ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΥΡΩΠΑΙΚΉΣ(ΚΛΑΣΙΚΗΣ) ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

«Κινηματογραφική Μουσική και Συναίσθημα»

Αποστολία Ματζιροπούλου

Α.Μ. 24/09

Επιβλέπουσα: Μόνικα Ανδριανοπούλου

Συνεπιβλέπουσα: Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2013

Περιεχόμενα

Εισαγωγή……..4

1 Μουσική και συναίσθημα……6

1.1 Έκπληξη, πρόβλεψη και άλλα συναισθήματα**……8**

1.2 Συλλογικά συναισθήματα**……...10**

1.3 Διάφορα μουσικά στοιχεία και συναίσθημα**……..11**

1.4 Θεωρίες περί μουσικής, λογικής και συναισθήματος**……12**

1.5 Μουσική, «διάθεση» και συναίσθημα**……...14**

1.6 «Εξωμουσικοί» παράγοντες που επηρεάζουν τη μουσική και το συναίσθημα**….16**

2. Ιστορικά στοιχεία της κινηματογραφικής μουσικής……..17

2.1 Η επιστήμη της κινηματογραφικής μουσικής και άλλες επιστήμες**……...17**

2.2 Ήχος και εικόνα**……19**

2.3 Βωβός κινηματογράφος**……20**

2.4 Ήχος και σιωπή στο βωβό κινηματογράφο**……20**

2.5 “The Jazz Singer” **……..22**

2.6 Είδη κινηματογραφικής μουσικής**……..24**

3. Κινηματογραφική μουσική και συναίσθημα……...26

3.1 Θεωρίες και έρευνες περί κινηματογραφικής μουσικής και συναισθήματος**…....29**

3.2 Συνθέτες και κινηματογραφική μουσική **……...30**

3.3 Λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής**……...32**

3.4 Κινηματογραφική μουσική και Όπερα**……...32**

3.5 Μελωδία, ρυθμός και άλλα στοιχεία**……..32**

Επίλογος……...……...35

Βιβλιογραφία**……36**

Πρόλογος

«Ετσι γεννήθηκε η μουσική του κινηματογράφου, θα 'λεγε κανείς. Απ' τη σιωπή. Και η μουσική αυτή υπήρξε στην αρχή λίγο σκοτάδι, τίτλοι, ηχητική περιγραφή του ονείρου, πράξη ζωής και θάνατος, ενέργεια, νίκη, τέλος-διέξοδος, επιστροφή στο σπίτι. Μες στο ψυγείο τα όνειρα για μια μοναδική στιγμή αναπόλησης και μοναξιάς. Η μουσική του κινηματογράφου συντηρεί στη μνήμη την εικόνα, την ερμηνεύει, ενώ συγχρόνως χρωματίζει επιθυμίες και θύμησες δικές μας και την προσωπική μας ταύτιση με τις πτυχές ενός ασπρόμαυρου ονείρου τριάντα πέντε χιλιοστών».

Μάνος Χατζηδάκις

Θα ήθελα να εκφράσω τις ιδιαίτερες ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα της παρούσας εργασίας κα Μόνικα Ανδριανοπούλου για την ιδιαίτερη συμβολή της στην εκπόνηση της εργασίας, για την πολύτιμη βοήθεια, τη διάθεση και τις συμβουλές της καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής, καθώς επίσης και την κα Άννα Μαρία Ρεντζεπέρη για τη συμμετοχή και τη συνεργασία της ως συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη σχέση μεταξύ της μουσικής και του συναισθήματος γενικότερα, και της κινηματογραφικής μουσικής και του συναισθήματος ειδικότερα. Το «πώς» και πόσο επηρεάζονται ή όχι μεταξύ τους, πώς εκφράζονται ξεχωριστά και μαζί, πώς επιδρούν εντέλει στον ακροατή/θεατή καθώς και το αποτέλεσμα αυτής της επίδρασης.

Σύμφωνα με το Meyer (1956), βάσει της φυσιολογίας και της βιολογίας, η μουσική προκαλεί στον ανθρώπινο οργανισμό σαφείς και εντυπωσιακές αντιδράσεις. Έχουν παρατηρηθεί επιδράσεις στον παλμό, την αναπνοή και την εξωτερική αρτηριακή πίεση, καθώς και καθυστέρηση της μυϊκής κόπωσης. Ο Kivy (2007) προχωρά σε ένα επόμενο επίπεδο, αναφέροντας πως μουσική είναι η έκφραση του συναισθήματος, η «φωνή» και ο τρόπος «ομιλίας» που εκφράζεται η σκέψη. Εάν υποθέσει κανείς πως η μουσική κατάγεται και αναπτύσσεται μέσα από αυτή τη «φωνή» τότε πρέπει επίσης να υποθέσει πως το συναίσθημα αναπτύσσεται από τη σκέψη.

Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, εξετάζεται ο συνδυασμός της μουσικής και του συναισθήματος, η επιρροή που ασκεί το ένα στο άλλο, άμεσα ή έμμεσα. Επιπλέον, εκτός από τις ιστορικές αναφορές, αναλύονται συγκεκριμένα συναισθήματα σε συνδυασμό με τη μουσική, καθώς και έννοιες όπως τα «συλλογικά συναισθήματα», όπως και παράγοντες-γνωρίσματα που υπάρχουν μέσα και έξω από τη μουσική και αποτελούν καταλύτες στο πώς επηρεάζεται ο τελικός αποδέκτης, δηλαδή ο ακροατής/θεατής, από τη μουσική και το συναίσθημα. Ακόμα, γίνονται αναφορές σε διάφορες θεωρίες για τη μουσική, το συναίσθημα και τη λογική, όπως και για έννοιες όπως η «διάθεση» και το συναίσθημα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, συναντώνται ιστορικά στοιχεία για την κινηματογραφική μουσική και την επιστήμη της, σε συνδυασμό ενίοτε με άλλες επιστήμες, αναφορές στις έννοιες του ήχου και της εικόνας, την εξέλιξη του βωβού κινηματογράφου καθώς και την πορεία του ήχου και της «σιωπής» μέσα σε αυτόν, την πρώτη ταινία σε ομιλούντα κινηματογράφο ("The Jazz Singer"), όπως και τα είδη της κινηματογραφικής μουσικής.

Συνεχίζοντας στο τρίτο κεφάλαιο, μελετώνται οι θεωρίες για την κινηματογραφική μουσική και το συναίσθημα, η κινηματογραφική μουσική από την πλευρά των συνθετών, καθώς και οι λειτουργίες της μέσα στην ταινία. Επιπρόσθετα, σημειώνονται κάποια κοινά στοιχεία ή διαφορές της κινηματογραφικής μουσικής με την όπερα, καθώς και διάφορα μουσικά στοιχεία που υπάρχουν σε εκείνη και έχουν συγκεκριμένο αντίκτυπο στα συναισθήματα.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία θεωρητική προσέγγιση και συγκριτική παράθεση μέρους της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε είναι αποκλειστικά και μόνο στην αγγλική γλώσσα, η πλειοψηφία της οποίας τοποθετείται χρονικά κυρίως στην πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Εκτός από τις σύγχρονες αυτές μελέτες, χρησιμοποιήθηκαν και ορισμένες πηγές που εντάσσονται στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα.

1. Μουσική και συναίσθημα

Όπως ο ήχος και η εικόνα, έτσι και η μουσική και το συναίσθημα, είναι δύο έννοιες διαφορετικές, ακέραιες, και η καθεμία με τη δική της υπόσταση και περιεχόμενο, που όμως επηρεάζουν η μία την άλλη αναπόφευκτα. Για την ακρίβεια, αλληλοσυμπληρώνονται πλήρως. Η μουσική συνιστά ένα στοιχείο, το οποίο συχνά οι άνθρωποι χρησιμοποιούν για να ορίσουν και να «στήσουν» τις ζωές τους, και βάση του αποτελούν το αίσθημα, η σκέψη και η φαντασία, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Για παράδειγμα, η Cohen (2010) θεωρεί πως οι εκτελεστές-μουσικοί της ροκ μουσικής στο Λίβερπουλ, δημιουργούσαν το δικό τους χώρο και χρόνο, όπου όλων των ειδών τα όνειρα, συναισθήματα και σκέψεις, είναι πιθανά και δυνατά. Η μουσική είναι ικανή, και συνήθως όντως το πετυχαίνει, να κάνει πιο έντονες τις συναισθηματικές αντιδράσεις, περισσότερο από ό, τι η ίδια η γλώσσα, κάτι που είναι σύμφωνο και με την έκφραση του Tan (2010), πως η ταινία(ήχος και μουσική) είναι μία «μηχανή» που παράγει συναισθήματα. Ακόμα, ο Cooke (2010)διατύπωσε τη θεωρία πως οι μουσικές φράσεις, είναι απαραιτήτως μια γλώσσα συναισθημάτων, παρόμοια με το λόγο.Ο Hanslick (2003) συμφωνεί με την άποψη ότι η μουσική παρομοιάζεται με τη γλώσσα και η συγγένεια τους είναι αρκετά κοντινή. Η μουσική έχει να κάνει αποκλειστικά με την υποκειμενική εκδήλωση μιας εσωτερικής ορμής και οι κανόνες που ισχύουν για τον άνθρωπο που ομιλεί ισχύουν εν μέρει και για τον άνθρωπο που τραγουδά. Έχουν όμως και μια ουσιώδη διαφορά που συνίσταται στο ότι στη γλώσσα ο ήχος αποτελεί το μέσο ενώ στη μουσική είναι αυτοσκοπός.

Μια άλλη άποψη υποστηρίζει πως, η μουσική είναι μια γλώσσα συναισθημάτων, μέσα από τα οποία ενθαρρύνεται να ζει κανείς και να κινείται, σύμφωνα με τις βασικές αρχές του ανθρώπου. Οι Panksepp και Bernatzky (2002) θεωρούν πως σε

κάθε γεγονός , οι περισσότεροι άνθρωποι ακούνε μουσική, για το συναισθηματικό πλούτο που προσθέτει στις ζωές τους. Έτσι, εκείνοι συνδέονται με τη μουσική, δημιουργώντας δεσμούς, που ενδεχομένως να έχουν νευροβιολογικές ομοιότητες, με την αγάπη και την κοινωνική αφοσίωση που νιώθουν συχνά οι άνθρωποι ο ένας για τον άλλον. Έτσι, η μουσική είναι η γλώσσα των συναισθημάτων. Η Langer αναφέρει πως η «εσωτερική ζωή» του κάθε ανθρώπου, είτε εκείνη εκδηλώνεται σωματικά είτε πνευματικά, έχει παρόμοιες ιδιότητες με τη μουσική, καθώς παρουσιάζουν και οι δύο δράση και ηρεμία, ένταση και χαλάρωση, συμφωνία ή διαφωνία, προετοιμασία, πληρότητα, ενθουσιασμό Σύμφωνα με το Hanslick(2003, σ.89) «Η μουσική επενεργεί στην κατάσταση του θυμικού γρηγορότερα και εντονότερα από οποιοδήποτε ωραίο της τέχνης, με μερικές συγχορδίες μπορούμε να μεταφερθούμε σε μία διάθεση την οποία ένα ποίημα θα μπορούσε να αγγίξει μόνο κατόπιν εκτενούς έκθεσης (exposition) …». (Finnegan, 2003, Huron, 2006, Lack, 1997, Panksepp & Bernatzky, 2002).

Προσεγγίζοντας την ιστορική πλευρά του θέματος, οι πρώτες εργασίες για τα συναισθήματα στη μουσική, ήταν πιο πειραματικές και περιγραφικές, ενώ ασχολούνταν με το πώς αντιλαμβάνεται και κατανοεί κανείς την έννοια του συναισθήματος παρά με το αποτέλεσμά του . Όπως αναφέρεται και παρακάτω, οι πρώτες έρευνες σχετικά με την επιστήμη του συναισθήματος στη μουσική, έλαβαν χώρα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Sloboda & Juslin, 2010), αποτελώντας το προοίμιο για τη δημιουργία αργότερα της επιστήμης της κινηματογραφικής μουσικής και του συναισθήματος, που συνέβη κυρίως στα τέλη της δεκαετίας του 1980. (Cohen,2010)

1.1 Έκπληξη, πρόβλεψη και άλλα συναισθήματα

Στο άκουσμα της 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. Ο Huron παρομοιάζει την ευχαρίστηση που προκύπτει από αυτήν τη διαδικασία με εκείνην από δραστηριότητες όπως το 'skydiving' και τα 'τρενάκια τρόμου'.

Ο Λέοναρντ Μέγιερ (1956) υποστηρίζει πως η μουσική μπορεί να επηρεάσει άμεσα το συναίσθημα, και αυτό οφείλεται στην έννοια της αναμονής-προσδοκίας.

Οι προσδοκίες μπορούν να οδηγήσουν τον ακροατή σε διαφορετικά συναισθήματα, και αυτό μπορεί να αποτελέσει μια από τις μεγαλύτερες πηγές έμπνευσης για τους μουσικούς σχετικά με τον τρόπο σκέψης και εκτέλεσης των κομματιών καθώς και «τί» θέλουν να μεταδώσουν στο ακροατήριο. Επιπλέον, η έκπληξη, ως συναίσθημα, προϋποθέτει την πρόβλεψη αλλά και την διάψευσή της προσδοκίας, ενισχύοντας τη συναισθηματική αντίδραση. Για παράδειγμα, καθώς μια μουσική φράση εξελίσσεται προς την πτώση της, αν η προσέγγιση γίνει προβλέψιμη, τότε αυξάνεται η ευχαρίστηση του ακροατή στα σημεία αυτά, όπου υπάρχει πτωτικό σχήμα και ολοκληρώνεται η μουσική φράση.

Οι προσδοκίες αλλάζουν όσο κανείς εξοικειώνεται με τα μουσικά έργα. Τα διάφορα συναισθήματα που μπορεί να προκαλέσει η μουσική, βασίζονται στις προηγούμενες μουσικές εμπειρίες του ακροατή με άλλα μουσικά έργα, και στην αίσθηση που έχει εκείνος, για την «πορεία» της μουσικής, με ποιόν τρόπο εκείνη θα προχωρήσει και πώς θα εξελιχθεί. Έρευνες έδειξαν πως ο βαθμός της οικειότητας με ένα μουσικό κομμάτι, ή με ένα είδος μουσικής, επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που ακούμε μουσική. Ο Zajonc (στον Huron, 2006) αναφέρει πως υπάρχει το αποτέλεσμα της έκθεσης, δηλαδή όσο περισσότερο βλέπει ή ακούει κανείς κάτι, τόσο περισσότερο του αρέσει. Για παράδειγμα, η ατονική μουσική ορισμένες φορές προκαλεί παράξενα και στενάχωρα συναισθήματα, αλλά αυτή η κατάσταση αλλάζει με τη συνεχή έκθεση σε αυτή τη μουσική (Lack, 1997).

Για παράδειγμα, στην ταινία «2001: Οδύσσεια του Διαστήματος» η μουσική παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης. Ο σκηνοθέτης Στάνλεϊ Κιούμπρικ ήθελε από την αρχή η μουσική να ανήκει στο «μη αφηγηματικό κόσμο» και να προκαλεί συγκεκριμένες «διαθέσεις» και συναισθήματα στο κοινό. Είναι χαρακτηριστικό πως δεν ακούγεται σχεδόν καθόλου μουσική κατά τη διάρκεια των διαλόγων, παρά μόνο πριν εκείνοι αρχίσουν και αφότου τελειώσουν. Είναι άξιο αναφοράς πως στα πλαίσια αυτής την ταινίας, εκτός από το σάουντρακ χρησιμοποιείται και ήδη υπάρχουσα ηχογραφημένη κλασσική μουσική. Ο συνθέτης της μουσικής ήταν ο Frank Cordell. Συγκεκριμένο παράδειγμα αποτελεί το κομμάτι "Requiem for Soprano, Mezzo Soprano, Two Mixed Choirs & Orchestra" όπου η μελωδία των φωνών ξεκινάει από χαμηλή ένταση και δυναμώνει με την πάροδο του χρόνου, δημιουργώντας ένα συναίσθημα ανησυχίας, αναμονής και προσδοκίας για τη συνέχεια, όπου στο 2.15 λεπτό προστίθεται ο ήχος της τρομπέτας, εντείνοντας αυτά

τα συναισθήματα. Με την πάροδο του χρόνου ο ακροατής/θεατής εξοικειώνεται με αυτή την ατονική μελωδία και το μοτίβο που επαναλαμβάνεται κάποιες φορές κατά τη διάρκεια του κομματιού.

1.2 Συλλογικά συναισθήματα

Ο όρος «συλλογικά συναισθήματα» , έχει μελετηθεί λίγο σε σχέση με τον όρο «συναίσθημα» και ακόμα λιγότερο σε σχέση με την επιστήμη της μουσικής και του συναισθήματος. Αναφέρεται για παράδειγμα, σε ανθρώπους που πηγαίνουν σε συναυλίες ή δημιουργούν μαζί μουσική, και τα συναισθήματα αυτών, επηρεάζονται από τα συναισθήματα των άλλων ανθρώπων, που είναι μαζί. Αυτό συμβαίνει είτε μέσω του ρυθμού, είτε μέσω των συναισθημάτων που μεταδίδονται, είτε με τις κοινές ανησυχίες που μοιράζονται αυτοί οι άνθρωποι (Juslin & Sloboda, 2010).

Στον κινηματογράφο οι θεατές παρακολουθώντας ένα έργο, λαμβάνουν κάποια συγκεκριμένα ερεθίσματα από την εικόνα και τη μουσική τα οποία προκαλούν συγκεκριμένα συναισθήματα σε συγκεκριμένες στιγμές. Ένα τέτοιο παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει κάποια στιγμή της ταινίας όπου η μουσική είναι έντονη και γρήγορη και η σκηνή περιγράφει κάποια καταδίωξη μεταξύ του θύτη και του θύματος. Είναι πολύ πιθανόν τα συναισθήματα που παρατηρούνται σε μεγάλο μέρος αν όχι στο σύνολο του κοινού να είναι η ένταση, η αγωνία, ο φόβος και η προσδοκία για το τι θα επακολουθήσει.

1.3 Διάφορα μουσικά στοιχεία και συναίσθημα

Τα διάφορα στοιχεία που υπάρχουν στη μουσική, συχνά παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση των συναισθημάτων. Η μελωδία και ο ρυθμός, για παράδειγμα, σχετίζονται άμεσα με το ρόλο που έχει η μουσική σε μία κινηματογραφική σκηνή, και εμπλέκονται συναισθηματικά με την παρουσίαση του δράματος (Karlin& Wright, 2004).

Ο Meyer (1956) αναφέρει πως τα ειδικότερα μουσικά «τεχνάσματα», όπως οι μελωδικές φιγούρες, η εξέλιξη της αρμονίας και ρυθμική αγωγή, αποτελούν τρόπους που υποδεικνύουν την ύπαρξη ενός κωδικοποιημένου συναισθήματος ή «διάθεσης». Αυτοί οι τρόποι και τα «σήματα», για όσους ακροατές είναι οικείοι με αυτά, μπορούν να αποτελέσουν ισχυρούς παράγοντες στο πώς θα επηρεαστούν οι ακροατές και πώς θα αντιδράσουν, σε συγκεκριμένες καταστάσεις (Lack, 1997). Ρυθμικά μουσικά φαινόμενα, όπως το ελλιπές μέτρο, η συγκοπή κλπ, μπορούν να προκαλέσουν ευχαρίστηση ή «ελεγχόμενη έκπληξη». Επιπλέον, ο Huron (2006) θεωρεί πως διάφορα μουσικά στοιχεία όπως η ένταση, η συγκοπή, το κλείσιμο ενός κομματιού, η υφή των περασμάτων κλπ, σχετίζονται άμεσα με την προσδοκία, καθώς και στοιχεία όπως η επανάληψη, τα μοτίβα ή οι συνεχείς επαναλαμβανόμενες φράσεις (ostinati). Υπογραμμίζεται πως στα πειράματα που χρησιμοποιούνται τονικές μελωδίες, τα σταθερά μοτίβα υπερτερούν ως τα πιο ευχάριστα, καθώς οδηγούν συνήθως σε μια πιο σωστή πρόβλεψη (Huron, ibid).

Όσον αφορά την προσδοκία, αντικείμενο της οποίας δεν είναι η χρονική διάρκεια, αλλά το ίδιο το γεγονός, το «τί» και το «πότε» συνδέονται μεταξύ τους. Η ευχαρίστηση από μια σωστή πρόβλεψη ενός “downbeat” (πρώτου χρόνου του μέτρου) δεν είναι η ίδια με αυτήν της τονικότητας. Ο πρώτος χρόνος κάθε μέτρου,

μπορεί να παίξει βασικό ρόλο, αφού αντικατοπτρίζει το «πότε», ενώ η τονικότητα το «τί» (Finnegan, 2003, Huron, 2006, Lack, 1997).

Άλλα στοιχεία όπως η επανάληψη της ορχηστρικής μουσικής, ο σταθερός ρυθμός , η συμπίεση και ο παραλληλισμός της καθημερινότητας και του καθημερινού χρόνου, σε κομμάτι μερικών λεπτών, προκαλούν στον ακροατή μία εξωτερική και «δημόσια» στιγμιαία ισορροπία, αλλά και μια εσωτερική ατομική διεργασία, όσον αφορά το πνεύμα, καθώς και μία ταλάντευση ανάμεσα στη λογική και το συναίσθημα (Finnegan, 2003).Περισσότερα σε σχέση με τα επιμέρους στοιχεία της μουσικής (αρμονία, μελωδία, ρυθμός κλπ) χρησιμοποιούνται στην κινηματογραφική μουσική για να επηρεάσουν τα συναισθήματα, αναφέρονται στο κεφάλαιο 3.5.

1.4 Θεωρίες περί μουσικής, λογικής και συναισθήματος

Υπάρχει μια θεωρία πως, η Δυτική Κλασσική Μουσική, απευθύνεται κυρίως στη λογική πλευρά του ανθρώπου, καθώς και το γράψιμο των παρτιτούρων και γενικότερα η κλασσική μουσική θεωρία, βασίζεται στη λογική, ενώ τα συναισθήματα δεν είναι κάτι σχετικό με την κλασσική μουσικολογία (Finnegan, 2003).

Ωστόσο, ο Sonnenschein (2001) αναφέρει πως οι διεργασίες που διεξάγονται από τον εγκέφαλο όταν λαμβάνει πληροφορίες από τα μάτια, έχουν περιεχόμενο κυρίως με βάσει τη λογική και τη νοημοσύνη ενώ όταν οι πληροφορίες λαμβάνονται από τα αυτιά, έχουν συνήθως συναισθηματικό και διαισθητικό περιεχόμενο. Αντίστοιχα ο Panksepp (Panksepp & Bernatzky, 2002) υποστηρίζει πως οι συναισθηματικές επιπτώσεις της μουσικής, εξαρτώνται από τα άμεσα και έμμεσα συναισθηματικά

κυκλώματα του ανθρώπινου εγκεφάλου, που είναι υπεύθυνα στη δημιουργία συναισθηματικών διεργασιών.

Ο Meyer (1956) διατυπώνει την άποψη πως, για να διαπιστώσουμε αν μια κατάσταση περιέχει συναίσθημα ή όχι, δε μπορούμε να εξετάσουμε μεμονωμένα είτε το κίνητρο βάσει του οποίου δημιουργήθηκε αυτή η κατάσταση, είτε το άτομο που δέχεται τα ερεθίσματα και ανταποκρίνεται σε αυτήν, αλλά οφείλουμε να ελέγξουμε τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Στα κείμενά τους οι Meyer (op.cit) και Kivy (στους Panksepp και Bernatzky, 2002), τονίζουν πως τα συναισθήματα που μεταφέρονται μέσω της μουσικής είναι θεμελιωδώς διαφορετικά από τα αληθινά. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τις θεωρίες των Clynes, Krumhansl και Panksepp και Bernatzky(ibid) που αναφέρουν πως η μουσική αντλεί τη συναισθηματική της «δύναμη» κατευθείαν από τα σημεία του εγκεφάλου που ελέγχουν τα πραγματικά συναισθήματα.

Επιπλέον, οι Peretz και Zatore (2005) προτείνουν πως στο δεξί ημισφαίριο του εγκεφάλου διενεργούνται και οι συναισθηματικές διεργασίες και οι διαδικασίες αναγνώρισης και εκτίμησης της μουσικής, άρα με κάποιο τρόπο αυτά τα δύο στοιχεία συνδέονται, κάτι που συνάδει με την άποψη των Panksepp και Bernatzky (2002), πως η μουσική μπορεί να βασίστηκε και να «χτίστηκε» πάνω στους μηχανισμούς του δεξιού ημισφαιρίου, και τις διεργασίες που γίνονται εκεί ώστε να μπορεί υπάρξει συναισθηματική επικοινωνία, μέσω της φωνής. Μέσα από σχετικές έρευνες ολοένα και αυξάνονται οι ενδείξεις πως η μουσική, λειτουργώντας ως ‘σύμβολο’ ή ως ένα είδος ηχητικής μίμησης συναισθηματικών καταστάσεων, ενεργοποιεί το σώμα, καθιστώντας το πιο ενεργό και έτοιμο να ανταποκριθεί και να «αντιδράσει» με συγκεκριμένους τρόπους συναισθηματικών αντιδράσεων. Κατά τον Panksepp, υπάρχουν σαφή εγκεφαλικά συστήματα που επιτρέπουν τις εναλλαγές μεταξύ θυμού,

χαράς, λύπης, φόβου, καθώς και διαφόρων άλλων συναισθημάτων. Έτσι, οι άνθρωποι είτε ενήλικες είτε παιδιά, μπορούν να διακρίνουν εύκολα κάποια βασικά συναισθήματα, μέσα στη μουσική, όταν την ακούν. Με αυτόν τον τρόπο, και οι μουσικοί μπορούν να αυτοσχεδιάσουν και να προσδώσουν ξεχωριστά συναισθήματα, μέσα στη μουσική, και οι ακροατές να τα εντοπίσουν με σιγουριά και σαφήνεια (Panksepp & Bernatzky, 2002) .

Παραδείγματος χάρη, όσον αφορά την κινηματογραφική μουσική, όταν προβάλλεται κάποια σκηνή με θετικό και χαρούμενο περιεχόμενο και η μουσική που τη συνοδεύει είναι σε μείζονα κλίμακα με γρήγορες και «ζωηρές» εναλλαγές, είναι εύκολο για το κοινό να νιώσει ξεκάθαρα πιο θετικά και χαρούμενα συναισθήματα.

1.5 Μουσική, «διάθεση» και συναίσθημα

Σύμφωνα με το Konecni (2010), από τη στιγμή που η «διάθεση» είναι κάτι διαφορετικό από το συναίσθημα, και δεν επηρεάζει τον ακροατή τόσο όσο το συναίσθημα, είναι πιθανόν κάποιος να συνειδητοποιεί ή να μη συνειδητοποιεί την ύπαρξη της. Όμως, το βιωματικό μέρος της έννοιας της «διάθεσης» είναι κάτι που αξίζει προσοχής και ανάλυσης. Οι Panksepp και Bernatzky (2002) υποστηρίζουν πως, σύμφωνα με πειράματα που διενεργήθηκαν, η μουσική επηρεάζει άμεσα τη διάθεση των ακροατών/θεατών. Ωστόσο, οι επιδράσεις της μουσικής πάνω στη διάθεση, εξασθενούν με το πέρασμα του χρόνου και ταυτόχρονα μειώνεται η ένταση των συναισθημάτων. Επομένως, μετά το τέλος της μουσικής η συμπεριφορά των ακροατών αλλάζει σε σχέση με εκείνην κατά τη διάρκεια της ακρόασής της, και αυτό οφείλεται στην εξασθένηση της έντασης των συναισθημάτων.

Οι Parkinson, Todderbell, Briner και Reynolds, (στον Konecni 2010), υποστηρίζουν την άποψη πως η «διάθεση» είναι κάτι που φέρει πάντα μαζί του κανείς αλλά διακυμαίνεται συνεχώς μέσα στο χρόνο. Επομένως, ταυτίζονται τόσο, ώστε στη σύγχρονη κοινωνία παγκοσμίως, σε μία συγκεκριμένη πρόταση θα μπορούσε να αντικατασταθεί η λέξη «διάθεση» από τη λέξη «μουσική». Τα κοινά τους γνωρίσματα ως προς τη συνεχή παρουσία, την πιθανή μετάδοση τους από τον ένα άνθρωπο στον άλλο, την ποικιλία καθώς και το ότι πρόκειται για κάτι που είναι ιδιαιτέρως «ευαίσθητο» και «λεπτό» και σε αρκετές περιπτώσεις διαφορετικό κατά άνθρωπο, και το πώς αυτός το αντιλαμβάνεται, καθιστούν τη «διάθεση» φυσικό «εταίρο» για τη μουσική (Konecni, ibid).

Ο Eggebrecht αναφέρει ότι:

> Οι ήχοι της μουσικής δε μπορούν, όπως οι λέξεις της γλώσσας, να πουν τα πάντα, αλλά μόνον ό, τι μπορούν οι ίδιοι να είναι. Και αυτό που μπορούν οι ήχοι να κινούνται σε διαφορετικές περιοχές, οι οποίες παίζουν πολλαπλά μεταξύ τους. Στην περιοχή θεμελίωσης των αισθημάτων, της αντίληψης των αισθητηριακών εντυπώσεων, η μουσική είναι ηχηρή ή σιγανή, εντείνεται ή υποχωρεί , είναι οξεία ή τρυφερή, τραγουδιστή ή παιχνιδιάρα, διάφωνη ή σύμφωνη κλπ. Στην περιοχή των συναισθημάτων, διαθέσεων κλπ, είναι θλιμμένη ή χαρούμενη, συντετριμμένη ή εύθυμη, βάναυση ή ευαίσθητη. (…) Κατά τη μιμητική διαδικασία η μουσική προσομοιώνεται στο μιμούμενο εξίσου ως προς ουσιώδη γνωρίσματα, για παράδειγμα στην ηχώ, στις φωνές των πουλιών, την καταιγίδα ή τη θύελλα». (στον Hanslick, 2003, σ.149)

Αυτή η έντονη σύνδεση της «διάθεσης» και της μουσικής, επιβεβαιώνεται και στην κινηματογραφική μουσική, αφού η συνολική εμπειρία της παρακολούθησης του κινηματογράφου συνδέεται άμεσα και με τη μουσική και με τη διάθεση. Εφόσον η κινηματογραφική μουσική επηρεάζει τα διάφορα συναισθήματα που προκύπτουν κατά τη διάρκεια μιας ταινίας, έτσι και η υποβόσκουσα διάθεση επηρεάζεται από εκείνη πιθανότατα στις ίδιες ή διαφορετικές φάσεις της ταινίας.

1.6 «Εξωμουσικοί» παράγοντες που επηρεάζουν τη μουσική και το συναίσθημα

Ο Lack (1997) σημειώνει πως η κινηματογραφική μουσική αποτελεί ένα φαινόμενο ποικίλο, όσον αφορά τα πολιτισμικά στοιχεία που φέρει ανάλογα με τον πολιτισμό που αντιπροσωπεύει κάθε φορά, εντούτοις αξιοποιεί από τον καθένα κάποιες κοινές για όλους και «στερεότυπες» ιδέες. Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί ποιοί παράγοντες (π.χ. μελωδία, ρυθμός, προσωπικές αναμνήσεις, στοιχεία που αφορούν την ταυτότητα και τον πολιτισμό του καθενός κλπ) μπορεί να επηρεάζουν τις αλλαγές στο συναίσθημα, όσον αφορά τη μουσική. Αυτές οι αλληλεπιδράσεις είναι πολύπλοκες, και διαφέρουν σημαντικά από άνθρωπο σε άνθρωπο. Επομένως, θα ήταν πρέπον να τεθούν υπό εξέταση τα γεωγραφικά και πολιτισμικά κριτήρια, καθώς και ο πολιτισμός και η βιολογία διαμορφώνουν την εκπληκτική εμπειρία της μουσικής προσδοκίας (και γενικότερα των συναισθημάτων) (Huron, 2006, Panksepp & Bernatzky, 2002, Storr, 1993).

Συμπερασματικά, το συναίσθημα και η μουσική, επηρεάζονται το ένα από το άλλο σε πολύ μεγάλο βαθμό, καταλήγοντας να παρέχουν στον θεατή/ακροατή μία συνολική εμπειρία, μέσα στην οποία δε μπορούν εύκολα να διαχωριστούν, γιατί είναι τόσο συγκεκριμένη, πλήρης και ολοκληρωμένη. «Στηρίζονται» άμεσα το ένα στο άλλο και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Είναι ένας δυνατός συνδυασμός που «καθηλώνει» και καθιστά το κοινό ενεργό, συμμετέχον και κυρίως του παρέχει την ευκαιρία να βιώσει μία εμπειρία στον υπέρτατο βαθμό.

2. Ιστορικά στοιχεία της κινηματογραφικής μουσικής

Κινηματογραφική μουσική, λογίζεται η μουσική που είτε αποτελεί σύνθεση απευθείας, για να συνοδεύει τις κινούμενες εικόνες, είτε έχει επιλεγεί πολύ προσεκτικά, για τον ίδιο σκοπό. Η κινηματογραφική μουσική «γεννήθηκε» στο Παρίσι στις αρχές του 1890, όπου προβλήθηκε το έργο κινουμένων σχεδίων 'Pantomimes lumineuses' του Emile Reynaud, με τη συνοδεία πιανιστικής μουσικής, που συνέθεσε ειδικά για την περίσταση ο Gaston Paulin (Cooke,2008, Kalinak, 2010).

2.1 Η επιστήμη της κινηματογραφικής μουσικής και άλλες επιστήμες

Η παγίωση της επιστήμης της μουσικής στον κινηματογράφο θεωρείται σχετικά πρόσφατη. Όμως η επιστήμη του συνδυασμού της κινηματογραφικής μουσικής και του συναισθήματος, είναι ακόμα πιο πρόσφατη. Αναφέρεται στο συναίσθημα που προβάλλεται στον ακροατή/θεατή, μέσω της μουσικής, χωρίς όμως απαραίτητα το άτομο να νιώθει το ίδιο το συναίσθημα. Όπως σημειώνουν οι Sloboda και Juslin (2010) οι πρώτες έρευνες σχετικά με την επιστήμη του συναισθήματος στη μουσική, έλαβαν χώρα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, και συνέπεσαν χρονικά με την παγίωση της ψυχολογίας, ως ανεξάρτητης επιστήμης. Όμως, ο συνδυασμός των εννοιών «μουσικής» και «συναισθήματος», και ο διαχωρισμός τους, ως ξεχωριστό πεδίο μελέτης, δεν ήταν από την αρχή εύκολη υπόθεση. Έτσι, το χρονικό σημείο ανάμεσα στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της επόμενης, υπήρξε κομβικό, αφού αναπτύχθηκε ιδιαίτερα η επιστήμη της κοινωνικής ψυχολογίας της μουσικής. Αυτό αποτέλεσε το έναυσμα για τη ξεχωριστή μελέτη και ανάπτυξη των επιστημών της μουσικής και του συναισθήματος, καθώς και της ψυχολογίας της μουσικής

(Cohen,2010). Ο πρώτος ψυχολόγος που ασχολήθηκε με το φαινόμενο της μουσικής στις ταινίες, ήταν ο Hugo Munsterberg, καθηγητής του Harvard, ο οποίος θεωρούσε πως η μουσική αποκλιμακώνει την ένταση, διατηρεί το ενδιαφέρον, δημιουργεί ενισχυμένα και ενθαρρυντικά συναισθήματα, και συνεισφέρει στην εμπειρία που βιώνεται μέσα από τις αισθήσεις (στον Cohen,ibid).

Επιπλέον, η επιστήμη της γνωστικής ψυχολογίας ασχολήθηκε με το πώς αντιλαμβάνεται κανείς τα οπτικά και διηγηματικά στοιχεία της ταινίας, όταν αυτά επηρεάζονται από την κίνηση της μουσικής και τα συναισθήματα που προκαλεί εκείνη (Cohen, op.cit).

Επομένως, 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. Ως εκ τούτου, στις ταινίες βωβού κινηματογράφου, η μουσική έπαιζε μεγάλο ρόλο και είχε έντονο αντίκτυπο, όσον αφορά τη δραματικότητα. Επιπλέον, οι ταινίες που είχαν σκοπό το θέαμα, επενδύονταν μουσικά, επειδή προβάλλονταν παράλληλα σε πολλές αίθουσες-μέγαρα μουσικής, που παραδοσιακά αποτελούσαν πόλο έλξης για τον κόσμο (Lack, 1997).

Σε ένα πείραμα αποδείχτηκε πως η μουσική επηρεάζει την κατανόηση και την απομνημόνευση του κινηματογραφικού υλικού από τους θεατές (Sadoff, 2006). Έτσι, σύμφωνα με το Meyer (όπως σημειώνεται στο Lack, 1997), η χρήση της μουσικής δεν είναι ούτε τυχαία ούτε γίνεται λόγω ιδιοτροπίας. Αντίθετα, 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.)

2.2 Ήχος και εικόνα

Ο ήχος και η εικόνα, αποτελούν δύο διαφορετικά μεταξύ τους πεδία. Το κάθε ένα ξεχωριστά αποτελεί βασικό μέρος μιας ταινίας και στην ουσία είναι αυτά που χρειάζεται μια ταινία για να δημιουργηθεί. Έχουν διαφορετικό περιεχόμενο και σύνθεση, ανεξάρτητο το ένα από το άλλο. Βρίσκονται σε «αντιστικτική σύγκρουση» μεταξύ τους, σύμφωνα με τον Eisenstein, καθώς οι μεταξύ τους σχέσεις είναι συνήθως άμεσες, και παρ' όλη τη διαφορετική και ανεξάρτητη τους υπόσταση, συνδέονται (Lack, 1997). Ο συνδυασμός τους ωστόσο είναι μία εντελώς νέα δημιουργία. Οι δύο παράγοντες ενώνονται, επηρεάζοντας άμεσα ο ένας τον άλλον σε κάθε έκφανση τους. Έτσι, το αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού είναι αυτό που λαμβάνει ως τελική πληροφορία, αισθάνεται και βιώνει ο θεατής (Flinn, 1992).

Ιστορικά, οι πρώτες απόπειρες συγχρονισμού ήχου και εικόνας, έγιναν κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1890 από αρκετούς εφευρέτες, χωρίς όμως ιδιαίτερα επιτυχημένο αποτέλεσμα (Cooke, 2008). Ωστόσο, υπήρξαν αρκετοί λόγοι που κατέστησαν επιβεβλημένη την προσθήκη του ήχου και της μουσικής στις ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Από τους κυριότερους λόγους, ήταν η επεξήγηση της πλοκής μέσω του ήχου και της μουσικής.

Επιπλέον, υπήρχε έντονος προβληματισμός με τους θορύβους και την κάλυψη τους. Οι θόρυβοι υπήρχαν εκτός της κινηματογραφικής αίθουσας, όπως από τα διερχόμενα αυτοκίνητα και η κυκλοφορία γενικότερα, αλλά και οι θόρυβοι από το εσωτερικό της αίθουσας, όπως αυτοί του κοινού καθώς και ο αυτός του προτζέκτορα. Αναφέρεται πως αυτός ο θόρυβος ήταν τόσο δυνατός, που για την αποφυγή ενόχλησης του κοινού από το θόρυβο, ήταν απαραίτητο το συνεχές παίξιμο από ένα πιάνο ή άλλο όργανο όσο άλλαζαν οι εικόνες από τον προτζέκτορα. (σ.2) Ωστόσο, σε αυτή τη θεωρία

αντιτίθεται ο Kracauer (Cooke,2008) θεωρώντας την αστήρικτη, καθώς ο θορυβώδης προτζέκτορας σύντομα αφαιρέθηκε από τους χώρους προβολής, όπου παιζόταν επίμονα η ζωντανή μουσική από το όργανο. Ωστόσο, ακόμα και όταν λύθηκε το πρόβλημα με το θόρυβο από τον προτζέκτορα, η μουσική συνέχισε να είναι κάτι το σημαντικό (Cohen,2010, Lack, 1997).

2.3 Βωβός κινηματογράφος

Κατά την εποχή του βωβού κινηματογράφου, χαρακτηριστική ήταν η παρουσία ενός πιανίστα που εκτελούσε τα κομμάτια μόνος, μπροστά από την οθόνη του κινηματογράφου. Ο συνοδός-πιανίστας, δεν τα εκτελούσε απλώς, αλλά τα προσάρμοζε στο πνεύμα της «στιγμής», και τα άλλαζε όπου θεωρούσε πως άρμοζε. Σκοπός αυτών των αλλαγών ήταν να ενταθεί η επίδραση της μουσικής στο συναίσθημα, καθιστώντας το τελικό οπτικό αποτέλεσμα πιο έντονο για το κοινό. Μάλιστα, το παίξιμο ενός σόλο πιάνου, έτεινε να υπογραμμίζει και να ομογενοποιεί τα πιο αναγνωρίσιμα στοιχεία, κατά τη διάρκεια μιας ταινίας. Με τη δυνατότητα αναπαραγωγής των κομματιών από τον πιανίστα η κινηματογραφική μουσική, κατά τη διάρκεια της εποχής του βωβού κινηματογράφου, έδωσε στο κοινό την ευκαιρία να εξερευνήσει νέους δρόμους, όσον αφορά την ακρόαση της μουσικής (Lack, 1997).

2.4 Ήχος και σιωπή στο βωβό κινηματογράφο

Βέβαια, ο Cooke (2008) αναφέρει πως ο βουβός κινηματογράφος στην πραγματικότητα δεν ήταν βουβός, αφού συχνά κατά την περίοδο 1890-τέλη 1920 χρησιμοποιούταν στις ταινίες ο ήχος, αποτελώντας μάλιστα ζωτικό μέρος τους. Η

συνοδεία των ταινιών με μουσική, ήταν μόνο μία από τις πολλές επιλογές χρήσης του ήχου κατά τη διάρκεια τους. Έτσι, ο Bela Belasz (στον Cooke, 2008) υποστηρίζει πως μία βουβή ταινία είναι κάτι το παράδοξο, καθώς δε θα μπορούσε από μόνη της να χρησιμοποιήσει τη σιωπή ως καλλιτεχνικό εφέ, από τη στιγμή που αυτή μπορεί να εκτιμηθεί μόνο σε ένα πλαίσιο με ήχους. Ο Γάλλος σκηνοθέτης Robert Bresson (στον Cooke, ibid) σχολιάζει πως η σιωπή εφευρέθηκε από το σάουντρακ, ή τουλάχιστον πήρε αξία, που δεν κατείχε πιο πριν στις βουβές ταινίες. Εν κατακλείδι, 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).

2.5 "The Jazz Singer"

Η πρώτη ταινία με ήχο που γυρίστηκε και κυκλοφόρησε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής ήταν η ταινία "The Jazz Singer" το 1927, οπότε για πρώτη φορά συγχρονίστηκαν τα χείλη των ηθοποιών με τους διαλόγους ή τη μουσική εκτέλεση. Γνώρισε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, σπάζοντας όλα τα ρεκόρ εισιτηρίων, σε όποιο μέρος της Αμερικής και αν προβλήθηκε. Υπήρξε σταθμός, αφού προστέθηκε ο ήχος στη διήγηση, και ταυτόχρονα εμπεριείχε την ενσωματωμένη μουσική. Παρ' όλη την προσθήκη όμως των φωνών και του συγχρονισμού εικόνας και ήχου, η μουσική συνέχισε να παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στις ταινίες, διότι σύμφωνα με κάποιους θεωρητικούς και συνθέτες, η μουσική αποτελεί την τρίτη διάσταση της ταινίας, μετά την εικόνα και τους ήχους που δεν είναι μουσική (Rogin, 1992, Cohen,2010). Κατά το 1911, η μουσική που συνόδευε την εικόνα, θεωρήθηκε πιο χρήσιμη από τα

ανεξάρτητα μουσικά «νούμερα» που παρουσιάζονταν τα προηγούμενα χρόνια μαζί με την ταινία (Cooke,2008).

2.6 Είδη κινηματογραφικής μουσικής

Κατά τον Cooke (2008) και την Claudia Gorbman (Lack, 1997) , η κινηματογραφική μουσική χωρίζεται σε δύο είδη: την αφηγηματική και τη μη αφηγηματική μουσική.

Η αφηγηματική μουσική, δηλαδή η κινηματογραφική μουσική, η οποία πηγάζει από αυτά που βλέπει κανείς στην οθόνη ή καταλαβαίνει πως είναι μέρος του αφηγηματικού «κόσμου», αποτελεί μέρος της αφήγησης του έργου και ο σκοπός για τον οποίο προορίζεται η μουσική αυτή, συνήθως προβάλλεται στην οθόνη. Συγκεκριμένο παράδειγμα αυτού του είδους της μουσικής, αποτελεί το μεξικάνικο λυρικό κομμάτι ταγκό «Μπλε Υπνοδωμάτιο»("Alcoba Azul"), που ερμηνεύει η Λίλα Ντάουνς (Lila Downs) σε στίχους του Χερνάν Μπράβο Βαλέρα (Hernan Bravo Valera) που ακούγεται σε μία σκηνή της ταινίας «Φρίντα», όπου η πρωταγωνίστρια Σάλμα Χάγιεκ, χορεύει αυτό το χορό με τη συμπρωταγωνίστρια της Άσλεϊ Τζαντ. Το κομμάτι τονίζει την ένταση της σκηνής, περνώντας στο θεατή συγκεκριμένες και βασικές πληροφορίες για την εξέλιξη της υπόθεσης του έργου (LaFountain-Stokes, 2008). Αυτού του είδους η μουσική είτε οργανική είτε φωνητική, μπορούσε εύκολα να συνδυαστεί με την εικόνα. Αυτή η διαδικασία έγινε δημοφιλής το 1907-1908. Ο Kassabian (2001)θεωρεί πως η αφηγηματική μουσική δημιουργήθηκε μέσα στο σιωπηρό «κόσμο» της ταινίας.

Η μη- αφηγηματική μουσική, δηλαδή η κινηματογραφική μουσική χωρίς διήγηση, προσφέρει ένα «παρασκηνιακό» άκουσμα και η παρουσία της δεν επεξηγείται κατά

τη διάρκεια του έργου. Επιπλέον, στο μελόδραμα συνοδεύει το διάλογο, και αντανακλά το συναίσθημα από τις «γραμμές» που λέγονται, και συνήθως συνοδεύει τα πιο συναισθηματικά σημεία της ταινίας (Cooke,2008, Kassabian, 2001, Lack, 1997). Το μουσικό σάουντρακ αποτελεί ένα ζωτικής σημασίας στοιχείο, για τη δομή της αφήγησης. Ως εκ τούτου, η μουσική εμπλέκεται με τη διήγηση και ταυτόχρονα παρέχει πληροφορίες ακουστικού και μη αφηγηματικού περιεχομένου. Ενώ το κοινό επεξεργάζεται αυτού του είδους τις πληροφορίες, διαμέσου αυτής της επεξεργασίας οδηγείται στις πληροφορίες συναισθηματικού περιεχομένου που χρειάζεται, ώστε να δημιουργήσει μια σαφή και «δεμένη» εντύπωση, όσον αφορά τη διήγηση (Cohen, 2010, Lack, 1997). Επομένως, αυτού του είδους η μουσική επηρεάζει και το συναίσθημα και τη «διάθεση» που τυχόν νιώθουν οι θεατές/ακροατές.

3. Κινηματογραφική μουσική και συναίσθημα

Η κινηματογραφική μουσική έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε να ενισχύει τις συναισθηματικές αντιδράσεις των ανθρώπων στις κινηματογραφικές σκηνές, και αποτελεί ένα από τα πιο χρήσιμα εργαλεία που έχουν οι άνθρωποι στη διάθεση τους, προκειμένου να κατανοήσουν τη διήγηση μιας κινηματογραφικής ιστορίας. Η ενισχυτική λειτουργία της μουσικής όσον αφορά τη διάθεση, αποδεικνύεται και από τη συνήθεια που υπήρχε κατά την πρώτη δεκαετία του 1900, να ακούγεται ζωντανή ή ηχογραφημένη μουσική κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας, προκειμένου να εμπνευστούν οι ηθοποιοί. Μάλιστα, ο Ramain επισημαίνει πως το 1926 η μουσική χρησιμοποιούταν ως «πανάκεια», προκειμένου να προκληθεί η συμπάθεια και συμπόνια του κοινού, για τους πρωταγωνιστές της ταινίας (Cooke,2008, Lack, 1997).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης της μουσικής και του πώς επηρεάζονται από εκείνη τα συναισθήματα των θεατών, είναι το εξής: στην ταινία «Ψυχώ» του Hitchcock, χρησιμοποιούνται από το συνθέτη B.Hermann, διαπεραστικοί ήχοι πουλιών, ως ηχητικά εφέ, για σημεία που είναι σημαντικά για την πλοκή του έργου και μεταβατικά σημεία. Ο νεαρός πρωταγωνιστής της ταινίας, σχετίζεται με τα πουλιά, καθώς έχει ως ασχολία την εκτροφή πουλιών, από την αρχή της ταινίας. Έτσι, όταν κατά τη διάρκεια της ταινίας διαπράττεται ένας φόνος, το κοινό υποθέτει πως ο δολοφόνος είναι η μητέρα του αγοριού. Όμως στη μουσική που ακούγεται, περιλαμβάνονται και κραυγές πουλιών, κάτι που σχετίζεται με το αγόρι, και καταρρίπτει αυτό το πρώιμο συμπέρασμα. Στην πραγματικότητα, ο δολοφόνος είναι το αγόρι ντυμένο με τα ρούχα της μητέρας του. Η μουσική και τα ηχητικά εφέ, προσφέρουν ένα πρώιμο στοιχείο, για την ψυχολογική μετάπτωση που ακολουθεί (Prendergast, 1992).

Όσον αφορά τη «σκέτη» μουσική (δηλαδή τη μουσική χωρίς ηχητικά εφέ και στίχους), η κατανόηση των συναισθημάτων που δημιουργεί εκείνη, μπορεί να κάνει πιο ξεκάθαρες τις συναισθηματικές διεργασίες που συμβαίνουν στο θεατή κατά τη διάρκεια μιας ταινίας. Συμβαίνει όμως και το αντίστροφο: Οι Boltz, Ebendorf και Field (2009) υποστήριξαν πως όταν η προσοχή του θεατή είναι στραμμένη στις οπτικές πληροφορίες, τότε προκύπτει κάποιο συναισθηματικό νόημα από αυτές τις πληροφορίες, και αυτό μπορεί να επηρεάσει το πώς ερμηνεύει και θυμάται ο θεατής την «καθαρή» μουσική (Cohen, 2010).

Κατά τη διάρκεια μιας ταινίας, ο θεατής δέχεται ταυτόχρονα πολλά και διαφορετικά ερεθίσματα, σε σωματικό και πνευματικό επίπεδο, και σχεδόν όλες οι αισθήσεις του ενεργοποιούνται. Εκτός από την εικόνα και τους «φυσικούς» ήχους της ταινίας, η μουσική παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη συνολική επίδραση της ταινίας στον ακροατή, προκαλώντας του άμεσα ή έμμεσα πολλά και διαφορετικά συναισθήματα, εκ των οποίων άλλα μπορούν να προσδιοριστούν πιο εύκολα και άλλα πιο δύσκολα. Κατά το Lack (1997), οι διαφορετικές αποχρώσεις που έχει η μουσική στο θεατή αποτυπώνονται στις δύο ευρείες οι έννοιες «διάθεση» και «συναίσθημα», οι οποίες ναι μεν είναι συνώνυμες αλλά δεν είναι ταυτόσημες. Ο Meyer (1956) υποστηρίζει πως το συναίσθημα είναι προσωρινό και παροδικό, ενώ η «διάθεση» είναι σχετικά μόνιμη και σταθερή. Αφενός, η έννοια «διάθεση» είναι πιο γενική και δε χρειάζεται κάποιο αντικείμενο για να υφίσταται, ενώ το «συναίσθημα» συχνά χρειάζεται. Σε αυτό το «αντικείμενο» , κάποιες φορές οδηγείται ο ακροατής, μέσω της μουσικής. Σε άλλες περιπτώσεις όμως, ο ακροατής καλείται από μόνος του να το εντοπίσει, καθώς δεν είναι απαραίτητο πως η μουσική θα τον οδηγεί πάντα στην εύρεση του, αφού εκείνη ναι μεν του δημιουργεί το συναίσθημα, αλλά αφήνει στην κρίση του την επιλογή και την επισήμανση του αντικειμένου. Επισημαίνεται όμως, σύμφωνα με το

Lack, πως η μουσική ταυτόχρονα προκαλεί και «διαμορφώνει» τα συναισθήματα, χωρίς τη μεσολάβηση συναισθηματικών «αντικειμένων». Η σύνδεση των συναισθημάτων με τα συναισθηματικά «αντικείμενα» (αναμνήσεις, χαρακτήρες ηρώων στις ταινίες κλπ) επέρχεται μετά το «σχηματισμό» του ιδίου του συναισθήματος, το οποίο προκάλεσε η μουσική (Cohen,2010, Lack,1997).

Ο Burch (στον Lack, 1997).αναφέρει πως, σύμφωνα με σχετικές έρευνες, η ερμηνεία της αφήγησης-διήγησης στις ταινίες, , διεξάγεται στο δεξί ημισφαίριο του ανθρώπινου εγκεφάλου, το οποίο σχετίζεται με τη φαντασία, τα συναισθήματα, τη «διάθεση» και τις αισθήσεις. Το δεξί ημισφαίριο κυρίως είναι «υπεύθυνο» για τις συναισθηματικές διεργασίες που γίνονται μέσα μας, όταν παρακολουθούμε κινηματογραφική μουσική.

3.1 Θεωρίες και έρευνες περί κινηματογραφικής μουσικής και συναισθήματος

Στο άρθρο της (Cohen, 2010) αναφέρεται η άποψη της Kalinak πως η μουσική είναι ο πιο αποτελεσματικός κώδικας για τη συναισθηματική έκφραση σε μία ταινία. Επιπλέον, στο ίδιο άρθρο (Cohen, ibid) ο Cooke υπογραμμίζει πως η μουσική είναι ένα δυνατό μέσο για την παρουσίαση του συναισθήματος, και η οθόνη είναι ένα εξίσου ισχυρό μέσο για την παρουσίαση του αντικειμένου, στο οποίο απευθύνεται το συναίσθημα. Παρόμοια είναι και η θεωρία του Lack (1997) που υποστηρίζει πως η μουσική είναι ικανή, και συνήθως όντως το πετυχαίνει, να κάνει πιο έντονες τις συναισθηματικές αντιδράσεις, περισσότερο από ότι η ίδια η γλώσσα.

Επομένως, η μουσική είναι ένα από τα πιο ισχυρά συναισθηματικά «μέσα» που υπάρχουν σε μια ταινία, καθώς ωθεί το κοινό να συμπάσχει με τους

κινηματογραφικούς χαρακτήρες. Οι διάφορες κινηματογραφικές «παραδόσεις» από όλον τον κόσμο έχουν αξιοποιήσει αυτή την εκφραστική δύναμη της μουσικής για να σχηματίσουν μία γενική αντίληψη της ταινίας στο θεατή και να εντείνουν την αλληλεπίδραση μεταξύ του θεάματος και του θεατή, καθώς και τα συναισθήματα που προκαλούνται σε εκείνον. Έτσι, μπορεί να καθορίζει το νόημα και να εκφράζει το συναίσθημα, οδηγώντας την ανταπόκριση του κοινού στις εικόνες, και συνδέοντας το με εκείνες. Ακόμα, έχει τη δυνατότητα να ανάγει μια αναφορά ή γεγονός σε μία ολόκληρη ιστορία, και να παρουσιάζει κάθε πτυχή της με τέτοιο τρόπο, όπως καμία άλλη τεχνική ή μέσο, δε θα μπορούσε να αναδείξει τόσο πλήρως. 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).

Είναι ευρέως γνωστό στους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς πως η μουσική έχει μεγαλύτερη δύναμη, στο να προκαλεί συναισθήματα, παρά η εικόνα (Storr, 1993). Η άποψη του Eisler (όπως αναφέρεται στο Lack, 1997) για τη μουσική είναι πως αυτή μπορεί να είναι εξίσου σημαντική με την εικόνα, δομικά ισοδύναμη, αλλά χωρίς να εξαρτάται από τους δικούς της «εσωτερικούς» περιορισμούς για το αποτέλεσμα της. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η μουσική έπρεπε να είναι όσο πιο ευέλικτη γίνεται, και ποτέ να μην χρησιμοποιεί την επίδρασή της στην ταινία καθαρά για μουσικούς λόγους, αλλά αποκλειστικά για δομικούς. 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 . Ωστόσο, ο Lack (1997) θεωρεί πως η κινηματογραφική μουσική, δεν πρέπει απλώς να ακολουθεί ή να

μιμείται την οπτική κίνηση, ούτε να είναι διακριτική και ταπεινή. Ακόμα, οι Marshall και Cohen (2010), παρατήρησαν πως η μουσική έχει τη δυνατότητα να αλλάζει την ερμηνεία και την ανάλυση ενός απλού οπτικού γεγονότος. Αυτό το γεγονός, μπορεί να ερμηνευτεί υπό δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες, και κάθε φορά να προκαλέσει διαφορετικά συναισθήματα.

Οι Juslin και Vastfjall, 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).

Σχετική έρευνα εξέτασε τα αποτελέσματα ως προς τα συναισθήματα και την ερμηνεία του έργου από το θεατή, έχοντας κάθε φορά την ίδια μουσική επένδυση αλλά με τη διαφορά πως τη μία φορά υπήρχε η προσθήκη της αφήγησης ενώ την άλλη όχι. Η έρευνα δείχνει πως οι απόψεις του κοινού για τα συναισθήματα των ηρώων αλλά και της συγκεκριμένης σκηνής, μπορεί να διαφέρουν σημαντικά, εξαρτώμενες από την παρουσίαση της μουσικής με τη συνοδεία της διήγησης ή όχι (Cohen, ibid).

Ενδιαφέρουσα είναι η θεωρία τουTan (στην Cohen, ibid) σχετικά με το αν το συναίσθημα στις ταινίες είναι γνήσιο, θέτοντας έξι κριτήρια: α) η μουσική ελέγχει τη συναισθηματική αντίδραση, β) η μουσική προκαλεί το συναίσθημα της ανησυχίας, άρα στρέφει κάπου συγκεκριμένα την προσοχή, γ) για κάθε συναίσθημα, προκειμένου να προκληθεί, πρέπει να υπάρχει ένας λόγος, ένα κίνητρο, δ)αυτό το κίνητρο πρέπει να αντιπροσωπεύει εν μέρει ή ολόκληρη την πραγματικότητα, ε)η αλλαγή μιας κατάστασης, προκαλεί το συναίσθημα, στ)στο κλείσιμο, το συναίσθημα τείνει να ολοκληρώνεται και να κατανοείται από το κοινό, χωρίς να επηρεάζεται από

εξωτερικούς παράγοντες. Συμπερασματικά, η μουσική παρέχει στην ταινία μια γνήσια συναισθηματική εμπειρία, και έτσι επιβεβαιώνεται η έκφραση του Tan, πως η ταινία είναι μία «μηχανή» που παράγει συναισθήματα («μηχανή συναισθημάτων»).

3.2 Συνθέτες και κινηματογραφική μουσική

Η διαδικασία της σύνθεσης της μουσικής για μία ταινία, χωρίζεται σε δύο στάδια: αφενός, ο συνθέτης «γράφει» τη μουσική και τη συνδυάζει με τις οπτικές και συναισθηματικές πληροφορίες της διήγησης, και αφετέρου μέσω της ταινίας δίνεται στο συνθέτη η ευκαιρία να παρουσιάσει αυτές τις συναισθηματικές πληροφορίες ως «μουσικό μυθιστόρημα» και με δημιουργικό τρόπο, σε ευρείας κλίμακας κοινό (Cohen, op.cit).

Σε μία έρευνα που αναφέρεται στο άρθρο της Cohen (2010) οι Lipscomb και Kendall επιβεβαιώνουν την άποψη πως, ο επαγγελματίας συνθέτης μουσικής για ταινίες, έχει τις γνώσεις για να δημιουργήσει μία σύνθεση που να ταιριάζει μοναδικά σε κάποιο μέρος της ταινίας, και πως αυτή η σαφής γνώση του συνθέτη μεταφέρεται σιωπηλά στους θεατές. Ακόμα, μπορεί συστηματικά να «χειραγωγήσει» και να επηρεάσει την κρίση και τα συμπεράσματα του θεατή/ακροατή, κάτι που επαληθεύεται στην μεταγενέστερη έρευνα των Bullerjahn και Guldering (Cohen, ibid). Επιπλέον, σύμφωνα με τους Karlin&Wright (2004) σε κάποια σκηνή όπου η συναισθηματική φόρτιση είναι ήδη υψηλή, ο συνθέτης οφείλει να προσέξει, ώστε να μην τη φορτίσει επιπλέον, με τη μουσική.

Ο συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής Elia Cmiral (μεταξύ των ταινιών για τις οποίες έχει συνθέσει τη μουσική είναι το “Ronin” και “Stigmata”) αναφέρει πως το

πιο σημαντικό πράγμα για έναν συνθέτη, είναι να βρει και να διαλέξει μία γενική ιδέα. Αυτή η γενική ιδέα πρέπει να προκύπτει από την πλήρη κατανόηση της ταινίας, γιατί εφόσον είναι λανθασμένη θα το αντιληφθούν πολύ σύντομα ο σκηνοθέτης και ο συνθέτης. Συνεχίζοντας, επισημαίνει πως είναι πολύ ενοχλητικό να βλέπει κανείς μία σπουδαία μουσική σύνθεση για μια ταινία γραμμένη με λάθος κεντρική ιδέα, διότι αυτό εντέλει δε λειτουργεί. Ακόμη ένα ενοχλητικό θέμα, κατά την άποψη του, είναι η υπερβολική χρήση της μουσικής στις ταινίες, θεωρώντας πως είναι πιθανόν οι συνθέτες να φοβούνται τη χρήση της σιωπής και δεν εμπιστεύονται τα συναισθήματα τους, «επιβάλλοντας» έτσι στους θεατές το πώς πρέπει εκείνοι να νιώθουν (Morgan, 2000).

3.3 Λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής

Στη μουσική που ακούγεται στις συναυλίες, το επίκεντρο ολόκληρης της εμπειρίας είναι καθαρά η μουσική. Η κινηματογραφική μουσική όμως έχει πιο ειδική λειτουργία, έχοντας πάντα ένα δραματικό χαρακτήρα. Εντέλει, η κύρια λειτουργία της μουσικής είναι να συνοδεύει και να ενισχύει την εικόνα και όχι αντιθέτως να συνοδεύει η εικόνα τη μουσική (Burt, 1994, Penn, 1990).

Η κινηματογραφική μουσική μπορεί να έχει πολλές και διαφορετικές λειτουργίες κατά τη διάρκεια μιας ταινίας. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που καθορίζει πώς και πού θα χρησιμοποιηθεί. Μία από τις πιο σημαντικές λειτουργίες, είναι να εμπλουτίζει η μουσική κάθε σκηνή, και ειδικά όταν πρόκειται για κύρια σημεία της ταινίας. Αυτή η μουσική ονομάζεται «πηγαία μουσική», καθότι βοηθάει τη σκηνή να «εξελιχθεί» και παίζει καίριο ρόλο σε αυτό. Η πιο δύσκολη μορφή αυτής της μουσικής είναι η ορχηστική μουσική που γράφτηκε αποκλειστικά για την ταινία, και πολλές φορές παίζει ζωτικό ρόλο στην εξέλιξή της.

Μια ακόμα λειτουργία της μουσικής είναι για να συνοδεύσει τους τίτλους έναρξης ή να υπάρχει ένα συγκεκριμένο κομμάτι ως το αντιπροσωπευτικό της ταινίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η ταινία Star Wars (1977), που χρειαζόταν ένα συγκεκριμένο πομπώδες ύφος στους τίτλους έναρξης, καθώς έπρεπε να δοθεί η απαραίτητη προσοχή και «μεγαλοπρέπεια».

Επιπλέον, για να μπορεί να είναι αντιπροσωπευτική και να συμβαδίζει η μουσική με το περιεχόμενο μιας ταινίας, ο συνθέτης οφείλει να λάβει υπόψη του την εθνικότητα των ηρώων, την τοποθεσία και τη χρονική περίοδο που διαδραματίζεται η ταινία. Η πιο εύκολη διεκπεραίωση αυτής της διαδικασίας, είναι να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης ένα ήδη υπάρχον κομμάτι, αντιπροσωπευτικό της εποχής. Το δύσκολο μέρος, είναι να συνθέσει ένα νέο, με βάση τα πρότυπα εκείνης της εποχής.

Μία συνηθισμένη λειτουργία, είναι η σύνθεση της μουσικής ανάλογα με τις σκηνές, λαμβάνοντας υπόψη το περιεχόμενο τους, «υπογραμμίζοντας» το.

Πάντως, η πιο έξυπνη και «ευφυής» λειτουργία της μουσικής σε μια ταινία είναι ο σχολιασμός, η παροχή επιπλέον πληροφοριών στο θεατή από το συνθέτη, καθώς και η έμμεση ταύτισή με μία κατάσταση ή χαρακτήρα. Σε αυτή τη λειτουργία ανακλάται η εξυπνάδα καθώς και η αντίληψη του συνθέτη για τη σκηνή.

Μια ακόμα ισχυρή λειτουργία της είναι η δυνατότητα της κινηματογραφικής μουσικής να δημιουργεί μια συναισθηματική αντίδραση στο θεατή, κατά τη διάρκεια της ταινίας.

Γενικότερα, οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής στην ταινία, έχουν απλώς υποστηρικτικό ρόλο και σκοπός τους δεν είναι απαραίτητα να «σώζουν» μία κακή ταινία, ερμηνείες ή σενάριο. (Oppenheim, 1997-2001)

3.4 Κινηματογραφική μουσική και Όπερα

Η όπερα με την κινηματογραφική μουσική έχουν αρκετές ομοιότητες και διαφορές, όμως σίγουρα συνδέονται μεταξύ τους. Στην όπερα η μουσική έχει τον πρώτο ρόλο, ενώ στις ταινίες αποτελεί δευτερεύοντα παράγοντα, αφού στο προσκήνιο είναι η πλοκή. Στην όπερα, η ορχήστρα είναι «κρυμμένη» στην πλατεία του θεάτρου, ενώ στις ταινίες στο σάουντρακ. Καθώς εξελίσσεται η υπόθεση της όπερας, προστίθεται η μουσική και τότε εκείνη μαζί με το δράμα ενώνονται ως μία αναπόσπαστη δύναμη. Το ίδιο, συμβαίνει και στις ταινίες, στα σημεία όπου η μουσική αναλαμβάνει δυναμικό και κύριο ρόλο (Prendergast, 1992)

3.5 Μελωδία, ρυθμός και άλλα στοιχεία

Τα διάφορα μουσικά σχήματα, οι αλλαγές τονικότητας και η αρμονική εξέλιξη, οι μελωδικές «φιγούρες» είναι παράγοντες που εμπλουτίζουν συναισθηματικά την εικόνα και επηρεάζοντας άμεσα τα συναισθήματα του θεατή.

Για παράδειγμα στην ταινία του Τιτανικού (1997) ο συνθέτης Τζέιμς Χόρνερ στο κομμάτι "The Sinking" που ακούγεται στη σκηνή της βύθισης του πλοίου, έχει τοποθετήσει έντονα και γρήγορα ρυθμικά στοιχεία με γρήγορες εναλλαγές, οπού ηχεί η τρομπέτα με εξίσου κοφτές φράσεις αρχικά, ενώ ταυτόχρονα παίζουν τη μελωδία τα κόρνα. Ύστερα προκειμένου να αυξηθεί η ένταση και η δραματικότητα μπαίνουν τα βιολιά και πιο μετά στο 1.19’ το φωνητικό σύνολο. Σε όλο το κομμάτι γίνονται περιοδικά απρόσμενες αλλαγές στην αρμονία, κρατώντας τον ακροατή σε διαρκή εγρήγορση. Στο 2.40’ ακούγεται η μελωδία του κομματιού των τίτλων της ταινίας, κάτι που αυξάνει τη δραματικότητα και την αγωνία. Όλα αυτά τα στοιχεία προκαλούν

στον ακροατή/θεατή αγωνία και ανησυχία για την εξέλιξη της σκηνής, τραβούν την προσοχή του, εντάσσοντας τον αυτομάτως στο «κλίμα», την αναμονή, το φόβο και την ανησυχία που έχουν οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές, και κάνοντας τον να ταυτίζεται με εκείνους.

Ένα επιπλέον παράδειγμα, του συνθέτη James Newton Howard στην ταινία "The Tourist" (2010) είναι το κομμάτι "Bedroom Dreams" που ακούγεται στη σκηνή όπου ο κεντρικός χαρακτήρας (Johnny Depp) κοιμάται στο διπλανό δωμάτιο με τη συμπρωταγωνίστριά του (Angelina Jolie) και ονειρεύεται πως εισβάλλει στο δικό της, πλησιάζοντας την σιγά και εντέλει φιλώντας την. Καθώς η σκηνή ξεκινάει, τον δείχνει να ανασηκώνεται και να προχωράει αργά προς το διπλανό δωμάτιο. Σε αυτό το σημείο η μελωδία ακούγεται μόνο από τα βιολοντσέλα. Καθώς την πλησιάζει, στο κομμάτι μπαίνουν τα βιολιά, που παίζουν εκείνη τη στιγμή τη μελωδία σε χαμηλότερη οκτάβα, και όταν φτάνει κοντά της και τη φιλάει εντέλει, ακούγονται τα βιολιά να παίζουν τη μελωδία μία οκτάβα ψηλότερα, στην κορύφωση δηλαδή του κομματιού. Σε αυτό το σημείο το κομμάτι διακόπτεται απότομα, καθώς το όνειρο του πρωταγωνιστή σταματάει όταν εκείνος ξυπνάει, από την ξαφνική είσοδο του μπάτλερ του ξενοδοχείου στο δωμάτιό του. Τα ρετζίστρα στα οποία παίζουν τα όργανα (χαμηλά στην αρχή, πιο ψηλά στη συνέχεια), η αυξανόμενη ταχύτητα της μουσικής που της προσδίδει μια ένταση, ο ονειρικός χαρακτήρας της και η απότομη χρήση της σιωπής τη στιγμή που διακόπτεται το όνειρο, όλα αυτά υπογραμμίζουν και εντείνουν τα συναισθήματα που βιώνει ο πρωταγωνιστής του έργου, και κατ' επέκταση οι θεατές.

Η κινηματογραφική μουσική και το συναίσθημα, όπως και η μουσική και το συναίσθημα, αποτελούν μία συνολική καταπληκτική βιωματική εμπειρία, στην οποία

συμμετέχουν σχεδόν όλες οι ανθρώπινες αισθήσεις, κάτι που την καθιστά πιο ολοκληρωμένη. Είναι ευκόλως εννοούμενο πως αν διαχωριζόταν η μουσική από την ταινία, το τελικό αποτέλεσμα δε θα ήταν το ίδιο, ούτε τόσο πλήρες.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να προσεγγίσει τη σχέση της κινηματογραφικής μουσικής και του συναισθήματος. Η μεταξύ τους σχέση είναι καίριας σημασίας για τη συνολική προσέγγιση της ταινίας από το θεατή. Γενικότερα, ο κινηματογράφος συνδέεται με τη μουσική και αποτελεί μία οπτικοακουστική εμπειρία που περιλαμβάνει εικόνα, λόγια και μουσική. Αν αφαιρεθεί οποιοδήποτε από τα παραπάνω, τότε αυτομάτως αλλοιώνεται το τελικό αποτέλεσμα. Όμως ο εξαίρετος συνδυασμός τους και η συνολική εμπειρία που παρέχουν αποτελεί κάτι σημαντικό, έντονο και ξεχωριστό, που κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή προσφέροντας του την ευκαιρία να βιώσει κάτι μοναδικό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Burt, G. (1994). *The Art of Film Music*. United States of America: Northeastern University Press.

Boltz,M., Ebendorf, B.&Field, B. (September 2009). Audiovisual Interactions: the Impact of Visual Information on Music Perception and Memory. Music Perception: An Interdisciplinary Journal*,* Vol. 27, No. 1 *pp. 43-59*

Cohen, A. (2010). Music as a source of emotion in film. Στο P.N. Juslin και J.A.Sloboda ,*Handbook of Music and Emotion* (σ.σ.879-908). New York: Oxford University Press.

Cooke, M. (2008). *A History of Film Music.* United States of America: Cambridge University Press

Finnegan R (2003), Music, Experience and Anthropology of Emotion, Στο H.C. Middleton, *The Cultural Study of Music,* (p.p.181-192), Great Britain: Taylor and Francis Books

Hanslick, E. (2003). *Για το ωραίο στη μουσική*. Αθήνα: Εξάντας.

Huron, D. (2006). *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*. Massachusetts: MIT Press.

Juslin,P. &Sloboda, J. (2010). The past, present, and future of music and emotion research. Στο P.N. Juslin και J.A.Sloboda ,*Handbook of Music and Emotion* (σ.σ.933-955). New York: Oxford University Press

Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction.* New York: Oxford University Press.

Karlin, F. & Wright, R. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring.* New York& London: Routledge

Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music.* New York& London: Routledge.

Kivy, P. (2007). *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music.* Uniter States of America: Oxford University Press.

Konecni, V. (2010). The influence of affect on music choice. Στο P.N. Juslin και J.A.Sloboda ,*Handbook of Music and Emotion* (σ.σ.697-724). New York: Oxford University Press.

Lack, R. (1997). *Twenty Four Frames Under.* Great Britain: Quartet Books Limited.

La Fountain-Stokes, L. (2008). Trans/Bolero/Drag/Migration: Music, Cultural Translation, and Diasporic Puerto Rican Theatricalities. *WSQ: Women's Studies Quarterly Volume 36, Numbers 3 & 4,* pp. 190-209

Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. United States of America: The University of Chicago.

Morgan, D. (2000). *Knowing the Score*. United States of America: HarpersCollins Publishers.

Oppenheim, Yair. *The Functions of Film Music.* Ανακτήθηκε στις 27/02/2013, από την ιστοσελίδα http://www.filmscoremonthly.com/features/functions.asp, Film Score Monthly, The Online Magazine of Motion Picture and Television Music Appreciation © 1997-2001 Lukas Kendall

Panksepp,J.& Bernatzky,G. (2002). Emotional sounds and the brain. Στο J.J.Bolhuis, C.D.L. Wynne, *Behavioral Processes 60* (σ.σ.133-155).

Penn, W. (1990). Music and Image: A Pedagogical Approach. Στο Ralph Lorenz (εκδ.), *Indiana Theory Review, vol. 11, 47-64*

Peretz, I.& Zatorre, R.J. (2005). Brain Organization for Music Processing. *Annual Review of Psychology. Vol. 56*, 89-114.

Prendergast, R.M (1992). *Film Music: a neglected art.* United States of America: W.W.Norton & Company.

Rogin, M. (1992). Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds his Voice. *Critical Inquiry, Vol. 18 No3.* 417-453.

Sadoff, R. (2006). The role of the music editor and the 'temp track' as blueprint for the score, source music, and scource music in films. *Popular Music, 25/2,* 165-183.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema.* Studio City, California: Michael Wiese Productions.

Storr, A. (1993). *Music and the Mind.* New York: Ballantine Books