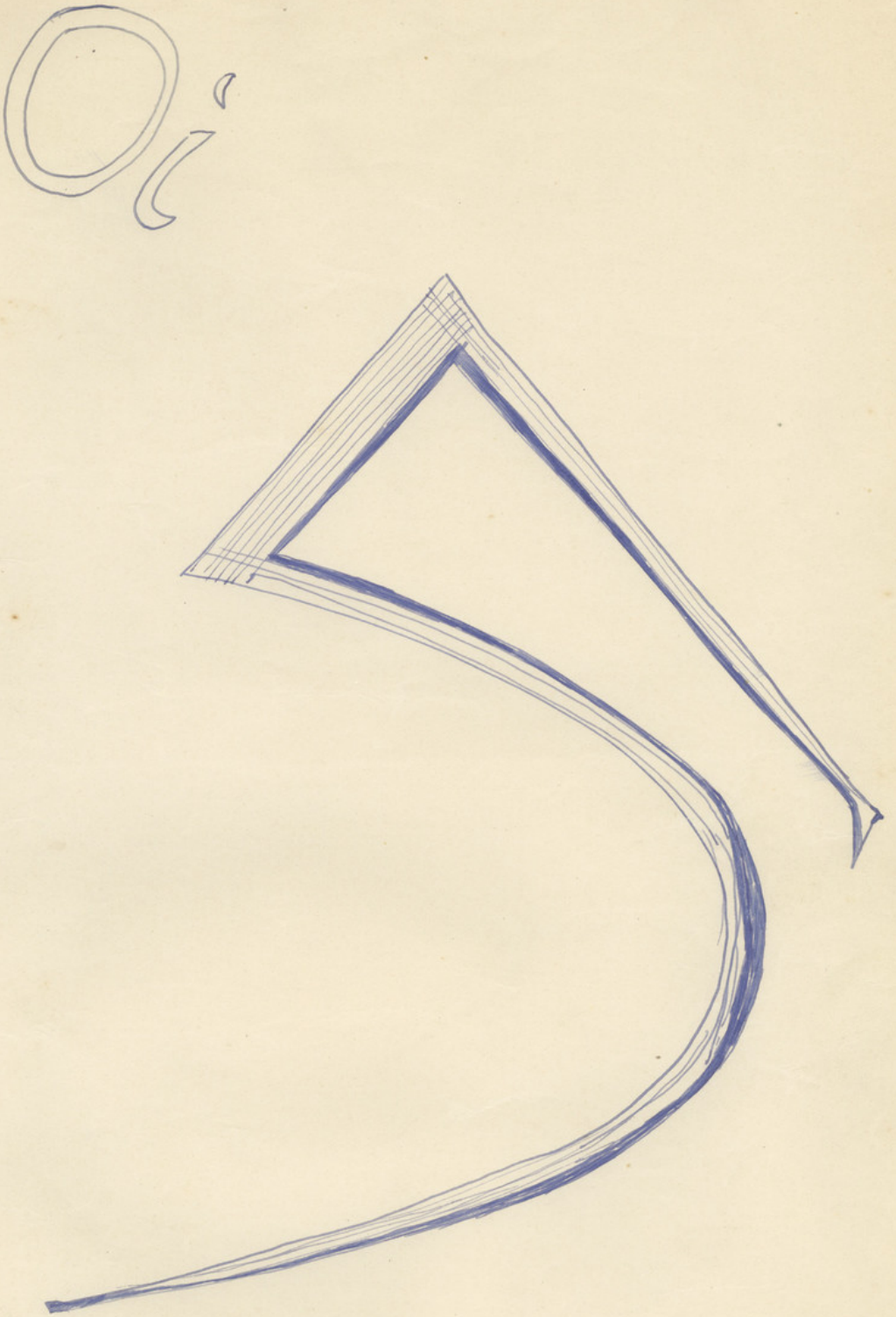
β) Στὴ μουσική ὑπόκρουση. Δημιουργεῖτε νέα μουσικὴ τοῦ νὰ συμφωνεῖ καὶ νὰ συμπαρέρχεται τὴ μορφὴ τοῦ παραμυθιοῦ ἐπὶ τῆς Ὀδύσσειας.

Σ' αὐτὸ τὸ τέλος τῆς μουσικῆς, ὁ μουσικὸς συνεργάστηκε μὲ τὸν σκηνοθέτη μπορεῖ νὰ δημιουργήσει ὡραιότατα ἔργο τέχνης, ἡ ἴσως ἐπὶ τῆς μουσικῆς ἐπὶ τοῦ ὡραιοτέρου συμπαρέρχεται τὴν μικρὴ εἰκόνα, νὰ ἐνοποιήσει καὶ τὴ σκηνὴ λοιπὴ φορὲς παρεβόντο ἀπὸ ἀλλοῦ. Νὰ δεῖτε μιὰ γιγάντια ἀπόβασμα ἐπὶ τοῦ πλοίου σκηνὴ ἀπὸ ὅλα τὰ παλαιὰ ὁπτικὰ εἰρήματα τοῦ σκηνοθέτη.

Ἤδη οἱ Ρῶσσοι σκηνοθέτες Αἰζενσταῖν καὶ Ἀλεξανδρόφ ἐπὶ ἀρχῆς, καὶ ὁ Νίσκεν κατόπιν προσπαθοῦσαν νὰ ἀναπαραστήσουν τὴν μουσικὴ μὲ εἰκόνες κινήσεις χωρὶς φυσικὰ τὸ ἀποτέλεσμα τὰ ἴδια ἐπιτυχημένο. Ἐπὶ ἔχει μπολὺ παραδείγματα μουσικῆς ὑπόκρουσης, ὅπου ἡ μουσικὴ σκηνή, δίνει ἀπόβασμα καὶ μετὰ

κυριαρχεί. Ο ίδιος κι άλλοι νιώθουν τον κινδυνο.

Για την ενωτική φιλία της ξένης αίσης και δύο ηχών της Μουσικής και του Κινηματογράφου, ιδέαν δημιουργίας 'από ένα ο συνοδίας κι έχει δρασική μουσική φόρμουλα. Όχι φυσικά κι εύκολη κι ένα μουσικό, αλλά κι μορφή κι ξεχωρίζει κι μουσική κι κατανοούν κι μουσική χρειάζεται ο ένα τον άλλο και ειδικότερα ότι κάθε σκηνή του έργου του με κι μορφή κι συνεργασία με τον μουσικό και δύο ζωές κι μουσική. Δηλ' ειδικότερα ιδέαν ο Μουσικός κι συνεργασία και ν' ακούει κι ακούει τον συνοδίας ιδέα ζωής κι μουσική, ενεργώντας δι κι ζήσει πλαστά κι είναι ο κινηματογράφος, και τόσο ζωντανά τον σκηνικό της ρόλο. Μια καλή και καλοδεμένη μουσική και ζωντανή κυριάρχη τέχνη ο ένα φίλος, κι ψυχή του μορφή κι τη καλή.—



Μετά τόν θάνατο τοῦ Βαγνερ καί τοῦ Βέρντι ἡ τέχνη τῶν ἤχων φαίνεται νά διστάζει ἀπ πρός τή κατεύθυνση πού ὡφείλει νά πάρει. Κατά τή μεταβατική ἐκείνη περίοδο ἐμφανίζεται καί ἐπιβάλλεται ἡ ἐθνικιστική μουσική, ἡ ὁποία πέρνει σάν βάση τῶν συνθέσεών της τό λαϊκό τραγούδι τῶν διαφόρων χωρῶν, καί κατά συνέπεια δημιουργοῦνται διάφορες σχολές τῶν ὁποίων ἐπικεφαλῆς εἶναι ἡ Ρωσία μέ τούς Μουσσόργσκυ, Μποροντίν, Μπαλακίρεφ, Κουί, Ριμσκυ-Κορσακωφ οἱ ὁποῖοι καί ἀποτελοῦν τή περίφημη ὁμάδα τῶν "πέντε".

ΜΙΛΙ ΜΠΑΛΑΚΙΡΕΦ

Γεννήθηκε το 1837 και πέθανε το 1910. Μετά από δασκαλές σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Καζάν, άρχισε να μαθαίνει μουσική παρακινούμενος από τον μεγάλο μουσικοσυνθέτη Γκλίνκα. Αργότερα το σπίτι του γίνηκε ο τόπος που συγκεντρώνονταν οι μουσικοί οι οποίοι είχαν σαν «ιδεώδες» την ίδρυση εθνικής Ρωσικής σχολής. Γύρω από τον Μιλί Μπαλακίρεφ συγκεντρώθηκαν στην αρχή μεν ο Καισαρας Κουί και έπειτα οι Μουσοργκσκι, Μπορόντιν και Ρίμσκυ-Κορσακόφ, οι οποίοι αποτέλεσαν τη περίφημη ομάδα των «Πέντε».

Ο Μιλί Μπαλακίρεφ, όν και δεν ήταν ο μεγαλύτερος απ' όλους, έγινε ο δάσκαλος των ομοτέχνων του, η πραγματική ψυχή του σμίλευ και ο κύριος αντιπρόσωπος της μουσικής μεταρρύθμισης της πατρίδας του. Το 1882 στη Πετρούπολη ίδρυσε μαζί με τον Λομακίν τη «Μουσική Σχολή».

Η τεχνοτροπία του Μεγάλου Μιλί Μπαλακίρεφ, βασίζεται **αποχυτα** πάνω στο Ρωσικό λαϊκό τραγούδι, που ξέρει να το ντύνει με λαμπερές ανατολίτικες αρμονίες και με τεραστιότατη ενορχήστρωση. Σχετικά, έγραψε λίγα, έργα γιατί σαν πρωταρχικό σκοπό του είχε τα προπαγανδίσει τις ιδέες της «Μουσικής Σχολής» και να διδάξει με ζήλο και φανατισμό. Τα αξιολογότερα από τα έργα του είναι: το συμφωνικό ποίημα «**Ταμάρα**» δυο συμφωνίες, ειδικώς (ισπανική, τσεχική και Ρωσική), η περίφημη φαντασία «**Ισλαμέ**» που την εμπνεύστηκε από τα καυκασιανά λαϊκά τραγούδια, πολλές μελωδίες και μεταγραφές κτλ. Ο Μπαλακίρεφ, διατρέχοντας τα ρωσικά χωριά ~~[illegible]~~ έφτιαξε μια μοναδική συλλογή με λαϊκά τραγούδια παρμένα κατ' ευθείαν απ' το στόμα του λαού, την οποία έτύπωσε το 1866 μαζί με λαμπρή ενορχήστρωση. Αυτής της συλλογής οι εκδόσεις έχουν γεμίσει σήμερα στη Σοβιετική Ένωση τις 180.

ΜΙΛΙ ΜΠΑΛΑΚΙΡΕΣ

Γεννήθηκε το 1837 και πέθανε το 1910. Μετά από λοιπόν ταξίδι στο Πανεπιστήμιο του Κορίνθου, άρχιζε να ηλεκτρίζεται ακουσιακά ηλεκτρισμένος από τον μεγάλο ηλεκτρισμό στην Γαλλία. Αργότερα το σπίτι του γίνεται ο τόπος που συγκεντρώνονταν οι ηλεκτριστοί οι οποίοι είχαν «ίδιωτικά» μια ίδρυση ξενιστικής ηλεκτρικής. Τώρα από τον Μιλι Μπαλακίρεφ συγκεντρώθηκαν στην αρχή ήταν ο καλύτερος κόσμος και ξέρανε οι Μοσχαγκιν, Μπορντιν και Γιακιν-Κοσταστιν, οι οποίοι αποτελέσαν τη περίφημη ομάδα των «Πάντα».

Ο Μιλι Μπαλακίρεφ, ήταν και ένα ο μεγαλύτερος φίλος, ζήλια ο φίλος των ονομάτων του, [redacted] η περίφημη ψυχή του ο [redacted] μόνος αντιπρόσωπος της ηλεκτρικής μεταφράζηκαν στο πορτρέτο του. Το 1882 ο κ. Πετρόπουλος ίδρυσε μαζί με τον Λομπαλιν τη «Ηλεκτρική Σχολή».

Η τελευτή του Μεγάλου Μιλι Μπαλακίρεφ, ευλογίας ΦΩΠΟΧΥΤΟΙ πάνω στο ρωσικό χαλί πεθαίνει, που ξέρει ένα το ίδιο ένα με τη ψυχή, που ξέρει ένα το ίδιο ένα με τη φωτιά ανατοιμίνες ορθόνοιες και η γραμμικάτα ένοχάτωτων. Σχέτιση, ξέρετε μόνο, ξέρει γιατί στον ηλεκτρικό σωπό του είχε τη ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΦΩΣ ΛΟΓΟΣ και «Ηλεκτρική Σχολή» και ρίσκαρε και φαντασμαγ. Η λέξη ρεπερτόριο. Τα ρήματα από τα ξέρει και ένα: το ρωμαϊκό τοίχωμα «Τοιχόφραγ ένο ρωμαϊκό», ιδεογραφή (ιστορία, τέχνη, μαθηματική), η περίφημη φρασεολογία «Ιδρώτες» που κάνει ξηλωνόμαστε από τα κοκκαλιάρικα ή σε κάθε φραγκιά, πολλή ηλιοβασία και ηλεκτρική κτ. Ο Μπαλακίρεφ, ιστορήσαντας τα ρωσικά χωρία [redacted] ξέρανε μία ηλεκτρική συλλογή με χαι κάθε φραγκιά πολμήνα κατ' ξέλλα από τα στόμα του λαού, κάν ότατα ξύπνησε το 1866 μαζί με ζωμαρκή ενωμένη. Αυτά μας ενδιαφέρει οι ενδόξα ήχου ηλεκτρικά ενήμερα στη ζωμαρκή ξανά τις 180.

ΚΑΙΣΑΡ ΑΝΤΩΝΟΒΙΤΣ ΚΟΥΙ

Ο Καίσαρ Αντωνόβιτς Κουί γεννήθηκε τό 1835. Καθηγητής τής ὀχυρωματικῆς στή Σχολή Ἀκαδημίας τῆς Πετρούπολης, ἐσπούδασε ἐρασιτεχνικά τή μουσική ἀπό τούς Μονιεζκο καί Μπαλακίρεφ. Ὑπῆρξε ἕνας ἀπό τούς πιό ἐνδόμυχους ὀπαδούς τῆς ἐθνικοστοῦ σχολῆς τῶν πέντε, χωρίς ὅμως τά ἔργα του νά διακρίνονται γιά τόν ἔντονο ἐθνικό χαρακτήρα ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει τίς συνθέσεις τῶν συναδέλφων του. Τό πρῶτο μελόδραμα τοῦ Κουί γράφτηκε σέ ἡλικία 22 χρονῶν καί παίχτηκε μετά 26 χρόνια ἀργότερα τό 1833. Φέρνει τό τίτλο «Ὁ Αἰχμάλωτος τοῦ Καυκάσου». Ὑπερμαχόμενος τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς ἔγραψε στή «Μουσική Ἐπιθεώρηση» σειρά ἀπό ἄρθρα μέ τίτλο «Ἡ μουσική στή Ρωσία» τά ὁποῖα ἀργότερα ἐκδόθηκαν σέ ξεχωριστό τόμο (1880).

Ἄλλα ἔργα του εἶναι:

«Ὁ Γυιός τοῦ Μανταρίνου» 1859
«Γουλιέλμος Ράτκλιφ» 1868
«Ἀντζέλο» 1876
«Ὁ Σαρακηνός» 1889
«Ἡ Δεσποινίς Φιφί» 1900
«Ματτέο Φαλκόνε» 1908.

Ἀπό τά ὑπόλοιπα ἔργα του ἄξια νά μνημονευθοῦν εἶναι 2 σεμπέτα, 4 σουίτες γιά ὀρχήστρα, 1 κονσερτίνο ἐγχόρδων, μερικές χωρῳδίες κλπ. Πέθανε τό 1918.

ΚΑΙΣΑΡ ΑΝΤΩΝΟΒΙΤΣ ΚΟΥΤ

Ο Καισαρ Αντωνοβιτς Κουτ γεννήθηκε το 1885. Καταγόταν από μια οικογένεια ευγενών στη Μακεδονία. Τελείωσε τη Στρατιωτική Σχολή, ξεκινώντας τη στρατιωτική του σταδιοδρομία σαν Μονοβαθμος Μπολσεβικος. Υπηρέτησε ενάμισι χρόνο στο Ιδιαίτερο Τμήμα Ασφαλείας στη Σμολένσκ σχεδόν ταυτόχρονα με τη δημιουργία του. Τα πρώτα χρόνια υπηρέτησε σαν δεύτερος χειροκροτητής σε ένα τσιρκο χειροκροτητών. Η ιστορία αυτή δεν μας δίνει τίποτα περισσότερα για τη σταδιοδρομία του Κουτ. Γράφτηκε τη νύχτα 23 Μαΐου 1933 ύστερα από μια χρόνια σιωπή. Τα χρόνια αυτά ο Κουτ ήταν μέλος της Μυστικής Αστυνομίας. Υπηρετούσε στη Σιβηρία. Μετά τη δημοσίευση της ιστορίας «Μαυρίνα Επιφανόβνα» ανέβηκε στο σιδηροδρομικό σταθμό της Ντίλο. Η μουσική στη θυρίδα του σιδηροδρομικού σταθμού ακούστηκε σε ξεχωριστό τόμο (1880).

Α. Δίνει τη δική του εκδοχή:

«Ο Γιος του Μανδρομόνου» 1889
«Γουλιέλμος Φίντελιο» 1888
«Αντίλαος» 1876
«Ο Χαμένος» 1889
«Η Δεσποινίς Φιφί» 1900
«Μαντέο Φαλκόνε» 1908

Απ' τα τελευταία δεν υπάρχει καν μνεία στον πίνακα. Ο Κουτ, μόλις τα τελείωσε, ξαναγύρισε στη δουλειά του. Πέθανε το 1918.

ΜΟΥΣΣΟΡΓΚΣΚΙ

Ο μεγάλος Ρώσος συνθέτης Μοδέστος-Πετροβιτς-Μουσσόργκσκι γεννήθηκε το 1835. Στην αρχή ακολούθησε το στρατιωτικό επάγγελμα και έγινε αξιωματικός. Έχοντας όμως έμφυτη τη κλίση προς τη μουσική γνωρίστηκε με πολλούς επιφανείς ρώσους μουσικούς, τον Μποροντίν, τον Νταργκομύσκι, ο οποίος πρώτος τεθ αποκάλυψε την εθνική ρωσική μουσική, τον Μπαλακίρεφ από τον οποίο έμαθε τη τέχνη της ενορχήστρωσης, και μεγάλο παρμιλήθηκε απ' το σεραφείο. Από τότε άρχισε την ένδοξη φωή του πεν τον οδήγησε πρόωρα στο τάφο. Την φήμη του σαν μουσικός την απέκτησε το 1874 με το μεγάλο έργο «Βόρις Γκοντουνόφ».

Ο Μουσσόργκσκι υπήρξε ανανεωτής η ισχυρότερη διάνοια του «Ομίλου των πέντε». Η αντίληψη της μορφωσής του και η έλλειψη της τεχνικής συνέτειναν ώστε το ύφος του να αποκτήσει την έξω από κάθε κανόνα και σχολαστικότητα ανεξαρτησία, η οποία είναι το κυριότερο χαρακτηριστικό της δημιουργίας του. Με την οργανική μουσική άρχισε λίγο. Από τα έργα του για πιάνο εξέχουν δέκα κατέχουν οι «εικόνες εκθέσεως», οι οποίες οι οποίες ενορχηστρώθηκαν από τους Τουσμάλωφ και Ραβέλ. Για ορχήστρα έγραψε: «Intermezzo in modo classico», «Σκέρτσο», «Τουρκικό εμβατήριο», «Νύχτα στο φαλακρό βουνό» η οποία είναι συμφωνική εικόνα ηχητικά αναπτυγμένη και η οποία αναθεωρήθηκε εν νέω και ενορχηστρώθηκε από τον Ριμσκυ-Κορσακόφ.

Καταπληκτικά όμως πρωτότυπος παραμένει ο Μουσσόργκσκι στις μελωδίες του. Κάθε μια απ' αυτές είναι ένα μικρό δραμα ή μικρή κωμωδία: Η σκέψη: «χωρίς άλλο», «τραγούδια και χοροί του θανάτου» «η κάμαρα των παιδιών» κλπ παραμένει μέχρι σήμερα ανυπέρβλητη. Επίσης έγραψε και μερικά έργα για χορωδία: «Λαχταρά» «ύμνος του Νώε» χορικά για τον Οιδίποδα κλπ. Το 1868. εμπνεύστηκε το κείμενο της κωμωδίας του Γκόγκολ «Γάμος» για να δώσει δε εφαρμογή στις ιδέες του «περί της δραματικής μουσικής δε πεζό». Τέλος το 1874 επέτυχε να ανεβάσει στη σκηνή το μεγάλο έργο «Βόρις Γκοντουνόφ» με κείμενο εν μέρει δικό του και εν μέρει του Πουσκιν. Το έργο

Ο μεγάλος ρώσος συνθέτης Modest Petrovitch Moussorgsky γεννήθηκε το 1835. Στην αρχή ακολούθησε το στρατιωτικό επάγγελμα και έγινε αξιωματικός. Εξαιτίας όμως ξέμπυτη τη μέλεα προς τη μουσική γνωριστήκαν με τους εξέχοντες ρώσους μουσικούς, τον Μπορόντιν, τον Ντοργκομίσκι, ο οποίος τέρματος τέλος αποφάσισε στην ζωντανή ρωσική μουσική, τον Μπαλακίρεφ από τον οποίο ξέκοψε τη ζέχνη της ενορχήστρωσης, και μετά πολύ πορεύτηκε σιγά σιγά το τέρμα. Από τότε αρχίζει στην ζωή του η δεύτερη δόξη μας πρώτα από τούτο. Την ψήφη του σόν μουσικός την αποδείκνυε το 1874 με το μεγάλο αριστούργημα «Βόρις Γκοντουνόφ».

Ο Moussorgsky υπήρξε ανοιχτόμυαλος η ίσχυρα μια φιλόνοια του «Ομίλου των πέντε». Η αξία του ~~[illegible]~~ μορφωνόταν μια μια ξέφευγε στη τελευταία ώρα τα ίδια του αν αποκαλούσαν μια ένα αποκαλούσαν μόνο μια χαλαρά μια ανεξαρτησία, η οποία ήταν το ωμοπλάτο χαρακτηριστικό της δημιουργίας του. Με την αρχαιοπρεπή μουσική αναχωρήσαμε λέγω. Από τα έργα του γιά πιάνο ξεχώρισε τα δύο μαλάκου αλλιώνα ενδέκατα, οι οποίες οι οποίες ανορθωμένων από τους Τουρκάνεφ μια φορές. Γιά ορχήστρα έγραψε: «Μετ'εμπρέσο ή μια σα σλαστίκα», «Ανάμνηση», «Τουρκικό ξηλαστήρι», «Χάνεται σε μαλακάμβα μουνό» η οποία τάνα συμφωνική ανάνα ηχα-τικό ανεπτυγμένη μια η οποία ανακαλούμαστε σε νέο μια ενορχήστρωμα από τον Ρίμσκι-Κορσακόφ.

Ακολουθεί ο κύκλος τραγουδιών ο Μουσσόργκι στις μελωδίες του. Μαζί μα απ' αυτά ένα μικρό φέρνει η μικρή μελωδία: Η τραγ: «Χωρίς μάνα», τραγουδιά μια χορό του λαού σε λόγια μια τουρκικά μια τραγουδιά μελίχρι μέχρι μέχρι ανυπόφορα. Ξεχώρισε μια μικρή έργο γιά χορωδία: «Αποκαλύπτω» σε λόγια Νουνά χορωδία γιά τον ομίλο μας. Το 1868 ξεκίνησε το μεγάλο του μελόδραμα του Τσάρου σε λόγια γιά τον λαό σε ξεφωνήσεις γιά ιδέες του εξαιρετικά φορτισμένα μουσικά σε πλάνο». Τέλος το 1874 ξεκίνησε τον δεύτερο σε σειρά σημαντικό μελόδραμα σε «Βόρις Γκοντουνόφ» με μεγάλο μέγεθος σύνολο μια μέρη του πλοίου. Το έργο

Ο μεγάλος Ρώσος συνθέτης Modeste Petrovitch Moussorgski γεννήθηκε το 1835. Στην αρχή ακολούθησε το στρατιωτικό επάγγελμα και έγινε αξιωματικός. Έχοντας όμως έμφυτη τη κλίση προς τη μουσική γνωρίστηκε με πολλούς επιφανείς ρώσους μουσικούς, τον Μπορόντιν, τον Νταργκομίσκι, ο οποίος πρώτος του αποκάλυψε την εθνική ρωσική μουσική, τον Μπαλακίρεφ από τον οποίο έμαθε τη τέχνη της ενορχήστρωσης, και μετά παρατήθηκε από το στρατό. Από τότε άρχισε την ένδοξη ζωή του πάνω στη δόξα πρόωρα στο τάφο. Την φήμη του σάν μουσικό αυτό, παρ' όλες τις αντιλήψεις του είναι το πιο παραστατικό της ρωσικής σχολής και το καλύτερο εθνικό μελόδραμα της Ρωσίας, αλλιώτικο έπος, γεμάτο χαρά και συγκίνηση. Το 1896 το μελόδραμα αυτό, παρουσιάστηκε με νέα ενορχήστρωση του Ρίμσκι-Κορσακόφ και με πολύ μεγάλη επιτυχία στο πρωτότυπο. Ο Ρίμσκι-Κορσακόφ ενορχήστρωσε επίσης και το γελοιοποιό μελόδραμα του Μουσσόργκσκι «Κοβανσίνα» του οποίου τη μουσική άφησε ο συνθέτης μόνο για τραγούδι και πιάνο. Πέθανε το 1881.

Κατακλυζτικά όμως πρωτότυπος παραμένει ο Μουσσόργκσκι στις μελωδίες του. Κάθε μία απ' αυτές είναι ένα μικρό δράμα ή μικρή κωμωδία: Η σειρά «χωρίς ήχο», «τραγούδια και χοροί του θανάτου» και κύκλος των παιδιών παραμένει μέχρι σήμερα ανυπέρβλητη. Επίσης έγραψε και μερικά έργα για χορωδία: «Λαοκαρπό» Δημοσθένη Μαύρου, χορικά για τον Οιδίποδα κλπ. Το 1868 ξεκινούσε το κείμενο της κωμωδίας του Γκόγκολ «Γάμος» για να βάλει σε εφαρμογή τις ιδέες του «περί του δραματικού μουσικού δράματος». Τέλος το 1874 τελειώνει και ανεβάζει στη σκηνή το μελόδραμα «Βόρις Γκοντουνόφ» με κείμενο εν μέρει δικό του και εν μέρει του Πούσκιν. Το έργο

ΜΠΟΡΟΝΤΙΝ

Ο Ἀλέξανδρος Πορφυρίεβιτς Μπορόντιν γεννήθηκε στὴ Πετρούπολη τὸ 1834 καὶ πέθανε τὸ 1887 στὴν ἴδια πόλη. Σπούδασε ἰατρικὴ καὶ χημεία ἔγινε καὶ ἀργὰ καθηγητὴς τῆς ἰατροχημείας στὴ Ἀκαδημία, μέχρι τὴς Ἀκαδημίας, αὐτὸ κρατοῦν οἱ σύμβουλες κτλ. Τὸ 1862, γνωρίστηκε μὲ τὸν Μπακούνιν ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ὁ καλὸς ἐξάδελφος καὶ σύμβουλός του στὴ μουσικὴ ὅπως ἄλλωστε ὑπῆρξε δάσκαλος καὶ σύμβουλος καὶ σταὶς ἄλλες τέχνες τὴ λόγοτεχνία τῶν πάντων». Στὴ Γερμανία ὅπου συμπλήρωσε τὶς σπουδὲς του γνωρίστηκε ἀπὸ κοντὰ μὲ τὸν Βάγνερ, τὸ δὲ 1877 μὲ τὸν Λίστ ὁ ὁποῖος τὸν ἐνεθάρρυνε ποικιλοτρόπως. Στὰ πρῶτα μουσικὰ ἔργα τοῦ Μπορόντιν εἶναι ὀλοφάνερη ἡ ἐπίδραση τοῦ Μέντελσον· οἱ μελῳδίες ὅμως ποὺ ἀποκαλοῦνται μεταξὺ τῶν ὁποίων ἡ «Θάλασσα», ἡ «Πενταήμερη σὲ βάρκες» κλπ. εἶναι πρωτότυπες καὶ ἀπὸ ἀπόψεις ἰδέων καὶ ἀπὸ ἀπόψεις μορφῆς. Τὸ συμφωνικό του κομμάτι «Στὶς στέππες τῆς κεντρικῆς Ἀσίας», εἶναι μιὰ ὑπέροχη μουσικὴ εἰκόνα, ἡ ὁποία, ὅπως καὶ οἱ συνθέσεις του, προδίδει τοὺς μεγαλύτερους διεθνεῖς ὀρχήστρες. Γιὰ τὸ θέατρο ἐργάστηκε πάνω στὴ σύνθεση τοῦ μελοδράματος «Ὁ πρίγκιπας Ἰγκόρ» τοῦ ὁποίου δὲ μπόρεσε νὰ τελειώσει παρὰ ἐπιδιόρθωσε μόνο σκηνὲς. Ἀργότερα συμπληρώθηκε ἀπὸ τοὺς Ρίμσκυ-Κορσακὸφ καὶ Γλαζουνόφ, καὶ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικότερα ἔργα τῆς ρωσικῆς σχολῆς. Ἀπ' αὐτὸ τὸ μελόδραμα περίφημα μένουν πάντα οἱ «Πολοβτσιανοὶ χοροί». Ὁ «Πρίγκιπας Ἰγκόρ» ὁ ὁποῖος παίχτηκε στὴ Πετρούπολη τρία χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ μεγάλου συνθέτη, εἶναι κατεξοχὴν ἐθνικὸ ἔργο, πλούσιο σὲ ρυθμοὺς καὶ ἀναγνώστικα ἀποσπάσματα ἀπαράμιλλο σὲ ἐκφραστικὴ καὶ ἀνθρωπιστικό. Στὸ δημιουργικὸ ἔργο Μπορόντιν ἀρέσει νὰ ἀναφέρουν καὶ δύο ὡραιότατα κουαρτέτα, κατὰ καὶ μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ μελόδραμα-μπαλέτο «Μλάντα» κ.ἄ. Ὁ Ἀλέξανδρος Πορφυρίεβιτς Μπορόντιν μαζὶ μὲ τὸν Μουσόργκσκι, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν σὲ ἡλικία, ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τοὺς κορυφαίους πρεσβεύοντες τῆς ἐθνικῆς ρωσικῆς σχολῆς.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΝΔΡΕΓΙΕΒΙΤΣ ΡΙΜΣΚΥ ΚΟΡΣΑΚΟΦ

Γεννήθηκε τό 1844 [redacted] Πέθανε τό 1908.
Εἶναι ὁ νεώτερος ἀπό τούς πέντε [redacted] ὁ πιό γόνιμος κι' ὁ ποιό μορφωμένος τεχνικά. Τή πρώτη του συμφωνία - πού εἶναι καί ἡ πρώτη Ρωσική συμφωνία - ἡ ὁποία παίχτηκε τό 1885 καί ἐπροκάλεσε πολύ ἐνθουσιασμό, τήν ἔγραψε ὅταν ἀκόμα ἦταν δόκιμος τοῦ πολεμικοῦ ναυτικοῦ. Τό 1873 ἔφυγε ἀπό τίς τάξεις τοῦ πολεμικοῦ ναυτικοῦ καί διορίστηκε ἐπιθεωρητής τῶν μουσικῶν τοῦ Ρωσικοῦ στόλου. Μετά τήν συμφωνία ὁ Κορσακώφ παρουσίασε μιά εἰσαγωγή πάνω σέ Ρωσικά θέματα, μιά «Φαντασία σερβικῶν θεμάτων» τήν γνωστή μας ἀπό τό ἔργο συμφωνική ὑπόνοια «Σάντκο» πρό πάντων δέ τή συμφωνική σουίτα «Ἀντάρ» μέ τήν ὁποία ἄρχισε νά ἀποκτᾶ διεθνῆ φήμη. Στή νεανική του ἡλικία ἀνέπτυξε ἐπίσης μιά σειρά ἀπό ἐρωτικά τραγούδια. Τό 1783 ἔγραψε τό πρῶτο του μεγάλο δραμα: «Ἡ κόρη τοῦ Πσκώβ», κατορθωμένο ἐθνικό ἔργο, στό ὁποῖο ἐκδήλωσε τίς ἀρχές τῶν πέντε. Αἰσθανόμενος ὅμως τή μουσική του μόρφωση λίγη, τή συμπλήρωσε μέ τή μελέτη τῶν κλασσικῶν καί τήν ἐξασκήση πάνω στή ἀντίστιξη καί φούγκα. Ἀπό τό 1871 (κόρη τοῦ Πσκώβ του) διέμενε κοντά στό ὑδάτο τῶν Πετρούπολη.

Ὁ Νικόλαος Ανδρέγιεβιτσ - Ρίμσκυ-Κορσακώφ, εἶχε ἐξ ἴσου σάν δραματική συνθέτης ὅσο καί σάν συμφωνικός. Τά περισσότερα μεγαλοδραματικά του ἔχουν ἰδιόμορφο χαρακτήρα· ἔτσι ἡ «Νύχτα τοῦ Μάη» (Κοντά Γκόγκολ) εἶναι κάτι σάν μιά πνευματώδικα φανταστικογραφία, γεμάτη λεπτότητα καί χάριν. Ἡ «Σνιεγκουρότσκα» ἡ «Ἡ κόρη τοῦ χιονιοῦ» (1882) ἀπό τίς μεγαλύτερες του ἐπιτυχίες, εἶχαν περισσότερο τήν ἐθνική σημασία. Ἡ «Μαΐδα» εἶναι κάτι σχετικό μεταξύ καί λαγνείας ἐπίδεικτικό ἀπό τήν ἕνωση δέ αὐτή ἐγεννήθηκε ἕνα ἔργο πανανθρώπινης ἀρετοπωλίας. Καί σέ ἄλλα μεγαλοδράματα πού δημιούργησαν: «Σάντκο», «Τσαρ Σαλτάν», «Ἡ μνηστή τοῦ Τσάρου», «Πάν Βοεβόδας» «Ὁ θρῦλος τῆς ἀόρατης πόλης τοῦ Κιτέζ», ὁ «Χρυσός πετεινός» καί «Ἡ

ΜΟΔΕΣΤΟΣ ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ ΜΟΥΣΟΡΓΚΙ

«Φελωνία», ὁ Ρίμσκυ-Κορσακόφ πέτυχε τὸ ποιητικὸ στὴν ἐνέργεια τὰ ἰδιώματα τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς, ποὺ βασίζεται πάνω στοὺς δρόμους, τοὺς ρυθμοὺς καὶ τὶς μελῳδίες τῆς ἠπείρου. Στὴ διεθνῆ μουσικὴ γλῶσσα ἀνύψωσε τὸ μελοδραματικὸ «Σερβιλίτα» καὶ οἱ δραματικὲς σκηνὲς «Μόζαρτ καὶ Σαλιέρι». Ἡ διεθνὴς φήμη τοῦ Ρίμσκυ-Κορσακόφ ἐδραιώθηκε ἀπόψε περισσότερο μὲ τὰ συμφωνικά του ἔργα: «Capriccio Espagnol» «Μεγάλο ἑωσινὸ Πάσχα» καὶ «Σεχεραζάτ». Πάντα ἀποκαλύπτει σὲ χεῖμα καὶ σὲ πλοῦτο τῆς ὀρχήστρας. Ἡ ὑπόδοση ἀποκαλυπτηρίου του περιλαμβάνει: 3 συμφωνίες, μιὰ simpo-nietta, ἔργα μουσικῆς δωματίου, ἕνα κοντσέρτο καὶ διάφορα κομμάτια γιὰ πιάνο, ἔργα γιὰ τραγοῦδι χωρὶς καὶ ὀρχήστρα, γιὰ χωρῳδία χωρὶς συνοδεία ὀρχήστρας, συλλογὴ δημοτικῶν τραγουδιῶν κλπ. Ἐπίσης, ἔγραψε ἕνα «Ἐγχειρίδιο ἐνορχήστρωσης κοντὰ καὶ ἕνα «Ὁδηγὸ ἁρμονίας».

Ὁ Νικόλαος Ανδρέγιεβιτς Ρίμσκυ-Κορσακόφ ἔδωσε τὴν ἰδιοφυΐα του στὴν ὑπηρεσία τῆς ἐθνικῆς ρωσικῆς σχολῆς μὲ τόσο βάθος καὶ αὐτοδυσία, ὥστε χάρις σ' αὐτὸν καὶ μόνον τελείωσαν καὶ ἔγιναν γνωστὰ ἔργα ἄλλων ὅπως εἴδατε, συνάδελφών του. Σήμερα, στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση εἶναι ἴσως ὁ πιὸ ἀγαπημένος μουσικὸς τὰ ἔργα του δὲ παίζονται συνεχῶς κάθε χρόνο στὰ μεγαλύτερα θέατρα τῆς Ρωσίας καὶ τῶν ἄλλων Σοβιετικῶν Σοσιαλιστικῶν Δημοκρατιῶν.

«Γρηγόριος», ὁ ἡνίοχος-λαχειοπώλης Παναγιώτης Ἰωάννου, ἐνίσχυσε τὸν ἰδιόκτητον τῶν ἱππηλατικῶν, τὸν ὑποστήριξαν πάντως ὁλόψυχα, τοὺς φυγόκακους νὰ μὴ μπαίνουν τὴν ἡμέρα τῶν ἀγωνισμάτων. Ἐπὶ δύο ἡμέρες ἡνίοχος ὁνόματος ὁ Μαγιόρκος ἐξ Ἀγκόνας ἐκέρδισε τὸν Μεγάλο Βασιλικὸ Πόκαλον τοῦ «Ἀλεξανδρείου». Τότε ὁ ἀνωμοσύνης ἐξ Χαλκίδος, ὁ ἀνεψιὸς τοῦ ἀρχηγοῦ. Ἡ ὑπόλοιπη ἀναμονὴ τῶν ἀγωνισμάτων ἦταν ἀπαίσια: ὁ ἀνεμοστρόβιλος, μιὰ ἡμέρα πρίν, ἔγινε ἀνεπανόρθωτος ἐπιπτώσεις, ἔνα λαγὸ νὰ ἀλαλάζει ἀνάμεσα στὶς πόλεις, ἔνα λύκο νὰ χωρίζει τὸ κοπάδι τῶν ἀρνιῶν, ἀνάμεσα σὲ ἀρχηγοὺς ἀγελῶν νὰ ἀναστατώνει τὴν ἀγέλη, ἔνα ἀγκιστρόψαρο νὰ ἀναστατώνει τὸ ἀκρωτήριο, ἔνα ἀγκιστρόψαρο νὰ ἀναστατώνει τὸ ἀκρωτήριο. Ὁ Νικόλαος, ἀνδρόγυνος, ἡνίοχος-λαχειοπώλης ἔλεγε τὴν ἱστορία του, τὴν ὑπόμνεσε τὴν ἐνιαυσία βασιλικὴ ἀγορὰ ἢ τὸ ἄλλο μὲ τὸ ἄλλο νὰ ἀποφασίσει, ἀλλὰ χάρις σ' αὐτὸν μόνο ἡ ἀνάπτυξη νὰ μὴ γίνει γνωστὸν ἔργον ἄλλων χωρῶν, ἀναδείχθηκε τὸν. Ἐπήρεα, ἐπὶ ἀδόκητον ἔνωσιν ἡνίοχος ἀπὸ ἀγωνιστὴ ἀνεψιὸς τοῦ ἔλεγε τὸν ἀνεψιὸ ἀρχηγὸ τῶν ἀγελῶν τῶν ἀρνιῶν τῶν ἀρνιῶν.

Πρίαμος Ζωντανός
Β' Συμπόσιον

Μουσική και Κινηματογράφος

Σ' αυτές τις λίγες γραμμές θα αφιερωθώ να πάρω την φραγκιά μου φάτσα στη σχέση Μουσικής και Κιν/φου. Όπως την βλέπω εγώ ο ίδιος σαν άπορο και σαν δωοδεκάχρονος χωρίς να ξαναμαθήσω αυτά που έχουν γράψει σχετικά μερικοί «Παθιασμένοι» που ακούουν στο όνομα κριτικοί, και που ένα μεγάλο μέρος από αυτούς δεν έχει δημιουργήσει τίποτε και αφιερώνεται στο ανώνυμο φρό του Κοινού, ένωμα του ειδικού κριτικού. Τώρα ίσως οι συνέχειες μου σχετικά με την σχέση των δύο τεχνών να έχουν διακοπεί και από μερικούς τέτοιους και να πάει κανείς την συνέχεια διαβάζοντας. Θέλω διαβάσει αυτά που γράφουν αυτοί τι θέλουν να παρατήσεις λέγοντας ότι οι συνέχειες που θα διακοπούν είναι δικές του... Θέλω να δεί ότι αυτά που θα γράψω δεν είναι γνώμες μεγάλων ανδρών με τις όποιες θα ήταν δικαιωμένος αλλά θα είναι ξεχωριστές παρατηρήσεις μου.

Και ακόμα δεν έχουμε καιρό για λογοτεχνία αρχίζω λέγοντας ότι διαπρέπω τρία αφιερώματα συνεργασίας Πλάτου και μουσικής. Και σαν πρώτο αφιέρωμα βλέπω την ταινία που η μουσική η αύξησε έχει δυνατόνοντα ρόλο δημ. σαν υπόμονουν και σαν υπογράμμιση καταστάσεων. Δηλ. μόνο αν τα λάβει δεν θα έλεγε τίποτα. Άρα η αυτή τη αφιέρωση βρίσκω

ότι η μουσική είναι ένδειξη συνοδευτικής αδυναμίας. Ποιο τα βγάλω αυτά συμπεράσματα; Ιδού. Και ας αρχίσουμε από μένα, όπως έλεγαν οι αρχαίοι. Κατά την προσωπική των γραμμάτων σύνθεσης, αισθάνομαι μουσική και αν μου μιλούν η μουσική μόνο για να μου προβάλλονται ζεστά τα γράμματα πάνω μας. Αν όμως μιλούν για τα δίδυμα του αντικείμενα νομίζω ότι δεν τα αγγιχαίνει, όσο καλή και αν είναι, παρά κάποιο αυτό έναν ήχο. Π.χ. εγώ μια αυγερινή κατά μόνας στο αντικείμενο παρέχει τα μεγάλα ένας σαξοφώνου η μια βιολίνα παρά όλοι δίνουν πρωϊνή η αυγερινή μουσική. Πάω περισσότερο πάρα πάνω θα πρέπει να αναφέρω ότι τώρα τελευταία παρατηρούνται μια τάση να μη μιλούν μόνο γράμματα κατά τη διάρκεια και μαζί μ' αυτό, κάτι τα σημαίνει και η ζωντανή μουσική. Και πάρα πάνω εξίσου ένα κομμάτι, μια σάλτα η μια μουσική σύνθεση και ζάλεγου αποδείκνυται από κάποιο μουσικό τόνο. Λόγω αυτής της αδυναμίας η προσοχή από τα δέματα και τα ~~γράφ~~ μυστικοποιεί τα εκδιαμόρφωσα πάρα τη η μουσική πάει τα ίδια και εμένα ότι τα αγάπο δεν κάνει κομμάτι, ξεκινώ αν τα μπορούν είναι κάποια γνωστά κομμάτια όπου αγγίζει τα σώμα. Ξαναλέω λοιπ. ότι η μουσική δεν κάνει ~~ότι~~ είναι συνοδευτική αδυναμία αν δεν τον ξυπνάει τα εγώ ~~όπως δεν σκέφτεσαι τα~~ ή αν δεν δικαιολογούνται ύστερα θα γίνω βαρέτος

μι παραδίγματα. Πρό ολίγου είδα μια από τις συνηθισμένες ιταλικές ταινίες υπό «Σωφρονίσε μι» παράδοση μου τη ιταλικά Catene. Σε ένα σημείο γεωγρ. ποού φέρνει ο Nazzari από τη Napoli έχει δύο σύνθετες τη μουσική της πανέμορφης addio mia bella Napoli. Εδώ τραγούδι η μουσική είναι δημιουργία μι τα λόγια και όχι δύο παρόμοιες συνοδευτικά ανάλογα αλλά ένα και μέσα στη ψυχολογία του όλου έργου. Ακόμη η παραμελίβεια έχει τη δική της ένα μοτίβο ολικά. Δηλ. μι μια Κιθάρα ποού παίζει, ή μι τα βιολιά ή μι τα γραμμόφωνο αρκεί να δημιουργήσει. και τότε μπορεί να γίνει ένα καλό Record, τα συνδέει δυο Dances αφού παρέμεινα από τα συνθ-θημένο τρόπο της Interpretation

Τέλος Συμπεράσματα

Η Μουσική έχει τη δική της. τα είδη ένα μοίρα τα σύμπαν και δημιουργεί και όχι ζωγράφεια. ποού μπορεί να τη αντιπαραβάλουν ένας ή πολλοί ήχοι. Τότε η τοποθέτη της είναι ιεραρχοδομικιμή

Σάν δίσκεμ αρίστωσεν σχέσεις Κυρίου και μουσικής βλέπω ακόμη ποού ένιωθε τις Ρυθμούς και Ρυθμικές ένα συνθέματα τα ήχεται. Εδώ γίνε. ότι μυρίζει ποιήσεα Φωνάζει ότι είδαν τα Ρυθμικά μόνο και έχει δίκαιο. Τι έχει ομοιό τα αυτά για τα Φάσεις τη Τραβιάτα τα Τροβατόρε. Εδώ τραγούδι ακόμη

τά δύο στοιχεία, ενιόνα και μουσική σε ανάξιοι ιδιοφυΐα. Και είναι τόσο ανάξιοι τόσο η αρμονικότητα του κοσμικού μεγαλείου. Όχι μόνο από την ένωση τό δίνει η μουσική σαν δίν μεταφέρει τά τά δώσει στήν ένωση τών βιολιών. Και όπου μόνο από τό ξεκάθαρίσε στίς τοιχογραφίες τοῦ 18ου και 19ου αίωνα τό δίνει τό αγάπο. Και αυτό τό αγάπημα τών μαρκάρει σαν δόρχεται. Βρίσκεται τήν στοκιμότητα και ανεπίγονται τά διαφορικά. Είναι μυστικό πλάνο. Ίσα ένωση στήν Θείαν. Εκεί, τάν ναι μαστίστικε γνωστό. Στό νόμο μόνο κάνει σαν πλαστίκο αφοσιώθηκε

Σάν τρίτη σημείωση σχέσης Κεν/μου και Μουσικής παρακαλώ τήν σχέση μου νά κάνει αυτός οι δύο τέχνες στή Φαντασία τοῦ Νεύτωνα. Ένας παλαιός κινηματογράφος, όλως συνιδίαν τα γίνει γιά τα ημιφωτισμένα βιόλια, γίνεται γύρω γιά τα αγράδομε στή χώρα τήν Μουσικής. Εδώ ο Κεν/μου γίνεται τα γυαλιά σαν δα ενωμένον τα μουσικά κινηματικά μας μάτια τα ιδούμε όπου δίν βλέπαμε. Είναι τό θαυμαστό σαν δα ανέβαμε γιά τα ιδούμε έξω από τό παράθυρο τοῦ κόσμου τήν αναγκαιότητας μας. Αν μουσική κάτι σήμερον δίν προσθέτει σε κινηματογράφο, δίν υπάρχουν, τουλάχιστον πράγματα, ο Κινηματογράφος δίν υπόκρουση-ίας μαζί

κατεχρεωθεί νά κατεφέρω ἔνα μουσικό γιά τό λαό ἦταν μεγάλο φράγμα. Συγκεκριμένο παράδειγμα. Τήν «Φαντασία» κάνω εἶδα νά δώκεν ἐφορά μέ τήν παρεία μου, μέτα αὐτήν ὁλοία καί ἀριστοί Μουσουλμανόφωνοι συγγενεῖς Μουσουλμάνοι ἤθελα νά εἶναι, καί φρονεμενικοί κατά τήν Βαρκᾶς Μουσικῶν ὅλοι ἤλθαν. Τώρα μπορῶ νά σᾶς διαβεβαιώνω, ὅτι συνεργία τῆς Φαντασίας κατά μέρος λόγου καί τῶν (Traviata Trovatore Fausto) κ.τ.λ ἔχουν γίνει ἐκλεκτικόφωνοι καί δύο ἀφιερωνοῦν κατά τούς Ἕλληνας Μουσικούς

Αὐτά ἔχα νά εἰπῶ σχετικά μέ τήν Μουσική καί τό Κινηματογράφο «ἐν μιᾷ βάρκᾳ καί μιᾷ οὐσίᾳ» Παραλείποντας διάφορα τά ἀριστοκρατικά παλαβιαμάρματα ποῦ λέγονται Μοντερνοχαρακτικά. Τώρα ἄν μέ ρωτήσετε ἄν θυμάμαι κάμμιά μεγάλη ἀπό ἐκείνους παλαιούς ἤμη. νά σᾶς πῶ ὄχι ἐπειδή φυσικά τῶν ἀφιερώσεων ἄσο τό μουσικό ἕνα δείκτη μέ τό δίκρα (γιά τήν ἀρίστωση)

Τό ξαναγράφω πάλι, αὐτά ἔχα νά γράψω ἄν θυμᾶσαι ποῦ βγάζω τό κινηματογράφο ἀφαχτικά καί ὄχι, σάν θυρία μέ ὑφηλή διακόπτει) σκρίνα ἀπό τά λογοτεχνικά ἀποσπάσματα καί κοινωνικοποιήσεις

Μουσική και Κινηματογράφος.

Η μικρή μου ιδιωτικά έχει δίχως λεπτομέρεια και είναι μιαν εντύπωση προσωπική μου τοποθετημένη σε λίγες σελίδες.

Ο Κινηματογράφος είναι καθώς ξέρουμε Τέχνη σύνθετη. Ο χορός, οι όγκοι της αρχιτεκτονικής, το χρώμα και τα σχήματα της ζωγραφικής, η αφήγηση του πεζού λόγου, ο λυρισμός της ποίησης, η υποκριτική εκφραση μ' ολόκληρο τον θεατρο, τέλος η μουσική, όλα τούτα συναντιούνται στον Κινηματογράφο που πάρ' όλα αυτά είναι μια εντελώς ξεχωριστή Τέχνη με καθαρά τα δημιουργικά της δικαιώματα.

Το θεωρητικό της μουσικής στον Κινηματογράφο είν' ένα πολύ δύσκολο θέμα που θρέφει να γίνει ξεκαθαρισμένο επιτέλους και σωστά μελετημένο. Η μουσική είναι κάτι πιο δυνατό να λείψει από ένα φιλμ. Κι' όμως ένα φιλμ μπορεί να 'ναι τέλειο χωρίς μουσική. Μόνο η μουσική υποβοηθά καλλιτεχνικά κι' όχι τεχνικά στον Κινηματογράφο.

Η προσφορά της τώρα είναι διαλυμένα στη γνώμη μου. Απ' τη μιά μεριά δημιουργεί δίκιο θεμελιώδες ατμόσφαιρα στο φιλμ, (ολόκληρο ή σε μέρος αυτού) κι' απ' την άλλη λειώνει με τη μελωδία της το αισθητήριο του ακροατή. Ψυχολογικά λοιπόν και καθαρά αισθητικά, είναι οι δυο υπεραλάδες της μουσικής στο φιλμ. Η πρώτη της υπεραλάδα είν' εκείνη που μας εξοικειώνει από καθαρά κινηματογραφικής πλευράς.

Εκτός από την αλτερ αρχιτεκτονική κι' από την καλλιτεχνία, ένα καλό έργο πρέπει νάχει και ατμόσφαιρα. Η ατμόσφαιρα αυτή δημιουργείται από το σκηνοθέτη. Ένα μέσο λοιπόν, το κυριώτερο, για να δημιουργηθεί ατμόσφαιρα είναι η μουσική. Ο σκηνοθέτης θαν πρέπει ξεκάθαρα νάχει στερεωμένο μουσικό αισθητήριο κι' ξεκάθαρες αρετές μουσικής γνώσης

λέει ότι μουσικό το είδος της μουσικής που θέλει. Κι' ο μουσικός πού θρίσκει κάθε μιά σκηνή υπηρεσία του έργου ή της σκηνής εκείνης, δα γράψει την κατάλληλη μουσική.

Η μουσική μπαίνει μέσα στο συναισθηματικό κόσμο του δεσπότη και του βασιλιά κατανοούν τις κίνησεις που βρίσκονται μέσα στο κόσμο ή κι' αποστολή για μιά δραματική σκηνή, μιαν εξωτική σύγκρουση, μιαν ερωτική σκηνή ή οποιοδήποτε άλλο συμβαν πού θέλει υπηρεσία. Οι ήροι, από κι' μόνη τους δίν κατι το μεγαλείο και το ιδεώδες εκπορεύονται απ' κι' δικαιοσύνη δεσπότη αποστόλου από κι' κίνησις πού αποφεύγει κάθε αντιπαράθεση κι' αποτελεσμα κου-

δικι Ευρώπη, οι Ρώσοι κι' οι Γάλλοι κατά πρώτο λόγο, κι' οι Βρεταν κατά δεύτερο, μεταχειρίστηκαν τη μουσική με ιδιαίτερος στις κινηματογραφικές ταινίες τους. Στη Σοβιετική Ένωση, ο Προκόφιεφ ο Καταστρίαν κι' ο Σοσταποβιτς έγραψαν τη μουσική σε πολλά φίλμ του Αιζενστάιν και του Πουντόβκιν, ιδιαίτερα στη δεκαετία 1930-1940. Στη Γαλλία επίσης ο Ωρίκ κι' ο Χόνεγκερ δούλεψαν σε πολλά αξιόλογα φίλμ του Ρενέ Κλαίρ, σαν Μαδρί και μεταφορικά σαν "ΟΡΦΕΑ και ΕΥΡΥΔΙΚΗ", του Κοκτώ και σαν ΜΟΥΛΕΝ ΡΟΥΖ του Χιούστον. Πρωτοπόρα Αγγλία ο Άρθουρ Μπριξ κι' ο Μπένιαμιν Μπριττεν γράψαν μουσική για φίλμ. Όπως δηλαδή βλέπουμε στις τρεις αυτές χώρες ενιαία σοβαρή μουσική, και μαζίνα τις όμως του Προκόφιεφ, ενιαία μουσική για φίλμ. Στην Ιταλία, για άγνωστο λόγο, ο Σοστάκο της μουσικής σαν κινηματογράφο είναι ενεργός παραγωγός.

Πάλι για την Ευρώπη. Αξιόλογα όμως τι κάνανε και οι Αμερικανοί Πολίτες. Εκεί τα πράγματα είν' ενεργά διαφορετικά. Η Αμερικανικός κινηματογράφος παρ' όλη τη κατωτερότητα σκηνάριων πού τον χαρακτηρίζει σε σχέση με τον ευρωπαϊκό,

ὅμως στὶς τοπικὰ τῆς μουσικῆς εἶναι πολὺ προχωρημένοι. Ὑπάρχουν ἐκεῖ σήμερα, στρατεῖες μουσικῶν κίνησιν γιὰ μουσικὴ ἀναμόρφωση σὲ φίλμ. Τὰ μεγαλύτερα ὀνόματα εἶναι ὁ Ἄλφρεντ Κόπλαντ κ' ἔχει κίνησιν γιὰ μουσικὴ ἀναμόρφωση ὁ Τίομκιν. Ἐκεῖνο ποὺ ἀπαιτοῦν οἱ Ἀμερικανοὶ εἶναι νὰ δίνουν τὴν κατάλληλη ἀλφοῦφαρα.

Πολλοὶ κατηγοροῦνε ὅτι οἱ μουσικὴ ἀναμορφώσεις εἶναι παραμορφώσεις. Τοῦτο εἶναι μὲ ἀνοιχτό, ὅμως δὲν ψταίνε οἱ μουσικοὶ οἱ ὁποῖοι δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ νὰ δίνουν μιὰ ἀχαστική ἀλφοῦφαρα τῶν ἔργων. Τὰ περισσότερα ὅμως Ἀμερικάνικα ἔργα εἶναι μεγαλοπρεπὰ κ' αὐτὸ κι' οἱ μουσικοὶ πρέπει νὰ προβάλλουν καὶ νὰ τονίζουν τὴν μεγαλοπρεπεῖ ἀλφοῦφαρα. Ἄρα τοῦτο εἶναι ἀνάγκη τῶν μουσικῶν.

Ἰδιαίτερη ἐπιτυχία μοῦκανε οἱ μουσικοὶ σὲ ἑξῆς ἔργα:

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΤΖΕΝΝΥ. (Τζένιφερ Τζόνς, Τζόζεφ Κόττεν, τοῦ συνοδεύει Ντίτερλε) ΜΙΑ ΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΗΛΙΟ. (Ἐλίζαμπεθ-Τέιλορ, Μονγκόμερυ Κλίφτ, τοῦ συνοδεύει Σπίβερς) ΚΟΠΑΣΜΕΝΟΙ ΠΟΘΟΙ (Τζένιφερ Τζόνς, τοῦ συνοδεύει Κίμ Βιντόρ). ΟΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΑΚΟΥ (Φρίντερικ Μάρς, τοῦ συνοδεύει Πάολο Μπέντεκ) ΠΕΞΦΟΡΕΙΟΝ ΟΠΟΘΟΣ (Βίβιαν Λί, Μάρλον Μπράντο, τοῦ συνοδεύει Ἐλία Καζάν)

Αὐτὰ ποὺ δὲν κατορθώνει νὰ τὰ γράψει στὴν καρδιὰ ἐνὸς ἀνθρώπου ὁ κινηματογραφικὸς φακός, τὰ κατορθώνει ὁλοκλήρο φορὰ κ' μουσική. Κ' ἀκόμη κ' μουσικὴ τοῦ φίλμ, κάνει τὰ ὁρῶζα της δυνατά.

12/6/54

Τάκης Δημητρίου

Dear Bill,

12/6/54

43 Ελευθέρη Λαυρίου

14

Πραγματεία:

"Μουσική και Κινηματογράφος"

Η ιστορία της μουσικής μας διδάσκει ότι η ακμή της συμπίπτει συχρόνως με τήν ακμή του ανθρώπου αυτών εν γένει. Δι' αυτήν εγκαρδίως χαιρέτα τον, τον πόνο του, τη λύπη του, τη χαρά του, τη ζωή και κάθε φορά δοκίμαζε καθ' εαυτόν τους ηρωϊσμούς του και τα κατορθώματα μιας διαρκούς πάλης προ τη εκμηδένισιν του μέσα στο πέρασμα του χρόνου και δίδει στην κοινωνική του εξέλιξη τον μεγαλοφυέστερον εκφραστή μέσον εκφράσεως των συγκινήσεων αυτού κατά καιρούς δοκίμασε (γραμμένα, ένα, ζωγραφισμένα, ποιήματα γυμνάσια κατασταλάσεις αυτού οι πρόγονοι του η αυτή η νόησις δημιουργεί σε ποιητική η δραστική ενέργεια). Και κάθε φορά αυτός εμπιστεύτηκε πρόθυμα φρόντιζε μαζί με τη άλλη τέχνη τα καλλιτεχνικά και αυτήν.

Εδώ παρατηρούμε ότι: Το κορύφωμα της ακμής σε μία κρητική εποχή δίνει μεγαλοφυείς άνδρες, έχουν σε ανεκτικό σκοπό: τον εξύψωσε τη μουσική τέχνη, ανάδειξαν πραγματικά αριστουργήματα. Πρώτος δε ο Μπετόβεν, στην "ποιμενική", έκανε στη μουσική του εμφανίσεις εικόνες της φύσης — τη δικιά του ανάγκη. — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Έτσι βρίσκουμε περί τα τέλη του περασμένου αιώνος τα πρώτα φανερώνει μία καινούργια καλλιτεχνική τέχνη εκφράσεως κινουμένων εικόνων: ο "κινηματογράφος", δηλ. η εξέλιξη του πάρουν από τη μουσική το ρυθμό (συμ. ο κιν/φος ένα δανείζει και από τη άλλη τέχνη ιδιαίτερα ενδιαφέρα, αναφαίνεται μα τη συγκρότησή του) ήταν αυτή με το στοιχείο της κίνησης του και έμαθε μια συγκεκριμένη μορφή δίπλα στον άνθρωπο και τη φύση.

Ο κιν/φος δημιουργεί και εκφράζει δύο το δυνατό τη καλλιτεχνικά ερμήνευσε ένα δόγμα πάρμενο είτε από τη ιστορία γενικά, είτε από παρούσες σκηνές της ζωής.

Όμως το να δη κανείς τη καλή ερμήνευση μιας διαθέσεως και συγκρούσεις τα κούφια τα ανθρώπινα η διαφορά δεν είναι αρκετό χωρίς τη συμμετοχή της δικής μουσικής η δεύτερα αναδυτικά δημιουργεί ψυχολογικά στο άτομο αυτό τη σταθερά.

Αλλοιώς θα φανεί ένα φίλμ με καταλληλη μουσική διαδικασία. Μαθαίνει δηλαδή η διαδικασία αυτή είναι κρυφή μουσική, σε δυνατά και σημαίνοντα έργα, δεχόμαστε τη δημιουργία μιας αρίστης αρμονίας, ικανή να μας ταιριάξει με τη καλλιτεχνικά ενέργεια μέσα ένα μεγαλοφυές κοινωνικό δράμα αυτό διά τη ένδειξη προβάλλεται σε μας. Δίνει, δηλαδή: Το κενό και η μονοτονία πάψουν να υπάρχουν και καθιστούν το φίλμ ενδιαφέρον και ιδιαίτερον. Βέβαια η μουσική στον κιν/φο είναι στοιχείο βοηθητικό — ιδιαιτερικό και μπορεί πρόσκαιρα να έρχεται μετά τη δράση. Να γίνεται δηλ. σε δευτέρα μοίρα (δίνει τον ίδιο ρόλο παίζει η κιν/κή τέχνη) χωρίς να βρίσκει αμφιλεγόμενο και τα φυσιολογικό πρόσωπο να δημιουργεί τη ενιαία του σκάφους και τα μας συγκινεί.

Πιο αυτό και ο ρόλος του ανάλογου μουσικής μα τον κιν/φο είναι πολύ σημαντικός αλλά συχνόν και πολύ δύσκολος. Βρίσκει δηλαδή ένα εικόνων στο δέμα και πρέπει συγκεκριμένη να τη δίνει περισσότερη δυνάμει ψυχολογικού περιεχομένου. Αυτό κατ' αρχήν φαίνεται εύκολο. Είναι δηλ. τόσο δύσκολο το να ξεφύγει τη καταλληλη ήχου μουσικής και πρέπει να πτοφορούν μεγάλο εικόνες και δεύτερον και τόσο

[τόσο βαθιά

τέχνη παιδεύει αὐτὴν νὰ προκύψῃ ἕνα αἰσθητικό – ἁρμονικὸ σύνολο μὲ τὸ ἔργον μόλις καὶ ὁ δημιουργός του, δὲ ἐνοιάζεται. Καὶ φυσικὰ μιλᾶμε μὲ ἔμφασι σοβαρά, μὲ κατηγορηματικὴ ἀσφάλεια.

Ἀλλὰ ἄλλο βέβαια ἡ μουσικὴ τοῦ κινήματος τρέχει νὰ μᾶς πῇ τὴν ἔννοια συγχρόνως μὲ τὸ αὐτί. Καὶ ἂν ὡς τόσο θέλουμε νὰ τὴν ἀκούσουμε χωρὶς τὴν παρουσία τοῦ φιλμ, μὲ τὸ ἔργον ἐπάνω γραμμένη, χάνει σχεδὸν κάθε βασικὴ ἔννοια τοῦ προσδιορισμοῦ της. Ἀνιδέατη. Τὸ ἴδιο θὰ συμβῇ ἂν παρουσιάσῃ τὸ ἔργο χωρὶς τὴ μουσική του ἐπάκρουσι. Καὶ θὰ πῇ ἐπειδὴ ὅτι κινήματος ἔχει τὴ δύναμι τῆς ἐπαφῆς. Ἀλλὰ κάνει νὰ νοιώθουμε ἀνδιαφέρουσες συγκινήσεις τῆς τέχνης θυελλῶν συγκινήσεις ἐνὸς δράματος καὶ μιᾶς παρουσίας. Καὶ κατὰ τρόπον ἀξιόλογον θὰ μᾶς μὲ τὸν κόκκινο αὐτὸ ἡ ἔκφρασι τῶν ἤχων μουσικῆς θέσεις, ὡς καὶ κατανοήσῃ ἀρμόδιος θὰ ἐπιβεβαιωθῇ τοῦ παρουσιάζοντος τοῦ ἔργου ἄμεσα θαυμαστά. Διότι μεταφέρονται ἐμεῖς ἀπὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο μέσα ἀπὸ κάτω τὴν παρουσιαζομένη θεωρία.

Κατέβη δὲ τὴν μεταχειρίσθηκε μόνο μὲ νὰ θεωρήσῃ τὴν εἰκόνα μὲ τὸ διάφορο ἀφῆ κοινὴ φωνὴ τὴν χρωματοποιοῦμε ὡς μουσικὸ ἔργο προκειμένου νὰ δώσουμε ἕνα ἄτομο ἢ ἐνδιαφέρον θεαθέν, ἐνώνοντας ἀπὸ τὰ κατάλληλα χαρακτηριστικά του. Ἀμφ. ἀπὸ μόνο ἕνα ἄτομο (καὶ αὐτὸ τὸ φιλμ) μεγάλον ἀναφέρεται καὶ βάρος νὰ ἔχῃ κάθε μεταφύτευσι αὐτὴ τὴ ἀνάφορίς. Τὸν ἡ εἰκόνα του, ἀπὸ ἐνοποιῆ ἀπὸ δημιαῖ καὶ ἀφοσιῶν ἦχα ἢ ἀντιθέσεις μὲ ἕνα μέρος καὶ ἀπὸ τὸν ἐνοποιῶν μιᾶς καὶ διακεκομένου ἐνέργειαν ἔχει. Θὰ ἔχουν ψυχολογικὴ σχέσι τὸ ἄτομο καὶ τὰ βέλη καὶ ὁ ἐπικὸ καὶ ἀδιάφορα μιᾶς τοῦ πρέπει νὰ ἔχῃ ἀφετηρία τὴ πέτρα μὲ τὰ κεφάλι τοῦ ἀκοῦ του. Ἐξ ἄλλου ἕνα τόσο ἀσφαλὲς καὶ ὁ ἐπαυξανόμενος ἀδυνατεῖ νὰ τὰ χειριστεῖ. Ἀκόμη θὰ τὴ παρούσῃ τραγῳδία.

[redacted] ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1954

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ὁ ἄνθρωπος φτάνοντας σ' ἕνα σημεῖο τεχνικῆς ἀρτιότητας αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφραστεῖ αἰσθητικά σύμφωνα μὲ τὰ βιομηχανικά μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἐπάλυψε ὅλες σχεδὸν τὶς ἄλλες καθημερινές ἀνάγκες του. Βάλε ἀ προάιώνιες τέχνες πού κι' αὐτές δημιουργήθηκαν ἀπό τὶς δυνατότητες καί συνθῆκες ζωῆς τῆς πρωτόγονης ἐποχῆς δέν ἔπαψαν νά τόν ἐνδιαφέρουν. Ὅμως ἐννοιωσε πῶς ἔπρεπε νά βρεθεῖ ἡ τέχνη πού νά ἐκφράζεται σύμφωνα μὲ τὶς σημερινές δυνατότητες καί νά ἐξυπηρετεῖ τὶς σημερινές ἀνάγκες πού γιά τόν Α ἤ Β λόγο δέν τοῦς ἦταν δυνατόν νά τὶς ἐξυπηρετήσουν ὁλόψυχα. Ἡ ἐφεύρεση ἑνός παιχνιδιοῦ πού κατόρθωνε νά προλάβει μνεύμενες εἰκόνες ἔδωσε τὴ λύση. Ὁ μύθος γεννήθηκε· μπῆκε σ' ἕνα δρόμο τόν ὁποῖο ἐξακολουθεῖ ὅλο καί πιό θριαμβευτικά.

Ἕνα φαινόμενο πού δέν εἶναι δύσκολο νά ἐξηγηθεῖ εἶναι οἱ διάφορες «συγγενίες» τῶν τεχνῶν: ἡ ἀρχιτεκτονική μὲ τὴ ζωγραφική, τό τραγοῦδι, τό συμφωνικό ποίημα κτλ. Αὐτό τό φαινόμενο παρατηρήθηκε καί στόν κινηματογράφο. Εὐθύς ἐξ ἀρχῆς ἐννοιωσε τὴν ἀνάγκη νά προσεταιριστεῖ ὁρισμένες τέχνες. Ὅμως ἔρχεται τό ἑξῆς ἐρώτημα: ὑπῆρξε ποτέ ὁ μύθος τέχνη αὐταρκής καί ὁλοκληρωμένη ὥστε νά μπορεῖμε νά πεῖμε ὅτι ἀντάξια προσεταιρίστηκε τὶς ἄλλες; Δηλ. μπορεῖμε νά πεῖμε ὅτι δίχως τό λογοτέχνημα τὴ μίμηση καί τὴ μουσική μπορεῖμε νά πεῖμε ὅτι ὑπάρχει μύθος τέχνη; [1] Ἀναμφισβήτητα ναί. Τό παράδειγμα τοῦ Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν πού δέν διηγεῖται τό ἀταδε ἔργο εἶναι ἄμεσα ἐμπνευσμένο ἀπό ἕνα γεγονός, στό ὁποῖο δέν ὑπάρχει μουσική καί τά πρόσωπα δέν εἶναι ἐπαγγελματίες ἠθοποιοί, ἀλλά καί ἡ μεταχειρίσή τους

1. Τό ἴδιο ἐρώτημα πρίν 100 χρόνια ἐτίθετο καί γιά τὴ μουσική. - Εἶναι δυνατόν νά ὑπάρχει μουσική δίχως τόν ποιητικό λόγο; Goete.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο Δάγδωμος φτάνοντας σ' ένα σημείο τέχνης σφο-
ιστικός ανάβαινε την ανάγκη να ξαναφτιάσει ανάμνη-
ση ή φωνή με τα διαμαντάκια πάνω με τα οποία
ένιωθε ότι σχέδον τις φλέβες μαζί μηχανεύεις ανάγκη
του. Βαλέλα οι προσπάθειες τέχνη θα μη αυτής δημιουρ-
γήματα από τις δυνατότητες μια δυνάμεις ζωής μα
θεμελιώνοντας ξαφνικά στην ένταση να τον ενδιαφέρουν.
Όμως ένιωσε πως ήρθε η ώρα να φτάσει η τέχνη που
να ξαναφέρει στη φύση μη τις δημιουργίες δυνατότητες
νέες να εξαπατήσει τις δημιουργίες ανάγκες που μη
τον Α ή Β λόγο δεν τους ήταν δυνατόν να τις
εξαπατήσουν ολόκληρα. Η ζωγραφιά ένας πολιτι-
σμός που κατόρθωνε να αποφεύγει μαθήματα ήταν ε-
ίδους τη λύση. Ο μαλλός ρεαλιστής "πάμε ε-
ίναι αφορά τον σύστημα εξαπατούν ό,τι μια ιδιο-
φυΐνικα.

Ένα γεγονός που δεν μπορούσαμε να εξηγήσουμε
ήταν οι διαφορετικές τάσεις: η αφαιρετικό-
μια μη μη ζωγραφική, το ρεαλισμό, ποι-
μήματα. Αυτό το φαινόμενο παρατηρήθηκε μια στόν
μαθηματικό. Ενώ εξ αρχής ένιωσε την ανάγκη
να αποστασιοποιηθεί τέχνη. Όπως έφτιαχνε το
εξής ερώτημα: γιατί ο μαλλός τέχνη αναφε-
μια μια ολοκληρωμένη ώστε να μπορούμε να πάμε
ε: ανάγκη αποστασιοποίησης τις φλέβες; Δηλ. μπο-
ρούμε να πούμε ότι ένα τέχνη τη μίμηση μια
τη ποιήση μπορούμε να πούμε ότι μαλλός
τέχνη; Αναπαράσταση τέχνη. Το παράδειγμα του Θωμά
στο ποτήκιν που δεν φτάνει τοποθέτησε ήδη
ένα σίκα φτιαγμένο από ένα ρολόγι, στο
οποίο δεν υπάρχει ποίηση μια τα υφάσματα δεν είναι
φτιαγμένα μόνο, αλλά μια η πεταχαμένη τους

1- Το νέο ερώτημα μου ζωή μη ποίηση. - Είναι δυνατόν να υπάρχει ποίη-
ση μη ζωή τόν ποιητικό λόγο; Goethe

ἀπό τόν Ἀρεστάτιν δίχνει ὀλοφάνερα πως μόνο σάν ἀπλά μοντέλα τούς χριστιανε, ἀρκεῖ γιά νά μας ἐπιβεβαιώσει τήν ἀπάντηση. Ὄχι μουσική, ὄχι ἠθοποιοί ὄχι τό «τάδε ἔργο» μ' ὅμως αὐτή τή ταινία τή κατατάσσουμε ἀνάμεσα στά ἀριστουργήματα ὄχι μόνο τοῦ κιν/φου ἀλλά καί γενικώτερα τῆς τέχνης.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.

Ὁμοιότητες – Ρυθμός, ἀτμόσφαιρα, ἀρχιτεκτονική ἐν γένει (ντεκουπάζ). Τρεῖς ἀπόψεις βασικές καί κοινή ἰδιότητες στίς δύο τέχνες. Ρυθμός εἶναι ἡ βάσις τῆς μουσικῆς· ρυθμός εἶναι ἡ βάσις στό κινηματογράφο. Ἀτμόσφαιρα εἶναι ἡ ἐπιδίωξη τῆς μουσικῆς· ἀτμόσφαιρα εἶναι ἡ ἐπιδίωξη τοῦ κιν/φου. Κι' οἱ δύο στηρίζονται σ' μιά γενικώτερη ἀρχιτεκτονική. στήν μουσική τό ντεκουπάζ στον κινηματογράφο. Ἕνας καινούργιος συγγενής προστέθηκε στό «σοῖ» τῶν μουσικῶν καί ἀρχιτεκτόνων. Ὁ σκηνοθέτης.

Μιλήσαμε πιό πάνω γιά τίς καλλιτεχνικές συζυγίες. Ἀξιοσημείωτο εἶναι τό πάθημα τῆς μουσικῆς ἀπ' αὐτές τίς συνεργασίες, πού παραλίγο νά τῆς στοιχίσει τήν ἀνεξαρτησία ὑπαρξή της. Μοιάζει πολύ μέ τή σημερινή κατάσταση τοῦ κιν/φου. Ἡ μουσική λοιπόν ὅπως κι' ὁ κιν/φος παρουσιάζει μιά ἐξαιρετική ἐξαστικότητα νά συνδυάζεται μέ ἄλλες.[1] Μέ τέτοια εὐκολία προσαρμόζεται καί καί συμπλέκεται μέ τίς ἄλλες τέχνες τόσο στενά πού κάποτε φαίνονταν ἀδύνατο νά νοηθεῖ χωρίς ἀπ' αὐτές. Κι' ἄλλες τέχνες σμίγουν ὅπως εἴδαμε γιά νά μας δώσουν ἕνα ἀξιοθαυμάστο ἀποτέλεσμα χωρίς ὅμως τά «συμπλεκόμενα μέρη» νά χάνουν καθ' ἕνα χωριστά τή δική τους ἀνεξαρτησία καί αὐτοτέλεια. Ἡ Μουσική ὅμως συνδέθηκε τόσο στενά μέ τόν χορό καί τή ποίηση πού ὅπως ἀναφέρει ὁ Παπανεστόρας «πέρασε ἕνα θανάσιμο κινδυνο, τόν κινδυνο νά μή χάσει ποτέ τή δική της καθαρή ὕπαρξη» Τό ἴδιο μπορεῖτε νά παρατηρήσουμε γιά τόν κινηματογράφο. Σήμερα, ἐπίσημα τουλάχιστον, δέν ὑπάρχει ὁ καθαρός κινηματογράφος. Δέν θά φανεῖ παράξενο ἄν πεῖτε ὅτι σταθερά σημερινά κινηματογραφικά ἔργα ὁ κιν/φος παίζει δεύτερο μά πολύ δεύτερο ρόλο! Ὅπως ἕνα καιρό ἡ μου-

1 Παπανεστόρας

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο Θανάσης ψιλοκοιτούσε ο,τι έκανε τώρα πια ο τεχνίτης σφιστικός κάθε φορά τον θάνοιγμα να ξαναφοτιά κάποιο τίποτα κάθε φορά με τα βιομηχανικά μέσα με τα οποία ξανάζησε όλα εκείνα τα χρόνια τις μέρες μαζί μηχανικός ανάμεσα στον Βασίλειο οι προσωπικά τέχνα πάει κι αυτός σημαιοφόρος μήπως από τις δυνατότητα μια δυνατότητα ζωντανή τηλεοπτικά ξαφνικά δεν ξέρουμε να τον ενθουσιάζουν. Ωστόσο ξυπνούσε τώρα μια φορά κι έχει πάει πάει μια συμφέρει τον κόσμο κι μια σημαίνει δυνατότητα νέα να ξεπεστεί τις σημαίνει ανάγκες πάει μη γιά τον Α κι Β λόγο δεν τους κάνει δυνατόν να τις ξεπεστεύουν ολόκληρα. Η ενώθηκε ένας πολιτισμός αιώνα πάει μετάφρασε να προβάλλει μαθηματικά κάθε κάθε τη λύση. Ο μαλάκας γεννήθηκε· πάει κι ένα φόρμα τον φτάσει ξεπεστεύει ό,τι μια πολιτικά.

Ένα γαλάκτινο πάει δεν είναι δύσκολο να ξεπεστεί είναι οι διαφορετικές· τον τέχνιν: κ. φιλιστινισμό μα κι κι ζωγραφική, το τραγούδι, τα δυνατά πάει κτλ. Αυτό το γαλάκτινο τραφεστήθηκε μια στόν μαγνητοφώνο. Ένας ξεχάστε ξανάσει τη φάνεμα κι φεστιβαλ τέχνα. Ωστόσο τέχνα φτάσει το ηφαιστειακό ξεχάστε ρώτησε: υπήρξε ποτέ ο μαλάκας τέχνα αυτόματα μια ολοκληρωμένη ώστε κι ηθοποιός κι ο αυτόματα ηφαιστειακός τις φτάσει; Δ.Μ.Χ. Μπορούμε κι θαύμα φίλε το λογοτεχνικό τη μήνυση μια τη μουσική μπορούμε κι θαύμα φτάσει μαλάκας τέχνη; Αναφερόμαστε νέα. Το τραγούδι του Θωμά στος πιστήκαν πάει δεν φτάνει τόσο τόσο φτάσει μη φτάσει είναι φίλος γνωστός από ένα φτάσει, ότι οποιο δεν υπάρχει μαζί μια τα ηθοποιά δεν είναι φτάσει φτάσει ή ηθοποιοί, φτάσει μια κι μεταφέρει τους

1.- Το ίδιο φτάσει μη ένα ξεφτάσει μια μια φή κι μουσική. - Είναι δυνατόν κι υπάρχει μουσική φίλε τον ποιητικό λόγο; ρωτάει.

σική δεν είχε άλλο προορισμό από τη ποίηση και τον χορό έτσι κι ο κινηματογράφος δεν έχει άλλο προορισμό από το λογοτέχνημα και τον ηθοποιό. Ο κινδυνος είναι θανάσιμος. Ελπίζουμε όμως πως δεν θ' αργήσει να φανερωθεί ο Μπεθόβεν που θα μπορέσει να βρεί τον δρόμο του.

Το πώς φανταζόμαστε τον κινηματογράφο στη τέχνη ανεξαρτοποιημένη και ολοκληρωμένη δεν έχει θέση σ' αυτή τα ~~[illegible]~~ μεγάλη. Σημειώνουμε μόνο ότι θάχει πετύχει ότι και οι άλλες τέχνες: τη ποιητική μορφές και την απειρία εκμετάλλευσης θεμάτων. Τότε δεν θα διηγείται ένταχνα ιστορίες αλλά θα δημιουργεί τέτοιες.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Όσα αναφέραμε στα δύο προηγούμενα κεφάλαια -δηλ. τη γέννεση και τη ~~[illegible]~~ καθιέρωση του κιν/φου, τις συγκρίσεις μας με τη μουσική, τη θέση του και τη μεταφυσική του εξέλιξη- έχουν ένα σκοπό: Να δικαιώσουν την εβδομη τέχνη. Κι' αυτό για να μπορέσουμε να υποστηρίξουμε ότι η εβδομη τέχνη όταν συνεργάζεται με άλλες αυτές οι άλλες πρέπει να συνεργάζονται μαζί της «επί ίσοις όροις».

Ποιά είναι λοιπόν η θέση της μουσικής στον κινηματογράφο; Τί συμπληρώνει η μουσική η καλλίτερα τί έχει πού μπορεί και το εμπλουτίζει ο κιν/φος; Δύο παρατηρήσεις θα μας βοηθήσουν να δώσουμε την απάντηση. Η πρώτη ότι ο κιν/φος στη σημερινή του μορφή είναι κατ' εξοχήν η τέχνη του συγκεκριμένου. Εκφράζει αποχρώσεις ορισμένα ~~[illegible]~~ (καθορισμένα) συναισθήματα τα οποία συμβαδίζουν με καταστάσεις, παραστάσεις και πρίσεις, με ~~[illegible]~~ προσδιορισμούς δηλ. τόσο συγκεκριμένους πού κατιά μουσική σύνθεση είναι σε θέση να τ' αποδώσει. Η δεύτερη ότι μέσα στη μουσική υπάρχει όχι το συγκεκριμένο συναίσθημα αλλά το δυναμικό του σχήμα. Ο κιν/φος αποκαλύπτει, προβάλλει, τα συναισθήματα σε ότι έχουν ορισμένο και ίδιαίτερο η μουσική υπογραμμίζει τη κινησή τους καθουπιάζει τον εσώτερο δυναμισμό τους ~~[illegible]~~ εκφράζει τη κατεύθυνση της πορείας τους.

Ἀλλά μέχρι ποιοῦ σημείου πρέπει νά συνεργάζονται οἱ δύο τέχνες; Μέ τή φύσιν τῆς μουσικῆς στόν κινηματογράφο ἀπαντήσουν μερικοί. Ἐγώ ὅσον βρισκόμαστε μπροστά σέ ὁδόντα μάλλον ἐνδιαφέρει ἀποκλειστικά καί μόνο αὐτούς. Ἡ λύμα πρός λύμα παρακολουθεῖ τήν μουσική θά μᾶς παρουσιάζει τή ζωγραφιά σάν ἕνα ἐνοχλητικό καί αὐταίρετο ἐπεμβατικό. Ἄλλοι πάλι ὅτι ἡ μουσική πρέπει ὑποταγμένη ἀπόλυτα στόν κινηματογράφο νά νά κυριαρχεῖ ἀπ' τήν ἀρχή ἕως τό τέλος γιατί δίνει ἕνα κάποιο «ἰδεαλισμό» στή πεζότητα τῆς ἐικονογραφίας του. Οἱ πρῶτοι θέλουν τή μουσική νά βρίσκεται ἕνα ἢ τό πολύ δύο «φορτία» πού νά ἔχουν σύμφωνα μέ τό γενικό χεῦμα τοῦ ἔργου τά ὁποῖα νά ἐπαναλαμβάνονται (σέ ὁρισμένα) ἀρκετά διαστήματα. Οἱ δεύτεροι τήν θέλουν νά ἐκφράζει τή ἐσωτερική μορφή τῆς «ὀδοντικῆς στιγμῆς». Εἴτε ἡ στιγμή εἶναι δυναμοστηματική εἴτε ἀδυναμοστηματική εἴτε ξερά περιγραφική ἡ μουσική πρέπει νά παρεμβαίνει. Ἀπ' τήν ὀρθή μέχρι τή θέση, ἀπ' τή παραχή ἕως τήν ἐλπίδα ἡ μουσική, φρόνημα καί ὑποταγμένα τάχα, πρέπει νά κυριαρχεῖ. Λάθος. Γιατί καί στίς δύο περιπτώσεις ἡ μουσική χάνει τήν ἀνεξαρτησία της, γίνεται ὄργανο τοῦ κινήματος, χάνει τή πραγματική της ἀξία. Πάει ρόλο ἐκφεύγουν καί ὑποτάσσεται παρακάτω. Ὁ κινηματογράφος γίνεται ἕνας ἀγώνας πού κουβεντιάζει μιά τόσο ὄμορφη καί ἔνδοξη τέχνη. (ἄχ)

Μιά τρίτη γνώμη εἶναι ἡ πιό σωστή. Οὔτε ἡ μουσική νά ὑποτάσσεται στό κινήματος οὔτε κι ὁ κινήματος στή μουσική - Τό δίκαιο εἶναι πού τό εἶχαν καί ἀναγνώριζαν πολλοί νά θέλουν τήν ὑποταγή τῆς μουσικῆς - ἄλλοι κι οἱ δύο νά συναδελφώνονται στήν ἕβδομη τέχνη. Γιατί σέ ἕνα ἔργο κινηματικό ὑπάρχει ἔδαφος καί μόνο γιά τή μουσική καί μόνο γιά τόν κινήματος καθώς καί δίνει εὐκαιρίες ἀπόλυτης συνεργασίας τόσο στενῆς πού εἶναι ἀδύνατο νά καθορίσεις κανείς μέ τί παρακολουθεῖ τό ἔργο· μέ τήν ὅραση ἢ τή ἀκοή!

Ἄρα δίν γίνεται κινηματογράφος δίχως μουσική. Ἀπειρα εἶναι τά ἔργα (καί πολλά ἀξιολόγατα) πού

ποτέ δέν ὑπάρχει ἴχνος «μουσικῆς τέχνης». Μουσική μέ τή γενικώτερη ἔννοια τῆς λέξεως φυσικά μπορεῖ νά ὑπάρχει ἐκεῖ ἄσχετα ὅμως μέ τή μουσική ὅπως τίθεται στό ζήτημα. Ἐ'δώδεκα τῶν περιπτώσεων ἡ μουσική εἶναι καλαρά «ἐφαρμοσμένη». Δέν χρειάζεται νά ἔναι κανείς ἰδιαίτερος γιά νά τήν «γράψει». Ὁ ἴδιος ὁ συνοδεύων πρέπει νά τήν ἀναπαράγει (τραγουδεῖ). Τότε ὅμως ἔχουμε ἤχους πού χρειάζονται γιά νά γνωσθεῖ τό ἔργο κι ὄχι τέχνη πού ἔρχεται νά συμβάλει. Ἡ ἠχητική εἰρήνη μέ τή βοήθεια μουσικῶν ὀργάνων. Μά τό θέμα δέ μᾶς ἐνδιαφέρει νά διατρέξουμε καί ἐ'δῶ τό εἶδος τῆς μουσικῆς. Τό θέμα ἀντιπαραθέτει δύο ΤΕΧΝΕΣ· τήν μουσική καί τόν κινηματογράφο.

*

Πολλοί συνάδελφοι ἴσως νά ἀναφέρουν συγκεκριμένα πῶς θά «ἐφαρμοσθεῖ» ἡ μουσική τέχνη. Ἴσως νά παραθέτουν διάφορα ἔργα καί τήν ἀνάλογη μουσική πού διάλεξαν. Θά παραθέτουν παραδείγματα ἀπό σκηνές καί τή μουσική πού θέλει νά τά συνοδεύσει. Αὐτό ἐγώ δέν μπορῶ νά τό κάνω γιατί μοῦ εἶναι ἀδύνατο νά τό κάνω. Ἄν τό ἔργο δέν ἔχει ἀνάγκη τῆς «μουσικῆς τέχνης» τότε τό διάλεγα μόνος μου δίσκους καί ἤχους καί ὄργανα. Ἄν πάλι τό ἔργο θέλει μουσική τότε δέν ἔχω πρόβλημα νά διαλέξω μέ προσοχή καί χωρίς ὀλιγωρία ὑπολογισμούς τόν Μουσικοσυνθέτη.

ΤΕΛΟΣ

Κωστελέτος Ὀδυσσεύς
Β' Συποδεσῶν.

Ἀθῆναι τῇ Ἰουνίου 1954

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.

(ΕΙΣΟΔΟΣ - ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝ)ΦΟ.).-

Α.- Τρία μόνο χρόνια μετά ἀπό τήν ἀναπάλαιψη τοῦ κιν)φου, τό 1898 δηλαδή, μερικοί παραγωγοί καί φίλοι τῆς καινούριας αὐτῆς Τέχνης πού δέν μπόρεσαν νά συλλάβουν τή δύναμη τῆς κινούμενης εἰκόνας, δέχθηκαν νά τήν "συμπληρώσουν" καί νά δώσουν ἔτσι ἕνα πιό τέλειο θέαμα.
Τοποθέτησαν λοιπόν στό κάθε κάδικα τῆς αἴθουσας "Ὀ λ ύ μ π ι α" στό Παρίσι, ἀπό ἕνα ζευγάρι ἀκουστικά καί τά συνέδεσαν μέ ἕναν φωνογράφο πού κατά τήν προβολή ἔπαιζε κάτω ἀπό τήν ὀθόνη.
Ἔτσι μπῆκε στό περιθώριο τό καλλιτεχνικό κάνο καί ὁ νυκτερινός πιανίστας πού μέχρι τότε ἔπαιζε μουσικά κομμάτια ἄσχετα ἀπό ὅτι προβαλόταν.
Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη προσπάθεια τοῦ κιν)φου νά ἀποκτήσει φωνή ἡ καλλίτερα νά πρώτα ψελίσματά του.
Στήν δεκαετηρίδα πού ἀκολούθησε, ὁ Λεών Γκωμόν, παραγωγός, ξεκινώντας ἀπό τήν πρώτη

αὐτή προσκύδεια, καταφέρε ἀφ' ὅπου τόν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ν' ἀποτελειώνει ἀπ' εὐθείας ἤχους στήν κινηματογραφία καί βιβά-βιβά μέ τό πέρασμα τῶν χρόνων ὁ κινηματογράφος, ὅμοια μ' ἕνα παιδί ποί γεννιέται καί μεγαλώνει, ἔμαθε νά μιλάει τήν ἀνθρώπινη γλῶσσα. Ἔτσι τό 1927 ἡ Ἀμερικάνικη Ἑταιρία "Γουῶρνερ" παρουσίασε τήν πρώτη ἠχητική καί συνάμα μουσική κινηματογραφία. ("Τραγουδιστής τῆς Ἰαζάζ").-

Β.- Μέ τόν ἠχητικό κινηματογράφο ἡ μουσική μπῆκε σάν ἀναφαίρετο στοιχεῖο στή νέα αὐτή Τέχνη καί συνεχῶς παίρνει πιό μεγάλη σημασία. Σήμερα γιά νά φτιαστεῖ μιά κινηματογραφική ταινία ἐκτός ἀπό τόν σκηνοθέτη, τούς ἠθοποιούς καί τούς διάφορους τεχνικούς, εἶναι ἀναφαίρετος καί ὁ μουσικός μέ τήν ὀρχήστρα του, ποί συνθέτει τή μουσική τῆς ταινίας.

Γ.- Τή μουσική ποί ἀκούμε στόν κινηματογράφο δυό φορέσεις νά τή διακριθοῦμε:

α) στή "μουσική νά ὁ κόσμος-η" καί

β) στή "καθαυτήν μουσική" (μουσικές ταινίες).

Στήν πρώτη περίπτωση ἡ μουσική θά' φρέπει ν' ἀντανακλιέται ἀνάλογα πρός τά γεγονότα ποί διαδραματίζονται στήν ὀθόνη, γιατί ἐδῶ ἡ μουσική χράζεται γιά νά ὑποστηρίξει αὐτά τά γεγονότα.

Εἶναι ἡ μουσική τῶν δραματικῶν καί κωμικῶν ταινιῶν, ὅπου τόν πρῶτο ρόλο παίζει ἡ εἰκόνα καί ἡ μουσική σάν συνοδό ἔχει νά βοηθήσει τήν εἰκόνα, νά τήν συμπληρώσει.
Ἐντύδεται στή δεύτερη περίπτωση, ἡ μουσική δέν ἀρκεῖται στό νά ὑπογραμμίσει τή δράση ἀλλά ξεφεύγει καί παίρνει αὐτή τόν πρῶτο ρόλο. Τότε ἡ εἰκόνα γίνεται ἕνα καθαρά διακοσμητικό στοιχεῖο.
Ἐ' αὐτή τή δεύτερη περίπτωση, ἡ μουσική χρεί-φεται μόνο γιά τή μουσική, (μουσικά φίλμς-κι)κές ὀπερέττες), σφάλια ὅμως ὁ κι)φος ἔδωσε ἔτσι ἀξιόλογα ἀποτελέσματα καί ἡ μουσική ποτέ δέν μπόρεσε ἐδῶ νά ξεπεράσει τή μετριότητα.

Δ.- Κατά καιρούς γιτήκανε φιλότιμες προσπά-θειες ὥστε οἱ δυό τέχνες, μουσική καί κινημα-τογράφος (κινούμενη εἰκόνα), ν' ἀποτελέσουν ἡ κάθε μιά τό ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τῆς ἄλλης. Πολύ σπάνιες ὅμως εἶναι οἱ ἐξαιρέσεις τοῦ μ' εἰδικεύκία συνδυασμοῦ τῶν δύο τεχνῶν. ("Ὥρα τῆς δεκάρας" 1931 - Γερμανική., "Συμφωνία Λησμῶν" 1936 - Ἀγγλική., μερικά κινούμενα σχέδια καί ἐλάχιστες μικροῦ μήκους ταινίες).-

Ε.- Παράλληλα ἀπό τίς πρός αὐτή τήν κατεύθυνση προσπάθειες, οἱ Ρῶσσοι συντοδέτες Ἐἰζενστάϊν καί Ἐλεξανδρώφ, δουλεμένανε πρίν ἀπό τόν πόλεμο, νά κάμουν μιά εἰκονογράφιση τῆς μουσικῆς, φορτι-ζοντάς τήνε ἀπολῶς μέ τήν εἰκόνα καί ἐπο-

ταξοντες ἔτσι τέλεια τόν κινήσο σ' αὐτή.
Τό ἴδιο ζήτησαν νά κάμουν ὁ Ἐλβετός Πφέρνιγκερ καί ὁ Βέλγος Φίσελχερ μέ τό κινούμενο σχέδιο καί τήν κινούμενη ζωγραφική εἰκόνα. Ἀτές ταινίες ταρ δείξαν νά κάμουν τή μουσική, ὁπτική Τέχνη, μέ κίνηση, χρώματα καί τή βοήθεια τῆς γεωμετρίας. Πιό ὕστερα τό ἴδιο προσπάθησε νά κάμει καί ὁ Ντίσνεϋ.-

ΣΤ.- Ἀπ' ὅλες αὐτές τίς εἰδικεύσεις ἀποδείχτηκε πώς ἡ μουσική μόνο νά βοηθήσει τήν εἰκόνα μπορεῖ, ἐνῶ αὐτήνε ὁ κινήσος μπορεῖ νά σπουδάσει τή μουσική σέ νέους δρόμους.
Ὅμως ἀπό μιά τέτοια κινηση ὑποταγή γιά μιά νέα κατεύθυνση τῆς μουσικῆς δέν θά μπορούσαμε νά ποῦμε πώς θάχουμε ἀπό καθαρή μορφή κινήσου ἡ μουσικῆς, ὅπως γνωρίζουμε αὐτές τίς δυό τέχνες σήμερα. Ἴσως θάφθει νά μιλοῦμε τότε γιά μιά νέα μορφή μουσικῆς τέχνης, μιᾶς μουσικῆς "ἀκουστικο-οπτικῆς".-
Γι αὐτό σάν μόνη κινήσου μουσική θά θεωρήσουμε τή μουσική ὑπόκρουση ποῦ ἐνῶ ὑποστηρίζει, ἀφίνει ἀποχτη ἐλευθερία στήν εἰκόνα ποῦ εἶναι τό κυρίαρχο καί μόνο δημιουργικό στοιχεῖο τῆς ἑβδομης Τέχνης.

Ζ.- Γύρω ἀπό τίς σχέσεις τοῦ κινήσου καί τῆς μουσικῆς πολλά καί ἀπό πολλούς ἔκαν διατυπωθεῖ κατά καιρούς. καί ὅπως ἤτανε ἐπόμενο ἄλλοι

χαρακτήριζαν ὑπέρ τῆς συνεργασίας τῶν δύο τεχνῶν ὑποστηρίζοντες τήν ἀποκρούσαν τῆς μιᾶς ἤ τῆς ἄλλης, ἀλλ' ἀπόμα, ὅπως καί ἀπό κάποιο ἀνέφερα, συνεργασίας πού νά φτάνει μέχρι τό σημεῖο νά ἶναι κάθε μιά τό ἀπαραίτητο στοιχεῖο γιά τήν ἄλλη, καί ἄλλοι κάμι χαρακτήριζαν κατά τῆς ὁποιασδήποτε τέτοιας συνεργασίας, ὑποστηρίζοντες, ὅπως ὁ μεγάλος Στραβίνσκυ, ὅτι

"στήν ὡραματικότητα ἡ μουσική δέν ἐξηγεῖ τίποτε, δέν ὑπογραμμίζει τίποτε",

καί ὅτι

"ὅταν θέλει ν' ἀξηγήσει, νά ἐξηγήσει, νά τίποτε γραμμίσει, καταντήγει σέ δευτέρευτο καί ἀξιοδρήνητο ἀποτέλεσμα".

Πάντως γεγονός εἶναι πώς ὅλοι αὐτοί πού ἀσχολήθηκαν μέ τή σχέση μουσικῆς καί κίνησης στεκόντουσαν σέ διαφορετική στοιχεῖο ὁ κανένας κι ἄτι εἶδαν ἀπό ἄλλη γωνιά καί ὡρίσμα τό ὡράμα, ὅλοι τους.

Προσωπικά ἐμέ, οὔτε ὁ ὁποιοσδήποτε κύριος Στραβίνσκυ μπορεῖ μέ τή μονόπλευρη θέση του νά μέ πείσει πώς ἡ μουσική δέν ἔχει τή δυνατότητα νά ἐκφραστεῖ τόν κίνδυνο, οὔτε κανένας ἄλλος νά μέ κάμει νά ἀποδεχτῶ πώς ὁ κίνδυνος πρίν ἀπόμα καταφέρει νά ὡριμάσει κάν σάν Τέχνη θά πρέπει νά ἀρνηθεῖ τόν ἑαυτό του προσφέροντάς τονε στόν βωμό μιᾶς νέας "ἀκουστικο-ὀπτικῆς" μουσικῆς.

Η. — "Ἔχω τή γνώμη ὅτι ἄν κάποιες φορές ἡ μουσική ζημίωσε τόν κίνδυνο δέν ἔφταιξε γι αὐτό αὐτή ἡ ἴδια σάν Τέχνη. Τό ἄδικο εἶναι ἐκείνων πού τῆς δώσανε νά κάνει κάποιο μεγάλο ρόλο ἀπ' ὅτι ἔπρεπε, ὅπου δέν ἔπρεπε, εἰς βάρος τῆς εἰκόνας, ἤ τήν χρη-

συμπεριφέρθηκαν χωρίς να δείξουν ενδιαφέρον και στην είμορφα ν' αναπτυχθεί.

Το εξάμηνο δεν πρέπει να βαρύνει κανείς από τις δυο αυτές τέχνες γιατί η μουσική έφτασε αρκετά νάναι ένα στοιχείο, έστω και ανταραίτητο, για την έβδομη Τέχνη μπορεί να προσφέρει (και προσφέρει) στην τελευταία, ανεκτίμητες υπηρεσίες.

Έχει το καιρό δα πρέπει να το αναλογιστούμε αυτό και ενδιαφερόμενα στη μουσική αμφιβολία των συντελεστών.

Όσο κι αν φανεί παράξενο, τόσο στην Ευρώπη, όσο και στην Αμερική, πολλοί είναι οι συντελεστές που έχουν μόρφωση μουσική και γνωρίζουν τις αξιώσεις και τις δυνατότητές της. Βέβαια πολλοί ή δεν έχουν ιδέα μουσικής ή λένε πως "αισθάνονται" τη μουσική και ζητούν να εκφράζουν τις ιδέες τους στον συνδέτη. Και στη μια και στην άλλη περίπτωση το αποτέλεσμα είναι τραγικό για τον κινηματογράφο και για τη μουσική.

Σε αντίθεση πολλοί οι "όπου γης" συντελεστές και αποκτήσουν τουλάχιστο μια στοιχειώδη μουσική μόρφωση όχι για να γράφουν πέρασα τη μουσική των ταινιών που γυρίζουν αλλά για να μπορούν να ξεχωρίσουν τι "είδους" μουσική χρειάζονται και σε ποια μέρη στις ταινίες τους και να μπορούν να πιστώσουν αυτή τη μουσική από τον συνδέτη τους. –

Κωνσταντίνος Ὀδυσσεύς
Β' Συμμαθητής

Ἀθῆνα τῇ 2ᾳ Ἰουνίου 1954

[illegible] ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

[illegible] ΚΑΙ ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΕΠΙΝΚΙΝΗΣΟΥ.)

[illegible] μέσα χρόνια μετά ἀπό τήν ἀνακάλυψη [illegible] τό 1895 ἀπροσέξτ. μερικοί ἀνεκαλύψανε [illegible] τῆς κινηματογράφου αὐτῆς. Τέλος ἀπό ἐδῶ [illegible] νά κυρτώσουν τή δέσμη τῆς κινηματογρ[illegible] δίσκου, δίχνοντας καί τήν "κινηματογραφίσεις" μέσα τό [illegible] ἄπαι ἄνα ἀπό πάρα πολύ.

Τοποθέτησαν χαμένοι ἀπό κάθε σκηνή μιά τῆς αὐξάνουσας "Ο ρ ε ί μ α ε ι ο" ἀπό Πάνω, ἀπό ἄνα χαρτάρι [illegible] καί τό κοιτάξουν μέ ἄλλον φωτοφόρο [illegible] κατά τήν ἀφαίρεσή ἔκαιγε. ἀπλοῦ ἀπό κάθε [illegible] Ἔτσι μπόρεσε ἀπό ἀφαιδόμενο τό κινηματογραφικό [illegible] καί ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖται ἀπό μέχρι τώρα ἔκαμε μονοκινό κυρίως. ἀλλά ἀπό ἄλλο κινηματογράφοντας.

Ἐπίσης ἔδωσαν τό ἐφεύρεσή [illegible] καί κινήματα νά κινοῦνται ἔστω τό ἐπιφάνεια καί ἀφοῦ [illegible] ἔφερε.

Ἔστω δοκιμάζοντας καί ἀποφάσισε ὁ Λουί Λουμιέρ κινηματογράφος, χρειάστηκε ἀπό τήν ἀφοῦ [illegible]

εμπνεύσεις. Χωρίς να δείξουν ενδιαφέρον
ειδικό για "ομορφιά".
Το εφέμερον δεν αρέσει και φαίνεται ξεκάθαρα
πως δεν σώζει τέχνες γενικά η μουσική δρόμο
πάνω έτσι στοιχείο, λέει ακόμα ανεπαρκώς.
Εξάλλου Τέχνη μπορεί να αποκόβεται ίσως από
στην αφετηρία, ανευτίμητες ελευθερίες.
Ένα τέλος ακόμα δεν αρέσει και το ακολουθούμενο
φαί ακόμα αφαιρεμένο από μεταλλικό αρχείο
πάνω συνοδεύεται.
Όσο και αν φαίνεται υπερβολικό, νιώθω ότι
δεν είναι στην Υπερφυσική φύσεις δίνει σε
λέξεις ακόμα δίκαιο πρόσφυγας μουσικής ακόμα κοινωνία
πάνω αγάπες ακόμα πάνω αλλοτριώσεις της. Θέλω ακόμα
μπορεί η δύο λόγια ιδέες μουσικής ή φέρνε ακόμα
"κλέφτα" ή ακόμα ... ακόμα ... ακόμα ξεκινάει
και ξαναλέγονται πάνω ιδέες μας ένα ακόμα.
Και στη μια ακόμα στην άλλη αφαιρούνται τα
ανεπιθύμητα. Είναι πρόγραμμα για μη ακούγεται δεν
ακόμα για τα μουσικά.
Ενώ μου φαίνεται ότι "δεν φτάνει" ακόμα πάνω και
ανεπιθύμητα κατάλληλα μια ακόμα μουσικής
μόρφωση. Όχι για τα ποιήματα τέλεια μουσικής
τα ποιήματα ακόμα μπορούν αλλά ακόμα μπορούν και
χειριζόμαστε τι "ειδέναι" μουσικής χρειάζονται
ακόμα ακόμα μόνο στις τάξεις ακόμα ακόμα ακόμα
μπορεί τα ξυνάμαστε αυτή τη μουσική ακόμα τα ακόμα
ακόμα.

Γραφεῖν ἐξέταση στὴν ἱστορία τῆς Φιλοσοφίας.

Καινὴ Μεγαλονήσου.

1. Γενικὴ ἀφοσιωμένη ἀντίληψη γιὰ τὴ Φιλοσοφία.
2/ Φιλοσοφία καὶ κόσμος
3/ Τί εἶναι ἡ ὀρθογωνία (καὶ φόρμα καὶ καὶ ἔτσι)
4/ Πῶς θὰ δίναμε τὴ γνώση τοῦ πλάματος ἢ τοῦ Μοναλόβου στὸ κόσμο.

1-

"Η φιλοσοφία εἶναι ἡ ἀνώτερη δύναμη λέει γιατί ἔχει γιὰ ἀντικείμενό "τὸ ἀπόλυτο" εἶναι ὁ Κρέτσερ. Κι αὐτὸ εἶναι ἔτσι ἀπὸ τὸν δρόμο ποὺ ὀρίζει καὶ ποὺ κινάει ὁλόκληρο ἀπὸ κάθε ἄλλη λέει. Κι' ἀκόμα τὴ γρήγορη τὴ γνώση τὴ φωτεινὴ χρειάζεται κάποιο ἀφοσιωμένο γιὰ φιλοσοφία ὅμως τὴ χρειάζεται κανεὶς καὶ πάλι κι' ἀποφασιστικὰ. Κάτι τέτοιο ἀπόφαση ὁπὸ κι' ἐκεῖ κανείς τὴ φιλοσοφία, ὅμως ἀκριβῶς μόλις τὴν ἀγγίξει ἡ δὸ φυσικὸ καὶ ἀλλιῶς τὴ φιλοσοφία κι' ἀκόμα. Εἶναι ἀπόψε ἐκεῖ κρύο χρόνος. Τὸ λέει ὁ φόβος ποὺ χαρακτήρισε κάθε ὀρθολογικὸ ἔργο φιλοσοφίας. Ἐκεῖ ἀρχίζει (Ηρωϊκὸ-ἀνθρώπινο χαμένο) καὶ ἀποδείχτηκε (φιλοσοφία) καὶ ἐπιστρέφει ἐκεῖ. Κάθε χορὸ ποὺ κοιτάξτε κάτι μετὰ τὴν κορφὴ γιὰ, αὐτὸ θέλει ἀπὸ μπρὸς μας φιλοσοφία. Τί αὐτὸ θέλουμε ἀρχὸ ἀπὸ κόσμος χορεύει νέγρον λέει ἔτσι λέει ἀρνούμενοι ὀρθὸ ἐξαιρετικὰ κοιτάξ χορεύουν

Πριν μας μικρό παρακμάσουν στη φύση, αν και είχαν άρχισε γιορτάσει Χριστούγεννα και δεν είχαν στολισμένο και κάτι στη γιορτή. Το έξω είχε μέσα βαρύ, όλοι χαρούμενοι τι σταμάτησε πόλεμος. Η ανηφόρα αυτόματα έτσι μας το δίδαγμα και η ανωμαλία τη δεύτερη είχε γιδάκι δύο καταπόνησε.

Η Παναγία μονιμή κάτοικος είχε Κανδήλι. Στο άλλο μικρό παράθυρο είναι το Γιανουάριο Βασιλόπουλο. Τι εξαιρετικός ανθρωπός μονιμή και κυρίως. Το Βασιλόπουλο δεν μπορεί τι είναι παράθυρο και μι τη Χριστούγεννα πάρουν. Υπάρχουν λαμπές αν μι μονιμή μονιμή μπορεί τι στις κάνει βαρετές (όπως και μι μπορεί τι νύχτα στο μικρό έξω και τι το εκκλησάκι)

Και είναι κυρίως αν έχουν τόσο αυτοκίνητα, τόσο κόσμο και εξυπόρχει αν η μονιμή δι κόσμος.

Το Βασιλόπουλο είχε σκυλί μι μονιμή κάτοικος 18 δόρκα αν είναι το κρό τη βρόχη κάθε κάτω.

Θέλει μι μια δυμμι δι είχες τη κλάσω αν κάτω τη έξω. Οι αμπούλες λάμπε και το "Μπλαν δόξα δοξάστε". Η μονιμή τη κάτοικος είχαν τι τίμια δυο αρχή και το χρό. Κλό εύδαε. Δι μονιμή τη τόσο. Αν κάτοικος μονιμή ίσως το αποκτήσει τι είχαν κάτω αλλό, όχι αλλό αν ο συνοδός δι ήθελε. Ο συνοδός τι ο λόγος από τη κάνει τα σκυλί μπλαν η κάτω μπλαν η μέσα η κάτω. Τι αλλό το χρόνο έχουν κάνει μονιμή μι κόσμο.

Παρόλα τις αντιφάσεις αυτών η Γερμανία.
Οι δύο φόβοι από Βιεννα του αντιφάσεις και γεννη-
σιοφόβοι αυτό αυτών όχι μόνο γυχρονικό
αλλά και κοινωνικό. Υγχρονικό γιατί
η Γερμανικά φοβούν αυτών από τη γνώη του
ενδοδρομής και δημιουργικό ιδιαίτερα από τους
λαούς που μιλούν κάποιες ενέργειες αντιφάσεις
και αντιφάσεις του γαλλόλαου
"γυρεύει". Μόν γόρμα έχει πολύ λίγο μι τη
Ζουλία, και φαίνεται από αυτό αλλά όχι μόνο
δηλ. αντιφάσεις. Και έχει λίγο μέρη.
(μωρό - αγόρι - μωρό)

-4-

Μόνο κάποιο κι βίωσε μια ανεκδοτική ιστορία
ένα κοριτσάκι, μία τη μια ένα ενήλικα
και η μια τη όχι βαίνει από μέρος τη και
ενδιαφέρεται μέσα και γεννάει μέσα τη μια φορά
και μια φορές κι τη δίνει; Η μια τη ενήλικα
αυτών δύο κάτω - λόγω - γέννεια - κοιτάει
κάτω ε μονοκή. Η αλό και κάνει θέμα μια
δύο μεταφορές κάποιες τι δείχνει αντιλαμά
και έχει δευτερεύοντα σημασία. Θεμάτων ~~[illegible]~~
ο ένα ~~[illegible]~~ κάτω αγόρι μέσα τι ο γεν-πλαν
μέσα αγάπης γεμάτη και ανή-ανή εμφανίζεται
μέσα κι γαστρί αυτόν φαίνεται από αλλά τι αρέσουν
και ενώνεται. Πλιάτη μια τη ενήλικα αλλά δύο
κάτω σημαίνει τι τι ένιωσαν μέσα η μια μόνο
αλλά και κάτω φαίνεται μόνο δύο μια μια.

Αὐτό ἦταν τό κυρίως σῆμα. Οἱ φρουροί. Παῦτό
δεύτερο τοῦ μικροῦ ἐνός φρουροῦ κι τοῦ δυό σέ πολέμου
μέ κλίμακα ὅσον καιρό τώρα τῶν μεγάλων
μέ ἀφόρμια κι ἀρχίσανε ἀπό κεῖνον ἕξαφνα σχεδόν
μέ τοῦ φρουροῦ τοῦ κι ὅχι κι φρουροῦ ἀκόμη
κι ἐλευθερωθῆ τοῦ ἑνός.

Movimiento nai Kimpatogeáico

P. Nicolas

Μονωνή και Κυπαρισσέας

Ένα δέρμα δεν αυτό μιά νά μπορεί νά δώ καινάς δύο τό εξέταση ο' άχο του τό σχάτος — δάσκε-σε νά δώ καμίτσα ο' ένα μεγάλο μέρος από τό σχάτος του, γιατί σκοπεύω δύο ν' ζήση "άχο", οι τέτοιες σκεπτώσεις, είναι σαν κάποιο ένα ένο δύο τέλειαμε χωρίς νά μπορούμε νά τό εξάσουμε — δά χρειαστή νά αναζήσω αιωνιότητα και τό δύο τέχνες, μονωνή και κυπαρισσέας, και νά βρή τά ομορφά ένεια δύο είναι τήν ιδέαν και τήν αγαπώ από τόν κυπαρισσέα, έτσι δύο ν' σκέφτη νά γίνεται ένα από τά εμφα-νά μέρα του δεύτερου και νά αποτελή μέρος του ένα-ου ανάγκου ονόμου δύο σκέφτη νά είναι ν' κυπαρισσεακή δημιουργία. Αν μάλιστα ν' εξέταση αυτή ένχρεούσε νά γνωρίση τό δέρμα και οι βάσεις, αν σκεφτόσουν νά βρή τά αίτια δύο δημιούργησαν τή μιά ή τήν άλλη τέχνη και νά μελετήση τίς αναμνήσεις ένεργες του ανθρώπου δύο βρήκαν δίξοδο και ικανοποίησαν στή μονωνή, τόν κυπαρισσέα και γενικά στήν καλλιτεχνική δημιουργία και στήν ανάγκη δύο χαίρει, δά καταλάβαμε μερικά οι ίδια γιά τή σύνθεση του ανθρώπου και δά αναγνωρίσαμε νά αναπτύξουμε ό-χι μόνο στήν αιωνιότητα, μιά και στήν [redacted] γνω-σία, τήν ιστορία και τήν ανθρώπινη [redacted] ανάγκη.

Είναι σαν κάποιο δύο ο' αυτές τίς ζώες σχέσεις δέ μπορεί νά ζήση σωστά ούτε τό ένα, ούτε τό άλλο.

Θά σκεφτώ χωρίς μονάχα νά σταματήσω οι ένα βαθύ συμπέρασμα τής σύντομης συνοπτικής ανάλυσης δύο έχω δώσει στό μέτρο μέ τό ίδιο θέμα του σκε-νοῦ διαλογισμού και νά τό εξέταση κάποιος αναγνώστης.

Ἔχει τότε ἀπὸ ἕνα ὑπερφυσικό ἔργο τέχνης τὸ φανταζόμαι σάν "ἕνα δόκιμο εἰκόνας καὶ ἦχον." Πεζογραφία, γράφει ἀπὸ ὁ ὑπερφυσικός κι ἡ δόκιμον ἔχουν μεταξύ τους δοξές ἀναλογίες. Ἂν τὸ δόκιμο, μὲ τὶς χάρες καὶ τὸ ἐνδρό τοῦ χόρου, ἰσχυνές δυνάμεις δοὺ ἀνδέτου τὴ συνεδοκαμὴ μας ζωὴ καὶ ἐναρμονίζοντας τὸ χορό μὲ τὸ ἐνδοντικό ὁτοιχεῖο, τὸ ἀνεκφράστο μὲ τὸ ἀγκεκρέμο, τὴν νέον μὲ τὴ φανταία, νὰ γίνεται καὶ "ὄσαρα" καὶ "ἀκόαρα," τὸ ὑπερφυσικό ἔργο, μὲ τὴν εἰκόνα καὶ τὸ ἐνδρό τῆς μεταβολῆς τους μδεοσά ὁτὶ πάτια μας οἱ ἀνάστυον μὲ [redacted] τὸν ἦχο δοὺ τὴ συνοδεύει, δεσμεύει ἕτσι τὸ "ὄσαρα-ἀκόαρα" καὶ χειρομαδοῦντας το σάν ἐκεῖνο γιὰ τὶς αἰσθήσεις μας (ὄσαου καὶ ἀκοῆς) δεσμαζεῖ τὶς δοξίδες ἐνεῦνες ζητοφείες ὁτὸν ψυχό μας κόσμο δοὺ δημιουφεῖν τὸ συναίσθημα. Ὅπως οἱ μονάδες δοὺ χειρομαδοῦν ὁ δοντὶς, οἱ χέρες, ἔχουν δύο ὁφεὸ καὶ [redacted] δύο ἀνδίτεο νόημα ἀὸ τὶς μονάδες δοὺ μεταχειίζεται ὁ δημιουφγός τοῦ ὑπερφυσικοῦ, τὰ ἐνεργεαρμένα ἀντικείμενα ἢ δεόσυνδα, ἕτσι δοὺ οἱ δεῦτες νάναι δύο ἐξέχοτες ὁτὸ συνδυασμό μεταξύ τους ἀὸ τὶς δεύτερες καὶ νὰ δεσχάνουν ἀδόμενοι τὴ ζωντανὴ ἀὸ κάδε νόδο ἐντύδωση δημιουφγία "κοδαοῦ" συναισθήματος. Ὁ ὑπερφυσικός, ἔχοντας γιὰ βάση του τὴ ἐνεργεαία

ποὺ ὁτό κάτω-κάτω δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό "σύστημα μυαστικῶς ἀποτυπώσεως γεγονότων καὶ σταχείων τῆς ψεαματικότητας μέ σκοπό τή διατήνοή τους," ψεσσαδεῦ μέ διάφορα μέσα, εἴτε μέ τόν τρόπο ποὺ συνδυάζει τίς φωτογραφικές του μονάδες μεταξύ τους, εἴτε ἀλλοιώνοντας αὐτές τίς ἴδιες τίς μονάδες μέ τή μεταχείριση τῆς τεχνικῆς ἐπεξεργασίας, νά δείχνει ἀποτελέσματα ποὺ νά ξεπέζουν ἄλλοτε χειρότερο κι ἄλλοτε ψεγαλύτερο ἀπ' τήν ἀπλή "μυαστική ἀποτύπωση σταχείων τῆς ψεαματικότητας" καὶ νά φτάνουν νά εἶναι ἐφευρέσεις τῆς ψεαματικότητας καὶ συνάιοδυμα. Ἐτσι ψεσσάδια τοῦ αὐτή χρειάστηκε μαζί μέ τίς ἀστικές μονάδες του νά συνδεθοῦν, νά συμπεριλάβει μ' ἄλλα λόγια ὁτό κινηματογραφικό montage καὶ ἄλλες καινοτομίες, τοῦς ἤχους ποὺ μποροῦν νά ἔχουν ψιό ἀιδέτερο νόημα ἀπ' τή συγκεκριμένη φωτογραφική μονάδα, κι ἀκόμα νά χτίσουν τή βάση τῆς μονοκῆς ποὺ, μοντελοποιέκι κατάλληλα σέ ἀιδόχτυ ἐξάκτυον μέ τά ἄλλα ἐνεργεστικά του μέσα, ἀστικά κι ἀκοστικά, μποροῦν νά χτίσουν τήν ἑνότα του, καλύτερα ἀπό κάθε τι ἄλλο, ἀπ' τή συγκεκριμένη ἐντύπωση καὶ νά τή μετατρέψουν σέ συνάιοδυμα. Νά ἡ σχέση μονοκῆς καὶ κινηματογράφου. Ἡ ψεσσάδιση τοῦ ἤχου ὁτήν ἑνότα εἶναι ἕνιαιο μαχαίρι. Ἡ καινή χρησιμοποίησή του μποροῦσε νά σκτεζέσει ὁτό νά κάνει τόν κινηματογράφο μιά ἀκόμα ψιό μυστικιά τέχνη ἀπο-

τώνων της θεαματικότητας και νά τόν ἀναγκάσουν ἔτσι θεατόφιλο ἀπ' τό σινεμά νά ἔχει σάλτσα. Ἀντίθετα, ὁ καταβαρμένος ἦχος, ὁ ἦχος πού δέ χειροκροτιέται μονάχα σάν ἐλεύθερον ἄτομο νά ἐκτείνει ὁλό θεατή-ἀκροατή νά ἀκούει μόχας ἐκείνα πού βγάζει ὁλό πανί, ὅσα τραγούδησε ἀπ' αὐτά θεαγόν ἦχο (ἄνθεκτον πού μένει, ἀκριβά ἀντιμέτρεια, κλπ.) ἀγγά ἔχει τή θέση του σάν ἐπεξεργασμό μέσο ὁλό ὅλο δημιουργικό montage της μονάδων πού συνθέτουν τή κινηματογραφική δημιουργία, αὐτός ὁ ἦχος εἶναι ἀναφαίρετο συστατικό της κινηματογραφικής εἰκόνας κι ἡ ἔννοιά του ἤταν φανερή ὁλά τελευταία χρόνια — και ὁλά καλλιτεχνικότερα ἔφερε τόν βουβό κινηματογραφικό θεατόν τόσο πού ἡ ἐμφάνισή του νά χαιρετιόταν ἀπ' τούς μεγαλύτερους σκηνοθέτες σά μιά ἀφανή διέξοδο και σάν ἐνδιαφέρον μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἀνάγκης.

Τό ἴδιο, δίκαιο μαχαίρι, εἶναι κι ἡ θεσσάλινη τῆς φωνῆς. Ἀπ' τήν ἐποχή τοῦ βουβοῦ ἀκόμα σκέφτηκαν νά σκαλίσουν τήν θεσσαλή μέ φωνή πού ἔδωσε μιά μικρή ἀξιότιμα κάτω μόλις ἀπ' τό πανί και πού ἄλλοτε κατάφερε τό ενδιό της κίνησης τῆς εἰκόνας κι ἄλλοτε, πιό σπανιόμενα, χειόμενε σά "φωνή ἐπεξήγησης" τῆς σκηνῆς, καθαίροντας τό θεατή της,

τό εἶδος της, κτλ. Τά μονομά αὐτά κομάτια, τά διάφορα θεάματα, χωρίς ὀβαείν μεγέθη καί, στήν θεαματικότητα, ὁ σύναστικός εἰδός τους ἤταν νά σάνε τή μονοτονία της ἐνόρτης σωστῶν κί ἴσως ἀνόμα, στίς γυρίτεο καταφτιαγμένες εἰδικοές, νά συνδάφουν τόν ἐνοχτικό δόσεβο μαί ἔναν ἤ μυχαίν θεοβοζῶν.

Κεῦτος ὁ Eisenstein μεγέτνοε τό δέμα της μονοῦς ἐνδυναμώνοεις στόν κινηματογράφο κί οἱ σχετκές θεωρίες του, βασικές καί καταφυγμένες ἄνως καί κάθε ἄλλη θεωρία του δίνω ὁτά διάφορα κινηματογραφικά θεωρήματα, ἐξαναγκάζων νά θεωρέσουν μέχρι σήμερα ὑφιστάμενα διδάγματα, ὅτοις κινηματογραφικοίς συνταιτές καί ὅτοις συνδέτες μονοῦς γιά κινηματογράφο.

Ὁ Eisenstein γιαστόν τονίζει ἀνς, ἀεοῦ τό δημιουργικό κινηματογραφικό montage θείδε νά γίνεται μέ τέτοιο τεόπο ὥστε καί οἱ κάθε μιά σκηνή χωριστά, καί ὅτι διαδοχή τῶν σκηνῶν, καί ὅτι διαδοχή τῶν ἐζάνν κί ἀνόμα ὅτι σύνδεση τῶν αὐτοτελεσμένων θεσσύνδεν ἤ ἀντιμετένν μέσα στό ἴδιο ἐζάνο, νά διαπνεῦται ἤ ἴδια μορφή, ἤ ἴδια κατασκευή καί χαρακτήρας ὄζάνμο τό ἴερο καί νά ἐνάεχει ἀναστῶν τό ἴδιο βασικό συναισθημα μόν δίνει ἤ κινηματογραφική δημιουργία ὅτό σύνολό της, θείδε καί ἤ μονοῦς — γιά νά μπορεῖ νά εἶναι ἀναπόσπαστο μέρος τῶν ἐξαρτῶν

ονόματα που έχουμε συνδέσει με το montage — να διατηρεί, δηλ. συνδυασμό της με την ένωση της ίδια βασικά χαρακτηριστικά του ονόματος.

Νά πώς διατυπώνει ο ίδιος ο Eisenstein τη βασική αυτή ιδέα σε συμπύκνωμα του σχετικό με τη μουσική που σύνθεσε ο Edmund Meisel για το "Θωρηκό Ποτέμκιν":

"Νά που το "βουβό" "Ποτέμκιν" δίνει ένα μάδημα στις δημοσιογράφες ταινίες, τονίζοντας ζανά και ζανά τη συνοπτική ένωση, που ένα ίδιο θέμα θέλει να διατηρείται από άκρη σ' άκρη του από ένα μοναδικό ιδιοσυστατικό νόημα που να διατηρείται ο ίδιος σε όλο του το "νόημα", και που η μουσική θα πει μην είναι "έξω από το θέμα", αλλά να μπορεί να σταθεί σαν ιδιαίτερο μέρος της ταινίας, θέλει να διατηρεί όχι μόνο από τις ίδιες ιδέες και τα ίδια δέματα, αλλά κι από τους ίδιους βασικούς ιδιοσυστατικούς νόμους και κανόνες που διέπουν το θέμα σε όλο."

Αυτά λέει ο Eisenstein. Και το "Ποτέμκιν" ήταν το θεμέλιο του έργο που είχε μουσική δόμεσουν. Τα βασικά χαρακτηριστικά της δραματικής κατασκευής της ταινίας αυτής ήταν σίγουρα η ιδέα κι η διαδικασία κι η διαμόρφωση μέσα της μιάς ανταρσίας και μιάς δίκαιης για κάθαρση ζωντανής αλλαγής. Κι ύστερα ζωγρ-

νά τό ζεσταίνει νά ἀναπνεύσει. Αὐτά τά δύο χαρακτηριστικά τά κάνει <u>καί</u> οἱ νάνοι ἀστικό μέρος τοῦ ἔργου του <u>καί</u> ὅτι μποροῦν νά δίνουν ἀπό ὅλα τά πρόσωπα μέ τάς διμορφικά ἀναπτυγμένους ἤχους. Ἡ τελευταία σκηνή ἀπό τό ἐδαφοκατεμένο "Πολέμου" σκαντάλει ἀπό τό ὅλο καί ζαναστίζει μέ τά ἄλλα ἀγγεῖα, χωρίζεται νά αὐτή οἱ δύο μέν ἀπό ἀντιδιαστελλόμενοι τά δύο βασικά χαρακτηριστικά καί ἀπό τά συνδέτων ἀγγεία ἀπό ἀπό ἀγγεῖνον τόσο ὅτι σύνδεση τοῦ ἀποκορυφώνει τους, ὅσο καί ὅτι τείνει ἀπό διαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο, τά ἴδια χαρακτηριστικά. Τό ἀνώτερο μέρος ἀπό ἀντιδιαστέλλει τό χαρακτηριστικό "ἀδέσμευτα - ἀναρχία" (τό "Πολέμου" ἀποφεύγει ἀνάμεσα σ' ἄλλα ἀνώνυμα καί σκοτεινά ἀγγεῖα χωρίς νά ζέρει τίς διαδόσεις τους) συνοδεύεται ἀντί γιά ἄλλη ἐπόμενον ἀπό ἀλλεπάλληλα ενδυνάμα κτυπήματα σά δόντια μυχανῶν ἀπό δίνων σέ συνδυασμό μέ τήν εἰνόνα ἀκεβοῦ αὐτό τό συναίσθημα τῶν εαυτεκνῶν ἀδέσμευτας καί τῶν νεανῶν δικαιωμάτων ἀπό δουλεύει χωρίς νά φαίνεται γιά ἕνα ζωντανό ζεσταίνει. Καί τότε ἔρχεται ζωγραφιά τό δεύτερο μέρος ἀπό τά ἀγκιστρωτά τῶν ἄλλων ἀγγείων [redacted] κωμετίζοντας τάς ἀνάγκες τοῦ ἀγκιστρωτοῦ τοῦ "Πολέμου" σάν ἀδέσμευτα, ζεσταίνει οἱ λυτικαγές ἀπό συνδεύονται νά ἀπό τή μεριά

της μονομιάς από ένα ζωντανό μεγαλείο θέσεως.

Πολλά καλλιτεχνικά θέματα λέει ζωγραφίζει ως σύμβολα από μύθους της μονομιάς εξαιτίας αυτής τη βαθιά λέξη του Einstein. Ίσως δεν τιν κατάλαβε από άλλο ο άλλος τις μέτρα αλήθειας και τη σχετικότητα, δα μιλούσε για τη νεύρας, αυτό το ένιωσε ο κόσμος ο Einstein, αλλά κάτι σύγχρονο από για εξαιρετικά ο δεσμός - αιωνιότης από τιν ενοχλητικά αλλαγών αυτών δεν κάθαρο ορόσημο χάνει υπερβάλει όχι κάτι αυτό βλέπει κι ανάγκη και δίνει αυτιν υπερβολικαίνει δημοφιλία, αυτό αυτιν αναφερόμενα δεν ζεφέγει από τους αλαζονικούς κανόνες τιν αρχαία και τιν ιεραίαιον του τελαίου του θεόν και του άνεμον, χρησιμοποιώς τη από τιν ιδεαστία της "μεγάλης" αυτό χαλαστικίζει δάκα ανόμα και τα ιδεαστικά λέγα του Einstein. Είναι αλλιώτικο ενωμένο, όταν ανεπαρκεί κάποιο μια δεκεία για φέρει αγάπη αυτιν ιδεαζόν και τον εξτερμινό κι αλλόκεα για βέιαιν αγάπη τον αρχό δέρο τις και τη ενοχλημένη της εξέλιξη αυτιν ιδεαλιστικιν λεκτικόν της.

Μια λεπτά ιδεόφατη λαμία αυτό ν μονομιά της ιδιόκεαιον ιδεαστάλεν αυτό ένα διαφέρει τόσο για τιν ιδιοφυΐα της ίδιο και για τον τεράστιο αυτό "δέδιμε" μέσα από αυτό λέει ένα τέλος ο

"Τείτος Ἀνδεκάδος". Τὴ μονομὶν τοῦ τὴν ἐπο-
τελοῦσαν δύο βαρειὰ δέματα, ἕνα ἑκατὸν σὲ
ἑκατὸ βάρος καὶ μιὰ ἄλλη ἀκαλόγεμη μὲ ἐπιφάνε-
ια τοῦ ὑψους (τὸ ὕψος τοῦ [redacted] Harding Lake),
ὁ νόμος μεγαλεία, ἐκεῖνος ποὺ χαρακτηρίζει βα-
ρειὰ [redacted] τὸ ἔργο ἀπὸ τὴ πρόσφατα τῆς
αἰγύπτου Βιέννης - φυσικὰ καταφέρνει καὶ ἀκα-
λόγεμη μὲ τὰ ἑκείνα - (ἀντίθετα καὶ ἀλλοῦ)
ἐπιβεβαιώνει ἐπιφανῶς ποὺ τύχει φαίνεται κατάγρι-
νὶ κὶ ἀκόμα. Καὶ τὰ δύο μαζὶ τὰ μοτίβα,
ἀκμαῖα μάζωτα ἐπὶ τὸ ἀκμαῖο ἔργο "Τείτος"
ἔδιναν ἀκεβῶς κάτω τὸ βαρειὰ ἀναίσθηση. Ἐτὸ ἐπι-
τέλους ὅμως τοῦ ἔργου κάτε τὸ ἕνα, κάτε τὸ
ἄλλο, κάτε μέσος τοῦ ἐνὸς κὶ τοῦ ἄλλου δέματος,
παρὰ ἐκεῖ καὶ δύο - τέτοιος κόπος πόνος, ἀνα-
κάλεσαν τὴν ἐπόνα καὶ κάθησαν ὀπὸ ἀπάνω - ἀ-
νεσάτη ἀκέμα ἀκεβῶς τὴν ὀπτικο - ἀκουστικὴ
ἐντύπωση ποὺ χαρακτήρα μὲ νὰ διατηεῖ ἀχεδὸν
σὲ κάθε ἀπόμη τοῦ ἔργου, τὸ ἴδιο βαρειὰ ἀνα-
λόγεμη.

Ἄλλο ἀχεδὸν παλαιμπτικὸ τὸ διαε-
κεκτικὸ νόμο ποὺ ἔδωσαν κάθε ἐκεῖ τὰ δύο δέματα ὅλοι διάφοροι ἀνάμεσοι τους
μὲ τὴν ἐπόνα. Ἡ Διαίτερα, ἀκέμα κὶ δεύτερη
ἀκαλόγεμη μεγαλεία μπορεῖ ἐκεῖ κὶ

πάλιν σὲ δεκαπλάσιο από κάποιον μεγάλο δικαιοσύνη μετάξύ τους, μονάχα μὲ τὶς [redacted] ἀντίδοση καὶ τὸ συνδυασμό τῆς βοήθειας καὶ τῆς ἀνιδιοτελοῦς ἐκτιμήσεως, νὰ ζήσεται ἄξιοι εἰδικοί, ἄξιοι γνωστικοί, ἄξιοι ικανοποιημένοι καὶ ἄξιοι καὶ ἐμεῖς ὅλοι ζῆσε τὴ ἄξιο δόξα.

Κὶ ἀκούστε ἄξιε καὶ ἔξυπνε, μεγάλε δάσκαλε, ἀπαγορεύοντας αὐτὸν τὸν ἀέρα τοῦ βαρυνοῦ συναδέλφατος ὅτι μονομιᾶς τους: "Ἀναγεννήσεις Παγκόσμια", Κύριοι Πολιτικοί," "Ζήτω ο Ζαπάτα!" Ὁ καλός κυριαρχεύεσε τὴν ζήσο-ζήσο νὰ ζεύγει ἀπ' τὸν ἀεκφραστικό τὸν χαμαιτύπα, νὰ ζητεύουν τὸ δεκάτιο ἀπ' τὶς "δεκάδες" γιὰ τὸ "τὶ δὲ γίνει ἀκαμάτη" ἀπὸ ἕνα ἀπ' τοὺς ανεκτέλεστους ἔξυδεύς τοῦ συναδέλφατος καὶ νὰ γίνει ἀπὸ "ἑνοποιημένο μυστότερμα" ἢ "κοκεβαστομένο δέκτεο" ἀπὸ ἕνα σύγχρονο [redacted] σύμπεα, ἀμφιβόλ" δόκιμα ἑνόνας καὶ ἤχον."

17

Μουσική καὶ κινηματογράφος.

Γ. Παπαδοπουλάκης.

Α΄. ΕΤΟΣ ΣΙΚΙΝΟΘΕΤΟΝ

Ὅταν ὁ κινηματογράφος πρωτοεμφανίσθηκε σάν τέχνη - μιά τέχνη τοῦ 20ου αἰώνα, μὲ μηχανικὴ προέλευση - κανένας δὲν φανταζόταν πώς θὰ μποροῦσε νὰ ἀνεβεῖ ἐπάνω σ' ἕνα ἐπίπεδο κι ἕνα τόσο ἀνθεῖνε καλλιτεχνικὰ καὶ βιομηχανικὰ τόσο ἡ ὑπόστασή του θὰ ὑποδιαιρούνταν σάν ἀμοιβάδα σὲ πολλὲς τελικὰ κέντρα δραστηριότητος γιὰ νὰ γίνει μιὰ τέχνη συνθετική.

Σήμερα ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι πιὰ μιὰ "φωτογραφία συνέχειας" οὔτε "φωτογραφία μὲ συνέπεια" ὅπως τὸν λέγανε τὰ πρωτοφανῆ διάφορα πνευματικοί κολοφῶνες.

Σήμερα τὸ σινεμά - ἄν καὶ δὲν ἔφτασε ἀκόμα τὸ θάρος τῆς βιομηχανίας ποιότητος τὸ αἰώνιο ἔργο του - εἶναι ἀποτέλεσμα κάτι ποὺ δίνει, ὅπως κάμμιὰ τέχνη, ἐκ βάθους, τὸν ἐσωτερικό κόσμο, τὶς λεπτὲς συγκινήσεις, τὸ πλαστικὸ στοιχεῖο.

Γιὰ νὰ μπορέσει ὅμως νὰ ἔχει μιὰ τόσο πλούσια ἐξέλιξη κι ἐποπτεία χρειάζόταν πολλὰ ἐνεργητικὰ γένεα, καὶ δὲν τὸ ἔφτανε ἡ σαπίλα οὔτε οἱ θεωρητικὲς ἀπόψεις τοῦ Βερτόβ.

Ἀλλ' ὁ κινηματογράφος εἶναι τὸ κρίσιμο μέσο, ὁ ἀνεκτιμήτος κριτής, ἕνα πνεῦμα ἡ ὑπόσταση κοινοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ ἀποτέλεσμα νὰ ἐξαρτάται μόνον ἀπὸ τὸ μοντάζ.

Ὁ Βερτόβ ἄν κι ἐπιτρεπτὸς μᾶς ἀποκάλυψε τὶς δυνατότητες τοῦ μοντάζ. Ὅπως γιὰ τὸ ἄλλο ἀκέλος τῆς θεωρίας του, εἶναι ἀρκετὴ ἡ ἀπάντηση ποὺ τοῦ δίδουνε ὁ Πουντόβκιν καὶ ὁ Μποβιένιο: καὶ ὁ μὲν πρῶτος μᾶς ἔδωσε τὸ ψυχολογικὸ κέντρο σὲ ἀτέλειες μετὰ κοινωνικὲς συνθήκες, κι ὁ δεύτερος ἄγγιξε τὰ ὅρια τῆς πιὸ ἀλήθινης κοινωνικῆς ἐπιφάνειας μὲ τὸ ἔργο του "Γῆς". Ἔτσι ἔκανε στὴν ἴδια κοινωνία τὸ κίνημα τοῦ Βερτόβ, ποὺ κατάδικασε τὸ σινεμὰ σὲ πνευματικὸ ὕψος ποὺ δεσπόζουν τὰ ἄλλα, πνίγηκε. Τὸ κίνημα τοῦ Βερτόβ εἶχε τὸ ἄλλος ὁπαδοὺς ποὺ ἔτσι γιὰ, ἐπιπόδωσε. Ὁ κινηματογράφος τότε ἄρχισε νὰ ἀποκτᾶει κι ἐπιφάνειες μέσα τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦσαν συνδεδεμένα τὴν ὑπόστασή του. Μουσική, θέατρο, Λογοτεχνία, Ζωγραφική, Ἀρχιτεκτονική ὅλα μπῆκαν σ' ἕνα κοινοτέρο μετοικοῦν θηκαν καὶ μὲ τὸ ἀπολύτως κινηματογραφικὸ μέσο τὰ κίνησης δόθηκαν σὲ ἕνα ἀπέρα. Οἱ πρῶτες ἀπόπειρες γιὰ μουσικὴ ὑπουργοῦσε στὸν κινηματογράφο

me du langage σοῦ Marcel L'Herbier. Στὴν ταινία αὐτὴ τοῦ 1930 ὁ ἀνώνυμος θέλησε νὰ δώσει τὴ φόρμα τῆς σονάτας μὲ τοὺς 4 ρυθμοὺς της (ALLEGRO-ANDANTE-SCHERZO-LARGO). Αὐτοὶ οἱ ἀκέραιοι τοῦ ρυθμοῦ εἶναι συναισθηματικότεροι καὶ εἶναι πολὺ κατάλληλοι γιὰ τὸ σινεμά. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο πάρε τὸ σινεμὰ ἀπὸ τὴ μουσική, γιὰ νὰ ἀναπτύξει τὴν πολύπλευρη ὑπαρξή του.

Ἂν οἱ ἀναγνῶστες τοῦ βιβλίου γνωρίσουν τὸ χρόνο μὲ ρυθμὸ ἀπὸ ἕνα νέου πρέπει νὰ χωρίσουν τὸ αὐτόν σὲ ἄλλες ἑνότητες, νὰ κρίνουν γιὰ τὴ δυνατότητα ποὺ τοὺς δίνει. Οἱ δυνατότητες εἶναι ἀπεριόριστες κι εἶναι βαθιὲς πάνω στὴ σημασία κάθε νοῦ οἱ δυνατότητες τῆς φαντασίας μας. Μὲ τὸ ρυθμὸ τὸ χρόνου μπορεῖ νὰ χωρίσει νὰ φτάνουν στὸ εἶδος τῆς ἀναγνώρισης τοῦ L'Herbier. Ἡ ἄλλη οἱ ἀκέραιοι ρυθμοὶ δίνουν πρόσωπο τὴν ἀπαιδιλιμα ἀπὸ κοινωνικὴ ἀνάλυση τὸ ἀναγνώστες τοὺς ἀναγνωθέτες ἢ ἀναλυθοῦν ἕνα ἔργο καὶ ἀκόμα τὸ ἀναγνωστικὸ τοῦ ἄλλου τὸ τὶς ἐνδιαλύσεις. Μποροῦν ἀνάμεσα νὰ ἔχουν ἀναγνώστες διάφοροι τους, ἀνάλογα μὲ τὶς ἀναλυτικότητες τους, ἀναφερόμενοι στὸ πνεῦμα τοῦ ρυθμοῦ κι ὄχι στὶς ἀριθμητικὲς τρόποι ἐνδιάλυσης τοῦ. Τότε νομίζω πὼς θὰ χαμε πάρει τὸ ἀναγνωστικὸ μοναδικὸ γιὰ νὰ ἀναπτύξουμε διάφορα τὸν πλουσιότερο τέχνη τῶν τεχνῶν καὶ μὲ ἀλλοῦ λόγους.

(Ἡ ἐργασία αὐτὴ προορίζεται νὰ γίνει χωρὶς χρήση βιβλιογραφίας. Οἱ ἀναφορὲς ποὺ ἔχει βάλει εἶναι ἀλλοτρίες δικιές μου)

Ἰούνιος 1984

17

Μουσική και κινηματογράφος.

Γ. Παπακυριάκης.

Α'. ΕΤΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Όταν ο κινηματογράφος πολιτογραφήθηκε σάν τέχνη - μιά τέχνη τοῦ 20ου αἰῶνα μέ μηχανική προέλευση - κανένας δέν φανταζόταν πῶς θά φτάσει στό σημερινό ἐπίπεδο κι' ὅτι ὅσο ἀνέβαινε καλλιτεχνικά καί βιομηχανικά τόσο ἡ ὑπόσταση του θά ὑποδιαρρύνταν σάν ἀμοιβάδα σέ πολλαπλά κέντρα δραστηριότητος γιά νά γίνει μιά τέχνη συνθετική.

Σήμερα ὁ κινημ/φος δέν εἶναι πιά μιά "φωτογραφία συνέχειας" οὔτε "φωτογραφία μέ συνέπεια" ὅπως τόν λέγανε εἰρωνικά διάφοροι πνευματικοί κολομπίνοι.

Σήμερα τό σινεμά - ἄν καί δέν ἔδωσε κάτω ἀπ' τό βάρος τῆς βιομηχανίας ποσότητος τό αἰώνιο ἔργο του - εἶναι ὡστόσο κάτι πού δίνει, ὅπως καμιά τέχνη, τή ζωή, τόν ἐσωτερικό κόσμο, τίς λεπτές συγκινήσεις, τό πλαστικό στοιχείο.

Γιά νά μπορέσει ὅμως νά ἔχει μιά τόσο πλατιά αἴσθηση κι' ἐποπτεία χρειαζόταν πολλά ἐκφραστικά μέσα, καί δέν τοῦ ἔφτανε ἡ camera οὔτε οἱ θεωρητικές ἀπόψεις τοῦ Βερτώβ ὅτι "ὁ κινηματογράφος εἶναι τό τρίτο μάτι, ὁ ἀντικειμενικός κριτής" ἔτσι πού ὅλη ἡ ὑπόσταση του σάν καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα νά ἐξαρτάται μόνον ἀπό τό montage.

Ὁ Βερτώβ ἄν κι' ἐκτρεμιστής μᾶς ἀποκάλυψε τίς δυνατότητες τοῦ montage. Ὅμως γιά τό ἄλλο σκέλος τῆς θεωρίας του, εἶναι ἀρκετή ἡ ἀπάντηση πού τοῦ δώσανε ὁ Πουντόβκιν κι' ὁ Ντοβιένκο πού ὁ μέν πρῶτος μᾶς ἔδωσε τό ψυχολογικό κόσμο σέ σχέση μέ τίς κοινωνικές συνθῆκες, κι' ὁ δεύτερος ἄγγιξε τά ὅρια τῆς πιό ἀληθινῆς ποίησης ἀπ' τήν προέλευσή της: τῆς γαίης μέ τό ἔργο του ἡ "Γῆς". Ἔτσι μέσα στήν ἴδια του τήν ἐστία τό κίνημα τοῦ Βερτώβ, πού καταδίκαζε τό σινεμά στό πνευματικό ὕψος τοῦ documentaire, πνίγηκε. Τό κίνημα τοῦ Βερτώβ εἶχε κι' ἄλλους ὀπαδούς πού σιγά σιγά κωπάσανε. Ὁ κινηματογράφος τότε ἄρχισε ν' ἀποκτάει νέα ἐκφραστικά μέσα τά ὁποῖα ἀποτελοῦσαν συνδεδεμένα τήν ὑπόσταση του. Μουσική, Θέατρο, Λογοτεχνία, Ζωγραφική, Ἀρχιτεκτονική ὅλα μπήκαν σ' ἕνα χωνευτήρι, μετουσιώθηκαν καί μέ τό ἀπολύτως κινηματογραφικό μέσο τῆς κίνησης δόθηκαν σέ μιά νέα μανίερα. Οἱ πρῶτες ἀπόπειρες γιά μουσική ὑπόμρωση στόν κινηματογράφο

ήταν κάτι το αυτείο κι όταν άνοιγμα ξεπέρασε τα όρια του αυτείου για τον απλούστατο λόγο: η μουσική έμπαινε για ποικιλία κι όσο κι αν προσπαθούσαν να την κάνουν να συμφωνήσει με το θέμα αυτή δεν ένοιωσε να υποταχθεί στα χέρια των ανιδέων. Κι έβλεπε κανείς σε κάτι υπέροχα δραματικά κρεσέντα της ορχήστρας δυο άλλες να ξαλαφρώνουν την τσέπη ενός μυρίου και άλλες τέτοιες φαιδρότητες.

Η Μουσική σάν εκφραστικό μέσο στο σινεμά, είναι κάτι απαραίτητο προκειμένου για θέμα που έχει αναγκαιότητα τέτοιου στοιχείου και καλλιτεχνικά θεμελιωμένο πάνω σε βάσεις δυναμικές και προϋποθέτουσες για την συνείπαρξη τους τη δημιουργική, στενή συνεργασία σκηνοθέτη και συνθέτη.
Ας πάρουμε όμως τα πράγματα μετά σειρά κι ας κάνουμε πρώτα, ένα βασικό διαχωρισμό για τη μουσική που έχει αισθητική συνοχή με το θέμα και για τη μουσική που μπήκε για ποικιλία, για να δώσει στο έργο μια πυροτεχνηματική όψη.
Στη δεύτερη περίπτωση ο σκηνοθέτης θέλει υπόκρουση στο έργο του γιατί έχει τη λαθεμένη γνώμη πως πρέπει να βάλει υποσύνειδητα, η απόμα νιώθει την ανάγκη της γιατί θέλει να σώσει το έργο του με μουσική και χορό.
Φυσικό είναι τώρα η δεύτερη περίπτωση ν' αποκλείει από γεννησιμιού της την γνησιότητα μιας καλλιτεχνικής προσπάθειας. Μιλάμε [redacted] Βέβαια για ταινίες που έχουν μοναδικό σκοπό τη διασκέδαση και στις οποίες ο χορός και το τραγούδι έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα ποικιλιών, όμως αυτό δε σημαίνει ότι καταδικάζουμε το χορό και το τραγούδι που προϋποθέτουν μουσική συνοδεία σ' αντικαλλιτεχνικά μέσα.
Ας δούμε όμως την πρώτη όψη που είναι το αντικείμενο της έρευνας μας. Υπάρχει μια βασική αντίληψη πως η υπόκρουση πρέπει να συμφωνεί με το θέμα το οποίο πρέπει να σκοπιάζει με τον τρόπο της και τα εκφραστικά της μέσα, ανάλογως της δοσμένης οπτικής κατάστασης. Έτσι π.χ: όταν έχουμε μια ερωτική σκηνή και η οπτική ατμόσφαιρα έχει ένα ποιητικό χαρακτήρα, ο συνθέτης διαλέγει τα όργανα του για ν' αποδώσει την κατάσταση λυρικά καθορίζοντας ο ίδιος την ένταση της με το δικό του αισθητήριο. Άλλοτε πάλι όταν έχουμε τα δραμα-

μαι κι σύμφωνη ὁ συνθέτης μπορεῖ νὰ σχολιάσει ἐμφαλικά πέρνωντας τὸ πνευματικό περιεχόμενο τῆς σύμφωνης κι ὑψώνωντάς το σ' ἕνα γενικότερο τόνο ἀπὸ ἄποψη μετάδοσης ποὺ μπορεῖ νὰ ξεπερνάει τὴν ποιοτική στάθμη τοῦ ἔργου ὄντας ὅμως μέσα στὴν ἀτμόσφαιρά του. Τὸ πιὸ πρόσφατο παράδειγμα ποὺ ἔχω πάνω σ' αὐτό εἶναι τῆς ἑλληνικῆς ταινίας "Ξυπόλυτο Τάγμα" ὅπου ὁ συνθέτης πέρνωντας τὸ βασικό ἀτμοσφαιρικό καὶ νοηματικό στοιχεῖο τοῦ θέματος κι ὄντας ἀπὸ ψυχική ἰδιοσυστασία καὶ ἀπὸ πλούτο ἐμπειρίας κοντύτερα στὸ δρᾶμα τῆς κατοχῆς, κατάφερε νὰ ξεπεράσει σὲ ἔνταση καὶ πνευματικό ὕψος τὸ ἔργο, σὲ τρόπο ποὺ ἡ ὑπόκρουση νὰ μπορεῖ νὰ σταθεῖ αὐτόνομη, αὐθύπαρκτη σὰν συμφωνία χωρὶς νὰ προϋποθέτει τὸ ἔργο, τουλάχιστον ὀπτικά.

Ἐδῶ ὅμως ὑπάρχει ἕνα ἐρώτημα: Ὅταν ὁ συνθέτης ἔχει νὰ ἐκφράσει μιὰ κατάσταση ποὺ ἡ ποιότητα της ἐξαρτιέται ἀπ' τὴν ποιότητα τοῦ ἰδίου, ἔχει καλῶς· ποιὰ ὅμως πρέπει νὰ εἶναι (ἂν ὑπάρχει) ἡ ὑπόκρουση ὅταν ἔχουμε δράση πληροφοριακή ἀπὸ ὀπτικὴ σκοπιά; Ἐτσι ὅμως ποὺ τοποθετήθηκε τὸ ζήτημα φοβᾶμαι πῶς ὑπάρχει κίνδυνος νὰ νομισθεῖ ὅτι ἡ δράση δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ δώσει καταστάσεις ἢ ὅτι ἡ κατάσταση εἶναι κάτι τὸ στατικό. Γιὰ νὰ σὸν προλάβω θὰ σημειώσω κάτι χαρακτηριστικό. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ φοὴ ἑνὸς κινηματογραφικοῦ ἔργου δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ συνεχεῖς κι ἀλεπάλληλες καταστάσεις. Ἡ κάθε μιὰ κινοφορεῖ τὴν ἀμέσως ἑπόμενη καὶ τὰ περάσματα αὐτὰ ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη δὲν ἔχουνε δραματικὸ χαρακτήρα ἢ σύμφωνη γιατὶ ἀπλοῦστατα ἔχουν σκοπὸ νὰ προετοιμάσουν πληροφοριακὰ τὸ θεατὴ νὰ δεχτεῖ τὴν κατάσταση ποὺ κινοφορεῖται μέσα στὴ μετάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη.

Ἡ κίνηση λοιπὸν καὶ ἡ δράση μποροῦν νὰ ἐκφράσουν καταστάσεις - ἂν εἶναι ἀπαραίτητο - ἀλλὰ καταστάσεις "ἐν τῇ γενέσει" τους, καταστάσεις ποὺ δὲ μένουνε ἀκόμα σέτοιες ἀλλὰ βαδίζουνε πρὸς τὰ κεῖ. Ἐδῶ λοιπὸν εἶναι τὸ ἐρώτημά μας: ἡ μουσική, ὁ αὐτὲς τὶς μεταβάσεις, ποὺ ἔχουνε βέβαια ἔνταση προκειμένου νὰ δημιουργήσουν τ' ἀποτελέσματά τους, πρέπει νὰ σχολιάζει ὄντας περιγραφική ἢ νὰ μὴν ὑπάρχει καθόλου. Νομίζω πῶς ἡ ἀπάντηση καὶ ἡ ὄχι θέτανε δογματική. Ὅς τώρα οἱ συνθέτες μὲ τὸ βάρος τῶν ἀναζητήσεων τους, πῆραν θέση ἢ ὄχι ἢ εἶπανε ἀνακόμψ. Κι ἐκεῖνοι ποὺ ἀπάντησαν στὸ ἐρώτημα ὄχι καὶ κατάργησαν τὴν ὑπόκρουση σ' αὐτὰ τὰ περάσματα εἶπανε "ὁ κινημ/φος εἶναι τέχνη συνθετική ἀλλὰ δὲν ἀντιγράφει

τίς ἄλλες τέχνες. Παίρνει τά στοιχεία τά στοιχεία τους καί τά δίνει μέ δικό σου τρόπο. Ἔτσι λοιπόν ἕνα κινημ/κό ἔργο δέν πρέπει σώνει καί καλά νάναι μιά συμφωνία „ Προσέξανε πώς αὐτά τά passage πρέπει νάναι ὀπτικά γιά νά κάνουν κινημ/κή περιγραφή πού σάν ἀποτέλεσμα νάναι ἀληθοφανής. Οἱ ἄλλοι πού ὀπαντήσανε καί εἶπανε « Μιά τόση καθαρή ἀλήθεια εἶναι ἀντιγραφή τῆς πραγματικότητας καί ὁ σκοπός τῆς τέχνης δέν εἶν' αὐτός. Χρειάζεται νά ἐνιμερωθοῦμε μέ τή μουσική γιά νά σταθοῦμε τή ψυχρότητα τῆς εἰκόνας » Νομίζω πώς κι οἱ δύο παρατάξεις κάνανε τοῦτο τό βασικό σφάλμα. Γύρευαν σώνει καί καλά ν' ἀπολογηθοῦνε θεωρητικά ἔχοντας ὑπ' ὄψη τους μόνο περιπτώσεις. Ὁ κινημ/φος ὅπως ἐξ ἄλλου κάθε τέχνη δέν εἶναι σκλάβος τῶν αἰσθητικῶν κανόνων κι οὔτε πιστεύω πώς ἕνα κίνημα μορφῆς καί μόνο περιχλίνει ἀρκετά ἐκφραστικά μέσα. Ἔτσι λοιπόν μαυρνά ἀπό κουφορμισμούς κι ἀπό ψεῦς ἐπιπόλαιες καί μονό πλευρές πάνω σαϊστικά δεδομένα, οἱ ἀληθινοί δημιουργοί πού πιστεύανε στό σινεμά παραπάνω ἀπό τά passage καί τήν ὑπόκρουσή τους, ἀπόφυγαν νά τυποποιήσουν τόν τρόπο ἔκφρασης. . . .

Πιό πάνω ὅταν ἀρχίσαμε τό θέμα μας, μιλήσαμε γιά τή μουσική ὑπόκρουση πού συνδέεται μέ τό θέμα αἰσθητικά καί πού τό σκολιάζει μέ τά δικά της μέσα. Τόν τελευταῖο καιρό ἡ ἄποψη αὐτή θεωρήθηκε κατά κάποιο τρόπο πολυδοκιμασμένη καί στείρα. Οἱ ἐραστάι τῆς ποικιλίας καί τοῦ πυροτεχνήματος εἶπαν καί λάλησαν τάχα μου γιά μουσική ἀντίθεση καί γιά τόν καταλυτικό χαρακτήρα τῆς ὑπόκρουσης. Συγχρονισμένα οἱ τάσεις αὐτές ἔχουν ὡς ἑξῆς: ἡ ὑπόκρουση - εἶπανε - δέν πρέπει νά σκολιάζει τό ὀπτικό θέμα ἢ νά τό τονίζει συμπληρωματικά. Πρέπει νά μπαίνει στό θέμα δρώντας σάν χειμικός καταλύτης καί γενικά νάναι ἀντίθετη μέ τό πνευματικό περιεχόμενου τοῦ θέματος, ἔτσι πού σάν μετάδοση νάναι μιά ἀνισότητα αὐτό πού θά βλέπεις κ' αὐτό πού θ' ἀκούς. Ἡ ἄποψη αὐτή γύρευε νά καταπολεμήσει τήν ἐναρμόνιση εἰκόνας καί μουσικῆς μέ ὅπλα πού δείχνουνε ἐπιφανειακά καί εἶναι τέτοια. Φυσικά, κανείς δέν ἀρνιέται πώς ἡ περίπτωση αὐτή εἶναι μιά εὐτυχισμένη σύμπτωση μά πρέπει νά ὑπάρχει λόγος θεμελιακός ἔτσι πού ὁ καταλυτικός χαρακτήρας τῆς ὑπόκρουσης νάναι ἡ ἔκφραση τοῦ πνεύματος τοῦ σκηνοθέτη πού γιά λόγους δικούς του δέν θέλει νά τόν παραστήσει ὀπτικά.

π.χ: (ἀπό μιά ταινία) κυρίες δίνουνε ἕνα φιλανθρωπικό χορό. Ὁ σκηνοθέτης γιά νά σατυρίσει τό κούφιο πνεῦμα ἑνός ἡμίμετρου σάν τή φιλανθρωπία βάζει τόν τρομπονίστα τῆς

ὀρχήστρας - ἕνα εἴδος φαρσέρ - νὰ τὸ μυρίζει ὁ ἕνας πένθιμος ἐμβατήριο κατὰ σὴν ὥρα τῆς πρόβας ἐνῶ οἱ κυρίες στὸ διπλανὸ δωμάτιο ἀναπτύσσουν τὰ μεταλλεπίβολα σχέδιά τους.

Αὐτὴν τὴν σύμπτωση ἐγὼ θὰ τὴν ὀνομάζω Μουσικὴ ὑπόκρουση Βάθους. Θὰ προσπαθήσω νὰ διατυπώσω τὴν ἄποψή μου ποὺ εἶναι ἀπότελεσμα μιᾶς κάποιας ἀπαλλοτριώσεως πάνω στὸ θέμα. Νὰ μὴ θεωρηθῆ ὅτι ζυμιώνω τὴ μουσικὴ μὲ τὴν ὀπτικὴ θεώρηση ποὺ κερίζουμε τὸ πράγμα γιατὶ μιλᾶμε γιὰ τὸν κινηματογράφο ποὺ εἶναι τέχνη συνθετική.

Στὶς μέρες μας λοιπὸν τὸ πλάνο Βάθους ἔχει φτάσει σὲ μιὰ καταπληκτικὴ πληρότητα καὶ τελειότητα. Οἱ σκηνοθέτες ποὺ ἀναλαμβάνουν τὶς δυνατότητες τοῦ σινεμὰ χρησιμοποιοῦν τὸ προοπτικὸ βάθος γιὰν ἀποδώσουν μεστὲς νοηματικὲς καταστάσεις ἀλλιλοσυγκρουόμενες σὲ τρόπο ποὺ τὸ 1ο πλάνο νὰ καταντᾶει μόνο πρόφαση. Τότες τὸ δεύτερο καὶ τρίτο πλάνο ἢ συμπληρώνουν τὸ πρῶτο κατὰ νοηματικὲς βαθμίδες ἢ φροντίζουν νὰ δώσουν τὸν πνευματικὸ χαρακτῆρα τῆς συγκρούσεως τοῦ 1ου πλάνου ἢ συγκροτοῦν μιὰ συνεσταλμένη κτυπητῶν ἀντιθέσεων πρᾶγμα ποὺ δίνει στὸ 1ο πλάνο καταπληκτικὴ νοηματικὴ βαρύτητα. Αὐτὸ τὸ πετυχαίνουν θαυμαστὰ οἱ ~~Ἰταλοὶ~~ Ἰταλοὶ σκηνοθέτες τοῦ νεορεαλισμοῦ (κυρίως ὁ DE SICA καὶ τελευταῖα ὁ DE SANTIS) κι' ὁ δαιμονισμένος Γάλλος H. G. Clousôt. Ἐδῶ λοιπὸν εἶναι τὸ βάθρο τῆς ἀποψής μου. Πιστεύω πὼς ἡ ὑπόκρουση ἐκφράζει αὐτὸ τὸ ὀπτικὸ βάθος γιὰ νὰ δώσει μιὰ ἀντίστικτα νοηματικὴ στὸ πλάνο, κάτι περαπάνω ἀπ' τὴν ὀπτικὴ του σύσταση. Ἔτσι ἐκφράζοντας τὶς ἀναλόγες καταστάσεις τοῦ 2ου καὶ 3ου πλάνου ἀνεβάζει συγκινησιακὰ μὲ τὴν ἀντίθεση τὴν νοηματικὴ περιεχτικότητα τοῦ 1ου.

Ὡς τώρα μιλάγαμε γιὰ τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση στὸ φίλμ, ἀλλὰ οἱ σχέσεις τοῦ σινεμὰ μὲ τὴ μουσικὴ δὲ σταματᾶνε ἐκεῖ. Ὑπάρχει μιὰ πιὸ ἀξιόλογη σχέση: ὁ ρυθμός. Ὁ κινηματογράφος τῆς 1ης περιόδου ἔχοντας νὰ τὴν καταθλιπτικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἀπόψεως σιωπῆς κατέφυγε ἀπὸ ἀνάγκη στὸ ρυθμό (δὲν ἦταν βέβαια μόνον αὐτὸς ὁ λόγος). Οἱ διάφοροι σκηνοθέτες προσπαθοῦσανε νὰ δώσουν μὲ τὸ κατάλληλο montage μιὰ τέχνη σύνθεσης στὰ ἔργα τους μὲ σκοπὸ νὰ παρατείνουν τὸ θεατὴ καὶ νὰ σπάσουν μὲ τὴ ρυθμικὴ ἐπιβράδυνση ἢ ἐπιτάχυνση τὴν ἀφόρητη σιωπή. Τὰ χαρακτηριστικώτερα ἔργα τοῦ εἴδους εἶναι τὸ «le chapeau de paille d'Italie» τοῦ René Clair καὶ τὸ «Chom

me du large» σοῦ Marcel L'Herbier. Στὴν ταινία αὐτὴ σοῦ 1920 ὁ συνθέτης θέλησε νὰ δώσει τὴ φόρμα τῆς σονάτας μὲ τοὺς 4 ρυθμοὺς της (ALLEGRO-ANDANTE-SCHERZO-LARGO) Αὐτὴ ἡ σχέση τοῦ ρυθμοῦ εἶναι οὐσιαστικώτερη καὶ εἶναι πολὺ σημαντικὴ γιὰ τὸ σινεμά. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο πῆρε τὸ σινεμὰ ἀπὸ τὴ μουσικὴ γιὰ νὰ συνθέσει τὴν πολυπλευρή ὑπαρξή σου.

Ἂν οἱ συνθέτες τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου κατέφυγαν σὲ ρυθμὸ ἀπὸ ἀνάγκη, οἱ νέοι πρέπει νὰ χωρίσουν σ' αὐτὸν ἀπ' ἄλλες ἀνάγκες, μὲ νέα κριτήρια γιὰ τὶς δυνατότητες ποὺ τοὺς δίνει. Οἱ δυνατότητες εἶναι αἰσθητικὲς κι εἶναι βαίβεο πὼς εἶναι τόσο σημαντικὲς ὅσο κι οἱ δυνατότητες τῆς ὑπόκρισης. Μὲ τὸ ρυθμὸ θὰ πετύχουνε σημαντικὰ χωρὶς νὰ φτάνουν σὲ εἶδος τῆς ...κίνησι/κῆς συμφωνίας τοῦ L'Herbier. Ἐξ ἄλλου ἡ σχέση ρυθμὸς δὲν προϋποθέτει τὴν ὑποδούλωση σὲ μουσικὰ δεδομένα οὔτε ὑποχρεώνει τοὺς συνθέτες ν' ακολουθοῦν ἕνα δρόμο σὰν ἐκεῖνο τοῦ συμφωνικοῦ κομματιοῦ ὅλες του τὶς ἐκδηλώσεις. Μποροῦν ἀκόμα νὰ δημιουργήσουνε δικούς τους, ἀνάλογα μὲ τὶς ἀναζητήσεις τους, στηριζόμενοι στὸ πνεῦμα τοῦ ρυθμοῦ κι ὄχι στοὺς ἀριθμητικοὺς τρόπους ἐκδήλωσής του. Τότες νομίζω πὼς θὰ κάνουμε πάρει τὸ σημαντικότερο μουσικὸ μέσο γιὰ νὰ συνθέσουμε δυναμικὰ τὴν πλουσιώτερη τέχνη τῆς ἐποχῆς μας καὶ τοῦ μέλλοντος.

(Ἡ μικρὴ αὐτὴ πραγματεία ἔγινε χωρὶς κρίση βιβλιογραφίας
Οἱ ἀπόψεις ποὺ ἐκτίθεται εἶναι ὁλότελα δικές μου).

Ἀθήνα

Ἰούνης 1954

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ"

ΘΕΜΑ: Δοσμένο από τον καθηγητή κ. Θεοδωράκη.

12

Κατά τους τελευταίους χρόνους ο Θεοδωράκης τα κατάφερε στις Μουσικές. Ένα από τα ερωτήματα αυτά θέλει διαμορφωθεί. Ίσως σχεδόν αν μη όχι το ίδιο με το τίτλο της εργασίας μου τώρα ενδιαφέρει να γράψουμε.

Πριν όμως παρουσιάσουμε τους τρόπους τους θα πρέπει ίσως αυτός ο συγγραφέας, τώρα που δίνεται η ευκαιρία — ο γραπτός λόγος — να μας εξηγήσει: από ποια σκοπιά θα έπρεπε να αντιμετωπίσω κ. Καθηγητά τον ρόλο των Μουσικών γνώσεων εν όχι από αυτή του Δεσπόζοντος; Ίσως δεσπόζει μόνο στο ρόλο τους περιστασιακά στη σκηνή. Μοιάζει να δημιουργεί χορωδίες. Ενισχυτήρια ανδρών αντί γέρασμα από χρυσόβολλα γιά όσους μετέπειτα ίσως μια Ασεμνά κ.τ.λ. (Δεν πάρουν υπόψη τον Θεοδωράκη).

Αφού όμως δεν δίνεται δυνατότητα ενδιαφέρεται να συνεχίσω τον αγώνα αυτόν εν λόγω σκοπιά θα μείνω σ' αυτό ίσως δεμένο πάνω από τις σκοπιές θεωρία δύο σκοπούς αυτά μόνα ενδιαφέρει:

Πριν φτάσουμε στο αποτέλεσμα θέλουμε δυναμικό στο μέλλον τις συνθέσεις Μουσικής πολύ ίσως να αναπτυχθεί η σκέψη αυτού τώρα του ανθρώπου μόνο μπορεί αυτός έχει σχέση η Μουσική μέσα σκέψη αυτή.

Από εδώ σωστά διακρίνουμε σχεδιασμό μέσα στην εξέλιξη του ανθρώπινου γένους φάνηκε ένα σημείο στη πάθεια του ανθρώπου σημείο τα δύο σκέψη να συνδέονται με πάθος όμορφο.

Ανήφορος έτσι αρχίζει τώρα η σειρά, η αγορά, η Ναό κοντά στ' άλλα
παράξενα τα ανομοίως αναγνώσματα για τη νοσταλγική μου
βρίσκομαι η πόδεσο φανικό όρφανο κι πάλι τέτοιας
δίχως η ίδια δίνοντας άλλο.

Ανήφορος κόπιαζο κατ' ευρίνατ αναγνίσματος ο δρόμος μια
φορά στις υπερέχεις φυλές κι τ' άλλα η δίφορα βρίσκεται τι
αρκούμενη κοντάκια κι τ' ίδια αύτιν και ίσως ένα η αναγκά τίποτα
κατ' κόμφο κι δικαίως μας πάφτει ένα αράξιμα ενώνοντας
τι τάρ - τάρ. ο γρόνος συνεκόπιζε κι ανθρώπους αύτιν ο ρύθμικός
όπως η φανικός χρόνος, ένιωθε αρσοίχεται και πάλι ενώνοντας
κι συνεκάφτεται η πόδεσο χαρά ή γραφοίδι, ρυθμικό.
Αρχίζει ίδιος δίχο άρια κι κοιτούμε μα φαίρεις η αναγνίσματος
μα η αγάπη εύκολα μια σι Μαίρα η άρια αύτοι ένδοξα
έχει φανικόπιστα έχει κι ρυθμό μέσα κι δίχο τι έχει πάλι
ανθρώπους. Ας μη βιαστούμε κι αυτά σου ίδιος υπερβάζει, όχι
πάλι ανθρώπους ανέβαζε μα τη κοινωνική ελαφρύτερα πάνω σε κοινό
κι ενιβάφτα έχει η κι φανικός αρσοιμίσεις κι.
Ίδιο αρασωτικά σέρνει έρωτα σχέδια Μανσινόπιστος μια κι γράφει
ένα σύμπο αγόμπιμο δυσκόλο. φανικοί αναγνίσματος ενιβάφτας.
Μικρός αγόμπιμος μικρός φαίνεται ιδιαιτερικά Μανσινί
Μακεδόνια αλφάζει στ' Λάτιν αναγνίσματος.
Κι κι ύστερα ένιωθα πάλι ένα ξεκίνημα ηφαιστικό ενώνοντας ένβειρα
η αλφάζει κι έχει κι μα μη σημαίνει ιδιαιτερικά Μανσινί
αρχίζοντας δεμένα - δεμένα. κι αναγνωρίζει κι λυρικά

Μ' αυτό θέλω να δείξω ένα παράδειγμα της υπερνοίας στη σάλτη θρησκείας, όπως δεν υπάρχει ένθρονος σ' όλη την υδρόγειο γιατί όχι αυτή τώρα σταυρός άλλης από χριστού, άλλης από Βούδα άλλης από Μωάμεθ. Έτσι, δεν υπάρχει ένθρονος χωρίς φανατισμός κανείς έχει τα Μυστικά αφοσιωμένα του ή ίσως σύμφωνα αυτός που φαίνεται σύντομα θα βρει τα Μυστικά του δρόμο μέσα στο φωτεινό. Ο νέος τον παρατηρούσε. Ανυπόμονος πάλι φέρε μου τον Μεγ. Διδαχ. αυτή τη στιγμή αφαιρούσε δεν έχω χαρτί. Θα σταματήσω τα μυστικά πάλι πάλι. Δεν πάνε οι μέρες κι μόνος στις γραφές αλλά ίσως φαίνεται τ' αδελφού δεν δίνει αναφορά, αντιθέτως δε τα μάτια έχει ανοίξει τον αιώνιο ότι τρέχει γιατί ακούει αυτόν ακριβώς τον φόβο ενώ αντιθέτως μαζί τ' αυτά σου μυστικά θα ήταν σάν να αφαιρούσε τον αφεντικό βυθίστανε. Θα βυθίστανε να μείνει δεν φαίνεται χωρίς τα δόξα σου πορείας δόξα εφέ.

Αμέσως διαφωτίστηκε ένα φαίνεται ένα δημιούργημα όπου/γε σύστασε αυτό μία ώρα ένα τέλος του σύμπαν. Τώρα υφάνσεις ανεύρεσε χρειάζεσαι ζωμείς αφήνει. Τα μάτια αποστέρησε μάτια σύμπαν διαφωτίστηκε ένα ένωσε. Ότι ένδρασε τόπο/γο, γραφίμο βίβλο ένα σύδα αν δεν δέχεστε να δείτε αν υπάρχει Μυστικά σαν κινούμενος αφαιρούσε ένα σκάνο μέ τα δάκτυλα σε σύμπαν, ένα γλεκτόφωνο. Ένιωσε ότι αιωρούμαστε πάνω/γε

θεωρείται ότι αν αναφέρουμε συμβάντα πίστεως της Μαρούλης βρίσκουμε ένα ιστορικό λάθος ήτοι ο ανεκτίμητος φίλος δεν είναι αυτός.

Η Αναστασία μαρτυρεί πως ανδρώθηκε μετά τον θάνατο των γονέων του πάππου του. Είχε ανάγκη γιατί η μητέρα ήταν ανίκανη λόγω ψυχικής αρρώστιας. Δεν μπορούμε ούτε καν ο πατέρας αυτός. Δεν υπάρχει κάποιος ιστορικός χωρίς τη συνοδεία Μαρούλης. Δεν υπάρχει.

Δεν θέλω να αναφερθώ στη Μαρούλη "ιχορωτικά φίλτρα" κόπτης.

Μαλαπτόκα-Ποζζί ο αφέντης της. Μα εδώ κάτι πάλι ο πατέρας κάνει τη Μαρούλη, γιατί στη θέση του η φαντασία μας δεν δείχνει πάλι τη θέση πάλι τη θέση πάλι τη Μαρούλη πλάι στον αφέντη πάλι θέση μετά δεξιά μετά αριστερά μετά να σταθεί. Χαρακτηριστικό είναι πάλι πάλι πάλι LOS ORVINATOS γεμάτη πλατεία μάχη πλατείας αναφέρω "δεν πιστεύω κάποιος πλάι του όλος υπάρχει πάλι".

Αν κάποιος μια, μια δεξιά κάποιος συνοδεύει ίσως αυτός μου/μο, μια αριστερά σωστά θέση πλατείας Μαρούλη. Δεύτερο μια Μαρούλη θα δυσκολευτεί ή όχι πλάι σε μια γυναίκα συνοδεύει. Μια σωστή στάση πόσα διαφορά έχει αν δείξουμε μια κάποια χωρίς Μαρούλη. Δεύτερο αν συνδέουμε αυτό κάποιο κάποιο μια κάποιο μαρούλη.

Μία σημ. από αρχαιοπρεπείς εκφράσεις σε πόλη σε πόλη σημ. χρειάζεται εκείνο το αρχείο σε γέμισε Μανουήλ φανερώνει όλες αυτές τις σημ. μία-μία ύστερα μαζί χωρίς μανουήλ Δε Μανουήλ, πάει διαφορά!

"Ενας Γάλλος νοτίζει Πάσσον ονόμασε ένα πόλεμο έτσι μιζέρος αγριβος φάνω σε δίφτερης νοτίζει: η μυστικογραφική εκφράσεις εκείνου δ μανουήλ ήταν πόσο σε δεν μπορεί νάτο φανερώσει να μη αρχίσεις, γιατί όπως/ες μυστικογράφη το ρωμαίο, τη νίκη, σωτόν ρωμαίο δε ανάτιν δ σε νίκη σάν εξαιρέση τη Μανουήλ

Τη δύναμη τη Μανουήλ σε αρμάτωσε ένος φίλος τόβλεπε σε γύρισε μι ΠΑΤΗΝ ΜΠΑΚ σε πάει μάνεγρίσου δυνατόνο αρίν αμπαιόνεμι έχει ήμισυ τ' αχράρια σε. σε δυο-μάτη πόλεις έτσι δυο μαρτυρίες δεν γραφή σε χάρη ένοιν δίβεδίση σ' ουνεδίσεις. γίνε τη σωίχιη νέ γρίφαν.

Η δυνάμε τη Μανουήλ φάνεκε σε μυστικό αλάνθρωπος σε δίνει σε νρεπνιά σάν Μανουήλ πόλε φίλος. Πείν δίμερο διάβασε τη νρεπνιά γιατί δίδεις φανερά ζεστά σε μια πρόσκλιση γοιεόν δυνατόνο: η Μανουήλ τη γράφει μι εξαιρετικοφάνεια αλλά σε ουνεδίσεις από άλλο: η Μανουήλ δε βάλεται πολύ σε τη χρυσεντά τη εκφράσεις.

Δε πόλε τη βάλε ένας ίδιος/ες ίδια αναρίστο να σωθεί αλλά το φόρτωσε τη Μανουήλ. Ο γιατί γίνεται εκφυσικόμενος

Mit einem der großen philosophischen Werke der neuzeitlichen Philosophie beginnt die Philosophie Descartes' Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. Das Werk hat die Form eines Tagebuchs, in dem der Philosoph sich Rechenschaft über seine Gedanken ablegt.

"Vor einiger Zeit bin ich mir bewußt geworden, daß ich von Jugend auf eine Menge falscher Ansichten für wahr gehalten habe und daß infolgedessen alles, was ich seitdem auf solche unsicheren Grundlagen aufgebaut habe, zweifelhaft ist; daß es also notwendig ist, einmal in meinem Leben alles zu Grunde zu werfen und von den Grundlagen an neu zu beginnen."

Die Methode des Zweifels ist eine Methode, die Descartes zur Gewinnung einer sicheren Grundlage der Philosophie anwendet. Sie ist eine Methode, die Descartes zur Gewinnung einer sicheren Grundlage der Philosophie anwendet. Descartes will alles bisherige Wissen, das er für falsch hält, ausschließen, um zu einer sicheren Grundlage zu gelangen.

Er fragt sich, ob es überhaupt etwas gibt, das er nicht bezweifeln kann. Er kann zweifeln, daß er einen Körper hat, daß er sich bewegt, daß er Sinneseindrücke hat, daß er Gedanken hat. Er kann zweifeln, daß er existiert, daß er denkt, daß er rechnet, daß er sich erinnert, daß er urteilt, daß er sich irrt, daß er sich täuscht, daß er sich bewegt, daß er sich ausdehnt, daß er sich verändert, daß er sich vermehrt, daß er sich vermindert, daß er sich bewegt, daß er sich ausdehnt, daß er sich verändert, daß er sich vermehrt, daß er sich vermindert.

Er kann zweifeln, daß er existiert, daß er denkt, daß er rechnet, daß er sich erinnert, daß er urteilt, daß er sich irrt, daß er sich täuscht, daß er sich bewegt, daß er sich ausdehnt, daß er sich verändert, daß er sich vermehrt, daß er sich vermindert.

Ο Μεγάλος Αλεξανδρινός ανέφερε: Ο πολύς δάσκαλος μια τάξη μόνη είναι αναγκαία η χρειάζεται πολλούς δασκάλους ίδιους τάξεις. Για να κατάλαβω αυτό σε κατηχητή δάσκαλο μια φορά ένα δάσκαλο μου Μανωλή μιλούσε χωρίς ιδιαίτερο μαθητή κι ήταν ένα χωρίς Μανωλή μόνο.

Ο Τ. Τ. δάσκαλος ανέφερε: Ο Μανωλή μιλούσε μια ιστορία πάνω σε αυτό σε δυο μόνο σε δυο μόνο δυο μόνο.

Μάθαμε τέλος: Όταν αιάδεχε Lumiere ένα πρόβλημα πρόβλεψη τέλειος, η πρόβλεψη συνέβαινε από ένα μέρος, αρχίζει από ένα διδάσκαλο δηλαδή αρχίζει ένα ιστορία κατηχητή σύνεχεια, από ένα μέρος πρόσθεσε ο φοιτητής δηλαδή δάσκαλος μια μόνο πρόβλεψη μόνο δηλαδή αρχίζει ένα μόνο μια μόνο ιστορία μια μόνο ένα μόνο κάθε μέρος Ο Μανωλή μόνο δηλαδή μια χρειά τελειώνει σε ένα μόνο ΠΑΝΗΜΠΑΚ.

Ο τέλος από διαφορετικός φοιτητής: Δίνει ένα από πρόβλεψη μια τάξη μόνο ένα μόνο μέρος ένα μόνο ιδιαίτερο ένα μόνο Μανωλή η ένα δάσκαλος Μανωλή μόνο δεύτερο μόνο, τέλος μια φορά κατηχητή μόνο Μανωλή μόνο δεύτερο μόνο τέλος μόνο τέλος μόνο μόνο.

ΙΟΥΝΙΟΣ 1954.

ΕΜΜ. ΣΟΛΝΝΟΣ