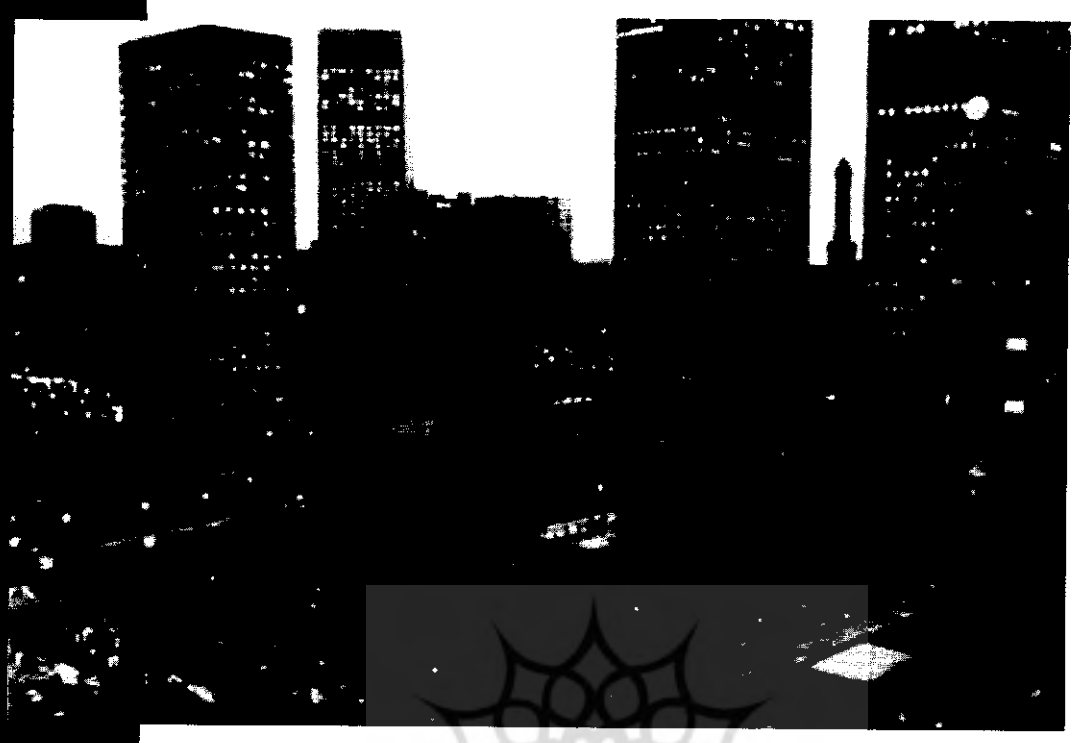

موسیقی جدید فیلم

رویال براون، ترجمهٔ گلناز گل‌صباحی

در نخستین دورهٔ سینمای ناطق، فیلمسازان قاعده مشخصی برای تنظیم موسیقایی بنا نهادند که تا سال ۱۹۶۰ تغییرات اندکی یافت.

این معیار، استفاده از نشانه‌های موسیقایی پایداری را ایجاب می‌کرد که از محدوده روایی فیلمها خارج بودند و با عملکرد فیلمهایی خاص مناسبت داشتند. منشأ این موسیقی از دوره کلاسیک ناشی می‌شد و بیانگر نوعی از موسیقی بود که اغلب در سالنهای کنسرت استفاده می‌شد و این وضعیت، در تقابل با بیشتر قالبهای هنری مردم‌پسند همچون آواز، آهنگسازی برای رقص و موسیقی جاز بود.

میکلوش روژا (آهنگساز فیلم) گوناگونی روشهای هالیوودی را عامل موفقیت آن می‌داند؛ اگرچه تعدد شیوه‌ها و اسلوبهای کلاسیک ـ در بعضی جاها به صورت کاملاً مدرن ـ از نخستین دوره‌های سینمای صامت پدیدار شد.

تا سال ۱۹۶۰ بیشتر موسیقی فیلمها، آثار کلاسیکی به سبک دوره رمانتیک به بعد بودند. البته لازم به ذکر است که دیگر اسلوب موسیقایی، خصوصاً موسیقی جاز و پاپ، منحصراً و از قبل هم به صورت «موسیقی فیلمنامه‌ای» یا در سطحی بسیار وسیع در پسزمینه، استفاده می‌شدند. به هر جهت، راههای جدید رویارویی با موسیقی و فیلم و تأثیرات متقابل آنها بر یکدیگر وجود نوعی سینمای تجاری را ایجاب می‌کرد که: ۱ ـ تغییر و تکامل سلیقه مخاطب را اقتضا می‌کرد ۲ ـ تعادلی میان بازار فروش محصولات سینمایی و

محصولات موسیقایی ضبط شده به وجود می‌آورد و ۳ـ نوعی زیباشناسی به وجود می‌آورد که بر عوامل و فیلمسازان غیرهالیوودی خصوصاً اروپایی، تأثیرگذار بود.

رمانتیسیسم

بسیاری از موسیقی /فیلمهای تأثیرگذار [بر یکدیگر] در سبک خاص کلاسیک، که تا سالهای ۱۹۶۰ فرمی غالب داشت، حداقل بیش از دو دهه (با وجود تغییر و تحولات جالب در انگیزه‌های زیباشناختی) ساختشان ادامه پیدا کرده بود. آهنگسازی پرتجمل و غنی به سبک رمانتیک، با آهنگسازان معروفی همچون اریک گرانگلد (*ماجراهای رابین هود*، ۱۹۳۸) و ماکس اشتاینر (*بر باد رفته*، ۱۹۳۹)، برای چندین دهه محبوب عام بود. در آن سالها هالیوود، برای رقابت با تلویزیون، با یک دید جدید، شروع به بالا بردن سطح پیشرفت ضبطهای موسیقایی و دیگر عوامل نمایشی کرد. این حرکت را می‌توانیم به عنوان محرک بزرگی در کار عظیم و پرطمطراق و ارکسترال موریس ژار، آهنگساز بزرگ، برای فیلم *لورنس عربستان* (۱۹۶۲) و *دکتر ژیواگو* (۱۹۶۵) مشاهده کنیم.

در سبک رمانتیک، حرفهای ظریف و هوشمندانه و استفاده‌های خلاق از تُنالیته در ارکستراسیونها، بیشتر در فیلمهایی نمود پیدا می‌کرد که منبع الهامشان ادبیات بود؛ و موسیقی متن در آنها، با توجه به جایگاه مهمش، با علائم و نشانه‌هایی نو، پدیدار می‌شد. موسیقی پاستورال فیلم *دور از اجتماع خشمگین* (جان شلزینگر، ۱۹۶۷) ساخته ریچارد رُدنی بِنِت و موسیقی متن فیلم *Lady Caroline Lamb* (رابرت بولت، ۱۹۷۲)، یا شکل بکارگیری فرمهای تلخ و شیرین توسط آهنگساز مجرب فرانتس واکسمن در فیلم *ماجراهای همینگوی جوان* (مارتین ریت، ۱۹۶۲)، نمونه‌هایی‌اند که از مکتب غنی رمانتیک متأثر شده بودند.

در امریکا، گریز از غم غربت و رجعتی خودآگاهانه به سوی حماسه‌های رمانتیک، محرکی برای آهنگسازی جان ویلیامز در *جنگ ستارگان* (۱۹۷۷)، با استفاده از سبک اریک گرانگلد بود که ثابت می‌کرد این روند (آهنگسازی به شیوهٔ رمانتیک) همچنان ادامه دارد.

در فرانسه، نشانه‌های موسیقایی اغلب در سطحی وسیع، موسیقی را ارائه می‌دادند که پیش از آنکه عامل توازنی بین احساسات و عملکرد فیلم باشد و مکمل آن محسوب شود، شاعرانه و تعزلی بود.

آهنگسازیهای سنگین و تراژیک ژرژ دلرو برای آثار موج نو و بخصوص ملودرام *تحقیر* (۱۹۶۳) کار ژان لوک گدار و *پوست نرم* (۱۹۶۴) اثر فرانسوا تروفو نمونه‌هایی از این دست‌اند.

اختلاف دراماتیکی بین موسیقی و کنش فیلم برای نخستین بار در ایتالیا، و در جایی شروع شد که انیو موریکونه آهنگسازی سری وسترنهای اسپاگتی را آغاز کرده بود. این آثار اغلب نتیجه بسط و توسعهٔ خطوط ملودیک آوازهای ایتالیایی [belcanto] بودند که با صداهای سوپرانو آهنگین می‌شدند. دو شاهکار موریکونه *روزی روزگاری درغرب* (۱۹۶۸) و *سرتو بدزد رفیق* (۱۹۷۲) موسیقی هر دو به کارگردانی سرجیولئونه به قصد تشدید تقابل میان خشونت فیلم و لطافت موسیقی ساخته شدند.

مدرنیسم

استفاده از موسیقی مدرن، نخستین بار در هالیوود و جاهای دیگر، در ژانر فیلمهای نوآر (noir) و اکشن صورت گرفت؛ ـ در این میان باید به موسیقی مدرن اولیه اشاره کرد که در کارهای ماکس اشتاینر (*کینگ کنگ*، ۱۹۳۳) و یا در کارهای درخشان میکلوش روژا، به شکل دیسنانسهای مخوف (*غرامت مضاعف*، ۱۹۴۵) شنیده می‌شد.

این موج در دهه ۶۰ و تا پس از آن نیز ادامه یافت که در این میان می‌توان به موسیقی فیلم *روانی* (*روح*، ۱۹۶۰)، اثر برنارد هرمن با دیسنانسهای پیچیده و هارمونی تُنال؛ و با آهنگسازی دیمتری شوستاکوویچ برای فیلم *هملت* (کوزینتسف، ۱۹۶۴) باهارمونی گزنده، ارکستراسیونی خشک و در عین حال ظریف اشاره نمود.

به این ترتیب در دههٔ ۶۰، استفاده از موسیقی مدرن بیشتر از فرمهای مشخص سبک رمانتیک ـ که در آن زمان صداهای معمول قرن بیستم شده بودند ـ رایج شد؛ و این پیشرفت دیگر مختص فیلمهایی با مضمون سیاه و تاریک نبود.

از مهمترین عواملی که فیلم *اسپارتاکوس* (استنلی کوبریک، ۱۹۶۰) را در آن سالها از حماسه بن هور ویلیام وایلر متمایز

ساخت، موسیقی متن الکس نورث، با تنظیم خشن و ناگهانی و استفاده از هارمونی سازهای برنجی و بادی و فرمهای مبتکرانه و ناموزون و ریتمیک سازهای کوبه‌ای بود. آرون کوپلند بیشتر تحت تأثیر قهرمان‌پردازی رایج سینمای امریکا بود. در بسیاری از قطعه‌های ارکسترال و در آوازهای کُرالِ موسیقی‌های تأثیرگذار گلدسمیت بخصوص در سه گانه *طالع نحس* (ریچارد دانر، ۱۹۷۶) حضور استراوینسکی، مشهود است. گفتنی است که حضور او از دهۀ ۶۰ به بعد در موسیقی فیلمهای متعددی احساس می‌شود و موسیقی متن فیلم *سگهای پوشالی* (سام پکین پا، ۱۹۷۱) اثر جری فیلدینگ و فیلم *Juste avant lanuit* (کلودشابرول، ۱۹۷۱) اثر پیر جانسن از آن جمله‌اند.

در این زمان است که تأثیرات آهنگسازی بارتوک نیز، تا حدی در اغلب آثار فیلدینگ احساس می‌شود، همچنین شیوه آهنگسازی احساساتی و سرزنده و شاداب که یادآور آثار پُرکفیف‌اند، در آثاری از گلدسمیت همچون *سرقت بزرگ قطار* (مایکل کریکتُن، ۱۹۷۹) نمود پیدا می‌کند، و این چنین بود که بسیاری از آهنگسازان جدید نیز، آهنگسازی به سبک مدرن را، با ایده‌های بزرگ ارکسترال در پیش گرفتند؛ *هنری پنجم* (کنت برانا، ۱۹۸۹) اثر پاتریک دویل و *مرگ دوباره* (کنت برانا، ۱۹۹۱)؛ و یا آثار جرج فنتون در *رابطه خطرناک* (استیفن فریرز، ۱۹۸۱) و همچنین در *ما فرشته نیستیم* (نیل جردن، ۱۹۸۹).

از سال ۱۹۶۰ به بعد آهنگسازان به شیوه کلاسیک مدرن آهنگسازی می‌کردند و دریافته بودند که یک گروه کوچکتر از ارکستر معمولی چهل یا پنجاه نفره هم، بی‌شک قادر است جلوه‌های صوتی زمینه فیلم را، تأمین کند. برای نمونه هنگامی که موریس ژار بینندگان فیلم را با تمهای باعظمت ارکستر شده تحت تأثیر قرار می‌داد، (مثلاً در *لورنس عربستان*)، المر برنشتاین، با به بازی گرفتن تمهایی ساده و گروهی کوچک از سازهایی همچون یک پیانو، ویبرافُن و سلز، حزن و اندوه وغم غربت را در فیلم *کشتن مرغ مقلد* (رابرت مولیگان)، برجسته ساخته بود. در فرانسه پیرجانسن اغلب با اصوات و علائمی بدون تُنالیته برای پیانو، ویلن و ویلن‌سل آهنگسازی نمود که به عنوان مثال در فیلم *همسرخائن* (کلود شابرول، ۱۹۶۸) نه تنها همچون آینه‌ای، بازتاب درونمایۀ عشقی فیلم بودند، بلکه سادگی و بی‌پیرایگی کشنده و بیرحم شوهر را نیز در مسیر زندگی نمایان می‌ساختند. برای جنایتکار در ملودرام عمیق *The breuk* (شابرول، ۱۹۷۰)، جانسن تمی را بکار برد که با استفاده از نواختن فواصل دیسنانس در یک کوارتت زهی بود. این روش در دهۀ ۱۹۸۰ نیز در فیلمهای زیادی بکار گرفته شد که بعنوان نمونه به فیلم *مثت بارت* (گابریل آکسل، ۱۹۸۷) می‌توان اشاره کرد. در این فیلم کوارتتی برای ویلن، ویولن‌سل و پیانو با هارمونی خشن و اصواتی کشیده و ممتد استفاده شده است.

در بعضی از فیلمها، آهنگسازی برای یک ساز تنها، نمایانگر جنبه روانشناختی تنهایی شخصیت فیلم است. برای نمونه سلوی پیانوی ژاکوب لوسیه در فیلم *life xpside down* (Alain Jessua، ۱۹۶۴) یا موسیقی بلوز متغیر دیوید شایر در فیلم *مکالمه* (فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۷۴)، و یاسلوی پیانوی برایان ایسدیل بر شاهکار مایکل پاول به نام *Peeiny Tom* (۱۹۶۰) از معروفترین این نمونه‌هایند.

مدرنیسم پیشرفته

بیشتر تکنیکهای پیشرفتۀ مدرن که به شکلی گسترده در دهه شصت در موسیقی فیلمها به کار گرفته شدند، تقریباً در فیلمهایی با موضوعات غم‌انگیز و یا خشک و خشن بودند. مسلماً آهنگسازی برای فیلم، که بیشتر مخاطبان آن را با یک نیمه گوش می‌شنیدند، به آهنگسازان فرصتی برای آزمودن می‌داد؛ اینکه آهنگساز ناچار نیست که سختیهایی را که برای آهنگسازی در سالنهای کنسرت به خود روا می‌دارد در فیلم نیز به کار برد. در سال ۱۹۵۵، لئونارد رُزنمان روند فکری اولیه آهنگسازی برای فیلم با استفاده از موسیقی آتُنال را بر اساس آهنگسازیهای شوئنبرگ در این سبک بنیان نهاد که نمونه آن در درامی فرویدی به کارگردانی وینسنت مینه‌لی به نام *تار عنکبوت* بود.

گفتنی است که اگر چه آثار او عاملی برای آهنگسازی آتنال پی‌یر بارباود در فیلم نوآر *ورطه* و *این زندگی ورزشی* به کارگردانی لیندسی اندرسُن (هر دو، ۱۹۶۳) شدند؛ اما او خود را کاملاً در این جریان رها نکرد.

جانی مَندِل موسیقی خود را در فیلم استثنایی دهه شصت به نام **درست به هدف** (جان بورمن، ۱۹۶۷) یک سری نتهای ردیف شده ـ آتنال ـ ارائه داد که به شکل مشخص نغمه‌های فلوت آلتو در آن برجسته شده بود.

به عبارتی دیگر، در موسیقی‌دانان پس از شوئنبرگ تکنیکها و پیشرفت فرمهای مدرنیسم نسبت به آثار دوره شوئنبرگ شکل بهتری یافته بود.

از سال ۱۹۶۰ به بعد در فیلمهایی با مضمون مبهم و ساختاری تازه که به سینمای مدرن معروف بودند موسیقی دارای فضای متغیر نتها و هماهنگ باتغییرات مؤثر شرایط بود. این موسیقی جایگزین تمهای بسط و پرورش یافته شد و ارکستراسیون سنتی را دگرگون ساخت. برای نمونه، موسیقی دیوید آمرون که در سکانس عنوانبندی فیلم اکشن *کاندیدای منچوری* (۱۹۶۲) به کار رفته بود، حال و هوای جنگی را فقط با یک طبل کوچک نظامی ایجاد کرده بود که در پس آن موتیفهای بدون تنالیته با پرشهایی سریع بین سازهایی همچون تیمپانی، کلارینت، سازهای برنجی، فلوت و فلوت پیکُلو، یک جفت ابوا و اجراهای پیتسیکاتو سازهای زهی، تقسیم شده بودند.

یکی دیگر از استادانه‌ترین استفاده‌های موسیقی بدون تنالیته را می‌توانیم در یکی از ساخته‌های پی‌یر جانسن در فیلم **قصاب** (کلود شابرول، ۱۹۶۹) ببینیم. فیلم درباره قتلهای متعددی است که در حومهٔ یکی از شهرهای فرانسه رخ می‌دهد. اثر بسرای گروه کوچکی از سازهای پرطنین، به خصوص الکترونیکی، پیانو، گیتار، هارپ، پرکاشن با اوجگیری تدریجی سازهای زهی و گروهی از زنگها ساخته شده که هیچ گونه تم مشخصی در آن یافت نمی‌شود.

تنظیم این قطعه آتُنال بر دایره‌های زنگی که به صورت مقطع به صدا درمی‌آیند و همچنین صدای نتهای زیری که با ضربات انگشت از پیانو خارج می‌شوند، اثر متقابل می‌گذارد. این جلوه‌های صوتی همچون نقاشیهایی که در غار لاسکوئز ـ در فیلم ـ می‌بینیم بدوی و همچون فکر قصاب قاتل فیلم، بسیار مدرن‌اند.

جری گلدسمیت برای فیلم *سیارهٔ میمونها* (فرانکلین جی. شافنر، ۱۹۶۸) سازها و جلوه‌های صوتی مؤثری را به کار گرفت؛ سازهای آلومینیومی بِلز، صدای بم یک هورن، صدای مالش تری انگل (مثلث) به یک زنگ و صدای شکافتن هوا با کوبشهای سازهای برنجی و ضربی از این جمله‌اند.

تمام این حال و هوای موسیقایی به طور همزمان هر دو حس مدرن و بدوی را بر می‌انگیخت. یکی دیگر از مهمترین شکلهای تنظیم مدرن را می‌توانیم در موسیقی جان ویلیامز در فیلم *تصاویر* (رابرت آلتمن، ۱۹۷۲) ببینیم. فیلم جریان تحلیل زندگی یک زن متأهل است که از شیزوفرنی رنج می‌برد. موسیقی ویلیامز بازتاب شکاف میان جنبه‌های خلاق و سازنده وجنبه‌های جنسی قهرمان زن است. گفتنی است که آهنگساز در این راه دقتی فوق‌العاده صرف کرده است. از یک طرف، تنالیته‌ای را در گام مینور ارائه می‌دهد، تمی که تقریباً به شکلی غمگینانه شنیده می‌شود و به صورت سُلو و عمدتاً با نتهای کششی بر روی پیانو نواخته می‌شود؛ و از طرف دیگر، ویلیامز پرکاشن نواز ژاپنی، استوموياماشتا را وامی‌دارد که به اشکال گوناگون و بدون تنالیته بنوازد تا همه این بی‌نظمی همچون طغیانی ناگهانی، در مسیر موسیقی، در سراسر فیلم نیز اثر گذارد.

علاوه بر این، در ارکستراسیون ویلیامز، سازهای غیر ضربی همچون فلوتهای چوبی اینکاها، پرکاشنهای چوبی کابوکی و زنگهای چوبی به چشم می‌خوردند؛ و این در حالی بود که سازهای معمول با حالتهای عجیب و غیرمعمول، صداهایی انسانی تولید می‌کردند. استفاده از ابزارهای موسیقایی مدرن در اغلب فیلمهایی با مضمونهای مبهم، همچنان ادامه یافت؛ این روند از سال ۱۹۶۰ به بعد شکلی مبتکرانه‌تر به خود گرفت.

هنری منچینی برای درام *انتظار در تاریکی* (تریسی یانگ، ۱۹۶۷) ـ که درباره زنی نابینا و روان‌پریش و همدست اوست ـ با استفاده از دو پیانو رنگ آمیزی هارمونیک ناهماهنگی به وجود آورد که با فواصل ربع پرده تنظیم شده‌اند. این موسیقی به شکلی هوشمندانه از فیلم تأثیر گرفته است. ایروین بازیون که خود آهنگساز فیلم است آن را این گونه توصیف کرده است: «... آلن آرکین (بازیگر) که در نقش قاتلی روانی بازی می‌کند، به اتاقی وارد می‌شود که ادری هپبورن (بازیگر) در آن تنها است. او نابیناست، اما حضور بیگانه را هوشمندانه تشخیص می‌دهد. موسیقی هنری منچینی، در این هنگام به

صورت اجرای یک نت تنها بر روی پیانو است که بلافاصله در پی آن نت‌های خارج (ناکوک) شنیده می‌شوند، تنالیته‌های پیچیده و تیز به شکلی قانع کننده آشفتگی روانی شخصیت آرکین را توصیف می‌کنند.»

بازیون کلمهٔ «خارج» را در اشاره به فواصل موسیقایی می‌آورد که به صورت ربع پرده نواخته می‌شوند. این فواصل در موسیقی سنتی غرب یافت نمی‌شوند واز فواصل نیم پرده کوچکترند.

منچینی فواصل ربع پرده را بسیار ماهرانه در فیلم *ملاقات شبانه* (لازلوبندیک، ۱۹۷۰) نیز به کار می‌برد. این فیلم درباره وضعیت ذهنی و روانی یک زندانی است که قربانی انتقام شده است. آهنگساز با همنوازی و استفاده از سازهای کی برد به علاوهٔ دو پیانو که به صورت ربع پرده کوک شده‌اند،صداهای سرد و خشنی را خلق کرده است.

موسیقی الکترونیک

یکی از بزرگترین نوآوریهای آهنگسازی کلاسیک که بعد از جنگ جهانی دوم گسترش یافت، موسیقی الکترونیک بود. اگر چه دستگاههای قدیمی الکترونیکی در شکلهای خاصی چون ترمین، اُندز و مارتنوت، با اصواتی مخصوص راههایی را برای آهنگسازی فیلم می‌گشودند؛ اما شکل تکامل یافته این نوع موسیقی در اوایل دهه پنجاه با استفاده از وسایل پیچیده صوتی، مولدها، نوسانگرها و انواع فیلترها شکل گرفت.

صداهایی که با روشهایی مخصوص از اصوات ضبط شده به دست می‌آمد، باتغییر و ترکیبی وسیع در مقیاس اولیه، و اغلب با اصلاحات و تغییرات الکترونیکی، برای ایجاد ترکیبی موسیقایی، بر روی نوارهای صوتی مغناطیسی برگردان و تنظیم می‌شد.

یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آهنگسازی فیلم که در این سبک ارائه شد توسط لوئیزوبب بارون در فیلم *سیارهٔ ممنوع* (۱۹۵۶) بود. این نوع آهنگسازی در جریان فیلمسازی آوانگارد موفقیت زیادی کسب کرده بود. ولادیمیر یوساچفسکی که از پیشتازان استفاده از موسیقی الکترونیکی به شمار می‌رود؛ روندی کلی و مشخص در کارهای خود دنبال می‌کرد. او در سال ۱۹۶۲ در فیلم *بن بست* که تد دانیلوفسکی براساس داستانی از سارتر فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی آن را ساخت، انواع گوناگون مولدهای صوتی الکترونیکی را به کار گرفت. وی صداهای واقعی همچون زوزهٔ باد، خش‌خش آتش و یا تیک تاک ساعت و صدای شلیک تفنگ را به وجود آورد. یکی از جالب‌ترین استفاده‌ها از موسیقی الکترونیک، در همکاری میان آلن رب گریه (نویسنده و کارگردان) و میشل فانو (آهنگساز) وجود دارد؛ در این نوع کارگردانی که، برای رسیدن به زبان سینمایی خاص تلاش فراوان صورت گرفته از موسیقی استفاده شایان توجهی شده است؛ صداها و آثار موسیقایی در ترکیب با یکدیگر نوع پیشرفته‌ای از موسیقی واقعی (Conceret) را به وجود آورده‌اند که در قیاس با آنچه آلن رب گریه از آن با عنوان مکتبی واقعگرایانه یاد می‌کند، بسیار آزادانه‌تر عمل می‌کند.

فانو، در *مردی که زیاد می‌دانست* (۱۹۶۸) به شکلی پراکنده و مجموعاً در حد یک پارتیتور، از موسیقی آوانگارد استفاده کرد؛ که در این میان از صداهای واقعی همچون نوک زدن دارکوب، شکستن لیوان، به هم خوردن درها، ارتعاش تیغه و بریدن درخت نیز استفاده شده بود.

در دههٔ شصت گونه‌ای از سینتی سایزرهای اولیه هم چون آرپ و موگ به وجود آمدند. این دستگاهها که اغلب به شکلی خودکار عمل می‌کردند، بسیاری از صداها و طیفها را به صورتی واقعی در خود آماده داشتند که این اصوات از طریق روش آزمون و خطا و در آزمایشگاهها به دست آمده بود. این سازها، به سرعت جایگزین سازهای الکترونیکی شدند.

والتر لوکاس، پیشرو در استفاده از موگ، در فیلم *پرتقال کوکی* (استنلی کوبریک، ۱۹۷۱)، به شکلی روشن و خالص از ترکیب اصوات استفاده کرده است. تولد سینتی سایزرها، تأثیر بسزایی بر روند موسیقی فیلم گذاشت، در اغلب اوقات، سینتی سایزرها به لحاظ به صرفه بودن، جانشین ارکسترهای سمفونیک می‌شدند و به این ترتیب به مهارتهای تکنیکی و آموزش آنها، بیشتر از تعلیم و تربیت موسیقی به شیوه سنتی نیاز بود. این دستگاهها همچنین زمینه‌ای را برای خلاقیت آهنگسازان آماتور، در حیطهٔ موسیقی فیلم، مهیا می‌کردند. جان کارپنتر (کارگردان) خود برای بسیاری از آثارش آهنگ ساخت که برجسته‌ترین آنها فیلم *هالووین* (۱۹۷۸) است. در

این فیلم، داستانی ترسناک، به شکلی ساده اما بسیار جالب و مهیج پرداخت شده که با موسیقی الکترونیکی به همان سادگی و به همان اندازه مهیج و تکان دهنده تکمیل شده است.
اوایل دههٔ هشتاد، پیشرفت دستگاههای الکترونیک، بر پایه تکنولوژی مدرن رایانه‌ای، نقش بسزایی را در موسیقیهای فیلم ایفا کرد. دستگاههای دیجیتالی، توانستند طیفها و اصوات مشکلی همچون صدای فلوت را تولید کنند و آن را به عنوان مثال با سازی دیگر همچون گیتار- به شکلی از پیش برنامه‌ریزی شده - به صورت ترکیبی از الگوهای ریتمیک ارائه دهند. وجود سازهای بادی، سازهای کوبه‌ای و انواع کی‌بردهای الکترونیکی در ترکیب استودیوهای فیلمسازی، امری عادی شده است و موسیقی فیلمهای بی‌نظیری نیز در زمان حاضر وجود دارند که ناباورانه، در عین اینکه آن را برای ارکستر کامل سمفونیک نوشته‌اند، با موسیقی الکترونیک ساخته شده‌اند. موریس ژار، آهنگسازی که قبلاً از امکانات عظیم ارکستری استفاده می‌کرد، در موسیقی فیلمهای اخیرش (همچون اثر خیالی آدرین لین به نام *نردبان جیکوبز* (۱۹۹۰) تنها از سازهای الکترونیک استفاده کرده است. او اغلب از شش یا هفت نوع ساز الکترونیک، به مثابه نوعی گروه موسیقی مجلسی استفاده می‌کند.
جری گلدسمیت نیز در زمینه موسیقی الکترونیک پیشرفت شایان توجهی کرده است و به بیان جدید و مدرن هارمونیکی، خصوصاً در آهنگسازی با سازهای الکترونیک رسیده است که به عنوان نمونه می‌توان به ساختهٔ او برای فیلم *ژرمینال* (مارتین کمپل، ۱۹۸۹) و موسیقی متن ماوراطبیعی او در *فرار* (مایکل کرایتون، ۱۹۸۴)، اشاره کرد. قابل ذکر است که گلدسمیت اجرای این آثار را (بر کی‌بردهای دیجیتالی برنامه‌ریزی شده)، توسط پسرش جوئل گلدسمیت انجام داد.
هنری منچینی در روشی جالب و هنرمندانه در فیلم *سوییچ* به کارگردانی بلیک ادواردز، از دوسینتی سایزر، دوسازبادی الکترونیکی، سازهای کوبه‌ای الکترونیکی، گیتار برقی و یک ساز معمولی استفاده کرده است.
امروزه، طیفهای الکترونیکی موج نویی در موسیقی به وجود آورده‌اند؛ به وسیله آنها می‌توان به سادگی و اغلب بدون استفاده از یک حجم عظیم صدایی، اصوات غیر ملودیک هماهنگی را به شکل و شیوه مینی‌مالیستی به دست آورد. از نتایج آهنگسازی در این سبک می‌توانیم به موسیقی متن فیلم *Children of lesser God* (رانداهاینز، ۱۹۸۶) ساختهٔ مایکل کانوریتنو اشاره کنیم. او با استفاده از تاثیرات دنیای درونی یک زن ناشنوا (سوژه فیلم) به خلق موسیقی دست زده است.

مینی مالیسم

اگرچه آهنگسازی به شیوه غیر ملودیک و براساس احساسات و ادراک کهن، به شکلی اساسی در مرکز توجه آهنگسازان است؛ مینی مالیسم در برابر تکنیکهای نوگرایی، با استفاده از هارمونی تُنال و بسط و توسعه آنها در دوره‌هایی تکرار شونده و یکنواخت، قد علم می‌کند. این شیوه موسیقی زمانی نه با روشی امپرسیونیستی بلکه به مثابه گسترش یک نقطه در خطوطی شکسته شد که منحصراً در فضاهای فیزیکی و ترتیبهای زمانی محدود شده‌اند. این روش، به وسیله فیلیپ گلاس در موسیقی بدون وقفه‌اش در فیلم *زندگی بدون توازن*، و دو اثر دیگر گادفری رجیو به کار گرفته شد که همگی چشم‌اندازهایی از مناظر طبیعی و زندگی انسان‌اند.
اثرات آهنگسازی گلاس، همچنین بر آثار موسیقایی پل شریدر، آثار یوکیو میشیما در فیلم *میشما* (۱۹۸۵) و فیلم مستند *خط آبی باریک* (ارول موریس، ۱۹۸۸) نیز به چشم می‌خورد. که در آنها موسیقی به خصوص مکمل روش ساده و بی‌آلایش بصری است. نوع متفاوت دیگر این روش که غالباً مینی مالیسم به شیوه باروک نامیده می‌شود، در کارهای مایکل نیمان به چشم می‌خورد. او قطعاتی را با ساکسیفون اجرا می‌کند که به صورت فرمهای بی‌تناسب و کاملاً انتزاعی درآمده‌اند و یادآور موسیقی دوران باروک است.
مایکل نیمان در آثار هنرمند ضد رمانتیکی به نام پیتر گریناوی از طرحهای صوتی هارمونیکی تقلید کرد که پیشتر در آثار هنری پورسل شنیده می‌شد. او این طرح صوتی را در ساختارهایی هارمونیک به کار برد که به راحتی قابل طبقه‌بندی، قابل تغییر، قابل چرخش و قابل تکرار بودند. این مهمترین شیوهٔ موسیقی مینی مالیستی است که با سبک بصری آثار گریناوی نیز همخوانی دارد. ❑