

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΟΠΤΙΚΟΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΠΜΣ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΟΧΗ
Μάθημα: **Διαδραστικός Ηχητικός Σχεδιασμός**
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Ζάννος

Τίτλος Εργασίας
**“Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΗΧΗΤΙΚΗΣ ΕΠΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΑΦΗΓΗΣΗ”**

Πολίτη Δήμητρα ava.ada2112
Αλεξανδρή Δήμητρα ava.ada2101

Εισαγωγή

Η παρούσα ερευνητική εργασία στοχεύει στην παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης της ηχητικής επένδυσης στον Κινηματογράφο. Επίσης διερευνάται η σχέση του ήχου με την οπτική αφήγηση στη συνολική δομή μιας ταινίας καθώς και η επίδραση αυτού του συνδυασμού στο κινηματογραφικό κοινό.

Περίληψη

Ο Κινηματογράφος ή αλλιώς σινεμά (από το γαλλικό *cinématographe*, *cinema*) είναι η αποκαλούμενη και έβδομη τέχνη και αποτελεί ένα οπτικοακουστικό θέαμα, στην υλοποίηση του οποίου συμβάλλουν πολλές τέχνες και τεχνολογίες. Η χημεία των τεχνών, αρχικά ανεξάρτητων, αλλά στη συνέχεια διαμορφωμένων στο κινηματογραφικό περιβάλλον, συντελεί στην κατάκτηση της συνολικής φιλικής εμπειρίας.

Η μουσική αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία μιας ταινίας και θεωρείται το σημαντικότερο στοιχείο, για το πώς επηρεάζεται η «διάθεση» κατά τη διάρκεια της ταινίας. Οι ήχοι μιας ταινίας βρίσκονται σε άμεσο συσχετισμό με την κινηματογραφική εικόνα. Από τον βωβό κινηματογράφο με τη συνοδεία μουσικής, περάσαμε στον ομιλούντα όπου και έγινε επακόλουθα η εξέλιξη της ηχητικής μπάντας (πρόζας-αφήγησης, ήχων – θορύβων, μουσικής). Το αποτέλεσμα είναι η ολοκληρωμένη κινηματογραφική εμπειρία ως μια νέα αισθητική που συμβάλλει στο συναισθηματικό. Από το φυσικό πάντρεμα του ήχου και της εικόνας σε συνδυασμό με την μουσική που ήδη προϋπήρχε επιρρεάστηκε η συνολική αισθητική μιας ταινίας. Δημιουργήθηκαν διάσημα κινηματογραφικά *soundtracks* και ξεχωριστές συνεργασίες σκηνοθετών με συνθέτες για την υλοποίηση ταινιών που έμειναν στην ιστορία της 7^{ης} τέχνης. Στην σύγχρονη εποχή, παρατηρείται ως ώριμη προσέγγιση της κινηματογραφικής τέχνης να προβάλλονται εκ νέου, κλασσικές ταινίες του βωβού κινηματογράφου αλλά και δημιουργίες σύγχρονων σκηνοθετών με συνοδεία ζωντανής μουσικής προσεγγίζοντας το έργο τέχνης ως ολοκληρωμένο οπτικοακουστικό έργο και προσφέροντας μια νέα ανάγνωση από το κοινό.

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΩΒΟ ΣΤΟΝ ΟΜΙΛΟΥΝΤΑ

Γέννηση του Κινηματογράφου

Ο Κινηματογράφος εφευρέθηκε τη δεκαετία του 1890 από τους αδελφούς Louis και Auguste Lumiere βασιζόμενοι στο κινητοσκοπιο του Thomas Edison και Dickson, κατασκευάζοντας μία φορητή κινηματογραφική μηχανή (λήψεως, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ). Αποτέλεσε τη βάση μιας τεράστιας βιομηχανίας ενώ έγινε ταυτόχρονα μία νέα μορφή διασκέδασης και ένα νέο καλλιτεχνικό μέσο.

Κατά την διάρκεια της πρώτης δεκαετίας, οι εφευρέτες εργάστηκαν για να βελτιώσουν τις μηχανές που κατέγραφαν και πρόβαλλαν κινούμενες εικόνες. Οι κινηματογραφιστές έπρεπε να σκεφτούν τι είδους εικόνες θα κατέγραφαν και οι διοργανωτές των προβολών πως θα παρουσίαζαν αυτές τις εικόνες στο κοινό.(Thompson & Bordwell 2011,13)

Βωβός κινηματογράφος

Ο όρος βωβός κινηματογράφος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις ταινίες που δεν είχαν συγχρονισμένο ηχογραφημένο ήχο και πιο συγκεκριμένα δεν είχαν ηχητικούς διαλόγους.

Στην πρώιμη αυτή περίοδο οι αιθουσάρχες είχαν σημαντικό έλεγχο πάνω στην μορφή του προγράμματος. Πολλοί συνδύαζαν τις ταξιδιωτικές ταινίες ,τις ταινίες επίκαιρων και της ταινίες μυθοπλασίας σε ένα ενιαίο εναλλασσόμενο πρόγραμμα. Ένα τέτοιο πρόγραμμα προβαλλόταν συνήθως με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής από ένα πιάνο μόνο ,στις περιπτώσεις μικρών προβολών, ή από μία ολόκληρη ορχήστρα ,όταν οι προβολές γίνονταν σε θέατρα που φιλοξενούσαν παραστάσεις βοντβίλ. Συχνά η προβολή συνοδευόταν από ηχητικά εφέ που συγχρονίζονταν με τη δράση στην οθόνη. Ο αιθουσάρχης ανακοίνωνε τους τίτλους, αφού στις πρώτες ταινίες δεν υπήρχαν αρχικοί τίτλοι ή μεσότιτλοι που εξηγούσαν τη δράση, ενώ κάποιες φορές προέβαινε σε εκτενείς σχολιασμούς κατά την διάρκεια της προβολής, περιγράφοντας εξωτικά τοπία, τα γεγονότα της επικαιρότητας και τις σύντομες ιστορίες που διαδραματίζονταν στην οθόνη. Σε κάποιες περιπτώσεις οι ταινίες συνδυάζονταν με θεάματα με μαγικούς φανούς και μουσικά διαλείμματα με μουσική από γραμμόφωνα. Σε αυτές τις πρώτες μέρες του κινηματογράφου, η επιτυχία μιας προβολής εξαρτιόταν σημαντικά από την ικανότητα του αιθουσάρχη να οργανώνει και να παρουσιάζει ένα τέτοιο πρόγραμμα. (Thompson& Bordwell, 2011,22)

Μία από τις απόψεις που συνδέονται με τις συνθήκες προβολής των πρώτων ταινιών είναι αυτή πως ο λόγος που χρησιμοποιήθηκε αρχικά η μουσική, ήταν για να καλύψει το θόρυβο που έκανε η μηχανή προβολής μέσα στην αίθουσα. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, οι αιθουσάρχες, στην προσπάθειά τους να εξουδετερώσουν έναν ενοχλητικό θόρυβο, είχαν την ιδέα να τον απαλύνουν μέσω ενός πιο ελκυστικού ήχου, του μουσικού. Συνεπώς, η κινηματογραφική μουσική δεν ξεκίνησε ως αποτέλεσμα κάποιας καλλιτεχνικής τάσης, αλλά από λειτουργική αναγκαιότητα. Στην προσέγγιση αυτή αντιπαράτιθεται, εν μέρει, ο Siegfried Kracauer, με το επιχείρημα ότι "αν και η μηχανή προβολής απομακρύνθηκε σχετικά σύντομα από την αίθουσα, ελαττώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ηχητική της επίδραση στους θεατές, εντούτοις η μουσική δεν σταμάτησε να υφίσταται στους χώρους προβολής". Εκτός όμως της ενόχλησης της μηχανής προβολής, μέσα στους χώρους στέγασης του κινηματογράφου έκαναν αισθητή την παρουσία τους και αλλογενείς πηγές θορύβου. Στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου μεγάλο μέρος των θεατών αποτελούσαν οι μετανάστες και τα εργατικά λαϊκά στρώματα των οποίων η συμπεριφορά μέσα στην αίθουσα προβολής κάθε άλλο παρά τυπική και «ευγενής» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. (Μπιλιλής 2009, 34)

Συγκεκριμένα, η μουσική στον βωβό κινηματογράφο λειτουργούσε:

α) επικοινωνιακά: είτε διότι προσπαθούσε συχνά να υποκαταστήσει την έλλειψη του ομιλούντος λόγου είτε διότι επεδίωκε να μεταφράσει το μήνυμα της ταινίας.

β) ψυχο-δραστικά: είτε ως αντίδοτο στη σιωπή των εικόνων είτε ως συντελεστής ενεργότερου συναισθηματικής συμμετοχής του θεατή στα προβλλόμενα.

γ) ψυχαγωγικά: μια ούτως ή άλλως διάσταση της μουσικής. Διάσταση την οποία επέτεινε στην κινηματογραφική αίθουσα και η χρήση μελωδιών από δημοφιλή τραγούδια ή από γνωστές κλασικές, οπερετικές επιλογές κλπ.

δ) αισθητικά: διότι μέσω του τρόπου συνοδείας είχε τη δυνατότητα να υπηρετήσει την άποψη του κινηματογραφικού έργου, να του προσδώσει χαρακτήρα, να το ολοκληρώσει αλλά και να το κατακρημνίσει αν ήταν αδόκητη.

ε) οικονομικά: διότι, από ένα σημείο και μετά, αποτέλεσε ισχυρότατο μέσο προσέλκυσης των θεατών-πελατών. Επιπλέον, διότι μέσω των συντελεστών της (αριθμός των μουσικών, οι αποδοχές τους, αγορά και συντήρηση οργάνων, αγορά μουσικών έργων κ.λ.π.) επηρέαζε τη διαμόρφωση του οικονομικού προϋπολογισμού της κάθε αίθουσας.

στ) κοινωνικά: διότι το μουσικό ύφος των επιλογών ανά αίθουσα και ανά κινηματογραφική περίοδο, ήταν από τα στοιχεία που αντικατόπτριζαν και σχετίζονταν με το ταξικό προφίλ των προσερχόμενων θεατών. Επίσης, διότι λόγω της υφιστάμενης σχέσης της με την κινηματογραφική παράσταση, η μουσική συντέλεσε στην ανάδυση μιας νέας επαγγελματικής κατηγορίας, αυτής των μουσικών κινηματογράφου, οι οποίοι, όπως ήδη αναφέρθηκε, συντελούσαν καθοριστικά στην αποτελεσματικότητα μιας μουσικής συνοδείας. (Μπιλιλής 2009,7-8)

Η εμφάνιση του ήχου στον Κινηματογράφο

Από την γέννηση Κινηματογράφου οι εφευρέτες προσπάθησαν να συνδέσουν εικόνα με ήχο που θα αναπαραγόταν μηχανικά ,συνήθως από δίσκους μικροφώνου. Ο ήχος και η εικόνα δεν ήταν εύκολο να συγχρονιστούν ,αλλά και οι ενισχυτές και τα μεγάφωνα της της εποχής δεν επαρκούσαν για να καλύψουν τις ανάγκες μιας κινηματογραφικής αίθουσας (Thompson & Bordwell 2011,193)

Η εισαγωγή του ήχου στον κινηματογράφο τοποθετείται χρονικά στο 1927, όταν η Warner Bros. πρόβαλε την εξαιρετικά επιτυχημένη ταινία The Jazz Singer. Η διαδικασία όμως της εφεύρεσης και της διάδοσης της τεχνολογίας του ήχου δεν εξελίχθηκε με τον ίδιο ρυθμό σε όλες τις χώρες, και αφορούσε πολλά ανταγωνιστικά μεταξύ τους συστήματα και ευρεσιτεχνίες. Η εμφάνιση του ήχου είχε πολλές οικονομικές και τεχνολογικές επιπτώσεις αλλά επηρέασε επίσης και το κινηματογραφικό ύφος. (Thompson & Bordwell 2011,193-198)

Η τεχνολογία του ήχου στα πρώτα χρόνια του ομιλούντος δημιούργησε αρκετά προβλήματα που αφορούσαν το κινηματογραφικό ύφος. Τα μικρόφωνα ήταν γυροσκοπικά και συνεπώς κατέγραφαν κάθε θόρυβο στο πλατό. Οι κάμερες που έκαναν πολύ θόρυβο όταν λειτουργούσαν, έπρεπε να τοποθετηθούν σε καμπίνες με ηχομόνωση. Εκτός αυτού ,στην αρχή της περιόδου όλοι οι ήχοι μιας σκηνής έπρεπε να ηχογραφούνται ταυτόχρονα, αφού δεν υπήρχε δυνατότητα να μιξαριστούν οι ξεχωριστές ηχητικές μπάντες. Αν έπρεπε να ακούγεται μουσική, οι μουσικοί έπρεπε να παίζουν κοντά στο πλατό την ώρα που γυριζόταν η σκηνή.

Η τοποθέτηση του μικροφώνου περιόριζε την δράση και τα μικρόφωνα αρχικά δεν ήταν καθόλου ευαίσθητα. Συχνά κρεμόταν πάνω από το πλατό ,ενώ ένας τεχνικός μπορούσε να το μετακινήσει σε περιορισμένη ακτίνα, προσέχοντας να το έχει στραμμένο προς την πλευρά

των ηθοποιών. Τα στούντιο πίεζαν συχνά τους ηθοποιούς να κάνουν μαθήματα ορθοφωνίας και να μιλούν αργά και καθαρά, έχοντας ως αποτέλεσμα πολλές από τις πρώτες ομιλούσες ταινίες να έχουν αργό ρυθμό ομιλίας, και οι ερμηνείες να μοιάζουν ψεύτικες και πομπώδεις στο σύγχρονο κοινό.

Οι τεχνικοί εργάζονταν με γρήγορους ρυθμούς για την επίλυση αυτών των προβλημάτων. Τα στούντιο σύντομα κατασκεύασαν μεταλλικά προστατευτικά καλύμματα για την μόνωση της κάμερας. Τα καλύμματα αυτά έκανα τις κάμερες λιγότερο θορυβώδεις και ήταν πολύ πιο εύχρηστα από τις καμπίνες. Κατόπιν εμφανίστηκαν τα μπουμ των μικροφώνων, μακριά κοντάρια τα οποία χρησίμευαν στη μετακίνηση του μικροφώνου πάνω από τα κεφάλια των ηθοποιών και μπορούσαν να ακολουθούν μία μετακινούμενη ηχητική πηγή.

Μέχρι το 1931 είχε επιτευχθεί η δυνατότητα ηχογράφησης περισσοτέρων από μία μπάντα ήχου σε μία σκηνή και η μείξη τους σε μία τελική μπάντα. Αυτή η νέα τεχνολογία διευκόλυνε την εγγραφή της μη διηγηματικής ατμοσφαιρικής μουσικής σε μία ταινία, αφού είχε ολοκληρωθεί η διαδικασία γυρίσματος και του μοντάζ. Ηχητικά εφέ θα μπορούσαν να επιτευχθούν σε μία σκηνή, και προηχογραφημένα τραγούδια μπορούσαν να παιχτούν playback κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, έτσι ώστε να μπορούν να συγχρονιστούν οι κινήσεις των χειλιών των τραγουδιστών με τη μουσική. (Thompson & Bordwell 2011,193-198)

Ταινίες Μιούζικαλ

Με την εμφάνιση του ήχου οι τεχνολογικές αλλαγές στην κινηματογραφική βιομηχανία αλλά και οι κοινωνικές αλλαγές σε όλο τον κόσμο προκάλεσαν την εμφάνιση νέων κινηματογραφικών ειδών, όπως το μιούζικαλ που εξωράιζε τη μίζερη πραγματικότητα με μουσική, χορό και τραγούδια. Αρχικά έγινε προσπάθεια μίμησης των θεαμάτων του καμπαρέ και του μιούζικ χολ με τις πρώτες ταινίες να προσπαθούσαν να μεταφέρουν στη μεγάλη οθόνη τη μαγεία της παράστασης βαριετέ. Μέχρι τότε υπήρχαν η οπερέτα, η επιθεώρηση και οι μουσικές κωμωδίες του Μπρόντγουει μεταφερόμενες σχεδόν αυτούσιες στον κινηματογράφο (Βαλούκος, 2003,186).

Μουσικές Ταινίες χαρακτηριστικά

Μπορούμε να διακρίνουμε πολλές κατηγορίες μουσικών ταινιών ανάλογα με τον τρόπο που ενσωματώνουν τη μουσική.

- 1.Η μουσική εξυπηρετεί ένα θέαμα που έχει μεταφερθεί στη οθόνη: ταινία όπερας, κινηματογραφημένη οπερέτα, επιθεώρηση, μιούζικαλ (με την αμερικάνικη έννοια του όρου),μουσική κωμωδία, μπαλέτο(ταινία χορού).
- 2.Η μουσική αποτελεί πηγή κινηματογραφικής έμπνευσης: βιογραφική ταινία, ταινία βασισμένη σε μια παρτιτούρα, ατμοσφαιρική ταινία συνδεδεμένη με τη μουσική.
- 3.Η ταινία τίθεται στην υπηρεσία της μουσικής: είναι η απλή καταγραφή μιας μουσικής παράστασης (κινηματογράφηση).
- 4.Η μουσική τίθεται στην υπηρεσία της ταινίας: πρόκειται για κινηματογραφική μουσική, της οποίας καλά παραδείγματα αποτελούν οι συνεργασίες του Michel Jaubert για τις ταινίες του Jean Vigo και του Marcel Carne ή του Miles Davis για την ταινία Ασανσέρ για το ικρίωμα του Luis Malle.
- 5.Η παράλληλη έρευνα μιας δυνατής σχέσης μεταξύ μουσικής και της ταινίας, όπου αναφέρονται τρία υποδειγματικά διδύμα: Eisenstein και Prokofiev για το Ο Λέων του Νιέβα,Orson Welles και Bernard Hermann για τον Πολίτη Κέιν,Jacques Demy και Michel Legrand για τις ομπρέλες του Χερβούργου και τα κορίτσια του Ροσφόρ (Pinel 2006,134).

Η ηχητική μπάντα μιας ταινίας

Η κινηματογραφική μουσική, μαζί με τους υπόλοιπους ήχους (διάλογους, ηχητικά εφέ και ατμόσφαιρες), συνθέτουν την ηχητική μπάντα μιας ταινίας και δεν θα έπρεπε να ξεετάζεται ξεχωριστά. Η τελική ηχητική μπάντα στον κινηματογράφο αποτελείται από τη μίξη:

1) Της πρόζας on (βλέπουμε τον/τους ηθοποιούς που μιλάνε) ή off (ο/οι ηθοποιοί βρίσκονται εκτός πεδίου οράσεως, αλλά εντός δράσης που διεξάγεται off camera) ή της αφήγησης (ονομάζεται και σπικάζ, voice over, voice off,), ή του εσωτερικού μονόλογου που είναι οι σκέψεις του ήρωα ή της ηρωίδας.

2) Των ήχων-θορύβων που μπορεί να είναι on ή και off. Κατά το γύρισμα τραβάμε το λεγόμενο «ήχο χώρου» στο τέλος των λήψεων μιας σκηνής, πριν ολοκληρώσουμε το γύρισμα σε έναν χώρο. Αυτό χρησιμεύει κατά το μοντάζ, στην ηχητική εξισορρόπηση των πλάνων μεταξύ τους.

3) Της μουσικής που μπορεί να είναι on και τότε, όταν δηλαδή βλέπουμε την πηγή της μέσα στο πλάνο, την ονομάζουμε μουσική χώρου, ή play back στα video clips και όπου αλλού το χρησιμοποιούμε πάνω στη λήψη και off στο μοντάζ. Η μουσική μπορεί να είναι πρωτότυπη, να έχει δηλαδή γραφτεί για την συγκεκριμένη ταινία ή να γίνει χρήση ήδη υπάρχουσας μουσικής ή και συνδυασμοί και υπάρχουσας και πρωτότυπης. Επίσης, η σιωπή, είτε με απότομο κόψιμο μέσα στο πλάνο, είτε με τη λειτουργία της από την αρχή του πλάνου, στρέφει ολόκληρη την προσοχή του θεατή στην εικόνα και στα δρώμενα, και της προσδίδει δραματική διάσταση. (Βάλλου Κωνσταντοπούλου, 2003)

ΣΧΕΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η λειτουργικότητα της μουσικής στον κινηματογράφο

Η μουσική για τον κινηματογράφο χαρακτηρίζεται από την λειτουργικότητά της μέσα στο κινηματογραφικό έργο, από την συνύπαρξη της με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία μιας ταινίας και πρέπει να ξεετάζεται ως ένα τελείως διαφορετικό είδος από αυτό που ονομάζουμε μουσική. Από την αρχή του ομιλούντος κινηματογράφου, σπάνια υπάρχει μόνη της χωρίς τη συνοδεία άλλων ήχων και ποτέ δεν υπήρξε μόνη της χωρίς εικόνα.

Η κινηματογραφική μουσική δεν μπορεί να απομονωθεί από το περιβάλλον το οποίο εξυπηρετεί και να αντιμετωπισθεί με κριτήρια απόλυτης μουσικής, που προορίζεται αποκλειστικά για ακρόαση. Πλέον, δεν αναφερόμαστε απλώς σε σύνθεση μουσικής, αλλά σε σύνθεση μουσικής για εικόνα, γεγονός που κάνει την έκφραση «ωραία μουσική» να στερείται νοήματος σε αντίθεση με τον χαρακτηρισμό «λειτουργική». Μέσα σε μια ταινία διαπιστώνουμε μια αλληλεξάρτηση των δύο μέσων που εμπλουτίζει με νέα εκφραστικά στοιχεία το οπτικό περιεχόμενο. Οι ήχοι όπως και η μουσική επηρεάζουν την ερμηνεία της εικόνας, συμμετέχοντας ενεργά στην κατανόηση του νοήματος των πλάνων.

Μια άλλη βασική λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής, είναι ότι μπορεί να εδραιώσει τη θέση μιας αφήγησης στο χρόνο. Οι μουσικές επενδύσεις συχνά χρησιμοποιούνται για να «αυθεντικοποιήσουν την εποχή» ή να παρέχουν ένα αίσθημα «νοσταλγίας» (Stuessy & Lipscomb 2003, αναφορά στους Lipscomb & Tolchinsky 2005).

Είναι, επίσης, ικανή να εκφράσει τη γενική προοπτική ή το μήνυμα που επεδίωξε ο σκηνοθέτης να μεταφέρει, όσον αφορά τόσο στους χαρακτήρες, όσο και στα επί της οθόνης γεγονότα και να πάει πιο πέρα την αφήγηση, ειδικά σε μη ξεκάθαρες καταστάσεις. Τα ίδια γεγονότα μπορούν να απεικονιστούν διαφορετικά, αλλάζοντας μόνο τη μουσική συνοδεία της σκηνής. Η 'αρνητική' ή 'θετική' χροιά (connotation) «προκαταβάλλει σημαντικά την ερμηνεία και την επακόλουθη απομνημόνευση μιας ταινίας από τους θεατές με έναν τρόπο ανάλογο προς τη διάθεση της ταινίας» (Boltz 2001). Τα διάφορα χαρακτηριστικά της μουσικής μπορούν να εκφράσουν διαφορετικό συγκινησιακό νόημα. Για παράδειγμα, η λύπη εκφράζεται με αργό ρυθμό, falling contour, low pitch, σε κλίμακα μινόρε, ενώ η χαρά

εκφράζεται με γρήγορο τέμπο, high pitch σε κλίμακα ματζόρε (βλ. Cohen & Guerriero 1985, αναφορά στην Cohen 1999). (Αμαλία Β. Συργουινιώτη, 2011)

Κινημάτογραφος και συναίσθημα

Στο άκουσμα της κινηματογραφικής μουσικής, προκαλούνται στον ακροατή πολλά και διαφορετικά συναισθήματα, τα οποία πηγάζουν από την προσδοκία του ακροατή για το πώς θα εξελιχθεί η μουσική, σε συνδυασμό με την πραγματοποίηση ή την διάψευση των προσδοκιών αυτών. Σύμφωνα με τον Huron (2006), τα συναισθήματα που σχετίζονται περισσότερο με την προσδοκία είναι το γέλιο, το δέος, το ρίγος. Και τα τρία συνδέονται με τους μηχανισμούς επιβίωσης και με τον φόβο. Η μουσική προκαλεί τα συναισθήματα αυτά, αλλά ο ακροατής γνωρίζει ότι δεν υπάρχει πραγματικός κίνδυνος για τη ζωή του, και ζει μια 'προσομοίωση' καταστάσεων. (Huron, D. "Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation", 2006)

Οι Juslin και Västfjäll, ορίζουν έξι επίπεδα για το συναίσθημα που προκαλεί η μουσική. Τα επίπεδα αυτά είναι: Οι αντιδράσεις του εγκεφάλου, η αξιολόγηση, η μετάδοση του συναισθήματος στο κοινό, η οπτική εικόνα, η ανάμνηση των σημαντικών γεγονότων και η προσδοκία που προκαλεί η μουσική. Όλα αυτά τα στοιχεία μπορεί να τα εντοπίσει κανείς μέσα σε μία ταινία (Cohen, 2010). Ο ακροατής έχει επίγνωση των συγκινησιακών επιδράσεων της μουσικής, μα σπάνια συνδέει συνειδητά το συναίσθημα που προκαλεί η μουσική με αυτό που ακούει (Mack & Rock 1998, αναφορά στον Field 2007).

Η μουσική μιας ταινίας λειτουργεί, συνειρμικά στον ακροατή, φέρνοντας μνήμες από εικόνες και καταστάσεις της ταινίας. Φυσικά κάτι τέτοιο προϋποθέτει η θέαση του φιλμ να προηγείται της ακρόασης του soundtrack. Με την έκδοση ενός Soundtrack δίνεται στο θεατή η ευκαιρία να ακούσει τη μουσική χωρίς να υπάρχει παράλληλα εικόνα, άρα και να προβεί σε μια προσεκτικότερη ακρόαση. Ένας από τους κύριους παράγοντες που καθορίζουν τη σχέση μεταξύ μουσικής και συναισθήματος: το υπόβαθρο του ακροατή. Η μουσική κατάρτιση είναι υψίστης σημασίας, διότι επηρεάζει την αντίληψη των συγκινήσεων στη μουσική.

Από γνωστικής πλευράς, ο κινηματογράφος 'τροφοδοτεί' το θεατή με πολυ-αισθητηριακά ερεθίσματα (Cohen 2005). Ο κινηματογράφος είναι μια απόδραση από την πραγματικότητα, που βοηθά τον θεατή να βιώσει υποκατάστατα αυτό που βιώνουν οι χαρακτήρες επί της οθόνης. Μέσω της οπτικής αφήγησης ο θεατής συσχετίζει την κινηματογραφική ιστορία με την προσωπική και εξερευνάει νέες εμπειρίες. Η μουσική και ο ήχος μπορούν να ενισχύσουν ή να μεταβάλλουν το αντιληπτό επίπεδο ενέργειας σε ένα δεδομένο σημείο της ταινίας και/ή το γενικό αντιληπτό επίπεδο ενέργειας. Στην θεωρία της αφήγησης και τη σεναριογραφία, ισχύει ότι οι ιστορίες συχνά οδηγούνται από την διαχείριση της αντιληπτής ενέργειας (perceived energy) (Lipscomb & Tolchinsky 2005). Η μουσική, δηλαδή, μπορεί να εκφράσει «ενέργεια». (Αμαλία Β. Συργουινιώτη, 2011)

Τα στοιχεία της μουσικής

Μπορούμε να πούμε ότι η μουσική περιέχει δυο ξεχωριστά, αλλά συσχετιζόμενα, συστατικά στοιχεία: τα συγκινησιακά και τα δομικά. Η συγκίνηση στην μουσική για τον ακροατή είναι σε θέση να περιγράψει τη συγκίνηση ή τη διάθεση που του προκαλεί ένα μουσικό κομμάτι. Τα δομικά συστατικά στοιχεία της μουσικής (δηλαδή τα χαρακτηριστικά του ύψους ήχου και του χρόνου) έχουν την ίδια επίδραση στον ακροατή, αν και η επίδρασή τους στη μουσική αντίληψη του ακροατή μένουν στο υποσυνείδητο (Cohen 2000).

Ο τεχνολογικός εξοπλισμός της μη-διηγηματικής μουσικής δεν πρέπει να είναι ορατός. (invisibility) Η μουσική δεν προορίζεται για να ακούγεται συνειδητά. Έτσι, πρέπει να κρατά βοηθητικό ρόλο στο διάλογο και την εικόνα, δηλαδή στα πρωτεύοντα αφηγηματικά μέσα. Gorbman (1987)

Συνθέτες της κινηματογραφικής μουσικής

Για να θεωρηθεί ολοκληρωμένος ένας συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής χρειάζεται να γνωρίζει την ιστορία της μουσικής τα διάφορα είδη ενορχήστρωσης τα προηγούμενα σημαντικότερα έργα αλλά και να έχει πλήρη εικόνα της κινηματογραφικής διαδικασίας. Εκτός της τεχνικής είναι ιδιαίτερα σημαντικό να μπορεί να εκφράζεται μέσω της μουσικής σε δραματουργικό, ψυχολογικό ή συναισθηματικό επίπεδο. Η γενική ιδέα πρέπει να προκύπτει από την πλήρη κατανόηση της ταινίας για να είναι κατάλληλη και να επιτυγχάνει αυτό που έχει κατά νου ο σκηνοθέτης. Πρέπει δηλαδή να παίζει το ρόλο της σαν ένα αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου που 'βιώνει' ο θεατής (Fischhoff 2005). Ένας από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους, με τους οποίους μια μουσική επένδυση μπορεί να διανθίσει την αφήγηση, είναι να εκφράσει τις ανείπωτες σκέψεις και τα αόρατα υπονοούμενα που υποβόσκουν στη δραματουργία. (Αμαλία Συργουνιώτη, 2011)

Η καλή επικοινωνία μεταξύ των δημιουργών, το κοινό όραμα και το ταυτόσημο υφολογικό στιλ, ευνοούν τέτοιου είδους συνεργασίες, οι οποίες αναδεικνύουν και επικυρώνουν τη ζωτικής σημασίας σχέση και σύνδεση μεταξύ μουσικής και κινηματογράφου. (Γερεμπακάνης 2015)

Η ηχητική μπάντα ως μέρος της αφήγησης

Όλοι οι ήχοι, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, τους οποίους αντιλαμβάνονται και ακούν οι χαρακτήρες μέσα στην αφήγηση, προσδιορίζονται σαν διηγητικοί (diegetic), ενώ αυτοί που δεν είναι μέρος της διήγησης (πχ. η ορχηστρική μουσική επένδυση) προσδιορίζονται σαν μη-διηγητικοί (non- diegetic). Η μουσική διευκολύνει τη ρυθμική και λογική συνέχεια (continuity) – ανάμεσα στα πλάνα, στη μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη, γεμίζοντας τα 'κενά'. (Gorbman, 1987) Η μουσική μπορεί επίσης, να διαβιβάσει μηνύματα για το πού πρέπει το κοινό να εστιάσει την προσοχή του στην επί της οθόνης δράση. Το γεγονός ότι μη-διηγηματική μουσική ακούγεται σε μέρη όπου δεν θα εμφανιζόταν σαν μέρος της διήγησης, επιτρέπει στο κοινό να 'χαθεί' μέσα στη δραματουργική πλοκή του έργου.

Αντιστοιχία εικόνα και ήχου

Ο ήχος μπορεί να 'ταιριάζει' με μια εικόνα (congruence), να έρχεται σε αντίθεση με αυτό που θα περιμέναμε (incongruence), ή να είναι απλά διαφορετικός από αυτό που τυπικά θα περιμέναμε. Άρα, η ηχητική επένδυση μπορεί να καταστήσει τα οπτικά δρώμενα πιο ξεκάθαρα, πιο αμφιλεγόμενα ή να αντικρούεται πλήρως με αυτά (Bordwell & Thompson, 1985, αναφορά στους Lipscomb & Tolchinsky 2005). Η σχέση μεταξύ των ακουστικών και των οπτικών συστατικών στο σινεμά είναι ενεργή και δυναμική, επιτρέποντας ένα πλήθος από πιθανές συσχετίσεις που μπορούν να εξελιχθούν -πολλές φορές δραματικά- όσο ξετυλίγεται η αφήγηση.

Μπορεί να εκφράσει τον εσωτερικό κόσμο, τις σκέψεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων. Ένας σκηνοθέτης μπορεί να διαλέξει να ορίσει έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα με ένα ήχο, μουσικό ή μη-μουσικό, και όχι απλά να συσχετίσει το χαρακτήρα με ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα, το leitmotif. Αντίστοιχα, η επανάληψη των μουσικών θεμάτων προσδίδει μια αίσθηση 'δομικής ενότητας' (Lipscomb & Tolchinsky 2005).

Η «χρονική σύμπτωση» (temporal coincidence) (Gorbman 1987) είναι ένας σημαντικός 'μηχανισμός εστίασης' (focusing device) στη διάθεση ενός μουσικοσυνθέτη του κινηματογράφου και μπορεί να εκτείνεται από το mickey- mousing μέχρι τη χρήση σκηνών μετά τους τίτλους τέλους ('stingers') για να τονιστούν σημαντικά γεγονότα (Fischhoff 2005). Στον κινηματογράφο, ο όρος "Mickey Mousing" περιγράφει μια κινηματογραφική τεχνική όπου η συνοδευτική μουσική βρίσκεται σε απόλυτο συγχρονισμό με τη δράση επί της οθόνης. Ο όρος έχει πάρει το όνομα του από τον πασίγνωστο ήρωα κινουμένων σχεδίων της εταιρείας Walt Disney και προέρχεται από τις πρώτες ταινίες της, όπου η μουσική σχεδόν απόλυτα μιμείται τις κινήσεις των χαρακτήρων. Αυτή η τεχνική μπορεί να χρησιμοποιήσει τη μουσική για να «ενισχύσει μια πράξη μιμούμενη ακριβώς το ρυθμό της» (Newlin 1977). Η

τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον τις δεκαετίες του '30 και του '40 (κυρίως από τον Max Steiner) αλλά θεωρείται πια παρωχημένη, λόγω υπερβολικής χρήσης στο παρελθόν.

Αναντιστοιχία εικόνας και ήχου

Αντίθετα, υπάρχουν όμως αρκετές περιπτώσεις, στο κινηματογραφικό δραματολόγιο, όπου συναντάμε μια επιτηδευμένη αναντιστοιχία ανάμεσα στην πληροφορία που αποστέλλεται σε κάθε αισθητήριο παράγοντα (αυτιά - μάτια). Η αναντιστοιχία μπορεί να εκφράζει ειρωνεία ή μια νοητική επεξεργασία και κατά συνέπεια την ενεργή συμμετοχή του θεατή (Lipscomb & Kendall 1994).

Ο θεατής διερωτάται –ενσυνείδητα ή όχι- για το ποιό είναι το προσδοκώμενο νόημα. Ο Ιταλός σκηνοθέτης Federico Fellini, μέσα από τις συνθέσεις του σταθερού συνεργάτη του Nino Rotta, χρησιμοποίησε συχνά αυτήν την τεχνική: η μουσική έχει ύφος αντιδιαμετρικό της δράσης, για να τονιστεί η βαθύτερη δραματικότητα της σκηνής, περιορίζοντας την επιφανειακή τραγικότητα (βλ. 81/2). Έχουμε επίσης, την τεχνική της ανάμειξης στην ίδια σκηνή των βασικών leitmotif, καθώς και των επιμέρους μοτίβων σε μερικές περιπτώσεις, στις ταινίες του Fellini, για διαφορετικό λόγο κάθε φορά, βοηθώντας να αναδυθεί είτε η εναλλαγή των συναισθημάτων και της ατμόσφαιρας είτε η πολυπλοκότητα (ασάφεια, πολλές φορές) των νοημάτων. Με άλλα λόγια η πρόθεση του συνθέτη στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι να συμβάλει περισσότερο στην αφηγηματικότητα.

Αναντιστοιχία, συναντάμε όταν ακούγεται ένα leitmotif αλλά δεν εμφανίζεται ο χαρακτήρας με τον οποίο το έχουμε συνδέσει. Ο μουσικός ήχος μας προκαλεί να περιμένουμε την άφιξη του συγκεκριμένου χαρακτήρα, να καταλάβουμε ότι ένας χαρακτήρας που βλέπουμε σκέφτεται το συγκεκριμένο χαρακτήρα, ή να συνειδητοποιήσουμε ότι ο συγκεκριμένος χαρακτήρας είναι σημαντικός για τα γεγονότα που εκτυλίσσονται επί της οθόνης ακόμα κι αν είναι απών (Bordwell 1985, αναφορά στους Lipscomb & Tolchinsky 2005).

Είδος αναντιστοιχίας εικόνας και ήχου μπορούμε επίσης να αναγνωρίσουμε στην τεχνική του foreshadowing, όπου η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως 'προάγγελος', να προετοιμάσει δηλαδή το κοινό για ένα επερχόμενο γεγονός, το οποίο μπορεί να είναι στην ίδια σκηνή ή αργότερα και στην τεχνική σεναρίου (pre-lap ή cont'd) όπου ο διάλογος ή οποιοσδήποτε ήχος ξεκινάει ή συνεχίζει στην εικόνα της επόμενης σκηνής τραβώντας την προσοχή του θεατή και δημιουργώντας προσδοκίες για το τι μπορεί να συμβεί. Πολλοί σκηνοθέτες συχνά 'παίζουν' με αυτήν την τεχνική, δημιουργώντας κλίμα έντασης για ένα γεγονός που αποδεικνύεται τετριμμένο (false alarm). Οι ταινίες θρίλερ έχουν χρησιμοποιήσει πιο διαδεδομένα αυτή την τεχνική ανάμεσα στα κινηματογραφικά είδη, με τον Alfred Hitchcock να είναι ένας από τους σκηνοθέτες που την υιοθέτησαν ευρέως για τους λόγους αυτούς.

Η απουσία μη-διηγηματικής μουσικής στον κινηματογράφο

Η σιωπή γίνεται αντιληπτή όχι ως απουσία του ήχου αλλά ως αίσθηση και του πιο απομακρυσμένου ήχου, του πιο σιγανού θορύβου. Αν όμως δεν ακούγεται καθόλου μουσική, ο θεατής διερωτάται γιατί διαγράφηκε η μουσική. Η σιωπή μπορεί να έχει μεγάλη και δραματική συναισθηματική επίδραση στο κοινό, ειδικά σε σημεία που η μουσική διακόπτεται εντελώς ξαφνικά και αναπάντεχα. (Cooke, 2008).

Τη δεκαετία του '50, ένα κίνημα ρεαλισμού οδήγησε κάποιους σκηνοθέτες στο να μη χρησιμοποιήσουν μουσική επένδυση στις ταινίες τους επειδή, όπως διατείνονταν, στη ζωή δεν υπάρχει μουσική που να συνοδεύει τη μέρα μας και να προσδίδει έμφαση στη διακύμανση του λόγου.

Αυτό το μη-μουσικό, κινηματογραφικό κίνημα 'πουρισμού' (purism) ξαναβγήκε στην επιφάνεια πιο πρόσφατα με το -ευρωπαϊκής έμπνευσης- Δόγμα 95, ένα στιλ κινηματογράφησης το οποίο επίσης αποκλείει κάθε είδους μουσική επένδυση. Η μόνη

μουσική που επιτρέπεται είναι η μουσική από πηγή, η οποία προέρχεται από το περιβάλλον της σκηνής με πετυχημένο παράδειγμα τη δανέζικη ταινία *Festen/ Οικογενειακή Γιορτή* (1998). Το θρίλερ του Άλφρεντ Χίτσκοκ *The Birds/ Τα πουλιά* (1963) είναι ένα παράδειγμα ταινίας του Hollywood με καθόλου απολύτως μη-διηγηματική μουσική.

Ο Ingmar Bergman έδωσε μια άλλη διάσταση στη μουσική υπόκρουση, φέρνοντας κατά διαστήματα ένα μικρό "διάλειμμα εμβάθυνσης" ωθώντας το θεατή να έλθει σε επαφή με το τί συμβαίνει στην ψυχή του ήρωα (πχ. σουίτες για βιολοντσέλο του Μπάχ στο έργο *Persona* του 1966).

Κατά κύριο λόγο, αυτή η κίνηση αφαίρεσης της μουσικής από τις κινηματογραφικές ταινίες επειδή είναι αφύσικο, αποδοκιμάστηκε από τους κινηματογραφικούς συνθέτες και τους σκηνοθέτες, οι οποίοι επιμένουν ότι τα φιλμ χρειάζονται τη μουσική. Ακόμη και οι βωβές ταινίες είχαν (ζωντανή) μουσική υπόκρουση. Τέτοια 'μη-διηγηματική σιωπή' (Gorbman 1987), που περιλαμβάνει είτε ολόκληρη ηχητική επένδυση, είτε παραλείποντας τον ήχο, που έχει συσχετιστεί με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα ή αντικείμενα, μπορεί να μπερδέψει. Σύμφωνα με το Fischhoff (2005), αυτό το επαναστατικό κίνημα δεν κράτησε πολύ, για το λόγο ότι η ανυπαρξία μουσικής τονίζει τις όποιες αδυναμίες μπορεί να υπάρχουν – σεναριακές ή τεχνικές. Εξαιτίας της 'χρησιμότητας' που έχει η μουσική επένδυση στη μεγέθυνση όλων των ήχων – μουσικών και μη- στην οπτικο-συγκινησιακή εμπειρία, το να παραλείψουμε το μουσικό 'σχόλιο' (musical commentary), που συνοδεύει τη δράση, θα ήταν καταστροφικό για την επίδραση της ταινίας στο θεατή.

Ο θόρυβος ως ηχητικό στοιχείο στις ταινίες

Ο θόρυβος από την άλλη, ως ηχητική επένδυση έχει χαρακτήρα στον κινηματογράφο. Είναι αυτός που την μία απειλεί και ενοχλεί και την άλλη αντιπροσωπεύει μια ενδεχόμενη επανάσταση και αλλαγή, όπως ο ήχος για έναν νέο κόσμο. Δημιουργεί μια ρυθμική αισθητική, ταράζοντας την ταυτότητα των θεατών της. Γι' αυτό κι ο θόρυβος είναι τόσο σημαντικός, γιατί σαν ήχος συνεχώς παλεύει να βρει την θέση του σε οτιδήποτε σταθερό – θετικό ή αρνητικό – και η αβεβαιότητα που αποπνέει είναι το μόνο καταφύγιο για όλα αυτά τα αισθήματα.

Στην Ιαπωνία υπάρχει μια ιδιαίτερη ιστορία πάνω σε αυτό. Συγκεκριμένα υπήρχε μια ομάδα καλλιτεχνών που ενδιαφέρονταν για την αντι-αισθητική ιδέα της καταστροφής και της φθοράς σαν τρόπο έκφρασης. Ήδη από την αρχή των 80's, το ρεύμα του *Japanoise* δεν περιλαμβάνουν καμία μελωδία. Λευκός θόρυβος, στατικοί ήχοι και βαρύ drone. Πάνω σε αυτό χτίστηκαν διάφοροι πειραματισμοί στην χώρα για την παραγωγή μερικών από των πιο «θορυβωδών» ταινιών της παγκόσμιας ιστορίας. Στα *Crazy Thunder Road* (1980) και *Burst City* (1982) του Sogo Ishii βλέπουμε την διαχωριστική γραμμή μεταξύ μουσικής και ταινίας συνεχώς να παρακάμπτεται.

Η επίδραση της ψυχομουσικολογίας στον κινηματογράφο

Αν και ο τομέας της πειραματικής ψυχολογίας μετρά πάνω από έναν αιώνα ύπαρξης, ο τομέας της ψυχομουσικολογίας είναι πολύ πιο πρόσφατος, και η συνεισφορά του εστιάζει πρωτίστως στις διεργασίες που υποβόσκουν στα δομικά συστατικά στοιχεία της μουσικής, όπως η τονικότητα και ο ρυθμός (Dowling & Tighes 1993, αναφορά στην Cohen 1994). Κι όμως, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Cohen, δεν είναι αυτά τα δομικά χαρακτηριστικά που ορίζουν την ακουστική εμπειρία της μουσικής, αλλά είναι το νόημα και η συγκίνηση, που θεωρούνται πιο σημαντικά (πχ., Sloboda 1985). Ακριβώς επειδή το νόημα και η συγκίνηση χαρακτηρίζουν την κινηματογραφική εμπειρία, η κινηματογραφική μουσική παρέχει μια οδό για να ερευνήσουμε τις σχέσεις μεταξύ μουσικής και συγκίνησης.

Ο Robert Stam (American film theorist) παρομοίασε τη μουσική ως το τονικό αντίστοιχο του συναισθήματος που αιχμαλωτίζει την ψυχή, υποκαθιστώντας την κυριολεκτική, οπτική

μίμηση με το ρεαλισμό της υποκειμενικότητας και τον αισθαντικό χαρακτήρα της σκέψης. Σχετίζεται στενά με τη φύση των κομματιών και με την εύρεση των αποτελεσμάτων. Σε πολλές περιπτώσεις η μουσική είναι σχεδόν συνεχής, αποτελώντας επέκταση για ολόκληρες σκηνές, πιθανόν και για ολόκληρες πράξεις.

Προβολή Κινηματογραφικών ταινιών με συνοδεία ζωντανής μουσικής στη σύγχρονη εποχή

Συχνά πλέον κλασσικές ταινίες του βωβού κινηματογράφου αλλά και ταινίες σύγχρονων σκηνοθετών προβάλλονται με συνοδεία ζωντανής μουσικής από μουσικά σύνολα - ορχήστρες , σε πρωτότυπη σύνθεση ή με έργα κλασσικών συνθετών. Από την διασύνδεση τους επιτυγχάνεται μία νέα προσέγγιση αλλά και μια νέα ανάγνωση τους από το κοινό. Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών δημιουργεί εκδηλώσεις όπου γίνεται προβολή σπουδαίων ταινιών του βωβού κινηματογράφου με συνοδεία ζωντανής μουσικής. Τα έργα γραμμένα από σύγχρονους Έλληνες συνθέτες ερμηνεύονται από Καμεράτα- Ορχήστρα των φίλων της Μουσικής . Η Εθνική Λυρική Σκηνή, , επιχειρεί μια διασύνδεση μεταξύ της όπερας και των εικαστικών τεχνών. Μέσα από έργα που αποτελούν καρπούς νέων αναθέσεων, κάθε καλλιτέχνης συνομιλεί με το έργο ενός κλασσικού συνθέτη απαλλαγμένος από τις συνήθειες οπερατικές συμβάσεις και την αφήγηση, πραγματοποιώντας άνοιγμα προς ένα κοινό που μπορεί να μην έχει ασχοληθεί προηγουμένως με την όπερα. Ο δημιουργικός διάλογος μεταξύ των σύγχρονων καλλιτεχνών με τη «ζωντανή» εκτέλεση συμφωνικής μουσικής, στοχεύει στην περαιτέρω διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο μπορεί κανείς να διαχειριστεί, να μεταμορφώσει και να αξιοποιήσει μία σύγχρονη αίθουσα όπερας.

Ο Burt (1994) αναφέρει πως η μουσική γίνεται ένας σύνδεσμος επικοινωνίας μεταξύ της οθόνης και του κοινού που καταφέρνει και τα ενώνει όλα, σε μία και μοναδική εμπειρία (Kalinak, 2010). Η Kalinak (στην Cohen, 2010) αναφέρει ότι ο συγχρονισμός της μουσικής και της εικόνας(διήγησης) δημιουργεί την ψευδαίσθηση πως η διήγηση, παράγει από μόνη της τον ήχο, και ότι η μουσική τοποθετείται έτσι, ώστε να επηρεάσει την αντίληψη ακόμα και των θεατών που είναι ουδέτεροι, χωρίς όμως να διακόπτει και να «ενοχλεί» τη διήγηση.

Επίλογος

Όπως προκύπτει από την παρούσα εργασία, η ηχητική επένδυση μιας ταινίας συμβάλει με πρωτίστως λειτουργικό τρόπο στην συνολική δομή της. Η εικόνα και ο ήχος του κινηματογράφου αλληλεπιδρούν, ενισχύοντας το νοήμα της ταινίας. Αν αφαιρεθεί ή τροποποιηθεί η ηχητική μπάντα μπορεί να μεταβάλλει εντελώς το τελικό αποτέλεσμα και να δημιουργήσει διαφορετικά συναισθήματα στο κοινό. Ο θεατής μέσω των οπτικοακουστικών ερεθισμάτων που λαμβάνει, βιώνει διαφορετικά την κινηματογραφική εμπειρία αναδύοντας του μνήμες και συναισθήματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

¹ Βαλούκος, Στάθης ,Ιστορία του Κινηματογράφου, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2003

² Thompson, Kristin & Bordwell, David, Ιστορία του Κινηματογράφου (μτφρ. Λέρος Νίκος & Κολαίτη Ρίτα) ISBN13 9789601633411 , Εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2011

³ Bordwell, David & Thompson, Kristin, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου (μτφρ. Κοκκινίδη Κατερίνα),Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011

⁴ Pinel, Vincent, Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο (μτφρ. Καρρά Μαριλένα),Μεταίχμιο, Αθήνα 2006

⁵ Βάλλυ [Κωνσταντοπούλου](#), «Εισαγωγή στην Αισθητική του Κινηματογράφου» , Εκδόσεις [ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ](#) ISBN13 9789603221852, 2003

⁶ Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, "Ο ήχος στον κινηματογράφο", Διδάσκων στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιωάννινα 2013

⁷ Kracauer, Siegfried, Θεωρία του Κινηματογράφου (μτφρ. Δ.Κούρτοβικ), Κάλβος,1983

⁸ Μπιλιλής, Αθανάσιος ,Μουσική Συνοδεία στον Αμερικανικό Βωβό Κινηματογράφο, εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών ,μουσικών και αισθητικών συντελεστών, Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,2009

<https://www.didaktorika.gr/eadd/bitstream/10442/18611/1/18611.pdf>

⁹ Γερεμπακάνης, Εμμανουήλ ,Ο ρόλος και η χρήση της Μουσικής στον Κινηματογράφο. Αναλύσεις τεχνικών με παραδείγματα από την κινηματογραφικήμουσική του Νίκου Κυπουργού, Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία,2015

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Αποστολία Ματζιροπούλου , "Κινηματογραφική Μουσική και Συναίσθημα", ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ. Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2013

Αμαλία Β. Συργουνιώτη , "Η μουσική στον κινηματογράφο: ο ουσιαστικός δευτεραγωνιστής" Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης. ΑΘΗΝΑ 2011

<http://ikee.lib.auth.gr/record/271435>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Film#Sound>

<https://www.nationalopera.gr/arxeio/arxeio-parastaseon-pe/item/2204-the-artist-on-the-composer>

<https://www.megaron.gr/event/mousiki-kai-bobos-kinimatografos/>