

ΑΝΩΤΑΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ

ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΥ

ΘΕΜΑ:

ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: η περίπτωση του συνθέτη  
Νίκου Κυπουργού και η εργογραφία του στο σινεμά.

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

ΑΡΤΑ 2008

νίκος κυπουργός

ΑΝΩΤΑΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ

ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΥ

ΘΕΜΑ:

ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: η περίπτωση του συνθέτη  
Νίκου Κυπουργού και η εργογραφία του στο σινεμά.

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

ΑΡΤΑ 2008

## Περιεχόμενα

Πρόλογος	σελ. 3
Εισαγωγή	σελ. 5
Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> :	
1.1. Φορέας δραματουργικού βάρους ή περιττό αξεσουάρ;	σελ. 7
1.2. Τα χαρακτηριστικά και οι “συμβάσεις”.	σελ. 8
1.3. Η τυποποίηση και τα κλισέ.	σελ.11
1.4. Νέες τεχνικές, νέος «ήχος» και «κίνδυνοι».	σελ.13
Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> :	
2.1. Τα πρώτα χρόνια και η διαμόρφωση κινηματογραφικής αντίληψης.	σελ.16
2.2. Το παράδειγμα του Hollywood. σελ.17	
2.3. Το παράδειγμα του Bollywood. σελ.18	
2.4. Το τραγούδι στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία.	σελ.19
2.5. «Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος».	
Χαρακτηριστικά και συνθέτες.	σελ.20
Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> :	
3.1. Βιογραφικό.	σελ.22
3.2. Παρουσίαση και ανάλυση του έργου του συνθέτη στον κινηματογράφο.	σελ.24
3.3. Συμπεράσματα.	σελ.48
3.4. Επίλογος.	σελ.49
Βιβλιογραφία.	σελ.52
Παράρτημα.	σελ.59

## **Πρόλογος:**

Η μουσική του Νίκου Κυπουργού αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα μουσικά βιώματα της παιδικής και εφηβικής μου ηλικίας. Η σχέση μου με τη μουσική του εμπειρείχε ανέκαθεν το στοιχείο του θαυμασμού αλλά και της συγκίνησης - στοιχεία που θεωρώ απαραίτητα για το «ουσιώδες» της σχέσης μου με οποιαδήποτε τέχνη. Η μετέπειτα «συνεργασία» μας, μου απέδειξε πως εκτός από εξαιρετικός συνθέτης, ο Νίκος Κυπουργός, είναι και ένας σπουδαίος, πνευματικός άνθρωπος. Η «μαθητεία» μου δίπλα του, ο «κόσμος» της εικόνας και της μουσικής έτσι όπως εκείνος μου τον αποκάλυψε, καθώς και οι παραινέσεις του επόπτη καθηγητή μου, Γιώργου Κοκκώνη, για την μουσικολογική προσέγγιση του έργου του συγκεκριμένου συνθέτη, με οδήγησαν στην απόφαση της εκπόνησης της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας.

Η βιβλιογραφική έρευνα που διεξήχθη στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής εργασίας, απέδειξε ότι η άμεσα σχετιζόμενη με το ζήτημα της κινηματογραφικής μουσικής, ελληνική βιβλιογραφία, είναι ελλιπής, είτε σε ό, τι αφορά την ελληνική κινηματογραφική μουσική, είτε την ξένη. Αντίθετα, στην παγκόσμια βιβλιογραφία εντοπίζονται εκατοντάδες τίτλοι επιστημονικών συγγραμμάτων άμεσα σχετιζόμενων με το αντικείμενο της κινηματογραφικής μουσικής, με προσεγγίσεις από όλους σχεδόν τους κλάδους των ανθρωπιστικών επιστημών.

Μια ακόμη δυσκολία παρουσιάστηκε στην αναζήτηση του ηχητικού αλλά και του γραπτού υλικού, απαραίτητου για την ανάλυση του μουσικού έργου. Τα παλαιότερα έργα είχαν εκδοθεί σε δίσκους βινυλίου και δεν είχαν επανακυκλοφορήσει μετά την εξάντληση των αντιτύπων τους. Το ίδιο ίσχυε και για τα περισσότερα από τα έργα που είχαν κυκλοφορήσει σε CD. Μια δυσκολία που ήρθε να προστεθεί στις παραπάνω είναι το γεγονός ότι δεν έχει εκδοθεί μέχρι σήμερα, επιστημονικό σύγγραμμα που να σχετίζεται με τον Νίκο Κυπουργό και το έργο του, ειδικότερα το έργο του στον κινηματογράφο. Πολύτιμη, σε αυτό το στάδιο, στάθηκε η βοήθεια του ίδιου του συνθέτη ο οποίος παραχώρησε όλο το αρχειακό του υλικό: βιβλία, άρθρα από εφημερίδες και

περιοδικά, προγράμματα από συναυλίες, ηχητικό και οπτικό υλικό σχετικό με το έργο του, τα CD με το μεγαλύτερο μέρος του έργου του καθώς και όλα τα συνοδευτικά ένθετα που περιείχαν πληροφορίες απαραίτητες για την ανάλυση του μουσικού υλικού. Εκφράζω ταπεινά την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη για τη γενναιοδωρία του, όχι μόνο στην παραχώρηση του υλικού – χωρίς την ύπαρξη του οποίου η παρούσα πτυχιακή εργασία δεν θα είχε ολοκληρωθεί – αλλά και στις γνώσεις και τις εμπειρίες που μου προσέφερε αποκαλύπτοντάς μου όλη τη “μαγική” διαδικασία της δημιουργίας της κινηματογραφικής μουσικής.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω τον επόπτη καθηγητή μου Γιώργο Κοκκώνη για την προθυμία με την οποία υπέστη την χρονική πίεση που συνόδεψε τη δημιουργία αυτής της εργασίας αλλά και για την αμεσότητα και την ταχύτητα με την οποία μου παρείχε κάθε δυνατή υποστήριξη, τόσο στο στάδιο αναζήτησης και συλλογής υλικού όσο και στο στάδιο ανάλυσης και σύνθεσής του.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω δύο πολύ ξεχωριστούς ανθρώπους, τη Γιώτα Παναγή και τον Δημήτρη Κρανιώτη, που διάλεξαν τις πιο κατάλληλες λέξεις και μου παρείχαν την ψυχολογική υποστήριξη που χρειάστηκα για να ξεπεράσω τις σωματικές μου δυνάμεις και να ολοκληρώσω αυτή την εργασία.

## **Εισαγωγή:**

Διερευνώντας τις σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης και χρήσης της μουσικής στον κινηματογράφο, επιδιώξαμε να εξετάσουμε την εργογραφία του συνθέτη Νίκου Κυπουργού στο σινεμά και να αναλύσουμε τις τεχνικές αλλά και τα διάφορα ύφη που τελικά προκύπτουν με βάση κάποιες αρχές σύνθεσης που προέκυψαν από την εμπειρία της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Hollywood. Αναπόφευκτα ακολουθήσαμε την μέθοδο της σύγκρισης της εργογραφίας του Κυπουργού με τις επονομαζόμενες «κλασικές» τεχνικές των Χολιγουντιανών συνθετών κινηματογραφικής μουσικής, οι οποίοι όρισαν, λόγω της πλατιάς διάδοσης του αμερικανικού κινηματογράφου, ένα διεθνές «συνταγολόγιο» με τυποποιήσεις αλλά και ανατροπές. Με τον όρο «κλασικές» αναφέρομαι στις τεχνικές που αναπτύχθηκαν, συστηματοποιήθηκαν και καθιερώθηκαν σε έναν συγκεκριμένο χώρο, μια συγκεκριμένη εποχή και όρισαν, εν τη γενέσει τους, τα πρότυπα σύνθεσης και χρήσης της μουσικής στον κινηματογράφο. Από το 1896 που προβλήθηκε η πρώτη ταινία με συνοδεία ζωντανής μουσικής μέχρι τις πρώτες προσπάθειες συγχρονισμού εικόνας και μουσικής με τη χρήση του γραμμόφωνου το 1926, η μουσική επεδείκνυε πολύ συγκεκριμένες συμπεριφορές στον αμερικανικό κινηματογράφο. Ο πιανίστας ή αργότερα η ορχήστρα που συνόδευε την ταινία εκτελούσε γνωστά μουσικά θέματα ή θέματα που είχαν συντεθεί ειδικά για την ταινία τα οποία «ακολουθούσαν» λίγο ως πολύ τη δράση της. Η ανάλογη με τα τεκταινόμενα της ταινίας συμπεριφορά της κινηματογραφικής μουσικής, αποτέλεσε γενικό κανόνα μέχρι και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30, περίοδο κατά την οποία ο κανόνας αυτός ανατράπηκε για να δημιουργηθεί στη θέση του ένας καινούργιος.

Το παραγωγικό φαινόμενο "Hollywood" αναπόφευκτα καθόρισε τα αισθητικά κριτήρια που διέπουν τη σχέση κινηματογράφου και μουσικής για αρκετές δεκαετίες. Δεν υπονοώ ότι το Hollywood δημιούργησε και ανέπτυξε ένα καθαρά «προσωπικό» μουσικό ιδίωμα το οποίο διαδόθηκε ή επιβλήθηκε στον ευρύτερο χώρο του σινεμά. Μία τέτοια θεώρηση θα παρέβλεπε τη συνεισφορά του ευρωπαϊκού κινηματογράφου αλλά και παραγωγικών δυνάμεων όπως το

Ινδικό “Bollywood” στη διαμόρφωση του ελληνικού και παγκόσμιου μουσικο-κινηματογραφικού τοπίου.

Αντιθέτως, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το Hollywood στήριξε την ανάπτυξη των τεχνικών του, κατά μείζονα λόγο, σε ευρωπαϊκά μουσικά ιδιώματα και ιδιαίτερα στον βιεννέζικο ρομαντισμό. Δύο από τους κορυφαίους κινηματογραφικούς συνθέτες του Hollywood , ο Erich Wolfgang Korngold και ο Max Steiner, οι οποίοι έθεσαν τα θεμέλια στους κανόνες της κινηματογραφικής μουσικής κατά τη δεκαετία του '30, προέρχονταν από την Ευρώπη και έφεραν στις «αποσκευές» τους τις όπερες του Wagner, του Strauss και του Puccini και τις συμφωνίες του Mahler. Η επιρροή που άσκησαν στην κινηματογραφική μουσική σε επίπεδο μελωδίας, αρμονίας αλλά και ενορχήστρωσης είναι εμφανής. Η απουσία διάφωνων διαστημάτων, οι μεγάλες συμφωνικές ορχήστρες, ο λυρισμός στις μελωδίες και γενικότερα η υπερβολή στη χρήση εκφραστικών μέσων – στοιχεία που χαρακτηρίζουν μερικά από τα Χολιγουντιανά πρότυπα κινηματογραφικής μουσικής μέχρι και σήμερα – προδίδουν τις μουσικές καταβολές των «εισηγητών» τους, Korngold και Steiner. [Evans, σελ. 22]

Ωστόσο, ο χώρος και η εποχή που η κινηματογραφική μουσική, είχε τη δυνατότητα να αναπτυχθεί τόσο ώστε να συστηματοποιηθεί για να αποτελέσει στη συνέχεια πρότυπο, ήταν το Hollywood της δεκαετίας του '30. Θεωρώντας αυτό το πρότυπο «αρχή» της ιστορίας των κινηματογραφικών μουσικών προτύπων, αντιπαραθέτω τις τεχνικές σύνθεσης και χρήσης της μουσικής του συνθέτη Νίκου Κυπουργού με εκείνες που καθιερώθηκαν κατά τη διάρκεια της «χρυσής εποχής» του Hollywood. Δεν αναζητώ ομοιότητες ή διαφορές μεταξύ του συνθέτη και του πρώην Χολιγουντιανού κατεστημένου. Αναζητώ τα στοιχεία εκείνα που υποδεικνύουν την αθέατη σχέση μεταξύ των δύο εποχών. Τη διαμόρφωση μέσα στο χρόνο εκείνου που ορίζουμε ως «κινηματογραφική μουσική». Τέλος, τον τρόπο με τον οποίο ο συγκεκριμένος συνθέτης χρησιμοποιεί τους «ξεπερασμένους» κανόνες αλλά και τις «νέες» τεχνικές για να συμβάλλει με τον τρόπο του στη διαμόρφωση του σύγχρονου μουσικού τοπίου.

## **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>:**

Σκιαγραφώντας μια θεωρία των τεχνικών σύνθεσης μουσικής κινηματογράφου: Η περίπτωση της βιομηχανίας του Hollywood

### **1.1. Φορέας δραματολογικού βάρους ή περιττό αξεσουάρ:**

Το μεγαλύτερο κομμάτι της βιβλιογραφίας που διαθέτω για την κινηματογραφική μουσική, προλογίζει την οποιαδήποτε μελέτη με μία σειρά επιχειρημάτων περί της χρησιμότητας της μουσικής στον κινηματογράφο. Θα μπορούσα να αφιερώσω αρκετές σελίδες στην επανάληψη αυτών των επιχειρημάτων αλλά θεωρώ ότι η διαπραγμάτευση των σύγχρονων τεχνικών σύνθεσης και χρήσης της κινηματογραφικής μουσικής ξεκινά με δεδομένη την παραδοχή της χρησιμότητας και της αξίας τους. Αντί επιχειρηματολογίας παραθέτω την άποψη του Νίκου Κυπουργού περί κινηματογραφικής μουσικής, πως «...είναι περιττή μόνο αν αποδειχθεί περιττή. Αν έχει ενταχθεί στο έργο σαν ένας επιπλέον ρόλος, τότε η λειτουργία της είναι αναγκαία.» [Η Πρώτη, 4/12/1989]. Παρ' όλα αυτά οφείλω να σχολιάσω το ότι στην επιχειρηματολογία που ανέφερα προηγουμένως τίθεται ένα όριο για το πότε η μουσική στον κινηματογράφο θεωρείται περιττή.

Επιστήμονες και συνθέτες, ιδιαίτερα εκείνοι των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συμφωνούν στο ότι η κινηματογραφική μουσική «δεν έγινε για ν' ακούγεται» [Μυλωνάς, 1999, σελ. 90], ότι σκοπός της «δεν είναι να γίνεται αντιληπτή για τον εαυτό της». [Burt, σελ. 5]. Συμπερασματικά καταλήγω στο ότι η μουσική στον κινηματογράφο θεωρείται, από τους μελετητές που προανέφερα, περιττή όταν ξεπερνά το επιτρεπτό όριο «ακουστότητάς» της. Όταν δηλαδή γίνεται αντιληπτή δια της παρουσίας της στην κινηματογραφική σκηνή. Το όριο αυτό του «περιττού» της μουσικής, αμφισβητείται τόσο από τα νεότερα επιστημονικά συγγράμματα όσο και από την ίδια την κινηματογραφική πραγματικότητα δημιουργώντας πρωτογενή ερωτήματα για τη λειτουργικότητα της σχέσης της μουσικής με την εικόνα. Μια πιο σύγχρονη άποψη υποστηρίζει ότι η

σημαντικότητα της μουσικής εξετάζεται δια της απουσίας της, αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η μουσική κατά περίπτωση γίνεται λιγότερο ή περισσότερο αντιληπτή ανάλογα με το «δραματουργικό βάρος που φέρει» [Burt, σελ. 6] (μτφ.σ.).

Η άποψη που θέλει τη μουσική, συνδυασμένη με την εικόνα, να φέρει δραματουργικό βάρος, συναισθηματική ένταση και, κατά περίπτωση, την «ευθύνη» να προχωρήσει τη δράση, ήταν διαμορφωμένη πολύ πριν ο κινηματογράφος της δώσει αυτόν τον ρόλο. Ήδη από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες έχουμε δείγματα δραματουργικής δράσης της μουσικής. Τα χορικά αλλά και τα αμιγώς μουσικά μέρη φώτιζαν μερικά από τα πιο συναισθηματικά φορτισμένα σημεία των αρχαίων τραγωδιών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Royal S. Brown «Όταν διαβάζουμε ένα έργο όπως οι *Ikéτιδες* του Αισχύλου είναι σαν να βλέπουμε μόνο το λιμπρέτο από μια όπερα της οποίας όλη η μουσική, οι χοροί και οι σκηνοθετικές οδηγίες λείπουν» [Brown, σελ. 14](μτφ.σ.). Ένα πιο πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί το *μελόδραμα* κατά το οποίο ο θεατρικός λόγος μελοποιείται και η μουσική αναλαμβάνει τη στίξη και την υπογράμμιση του ενώ στην όπερα του Wagner συναντάμε το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της κινηματογραφικής μουσικής: το «θεματικό μοτίβο». Παρατηρείται ότι το μοτίβο στην όπερα του Wagner παίζει σημαντικό ρόλο τόσο στον «υπόγειο» συσχετισμό δραματουργικής και μουσικής δομής, όσο και στον άμεσο συναισθηματικό αντίκτυπο του λόγου. Στον κινηματογράφο, ο άμεσος συναισθηματικός αντίκτυπος διευκολύνει την πρόκληση της μέγιστης συγκίνησης. Μακριά από τις σκέψεις και ενδεχομένως τους φόβους του, ο θεατής εμπλέκεται περισσότερο στον συναισθηματικό κόσμο της ταινίας. [Brown, σελ. 15] Ο ρεαλισμός που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία οδηγεί σε μια προσομοίωση της πραγματικότητας, κάτι που κατά καιρούς έχει αποτελέσει ζητούμενο στις εικαστικές τέχνες.

## **1.2. Τα χαρακτηριστικά και οι “συμβάσεις”.**

Ο κοντινότερος «απόγονος» του βαγκνερικού μοτίβου εντοπίζεται στη μουσική κινηματογράφου και ονομάζεται, όπως και στην όπερα του Wagner,

Leitmotif: το χαρακτηριστικό μοτίβο (μελωδικό, αρμονικό ή ρυθμικό) που, χάρη στην περιοδικότητα της εμφάνισής του, συνδέεται με ένα πρόσωπο, μια ιδέα, μια κατάσταση ή ένα συναίσθημα και έχει ως σκοπό να μας επαναφέρει τη μνήμη τους δια της επανάληψης του ακούσματος του. Στον κινηματογράφο, του οποίου η παραγωγική άνθιση προϋπέθετε μια ευκολία πρόσληψης από το κοινό, το Leitmotif βοήθησε τόσο τον θεατή, αποσαφηνίζοντας τα στοιχεία της ταινίας, όσο και τον - υπό χρονική πίεση - συνθέτη ο οποίος μπορούσε πλέον να «επαναλαμβάνει», όπου σε άλλη περίπτωση θα έπρεπε να συνθέσει «εκ του μηδενός» [Eisler, σελ. 4]. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Leitmotif είναι η αναγνωρισιμότητά του. Το μουσικό θέμα έπρεπε να είναι εύκολα απομνημονεύσιμο ούτως ώστε ο θεατής να μπορεί να το επαναφέρει στη μνήμη του γρήγορα αλλά και να το διακρίνει με ευκολία από τα υπόλοιπα μουσικά θέματα της ταινίας. Η παρουσία της «μελωδίας» ως μουσικό στοιχείο έγινε απαραίτητη καθώς κάλυπτε την ανάγκη του κινηματογράφου για εύκολη απομνημόνευση και αναγνωρισιμότητα και την ανάγκη του συνθέτη να χαρακτηρίσει με ένα ισχυρό μέσο πρόσωπα, ιδέες, καταστάσεις ή συναισθήματα.

Οι ίδιες ανάγκες οδήγησαν τους συνθέτες στη χρήση της μικρής μουσικής φόρμας. Η τονική μουσική των τριών περασμένων αιώνων προτιμούσε τις μεγάλες φόρμες ώστε τα μουσικά θέματα να έχουν το χρόνο να ολοκληρώσουν τη λειτουργία τους σε σχέση με το σύστημα αναφοράς τους. Κατά τον Eisler αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η τονική μουσική περιέχει απαραίτητα το στοιχείο του «περιττού». Αντίθετα, στην κινηματογραφική μουσική συναντάμε αυτοτελή μουσικά επεισόδια τα οποία δεν περιέχουν τίποτα το «περιττό» καθ' ότι τα θέματα τους έχουν συντεθεί χωρίς να λαμβάνουν υπ' όψιν ένα συγκεκριμένο σύστημα αναφοράς.

Παρατηρούμε ότι η αποτελεσματικότητα της χρήσης του Leitmotif κρίνεται από την αναγνωρισιμότητά του και την ικανότητα σύνδεσης του με την κινηματογραφική εικόνα, ό,τι κι αν αυτή περιέχει κατά περίπτωση. Προφανώς η μουσική δεν μπορεί να αποδώσει ή να αναπαραστήσει κάτι ολοκληρωτικά. Έχει όμως την ικανότητα να δημιουργεί συσχετισμούς είτε σε γενικό είτε σε ειδικό επίπεδο. «Αναμφίβολα, όταν βλέπουμε εικόνες και ακούμε μουσική την ίδια

στιγμή, κάνουμε μία σύνδεση. Ακόμη και σε υποσυνείδητο επίπεδο.» [Burt, σελ. 10] (μτφ.σ.).

Η κινηματογραφική μουσική μπορεί να συνδεθεί είτε με μεμονωμένα πρόσωπα είτε με ομάδες ατόμων. Και στις δύο περιπτώσεις «απαντά» σε σχέσεις, δράσεις και αντιδράσεις που αναπτύσσονται στην εκάστοτε σκηνή. Συνδέεται με νοήματα και ιδέες συμβολικού χαρακτήρα που διαπερνούν την επιφάνεια των κινηματογραφικών διαλόγων και της δράσης. Εκφράζει προσωπικά και συλλογικά συνειδητά ή υποσυνείδητα. Σε αυτήν την περίπτωση η μουσική αποκτά «χαρακτήρα» του οποίου οι ποιότητες ανταποκρίνονται σε ένα ή περισσότερα πρόσωπα του κινηματογραφικού έργου. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση όπου η μουσική καλείται να χαρακτηρίσει αρχετυπικές φιγούρες, όπως για παράδειγμα εκείνες του στρατιώτη, της «φύσης», της μάνας ή ενός συγκεκριμένου πολιτικού ηγέτη. [Burt, σελ.39] Ο τρόπος με τον οποίο κάθε φορά ο συνθέτης εκφράζει τις βασικές αρχές μιας φιγούρας εξαρτάται από το πώς ο ίδιος τις αντιλαμβάνεται έχοντας όμως παράλληλα μια «συλλογική» θέασή τους.

Το μουσικό «ύφος» είναι από μόνο του ικανό να χαρακτηρίσει συμβολικά τις φιγούρες ή τις καταστάσεις του κινηματογραφικού έργου. Σε ένα γενικό επίπεδο, μουσικά ύφη όπως ο κλασικισμός, ο ρομαντισμός, ο εξπρεσιονισμός ή ο ιμπρεσιονισμός αντικατοπτρίζουν μία προσωπική ή συλλογική άποψη. Ειδικότερα, τα αναγνωρίζουμε από τις αρμονικές, μελωδικές ή ενορχηστρωτικές τους αναφορές και βάσει αυτών των χαρακτηριστικών ο θεατής δημιουργεί συσχετισμούς με ιδέες και απόψεις.

Στους παραπάνω συσχετισμούς έρχεται να προστεθεί εκείνος του «τόπου και χρόνου». Σε πολλές περιπτώσεις κινηματογραφικών έργων, παρουσιάζεται η ανάγκη να δημιουργηθεί ο συσχετισμός της χρονικής περιόδου ή/και του γεωγραφικού χώρου στον οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση. Καθοριστικό ρόλο σε αυτόν τον συσχετισμό παίζει η χρήση αναγνωρίσιμων στοιχείων του μουσικού πολιτισμού κάθε τόπου. Η ακρίβεια με την οποία αποδίδονται τα πολιτισμικά στοιχεία από τον συνθέτη, διαφοροποιεί (εκτός από την πιστότητα του μουσικού αποτελέσματος απέναντι σε συλλογικά διαμορφωμένα πρότυπα

πολιτισμικών χαρακτηριστικών) και το επίπεδο του συσχετισμού της ταινίας με τον τόπο και τον χρόνο.

### **1.3. Η τυποποίηση και τα κλισέ.**

Η πλειάδα χρονικών, τοπικών, αρχετυπικών, ιδεολογικών και λοιπών αναφορών στον κινηματογράφο που προέκυψε από τη μαζική παραγωγή ταινιών, είχε ως αποτέλεσμα την καθιέρωση «τυπικών» κινηματογραφικών περιπτώσεων οι οποίες απαντήθηκαν με τα αντίστοιχα μουσικά «κλισέ». [Eisler, σελ. 16]

Ένα από τα βασικά κλισέ αποτελεί η ίδια η σχέση της μουσικής με την εικόνα. Αν εξετάζαμε αυτή τη σχέση μακροσκοπικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχουν δύο είδη μουσικής. Η μουσική που περισσότερο ή λιγότερο ακολουθεί την εικόνα και εκείνη που λειτουργεί αντιστικτικά σε σχέση με αυτήν - όπου «αντιστικτική» στη μουσική κινηματογράφου ορίζεται η σχέση αντίθεσης μεταξύ μουσικής και εικόνας. Στην πρώτη περίπτωση η μουσική πολύ γρήγορα έφτασε στο σημείο του "Mickey mousing", δηλαδή στο να σχολιάζει σε πραγματικό χρόνο το καθετί που συμβαίνει στην κινηματογραφική σκηνή. Στη δεύτερη περίπτωση η μουσική ορίζει ένα «διαφορετικό είδος πραγματικότητας» [Burt, σελ. 6] (μτφ.σ.) από εκείνο που εμφανίζεται στην οθόνη και μέσω αυτής της «αντίθετης κίνησης» μεγεθύνεται ο συναισθηματικός αντίκτυπος της εικόνας ή του λόγου. Γεγονός είναι ότι με την συχνή χρήση της συγκεκριμένης τεχνικής, η έκπληξη που μπορούσε να προκαλέσει μειώθηκε σημαντικά. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που θεωρείται κλισέ.

Η «οπτική αιτιολόγηση» [Eisler, σελ. 11-12] (μτφ.σ.) της μουσικής αποτελεί ένα ακόμη κλισέ της κινηματογραφικής μουσικής. Ο φόβος των σκηνοθετών για ένα μη ρεαλιστικό αποτέλεσμα και η αγωνία τους να μην αποσπαστεί η προσοχή του θεατή, τους οδήγησε στο να εισαγάγουν στις ταινίες «φυσικές πηγές» μουσικής. Η μουσική από τα ηχεία της καφετέριας ή η ζωντανή ορχήστρα στο μπαρ ή το εστιατόριο είναι τα πιο συχνά παραδείγματα.

Υπάρχει σαφώς μια διαμορφωμένη άποψη η οποία υποστηρίζει πως όταν η μουσική αιτιολογεί την ύπαρξη της, παύει να αποσπά την προσοχή του θεατή. Οικονομικά και τεχνικά η κινηματογραφική βιομηχανία έριξε το βάρος της στον ηθοποιό αντιλαμβανόμενη τις ταινίες ως «αναπαράσταση δράσης με διάλογο». [Eisler, σελ. 9] (μτφ.σ.) Οτιδήποτε επισκίαζε τον ηθοποιό θεωρήθηκε ενοχλητικό και «παρεμβατικό». Η μουσική κινηματογράφου, στην προσπάθεια της να γίνει «μη παρεμβατική» πολλές φορές πέρασε απαρατήρητη. Στην πράξη, η απαίτηση του κινηματογράφου για «μη παρεμβατικότητα» καλύφθηκε όχι με «μη μουσικούς ήχους» αλλά με τη χρήση «μπανάλ» μουσικής. Ο κάθε χώρος επενδύθηκε μουσικά σύμφωνα με τα πρότυπα που είχε ορίσει η κοινωνία κάθε εποχής για τον συγκεκριμένο χώρο. Έτσι, σε σκηνές γάμου ο θεατής ακούει σχεδόν πάντα το γαμήλιο εμβατήριο, στα εστιατόρια κάποιο κομμάτι κλασικής μουσικής (παιγμένο πιθανώς από ένα solo ζωντανό βιολί ώστε να δικαιολογηθεί και οπτικά η ύπαρξη της μουσικής), στα μπαρ κάποιο τζαζ μουσικό σχήμα κ.ο.κ. Από τη χρήση ήδη γνωστών μουσικών θεμάτων προκύπτει ένα ζήτημα. Ενδέχεται αυτά τα θέματα να φέρουν νοήματα και ιδέες πιο ισχυρές από τις εικόνες που συνοδεύουν. Ένας πολύ ισχυρός συμβολισμός ίσως μειώσει την ισχύ της προβαλλόμενης εικόνας με αποτέλεσμα να αποσπαστεί η προσοχή του θεατή και η μουσική να χαρακτηριστεί «παρεμβατική».

Η χρήση των μουσικών πηγών εγείρει αρκετά ζητήματα στην κινηματογραφική μουσική. Σε αρκετές περιπτώσεις η κινηματογραφική δράση λαμβάνει χώρα σε αεροδρόμια, super-market, κλαμπ, μπαρ, δωμάτια με ραδιόφωνα και τηλεοράσεις, τοποθεσίες που ακόμα κι αν δε βλέπουμε τη μουσική πηγή, περιμένουμε να ακούσουμε μουσική. Ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης θα διαχειριστεί τις μουσικές πηγές – για παράδειγμα το αν για τις μουσικές πηγές θα χρησιμοποιήσει ήδη γνωστά μουσικά θέματα ή εκείνα που έχει συνθέσει για την ταινία – θα καθορίσει και το κατά πόσο η μουσική μπορεί να ενταχθεί ως ένας επιπλέον ρόλος στην ταινία και ως τέτοιος να αποκαλύψει την πολύπλευρη υπόστασή της.

Πολύ συχνά η μουσική πηγή στον κινηματογράφο ήρθε σε πρώτο πλάνο με τη μορφή τραγουδιού. Οι λόγοι ήταν δομικοί, αισθητικοί και κυρίως εμπορικοί. Η παρουσία ενός ολόκληρου τραγουδιού παρεμπόδιζε την ομαλή ροή

της αφήγησης και απαιτούσε τις περισσότερες φορές τη δημιουργία μιας εμβόλιμης σκηνής. Ενδεχομένως η παρουσία μιας εμβόλιμης σκηνής τραγουδιού να ήταν απαραίτητη για λόγους δομής, μορφής ή περιεχομένου αλλά σε πολλές περιπτώσεις αποτελούσε αιτία να στηριχτεί όλη η μουσική της ταινίας στο θέμα του τραγουδιού (χωρίς να γίνεται πάντα εξίσου εμπνευσμένα). Σε κάθε περίπτωση, «το τραγούδι» συνέβαλε τόσο στην εμπορικότητα της ταινίας όσο και στην εμπορική αυτονόμηση του soundtrack.

Ο Hanns Eisler στο βιβλίο του “Composing for the Films” τονίζει την ανάγκη του κινηματογράφου για τη δημιουργία μιας μουσικής βασισμένης σε νέες αρχές στις οποίες δε θα υπάρχει χώρος για «κλισέ». Μιας μουσικής «αντικειμενικής». Προτείνει τη διάλυση των «συμβατικών» μουσικών ιδιωμάτων μέσα από τη χρήση τεχνικών που εντοπίζονται στα έργα των Schönberg, Bartok και Stravinsky. Υποστηρίζει πως «μόνο με το στοιχείο της έκπληξης μπορεί η κινηματογραφική ταινία να αποδώσει την καθημερινή ζωή» και πως η σύγχρονη αρμονία με την έμφυτη τάση προς μία διαρκή κίνηση εμπεριέχει την ουσία αυτού του στοιχείου: το «σασπένς». [Eisler, σελ. 36-37] (μτφ.σ.)

#### **1.4. Νέες τεχνικές, νέος «ήχος» και «κίνδυνοι».**

Σε μία προσπάθεια ανανέωσης, το Hollywood εισήγαγε σύγχρονα στοιχεία στην κινηματογραφική μουσική διατηρώντας πάντα στο μεγαλύτερο μέρος τους τις «κλασικές» πετυχημένες συνταγές των προηγούμενων δεκαετιών. Έτσι, τα στοιχεία του ρομαντισμού έδωσαν τη θέση τους σε διάφωνα διαστήματα, σύνθετα ρυθμικά μοτίβα, στο δωδεκαφθογγικό σύστημα και σε «απο-ιεραρχημένα αρμονικά ιδιώματα». [Brown, σελ. 119] (μτφ.σ.)

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 η κινηματογραφική μουσική υιοθέτησε το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού συμπεριλαμβάνοντας τη Jazz στο μουσικό της λεξιλόγιο ενώ την ίδια περίοδο καθιέρωσε μία νέα τεχνική: την πλήρη «απουσία μουσικής». Οι περιστάσεις που προτείνουν τη χρήση αυτής της τεχνικής αιτιολογούνται κατά περίπτωση διαφορετικά. Κατά κύριο λόγο, η μουσική απουσιάζει όταν ο διάλογος θέτει όλα τα δεδομένα που πρέπει να τεθούν, όταν

λέγονται όσα πρέπει να λεχθούν. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η απόλυτη ησυχία «πίσω» από έναν διάλογο βοηθά τις λέξεις να ξεχωρίσουν, να έρθουν σε πρώτο πλάνο. Επίσης, η απουσία μουσικής δημιουργεί ένα ιδιαίτερα ρεαλιστικό «ακουστικό πεδίο», ενώ ταυτόχρονα διογκώνει τον συναισθηματικό αντίκτυπο της δράσης, ειδικά όταν λειτουργεί «αντιστικτικά» με αυτήν ή έπεται αυτής. Φαίνεται πως οι αντιθέσεις στον κινηματογράφο έχουν μεγάλη ισχύ και μία από τις ισχυρότερες αντιθέσεις είναι εκείνη του θορύβου με την πλήρη απουσία μουσικής ή και ήχου. [Burt, σελ. 209-212]

Η παρουσία «ήχων περιβάλλοντος» είναι ένας ακόμη από τους λόγους που οδηγούν στην πλήρη απουσία μουσικής. Όταν ο «ήχος» δίνει από μόνος του όλες τις απαιτούμενες πληροφορίες, η μουσική μπορεί να λειτουργήσει παρεμβατικά και να αποσπάσει την προσοχή του θεατή από το ζητούμενο σημείο. Η ανάπτυξη της ηχητικής τεχνολογίας κατά τη δεκαετία του '70, συνέβαλε σημαντικά στην επαναπροσέγγιση της «ηχητικής πραγματικότητας» του κινηματογράφου αλλά και του ίδιου του κινηματογράφου ως «οπτικό μέσο». Ο διαχωρισμός της ηχητικής μπάντας πάνω στο φιλμ, σε κανάλια τα οποία δεν αλληλοκαλύπτονταν συχνοτικά (γεγονός που διευκόλυνε τη χρήση μουσικής πίσω από σκηνές διαλόγου) αλλά και η εφεύρεση του Dolby οπτικοποίησαν τη μουσική σε μεγάλο βαθμό προκαλώντας για πρώτη φορά (μετά τους Adorno και Eisler) την προσοχή των μελετητών σε ζητήματα κινηματογραφικού ήχου. Ο Robert Stam στο βιβλίο του «Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου» χαρακτηριστικά αναφέρει: «Για τον Michel Chion το Dolby πρόσθεσε τρεις οκτάβες σε ένα πιάνο που μέχρι τότε είχε πέντε».

Στον ψηφιακό ήχο της δεκαετίας του '70 ήρθε να προστεθεί ο midi ήχος της δεκαετίας του '80. Με τη ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας δεν άργησαν να κατασκευαστούν ψηφιακά μουσικά όργανα τα οποία έπειτα από δειγματοληψία φυσικών οργάνων αναπαρήγαγαν ψηφιακά επεξεργασμένους ήχους. Αυτό το νέο είδος ηλεκτρονικής μουσικής τεχνολογίας άλλαξε όχι μόνο τα δεδομένα της ηχογράφησης και αναπαραγωγής της κινηματογραφικής μουσικής αλλά και τα υφολογικά δεδομένα της μουσικής κινηματογράφου. Βέβαια οι περισσότεροι παραγωγοί και σκηνοθέτες προτίμησαν αυτό το νέο είδος λόγω του χαμηλού

του κόστους σε σχέση με τη χρήση μιας πραγματικής ορχήστρας αλλά το αποτέλεσμα δεν ήταν ποτέ αληθοφανές.

Έχει ενδιαφέρον να παραθέσω ένα μικρό απόσπασμα από το βιβλίο του George Burt “The art of film music”:

*«Η ομορφιά της ηλεκτρονικής μουσικής είναι το ότι διαθέτει ένα διαφορετικό λεξιλόγιο από εκείνο της ορχηστρικής μουσικής και το ότι μπορεί να κάνει πράγματα που η ορχήστρα δεν μπορεί. Όταν χρησιμοποιείται μαζί με μία ορχήστρα, μοναδικοί ήχοι μπορούν να παραχθούν και αυτό είναι υπέροχο.»*  
(μτφ.σ.)

Οι Adorno και Eisler στο βιβλίο “Composing for the Films” επισημαίνουν τους πιθανούς κινδύνους από τη χρήση νέων τεχνικών και νέων υφολογικών στοιχείων. Παρ’ όλο που αναφέρονται σε τεχνικές και υφολογικά στοιχεία της δεκαετίας του 40, έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε πώς οι ίδιες επισημάνσεις ανταποκρίνονται στη σημερινή πραγματικότητα με αναγωγές στα σύγχρονα στοιχεία της κινηματογραφικής μουσικής. Οι ανησυχίες τους εντοπίζονται σε δύο κύρια σημεία: α) Στην «ανεύθυνη» χρήση των «νέων» πηγών, ερμηνεύοντας την ως έναν κακώς εννοούμενο «μοντερνισμό», όπου η χρήση του εξελιγμένου μέσου γίνεται αυτοαναφορικά και όχι επειδή η ταινία το «ζητά». β) Στη δυσκολία με την οποία ο «μέσος ακροατής» αναγνωρίζει την «ηλιθιότητα» και τον «υποκριτικό μοντερνισμό» εξαιτίας του αντισυμβατικού χαρακτήρα της «νέας μουσικής γλώσσας» και της απόστασης από τις μουσικές γνώσεις που παρέχουν τα κονσερβατόρια. Ακόμη, τονίζουν την «επικινδυνότητα» α) της μανιώδους ενασχόλησης με τις λεπτομέρειες της μουσικής καθώς και β) της απερίσκεπτης υιοθέτησης του δωδεκαφθογγικού συστήματος η οποία μπορεί να οδηγήσει σε μία μηχανική άσκηση που θα διαλύσει την όποια συνοχή της κινηματογραφικής σκηνής. [Eisler, σελ. 43-44]

## **Κεφάλαιο 2ο:**

Τα πρότυπα της μουσικής στον ελληνικό κινηματογράφο

### **2.1. Τα πρώτα χρόνια και η διαμόρφωση κινηματογραφικής αντίληψης.**

Στην Ελλάδα, η έννοια της «κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης» διαμορφώθηκε μερικά χρόνια αργότερα από τον ερχομό του κινηματογράφου. Μέχρι το 1938 οι ελληνικές ταινίες απλώς «συνοδεύονταν» από τραγούδια (συνήθως άσχετα με το περιεχόμενο της ταινίας), που τις έκαναν πιο «ελκυστικές». Αντίθετα, οι ξένες κινηματογραφικές ταινίες που προβάλλονταν στην Ελλάδα, κάνοντας σαφώς μεγαλύτερες εισπράξεις από τις ελληνικές, ακολουθούσαν τα πρότυπα του Hollywood στον τομέα της μουσικής επένδυσης. Συνοδεύονταν από πολυμελείς ορχήστρες που εκτελούσαν δημοφιλή μουσικά θέματα από όπερες. [Μυλωνάς, 2001, σελ.15-16,19-20]

Στον «ηχητικό» κινηματογράφο, είτε αναφερόμαστε στο στάδιο εκείνο που εικόνα και ήχος συγχρονίζονταν με τη χρήση δίσκων γραμμοφώνου είτε αργότερα που ο ήχος καταγράφηκε στο φιλμ, οι μουσικές επιλογές παραγωγών και σκηνοθετών δεν διαφοροποιήθηκαν ιδιαίτερα από εκείνες του «μη ηχητικού». Τα μουσικά θέματα των ταινιών προέρχονταν από την οπερέτα (ένα θεατρικό είδος αρκετά δημοφιλές εκείνη την εποχή) και η συνηθέστερη μορφή τους ήταν το τραγούδι. Αυτά τα δύο στοιχεία παρέμειναν ως μοναδικές μουσικές επιλογές στον ελληνικό κινηματογράφο μέχρι και το 1940. Ονόματα κινηματογραφικών συνθετών της εποχής, όπως Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, Σωτηρία Ιατρίδου και Γιάννης Κυπαρίσσης μαρτυρούν ότι το περιεχόμενο της κινηματογραφικής τους μουσικής αποτελείτο από τραγούδια εμπνευσμένα από τον χώρο της οπερέτας.

Μόνο μετά το 1940 έχουμε δείγματα που αποδεικνύουν τη διαμόρφωση μιας αντίληψης, η οποία δέχεται τη μουσική ως έναν επιπλέον ρόλο στον ελληνικό κινηματογράφο. Τόσο σε επίπεδο σύνθεσης και ενορχήστρωσης όσο και σε επίπεδο χρήσης, δίνεται στη μουσική, για πρώτη φορά, η δυνατότητα να λειτουργήσει πολύπλευρα, ως απαραίτητο στοιχείο της κινηματογραφικής γλώσσας. Χρησιμοποιούνται ορχήστρες με πλήρη σύνθεση, εμφανίζεται το Leitmotif και μπαίνουν σε λειτουργία οι ποικίλες χρήσεις του ως μέσο συσχετισμών και συνδέσεων. [Μυλωνάς 2001, σελ. 30-31]

## **2.2. Το παράδειγμα του Hollywood.**

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε το ότι, βιβλιογραφικά, η άποψη περί διαμόρφωσης αντίληψης για την ελληνική κινηματογραφική μουσική σχετίζεται άμεσα με το κατά πόσο η τελευταία προσιδιάζει στα χολιγουντιανά πρότυπα. Αντίθετα με τη χρήση της, η οποία πράγματι μαρτυρά την ύπαρξη ή μη μιας διαμορφωμένης αντίληψης περί της σχέσης εικόνας και μουσικής, τα αισθητικά μουσικά της κριτήρια (όπως οι μεγάλες ορχήστρες και τα στοιχεία ρομαντισμού) σε κανένα βαθμό δεν πιστοποιούν μια τέτοια σχέση. Μόνο ως αναπόφευκτο μιμητισμό ελλείψει πηγών μπορούμε να αιτιολογήσουμε το γεγονός ότι ακόμα και η «αισθητική» της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής είναι επηρεασμένη από τα πρότυπα που όρισε το Hollywood στις πρώτες δεκαετίες της κινηματογραφικής τέχνης. Ενδεικτικά παραθέτουμε το παρακάτω απόσπασμα από το βιβλίο του Κώστα Μυλωνά «Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο»:

*«Πρέπει, όμως, να σημειώσουμε ότι οι περισσότεροι από τους συνθέτες ακολούθησαν τα πρότυπα της αμερικανικής και ευρωπαϊκής κινηματογραφικής μουσικής, δοθέντος ότι γύρω από το θέμα αυτό δεν υπήρχε καμία παράδοση στον τόπο μας.»*

Άλλος ένας βασικός λόγος για τον οποίο το Hollywood όρισε τα πρότυπα στον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής, ήταν η τεχνολογική του υπεροχή στον τομέα του μουσικής και του ήχου. Όπως και στους υπόλοιπους τομείς στους οποίους είχε, για οικονομικούς κυρίως λόγους, το προβάδισμα, έτσι και στο πώς έπρεπε να «ακούγεται» μία ταινία, το Hollywood έδινε (και δίνει ακόμη

και σήμερα ως ένα βαθμό) το παράδειγμα. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ένας μεγάλος αριθμός ελληνικών ταινιών, μεταξύ αυτών και η πρώτη ομιλούσα στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου («Η γροθιά του σακάτη», σε σκηνοθεσία Τέτου Δημητριάδη), γυρίστηκαν σε studios του Hollywood.

Οι παραγωγές ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό φαίνεται πως αποτελούσε συχνό φαινόμενο. Στην ελληνική φιλομογραφία υπάρχουν αρκετά παραδείγματα ταινιών που γυρίστηκαν στην Αμερική, στην Αίγυπτο και στην Τουρκία ενώ ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ταινίες που γυρίστηκαν, μεν, στην Ελλάδα αλλά η μουσική τους ηχογραφήθηκε στην Αμερική ή στη Γερμανία. [Μυλωνάς, 2001, σελ. 25-26]

### **2.3. Το παράδειγμα του Bollywood.**

Ο ελληνικός κινηματογράφος δε, παραδειγματίστηκε μόνο από τις χώρες που επισκεπτόταν για τις παραγωγές του αλλά και από εκείνες που «επισκέπτονταν» κινηματογραφικά τις ελληνικές αίθουσες. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, εκτός από τα δυτικής προέλευσης έργα, στους ελληνικούς κινηματογράφους προβάλλονταν τούρκικες και αιγυπτιακές ταινίες οι οποίες αργότερα έδωσαν τη θέση τους στο τεράστιο κύμα «Ινδομανίας» που επικράτησε. Η Ινδία αποτελούσε ήδη από τη δεκαετία του '30 τεράστια παραγωγική δύναμη στον χώρο του κινηματογράφου. Αν και ο μεγαλύτερος όγκος ινδικών ταινιών προοριζόταν για εγχώρια κατανάλωση, πολλές εξήχθησαν στις γύρω χώρες αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο. Από τα μέσα της δεκαετίας του '50 έως τα τέλη της δεκαετίας του '60 η Ελλάδα εισήγαγε 111 ινδικές ταινίες σχεδόν αποκλειστικά δραματικού περιεχομένου γεμάτες με τραγούδια τα οποία όχι απλώς επηρέασαν αλλά αντιγράφηκαν εξ' ολοκλήρου από τους Έλληνες συνθέτες της εποχής. [Αμπατζή, σελ. 12-13,14-15]

Παρατηρούμε ότι τα παραδείγματα που διαμορφώνουν τα ελληνικά πρότυπα κινηματογραφικής μουσικής έρχονται τόσο από τη Δύση όσο και από την Ανατολή, με σημαντικότερα κέντρα, ως προς τον όγκο παραγωγής τους, το δυτικό Hollywood και το ανατολικό Bollywood. Αυτές οι δύο γεωγραφικά και μουσικά αντίρροπες δυνάμεις σχολιάζονται από την Ελένη Αμπατζή και τον

Μανουήλ Τασούλα στο βιβλίο «Ινδοπρεπών αποκάλυψη» με χαρακτηριστική σαφήνεια:

*«Η Ελλάδα μιλάει δύο μουσικές γλώσσες. Στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, η ανατολίτικη και η δυτικοπρεπής συναγωνίζονται μεταξύ τους. Άλλοτε υπερισχύει η μια μεριά και άλλοτε η άλλη. Κατά κανόνα, οι φτωχότεροι προτιμούσαν τη μουσική ανατολικής προέλευσης και οι πιο μορφωμένοι τη μουσική δυτικής προέλευσης, αλλά πάντα υπήρχαν επιφανείς και μορφωμένοι θιασώτες της ανατολικής μουσικής.»*

Η ίδια σχέση (μορφωτικού επιπέδου και μουσικών προτιμήσεων) περιγράφεται εξίσου γλαφυρά από τον Κώστα Μυλωνά. Οι ινδικές ταινίες παρουσιάζονται ως «φτηνές σαχλομελό ταινίες» και τα τραγούδια τους ως «μάστιγα του ελληνικού κινηματογράφου και της δισκογραφίας» που εκφράζουν «έναν άκρατο λαϊκισμό, φανερώνοντας ταυτόχρονα το χαμηλό μέσο πνευματικό επίπεδο του λαού».

#### **2.4. Το τραγούδι στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία.**

Ανεξάρτητα από τα παραδείγματα που παίρνει ο ελληνικός κινηματογράφος, η κύρια μορφή της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαετιών '30, '40, '50 και '60 είναι το τραγούδι σε κάθε του μορφή. Η ένταξη τραγουδιών στις ταινίες γινόταν πρωτίστως για εμπορικούς και δευτερευόντως για αισθητικούς λόγους. Η σχέση τραγουδιού – ταινίας στήριξε για πολλά χρόνια μια αρκετά κερδοφόρα βιομηχανία. Η παρουσία του τραγουδιού μέσα στην ταινία έκανε την τελευταία πιο δημοφιλή, ενώ πάρα πολλές είναι οι περιπτώσεις τραγουδιών τα οποία έγιναν γνωστά και αυτονομήθηκαν εμπορικά μέσα απο κινηματογραφικές ταινίες.

Η αλληλοστηριζόμενη αυτή σχέση «άνθισε» κατά τη διάρκεια της εμπορικής έκρηξης του ελληνικού κινηματογράφου, της δεκαετίας του '60. Πάνω από 100 συνθέτες και τραγουδοποιοί επιστρατεύτηκαν για να καλύψουν τις ανάγκες του ελληνικού κινηματογράφου. Σε αυτό το παραγωγικό έδαφος

ευδοκίμησε ένα νέο, για τα ελληνικά δεδομένα, είδος κινηματογράφου: το μιούζικαλ. Συνθέτες όπως ο Μανώλης Χιώτης, ο Απόστολος Καλδάρης, ο Γιώργος Κατσαρός, ο Μίμης Πλέσσας, ο Γιώργος Μουζάκης και ο Κώστας Καπνίσης κατάφεραν σε αυτό το είδος να συνδυάσουν το δυτικό και το ανατολικό παράδειγμα με τα ελληνικά πολιτισμικά στοιχεία. Χρησιμοποίησαν το ελληνικό λαϊκό τραγούδι, ως τη δημοφιλέστερη μορφή μουσικής στον ελληνικό κινηματογράφο, πάνω στα πρότυπα που είχε ορίσει ο κινηματογράφος του Hollywood και του Bollywood τις περασμένες δεκαετίες.

### **2.5. «Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος». Χαρακτηριστικά και συνθέτες.**

Σε πλήρη αντίθεση με τον «παλιό ελληνικό κινηματογράφο» ο «νέος ελληνικός κινηματογράφος» (NEK) [Μυλωνάς, 2001, σελ. 151] αποφεύγει τη χρήση του τραγουδιού περιορίζοντας την σε ελάχιστες περιπτώσεις στις οποίες λόγοι δομής και αισθητικής την επιβάλλουν. Οι πολυπληθείς ορχήστρες απουσιάζουν ενώ πολλοί συνθέτες στρέφονται προς ηλεκτρονικές πηγές ήχου. Τα φυσικά όργανα χρησιμοποιούνται σε μορφή μικρών συνόλων ενώ τα midi έγχορδα καταλαμβάνουν ολοένα και μεγαλύτερο χώρο στο μουσικο-κινηματογραφικό τοπίο. Η οικονομική κατάσταση του NEK δεν επιτρέπει τη χρήση συμφωνικής ορχήστρας (τουλάχιστον όχι εκείνης που αποτελείται από φυσικά όργανα), όπως και κανενός άλλου στοιχείου που υποδηλώνει μια ακριβή μουσική παραγωγή και ως εκ τούτου δεν εγγυάται την εμπορική επιτυχία με τον τρόπο που την αντιλαμβάνονταν η κινηματογραφική μουσική του '60. Από την άλλη πλευρά, οι επιλογές του NEK δείχνουν πως δεν ενδιαφέρεται για το είδος της εμπορικής επιτυχίας που ενδιαφερόταν ο κινηματογράφος του '60, πως – ως τέχνη – έχει την ανάγκη να διαχωρίσει τους στόχους του από εκείνους του «παλιού ελληνικού κινηματογράφου».

Σύμφωνα με τον συγγραφέα Κώστα Μυλωνά και το βιβλίο του «Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο» (από τις ελάχιστες πηγές πληροφοριών για τη μουσική του NEK), «Η άκριτη... ..πολεμική στάση...» που κράτησε ο NEK «απέναντι στον παλιό κινηματογράφο... ..δε φαντάζει μόνο ως

σφάλμα τακτικής, αλλά φανερώνει την αυθάδεια, όπως και το σοβαρό έλλειμμα της γνώσης και της αντίληψης γύρω από το αντικείμενο της έβδομης τέχνης». Οι συνθέτες του ΝΕΚ «...ήταν συνθέτες χωρίς εμπειρία και επάρκεια μουσικών γνώσεων... ..οι περισσότεροι αγνοούσαν το χειρισμό μιας πλήρους ορχήστρας... ..κυρίως όμως αγνοούσαν τις ουσιαστικές λεπτομέρειες για τη λειτουργία και τους τρόπους χρήσης της κινηματογραφικής μουσικής». «Οι συνθέτες του ΝΕΚ, στην πλειονότητά τους, δεν κατάφεραν να λύσουν τα προβλήματα φόρμας της μουσικής», η δουλειά τους «δεν φτάνει στο επίπεδο αυτής των συνθετών του παλιού ελληνικού κινηματογράφου» ενώ «μια από τις βασικές αδυναμίες των περισσότερων συνθετών του ΝΕΚ είναι οι επενδύσεις σε σκηνές δράσης». [Μυλωνάς, 2001, σελ. 151,153,156,157]

Σε αυτό το τοπίο κινηματογραφικής μουσικής, όπως περιγράφεται, τα τελευταία σχεδόν 40 χρόνια (από το 1970 μέχρι και σήμερα) δραστηριοποιήθηκαν, μεταξύ άλλων, συνθέτες όπως ο Γιώργος Παπαδάκης, ο Γιώργος Τσαγκάρης, ο Σταμάτης Σπανουδάκης, ο Μιχάλης Χριστοδουλίδης, ο Κυριάκος Σφέτσας, ο Δημήτρης Παπαδημητρίου, ο Γιώργος Χατζηνάσιος, η Ελένη Καραϊνδρου και ο Νίκος Κυπουργός.

Με μια σύντομη επισκόπηση του έργου όλων των παραπάνω συνθετών παρατηρούμε πως ελάχιστα είναι τα στοιχεία τα οποία συνθέτουν ένα ενιαίο «ύφος» που να τους χαρακτηρίζει. Χρησιμοποιούνται σχεδόν όλα τα υπάρχοντα εκφραστικά μέσα, κάθε είδους αρμονικό ιδίωμα, σύνθεση ορχήστρας και εύρημα της τεχνολογίας του ήχου. Όλα τα είδη και ύφη μουσικής, τα μουσικά «κλισέ» όπως περιγράφηκαν στο 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο, η «μπανάλ» μουσική, κάθε είδους χωροχρονικός συσχετισμός και όλοι οι υπάρχοντες τρόποι χρήσης της μουσικής επιστρατεύονται στην προσπάθεια των συνθετών να επαναπροσδιορίσουν τα πρότυπα της κινηματογραφικής μουσικής στον ελλαδικό χώρο, κατ' αρχάς μέσω της διαφοροποίησής τους από εκείνα που χαρακτήριζαν τους συνθέτες των περασμένων δεκαετιών. Μέσα από αυτήν την πολυποικιλότητα τα μόνα κοινά στοιχεία που ξεχωρίζουν είναι η σχεδόν αποκλειστική χρήση της μελωδίας, της μικρής μουσικής φόρμας και των μικρών μουσικών συνόλων.

## Κεφάλαιο 3ο:

### Ο Νίκος Κυπουργός και το έργο του στον κινηματογράφο

#### 3.1. Βιογραφικό.

Γεννημένος στις 21 Απριλίου του 1952, ο Νίκος Κυπουργός, μεγάλωσε στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας σε «ένα σπίτι υπέροχο» όπως λέει, «τεράστιο, στο Ψυχικό, με κήπο, με νταντάδες, με σοφέρ, με κηπουρούς». Γόνος μιας οικογένειας «πάρα πολύ συνδεδεμένης» είχε μια παιδική ηλικία «πολύ ευτυχισμένη και ισορροπημένη». Φοίτησε στην Ιδιωτική Σχολή του Μωραΐτη από την οποία αποφοίτησε «χάρη στις ευκολίες» του (αν και «εκ φύσεως τεμπέλης» όπως ισχυρίζεται). Αυτές οι ευκολίες του δημιούργησαν έγκαιρα την ανάγκη να κατασκευάζει ο ίδιος τις δυσκολίες και τους στόχους του. [Σαρηγιάννης, σελ. 4, 1996]

«...ήμουν συνεχώς κολλημένος στο ραδιόφωνο... ...άκουγα, ας πούμε πολλά απ'τα τραγούδια που σήμερα περιέχονται στην *Λαϊκή αγορά*». [Καθημερινή 2.2.1988] Σε ηλικία 9 ετών αγοράζει μία κιθάρα πάνω στην οποία μαθαίνει μουσική και γράφει τα πρώτα του τραγούδια. Πριν τα 17 του χρόνια (ηλικία κατά την οποία ο πατέρας του έχασε όλη του την περιουσία), ο Νίκος Κυπουργός είχε αυτονομηθεί οικονομικά κάνοντας διάφορες δουλειές – μεταξύ άλλων αντιγράφοντας παρτιτούρες. Το 1969, τελειόφοιτος Μωραΐτη ακόμη, παίρνει στίχους από τον καθηγητή των θρησκευτικών του, Ματθαίο Μουντέ και εκδίδει έναν δίσκο με δώδεκα τραγούδια. Ο καθηγητής του τον φέρνει σε επαφή με τον Γιώργο Σεφέρη και συλλέγοντας στίχους των Σεφέρη, Βρεττάκου, Σαχτούρη, Καρύδη, Θεοτοκά και Μουντέ, ο Νίκος Κυπουργός εκδίδει το 1970 τον δεύτερό του δίσκο. Ένα χρόνο μετά, το 1971, έρχεται και ο 3ος δίσκος ο οποίος περιέχει 12 τραγούδια για παιδιά σε στίχους Ματθαίου Μουντέ. Τότε, λαμβάνει ένα γράμμα από τον Μάνο Χατζιδάκι ο οποίος του εξηγεί «τι είναι τραγούδι»:

*«Ναι, μεν, δείχνετε μια ευαισθησία αλλά μην μείνετε στην ευκολία σας, διότι το τραγούδι είναι πολύ δύσκολη υπόθεση και θέλει πολύ βαθύ ψάξιμο. Και μέσα σας και σε σχέση με τις σπουδές σας». [Σαρηγιάννης, σελ. 5, 1996]*

Με αυτόν τον τρόπο ο Νίκος Κυπουργός γνωρίζεται με τον Μάνο Χατζιδάκι. Ακολουθώντας τις συμβουλές του, για τα επόμενα 10 χρόνια δεν παράγει δίσκους και αφοσιώνεται στις σπουδές του. Μπαίνει στη Νομική Αθηνών από την οποία αποφοιτά και γράφεται στο Πολιτικό Τμήμα της. Φτάνει μέχρι το πτυχίο αλλά δεν το παίρνει. Παράλληλα σπουδάζει ανώτερα θεωρητικά της μουσικής με τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου και συνεργάζεται με τον Μάνο Χατζιδάκι στο Τρίτο Πρόγραμμα, μια συνεργασία που οδήγησε στη δημιουργία της Λιλιπούπολης το 1980 αλλά και σε μια σειρά επαγγελματικών προτάσεων από το χώρο του θεάτρου και της τηλεόρασης. Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρεται στο Τρίτο πρόγραμμα και στον Μάνο Χατζιδάκι:

*«Ήταν μια τρομερή εμπειρία το Τρίτο, πέρα από το τι πέτυχε, πράγμα που οφείλεται στο χατζιδάκειο πνεύμα και στην απίστευτη ενέργεια που μετέδιδε σε όλους μας... Έμαθα πολλά, τόσο μέσα από την εργασία, όπως την έστηνε, όσο και από τις, εν συνεχεία, καφενειακές συζητήσεις, που ήταν επιπέδου ανώτερου από πανεπιστημιακό... Διδάχτηκα πάρα πολλά πράγματα. Και πρώτα, πώς να προστατεύεσαι από την εξουσία». [Σαρηγιάννης, σελ. 7, 1996]*

Αμέσως μετά την έκδοση του δίσκου της Λιλιπούπολης, ο Νίκος Κυπουργός αναχωρεί για το Παρίσι όπου με υποτροφία του Ιδρύματος Ωνάση συνεχίζει τις σπουδές του δίπλα στους Μαξ Ντόιτς, Ξενάκη, Μπουλέζ, Λουτοσλάφσκι και Ντιτιγιέ. Στο Κονσερβατουάρ, στη Σορβόνη και στην Εκόλ Νορμάλ σπουδάζει φυσική, σύγχρονα μαθηματικά, φωνητική, σύνθεση, ανάλυση, ηλεκτροακουστική μουσική, εθνομουσικολογία και μουσική παιδαγωγική.

Επιστρέφοντας στην Αθήνα, παντρεύεται την ηθοποιό Δώρα Μασκλαβάνου (με την οποία κάνουν μία κόρη, τη Λυδία). Αναλαμβάνει τη θέση του ενορχηστρωτή στο *Σείριο* (τη δισκογραφική εταιρεία που είχε ιδρύσει ο Μάνος Χατζιδάκις) και στους *Αγώνες Τραγουδιού* στην Κέρκυρα.

«Και μου κολλάν την ετικέτα του ενορχηστρωτή. Παλιότερα από την Λιλιπούπολη, μου είχαν κολλήσει την ετικέτα του συνθέτη μουσικής για παιδιά και με φώναζαν να κάνω μουσική για παιδικά θέατρα...». [Σαρηγιάννης, σελ. 8, 1996]

Παράλληλα, με την ιδιότητα του μουσικοπαιδαγωγού, συμμετέχει στην πολιτιστική άνθιση της Καλαμάτας «της οποίας ηγείτο ο Γιώργος Κουρουπός ως καλλιτεχνικός υπεύθυνος και ο τότε δήμαρχος Σταύρος Μπένος ως εμψυχωτής».

Δύο χρόνια αργότερα, το 1985, ο Γιώργος Κουρουπός προτείνει στη Ραλλού Μάνου τον Νίκο Κυπουργό ως συνθέτη «...για ένα μπαλέτο που εκείνη ετοίμαζε στο *Ελληνικό Χορόδραμα...*». Αυτή η δουλειά εκδόθηκε σε δίσκο με τίτλο «*Εν Αθήναις*». Ένας δίσκος που όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συνθέτης «δεν είχε κανένα εμπορικό μέλλον, όμως κάποιιο τον άκουσαν». Ανάμεσα σε αυτούς και οι σκηνοθέτες Δημήτρης Μαυρίκιος και Μενέλαος Καραμαγγιώλης. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος καλεί τον συνθέτη να γράψει τη μουσική της θεατρικής παράστασης *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* που ανέβηκε στο ΚΘΒΕ και ο Μενέλαος Καραμαγγιώλης τον καλεί να συνθέσει για την ταινία *ROM*. Έτσι, ο Νίκος Κυπουργός, το 1989 με το δίσκο *ROM*, μπαίνει στο χώρο της κινηματογραφικής μουσικής. Έκτοτε συνέθεσε μουσική για 55 θεατρικά έργα, 6 τηλεοπτικές σειρές και 50 ταινίες (εκ των οποίων οι 6 είναι μικρού μήκους).

### **3.2. Παρουσίαση και ανάλυση του έργου του συνθέτη στον κινηματογράφο.**

Στην παρούσα πτυχιακή άσκηση, όπως αναφέραμε προηγουμένως, θα εξετάσουμε το μουσικό έργο του συνθέτη Νίκου Κυπουργού στον κινηματογράφο. Από τις 50 συνολικά ταινίες για τις οποίες έχει συνθέσει μουσική, διαθέτουμε μουσικό υλικό μόνο για τις 41 (5 μικρού μήκους και 36 μεγάλου μήκους). Θα προχωρήσουμε στην παρουσίαση του έργου του συνθέτη ανά ταινία, με χρονολογική σειρά, εξετάζοντας ζητήματα μορφής, ενορχήστρωσης, «ήχου», «ύφους», κατηγοριών μουσικών θεμάτων και μουσικών ιδιωμάτων. Ενδιάμεσα στο κείμενο της ανάλυσης παρατίθενται

αποσπάσματα συνέντευξης που παραχωρήθηκε από τον Νίκο Κυπουργό στις 3 Ιουνίου 2008, στα πλαίσια της περάτωσης της παρούσας πτυχιακής εργασίας αλλά και αποσπάσματα παλαιότερων συνεντεύξεων του συνθέτη. Τα αποσπάσματα των συνεντεύξεων παρατίθενται με πλάγια γράμματα και ξεκινούν με τα αρχικά του συνθέτη (N.K.) για να ξεχωρίζουν από το κείμενο της ανάλυσης.

- 1982 – MEMED, MY HAWK, σκηνοθεσία Peter Ustinov.

Η μουσική της ταινίας “Memed, my hawk” γράφτηκε κατά ένα μέρος της από τον Νίκο Κυπουργό και κατά ένα δεύτερο από τον Μάνο Χατζιδάκι. Οι συγκυρίες κάτω από τις οποίες έγινε αυτή η συνεργασία περιγράφονται από τον ίδιο τον συνθέτη Νίκο Κυπουργό σε μία από τις συνεντεύξεις του:

*«...του είχε παραγγείλει [του Χατζιδάκι] ο Ουστίνοφ να γράψει τη μουσική και δεν είχε καμία όρεξη να το κάνει. Μου τηλεφώνησε, όταν ζούσα στο Παρίσι και μου ζήτησε να έρθω για λίγες μέρες στην Αθήνα, για να ενορχηστρώσω τα κομμάτια που έπρεπε να παραδώσει σε μια βδομάδα. Φθάνω, δεν είχε γράψει τίποτα. Μου ζητάει λοιπόν να γράψω κάνα-δυο κομμάτια για την ηχογράφηση της επόμενης μέρας, που δεν έπρεπε επ' ουδενί να ακυρωθεί. Όπερ και εγένετο. Ήρθε στο στούντιο και διηύθυνε ο ίδιος τα κομμάτια μου, με όρεξη. Μετά πήγε σπίτι του και πρέπει να δούλεψε όλη τη νύχτα, γιατί την άλλη μέρα έφερε διπλάσια κομμάτια από μένα. Στην ουσία, με έβαλε να κάνω την αρχή ώστε να πιεστεί ο ίδιος μετά και να γράψει μουσική.» [Βραδυνή 28.3.2004]*

Από τα 18 μουσικά κομμάτια της ταινίας τα 6 είναι σε σύνθεση και ενορχήστρωση Νίκου Κυπουργού. Τα όργανα που χρησιμοποιεί είναι: Βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσσο, φλάουτο, κλαρινέτο, τρομπέτα, σαντούρι, λαούτο, κιθάρα, πιάνο και κρουστά.

Η χρήση της μελωδίας είναι κατά βάση τροπική. Χρησιμοποιεί τριημιτόνια κατασκευάζοντας 4χορδα Νικρίζ τα οποία στη συνέχεια αναιρεί. Όλα τα όργανα παίζουν σκληρά διαστήματα εκτός από το βιολί που παίζει μαλακά. Το λαούτο χρησιμοποιείται με ενδιαφέροντα τρόπο καθώς επιτελεί το ρόλο του αυτοσχεδιαστή ενώ παράλληλα δεν ξεφεύγει από την παρτιτούρα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκτελεί την παρτιτούρα με μια ρυθμική και εκφραστική ελευθερία. Τις κύριες μελωδίες εκτελούν το βιολί και το λαούτο. Τα υπόλοιπα έγχορδα έχουν ρόλο συνοδευτικό, συμπληρώνοντας την αρμονία με διαστήματα 2ας, 3ης και 4ης. Τα πνευστά λειτουργούν αντιστικτικά με τις βασικές μελωδίες. Το σαντούρι χρησιμοποιείται κυρίως για το χρώμα που δίνει στην ενορχήστρωση, τονίζοντας κυρίως τη ρυθμική αγωγή των κομματιών, η οποία παρουσιάζεται σε απλά (4/4) αλλά και σε πιο σύνθετα μέτρα (14/8).

Τα μουσικά θέματα (εκείνα που έχουν συντεθεί από τον Νίκο Κυπουργό) είναι δύο και η φόρμα τους είναι μικρή καθώς ολοκληρώνονται σε 8 και 4 μέτρα αντιστοίχως. Το 8μετρο θέμα είναι καθαρά μελωδικό και πλαισιώνεται από ένα αντιστικτικού χαρακτήρα τοπίο που δημιουργούν τα συνοδευτικά όργανα, ενώ το 4μετρο είναι ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο που συμπληρώνεται από διάσπαρτες φράσεις της τρομπέτας, του λαούτου και του βιολιού.

Οι αναφορές στην Τουρκία (όπου διαδραματίζεται η ταινία *Memed, my hawk*) και στους τρόπους και τους δρόμους της “Ανατολής”, γίνονται οργανολογικά, με τη χρήση “μη ευρωπαϊκών” στοιχείων αλλά και μέσω της χρήσης μαλακών διαστημάτων από το βιολί.

- 1989 – ROM, σκηνοθεσία Μενέλαος Καραμαγγιώλης.

Από τα 17 μουσικά κομμάτια της ταινίας, τα 8 είναι τραγούδια και τα υπόλοιπα 9 είναι ορχηστρικά. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι: Βιολί, κοντραμπάσο, κλαρινέτο, λαούτο, κιθάρα, κρουστά, σάζι, ούτι, λαούτο, λαούτο με δοξάρι, σύριγγα του Πανός, cymbalum.

Η χρήση της μελωδίας είναι τροπική. Διατονικοί και χρωματικοί τρόποι χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν ένα χρώμα «τσιγγάνικο». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση των «δυτικών» οργάνων ως προς την απόδοση αυτού του χρώματος. Η χρήση του κλαρινέτου ως «τσιγγάνικο» κλαρίνο, το οποίο αποδίδει πιο μαλακά διαστήματα και του βιολιού με σαφείς «ρουμάνικες» αναφορές στο παίξιμο είναι χαρακτηριστική, αν λάβει κανείς υπόψη την κλασική μουσική παιδεία των εκτελεστών (Νίκος Γκίνος και Μιχάλης Βοριάς αντίστοιχα). Η χρήση των παραδοσιακών κρουστών αλλά και της σύριγγας του Πανός συμβάλει επίσης στη δημιουργία του «τσιγγάνικου» χρώματος.

*Ν.Κ.: Όταν έκανα το ROM όλοι πίστευαν ότι αυτός είναι ο τσιγγάνικος ήχος. Δεν έχει καμία σχέση με τσιγγάνικο ήχο, ούτε υπάρχει ο τσιγγάνικος ήχος. Οι τσιγγάνοι παίρνουν τη μουσική του τόπου στον οποίο βρίσκονται και μέσα σ' αυτήν βάζουν τη δική τους ψυχή και τη δική τους ιδιοσυγκρασία. Δεν έχουν μια δική τους ενιαία μουσική, που είναι ίδια στην Ουγγαρία, στη Ρουμανία, στην Ελλάδα, στην Ισπανία κτλ. Οι άλλοι νόμιζαν ότι «εμπνεύστηκα» από την τσιγγάνικη μουσική, την «εξευγένισα» και την «έφερα στην επιφάνεια». Τίποτα τέτοιο δεν έκανα. Εγώ πήρα κάποια πράγματα που δεν ηχούσαν σαν Bach, ούτε σαν Stravinsky, ούτε σαν Beethoven αλλά είχαν (ήθελα να πιστεύω) έναν «προσωπικό» ήχο και τη δική μου μουσική σκέψη και από κει και πέρα η μόνη παραπομπή που υπήρχε ήταν ένα glissando στο κοντραμπάσο για να παραπέμπει σε κάτι γενικό που έχουμε στα αυτιά μας αν έχουμε ακούσει τα τσιγγάνικα βιολιά της Ουγγαρίας. Δηλαδή απλώς αναφορές που είναι πειστικές στο αυτί του θεατή-ακροατή. Ιδίως αν οι θεατές είναι Γάλλοι.*

Τα ρυθμικά σχήματα είναι κατά βάση σύνθετα και αποδίδονται με την έντονη παρουσία των κρουστών. Κυριαρχούν μέτρα όπως τα 17/8, τα 19/8 και

τα 14/8 χωρίς όμως να απουσιάζουν και τα πιο απλά μέτρα των 3 και 4 τετάρτων. Οι κύριες μελωδίες των ορχηστρικών κομματιών εκτελούνται από το βιολί, το κλαρίνο και τη σύριγγα του Πανός. Οι αρμονία αποδίδεται με την κιθάρα, το λαούτο, το σάζι και το κοντραμπάσο.

Η ύπαρξη των τραγουδιών είναι ενταγμένη στο σενάριο υπό την έννοια ότι αποτελούν δομικά στοιχεία της ταινίας ενώ στιχουργικά σχετίζονται με τη θεματολογία της.

- 1990 – AINIGMA EST, σκηνοθεσία Δημήτρης Μαυρίκιος.

Στα 6 κομμάτια που αποτελούν το soundtrack της συγκεκριμένης ταινίας, η οποία πραγματεύεται τη ζωή του Giorgio De Chirico, παρατηρείται τόσο η διάθεση απόδοσης ενός συγκεκριμένου ύφους με σαφείς αναφορές σε κλασικά μουσικά στοιχεία όσο και εκείνη της δημιουργίας μιας ηχητικής ατμόσφαιρας χωρίς σαφείς αναφορές σε χωροχρονικά στοιχεία. Στην πρώτη περίπτωση χρησιμοποιείται ένα κουαρτέτο εγχόρδων το οποίο εκτελεί μια σύνθεση με αντιστίξεις, μελωδίες και πτώσεις εμφανώς επηρεασμένες από την κλασική μουσική. Στα υπόλοιπα κομμάτια συναντάμε μια συνδυαστική χρήση πνευστών, κρουστών, εγχόρδων και φωνών (σε ορισμένα σημεία, ηλεκτρονικά επεξεργασμένων) για τη δημιουργία ενός ηχητικού περιβάλλοντος. Ξεχωρίζει επίσης μια σύνθεση η οποία εκτελείται από μία, πολλαπλώς ηχογραφημένη, σύριγγα του Πανός. Σε αυτή τη σύνθεση τα διαστήματα εκτελούνται μεν αλλοιωμένα, κάνοντας μια αναφορά σε κάτι λιγότερο «δυτικό», αλλά η εναρμόνιση αντισταθμίζει τη «δυτική» πλευρά της.

Η μουσική της ταινίας καταλήγει σε ένα τραγούδι, το οποίο, συνδυάζοντας τις δύο διαθέσεις που αναφέρθηκαν προηγουμένως, βγαίνει από τη συνηθισμένη μορφή του, της μικρής φόρμας. Το μέτρο που κυριαρχεί είναι τα 2/4 ενώ η φόρμα που ακολουθείται, κατά βάση, είναι μεγάλη (για τα κινηματογραφικά δεδομένα). Τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι: Βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κιθάρα, μία πληθώρα κρουστών (κλασικών και μη), σύριγγα του Πανός και νέι. Στην αρμονία παρατηρείται, όπως και στο

μεγαλύτερο μέρος του έργου του Νίκου Κυπουργού, μια χρωματική κίνηση των φωνών.

- 1990 – ΑΝΕΞΙΤΗΛΑ ΧΡΩΜΑΤΑ, σκηνοθεσία Ν. Σέκερης (μικρού μήκους)

Στα δύο μουσικά κομμάτια της - μικρού μήκους - ταινίας «Ανεξίτηλα Χρώματα» συμπυκνώνεται ένας φοβερός όγκος μελωδικότητας και ευαισθησίας. Τα όργανα που εμφανίζονται στις δύο αυτές, μικρής φόρμας και διάρκειας, συνθέσεις είναι: Πιάνο, κιθάρα, ακορντεόν και κουαρτέτο εγχόρδων. Και οι δύο συνθέσεις έχουν μέτρο 3/4. Στην πρώτη σύνθεση η κύρια μελωδία εκτελείται από το βιολί και το πιάνο tutti ενώ στη δεύτερη κυριαρχεί το ακορντεόν. Παρ' όλο που και τα δύο κομμάτια καταλήγουν σε γρήγορα βάλς, αρχικά υπάρχει μια ελευθερία στο tempo και γενικότερα στη ρυθμική απόδοση της εκτέλεσης, η οποία (πέραν των αναφορών σε στοιχεία ρομαντισμού) οδηγεί σε ένα πιο «εκφραστικό» μουσικό αποτέλεσμα.

Αρμονικά, παρατηρείται η συνήθης χρωματική κίνηση των φωνών. Χαρακτηριστική, στο συγκεκριμένο έργο, είναι η χρήση της μελωδίας η οποία, παιγμένη με έντονες εναλλαγές στις δυναμικές των οργάνων αλλά και επαναλαμβανόμενη καθώς περνάει από το ένα όργανο στο επόμενο απομνημονεύεται γρήγορα από τον θεατή-ακροατή. Τόσο η ενορχήστρωση και η αρμονία, όσο και η μελωδικές γραμμές σε συνδυασμό με την εκτέλεση τους, συντελούν στη διαμόρφωση ενός «προσωπικού» ήχου του συνθέτη Νίκου Κυπουργού που θα μπορούσαμε να πούμε ότι, παρά τη διαμόρφωσή του μέσα στον χρόνο, είναι ευδιάκριτος ακόμη και σε ένα από τα πρώτα του κινηματογραφικά μουσικά έργα, όπως αυτό.

- 1990 – Ο ΔΡΑΠΕΤΗΣ, σκηνοθεσία Λ. Ξανθόπουλος.

Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης ταινίας χρησιμοποιήθηκαν 4 διαφορετικής σύστασης, ορχήστρες. Η βασική ορχήστρα, η οποία εκτελεί το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής της ταινίας αποτελείται από: Βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσσο, τρομπέτα, τρομπόνι, κόρνο, κιθάρα, πιάνο, τύμπανα και κρουστά. Με αυτή τη σύσταση ορχήστρας εκτελούνται όλα τα βασικά μουσικά θέματα της ταινίας καθώς και όλα τα τραγούδια που ακούγονται σε αυτήν. Μία δεύτερη ορχήστρα, η Μπάντα της Χαλκίδας αποτελούμενη από: Κλαρινέτο, τζέινις, 2 κορνέτες, τρομπόνι, τούμπα και κρουστά εκτελούν μια εμβληματικού χαρακτήρα σύνθεση γραμμένη από τον Νίκο Κυπουργό για τις ανάγκες της ταινίας. Για τις ίδιες ανάγκες, παραδοσιακοί μουσικοί από την Τρίπολη έπαιξαν: Κλαρίνο, βιολί, ούτι και τουμπελέκι σε μια σύνθεση με σαφείς αναφορές στον «τσάμικο». Τέλος, ένα ντουέτο κιθάρας – ακορντεόν εκτελεί μια σύντομη σύνθεση η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στο ύφος των βασικών συνθέσεων της ταινίας.

Οι μελωδίες των βασικών θεμάτων προκύπτουν ως επί το πλείστον από τα τραγούδια. Στη συγκεκριμένη ταινία τα τραγούδια είναι ενταγμένα στο σενάριο. Κάθε ήρωας έχει το δικό του τραγούδι που το τραγουδά ο ίδιος σε διάφορες στιγμές της ταινίας. Έτσι, τα θέματα, συνδεδεμένα με πρόσωπα, αποκτούν, ως ένα βαθμό, χαρακτήρα Leitmotif. Εδώ, ο συνθέτης διαχωρίζει τη μουσική του ενορχηστρωτικά και συνθετικά μέσα στην ταινία, διατηρώντας πάντα ένα προσωπικό ύφος που συνδέει τα βασικά θέματα της ταινίας με τα “παραδοσιακοφανή” ή τα εμβληματικά υπόλοιπα θέματα. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι για πρώτη φορά οι μουσικοί που εκτελούν κάθε “στυλ” μουσικής είναι διαφορετικοί. Σε αντίθεση με παλαιότερες ταινίες, όπως το ROM ή μεταγενέστερες που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, η «παραδοσιακοφανής» μουσική παίζεται από οργανοπαίχτες παραδοσιακής μουσικής, η εμβληματική από μπάντα χάλκινων πνευστών και η δυτικότροπη από ορχήστρα δυτικής μουσικής.

Το κάθε ξεχωριστό «στιλ» μουσικής αποδίδεται με μια αναφορά στα βασικά μουσικά του στοιχεία. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία από το ύφος της μουσικής στην οποία αναφέρεται (όπως ρυθμικά σχήματα, αρμονικές σχέσεις, χαρακτηριστικά μουσικά όργανα) χωρίς όμως να μιμείται. Το στοιχείο

που διαφοροποιεί την προσέγγιση του συνθέτη σε σχέση με το υπόλοιπο έργο του είναι η πιο «πιστή», ως προς τα πρότυπα, εκτέλεση του κάθε είδους μουσικής.

*Ο Ξανθόπουλος στην ταινία “Ο Δραπέτης” είχε, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχώς, ενσωματώσει στο σενάριο του 5 τραγούδια των 5 ηρώων του. Ήταν μέσα στη δομή της ταινίας του δηλαδή. Εκεί είχα κληθεί εγώ να γράψω αυτά τα τραγούδια πάνω στους στίχους του Γκανά. Δεν ξέρω πόσο επιτυχώς έγινε αλλά η ιδέα ήταν να ενσωματωθούν τα τραγούδια στην ταινία και να αποτελέσουν αναπόσπαστο μέρος του σεναρίου της.*

*Ακόμη και στις περιπτώσεις που ο Ηλιόπουλος πάει στην ταβέρνα και ακούει τον Ζαμπέτα -για να κάνει ο θεατής διαλλειματάκι- παρατηρείς ότι προσπαθούν το περιεχόμενο του τραγουδιού να είναι ενσωματωμένο στο σενάριο. Φυσικά, τον Φίνο τον ενδιέφερε να κάνει εισητήρια η ταινία του. Αφού τα τραγούδια έφερναν εισητήρια, τα χρησιμοποιούσε. Αλλά αυτά τα τραγούδια δεν είχαν καμία σχέση με τα τραγούδια που βάζουν σήμερα στις ταινίες του Hollywood. Σήμερα τα soundtrack περιέχουν 30 τραγούδια τα οποία δεν έχεις ακούσει ποτέ μέσα στην ταινία αλλά υπάρχουν για να πουλήσει το cd. Είτε βάλεις αυτά, είτε βάλεις κάποια άλλα δε θα το καταλάβει κανείς. Μπορεί στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο κάποια από τα τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν να ήταν κακά αλλά τουλάχιστον ήταν ενταγμένα στο σενάριο της ταινίας. Ήταν σαν θεατρικά έργα με εμβόλιμα τραγούδια. Τηρουμένων των αναλογιών πάντα – Πώς βάζει ο Λόρκα μέσα στη «Γέρμα» τραγούδια τα οποία έχουν μέτρο, ομοιοκαταληξία και μουσική; Αυτό ήταν το ιδεώδες στον ελληνικό κινηματογράφο. Κάτι σαν light musical. Ασχέτως αν μας αρέσει ή δε μας αρέσει, η χρήση των τραγουδιών ήταν αιτιολογημένη.*

- 1991 – ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΣΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ, σκηνοθεσία Μ. Ηλιού. (μικρού μήκους)

Η μουσική προσέγγιση του Νίκου Κυπουργού σε αυτήν τη - μικρού μήκους - ταινία χαρακτηρίζεται από λιτότητα τόσο στη σύνθεση όσο και στην ενορχήστρωση. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι: Λύρα, φλάουτο, κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων. Τα μουσικά θέματα της ταινίας είναι δύο και οι κύριες μελωδίες τους παίζονται από τη λύρα το πρώτο και από το φλάουτο και το βιολί tutti το δεύτερο. Ένα χαρακτηριστικό της ενορχηστρωτικής διάθεσης του συνθέτη παρατηρείται στο συγκεκριμένο έργο και αυτό είναι η χρήση ήχων που δημιουργούνται από το tutti παίξιμο δύο ή περισσότερων οργάνων. Τα όργανα παίζουν αλλά και μιξάζονται στο studio με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούν ένα ενιαίο, «καινούργιο» ηχόχρωμα.

Η χρήση της λύρας και συγκεκριμένα, η αυτοσχεδιαστική διάθεση στο παίξιμό της, παραπέμπει στο ελληνικό στοιχείο, συνδυαζόμενο πάντα με την δυτικότερη εναρμόνιση των μελωδιών η οποία ακολουθεί την, συνήθη στο έργο του συνθέτη, χρωματική κίνηση. Τα μέτρα που χρησιμοποιούνται είναι απλά, 2 και 4 τέταρτα. Θα λέγαμε ότι η προσέγγιση του συνθέτη είναι παρόμοια με των υπόλοιπων ταινιών μικρού μήκους στις οποίες όμως η μικρής φόρμας και χρονικής διάρκειας μελωδίες δεν τον εμποδίζουν να αποδώσει το συναίσθημα που επιδιώκει με προσωπικό ύφος και ιδιαίτερη εκφραστικότητα.

- 1991 – Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ, σκηνοθεσία Β. Λουλές. (μικρού μήκους)

Η πρώτη περίπτωση μονοθεματικής προσέγγισης ταινίας από τον συνθέτη. Η ταινία αυτή συνοδεύεται μουσικά από μια σύνθεση του Νίκου Κυπουργού για ποτήρια με δοξάρι, παιγμένα από τον ίδιο. Συναντάμε ξανά τη χρήση ή δημιουργία «πρωτότυπων» ήχων από τον συνθέτη αυτή τη φορά με μια μινιμαλιστική διάθεση. Η μελωδία αποτελείται από 5 νότες και ολοκληρώνεται σε 4 μέτρα ρυθμικά ελεύθερης απόδοσης 4/4.

- 1992 – ΤΟ ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ, σκηνοθεσία Γ. Καρυπίδης.

Ένα μουσικό έργο άκρως χαρακτηριστικό του ύφους και του «ήχου» του Νίκου Κυπουργού, τόσο για την έντονη χρωματική κίνηση των φωνών σε επίπεδο μελωδίας και αρμονίας, όσο και για την ελευθερία της ορχήστρας στη ρυθμική απόδοση του έργου. Μια γενική παρατήρηση σε ό,τι αφορά το έργο του συνθέτη είναι ότι στα μουσικά κομμάτια τα οποία δεν εξαρτώνται από το γρήγορο tempo, η ρυθμική τους απόδοση είναι συνήθως «εκτός μετρονόμου» ενώ συμπεριλαμβάνει σχεδόν πάντα *ritenuto* και *accelerando*.

Η σύσταση της ορχήστρας που εκτελεί το έργο είναι: Πιάνο, φλάουτο, κοντραμπάσο και κουαρτέτο εγχόρδων. Το φλάουτο, το πιάνο και το βιολί παιγμένο *pizzicato* αναλαμβάνουν τη μελωδία και το υπόλοιπο κουαρτέτο καθώς και το κοντραμπάσο, με *staccato* παίξιμο, τονίζουν τη ρυθμική αγωγή του κομματιού. Τα μέτρα πάνω στα οποία είναι γραμμένα τα 3 μουσικά θέματα της ταινίας είναι 4/4, 3/4 και 2/4 αντιστοίχως. Τα θέματα αποτελούνται από μελωδίες με έντονη αντιστικτική μεταξύ τους σχέση αλλά και χρωματική κίνηση, στοιχεία που τις κάνουν εύκολα αναγνωρίσιμες.

- 1992 – ΔΟΝΟΥΣΑ, σκηνοθεσία Μ. Αντωνίου.

Ένα έργο που περιέχει ανεξαιρέτως όλα τα στοιχεία του προηγούμενου, όλα τα «κοινά» χαρακτηριστικά του έργου του συνθέτη. Η σύσταση της ορχήστρας είναι και πάλι: πιάνο, φλάουτο, κοντραμπάσο και κουαρτέτο εγχόρδων και το μόνο στοιχείο που μπορεί να προστεθεί σε ό,τι αφορά τη χρήση τους είναι το *tremolo* παίξιμο των εγχόρδων που προσδίδει μια δραματικότητα στο τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Η συμπεριφορά των φωνών είναι κατά βάση χρωματική και αντιστικτική. Ένα νέο στοιχείο που παρατηρούμε στη σύνθεση του Νίκου Κυπουργού είναι η, φαινομενικά εκτός ρυθμού, διασπορά μουσικών φράσεων αποτελούμενων από διάφωνα διαστήματα. Ήταν ένα καινούργιο στοιχείο στο μέχρι τότε καταγεγραμμένο έργο του Νίκου Κυπουργού το οποίο στη συνέχεια υιοθετήθηκε και αποτέλεσε ένα από τα χαρακτηριστικά της σύνθεσής του.

- 1993 – Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΜΕΝΕΙ ΣΤΗ ΛΕΡΟ, σκηνοθεσία Θ. Ρακιτζής.

Ο Νίκος Κυπουργός συνεχίζει να κινείται στο ίδιο ύφος έχοντας μάλλον βρει και σταθεροποιήσει το προσωπικό του ιδίωμα. Το κουαρτέτο εγχόρδων και το πιάνο αποτελούν αναπόσπαστα ηχοχρώματα των συνθέσεών του. Σε αυτό το ηχοχρώμα έρχεται να προστεθεί εκείνο της αντρικής χορωδίας δίνοντας (στη μία και μοναδική σύνθεση που διαθέτουμε ηχογραφημένη για το συγκεκριμένο έργο) έναν επικό τόνο στον ήδη ρυθμικό του χαρακτήρα. Το έργο είναι λιτό στη χρήση της αρμονίας και μινιμαλιστικό στη μελωδία του. Για πρώτη φορά έχουμε, σε κινηματογραφικό μουσικό έργο του Νίκου Κυπουργού, τόσο έντονη χρήση του διαστήματος 3<sup>ης</sup>, ένα διάστημα που, ένα χρόνο πριν, ο συνθέτης εισήγαγε στο έργο του για την τηλεοπτική σειρά «Οι Φρουροί της Αχαΐας» και έκτοτε χρησιμοποίησε κατά κόρον σε πάρα πολλές περιπτώσεις. Θα μπορούσαμε να πούμε πως είτε λόγω της τόσο συχνής χρήσης του, είτε λόγω της δημοφιλούς τηλεοπτικής σειράς, το διάστημα 3<sup>ης</sup> (συνήθως 3<sup>ης</sup> μικρής) έγινε ένα από τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα του έργου του συνθέτη.

- 1993 – ΑΘΗΝΑ, ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΗ ΧΑΜΕΝΗ ΠΟΛΗ, σκηνοθεσία M. Gastine – Σ. Δρακοπούλου.

Μία πολύ ξεχωριστή στιγμή σύνθεσης του Νίκο Κυπουργό. Ξεφεύγοντας από το ύφος που μόλις είχε διαμορφώσει χρησιμοποιεί τροπικές κλίμακες με αναφορές στο μακάμ Χουζάμ και κατασκευάζει ένα μυστηριακό τοπίο που άλλοτε παραπέμπει σε ρεμπέτικο και άλλοτε σε ελαφρό τραγούδι για να καταλήξει σε ένα αυστηρό «χασάπικο» υποστηριζόμενο όμως από την χαρακτηριστική, δυτικότροπη και χρωματικής διάθεσης εναρμόνιση του συνθέτη. Για το συγκεκριμένο documentaire υπάρχει ηχογραφημένο μόνο ένα μουσικό κομμάτι το οποίο αποτελείται από 2 μουσικά θέματα γραμμένα σε μέτρο 2/4. Τα όργανα που συμμετείχαν σε αυτή την ηχογράφιση ήταν: πιάνο (το οποίο παίζει εκτός της αρμονίας και την κύρια μελωδία), φλάουτο (το οποίο αναλαμβάνει την δεύτερη μελωδία και την αντίστιξη στο πιάνο) και κοντραμπάσο, για ρυθμικούς, περισσότερο, λόγους.

- 1993 – ΑΠ’ΤΟ ΧΙΟΝΙ, σκηνοθεσία Σ. Γκοίτσας.

Όπως και σε κάθε κινηματογραφική ταινία στην οποία χρειάζεται να αποδοθούν χωροχρονικοί συσχετισμοί, έτσι και σε αυτήν την ταινία, ο συνθέτης, κάνει τις απαραίτητες αναφορές σε χαρακτηριστικά διαστήματα και ήχους. Συνδυάζοντας το con legno παίξιμο του κοντραμπάσο με μελωδικά κρουστά επιτυγχάνει τη δημιουργία ενός ήχου που παραπέμπει στον ήχο του «κουδουνιού». Προσθέτοντας τη μελωδία στο φλάουτο και τη συνοδεία στο glissando κοντραμπάσο σε διαστήματα 2<sup>ας</sup> και 5<sup>ης</sup>, παιγμένα στον αργό, «καθιστό» ρυθμό των 2/4, αποδίδει ένα βουκολικό τοπίο με αναφορές στο «Ηπειρώτικο» χρώμα που συνοδεύει την ιστορία των Βορειοηπειρωτών της ταινίας.

- 1993 – ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, σκηνοθεσία Π. Καρκανεβάτος.

Ένα αμιγώς ορχηστρικό έργο στο οποίο γίνεται, για πρώτη φορά από τον συνθέτη, η χρήση ολοκληρωμένης ορχήστρας εγχόρδων ( Σολίστ της Πάτρας) με σόλο πιάνο και φλάουτο με ράμφος. Το κυρίαρχο μέτρο είναι τα 3/4 αλλά ως επί το πλείστον τα θέματα είναι παιγμένα σε ελεύθερο tempo. Τα 3 μουσικά θέματα που εμφανίζονται στο έργο είναι γραμμένα στον ίδιο τόνο ενώ οι μελωδίες τους έχουν έντονα στοιχεία ρομαντισμού, κάτι που σε συνδυασμό με την ενορχήστρωσή τους τα φέρνει πολύ κοντά στο μουσικό ιδίωμα του Hollywood.

- 1993 – ΜΑΚΙΓΙΑΖ, σκηνοθεσία Α. Φατούρος. (μικρού μήκους)

Η μουσική για την ταινία μικρού μήκους Μακιγιάζ είναι χαρακτηριστικό δείγμα της «παιχνιδιάρικης» διάθεσης που πολλές φορές έχει η μουσική του συνθέτη Νίκου Κυπουργού. Τα όργανα που χρησιμοποιεί είναι πιάνο και κοντραμπάσο. Δανειζόμενος στοιχεία από τη jazz μουσική στα διαστήματα της μελωδίας του πιάνου, στην κίνηση της μπασογραμμής αλλά και στη ρυθμική σχέση μεταξύ των δύο οργάνων (groove), δημιουργεί δύο ιδιαίτερα ευχάριστα 8μετρα των 4/4 που, όπως αρκετά κομμάτια του συνθέτη, χωρίς να αποκαλύπτουν την πολυπλοκότητα της σύνθεσής τους δεν φαντάζουν απλοϊκά.

- 1994 – ΥΠΟΠΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, σκηνοθεσία Σ. Παυλίδης.

Το δεύτερο κατά σειρά έργο κινηματογραφικής μουσικής με χρήση πλήρους ορχήστρας εγχόρδων (Σολίστ της Πάτρας). Επιπλέον έχουν χρησιμοποιηθεί φουσαρμόνικα, κιθάρα και φωνή. Στην ταινία εμφανίζονται 2 μουσικά θέματα εκ των οποίων το ένα ακούγεται σε ορχηστρική μορφή αλλά και σε μορφή τραγουδιού με τη φωνή της Νένας Βενετσάνου. Όλα τα υπόλοιπα κομμάτια της ταινίας αποτελούν παραλλαγές των 2 βασικών θεμάτων (σε διαφορετικές τονικότητες και με διαφορετική ενορχήστρωση κάθε φορά) των οποίων η φόρμα, για τα δεδομένα της κινηματογραφικής μουσικής, είναι μεγάλη, ακόμη και στην περίπτωση του τραγουδιού (γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι είναι πιθανόν οι στίχοι να γράφτηκαν πάνω στη μουσική και όχι το αντίθετο). Η ύπαρξη του τραγουδιού φαίνεται να αιτιολογείται δομικά καθώς στιχουργικά σχετίζεται με το θέμα της ταινίας. Τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται στις μελωδίες είναι κυρίως διατονικά ενώ στην αρμονία παρατηρούμε τα συνήθη στοιχεία του έργου του συνθέτη: Χρωματική κίνηση των φωνών και χρήση του χαρακτηριστικού διαστήματος 3<sup>ης</sup>. Το κυρίαρχο μέτρο είναι 3/4 και, όπως στα περισσότερα μη εξαρτώμενα από το tempo έργα του συνθέτη, η ρυθμική απόδοση είναι ελεύθερη.

- 1994 – TERRA INCOGNITA, σκηνοθεσία Γ. Τυπάλδος.

Η συνεργασία του συνθέτη με τους Σολίστ της Πάτρας συνεχίζεται. Αυτή τη φορά στην ορχήστρα εγχόρδων προστίθενται: Πιάνο, κιθάρα, ακορντεόν, φλάουτο, κλαρινέτο, τρομπέτα, τρομπόνι, τούμπα, κρουστά και χορωδία. Όλα αυτά τα ηχοχρώματα συντελούν στη διαμόρφωση ενός πολυποίκιλου μουσικού ύφους. Η μουσική του συγκεκριμένου κινηματογραφικού έργου περιέχει, εκτός από τα κυρίαρχα στοιχεία σύνθεσης του Νίκου Κυπουργού (τροπικότητα στις μελωδίες, χρήση του διαστήματος 3<sup>ης</sup>, χρωματική κίνηση φωνών στην αρμονία) και αναφορές στο Λατινοαμερικάνικο μουσικό ιδίωμα. Έτσι, εκτός από τα σχετικά μεγάλης φόρμας ορχηστρικά κομμάτια με όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, στη μουσική της ταινίας περιέχεται ένα tango, ένα cha-cha και μία bossa-nova. Η ομοιογένεια του μουσικού υλικού επιτυγχάνεται τόσο με τη χρήση κοινής ορχήστρας και για τα δύο ιδιώματα όσο και με τις παραλλαγές των

“latin” μουσικών θεμάτων έτσι ώστε να προσιδιάζουν στο συνολικό ύφος της μουσικής της ταινίας.

- 1994 – ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΑΔΥΣΗ, σκηνοθεσία Γ. Πανουσόπουλος.

Ένα έργο για το οποίο ο συνθέτης εργάστηκε κυρίως ως διασκευαστής και ενορχηστρωτής καθώς η μουσική του στηρίχτηκε πάνω σε 2 μουσικά θέματα του Μάνου Χατζιδάκι. Χρησιμοποίησε πλήρη ορχήστρα εγχόρδων, πιάνο, κλαρινέτο και, σε μία από τις παραλλαγές των δύο θεμάτων, λαούτο. Το έργο παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον ενορχηστρωτικά. Η κάθε ομάδα οργάνων σε πολλές περιπτώσεις αυτονομεί τη μελωδική της κίνηση και την ερμηνευτική της συμπεριφορά. Παρατηρούμε τα βιολιά να παίζουν *pizzicato* ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα παίζουν *legato* ή τα βιολοντσέλα να παίζουν *glissandi* αντίθετα με την κίνηση της υπόλοιπης ορχήστρας. Όλα τα παραπάνω αλλά και ο τρόπος με τον οποίο τα όργανα διαδέχονται το ένα το άλλο καθώς «ανταλλάσσουν» τη μελωδική γραμμή, καταδεικνύουν την ενορχηστρωτική ικανότητα του συνθέτη.

- 1995 – ΜΕ ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ, σκηνοθεσία Β. Ηλιοπούλου.

Μια μονοθεματική προσέγγιση του συνθέτη και μάλιστα με ένα ιδιαίτερα μικρής φόρμας το οποίο αναπτύσσεται μέσα από την ενορχήστρωσή του σε 3 τελείως διαφορετικής διάθεσης παραλλαγές. Με ένα σύνθετο μουσικό σχήμα αποτελούμενο από πιάνο, κλαρινέτο, φλάουτο, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κρουστά και μία παιδική φωνή ο συνθέτης συνδυάζει τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο του (χρήση διαστημάτων 3ης, χρωματική κίνηση φωνών στην αρμονία) αναδεικνύοντας, μέσα από μία φαινομενικά απλή μελωδία, γραμμένη σε μέτρο 4/4, πολλές και διαφορετικές ποιότητες συναισθημάτων.

- 1995 – ΜΕΡΙ ΑΜΕΝ, σκηνοθεσία Θ. Μοσχόπουλος.

Με τη μουσική του για το συγκεκριμένο documentaire ο Νίκος Κυπουργός χρησιμοποιεί αμιγώς τα στοιχεία που, όπως αναφέραμε και παραπάνω, χαρακτηρίζουν το μουσικό του ύφος. Χρησιμοποιεί ένα κουιντέτο εγχόρδων για να εκτελέσει ένα μουσικό θέμα με σαφείς κλασικές αναφορές στην αρμονία και στις αντιστίξεις, ενώ η μελωδία – αποτελούμενη από επαναλαμβανόμενα μοτίβα – δεν παραλείπει τα χαρακτηριστικά διαστήματα 3<sup>ης</sup>.

- 1996 – ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ, σκηνοθεσία, Μ. Ηλιού.

Με διάχυτα στοιχεία ρομαντισμού σε επίπεδο ενορχήστρωσης, σύνθεσης και εκτέλεσης ο Νίκος Κυπουργός συνθέτει για αυτό το κινηματογραφικό έργο μια μουσική που πλησιάζει περισσότερο τα Χολιγουντιανά κινηματογραφικά πρότυπα της δεκαετίας του '90. Λυρισμός στις μελωδίες, υπερβολή στα εκφραστικά μέσα αλλά με μικρότερα ορχηστρικά σχήματα. Πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, φλάουτο και μελωδικά κρουστά συνθέτουν τον ενορχηστρωτικό καμβά ενός έργου μεγάλης φόρμας που χρησιμοποιεί τη μελωδία, απλωμένη σε σχεδόν όλη την έκταση των οργάνων, ως μοναδικό μέσο έκφρασης. Δεν εμφανίζονται παραλλαγές καθώς τα θέματα που ακούγονται σε κάθε κομμάτι καλύπτουν τις ανάγκες της ταινίας. Πρόκειται για μια από τις ελάχιστες φορές που συναντάμε στο κινηματογραφικό μουσικό έργο του συνθέτη τόσο μεγάλης φόρμας κομμάτια παιγμένα από τόσο ολιγομελή ορχήστρα.

- 1998 – BLACK OUT, σκηνοθεσία Μ. Καραμαγγιώλης.

Για το συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιήθηκαν δύο τύποι ορχήστρας οι οποίες απέδωσαν δύο τελείως διαφορετικά είδη. Η μεν κλασική ορχήστρα (Καμεράτα) αποτελούμενη από έγχορδα, πνευστά πιάνο και κρουστά απέδωσε το χαρακτηριστικό ύφος σύνθεσης του Νίκου Κυπουργού ενώ για την απόδοση ενός πιο «σύγχρονου» ήχου χρησιμοποιήθηκε μια ορχήστρα αποτελούμενη από: ηλεκτρικό βιολί, keyboards, σαξόφωνο, κοντραμπάσο, ηλεκτρικό μπάσο, drums, timpani, bongos, congas, marimba, tablas, maracas, μαντολίνο, λαούτο και

κιθάρα. Για τα 9 τραγούδια που περιλαμβάνονται στο έργο χρησιμοποιήθηκαν τραγουδιστές και χορωδία. Στο έργο παρατηρούμε δύο τύπους σύνθεσης. Όταν χρησιμοποιείται η κλασική ορχήστρα, οι φόρμες είναι μεγάλες, οι αρμονίες είναι εξαιρετικά σύνθετες και περιέχουν όλα τα μελωδικά, αρμονικά και ενορχηστρωτικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο του συνθέτη. Αντιθέτως, κατά τη χρήση της ηλεκτρικής – ηλεκτρονικής μπάντας, οι αρμονίες και οι φόρμες γίνονται απλές, κάτι που δεν χαρακτηρίζει τον συνθέτη. Το Black Out ίσως αποτελεί μοναδική περίπτωση στην εργογραφία του συνθέτη που δεν επιτυγχάνεται η δημιουργία ενός ενιαίου ύφους και ήχου που να συνδέει όλη τη μουσική της ταινίας. Η πολυμορφία και η πολυπροσωπία των μουσικών στοιχείων ενδεχομένως αντικατοπτρίζει τις καταστάσεις της κινηματογραφικής ταινίας αλλά δεν συντελεί «προσωπικό», χαρακτηριστικό μουσικό αποτέλεσμα.

*N.K.: Εγώ θα προσθέσω μόνο κάτι. Η χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής, από τη στιγμή που θα αιτιολογηθεί, δηλαδή από τη στιγμή που θα παράξει ήχους που ακούω στα αυτιά μου, τους οποίους δεν μπορώ να παράξω με τα φυσικά όργανα, είναι απολύτως θεμιτή. Αυτό το οποίο εγώ «κακίζω» είναι η χρήση των συνθεσάιζερ για την κακή απομίμηση των φυσικών οργάνων. Δεν αντέχω να ακούω ηλεκτρονικούς ήχους φτηνούς που το αυτί το κουράζουν, που η χρήση τους δεν είναι εμπνευσμένη και που δεν αιτιολογείται παρά μόνο οικονομικά.*

- 1999 – ΤΟ ΚΑΝΑΡΙΝΙ ΠΟΔΗΛΑΤΟ, σκηνοθεσία Γ. Σταύρακας.

Ο συνθέτης επιστρέφει στην κινηματογραφική μουσική με ένα σύνθημα, στο έργο του, μουσικό σχήμα, αποτελούμενο από: Πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, φλάουτο και κλαρινέτο. Επιστρατεύοντας τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, ο Νίκος Κυπουργός, συνθέτει 2 μελωδικά θέματα των οποίων οι κύριες μελωδίες παίζονται από το πιάνο, το βιολί και το φλάουτο. Τα μέτρα είναι 2 και 4 τέταρτα και η φόρμα των θεμάτων μικρή. Δεν παραλείπονται τα διαστήματα 3<sup>ης</sup> και οι κλασικές αντιστίξεις. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το συγκεκριμένο έργο δεν παρουσιάζει κάποιες αξιοσημείωτες διαφορές ή κάποια καινοτόμα στοιχεία σε επίπεδο τεχνοτροπίας.

- 1999 – PASSEURS DE REVES, σκηνοθεσία Η. Saleem.

Η διαφοροποίηση έρχεται σε αυτό το έργο με τη χρήση ενός νέου, για το έργο του συνθέτη, μουσικού ιδιώματος: του αρμένικου. Τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν: Η Φιλαρμονική της Αρμενίας, ντουντούκ, ταρ, λαύτα, σάζι, βιολί, βιόλα, κοντραμπάσο, κλαρινέτο και κρουστά. Η απόδοση του αρμένικου χρώματος εδώ πραγματοποιήθηκε με τη χρήση των συγκεκριμένων οργάνων τα οποία αναπόφευκτα δίνουν τον «αρμένικο ήχο» αλλά και με τη χρήση μαλακών διαστημάτων, αυτοσχεδιαστικής διάθεσης εκτελέσεων και πιο σύνθετων ρυθμικών αγωγών. Το προσωπικό μουσικό ιδίωμα του συνθέτη διατηρήθηκε μέσω της ενορχήστρωσης και της εναρμόνισης οι οποίες δεν ξέφυγαν από τα αισθητικά πρότυπα που χαρακτηρίζουν τον συνθέτη. Στο συγκεκριμένο έργο εντοπίζεται ίσως μία από τις πιο επιτυχείς προσεγγίσεις μουσικού ιδιώματος από τον συνθέτη.

*Ν.Κ.: Από τη στιγμή που παραπέμπεις αρκούντως, ώστε να είναι πειστική η αναφορά, το σημαντικότερο είναι να διατηρείς ένα προσωπικό ύφος το οποίο και να σε εκφράζει αλλά και να σε συνδέει με την υπόλοιπη μουσική της ταινίας, όπου δεν πρέπει απαραίτητα να κάνεις αναφορές στον τόπο ή στην εποχή. Θεωρώ πολύ πιο σημαντικό η μουσική να έχει ένα προσωπικό ύφος απο το είναι μια απλή μίμηση. Για παράδειγμα, το “Passeurs de reves” έχει μια μακρινή αναφορά σε κάτι που, στα αυτιά μου, ηχούσε σαν αρμένικο. Αλίμονό μου αν εμιμόμην επακριβώς το τί άκουγα και το τί είναι στην πραγματικότητα κούρδικο ή αρμένικο. Οι θεατές δεν ξέρουν και ούτε τους ενδιαφέρει. Αυτό που δεν πρέπει να κάνεις είναι να προδώσεις τον θεατή. Όχι όμως να μιμηθείς επακριβώς τις αρμονίες και τις μελωδίες του τόπου ή της εποχής στην οποία αναφέρεσαι. Τότε γιατί να μη χρησιμοποιήσεις μια αυθεντική μουσική της εποχής ή του τόπου;*

- 1999 – ΕΙΔΑΝ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΑΣ ΓΙΟΡΤΕΣ, σκηνοθεσία Σ. Χαραλαμπίδης

Άλλη μια μονοθεματική προσέγγιση του συνθέτη που συγκεντρώνει όμως όλα τα χαρακτηριστικά του στοιχεία. Χρησιμοποιεί μια «παραδοσιακού» τύπου

ορχήστρα αποτελούμενη από: νεί, φλογέρα, βιολί, λαούτο, κιθάρα, ούτι, κοντραμπάσο και παραδοσιακά κρουστά για να αποδοθεί το ελληνικό στοιχείο τα οποία όμως εκτελούν μια σύνθεση δυτικότροπη. Τα πνευστά που παίζουν την κύρια μελωδία λειτουργούν αντιστικτικά με τα υπόλοιπα όργανα ενώ η συνοδεία αποτελείται από επαναλαμβανόμενα διαστήματα 3<sup>ης</sup>. Το μέτρο είναι 3/4 ενώ οι παραλλαγές διαφοροποιούν το tempo.

- 2000 – NUESTRA SENORA DE LOS PERROS, σκηνοθεσία Ε. Καραμπάτσου. (μικρού μήκους)

Ο Νίκος Κυπουργός έντυσε αυτήν την μικρού μήκους ταινία με ένα τραγούδι. Απλό στη μελωδία του, λιτό στην ενορχήστρωσή του αλλά χαρακτηριστικά σύνθετο στην αρμονία του. Η κίνηση των συνοδευτικών φωνών είναι χρωματική ενώ της βασικής μελωδίας, διατονική. Τα όργανα που συμμετέχουν στο τραγούδι είναι: κιθάρα, βιολί, βιολοντσέλο και φλάουτο και το μέτρο του τραγουδιού είναι 3/4.

- 2000 – SEVGILIM ISTANBUL, σκηνοθεσία S. Yassar.

Όπως στην περίπτωση της ταινίας *Passeurs de rêves* έτσι και στην συγκεκριμένη ταινία ο συνθέτης προσεγγίζει το επιζητούμενο μουσικό ύφος με οργανολογικά κριτήρια και διοχετεύει το προσωπικό του ύφος μέσα από την εναρμόνιση και την ενορχήστρωση. Έτσι, χρησιμοποιεί (εκτός από τουρκική ορχήστρα εγχόρδων) shni, πολιτική λύρα, ούτι και παραδοσιακά κρουστά με τέτοιο τρόπο ώστε να πλησιάζει τον τούρκικο ήχο χωρίς να τον μιμείται. Τα διαστήματα των μελωδιών και η ρυθμικές αγωγές παραπέμπουν έντονα στην «Ανατολή» αλλά διατηρείται σε πολύ μεγάλο βαθμό η δυτικότροπη εναρμόνιση με την χαρακτηριστική χρωματική κίνηση των φωνών η οποία όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αναμειγνύεται με το «χρώμα» των οργάνων παράγοντας έναν ομοιογενή ήχο.

- 2000 – ΕΦΗΜΕΡΗ ΠΟΛΗ, σκηνοθεσία Γ Ζαφείρης.

Χαρακτηριστική περίπτωση χρήσης κουιντέτου εγχόρδων από τον Νίκο Κυπουργό. Παρατηρούνται τα ίδια στοιχεία σε επίπεδο διαστημάτων, μελωδιών, αντίστιξης, εναρμόνισης και ενορχήστρωσης με εκείνα που αποτελούν το ύφος του συνθέτη.

- 2001 – ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑΤΟΣ, σκηνοθεσία Σ. Χαραλαμπίδης

Για το συγκεκριμένο documentaire ο Νίκος Κυπουργός συνέθεσε δύο εξαιρετικά μελωδικά θέματα με σταθερές αρμονικές βάσεις των οποίων οι ελάχιστες κινήσεις είναι χρωματικές. Το σύνθημα μουσικό σχήμα (κουιντέτο εγχόρδων και ένα πιάνο) εκτελεί, με μια κινηματογραφικού χαρακτήρα υπερβολή στα εκφραστικά μέσα, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα από τα οποία αποτελούνται τα 2 μουσικά θέματα. Πρωτοφανώς, οι βασικές μελωδίες παίζονται αποκλειστικά από τη βιόλα και το βιολοντσέλο. Τα υπόλοιπα όργανα λειτουργούν αντιστικτικά ή ισχυροποιώντας τις αρμονικές βάσεις. Το κυρίαρχο μέτρο είναι τα 4/4.

- 2001 – ΟΙ ΑΚΡΟΒΑΤΕΣ ΤΟΥ ΚΗΠΟΥ, σκηνοθεσία Χ. Δήμας.

Ένα ακόμη, μεγάλης φόρμας, έργο του συνθέτη. Όπως έχει φανεί από τα παραδείγματα των κινηματογραφικών ταινιών, ο συνθέτης προτιμά τις μεγάλες φόρμες όταν έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει πλήρεις ορχήστρες. Έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο συνθέτης διέθετε μια πλήρη ορχήστρα εγχόρδων (Amadeus) στην οποία πρόσθεσε πιάνο, φλάουτο, κλαρινέτο, χορωδία καθώς και δύο τραγουδιστές για τα τραγούδια που ακούγονται στην ταινία. Σε αυτό το έργο συναντάμε όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία του προσωπικού ύφους του συνθέτη. Το βιολί ή το κλαρινέτο ως σολίστ της ορχήστρας, η υπερβολή στην εκφραστικότητα, οι χρωματικές κινήσεις, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, οι αντιστίξεις, τα απλά μέτρα των 3 και 4 τετάρτων και τα συνεχόμενα

διαστήματα 3<sup>ης</sup>. Πρόκειται για ένα έργο εξαιρετικά καλοδουλεμένο σε επίπεδο ενορχήστρωσης με ευδιάκριτο το προσωπικό ύφος του συνθέτη και φωτεινά παραδείγματα χρήσης τραγουδιών σε ταινία, το «Μαγγανοπήγαδο» και το «Elegie».

- 2001 – ABSOLITUDE, σκηνοθεσία H. Saleem.

Εδώ, ο συνθέτης καλείται να αποδώσει ένα χρώμα πιο «ανατολίτικο» σε μία γαλλική ταινία. Αντίθετα με την τεχνική που έχει εφαρμόσει στο πρόσφατο παρελθόν, επιστρέφει στις αρχικές του τεχνοτροπίες και προσεγγίζει το ύφος όχι οργανολογικά αλλά μέσω της μελωδίας. Χρησιμοποιεί κλαρινέτο, βιολί, κιθάρα, κοντραμπάσο και κρουστά αλλά η μελωδία που αυτά παίζουν είναι τροπική και χρησιμοποιεί διαστήματα τέτοια που παραπέμπουν στο ζητούμενο μουσικό ιδίωμα.

- 2002 – AMOR EN CONCRETO, σκηνοθεσία Franco de Pena.

Με την ίδια διάθεση αντιμετωπίζει ο συνθέτης και αυτήν την ταινία. Η σύσταση της ορχήστρας είναι ελαφρώς διαφορετική (κλαρινέτο, κιθάρα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο) αλλά η προσέγγιση του ύφους είναι η ίδια. Η αρμονική κίνηση είναι χρωματική και το φλάουτο παίζει την κύρια μελωδία η οποία έχει τροπικό χαρακτήρα.

- 2002 – ΟΞΥΓΟΝΟ, σκηνοθεσία Μ. Ρέππας – Θ. Παπαθανασίου

Στο «Οξύγονο» όπως και στην προηγούμενη «εμπορική» ταινία στην οποία έκανε τη μουσική ο Νίκος Κυπουργός, το “Black Out”, παρατηρούμε μια προσπάθεια σύζευξης του παλιού με τον νέο «ήχο». Το γεγονός αυτό είναι προφανές ήδη από τη σύσταση της ορχήστρας που εκτελεί το έργο: Πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κλαρινέτο, τρομπόνι, κόρνο, μπουζούκι, τζουράς, μαντολίνο, λαούτο, μπαλαμάς, κρουστά, ηλεκτρική κιθάρα, synthesizer και φωνές για τα τραγούδια της ταινίας. Η ποικιλομορφία και η

πολυπροσωπία του “Black Out” επανεμφανίζεται και στο «Οξυγόνο». Πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, στο σύνολο του έργου, ούτε αυτή τη φορά επιτυγχάνεται η σύζευξη. Τα χαρακτηριστικά που συναντάμε στα μουσική που παράγεται από τα φυσικά όργανα, δεν τα συναντάμε και στα ηλεκτρονικά. Οι αμιγώς ηλεκτρονικές συνθέσεις του Νίκου Κυπουργού δεν έχουν όλα εκείνα τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν ως συνθέτη. Αντιθέτως, οι συνθέσεις στις οποίες χρησιμοποιεί και ηλεκτρονικούς ήχους εκτός των φυσικών είναι πολύ πιο επιτυχείς ως προς τη σύνδεση των δύο ηχητικών κόσμων κάτω από ένα ενιαίο ύφος. Σε ό,τι αφορά το υπόλοιπο μέρος του έργου τα μουσικά ιδιώματα προσεγγίζονται όπως και στα προηγούμενα έργα του συνθέτη. Είτε με τη χρήση συναφούς, με το επιζητούμενο ιδίωμα, ορχήστρας αλλά διατηρώντας το προσωπικό ύφος της αρμονίας και την ενορχήστρωση είτε με τη χρήση «δυτικής» ορχήστρας αλλά τροπικών μελωδιών.

*Ν.Κ.: Στο «Οξυγόνο» τα τραγούδια χρησιμοποιήθηκαν γιατί το ντουέτο Ρέππας – Παπαθανασίου θεώρησαν ότι αν εντάξουν επιτυχώς στην ταινία και 2-3 τραγούδια τα οποία μάλιστα τα πουν κάποιοι επώνυμοι, αυτό θα «σπρώξει» καλύτερα την εμπορικότητα ταινίας. Ο στόχος ήταν να γίνει πιο ελκυστικό το προϊόν. Αν δεν πρόκειται για μια αμιγώς ταινία τέχνης αλλά σε ενδιαφέρει πρωτίστως η εμπορική επιτυχία θα βάλεις και τον Νταλάρα και τον Παβαρότι στους τίτλους τέλους. Λένε για παράδειγμα, «Όσκαρ καλύτερου τραγουδιού». Το τραγούδι είναι κάτι που συνήθως μπαίνει στους τίτλους τέλους. Αυτό δεν έχει να κάνει με κινηματογραφική μουσική. Το τραγούδι του Λιδάκη ακούγεται σε ένα σιδεράδικο; Σε ένα βενζινάδικο; Έπρεπε να ακούγεται ένα λαϊκό τραγούδι. Επειδή το να πληρώσουν τα δικαιώματα στην ΑΕΠΙ κοστίζει περισσότερο από το να γράψω ένα καινούργιο τραγούδι και επειδή ένα καινούργιο τραγούδι δίνει περισσότερο υλικό για ένα cd, έγραψα το τραγούδι. Δεν είναι από τα αθέμιτα. Δεν υπάρχει κάποια απάτη εδώ. Είναι τιμίως δηλωμένο. Από τη στιγμή που είναι ανάγκη του σεναρίου να υπάρχουν αυτά τα ακούσματα γιατί να μην τα κάνουμε εμείς;*

- 2002 – FOUR CORNERS OF SUBURBIA, σκηνοθεσία Elizabeth Puccini.

Ένα χαρακτηριστικό δείγμα μουσικής του Νίκου Κυπουργού. Με δομή ορχήστρας (πιάνο, φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, κοντραμπάσο) και στοιχεία σύνθεσης που καταδεικνύουν τον συνθέτη τους.

- 2002 – ΑΛΕΜΑΓΙΑ, σκηνοθεσία Η. Γιαννακάκης.

Με παρόμοια σύσταση ορχήστρας (πιάνο, φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιολοντσέλο) ο συνθέτης καταθέτει για ακόμη μία φορά όλα τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά στοιχεία του έργου του, χωρίς ιδιαίτερες αναφορές σε μουσικά ιδιώματα, πέραν του προσωπικού του.

- 2002 – ΟΥΤΟΠΙΑ, σκηνοθεσία Γ. Καρυπίδης.

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί ορχήστρα εγχόρδων, πιάνο, ακορντεόν και κλαρινέτο για να δημιουργήσει ένα μελωδικό βαλς (παιγμένο, κατά ένα μέρος, ελεύθερα ως προς το tempo) με σαφείς ρομαντικές αναφορές. Η κύρια μελωδία παίζεται από το ακορντεόν και το κλαρινέτο και χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενα μοτίβα.

- 2005 – YOUR NAME IS JUSTINE, σκηνοθεσία Franco de Pena.

Ο συνθέτης προσεγγίζει το πολωνικό μουσικό ιδίωμα με τη χρήση της πολωνικής γλώσσας σε ένα τραγούδι του οποίου η μελωδική γραμμή κάνει τις απαραίτητες παραπομπές. Το υπόλοιπο μέρος της μουσικής εκφράζει το προσωπικό μουσικό ιδίωμα του συνθέτη. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι: Δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κλαρινέτο, φλάουτο, αγγλικό κόρνο, πιάνο, παιδική χορωδία και solo φωνή. Το φλάουτο έχει τον πρώτο ρόλο στην απόδοση της βασικής μελωδικής γραμμής ενώ τα υπόλοιπα όργανα λειτουργούν αντιστικτικά μεταξύ τους. Σε ό,τι αφορά το τραγούδι η απόδωσή του γίνεται σε ελεύθερο tempo ενώ στο ορχηστρικό κομμάτι έχουμε ένα αυστηρό και γρήγορο ρυθμό σε μέτρο 2/4.

- 2005 – KILOMETRE ZERO, σκηνοθεσία H. Saleem.

Με τη χρήση οργάνων όπως το γιαϊλί ταμπούρ, την πολιτική λύρα, το πολιτικό λαούτο, το βιολί και τα παραδοσιακά κρουστά, αλλά και τη χρήση μαλακών διαστημάτων και τροπικών κλιμάκων, ο συνθέτης παραπέμπει στο Ιράν και στους Κούρδους. Το μέτρο είναι απλό (3/4) αλλά η ρυθμική αγωγή της μελωδίας σύνθετη, κάνοντας έτσι το μέτρο να χάνει σταθερή του κίνηση. Τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα χαρακτηρίζουν τις κύριες μελωδίες οι οποίες παίζονται από το λαούτο, τη λύρα και το γιαϊλί ταμπούρ.

- 2005 – ΚΙ ΑΝ ΦΥΓΩ... ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΩ, σκηνοθεσία Δ. Μασκλαβάνου.

Με συνήθη σύσταση ορχήστρας (πιάνο, φλάουτο, βιολί, βιόλα και κοντραμπάσο) ο Νίκος Κυπουργός συνθέτει δύο ορχηστρικά κομμάτια. Στο πρώτο, την κύρια μελωδία η οποία αποτελείται από επαναλαμβανόμενα μοτίβα διατονικών διαστημάτων, την εκτελεί το βιολί ενώ στο δεύτερο, τη μελωδία, η οποία κτίζεται πάνω σε διαστήματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> την εκτελεί το φλάουτο. Όπως συνηθίζει, το ένα κομμάτι είναι παιγμένο σε ελεύθερο tempo ενώ το δεύτερο σε αυστηρό tempo και μέτρο 2/4. Οι συγκεκριμένες συνθέσεις παραπέμπουν μόνο στο μουσικό ιδίωμα του συνθέτη τους.

- 2006 – ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗ ΛΙΜΝΗ, σκηνοθεσία Δ. Στασινός.

Δύο τραγούδια αποτελούν την εκδεδομένη μουσική της ταινίας. Και τα δύο κάνουν σαφείς αναφορές στο μουσικό ιδίωμα της Ηπείρου τόσο οργανολογικά όσο και διαστηματικά. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται σε αυτό το έργο είναι: κλαρινέτο, νεί, λαούτο, kemence, γιαϊλί ταμπούρ, λύρα, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και κρουστά. Ο συνθέτης έχει δανειστεί όχι μόνο διαστήματα - χαρακτηριστικά της Ηπειρώτικης μουσικής - αλλά και χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις. Τα στοιχεία που συνδέουν αυτό το έργο με την τεχνοτροπία του συνθέτη είναι η χρωματική κίνηση των φωνών και η

ενορχήστρωση. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, το ένα κομμάτι είναι παιγμένο σε ελεύθερο tempo ενώ το δεύτερο σε αυστηρό tempo και μέτρο 2/4.

- 2006 – ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ, σκηνοθεσία Δ. Σταύρακας.

Ακριβώς η ίδια διαδικασία χωροχρονικού συσχετισμού ακολουθείται και στην ταινία «Το Πέρασμα» μόνο που σε αυτήν την περίπτωση τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι διαφορετικά: νεί, ούτι, λαούτο, σιτάρ, βιολί, βιολοντσέλο και κοντραμπάσο. Ο τρόπος συσχετισμού καθώς και τα στοιχεία του προσωπικού ιδιώματος που διατηρεί ο συνθέτης είναι πανομοιότυπα με το προηγούμενο κινηματογραφικό παράδειγμα.

- 2007 – FUGITIVE PIECES, σκηνοθεσία Jeremy Podeswa.

Πρόκειται για μία ιδιαίτερη περίπτωση κινηματογραφικού μουσικού έργου καθώς η ταινία θα προβαλλόταν στην Αμερική και έπρεπε να αποδώσει το ελληνικό μουσικό ιδίωμα στους εκεί θεατές – ακροατές. Ο συνθέτης χρησιμοποίησε μία πλήρη ορχήστρα εγχόρδων ικανή να αναπτύξει μια μεγαλύτερη φόρμα και την εμπλούτισε ηχοχρωματικά με κλαρινέτο, πιάνο, πολιτική λύρα, γαϊλί ταμπούρ, duduk και shvi. Η τροπικότητα των μελωδιών και τα μαλακά διαστήματα λειτούργησαν ως παραπομπές ελληνικού μουσικού ιδιώματος αλλά ο όγκος της ορχήστρας εγχόρδων και η υπερβολή στη χρήση των εκφραστικών στοιχείων της, οδήγησαν το μουσικό έργο στο να πάρει μια Χολιγουντιανή διάσταση, ενδεχομένως απαραίτητη αν σκεφτεί κανείς το κοινό στο οποίο απευθυνόταν.

Οι χρωματική κίνηση των φωνών της αρμονίας, και τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα που συγκροτούν μελωδίες παραμένουν κοινά χαρακτηριστικά στο έργο του Κυπουργού με τη διαφορά ότι σε αυτό το έργο έρχεται να προστεθεί ένα καινούργιο στοιχείο: η αφαίρεση. Τα 5 μουσικά θέματα που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια της ταινίας θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν άκρως “μινιμαλιστικά”. Η πολυπλοκότητα παραμένει μόνο στο

επίπεδο της αρμονίας χωρίς όμως ποτέ σχεδόν να αποκαλύπτεται ή να γίνεται αυτοαναφορική.

### **3.3. Συμπεράσματα.**

Συγκεντρώνοντας και μελετώντας τα αποτελέσματα της ανάλυσης είμαστε σε θέση να εκθέσουμε κάποια γενικά συμπεράσματα που αφορούν τους τρόπους με τους οποίους ο Νίκος Κυπουργός συνθέτει και χρησιμοποιεί τις συνθέσεις του στον κινηματογράφο. Τα συμπεράσματα παρουσιάζονται ακολούθως, κατά κατηγορία:

- Προσέγγιση μουσικών ιδιωμάτων: Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις γίνεται μέσω της χρήσης διαστημάτων, μουσικών φράσεων, μουσικών οργάνων, ερμηνευτικών μέσων και τρόπων εκτέλεσης χαρακτηριστικών του επιζητούμενου μουσικού ιδιώματος. Κατά περίπτωση χρησιμοποιείται και το στοιχείο των σύνθετων μέτρων, των τρόπων, δρόμων ή μακάμ και της γλώσσας, στοιχεία τα οποία οδηγούν, με μικρότερη ή μεγαλύτερη σαφήνεια, σε χωροχρονικούς συσχετισμούς.
- Διατήρηση προσωπικού μουσικού ιδιώματος: Παρά τις έντονες αλλαγές στο αισθητικό αποτέλεσμα που προκαλούνται από τις παραπάνω χρήσεις, ο συνθέτης διατηρεί το προσωπικό μουσικό του ιδίωμα μέσω δύο στοιχείων: α) Της εναρμόνισης, η οποία χαρακτηρίζεται από την χρωματική κίνηση των φωνών και τις έντονες αντιστίξεις. β) Της ενορχήστρωσης, (ενός από τα πλέον αναγνωρίσιμα στοιχεία των συνθέσεων του Νίκου Κυπουργού) η οποία χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη σπουδή στη διαχείριση της μελωδίας και τη δημιουργία ηχοχρωμάτων με τη χρήση συνδυασμών οργάνων. Ένα ακόμη κύριο χαρακτηριστικό του έργου του συνθέτη είναι η χρήση του διαστήματος 3<sup>ης</sup> (συνήθως μικρής) είτε στη μελωδία είτε στην αρμονία.

- Χαρακτηριστικά ήχου: Είναι σαφές από το στάδιο της ακρόασης ακόμα πως ο συνθέτης προτιμά τον φυσικό από τον ηλεκτρονικό ή τον ηλεκτρικό ήχο. Επίσης παρατηρούμε πως σε περιπτώσεις που ο φυσικός και ο ηλεκτρονικός ήχος συνδυάζονται, η σύζευξη γίνεται επιτυχώς, με την έννοια ότι δεν «αλλοιώνεται» το μουσικό ιδίωμα του συνθέτη, ότι ο ηλεκτρονικός ήχος λειτουργεί ως στοιχείο της σύνθεσης και όχι ως «ξένο σώμα». Η συνηθέστερη σύνθεση ορχήστρας που χρησιμοποιείται περιέχει πιάνο, ξύλινα πνευστά και κουαρτέτο ή κουιντέτο εγχόρδων.
- Χαρακτηριστικά ύφους: Στις περιπτώσεις που ο συνθέτης αποδίδει το προσωπικό μουσικό του ιδίωμα, οι συνθέσεις του καταδεικνύουν τις μουσικές του καταβολές. Ο τύπος αρμονίας και αντίστιξης που χρησιμοποιεί στο έργο του καθώς και ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τα μουσικά κινηματογραφικά στοιχεία (όπως περιγράφονται στο 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο) είναι αποτέλεσμα τόσο της κλασικής μουσικής του παιδείας όσο και της σπουδής του στον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, ο συνθέτης, κινείται με χαρακτηριστική ευελιξία και προσαρμοστικότητα ανάμεσα στα μουσικά ιδιώματα που καλείται να προσεγγίσει, συλλέγοντας και χρησιμοποιώντας στοιχεία από οποιονδήποτε μουσικό «κόσμο».

### **3.4. Επίλογος.**

Μετά από μια συνολική, μικροσκοπική και μακροσκοπική επισκόπηση στο έργο του Νίκου Κυπουργού, πέραν της κατηγοριοποίησης των μουσικών χαρακτηριστικών που συγκροτούν το προσωπικό μουσικό του ιδίωμα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, μέσα στα 25 χρόνια της κινηματογραφικής του εργογραφίας (1982-2007), εντοπίζονται δύο βασικές τάσεις: α) Η τάση προς χρήση μεγαλύτερης μουσικής φόρμας (με τη βοήθεια πληρέστερης και άρα πολυπληθέστερης ορχήστρας) και β) η τάση προς την αφαίρεση. Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της φόρμας, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται στο έργο του συνθέτη η ολοένα και σπανιότερη χρήση της 4μετρης ή 8μετρης φόρμας του τραγουδιού και πως ακόμη και στις περιπτώσεις που ο συνθέτης γράφει τραγούδια, γίνεται

με διάθεση «διαστολής» της φόρμας. Παράλληλα, η τάση προς αφαίρεση παρατηρείται σε επίπεδο μελωδίας αλλά και σε επίπεδο αυτοαναφορικότητας της αρμονικής πολυπλοκότητας.

Τέλος, μπορούμε να πούμε πως ο συνθέτης, μέσα από το έργο του, προτείνει τη σπουδή της κλασικής μουσικής και τη βαθιά κατανόηση των κανόνων που όρισε το Hollywood στην κινηματογραφική μουσική και, διαμέσου αυτών, την αφαίρεση τόσο στον όγκο, όσο και στο περιεχόμενο της μουσικής. Θεωρεί και αποδεικνύει πως η διαφοροποίηση που φαίνεται να επιζητά η μουσική του νέου ελληνικού κινηματογράφου θα έρθει μόνο μέσα από τη γνώση του παλιού.

Νίκος Κυπουργός: *Το να επιζητά ο ΝΕΚ να διαφοροποιηθεί από τον παλιό είναι υγιές. Οι συνθέτες του ΝΕΚ διαφοροποιήθηκαν διά της αδυναμίας τους. Όχι μέσω μιας κατάκτησης. Η διαφοροποίησή τους από τους παλιούς δεν οφείλεται στο γεγονός ότι γνώριζαν την τεχνική και τη γλώσσα της μουσικής κινηματογράφου και εισήγαγαν κάτι «άλλο» ως προσωπική τους πρόταση. Έγινε από το γεγονός ότι οι «παλαιοί» οι οποίοι γνώριζαν μουσική αντικαταστάθηκαν από ανθρώπους που δεν γνώριζαν. Η μουσική τους δεν είναι προϊόν αφαιρέσεως. Είναι προϊόν αδυναμίας. Είναι προϊόν φτώχειας. Είναι τελείως διαφορετικό όταν κάτι τι είναι προϊόν αφαίρεσης (άρα γνώσης και ελέγχου) και όταν είναι προϊόν ανεπάρκειας και ευκολίας.*

*Πάμε ένα βήμα παραπέρα. Αλλά πώς; Με αυτή τη χυδαία χρήση της μουσικής; Ο στόχος είναι σωστός. Να «γκρεμίσουμε» το παλιό και να το αντικαταστήσουμε με κάτι καινούργιο. Ακόμη και να το ανατρέψουμε. Αλλά «ανατρέπω» κάτι θα πει «το παίρνω υπόψιν μου». Αν δεν γνωρίζω τί ανατρέπω, πώς θα το ανατρέψω; Οι άνθρωποι οι οποίοι ήρθαν να ανατρέψουν την παλιά χρήση της μουσικής δεν την γνώριζαν. Οφείλω να γνωρίζω αυτό με το οποίο «συγκρούομαι».*

*Σταδιακά κι εγώ, όπως και κάθε άνθρωπος, εξελίσσομαι. Όταν έκανα τον «Δραπέτη», επειδή ήταν μια ταινία sentimental, ήθελα κι εγώ να χρησιμοποιήσω μια μουσική συνοδευτικού και υπογραμμιστικού χαρακτήρα. Μια μουσική που προσθέτει κάτι. Δεν πάει να φωτίσει κάτι αλλά απλώς να ξεχειλίσει. Αυτή η*

πρώτου επιπέδου αλλά τίμια πρόταση που μπορεί να έχει η κινηματογραφική μουσική. Είναι ωραίο να έχεις και αυτή τη σχέση με τη μουσική. Προχωρώντας, αλλού είχα λόγους και αφορμές να κάνω το ίδιο πράγμα περισσότερο ή λιγότερο και αλλού να αναζητήσω πιο κρυφές, «εσωτερικές» χρήσεις της μουσικής, να συνδέσω πράγματα «υπόγεια». Αυτή είναι σίγουρα μια πιο «σύγχρονη» αντιμετώπιση της μουσικής. Επίσης, η έννοια της οικονομίας μέσα μου αναπτύχθηκε σαν μια ανάγκη στις πιο σύγχρονες κινηματογραφικές προτάσεις. Αλλά όλα εξαρτώνται τελικά από το τί σου ζητάει ο σκηνοθέτης. Αυτό που πάντα αναζητούσα ήταν το να κατασκευάσω «κρυφά», «υπόγεια νήματα» που θα παρασύρουν τον θεατή-ακροατή άθελά του σε ένα παιχνίδι που θα τον συγκινήσει. Μια σίγουρη διαφοροποίηση του πιο παλιού με το πιο καινούργιο είναι η αίσθηση της οικονομίας. Η φλυαρία της μουσικής που κυριαρχούσε στο Hollywood με κουράζει. Όταν όμως την παράγουν πολύ σπουδαίοι μάστορες του είδους το κάνουν πολύ καλά και θα έπρεπε οι Έλληνες κινηματογραφικοί συνθέτες να τους ακούνε. Δε νομίζω ότι παρατηρούν τί γίνεται. Αν παρατηρούσαν (και δεν ήταν ατάλαντοι) ε, τότε κάτι θα είχαν υποψιαστεί. Ή θα είχαν κάνει την αφαίρεση ή μια μίμηση. Ένας ζωγράφος γνωρίζει το έργο του Ντα Βίντσι. Ένας συνθέτης γνωρίζει το τι έκανε ο Bach και ο Stravinsky. Ένας κινηματογραφικός συνθέτης δεν οφείλει να γνωρίζει την ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής;

Αναστάσης Σαρακατσάνος: Άρα λοιπόν, συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι «κινείστε» προς την αφαίρεση.

Νίκος Κυπουργός: Όχι απαραίτητα μόνον. Είναι μία από τις βασικές διαφοροποιήσεις μεταξύ «παλαιού» και «σύγχρονου». Καταλάβαμε ότι η «φλυαρία» του «παλαιού» δεν είναι απαραίτητη και ότι δεν επιτρέπει στη μουσική να έχει εκείνον τον καθοριστικό ρόλο που αποκτά δια της σιωπής. Η σημασία της σιωπής είναι, κατ' εμέ από τα βασικότερα στοιχεία που πλούτισαν τη σύγχρονη κινηματογραφική μουσική γραφή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Συγγράμματα (αλφαβητικά κατά συγγραφέα)

- Αμπατζή, Ελένη – Τασούλας Μανουήλ. *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*. Αθήνα: Ατραπός.
- Δαλιανούδη, Ρενάτα. *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση: Διδακτορική διατριβή*. Τόμος Α' & Β'. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004
- Κυριακός, Κωνσταντίνος. *Από τη σκηνή στην οθόνη*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2002.
- Μυλωνάς, Κώστας. *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος, 2001.
- Μυλωνάς, Κώστας. *Μουσική και Κινηματογράφος*. Αθήνα: Κέδρος, 1999.
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1ος τόμος*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2002.
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, 2ος τόμος*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2002.
- Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, 3ος τόμος*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2002.
- Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό – Εργογραφικό*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Φλέσσας, Γιάννης. *Μουσική στα 35 mm: Οι συνθέτες της 7ης Τεχνης*. Αθήνα: Αιγόκερως, 1993.
- Adorno, Theodor-Eisler, Hanns. *Composing for the Films*. London: Dennis Dobson Ltd, 1951.
- Brown, S. Royal. *Overtones and Undertones: reading film music*. Berkeley: University Of California Press, 1994.
- Burt, George. *The art of film music*. Boston: Northeastern University

Press, 1994.

- Cohen, J. Annabel. *Understanding Musical Soundtracks*. Canada: Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, 1990.
- Cohen, J. Annabel. *Associationism and musical soundtrack phenomena*. Harwood Academic Publishers, 1993.
- Cohen, J. Annabel. *How Music Influences the Interpretation of Film and Video: Approaches from Experimental Psychology*. Canada: University of Prince Edward Island, 2005.
- Egorova, Tatiana. *Soviet Film Music*, μτφρ. Tatiana A. Ganf και Natalia A. Egunova. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
- Evans, Mark. *Soundtrack: The Music of the Movies*. New York: Da Capo Press, 1979.
- Sadie, Stanley-Tyrrell, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 29 volumes with index*. USA: Oxford University Press, 2004.
- Stam, Robert. *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κακλαμάνη Κατερίνα. Αθήνα: Πατάκη, 2006.

## Ομιλίες

- Καλομοίρης, Μανώλης. *Το Μελόδραμα*. Αθήνα, 1937.

## Συνεντεύξεις

- Γιώργος Σαρηγιάννης. *νίκος κυπουργός*. Πρόγραμμα συναυλίας Ορχήστρας των Χρωμάτων. Αθήνα: 23/05/1996.

## Άρθρα από περιοδικά κατά χρονολογική σειρά

- Παπανικολάου, Ελένη. *Φαρών και Κρήτης*. Μουσική Παιδεία (σχολικό περιοδικό Καλαμάτας), τεύχος 2. 1989.
- *Αναζητώντας το μουσικό περιεχόμενο των εικόνων*. Ραδιο-παρατηρητής (Θεσ/νίκη), τεύχος 9. 12/1990.
- Κωνσταντινίδης, Κώστας – Κοκκαλένιος Πάνος. *Ο Ν.Κ. μιλάει για τα μυστικά του*. Οθόνη. 12/1990.
- Φουριώτης, Θάνος. *Η ευκολία στη μουσική είναι θάνατος*. Ήχος. 02/1992.
- Κοκκαλένιος, Πάνος. *Συζήτηση με τον συνθέτη Νίκο Κυπουργό*. Οθόνη. 06/1993.
- Bolivar, J. Valerie- Cohen, J. Annabel-Fentress, C. John. *Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures: Effects on the Interpretation of Visual Action*. Psychomusicology, τεύχος 13, σελ. 28-59. Canada: University of Prince Edward Island, 1994.
- Ταλάντης, Φίλιππος. *Μ'έχει επηρεάσει ο Χατζιδάκις*. Nude, τεύχος 1. 06/1995.
- Δρουσιώτου, Αντιγόνη. *Κολυμπώντας στα βαθειά*. Σελίδες. Κύπρος, 28/03/1997.
- *“Η απλή μουσική ιδέα είναι η πιο σημαντική”*. Κινηματογραφιστής. 03-04/1998.
- Μωραϊτης, Νίκος. *Αφανής πλην δραστήριος*. Δίφωνο. 01/1999.
- Γκροσδάνης, Νίκος. *Μουσικά ταξίδια στο θέατρο και στο σινεμά*. Ορίζοντες. 04/12/1999.
- Παπαγεωργίου, Κατερίνα. *“Να μην περιορίζεται η τέχνη στη διασκέδαση και μόνο”*. Γυναίκα. 06/2001.
- Ασημακόπουλος, Χρήστος. *Εντυχισμένος άνθρωπος κι ωραία η εκλογή του*. Μετρονόμος. 07/2001.
- Κουτελοπούλου, Έλσα. *Η τέχνη είναι μια ιστορία εξαιρέσεων*. Υπότιτλοι.

21/09/2001

- Θεμελή, Άννα. *Μουσικός χαμαιλέων*. Δίφωνο. 05/2002.
- Βενάκη, Ηλέκτρα. *Μικρή ιστορία για την κινηματογραφική μουσική*. Τα Μουσικά, Τρίμηνη Έκδοση για τη Μουσική, Τεύχος 7. Αθήνα: Εξάντας, 2004.
- Adorno, Theodor-Eisler, Hanns. *Ο κινηματογράφος και το νέο μουσικό υλικό*. (μτφ. Θωμάς Σλιώμης). Τα Μουσικά, Τρίμηνη Έκδοση για τη Μουσική, Τεύχος 7. Αθήνα: Εξάντας, 2004.
- Θωμάς Σλιώμης. *Το φιλικό σώμα και "από μηχανής θεός"*. Τα Μουσικά, Τρίμηνη Έκδοση για τη Μουσική, Τεύχος 7. Αθήνα: Εξάντας, 2004.
- Gilles Mouellic. *Τζαζ και κινηματογράφος: το παράδειγμα του John Cassavetes*. Τα Μουσικά, Τρίμηνη Έκδοση για τη Μουσική, Τεύχος 7. Αθήνα: Εξάντας, 2004.
- Γιώργος Ζερβός. *Η σαφήνεια της έκφρασης και η «ασάφεια» της μορφής: Μορφολογικές προσεγγίσεις στη μουσική του Debussy*. Τα Μουσικά, Τρίμηνη Έκδοση για τη Μουσική, Τεύχος 7. Αθήνα: Εξάντας, 2004.
- Αλεξίου, Γιάννης. *Πρόσωπα – Νίκος Κυπουργός*. Ήχος. 05/2004.
- Καρτελιάς, Κώστας. *"Λέξεις που με απωθούν: Καριέρα, επιτυχία"*. ΜΕΤΡΟ. 08/2004.
- Κυλίτου, Κέλλυ. *Παραμύθια και μουσική*. Δίφωνο. 01/2006.

### Άρθρα από εφημερίδες κατά χρονολογική σειρά

- Σχινά, Κατερίνα. *“Δεν εμπίπτω σε ταξινομήσεις”*. Η Καθημερινή. 02/02/1988.
- Κουντή, Δήμητρα. *Εκτός των τοιχών*. Ριζοσπάστης. 06/11/1989.
- Ζιώγα Ελένη. *“Αναρωτιέμαι πόσοι άνθρωποι ακούνε μουσική στον τόπο μας”*. Η Πρώτη. 04/12/1989.
- Απέργης, Φώτης. *“Με σφράγισε ο Μάνος”*. Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία. 14/01/1990.
- Σαρηγιάννης, Γιώργος. *Οι περιορισμοί με κινητοποιούν*. Τα Νέα. 26/06/1990.
- Φλέσσας, Γιάννης. *«Ξεχάσαμε ν’ ακούμε μουσική»*. Έθνος. 10/10/1990.
- Κρημιώτη, Πόλυ. *Μακριά από τα φώτα, κοντά στη μουσική*. Αυγή. 09/02/1992.
- Βλαβιανού, Άννα. *Ο συνθέτης των εικόνων και των μύθων*. Το Βήμα. 23/05/1993.
- Σαρηγιάννης, Γιώργος. *Δεν μου αρέσουν τα εφέ*. Τα Νέα. 21/06/1993.
- Φλέσσα, Βασιλική. *Περιζήτητος, χωρίς το “άγχος”*. Μεσημβρινή. 09/07/1993.
- Δεληπέτρος, Μάκης. *Όταν η αυθαιρεσία γίνεται έμπνευση*. Απογευματινή. 14/08/1993.
- Σταυράκη, Αθηνά. *Κόντρα στο ρεύμα*. Ελευθερία Λάρισας. 27/02/1994.
- Συκκά, Γιώτα. *Στη μουσική αξίζει να δώσεις χρόνο*. Καθημερινή. 06/09/1995.
- Κουστένη, Ματούλα. *Επιτέλους, επισκέπτης στη μουσική μου... .* Ελευθεροτυπία. 16/01/1997.
- Αγγελικόπουλος, Βασίλης. *«Ταυτίσαμε τη μουσική με τη διασκέδαση»*. Η

Καθημερινή. 19/01/1997.

- Αγγελικόπουλος, Βασίλης. *“Απεταξάμην” την εμπορική επιτυχία.* Η Καθημερινή. 09/05/1999.
- Θεολογίδου, Ιφιγένεια. *“Έχει αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο το κοινό πλησιάζει τη μουσική”.* Αγγελιοφόρος. 05/03/2000.
- Σαββοπούλου, Δέσποινα. *“Όνειρεύομαι ένα μπαρ χωρίς μουσική”.* Τύπος της Κυριακής. 01/04/2001.
- Κονταράκη, Δέσποινα. *“Μια παρέα φίλων λέει τα τραγούδια μου”.* Απογευματινή. 22/04/2001.
- Γκροσδάνης, Νίκος. *Ο Νίκος Κυπουργός αποκαλύπτει τα μυστικά του κήπου.* Πανσέληνος. 13/05/2001.
- Βολιότης, Ηλίας. *Ξαναπές παλιά καλά τραγούδια!.* Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία. 05/08/2001.
- Μαντζάνας, Σάκης. *“Είμαι από τους τυχερούς που ζουν από αυτό που αγαπούν...”.* Αυγή. 14/12/2001.
- Τσιτιρίδου, Εύη. *“Είχα για φίλο ένα τύπο...”.* Η Καθημερινή. 20/04/2002.
- Δρουσιώτου, Αντιγόνη. *Η αληθινή τέχνη αφορά “διαφορετικούς” ανθρώπους.* Ο Φιλελεύθερος. 02/02/2003.
- Αγγελικόπουλος, Βασίλης. *Το κυρίαρχο τραγούδι, όπλο μαζικής καταστροφής.* Η Καθημερινή. 16/02/2003.
- Σταυράκη, Άννα. *“Είμαστε αυτό που επιλέγουμε”.* Ελευθερία Λάρισας. 16/03/2003.
- Αμαραντίδου, Δώρα. *“Οι γονείς μαθαίνουν στα παιδιά την υποκουλτούρα”.* Απογευματινή. 17/09/2003.
- Συκκά, Γιώτα. *Απομόνωση, μετά την υπερδραστηριότητα.* Η Καθημερινή. 08/11/2003.
- Γρηγοριάδου, Αναστασία. *Ο Κυπουργός στο Κηποθέατρο.* Αγγελιοφόρος. 01/02/2004.
- Γκροσδάνης, Νίκος. *Μουσικές εικόνες του Νίκου Κυπουργού στο Μέγαρο.* Πανσέληνος. 08/02/2004.

- Αλεξίου, Γιάννης. *“Οι γιορτές μου ήταν οι ανατροπές”*. Η Βραδυνή. 28/03/2004.
- Αμαραντίδου, Δώρα. *Μουσική, η ηχώ του Σύμπαντος*. Απογεματινή. 17/10/2004.
- Γεραμάνης, Πάνος. *“Την έμπνευση την προκαλούμε”*. Τα Νέα. 08/11/2004.
- Μαλενδρινιώτη, Λιάνα. *“Απέφυγα να κάνω δίσκους...”* Η Εποχή. 21/11/2004.
- Γρηγοριάδου, Αναστασία. *Η μουσική στις ταινίες, συνέχεια του σεναρίου*. Αγγελιοφόρος. 24/11/2004.

### **Σχετικοί δικτυακοί τόποι**

- <http://www.filmtracks.com/>
- <http://www.filmmusicworld.com/>
- <http://www.musiconfilm.net/>
- <http://www.filmmusic.net/>
- <http://www.mfiles.co.uk/film-music.htm>
- <http://www.artandculture.com/>
- <http://www.michaelnyman.com/>
- <http://www.chimai.com/>
- <http://www.morricone.coolfreepages.com/>
- <http://www.tandun.com/>
- <http://www.eislermusic.com/>
- <http://www.georges-delerue.net/>
- <http://www.tativille.com/>

Ημερομηνία πρόσβασης στους παραπάνω δικτυακούς τόπους:  
10/05/08.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στο παράρτημα παρατίθενται τα εξής:

A) Λίστα με την πλήρη εργογραφία του συνθέτη Νίκου Κυπουργού για τη μικρή και τη μεγάλη οθόνη.

B) Λίστα με όλες τις καταγεγραμμένες συνεργασίες του συνθέτη με ποιητές, στιχουργούς, τραγουδιστές, ορχήστρες, χορωδίες και μουσικούς.

Γ) Όλο το απομαγνητοφωνημένο κείμενο της συνέντευξης που παραχωρήθηκε από τον Νίκο Κυπουργό στις 3 Ιουνίου 2008, στα πλαίσια της περάτωσης της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

A) Έργα του Νίκου Κυπουργού για την οθόνη (μικρή και μεγάλη)  
κατά χρονολογική σειρά:

1978 – ΔΥΟ ΦΕΓΓΑΡΙΑ ΤΟΝ ΑΥΓΟΥΣΤΟ (Κ.Φέρρης)

1982 – CLAIRE ET L' OBSCUR (Κ.Χαραλάμπης)

1982 – MEMED, MY HAWK (Peter Ustinov)

Σε συνεργασία με τον Μάνο Χατζιδάκι

1986 – ΤΡΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑ ΚΑΙ ΤΡΙΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ (TV)

1989 – ROM (Μ.Καραμαγγιώλης) Documentaire

Κρατικό Βραβείο μουσικής κινηματογράφου

1990 – AENIGMA EST (Δ. Μαυρίκιος) Documentaire

Βραβείο μουσικής Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

1990 – ANEΞΙΤΗΛΑ ΧΡΩΜΑΤΑ (Ν. Σέκερης) Μικρού μήκους

- 1990 – Ο ΔΡΑΠΕΤΗΣ (Λ. Ξανθόπουλος)  
Βραβείο μουσικής Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
- 1991 – Η ΔΕ ΠΟΛΙΣ ΕΛΛΗΣΕΝ (Γ. Σμαραγδής)  
(σειρά TV) Documentaire
- 1991 – ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΣΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ (Μ. Ηλιού) Μικρού μήκους
- 1991 – Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ (Β. Λουλές) Μικρού μήκους
- 1992 – ΤΟ ΠΕΘΑΜΕΝΟ ΛΙΚΕΡ (Γ. Καρυπίδης)  
Βραβείο μουσικής Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης  
Κρατικό βραβείο μουσικής κινηματογράφου  
Βραβείο μουσικής Φεστιβάλ κινηματογράφου Βαλένθια
- 1992 – ΔΟΝΟΥΣΑ (Μ. Αντωνίου)
- 1992 – ΟΙ ΦΡΟΥΡΟΙ ΤΗΣ ΑΧΑΪΑΣ (Γ. Διαμαντόπουλος) (σειρά TV)
- 1993 – Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΜΕΝΕΙ ΣΤΗ ΛΕΡΟ (Θ. Ρακιτζής)
- 1993 – ΑΘΗΝΑ, ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΗ ΧΑΜΕΝΗ ΠΟΛΗ (Μ. Gastine – Σ. Δρακοπούλου)  
Documentaire
- 1993 – ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ (Σ. Γκορίτσας)
- 1993 – ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ (Π. Καρκανεβάτος)  
Βραβείο μουσικής Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης  
Κρατικό βραβείο Μουσικής κινηματογράφου
- 1993 – ΜΑΚΙΓΙΑΖ (Α. Φατούρος) Μικρού μήκους
- 1993 – ΥΠΟΠΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ (Σ. Παυλίδης)  
Βραβείο μουσικής Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
- 1994 – TERRA INCOGNITA (Γ. Τυπάλδος)
- 1994 – ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΑΔΥΣΗ (Γ. Πανουσόπουλος)  
πάνω σε 2 θέματα του Μ. Χατζιδάκι  
Κρατικό βραβείο μουσικής κινηματογράφου
- 1994 – ΑΓΙΑ ΤΕΤΡΑΔΑ (σειρά TV)
- 1995 – ΜΟΙΡΑΙΟ ΠΑΘΟΣ (σειρά TV)

- 1995 – UN BRUIT QUI REND FOU (A.R.Grillet)
- 1995 – ΜΕ ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ (Β. Ηλιοπούλου)
- 1995 – MERI AMEN (Θ. Μοσχόπουλος)
- Documentaire
- 1995 – ΤΑ ΨΑΘΙΝΑ ΚΑΠΕΛΑ (Γ. Λαπατάς) (σειρά TV)
- 1996 – ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (Σ. Δρακοπούλου)
- Documentaire
- 1996 – ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ (Μ. Ηλιού)
- 1998 – BLACK OUT (Μ. Καραμαγγιώλης)
- 1999 – ΤΟ ΚΑΝΑΡΙΝΙ ΠΟΔΗΛΑΤΟ (Γ. Σταύρακας)
- 1999 – PASSEURS DE REVES (Η. Saleem)
- 1999 – ΕΙΔΑΝ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΑΣ ΓΙΟΡΤΕΣ (Σ. Χαραλαμπίδης)
- Documentaire
- 2000 – NUESTRA SENORA DE LOS PERROS (Ε. Καραμπάτσου) Μικρού μήκους
- 2000 – ΕΝΑΣ ΛΑΜΠΕΡΟΣ ΗΛΙΟΣ (Β. Λουλές) Μικρού μήκους
- 2000 – MY DARLING ISTANBUL (S. Yassar)
- 2000 – ΕΦΗΜΕΡΗ ΠΟΛΗ (Γ. Ζαφείρης)
- 2001 – ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑΤΟΣ (Σ. Χαραλαμπίδης)
- Documentaire
- 2001 – ΟΙ ΑΚΡΟΒΑΤΕΣ ΤΟΥ ΚΗΠΟΥ (Χ. Δήμας)
- 2001 – ABSOLITUDE (Η. Saleem)
- 2002 – AMOR EN CONCRETO (Franko di Pena) Γερμανία
- 2002 – ΟΞΥΓΟΝΟ (Θανάσης Παπαθανασίου – Μιχάλης Ρέπας)
- 2002 – FOUR CORNERS OF SUBURBIA (Elizabeth Puccini) ΗΠΑ
- 2002 – ΑΛΕΜΑΓΙΑ (Ηλίας Γιαννακάκης)
- 2002 – ΟΥΤΟΠΙΑ (Γιώργος Καρυπίδης)
- 2005 – YOUR NAME IS JUSTINE (Franko di Pena) Πολωνία – Λουξεμβούργο
- 2005 – KILOMETRE ZERO (Hiner Saleem) Γαλλία
- 2005 – ΜΟΡΑΛΗΣ (Στέλιος Χαραλαμπίδης) Documentaire

2005 – ΚΙ ΑΝ ΦΥΓΩ... ΘΑ ΞΑΝΑΡΘΩ (Δώρα Μασκλαβάνου)  
2006 – ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗ ΛΙΜΝΗ (Δημήτρης Στασινός)  
2006 – ΤΟ ΠΕΡΣΜΑ (Δημήτρης Σταύρακας)  
2007 – FUGITIVE PIECES (Jeremy Podeswa) Καναδάς  
2007 – ΤΗ ΝΥΧΤΑ ΠΟΥ Ο ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΠΕΣΟΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕ ΤΟΝ ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟ  
ΚΑΒΑΦΗ (Στέλιος Χαραλαμπόπουλος) Documentaire  
2008 – ΠΑΡΒΑΣ – ΑΓΟΝΗ ΓΡΑΜΜΗ (Γεράσιμος Ρήγας) Documentaire

## Β) ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:

### **ΠΟΙΗΤΕΣ-ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΙ**

Νικηφόρος Βρεττάκος

Μιχάλης Γκανάς

Σταμάτης Δαγδελένης

Αγαθή Δημητρούκα

Γεώργιος Δροσίνης

Κοραλία Θεοτοκά

Γιώργος Κακουλίδης

Ξένια Καλογεροπούλου

Παρασκευάς Καρασούλος

Κώστας Καρτελιάς

Νίκος Καρύδης

Χάρης & Πάνος Κατσιμίχας

Λένα Κιτσοπούλου

Μαριανίνα Κριεζή  
Νίκος Κυπουργός  
Αφροδίτη Μάνου  
Τζένη Μαστοράκη  
Δημήτρης Μαυρίκιος  
Θωμάς Μοσχόπουλος  
Ματθαίος Μουντές  
Κ. Χ. Μύρης  
Λίνα Νικολακοπούλου  
Θανάσης Παπακωνσταντίνου  
Μανώλης Ρασούλης  
  
Μίλτος Σαχτούρης  
Γιώργος Σεφέρης  
Διονύσιος Σολωμός  
Στράτος Στασινός  
  
Miguel Hernandez  
Henri Kergomard  
Franco de Peña - Αννα  
  
Wallace Shawn  
Hanna Schygulla

## **ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ**

Χρόνης Αηδονίδης  
Χάρις Αλεξίου  
Ελευθερία Αρβανιτάκη  
Ιρίνα Βαλεντίνοβα-Καρπούχινα  
Νένα Βενετσάνου

Δήμητρα Γαλάνη  
Σαβίνα Γιαννάτου  
Βασίλης Γισδάκης  
Δώρος Δημοσθένους  
Αλκίνοος Ιωαννίδης  
Χρήστος Θηβαίος  
Λιζέτα Καλημέρη  
Μαρινέλα  
Μελίνα Κανά  
Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας  
Αντώνης Κοντογεωργίου  
Μανώλης Λιδάκης  
Τίνα Μαλακατέ  
Αφροδίτη Μάνου  
Γιάννης Μαυρίκιος  
Γιώργος Νταλάρας  
Νίκος Παπάζογλου  
Βασίλης Παπακωνσταντίνου  
Θανάσης Παπακωνσταντίνο  
  
Έλλη Πασπαλά  
Διονύσης Σαββόπουλος  
Σπύρος Σακκάς  
Γιάννης Σαμσιάρης  
Μαρία Φαραντούρη  
Τάσης Χριστογιαννόπουλος  
Χρυσούλα Χριστοπούλου  
Άρης Χριστοφέλλης  
Ψαραντώνης  
Fayzo Amarov  
Camea Quartet  
Blaine L. Reininger  
Nicola Floki

## **ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΠΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΟΥΝ**

Μίνα Αδαμάκη

Θανάσης Βέγγος

Κώστας Καζάκος

Γιώργος Κιμούλης

Λένα Κιτσοπούλου

Λυδία Κονιόρδου

Εύα Κοταμανίδου

Γιώργος Μανωλάς

Δώρα Μασκλαβάνου

Μελίνα Μποτέλη

Γιώργος Νινιός

Ράνια Οικονομίδου

Άννα Παναγιωτοπούλου

Ρένη Πιττακή

Κερασία Σαμαρά

Στράτος Τζώρτζογλου

Σταμάτης Φασουλής

Λυδία Φωτοπούλου

Mario Guerra

Hanna Schygulla

Rosanna Vite Mesropian

## **ΟΡΧΗΣΤΡΕΣ – ΧΟΡΩΔΙΕΣ**

Καμεράτα, Ορχήστρα των Φίλων της Μουσικής  
Σολίστ της Πάτρας-Ορχήστρα Πατρών - διευθ, Δημ. Μποτίνης

Ορχήστρα Πατρών, διευθ. Νίκος Κυπουργός  
Σολίστ της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Αρμενίας, διευθ. Ν. Κυπουργός  
Ορχήστρα Amadeus Σόφιας διευθ. Svilen Simeonov  
ALEA III Βοστώνης - διευθ. Θόδωρος Αντωνίου  
Κουαρτέτο Εγχόρδων Ορίζοντες  
Κουαρτέτο εγχόρδων Πατρών  
Γύρω-γύρω  
Χορωδία υπό την διεύθυνση του Αντώνη Κοντογεωργίου  
Παιδική Χορωδία Δημοτικού Ωδείου Λάρισας - διευθ, Δημήτρης Καρβούνης

Φωνητικό Κουαρτέτο Camea Σόφιας  
Συμφωνική Μπάντα Νέων Φίλιππος Νάκκας – διευθ. Στάθης Κιοσόγλου

Παιδική Χορωδία Πολωνίας

Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο

## **ΜΟΥΣΙΚΟΙ**

Μάνος Αβαράκης, φουσαρμόνικα  
Σωκράτης Άνθης, τρομπέτα  
Νίκος Αντύπας, κρουστά  
Κώστας Αυγερινός, τρομπόνι  
Ηρακλής Βαβάτσικας, ακκορντεόν  
Ιρίνα Βαλεντίνοβα-Καρπούχινα, πιάνο  
Αλέκος Βασιλάτος, κοντραμπάσο  
Θανάσης Βασιλόπουλος, κλαρίνο  
Μαρία Βασιλοπούλου, φλάουτο  
Διονύσης Βερβιτσιώτης, βιολί  
Μιχάλης Βοριάς, βιολί  
Δημήτρης Βράσκος, βιολί  
Γιώργος Γαβαλάς, ηλεκτρικό μπάσο

Στέλλα Γαδέδη, φλάουτο  
Φανή Γκάρτζου, φλογέρα  
Βιβή Γκέκα, μαντολίνο  
Νίκος Γκίνος, κλαρινέτο  
Δημήτρης Δημητριάδης, κοντραμπάσο  
Παναγιώτης Δράκος, φλάουτο  
Γιάννης Ελεφάντης, τρομπόνι  
Χρήστος Ζέρβας, λαούτο, σάζι  
Νίκος Ζερβόπουλος, τούμπα  
Γιάννης Ζευγόλης βιολί  
Δημήτρης Ζουμπούλης, βιόλα  
Βαγγέλης Ζωγράφος, κοντραμπάσο  
Κώστας Θεοδώρου, κοντραμπάσο  
Σπύρος Ιωάννου, βιολοντσέλο  
Τάσος Κάζαγλης, κοντραμπάσο  
Σπύρος Καζιάνης, γαγκότο  
Γιάννης Καιμάκης, παραδοσιακά πνευστά  
Γιώργος Καλούδης, βιολοντσέλο  
Τάκης Καπογιάννης, κοντραμπάσο  
Τάσος Καρακατσάνης, πιάνο  
Στέλιος Καραμηνάς, κιθάρα  
Γιάννης Καραμπέτσος, τρομπέτα  
Νίκος Κατσίκης, μπουζούκι  
Γιώργος Κινδύνης, βιόλα  
Στάθης Κιοσόγλου, κλαρινέτο-σαξόφωνο  
Γιώτης Κιουρτσόγλου, ηλεκτρικό μπάσο  
Οδυσσέας Κορέλλης, βιολί  
Θόδωρος Κοτεπάνος, πιάνο  
Βαγγέλης Κουκουλάρης, λαούτο  
Νίκος Κυπουργός, κιθάρα-πιάνο-διάφορα κρουστά  
Στέλλα Κυπραίου, κιθάρα-λαούτο

Χάρης Λαμπράκης, νεί  
Δημήτρης Μαγκριώτης, βιολοντσέλο  
Δημήτρης Μαρινάκης, κρουστά  
Πέτρος Μιχαήλ, κόρνο  
Γιώργος Μουλουδάκης, κιθάρα  
Βασίλης Παπαβασιλείου, κοντραμπάσο  
Δημήτρης Παπαθεοδώρου  
  
Θανάσης Παπακωνσταντίνου, μπουζούκι  
Αντρέας Παπάς, κρουστά  
Μιλτιάδης Παπαστάμου, βιολί  
Μανώλης Πάπος, ούτι  
Κώστας Παρίσης, κιθάρα  
Δημήτρης Πέτσας, τρομπόνι  
Κώστας Ραράκος, τούμπα  
Γεράσιμος Ραυμόνδης, τρομπέτα  
Άγγελος Ρήλλος σαξόφωνο  
Μαρίνα Ροδουσάκη, άρπα  
Ανδρέας Ροδουσάκης, κοντραμπάσο  
Νέλλη Σεμιτέκολο, πιάνο  
Δημήτρης Σέμσης, βιολί  
Στάμος Σέμσης, βιόλα  
Σωκράτης Σινόπουλος, πολιτική λύρα-λαούτο  
Βαγγέλης Σκούρας, κόρνο  
Τάσος Σούτης, κοντραμπάσο  
Παναγιώτης Στέφος, τρομπόνι-αυλός του Πανός  
Χρήστος Σφέτσας, βιολοντσέλο  
Στέλιος Ταχιάτης, βιολοντσέλο  
Αντώνης Τουρκογιώργης, ηλεκτρική κιθάρα  
Χρίστος Τσιαμούλης, νυκτά  
Νίκος Τσεσμελής, κοντραμπάσο  
Αλεξάνδρα Τσούλου, κοντραμπάσο  
Αλέκος Χρησιτίδης, κρουστά

Βαγγέλης Χριστόπουλος, όμποτε  
Ψαραντώνης, κρητική λύρα  
Hakan Banigolu, saz  
Maria Bildea, άρπα  
Vassili Bouzmakov, βιολί  
Ross Daly, κρητική λύρα  
Granit Kamberi, τσέλο  
Henri Kergomard, samples  
Martin Kevich, κοντραμπάσο  
Artiom Khatchatrian, tar  
Ludmila Limorova, βιολί  
Eugenia Lozotarenko  
David Lynch, σαξόφωνο  
Alexander Mato, βιολί  
Sergiu Nastasa, βιολί  
Vangel Nina, βιολοντσέλο  
Lecia Ponomareva, βιολί  
Blaine L. Reininger, ηλεκτρικό βιολί, keyboards  
Satnam Ramgotra, drums-tabla-κρουστά  
Renato Ripo, βιολοντσέλο  
Claude Sieulet, oboe  
Gerta Sinai, βιόλα  
Alfredo Stuni, βιολί  
Angelina Tkaceva, cymbalum  
Oleg Volkov, βιολί  
Larisa Vylegzanina, βιόλα  
Artur Yeghikian, κρουστά  
Charles Lloyd, sax.

Γ) Συνέντευξη με τον Νίκο Κυπουργό. Πραγματοποιήθηκε την Τρίτη 3 Ιουνίου, 2008 μέσω τηλεφώνου και απομαγνητοφωνήθηκε την ίδια μέρα.

Οι δύο συνομιλητές είναι ο Αναστάσης Σαρακατσάνος (Α.Σ.) και ο Νίκος Κυπουργός (Ν.Κ.).

Α.Σ.: Αφορμώμενος από μια δήλωσή σας στην εφημερίδα “Η Πρώτη” στις 4/12/1989 ότι η κινηματογραφική μουσική «...είναι περιττή μόνο αν αποδειχθεί περιττή» ενώ «αν έχει ενταχθεί στο έργο σαν ένας επιπλέον ρόλος, τότε η λειτουργία της είναι αναγκαία» στάθηκα στο ζήτημα του περιττού της μουσικής. Ο David Raskin αλλά και ο Hanns Eisler υποστηρίζουν ότι η μουσική στον κινηματογράφο είναι «περιττή» όταν γίνεται αντιληπτή δια της παρουσίας της. Ότι, δηλαδή, ο σκοπός της δεν είναι να ακούγεται.

Ν.Κ.: Αυτή είναι μία ακραία θέση.

Α.Σ.: Μια πιο σύγχρονη θέση, εκείνη του George Burt, υποστηρίζει ότι η αξία της κινηματογραφικής μουσικής γίνεται αντιληπτή δια της απουσίας της.

Ν.Κ.: Αυτό είναι το τέλειο κριτήριο. Βλέποντας μία ταινία χωρίς μουσική και με μουσική καταλαβαίνεις ότι σε κάποιες ταινίες η μουσική βοηθάει αφάνταστα αποκαλύπτοντας αυτό που δεν “φαίνεται”, δείχνοντας αυτό που η εικόνα δεν μπορεί ή δεν θέλει να δείξει. Σε αυτές τις περιπτώσεις η μουσική είναι χρήσιμη έως απαραίτητη, εφόσον είναι μέσα στην πρόθεση τόσο του σκηνοθέτη όσο και του μουσικού να γίνει κάτι τέτοιο. Αντιθέτως, όταν η μουσική έρχεται απλώς να σχολιάσει τα δρώμενα, δεν είναι απαραίτητη και άλλοτε, μεν, δε βλάπτει άλλοτε, δε, είναι περιττή. Καλύτερα να αφαιρεθεί, να λείπει. Η θέση του Eisler είναι ακραία με την έννοια ότι είναι η μισή αλήθεια. Υπάρχουν μουσικές οι οποίες είναι χρηστικά πολύτιμες ακόμη κι αν γίνονται αντιληπτές.

Α.Σ. Ο Eisler επίσης υποστηρίζει ότι η χρήση του Leitmotif οδήγησε σταδιακά σε ένα είδος «φτώχιας» της κινηματογραφικής σύνθεσης.

Ν.Κ.: Αλήθεια είναι. Η υπερβολική χρήση του Leitmotif είναι βαρετή, κουραστική και αυτοαναιρετική. Σε μια ταινία όμως που δεν έχει ανάγκη από πολύ όγκο μουσικής, αντιθέτως, ένα Leitmotif μπορεί να ενεργήσει «σωτήρια». Έχει να κάνει με την «αίσθηση του μέτρου». Αν κάνεις αλόγιστη χρήση του Leitmotif, όντως οδηγείσαι σε μια «φτώχια». Χρειάζεται και η ανάπτυξη, η παραλλαγή, η έννοια του «μη προφανούς», οι συνδέσεις. Αν όμως παίξεις με τη μνήμη (στο βαθμό που το αυτί του ακροατή-θεατή το έχει ανάγκη) ώστε να λειτουργήσει και να προκαλέσει το επιζητούμενο συναίσθημα, τότε η χρήση του Leitmotif είναι σωστή. Δεν πιστεύω πια σήμερα ότι υπάρχει κάποιος κανόνας, είτε τον έχει πει ο Eisler είτε τον έχει πει ο Bach, ο οποίος να είναι απαράβατος. Ευτυχώς, όλοι αυτοί οι κανόνες υπάρχουν για να τους παραβαίνουμε αρκεί να υπάρχει ταλέντο και ψυχή.

Α.Σ.: Ο George Burt στο βιβλίο του *The Art of Film Music*, αναφέρεται στους χωροχρονικούς συσχετισμούς της κινηματογραφικής μουσικής υποστηρίζοντας ότι η ακρίβεια με την οποία αποδίδονται τα πολιτισμικά

στοιχεία από τον συνθέτη, διαφοροποιεί (εκτός από την πιστότητα του μουσικού αποτελέσματος απέναντι σε συλλογικά διαμορφωμένα πρότυπα πολιτισμικών χαρακτηριστικών) και το επίπεδο του συσχετισμού της ταινίας με τον τόπο και τον χρόνο. Αντίστοιχα, σε ταινίες στις οποίες κληθήκατε να γράψετε τη μουσική όπως το ROM, το *Sevgilim Istanbul* ή το *Passeurs de rêves*, πώς αντιμετωπίσατε το ζήτημα ορισμού του τόπου ή του χρόνου και της πιστότητας των πολιτισμικών στοιχείων που αποδίδετε κατά περίπτωση;

N.K.: Από τη στιγμή που παραπέμπεις αρκούντως, ώστε να είναι πειστική η αναφορά, το σημαντικότερο είναι να διατηρείς ένα προσωπικό ύφος το οποίο και να σε εκφράζει αλλά και να σε συνδέει με την υπόλοιπη μουσική της ταινίας, όπου δεν πρέπει απαραίτητα να κάνεις αναφορές στον τόπο ή στην εποχή. Θεωρώ πολύ πιο σημαντικό η μουσική να έχει ένα προσωπικό ύφος από το είναι μια απλή μίμηση. Για παράδειγμα, το “*Passeurs de rêves*” έχει μια μακρινή αναφορά σε κάτι που, στα αυτιά μου, ηχούσε σαν Αρμένικο. Αλίμονό μου αν εμμόμην επακριβώς το τί άκουγα και το τί είναι στην πραγματικότητα κούρδικο ή αρμένικο. Όταν έκανα το ROM όλοι πίστευαν ότι αυτός είναι ο τσιγγάνικος ήχος. Δεν έχει καμία σχέση με τσιγγάνικο ήχο, ούτε υπάρχει ο τσιγγάνικος ήχος. Οι τσιγγάνοι παίρνουν τη μουσική του τόπου στον οποίο βρίσκονται και μέσα σ’ αυτήν βάζουν τη δική τους ψυχή και τη δική τους ιδιοσυγκρασία. Δεν έχουν μια δική τους, ενιαία μουσική που είναι ίδια στην Ουγγαρία, στη Ρουμανία, στην Ελλάδα, στην Ισπανία κτλ. Οι άλλοι νόμιζαν ότι «εμπνεύστηκα» από την τσιγγάνικη μουσική, την «εξευγένισα» και την «έφερα στην επιφάνεια». Τίποτα τέτοιο δεν έκανα. Εγώ πήρα κάποια πράγματα που δεν ηχούσαν σαν Bach, ούτε σαν Stravinsky, ούτε σαν Beethoven αλλά είχαν (ήθελα να πιστεύω) έναν «προσωπικό» ήχο και τη δική μου μουσική σκέψη και από κει και πέρα η μόνη παραπομπή που υπήρχε ήταν ένα *glissando* στο κοντραμπάσο για να παραπέμπει σε κάτι γενικό που έχουμε στα αυτιά μας αν έχουμε ακούσει τα τσιγγάνικα βιολιά της Ουγγαρίας. Δηλαδή απλώς αναφορές που είναι πειστικές στο αυτί του θεατή-ακροατή. Ιδίως αν οι θεατές είναι Γάλλοι. Δεν ξέρουν και ούτε τους ενδιαφέρει. Αυτό που δεν πρέπει να κάνεις είναι να προδώσεις τον θεατή. Όχι όμως να μιμηθείς επακριβώς τις αρμονίες και τις

μελωδίες του τόπου ή της εποχής στην οποία αναφέρεσαι. Τότε γιατί να μη χρησιμοποιήσεις μια αυθεντική μουσική της εποχής ή του τόπου;

Α.Σ.: Άρα σας ενδιαφέρει η «πειστικότητα» και όχι η «πιστότητα».

Ν.Κ.: Πολύ σωστά. Η πειστικότητα και η προσωπική σφραγίδα της έκφρασής σου. Αλλιώς τί νόημα και τί ενδιαφέρον έχει η πιστή απόδοση για έναν μουσικό; Αυτή είναι η δουλειά του μουσικού επιμελητή. Όπως ο σκηνοθέτης δεν αναπαριστά απλώς μια εποχή αλλά βάζει τη δική του γωνία λήψεως, το δικό του ρυθμό, έτσι και ο μουσικός έρχεται να δώσει το δικό του στίγμα και να οργανώσει την παρτιτούρα του έτσι ώστε να κτίζεται παράλληλα με την εξέλιξη της ταινίας ως ένα ενιαίο σύνολο. Κάτι το οποίο μια μουσική επιμέλεια δεν θα μπορούσε ποτέ να προσδώσει. Η μουσική επιμέλεια θα έμενε πιστή ως προς το γράμμα αλλά δε θα είχε καμία ευελιξία στο να φωτίσει εκείνες τις αθέατες πλευρές, κάτι που, για μένα, είναι ο βασικός στόχος της μουσικής σε μια ταινία. Δεν είναι η απεικόνιση ενός ρεαλιστικού τοπίου. Έχουμε δει ότι τα πιο σημαντικά πράγματα στην κινηματογραφική τέχνη έχουν γίνει εκεί που η προσωπική γραφή και άποψη του σκηνογράφου, του ενδυματολόγου, του φωτιστή, του μοντέρ, του ηθοποιού, του μεταφραστή, επεμβαίνει αλλά και συμβαδίζει «ευτυχισμένα» με τη συνολική ματιά του σκηνοθέτη ο οποίος είναι και ο «συντονιστής» των πάντων. Γιατί ο μουσικός να ξεφεύγει από αυτό και να καλείται απλώς να φτιάξει ένα ρεαλιστικό κάδρο;

Α.Σ.: Θέλω να επιμείνουμε λίγο στο ζήτημα που μόλις θίξατε. Ο George Burt κάνει λόγο για ένα «ρεαλιστικό ακουστικό πεδίο». Θεωρείτε ότι κάτι τέτοιο είναι εφικτό στον κινηματογράφο; Με ποιον τρόπο πιστεύετε ότι συμβάλλει η μουσική ή η πλήρης απουσία της στη δημιουργία ενός τέτοιου πεδίου;

Ν.Κ.: Η απόλυτη απουσία της είναι «κλασική περίπτωση» δημιουργίας ρεαλιστικού τοπίου υπό την προϋπόθεση ότι υπάρχουν ήχοι για να «βγουν προς τα έξω». Πάντως, αν η σκηνή είναι καλά γυρισμένη, η μουσική δεν θα την κάνει λιγότερο ή περισσότερο ρεαλιστική. Η μουσική αυτό που μπορεί να κάνει στην πραγματικότητα είναι να προσθέσει κάτι. Αν αυτό που θα προστεθεί είναι σωστό, θα φωτιστεί το αθέατο. Η μουσική μπορεί να δώσει στην εικόνα τη διάσταση που της λείπει. Μπορεί όμως η σκηνή να είναι πολύ καλύτερη και πιο ρεαλιστική χωρίς καθόλου μουσική. Όλα κρίνονται εκ του αποτελέσματος.

Α.Σ.: Το τραγούδι έχει αποτελέσει μία από τις κυριότερες μορφές κινηματογραφικής μουσικής τόσο στο Hollywood όσο (αν όχι περισσότερο) και στον ελληνικό κινηματογράφο. Μπορεί η δράση ή η δομή μιας ταινίας να επιβάλλει τη χρήση ενός τραγουδιού ή θεωρείτε ότι η αφορμή είναι πάντα εμπορική;

Ν.Κ.: Αυτό που έγινε και τα τελευταία χρόνια στο Hollywood είναι ότι για λόγους “εταιρειακούς” και “δισκογραφικούς” επεκράτησαν τα τραγούδια. Ο Ξανθόπουλος στην ταινία “Ο Δραπέτης” είχε, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχώς, ενσωματώσει στο σενάριο του 5 τραγούδια των 5 ηρώων του. Ήταν μέσα στη δομή της ταινίας του δηλαδή. Εκεί είχα κληθεί εγώ να γράψω αυτά τα τραγούδια πάνω στους στίχους του Γκανά. Δεν ξέρω πόσο επιτυχώς έγινε αλλά η ιδέα ήταν να ενσωματωθούν τα τραγούδια στην ταινία και να αποτελέσουν αναπόσπαστο μέρος του σεναρίου της.

Ακόμη και στις περιπτώσεις που ο Ηλιόπουλος πάει στην ταβέρνα και ακούει τον Ζαμπέτα -για να κάνει ο θεατής διαλλειματάκι- παρατηρείς ότι

προσπαθούν το περιεχόμενο του τραγουδιού να είναι ενσωματωμένο στο σενάριο. Φυσικά, τον Φίνο τον ενδιέφερε να κάνει εισητήρια η ταινία του. Αφού τα τραγούδια έφερναν εισητήρια, τα χρησιμοποιούσε. Αλλά αυτά τα τραγούδια δεν είχαν καμία σχέση με τα τραγούδια που βάζουν σήμερα στις ταινίες του Hollywood. Σήμερα τα soundtrack περιέχουν 30 τραγούδια τα οποία δεν έχει ακούσει ποτέ μέσα στην ταινία αλλά υπάρχουν για να πουλήσει το cd. Είτε βάλεις αυτά, είτε βάλεις κάποια άλλα δε θα το καταλάβει κανείς. Μπορεί στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο κάποια από τα τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν να ήταν κακά αλλά τουλάχιστον ήταν ενταγμένα στο σενάριο της ταινίας. Ήταν σαν θεατρικά έργα με εμβόλιμα τραγούδια. Τηρουμένων των αναλογιών πάντα – Πώς βάζει ο Λόρκα μέσα στη «Γέρμα» τραγούδια τα οποία έχουν μέτρο, ομοικαταληξία και μουσική; Αυτό ήταν το ιδεώδες στον ελληνικό κινηματογράφο. Κάτι σαν light musical. Ασχέτως αν μας αρέσει ή δε μας αρέσει, η χρήση των τραγουδιών ήταν αιτιολογημένη.

Στο «Οξυγόνο» τα τραγούδια χρησιμοποιήθηκαν γιατί το ντουέτο Ρέππας – Παπαθανασίου θεώρησαν ότι αν εντάξουν επιτυχώς στην ταινία και 2-3 τραγούδια τα οποία μάλιστα τα πουν κάποιοι επώνυμοι, αυτό θα «σπρώξει» καλύτερα την εμπορικότητα ταινίας. Ο στόχος ήταν να γίνει πιο ελκυστικό το προϊόν. Αν δεν πρόκειται για μια αμιγώς ταινία τέχνης αλλά σε ενδιαφέρει πρωτίστως η εμπορική επιτυχία θα βάλεις και τον Νταλάρα και τον Παβαρότι στους τίτλους τέλους. Λένε για παράδειγμα, «Όσκαρ καλύτερου τραγουδιου». Το τραγούδι είναι κάτι που συνήθως μπαίνει στους τίτλους τέλους. Αυτό δεν έχει να κάνει με κινηματογραφική μουσική. Το τραγούδι του Λιδάκη ακούγεται σε ένα σιδεράδικο; Σε ένα βενζινάδικο; Έπρεπε να ακούγεται ένα λαϊκό τραγούδι. Επειδή το να πληρώσουν τα δικαιώματα στην ΑΕΠΙ κοστίζει περισσότερο από το να γράψω ένα καινούργιο τραγούδι και επειδή ένα καινούργιο τραγούδι δίνει περισσότερο υλικό για ένα cd, έγραψα το τραγούδι. Δεν είναι από τα αθέμιτα. Δεν υπάρχει κάποια απάτη εδώ. Είναι τιμίως δηλωμένο. Από τη στιγμή που είναι ανάγκη του σεναρίου να υπάρχουν αυτά τα ακούσματα γιατί να μην τα κάνουμε εμείς;

Α.Σ.: Σε περιπτώσεις όπως αυτές, σε σκηνές που εκτυλίσσονται σε χώρους στους οποίους ακούγεται μουσική (μπαρ, εστιατόρια, βενζινάδικα που αναφέρατε προηγουμένως) είστε υπέρ του να αιτιολογούνται οπτικά οι πηγές της μουσικής; Σας ενδιαφέρει ως συνθέτη να απαλάσσετε τον θεατή-ακροατή από τη σκέψη της φυσικής παρουσίας της μουσικής στην κινηματογραφική σκηνή;

Ν.Κ.: Επίσης κατά περίπτωση. Υπάρχουν στιγμές που εκμεταλεύτηκα την παρουσία της μουσικής ή ενός μουσικού για προχωρήσω στη συνέχεια σε κάτι άλλο. Ξεκινάμε από κάτι «δήθεν παρόν», «αιτιολογημένο» και στην επόμενη σκηνή ανακαλύπτουμε ότι η μουσική που ακούγαμε τόση ώρα ήταν η μουσική που θα συνόδευε αυτή τη σκηνή και είχε αρχίσει από την προηγούμενη. Είναι ωραίες ευκαιρίες να «παίξεις» με το μοντάζ και τον θεατή. Αλλά είναι σύνθετα πράγματα, δύσκολα για τα οποία απαιτείται πολύ σοβαρή προεργασία και πολύ βαθιά συνεργασία του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη με τον μουσικό κατά το στάδιο της συγγραφής του σεναρίου. Το ιδανικό για έναν συνθέτη είναι το να αντιμετωπίζεται η μουσική ως ένας ρόλος επιπλέον ο οποίος να κτιστεί παράλληλα με το σενάριο. Αλλά αυτό δε γίνεται σχεδόν ποτέ.

Α.Σ.: Ο George Burt στο βιβλίο του "The art of film music" αναφέρει για την ηλεκτρονική μουσική: *«Η ομορφιά της ηλεκτρονικής μουσικής είναι το ότι διαθέτει ένα διαφορετικό λεξιλόγιο από εκείνο της ορχηστρικής μουσικής και το ότι μπορεί να κάνει πράγματα που η ορχήστρα δεν μπορεί. Όταν χρησιμοποιείται μαζί με μία ορχήστρα, μοναδικοί ήχοι μπορούν να παραχθούν και αυτό είναι υπέροχο.»* Ποιο είναι το δικό σας σχόλιο πάνω σε αυτό;

Ν.Κ.: Το προσυπογράφω! Εγώ θα προσθέσω μόνο κάτι. Η χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής, από τη στιγμή που θα αιτιολογηθεί, δηλαδή από τη στιγμή που θα παράξει ήχους που ακούω στα αυτιά μου, τους οποίους δεν μπορώ να παράξω με τα φυσικά όργανα, είναι απολύτως θεμιτή. Αυτό το οποίο

εγώ «κακίζω» είναι η χρήση των συνθεσαϊζερ για την κακή απομίμηση των φυσικών οργάνων. Δεν αντέχω να ακούω ηλεκτρονικούς ήχους φτηνούς που το αυτί το κουράζουν, που η χρήση τους δεν είναι εμπνευσμένη και που δεν αιτιολογείται παρά μόνο οικονομικά.

Α.Σ.: Σύμφωνα με τον συγγραφέα Κώστα Μυλωνά και το βιβλίο του «Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο», «Η άκριτη... ..πολεμική στάση...» που κράτησε ο ΝΕΚ «απέναντι στον παλιό κινηματογράφο... ..δε φαντάζει μόνο ως σφάλμα τακτικής, αλλά φανερώνει την αυθάδεια, όπως και το σοβαρό έλλειμμα της γνώσης και της αντίληψης γύρω από το αντικείμενο της έβδομης τέχνης». Οι συνθέτες του ΝΕΚ «...ήταν συνθέτες χωρίς εμπειρία και επάρκεια μουσικών γνώσεων... ..οι περισσότεροι αγνοούσαν το χειρισμό μιας πλήρους ορχήστρας... ..κυρίως όμως αγνοούσαν τις ουσιαστικές λεπτομέρειες για τη λειτουργία και τους τρόπους χρήσης της κινηματογραφικής μουσικής». «Οι συνθέτες του ΝΕΚ, στην πλειονότητά τους, δεν κατάφεραν να λύσουν τα προβλήματα φόρμας της μουσικής», η δουλειά τους «δεν φτάνει στο επίπεδο αυτής των συνθετών του παλιού ελληνικού κινηματογράφου» ενώ «μια από τις βασικές αδυναμίες των περισσότερων συνθετών του ΝΕΚ είναι οι επενδύσεις σε σκηνές δράσης».

Στην παραπάνω παράγραφο διακρίνω την αγωνία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου να διαφοροποιηθεί από τον παλιό. Στην κινηματογραφική μουσική πραγματικότητα παρουσιάστηκε αυτή η τάση διαφοροποίησης; Με ποιον τρόπο διαφοροποιήθηκαν οι συνθέτες του ΝΕΚ από εκείνους του παλιού;

Ν.Κ.: Το να επιζητά ο ΝΕΚ να διαφοροποιηθεί από τον παλιό είναι υγιές. Οι συνθέτες του ΝΕΚ διαφοροποιήθηκαν δια της αδυναμίας τους. Όχι μέσω μιας κατάκτησης. Η διαφοροποίησή τους από τους παλιούς δεν οφείλεται στο γεγονός ότι γνώριζαν την τεχνική και τη γλώσσα της μουσικής κινηματογράφου και εισήγαγαν κάτι «άλλο» ως προσωπική τους πρόταση. Έγινε από το γεγονός ότι οι «παλαιοί» οι οποίοι γνώριζαν μουσική αντικαταστάθηκαν από ανθρώπους που δεν γνώριζαν. Η μουσική τους δεν είναι προϊόν αφαιρέσεως. Είναι προϊόν αδυναμίας. Είναι προϊόν φτώχειας. Είναι τελείως διαφορετικό όταν κάτι τι είναι προϊόν αφαίρεσης (άρα γνώσης και ελέγχου) και όταν είναι προϊόν ανεπάρκειας και ευκολίας. Το ζήτημα είναι ότι στην εποχή του Φίνου, όλοι, όλο το επιτελείο ήταν πιο «επαγγελματικό». Και οι μουσικοί συμπεριλαμβανόμενοι.

Οι νεότεροι σκηνοθέτες, αυτοί που έκαναν τις γενιές να νυστάζουν που λέει ο Σαββόπουλος, για να διαφοροποιηθούν θα έπαιρναν οποιονδήποτε άλλο μουσικό εκτός από τους παλιούς. Μπορεί οι νέοι να ήταν στη σωστή κατεύθυνση. Μπορεί να ήταν σωστή η ιδέα ότι αντιμαχόμαστε το παλιό και το αντικαθιστούμε με κάτι καινούργιο. Αλλά αυτό δεν έγινε επιτυχώς στον χώρο της μουσικής.

Χαρακτηριστικό δείγμα το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το παρακολουθώ ανελιπώς κάθε χρόνο. Έχω δει συνολικά 300 ταινίες και η μουσική είναι σχεδόν πάντα αποκαρδιωτική. Βέβαια τελευταία αρχίζουν και κάπως «στέκουν». Υπάρχει μια νέα γενιά ανθρώπων που προσπαθεί. Αυτοί όμως πάλι έχουν κόψει τα δεσμά με τους παλαιότερους και λειτουργούν μέσω ημών των «τυφλών». Εμείς δεν ακολουθήσαμε τους παλαιότερους όπως έγινε στο Hollywood με τον John Williams για παράδειγμα. Βεβαίως εκείνος δεν το «ελάφρυνε» αρκετά. Παραείναι κολλημένος στο παλιό Hollywood, είναι φλύαρος.

Πάμε ένα βήμα παραπέρα. Αλλά πώς; Με αυτή τη χυδαία χρήση της μουσικής; Ο στόχος είναι σωστός. Να «γκρεμίσουμε» το παλιό και να το αντικαταστήσουμε με κάτι καινούργιο. Ακόμη και να το ανατρέψουμε. Αλλά «ανατρέπω» κάτι θα πει «το παίρνω υπόψιν μου». Αν δεν γνωρίζω τί ανατρέπω, πώς θα το ανατρέψω; Οι άνθρωποι οι οποίοι ήρθαν να ανατρέψουν την παλιά χρήση της μουσικής δεν την γνώριζαν. Οφείλω να γνωρίζω αυτό με το οποίο «συγκρούομαι».

Α.Σ.: Εσείς, ως συνθέτης, με ποιον τρόπο διαφοροποιείστε από την «παλιά» χρήση της μουσικής στον ελληνικό κινηματογράφο και τελικά από τα πρότυπα που έθεσε το Hollywood;

Ν.Κ.: Σταδιακά κι εγώ, όπως και κάθε άνθρωπος, εξελίσσομαι. Όταν έκανα τον «Δραπέτη», επειδή ήταν μια ταινία sentimental, ήθελα κι εγώ να χρησιμοποιήσω μια μουσική συνοδευτικού και υπογραμμιστικού χαρακτήρα.

Μια μουσική που προσθέτει κάτι. Δεν πάει να φωτίσει κάτι αλλά απλώς να ξεχειλίσει. Αυτή η πρώτου επιπέδου αλλά τίμια πρόταση που μπορεί να έχει η κινηματογραφική μουσική. Είναι ωραίο να έχεις και αυτή τη σχέση με τη μουσική. Προχωρώντας, αλλού είχα λόγους και αφορμές να κάνω το ίδιο πράγμα περισσότερο ή λιγότερο και αλλού να αναζητήσω πιο κρυφές, «εσωτερικές» χρήσεις της μουσικής, να συνδέσω πράγματα «υπόγεια». Αυτή είναι σίγουρα μια πιο «σύγχρονη» αντιμετώπιση της μουσικής. Επίσης, η έννοια της οικονομίας μέσα μου αναπτύχθηκε σαν μια ανάγκη στις πιο σύγχρονες κινηματογραφικές προτάσεις. Αλλά όλα εξαρτώνται τελικά από το τί σου ζητάει ο σκηνοθέτης. Αυτό που πάντα αναζητούσα ήταν το να κατασκευάσω «κρυφά», «υπόγεια νήματα» που θα παρασύρουν τον θεατή-ακροατή άθελά του σε ένα παιχνίδι που θα τον συγκινήσει. Μια σίγουρη διαφοροποίηση του πιο παλιού με το πιο καινούργιο είναι η αίσθηση της οικονομίας. Η φλυαρία της μουσικής που κυριαρχούσε στο Hollywood με κουράζει. Όταν όμως την παράγουν πολυσπουδαίοι μάστορες του είδους το κάνουν πολύ καλά και θα έπρεπε οι Έλληνες κινηματογραφικοί συνθέτες να τους ακούνε. Δε νομίζω ότι παρατηρούν τί γίνεται. Αν παρατηρούσαν (και δεν ήταν ατάλαντοι) ε, τότε κάτι θα είχαν υποψιαστεί. Ή θα είχαν κάνει την αφαίρεση ή μια μίμηση. Ένας ζωγράφος γνωρίζει το έργο του Ντα Βίντσι. Ένας συνθέτης γνωρίζει το τι έκανε ο Bach και ο Stravinsky. Ένας κινηματογραφικός συνθέτης δεν οφείλει να γνωρίζει την ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής;

Α.Σ.: Άρα λοιπόν, συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι «κινείστε» προς την αφαίρεση.

Ν.Κ.: Όχι απαραίτητα μόνον. Είναι μία από τις βασικές διαφοροποιήσεις μεταξύ «παλαιού» και «σύγχρονου». Καταλάβαμε ότι η «φλυαρία» του «παλαιού» δεν είναι απαραίτητη και ότι δεν επιτρέπει στη μουσική να έχει εκείνον τον καθοριστικό ρόλο που αποκτά δια της σιωπής. Η σημασία της σιωπής είναι, κατ' εμέ από τα βασικότερα στοιχεία που πλούτισαν τη σύγχρονη κινηματογραφική μουσική γραφή.

