ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ:

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΗΜΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: ΜΙΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ: ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΡΩΞΑΝΗΣ

ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: 6/12

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΟΥΒΑΡΗΣ ΠΕΤΡΟΣ

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ ΜΟΝΙΚΑ

-ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2015-

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή…….5

2. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

2.1.Πολυμεσική επικοινωνία……....7

2.2.Θεωρητικό μοντέλο του Nicholas Cook (1998)……..9

2.3.Μουσική και εικόνα

2.3.1. Χαρακτηριστικά εικόνας και μουσικής…….....13

2.3.2. Ιεραρχική σχέση εικόνας και μουσικής……14

2.4.Κινηματογραφική μουσική

2.4.1.Επικοινωνιακός και λειτουργικός χαρακτήρας της κινηματογραφικής μουσικής.....16

2.4.2. Λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής.....18

2.4.2.1. Δομικές λειτουργίες

2.4.2.2. Αφηγηματικές λειτουργίες

2.4.2.3. Συναισθηματικές/Ψυχολογικές λειτουργίες

2.5.Είδη κινηματογραφικής μουσικής.....26

2.6.Κινηματογραφική μουσική ως «μη ακουστή».....28

2.7.Η «προστιθέμενη αξία» στην κινηματογραφική μουσική.....31

2.8.Κινηματογραφικές τεχνικές – εξωμουσικές αναφορές 34

2.9.Προσέγγιση της κινηματογραφικής μουσικής από το χώρο της γνωστικής ψυχολογίας. Εμπειρικό μοντέλο «Συνταύτισης – συσχετισμού» της Annabel Cohen (2001) 38

3. Περιπτωσιολογική ανάλυση της ταινίας του Alfred Hitchcock, Psycho (1960)

3.1.Μεθοδολογία ανάλυσης…….....42

3.2.Γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής του Herrmann ……....42

3.3. Υπόθεση της ταινίας *Psycho*…….....44

3.4. Απόσπασμα προς ανάλυση: «σκηνή της καταιγίδας» (25.35)

3.4.1.Αφήγηση…….....44

3.4.2. Εικόνα

3.4.2.1.Πλάνα……46

3.4.2.2.Χρώματα……....48

3.4.3. Μουσική……49

3.4.3.1.Ηχόχρωμα……..50

3.4.3.2.Φθογγικό υλικό……..51

3.4.3.3.Υφή/άρθρωση……54

3.4.3.4. Ρυθμός……...55

3.4.4. Σχέση εικόνας και μουσικής……..56

3.4.5. Διαγραμματική αναπαράσταση ανάλυσης……60

4. Μουσική σύνθεση

4.1.Εικόνα……71

4.2.Μουσική ……....71

4.3.Ανάλυση μουσική σε σχέση με εικόνα……..73

5. Συμπεράσματα 87

6. Βιβλιογραφία……...89

Πρόλογος

[...] Προσεγγίζουμε περισσότερο την κατανόηση της αληθινής θέσης [του κινηματογράφου] στον κόσμο των αισθήσεων, αν αναλογιστούμε ταυτόχρονα [...] την τέχνη των μουσικών τόνων. Έχουν υπερκεράσει πλήρως τον εξωτερικό και τον κοινωνικό κόσμο, ξετυλίγουν την εσώτερη ζωή μας, το διανοητικό μας παιχνίδι με τα συναισθήματα, τις αναμνήσεις και φαντασιώσεις σε ένα υλικό που φαίνεται να απαλλάσσεται από τους νόμους του υλικού κόσμου, τόνοι που φτερουγίζουν έτσι όπως οι δικές μας πνευματικές καταστάσεις.

(Münsterberg, 1970)

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή κύριο Πέτρο Βούβαρη για την πολύτιμη βοήθεια και συμβουλές κατά την διάρκεια εκπόνησής της παρούσας εργασίας. Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Μόνικα Ανδριανοπούλου για τη συμμετοχή και τη συνεργασία της ως συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια.

1. Εισαγωγή

Η κινηματογραφική μουσική μέχρι σήμερα αποτελούσε ένα παραμελημένο πεδίο έρευνας. Στις μέρες μας αποτελεί δόκιμο πεδίο έρευνας, αν και, ταυτόχρονα, διαφιλονικούμενο. Τη μουσική στον κινηματογράφο τη θεωρούμε δεδομένη και μας είναι αδιανόητο να δούμε μια ταινία ελλείψει αυτής. Το γεγονός αυτό είτε αποτελεί απόρροια μιας πολιτισμικής συνήθειας, είτε ωφείλεται στον ρόλο και την καθοριστική συμβολή της μουσικής σε μια κινηματογραφική ταινία.

Ο σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να επιχειρήσει μια προκαταρκτική προσέγγιση του ρόλου της μουσικής στις διεργασίες νοηματοδότησης της εικόνας και της αφήγησης μιας κινηματογραφικής ταινίας. Μέσα από την παρουσίαση διαφόρων θεωριών που έχουν κατά καιρούς προταθεί και μέσα από μια περιπτωσιολογική ανάλυση του ρόλου της μουσικής σε μια αφηγηματική ταινία θα προσπαθήσω να αναδείξω τη συμβολή της μουσικής σε μια κινηματογραφική ταινία. Κατόπιν θα προτείνω μια μουσική επένδυση σε ένα μη αφηγηματικό κινηματογραφικό απόσπασμα, διευρευνώντας τον τρόπο με τον οποίο η συστηματική γνώση σχετικά με τον ρόλο της κινηματογραφικής μουσικής θα μπορούσε να επηρεάσει τη μουσικοσυνθετική πράξη.

Η εργασία ξεκινάει με μια βιβλιογραφική ανασκόπηση, η οποία παρουσιάζει, ύστερα από μια σύντομη αναφορά στα χαρακτηριστικά της πολυμεσικής επικοινωνίας, το θεωρητικό μοντέλο του Cook (1998) για τις δια-μεσικές σχέσεις σε πολυμεσικά έργα. Κατόπιν, θα γίνει αναφορά στα χαρακτηριστικά εικόνας και μουσικής, με ιδιαίτερη έμφαση στην ιεραρχική μεταξύ τους σχέση. Έπειτα, θα εξεταστεί η κινηματογραφική μουσική ως επικοινωνιακό μέσο που συμμετέχει ενεργά στην κατασκευή νόηματος κατόπιν αλληλεπίδρασης με άλλα μέσα και θα καταγραφούν εκτενώς οι λειτουργίες που επιτελεί. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστούν τα είδη κινηματογραφικής μουσικής και θα μελετηθούν οι θεωρίες της Gorbman (1987) και του Chion (1994) περί «μη ακουστής μουσικής» και «προστιθέμενης αξίας» αντίστοιχα. Τέλος, ύστερα από μια αναφορά σε δύο κινηματογραφικές τεχνικές που αφορούν εξωμουσικά στοιχεία, θα παρουσιαστεί το εμπειρικό μοντέλο της Cohen (2000, 2001), στο οποίο, υπό το πρίσμα της γνωστικής ψυχολογίας, θα αναλυθεί διεξοδικά ο τρόπος με τον οποίο συμβάλλει η μουσική στην αντιληπτική πρόσληψη μιας ταινίας.

Η ακόλουθη περιπτωσιολογική ανάλυση, η οποία βασίζεται στο εν γένει θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας και ιδιαιτέρως στο μοντέλο του Cook, εστιάζει σε ένα απόσπασμα από την ταινία του Hitchkock, *Psycho* (1960). Διερευνώνται διεξοδικά τα χαρακτηριστικά της εικόνας, της αφήγησης και της μουσικής, καθώς και οι μεταξύ τους συσχετισμοί.

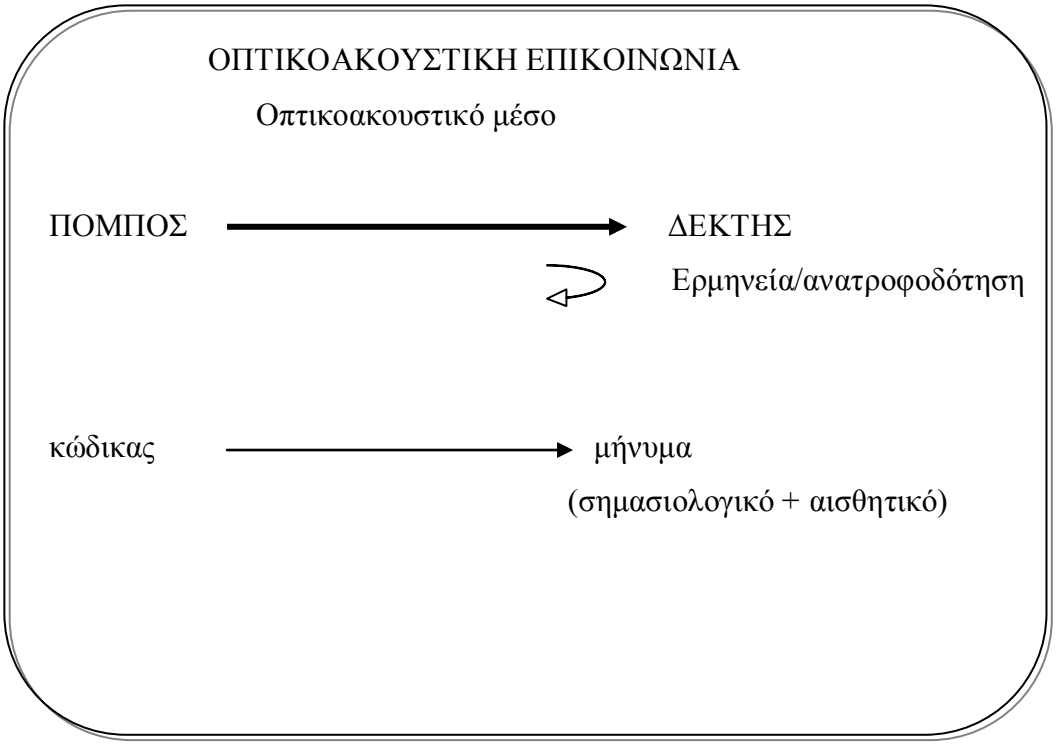
Τέλος, στο πλαίσιο της μουσικοσυνθετικής μου απόπειρας μουσικής επένδυσης ενός μη-αφηγηματικού κινηματογραφικού αποσπάσματος, θα παρουσιαστούν τα γενικά χαρακτηριστικά της εικόνας, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρεται η μουσική σε σχέση με αυτήν. Κατόπιν, θα αναλυθούν οι δομικές παράμετροι της μουσικής σε σχέση με αυτές της εικόνας.

2. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

2.1. Πολυμεσική επικοινωνία

Σύμφωνα με τον Roman (2008:75), η επικοινωνία αφορά τη μεταβίβαση κάποιας πληροφορίας. Οποιοδήποτε είδος επικοινωνίας χρειάζεται έναν πομπό, ένα μέσο που επιτρέπει τη μεταβίβαση του μηνύματος, έναν δέκτη που λαμβάνει το εκάστοτε μήνυμα και έναν κώδικα κοινό που επιτρέπει την ερμηνεία του μηνύματος από τον δέκτη (σχήμα 2.1).

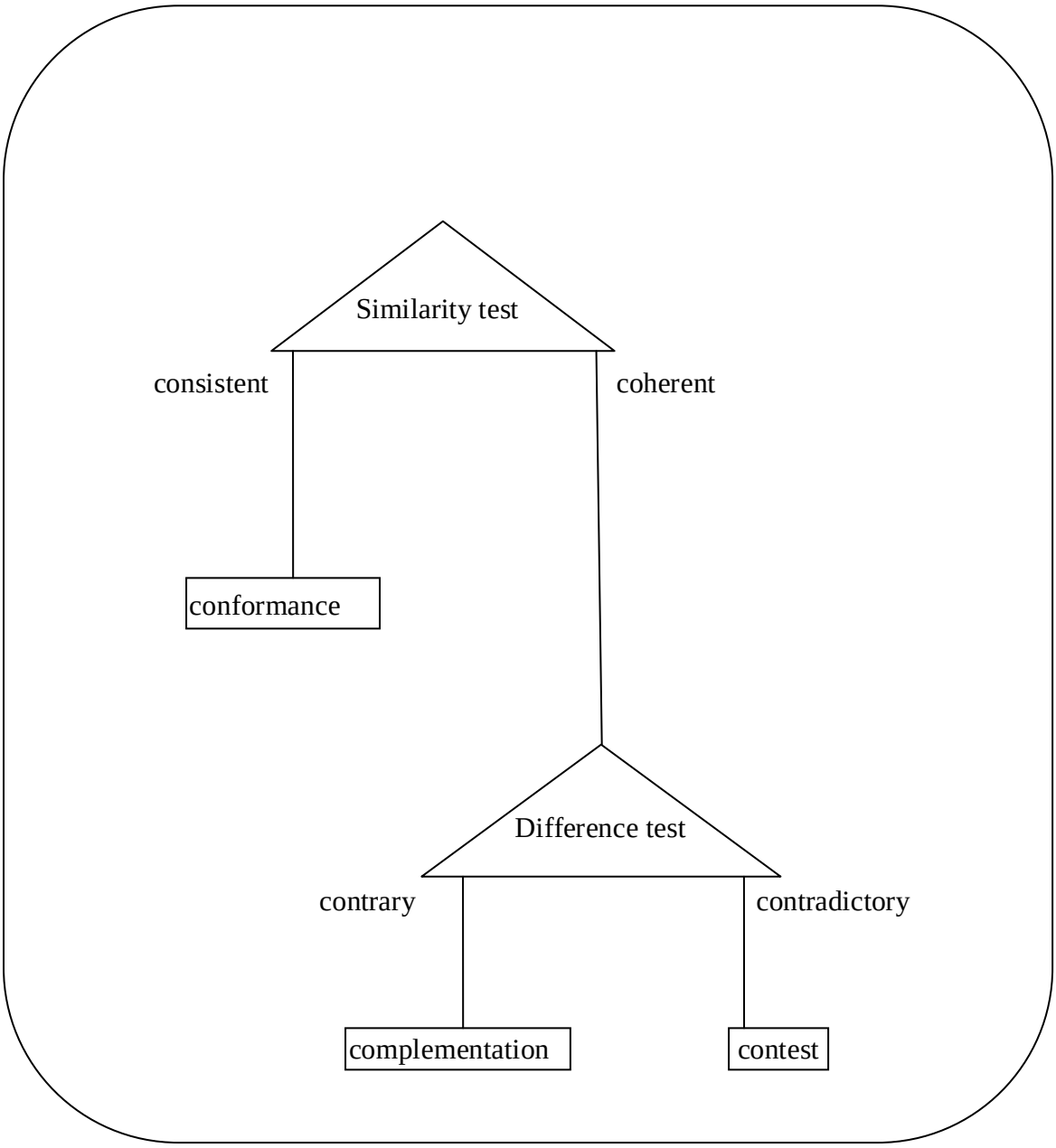
Όσον αφορά στην οπτικοακουστική επικοινωνία, ο πομπός είναι αυτός που κωδικοποιεί/μεταφέρει τη πληροφορία μέσα από το λόγο, τις εικόνες, τη μουσική και τον ήχο, το μήνυμα είναι το οπτικοακουστικό υλικό με τα επιμέρους σημασιολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του, το μέσο μπορεί να είναι η τηλεόραση, το σινεμά το θέατρο ή το βίντεο, ο δέκτης το κοινό/θεατές που καλούνται να ερμηνεύσουν το μήνυμα και ο κώδικας είναι η «οπτικοακουστική γλώσσα» που γνωρίζουν τόσο ο πομπός όσο και ο δέκτης (Roman, 2008).



Σχήμα 2.1: Στοιχεία οπτικοακουστικής επικοινωνίας (Roman, 2008:76).

Όπως αναφέρει ο Roman, η οπτικοακουστική επικοινωνία είναι περίπλοκη δεδομένου ότι απαρτίζεται από διαφορετικά σημειωτικά συστήματα, τα οποία λειτουργούν ταυτόχρονα και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους διαμορφώνοντας ένα σύστημα πολυσημειωτικό (multisemiotic) (2008:78). Μέσα από την αλληλεπίδραση αυτών των συστημάτων αναδύεται ένα καινούργιο νόημα. Όπως ισχυρίζεται ο Cook (1998), το νόημα αναδύεται από την αμοιβαία αλληλεπίδραση μουσικής, εικόνας και λόγου. Η μουσική από μόνη της δεν έχει νόημα, αλλά τη δυνατότητα να «κατασκευάσει» νόημα εντός συγκεκριμένων πλαισίων. Σύμφωνα με τον Flinn (1992:46), «ο ήχος και η εικόνα αποτελούν δύο διαφορετικά μεταξύ τους πεδία. Έχουν διαφορετικό περιεχόμενο και σύνθεση. Ο συνδυασμός τους ωστόσο είναι μια εντελώς νέα δημιουργία. Οι δύο παράγοντες ενώνονται, αλληλοεπηρεάζονται και διαμορφώνουν την τελική πληροφορία την οποία αισθάνεται και βιώνει ο θεατής/ακροατής».

2.2. Θεωρητικό μοντέλο του Nicholas Cook (1998) για τις τρεις σχέσεις πολυμέσων



Σχήμα 2.2: Οι τρείς σχέσεις των πολυμέσων (Cook,1998: 99)

Ο Cook (1998) χαρακτηρίζει φτωχούς τους όρους «αντιστικτική» και «παράλληλη» λειτουργία της μουσικής σε σχέση με την εικόνα, όροι που χρησιμοποιούνται στον κόσμο του κινηματογράφου.[1] Αντί για τους όρους αυτούς, προτείνει ένα θεωρητικό μοντέλο για να περιγράψει τη σχέση των πολυμέσων, που βασίζεται στη μεταβίβαση χαρακτηριστικών μεταξύ των μέσων για την «κατασκευή» ενός νοήματος και στο δομικό υπόβαθρο στο οποίο αυτή η μεταβίβαση λαμβάνει χώρα. Ο Cook βλέπει μέσα από την αλληλεπίδραση των πολυμέσων τη δυνατότητα να αναδυθεί κάτι καινούργιο, μια ολότητα συνολική και όχι αθροιστική. Διαφωνεί με το ότι η μουσική παίζει έναν επικουρικό μόνο ρόλο στην εικόνα και προτείνει ένα θεωρητικό μοντέλο με απώτερο σκοπό την ανάλυση των μουσικών πολυμέσων.

Ο Cook (1998) προτείνει τρείς βασικούς τρόπους με τους οποίους τα διάφορα μέσα (ήχος, εικόνα, κλπ.) μπορούν να συσχετιστούν μεταξύ τους: «συμμόρφωση» (conformance), «συμπληρωματικότητα» (complementation) και «αμφισβήτηση» (contest). Βασισμένο στην ταυτοποίηση των ομοιοτήτων και των διαφορών ανάμεσα στα συνιστώντα μέσα, το μοντέλο του Cook προτείνει μια διαδικασία δυο βημάτων για να προσδιοριστεί η μεταξύ τους σχέση (σχήμα 2.2.).

Το πρώτο στάδιο είναι ο επονομαζόμενος «έλεγχος ομοιότητας» (similarity test), ο οποίος εξετάζει να βρει εάν τα συνιστώντα μέσα έχουν λογική ακολουθία το ένα με το άλλο (consistent). Για να εφαρμόσουμε αυτό το τεστ σε μια κινηματογραφική ταινία, θα πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε εάν οι ίδιες πληροφορίες παρουσιάζονται με τον ίδιο τρόπο οπτικά και ακουστικά, δηλαδή εάν η μουσική και η εικόνα είναι λογικά ακόλουθες (consistent – variant meaning) ή έχουν απλά ειρμό (coherent – differential elaboration) με την έννοια ότι παρέχουν ένα ποικίλο νόημα ή μια διαφορική επεξεργασία (δύο εκφράσεις αποτελούν παραλλαγές της ίδιας ιδέας αλλά η κάθε μία δίνει έμφαση σε διαφορετικές πλευρές του νοηματικού εύρους αυτής της ιδέας). Αν η σχέση είναι λογικά ακόλουθη, δηλαδή και τα δύο μέσα επικοινωνούν την ίδια ιδέα και εκφράζουν το ίδιο νόημα τότε μπορούμε να πούμε ότι έχουμε σχέση «συμμόρφωσης» (conformance). Σε αυτή τη περίπτωση η δια-μεσική σχέση μπορεί να είναι αναστρέψιμη χωρίς να αλλάζει το νόημα (δηλαδή να είναι εξίσου βάσιμο το να πούμε ότι η μουσική αντανακλά το νόημα της εικόνας

[1] Όλες οι πληροφορίες του κεφαλαίου αντλούνται από το βιβλίο του Nicholas Cook *Analyzing musical multimedia* (1998: 98-106).

ή το ότι η εικόνα αντανακλά το νόημα της μουσικής). Αυτό το είδος σχέσης είναι το πιο σπάνιο σύμφωνα με τον Cook.

Αν τα συνιστώντα μέσα αποτυγχάνουν στο πρώτο στάδιο ελέγχου ομοιότητας και δεν επιδεικνύουν «συνέπεια» (non-consistent), αλλά έχουν συνοχή (coherent), περνάμε κατευθείαν στο δεύτερο στάδιο του μοντέλου: στον «έλεγχο διαφοροποίησης» (difference test). Σε αυτό το στάδιο καλούμαστε να απαντήσουμε αν η σχέση μεταξύ των δύο μέσων είναι «αντιφατική» (contradiction), δηλαδή, αν το σημασιολογικό περιεχόμενο των δύο μέσων είναι διαφορετικό. Σε αυτή τη περίπτωση έχουμε σχέση «αμφισβήτησης» (contest). Κατά τα λεγόμενα του Cook: «ο όρος «αντίφαση» (contradiction) έχει σκοπό να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι δύο μέσα συναγωνίζονται για το ίδιο έδαφος και το καθένα προσπαθεί να επιβάλλει στο άλλο τα δικά του χαρακτηριστικά, να αποσυνθέσει το άλλο και έτσι να δημιουργήσει χώρο για τον εαυτό του» (Cook,1998:103). Μια τέτοιου είδους σχέση είναι αντικρουόμενη και συγκρουσιακή. Ο Cook θεωρεί ότι αυτού του είδους η σχέση αντιπροσωπεύει τις αλληλεπιδράσεις των πολυμέσων έτσι όπως πραγματικά είναι.

Στη περίπτωση που η σχέση δεν είναι ούτε λογικά ακόλουθη ούτε αντιφατική προχωράμε στη τρίτη σχέση που είναι αυτή της «συμπληρωματικότητας» (complementation). Σε αυτή τη περίπτωση τα διαφορετικά μέσα έχουν αντίθετο χαρακτήρα αλλά δεν αναιρεί το ένα το άλλο. Ο Cook προσδίδει σε αυτού του είδους τη σχέση το χαρακτηριστικό της αντιθετικότητας (contrariety) προσεγγίζοντας την έννοια αυτή ως «αδιαφοροποίητη διαφορά» (undifferentiated difference) την οποία αντιπαραθέτει με το χαρακτηριστικό της «αντιφατικότητας/αντίφασης» (contradiction) της σχέσης της «αμφισβήτησης».

Ο έλεγχος «ομοιότητας» είναι τεστ συμφωνίας και οδηγεί στη σχέση της «συμμόρφωσης» (conformance), ενώ ο έλεγχος της διαφοροποίησης είναι τεστ αντίθεσης και οδηγεί στη σχέση της «αμφισβήτησης» (contest). Το μέσο μεταξύ των δύο αυτών άκρων αφορά τη σχέση της «συμπληρωματικότητας», η οποία δεν αφορά ούτε σχέση συμφωνίας ούτε σχέση αντίφασης. Κατά τον Nicholas Cook η σχέση της «συμμόρφωσης» τείνει προς τη στατικότητα και συχνά συσχετίζεται με την συναισθησία (association with synaesthestic and metaphysical speculation), ενώ η σχέση της «αμφισβήτησης» έχει δυναμικό χαρακτήρα καθώς μέσα από τη σχέση που επιτάσσει διαμορφώνεται ένα καινούργιο νόημα.

Από τις τρείς αυτές σχέσεις, ο Cook θεωρεί αυτήν που «αμφισβητεί» ως την παραδειγματική, σημειώνοντας ότι: «Με τη ριζική αποσύνθεση των επιμέρους μέσων

και τη δημιουργία ενός νέου νοήματος η σχέση της «αντίφασης» καλύπτει τα ίχνη της και σβήνει το παρελθόν της. Για αυτό το λόγο το βλέπω (αυτή τη σχέση) σαν την παραδειγματική σχέση μεταξύ των πολυμέσων» (Cook, 1998:106).

2.3. Εικόνα και μουσική

2.3.1. Χαρακτηριστικά εικόνας και μουσικής

Σύμφωνα με τον Larsen (2005:43), ο κινηματογράφος αποτελεί αναπαραστατική μορφή τέχνης δεδομένου ότι οι εικόνες και τα λόγια τα οποία εμπεριέχει είναι «σημεία» τα οποία αναφέρονται σε κάτι συγκεκριμένο. Αντίθετα η μουσική αυτή καθεαυτή έχει αφηρημένο χαρακτήρα, δεν «σημαίνει» ούτε αναπαριστά κάτι συγκεκριμένο με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο το κάνει η γλώσσα ή ο κινηματογράφος. Για αυτό τον λόγο θεωρείται μη αναπαραστατική μορφή τέχνης, γεγονός που τη διακρίνει από άλλα είδη τέχνης. Όπως παραθέτει ο S.Brown (1994:18) «η μουσική χρησιμοποιεί αποκλειστικά ένα σύστημα από σημαίνοντα ξένα σε άλλα είδη τέχνης και τρόπους έκφρασης». Αυτή της η ιδιότητα – ο μη αναπαραστατικός της χαρακτήρας – καταδεικνύει ταυτόχρονα τον υποκειμενικό τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την μουσική σε αντίθεση με τα οπτικά ερεθίσματα τα οποία συνδέονται περισσότερο με έναν πιο αντικειμενικό τρόπο αντίληψης. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Cook (1998:22) «οι λέξεις και οι εικόνες έχουν να κάνουν κυρίως με το συγκεκριμένο και το αντικειμενικό, ενώ η μουσική με τις αντιδράσεις - δηλαδή με τις αξίες, τα συναισθήματα, τη συμπεριφορά».

Φιλοσοφικές σκέψεις περί μουσικής και εικόνας και της διαφορετικής τους φύσης μας δίνονται από τον Nietzshe στο έργο του *Η γένεση της τραγωδίας (*Roman, 2008:79), όπου αναλύει την ελληνική σκέψη σχετικά με την ανάπτυξη της τραγωδίας, αναφερόμενος στην διττότητα που τη χαρακτηρίζει: το διονυσιακό (μουσική) και το απολλώνιο στοιχείο (εικόνα). Η ελληνική τραγωδία σχετιζόταν άμεσα με την αντικειμενικότητα, την ακρίβεια, τη λογική και το «φαίνεσθαι». Η μουσική προσδίδει στην εικόνα το παγκόσμιο, το συλλογικό, το υποκειμενικό, το άυλο και συγκεχυμένο, στοιχεία που της λείπουν και με αυτόν τον τρόπο τη συμπληρώνει. Δίνει βάθος και πνευματικότητα στο κόσμο που αναπαριστούν οι πλαστικές τέχνες. Από την άλλη μεριά, ο Schopenhauer στο έργο του *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση* (Roman,2008:56,57) παραθέτει παρόμοιες απόψεις για τη μουσική και το συλλογικό και παγκόσμιο χαρακτήρα της. Θεωρεί ότι η μουσική διαφοροποιείται από όλες τις υπόλοιπες τέχνες διότι αυτή δεν είναι αντανάκλαση του «φαίνεσθαι» ή πιο συγκεκριμένα της αντικειμενικότητας, αλλά με άμεσο τρόπο αντανάκλαση της ίδιας

της βούλησης. Για αυτό τον λόγο αντιπροσωπεύει, όσο αφορά το φυσικό κόσμο, το πράγμα «καθεαυτό».

2.3.2. Η ιεραρχική σχέση εικόνας και μουσικής

Όπως αναφέρει η Flach (2012:8), μια ιστορική αναδρομή αρκεί για να μας δείξει ότι η μουσική αποτελούσε πάντα κομμάτι σε διάφορα πολιτισμικά δρώμενα και εκδηλώσεις. Δεν είναι αξιοπερίεργο λοιπόν που η μουσική συνδέθηκε και με την κουλτούρα του κινηματογράφου. Είναι ωστόσο σημαντικό να σημειώσουμε ότι όλα αυτά τα δρώμενα που χρησιμοποιούσαν τη μουσική βασίζονται στην ιεραρχική σχέση μεταξύ των αισθήσεων, η οποία κατατάσσει την οπτική αντίληψη σε ανώτερο επίπεδο από αυτό της ακουστικής αντίληψης (Kalinak, 1992:41). Η ιεραρχική αυτή σχέση μεταξύ εικόνας και μουσικής πηγάζει και από ορισμένα χαρακτηριστικά των δυο που ήδη προαναφέρθηκαν, όπως ο υποκειμενικός και αντικειμενικός χαρακτήρα της μουσικής και της εικόνας αντίστοιχα. Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν ότι το μάτι διαθέτει έναν διανοητικό εξοπλισμό ο οποίος διευκολύνει τη διαδικασία της γνώσης για τον έξω κόσμο, ενώ το αυτί όχι (Kalinak, 1992:21). Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ηράκλειτου, «τα μάτια είναι πιο ακριβείς/αξιόπιστοι μάρτυρες από τα αυτιά.» (Heraclitus, 1987:61). Η Kalinak (1992:24*)* υποστηρίζει ότι «η διαμεσολάβηση της συνείδησης στην όραση εξυπηρετεί στο να εξαντικειμενικοποιούμε την πληροφορία μέσω αυτής, ενώ κατά τη διαδικασία της ακοής αυτό δεν γίνεται εξαιτίας της στενής σχέσης που έχει αυτή με την υποκειμενικότητα». Τα οπτικά μας ερεθίσματα είναι λοιπόν συνδεδεμένα περισσότερο με την αντικειμενικότητα και κατ'επέκταση με μια αίσθηση αξιοπιστίας, ενώ τα ακουστικά ερεθίσματα θεωρούνται πιο υποκειμενικά και άρα λιγότερο αξιόπιστα (Flach, 2012).

Ένας άλλος παράγοντας που συντελεί στη διαμόρφωση της ιεραρχικής σχέσης εικόνας και μουσικής είναι ο χρονικός παράγοντας της οπτικοακουστικής αντιληπτικής διαδικασίας, ο οποίος αφορά τον χρόνο που απαιτείται για να γίνει αντιληπτό ένα οπτικό ή ακουστικό ερέθισμα. Η αντίληψη του ήχου προϋποθέτει μεγαλύτερη διάρκεια από ότι η οπτική αντίληψη. Τα οπτικά ερεθίσματα τα αντιλαμβανόμαστε πιο γρήγορα από ότι τα ακουστικά (Flach, 2012:9). Ωστόσο, η αίσθηση της ακοής, περισσότερο από κάθε άλλη αίσθηση είναι αυτή που θέτει σε κίνηση το συναίσθημα. Το αυτί κατά τους αρχαίους Έλληνες θεωρούταν ότι έχει άμεση πρόσβαση στην ψυχή. Μέσω αυτού η μουσική – «η καθαρότερη και πιο

άμεμπτη μορφή ήχου» (Kalinak, 1992:22) – μεταφερόταν στο συναισθηματικό πυρήνα του ανθρώπου (emotional core of man). Όπως εξηγεί ο Πλάτωνας «Μπορούμε ίσως να υποθέσουμε ότι ο ήχος είναι μία πνοή (blow) η οποία περνάει μέσα από τα αυτιά και μεταδίδεται μέσω του αέρα, του μυαλού και του αίματος στην ψυχή και ότι η αίσθηση του να ακούμε είναι η ταλάντωση αυτής της πνοής που ξεκινά από το κεφάλι και τελειώνει στη περιοχή του ήπατος (εκεί όπου βρίσκεται/στεγάζει η επιθυμία)» (Plato, 1892:488). Παρόμοια τοποθέτηση γίνεται τον 19^{ο} αιώνα και από άλλους θεωρητικούς και επιστήμονες ανάμεσα στους οποίους οι George Ohm και Hermann Helmholtz, οι οποίοι μέσα από εμπειρική έρευνα και πειράματα ανέπτυξαν μια θεωρία αισθήσεων που τοποθετεί την ακοή πιο κοντά στον συναισθηματικό τομέα ενώ την όραση πιο κοντά στο διανοητικό τομέα της ανθρώπινης εμπειρίας. Η Kalinak (1992:23) υποστηρίζει ότι ο ήχος και συγκεκριμένα η μουσική «έρχεται σε πιο άμεση και στενή επαφή με την καθεαυτή αίσθηση (pure sensation) από οποιαδήποτε άλλη τέχνη». Αυτό συμβαίνει διότι την αντιλαμβανόμαστε άμεσα «χωρίς καμία παρέμβαση του νου». Σύμφωνα με τον Sonnenschein (2001), οι διεργασίες που διεξάγονται από τον εγκέφαλο όταν λαμβάνει πληροφορίες από τα μάτια, έχουν περιεχόμενο κυρίως με βάση τη λογική και τη νοημοσύνη ενώ όταν οι πληροφορίες λαμβάνονται από τα αυτιά έχουν συνήθως συναισθηματικό και διαισθητικό περιεχόμενο.

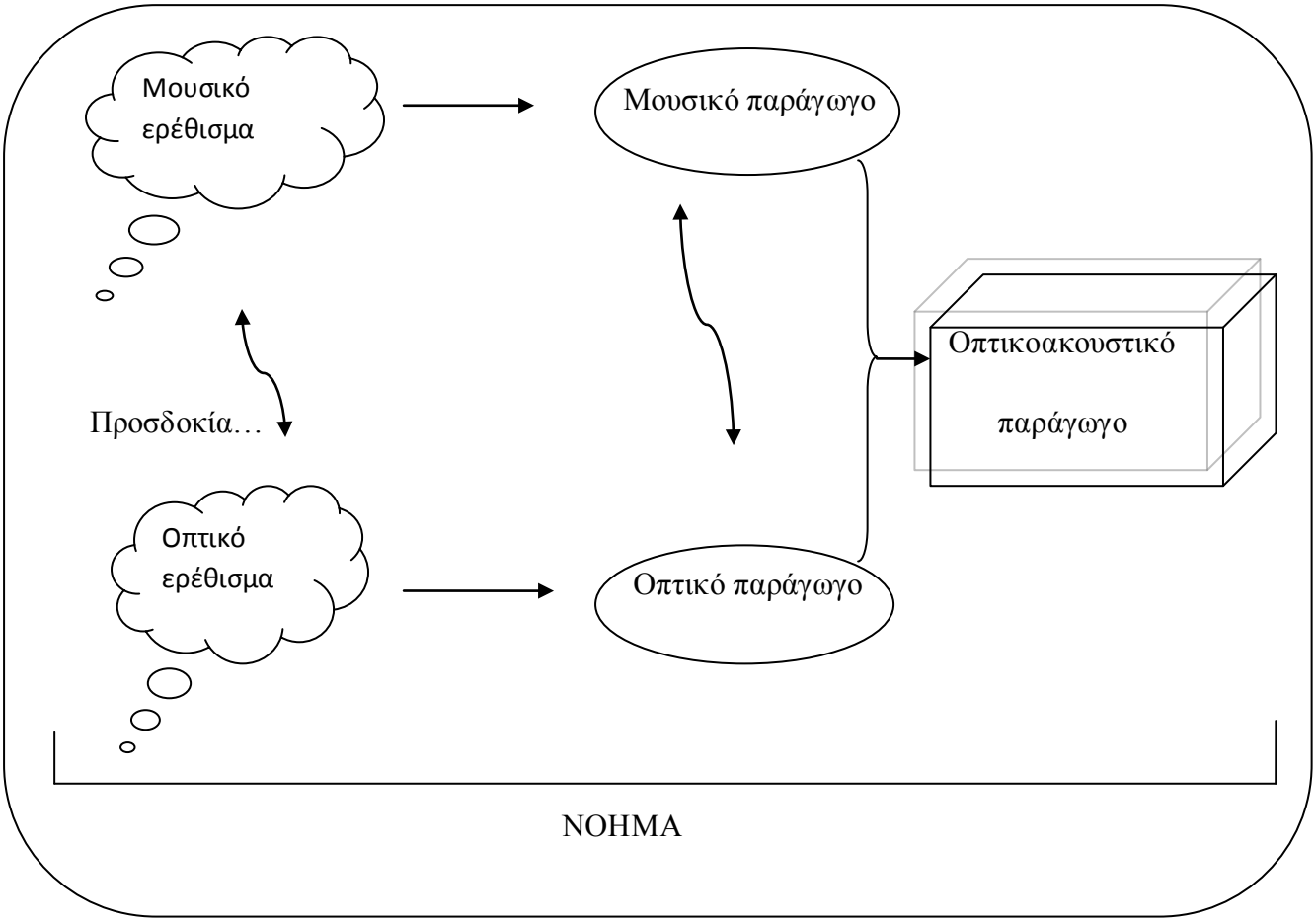
Όπως αναφέρει η Flach (2012), πάνω σε αυτή την ιεραρχική σχέση έχει βασιστεί η θεωρία του κινηματογράφου. Ποτέ δεν λέμε «πάμε να ακούσουμε μια ταινία» αλλά «πάμε να δούμε μία ταινία». Επιπλέον, στον θεωρητικό λόγο γίνεται αναφορά για τη θέση της μουσικής σε σχέση με την εικόνα (έρχεται σε «αντίστιξη» ή «παραλληλία» με αυτήν). Αυτοί οι δύο όροι αφήνουν να εννοηθεί ότι η κινηματογραφική μουσική δεν μπορεί από μόνη της να σταθεί ανεξάρτητα από την εικόνα παράγοντας δικό της νόημα και περιεχόμενο αλλά εξαρτάται και βασίζεται σε αυτήν. Ο Ernest Lindgren (1948) παρουσιάζει την κινηματογραφική μουσική ως μια τέχνη που υπηρετεί (servant art). Σύμφωνα με την Kalinak (1992:93), ο διάλογος και η αφήγηση έχουν τον κύριο λόγο και η μουσική έρχεται να «βοηθήσει» διακριτικά με τον τρόπο της και όχι να τραβήξει την προσοχή πάνω της. Η κινηματογραφική μουσική παίρνει τη δομή της εικόνας, στηρίζεται και εξαρτάται από αυτή.

2.4. Κινηματογραφική μουσική

2.4.1. Ο επικοινωνιακός και λειτουργικός της χαρακτήρας της κινηματογραφικής μουσικής

Η κινηματογραφική μουσική αποτελεί σύνδεσμο επικοινωνίας μεταξύ οθόνης και κοινού που καταφέρνει να τα ενώνει όλα σε μία μοναδική συνολική βιωματική εμπειρία.

(Burt, 1994:4)



Σχήμα 2.4.1: Διαδικασίες επαγωγής νοηματικού περιεχομένου κινηματογραφικής επικοινωνίας (Roman, 2008).

Η κινηματογραφική μουσική αποτελεί μια μορφή επικοινωνίας που αλληλεπιδρά με την εικόνα και την αφήγηση κατασκευάζοντας μια καινούρια δημιουργία την οποία καλούμαστε να ερμηνεύσουμε (Roman, 2008). Σύμφωνα με το σχήμα 2.4.1, τα μουσικά ερεθίσματα αλληλεπιδρούν με τα οπτικά ερεθίσματα δημιουργώντας ένα μικτό «παράγωγο» (consequent). Από τη μια μεριά, το οπτικό στοιχείο μας δίνει ένα οπτικό «παράγωγο» και από την άλλη το μουσικό ερέθισμα

μας δίνει ένα μουσικό «παράγωγο». Αυτά τα δύο «παράγωγα» διαμορφώνουν μια ολότητα, ένα μικτό οπτικοακουστικό «παράγωγο» το οποίο διαμορφώνει το τελικό νόημα μιας σκηνής. Σε όλη τη διαδικασία, καθοριστικής σημασίας είναι η προσδοκία που προκαλείται στον θεατή από το οπτικοακουστικό ερέθισμα, προσδοκία η οποία εξαρτάται από τις εμπειρίες και τις πρότερες γνώσεις (Roman, 2008). Το νόημα αναδύεται από την αμοιβαία αλληλεπίδραση μουσικής και εικόνας. Δεν βρίσκεται στον μουσικό ήχο ούτε στα άλλα μέσα με τα οποία εναρμονίζεται, αλλά στο σημείο συνάντησης όλων αυτών. Ο Larsen (2005:200) σημειώνει: «Βιώνουμε μία ολότητα, μία οργανωμένη συλλογή από εκφραστικά στοιχεία που μεταδίδουν μία ιστορία».

Σύμφωνα με την Kalinak (1992), η κινηματογραφική μουσική είναι μια μορφή τέχνης που βρίσκει τον εαυτό της στο σημείο διασταύρωσης δύο άλλων μορφών τέχνης: της μουσικής και του κινηματογράφου. Δεν μπορεί να απομονωθεί από το περιβάλλον το οποίο εξυπηρετεί και να αντιμετωπισθεί με κριτήρια απόλυτης μουσικής. Πλέον, δεν αναφερόμαστε απλώς σε μουσική σύνθεση, αλλά σε σύνθεση μουσικής για εικόνα και αφήγηση, κάτι που προσδίδει στην κινηματογραφική μουσική τον λειτουργικό της χαρακτήρα.

Κατά την εποχή του βωβού κινηματογράφου η κύρια λειτουργία της μουσικής ήταν να γεμίσει τα κενά που άφηνε η έλλειψη διαλόγων και να καλύψει τους θορύβους που προέρχονταν μέσα από την κινηματογραφική αίθουσα, όπως αυτοί του κοινού και της μηχανής προβολής (Brown, 1994:12). Ο θορυβώδης προτζέκτορας σύντομα αφαιρέθηκε από τους χώρους προβολής ωστόσο η μουσική συνέχισε να είναι κάτι σημαντικό (Cohen, 2001).

Σήμερα, ο ρόλος της μουσικής στην κινηματογραφική εμπειρία είναι ιδιαίτερα σημαντικός. Δανειζόμενη από τον τομέα της γλωσσολογίας, η Gorbman (1987) χρησιμοποιεί τον όρο «μετάβαση» (commutation) για να περιγράψει την ικανότητα της μουσικής να επηρεάζει το νόημα μιας ταινίας. Αποτελεί το επικοινωνιακό μέσο που χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους προς όφελος της καλύτερης κατανόησης της ταινίας, της δραματικότητας και της καλλιτεχνικής έκφρασης επιτελώντας ένα πλήθος λειτουργιών. Οι λειτουργίες αυτές μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε δομικές, αφηγηματικές και συγκινησιακές/συναισθηματικές.[2]

[2] Η κατηγοριοποίηση των λειτουργιών βασίζεται στο βιβλίο *Film music* του Peter Larsen (2005:208-212).

2.4.2. Λειτουργίες κινηματογραφικής μουσικής

2.4.2.1. Δομικές λειτουργίες

Οι δομικές λειτουργίες αφορούν, σύμφωνα με τον Larsen (2005), τη μουσική που βοηθάει την ταινία να «δένει» και να έχει τον δικό της «ειρμό» (hang together). Όπως αναφέρει ο ίδιος, η μουσική παρέχει στην ταινία μια «αίσθηση ολοκλήρωσης» και τη βοηθάει στη διαφοροποίησή της από άλλες ταινίες, δημιουργώντας μέσα από τις εκφραστικές της ιδιότητες, μια μουσική ατμόσφαιρα, η οποία προσδίδει χαρακτήρα στην εικόνα και την αφήγηση.

Ο Copland (1949) θεωρεί ότι η μουσική μπορεί να βοηθήσει στο να «χτιστεί» μια αίσθηση συνέχειας στην ταινία. Χωρίς τη μουσική θα είχαμε μια αποσπασματική σειρά από κινούμενες εικόνες. Δίνει συνέχεια στη μετάβαση από μια σκηνή σε μια άλλη ή από ένα πλάνο σε ένα άλλο, λειτουργώντας ως γέφυρα μεταξύ των αποσπασμάτων. Από την άλλη πλευρά, η μουσική μπορεί να δώσει την αίσθηση ασυνέχειας μεταξύ σκηνών, υποδηλώνοντας σκόπιμα κάποια αλλαγή ανάλογα με το αφηγηματικό περιεχόμενο (Larsen, 2005). Επιπλέον, βοηθάει στη διάρθρωση μιας σκηνής και μιας ακολουθίας σκηνών. Δομεί τα γεγονότα της οθόνης σύμφωνα με τη δική της διάρθρωση, ενώνοντας ή διαχωρίζοντας τα, ανοίγοντας και κλείνοντας σκηνές, τονίζοντας τις μεταβάσεις από μια σκηνή σε μια άλλη ή παρέχοντας ομαλή μετάβαση (Larsen, 2005).

Παράλληλα, σύμφωνα με την Kalinak (1992), η μουσική παρέχει ρυθμό στη ταινία. Η μουσική καλείται να βοηθήσει την εικόνα, προσδίδοντάς σε αυτήν τον κατάλληλο ρυθμό που πολλές φορές της λείπει. Μπορεί να εντείνει ή να χαλαρώσει την ταχύτητα της εικόνας. Ο Max Steiner αναφέρει: «Μπορεί να υπάρχει μια σκηνή πολύ αργή την οποία πρέπει να επιταχύνω με λίγη ζωηρή μουσική, ή αντίθετα, μια σκηνή πιο γρήγορη θα πρέπει να την επιβραδύνω και να της δώσω περισσότερο συναίσθημα χρησιμοποιώντας πιο αργή μουσική» (Max Steiner, 1937:219). Τέλος, μια βασική δομική λειτουργία της μουσικής αφορά στους τίτλους της αρχής και του τέλους. Η μουσική εδώ λειτουργεί ως μία δομική «αγκύλη» που μας εισάγει και μας βγάζει από την κινηματογραφική εμπειρία (Roman, 2005).

2.4.2.2. Αφηγηματικές λειτουργίες

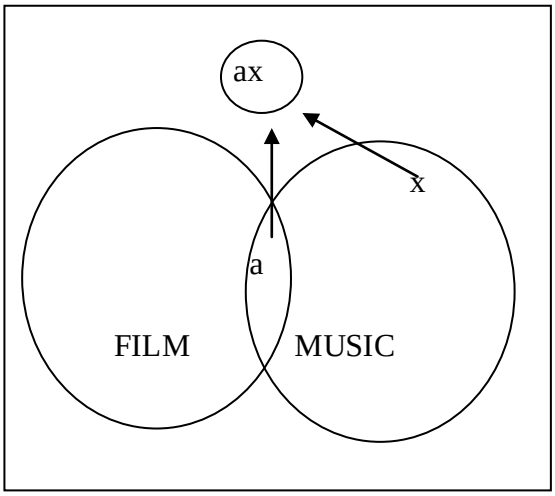
Οι αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής αφορούν στη δυνατότητα της μουσικής να «υπογραμμίζει» και να εκφράζει με τον δικό της τρόπο το αφηγηματικό περιεχόμενο της ταινίας, καθώς και αφηγηματικά στοιχεία όπως ανθρώπους, γεγονότα και τον χωροχρόνο, βοηθώντας παράλληλα στην εξέλιξη της αφηγηματικής πλοκής (Larsen, 2005:209). Όπως αναφέρουν οι Larsen (2005) και Prendergast (1992), η μουσική «υπογραμμίζει» τον τόπο και τον χρόνο της αφήγησης. Με τη βοήθεια «μουσικών υπαινιγμών» εδραιώνεται το αφηγηματικό περιβάλλον και δημιουργείται μια ατμόσφαιρα του χωροχρόνου. Η μουσική προσδίδει το δικό της «χρώμα» στην εικόνα μέσω του οποίου έχει τη δυνατότητα να μας φέρνει στο νου μια ιστορική περίοδο, μια κουλτούρα, έναν τόπο (Prendergast, 1992:214).

Η οπτική σκηνή συχνά ορίζεται ως «δισδιάστατη» (Palmer 1990:11), με τη μουσική να προσθέτει μια τρίτη διάσταση (Prendergast,1992:217). Η μουσική μεταβιβάζει το νόημα που θέλει να περάσει ο σκηνοθέτης με την εικόνα. Διεισδύει άμεσα στην πλοκή, προσθέτοντας μια τρίτη διάσταση στις εικόνες και τις λέξεις. Προτείνει στον θεατή τον τρόπο με τον οποίο θα βιώσει και θα κατανοήσει μια σκηνή. Ο Royal S.Brown (1994:10) περιγράφει την τάση της μουσικής να «αφηγηματοποιεί» (narrativize) τις εικόνες της ταινίας: «Η μουσική λέει πολύ συχνά στα συναισθήματά μας πώς να «διαβάσουμε» μια κινηματογραφική σκηνή»[3]. Η μουσική μπορεί να προσδώσει στο θέμα του πολέμου, επί παραδείγματι, διαφορετικό χαρακτήρα πχ. τραγικό (*Saving Private Ryan*/1999), υπερβατικό, δηλαδή να ξεπερνά τους φυσικούς νόμους (*Platoon*/1986), ρομαντικό, γεμάτο περιπέτειες (*Casablanca* /1942), παράλογο, τρελό (*Apocalypse Now*/1979), ηρωικό (*Schindler's List*/1993).

Η μουσική ερμηνεύει τα γεγονότα της αφήγησης και τα σχολιάζει έχοντας τη δύναμη να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουμε αυτό που βλέπουμε και καθορίζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται τις εικόνες και τις λέξεις. Εμπειρικές μελέτες από το χώρο της γνωστικής ψυχολογίας έρχονται να επιβεβαιώσουν αυτή τη θέση. Οι Marshall και Cohen (1988) παρατήρησαν πως η μουσική έχει τη δυνατότητα να αλλάζει την ερμηνεία και την ανάλυση ενός οπτικού γεγονότος, το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί υπό δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες, προκαλώντας διαφορετικά συναισθήματα. Άλλο πόρισμα αναφέρεται στο βαθμό της μουσικής επιρροής ο οποίος εξαρτάται από το πόσο αμφίσημο και ασαφές είναι το

[3] Βλέπε για παράδειγμα: https://www.youtube.com/watch?v=rn9V0cN4NWs.

οπτικό ερέθισμα. Όσο πιο ασαφής είναι, τόσο πιο αποφασιστική η επίδραση της μουσικής (Cohen, 1993). Οι Marshall και Cohen (1998) προτείνουν ένα μοντέλο για την αλληλεπίδραση μουσικής και ταινίας που βασίζεται στην ιδέα της «απόδοσης» (σχήμα 4.2.1): Το συνολικό νόημα και η δομή της μουσικής και της ταινίας παρουσιάζονται στους αντίστοιχους κύκλους. Το σημείο όπου συμπίπτουν μουσική και ταινία απεικονίζεται από το σημείο διασταύρωσής τους (α). Αν η μουσική μέσα από δομική ομοιότητα που παρουσιάζει με την ταινία κατευθύνει την προσοχή του θεατή στο (α) και παρέχει πληροφορίες για τον υπαινιγμό (χ), τότε το (χ) μπορεί να συσχετιστεί με το (α). Συσχετισμοί της μουσικής (χ) «αποδίδονται» στο (α). Άρα η μουσική μπορεί να αλλάξει το νόημα μιας συγκεκριμένης πλευράς της ταινίας. (Cohen, 2001:257).



Σχήμα 4.2.1: Μοντέλο αλληλεπίδρασης μουσικής και ταινίας που βασίζεται στην ιδέα της «απόδοσης» (ascription)(Cook,1998:69)

Επιπλέον, ο Oppenheim (1997) αναφέρει ότι η κινηματογραφική μουσική υπογραμμίζει τη δράση, λειτουργώντας σε παραλληλία με αυτήν. Με αυτόν τον τρόπο, κατευθύνει την προσοχή του θεατή σε γεγονότα σημαντικά που συμβαίνουν στην οθόνη τονίζοντας ορισμένα σημεία της εικόνας (Marshall & Cohen, 1988).

Ο Copland (1949:88) επισημαίνει: «Η μουσική μπορεί να παρέχει την υποστήριξη για τη σταδιακή εξέλιξη μιας σκηνής και μετά να την κλείσει με μια αίσθηση ολοκλήρωσης». Είναι αλήθεια ότι η μουσική μπορεί να βοηθήσει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο κινηματογραφικό εργαλείο στην δημιουργία μιας κορύφωσης στο πλαίσιο μιας σκηνής. Συνεισφέρει καθοριστικά, όταν

χρησιμοποιείται καταλλήλως στην δραματοποίηση μιας σκηνής. Από πολλούς συνθέτες έχει ζητηθεί να γράψουν μουσική για μια αδύναμη σκηνή με σκοπό να της προσφέρουν δύναμη και ένταση. Από την άλλη πλευρά, ενδέχεται κάποιες σκηνές να έχουν τόση ένταση μέσα τους μόνο με την απλή χρήση του διαλόγου και της εικόνας, ώστε η μουσική να μην έχει να προσθέσει κάτι για να εντείνει μια κατάσταση. Κάποιοι σκηνοθέτες θεωρούν ότι η μουσική αποτρέπει την ρεαλιστική προσέγγιση της ταινίας και για αυτό τον λόγο επιλέγουν την απουσία της.

Σύμφωνα με την άποψη των Lipscomb & Tolchinsky (2005), η μουσική μπορεί να εκφράσει αντιληπτά επίπεδα ενέργειας. 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. Για παράδειγμα, στην «σκηνή της καταιγίδας», από την ταινία *Psycho* (1960), τα επίπεδα της αντιληπτής ενέργειας αυξάνονται σημαντικά από την παρουσία της μουσικής επένδυσης του Herrmann και από τον επαναλαμβανόμενο ήχο των υαλοκαθαριστήρων. Ομοίως, στην ταινία του Steven Spielberg *Jaws* (1975), η ειρηνική εικόνα της ήρεμης θάλασσας μεταμορφώνεται σε απειλητική με τη χρήση του πασίγνωστου μουσικού μοτίβου του John Williams. Αντίθετα, το επίπεδο της αντιληπτής ενέργειας μπορεί να ελαττωθεί μέσω της παρουσίας της μουσικής, όπως συμβαίνει στις σκηνές μάχης, στην ταινία του Oliver Stone *Platoon* (1986), οι οποίες συνοδεύονται από τη μουσική υπόκρουση του Barber «Adagio for strings».

Η μουσική μας αποκαλύπτει όσα η εικόνα ή τα λόγια δεν μπορούν να πουν. Όπως αναφέρει και η Kalinak (1992:86), η μουσική εξηγεί ό,τι δεν είναι οπτικά διακριτό στην εικόνα, το εγγενές της νόημα και την ουσία της. Σύμφωνα με τον Copland (1949), μέσα από τη μουσική μπορούν να αναδυθούν οι σκέψεις, τα συναισθήματα, η ψυχολογία, η συναισθηματική κατάσταση ενός χαρακτήρα της αφήγησης. Η μουσική μέσω του *leitmotif* (μοτίβο που αναφέρεται σε ένα οπτικό ερέθισμα – χαρακτήρα, αντικείμενο ή κατάσταση –) μπορεί είτε να παρουσιάσει στον θεατή τον τρόπο σκέψης ενός χαρακτήρα, τον ρόλο του στην πλοκή και τα συναισθήματά του, είτε να μας θυμίσει μια κατάσταση ή ένα συμβάν που έχει ήδη παρουσιαστεί (Cohen, 2001:258).

Η μουσική μπορεί να εκφράζει ειρωνεία, έχοντας αντίθετο χαρακτήρα από αυτόν της εικόνας. Για παράδειγμα, η άγρια σκηνή του βιασμού της ταινίας του Stanley Kubrik *A Clockwork Orange* (1972) συνοδεύεται μουσικά από το χαρούμενο τραγούδι «Singing in the Rain», τονίζοντας την βαθύτερη δραματικότητα της σκηνής,

μέσα από τον περιορισμό της επιφανειακής τραγικότητας. Ο Κώστας Μυλωνάς (1999) πολύ εύστοχα παρατηρεί: «Η εύκολη και όχι δημιουργική λύση για το συνθέτη θα ήταν να επενδύσει μόνο το εξωτερικό γεγονός με μια επιφανειακή μουσική σαν κι αυτές που ακούμε συνήθως σε αυτές τις περιπτώσεις. Τι χειρότερο από μια τέτοια λύση; Τι χειρότερο από μία μουσική ρουτίνας που νοιάζεται μόνο να υπογραμμίσει ένα εξωτερικό γεγονός και αδιαφορεί να σχολιάσει όλα αυτά που συμβαίνουν στις ψυχές των ανθρώπων;».

Ωστόσο, όπως αναφέρει και ο Copland (1949), η μουσική μπορεί να πάρει και έναν πιο ουδέτερο ρόλο απέναντι στην αφήγηση, λειτουργώντας ως μουσική υπόκρουση. Η μουσική που επιτελεί τη συγκεκριμένη λειτουργία έχει συνήθως υποστηρικτικό ρόλο και ουδέτερο χαρακτήρα. Αποτελεί συνοδεία της εικόνας και του διαλόγου και είναι υποδεέστερη και εξαρτώμενη αυτών. Αυτός ο τύπος της μουσικής καλείται να «γεμίσει» και να καλύψει τα κενά του διαλόγου χωρίς να γίνεται συνειδητή από του θεατές η παρουσία της.

Τέλος, η μουσική αποτελεί εκείνο το στοιχείο που ενσαρκώνει πιο πιστά την ιδέα του σκηνοθέτη, λειτουργώντας ως μία εσωτερική φωνή η οποία κατευθύνει τον θεατή μέσα από την υποκειμενικότητα της καθεαυτής αφήγησης (Roman,2008:123). Η ιδέα αυτή αντανακλάται στην άποψη του Pudovkin Vsevolod ότι «η μουσική εκφράζει την υποκειμενική εκτίμηση της αντικειμενικότητας της ταινίας» (Roman, 2008:111).

2.4.2.3. Συναισθηματικές/ψυχολογικές λειτουργίες

Σύμφωνα με τον Tam (Cohen, 2001:263), η μουσική στο πλαίσιο της κινηματογραφικής εμπειρίας αποτελεί μία «μηχανή» που παράγει συναισθήματα. Έχει τη δυνατότητα να επικοινωνεί συναισθήματα και να υποβάλει ψυχικές «διαθέσεις» (mood) στην ταινία/αφήγηση συνολικά ή σε συγκεκριμένες σκηνές ειδικότερα (Larsen, 2005:212). Η Cohen (2001) διαχωρίζει τις «διαθέσεις» από το συναίσθημα υποστηρίζοντας ότι οι «διαθέσεις» είναι μία «συναισθηματική ατμόσφαιρα» που ωθεί τον θεατή να βιώνει μία σκηνή με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Αντίθετα το συναίσθημα έχει άμεση σχέση με ένα αντικείμενο το οποίο προκαλεί το συγκεκριμένο συναίσθημα. Σύμφωνα με τον Putnam (1987), βιώνουμε τα συναισθήματα σε σχέση με συγκεκριμένα αντικείμενα μέσα σε συγκεκριμένα

πλαίσια. Στο κινηματογραφικό πλαίσιο, τα συναισθήματα συνδέονται με τα αντικείμενα που απεικονίζονται στην οθόνη.

Η μουσική έχει τη δύναμή να εντείνει την κινηματογραφική εμπειρία, βοηθώντας τον θεατή να «μπει» μέσα στη πλοκή και να τη βιώσει σαν πραγματική. Η Cohen (2000) κάνει λόγο για την ιδιότητά της να «καθηλώνει» και να καταστέλλει τη δυσπιστία (suspension of disbelief), βοηθώντας τον θεατή να απορροφηθεί από την ταινία και να ξεχάσει τον πραγματικό κόσμο. Όπως λέει και η ίδια, «χωρίς τη μουσική, οι εικόνες φαντάζουν πεζές, κοινότοπες, ακόμα και χωρίς ζωή. Με τη μουσική, όμως, ο κόσμος της ταινίας ζωντανεύει. Μέσω της μουσικής οι θεατές ξεχνάνε τα καθίσματα της κινηματογραφικής αίθουσας και την οθόνη. Είναι ειρωνικό το γεγονός ότι η μουσική είναι ένα τόσο ισχυρό μέσο σύμφωνα με αυτή την άποψη» (Cohen, 2000:361). Η μουσική, σύμφωνα με την Cohen (2000), βοηθάει την ταινία να κατασκευάσει την «πραγματικότητά» της, κάτι που πιθανόν να οφείλεται στην υπερπληθώρα των ερεθισμάτων που προκαλούνται από την ταινία και τη μουσική. Ο συνδυασμός του συγκινησιακού στοιχείου (affective component) της μουσικής[4] με την οπτική εικόνα κατασκευάζουν μια καινούργια «οντότητα» με νόημα, η οποία είναι πιο κοντά στην αίσθηση της πραγματικότητας από ότι είναι η οπτική εικόνα αυτή καθεαυτή. Η μουσική σε συνδυασμό με την εικόνα μας απομακρύνει από την πραγματικότητα δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι ο κινηματογραφικός αφηγηματικός κόσμος είναι ο πραγματικός. Με αυτόν τον τρόπο διεισδύουμε στον αφηγηματικό κόσμο της ταινίας, αδυνατώντας να σκεφτούμε ότι καθόμαστε σε μια κινηματογραφική αίθουσα.

Η Gorbman (1987), κάνει επίσης λόγο για την ικανότητα της μουσικής να αναστέλλει την «παρεμπόδιση της πίστης». Η Gorbman παρομοιάζει την κινηματογραφική εμπειρία με ένα είδος ύπνωσης, καθώς οι θεατές ωθούνται σε μία «ονειρική κατάσταση». Όπως αυτός που υπνωτίζει χρησιμοποιεί διάφορες μεθόδους επιβολής (π.χ. απαλή φωνή, επανάληψη), έτσι και ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί τις δικιές του μεθόδους, αυτές της μελωδίας, του ρυθμού και της αρμονίας (Gorbman, 1987:5,6).

Όπως αναφέρει η Flach (2012), το παράδοξο του χρόνου αναστέλλεται. Οι σκηνές που βλέπουμε απεικονίζουν κάτι το οποίο συνέβη στο παρελθόν ενώ το βλέπουμε στο παρόν, δημιουργώντας μέσα μας την πλάνη ότι συμβαίνει τώρα.

[4] Η μουσική αποτελείται από δύο στοιχεία σύμφωνα με την Annabel Cohen: το συγκινησιακό στοιχείο και το ακουστικό στοιχείο (Cohen, 2000:361)

Υπάρχει λοιπόν ένα χρονικό κενό. Βιώνουμε δύο πραγματικότητες: την πραγματικότητα κατά την οποία καθόμαστε στη σκοτεινή αίθουσα του κινηματογράφου βλέποντας την οθόνη και την πραγματικότητα που απεικονίζεται στην αφήγηση του φιλμ. Η μουσική ενισχύει την εμπειρία του πλαστού χρόνου. Λειτουργεί ως ένα είδος αισθητικού εργαλείου που αμβλύνει το χρονικό παράδοξο.

Η μουσική μπορεί να αποκτήσει το νόημα αυτού που συνοδεύει μέσω της τεχνικής του *leitmotif*. Ένα τέτοιο μουσικό μοτίβο χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την παρουσία ενός ατόμου ή μιας θεματικής ενότητας, σε σημείο που, εν απουσία του ατόμου ή άλλων οπτικών ενδείξεων, η μουσική και μόνο προκαλεί τον θεατή να φαντάζεται το συγκεκριμένο πρόσωπο ή θέμα. Η μουσική προετοιμάζει το νου για έναν συγκεκριμένο τύπο γνωστικής δραστηριότητας. Αυτό έχει ψυχολογική βάση στο εξαρτημένο αντανακλαστικό (Cohen, 1993). Ένα τέτοιο παράδειγμα θα βρούμε στη μουσική του Ligeti στην ταινία του Stanley Kubrik *Eyes wide shut* (1999).

Ο Meyer (1956) υποστηρίζει ότι η μουσική μπορεί να επηρεάσει άμεσα το συναίσθημα και αυτό οφείλεται στην έννοια της αναμονής – προσδοκίας. Η έκπληξη ως συναίσθημα προϋποθέτει την πρόβλεψη και την διάψευση της προσδοκίας κάτι που ενισχύει τη συναισθηματική αντίδραση. Η μουσική λοιπόν, δημιουργεί το συναισθηματικό περιβάλλον μέσα στο οποίο «χτίζονται» προσδοκίες για κάτι που πρόκειται να συμβεί. Στο περιβάλλον αυτό μπορεί να λειτουργήσει ως «*προάγγελος*», να προετοιμάσει δηλαδή το κοινό για ένα επερχόμενο γεγονός, στην ίδια σκηνή ή αργότερα. Η μουσική υπονοεί μια κατάσταση που ακόμα δεν την έχουμε δει, προετοιμάζει τους θεατές για μια επερχόμενη έκπληξη ή ακόμα εξαπατά τους θεατές κάνοντάς τους να πιστέψουν ότι θα γίνει κάτι το οποίο τελικά δεν πραγματοποιείται (Roman, 2008:120).

Επιπλέον, η μουσική μπορεί εν δυνάμει να «ξυπνήσει» συναίσθημα σε μια σκηνή, η οποία, ελλείψει μουσικής, θα θεωρούταν ουδέτερη. Στην προαναφερθείσα «σκηνή της καταιγίδας» (25:35), από την ταινία του Hitchcock *Psycho* (1960), η μουσική επένδυση του Herrmann δημιουργεί μια αγωνιώδη ένταση στο κοινό, η οποία δεν είναι παρούσα όταν η σκηνή είναι χωρίς μουσική (Waletzky, 2005).

Σύμφωνα με τον Fink (2006), η σιωπή έχει μεγάλη και δραματική συναισθηματική επίδραση στο κοινό ειδικά σε σημεία όπου η μουσική διακόπτεται εντελώς ξαφνικά και αναπάντεχα. Η σιωπή παρουσιάζεται με τρείς μορφές: ξαφνική σιωπή στο μουσικό σάουντρακ, απουσία μουσικού σάουντρακ και απόλυτη σιωπή.

Ανάλογα με το αφηγηματικό περιεχόμενο μπορεί να προκαλέσει φόβο, αγωνία, θλίψη συναισθηματική κενότητα, έκπληξη κλπ. Ο Hitchcock στις ταινίες του κάνει συχνή χρήση της σιωπής σε σκηνές όπου θέλει να εντείνει την αγωνία. Η σιωπή αναδεικνύεται σε αποτελεσματικό εργαλείο για τη δημιουργία αγωνίας και φόβου και αυτό ίσως γιατί αντιπροσωπεύει το άγνωστο και το απρόβλεπτο. Ορισμένα παραδείγματα που χρησιμοποιούν τη σιωπή με διαφορετικό τρόπο και για διαφορετικό σκοπό μπορούμε να βρούμε σε πολλές ταινίες. Ενδεικτικότερα αναφέρονται οι ταινίες του M. Night Shyamalan *The village* (2004), του Alfred Hitchcock *Psycho* (1960) και του Steven Spielberg *Saving private Ryan* (1999) (στη σκηνή της μάχης στην Παραλία Ομάχα, υπάρχει εσκεμμένα «πνιχτή» ηχητική επένδυση η οποία επιτυχώς μεταβιβάζει τόσο το σωματικό πόνο όσο και την αγωνία του πρωταγωνιστή).

2.5. Είδη κινηματογραφικής μουσικής

Η θεωρία του κινηματογράφου συχνά αναφέρεται σε δύο είδη κινηματογραφικής μουσικής (Cohen, 2001, Roman, 2008, Larsen, 2005): την «διηγητική μουσική» (diegetical music) και τη «μη διηγητική μουσική» (non-diegetical music). Η «διηγητική» μουσική είναι η μουσική που αποτελεί μέρος του «διήγησης», δηλαδή του «αφηγηματικά υπονοούμενου χωροχρονικού κόσμου των ενεργειών και των χαρακτήρων» (Gorbman, 1987) ή, σύμφωνα με την Cohen (2001), του φανταστικού, πλασματικού, αφηγηματικού κόσμου της ταινίας. Άρα, όλοι οι ήχοι, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, τους οποίους αντιλαμβάνονται και ακούν οι χαρακτήρες μέσα στην αφήγηση, προσδιορίζονται ως «διηγητικοί» (diegetic), καθώς η πηγή τους υπάρχει μέσα στην αφήγηση. Ένα παραδείγματα διηγητικής μουσικής είναι ένα τραγούδι που ακούγεται από το ραδιόφωνο ή από μια μπάντα στα πλαίσια της πλοκής. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτού του είδους μουσικής αποτελεί η μουσική που ακούγεται στην ταινία του Hitchcock *The man who knew too much* (1956), στη σκηνή όπου η μουσική ακούγεται από την ορχήστρα σε ένα θέατρο στα πλαίσια της αφηγηματικής πλοκής. Η πηγή του «διηγητικού» ήχου μπορεί είναι ορατή ή να μην φαίνεται επί της οθόνης. Ο Chion (1994:76-78) ξεχωρίζει δύο τύπους διηγηματικών μορφών χρησιμοποιώντας τους όρους «on-screen» και «off-screen», αντίστοιχα.

Οποιαδήποτε άλλη μουσική έξω από τον κόσμο της αφήγησης που λειτουργεί ως εξωτερικό σχόλιο στα γεγονότα ονομάζεται «μη-διηγητική μουσική». Είναι η μουσική την οποία ακούει μόνο το κοινό και όχι οι χαρακτήρες του αφηγηματικού κόσμου. Οι ήχοι λοιπόν που δεν είναι μέρος της διήγησης (πχ. η ορχηστρική μουσική επένδυση) προσδιορίζονται ως «μη-διηγητικοί» (non-diegetic). Αυτό υποδεικνύει ότι οι θεατές είναι πιο πιθανό να επεξεργαστούν τη «διηγητική μουσική» στο συνειδητό επίπεδο, ενώ η «μη-διηγητική» μουσική μπορεί να παραμένει στο υποσυνείδητο επίπεδο (Lipscomb & Tolchinsky, 2005). Η Cohen (2001) υποστηρίζει ότι η «μη διηγητική» μουσική προσφέρει ένα παρασκηνιακό άκουσμα και παρέχει ακουστικές και μη αφηγηματικές πληροφορίες τις οποίες το κοινό τις επεξεργάζεται και μέσω αυτής της επεξεργασίας οδηγείται σε πληροφορίες συναισθηματικού περιεχομένου δημιουργώντας μία «δεμένη» εντύπωση όσο αφορά τη διήγηση. Μια μουσική ενδέχεται να ξεκινά ως «μη-διηγητική» και στη συνέχεια να εντάσσεται στη διήγηση.

Σύμφωνα με τον Larsen (2005), υπάρχει και μια τρίτη κατηγορία μουσικής την οποία αποκαλεί «extra fictional music» και αφορά στη μουσική που πλαισιώνει την αφήγηση (οι τίτλοι της αρχής και του τέλους) και λειτουργεί ως οδηγός για τους θεατές εισάγοντάς τους στον κόσμο της ταινίας και βγάζοντάς τους ξανά από αυτόν.

2.6. Κινηματογραφική μουσική ως «μη ακουστή»

Η μουσική είναι ένα μέσο που συχνά «δεν το ακούμε» συνειδητά («inaudible»)(Gorbman,1987), όπως το φόντο αυτής της σελίδας είναι διαφανές μέχρι να τραβήξω τη προσοχή σε αυτό.

(Cohen, 2000:366)

Η Gorbman (1987) κάνει λόγο για την «μη ακουστότητα» της μουσικής (inaudibility), για την μουσική, δηλαδή, που δεν προορίζεται για να ακουστεί, για να μας απασχολεί συνειδητά. Ο ιδανικός της ρόλος είναι να μην ακούγεται συνειδητά από τους θεατές κατά την κινηματογραφική εμπειρία. Η μουσική ήδη από τη χρυσή εποχή του Hollywood ήταν υποδεέστερη του διαλόγου και της εικόνας που αποτελούν τα κύρια εργαλεία της «αφήγησης» (narrative). Ο Leonid Sabaneev (1935) θεωρεί ότι η μουσική θα πρέπει να παραμένει στο υπόβαθρο. Την παρομοιάζει με το «αριστερό χέρι» που συνοδεύει τη μελωδία της εικόνας, η οποία, από την άλλη μεριά, παρομοιάζεται με «το δεξί χέρι». Η μουσική (αρμονία) δεν πρέπει να βγαίνει στην επιφάνεια συγκαλύπτοντας την ιστορία-αφήγηση (μελωδία) .

Η Gorbman (1987) παραθέτει ορισμένες πρακτικές που εφαρμόζονται σύμφωνα με την αρχή της «μη ακουστότητας» της κινηματογραφικής μουσικής. Μια από αυτές αφορά στη μουσική φόρμα, η οποία καθορίζεται από την αφηγηματική δομή. Η διάρκεια της μουσικής και η φρασεολογία της καθορίζεται από τη διάρκεια και τη «φράση» της εικόνας και της αφηγηματικής πλοκής. Οι συνθέτες ενθαρρύνονται να γράφουν ορισμένες φορές μικρές μουσικές φράσεις, παύσεις και κρατημένες νότες σε περίπτωση που κοπεί ή προστεθεί κάτι σε μια σκηνή στη συνέχεια. Μια άλλη πρακτική αφορά στην προτεραιότητα που πρέπει να δίνεται στη φωνή γενικότερα, στο διάλογο και σε οποιοδήποτε άλλο αφηγηματικό ήχο. Θεωρείται ότι το ηχόχρωμα των ξύλινων πνευστών πολλές φορές έρχεται σε σύγκρουση με αυτό της ανθρώπινης φωνής, για αυτόν τον λόγο πολλές φορές μια σκηνή με διάλογο συνοδεύεται από έγχορδα σε χαμηλή περιοχή αν η φωνή είναι ψηλή και το αντίστροφο. Η μουσική δεν πρέπει να τραβήξει την προσοχή πάνω της αλλά να δώσει χώρο στον διάλογο και να βοηθήσει στην εξέλιξη της αφηγηματικής πλοκής υποστηρίζοντάς τον και όχι προσπαθώντας να υπερισχύσει η ίδια.

Η Gorbman (Larsen, 2005:194) συνδέει τις ιδέες της περί «μη ακουστής μουσικής» (unheard music) με την «θεωρία των συρραφών» (suture theory), σύμφωνα με την οποία ο κινηματογράφος αποτελείται από «ανοιχτές πληγές» (open

wounds), οπτικοακουστικά δηλαδή κενά/χάσματα που είναι αποτέλεσμα των διαφόρων στοιχείων που συνθέτουν το φιλμ, όπως για παράδειγμα αποσπασματικές εικόνες, ακουστικές ασυνέχειες, τοπικές και χρονικές αλλαγές, οπτική επεξεργασία (visual editing). Η λέξη «συρραφή» (suture) αναφέρεται στις διάφορες τεχνικές οι οποίες συνεισφέρουν στη συνοχή και ενοποίηση των διαφόρων αυτών στοιχείων με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός ολοκληρωμένου αισθητικού συνόλου. Η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως μια τέτοια τεχνική. Συγκαλύπτει τα τεχνικά αυτά ζητήματα του κινηματογράφου, γεφυρώνοντας τα κενά, «ράβοντας/ κλείνοντας τις πληγές» και λειτουργώντας ως ενοποιητικός παράγοντας (collage) ανάμεσα σε διαφορετικές σκηνές. Η Gorbman, λοιπόν, αναφέρεται σε μια μουσική μη ακουστή, η οποία «συρράπτει» και αποκρύπτει από τον θεατή τη «τεχνική φύση» του κινηματογράφου, μειώνει τη συνείδηση του θεατή για τον πραγματικό κόσμο, οδηγώντας τον σε μια κατάσταση ύπνωσης που του επιτρέπει να εισχωρήσει στον πλασματικό και φανταστικό κόσμο της ιστορίας που ξετυλίγεται στην οθόνη. Όλα αυτά η μουσική τα κάνει «σιωπηλά». Ο Cook αναφερόμενος στα λεγόμενα της Gorbman κάνει λόγο για το χαρακτηριστικό της μουσικής να μας πείθει «κρυφά» (Cook, 1998:21).

Ωστόσο, η Gorbman αναφέρεται και σε μια μουσική με επικό και δραματικό χαρακτήρα («larger than life quality») η οποία συνοδεύει κινηματογραφικές σκηνές όπου δεν κατέχει υποδεέστερο, αλλά πρωταγωνιστικό ρόλο. Σε αυτήν την περίπτωση η μουσική δεν ενισχύει την υποσυνείδητη «κατάσταση ύπνωσης» αλλά επιτρέπει στον θεατή να ακούσει τη μουσική. Αυτές οι δύο ιδιότητες που αποδίδει η Gorbman στη μουσική έρχονται να αντικρούσουν η μια την άλλη.

Ωστόσο, θα μπορούσαμε εδώ να ισχυριστούμε ότι το αφηγηματικό περιεχόμενο της ταινίας είναι αυτό που θα καθορίσει τον τρόπο με τον οποίο θα ακούσουμε τη μουσική. Σύμφωνα με την Kalinak (1992:79,190), όσο περισσότερο η αφήγηση τείνει να γίνει «καθαρό θέαμα» (pure spectacle), τόσο περισσότερο η μουσική θα γίνεται συνειδητά αντιληπτή.

Επιπλέον, σύμφωνα με το μοντέλο της Cohen (2010), το οποίο θα αναλύσουμε διεξοδικά στο κεφάλαιο 2.9, η έλλειψη συνειδητής αντίληψης για την κινηματογραφική μουσική δεν έχει να κάνει με τη μουσική συνολικά αλλά με τα δομικά συστατικά της στοιχεία (δηλαδή τα χαρακτηριστικά του ύψους, του ήχου και του χρόνου) (acoustical aspects). Αν και ο ακροατής είναι σε θέση να περιγράψει τη συγκίνηση ή τη διάθεση που του προκαλεί ένα μουσικό κομμάτι, έχοντας επίγνωση

των συγκινησιακών επιδράσεων της μουσικής, σπάνια συνδέει συνειδητά το συναίσθημα που προκαλεί η μουσική με αυτό που ακούει. Τα ακουστικά χαρακτηριστικά της μουσικής, λοιπόν, είναι αυτά που της προσδίδουν την ιδιότητά της να μη γίνεται συνειδητά αντιληπτή. Όπως ισχυρίζεται η Cohen (2000:366),

«ο ακροατής/θεατής λαμβάνει το μουσικό νόημα αλλά οι ακουστικές ιδιότητες της μουσικής φαίνεται να λειτουργούν διαφανώς ως ένα είδος «ακουστικού φόντου».

2.7. Η «προστιθέμενη αξία» της κινηματογραφικής μουσικής

«Κυοφορηθήκαμε(gestate) στον ήχο και γεννηθήκαμε στο φως (sight). Ο κινηματογράφος κυοφορήθηκε στο φως και γεννήθηκε στον ήχο»

(Walter Murch 1994, vii)

Η θεωρία του Chion (1994) για την «προστιθέμενη αξία» (added value) της κινηματογραφικής μουσικής, υποστηρίζει ότι ο ήχος δεν συμπληρώνει απλώς την αισθητική κινηματογραφική εμπειρία, αλλά προσθέτει/αυξάνει αξία στο οπτικό κομμάτι. Παρόλο που κάποιες φορές ενδεχομένως το νόημα και η πληροφορία προκαλείται και μεταφέρεται αρχικά από τον ήχο, τείνουμε να αποδίδουμε την πληροφορία που λαμβάνουμε σε οπτικούς παράγοντες και όχι σε ακουστικούς. Αυτό συμβαίνει διότι ο ήχος εμπλουτίζει την εικόνα με τέτοιο τρόπο που μας δημιουργείται η εσφαλμένη αντίληψη ότι η πληροφορία προέρχεται μόνο από αυτό που βλέπουμε. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, «με τον όρο «προστιθέμενη αξία» εννοώ την εκφραστική και πληροφοριακή αξία με την οποία ο ήχος εμπλουτίζει την εικόνα έτσι ώστε να δημιουργήσει την εντύπωση ότι η πληροφορία ή η έκφραση προέρχεται «με φυσικό τρόπο» από αυτό που βλέπουμε και ότι περιέχεται ήδη στην ίδια την εικόνα. Η «προστιθέμενη αξία» είναι αυτό που δίνει την (λανθασμένη) εντύπωση ότι ο ήχος είναι μη αναγκαίος» (Chion, 1994:5).

Το φαινόμενο αυτό λειτουργεί κυρίως στην περίπτωση που έχουμε αυτό που ο Chion (1994:63) αποκαλεί «σύνκρεση» («sinchresis») (αμάγαλμα σύνθεσης και συγχρονισμού), δηλαδή, συγχρονισμό εικόνας και μουσικής, στιγμιαία αμοιβαία αντιστοιχία αυτού που βλέπουμε και ακούμε. Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει ο Chion, πρόκειται για την «αυθόρμητη συνένωση μεταξύ ενός ακουστικού και ενός οπτικού φαινομένου που παρουσιάζονται ταυτόχρονα» ή αλλιώς την «άμεση και αναγκαία σχέση μεταξύ αυτού που κάποιος ακούει και αυτού που κάποιος βλέπει» (Chion, 1994:5). Η Kalinak (1992) θεωρεί ότι αυτός ο συγχρονισμός της μουσικής και της εικόνας είναι ένας από τους παράγοντες που συνεισφέρουν στην «μη ακουστότητα» της μουσικής. Ο συγχρονισμός αυτός «δημιουργεί την ψευδαίσθηση πως η διήγηση παράγει από μόνη της τον ήχο» (Cohen, 2001:261).

Ο Chion περιγράφει το φαινόμενο της «προστιθέμενης αξίας» της κινηματογραφικής μουσικής από την ιδιότητα της να παγώνει/αγνοεί ή να ενισχύει ένα συναίσθημα που απεικονίζεται στην οθόνη. Έτσι, η μουσική μπορεί να προκαλεί

ένα συγκεκριμένο συναίσθημα σε σχέση με την κατάσταση που απεικονίζεται στην οθόνη με δύο τρόπους: την «ενσυναισθητική» μουσική (empathetic music) ή αλλιώς «παράλληλη» μουσική και τη «μη-ενσυναισθητική» μουσική (anempathetic music) ή αλλιώς «αντιστικτική» (Chion, 1994:8,9).

Η «ενσυναισθητική μουσική» (από τη λέξη ενσυναίσθηση: την ικανότητα να αισθάνεται κανείς τα συναισθήματα των άλλων) είναι «η μουσική που εκφράζει άμεσα τη συμμετοχή της στο συναίσθημα που αναδύεται από μια σκηνή και προσαρμόζεται στον ρυθμό, τον τόνο και τη φράση της εικόνας» (Chion,1994:8). Το πιο προφανές είδος της «παράλληλης» αυτής μουσικής είναι αυτό που αποκαλείται στην θεωρία του κινηματογράφου ως «Mickey Mousing» (Buhler, 2010:85), δηλαδή η απόλυτη αντιστοίχιση οπτικής και ακουστικής πληροφορίας. Ο όρος αυτός, ο οποίος χρησιμοποιείται ευρέως στον κόσμο του κινηματογράφου, αναφέρεται ακριβώς σε αυτήν την τεχνική συγχρονισμού της μουσικής με τη δράση μιας σκηνής. Ο όρος προέρχεται από τις ταινίες της Walt Disney όπου η μουσική σχεδόν μιμείται τις κινήσεις των χαρακτήρων. Αυτή η μουσική ενδεχομένως χρησιμοποιείται για να ενισχύσει τη δράση, μιμούμενη τον ρυθμό της. Συνήθης χρήση αυτής της τεχνικής έχουμε από τον Max Steiner.[5]

Η «μη-ενσυναισθητική» μουσική είναι «η μουσική που δείχνει αδιαφορία απέναντι σε μία κατάσταση και αναπτύσσεται με σταθερό, απτόητο και αναπόφευκτο τρόπο» (Chion,1994:8). Αυτού του είδους η μουσική δεν αναπαράγει την οπτική πληροφορία. Είναι μία μουσική η οποία σχολιάζει, ή προμηνύει ένα γεγονός, ή δημιουργεί ειρωνεία. Αυτή η αντιστικτική, θα λέγαμε, σχέση εικόνας και μουσικής, παρόλο που φαίνεται «αδιάφορη» και «παγερή», ενισχύει το συναίσθημα αντί να το παγώνει. Το «μη ενσυναισθητικό» εφέ μπορεί ενδεχομένως να εκφράζεται από έναν θόρυβο αντί μιας μουσικής όπως για παράδειγμα στην ταινία Alfred Hitchcock *Psycho* στη σκηνή του μπάνιου. Σύμφωνα με τον Chion (1994), υπάρχει και ένα άλλο είδος μουσικής που λειτουργεί συμπληρωματικά της εικόνας με ακόμη πιο αποτελεσματικό τρόπο. Η απλή παρουσία της μουσικής αυτής έχει αφηρημένο νόημα χωρίς καμία ιδιαίτερη συναισθηματική επίδραση.

---

[5]Βλ. παράδειγμα: https://www.youtube.com/watch?v=tmWh9qSKDRs&list=PLCC250F6AE24FCC2B

Η «προστιθέμενη αξία» λειτουργεί αμφίδρομα. Ο ήχος μας «δείχνει» την εικόνα διαφορετική από ότι θα στεκόταν από μόνη της και αντιστρόφως η εικόνα μας κάνει να ακούμε τον ήχο διαφορετικά από ότι θα τον ακούγαμε χωρίς την εικόνα. Η μουσική επιδρά στην εικόνα και η εικόνα στη μουσική. Αυτή η σχέση αλληλεξάρτησης διαμορφώνει αυτό που αντιλαμβανόμαστε. Η αφηγηματική πληροφορία δεν μεταδίδεται μόνο από οπτικά μέσα, αλλά μέσα από οπτικοακουστικές αλληλεπιδράσεις.

2.8. Κινηματογραφικές τεχνικές – εξωμουσικές αναφορές

Σύμφωνα με τον Larsen (2005:66), αν και η μουσική είναι μια μη αναπαραστατική μορφή τέχνης, κάτω από συγκεκριμένα πλαίσια και συνθήκες μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να μεταδώσει κάποιο νόημα, δηλαδή, μπορεί να «σημαίνει» κάτι. Μελωδίες, ειδολογικές αναφορές, ρυθμικά και άλλα δομικά στοιχεία της μουσικής μπορούν σε κάποιες περιπτώσεις να λειτουργήσουν σημειωτικά και να αναφερθούν σε κάτι άλλο πέρα από αυτά.

Πιο συγκεκριμένα, οι συνθέτες της κινηματογραφικής μουσικής πολλές φορές χρησιμοποιούνε συχνά και για συγκεκριμένους αφηγηματικούς σκοπούς τη μουσική με τέτοιο τρόπο ώστε αυτή να αναφέρεται σε κάτι εξωμουσικό. Αυτό το πετυχαίνουν είτε με χρήση *leitmotif*, είτε με χρήση «μουσικών υπαινιγμών» (musical connotations)(Larsen, 2005:68), οι οποίοι συνεπάγονται από έναν κοινό κώδικα, εδραιωμένο συν τω χρόνω εντός συγκεκριμένου πολιτισμικού πλαισίου ή απλά ενός συσχετισμού που επιβάλλει η ίδια η ταινία. Οι μουσικοί «υπαινιγμοί» αφορούν μουσικά στοιχεία που «υπαινίσσονται» διάφορα εξωμουσικά στοιχεία όπως κουλτούρες, καταστάσεις και ψυχικές διαθέσεις (Roman, 2008:151).

Όπως αναφέρει η Kalinak (1992:61-63), ο όρος *leitmotif* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα μουσικά δράματα του Richard Wagner (19ος αιώνας), όπως στις όπερες *Tristan und Isolde* (1857-59) και *Der Ring des Nibelungen* (1857-74). Ο Max Steiner θεωρείται ο εισηγητής της τεχνικής αυτής στον κόσμο της κινηματογραφικής μουσικής, προτείνοντας ότι «κάθε χαρακτήρας πρέπει να έχει το θέμα του» (Kalinak, 1992:113).

Σύμφωνα με τον Whittall (2003), το *leitmotif* είναι ένα μουσικό θέμα του οποίου ο σκοπός είναι να αναπαριστά ή να συμβολίζει ένα πρόσωπο, ένα αντικείμενο, μια ιδέα, μια πνευματική κατάσταση, μια υπερφυσική δύναμη ή οποιοδήποτε άλλο συστατικό στοιχείο ενός δραματουργικού έργου. Σύμφωνα με τον Larsen (2005:70), είναι ένα «σημείο» αναφερόμενο σε εξω-μουσικά γεγονότα που απεικονίζονται στην οθόνη. Η πρώτη του εμφάνιση μαζί με την οπτική του αναφορά είναι αυτή που του δίνει ταυτότητα. Η επανεμφάνιση του με ή χωρίς την εξωμουσική του αναφορά του, έρχεται να μας θυμίσει αυτό στο οποίο αναφέρεται, συνδέοντας παράλληλα το παρελθόν με το μέλλον και ενοποιώντας με αυτόν τον τρόπο την ταινία (Cohen, 2001:258). Το *leitmotif* δεν λειτουργεί μόνο για να «ταυτοποιήσει» ένα πρόσωπο, αντικείμενο ή κατάσταση, αλλά εμπεριέχει και συναισθηματικό φορτίο, καθώς

δύναται να πληροφορήσει τον θεατή/ακροατή για το συναισθηματικό/ψυχολογικό κόσμο ενός χαρακτήρα ή να μας προκαλέσει ορισμένα συναισθήματα σχετικά με μια κατάσταση ή ένα αντικείμενο (Roman, 2008:119). Ενδεικτικά παραδείγματα χρήσης *leitmotif* αφορούν τη μουσική του John Williams για την ταινία *Star Wars*[6] και στις ταινίες *Red violin* (1998), *Laura* (1944) και στη ταινία *Psycho* (1960).

Οι «μουσικοί υπαινιγμοί» αφορούν δομικές παραμέτρους της μουσικής όπως αρμονία, μελωδία, ηχόχρωμα, υφή, ρυθμό κ.ο.κ., οι οποίες συσχετίζονται αυθόρμητα και αυτόματα με έναν γεωγραφικό τόπο ή χρονική περίοδο (Larsen, 2005:68). Αυτά τα μουσικά «τεχνάσματα» μπορεί να υποδεικνύουν ακόμη και ένα κωδικοποιημένο συναίσθημα ή «διάθεση» (Meyer, 1956). Ο Meyer θεωρεί ότι αυτά τα «σημεία» είναι δύσκολο να πούμε μέχρι πιο σημείο αποτελούν προϊόν της εμπειρίας μας στο πλαίσιο ενός πολιτισμικού περιβάλλοντος και ως πιο βαθμό μπορούν να θεωρηθούν εγγενή και έμφυτα (Meyer, 2001: 266).

Η κινηματογραφική μουσική βασίζεται σε αυτά τα «τεχνάσματα», μέσω των οποίων μπορούν να εδραιωθεί ένας γεωγραφικός τόπος, μια χρονική περίοδος ή/και συγκεκριμένες συναισθηματικές αντιδράσεις. Οι «στερεότυπες» αυτές μουσικές συμβάσεις λειτουργούν ως ένα είδος συλλογικής εμπειρίας, ενεργοποιώντας συγκεκριμένες και προβλέψιμες συναισθηματικές αντιδράσεις μέσα από τη δύναμη της αυθόρμητης και αυτόματης σύνδεσης τους με συγκεκριμένες καταστάσεις (Kalinak, 1992:12). Παρακάτω παραθέτω ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα από δομικές παραμέτρους της μουσικής, οι οποίες συμμετέχουν στην πρόκληση συγκεκριμένων συναισθηματικών αντιδράσεων.

Όσο αφορά στον παράγοντα του ηχοχρώματος, υπάρχουν ορισμένα ηχοχρώματα τα οποία μας παραπέμπουν σε εξωμουσικά στοιχεία. Για παράδειγμα, το όμποε υπαινίσσεται πολλές φορές ένα ποιμενικό τοπίο, ενώ η γκάιντα μας παραπέμπει στη Σκωτία (Prendergast, 1992:214). Επιπλέον, το ηχόχρωμα έχει τη δύναμη να δημιουργήσει ένα συναισθηματικό περιβάλλον. Για παράδειγμα τα έγχορδα της ορχήστρας (βιολιά, βιόλες, τσέλα), εξαιτίας της εγγύτητας τους στην ανθρώπινη φωνή, θεωρούνται η πιο εκφραστική ομάδα οργάνων της ορχήστρας και χρησιμοποιούνται συχνά σε ρομαντικές σκηνές ή σκηνές συναισθηματικής φόρτισης (Kalinak, 1992:13). Από την άλλη μεριά, το τρέμολο στα έγχορδα δημιουργεί ένταση

[6] *Star Wars* (1977), *The Empire Strikes Back (*1980), *The Return of the Jedi* (1983), *The Phantom Menace* (1999), *Attack of the Clones* (2002), *Revenge of the Sith* (2005).

και αγωνία (Gorbman,1987 :86). Τέλος, το ηχόχρωμα από τα χάλκινα πνευστά το συνδέουμε πολλές φορές με κάτι μεγαλειώδες και ηρωικό (Kalinak, 1992).

Όσο αφορά στην αρμονία, αρμονικές δομές όπως ανοιχτές τέταρτες και πέμπτες χρησιμοποιούνται για να αναπαραστήσουν την Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη ενώ το διάστημα τριημιτονίου μας παραπέμπει στην Ανατολή (Kalinak, 1992:13). Σύμφωνα με τον Roman (2008:156-157), οι ελάσσονες συγχορδίες ενδεχομένως να μας μεταφέρουν συναισθήματα νοσταλγίας και λύπης, οι μείζονες αισιοδοξία και ικανοποίηση, οι αυξημένες συναισθήματα έκπληξης και οι ελαττωμένες φόβο, περιέργεια, αγωνία σε σχέση με κάτι που πρόκειται να συμβεί. Άλλου τύπου συγχορδίες όπως αυτές της $7^{ης}$ με τις επεκτάσεις της ($9^{ης}$, $11^{ης}$ και $13^{ης}$) ενδέχεται να δημιουργούν ένταση, αστάθεια και αβεβαιότητα. Αναφορικά με τις τονικότητες, η μείζονα τονικότητα δημιουργεί ένα φωτεινό συναισθηματικό περιβάλλον χαράς, ικανοποίησης, αισιοδοξίας. Η ελάσσονα τονικότητα αντίθετα είναι πιο σκοτεινή, εκφράζει τη μελαγχολία και τη λύπη. Η τροπικότητα μας παραπέμπει στον ιμπρεσσιονισμό, στο φωτεινό και στο σκοτεινό. Ο Persichetti (1985), οργανώνει τους εφτά τρόπους ως εξής:

Λόκριος	φρύγιος	αιολικός	δωρικός	μιξολύδιος	ιωνικός	λύδιος

← Πιο σκούρο πιο φωτεινό →

Η ατονικότητα εκφράζει το αφηρημένο ενώ η πολυτονικότητα την ειρωνία, τον σαρκασμό, την αμφισημία κλπ. Οι αμφίσημες διαδοχές και η απρόβλεπτη φύση τους ενθαρρύνουν αβεβαιότητα, ταραχή ή/και αγωνία για την προσδοκία του αγνώστου.

Αναφορικά με τη μελωδία, μια πεντατονική μελωδική γραμμή «υπαινίσσεται» το χρώμα της Ανατολής (Prendergast, 1992:214), ο φρύγιος τρόπος πας παραπέμπει στο φλαμένκο. Η απουσία συμβατικής μελωδικής γραμμής (μελωδία με πολλά πηδήματα για παράδειγμα) ενθαρρύνει την ένταση και έκπληξη (Roman, 2008).

Όσο αφορά στον ρυθμό, ένα παράδειγμα είναι το ρυθμικό σχήμα της ρούμπας που μας ταξιδεύει στη Λατινική Αμερική (Gorbman, 1987:83). Ένα τέμπο αργό ενδέχεται να ενθαρρύνει ηρεμία και αταραξία ενώ ένα τέμπο γρήγορο χαρά, ενεργητικότητα και αγωνία. Ένας μη προβλέψιμος ρυθμός ή ρυθμικά σχήματα όπως ελλιπές μέτρο ή συγκοπές μπορούν να προκαλέσουν έκπληξη ή ταραχή (Kalinak, 1992:11, Roman, 2008:154).

Σύμφωνα με την Kalinak (1992), ορισμένες από αυτές τις συμβάσεις ενδέχεται να μην έχουν κάποια ιστορική βάση και να μην αληθεύει η προέλευση που τους δίνεται. Ωστόσο, παρά την ενδεχόμενη έλλειψη αυθεντικότητάς, η συχνή χρήση τους καθ'όλη την διάρκεια της ιστορίας του κινηματογράφου και όχι μόνο, καθιστά αναγκαίο να μην παραβλέψουμε την αποτελεσματικότητά τους, αγνοώντας τη δύναμη του συλλογικού χαρακτήρα των «συσχετισμών» αυτών στην ανθρώπινη αντίληψη καθώς και την συναισθηματική επιρροή που ασκούν στο θεατή/ακροατή. Να σημειώσουμε επιπλέον ότι τίποτα από τα παραπάνω δεν θεωρείται κανόνας. Το είδος της σχέσης εικόνας και μουσικής, το οποίο εξαρτάται από το αφηγηματικό πλαίσιο, τον σκοπό, το νόημα και τον χαρακτήρα της ταινίας, θα καθορίσει τον τρόπο που θα χρησιμοποιηθούν ή όχι όλα τα παραπάνω. Επί παραδείγματι, ο Herrmann στη ταινία *Psycho* χρησιμοποιεί για τη μουσική της ταινίας μόνο την ομάδα εγχόρδων με σκοπό να μεταδώσει στον θεατή/ακροατή μέσω των ηχοχρωμάτων αυτών αισθήματα αγωνίας και φόβου. Με αυτόν τον τρόπο εκμεταλλεύεται τις συμβάσεις με ειρωνική διάθεση. Επιπλέον, οι μουσικές συμβάσεις είναι άφθονες και μπορούν ακόμα να ερμηνευτούν από τον καθένα ξεχωριστά με διαφορετικό τρόπο δεδομένου των διαφορετικών προσωπικών ακουσμάτων και εμπειριών καθώς και του διαφορετικού πολιτισμικού πλαισίου στο οποίο μεγαλώνει ο καθένας (Kalinak, 1992:12-15).

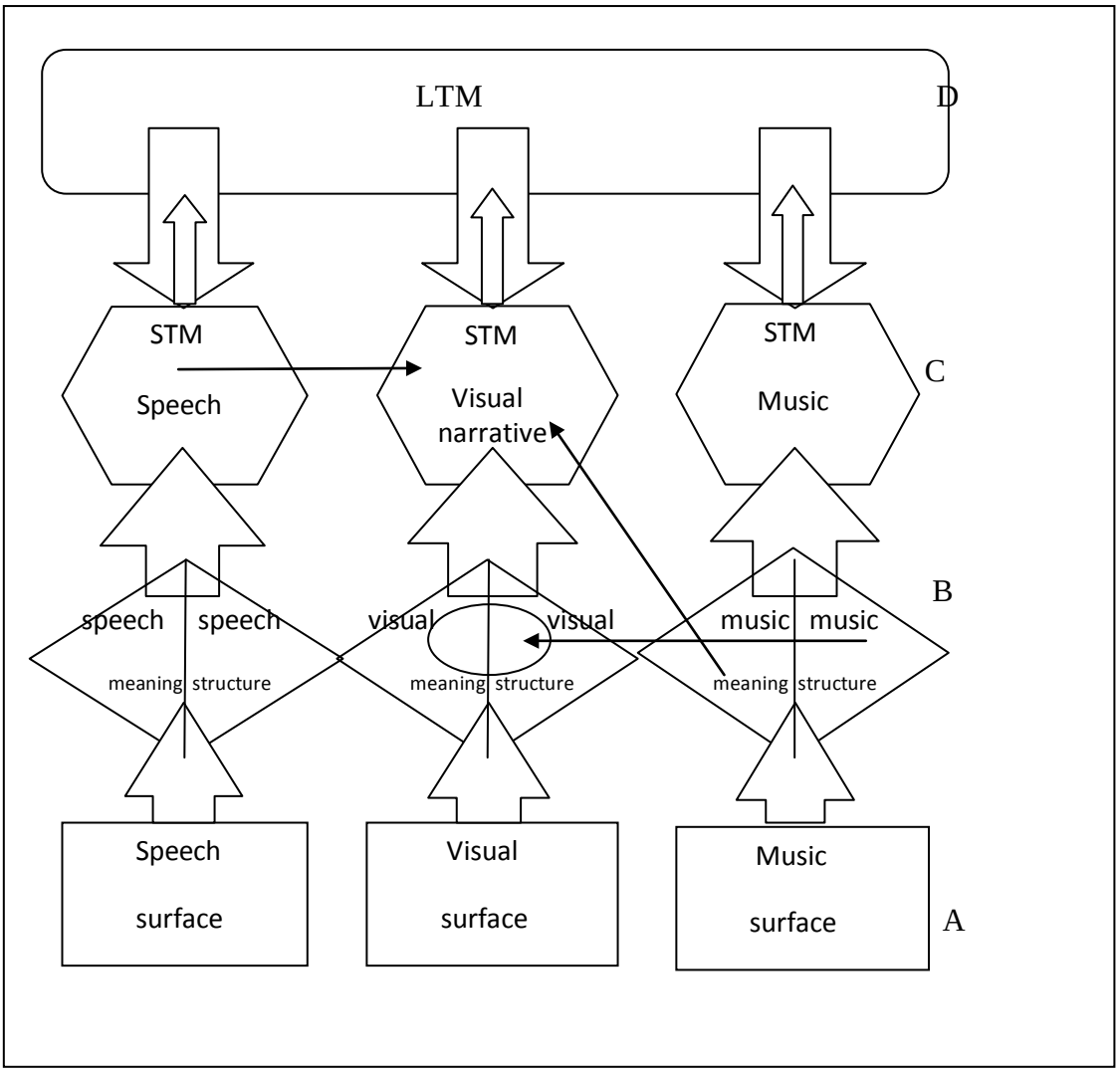
2.9. Προσέγγιση της κινηματογραφικής μουσικής από το χώρο της γνωστικής ψυχολογίας. Εμπειρικό μοντέλο «Συνταύτισης-συσχετισμού» της Annabel Cohen (2001)

Το πολυ-επίπεδο μοντέλο της Annabel Cohen επιχειρεί να αποτυπώσει τον τρόπο με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος αναλύει και οργανώνει τα διάφορα ερεθίσματα τα οποία δέχεται από μια κινηματογραφική ταινία και συγκεκριμένα από τρεις σημαντικούς τομείς/πεδία: διάλογο, εικόνα, μουσική.[7] Το γνωστικό μοντέλο που χρησιμοποιεί στηρίζεται στις έννοιες της συνταύτισης (έμφυτες αρχές ομαδοποίησης) και του συσχετισμού (επίκτητες συνδέσεις) (congruence-assosiationist model) και δείχνει τον τρόπο με τον οποίο συμβάλλει η μουσική στην αντιληπτική διαδικασία που λαμβάνει χώρα στον εγκέφαλο κατά την διάρκεια πρόσληψης μιας κινηματογραφικής ταινίας. Σε αυτή τη διαδικασία η μουσική πληροφορία που δέχεται ο εγκέφαλος παίζει καθοριστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο θα αντιληφθούμε την αφήγηση και θα την νοηματοδοτήσουμε.

Η Cohen χωρίζει το μοντέλο σε τέσσερα επίπεδα και δύο κινήσεις (movements): μια διαδικασία από κάτω προς τα πάνω (A→C) και μια από πάνω προς τα κάτω (D→C). Και οι δύο διαδικασίες οδηγούν στο επίπεδο (C) της συνειδητής προσοχής και της βραχυπρόθεσμης μνήμης (STM), (βλέπε σχήμα 2.9).

● Επίπεδο A: Το χαμηλότερο επίπεδο A αντιπροσωπεύει την «επιφανειακή δομή» των τριών βασικών παραμέτρων μιας ταινίας: του διαλόγου, της εικόνας και της μουσικής. Οι επιφανειακές αυτές πληροφορίες (υλικές) λαμβάνονται από τα αισθητήρια όργανα και αναλύονται στο επόμενο επίπεδο (επίπεδο B) σε επιμέρους σημασιολογικά και δομικά συστατικά (π.χ. η μουσική αναλύεται στα επιμέρους χαρακτηριστικά της όπως τονικό ύψος, ρυθμός κλπ.), καθώς και σε χαρακτηριστικά νοηματικού περιεχομένου.

[7] Όλες οι πληροφορίες του κεφαλαίου αντλούνται από το άρθρο *Music as a sourse of emotion* της Annabel Cohen (2001:258-262).



Σχήμα 2.9: Διαγραμματική αναπαράσταση του Θεωρητικού μοντέλου συνταύτισης-συσχετισμού της Cohen (2001:259).

● Επίπεδο Β: Σε αυτό το δεύτερο επίπεδο ξεκινούν οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των παραμέτρων (cross-modal congruencies) (βλέπε γκρι οβάλ κύκλο στο επίπεδο Β). Όταν οι ακουστικές και οπτικές πληροφορίες είναι δομικά σύμφωνες μεταξύ τους (την ίδια χρονική στιγμή παρουσιάζουν την ίδια πληροφορία), η σύμφωνη οπτικά πληροφορία γίνεται το κέντρο της προσοχής του θεατή. Με άλλα λόγια, η μουσική πληροφορία συνδυάζεται με την αντίστοιχη οπτική πληροφορία έτσι ώστε να δίνεται προτεραιότητα στην μεταβίβαση της οπτικής πληροφορίας στην πρόσφατη μνήμη στο επίπεδο C. Η μουσική λοιπόν μπορεί να καθορίσει το μέρος στο οποίο θα στραφεί η προσοχή του θεατή (βλέπε το οριζόντιο βέλος από τη *music structure*).

● Επίπεδο C: Οι πληροφορίες από το επίπεδο B μεταβιβάζονται στο επίπεδο C της «συνειδητής προσοχής» και βραχυπρόθεσμης μνήμης (STM). Ταυτόχρονα θεωρείται το επίπεδο της «λειτουργικής αφήγησης» (working narrative), το οποίο αποτελεί αναπαράσταση της ιστορίας που κάνει ο θεατής. Εκεί οι πληροφορίες και τα συμπεράσματά τους χρησιμοποιούνται για την κατασκευή της αφήγησης. Η αφήγηση εκτυλίσσεται πρωταρχικά στο οπτικό πεδίο, ενώ οι πληροφορίες από τα άλλα πεδία τον τροφοδοτούν. Προτεραιότητα λοιπόν, δίνεται στις οπτικές πληροφορίες που έχουν επιλεγεί από την αλληλεπίδραση των πεδίων στο επίπεδο B (cross-modal audiovisual congruence) (βλέπε γκρι οβάλ κουτάκι). Επιπλέον, πληροφορίες από το μουσικό νόημα (επίπεδο B) μεταβιβάζονται και στην μουσική βραχυπρόθεσμη μνήμη (music STM) και στην οπτική βραχυπρόθεσμη μνήμη (visual STM) του επιπέδου C. (βλέπε διαγώνιο βέλος από το *music meaning* προς STM *visual narrative*). Αυτό μπορεί να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι το νόημα της μουσικής αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση του νοήματος της οπτικής εικόνας. Τέλος, σε αυτό το επίπεδο, γίνεται η επεξεργασία προϋπάρχουσας και ληφθείσας πληροφορίας στη μνήμη εργασίας και καταχωρούνται στη μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM) στο επόμενο επίπεδο προκειμένου να διαμορφώσουν νέες μακρόχρονες μνήμες.

● Επίπεδο D**:** Η από πάνω προς τα κάτω διαδικασία ξεκινάει από το επίπεδο D, το οποίο αντιπροσωπεύει τη μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM) και αποτελεί το υπόβαθρο για συσχετισμούς καθώς και πηγή προσδοκιών. Η μακροπρόθεσμη μνήμη είναι ο χώρος αποθήκευσης της εμπειρικής γνώσης και η πηγή των συμπερασμάτων και των νοηματικών πλαισίων, τα οποία ένα άτομο παράγει ενεργά για να κατανοήσει τον εξωτερικό κόσμο, τον οποίο αρχικά αντιλαμβάνεται από τις επιφανειακές πληροφορίες. Η διαδικασία αυτή αποτελεί διαδικασία επαγωγής συμπερασμάτων (inference) και συνταιριασμού (matching process). Ο πιο επιτυχής συνταιριασμός μεταξύ των από τη βάση ως την κορυφή (bottom-up) πληροφοριών που ξεκινούν από την επιφάνεια και των κάτω προς τα πάνω (top-down) πληροφοριών από την LTM, εισέρχεται στο ενσυνείδητο και συμβάλλει στη «λειτουργική αφήγηση» (working narrative) (Cohen 2001). Η διαδικασία αυτή καθορίζει τους συσχετισμούς που πραγματοποιούνται στον προμετωπιαίο φλοιό του εγκεφάλου και προβλέπει τον τρόπο με τον οποίο τα διάφορα ερεθίσματα θα ερμηνευτούν στο επίπεδο C της «λειτουργική αφήγησης» (working narrative). Επιπλέον, η από πάνω προς τα κάτω

διαδικασία μπορεί να δημιουργήσει συμπεράσματα μεταξύ παρελθοντικών συναισθηματικών εμπειριών (από τη μακροπρόθεσμη μνήμη) και οπτικών-συναισθηματικών πληροφοριών της ταινίας. Ως εκ τούτου, η παρούσα εμπειρία που βιώνουμε βλέποντας μια κινηματογραφική ταινία μπορεί να επαναφέρει μνήμες από παλαιότερες παρόμοιες συναισθηματικά εμπειρίες. Τα ερεθίσματα κωδικοποιούνται στη βραχυπρόθεσμη μνήμη για να συγκριθούν με την πρότερη εμπειρία, η οποία είναι αποθηκευμένη στη μακροπρόθεσμη μνήμη. Αυτή η σύγκριση των νεοδομημένων βραχυπρόθεσμων αναμνήσεων των οπτικοακουστικών ερεθισμάτων με τις προσδοκίες που εκπορεύονται από τις μακροπρόθεσμες αναμνήσεις, συμβάλλει στον τρόπο κατά τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται την αφήγηση.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η μακροπρόθεσμη μνήμη ενθαρρύνει την επαγωγή συμπερασμάτων με βάση τις οπτικές και συγκινησιακές πληροφορίες (σημασιολογικά χαρακτηριστικά) της μουσικής και όχι με βάση τις δομικές ιδιότητές της, οι οποίες αποτελούν την πηγή των πληροφοριών που αφορούν το συναίσθημα. Αυτή η «αδυναμία» της μακροχρόνιας μνήμης εξηγεί το λόγο για τον οποίο όταν βλέπουμε μια ταινία δεν αναρωτιόμαστε από πού έρχεται η μουσική (εξαιρουμένης της «διηγητικής» μουσικής). Επομένως, δεν δίνεται προσοχή από τον θεατή στα δομικά συστατικά στοιχεία της μουσικής (δηλαδή τα χαρακτηριστικά του τονικού ύψους, του ηχοχρώματος και του χρόνου) δεδομένου ότι αυτά δεν μεταβιβάζονται από τη μακρόχρονη μνήμη στην προσωρινή μνήμη. Ο εγκέφαλος, μολονότι έχει επίγνωση της μουσικής και του συγκινησιακού του νοήματος, παραβλέπει την ακουστική πηγή. Άρα, η συνειδητότητα όσο αφορά στη μουσική προσεγγίζεται με βάση τις συγκινησιακές της επιδράσεις.

3. Περιπτωσιολογική και μεθοδολογική ανάλυση της ταινίας του Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

3.1. Μεθοδολογία ανάλυσης

Η ανάλυση του αποσπάσματος που θα πραγματοποιηθεί βασίζεται στο θεωρητικό πλαίσιο της βιβλιογραφικής ανασκόπησης και στο θεωρητικό μοντέλο του Cook που αφορά τα τρία είδη δια-μεσικών σχέσεων μεταξύ των πολυμέσων που ο ίδιος προτείνει. Μέσα από την ανάλυση θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τα τρία πιθανά είδη δια-μεσικού συσχετισμού για την «κατασκευή» νοήματος τα οποία αφορούν τις σχέσεις: «συμμόρφωσης», «αλληλοσυμπλήρωσης» και «αμφισβήτησης».

Το απόσπασμα προς ανάλυση αφορά στην «σκηνή της καταιγίδας» από την ταινία του Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960). Αρχικά, θα αναλύσουμε χαρακτηριστικά της εικόνας (πλάνα, χρώματα) και της αφήγησης (διάλογος). Ύστερα θα αναλύσουμε διεξοδικά τις δομικές παραμέτρους της μουσικής (ηχόχρωμα, φθογγικό υλικό, ρυθμός, υφή και άρθρωση), κάνοντας αναφορά σε ορισμένα σημασιολογικά ενδεχόμενα που θα μπορούσαν να προκύψουν από αυτές. Στη συνέχεια, θα χρησιμοποιήσουμε το θεωρητικό μοντέλο του Cook ως αναλυτικό εργαλείο για να ερμηνεύσουμε το είδος συσχετισμού μεταξύ εικόνας, αφήγησης και μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθώ στον τρόπο με τον οποίο η εικόνα αλληλεπιδρά σημασιολογικά και δομικά με τη μουσική και την αφήγηση.

3.2. Γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής του Herrmann.

Ο Hitchcock τελειώνει την εικόνα μόνο κατά το 60 %. Εγώ πρέπει να την ολοκληρώσω για αυτόν.
(Herrmann, 1976)

Σύμφωνα με τον Brown (1982), ο Bernard Herrmann είναι ο μαέστρος του σασπένς και του «παράλογου». Η μουσική του χαρακτηρίζεται από πρωτότυπη ενορχήστρωση, συχνή χρήση των ostinati (μικρά επαναλαμβανόμενα μελωδικά/ρυθμικά σχήματα), επανάληψη, χρωματικότητα, μικρές φράσεις και απουσία μελωδίας (Golding, 2000). Μέσα από όλα αυτά εδραιώνεται ένα συναισθηματικό περιβάλλον έντασης, σασπένς και προσδοκιών, ενώ ταυτόχρονα προβάλλεται η ικανότητά του να απεικονίζει μέσω της μουσικής τις συμπεριφορές και τον ψυχισμό των χαρακτήρων. Όπως έχει αναφέρει και ο ίδιος ο Herrmann, «η

μουσική αναζητά και εντείνει τις εσώτερες σκέψεις των χαρακτήρων της αφήγησης» (Cook, 1998:66). Ο Herrmann ωθεί τον θεατή μέσω της μουσικής του να νιώσει αυτό που και οι χαρακτήρες της οθόνης νιώθουν, θεωρώντας την κινηματογραφική μουσική τον «επικοινωνιακό σύνδεσμο» (communicating link) μεταξύ του παραγωγού/σκηνοθέτη και του θεατή (Cook, 1998:67).

Σύμφωνα με τον Golding (2000), ο Herrmann χρησιμοποιεί μικρές ιδέες που επαναλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο και μπορεί να εκφράζουν, μεταξύ άλλων, τις εμμονές των χαρακτήρων με κάτι (psychological fixations). Επιπλέον, η επανάληψη ενθαρρύνει την αγωνία συμβάλλοντας στην ανάδυση του νοηματικού δυναμικού της ταινίας. Ταυτόχρονα, το στοιχείο της επανάληψης μπορεί να εκφράσει τη μυωπική οπτική γωνία ενός χαρακτήρα ,ένα συναίσθημα ή μια ιδέα η οποία εμφανίζεται ξανά και ξανά. Κάτω από το πρίσμα όλων των παραπάνω, ο Golding (2000) περιγράφει τη μουσική του Herrmann ως «μια σειρά από συναισθηματικές αναμνήσεις».

Σύμφωνα με τον Brown (1994), η αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης πολλές φορές προσφέρει την κάθετη εικόνα στην οριζοντίως επεξεργασμένη ματιά του Hitchcock. Πρόκειται για μια αρμονική γλώσσα αμφίσημη, η οποία έχει τη βάση της στην χρωματικότητα και επιτρέπει τόσο την απεριόριστη επανάληψη μικρών φράσεων, όσο και την ταυτόχρονη ενίσχυση της αγωνίας (Golding, 2000). Η αμφισημία που χαρακτηρίζει πολλές φορές την αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί, δίνει βάθος στην εικόνα και συμβάλει αποφασιστικά στην νοηματοδότηση της ταινίας.

Στη μουσική του Herrmann απουσιάζει σχεδόν ολοκληρωτικά το στοιχείο της μελωδίας, το οποίο αντικαθίσταται από μικρά αποσπασματικά μοτίβα ή φράσεις (Golding, 2000). Αναφέρει ο ίδιος ο Herrmann: «Δεν μου αρέσει το σύστημα του *leitmotif*. Είναι ευκολότερο για το κοινό, το οποίο ακούει μόνο «με μισό αυτί» να ακολουθήσει τη μικρή φράση» (Herrmann, 1976:66). Οι μικρές ιδέες και φράσεις που δομούν τη μουσική του μπορούν να αποτελέσουν ιμπρεσιονιστικά ατμοσφαιρικά μουσικά «σκίτσα», δεδομένου ότι η προσέγγισή του αφορά περισσότερο σε αποχρώσεις και «διαθέσεις» (Golding, 2000). Σύμφωνα με τα λεγόμενα του συνθέτη, «για τον Hitchcock κανείς πρέπει να δημιουργήσει ένα «τοπίο» για κάθε ταινία» (Golding, 2000).

3.3. Υπόθεση της ταινίας *Psycho* του Alfred Hitchcock (1960).

Το *Psycho* ανήκει στις κλασικές ταινίες τρόμου σκηνοθετημένη από τον Alfred Hitchcock σε σενάριο του Joseph Stefano. Βασισμένη σε νουβέλα του Robert Bloch, η υπόθεση της ταινίας εξελίσσεται γύρω από τους φόνους που διαπράττονται σε ένα απομονωμένο μοτέλ από έναν ψυχωτικό δολοφόνο. Η Μάριον Κρέιν από την Αριζόνα κλέβει 40.000 δολάρια μετρητά από το γραφείο στο οποίο εργάζεται με σκοπό να αρχίσει μία καινούργια ζωή με τον αγαπημένο της Σαμ στην Καλιφόρνια. Στην συνέχεια, μαζεύει τα πράγματά της και φεύγει από την πόλη. Οδηγεί όλη τη νύχτα στην βροχή, και, εξαντλημένη, παρκάρει σε μια γωνιά του δρόμου και αποκοιμιέται μέσα στο αυτοκίνητο. Το επόμενο πρωί, συνεχίζει τον δρόμο της, αλλά ένα περιπολικό την ακολουθεί. Εκείνη θα αλλάξει αυτοκίνητο και στο τέλος οι αστυνομικοί θα την χάσουν. Ταξιδεύει πολλές ώρες και το βράδυ ύστερα από μια καταιγίδα, και κουρασμένη καθώς είναι, εντοπίζει ένα μικρό μοτέλ που μοιάζει απομονωμένο και αποφασίζει να σταματήσει εκεί. Ο ιδιοκτήτης του μοτέλ, Νόρμαν Μπέητς είναι ένας φαινομενικά συμπαθητικός και εξυπηρετικός νέος, ο οποίος ζει μοναχικά στο απέναντι σπίτι μαζί με την άρρωστη μητέρα του. Στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν ψυχοπαθή δολοφόνο, οποίος είναι εξουσιασμένος από τη φιγούρα της νεκρής μητέρας του. Το ίδιο βράδυ η Μάριον δολοφονείται με φρικτό τρόπο στο λουτρό του δωματίου της ενώ κάνει ντους. Η εξαφάνιση της Μάριον μαζί με τα λεφτά, είναι η αφορμή για να διεξαχθεί μία εντατική έρευνα από τον ιδιωτικό ντετέκτιβ Μίλτον Άρμπογκαστ, τον Σαμ και την αδερφή της τη Λάιλα.[8]

3.4. Απόσπασμα προς ανάλυση: «σκηνή της καταιγίδας» (25:35).[9]

3.4.1. Αφήγηση

Το απόσπασμα που θα αναλυθεί ακολούθως αφορά τη «σκηνή της καταιγίδας» (25:35), κατά την οποία η Μάριον Κρέιν προσπαθεί να ξεφύγει από τους αστυνομικούς με το καινούργιο αμάξι, διατηρώντας μια τελευταία ελπίδα για να σωθεί. Οδηγεί πολλές ώρες κάνοντας έναν φανταστικό διάλογο με τον εαυτό της για ό,τι διεξάγεται στο γραφείο της τη Δευτέρα το πρωί (η Μάριον φεύγει Παρασκευή απόγευμα από την πόλη της). Αυτά που φαντάζεται θα γίνουν στην πραγματικότητα

[8] http://www.imdb.com/title/tt0054215/synopsis?ref_=ttpl_pl_syn

[9] Copyright 1960 Shamley Productions,Inc. Renewed 1988 by Universal City Studios,Inc.

(ειρωνεία του Hitchcock) αλλά η Μάριον θα είναι νεκρή, δεν θα είναι απλώς ηθελημένα εξαφανισμένη. Οι εκφράσεις του προσώπου της μαρτυρούν την αγωνία, τον φόβο και την ανησυχία της. Αντίθετα το σαρκαστικό της χαμόγελο (τη στιγμή που σκέφτεται την αντίδραση του Κάσσιντι, του άντρα τον οποίο έκλεψε) την αυτοπεποίθησή και ένα είδος ύβρης (Khairy, 2010). Καθώς βραδιάζει ξεσπάει καταιγίδα και η Μάριον αποφασίζει να ξεκουραστεί όταν εντοπίζει το απομονωμένο μοτέλ.

Οι φανταστικοί διάλογοι λειτουργούν ως εσωτερική φωνή και εκφράζουν τις σκέψεις και τους φόβους της. Διεξάγονται μεταξύ των προσώπων που φοβάται ότι θα την ψάξουν και είναι οι εξής:

● 1ος διάλογος (3.4.5β)

Ο πρώτος φανταστικός διάλογος της Μάριον γίνεται μεταξύ του πωλητή αμαξιών (California Charlie) και του αστυνομικού (Highway Patrol officer) και μας φανερώνει τον φόβο της Μάριον για της υποψίες που θα μπορούσε να προκαλέσει η παράξενη συμπεριφορά της και η βιασύνη της:

Πωλητής: Αστυνόμε, αυτή είναι η πρώτη φορά που πιέζει ο πελάτης τον πωλητή. Την κυνηγάει κανείς;

Αστυνομικός: Καλύτερα να δω αυτά τα χαρτιά Τσάρλι.

Πωλητής : Σου φάνηκε σα να έχει κάνει κάτι κακό;

Αστυνομικός: Σίγουρα φερόταν έτσι.

Πωλητής : Παράξενο..με πλήρωσε 700 ευρώ μετρητά.

● 2ος διάλογος (διάγραμμα 3.4.5δ)

Ο δεύτερος φανταστικός διάλογος διεξάγεται μεταξύ του εργοδότη της Μάριον (Λώρυ) και της συναδέλφου της (Κάρολιν):

Λώρη: Κάρολιν; Η Μάριον δεν ήρθε ακόμα;

Κάρολιν: Όχι, κύριε Λώρυ. Πάντα αργεί το πρωί της Δευτέρας.

Λώρυ: Ειδοποίησέ με, μόλις έρθει. Πάρε την αδερφή της αν κανείς δεν απαντά στο σπίτι.

Κάρολιν: (μετά από λίγο) Της τηλεφώνησα εκεί που δουλεύει στο «Μέηκερς Μιούζικ». Ούτε αυτή ξέρει που είναι η Μάριον.

Λώρυ: Πήγαινε στο σπίτι της. Πιθανόν να μην μπορεί να απαντήσει.

Κάρολιν: Αυτό θα κάνει η αδερφή της. Κι αυτή έχει ανησυχήσει.

● 3ος διάλογος (διάγραμμα 3.4.5ζ)

Η Μάριον φαντάζεται τον Λώρυ να μιλάει στην αδερφή της Λάιλα:

Λώρυ: Όχι, δεν έχω τη παραμικρή ιδέα. Όπως σου είπα είδα την αδερφή σου τελευταία φορά όταν έφευγε απ'το γραφείο την Παρασκευή. Μου ζήτησε την άδεια να φύγει επειδή δεν αισθανόταν καλά. Ήταν η τελευταία φορά που την είδα.. Περιμένετε. Την είδα λίγο αργότερα να οδηγεί. Καλύτερα να περάσετε από το γραφείο μου γρήγορα!

Κάρολιν, τηλεφώνησε στον κύριο Κάσσιντι!

● 4ος διάλογος: (διάγραμμα 3.4.5η)

Ο τελευταίος διάλογος διεξάγεται μεταξύ του Λώρυ και του Κάσσιντι:

Λώρυ: Σου είπα για τα χρήματα. Δεν αναλαμβάνω ευθύνη! Όταν κάποια δουλεύει για σένα δέκα χρόνια, την εμπιστεύεσαι. Εντάξει ναι, έλα από δώ.

Κάσσιντι: Εγώ δε θα αφήσω 40 χιλιάδες δολάρια να πετάξουν! Θα τα πάρω πίσω και αν λείπει τίποτα θα το αντικαταστήσω με τη σάρκα της! Θα τη βρω να είστε σίγουροι!

Λώρυ: Δε μπορώ να το πιστέψω. Κάτι πρέπει να συμβαίνει..

Κάσσιντι: Την είδαν στην τράπεζα; Όχι! Κι εσύ την εμπιστεύεσαι ακόμα; Καθόταν εκεί. Τα άφησα και ούτε που τα είδα! Και αυτή με φλέρταρε!

3.4.2. Εικόνα

3.4.2.1. Πλάνα

Σε όλο το απόσπασμα, μετά από το γενικό πλάνο του αμαξιού και των τριών ύποπτων αντρών, έχουμε την εναλλαγή δύο βασικών πλάνων. Η κάμερα είναι πάντα σταθερή και εστιάζει είτε στο πρόσωπο της Μάριον τις στιγμές των φανταστικών διαλόγων, είτε στον δρόμο .

Τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπο της Μάριον μπορούν να ερμηνευτούν ως απόπειρες αποτύπωσης της ψυχολογίας της μέσω των εκφράσεων του προσώπου της, του βλέμματός της, του τρόπου με τον οποίο κρατά το τιμόνι, του δαγκώματος στα χείλη και του σαρκαστικού της χαμόγελου. Αξιοπρόσεχτο είναι το γεγονός ότι σε αυτά τα πλάνα της Μάριον η κάμερα πλησιάζει όλο και περισσότερο το πρόσωπο της, δημιουργώντας ολοένα και μεγαλύτερη αγωνία. Επιπλέον, τα πλάνα εναλλάσσονται όλο και πιο γρήγορα καθώς νυχτώνει και αρχίζει να βρέχει, κάτι που αποτυπώνει την αυξανόμενη ταραχή της Μάριον και κορυφώνει την αγωνία του θεατή. Πίσω από το αμάξι βλέπουμε να περνούν αμάξια, εγείροντας υποψίες ότι κάποιο από αυτά μπορεί να την κυνηγάει. Τα γενικά πλάνα του δρόμου πολλές φορές λειτουργούν ως γέφυρα

για να περάσουμε από τον έναν φανταστικό διάλογο στον επόμενο. Επιπλέον, μέσα από αυτά τα πλάνα γίνεται ομαλή η απόδοση της σταδιακής αλλαγής του χρόνου (από μέρα σε νύχτα).

Πιο συγκεκριμένα:

Πλάνο 1: γενικό πλάνο αμαξιού, της Μάριον και των τριών αντρών

Πλάνο 2: κοντινό πλάνο στη Μάριον - πρώτος διάλογος (Τσάρλι/αστυνομικός)

Πλάνο 3: πλάνο δρόμου

Πλάνο 4: κοντινό πλάνο στη Μάριον

Πλάνο 5: πλάνο δρόμου

Πλάνο 6: πλάνο πιο κοντινό στη Μάριον – δεύτερος διάλογος (Κάρολιν/Λώρυ)

Πλάνο 7: πλάνο δρόμου – σκοτεινιάζει σταδιακά

Πλάνο 8: πλάνο πιο κοντινό στη Μάριον – τρίτος διάλογος (Κάρολιν/Λώρυ)

Πλάνο 9: πλάνο δρόμου – νύχτα

Πλάνο 10: πλάνο πιο κοντινό στη Μάριον – τέταρτος διάλογος (Κάσσιντι/Λώρυ)

Πλάνο 11: πλάνο δρόμου

Πλάνο 12: πλάνο κοντινό στη Μάριον – τέταρτος διάλογος (Κάσσιντι/Λώρυ)

Πλάνο 13: πλάνο δρόμου

Πλάνο 14: ακόμα πιο κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της Μάριον – χαμόγελο,ειρωνία – (αμφισβήτηση)

Τέλος διαλόγου

Πλάνο 15: πλάνο σκοτεινό του δρόμου – λάμψη από μπροστά

Πλάνο 16: κοντινό πλάνο της Μάριον – ανήσυχο πρόσωπο

Πλάνο 17: πλάνο δρόμου – αμάξια

Πλάνο 18: κοντινό πλάνο της Μάριον – βάζει τους υαλοκαθαριστήρες

Πλάνο 19: πλάνο δρόμου – υαλοκαθαριστήρες (συμμόρφωση)

Πλάνο 20: κοντινό πλάνο της Μάριον στην προσπάθειά της να δει

Πλάνο 21: πλάνο δρόμου – υαλοκαθαριστήρες (συμμόρφωση)

Πλάνο 22: κοντινό πλάνο στα μάτια της Μάριον (συμμόρφωση)

Πλάνο 23: πλάνο δρόμου

Πλάνο 24: το πιο κοντινό της πλάνο της Μάριον – λάμψη στα μάτια – (συμμόρφωση)→ κορύφωση

Πλάνο 25: πλάνο δρόμου – υαλοκαθαριστήρες (συμμόρφωση)

Πλάνο 26: πλάνο κοντινό της Μάριον – δάγκωμα στα χείλη

Πλάνο 27: γενικό πλάνο του δρόμου - σκοτάδι

Πλάνο 28: κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της Μάριον, η οποία απορεί βλέποντας την λάμψη μπροστά της.

Πλάνο 29: πλάνο δρόμου (μοτέλ). Σταματά η μουσική, μόνο ο ήχος από τους υαλοκαθαριστήρες.

3.4.2.2.Χρώματα

Αν και το χρώμα είχε ήδη εισβάλλει στον κινηματογράφο, ο Hitchcock επέλεξε να γυρίσει ασπρόμαυρη την ταινία. Κυριαρχεί λοιπόν το άσπρο και το μαύρο. Ωστόσο, η φωτεινότητα τους αλλάζει λόγω της σταδιακής μετάβασης από τη μέρα στη νύχτα και οι αντιθέσεις σε αυτά γίνονται ακόμα πιο έντονες. Από τη μια μεριά έχουμε το βαθύ μαύρο της νύχτας και από την άλλη μεριά τη λάμψη από τα φώτα των αμαξιών και της πινακίδας του μοτέλ (παράδειγμα 3.4.2.2.)

Εικόνα 3.4.2.2: Σταδιακή εναλλαγή του φωτισμού (ολοένα και πιο έντονες οι αντιθέσεις) και των πλάνων (ολοένα και πιο κοντινά).

3.4.3. Μουσική

Η μουσική του Bernard Herrmann για την ταινία του Alfred Hitchcock's *Psycho* είναι μια από τις πλέον πολυσυζητημένες μουσικές στην ιστορία του κινηματογράφου κυρίως εξαιτίας της αγωνιώδους και τρομακτικής ατμόσφαιρας στην οποία συμβάλλει. Δεν υπάρχει λύση στην ψυχολογική και αρμονική δυσαρμονία της μουσικής, μιας μουσικής που πάλλεται και «σιγοβράζει» μέσα της χωρίς να ξέρει πού πηγαίνει, ωθούμενη από το παράλογο του ανθρώπινου ψυχισμού και της τρέλας. Η αμφίσημη αρμονική γλώσσα, η χρωματικότητα, οι επαναλήψεις, το ηχόχρωμα της ορχήστρας εγχόρδων, ο συγκοπτόμενος ρυθμός, τα ostinati, οι αντιθέσεις στα «χρώματα» τόσο της μουσικής, όσο και της εικόνας, οι απότομες εναλλαγές ρετζίστρων της αλλοπρόσαλλης, μανιώδους και απρόβλεπτης μουσικής του Herrmann χτίζουν ένα συναισθηματικό περιβάλλον έντασης, σασπένς, φόβου, αγωνίας και ταραχής. Αντικατροπτίζοντας τις σκέψεις και τον εσωτερικό διάλογο της Μάριον, η μουσική καταφέρνει να επικοινωνήσει τα συναισθήματά της πρωταγωνίστριας με το θεατή/ακροατή, μεταδίδοντάς του την εσωτερική της ένταση η οποία πηγάζει όχι μόνο από τον φόβο της μην την ανακαλύψουν, αλλά και από την επιθυμία της να φύγει μαζί με τον Σαμ.

Η μουσική του Herrmann στο συγκεκριμένο απόσπασμα προσπαθεί να αποτυπώσει με το δικό της μοναδικό τρόπο την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής η οποία αποτυπώνεται και οπτικά (άσπρο – μαύρο). Αυτό το πετυχαίνει μέσα από τις αντιθέσεις που χαρακτηρίζουν κάθε μια από τις δομικές παραμέτρους της μουσικής. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε συνοπτικά ότι η «ακραία» μουσική του συνθέτη εκφράζει αντιθέσεις ως προς τις δυναμικές (ff/pp), τα ηχοχρώματα (τσέλα – μαύρο, βιολιά – άσπρο), την άρθρωση (legato/staccato), τις μελωδικές κινήσεις – ρετζίστρα (ανοδικές/καθοδικές), το αμφίσημο φθογγικό υλικό (Dm/«Hitchcock chord»), τον αποσπασματικό χαρακτήρα από τη μια πλευρά και τη μελωδική γραμμή από την άλλη καθώς και την υφή (πυκνή καθ'όλη τη διάρκεια του κομματιού έρχεται σε αντίθεση μια νότα που κρατάει στο τέλος).

Η μουσική είναι «μη-διηγητική» καθώς δεν προέρχεται από κάποιου είδους «πηγή» στα πλαίσια του αφηγηματικού κόσμου της ταινίας. Μόνο εμείς μπορούμε να την ακούσουμε. Σύμφωνα με τον Brown (1994:165), η έλλειψη «διηγητικής» μουσικής είναι ένας άλλος παράγοντας που αποκόβει/απομακρύνει τον θεατή από την κανονική πραγματικότητα (normal reality) συνεισφέροντας στο «παράλογο» της

ταινίας. Η παρουσία της «μη διηγητικής μουσικής» «σημαίνει» ότι κάτι έξω από το «κανονικό» συμβαίνει ή πρόκειται να συμβεί . Δεδομένου ότι δεν υπάρχει «διηγητική μουσική» η οποία δύναται να εκλογικεύσει την παρουσία της μουσικής στην ταινία , η «μη διηγητική μουσική» «στέκεται» ακόμα περισσότερο στη πλευρά του παράλογου στοιχείου που διακρίνει τη μουσική του Herrmann.

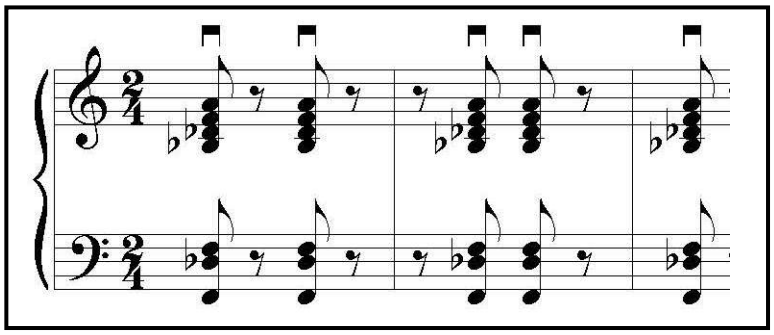
3.4.3.1. Ηχόχρωμα

Η ασυνήθιστη και ιδιόμορφη ιδέα του Bernard Herrmann να χρησιμοποιήσει μόνο ορχήστρα εγχόρδων αντί για την παραδοσιακή ορχηστρική παλέτα (κρουστά, ξύλινα και χάλκινα πνευστά) οφείλεται στην επιθυμία του, όπως έχει δηλώσει ο ίδιος «να συμπληρώσει το ασπρόμαυρο της εικόνας με το ασπρόμαυρο χρώμα της ορχήστρας εγχόρδων» (Brown, 1994:165). Επιπλέον το «ασπρόμαυρο» της εικόνας και της μουσικής απομακρύνει τον θεατή από την καθημερινή πραγματικότητα ενισχύοντας τη θέση του παράλογου στοιχείου που χαρακτηρίζει την ταινία. Το τονικό εύρος και «χρώμα» της εικόνας ήταν αυτό που τον ενέπνευσε να χρησιμοποιήσει αυτή τη περιορισμένη ομάδα οργάνων χωρίς να καταφύγει στην παραδοσιακή χρήση των πνευστών και των κρουστών. Σύμφωνα με τον Max Steiner, «μια τέτοια τακτική επιβάλλει αυστηρούς περιορισμούς στο διαθέσιμο εύρος των μουσικών χρωμάτων» (Brown, 1994:165). Ωστόσο, ο περιορισμός αυτός, ο οποίος απορρέει από τη «μονοχρωματικότητα», δημιουργεί ταυτόχρονα τεράστιο εύρος έκφρασης και ποικιλία δραματικών και συναισθηματικών εφέ. Σύμφωνα με τον Smith (Siegel, 2000), ο Herrmann δημιουργεί έναν διαφορετικό ήχο από τα έγχορδα, διαφορετικό από τον συνηθισμένο μελωδικό ήχο των εγχόρδων σε ρομαντικές σκηνές. Η χρήση σουρντίνας σε όλο το κομμάτι σε συνδυασμό με τις απότομες εναλλαγές *ff* και *pp* και τη χρήση πολλές φορές των εγχόρδων ως κρουστών (χτύπημα του δοξαριού στο όργανο) δημιουργούν έναν ήχο παγερό και τρομακτικό, όπως προστάζει εξάλλου και η πλοκή. Με αυτές τις τεχνικές καταφέρνει να δημιουργήσει ποικιλία και αντίθεση μόνο με μια περιορισμένη ομάδα οργάνων. Η μουσική χαρακτηρίζεται σε πολλά σημεία από παράλληλες ανοδικές και καθοδικές κινήσεις που φτάνουν στα άκρα. Μέσα από τα μανιώδη βιολιά που «ουρλιάζουν» στις πιο ψηλές τονικές περιοχές και μέσα από τις χαμηλές νότες των τσέλων και των κοντραμπάσων μεταδίδει την αίσθηση της αβύσσου της ανθρώπινης ψυχής, τον φόβο και τη λαχτάρα της (Rebello, 1998).

3.4.3.2.Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι αμφίσημο, καθώς δεν εμπίπτει σε κάποια τονική δομή, υποδηλώνοντας πολλές ταυτόχρονα. Η αμφισημία σε σημασιολογικό επίπεδο μπορεί να εκφράζει το παράλογο, το ασταθές, το ακαθόριστο, τη χαώδη σκέψη, τα δύο πρόσωπα που μπορεί να κρύβει ένας χαρακτήρας, το απρόβλεπτο και το ασαφές.

Το κομμάτι ξεκινάει με την συγχορδία της σι ύφεση ελάσσονα με μεγάλη έβδομη. Συχνά αναφέρεται ως μια μείζονα/ελάσσονα συγχορδία με7^{η} (Husarik, 2009:143) καθώς περιλαμβάνει 2 μεγάλες τρίτες και μια μικρή, γεγονός που υποδηλώνει την αμφισημία της. Η δυσαρμονία οφείλεται στην έβδομη η οποία απαιτεί λύση. Παρόλα αυτά ο Herrmann δεν δίνει σε αυτή τη συγχορδία ποτέ λύση, με αποτέλεσμα να προκαλείται αγωνία. Την χρησιμοποιεί τόσο συχνά στις ταινίες του Hitchcock που ο Brown την έχει ονομάσει «συγχορδία του Hitchcock» (Brown, 1994:160). Η συγχορδία επαναλαμβάνεται πέντε φορές στο πλαίσιο ενός χαρακτηριστικού ρυθμικού σχήματος και με αυτόν τον τρόπο αποκτά μοτιβική λειτουργία (παράδειγμα 3.4.3.2α).

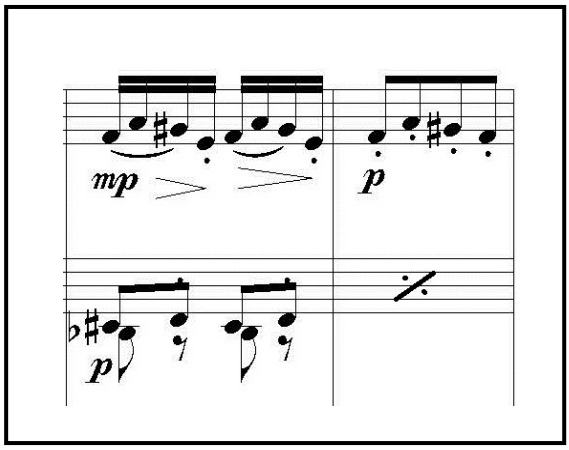


Παράδειγμα 3.4.3.2α: Ostinato πάνω στη συγχορδία του Hitchcock (σι ύφεση ελάσσονα με μεγάλη 7^{η}).

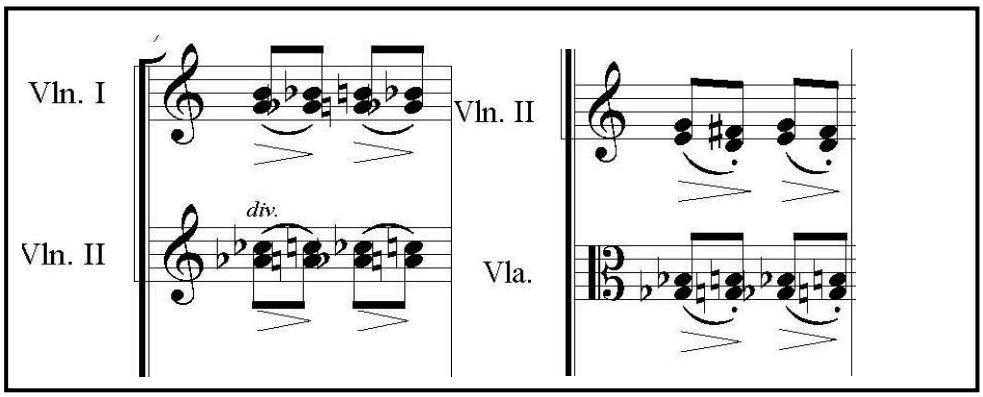
Ο Brown (1994:155,156) κάνει λόγο για έναν «κάθετο συγχρονισμό» (vertical synchronicity) στη μουσική του Herrmann, υποστηρίζοντας ότι «βασίζεται όλο και λιγότερο στα είδη δραματικών αλλαγών από μείζονα σε ελάσσονα τρόπο που κάποιος μπορεί να βρει σε ρομαντικούς συνθέτες όπως στον Tchaikovsky. Αντί για αυτό, επινοεί μία συγχορδιακή γλώσσα η οποία ταυτόχρονα έχει μείζονες και ελάσσονες υπαινιγμούς. Αυτή η συγχορδιακή γλώσσα μέσα σε ένα περιβάλλον, όπου δεν εμφανίζονται αρμονικές λύσεις και όπου τα αρμονικά χρώματα στέκονται από μόνα τους δημιουργώντας αγωνία και σασπένς στους ακροατές/θεατές, χτίζει έναν κάθετο συγχρονισμό που έρχεται σε αντίθεση με τον οριζόντιο συγχρονισμό του Hitchcock.

Η ευθύτητα αυτή της μουσικής ενισχύει και δίνει έμφαση και βάθος στο συναισθηματικό περιεχόμενο των σκηνών. Η μουσική διαπερνά την εικόνα, διεισδύοντας στο βαθύτερο ουσιαστικό κόσμο που κρύβεται πίσω από τα φαινόμενα».

Η αμφισημία των διτονικών (bitonal) συγχορδιών με την ταυτόχρονη ελάσσων/μείζων αύρα πετάει τον ακροατή έξω από το «χώρο της λογικής» μεταφέροντάς τον σε έναν χώρο όπου δεσπόζει το «παράλογο», μέσα στον οποίο οι αντιθέσεις υπάρχουν ως δύο πόλοι της ίδιας ενότητας χωρίς να υπονοούν κάποια λύση με το πέρασμα του χρόνου (Brown, 1994: 161). Στη συνέχεια η συγχορδία του Hitchcock «σπάει» σε μοτίβα που μας παραπέμπουν στην ρε ελάσσονα (το ρε ύφεση μετατρέπεται σε ντο δίεση) (παράδειγμα 3.4.3.2β). Άλλες αμφίσημες συγχορδίες – μοτίβα που υποδηλώνουν μείζονα και ελάσσονα τρόπο ταυτόχρονα αποτυπώνονται στο παράδειγμα 3.4.3.2γ.

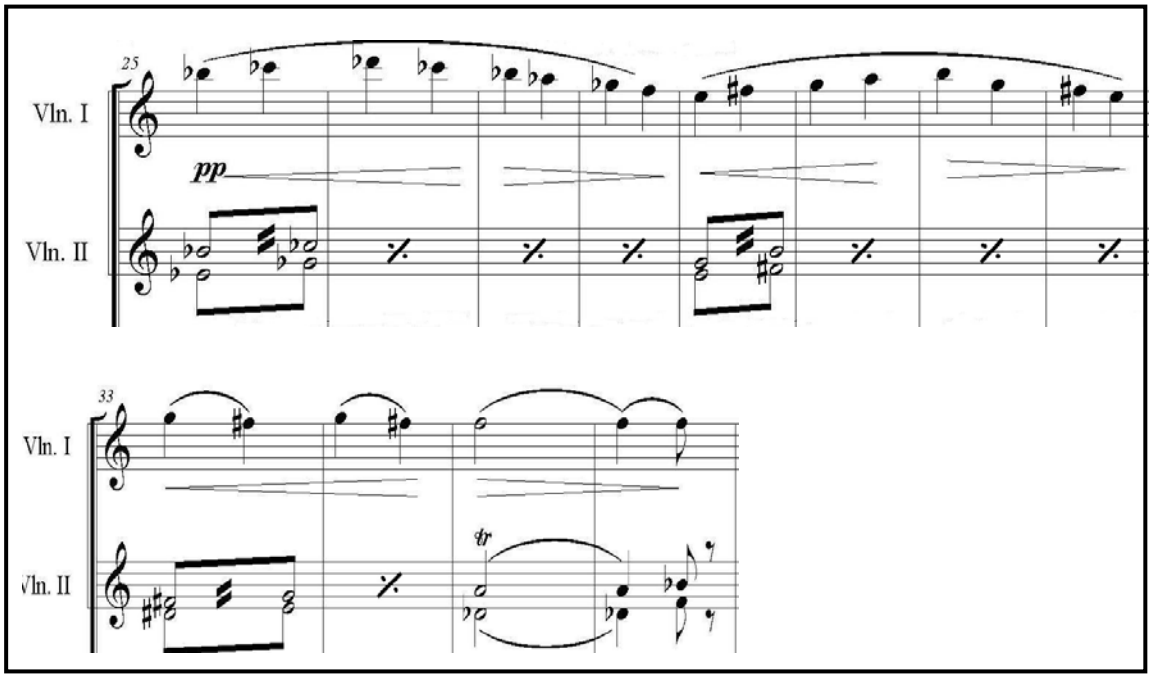


Παράδειγμα 3.4.3.2γ: Μοτίβο στη ρε ελάσσονα με το μι και σολ δίεση ως αποτζιατούρες του λα και φα



Παράδειγμα 3.4.3.2γ: Αμφίσημες συγχορδίες που υποδηλώνουν μείζονα και ελάσσονα τρόπο.

Δουλεύοντας χρωματικά γύρω από την τονικότητα της ρε ελάσσονος, αρχίζει μια δωδεκάμετρη φράση (αναφέρεται συχνά ως «θέμα του *Psycho*»), η μοναδική μελωδία από οκτώ νότες στη μι ύφεση ελάσσονα που επαναλαμβάνεται ένα ημιτόνιο κάτω (μι ελάσσονα) οδηγώντας μας στη «συγχορδία του Hitchcock», η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα ως σημείο επιστροφής και σημείο εκκίνησης (Brown, 1994:164), (παράδειγμα 3.4.3.2δ).



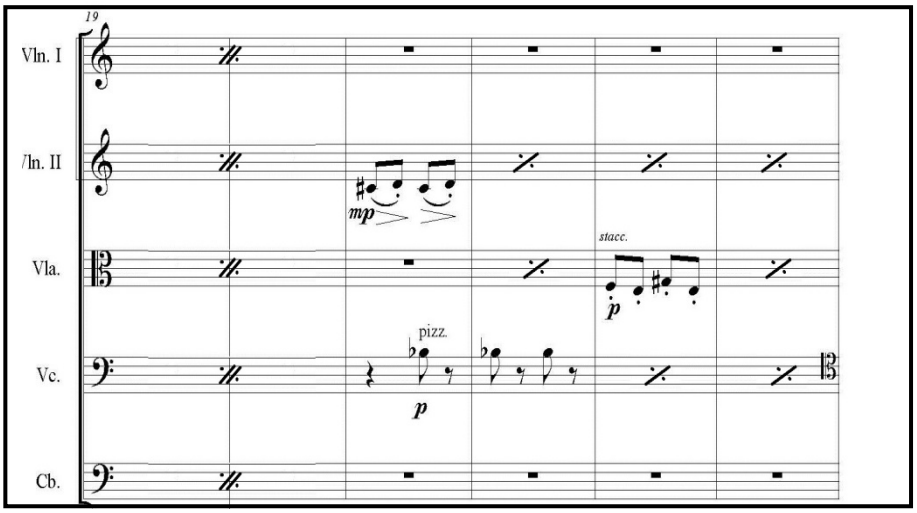
Παράδειγμα 3.4.3.2δ:Η μοναδική δωδεκάμετρη μελωδία («θέμα του *Psycho*»).

3.4.3.3.Υφή και άρθρωση

Σύμφωνα με τον Brown, «η μελωδία είναι το πιο λογικό στοιχείο της μουσικής» (Brown 1994:154). Η απουσία της μελωδίας στη μουσική του Herrmann υποστηρίζει τον «παραλογισμό» που χαρακτηρίζει τη ταινία και τους χαρακτήρες της. Η μελωδία, ως στοιχείο της λογικής, είναι σχεδόν απούσα στη Psycho (Golding, 2000). Δεδομένου ότι η ταυτότητα της κάθε συγχορδίας εξαρτάται από τη θέση της μέσα στα πλαίσια της μελωδικής ροής, η έλλειψη αυτής στο μεγαλύτερο μέρος της μουσικής, επιτρέπει στις συγχορδίες και στο αρμονικό και ενορχηστρωτικό τους «χρώμα» να μιλήσουν από μόνα τους (Brown, 1994:155).

Η μουσική χτίζεται γύρω από αποσπασματικά μοτιβικά «κύτταρα» και σχήματα σε pizzicato ή staccato με τονισμένες νότες. Τα τρία βασικά κύτταρα θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η αγχωτική και τρομακτική είσοδος (παράδειγμα 3.4.3.2α), μια σειρά από τονισμένα αποσπασματικά μοτίβα (παράδειγμα 3.4.3.3.) και μια μελωδία από οκτώ νότες (παράδειγμα 3.4.3.2δ).

Το ostinato, είναι μια ρυθμομελωδική δομή η οποία επαναλαμβάνεται πολλές φορές και η οποία, σε αντίθεση με τη μελωδία, δεν έχει αρχή ή τέλος (Film score junkie, 2013). Η χρήση του συγκεκριμένου ostinato διατηρεί την ένταση λόγω των επίμονων επαναλήψεων, του δυσαρμονικού χαρακτήρα του και του συγκοπτόμενου ρυθμού. Τα επαναλαμβανόμενα αυτά ρυθμικά σχήματα αντικατοπτρίζουν τις ψυχωτικές πλευρές της ταινίας (Golding, 2000), (παράδειγμα 3.4.3.2α).



Παράδειγμα 3.4.3.3: Αποσπασματικά (τονισμένα, σε stac, ή pizz.) μοτίβα που υποδηλώνουν φόβο και αγωνία.

3.4.3.4.Ρυθμός

Τα έγχορδα παίζουν σε πολύ γρήγορη ταχύτητα (molto allegro agitato), δίνοντας την αίσθηση ότι ο χρόνος τελειώνει κι ότι κάποιος κυνηγά. Η φρενήρης ταχύτητα ενθαρρύνει συναισθήματα άγχους και αγωνίας και μας παραπέμπει, σύμφωνα με τον Brown (1994:164), στην απόδραση και στο κυνήγι της Μάριον. Οι παύσεις και οι συγκοπές ενθαρρύνουν με τη σειρά τους ένα συναισθηματικό περιβάλλον άγχους και αγωνίας, καθρεφτίζοντας την ψυχολογική κατάσταση της πρωταγωνίστριας.

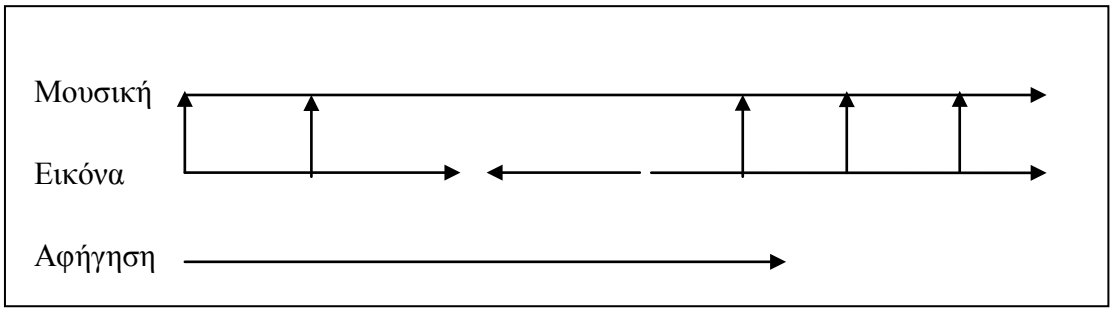
3.4.4. Σχέση εικόνας, αφήγησης και μουσικής

Νιώθω ότι η μουσική στην οθόνη μπορεί να αναζητά και να ενισχύει τις εσωτερικές σκέψεις των χαρακτήρων. Μπορεί να «ντύσει» μια σκηνή με φόβο, μεγαλοπρέπεια, ευθυμία, ή θλίψη. Μπορεί να προωθήσει την αφήγηση ή να την επιβραδύνει. Συχνά «υψώνει» τον διάλογο στο βασίλειο της ποίησης. Τέλος, είναι ο «επικοινωνιακός σύνδεσμος» μεταξύ οθόνης και κοινού, ο οποίος προσπαθεί να επικοινωνήσει και να τυλίξει τα πάντα σε μία μοναδική εμπειρία.

(Herrmann, 1979:143)

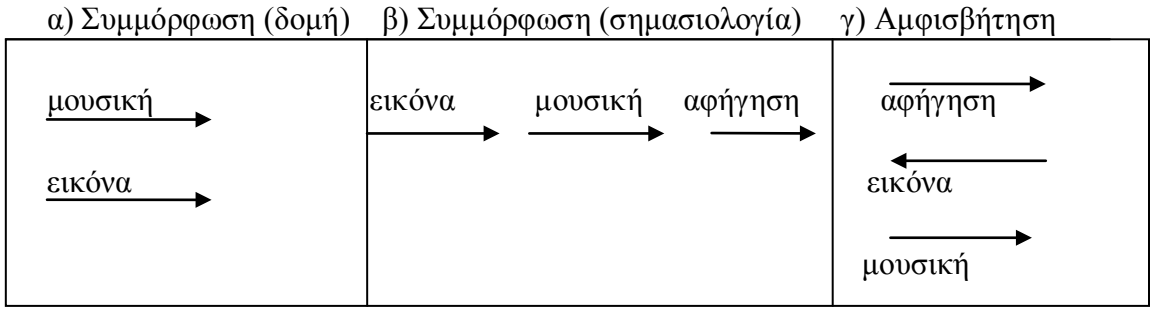
Προσεγγίζοντας αναλυτικά το συγκεκριμένο απόσπασμα, θα μπορούσαμε να πούμε σε γενικές γραμμές ότι στο σημασιολογικό τους επίπεδο η εικόνα, η αφήγηση και η μουσική «συμμορφώνονται» μεταξύ τους, δεδομένου ότι μοιράζονται τα ίδια σημασιολογικά χαρακτηριστικά και ενδεχόμενα (βλέπε βέλη που δείχνουν δεξιά, παράδειγμα 3.4.4α). Επιπλέον, και στο δομικό επίπεδο, η εικόνα σε πολλά σημεία «συμμορφώνεται» με τη μουσική, όπως θα δούμε παρακάτω πιο αναλυτικά (βλέπε κάθετα βελάκια, παράδειγμα 3.4.4α). Ωστόσο, η σχέση μεταξύ των μέσων σε κάποιο σημείο αλλάζει, όταν η εικόνα, σε σημασιολογικό επίπεδο, έρχεται να δημιουργήσει αντίθεση με τη μουσική και την αφήγηση, οι οποίες δεν αλλάζουν και παραμένουν σημασιολογικά ίδιες (βλέπε βελάκι που δείχνει αριστερά, παράδειγμα 3.4.4α). Πιο συγκεκριμένα, τα σημασιολογικά χαρακτηριστικά της αφήγησης και τα σημασιολογικά ενδεχόμενα της μουσικής ενθαρρύνουν τον φόβο, την αγωνία, το άγχος και την ταραχή καθ’όλη τη διάρκεια του αποσπάσματος. Συγκεκριμένα, η αφήγηση, η οποία ξεδιπλώνεται τόσο από την διαδοχή των πλάνων όσο και από τις σκέψεις τις Μάριον σε μορφή διαλόγων, έχει ένα σταθερό χαρακτήρα φόβου και αγωνίας για την ενδεχόμενη σύλληψή της. Τα σημασιολογικά ενδεχόμενα της μουσικής επίσης υποδηλώνουν αυτά τα συναισθήματα. Η εικόνα ωστόσο, παρόλο

που και αυτή έχει έναν χαρακτήρα που ενθαρρύνει αυτό το συναισθηματικό περιβάλλον, αλλάζει σε κάποιο σημείο όταν ο φόβος της Μάριον μετατρέπεται σε αυτοπεποίθηση και κυνισμό στο σημείο που χαμογελάει.



Παράδειγμα 3.4.4α.

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι η εικόνα, δημιουργώντας διαφορετικές σχέσεις με τη μουσική και την αφήγηση, αλλάζει τις δια-μεσικές σχέσεις και κατ'επέκταση διαμορφώνει το τελικό συνολικό νόημα της οπτικοακουστικής εμπειρίας (βλέπε παράδειγμα 3.4.4α). Με αυτόν τον τρόπο, μουσική, εικόνα και αφήγηση αλληλεπιδρούν και διαμορφώνονται διαφορετικά είδη σχέσεων μεταξύ τους που εναλλάσσονται συνεχώς (παράδειγμα 3.4.4β).



Παράδειγμα 3.4.4β

α) Η σχέση «συμμόρφωσης» σε δομικό επίπεδο παρουσιάζεται μόνο μεταξύ εικόνας και μουσικής σε σημεία όπου η αφήγηση λείπει. Μουσική και εικόνα είναι λογικά ακόλουθες και μοιράζονται τις ίδιες πληροφορίες με τον ίδιο τρόπο. Η σχέση αυτή εμφανίζεται στις εξής στιγμές (βλέπε και διαγραμματική αναπαράσταση 3.4.5.).

- Με το που ξεκινάει το αμάξι ξεκινάει και η μουσική: 00:23:36 (διάγραμμα 3.4.5α).
- Χέρια που σφίγγουν το τιμόνι την στιγμή που φτάνουν τα βιολιά στην κορύφωση της μελωδικής τους γραμμής: 00:24:30 (διάγραμμα 3.4.5ε).

- Σταγόνες βροχής που απεικονίζονται μουσικά από το μοτίβο τεσσάρων τονισμένων νοτών της βιόλας (σαν μαχαιριές – προοικονομία): 00:02:18 (διάγραμμα 3.4.5θ).
- Πέρασμα αμαξιών που απεικονίζεται μουσικά από την τετράμετρη κατιούσα μελωδική φράση των εγχόρδων: 00:02:25 (διάγραμμα 3.4.5(ι)).
- Οι υαλοκαθαριστήρες κινούνται στο ρυθμό της μουσικής: 00:26:06 (διάγραμμα 3.4.5κ).
- Μάτια που ανοιγοκλείνουν από τη λάμψη στο ρυθμό της μουσικής: 00:26:15 (διάγραμμα 3.4.5κ).
- Η λάμψη που θαμπώνει την Μάριον, την οποία την βλέπουμε στο πιο κοντινό της πλάνο με τα μάτια ορθάνοιχτα τη στιγμή που τα βιολιά προσεγγίζουν την ψηλότερη νότα: 00:26:20 (διάγραμμα 3.4.5λ).

β) Η βασική σχέση που αναδύεται μέσα από την εικόνα, την αφήγηση και τη μουσική στη «σκηνή της καταιγίδας» είναι αυτή της «συμμόρφωσης» σε σημασιολογικό επίπεδο. Η μουσική «αναζητά» τις σκέψεις της Μάριον, προσπαθεί να εισχωρήσει στην εικόνα ξετυλίγοντας το βαθύτερο νόημα που βρίσκεται μέσα σε αυτή. Σύμφωνα με τον Cook (1998:66), «η μουσική «προσπερνά το αφηγηματικό κενό» (jumb the diegetic gap) «αναζητώντας» και ξετυλίγοντας την αναταραχή της Μάριον και μεταφέροντας της ιδιότητές της σε αυτή. (…) [Οι] επαναλήψεις και η περιορισμένη ενορχήστρωση δημιουργούν «ψύχωση» (obsessive quality), (...) [Η] μουσική αποκτά μια απειλητική/δυσοίωνη ιδιότητα που δεν θα την είχε από μόνη της. Το αποτέλεσμα αυτών των αμοιβαίων αλληλεπιδράσεων είναι να δημιουργηθεί δεσμός ενσυναίσθησης (bond of empathy) μεταξύ του κοινού και του χαρακτήρα της Μάριον – ο επικοινωνιακός σύνδεσμος – στον οποίο αναφέρθηκε ο Herrmann» (Cook:66,67).

Εικόνα, μουσική και αφήγηση μοιράζονται την ίδια αφηγηματική δομή, (Cook, 1998). Επιπλέον, τα «υπαινικτικά χαρακτηριστικά» (connotative qualities) της μουσικής συμπληρώνουν τα «δηλωτικά χαρακτηριστικά» (denotative qualities) των λέξεων και των εικόνων και όλα μαζί διαμορφώνουν το τελικό νόημα. Η μουσική λοιπόν εναρμονίζεται με την εικόνα και την αφήγηση, προσθέτοντας καινούργιες πληροφορίες στην εικόνα και την αφήγηση που αφορούν στον συναισθηματικό κόσμο της Μάριον.

Πιο συγκεκριμένα, η αγωνία, η ταραχή και ο φόβος της εκφράζονται από τον συγκοπτόμενο ρυθμό, τις παύσεις, τον αποσπασματικό χαρακτήρα των μοτίβων που κόβουν την ανάσα. Η Μάριον τρέχει με το αμάξι για να ξεφύγει και να μην προλάβουν να την πιάσουν. Με τον ίδιο τρόπο τρέχει και η μουσική (allegro molto agitato).

Η κάμερα δείχνει την Μάριον να είναι κλεισμένη μέσα σε ένα αμάξι έχοντας εμμονή στις ίδιες σκέψεις, όπως αυτές αναδύονται μέσα από τον φανταστικό διάλογο και μαρτυρούν φόβο για το ενδεχόμενο που υπάρχει να την καταλάβουν. Όλα αυτά εκφράζονται μέσα από τις επαναλήψεις και τα ostinati. Το ostinato πάνω στην συγχορδία του Hitchcock θα μπορούσαμε να πούμε ότι ακούγεται σαν μαχαιριές και λειτουργεί ως προοικονομία.

Η δωδεκάμετρη φράση («θέμα του *Psycho*») με τη μελωδία που ανεβοκατεβαίνει και επαναλαμβάνεται ένα ημιτόνιο κάτω οδηγώντας μας ξανά στη «συγχορδία του Hitchcock» συνοδεύει πολλές φορές τα γενικά πλάνα του δρόμου, ο οποίος εκτείνεται μπροστά από τη Μάριον. Αυτή η σύντομη μελωδία θα μπορούσε να εκφράζει την επιθυμία και ελπίδα της να φύγει μακριά. Η μελωδία σύντομα «ξαναπέφτει» και η ελπίδα μετατρέπεται σε φόβο ξανά. Η μελωδία (επιθυμία και ελπίδα) έρχεται σε αντιδιαστολή με τον αποσπασματικό και ρυθμικό χαρακτήρα της μουσικής (φόβος).

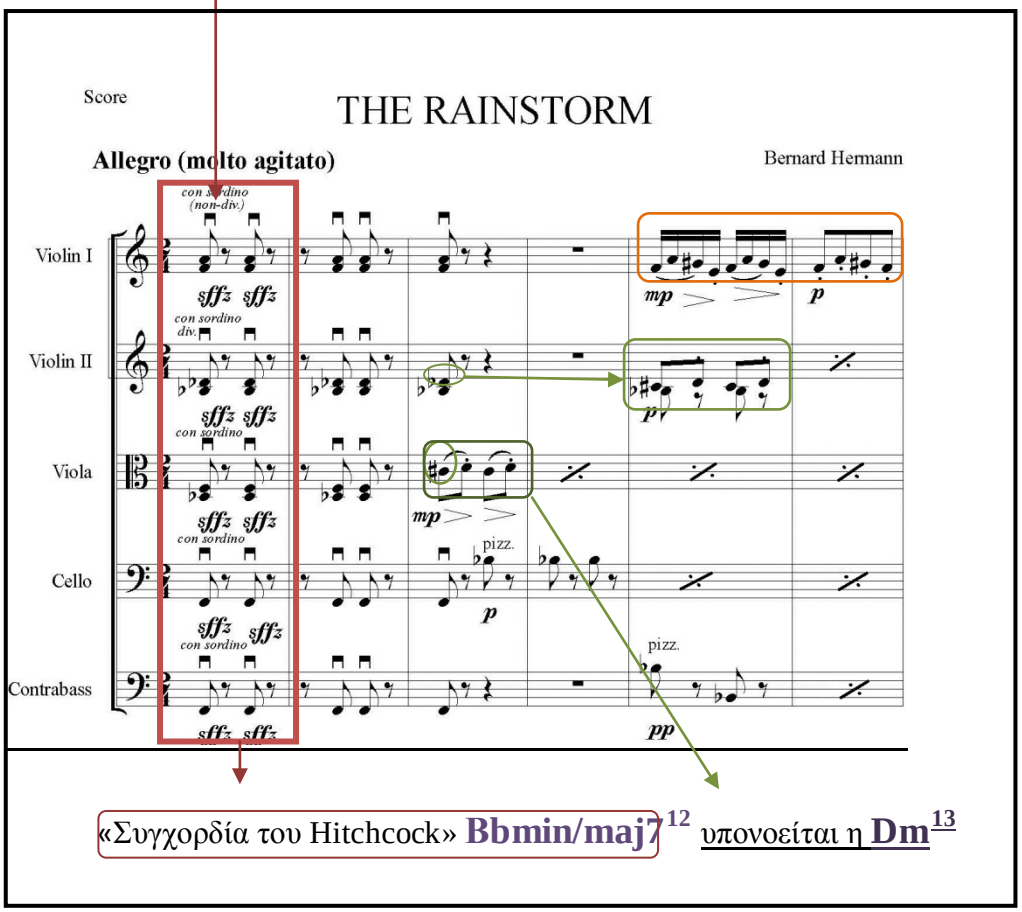
Η χρωματικότητα και η αμφισημία που εμφανίζεται στην «αρμονική γλώσσα» ενδεχομένως εκφράζουν την τρέλα και το παράλογο, την απροσδιόριστη ψυχολογία και την άβυσσο της ψυχής της Μάριον, η οποία παρόλο που είναι μια «κανονική» γυναίκα οδηγείται σε μία απόφαση τρέλας για να σώσει τη σχέση της με τον Σαμ. Οι αντιθέσεις που εκφράζονται από τις απότομες εναλλαγές στις δυναμικές (*ff – pp*), τις απότομες εναλλαγές ψηλού και χαμηλού ρετζίστρου από τα ηχοχρώματα του βιολιού (άσπρου) και του τσέλου (μαύρου), τη μελωδία και τα αποσπασματικά μοτίβα καθώς και από την αμφισημία της αρμονίας (μείζον – ελάσσον), θα μπορούσαμε να πούμε ότι υποδηλώνουν το «ασπρόμαυρο» της ανθρώπινης ψυχής. Ακόμα και η μουσική, άγρια και απρόβλεπτη καθώς είναι, δεν ξέρει που πηγαίνει. Η μουσική, η εικόνα και η αφήγηση λοιπόν, αλληλοσυμπληρώνονται.

γ) Η εικόνα αντιτίθεται στη μουσική και στην αφήγηση δημιουργώντας τη σχέση της «αμφισβήτησης» που εμφανίζεται όταν η Μάριον χαμογελάει στη σκέψη ότι ο Κάσσιντι είναι τόσο σίγουρος ότι θα την βρεί και θα τη σκοτώσει (00:25:31-00:25:52), (διάγραμμα 3.4.5η). Ο φόβος της Μάριον μετατρέπεται σε αυτοπεποίθηση.

Ωστόσο, ο χαρακτήρας της μουσικής και της αφήγησης δεν αλλάζει και είναι ειρωνικός σε σχέση με την εικόνα. Η εικόνα προσπαθεί να επιβληθεί στα άλλα δύο μέσα. Αμφισβητεί τη μουσική και την αφήγηση και η μουσική και η αφήγηση αμφισβητούν την εικόνα. Ο φόβος που εκφράζεται από τη μουσική και από τα λόγια του Κάσσιντι, προσπαθεί να επιβληθεί στο σαρκαστικό χαμόγελο και στην αυτοπεποίθηση της Μάριον και το αντίθετο.

3.4.5.Διαγραμματική αναπαράσταση της ανάλυσης[10][11]

Τη στιγμή που η Μάριον ανοίγει τη μηχανή του αμαξιού ξεκινάει και η μουσική (**σχέση «συμμόρφωσης»**).Το αμάξι είναι το μέσο που θα την οδηγήσει στην επικείμενη καταδίκη της και μαζί με αυτό η μουσική μας οδηγεί σε αυτήν.



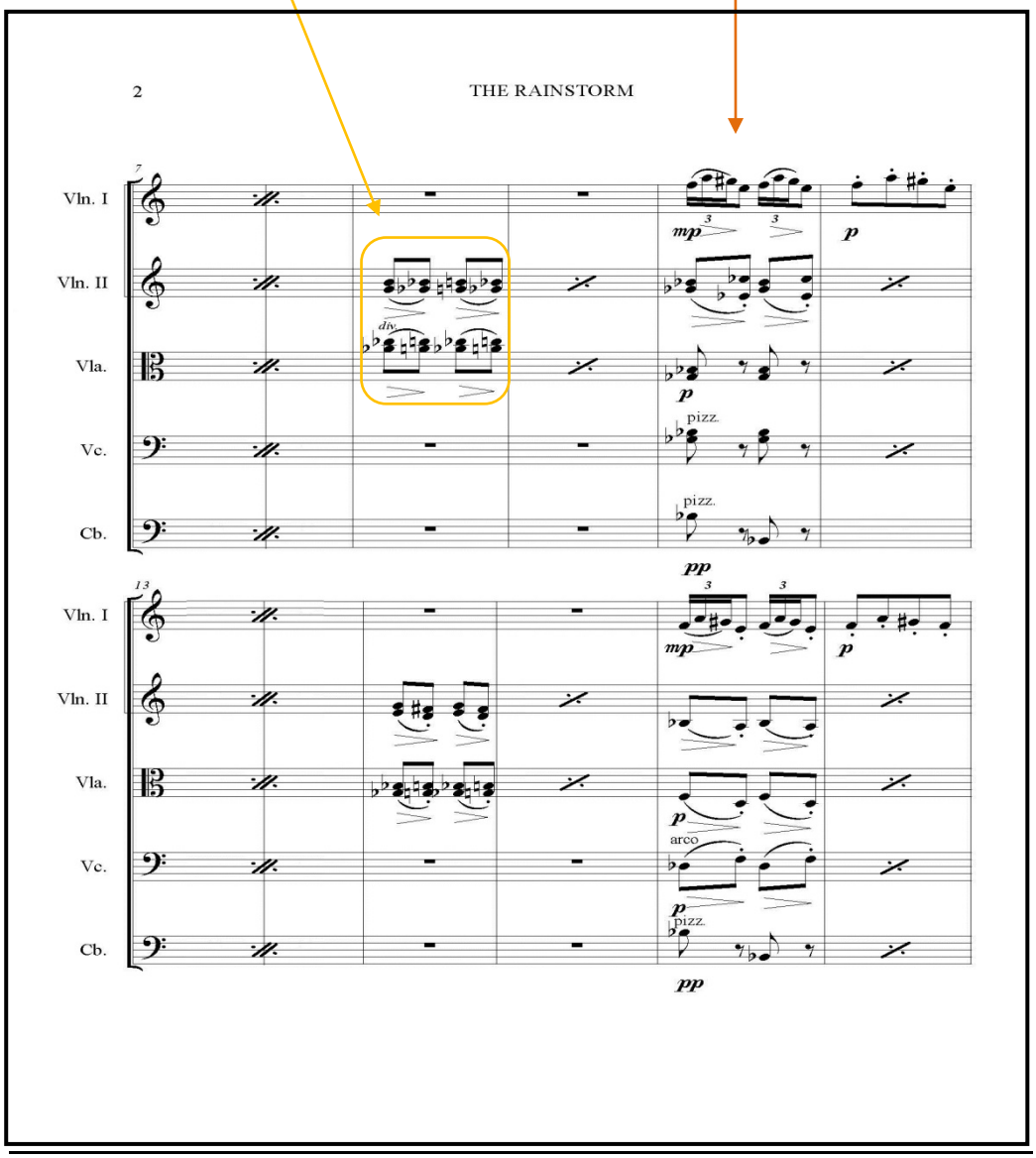
Διάγραμμα 3.4.5α[14]

---

[10] Οι εικόνες είναι snapshot και έχουνε παρθεί από την ταινία Psycho/1960 κατόπιν χρήσης του αποσπάσματος στο πρόγραμμα movie maker.
[11] Στα σημεία όπου αναφέρω ότι έχουμε «σχέση συμμόρφωσης» αναφέρομαι στο δομικό επίπεδο.
[12] Bbmin/maj7: σι ύφεση ελάσσονα με μεγάλη έβδομη
[13] Dm: ρε ελάσσονα
[14] Έγινε μεταγραφή της παρτιτούρας η οποία αντλήθηκε από την ιστοσελίδα http://en.scorser.com/I/Sheet+music/200445.html

Η Μάριον δαγκώνει το κάτω χείλος, κάτι που μάρτυρα τη σύγχυση και το φόβο της μήπως καταλάβουν την ενοχή της →αμφίσημη αρμονία – μείζον/ελάσσων – χρωματικότητα.

Ξεκινάει ο πρώτος φανταστικός διάλογος μεταξύ του αστυνομικού και του πωλητή (το μοτίβο παίζεται από τα βιολιά).

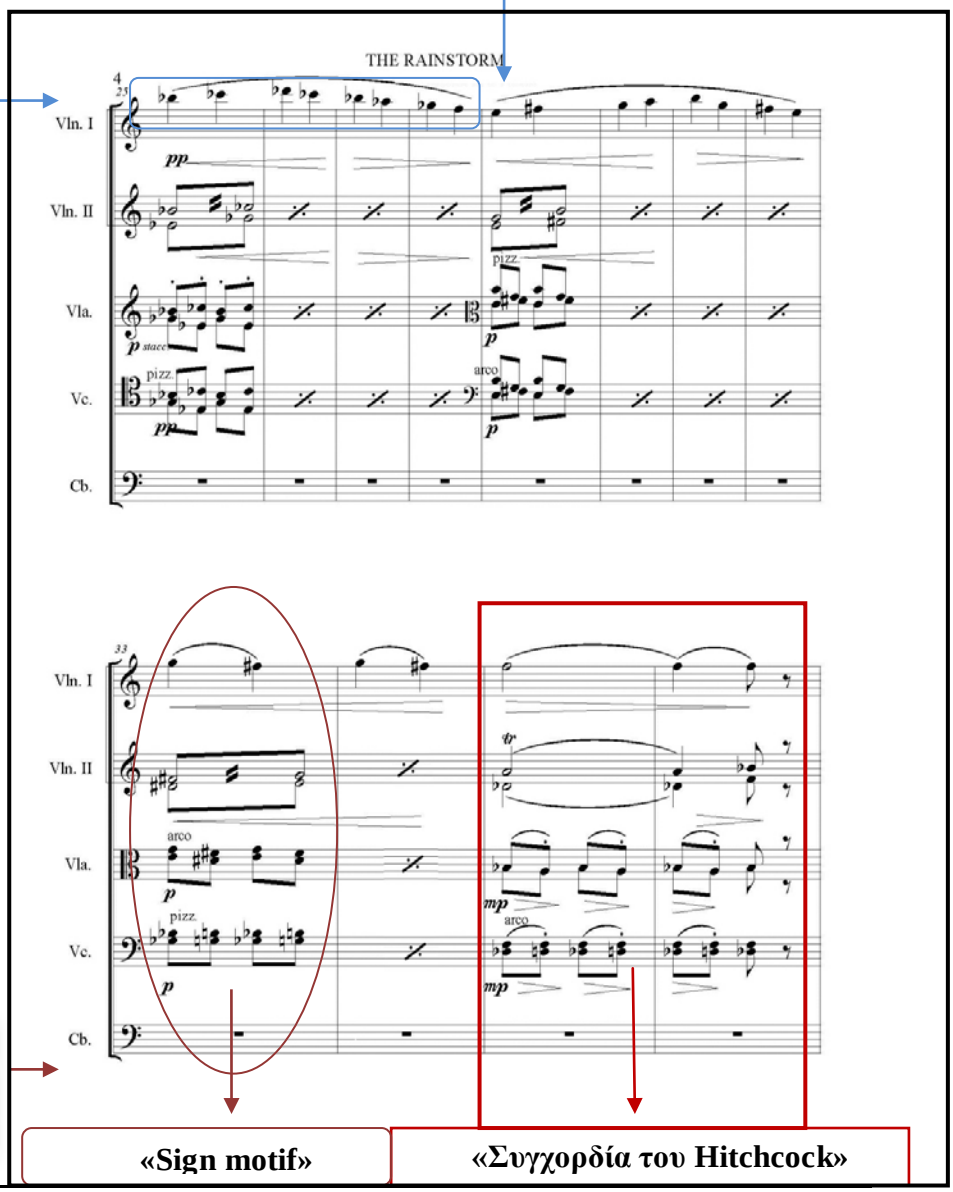


Διάγραμμα 3.4.5β

Η Μάριον κοιτάζει τα λεφτά →φανταστικός διάλογος: «το παράξενο είναι ότι με πλήρωσε 700 ευρώ μετρητά»- (μελωδία από οκτώ νότες στη **μι ύφεση ελάσσονα** που εκφράζει την επιθυμία της να ξεφύγει με τα χρήματα)

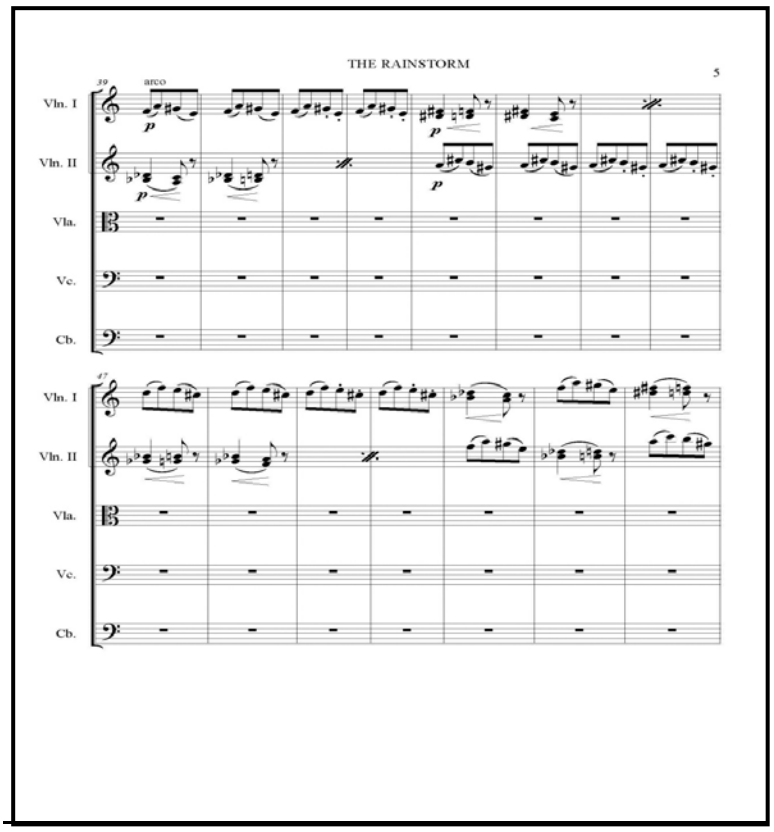
Γενικό πλάνο του δρόμου→ελπίδα να φύγει μακριά.

Επανάληψη μελωδίας στη **μι ελάσσονα.**



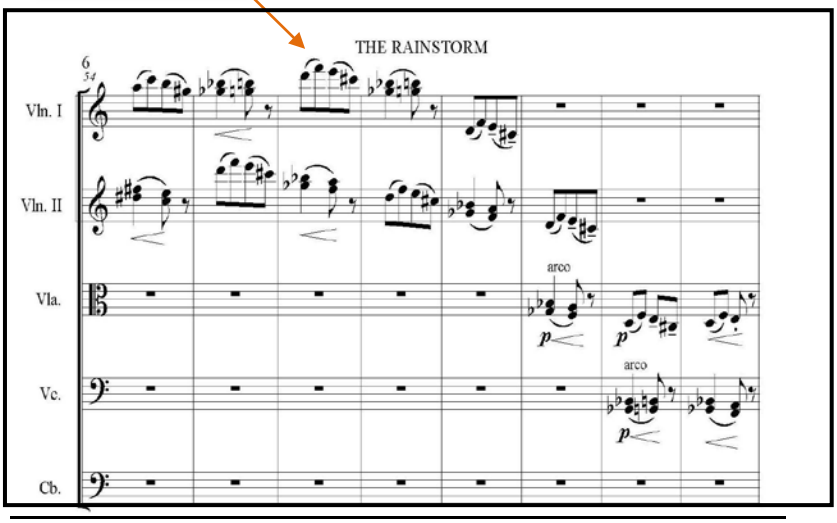
Διάγραμμα 3.4.5γ

Μέρος του δεύτερου φανταστικού διαλόγου μεταξύ της Κάρολιν και του Λώρυ συνοδεύεται από μιμήσεις μεταξύ πρώτου και δεύτερου βιολιού οι οποίες μέσα από ένα σταδιακό ανέβασμα και *crescendo* μας οδηγούν σε μία κορύφωση που απότομα εξομαλύνεται «πέφτοντας» στις χαμηλές νότες των τσέλου.

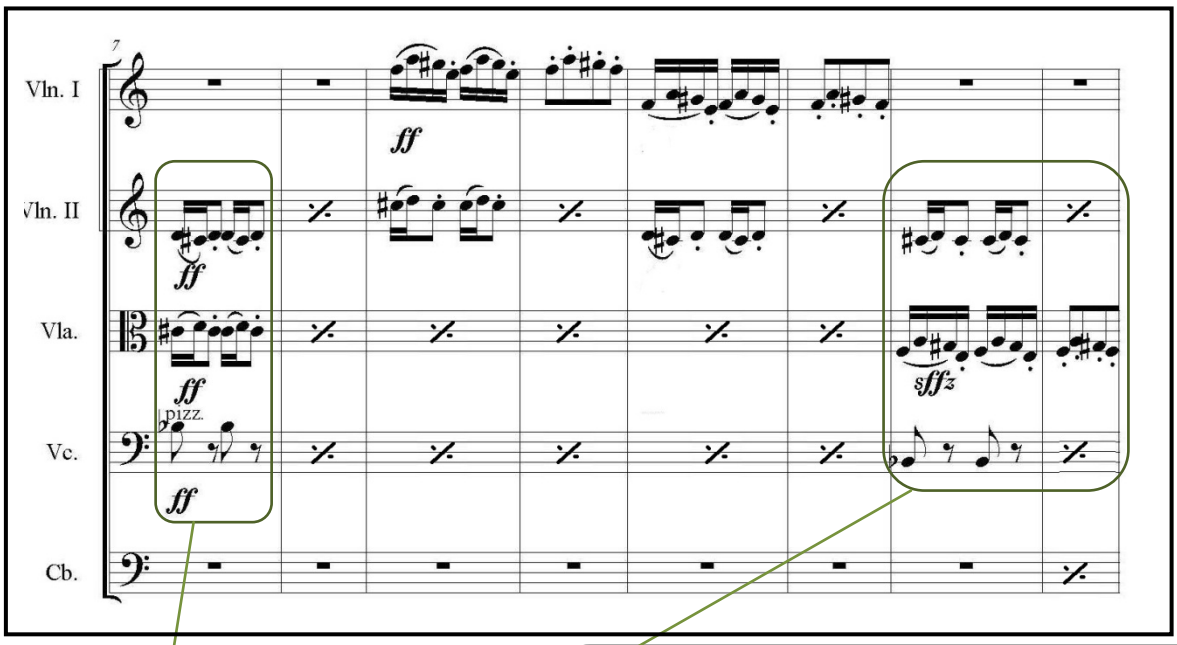


Διάγραμμα 3.4.5δ

Η Μάριον σφίγγει τα χέρια στο τιμόνι καθώς η μουσική κορυφώνεται με τις ψηλές νότες των βιολιών . Εικόνα και μουσική εκφράζουν την ταραχή της (**«σχέση συμμόρφωσης»).**



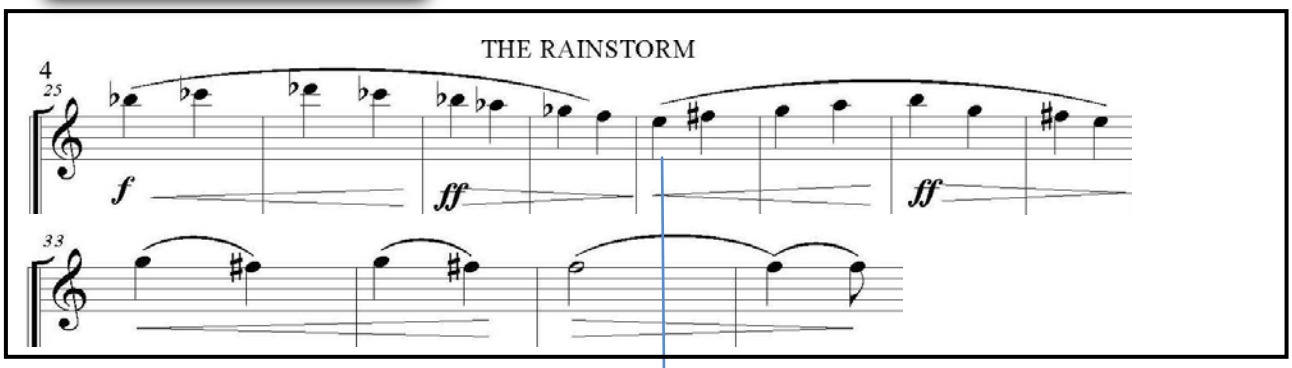
Διάγραμμα 3.4.5ε



Διάγραμμα 3.4.5στ

Η εμφάνιση του αμαξιού δημιουργεί αγωνία για το αν είναι μέσα σε αυτό κάποιος που την κυνηγά, κυρίως όταν το βλέμμα της Μάριον στρέφεται προς αυτό. Η εμφάνισή του συνοδεύεται από μοτίβα με αμφίσημη αρμονία (**Bbm/Dm?**) και νότες που συγκρούονται (ρε με ντο#). Τα δέκατα έκτα επιταχύνουν τον ρυθμό, κάνουν τη μουσική να τρέχει όπως και το αμάξι και σε συνδυασμό με το *ff* προσδίδουν δύναμη και ένταση στην εικόνα προκαλώντας ταυτόχρονα συναισθήματα αγωνίας.

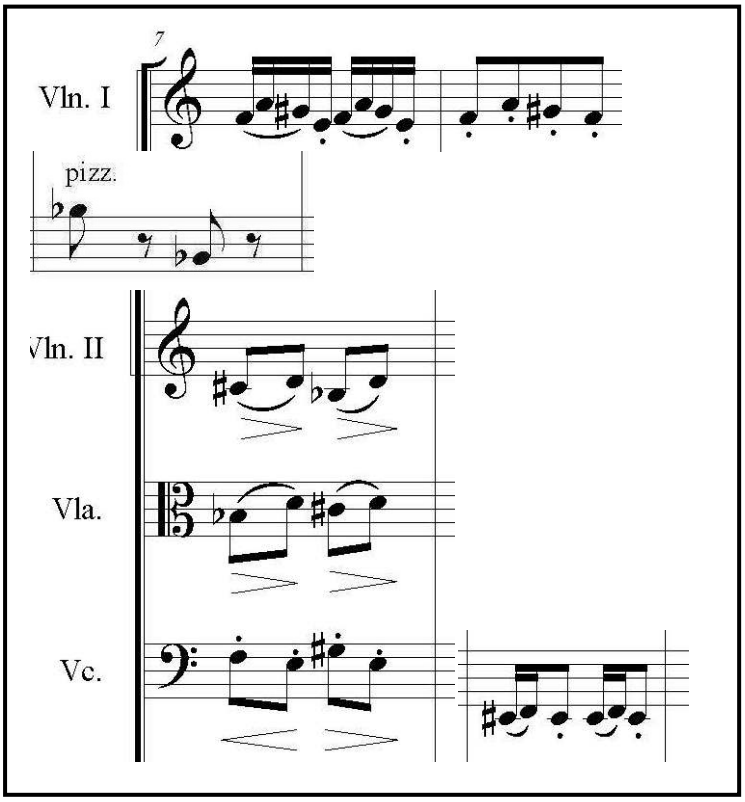
Γενικό πλάνο του δρόμου και των αμαξιών, το οποίο πάλι συνοδεύεται από τη μελωδία («θέμα του *Psycho*»). Ομαλή μετάβαση από μέρα σε νύχτα.



Διάγραμμα 3.4.5ζ

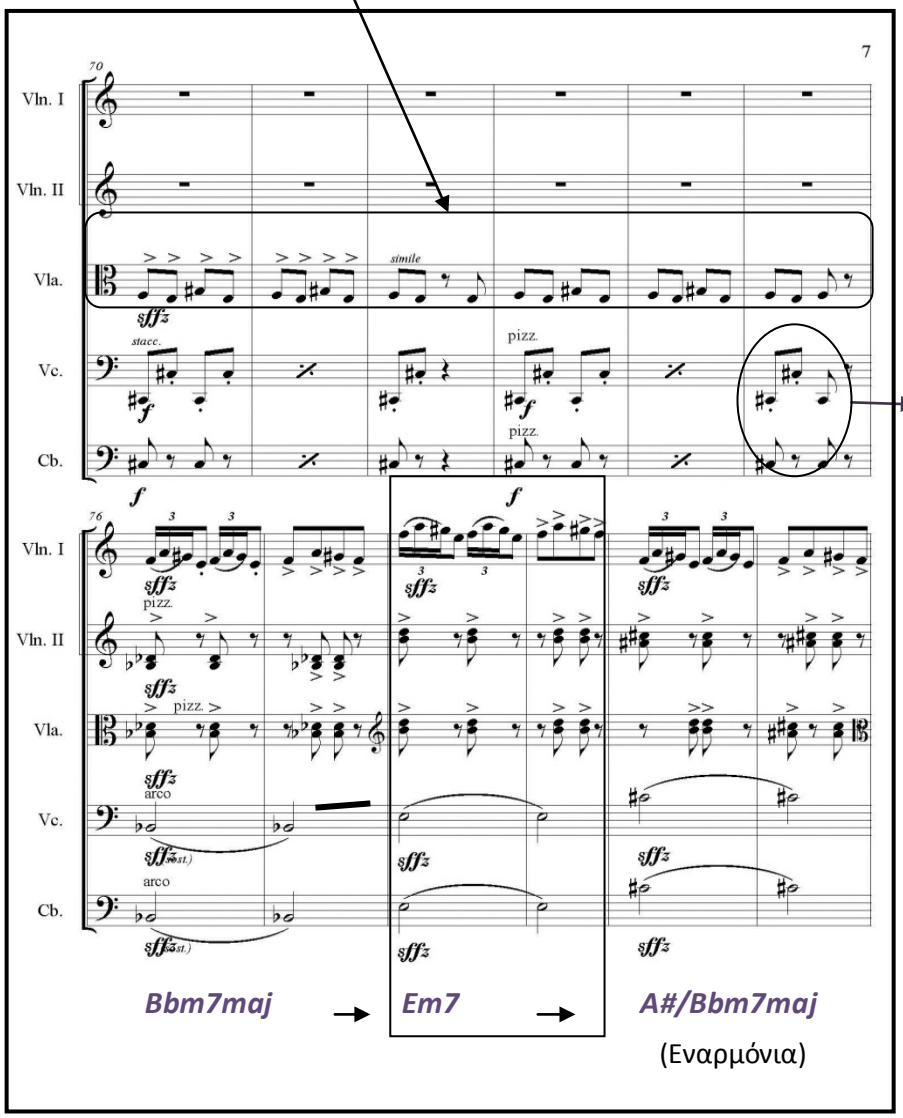
Από αυτό το σημείο η Μάριον φαντάζεται τον Λώρυ να μιλάει στην αδερφή της Λάιλα (3ος διάλογος).

Το ειρωνικό χαμόγελο της Μάριον, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το χαρακτήρα της μουσικής,δημιουργεί **σχέση «αμφισβήτησης»** μεταξύ των δύο μέσων. Εδώ έχουμε τον τέταρτο φανταστικό διάλογο μεταξύ του Κάσσιντι και του Λώρυ (Κάσσιντι: « Εγώ δε θα αφήσω 40 χιλιάδες δολάρια να πετάξουν! Θα τα πάρω πίσω κι αν λείπει τίποτα θα το αντικαταστήσω με τη σάρκα της! Θα τη βρω, να είστε σίγουροι!».



Διάγραμμα 3.4.5η

Από αυτό το σημείο σταματάνε οι φανταστικοί διάλογοι της Μάριον. Το ειρωνικό της χαμόγελο ακολουθεί η βροχή, η οποία εκτυλίσσεται σε σφοδρή καταιγίδα προκαλώντας την συναισθηματική της αναστάτωση και θυμό. Ίσως να είναι μια μορφή τιμωρίας για τη κλοπή, την απόδραση και το χαμόγελό της. Η βροχή θα την οδηγήσει στο μοτέλ και στην επικείμενη καταδίκη της (ύβρη – τίση – νέμεση). Η αφήγηση σταματάει και η μουσική βγαίνει προς τα έξω (*sff* και *ff*). Η μουσική (μοτίβο τεσσάρων τονισμένων νοτών που παίζουν οι βιόλες στο χαμηλό ρετζίστρο), **«συμμορφώνεται»** με την εικόνα (σταγόνες) και έρχεται να ενισχύσει το βαθύ μαύρο της νύχτας. Εικόνα και μουσική λειτουργούν και ως προοικονομία (μαχαιριές).



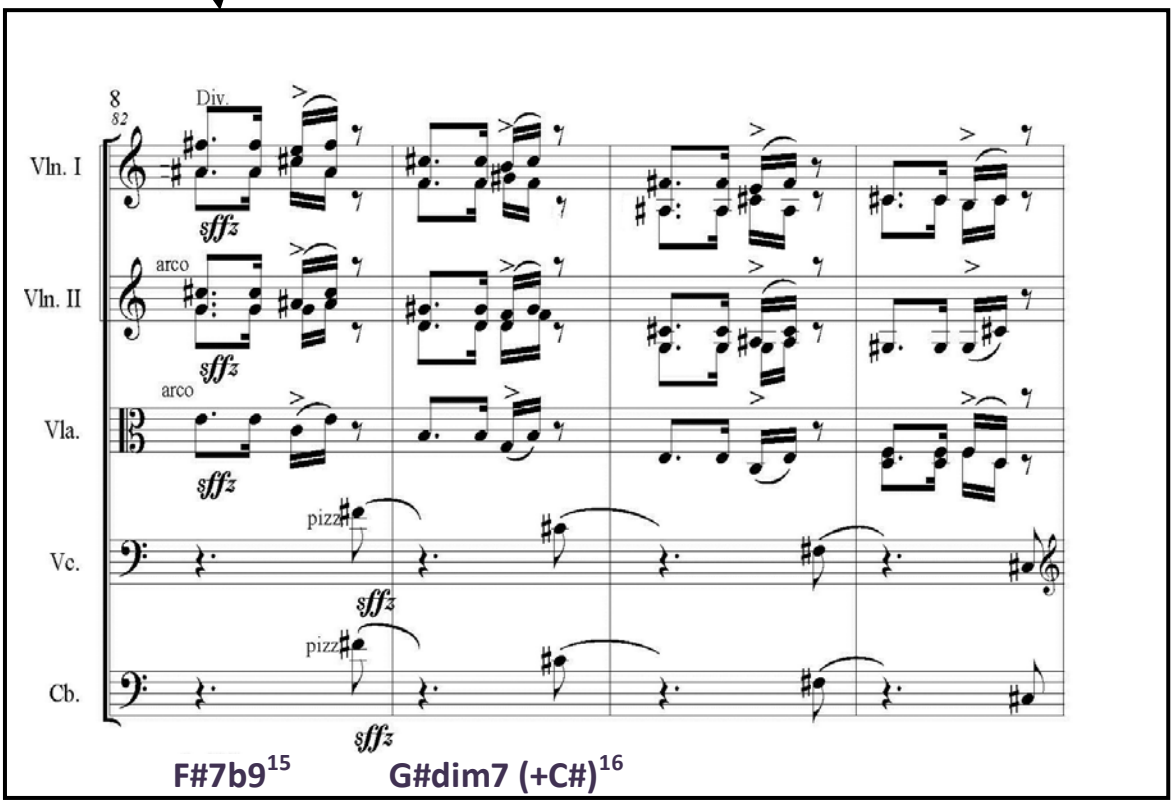
Τα τσέλα και τα κοντραμπάσα υπονοούν την **Dm**

Ισχυρή η είσοδος των τσέλων και κοντραμπάσων με μεγάλης διάρκειας νότες σε sffz σε αντίθεση με τα pizz. που είχαν προηγουμένως.

Διάγραμμα 3.4.5θ

Η βροχή ολοένα και δυναμώνει όπως και η αγωνία και το σασπένς. Το βλέμμα της Μάριον μας δείχνει τη δυσκολία της να δει στο δρόμο λόγω της καταιγίδας. Η μουσική με τις έντονες δυναμικές, την επανάληψη του βασικού μοτίβου σε δύο ρετζίστρα, το αυξημένο διάστημα 4^{ης} στα τσέλα και κοντραμπάσα καθώς και τη συγχορδία του «Hitchcock», η οποία γεφυρώνεται από τη μι ελάσσονα, συμπληρώνει την εικόνα δημιουργώντας σασπένς και την προσδοκία στο θεατή/ακροατή ότι κάτι θα συμβεί.

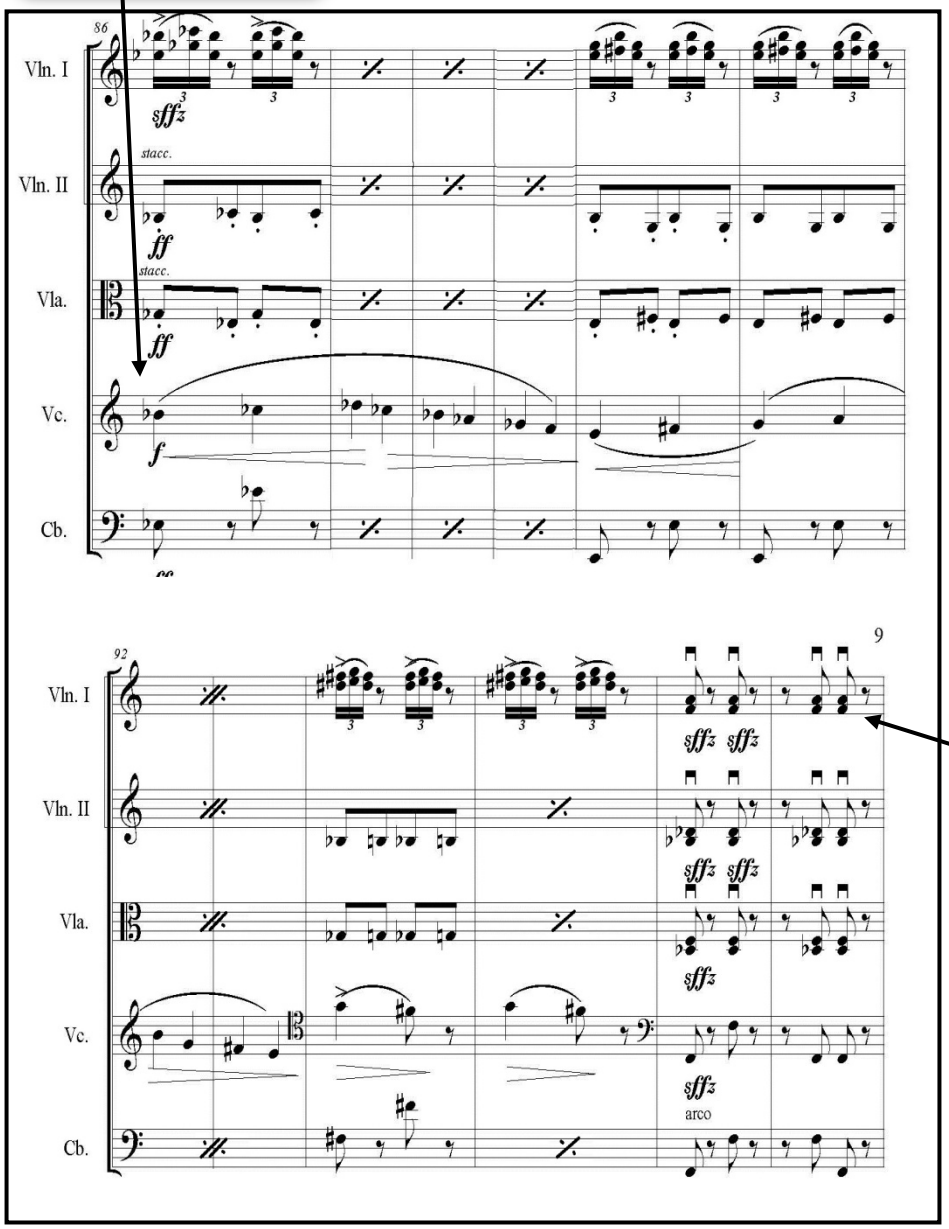
Η κίνηση των αμαξιών απεικονίζεται μουσικά από μία τετράμετρη κατιούσα φράση με ασταθή αρμονική δομή (**σχέση «συμμόρφωσης»).**



Διάγραμμα 3.4.5ι

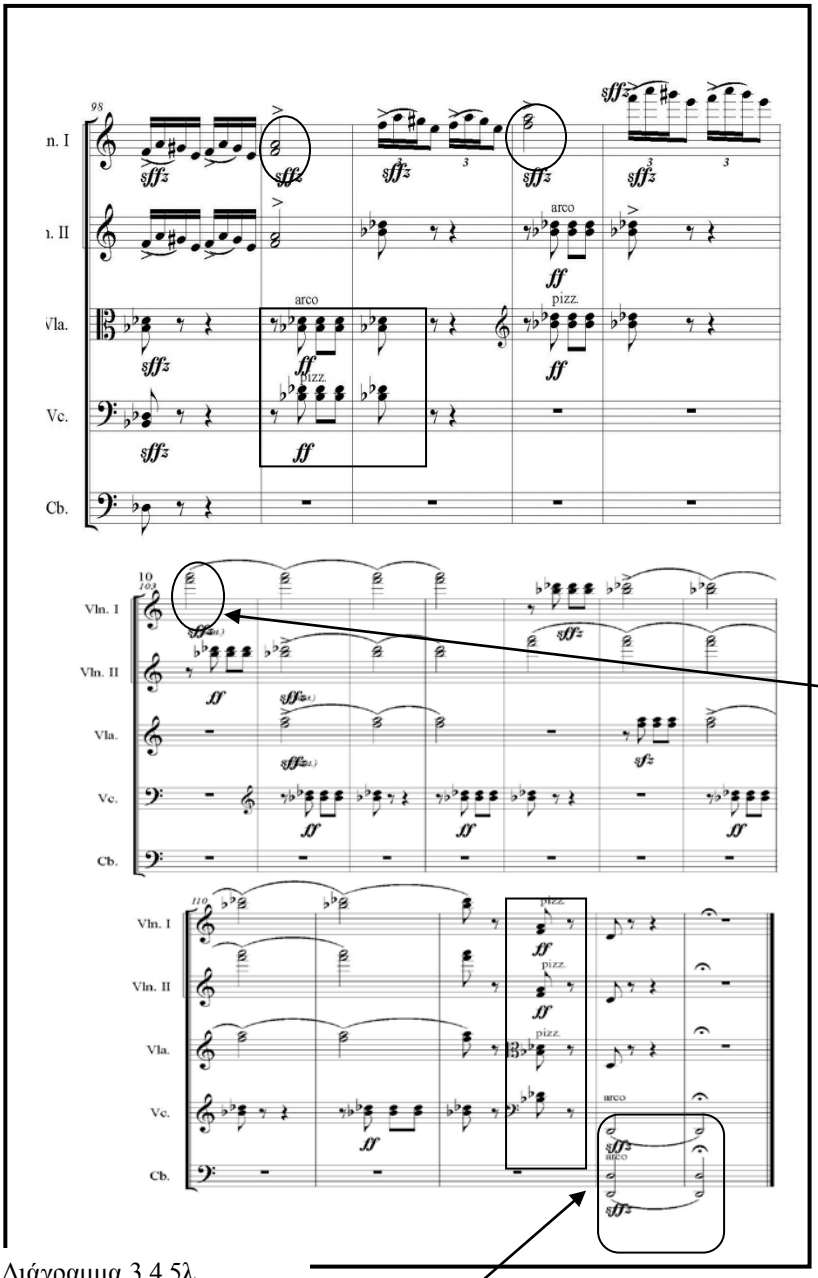
[15] F#7b9: φα δίεση μείζονα με μικρή έβδομη και ένατη
[16] G#dim7 (+C#): σολ δίεση ντιμινουίτα

Σε αυτό το σημείο η σχέση μουσικής και εικόνας είναι αυτή της **«συμμόρφωσης».** Οι κινήσεις των υαλοκαθαριστήρων ακολουθούν το ρυθμό της μουσικής.



Σχέση «συμμόρφωσης»

Διάγραμμα 3.4.5κ



Διάγραμμα 3.4.5λ

«Σχέσεις συμμόρφωσης»

Στο πιο κοντινό και φωτεινό πλάνο της Μάριον, φτάνει η μουσική στην κορύφωσή της με τις πιο ψηλές νότες των βιολιών. Το άσπρο χρώμα (λάμψη) απεικονίζεσαι μουσικά από το «άσπρο» ηχόχρωμα των βιολιών.

Η λάμψη και το «άσπρο» ηχόχρωμα των βιολιών (**Bb minMaj7**) έρχεται σε αντίθεση με το βαθύ σκούρο της νύχτας και το «μαύρο» ηχόχρωμα των τσέλων και κοντραμπάσων (**Dm**).

Από τη μία έχουμε το ρυθμικό σχήμα (Bb/Db) και από την άλλη τις τενούτες νότες-μισά (F/A). Και τα δύο μαζί συνθέτουν τη συγχορδία του Χίτσκοκ (καθώς απλώνονται) οριζοντίως ώσπου συναντιόνται κάθετα στη συγχορδία με pizz. Το τέλος προκαλεί έκπληξη. Ο ρυθμός ,η υφή και η αρμονία αλλάζουν απότομα. Μία μουσική που χορεύει σα τρελή με δέκατα έκτα και γρήγορο ρυθμό, με μία μελωδία με ανιούσα μελωδική πορεία που κορυφώνεται στις πιο ψηλές νότες των βιολιών και μία αμφίσημη αρμονία πάνω στην συγχορδία του Χίτκσοκ, τελειώνει με μία μοναδική νότα στη χαμηλή περιοχή των τσέλων και κοντραμπάσων (αντίθεση με τα βιολιά) η οποία μας προετοιμάζει για αυτό που πρόκειται συμβεί και δεν είχε συμβεί ως τώρα.

Όλο το κομμάτι υπαινίσσεται την Dm (το σκοτεινό) αλλά μόνο στο τέλος η παρουσία της είναι έντονη καθώς ακούγεται δυνατά (sffz) και με διάρκεια (κορώνα) παραπέμποντας στην πινακίδα στην οποία αναγράφεται το όνομα του μοτέλ, στο οποίο η Μάριον θα δολοφονηθεί. Η νότα σβήσει σιγά σιγά και τη θέση της παίρνει ο ήχος της βροχής και των υαλοκαθαριστήρων. Η σιωπή (του μουσικού σάουντρακ) απαλύνει την ένταση δημιουργώντας ταυτόχρονα απορία, καθώς οι προσδοκίες που έχει γεννήσει η μουσική καθ'όλη τη διάρκεια της «σκηνής της καταιγίδας» ότι κάτι κακό θα συμβεί, ακυρώνονται.

4. Μουσική σύνθεση[17]

4.1. Εικόνα

Η εικόνα χαρακτηρίζεται από μια στατικότητα. Η κάμερα είτε παραμένει σταθερή σε ένα σημείο, είτε κινείται με αργό ρυθμό εκτός από το τελευταίο πλάνο που επιταχύνει την κίνησή της. Όσον αφορά στα χρώματα, δεσπόζουν οι σκούρες και φωτεινές αποχρώσεις του μπλε, οι οποίες φτάνουν στα όρια του μαύρου και άσπρου αντίστοιχα. Ως φόντο επικρατούν οι σκούρες αποχρώσεις, ενώ οι φωτεινές παρουσιάζονται σχηματοποιημένες είτε ως μια αχτίδα φωτός, είτε ως μια φωτεινή γραμμή είτε ως επιφάνεια. Σε πολλά σημεία το φως μας παρουσιάζεται σαν κάτι μακρινό που θέλουμε να φτάσουμε. Η αργή κίνηση της κάμερας μας οδηγεί σταδιακά προς αυτό, αλλά ποτέ δεν το φτάνει, καθώς αλλάζει κάθε φορά το πλάνο και ξαναρχίζει μια νέα προσπάθεια προσέγγισης από διαφορετικό σημείο. Στο τελευταίο πλάνο μόνο η κάμερα καταφέρνει να προσεγγίσει το φως, το οποίο τώρα παίρνει τη θέση του σκοτεινού φόντου και στη συνέχεια μετατρέπεται σε νερό. Μαζί με τις φωτεινές αποχρώσεις που πλέον κυριαρχούν αλλάζει και ο ρυθμός της εικόνας, ο οποίος από αργός γίνεται γρήγορος. Υπάρχει ροή και κίνηση, η οποία σταδιακά επιβραδύνεται καθώς η κάμερα απομακρύνεται και επιστρέφει σιγά σιγά και πάλι στη στατικότητα.

4.2. Μουσική

Το συγκεκριμένο απόσπασμα προσεγγίστηκε συνθετικά με μια μουσική που περιγράφει ηχοχρωματικά. την εικόνα. Οι παράμετροι της μουσικής καθορίζονται από τις παραμέτρους της εικόνας και εξαρτώνται από τον τρόπο που αυτή συμπεριφέρεται. Παράλληλα, η μουσική προσθέτει στην εικόνα μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα μέσα από το ηχόχρωμα και το φθογγικό υλικό που επέλεξα , κίνηση και ροή μέσα από την υφή και το ρυθμό που της προσέδωσα.

Πιο συγκεκριμένα, αποδόθηκαν ηχοχρωματικά οι σκούρες και φωτεινές αποχρώσεις της εικόνας, με το πιάνο στις ψηλές περιοχές για τις φωτεινές αποχρώσεις και το μπάσο κλαρινέτο στις χαμηλές περιοχές για τις σκούρες αποχρώσεις. Τα έγχορδα, τα οποία λειτουργούν κυρίως συνοδευτικά για την

[17] Η μουσική επένδυση έγινε πάνω σε ένα μη-αφηγηματικό απόσπασμα από την ταινία «Ατλαντίδα» (1991), (Besson, Luc. 1991. «Atlantis» (Collingwood, Vic.): Madman Entertainment).

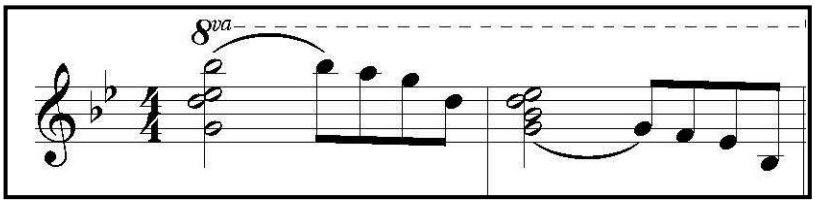
απόδοση βάθους στην εικόνα, χρησιμοποιούνται τόσο στις ψηλές όσο και στις χαμηλές περιοχές. Το πιάνο στις χαμηλές περιοχές λειτουργεί είτε συνοδευτικά του κλαρινέτου είτε για να δώσει ένταση στην εικόνα. Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε είναι διατονικό με δύο υφέσεις και κεντρικό φθόγγο το σολ. Σε ορισμένα σημεία, έχουμε με τη προσθήκη του προσαγωγέα τη σολ ελάσσονα. Μέσα από το φθογγικό υλικό και το ηχόχρωμα, αποδόθηκε η ατμόσφαιρα και το συναισθηματικό περιβάλλον της εικόνας. Ο ρυθμός της μουσικής δίνει κάποια κίνηση στη στατικότητα της εικόνας ωστόσο δεν αποκλίνει σε γενικό πλαίσιο από την αργή κίνηση και ρυθμό της κάμερας. Στα σημεία μάλιστα όπου υπάρχει περισσότερη κίνηση στην εικόνα, η μουσική επιταχύνει αντίστοιχα. Η κίνηση της μουσικής λοιπόν προσαρμόζεται ως ένα σημείο στην κίνηση της κάμερας. Τέλος, η μοτιβική και υφολογική δομή καθορίστηκαν από τις αλλαγές των πλάνων. Το κάθε πλάνο χαρακτηρίζεται από διαφορετική μουσική υφή και διαφορετικά μοτίβα. Σε γενικές γραμμές, μέσα από την χρήση των παραπάνω δομικών παραμέτρων της μουσικής, προσπάθησα να αποδώσω στην εικόνα κίνηση, ροή, καθώς και ένα συναισθηματικό περιβάλλον ηρεμίας, αναμονής, μυστηρίου και έντασης που αναδύεται μέσα από αυτήν.

Όσο αφορά τις σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ μουσικής και εικόνας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μουσική «συμμορφώνεται» σε δομικό επίπεδο με την εικόνα κυρίως ως προς το ηχόχρωμα, το οποίο σε πολλά σημεία λειτουργεί περιγραφικά αυτής, εκφράζοντας/αποδίδοντας τα χρώματα της εικόνας. Ταυτόχρονα, η μουσική «συμμορφώνεται» σημασιολογικά με την εικόνα καθώς της προσθέτει βάθος, κίνηση και ροή, καθορίζοντας το συναισθηματικό περιβάλλον και χαρακτήρα που θα μπορούσε να της αποδοθεί. Η σχέση «αμφισβήτησης» εμφανίζεται μόνο στην τελευταία σκηνή μαζί με τη σχέση «συμμόρφωσης», με το σκοτάδι να αποδίδεται μουσικά από τις ψηλές περιοχές του πιάνου (αντίθεση) και από τις χαμηλές περιοχές των εγχόρδων (συμφωνία).

4.3. Ανάλυση μουσικής σε σχέση με εικόνα

Θα αναλύσω τη σχέση μουσικής με εικόνα σε κάθε πλάνο ξεχωριστά προσεγγίζοντας τις εξής μουσικές παραμέτρους: ηχόχρωμα, φθογγικό υλικό, υφή/μοτίβο, κίνηση/ρυθμός.

1. Πρώτο πλάνο: (00:00:00- 00:00:11)



Παράδειγμα 4.3.1.

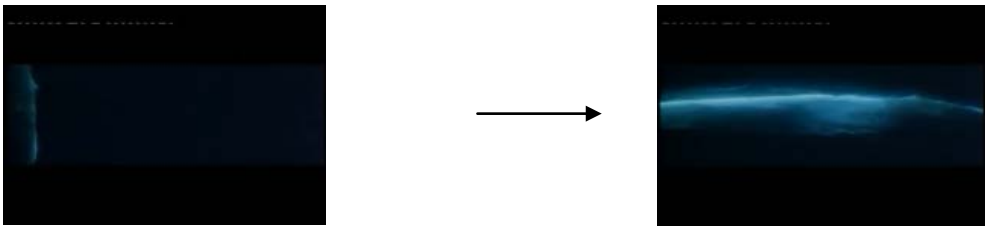
Ηχόχρωμα: Την αχτίδα του φωτός συνοδεύει το πιάνο στις ψηλές περιοχές. Όπως ήδη είπαμε οι ψηλές περιοχές εκφράζουν τα φωτεινά σημεία της εικόνας.

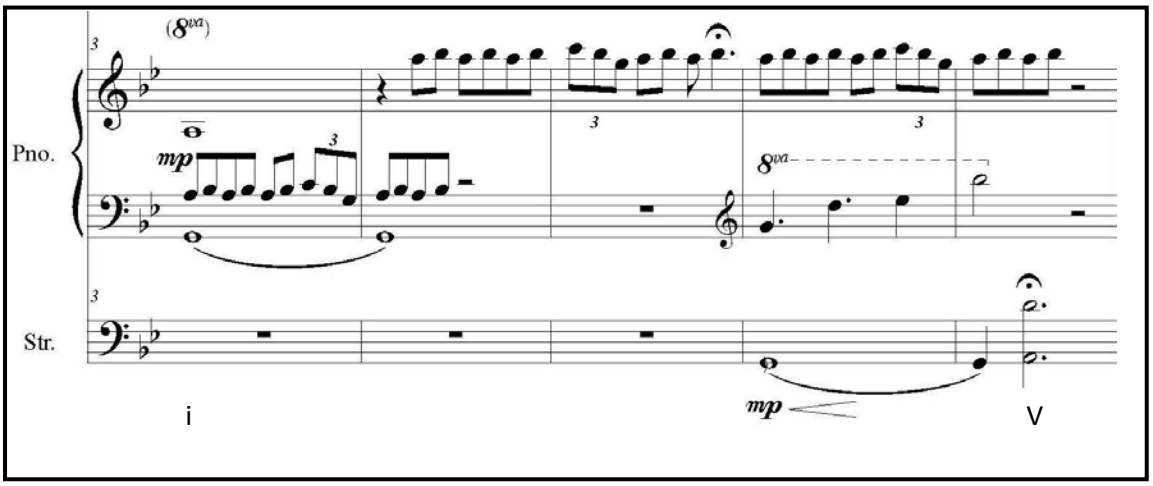
Φθογγικό υλικό: Χρησιμοποιώ τη συγχορδία της σολ ελάσσονος σε ανοιχτή θέση, με την προσθήκη της 6ης η οποία στη συνέχεια ξεδιπλώνεται μέσα από ένα μοτίβο τριών νοτών στην ίδια συγχορδία, αυτήν τη φορά σε κλειστή θέση. Το σι ύφεση της πρώτης συγχορδίας μεταφέρεται στην χαμηλότερη οκτάβα και δημιουργεί την κλειστή θέση. Στη πρώτη συγχορδία το σι ύφεση είναι αυτό που ξεδιπλώνεται μέσα από το μοτίβο των τριών νοτών, οδηγώντας μας στη δεύτερη συγχορδία, η οποία με τη σειρά της ξεδιπλώνει την νότα σολ στα ίδια διαστήματα, μια τρίτη μεγάλη κάτω. Οι ξένοι φθόγγοι προς τη συγχορδία αποτελούν το μι ύφεση και το λα, και αποτελούν σημαντικούς φθόγγους καθώς είναι αποτζιατούρες των δύο βασικών βαθμίδων I (σολ) και V (ρε). Ο ελάσσον αυτός τρόπος με την προσθήκη δύο ξένων νοτών προς τη συγχορδία (της 6ης και της 9ης) προσθέτει περισσότερο «χρώμα» και και ατμόσφαιρα στην εικόνα. Ο αρμονικός ρυθμός είναι στατικός όπως και η εικόνα.

Μοτίβο/υφή: Μέσα από την υφή που επέλεξα (συγχορδίες και τα μοτίβα που τις ακολουθούνε) σε αυτό το πλάνο, ήθελα να περιγράψω μουσικά την πυκνή μάζα φωτός (συγχορδία) και την αχτίδα (μοτίβο) που δημιουργείται προς τα κάτω ως συνέχεια αυτής.

Ρυθμός/κίνηση: Σε αυτό το πλάνο η εικόνα είναι στατική, η κάμερα δεν κινείται. Οι συγχορδίες εκφράζουν αυτή τη στατικότητα. Ωστόσο, προσπάθησα να εμβαθύνω στην εικόνα και να της δώσω λίγη κίνηση και ροή με το μοτίβο που συνοδεύει κάθε συγχορδία.

2. Δεύτερο πλάνο: (00:00:11- 00:00:33)





Παράδειγμα 4.3.2.

Ηχόχρωμα: Από τη μεσαία περιοχή του πιάνου (κάθετη προβολή της φωτεινής γραμμής) οδηγούμαστε στην ψηλή περιοχή (μετάβαση προς την οριζόντια προβολή της). Η αλλαγή ρετζίστρων (με το ίδιο μοτιβικό υλικό) περιγράφει την κίνηση της κάμερας, ενώ η αλλαγή στο ηχόχρωμα (είσοδος εγχόρδων) εκφράζει την αστάθεια της κάμερας (στην οριζόντια προβολή της φωτεινής γραμμής) προετοιμάζοντας

ταυτόχρονα την επερχόμενη είσοδο του τρίτου πλάνου, στο οποίο χρησιμοποιούνται έγχορδα, μπάσο κλαρινέτο και πιάνο. Το πιάνο εκφράζει τη φωτεινή γραμμή, ενώ τα έγχορδα το βαθύ μπλε σκούρο.

Φθογγικό υλικό: Οι βασικές νότες του κύριου μοτίβου στο δεύτερο πλάνο είναι η λα και η σι, οι οποίες διανθίζονται με τους αντίστοιχους γειτονικούς φθόγγους (σολ-ντο). Η αρμονία μας συνεχίζει να είναι η σολ ελάσσονα. Η βασική συγχορδία (σολ ελάσσονα με προσθήκη της $6^{ης}$) αρπίζεται στη συνέχεια συνοδεύοντας το καινούργιο μοτίβο (λα – σι). Τα έγχορδα κάνουν την διακριτική είσοδό τους με τη νότα σολ, η οποία οδηγεί στη λα και υπονοεί την αρμονία I-V. Αυτή η αρμονία θα μας οδηγήσει στο τρίτο πλάνο. Το συγκεκριμένο μοτίβο και οι εναλλαγή των δύο αυτών φθόγγων περιγράφει την φωτεινή γραμμή και την φαινομενική κίνηση αυτής από τον κάθετο στον οριζόντιο άξονα. Η κάμερα είναι αυτή που κινείται, προβάλλοντας ένα είδος αστάθειας κατά τη διάρκεια της σταδιακής μετάβασης.

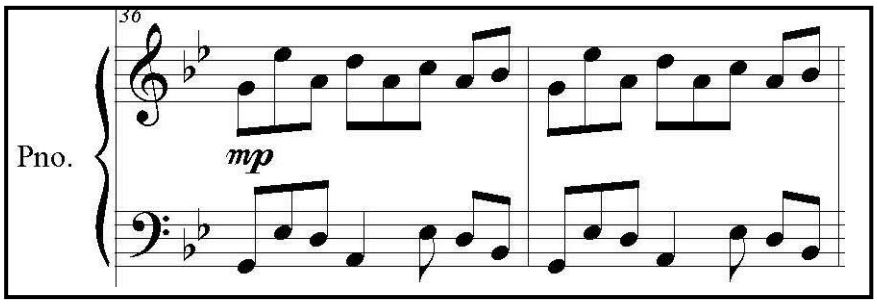
Μοτίβο/υφή: Έχουμε τέσσερις ηχητικές «μάζες» που η μια οδηγεί στην άλλη.

μοτίβο στην χαμηλή περιοχή→μοτίβο στη ψηλή περιοχή → άρπισμα βασικής συγχορδίας → κρατημένες νότες

Ρυθμός/κίνηση: Ο ρυθμός της μουσικής προσαρμόζεται στον ρυθμό της εικόνας. Η κάμερα κινείται αργά όπως και η μουσική. Στο τέλος αυτού του πλάνου η κάμερα προσπαθεί να σταθεροποιηθεί. Έτσι και η μουσική με τα έγχορδα κρατάει με δύο τενούτες νότες (λα – ρε).

3. Τρίτο πλάνο: (00:00:34- 00:01:47)

Το συγκεκριμένο πλάνο μπορεί να χωριστεί σε τρία μέρη (α,β,γ), ο διαχωρισμός των οποίων καθορίζεται από τη μοτιβική, ηχοχρωματική και αρμονική δομή της μουσικής. Το κοινό σημείο των μερών αυτών είναι το ostinato (παράδειγμα 4.3.3.) που ακούγεται από το πιάνο, του οποίου η παρουσία είναι διαρκής καθ'όλη τη διάρκεια του συγκεκριμένου πλάνου και εκφράζει την σταθερή και αργή κίνηση της κάμερας προς ένα σημείο (φως).



Παράδειγμα 4.3.3.

α)

Μπάσο κλαρινέτο

Πιάνο (μ.π)[19]

β)

Έγχορδα

Μπάσο κλαρινέτο

Πιάνο (μ.π)

γ)

Πιάνο (ψ.π.)[18]

Πιάνο (μ.π)

Παράδειγμα 4.3.4.

<u>Ηχόχρωμα:</u> Στο πρώτο μέρος (α), μέσα από τα ηχοχρώματα του πιάνου στη μεσαία περιοχή και του μπάσου κλαρινέτου, προσπάθησα να αποδώσω το σκοτεινό που κυριαρχεί στη εικόνα. Στα επόμενα δύο μέρη (β) και (γ), όσο προχωράει η κάμερα προσεγγίζεται το φως ολοένα και περισσότερο και έχουμε πιο φωτεινές αποχρώσεις του μπλε σε κάποια σημεία, κυρίως του τρίτου μέρους. Έτσι και η ενορχήστρωση με τη σειρά της, ακολουθώντας τις επιταγές της εικόνας, αλλάζει σταδιακά στο δεύτερο

[18] ψ.π: ψηλή περιοχή
[19] μ.π: μεσαία περιοχή

και τρίτο μέρος του πλάνου με την είσοδο των εγχόρδων (β) και του πιάνου στην ψηλή περιοχή (γ) (παράδειγμα 4.3.4.).

4) πιάνο στη ψηλή περιοχή (μελωδία 2 και αρπέζ) _____

3) έγχορδα (αρμονική υποστήριξη-βάθος) _____

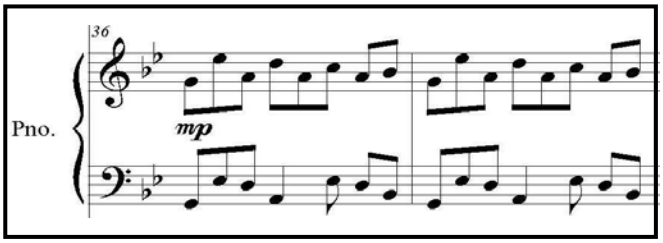
2) μπάσο κλαρινέτο (μελωδία 1) _____

1) Πιάνο στη μεσαία περιοχή (ostinato) _____

Παράδειγμα 4.3.5.

Το πιάνο στη μεσαία περιοχή ακούγεται από την αρχή ως το τέλος (1). Στη συνέχεια προστίθεται το κλαρινέτο πάνω στο ostinato με τη μελωδία 1 (2) και ύστερα συνεχίζει αλλά αυτή τη φορά με αρμονική υποστήριξη από τα έγχορδα (3). Τέλος ακούγεται μόνο το πιάνο στη ψηλή (4) και μεσαία περιοχή (παράδειγμα 4.3.5.).

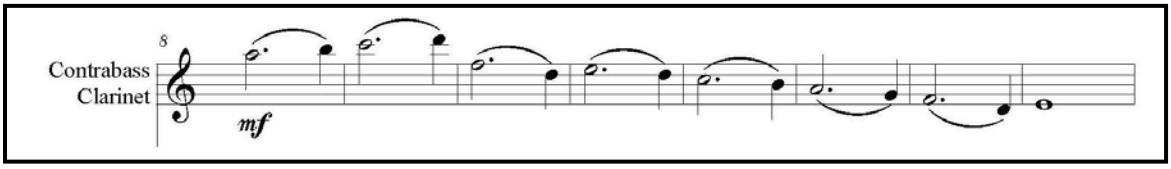
<u>Φθογγικό υλικό:</u> Το φθογγικό μας υλικό το έχουμε αντλήσει από τη διατονική συλλογή με δύο υφέσεις και κεντρικό φθόγγο το σολ (σολ ελάσσονα με ή χωρίς τη προσθήκη της δίεσης στο προσαγωγέα).



Παράδειγμα 4.3.6.

Το ostinato που αποτελεί το θεμελιώδες υπόβαθρο της μουσικής του πλάνου (συνηχήσεις 8ης 3ης και 5ης/4ης στις νότες ρε-λα) εκφράζει την κίνηση της κάμερας (παράδειγμα 4.3.6.).

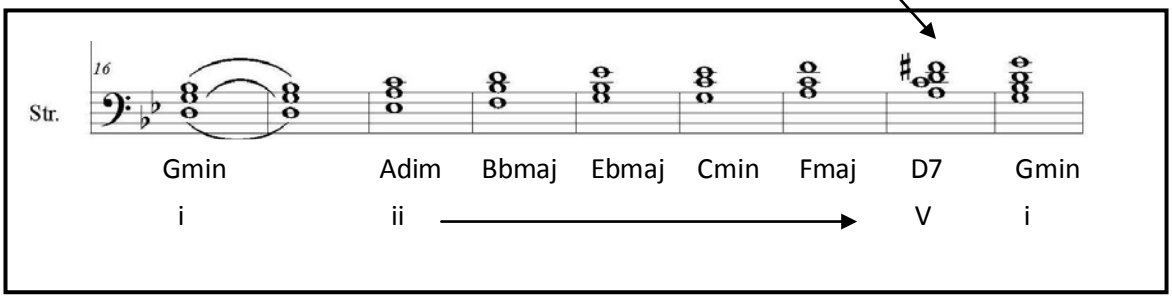
α)



Παράδειγμα 4.3.7.

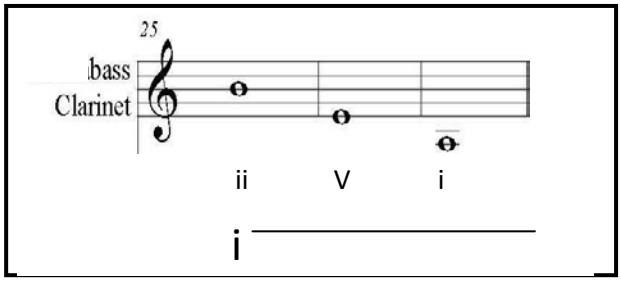
Στο σχήμα 4.3.7 παρουσιάζεται η βασική μελωδία από το μπάσο κλαρινέτο χωρίς αρμονικό υπόβαθρο την πρώτη φορά. Συνοδεύεται μόνο από το ostinato. Παρόλο που το ηχόχρωμά του εκφράζει το σκοτεινό της εικόνας, η μελωδική του γραμμή θα μπορούσε να αποτελεί περιγραφή της φωτεινής κάθετης γραμμής.

β)



Παράδειγμα 4.3.8.[20]

Η είσοδος των εγχόρδων υποστηρίζει αρμονικά την μελωδία του μπάσου κλαρινέτου, προσθέτοντας βάθος και περισσότερο χρώμα στην εικόνα (παράδειγμα 4.3.8.). Η αρμονία οδηγεί στην δεσπόζουσα (τη στιγμή που η κάμερα στρίβει και το φως ξαναεμφανίζεται) για να καταλήξει και πάλι στην τονική (πιο φωτεινή η εικόνα πλέον – ήχος πιάνου στις ψηλές περιοχές).



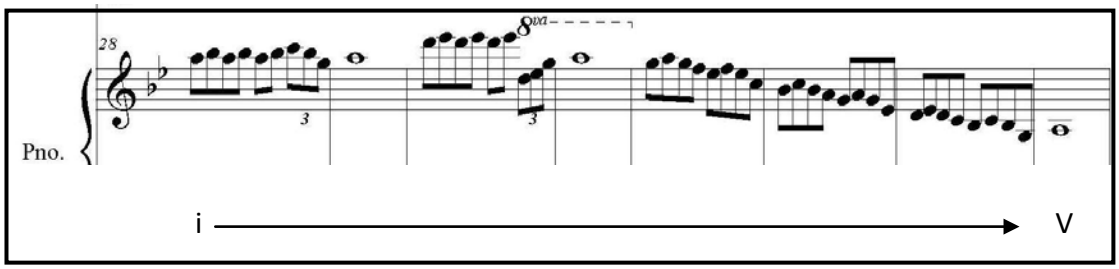
Παράδειγμα 4.3.9.

Ηχοχρωματικές πινελιές από το μπάσο κλαρινέτο (παράδειγμα 4.3.9.) ακούμε πάνω στην τονική, η οποία υποστηρίζεται από το ostinato. Κάθε μια νότα εκφράζει τις τρείς κύριες αποχρώσεις της εικόνας, ξεκινώντας από τον υψηλότερο φθόγγο (λα –

[20] Gmin: σολ ελάσσονα, Adim: λα ντιμινουίτα, Bbmaj7:σι ύφεση μείζονα με μεγάλη έβδομη, Cmin: ντο ελάσσονα, Fmaj: φα μείζονα, D^7: ρε μείζονα με έβδομη μικρή, Gmin: σολ ελάσσονα.

φωτεινή γραμμή) συνεχίζοντας στον μεσαίο (ρε – φωτεινές αποχρώσεις του μπλε) και καταλήγοντας στον πιο χαμηλό φθόγγο (σολ – σκούρες αποχρώσεις του μπλε).

γ)



Παράδειγμα 4.3.10.

Στο τρίτο μέρος αυτού του πλάνου μας παρουσιάζεται το βασικό μοτίβο του δεύτερου πλάνου (παράδειγμα 4.3.10) το οποίο διαφοροποιείται στη συνέχεια οδηγώντας μας με μία κατιούσα κίνηση στην δεσπόζουσα (ανάδρομη) η οποία δεν οδηγείται στην τονική στο επόμενο πλάνο. Το ίδιο αρμονικό υπόβαθρο που μας παρουσιάστηκε από τα έγχορδα, τώρα εμφανίζεται από το πιάνο το οποίο αρπίζει στις ψηλές περιοχές τις συγχορδίες αυτές. Τόσο η μελωδία όσο και το αρπέζ των συγχορδιών εκφράζουν την φωτεινή γραμμή που ολοένα γίνεται και πιο έντονη.

Μοτίβο/υφή:

Σε κάθε ηχοχρωματική μάζα έχουμε διαφορετική υφή (παράδειγμα 4.3.11).

1.Ostinato στο πιάνο (μ.π.)→ ρυθμομελωδικό υλικό που επαναλαμβάνεται.

2.Κοντραμπάσο κλαρινέτο → μελωδία με απλή υφή

3.Έγχορδα → συγχορδίες

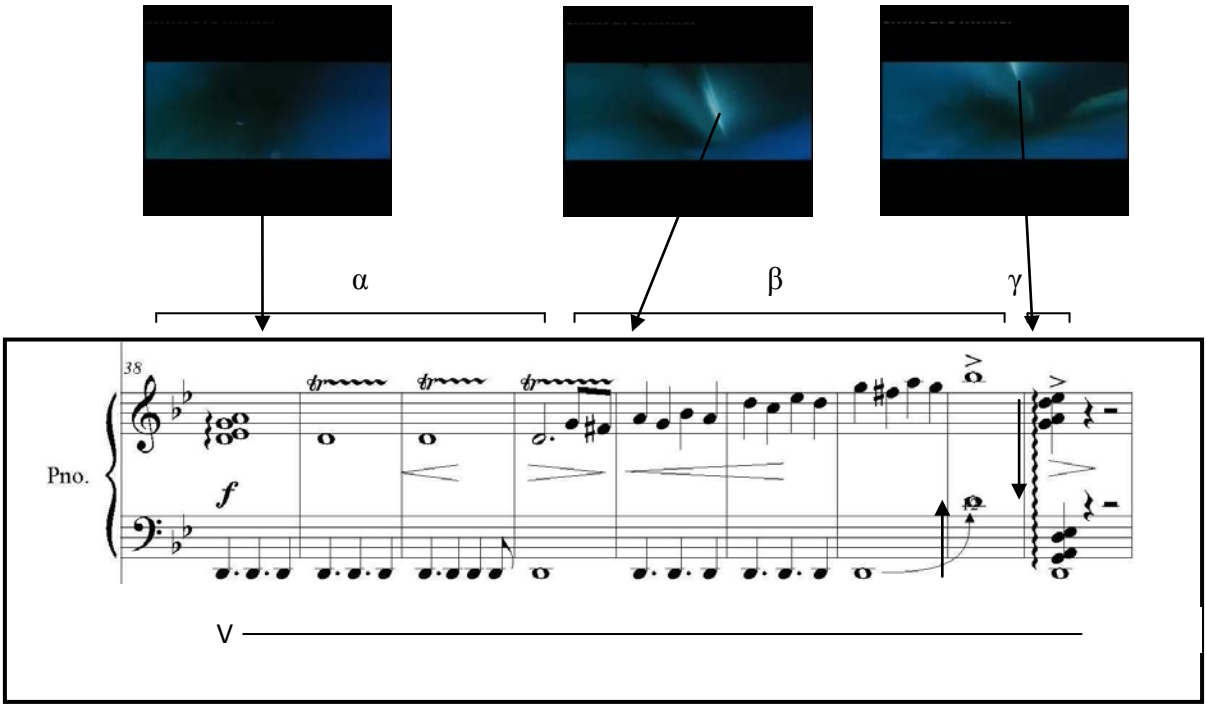
4.Πιάνο (ψ.π) →μελωδία με πιο πυκνή υφή

Παράδειγμα 4.3.11.

Παρότι έχουμε υφολογική διαφοροποίηση, η διαρκής χρήση του ostinato είναι αυτή που χαρακτηρίζει το τρίτο πλάνο και που ενοποιεί τα τρία μέρη του.

Ρυθμός/κίνηση: Ο ρυθμός της μουσικής είναι αργός και σταθερός όπως και η κίνηση της κάμερας. Η χρήση του ostinato είναι αυτή που δίνει μια σταθερή ροή και κίνηση.

4. (00:01:47- 00:02:08)



Παράδειγμα 4.3.12.

Ηχόχρωμα: Σε αυτό το πλάνο οι δυναμικές και τα ρετζίστρα διαμορφώνουν το ηχόχρωμα. Η ξαφνική απουσία όλων των οργάνων εκτός από το πιάνο στην χαμηλή αρχικά περιοχή υποδηλώνει την απουσία της φωτεινής κάθετης γραμμής (α). Επιπλέον η απουσία μελωδίας (α) και η εμμονή σε μια νότα, η οποία είτε δημιουργεί ostinato είτε χρωματίζεται μέσω της τρίλιας, προσδίδει μια ατμόσφαιρα μυστηρίου και σε συνδυασμό με τις ισχυρές (*f*) και ασαφείς δυναμικές και την χαμηλή περιοχή του πιάνου εκφράζει το σκοτεινό και ακαθόριστο αντίστοιχα. Η ανιούσα μελωδική κίνηση προς τη ψηλή περιοχή του πιάνου εμφανίζεται ταυτόχρονα με την εμφάνιση του φωτός (β) και κατρακυλάει πάλι στην χαμηλή περιοχή όταν πάλι πάει να χαθεί το φως (γ) (44-46μ.).

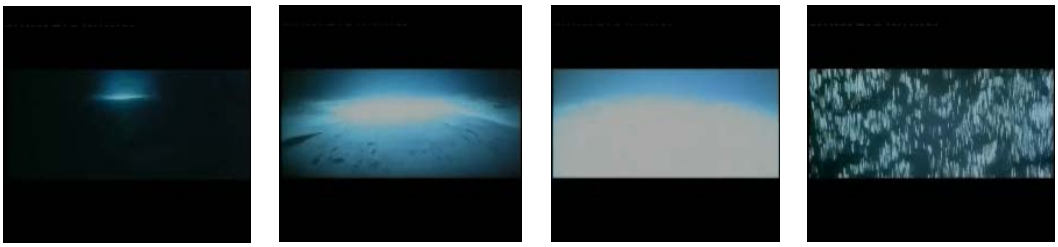
Φθογγικό υλικό: Σε αυτό το μεταβατικό πλάνο έχουμε απότομη αλλαγή στο χαρακτήρα της μουσικής. Η αρμονία ξεδιπλώνεται στα πλαίσια της δεσπόζουσας που λειτουργεί μεταβατικά για το επόμενο πλάνο (όπως και η το συγκεκριμένο πλάνο μπορεί να θεωρηθεί ως μια μετάβαση για το επόμενο πλάνο λόγω της μικρής διάρκειας του). Οι χαρακτηριστικές νότες που «χτίζουν» τη βασική συγχορδία είναι το ρε, λα ως βασικές νότες και μι ύφεση, σολ ως νότες διανθισμού που τις προσεγγίζουν αντίστοιχα. Η αρμονία που διαμορφώνεται θα μπορούσαμε να πούμε ότι μας παραπέμπει στον φρύγιο τρόπο με κεντρική νότα το ρε. Το φθογγικό υλικό

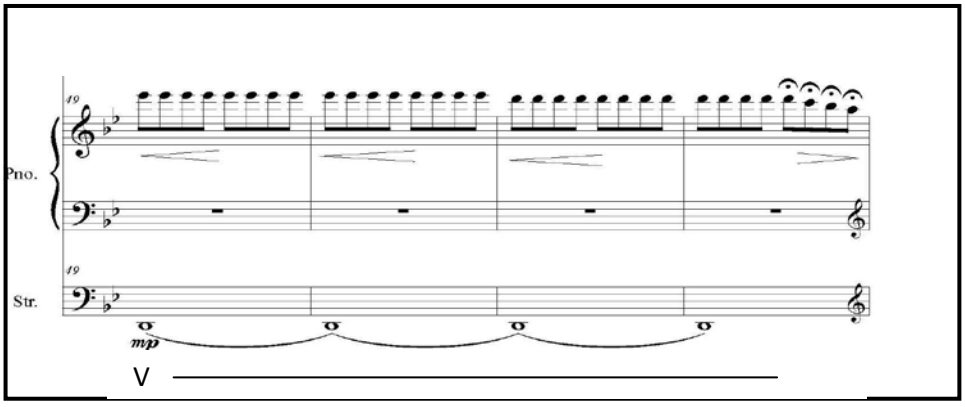
που επέλεξα δημιουργεί ένα συναισθηματικό περιβάλλον έντασης και αστάθειας που δημιουργεί προσδοκίες και αναμονή για κάτι (δεσπόζουσα) και είναι διαφορετικό από το προηγούμενο που ήταν πιο ήρεμο και σταθερό (τονική).

Μοτίβο/υφή: Έχουμε ποικιλία στην υφή παρόλο που η μουσική ξεδιπλώνεται μέσα σε μόλις 9 μέτρα. Από τη μια έχουμε το ostinato πάνω στη βασική νότα ρε που υποδηλώνει την δεσπόζουσα, ύστερα την ανιούσα μελωδική γραμμή που προετοιμάζεται από την τρίλια πάνω στη νότε ρε και προσεγγίζει το σι ύφεση το ψηλό και τέλος τη συγχορδιακή δομή που αρπίζεται είτε ακολουθώντας ανοδική είτε καθοδική πορεία.

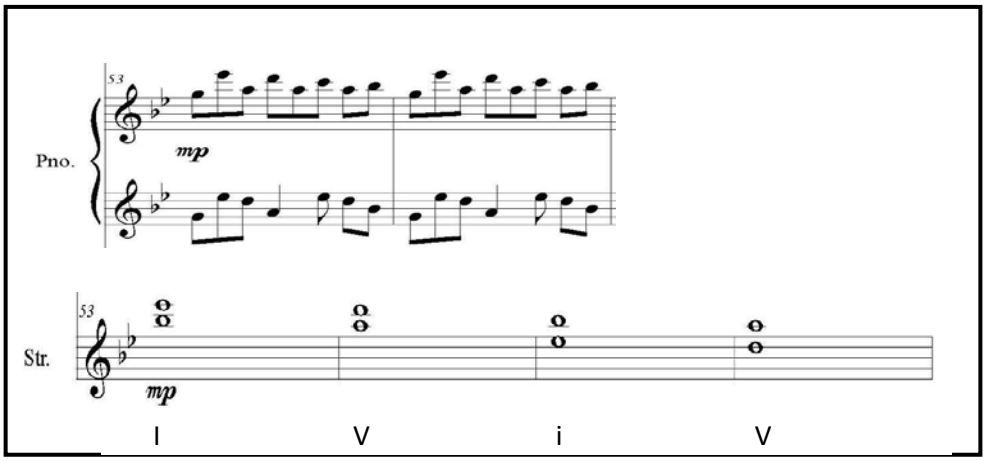
Ρυθμός/κίνηση: Ο τρόπος με τον οποίο κινείται η μουσική αρμονικά, υφολογικά και ρυθμικά προσαρμόζεται στον τρόπο με τον οποίο η κάμερα μας παρουσιάζει την εικόνα. Η κίνηση της είναι ασταθής . Στην αρχή στατική στη συνέχεια ανοδική και τέλος καθοδική. Με τον ίδιο τρόπο και η μουσική «συμμορφώνεται» με την εικόνα και κινείται σύμφωνα με τον ρυθμό και τις επιταγές της κάμερας.

5. (00:02:08 – 00:03:11)

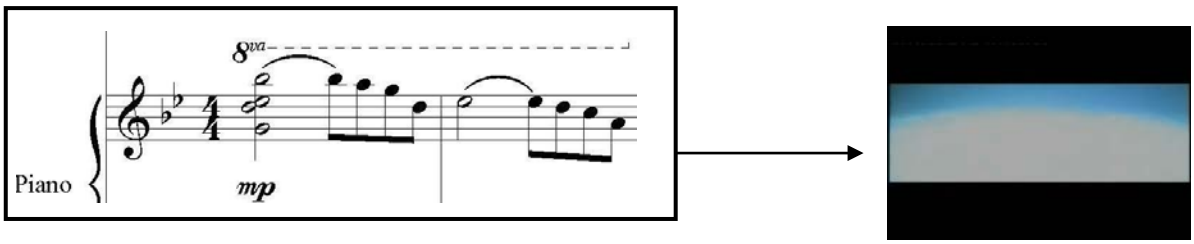




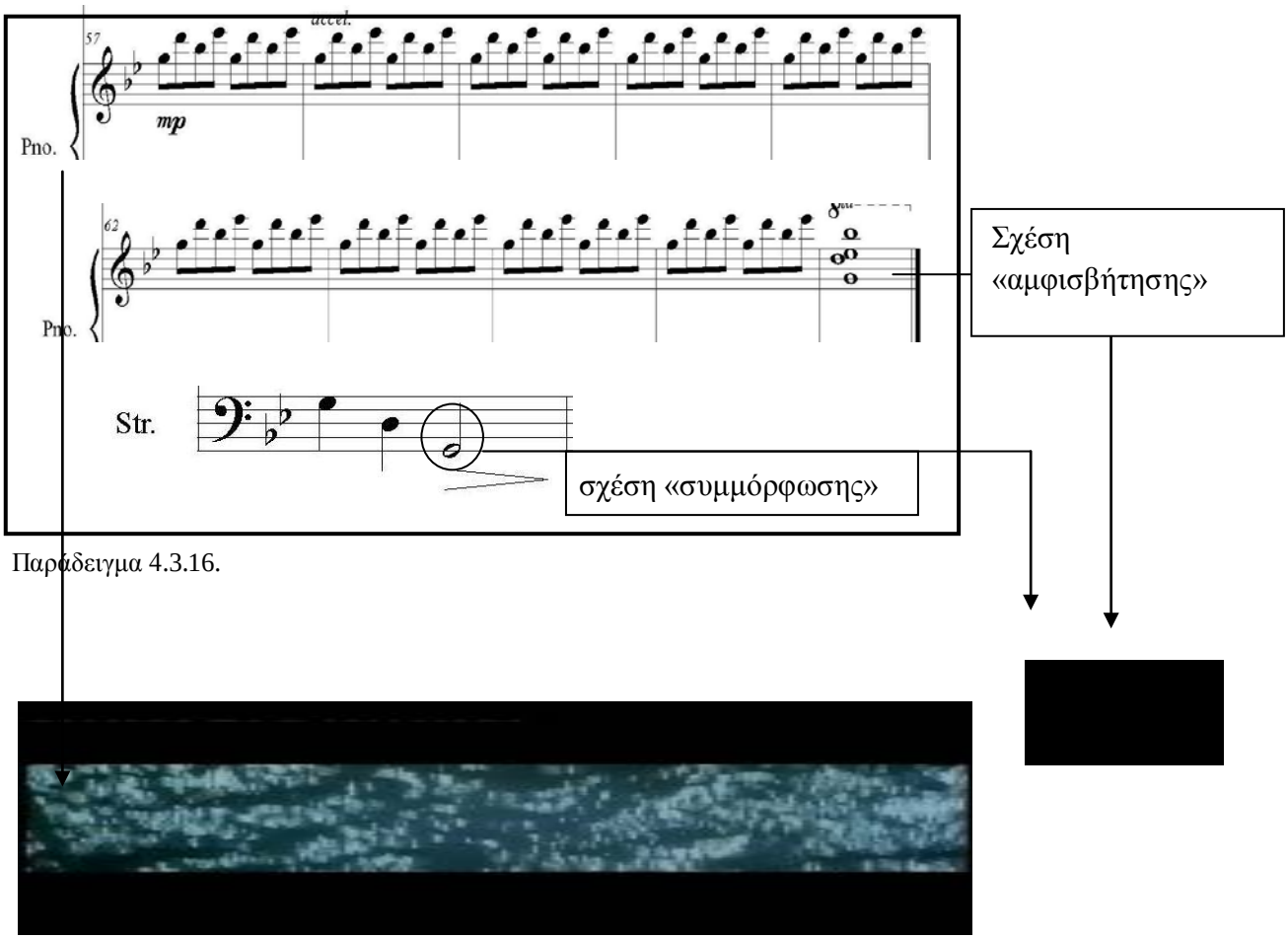
Παράδειγμα 4.3.13.



Παράδειγμα 4.3.14.



Παράδειγμα 4.3.15.



Παράδειγμα 4.3.16.

<u>Ηχόχρωμα:</u> Σε αυτό το τελευταίο πλάνο υπερισχύουν τα ηχοχρώματα του πιάνου (κυρίως στις ψηλές περιοχές) και των εγχόρδων. Αρχικά, ακούγεται το πιάνο με δύο μόνο νότες στην ψηλή περιοχή που αναφέρονται στο φωτεινό απομακρυσμένο σημείο. Οι αυξομειώσεις στην δυναμική σε καθεμία από τις νότες περιγράφει την ένταση και τις διακυμάνσεις της φωτεινότητας. Ταυτόχρονα, ακούγονται τα έγχορδα στη χαμηλή περιοχή με μόνο μια νότα που εκφράζει το σκοτάδι που απλώνεται. Αυτή η ηχοχρωματική αντίθεση λειτουργεί περιγραφικά της εικόνας (παράδειγμα 4.3.13). Στη συνέχεια ακούμε το πιάνο με το ostinato στην ψηλή περιοχή, το οποίο αυτή τη φορά συνοδεύεται από τα έγχορδα (στην ψηλή περιοχή). Και τα δύο αυτά

ηχοχρώματα εκφράζουν την σταδιακή προσέγγιση του φωτός (παράδειγμα 4.3.14). Στην οθόνη πλέον διαχέεται το φως, το οποίο αποδίδεται μουσικά με το ίδιο αρχικό μοτίβο (πιάνο στην ψηλή περιοχή) του πρώτου πλάνου (παράδειγμα 4.3.15). Το φως μετατρέπεται σε νερό, το οποίο συνοδεύει το πιάνο στη μεσαία περιοχή υποδηλώνοντας το άσπρο και μπλε του νερού (παράδειγμα 4.3.16). Τα έγχορδα μπαίνουν στην χαμηλή περιοχή για να κλείσουν την σκηνή σταδιακά (σκουραίνει η εικόνα). Η οθόνη καλύπτεται με μαύρο. Αντίθετα με την ως τα τώρα αντιμετώπιση της μουσικής σε σχέση με την εικόνα, η οποία ακολουθούσε σχέση «συμμόρφωσης» όσο αφορά τα ηχοχρώματα, (στην οποία η μουσική «ακολουθεί» την εικόνα, την περιγράφει), η μουσική εδώ λειτουργεί και αντιθετικά με την εικόνα. Ενώ οι ψηλές περιοχές του πιάνου αντικατόπτριζαν μουσικά τα φωτεινά χρώματα, εδώ συνοδεύουν το απόλυτο σκοτάδι λειτουργώντας αντιθετικά με την εικόνα. Αντίθετα, τα έγχορδα (ακούγονται ταυτόχρονα με το πιάνο) λειτουργούν «συμμορφωτικά» με την εικόνα συνοδεύοντας το σκοτάδι στη χαμηλή περιοχή. Με αυτόν τον τρόπο επέλεξα να κλείσω τη μουσική, έχοντας στόχο να δημιουργήσω ένα είδος ηχοχρωματικής αντίθεσης και συμφωνίας ταυτόχρονα, μεταξύ εικόνας και μουσικής (παράδειγμα 4.3.16). Θα μπορούσα να προσθέσω εδώ ότι η μουσική στο τελευταίο αυτό πλάνο με τις ψηλές και χαμηλές περιοχές που ηχούν ταυτόχρονα είναι ταυτόσημη με την αρχική εικόνα του πρώτου πλάνου με το φως και το σκοτάδι αντίστοιχα. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται η αίσθηση κύκλου και επανάληψης. Το απόσπασμα τελειώνει όπως άρχισε, αυτή τη φορά με τη μουσική να «λέει» (στο τελευταίο πλάνο) αυτά που «έλεγε» η εικόνα (στο πρώτο πλάνο).

<u>Φθογγικό υλικό:</u> Στο συγκεκριμένο πλάνο επανέφερα το φθογγικό και μοτιβικό υλικό που χαρακτήριζε άλλα πλάνα για να δημιουργήσω την αίσθηση κύκλου καθώς και την αέναη και συνεχή κίνηση προς ένα φωτεινό σημείο. Μέσα από την επιμήκυνση του ακούσματος της δεσπόζουσας στην αρχή εκφράζεται η αναμονή για κάτι, η οποία δημιουργείται ταυτόχρονα και από τη στατικότητα της κάμερας (παράδειγμα 4.3.13.). Η κίνηση της κάμερας σταδιακά εγκαθιστά την τονική, μέσα από την οποία ξεπροβάλλει μία αίσθηση ηρεμίας και βεβαιότητας (παράδειγμα 4.3.14). Ωστόσο η προσθήκη φθόγγων διανθισμού (π.χ. η νότα μι ύφεση στην αρχική συγχορδία) δίνοντας ένταση και χρώμα, δημιουργεί μια αίσθηση αστάθειας, αβεβαιότητας και συνεχής ροπή προς την κίνηση και το ατέρμονο.

Αρχικά, προσέγγισα μινιμαλιστικά την στατικότητα της εικόνας δίνοντας βάση στο ηχόχρωμα (το οποίο ξεπροβάλλει καλύτερα με την απουσία μελωδικής γραμμής) με μόνο δύο κύριες νότες (μι και ρε) πάνω από τη δεσπόζουσα που υποδηλώνεται από τα έγχορδα με τη κρατημένη νότα ρε (παράδειγμα 4.3.13). Αυτές οι δύο νότες οδηγούν διαβατικά στην τονική η οποία εκφράζεται μέσα από το ostinato, το οποίο χαρακτήριζε το τρίτο πλάνο. Ταυτόχρονα ακούμε από τα έγχορδα τα διαστήματα 5^{ης} και 4^{ης} από τις νότες ρε – λα και μι ύφεση – σι ύφεση που υποδηλώνουν την σχέση τονικής – δεσπόζουσας (ηχούν σε πιο γρήγορο αρμονικό ρυθμό) στα πλαίσια της σολ ελάσσονος. Χρησιμοποίησα πάλι το μοτίβο αυτό για να αποδώσω την κίνηση και την σταδιακή προσέγγιση προς το φως (παράδειγμα 3.4.14.). Επιπλέον, επανέρχεται η αρχική συγχορδία του πρώτου πλάνου με την διάχυση του φωτός στην οθόνη (παράδειγμα 4.3.15.), η οποία στη συνέχεια «διασπάται» και αρπίζεται . Με αυτόν τον τρόπο αποδίδεται μουσικά η κίνηση των κυμάτων (παράδειγμα 4.3.16.). Τα έγχορδα με τη σειρά τους αρπίζουν την τονική. Στο τέλος ακούγεται η αρχική συγχορδία δημιουργώντας την αίσθηση του κύκλου. Με αυτή τη συγχορδία ξεκινάει και τελειώνει το κομμάτι. Στην αρχή, η συγχορδία της σολ ελάσσονος με την προσθήκη της έκτης δίνει χρώμα στο φως, ενώ στο τέλος, στο σκοτάδι (παράδειγμα 4.3.16).

Μοτίβο/υφή: Παρουσιάζεται ποικιλία στην υφολογική και μοτιβική άρθρωση του πλάνου. Μπορούμε να συνοψίσουμε τα εξής:

α) διασπασμένη και αραιή υφή, λίγες νότες.

β) ostinato με (γ) κρατημένες νότες των εγχόρδων.

δ) συγχορδία – (ε)σταδιακή αποδόμηση αυτής (πυκνή υφή) - συγχορδία.

Κίνηση/ρυθμός: Στην αρχή του πλάνου η κάμερα παραμένει στατική. Όσο αφορά στη μουσική, η επανάληψη της ίδιας νότας μας δίνει και αυτή μια αίσθηση στατικότητας. Ωστόσο, μια μικρή επιτάχυνση στις δύο νότες προσπαθεί να δώσει κάποια κίνηση στην εικόνα δίνοντας την αίσθηση ότι η μουσική ωθεί την κάμερα να κινηθεί προς το φωτεινό σημείο (παράδειγμα 4.3.13.), η οποία τελικά κινείται καθώς ακούμε το

ostinato (παράδειγμα 4.3.14.), το οποίο την ωθεί στην προσέγγιση του φωτός που επιτέλους διαχέεται σε όλη την οθόνη. Η μουσική εδώ κινείται αργά δίνοντας λίγη κίνηση στη στατικότητα του άσπρου φόντου (παράδειγμα 4.3.15.), το οποίο μετατρέπεται σε νερό. Η μουσική «συμμορφώνεται» με τον ρυθμό και την κίνηση της κάμερας επιταχύνοντας και επιβραδύνοντας σύμφωνα με τις επιταγές της, ώσπου να επανέλθει και πάλι η στατικότητα με το μαύρο φόντο και με την συγχορδία (παράδειγμα 4.3.16).

5. Συμπεράσματα

Καταλήγοντας, συμπεραίνουμε ότι η πρόσφατη έρευνα έχει αναδείξει την κινηματογραφική μουσική ως ένα σημαντικό συστατικό στοιχείο της κινηματογραφικής εμπειρίας, του οποίου οι λειτουργίες είναι πολλές και ο ρόλος καθοριστικός στη διαμόρφωση της νοηματοδότησης της αφήγησης. Η μουσική είναι ένα μέσο που επικοινωνεί νοήματα κατόπιν αλληλεπίδρασής του με άλλα μέσα και είναι μια μη αναπαραστατική τέχνη που «λέει» με το δικό της τρόπο όσα δεν μπορεί να πει η εικόνα και τα λόγια προσθέτοντας βάθος και νόημα σε αυτά. Οι ερευνητές, είτε υιοθετούν την άποψη ότι η μουσική απλά υποβοηθά την εικόνα σε μια κινηματογραφική ταινία (βλέπε Gorbman, 1987), είτε πιστεύουν στην απόλυτη εξάρτηση και εξίσωση μεταξύ εικόνας και ήχου (βλέπε Cook, 1998), συγκλίνουν σε ένα σημείο: μια κινηματογραφική ταινία είναι ένα αμάγαλμα πολλών συστατικών στοιχείων, η αλληλεπίδραση των οποίων δημιουργεί το εκάστοτε αποτέλεσμα, ενώ, η διαφοροποίηση ενός από αυτά τα στοιχεία θα έφερνε ένα τελείως διαφορετικό αποτέλεσμα.

Η γνώση όλων των παραπάνω που έχει ληφθεί τόσο από την θεωρία του κινηματογράφου όσο και από την πειραματική ψυχολογία, εφαρμόστηκε μέσα από μια αναλυτική και μουσικοσυνθετική προσέγγιση δια μέσου των οποίων επιχειρήθηκε η ανάδειξη του ρόλου και των λειτουργιών της μουσικής στο πλαίσιο μιας κινηματογραγικής εμπειρίας. Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία *Psycho* θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η μουσική παρέχει ρυθμό εντείνοντας την ταχύτητα της εικόνας. Αφηγείται με το δικό της τρόπο όσα εξελίσσονται στην οθόνη μεταβιβάζοντας το νόημα που επιδιώκει να περάσει ο σκηνοθέτης και δημιουργώντας ένα συναισθηματικό περιβάλλον αγωνίας, στο οποίο χτίζονται προσδοκίες για κάτι που πρόκειται να συμβεί. Η μουσική ενισχύει τα αντιληπτά επίπεδα ενέργειας και ζωντανεύει την εικόνα, η οποία ελλείψει αυτής θα θεωρούταν ουδέτερη και δεν θα κατάφερνε να κρατήσει το ενδιαφέρον και την προσοχή του θεατή. Επιπλέον, καταφέρνει να επικοινωνήσει στον θεατή/ακροατή τα συναισθήματα και τις σκέψεις τις πρωταγωνίστριας. Τέλος, δίνει έμφαση σε ορισμένα σημεία της εικόνας κατευθύνοντας την προσοχή του θεατή/ακροατή σε συγκεκριμένα γεγονότα. Όσο αφορά τη μουσική επένδυση στο μη αφηγηματικό απόσπασμα «Ατλαντίδα», η μουσική προσπάθησε να δώσει κίνηση και ροή στην εικόνα δημιουργώντας το συναισθηματικό περιβάλλον στο οποίο αυτή εξελίσσεται. Επιπλέον, μέσα από

ηχοχρωματικούς συσχετισμούς με τα χρώματα της εικόνα επιχείρησε να κατευθύνει την προσοχή σε ορισμένα σημεία ενώ παράλληλα να προσφέρει βάθος και νόημα.

Ελπίζω η παρούσα εργασία να δώσει το έναυσμα για μια περαιτέρω έρευνα στο παραμελημένο πεδίο της κινηματογραφικής μουσικής. Συγκεκριμένα, θα ήταν ενδιαφέρον να κινηθεί η έρευνα προς την ανάλυση κι άλλων παραδειγμάτων, αφηγηματικών ή μη, καθώς και προς περαιτέρω μουσικοσυνθετικούς πειραματισμούς με τους δια-μεσικούς συσχετισμούς, ενδεχομένως και σε αφηγηματικές ταινίες. Τέλος, θα μπορούσαν να διεξαχθούν εμπειρικές έρευνες με πειράματα σχετικά με το πώς αντιλαμβάνεται ένας προσδιορισμένος πληθυσμός υποκειμένων τις δια-μεσικές σχέσεις που θεωρητικά έχουν εδραιωθεί.

6.Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music.* Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Brown, Royal S. 1982. «Herrmann, Hitchcock and the music of the irrational». *Cinema Journal,* 21(2):14-49. Πρόσβαση στις 16 Απριλίου 2015. http://connection.ebscohost.com/c/articles/31160084/herrmann-hitchcock-music-irrational

Buhler, James. 2010. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*.Oxford: Oxford University Press.

Burt, George. 1994. «The Art of film Music». Στο: Kathryn, Kalinak (1992). *Settling the score*. London: University of Wisconsin Press.

Chion, Michel**.** 1994. *Audio-vision: Sound on Screen.* Columbia: University Press.

Cohen, Annabel J. 2001. «Music as a Source of Emotion in Film». Στο P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Επιμ.), *Music and Emotion: Theory and Research*, 249–274. New York: Oxford University Press.

Cohen, Annabel J. 2000. «Film music: Perspectives from Cognitive Psychology». Στο: J. Buhler, C. Flinn & D. Neumeyer (Επιμ.). *Music and Cinema*, 360-377. Hanover: Wesleyan University.

Cook, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Claredon Press.

Copland, Aaron. 1949. «Tip to Moviegoers: Take Off Those Ear-Muffs», New York Times Magazine, 6 November, 1949, 28-30. Στο: Prendergast, Roy M. (1992). *Film Music: a neglected art*. United States of America: W.W.Norton & Company.

Ernest Lindgren. 1948. «The Art of the Film». Στο: Nicholas, Cook (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Claredon Press.

Film Score Junkie (Author Archives). 2013. «Comparing Bernard Herrmann's Psycho Score and Sinfonietta (1936)», *Film Music Notes*, January 2013.
Πρόσβαση στις 18 Μαρτίου 2015.
http://www.filmmusicnotes.com/comparing-bernard-herrmanns-psycho-score-and-sinfonietta-1936/.

Fink, Nathan. 2006. «The Sound of Suspense: an analysis of music in Alfred Hitchcock films», *Alma Mater Studiorum University of Bologna, 193-198.*

Flach, Paula. 2012. «Film scoring today – Theory, practice and analysis». PhD diss..University of Bergen.

Flinn, Caryl**.** 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and the Hollywood Film Music*. New Jersey: Princeton University Press.

Golding, Daniel. 2000. «A Series of Emotional Remembrances: Echoes of Bernard Herrmann – Daniel Golding», *Refractory: a Journal of Entertainment Media*. Πρόσβαση στις 2 Μαρτίου 2015.
http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding/

Gorbman, Claudia**.** 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Heraclitus. 1987. «Fragments». Στο: Kathryn, Kalinak (1992). *Settling the score*. London: University of Wisconsin Press.

Herrmann, Bernard. 1976. «An Interview with Bernard Herrmann». Στο: Brown, Royal S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Herrmann, Bernard. 1979. «Film score: The View from the Podium», 143. Στο: Cook, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Claredon Press.

Husarik, Stephen. 2010. «Transformation of *The Psycho Theme*, in Bernard Herrmann's Music for Psycho», *The Bernard Herrmann Society*. October 2010. Originally published in Interdisciplinary Humanities, "Music in Context", 2009. Πρόσβαση στις 20 Ιουνίου 2015.
http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-transformation_of_the_psycho_theme/

Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling The Score*. London: The University of Wisconsin Press.

Khairy, Wael. 2010. «Hitchcock's Symphony: *Psycho* A Shot-by-Shot Commentary» *Cinephilefix Film Analysis, Film Theory*, June 2010. Πρόσβαση στις 5 Απριλίου 2015
https://cinephilefix.wordpress.com/2010/06/17/hitchcocks-symphony-psycho-a-shot-by-shot-commentary/

Larsen, Peter. 2005. *Filmmusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Lipscomb, Scott D. & Tolchinsky, David E. 2005. «The role of music communication in cinema», 383-404. Στο D. Mieli, R. MacDonald & D. Hargreaves (Επιμ.). *Musical communication*, Oxford: Oxford University Press.

Marshall, S.K. & Cohen, A. 1988. «Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures». *Music Perception*, 6(1): 95-112. Πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2015.
http://vre2.upei.ca/scholartest/fedora/repository/ir%3Air-batch6-1783

Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and meaning in Music*. United States of America: The University of Chicago.

Murch, Walter. 1994. «Foreword», vii-xxiv. Στο: Chion, Michel **(**1994). *Audio-vision: Sound on Screen*. Columbia: University Press

Oppenheim, Yair. 1997. «The functions of Film Music». *Film Score Monthly, The Online Magazine of Motion Picture and Television Music Appreciation*. Πρόσβαση στις 23 Απριλίου 2015.
http://www.filmscoremonthly.com/features/functions.asp

Palmer, Christopher. 1900. *The Composers in Hollywood*. New York: Marion Boyars.

Persichetti, Vincent. 1985. *Armonia del Siglo XX*. Στο: Roman, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual: semiotica y estetica de la musica cinematografica.* Madrid: Editorial Visión Libros.

Plato, Timaeus. 1892. «Dialogues of Plato». Στο: Kathryn, Kalinak (1992). *Settling the score*. London: University of Wisconsin Press.

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

Putnam, Daniel. 1987. «Why Instrumental Music Has No Shame», *British Journal of Aesthetics*, 27. Στο: Nicholas, Cook (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Claredon Press.

Rebello, Stephen. 1998. *Alfred Hitchcock and the making of Psycho*. New York: St. Martin's Griffin Press.

Roman, Alejandro. 2008. *El lenguaje musivisual: semiotica y estetica de la musica cinematografica*. Madrid: Editorial Visión Libros.

Sabannev, Leonid. 1935. «Music for the Films». Στο: Gorbman, Claudia **(**1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Siegel, Robert. 2000. «Bernard Herrmann's Score to 'Psycho», *NPR Music*. October 2000. Πρόσβαση στις 5 Μαρτίου 2015
http://www.npr.org/2000/10/30/1113215/bernard-herrmanns-score-to-psycho

Waletzy, J. 1995. «Hollywood sound». Στο: Lipscomb, Scott D. & Tolchinsky, David E. (2005) «The role of music communication in cinema», 383-404. Στο: D. Mieli, R. MacDonald & D. Hargreaves (Επιμ.). *Musical communication*, Oxford: Oxford University Press.

Whittall, Arnold. 2003. «Leitmotif». Στο Stanley Sadie & John Tyrrell (Επιμ.) 527–530. *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, London: Macmillan, 2nd Ed.

Ελληνόγλωση βιβλιογραφία

Μυλωνάς, Κώστας**.** 1999. *Μουσική και κινηματογράφος*. Εκδόσεις Κέδρος.