

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Διερευνώντας τη συνθετική εικόνα του κινηματογραφικού Michel  
Legrand**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**Γρανούζη Δανάης**

**ΑΕΜ: 2079**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΙΛΙΛΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (Ε.ΔΙ.Π.)**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2023**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**SCHOOL OF FINE ARTS**

**DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**

**Examining the compositional profile of cinematographic Michel  
Legrand**

**DIPLOMA THESIS**

**of the student**

**Granouzi Danai**

**AEM: 2079**

**SUPERVISORY PROFESSOR: MPILILIS ATHANASIOS**

**THESSALONIKI JUNE 2023**

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου. Δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την συγγραφή της παρούσας διπλωματικής περιλαμβάνονται στην βιβλιογραφία της εργασίας.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	vii
ABSTRACT .....	vii
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	viii
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	viii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	ix
1. Η ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ .....	1
1.1. Σύνομη ιστορία του κινηματογράφου.....	1
1.1.1. Τεχνολογικές Εξελίξεις.....	1
1.1.1.1. Κινηματογραφικές μηχανές .....	1
1.1.1.2. Ήχος .....	2
1.1.2. Καλλιτεχνικές εξελίξεις.....	3
1.2. Κινηματογραφική μουσική.....	6
1.2.1. Ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής .....	6
1.2.2. Κατηγορίες κινηματογραφικής μουσικής .....	9
1.2.3. Οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής σύμφωνα με τον Audissino .....	9
1.2.3.1. Συναισθηματικές Λειτουργίες (Emotive Functions).....	10
1.2.3.2. Αντιληπτικές Λειτουργίες (Perceptive Functions).....	10
1.2.3.3. Γνωστικές Λειτουργίες (Cognitive Functions) .....	11
2. MICHEL LEGRAND .....	12
2.1. Σύνομη βιογραφική αναφορά .....	12
2.1.1. Σπουδές .....	13
2.1.2. Επαγγελματικές εμπειρίες .....	14
2.1.2.1. Συνεργασία Michel Legrand-Miles Davis .....	14
2.1.3. Προσωπική ζωή .....	15
2.1.4. Χαρακτηριστικά χρόνια για τη συνθετική του γραφή στον κινηματογράφο (1960-1972).....	16
2.1.5. Το δεύτερο μισό της ζωής του (1980-2000).....	17
2.1.6. Θάνατος.....	19
2.2. Η σχέση του Michel Legrand με τον κινηματογράφο και την κινηματογραφική μουσική .....	20
2.2.1. Συνθετικό ύφος του Michel Legrand.....	20

2.2.2. Συνεργασία του Michel Legrand με σκηνοθέτες.....	21
2.2.2.1. Σχέση Legrand – Demy .....	21
2.2.2.2. Σχέση Legrand-Godard .....	22
3. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ .....	25
3.1. «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (1964) .....	25
3.1.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή .....	29
3.1.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία .....	31
3.1.3. Μελωδία.....	33
3.1.4. Αρμονία .....	34
3.1.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση .....	36
3.2. «Chanson de Maxence» (1967).....	39
3.2.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή .....	43
3.2.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία .....	45
3.2.3. Μελωδία.....	47
3.2.4. Αρμονία .....	49
3.2.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση .....	53
3.3. «The windmills of your mind» (1968) .....	57
3.3.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή .....	59
3.3.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία .....	61
3.3.3. Μελωδία.....	62
3.3.4. Αρμονία .....	64
3.3.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση .....	67
3.4. «The Summer Knows» (1971) .....	70
3.4.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή .....	73
3.4.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία .....	76
3.4.3. Μελωδία.....	78
3.4.4. Αρμονία .....	80
3.4.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση .....	82
4. ΕΥΡΗΜΑΤΑ.....	86
4.1. Μορφολογική δομή.....	86
4.2. Ρυθμός.....	88
4.3. Μελωδία.....	91
4.4. Αρμονία .....	97
4.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση .....	103

4.6. Σύνοψη συμπερασμάτων .....	106
4.7. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα .....	110
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	111
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής σύμφωνα με τον Audissino .....	116

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία ασχολείται με τις συνθετικές τεχνικές του Michel Legrand με ιδιαίτερη έμφαση στα τραγούδια που έγραψε ή προέκυψαν από κινηματογραφικά έργα. Στόχος της εργασίας είναι η παρατήρηση και ο εντοπισμός πιθανών ιδιαίτερων δομικών στοιχείων προκειμένου να χαρακτηρίσουν τη μουσική του ταυτότητα. Η επιλογή των μουσικών τραγουδιών του στην κινηματογραφική μουσική έγινε με βάση την περίοδο που ο Legrand καθιερώνεται στο διεθνές κινηματογραφικό μουσικό στερέωμα με πολλές και πυκνές διακρίσεις και υποψηφιότητες, με αποκορύφωμα το δεύτερό του όσκαρ για τη μουσική της ταινίας "Summer of 42".

Η μελέτη των κινηματογραφικών τραγουδιών του Legrand έγινε με βάση πέντε κύριες παραμέτρους: τη μορφολογική δομή, τα ρυθμικά δομικά στοιχεία, τη μελωδία, την αρμονία των τραγουδιών και τη συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση. Η ανάλυση και η σύγκριση των τραγουδιών με βάση αυτές τις παραμέτρους συνετέλεσαν στην εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την κατασκευαστική τεχνοτροπία των τραγουδιών. Τα τραγούδια που μελετήθηκαν ήταν τα εξής: «Je ne pourrai jamais vivre sans toi», «Chanson de Maxence», «The Windmills of your mind» και «The Summer Knows».

## ABSTRACT

This paper deals with the compositional techniques of Michel Legrand with a special emphasis on the songs he wrote for the cinema. The aim of the work is to observe and identify possible particular structural elements in order to characterize his musical identity. The choice of his musical songs in the film score was based on the period when Legrand was establishing himself in the international film music scene with many awards and nominations, culminating in his second Oscar for the music of the film "Summer of 42".

The study of Legrand's film songs took place on the basis of five main parameters: morphological structure, rhythmic structural elements, melody, song harmony and the association of lyrics with melodic and harmonic expression. The analysis of and comparison between the songs based on these parameters, contributed to the drawing of conclusions regarding the construction technique of the songs. The songs studied were: "Je ne pourrai jamais vivre sans toi", "Chanson de Maxence", "Windmills of your mind" and "The Summer Knows".

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Κύριο έναυσμα για την επιλογή θέματος της εργασίας αποτέλεσε η παρακολούθηση των μαθημάτων του κ. Αθανασίου Μπιλιλή «Κινηματογραφικό “musical” –Μελέτη ρεπερτορίου για πιάνο-φωνή και σύντομες ιστορικές αναφορές», «Μουσική στο βωβό κινηματογράφο-Ιστορία και πράξη» και «Η pop κουλτούρα και η μουσική στις ταινίες κινουμένων σχεδίων Disney: Κοινωνιολογικές –Ιστορικές αναφορές –Μελέτη ρεπερτορίου». Η επιλογή μελέτης της κινηματογραφικής μουσικής του Michel Legrand προέκυψε από την ευτυχή συγκυρία της μοναδικής μεταμόρφωσης της πλατείας Αριστοτέλους σε θερινό σινεμά το Σεπτέμβρη του 2022 ακριβώς την εποχή που αναζητούσα πιθανά θέματα για την εργασία μου. Η ταινία που προβλήθηκε κάτω από τις εντυπωσιακές συνθήκες που δημιουργήθηκαν στο κέντρο της Θεσσαλονίκης ήταν το μιούζικαλ «Les demoiselles de Rochefort» (1967) του Jacques Demy. Οι όμορφες μελωδίες των τραγουδιών του Legrand που είχαν μείνει στο μυαλό μου σε συνδυασμό με την αγάπη μου για τη τζαζ μουσική, με ώθησαν να ασχοληθώ με τη ζωή του και τις συνθετικές του πρακτικές στα τραγούδια της κινηματογραφικής του μουσικής.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας μου, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, για την πολύτιμη βοήθεια και εμπύχωσή του, καθώς και την υποστηρικτική του καθοδήγηση σε όλη τη διάρκεια της διπλωματικής εργασίας.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους φίλους μου για τη μεγάλη στήριξή τους.

Ιδιαίτερη μνεία θα ήθελα να κάνω στον πατέρα μου χάρη στην προτροπή του οποίου παρακολούθησα την ταινία που αποδείχθηκε καταλυτικός παράγοντας στην επιλογή του θέματος αυτής της εργασίας.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη συνθετική γραφή του Michel Legrand στην κινηματογραφική του μουσική και πιο συγκεκριμένα σε τέσσερα τραγούδια που σχετίστηκαν με κινηματογραφικές ταινίες. Ο Legrand αποτέλεσε έναν από τους εμβληματικούς συνθέτες της Nouvelle Vague, συνδυάζοντας ταυτόχρονα διαφορετικές μουσικές τεχνολογίες.

Συγκεκριμένα στη μουσική του διακρίνουμε στοιχεία της τζαζ, του ρομαντισμού και της κλασικής μουσικής.<sup>1</sup> Επιρροές που -όπως τεκμηριώνει και η βιβλιογραφία- σχετίζονται με τη μουσική του παιδεία<sup>2</sup>, τα ακούσματά του<sup>3</sup>, το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον αλλά και τις συνεργασίες του.<sup>4</sup>

Γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '50 ο Legrand έρχεται σε επαφή με τους σπουδαιότερους εκπροσώπους της Nouvelle Vague ξεκινώντας μια από τις σημαντικότερες περιόδους της καριέρας του. Το συγκεκριμένο κίνημα εκδηλώθηκε στη Γαλλία στα τέλη της δεκαετίας του '50, με κύρια χαρακτηριστικά την εναντίωση στην εμπορευματοποίηση του κινηματογράφου και την απελευθέρωση της κινηματογράφησης από τα καθιερωμένα πλαίσια, επαναστατικοποιώντας την έβδομη τέχνη και εδραιώνοντας διάφορες ριζοσπαστικές τεχνικές. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Legrand, συνεργάζεται με τους Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, και τον Jacques Demy. Με τον Jacques Demy δημιουργούν το «Γαλλικό μιούζικαλ», μια νέα μορφή μιούζικαλ όπου όλοι οι διάλογοι τραγουδιούνται, με σημείο αναφοράς την ταινία «Les Parapluies de Cherbourg» (1964) η οποία προτάθηκε για πέντε όσκαρ και κέρδισε το Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών. Η ταινία αυτή σήμανε την αρχή της μουσικής περιόδου του Legrand κατά την οποία διακρίνεται διεθνώς.<sup>5</sup>

Στις ταινίες αυτές, τα τραγούδια του Legrand δείχνουν να έχουν λειτουργική σχέση με τις απαιτήσεις του σκηνοθέτη ο οποίος τα χρησιμοποιεί για να τονίσει και να αναδείξει τα μηνύματα τα οποία θέλει να προβάλει. Παράλληλα, έχοντας φτάσει ήδη ο Legrand σε μια κορύφωση της καριέρας του, είναι πιθανόν να έχει διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό και ένα προσωπικό στιλ συνθετικής προσέγγισης.

Εξετάζοντας τέσσερα τραγούδια που ανήκουν σε αυτήν την περίοδο, το κύριο ερευνητικό ζητούμενο συνεπώς της παρούσης εργασίας θα μπορούσε να είναι ακριβώς αυτό:

«ποια σημαντικά στοιχεία της συνθετικής ταυτότητας του Michel Legrand, μπορούν να εντοπιστούν και τί αναγωγές μπορούν να γίνουν, μελετώντας τα δομικά στοιχεία από τέσσερα κινηματογραφικά τραγούδια του;»

---

<sup>1</sup> *Itscorez*, "MICHEL LEGRAND."

<sup>2</sup> Michel Legrand, "The Music Never Ends THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014. Audio, 12:11.

<sup>3</sup> "LEGRAND Michel", *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*.

<sup>4</sup> James Hale, In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019), *DownBeat*, 2019.

<sup>5</sup> McMahon, *Listening to the French New Wave*, 127.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στηρίχθηκε αρχικά στην απεύθυνση, μελέτη και συσχέτιση των σχετικών βιβλιογραφικών πηγών και κυρίως στην ενδελεχή εξέταση των μουσικών αποσπασμάτων των τεσσάρων κινηματογραφικών τραγουδιών που αναφέρονται πιο κάτω.

Ως προς τη βιβλιογραφία, αυτή που υπήρξε σημαντική και ιδιαίτερα βοηθητική για τη ζωή και τη μουσική πορεία του συνθέτη είναι:

- Legrand, Michel and Lerouge Stéphane, *J'ai le regret de vous dire oui*, Fayard, 2018.
- Hale, James. "In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)", *DownBeat*, January 29, 2019.
- "LEGRAND Michel", *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*.
- Hirschak, Thomas S. *The Encyclopedia of Film Composers*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015
- Tom Conley, T. Jefferson Kline, *A Companion to Jean-Luc Godard*. USA: Wiley Blackwell, 2014.
- Michel Legrand, "The Music Never Ends THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014. Audio.

Παράλληλα, πολύ διαφωτιστική ήταν η συνέντευξη που έδωσε ο ίδιος ο Legrand στον Malcolm Prince στο πλαίσιο της εκπομπής "The music never ends" στο BBC Radio 2 (13 Ιουλίου 2014). Πέρα από τις χρήσιμες λεπτομέρειες που αντλήθηκαν από τη συγκεκριμένη συνέντευξη, αυτή, χρησιμοποιήθηκε από την γράφουσα και ως εν δυνάμει φίλτρο επικύρωσης των υπόλοιπων πηγών.

Επίσης ανάμεσα στα βιβλία που μελετήθηκαν για την ιστορία του κινηματογράφου και της κινηματογραφικής μουσικής υπήρξαν σημαντικά τα παρακάτω:

- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction* New York: Oxford University Press, 2010.
- Corrigan, Timothy, and White Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Kornhaber, Donna. *Silent Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, USA, 2020.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing, 1987.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Sklar, Robert. *Film: An international history of the medium*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1993.

Σε σχέση με τη μουσική βιβλιογραφία, χρήσιμο ήταν το βιβλίο:

- The Michel Legrand Songbook [1997], διότι, βοήθησε ειδικότερα σε σχέση με τις παραμέτρους που αφορούν μια εικόνα (έστω και εμπορικού προσανατολισμού) της πιανιστικής συνοδείας και της υφολογικής της αντίληψης.

Το συγκεκριμένο βιβλίο περιέχει τις παρτιτούρες από 44 τραγούδια του Michel Legrand, έχει εκδοθεί, σε σχέση με την πιστότητά του, από την έγκριτη και με μακρά ιστορία Alfred Publishing Co., Inc. ενώ η επιμέλεια είναι του Sy Feldman ο οποίος έχει επιμεληθεί ανθολογίες σημαντικών μουσικών όπως ο Michael Jackson (“Michael Jackson-History: Past, Present, & Future”, Warner Bros Pubns, 1995) και οι Pink Floyd (“Pink Floyd Anthology”, Alfred Music Company, 1994). Θα πρέπει να επισημανθεί, ότι οι τίτλοι και οι στίχοι των τραγουδιών, στο συγκεκριμένο βιβλίο είναι στην αγγλική γλώσσα. Η απορρέουσα εγκυρότητά του, βοήθησε επίσης ως προς την επιβεβαίωση κάποιων ασαφών σημείων κατά την γραπτή αποτύπωση του μουδικού κειμένου (dictee).

Για την επιλογή των συγκεκριμένων τραγουδιών, βασικό κριτήριο υπήρξε η περίοδος που ο Legrand αναγνωρίζεται στο χώρο της κινηματογραφικής μουσικής αποσπώντας πολλές και πυκνές διακρίσεις και υποψηφιότητες με αποκορύφωμα το δεύτερό του όσκαρ. Τα τέσσερα τραγούδια κινηματογραφικής μουσικής που πρόκειται να εξεταστούν είναι τα:

1. «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (1964) από την ταινία «Les Parapluies de Cherbourg»
2. «Chanson de Maxence» (1967) από την ταινία «Les demoiselles de Rochefort»
3. «The Windmills of your mind» (1968) από την ταινία «The Thomas Crown Affair»
4. «The Summer Knows» (1971) από την ταινία «Summer of '42»

Η κατά το δυνατόν πλήρης θεώρηση και εξέταση των βασικών δομικών παραμέτρων των τραγουδιών μπορεί να μας οδηγήσει στην κατανόηση σημαντικών πτυχών της εικόνας του Legrand. Οι πέντε παράμετροι που εξετάστηκαν είναι:

1. Η μορφολογική δομή
2. Τα ρυθμικά μοτιβικά στοιχεία
3. Τα μελωδικά μοτιβικά στοιχεία
4. Η αρμονία
5. Η συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση

Επέλεξα τις παραπάνω παραμέτρους καθώς αποτελούν τα –τουλάχιστον– θεμελιώδη και ουσιαστικά δομικά στοιχεία ταυτότητας αυτών αλλά και των περισσότερων τραγουδιών.

Πιο συγκεκριμένα,

- η μορφολογική δομή αφορά τα μέρη από τα οποία αποτελείται το τραγούδι και αυτό μας βοηθάει να έχουμε μια εικόνα για την κατασκευή των τραγουδιών.
- Όσον αφορά τη ρυθμική κατασκευή αναφερόμαστε στον εντοπισμό ρυθμικών σχημάτων και αξιών ο οποίος θα μας βοηθήσει να εξετάσουμε την πιθανή συχνότητα εμφάνισης ρυθμικών μοτιβικών στοιχείων που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο Legrand στα τραγούδια.
- Η μελωδική κατασκευή των τραγουδιών αφορά την επιλογή των διαστημάτων και την αλληλουχία των μελωδικών κινήσεων και με αυτόν τον τρόπο μπορούμε ίσως να παρατηρήσουμε ή και να αποκωδικοποιήσουμε τον τρόπο με τον οποίο γράφει τις μελωδίες των τραγουδιών.
- Η αρμονική κατασκευή αφορά την επιλογή τονικοτήτων και τη σειρά εμφάνισης των διαδοχών συγχορδιών η οποία μας βοηθάει να εντοπίσουμε τις πιθανές αρμονικές συνδέσεις που επαναλαμβάνονται στα τραγούδια.
- Σχετικά με τη συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση αναφερόμαστε είτε στον τρόπο με τον οποίο η μουσική δίνει έμφαση σε έναν στίχο που είναι σημαντικός είτε στον τρόπο με τον οποίο ο στίχος τονίζεται αντίστοιχα μελωδικά και αρμονικά.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι αναφορές στην συνοδεία του πιάνου, παρατίθενται μόνο ως προς τα στοιχεία που μπορούν να εξυπηρετήσουν τη διαμόρφωση πληρέστερης εικόνας για τα τραγούδια.

Η εργασία είναι δομημένη σε τέσσερα κεφάλαια που αποσκοπούν στην παράθεση των βασικών πληροφοριών για την κατανόηση του θέματος.

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο κεφάλαιο αφορά την, υπό γενικό πρίσμα, εξέλιξη της κινηματογραφικής μουσικής στην ιστορία του κινηματογράφου. Αρχικά, γίνεται μία σύντομη εισαγωγή στην ιστορία του κινηματογράφου από την εποχή του βωβού μέχρι και τις μέρες μας. Ύστερα ακολουθεί μία ιστορική αναδρομή στην πορεία της κινηματογραφικής μουσικής καθώς και στις λειτουργίες της.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στον γάλλο συνθέτη Michel Legrand. Παρουσιάζεται μια σύντομη βιογραφική αναφορά του συνθέτη καθώς και η σχέση του με τον κινηματογράφο, την κινηματογραφική μουσική και η συνεργασία του με κάποιους σημαντικούς σκηνοθέτες.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί το κύριο μέρος της εργασίας όπου παρουσιάζονται και αναλύονται τα τραγούδια του Legrand από τέσσερις κινηματογραφικές ταινίες. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται η μελέτη τεσσάρων τραγουδιών του Legrand, με γνώμονα το ερευνητικό ερώτημα που τέθηκε και αφορά την συνθετική εικόνα της κινηματογραφικής μουσικής του συνθέτη.

Το τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνει τα συμπεράσματα που προέκυψαν μέσα από τη μελέτη των επιλεγμένων τραγουδιών του Legrand, όπως εξετάστηκαν με βάση πέντε παραμέτρους, τη μορφολογική δομή, τα ρυθμικά μοτιβικά στοιχεία, τη μελωδία, την αρμονία, την συσχέτιση στίχου με μελωδική/αρμονική έκφραση και απαντούν στο ερευνητικό ερώτημα.

Το τελευταίο μέρος της εργασίας αποτελείται από το παράρτημα 1 το οποίο περιλαμβάνει την αναλυτική παρουσίαση των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής σύμφωνα με τον Audissino, στην περίπτωση που οι αναγνώστες θέλουν να έχουν μία πληρέστερη εικόνα.

# 1. Η ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

## 1.1. Σύντομη ιστορία του κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος στην γέννησή του υπήρξε χωρίς ήχο, καθιερώνοντας με αυτόν τον τρόπο για την συγκεκριμένη εποχή τον ελληνικό τίτλο «βωβός κινηματογράφος». Η εποχή του βωβού κινηματογράφου, η οποία εκτείνεται από το 1895 μέχρι τον ερχομό του ήχου το 1927, ήταν σε όλες τις χώρες μια εποχή καινοτομίας και πειραματισμού.<sup>6</sup> Σύμφωνα με τους ιστορικούς του κινηματογράφου, η βωβή εποχή χωρίζεται σε τρεις περιόδους:

- 1) ο πρώιμος κινηματογράφος (1895-1905),
- 2) η μεταβατική εποχή του κινηματογράφου (Nickelodeon) μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1910 και
- 3) ο κλασικός κινηματογράφος (picture palace) 1915-1927.<sup>7</sup>

### 1.1.1. Τεχνολογικές Εξελίξεις

#### 1.1.1.1. Κινηματογραφικές μηχανές

Η ιστορία του κινηματογράφου αρχίζει με την εφεύρεση μιας μηχανής που προβάλλει κινούμενες εικόνες, το Bioscope, από τους Γερμανούς αδερφούς Max και Emil Skladanowsky το 1895 στο θέατρο Wintergarten στο Βερολίνο. Ύστερα από ένα μήνα οι αδελφοί Louis και Auguste Lumière στη Γαλλία παρουσίασαν την ανταγωνιστική τους συσκευή, το Cinematographe, σε μια προβολή στο Grand Cafe στο Παρίσι, η οποία έμελλε να καθιερωθεί ως η τυπική αφετηρία της κινηματογραφικής ιστορίας και τέχνης. Η καινοτόμος εφεύρεσή τους αποδείχθηκε εξαιρετικά επιτυχής εισπράττοντας άμεσα παγκόσμια αναγνώριση.

Παράλληλα υπήρξε και μία τρίτη εφεύρεση της εταιρίας Edison η οποία εμφανίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο Thomas Edison ο διάσημος εφευρέτης του λαμπτήρα και του φωνογράφου, είχε προηγηθεί με το kinetoscope το 1894 που ήταν κινηματογραφική εφεύρεση ατομικής παρακολούθησης. Μετά την εμφάνιση των Ευρωπαϊκών ανταγωνιστών του παρουσίασε ως δική του τη μηχανή Vitascope<sup>8</sup>, η οποία είχε την δυνατότητα δημόσιας προβολής.<sup>9</sup>

Κατά την περίοδο του κλασικού κινηματογράφου (1915-1927) εμφανίστηκαν καινούριου τύπου κινηματογραφικές μηχανές λήψης, όπως η Bell & Howard η οποία εξασφάλιζε μεγάλη σταθερότητα και υψηλή ακρίβεια εγγραφής. Παράλληλα, η χρήση κατάλληλου φωτισμού γινόταν με λάμπες πυρακτώσεως, λάμπες υδραργύρου, βολταϊκό

---

<sup>6</sup> Kaes, "Silent Cinema", 246.

<sup>7</sup> Kornhaber, *Silent Film*, 31.

<sup>8</sup> Το vitascope αναπτύχθηκε από τους T. Armat και C. Francis Jenkins αλλά για εμπορικούς λόγους παρουσιάστηκε ως εφεύρεση του T. Edison.

<sup>9</sup> Kornhaber, *Silent Film*.

τόξο.<sup>10</sup> Μέχρι τη δεκαετία του 1930 οι χρωματικές διεργασίες είχαν εξελιχθεί από τα ζωγραφισμένα στο χέρι καρτέ, το πανχρωματικό φιλμ<sup>11</sup> και τελικά στη μέθοδο Technicolor<sup>12</sup> που κυριάρχησε στην παραγωγή έγχρωμων ταινιών μέχρι τη δεκαετία του 1950. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 η Eastman Kodak παρουσίασε ένα νέο μέσο εγγραφής, το Eastmancolor που είχε σημαντικά πλεονεκτήματα σε σχέση με το Technicolor, καθώς ήταν πιο εύκολο στη χρήση του, πιο γρήγορο, πιο φτηνό και πιο ευαίσθητο στις διαβαθμίσεις του χρώματος.<sup>13</sup>

#### 1.1.1.2. Ήχος

Το 1927 κυκλοφόρησε η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία ήχου «The Jazz Singer» και αυτό σήμανε την αρχή του «κινηματογράφου με ήχο».<sup>14</sup>

Η πλήρης μετάβαση από τον βωβό κινηματογράφο στον κινηματογράφο με συγχρονισμένο ήχο έγινε γύρω στο 1930. Η στροφή από το ασπρόμαυρο στο έγχρωμο ξεκίνησε στα μέσα της δεκαετίας του 1930 και έγινε καθολική μόλις στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Η έλευση του συγχρονισμένου ήχου γύρω στο 1930 έδωσε τη δυνατότητα να προστεθεί ο διάλογος ο οποίος έφερε στοιχεία θεατρικότητας. Ο ρυθμός των ταινιών έγινε πιο γρήγορος λόγω της κατάργησης των ενδιάμεσων τίτλων. Ακόμα ο συγχρονισμένος ήχος μπορούσε να επενδύσει την ταινία είτε ως φόντο είτε, στην περίπτωση του musical, ως κεντρικό στοιχείο της ίδιας της ταινίας.<sup>15</sup>

Στη συνέχεια και λόγω της συχνά, παράλληλης καινοτομικής εξέλιξης ήχου - εικόνας, είναι σημαντικό να αναφερθεί σε κοινή πλέον ιστοριογραφική παράθεση ότι:

1) αναδείχθηκε με το βέλτιστο τρόπο η προβολή της ευρείας οθόνης (cinemascope) και ο στερεοφωνικός ήχος στα μέσα της δεκαετίας του 1950.

2) Τη δεκαετία του 1960 κυκλοφορούν οι πρώτες φορητές κάμερες και το μαγνητόφωνο. Το φορητό μαγνητόφωνο χρησιμοποιήθηκε και στον κινηματογράφο μέσω της σύγχρονης εγγραφής του ήχου στα γυρίσματα, εξυπηρετώντας την καταγραφή του ανθρώπινου λόγου ταυτόχρονα με την λήψη της εικόνας. Με αυτόν τον τρόπο τόσο η προσοχή στο κινηματογραφικό κείμενο όσο και στην εγγραφή του ήχου μοιραζόταν εξίσου.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Αθανάσιος Μπιλιλής, «Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών» (Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2009), 181.

<sup>11</sup> Το 1927 δημιουργείται το πανχρωματικό φιλμ το οποίο είναι ασπρόμαυρο και διαθέτει ίση ευαισθησία σε όλα τα χρώματα.

<sup>12</sup> Με τον όρο Technicolor αναφερόμαστε στη μέθοδο επεξεργασίας χρώματος που χρησιμοποιεί τρεις λωρίδες φιλμ μεταφέροντας το κόκκινο, το πράσινο και το μπλε (απευθείας) σε μία μεμονωμένη εικόνα.

<sup>13</sup> Nowell-Smith, *The History of Cinema*, 36.

<sup>14</sup> Cook, *History of Narrative Film*, 157

<sup>15</sup> Nowell-Smith, *The History of Cinema*, 29.

<sup>16</sup> Καλαμπάκας, *Κινηματογράφος*, 69.

3) Η επόμενη δεκαετία χαρακτηρίζεται από τη μετάβαση από την ταινία celluloid στη βιντεοκασέτα ως υλικό εγγραφής και κυρίως ιδιωτικής αναπαραγωγής, πριν προχωρήσει σταδιακά στην ψηφιακή εποχή τη δεκαετία του 1990.<sup>17</sup>

Σήμερα η ψηφιακή κινηματογραφία συνεχίζει να προοδεύει με την ραγδαία εξέλιξη τεχνολογιών που είχαν εμφανιστεί νωρίτερα όπως η τρισδιάστατη προβολή (3D) ή η surround ηχητική απόδοση, δίνοντας νέες δυνατότητες και εργαλεία στους κινηματογραφιστές στην προσπάθειά τους να αποτυπώσουν τις ιστορίες τους με «καθηλωτικό» τρόπο.<sup>18</sup>

### 1.1.2. Καλλιτεχνικές εξελίξεις

Όσον αφορά το περιεχόμενο και τη δομή των ταινιών του πρώιμου κινηματογράφου τα κύρια χαρακτηριστικά ήταν η μικρή χρονική τους διάρκεια, που συνήθως δεν ξεπερνούσε το ένα λεπτό και η αποτύπωση σκηνών από την καθημερινότητα και από την τρέχουσα πολιτική επικαιρότητα («επίκαιρα»). Επίσης, μέσα από τη χρήση διάφορων τεχνικών έκαναν τους ανθρώπους να εμφανίζονται ξαφνικά ή να εξαφανίζονται στην οθόνη, καθώς και τα άψυχα αντικείμενα να φαίνεται ότι κινούνται.<sup>19</sup> Σε τέτοιες ταινίες ειδικεύτηκε ο Γάλλος σκηνοθέτης George Melies και ο Αγγλοαμερικανός σκηνοθέτης J. Stuart Blackton, ένας από τους ιδρυτές του Vitagraph.<sup>20</sup>

Οι πιο βασικές αλλαγές στη μορφή των ταινιών στη μεταβατική περίοδο ήταν το μοντάζ (1907- 1909), ο πιο εξελιγμένος τρόπος φωτισμού των πλάνων των ταινιών, η εμφάνιση του «fade-in» και «fade-out» και η σημαντική αύξηση της χρονικής διάρκειας της ταινίας που φτάνει πλέον τα δεκαπέντε λεπτά.<sup>21</sup> Η ταινία έχει υπόθεση και ο θεατής προσέρχεται για να παρακολουθήσει μια δραματοποιημένη αφήγηση. Χρησιμοποιείται το πιάνο, αυτόματα μουσικά όργανα ή άλλες κατασκευές για τη χρήση effects για τη μουσική συνοδεία της προβολής.<sup>22</sup>

Η περίοδος του κλασσικού βωβού κινηματογράφου (1915-1927) χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση της ταινίας μεγάλου μήκους φτάνοντας τη μία ώρα. Η πλοκή της υπόθεσης έγινε πιο σύνθετη και εξελίχθηκαν δομικοί συντελεστές της ταινίας όπως τεχνικές λήψης (κοντινά, μακρινά πλάνα) και το μοντάζ. Πολλές από τις τεχνικές αυτές εξακολουθούν να ισχύουν μέχρι σήμερα.<sup>23</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινίας μεγάλου μήκους ήταν η ταινία «Η Γέννηση ενός Έθνους» του D.W. Griffith (1915) η οποία ήταν επικών προδιαγραφών όσον αφορά το

<sup>17</sup> Nowell-Smith, *The History of Cinema*, 113-114.

<sup>18</sup> Cook, *A history of Narrative Film*, 702.

<sup>19</sup> Kornhaber, *Silent Film*.

<sup>20</sup> Το Vitagraph Studio ήταν ένα αμερικανικό στούντιο κινηματογραφικών ταινιών (1897).

<sup>21</sup> Elsaesser, *Early Cinema*.

<sup>22</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, 208-209.

<sup>23</sup> Corrigan and White, *The Film Experience*, 115-117.



κόστος παραγωγής, τον αριθμό των ηθοποιών και την εισπρακτική επιτυχία. Η ταινία αυτή θεωρήθηκε ρατσιστική λόγω της υποστηρικτικής της αναφοράς στην Ku Klux Klan.<sup>24</sup>

Κατά το διάστημα 1939-1941 στο Hollywood παρατηρήθηκε μια έντονη ανάπτυξη της δημιουργικότητας στον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικές ταινίες διαφόρων ειδών όπως western, κινούμενα σχέδια, ρομαντικά έπη, musical και screwball comedy κέρδισαν τις εντυπώσεις του κοινού. Μερικοί από τους σημαντικούς σκηνοθέτες υπήρξαν ο Άγγλος Alfred Hitchcock, που μετακόμισε στο Hollywood καθώς είχε υπογράψει επταετές συμβόλαιο με τον σπουδαίο Αμερικανό παραγωγό David O. Selznick, ο Αμερικανός ιρλανδικής καταγωγής John Ford και ο Αμερικανός σκηνοθέτης Frank Capra που συνεργαζόταν με τον Αμερικανό σεναριογράφο Robert Riskin. Αξιοσημείωτο θεωρήθηκε το αμερικανικό δράμα «Citizen Kane» (1941) του Orson Welles.<sup>25</sup>

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945) και μετά εμφανίστηκαν νέα κινηματογραφικά στυλ στην Ευρώπη και εξαπλώθηκαν γρήγορα σε όλο τον κόσμο. Μια από τις πιο σημαντικές επιρροές στον διεθνή καλλιτεχνικό κινηματογράφο ήταν ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, ένα κινηματογραφικό κίνημα που ξεκίνησε στην Ιταλία κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και διήρκησε μέχρι το 1952.<sup>26</sup> Η εγκατάλειψη των στούντιο και η υιοθέτηση των εξωτερικών γυρισμάτων ώθησε τους κινηματογραφιστές στην παρουσίαση της καθημερινότητας σε αντίθεση με τα χολιγουντιανά πρότυπα. Με δεδομένο τους περιορισμένους προϋπολογισμούς χαρακτηριστικό των παραγωγών αυτών ήταν η ευρύτερη χρησιμοποίηση ερασιτεχνών ηθοποιών οι οποίοι καλούνταν να συμμετάσχουν στην ταινία υποδύομενοι τον εαυτό τους, γεγονός που συνέδραμε στην πιστοποίηση του ρεαλιστικού στοιχείου. Οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες ασχολήθηκαν με τα κοινωνικά προβλήματα (φτώχεια, παραβατικότητα, εξαθλίωση) αντιπαρατιθέμενοι στην κωμωδία, το μελόδραμα και τις υπερπαραγωγές του Hollywood που αδιαφορούσαν για τις αγωνίες και τα προβλήματα του απλού ανθρώπου. Σημαντικοί εκπρόσωποι του νεορεαλισμού υπήρξαν οι Federico Fellini, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni.<sup>27</sup>

Στη δεκαετία του 1950 στη Γαλλία αναπτύχθηκε το «Nouvelle Vague» (Νέο Κύμα), μια τάση που στόχευε στην αλλαγή των συμβάσεων του μεταπολεμικού κινηματογράφου και στην εξέλιξή του. Οι σκηνοθέτες όφειλαν να είναι καλλιτέχνες προσθέτοντας τη δική τους αισθητική και όχι απλά να είναι εκτελεστές σεναρίων. Ήθελαν να κάνουν τον θεατή να προβληματιστεί για τη ζωή και τα προβλήματά του. Στόχος τους ήταν η ειλικρινής επικοινωνία. Μερικοί από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες είναι ο Francois Truffaut, ο Jean-Luc Godard, η Agnes Varda και ο Jacques Demy.<sup>28</sup> Την ίδια περίοδο αντίστοιχα κινήματα αναπτύχθηκαν σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες όπως στην Τσεχοσλοβακία, Γερμανία και Ηνωμένο Βασίλειο καθώς επίσης και στον υπόλοιπο κόσμο όπως στην Βραζιλία και Ιαπωνία.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Ο όρος Ku Klux Klan αναφέρεται σε ρατσιστικές οργανώσεις που έδρασαν στις Η.Π.Α. και υποστήριζαν την υπεροχή της λευκής φυλής.

<sup>25</sup> Monaco, *A History of American Movies*, 80-81.

<sup>26</sup> Corrigan and White, *The Film Experience*, 242.

<sup>27</sup> Weirzbicki, *Film Music*, 197.

<sup>28</sup> Weirzbicki, *Film Music*, 199.

<sup>29</sup> Corrigan and White, *The Film Experience*, 244.

Στη δεκαετία του 1960 στις Η.Π.Α. και στο εξωτερικό αναδείχθηκαν εναλλακτικά είδη επεξεργασίας της φόρμας του κινηματογράφου τα οποία είχαν ως κύριο σκοπό να δημιουργήσουν τμήματα ασύνδετα μεταξύ τους, τα οποία πολλές φορές συνδέονταν προκαλώντας μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αυτά τα ασύνδετα τμήματα αποτέλεσαν κομμάτια διαχωριζόμενα με τη χρήση των «jump cuts» με κύριο σκοπό την πρόκληση του αισθήματος του κενού στο θεατή.<sup>30</sup>

Στη δεκαετία του 1980 πολλοί σκηνοθέτες άρχισαν να καταπιάνονται περισσότερο με κοινωνικά και ρεαλιστικά θέματα και αποφάσισαν να ασχοληθούν με ανεξάρτητες παραγωγές προκειμένου να αποφύγουν τη λογοκρισία μεγάλων εταιριών παραγωγής. Το γεγονός αυτό άνοιξε δρόμο σε γυναίκες και μη λευκούς κινηματογραφιστές που μέχρι τότε ήταν ουσιαστικά αποκλεισμένοι από το σύστημα. Σκηνοθέτες με έδρα την Νέα Υόρκη, όπως ο Spike Lee, κέρδισαν την προσοχή του κοινού. Ο Spike Lee δουλεύοντας μέσω της εταιρίας παραγωγής του, 40 Acres and a Mule Filmworks, αναφέρθηκε στις φυλετικές σχέσεις στην ταινία «Do the Right Thing» (1989) και προώθησε τις καριέρες έγχρωμων γυναικών, όπως της Darnell Martin, που σκηνοθέτησε το «I Like It Like That» (1994).<sup>31</sup>

Συμπερασματικά ο κινηματογράφος ως μια εύρωστη βιομηχανία συνέχισε να απασχολεί μεγάλο αριθμό συντελεστών, δημιούργησε καινούρια επαγγέλματα και εξακολουθεί να εξελίσσεται μέχρι σήμερα εμπεριέχοντας την τεχνολογία και την καινοτομία ως σημαντικά στοιχεία του τεχνικού, βιομηχανικού αλλά και καλλιτεχνικού του DNA. Ξεκίνησε ως λαϊκό ψυχαγωγικό μέσο αλλά στην πορεία λειτούργησε και ως μέσο κοινωνικού προβληματισμού με παγκόσμια απήχηση ενώ μέσα από την πρωτοπόρα και δημιουργική προσέγγιση σημαντικών δημιουργών του, καθιερώθηκε ως η 7<sup>η</sup> τέχνη.

---

<sup>30</sup> ο.π., 604.

<sup>31</sup> ο.π., 269.

## 1.2. Κινηματογραφική μουσική

«Η κινηματογραφική μουσική είναι η αόρατη αφηγηματική φωνή που περιέχει όλα όσα χρειαζόμαστε να νιώσουμε.»<sup>32</sup>

### 1.2.1. Ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής

Ένα «σύμπαν αλληλεπιδράσεων» προκύπτει από τη συνέργεια πολλών τεχνών και τεχνολογιών. Τα τέσσερα βασικά στοιχεία τα οποία είναι η εικόνα, ο λόγος, ο ήχος και η μουσική συμβάλλουν στην σύνθεση ενός συνολικού ισορροπημένου αποτελέσματος.<sup>33</sup> Αναφερόμαστε στη «μαγεία του σινεμά».

Η μουσική άρχισε να συνοδεύει τα δημόσια θεάματα από πολύ παλιά. Τη συναντάμε ήδη στο αρχαίο ελληνικό δράμα και στη συνέχεια στην όπερα, στον χορό, στη μουσική κωμωδία, στη μουσική στο τσίρκο και τελικά και στον κινηματογράφο.

Στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου η μουσική συνόδευε τις κινούμενες εικόνες, χωρίς να σχετίζεται οπωσδήποτε με την πλοκή της ταινίας. Ο Kurt London θεωρεί ότι η μουσική χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να καλύψει το θόρυβο της μηχανής προβολής.<sup>34</sup> Κατά τη διάρκεια της προβολής η μουσική συνοδεία γινόταν από κάποιον μουσικό, είτε μέσω πιανιστικού αυτοσχεδιασμού<sup>35</sup>, είτε με κομμάτια ελαφράς κλασικής μουσικής και δημοφιλή τραγούδια. Ανάλογα με το μέγεθος και την τοποθεσία του θεάτρου συναντούσε κανείς από ένα πιάνο μέχρι μία μικρή ορχήστρα.<sup>36</sup> Στην πορεία ο ρόλος της παρουσίας ορχηστρικών συνόλων, και ιδιαίτερα μεγάλων, ενισχύθηκε.

Οι βωβές ταινίες συνοδεύονταν συχνά από υπάρχουσα μουσική δανεισμένη από άλλα μουσικά είδη μαζί με ένα μεγάλο ρεπερτόριο που είχε δημιουργηθεί ειδικά για χρήση σε βωβές ταινίες, τη λεγόμενη μουσική «Kinothek». Με την έλευση ταινιών με ήχο, η χρήση της υπάρχουσας μουσικής είτε από άλλα είδη είτε από την «Kinothek» μειώθηκε γρήγορα και επικράτησε η πρωτότυπη μουσική.<sup>37</sup>

Παρά το γεγονός ότι η δεκαετία του 1930 χαρακτηρίστηκε από την μεγαλύτερη παγκόσμια οικονομική κρίση, για τον κινηματογράφο θεωρείται ως η χρυσή εποχή του. Οι κινηματογραφικές εταιρίες γιγαντώνονται οικονομικά απολαμβάνοντας απόλυτη ανεξαρτησία και έχουν τη δυνατότητα να απαιτούν εξειδικευμένες υπηρεσίες για κάθε διαφορετική ανάγκη του φιλμ. Έτσι, αποκτούν τη δυνατότητα να απευθύνονται σε καταξιωμένους συνθέτες για τη μουσική επένδυση των ταινιών με αποτέλεσμα να εξελιχθεί η κινηματογραφική μουσική σε μορφή υψηλής τέχνης. Μεγάλοι συνθέτες από την Ευρώπη όπως ο Max Steiner πηγαίνουν στο Hollywood και μεταδίδουν τη μεγάλη τους εμπειρία στην οπερατική και συμφωνική μουσική παράδοση. Νέοι μουσικοί αφιερώνονται στη

<sup>32</sup> Tonks, *The Pocket Essential Film Music*, 7.

<sup>33</sup> Miller and Stam, *A Companion to Film Theory*, 53.

<sup>34</sup> London, *Film Music*, 27.

<sup>35</sup> Nowell-Smith, *The Oxford History of World Cinema*.

<sup>36</sup> Davis, *Complete Guide to Film Scoring*, 17.

<sup>37</sup> Rosar, "Film Music---What's in a Name?," 2.

σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής και ακολουθώντας τις τεχνικές του leitmotiv (καθοδηγητικό μοτίβο που συνδέεται με συγκεκριμένους χαρακτήρες, γεγονότα), των διαφόρων μουσικών παραλλαγών, της αρμονικής επεξεργασίας και της επεξεργασίας της φόρμας, έθεσαν τα θεμέλια για την κινηματογραφική μουσική.<sup>38</sup>

Τη δεκαετία του 1950 ο κινηματογράφος έρχεται όλο και πιο κοντά σε πιο ελεύθερες μουσικές φόρμες με περισσότερα στοιχεία αυτοσχεδιασμού. Οι συνθέτες της κινηματογραφικής μουσικής άρχισαν να εντάσσουν στοιχεία της jazz στα κομμάτια τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μουσική επένδυση του Alex North στην ταινία «A Streetcar Named Desire» (1951). Στο «Elevator to the Gallows» (Louis Malle, 1958), μία από τις λίγες ταινίες που ο Miles Davis υπογράφει τη μουσική, παρά το γεγονός ότι η μουσική του έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής, κυριαρχεί ο αυτοσχεδιασμός. Επίσης, οι συνθέτες ενσωμάτωσαν στοιχεία του Μοντερνισμού όπως είναι η χρήση περίπλοκων ρυθμών και παράξενων συνδυασμών οργάνων με στοιχεία ατονικότητας. Για παράδειγμα η μουσική του Leonard Bernstein στην ταινία «On the Waterfront» (1954) η οποία είναι από τις πιο σημαντικές ταινίες του κύκλου «noire»<sup>39</sup> και του Leonard Rosenman στις ταινίες «East of Eden» (1955) και «Rebel Without a Cause» (1955).<sup>40</sup> Αποτέλεσμα αυτών των τάσεων ήταν υποχώρηση της ορχηστρικής μουσικής.

Κατά την επόμενη δεκαετία, του 1960, σημειώνεται η ανοδική πορεία της pop και rock κουλτούρας, η οποία αποτυπώνεται στην κινηματογραφική μουσική από μία γενιά συνθετών με καινοτόμες ιδέες που συνεργάστηκαν με σημαντικά ονόματα σκηνοθετών.<sup>41</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το soundtrack για την ταινία «The Graduate» (1967) με τραγούδια των Simon και Garfunkle, καθώς και για το «Easy Rider» (1969), την πρώτη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία με συμμετοχή πολλών rock επιτυχιών.<sup>42</sup>

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 η κινηματογραφική μουσική έκφραση εμπλουτίζεται με την ταυτόχρονη παρουσία διαφορετικών συνδυασμών στυλ και την επανεμφάνιση της ορχηστρικής μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία «Star Wars».<sup>43</sup>

Στη δεκαετία του 1980 η μουσική τεχνολογία με τα καινούρια ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής όπως τα synthesizer και τα sampler επηρεάζει τη μουσική βιομηχανία αυξάνοντας τον αριθμό των συνθετών που επιθυμούν να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο. Αυτό συμβαίνει καθώς το κόστος είναι χαμηλό και η ταχύτητα παραγωγής βελτιώνεται σημαντικά. Παράλληλα, αρκετοί από τους παλαιότερους συνθέτες αρχίζουν να εντάσσουν τα νέα ηλεκτρονικά μέσα στη δουλειά τους.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Kalinak, *Film Music*, 11-12

<sup>39</sup> Σάκης Παπαδημητρίου, *Leonard Bernstein: Τζαζ και κλασική «δυτικές συνοικίες» παραπομπές και συνειρμοί»* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994), 90.

<sup>40</sup> Kalinak, *Film Music*, 67-68.

<sup>41</sup> ο.π., 85-86.

<sup>42</sup> Wierzbicki, *Film Music*, 215.

<sup>43</sup> Wierzbicki, *Film Music*, 6.

<sup>44</sup> Nowell-Smith, *The History of Cinema*, 113-114.

Με την εξέλιξη των νέων τεχνολογιών δημιουργείται η ανάγκη ύπαρξης των sound designers οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για τον προγραμματισμό του συνολικού ήχου μιας ταινίας. Κάποιες από τις τεχνολογίες είναι το Dolby Digital (1991) το οποίο εξελίχθηκε στο Dolby Surround (2010) και ύστερα στο Dolby Atmos (2012).<sup>45</sup> Με την τεχνολογία μείωσης θορύβου της Dolby βελτιώνεται η απόκριση συχνότητας και προσδίδεται καθαρότητα με στόχο την επίτευξη της συνέχειας στη ροή της μουσικής.<sup>46</sup> Με τις νέες τεχνολογίες δίνεται η δυνατότητα στους συνθέτες να δημιουργήσουν ηχητικά ψηφιακά εφέ οδηγώντας τον ήχο σε πρωτόγνωρα ακούσματα.<sup>47</sup>

Τα τελευταία χρόνια η κινηματογραφική μουσική αποτελεί μία συνεύρεση μουσικών στοιχείων που προέρχονται από το παρόν και το παρελθόν, εξασφαλίζοντας νέες δυνατότητες για ένα συνολικά εντυπωσιακό ή και καινοτόμο ισορροπημένο ηχητικό αποτέλεσμα.

---

<sup>45</sup> “How Surround Sound Evolved Into Dolby Atmos Technology”.

<sup>46</sup> Chion, *Audio Vision*, 152-53.

<sup>47</sup> What Hi-Fi?, “Dolby Digital vs DTS.”

### 1.2.2. Κατηγορίες κινηματογραφικής μουσικής

Η κινηματογραφική μουσική χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες σύμφωνα με τη θέση της στην αφήγηση : στη διηγητική μουσική (diegetic music), στη μη-διηγητική μουσική (non-diegetic music) και στη μετα-διηγητική (meta-diegetic music).

#### Διηγητική μουσική

Η διηγητική μουσική είναι η μουσική που ακούγεται στην ταινία και την ακούν και οι χαρακτήρες της ταινίας (π.χ. ένα ραδιόφωνο) και έχει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση.

#### Μη-διηγητική μουσική

Αντιθέτως, η μη-διηγητική μουσική είναι η μουσική που ακούει ο θεατής , αλλά όχι οι χαρακτήρες του έργου (π.χ. η ορχηστρική μουσική επένδυση). Στην περίπτωση αυτή, οι ήχοι δεν αποτελούν μέρος της διήγησης, αλλά λειτουργούν ως εξωτερικά σχόλια.

#### Μεταδιηγητική μουσική

Όσον αφορά τη μετα-διηγητική μουσική αναφερόμαστε στη μουσική κατά την οποία είναι απαραίτητη η παρουσία μιας εσωτερικής αφήγησης από έναν δευτερεύοντα αφηγητή. Για παράδειγμα όταν ο αφηγητής αναφέρεται σε ένα γεγονός το οποίο έχει παρουσιαστεί νωρίτερα στην ταινία, ακούγεται η ίδια μουσική που είχε ακουστεί στο ίδιο το γεγονός λειτουργώντας συνειρμικά.

Συνεπώς, στο κοινό γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή η χρήση της διηγητικής μουσικής, παρά της μη-διηγητικής και της μετα-διηγητικής, καθώς η πρώτη δέχεται επεξεργασία στο συνειδητό επίπεδο, ενώ οι άλλες μπορεί να παραμείνουν στο υποσυνείδητο.<sup>48</sup>

### 1.2.3. Οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής σύμφωνα με τον Audissino

Σύμφωνα με τον Audissino οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής χωρίζονται στις συναισθηματικές, στις αντιληπτικές και στις γνωστικές λειτουργίες με βάση το σε ποιες από αυτές τις διεργασίες επιδρά η μουσική κατά την προβολή μιας ταινίας.<sup>49</sup>

Η παράθεσή τους γίνεται ακριβώς για την διερεύνηση αντίστοιχων λειτουργιών και προσεγγίσεων στα υπό εξέταση τραγούδια του M. Legrand

Η πλήρης παρουσίαση των λειτουργιών αυτών, σύμφωνα με τον Audissino, παρατίθεται στο παράρτημα 1.

---

<sup>48</sup> Gorbman, *Unheard Melodies*, 20-22.

<sup>49</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 130.

### **1.2.3.1. Συναισθηματικές Λειτουργίες (Emotive Functions)**

Οι συναισθηματικές λειτουργίες της μουσικής χωρίζονται στις Micro-emotive και στις Macro-emotive λειτουργίες.<sup>50</sup>

#### **Micro-Emotive Συναισθηματικές Λειτουργίες**

Οι Micro-Emotive λειτουργίες της μουσικής στοχεύουν στην άμεση στιγμιαία συναισθηματική αντίδραση του θεατή.

#### **Macro-Emotive Συναισθηματικές Λειτουργίες**

Αντίθετα, οι macro-emotive λειτουργίες της μουσικής προκαλούν μεγαλύτερη συναισθηματική επιρροή καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και όχι σε ένα μεμονωμένο γεγονός μιας σκηνής.

### **1.2.3.2. Αντιληπτικές Λειτουργίες (Perceptive Functions)**

Οι αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής αποσκοπούν στη διαμόρφωση της αντίληψης του χώρου και του χρόνου μιας συγκεκριμένης σκηνής ή συνεχόμενων σκηνών. Οι λειτουργίες αυτές κατηγοριοποιούνται στις χωρο-αντιληπτικές και στις χρονο-αντιληπτικές.<sup>51</sup>

#### **Χωρο-αντιληπτικές Λειτουργίες (Spatial-Perceptive)**

Οι χωρο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής σχετίζονται με την επιλογή της μουσικής που οδηγεί την προσοχή του θεατή σε μεμονωμένα στοιχεία ή δράσεις της εικόνας, επισημαίνοντας την παρουσία τους.

#### **Χρονο-αντιληπτικές Λειτουργίες (Temporal-Perceptive)**

Από την άλλη πλευρά οι χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες σχετίζονται με την αντίληψη του χρόνου. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει και να προσδιορίσει το πώς αντιλαμβάνεται ο θεατής το ρυθμό κάθε σκηνής, καθώς μέσω της μουσικής αναδεικνύεται η αίσθηση του παλμού, πράγμα το οποίο δεν γίνεται αντιληπτό μόνο από την εικόνα.

---

<sup>50</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 132.

<sup>51</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 136.

### **1.2.3.3. Γνωστικές Λειτουργίες (Cognitive Functions)**

Οι γνωστικές λειτουργίες της μουσικής βασίζονται σε πιο περίπλοκες νοητικές διεργασίες, στοχεύοντας στην κατανόηση της αφήγησης μέσα από πιο έμμεσα και όχι τόσο φανερά νοήματα, όπως συμβαίνει στις συναισθηματικές και στις αντιληπτικές λειτουργίες. Υπάρχουν δύο κατηγορίες γνωστικών λειτουργιών: άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές λειτουργίες και έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες.<sup>52</sup>

#### **Άμεσες-Ενδεικτικές Γνωστικές Λειτουργίες (Denotative)**

Οι άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής αφορούν το σχηματισμό λογικών συνειρμών που πραγματοποιούνται μέσω συνδέσεων με τα αφηγηματικά γεγονότα. Οι συσχετισμοί αυτοί αδυνατούν να γίνουν χωρίς τη μουσική υπόκρουση.

#### **Έμμεσες-Υπαινικτικές Γνωστικές Λειτουργίες (Connotative)**

Αντιθέτως, οι έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής αποτελούν λειτουργίες που προσδίδουν έμμεσες πληροφορίες που δεν γίνονται εύκολα αντιληπτές από το σύνολο του κοινού καθώς είναι πιο σύνθετες και απαιτούν περίπλοκες νοητικές διεργασίες.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Emilio Audissino, *Film Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton, UK: Springer, 2017), 141.

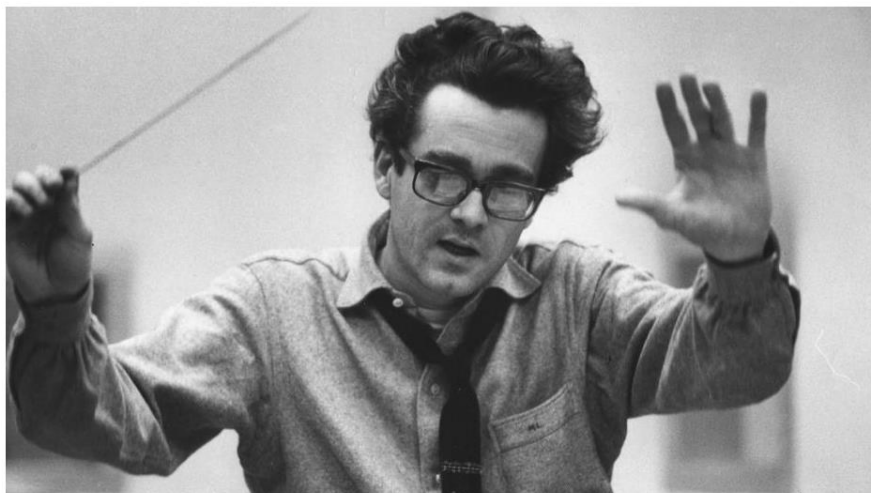
<sup>53</sup> Emilio Audissino, *Film music as a film device: A neoformalist approach to the analysis of music in films*, (Southampton, UK: Springer, 2017), 121



## 2. MICHEL LEGRAND

### 2.1. Σύντομη βιογραφική αναφορά

*«Αν τα παιδικά μου χρόνια είχαν χρώμα θα ήταν γκρι<sup>54</sup>»*



Michel Legrand - photo : DR / collection Legrand

**Εικόνα 1: Michel Legrand<sup>55</sup>**

Ο Michel Legrand, γιός του Raymond Legrand και της αρμενικής καταγωγής Marcelle Der Mikaëlian, γεννήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου του 1932 στο Menilmontant στο Παρίσι. Είχε μία μεγαλύτερη αδερφή, την Christiane η οποία ασχολούνταν με τη μουσική από μικρή και αργότερα έγινε τζαζ τραγουδίστρια και τέσσερα ετεροθαλή αδέρφια. Ο παππούς του, ο Sarkis Der Mikaëlian καταγόταν από την Αρμενία και παντρεύτηκε την Henriette Ruzé με την οποία απέκτησαν τέσσερα παιδιά. *«Καθώς ζούσα για δέκα χρόνια μαζί του, έμαθα πολλά για την Αρμενία. Συνήθιζε να μου δείχνει συγχορδίες στο πιάνο για τη συνοδεία αρμένικων παραδοσιακών οργάνων»* αναφέρει σε συνέντευξή του ο ίδιος. Ο πατέρας του, ο Raymond Legrand ήταν συνθέτης και μαέστρος. Ο Legrand ήταν μόλις τριών χρονών όταν ο πατέρας του τους εγκατέλειψε.<sup>56</sup> Έτσι, ο Legrand έμενε με την μητέρα του, την αδερφή του, τη γιαγιά του και τον παππού του σε ένα σπίτι που νοίκιαζαν οι παππούδες του στο Bécon-les-Bruyères, στα προάστια του Παρισιού.<sup>57</sup> Η μητέρα του

<sup>54</sup> Legrand, Lerouge, J'ai le regret de vous dire oui.

<sup>55</sup> "Michel Legrand, always! January 24, 25 and 26, 2020 at Radio France", published December 11, 2019, <https://www.radiofrance.com/presse/michel-legrand-toujours-les-24-25-et-26-janvier-2020-radio-france>

<sup>56</sup> Tim Greiving, "Michel Legrand: Oscar-winning French composer and jazz pianist", published February 7, 2019, <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/michel-legrand-dead-best-scores-oscars-french-new-wave-hollywood-a8756446.html>

<sup>57</sup> "Beloved French-Armenian Composer Michel Legrand Dies at 86", *The Armenian Weekly*, January 29, 2019, <https://armenianweekly.com/2019/01/29/beloved-french-armenian-composer-michel-legrand-dies-at-86/>

εργάστηκε πολύ σκληρά για να φροντίσει την οικογένειά της. Ο Legrand έμενε αρκετές ώρες μόνος του και ήταν δυστυχισμένος.<sup>58</sup> Δεν ήθελε να πάει σχολείο γιατί, όπως είχε πει στις συνεντεύξεις του, στο σχολείο βρισκόταν ανάμεσα σε άλλα μικρά αγόρια, τα οποία ήθελαν να τον χτυπήσουν. Έτσι στην παιδική του ηλικία ήταν κυρίως μόνος του.<sup>59</sup>

### 2.1.1. Σπουδές

Ξεκίνησε να πηγαίνει στο ωδείο του Παρισιού σε ηλικία δέκα ετών, σπουδάζοντας με τον Henri Challan, τον Noël Gallon, την Lucette Descaves και με την Nadia Boulanger.<sup>60</sup> «Αυτή είναι η οικογένειά μου» είχε αναφέρει. Άρχισαν να του αρέσουν οι άνθρωποι γιατί ήταν όλοι μουσικοί. Οτιδήποτε έκαναν μαζί σχετιζόταν με τη μουσική. «Αυτό είναι το σπίτι μου, αυτό είμαι εγώ, ο αληθινός μου εαυτός».<sup>61</sup> «Μέχρι τότε στην παιδική μου ηλικία ήμουν δυστυχισμένος» είχε πει. «Η ζωή μου περιστρεφόταν γύρω από ένα παλιό πιάνο, βαριόμουν και ήμουν μόνος. Ξαφνικά, ανακάλυψα έναν κόσμο που μου ανήκε, ανθρώπους που μιλούσαν τη γλώσσα μου. Από κει και πέρα, ένιωσα ότι η ζωή είχε κάτι συναρπαστικό να προσφέρει».<sup>62</sup> Όταν ο Legrand ήταν δώδεκα ετών, ο καθηγητής του της αρμονίας, ο Henri Challan του πρότεινε να δουλέψει με την Nadia Boulanger. Έτσι άρχισε να κάνει μαθήματα σύνθεσης μαζί της. Ο Legrand περιγράφει τη σχέση του με την Nadia Boulanger με τη φράση «Όσο την αγαπάς τόσο τη μισείς». «Δε μας μάθαινε μόνο μουσική. Στόχος της ήταν να μας διδάξει κάθε πτυχή της ζωής. Ήταν πολύ ιδιόρρυθμος χαρακτήρας». Η Nadia Boulanger έπαιξε σημαντικό ρόλο στη ζωή του και τη θεωρούσε ως τη μουσική του «μητέρα».<sup>63</sup>

Το 1947 μία συναυλία του Dizzy Gillespie στο Παρίσι γίνεται αφορμή να ανακαλύψει τη μαγεία της jazz.<sup>64</sup> Μερικά χρόνια αργότερα, το 1953, συνεργάστηκε με τον Dizzy Gillespie ηχογραφώντας κομμάτια για το άλμπουμ του Gillespie «Dizzy Digs Paris».<sup>65</sup>

---

<sup>58</sup> Michel Legrand, Stéphane Lerouge, J'ai le regret de vous dire oui, (Fayard, 2018)

<sup>59</sup> Michel Legrand, "The Music Never Ends THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014. Audio, 10:55, <https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s>.

<sup>60</sup> French teacher, μαέστρος και συνθέτρια, αδερφή της Lili Boulanger.

<sup>61</sup> Michel Legrand, "The Music Never Ends THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014. Audio, 11:49, <https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s>.

<sup>62</sup> Benjamin Legrand, "A tribute to my brother, Michel Legrand", *The Connection: French News in English*, February 26, 2019, <https://www.highresaudio.com/en/artist/view/e41bacd1-399b-442b-b40f-75446bffc94a/michel-legrand>

<sup>63</sup> Michel Legrand, "The Music Never Ends THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014. Audio, 12:11, <https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s>

<sup>64</sup> "LEGRAND Michel", *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*, [LEGRAND Michel - Tomb Père-Lachaise Cemetery \(pere-lachaise.com\)](https://www.pere-lachaise.com/en/legrand-michel)

<sup>65</sup> James Hale, In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019), *DownBeat*, 2019, <https://downbeat.com/?/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

### 2.1.2. Επαγγελματικές εμπειρίες

Το 1949 αποφοιτώντας από το ωδείο επανασυνδέεται με τον πατέρα του ο οποίος τον παίρνει υπό την προστασία του. Γράφει ενορχηστρώσεις για τον πατέρα του, ακόμη και ολόκληρα μουσικά κομμάτια για ταινίες.<sup>66</sup>

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο Legrand έγινε περιζήτητος συνοδός και ενορχηστρωτής δημοφιλών Γάλλων ερμηνευτών όπως η Édith Piaf, και η Juliette Gréco.<sup>67</sup> Ο Legrand συνόδεψε μεταξύ άλλων τον Henri Salvador και στη συνέχεια προσλήφθηκε ως μουσικός διευθυντής του Maurice Chevalier. Με τον Maurice Chevalier ταξίδεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες, μία χώρα που έμελλε να αποδειχθεί σημαντική για την καριέρα του. Το 1954, κυκλοφόρησε από την εταιρεία Columbia Records το ορχηστρικό του άλμπουμ “I love Paris” το οποίο ήταν μια συλλογή από γαλλικά τραγούδια που διασκεύασε ο ίδιος. Το άλμπουμ είχε τεράστια επιτυχία, καθώς πουλήθηκαν 8 εκατομμύρια αντίτυπα παγκοσμίως. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Legrand ήταν μόλις 22 ετών.<sup>68</sup>

Μέσα στα επόμενα τέσσερα χρόνια, κυκλοφόρησε πολλές ηχογραφήσεις που εντάσσονται στην κατηγορία «εύκολης ακρόασης» και δημιούργησε άλμπουμ όπως το «Holiday In Rome», «Legrand In Rio», «Michel Legrand Plays Cole Porter». Η επιτυχία των άλμπουμ οδήγησαν την αμερικανική δισκογραφική εταιρεία Columbia Records να του προσφέρει μία ηχογράφιση στη Νέα Υόρκη. Όπως αναφέρει το τζαζ περιοδικό «Down Beat», η εταιρεία Columbia Records του είπε: «Θα θέλαμε να σας κάνουμε ένα δώρο. Πείτε μας [το είδος] άλμπουμ που θέλετε να φτιάξετε, και θα το πληρώσουμε και θα το κάνετε». Ο Legrand είπε: «Θέλω να κάνω ένα άλμπουμ τζαζ με τους Miles Davis, John Coltrane και ανέφερα όλους τους μουσικούς της τζαζ στο άλμπουμ».<sup>69</sup>

#### 2.1.2.1. Συνεργασία Michel Legrand-Miles Davis

Έτσι, συνεργάστηκε με τα μεγαλύτερα ονόματα της τζαζ, όπως τον Miles Davis, John Coltrane και Bill Evans, για να ηχογραφήσει το άλμπουμ «Legrand Jazz» τον Ιούνιο του 1958 στη Νέα Υόρκη. Η ηχογράφιση ολοκληρώθηκε σε τρεις μέρες. Το άλμπουμ αυτό τον βοήθησε να προβάλλει το μεγάλο του ενδιαφέρον για την jazz και να συνεργαστεί με τον Miles Davis τον οποίο θαύμαζε.<sup>70</sup> Υπήρξε μία από τις σημαντικότερες ηχογραφήσεις του. Ο Legrand για την ηχογράφιση πήρε έντεκα γνωστές μελωδίες της τζαζ και τις διασκεύασε για τρεις διαφορετικές ομάδες μουσικών της τζαζ. Κάποια από τα μεγάλα ονόματα που συνεργάστηκαν σε αυτό το άλμπουμ είναι μεταξύ άλλων οι Miles Davis, John Coltrane, Ben Webster, Herbie Mann, Art Farmer, Donald Byrd, Bill Evans, Hank Jones. Οι διασκευές αυτές

<sup>66</sup> “LEGRAND Michel”, *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*, [LEGRAND Michel - Tomb Père-Lachaise Cemetery \(pere-lachaise.com\)](https://www.pere-lachaise.com/en/legrand-michel)

<sup>67</sup> James Hale, *In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)*, *DownBeat*, 2019, <https://downbeat.com/?/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

<sup>68</sup> James Hale, *In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)*, *Downbeat*, <https://downbeat.com/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

<sup>69</sup> James Hale, *In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)*, *DownBeat*, 2019, <https://downbeat.com/?/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

<sup>70</sup> Michel Legrand, “The Music Never Ends THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2” interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014. Audio, 21:38, <https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s>.

είναι ασυνήθιστες και αναδεικνύουν την αγάπη του Legrand για την τζαζ μουσική. Στο τζαζ περιοδικό Down Beat το άλμπουμ έλαβε βαθμολογία πέντε αστέρων, με τον Dom Cerulli<sup>71</sup> να δηλώνει ότι η ομάδα των μουσικών είναι εντυπωσιακή και περιλαμβάνει τους πιο σπουδαίους μουσικούς της εποχής.<sup>72</sup>

Αναφερόμενος στην ηχογράφηση αυτή ο Legrand σε συνεντευξή του στο «The Music Never Ends» του BBC Radio 2 είπε: «Φοβόμουν να δουλέψω με τον Miles και τους άλλους γίγαντες. Οι φίλοι μου μου λέγανε ότι ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρεται ο Miles είναι ο εξής: στην πρώτη πρόβα φτάνει σκοπίμως δεκαπέντε λεπτά αργότερα και κάθεται ακριβώς από έξω για να ακούσει την πρόβα. Αν του αρέσει μπαίνει μέσα στην αίθουσα και αρχίζει να παίζει τρομπέτα, ενώ αν δεν του αρέσει κλείνει την πόρτα και δεν τον ξαναβλέπεις ποτέ». Μετά το πρώτο κομμάτι ο Miles του είπε «Michel, σου άρεσε ο τρόπος που έπαιξα;» και ο Legrand απάντησε «Miles, δεν μπορώ να σου πω πως να παίζεις την τρομπέτα, το όργανό σου, είσαι: ο MILES» και εκείνος του απάντησε «Όχι, αυτή είναι η μουσική σου, πρέπει να μου πεις πώς θέλεις να παίζω». Τότε ο Legrand ενθουσιάστηκε.<sup>73</sup>

Προέκυψε μία μακροχρόνια φιλία μεταξύ του Davis και του Legrand η οποία κορυφώθηκε σε μία δεύτερη ηχογράφηση (1990) για το soundtrack της ταινίας Dingo η οποία κυκλοφόρησε ένα χρόνο αργότερα.<sup>74</sup>

«Το πρώτο μου jazz άλμπουμ το έκανα με τον Miles, και το τελευταίο του άλμπουμ το έκανε μαζί μου. Έτσι είναι σαν ένας κύκλος ζωής».<sup>75</sup>

### 2.1.3. Προσωπική ζωή

Το 1952 ο Legrand κάνει σχέση με την ηθοποιό και τραγουδίστρια Lucie Dolène (Lucienne Chiaroni) και αποκτούν ένα παιδί, τον Olivier Constantine. Το 1958 ο Legrand παντρεύεται την Christine Bouchard στο Παρίσι με την οποία θα αποκτήσει τέσσερα παιδιά: την Dominique, τον Hervé, τον Benjamin και την Eugénie, δύο από τα οποία έγιναν μουσικοί. Το 1992 χωρίζει με την Christine Bouchard. Το 1994 παντρεύεται την ηθοποιό Isabelle Rondon με την οποία χωρίζουν το 2007. Ο τρίτος του γάμος είναι με την ηθοποιό και συγγραφέα Macha Meril το 2014 με την οποία μένει μέχρι το τέλος της ζωής του.<sup>76</sup> Ήταν

---

<sup>71</sup> Jazz writer, music executive

<sup>72</sup> "Legrand Jazz", *Jazz Messengers*, accessed February 6, 2023, <https://www.jazzmessengers.com/en/73426/miles-davis/legrand-jazz>

<sup>73</sup> Michel Legrand, "The Music Never Ends' THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014, audio, 22:21, <https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s>.

<sup>74</sup> Jean-Loiis Lemarchand, "When Michel Legrand met Miles Davis", January 27, 2019 <http://lesdnj.over-blog.com/2019/01/quand-michel-legrand-rencontra-miles-davis.html>

<sup>75</sup> Michel Legrand, "The Music Never Ends' THE MICHEL LEGRAND STORY PART 1 and 2" interview by Malcolm Prince, BBC Radio 2, July 13, 2014, audio, 24:11, <https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s>.

<sup>76</sup> *Geneanet*, "Michel LEGRAND."

ένας «έρωτας με την πρώτη ματιά» ο οποίος είχε ξεκινήσει από όταν πρωτογνωρίστηκαν το 1964, όμως τότε και οι δύο είχαν συντρόφους.<sup>77</sup>

#### 2.1.4. Χαρακτηριστικά χρόνια για τη συνθετική του γραφή στον κινηματογράφο (1960-1972)

Η αρχή μιας σημαντικής περιόδου για τον Michel Legrand σηματοδοτήθηκε από το τέλος της δεκαετίας του 1950 όταν συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες του Nouvelle Vague. Υπέγραψε πολλές κινηματογραφικές παρτιτούρες, κυρίως για τους Jean-Luc Godard, Agnès Varda και φυσικά τον Jacques Demy. Με το *Les Umbrellas de Cherbourg* (1964), το *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) και το *Peau d'âne* (1970), ο Legrand μαζί με τον Jacques Demy εφηύραν ένα νέο είδος στη Γαλλία, το «Γαλλικό μιούζικαλ» το οποίο είναι ένα είδος ποπ όπερας όπου τραγουδιούνται όλοι οι διαλογοί.<sup>78</sup>

Το 1962 ο Legrand υπέγραψε τη μουσική και τις διασκευές για το δεύτερο άλμπουμ του Claude Nougaro.<sup>79</sup> Από το 1964 άρχισε να τραγουδάει ο ίδιος κάποιες από τις συνθέσεις του.<sup>80</sup>

Το Μάιο του 1967 μετακόμισε με την γυναίκα του και τα δύο παιδιά του στο Los Angeles για να συνθέσει για το Hollywood.<sup>81</sup> Σύντομα γνώρισε τον Henry «Hank» Mancini για τον οποίο είπε: «*O Hank με προώθησε, ανοίγοντάς μου πόρτες στο Hollywood. Έγινε ο μεγάλος αδερφός που δεν είχα ποτέ*».<sup>82</sup> Παρά τις επιτυχίες έπεσε σε βαριά κατάθλιψη το Μάρτιο του 1969. Βίωνε ένα άγχος, έναν παράλογο φόβο αποτυχίας. Ο γιατρός του είπε να γυρίσει στη Γαλλία όπως και έκανε. Τα παιδιά τους ήταν αναστατωμένα καθώς μόλις άρχισαν να συνηθίζουν αναγκάστηκαν να γυρίσουν πίσω.<sup>83</sup> Άρχισε θεραπεία η οποία είχε αποτελέσματα μετά από τρεις μήνες. Ο Legrand ξεκίνησε να δουλεύει ξανά έξι μήνες αργότερα. Τον Αύγουστο του 1969 γύρισε μόνος του στο Los Angeles για να γράψει τη μουσική σε μία ταινία του Richard Brooks και να πάρει μέρος σε ένα τηλεοπτικό «talk show» με την Julie Andrews και τον Harry Belafonte. Σε αυτή τη φάση συνειδητοποιεί ότι το Παρίσι είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ταυτότητας του. Αποφασίζει να συνεχίσει να δουλεύει για το Hollywood αλλά χωρίς να μένει στο Los Angeles όπως του είχε επισημάνει ήδη από το 1962 η Édith Piaf «*Michel, αν πάς στις Η.Π.Α. φρόντισε να μη μείνεις εκεί, γιατί θα χάσεις το ταλέντο σου*».<sup>84</sup>

<sup>77</sup> Imane Ayed, "Macha Méril et Michel Legrand : pourquoi leur histoire d'amour a été retardée de 50 ans", *Gala*, September 3, 2022, [https://www.gala.fr/l\\_actu/news\\_de\\_stars/macha-meril-et-michel-legrand-pourquoi-leur-histoire-damour-a-ete-retardee-de-50-ans\\_501341](https://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/macha-meril-et-michel-legrand-pourquoi-leur-histoire-damour-a-ete-retardee-de-50-ans_501341)

<sup>78</sup> Orlene Denice McMahon, *Listening to the French New Wave*, (Oxford, United Kingdom: Peter Lang Verlag, 2014), 127

<sup>79</sup> "Claude Nougaro – Claude Nougaro", *Discogs*, <https://www.discogs.com/release/3732446-Claude-Nougaro-Claude-Nougaro>

<sup>80</sup> "LEGRAND Michel", *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*, [LEGRAND Michel - Tomb Père-Lachaise Cemetery \(pere-lachaise.com\)](http://LEGRAND Michel - Tomb Père-Lachaise Cemetery (pere-lachaise.com))

<sup>81</sup> Legrand and Lerouge, *J'ai le regret de vous dire oui Michel Legrand*, 3.

<sup>82</sup> Legrand and Lerouge, *J'ai le regret de vous dire oui Michel Legrand*, 6.

<sup>83</sup> Michel Legrand and Stéphane Lerouge, *J'ai le regret de vous dire oui Michel Legrand: A Memoir*, trans. Jonathan Kaplansky (Librairie Arthème Fayard, 2018), 15-16.

<sup>84</sup> ο.π., 18-20

Η μουσική για την ταινία «Thomas Crown Affair» του Norman Jewison, του έδωσε το πρώτο του Όσκαρ το 1969 (καλύτερο πρωτότυπο τραγούδι για το «The Windmills Of Your Mind», γνωστό και ως «Les Moulins de mon coeur» στα γαλλικά). Ακολούθησαν άλλα δύο, το 1971 για το soundtrack του «A summer 42» του Robert Mulligan και για αυτό του «Yentl» της Barbara Streisand το 1983.<sup>85</sup>

Το 1970 ήταν μία χρονιά ανανέωσης. Είχαν αγοράσει με την Christine ένα μεγάλο σπίτι σε ένα προάστιο μία ώρα έξω από το Παρίσι. Την ίδια χρονιά γεννήθηκε η κόρη τους Eugenie και ο ίδιος πήρε το δίπλωμα πιλότου. Η επιστροφή του στην Ευρώπη του επέτρεψε να συνεργαστεί ξανά με τρεις σημαντικούς σκηνοθέτες τον Jacques Demy, τον Jean-Paul Rappeneau και τον Joseph Losey.<sup>86</sup> Ο Legrand είχε γίνει διάσημος στις Η.Π.Α.. Έκανε εμφανίσεις σε διάφορα αμερικανικά «talk shows» και κέρδισε πέντε Grammy την περίοδο 1971-1975.<sup>87</sup>

Το 1992 σε μία κοινή συνέντευξη του Legrand και του Mancini στον σκηνοθέτη François Reichenbach που έγινε με αφορμή το ντοκιμαντέρ του Reichenbach για τη ζωή του Michel Legrand, ο Mancini εξομολογείται «on camera» ότι ο Jewison απευθύνθηκε σε αυτόν για τη μουσική της ταινίας «The Thomas Crown Affair». Επειδή όμως ο Mancini δεν είχε χρόνο εκείνη την περίοδο πρότεινε στον Jewison τον Legrand λέγοντάς του ότι τον θεωρεί απόλυτα ικανό να τον αντικαταστήσει. Τότε ο Legrand τον ευχαρίστησε θερμά και τον αγκάλιασε. «*Ο Hank μου έδωσε τα πάντα: την φιλία του, τις συμβουλές του, τον ατζέντη του και την ταινία που με καθιέρωσε στο Hollywood*».<sup>88</sup>

### 2.1.5. Το δεύτερο μισό της ζωής του (1980-2000)

Στο δεύτερο μισό της ζωής του η ενσωμάτωση στοιχείων της τζαζ στα έργα του ήταν αναπόφευκτη. Έκανε τρία άλμπουμ με τον Marc-Michel Le Bévillon στο μπάσο και τον André Ceccarelli στα ντραμς και προσέλαβε τους σαξοφωνίστες Woods και Zoot Sims, σε ένα σεπτέτο για να κάνει τον δίσκο *After The Rain* το 1982.<sup>89</sup>

Ο Legrand πραγματοποίησε την επιθυμία του να εργάζεται σε όσο το δυνατόν περισσότερους μουσικούς τομείς καθώς υπήρξε διάσημος προσκεκλημένος καλλιτέχνης. Συνεργάστηκε με ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνών, μεταξύ άλλων με τους Ray Charles, Diana Ross, Sarah Vaughan, Kiri Te Kanawa και Björk.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Steve Shelokhonov, “Michel Legrand biography”, imdb, accessed February 20, 2023, <https://www.imdb.com/name/nm0006166/bio/>

<sup>86</sup> Michel Legrand and Stéphane Lerouge, translated by Jonathan Kaplansky, *J’ai le regret de vous dire oui Michel Legrand: A Memoir*, (Librairie Arthème Fayard, 2018), 19-20.

<sup>87</sup> “LEGRAND Michel”, *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*, [LEGRAND Michel - Tomb Père-Lachaise Cemetery \(pere-lachaise.com\)](https://www.pere-lachaise.com/en/legrand-michel)

<sup>88</sup> Michel Legrand and Stéphane Lerouge, translated by Jonathan Kaplansky, *J’ai le regret de vous dire oui Michel Legrand: A Memoir*, (Librairie Arthème Fayard, 2018), 20.

<sup>89</sup> Hale James, “In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)”, *Downbeat*, <https://downbeat.com/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

<sup>90</sup> Hale James, “In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)”, *Downbeat*, <https://downbeat.com/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

Τη δεκαετία του 1990 και του 2000 ο Legrand επιστρέφει στην κλασική μουσική βγάζοντας το άλμπουμ «Maurice André Et Sa Trompette Magique» (1990)<sup>91</sup> και το «Erik Satie by Michel Legrand» (1993).<sup>92</sup>

Το 1995 ακολουθεί το άλμπουμ «The Warm Shade of Memory» με τον μπασίστα Marc Michel le Bevilion και τον ντράμερ Umberto Pagnini, και την συμμετοχή του Toots Thielemans στη φουσαρμόνικα.<sup>93</sup>

Το 1997 έγραψε μουσική για την κωμική όπερα «Le Passe-muraille» σε λιμπρέτο του Didier Van Cauwelaert. Το 2000 οι μεγαλύτερες επιτυχίες του Legrand ηχογραφούνται από την Jessye Norman στο άλμπουμ της «I Was Born in Love with You». Στα τραγούδια συμπεριλαμβάνονται τα: «The Summer Knows», «What Are You Doing The Rest Of Your Life», «The Windmills Of Your Mind», «You Must Believe In Spring», «La Valse Des Lilas».<sup>94</sup>

Το 2002 ο Legrand κυκλοφόρησε την πρώτη solo piano ηχογράφηση της δικής του μουσικής με εκτελεστή τον ίδιο «Michel Legrand by Michel Legrand».<sup>95</sup>

Το 2007 το πανεπιστήμιο του Montreal τον τίμησε ανακηρύσσοντάς τον επίτιμο διδάκτορα.<sup>96</sup>

Όταν έκλεισε τα 80 είπε: «Ήξερα ότι το τελευταίο κεφάλαιο της δουλειάς μου θα σχετιζόταν με την κλασική μουσική. Έτσι έγραψα ένα κονσέρτο για πιάνο που ηχογράφησα ο ίδιος, ένα κονσέρτο για τσέλο, ένα κονσέρτο για άρπα, μερικές σονάτες. Έγραψα για ένα μεγάλο μπαλέτο. Είμαι πολύ περήφανος για αυτό. Είναι ένα καλό τελευταίο κεφάλαιο».<sup>97</sup>

Το 2014 γράφει την όπερα «Dreyfus» σε λιμπρέτο του Didier Van Cauwelaert. Την ίδια χρονιά γίνεται η πρεμιέρα του μπαλέτου το οποίο ήταν βασισμένο στο έργο «Liliom» του Ούγγρου θεατρικού συγγραφέα Ferenc Molnár και του χορογράφου John Neumeier όπου αναδεικνύεται η χρήση τζαζ και κλασικής μουσικής του Legrand.<sup>98</sup>

---

<sup>91</sup> "Maurice André – Maurice André Et Sa Trompette Magique", Discogs, <https://www.discogs.com/release/24288035-Maurice-Andr%C3%A9-Maurice-Andr%C3%A9-Et-Sa-Trompette-Magique>

<sup>92</sup> All music, "Erik Satie by Michel Legrand."

<sup>93</sup> "The Warm Shade of Memory Review by Scott Yanow", All Music, accessed February 28, 2023, <https://www.allmusic.com/album/the-warm-shade-of-memory-mw0000186704>

<sup>94</sup> Radio France, "Michel Legrand, always! On 24, 25 and 26 January 2020, a weekend to celebrate a unique abundant musical journey" <https://www.radiofrance.com/presse/michel-legrand-toujours-les-24-25-et-26-janvier-2020-radio-france>

<sup>95</sup> "Michel Legrand Biography by Matt Collar", All music, accessed February 28, 2023, <https://www.allmusic.com/artist/michel-legrand-mn0000401066/biography>

<sup>96</sup> Radio France, "Michel Legrand, always! On 24, 25 and 26 January 2020, a weekend to celebrate a unique abundant musical journey" Radio France, "Michel Legrand, always! On 24, 25 and 26 January 2020, a weekend to celebrate a unique abundant musical journey" <https://www.radiofrance.com/presse/michel-legrand-toujours-les-24-25-et-26-janvier-2020-radio-france>

<sup>97</sup> Fordham, "Michel Legrand obituary."

<sup>98</sup> Neumeier, "Liliom Ballet."

Τα τελευταία του χρόνια τα έζησε όπως τα πρώτα, ως σπουδαστής στο Παρίσι έχοντας ένα βασικό σκοπό: τη φιλοδοξία να ζήσει περιτριγυρισμένος από μουσική. «Το όνειρό μου είναι να μη χάσω τίποτα». Για αυτό όπως δηλώνει δεν έχει καταλήξει ποτέ σε έναν μόνο μουσικό κλάδο. «Μου αρέσει να παίζω, να διευθύνω, να τραγουδάω και να γράφω, και σε όλα τα συλ. Οπότε τα κάνω όλα ταυτόχρονα, με σοβαρότητα, ειλικρινά και με βαθιά δέσμευση».<sup>99</sup>

### 2.1.6. Θάνατος

Ο Michel Legrand απεβίωσε στις 26 Ιανουαρίου του 2019 σε ηλικία 86 χρονών από σηψαιμία στο αμερικανικό νοσοκομείο του Παρισιού στο Neuilly-sur-Seine.<sup>100</sup> Νοσηλεύταν για δύο βδομάδες, καθώς είχε λοίμωξη στους πνεύμονες. Ασχολιόταν με τη μουσική μέχρι το θάνατό του και είχε προγραμματισμένες συναυλίες οι οποίες δεν πραγματοποιήθηκαν.

Η τελευταία μουσική επένδυση του Legrand για ταινία ήταν αυτή στην ταινία «The Other Side Of The Wind» του Orson Welles η οποία ολοκληρώθηκε περίπου πενήντα χρόνια μετά από όταν ξεκίνησαν τα γυρίσματα, κυκλοφορώντας τελικά το 2018.<sup>101</sup>

Κάποιες από τις συνθέσεις του έγιναν jazz standards: La Valse des lilas (Once upon a summer time), La Chanson de Maxence (You must believe in spring).<sup>102</sup> Συνεργάστηκε με μουσικούς και ερμηνευτές πολλών μουσικών ειδών, όπως η Barbara Streisand (pop), ο Ray Charles (soul) και με σημαντικά ονόματα της κλασικής μουσικής. Επιπλέον έχει διευθύνει κορυφαίες ορχήστρες πολλών χωρών.<sup>103</sup>

Συνολικά, έχει γράψει πάνω από 200 κινηματογραφικές παρτιτούρες. Έχει κερδίσει τρία Όσκαρ από τις 13 υποψηφιότητες, πέντε Grammy από 27 υποψηφιότητες και έχει προταθεί για ένα Έμμι.<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> John Fordham, "Michel Legrand obituary." *The Guardian*, January 27, 2019.

<https://www.theguardian.com/music/2019/jan/27/michel-legrand-obituary>

<sup>100</sup> Radio France, "Michel Legrand, always! On 24, 25 and 26 January 2020, a weekend to celebrate a unique abundant musical journey"

<sup>101</sup> Hale James, In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019), Downbeat, retrieved from

<https://downbeat.com/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

<sup>102</sup> Radio France, "Michel Legrand: French composer, performer and arranger (1932-2019)",

<https://www.radiofrance.fr/personnes/michel-legrand>

<sup>103</sup> Μαντζάνας, "Michel Legrand."

<sup>104</sup> Shelokhonov Steve, Michel Legrand biography, imdb



## 2.2. Η σχέση του Michel Legrand με τον κινηματογράφο και την κινηματογραφική μουσική

«Δεν μπορώ να περιγράψω πώς γράφω τις μελωδίες και τα τραγούδια μου. Δεν έχω ιδέα. Τη μια μέρα μπορεί να γράψεις τρία καταπληκτικά πράγματα και την επόμενη τίποτα απολύτως.»<sup>105</sup>

### 2.2.1. Συνθετικό ύφος του Michel Legrand

Ο Michel Legrand αν και προέρχεται από το περιβάλλον της κλασσικής μουσικής, πριν ασχοληθεί με την μουσική επένδυση ταινιών είχε ήδη μεγάλη επιρροή από τη τζαζ μουσική από το 1947. Άρχισε να συνθέτει μουσική για τον κινηματογράφο το 1953 και παράλληλα θα έβγαζε σπουδαία τζαζ άλμπουμ, όπως το «I Love Paris» (1954), «April in Paris» (1956), «Legrand Jazz» (1958).<sup>106</sup> Δημιουργούσε αξέχαστες μελωδίες μέσα από ένα προσωπικό και μουσικά περίπλοκο στυλ. Η μουσική του χαρακτηρίζεται από τη συνύπαρξη διαφορετικών μουσικών στοιχείων: της κλασσικής μουσικής, της μπαρόκ μουσικής, του ρομαντισμού, της όπερας του 19ου αιώνα ταυτόχρονα όμως και της τζαζ.<sup>107</sup>

Η μουσική αισθητική του Legrand περιλαμβάνει μεγάλη ποικιλία κινηματογραφικών τεχνικών.<sup>108</sup> Με αφορμή την κωμωδία «Le triporteur» (1957) για την οποία έγραψε μουσική, συναναστράφηκε με τους νέους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, ειδικά με τους Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, και τον Jacques Demy. Η κινηματογραφική μουσική του Legrand πέρα από τα στοιχεία του ρομαντισμού συνοδεύεται πάντα και από μοντέρνα στοιχεία. Είχε επιρροές από τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, συμπεριλαμβανομένων των μοντερνιστών του 20ου αιώνα όπως ο Arnold Schönberg.<sup>109</sup>

Ο Legrand συνηθίζει να ξεκινάει ένα κομμάτι σε ελάχισονα κλίμακα, στη συνέχεια να το αναπτύσσει σε ένα πιο εκτεταμένο μέρος έχοντας κάνει μετατροπία σε μείζονα κλίμακα, επιστρέφοντας τελικά στην αρχική τονικότητα.<sup>110</sup> Βασικό χαρακτηριστικό των κινηματογραφικών του συνθέσεων είναι η δημιουργία ελκυστικών και προσιτών μελωδιών και αρμονιών. Η μελωδική και αρμονική απλότητα με απλές συνθετικές γραμμές και κάθετη ενορχήστρωση αποτελούν χαρακτηριστικά της Nouvelle Vague, στα πλαίσια της οποίας υπήρξε μακροχρόνια συνεργασία μεταξύ συνθέτη- σκηνοθέτη.<sup>111</sup>

<sup>105</sup> Κρανάκης, «Ο Μισέλ Λεγκράν έγραφε μεγαλύτερη μουσική από αυτή που χωράει το σινεμά».

<sup>106</sup> *Itscorez*, "MICHEL LEGRAND."

<sup>107</sup> *Itscorez*, "MICHEL LEGRAND."

<sup>108</sup> Marshall, "How Michel Legrand (RIP) Gave the French New Wave a Sound."

<sup>109</sup> Brand, "Michel Legrand obituary."

<sup>110</sup> Hischak, *The Encyclopedia of Film Composers*, 424.

<sup>111</sup> Frédéric Gimello-Mesplomb, *Tendances et spécificités de la musique dans le cinema de la Nouvelle Vague ou les constructions historiographiques de l'innovation en musique de film*, September 7, 2018, 23.

## 2.2.2. Συνεργασία του Michel Legrand με σκηνοθέτες

### 2.2.2.1. Σχέση Legrand – Demy<sup>112</sup>

Ο Legrand είναι γνωστός ως ένας από τους εμβληματικούς συνθέτες της Nouvelle Vague, καθώς ένα κοινό χαρακτηριστικό των συνθετών της Nouvelle Vague ήταν το πάθος και η ικανότητα να συνθέτουν σε πολλά διαφορετικά στυλ (κλασσικής, δημοφιλούς, μοντέρνας και τζαζ μουσικής).<sup>113</sup> Η αρχή της συνεργασίας του με τον Jacques Demy άρχισε χάρη στον σκηνοθέτη Francois Reichenbach ο οποίος τον πρότεινε στον Demy για την ταινία Lola (1961). Ο Legrand ενθουσιάστηκε από το ασυνήθιστο σκηνοθετικό ύφος του Demy, τη μεγάλη δημιουργική ελευθερία και την έντονη χρήση του ασπρόμαυρου.<sup>114</sup>

Η επόμενη τους συνεργασία με το «Les Parapluies de Cherbourg» (1964) αποτέλεσε αφορμή για ένα νέο είδος μιούζικαλ το «Γαλλικό μιούζικαλ», δηλαδή μια ποπ όπερα στην οποία όλοι οι διάλογοι τραγουδιούνται.<sup>115</sup> Όπως είχε πει και ο Legrand σε μια συνέντευξή του, ο Demy πρότεινε να προσπαθήσουν να κάνουν την ταινία να αποτελείται μόνο από τραγούδια, καθώς έβλεπαν ότι το μέρος ανάμεσα στα τραγούδια και πίσω στους διαλόγους δε λειτουργούσε. *«Ήθελα να κάνω μια ταινία που δεν θα δανειζόταν στοιχεία ούτε από την αμερικανική μουσική κωμωδία ούτε από τη γαλλική οπερέτα. Μια ταινία εξ ολοκλήρου τραγουδισμένη σε ελεύθερο στίχο, με διάλογο που θα ήταν ξεκάθαρος και άμεσος, με απλά θέματα και, γιατί όχι δημοφιλής και εμβληματική, σαν η όπερα να είχε ακολουθήσει την εξέλιξη της τζαζ»*<sup>116</sup> Στην ταινία «Les Parapluies de Cherbourg» δεν υπάρχουν συμβατικά τραγούδια με αρχή και τέλος ούτε μουσικά κομμάτια για χορογραφίες χολυγουντιανού στυλ. Αντίθετα, μια ποικιλία από ξεχωριστές και ευδιάκριτες μελωδίες του Legrand επαναλαμβάνονται σε όλη την ταινία με διαφορετικούς στίχους γραμμένους από τον ίδιο τον Demy.<sup>117</sup> Το όνομα του Legrand συνδέεται άμεσα με το έργο του σκηνοθέτη και η αισθητική της μουσικής του αποτελεί λειτουργικό μέρος της ταινίας.<sup>118</sup>

Ο Demy δεν επιλέγει να συνδέσει τον κάθε χαρακτήρα με ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα, αλλά να μοιραστούν τα μέλη του κάθε ζευγαριού το ίδιο μουσικό θέμα. Ούτε ο Guy ούτε η Geneviève (οι πρωταγωνιστές της ταινίας) έχουν το δικό τους μουσικό θέμα. Μοιράζονται ένα κοινό μουσικό θέμα το οποίο ακούγεται μόνο όταν είναι παρόντα και τα δύο μέλη του ζευγαριού καθρεφτίζοντας τη σχέση τους. Το ίδιο συμβαίνει και για κάθε ένα από τα ζευγάρια της ταινίας «Les Demoiselles de Rochefort (1967)». Σε επίπεδο μελωδίας το τραγούδι της Delphine είναι το είδωλο του τραγουδιού του Maxence, της Yvonne του Simon, της Solange του Andy.<sup>119</sup>

Σύμφωνα με τους μελετητές Bill Marshall και Sylvie Lindeperg, η «μουσική μορφή» της ταινίας «Les Parapluies de Cherbourg» δίνει έμφαση στο ζήτημα του χρόνου, αυτό πέρα

<sup>112</sup> Neupert, *History of the French New Wave Cinema*, 360.

<sup>113</sup> McMahon, *Listening to the French New Wave*, 51.

<sup>114</sup> Itscorez, "MICHEL LEGRAND."

<sup>115</sup> McMahon, *Listening to the French New Wave*, 127

<sup>116</sup> Itscorez, "MICHEL LEGRAND."

<sup>117</sup> McMahon, *Listening to the French New Wave*, 127

<sup>118</sup> ο.π., 128.

<sup>119</sup> Finch, "L'illusion de l'amour n'est pas l'amour trouvé", 32.

και πάνω από το χρονικό πλαίσιο που προσδιορίζεται από την αφήγηση της ιστορίας. Οι μουσικοί διάλογοι βασίζονται στην έννοια της «διάρκειας» έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο Γάλλος φιλόσοφος, Henri Bergson. Σύμφωνα με τον Bergson, η «πραγματική» ή «καθαρή» «διάρκεια» συνδέεται με τον χρόνο όπως εξελίσσεται μέσα στην ψυχή. Μέσα στην «άμεση συνείδηση», ο χρόνος δεν διαμορφώνεται ως αντιπαρατιθέμενη διαδοχή, αλλά οι συναισθηματικές μας καταστάσεις μεταπίπτουν από τη μία στην άλλη. Εύστοχα, ο Bergson χρησιμοποιεί τη μελωδία ως μέτρο της «διάρκειας».<sup>120</sup>

Το «*Les Parapluies de Cherbourg*» αποτελεί ένα παράδειγμα συνεχούς μουσικής που έχει ως αποτέλεσμα να μπορεί να «αντιπαραθέσει το παρελθόν και το παρόν, να ανακαλέσει το παρελθόν στο παρόν, να προβλέψει το μέλλον, να υποστηρίξει τις ελπίδες των πρωταγωνιστών, αλλά και να υπονομεύσει την πραγματοποίησή τους». Μέσω της μουσικής αναδεικνύονται τα συναισθήματα και οι διαθέσεις των ηρώων καθώς και οι εναλλαγές στις σχέσεις που προκύπτουν.<sup>121</sup>

Ο Legrand μαζί με τον Demy ήθελαν να προτρέψουν το κοινό να εκτιμήσει την προσέγγισή τους για το λυρικό και μουσικό κινηματογράφο. Σύμφωνα με τον Demy η συγγραφή του σεναρίου βασίστηκε στις νότες και στις συλλαβές, ενώ σύμφωνα με τον Legrand η δομή της παρτιτούρας επηρεάστηκε από κοντινά πλάνα, tracking shots και λεπτομερή ανάλυση scene-by-scene. Ο λεκτικός τονισμός ενισχύθηκε μέσω της χρήσης των αρμονιών της τζαζ.<sup>122</sup>

#### 2.2.2.2. Σχέση Legrand-Godard

Ο Legrand ήταν ο συνθέτης με τον οποίο ο Godard είχε τη μεγαλύτερη συνεργασία. Συνεργάστηκαν σε έξι έργα, το πρώτο ήταν το «*Une femme est une femme*» (1961) και το τελευταίο το «*Le plus vieux métier du monde*» (1967). Είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται ένα από τα στοιχεία του Legrand που χαρακτηρίζουν τις συνθέσεις, η μελωδία. Είχε πάντα στο μυαλό του τα λόγια της καθηγήτριας του, της Nadia Boulanger: «*Βάλε οτιδήποτε θέλεις πάνω και κάτω από τη μελωδία, αλλά, ό,τι κι αν συμβεί, είναι η μελωδία που μετράει*». Και όντως ο Legrand επισημαίνει ότι πιστεύει πολύ στη μελωδία. Όπως αποδείχθηκε αργότερα η πίστη του στη μελωδία υπήρξε σημαντικός παράγοντας στις συνθέσεις του.<sup>123</sup>

Η πρώτη τους συνεργασία που αφορά την ταινία «*Une femme est une femme*» (1961) αποκαλύπτει πολλά για τη μουσική γλώσσα του Legrand και ταυτόχρονα παγιώνεται η ιδιότυπη προσέγγιση του Godard στη χρήση της μουσικής στις ταινίες του. Πιο συγκεκριμένα, ο Legrand συνδυάζει στοιχεία της όπερας του 19ου αιώνα, της μπαρόκ μουσικής, της τζαζ και κάποια στοιχεία από τα μιούζικαλ του Hollywood και του Broadway.<sup>124</sup> Αντίστοιχα, το απότομο ξεκίνημα και σταμάτημα της μουσικής, η αντιπαράθεση πλούσιας μη διηγητικής μουσικής με σκληρούς διηγητικούς ήχους, η σκόπιμη ασάφεια του διαλόγου με τη μουσική και η αναντιστοιχία της εικόνας με το

<sup>120</sup> Darren Waldron, *Jaques Demy*, (New York: Manchester University Press, 2014), 52.

<sup>121</sup> ο.π., 53.

<sup>122</sup> ο.π., 52.

<sup>123</sup> Tom Conley, T. Jefferson Kline, *A Companion to Jean-Luc Godard* (USA: Wiley Blackwell, 2014), 72.

<sup>124</sup> ο.π., 71-72.

μουσικό κομμάτι αποτελούν μερικούς από τους τρόπους με τους οποίους διαφοροποίησε την κινηματογραφική μουσική από τις παραδοσιακές πρακτικές του Hollywood. Το κοινό τους πάθος τους οδήγησε να ανοίξουν νέους δρόμους στη μουσική του κινηματογράφου.<sup>125</sup>

Η μουσική διαδικασία του Legrand για να γράψει τα κύρια θέματα ή ένα μουσικό θέμα για έναν χαρακτήρα είναι η εξής: Αρχικά γράφει 25-30 θέματα, στην αρχή του αρέσουν όλα όμως στο τέλος της μέρας τα ξαναπαίζει και απορρίπτει 5-6 από αυτά. Καθημερινά ακολουθεί αυτή τη διαδικασία του αποκλεισμού. Στο τέλος καταλήγει σε 2-3.<sup>126</sup>

Ο Godard περιγράφει την δική του προσέγγιση για τη μουσική ως εξής: «Προσπαθώ να χρησιμοποιήσω τη μουσική σαν μια άλλη εικόνα που δεν είναι εικόνα, σαν ένα άλλο στοιχείο. Σαν έναν άλλο ήχο, αλλά σε διαφορετική μορφή».<sup>127</sup>

### Διαφορές και ομοιότητες της κινηματογραφικής μουσικής του Legrand με εκείνη του Classical Hollywood

Συμφωνα με τον Aaron Copland η κινηματογραφική μουσική του Hollywood πρέπει να έχει μία ισορροπία. Η μουσική οφείλει να:

1. Δημιουργεί πιο πειστική ατμόσφαιρα χώρου και χρόνου
2. Επισημαίνει τις ανείπωτες σκέψεις των ηθοποιών ή τις αόρατες συνέπειες μιας κατάστασης
3. Λειτουργεί ως ένα ουδέτερο φόντο
4. Δημιουργεί αίσθηση συνέχειας
5. Υποστηρίζει τη θεατρική δημιουργία μιας σκηνής και να την ολοκληρώνει με μια αίσθηση οριστικότητας.<sup>128</sup>

Αν και άρεζε στον Legrand και τον Godard το τυποποιημένο αυτό στυλ της κινηματογραφικής μουσικής του Hollywood ταυτόχρονα το θεωρούσαν «ξεπερασμένο».

Συνεπώς, μέσω της δημιουργικότητας και της υπερβολής των πρακτικών αυτών «διεύρυναν» τις χρήσεις της κινηματογραφικής μουσικής.<sup>129</sup>

Η κινηματογραφική μουσική του Legrand παρουσιάζει κάποιες διαφορές με το τυποποιημένο πρότυπο της μουσικής των ταινιών όπως αναφέρθηκε ο Copland. Ως παράδειγμα θα πάρουμε τη μουσική του για την ταινία «Une femme est une femme»

1. **Θόλωμα του χρόνου και τόπου, μέσω της χρήσης μιας μουσικής γλώσσας που στηρίζεται σε μία σειρά από αμοιβαία αναχρονιστικά στυλ** (πχ πέρασμα μέσα από τρία διαφορετικά στυλ -όπερα 19ου αιώνα, συνθετικά στοιχεία 20ου αιώνα,

---

<sup>125</sup> ο.π., 71.

<sup>126</sup> ο.π., 73-74.

<sup>127</sup> ο.π., 74.

<sup>128</sup> ο.π., 75.

<sup>129</sup> ο.π., 75-76.

“contemporary” popular music- μέσα σε ένα σύντομο χρονικό διάστημα ή συμπλήρωση και υπερβολή των συναισθημάτων της σκηνής).<sup>130</sup>

2. Αντί για τη χρήση της μουσικής που επισημαίνει τις ανείπωτες σκέψεις των ηθοποιών ή τις αόρατες συνέπειες μιας κατάστασης, **η προσέγγιση που ακολούθησε ο Legrand με τον Godard ήταν αυτή της υπερβολικής έμφασης (overemphasizing). Αυτό πραγματοποιείται με την αίσθηση του χιούμορ και ο Legrand το χειρίζεται εξαιρετικά ευφάνταστα.**<sup>131</sup>
3. Η μουσική του Legrand **δε λειτουργεί ως ουδέτερο φόντο** όπως απαιτεί το πρότυπο του Copland **αλλά υποστηρίζει ουσιαστικά την αφήγηση.** Αυτή είναι μία από τις περισσότερο εντυπωσιακές τεχνικές που χαρακτηρίζουν το έργο του.<sup>132</sup>
4. Ο Legrand χρησιμοποιεί σύντομα, εύκολα αναγνωρίσιμα μουσικά θέματα προκειμένου **να δημιουργηθεί αίσθηση συνέχειας στην ταινία.** Πολλές φορές κάνει παραλλαγές στα μοτίβα αυτά ανάλογα με τη διαβάθμιση της περιπλοκότητας των σχέσεων των χαρακτήρων.<sup>133</sup> Η μιμιμαλιστική του προσέγγιση στη μελωδική γραφή στον κινηματογράφο μπορεί να θεωρηθεί ως μέρος μιας νεότερης σχολής πρακτικών μουσικής για κινηματογράφο που εισήγαγε ο σημαντικός συνθέτης του 20ου αιώνα Bernard Herrmann.<sup>134</sup>
5. **Δεν υπάρχει ποτέ ολοκλήρωση με την αίσθηση της οριστικότητας,** όπως περιέγραφε ο Copland.<sup>135</sup>

Συνεπώς, λόγω της βαθιάς κατανόησης της παράδοσης της κινηματογραφικής μουσικής του Hollywood, ο Legrand μαζί με τον Godard κατάφεραν να υποβάλλουν τις δικές τους αλλαγές.<sup>136</sup>

Στην συγκεκριμένη εργασία, όπως ειπώθηκε στην εισαγωγή, θα εξεταστούν τέσσερα τραγούδια κινηματογραφικής μουσικής του Legrand με κριτήριο την περίοδο που εξελίχθηκε στον τομέα αυτό και κατάφερε να πάρει το δεύτερό του όσκαρ, προκειμένου να προκύψουν συμπεράσματα για το συνθετικό προφίλ του.

Τα τραγούδια που θα εξετάσουμε είναι:

1. «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (1964)
2. «Chanson de Maxence» (1967)
3. «The windmills of your mind» (1968)
4. «The Summer Knows» (1971)

---

<sup>130</sup> ο.π., 76-77.

<sup>131</sup> ο.π., 78.

<sup>132</sup> ο.π., 79.

<sup>133</sup> ο.π., 82-83.

<sup>134</sup> ο.π., 82-83.

<sup>135</sup> ο.π., 85-86.

<sup>136</sup> ο.π., 86.

### 3. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

#### 3.1. «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (1964) (I will wait for you)

Το τραγούδι είναι από το γαλλικό μιούζικαλ «Les parapluies de Cherbourg» σε σκηνοθεσία του Jacques Demy και παραγωγή του Mag Bodard. Σε αυτό το γαλλικό μιούζικαλ όλοι οι διάλογοι τραγουδιούνται. Η ταινία αφορά την νεαρή Geneviève (Catherine Deneuve) η οποία ερωτεύεται τον Guy (Nino Castelnuovo) που αναγκάζεται να φύγει όταν κατατάσσεται στο στρατό και αναχωρεί για τον πόλεμο της Αλγερίας. Η ταινία είχε προταθεί για όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας, καλύτερης μουσικής, καλύτερου τραγουδιού, καλύτερου σεναρίου και καλύτερης μουσικής εκτέλεσης (1964). Κέρδισε το βραβείο Prix Louis-Delluc (1963), Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών (1964) και το βραβείο Κριτικής Επιτροπής από το Συνδικάτο των Γάλλων Κριτικών Κινηματογράφου (1965).

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το «I will wait for you» είναι η αγγλική εκδοχή του «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (Δε θα μπορέσω ποτέ να ζήσω χωρίς εσένα). Στιχουργός του τραγουδιού είναι ο Jacques Demy, ενώ της αγγλικής εκδοχής ο Norman Gimbel.

Στην ταινία η μελωδία του «I will wait for you» χαρακτηρίζεται ως το «Love Theme» και εμφανίζεται πολλές φορές.<sup>137</sup> Αποτελεί ένα κοινό μουσικό θέμα μεταξύ των πρωταγωνιστών, της Geneviève και του Guy το οποίο είτε ακούγεται με στίχους από αυτούς είτε εμφανίζεται ορχηστρικά ως background. Οι εμφανίσεις της μελωδίας του τραγουδιού είναι:

- ❖ Στην σκηνή των τίτλων αρχής, όπου το βασικό θέμα της μελωδίας μας εισάγει στην τοποθεσία της ταινίας, στο λιμάνι του Χερβούργου, και στο θέμα της ταινίας που μέσω της μελαγχολικής μελωδίας φανταζόμαστε πως πρόκειται για μια ιστορία αγάπης που δεν άντεξε στο χρόνο. Η διάρκεια της μελωδίας είναι 2'7" σε τέμπο ♩ = 100. (μη-διηγητική, αντιληπτική/ συναισθηματική λειτουργία<sup>138</sup>)
- ❖ Η επόμενη εμφάνιση είναι ολόκληρου του τραγουδιού στο καφέ όταν ο Guy ανακοινώνει στη Geneviève ότι πρέπει να φύγει στην Αλγερία για τον πόλεμο. Στο σημείο αυτό η Geneviève τραγουδάει τους γαλλικούς στίχους οι οποίοι ταιριάζουν απόλυτα με τη μελαγχολική μελωδία που ακούσαμε στους τίτλους αρχής. Το τραγούδι διαρκεί 3'6" σε τέμπο ♩ = 100 με μικρές επιταχύνσεις. (διηγητική, συναισθηματική λειτουργία<sup>139</sup>)
- ❖ Στη συνέχεια, εμφανίζεται ορχηστρικά η βασική μελωδία κατά τη διάρκεια της επιστροφής από το καφέ στο σπίτι του Guy και συνεχίζει και στην επόμενη σκηνή πριν πει η Geneviève τα νέα στη μαμά της. Η διάρκεια της μελωδίας είναι 51" σε τέμπο ♩ = 100 και η ενορχήστρωση είναι πιο δραματική για να τονίσει αυτή τη

<sup>137</sup> Emilio Audissino, *Film Music as a film device: A Neoformalist Approach to the Analysis of Music in Films*, (Southampton, UK: Springer, 2017), 155-161

<sup>138</sup> Βλ. παράρτημα 1

<sup>139</sup> ο.π.

συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή και τη στεναχώρια που αισθάνεται η Genevieve. (ορχηστρικό, μη-διηγητική, συναισθηματική /γνωστική λειτουργία<sup>140</sup>)

- ❖ Ύστερα, ακούγεται ξανά το τραγούδι από τον Guy και τη Genevieve στη σκηνή που βρίσκονται στο καφέ πριν φύγει με το τρένο. Στο σημείο αυτό, το τραγούδι διαρκεί 1'33" σε τέμπο ♩ = 100 . (διηγητική, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>141</sup>)
- ❖ Η μελωδία του τραγουδιού συνεχίζει ως background στην αμέσως επόμενη σκηνή του αποχαιρετισμού, στο σταθμό των τρένων. Την ώρα που φεύγει το τρένο και χωρίζονται οι ζωές τους η μελωδία ακούγεται πιο έντονη και στενάχωρη από ολόκληρη την ορχήστρα αυτή τη φορά, προκειμένου να αναδείξει ακριβώς αυτή την δύσκολη κατάσταση που αντιμετωπίζει το ερωτευμένο ζευγάρι. Η ορχηστρική μελωδία κρατάει 40" σε τέμπο ♩ = 100 . (μη-διηγητική, συναισθηματική, γνωστική, αντιληπτική<sup>142</sup>)
- ❖ Επίσης, η ορχηστρική μελωδία του βασικού θέματος ακούγεται στη σκηνή όπου η Genevieve μετά από σκέψη απαντάει με γράμμα στον Cassard, τον οποίο ήθελε η μαμά της να τον παντρευτεί. Η μουσική δυναμώνει όταν βλέπει τη φωτογραφία του Guy τον οποίο σκέφτεται και αναπολεί τις όμορφες στιγμές τους. Η διάρκεια της μελωδίας είναι 30" σε πιο γρήγορο τέμπο ♩ = 135 που ίσως δηλώνει την ανησυχία και την αυξημένη ένταση. (μη-διηγητική, συναισθηματική/ γνωστική<sup>143</sup>)
- ❖ Στη συνέχεια, ακούγεται το βασικό θέμα της μελωδίας από την Genevieve όταν λέει στη μαμά της ότι είναι πολύ δύσκολη η απουσία του Guy και φοβάται ότι δε θα μπορέσει να το ξεπεράσει. Το τραγούδι ακούγεται για 1' σε τέμπο ♩ = 100 . (διηγητική, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>144</sup>)
- ❖ Η βασική μελωδία εμφανίζεται ορχηστρικά αμέσως μετά από την εμφάνιση των τίτλων που μας τοποθετούν στον χρόνο «Μάρτιος 1959» όταν ο Guy γυρίζει στο Χερβούργο και περνάει από το μαγαζί της μαμάς της με τις ομπρέλες όμως το βλέπει κλειστό με ένα σημείωμα πάνω στην πόρτα που λέει «Αλλαγή ιδιοκτήτη». Η εμφάνιση του βασικού θέματος γίνεται για 45", τέμπο ♩ = 100 . Η μουσική προβάλλει μια αίσθηση αναμονής, νοσταλγίας και αγωνίας. (ορχηστρικό, μη-διηγητική, συναισθηματική, γνωστική, λειτουργία<sup>145</sup>)
- ❖ Η επόμενη εμφάνιση της βασικής μελωδίας γίνεται με τη συνειδητοποίηση του Guy, ότι απουσιάζει ο έρωτας της ζωής του, γνωρίζοντας πλέον ότι παντρεύτηκε άλλον. Πηγαίνει στο καφέ στο οποίο είχε πει η Genevieve ότι θα τον περιμένει, παίρνει δύο ποτήρια κρασί και θυμάται τις αναμνήσεις του μαζί της. Αυτή τη φορά η μελωδία δηλώνει νοσταλγία και ταυτόχρονα λίγο αγανάκτηση. Εδώ, η ενορχήστρωση είναι από χάλκινα, και όχι από έγχορδα, σε ένα πιο τζαζ ύφος και πιθανώς δηλώνει απογοήτευση και πιο συνειδητοποιημένη σκέψη του νεανικού έρωτα. Η αίσθηση της νοσταλγίας

<sup>140</sup> ο.π.

<sup>141</sup> ο.π.

<sup>142</sup> ο.π.

<sup>143</sup> ο.π.

<sup>144</sup> ο.π.

<sup>145</sup> ο.π.

δημιουργείται από την μετατροπή του καταστήματος με ομπρέλες σε κατάσταση οικιακών συσκευών, καθώς ταυτίζεται με το ρομαντικό παρελθόν το οποίο δεν υπάρχει πλέον και ούτε μπορεί να επανέλθει. Η εμφάνιση του βασικού θέματος κρατάει 1'43'', τέμπο ♩ = 100 . (ορχηστρικό, μη-διηγητική, συναισθηματική, γνωστική, αντιληπτική λειτουργία<sup>146</sup>)

- ❖ Τέλος, στο φινάλε της ταινίας, η ενορχήστρωση της μελωδίας φαίνεται ακόμα πιο δραματική, καθώς αναφέρεται στην ατυχή κατάληξη της ερωτικής τους περιπέτειας. Στο σημείο αυτό η μουσική λειτουργεί ως μία πολυεπίπεδη ανακεφαλαίωση της ιστορίας, καθώς το κοινό είναι σε θέση να ανακαλέσει όλες τις εξελίξεις που συνόδευσε το «Love Theme» σε συνδυασμό με τους στίχους (macro-emotive λειτουργία). Έτσι, το τέλος της ταινίας είναι γεμάτο από νοσταλγία και θλίψη. Συνεπώς, η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο για την πιο εύληπτη παρακολούθηση των γεγονότων της ταινίας. Η διάρκεια της ορχηστρικής μελωδίας είναι 4'50'' σε τέμπο ♩ = 100 με πολλές επιταχύνσεις. (ορχηστρικό, μη-διηγητική, συναισθηματική, γνωστική<sup>147</sup>)

---

<sup>146</sup> Ο.π.

<sup>147</sup> Ο.π.



# Je ne pourrai jamais vivre sans toi

Michel Legrand

1

Φωνή

Dm A Dsus Dm Dsus D7 Gm Gm7 C7 Gm7 C7 Fsus F

Mais je ne pour - rai ja - mais vi - vre sans toi je ne pour - rai pas, ne pars pas, j'en mour -

Πιάνο

10

Vo.

Em7 Bb7 A7 Dsus Dm Dsus Dm D7 Gm Em7(b5) Dm Em7 A7

rai je te en - che - rai et je te gar - de - rai mais mon a - mour ne me quit - te

10

Pno.

17

Vo.

1. Dm Gm6 A7 2. Dm Gm6 Dm To Next Strain 3. Dm Gm6 Dm Fine Bb Gm

pas! Mais je pas il pas fu - ut es - say - er d'a - tre heu - reux il

17

Pno.

25

Vo.

Bb Dm Bb Dm Bb Gm6 A7(b9) Em7(b5) E7

faut que nous gar - diens de nos der - niers moments un sou - ve - nir un sou - ve - nir plus beau que tout nous ai - de - ra a

25

Pno.

31

Vo.

A7sus 32 A7 D.S.

31 vivre 32 Mais je

31

Pno.

### 3.1.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή

Το τραγούδι «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» είναι στη Ρε-. Η δομή του τραγουδιού είναι ΑΑΒΑ. Αρχίζει με μία εισαγωγή του πιάνου, ύστερα ακολουθεί η ενότητα Α με το πρώτο κουπλέ, το δεύτερο κουπλέ με τους δεύτερους στίχους και μία γέφυρα που οδηγεί στο τρίτο κουπλέ με τα τρίτα λόγια.

Αναλυτικότερα, η εισαγωγή του πιάνου (μ. 1-2) δεν περιέχει το θέμα της μελωδίας, μας εισάγει απλώς στην τονικότητα του τραγουδιού με την συγχορδία της τονικής και της δεσπόζουσας.

1

Dm A

Mais je

Η Α ενότητα εκτείνεται από τα μέτρα 3-18 και αποτελεί την πρώτη στροφή του τραγουδιού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι χωρίζεται σε τρεις τετράμετρες φράσεις (μ. 3-6, μ. 7-10, μ. 11-14) και μία «ουρά» του θέματος που αποτελείται και αυτή από τέσσερα μέτρα (μ. 15-18).

A 3 Dsus Dm Dsus D7 Gm 6 7 Gm7 C7

Mais je ne pourrai jamais vivre sans toi je ne pourrai

Gm7 C7 Fsus F 10 Em7 Bb7 A7 11 Dsus Dm

pas, ne pars pas, j'en mourrai je te cache -

Dsus Dm D7 Gm 14 Em7(b5)

rai et je te garderai mais mon

15 Em7 A7 1 Dm Gm6 18 A7

a-mour ne me quitte pas! Mais je

Μετά ακολουθεί η επανάληψη της Α ενότητας με το δεύτερο κουπλέ το οποίο έχει ακριβώς τη ίδια δομή με μία αλλαγή στο τελευταίο μέτρο για τη μετάβαση στο Β.

Η ενότητα Β αποτελείται από τρεις δίμετρες φράσεις (μ. 19-20, μ. 21-22, μ. 23-24) και μία «ουρά» τεσσάρων μέτρων (μ. 25-28) που οδηγεί στο τρίτο κουπλέ. Στο τέλος του μέτρου 28 τοποθετείται το σήμα D.S. al Fine που οδηγεί στο μέτρο 3 όπου υπάρχει το σύμβολο του segno. §

Το τρίτο κουπλέ έχει την ίδια δομή με τα προηγούμενα δύο κουπλέ. Διαφέρει μόνο στο τελευταίο μέτρο το οποίο σηματοδοτεί το τέλος του τραγουδιού.

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ (μ. 1-2)	ΕΝΟΤΗΤΑ Α (μ. 3-10)	ΕΝΟΤΗΤΑ Β (μ. 23-32)
1 <sup>η</sup> φράση	μ. 1-2	μ. 3-6	μ. 23-24
2 <sup>η</sup> φράση		μ. 7-10	μ. 25-26
3 <sup>η</sup> φράση		μ. 11-14	μ. 27-28
4 <sup>η</sup> φράση			
κατάληξη		μ. 15-18	μ. 29-32

### 3.1.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία

Το τραγούδι «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» είναι σε 4/4, σε «κομμένο» χρόνο που αντιπροσωπεύει το ρυθμό 2/2 και συμβολίζεται με το C με μία γραμμή ανάμεσά του, σε τέμπο moderate ♩ = 100. Στην εισαγωγή χρησιμοποιούνται μόνο αξίες τετάρτων.

Στην πρώτη ενότητα, στο κουπλέ, εμφανίζονται αξίες μισών, τετάρτων και στο τέλος της ουράς του θέματος αξία ολόκληρου (μ. 17). Το ρυθμικό σχήμα που εμφανίζεται στα τρία πρώτα τετράμετρα (μ. 3-6, μ. 7-10, μ. 11-14) είναι το εξής:



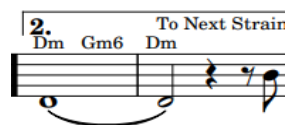
Θα μπορούσε να χωριστεί και σε δύο υπο-μοτίβα καθώς και οι στίχοι χωρίζονται με κόμμα :



Στην «ουρά» του θέματος (μ. 15-17) παρατηρούμε το παρακάτω ρυθμικό σχήμα να παρουσιάζει ελάχιστες διαφορές από το προηγούμενο. Ο Legrand εδώ συνδυάζει τις αξίες των τετάρτων και των μισών με διαφορετική σειρά.



Μετά ακολουθεί η επανάληψη του A, με το δεύτερο κουπλέ. Μία αλλαγή παρατηρείται μόνο στα μετρα 17-18 τα οποία οδηγούν στο B (interlude).



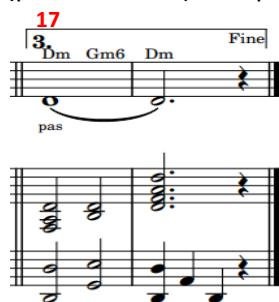
Η Β ενότητα που μπορεί να χαρακτηριστεί ως γέφυρα και στην συγκεκριμένη περίπτωση ως *interlude* αποτελείται από τρεις δίμετρες φράσεις (μ. 19-20, μ. 21-22, μ. 23-24) που χρησιμοποιούν το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο. Στο δεύτερο μέτρο παρατηρούμε τη χρήση της συγκοπής η οποία έχει εκφραστικό ρόλο και ενισχύει τα στοιχεία του ρομαντισμού



και μία «ουρά» τεσσάρων μέτρων (μ. 25-28) που οδηγεί στο τρίτο κουπλέ και χρησιμοποιεί το εξής ρυθμικό σχήμα:




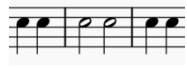





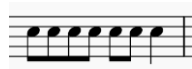

Το τρίτο κουπλέ είναι η επανάληψη του A οπότε έχει την ίδια ρυθμική δομή. Στα τελευταία δύο μέτρα (μ. 17-18) παρατηρούμε μικρή διαφοροποίηση ως προς τη χρονική διάρκεια του τελευταίου φθόγγου καθώς και της συνοδείας του αριστερού χεριού προκειμένου να σημάνει το τέλος του τραγουδιού.



Η συνοδεία του πιάνου αποτελείται από απλά ρυθμικά σχήματα που συμπληρώνουν την αρμονία. Το δεξί χέρι προσθέτει κάποιες συνηχήσεις για να ολοκληρωθεί η αρμονία και ταυτόχρονα παίζει τη μελωδία του τραγουδιού για μεγαλύτερη έμφαση. Το αριστερό παίζει κυρίως δίφωνες συνηχήσεις και σε αρκετά σημεία κάνει χρήση των οκτάβων.



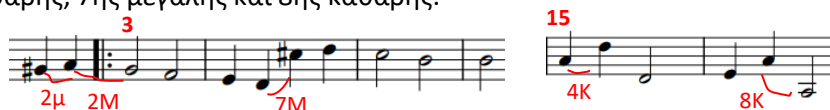
Συνοψίζοντας, τα ρυθμικά μοτίβα-σχήματα που εμφανίζονται στο τραγούδι είναι:

1.  το οποίο εμφανίζεται 3 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 9 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
2.  το οποίο εμφανίζεται 3 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 9 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
3.  το οποίο εμφανίζεται 3 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 9 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
4.  το οποίο εμφανίζεται 1 φορά χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 3 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
5.  το οποίο εμφανίζεται 2 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 6 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
6.  το οποίο εμφανίζεται συνολικά (και χωρίς και με τις επαναλήψεις του τραγουδιού) 2 φορές αυτούσιο και 1 φορά με παραλλαγμένη τη διάρκεια του τρίτου και τέταρτου χρόνου. 
7.  το οποίο εμφανίζεται 3 φορές συνολικά (και χωρίς και με τις επαναλήψεις του τραγουδιού).
8.  το οποίο εμφανίζεται 1 φορά συνολικά (και χωρίς και με τις επαναλήψεις του τραγουδιού).

### 3.1.3. Μελωδία

Η έκταση της μελωδίας κινείται από το λα κάτω από το πεντάγραμμο και φτάνει μέχρι το ρε της τέταρτης γραμμής, καλύπτοντας συνολικά την έκταση της 11<sup>ης</sup>.

Η μελωδία της Α ενότητας αποτελείται από διαστήματα 2ας μικρής και μεγάλης, 4ης καθαρής, 7ης μεγάλης και 8ης καθαρής.



Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη τετράμετρη φράση (μ. 3-6) αποτελείται από ένα διάστημα 2ας μικρής με ανοδική πορεία, μια καθοδική βηματική κίνηση πέντε φθόγγων η οποία κάνει

άλμα 7ης μεγάλης προς τα πάνω και ξανα-ξεκινάει το ίδιο μοτίβο με μία μικρή παραλλαγή στο τελειώμά του με την επανάληψη του ίδιου φθόγγου όπως φαίνεται παρακάτω:



Η ίδια μελωδία εμφανίζεται και στις επόμενες δύο τετράμετρες φράσεις (μ. 7-10 και μ. 11-14) σε άλλα τονικά ύψη, δημιουργώντας μελωδική αλυσίδα που αποτελείται από τρεις κρίκους. Αρχίζει σε Ρε-, περνάει σε Ντο+ (μ.7-10) και επιστρέφει στη Ρε-.



Στην Β ενότητα, η μελωδική γραμμή ξεκινάει με ένα ανοδικό διάστημα 2ας, την επανάληψη φθόγγων που οδηγεί σε διάστημα 2ας είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω, ακολουθεί διάστημα 3ης μικρής με ανοδική πορεία και τέλος μία καθοδική βηματική κίνηση. (μ. 19-20)



Η ίδια μελωδική πορεία εμφανίζεται και στις άλλες δύο δίμετρες φράσεις (μ. 21-22 και μ. 23-24) σε διαφορετικά τονικά ύψη δημιουργώντας και σε αυτή την ενότητα μελωδική αλυσίδα που αποτελείται από τρεις κρίκους.



Η «ουρά» τεσσάρων μέτρων της Β ενότητας είναι ουσιαστικά η κατάληξη αυτής της μελωδικής αλυσίδας. Αποτελείται από έναν φθόγγο μεγαλύτερης διάρκειας, μια παύση τετάρτου, μια ανοδική κίνηση, ένα άλμα 4ης προς τα κάτω και καταλήγει με ανοδική βηματική κίνηση σε φθόγγο μεγάλης διάρκειας.



### 3.1.4. Αρμονία

Το τραγούδι «I will wait for you» είναι γραμμένο στη Ρε-. Στην Α ενότητα το πρώτο τετράμετρο (μ. 3-6) αποτελεί τη βασική μελωδία η οποία μετά επαναλαμβάνεται και σε άλλο τονικό ύψος (Ντο+). Η διαδοχή συγχορδιών των μέτρων αυτών είναι η εξής: V7<sup>#-8</sup>-i-(V7)iv-iv. Παρατηρούμε ότι εμφανίζονται ξένοι φθόγγοι, καθυστερήσεις και τονικές αποκλίσεις προς την iv και στο επόμενο τετράμετρο προς την III βαθμίδα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω συγχορδία, που την εντοπίζουμε και σε άλλο τραγούδι η οποία λειτουργεί ως αντικατάσταση τριτόνου (4η αυξημένη) της V/V και μετά ακολουθεί V.

**V7 i**

Στη Β ενότητα εντοπίζονται κυρίως οι βαθμίδες της i, iv, V, VI από τις οποίες κάποιες έχουν προστιθέμενες νότες με απόσταση 4ης, 6ης και 7ης. Επίσης, γίνεται χρήση αλλοιωμένων συγχορδιών όπως της V7b9, ii7/5b και εντοπίζονται καθυστερήσεις της μέσης της συγχορδίας.

Στο κλείσιμο του τραγουδιού εμφανίζονται οι συγχορδίες: ii∅7-i-ii7-V7-i-ii∅7-i

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΕΝΟΤΗΤΑ Α	ΕΝΟΤΗΤΑ Β
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ	Dm (μ. 1-2)	Dm (μ. 3-18)	Dm (μ. 23-32)



### 3.1.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση

#### Μελωδική έκφραση

Όσον αφορά τη σχέση του στίχου με τη μελωδική γραμμή παρατηρούμε ότι η μελωδία μέσα από τη χρήση είτε χρωματικών κινήσεων είτε καθοδικών βηματικών κινήσεων είτε επαναλαμβανόμενων φθόγγων ταιριάζει με το νόημα των στίχων και αναδεικνύει το έντονο πάθος, την ανησυχία, την αναταραχή και την αγάπη.

Για παράδειγμα όταν οι στίχοι λένε «*Mais je ne pourrai jamais vivre sans toi*» (= *Αλλά δε θα μπορέσω ποτέ να ζήσω χωρίς εσένα*) η μελωδία αρχίζει με έναν ξένο φθόγγο που αντιστοιχεί στη λέξη «*Mais*» (= *Αλλά*) η οποία δηλώνει αντίθεση, μετά ακολουθεί μία καθοδική βηματική πορεία που αντιστοιχεί στις λέξεις «*je ne pourrai jamais*» (= *δε θα μπορέσω ποτέ*) που κρύβουν αρνητική σημασία και τέλος γίνεται ένα μεγάλο άλμα (7Μ) προς τα πάνω το οποίο μετά ακολουθεί παρόμοιες κινήσεις σαν «*απάντηση*» και καταλήγει σε φθόγγο που επαναλαμβάνεται διότι αντιστοιχεί στη φράση «*je ne pourrai jamais*» (= *ποτέ να ζήσω χωρίς εσένα*) που δηλώνει την αίσθηση της αναμονής και της ανάγκης να μείνει μαζί του. Συνεπώς οι στίχοι περιγράφουν μια συναισθηματική πορεία που ξεκινάει με τον πόνο και την απελπισία και μετατρέπονται σε επιθυμία.

A Dsus Dm Dsus D7 Gm 6  
Mais je ne pur - rai ja - mais vi - vre sans toi

Και σε αυτό το τραγούδι παρατηρείται χρήση ομοιοκαταληξίας που προσδίδει μεγαλύτερη έμφαση στη μελωδική και ρυθμική δομή του τραγουδιού. Στην πρώτη στροφή εντοπίζουμε σταυρωτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή ομοιοκαταληξία ανάμεσα στον πρώτο με τον τέταρτο στίχο και στον δεύτερο με τον τρίτο, η οποία δημιουργεί μια αναγνωρίσιμη μουσική φόρμα που επαναλαμβάνεται.

Mais je ne pour - rai ja - mais vi - vre - sans - toi  
je - ne - pour - rai - pas, ne - pars - pas, j'en - mou - rrai  
je te ca - che - rai et je te gar - de - rai  
mais mon a - mour, ne me quit - te pas !

## Αρμονική έκφραση

Σχετικά με την αρμονική έκφραση παρατηρούνται τονικές αποκλίσεις οι οποίες μαζί με τους στίχους αναδεικνύουν την έντονη αγάπη όμως και την ανησυχία που αισθάνονται οι χαρακτήρες της ταινίας. Όπως θα παρατηρήσουμε και στο επόμενο τραγούδι οι αλλαγές αυτές οδηγούν στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας έντονων συναισθημάτων αγάπης αλλά ταυτόχρονα και μελαγχολίας.

Πιο συγκεκριμένα, στο παρακάτω παράδειγμα εμφανίζονται τονικές αποκλίσεις προς την *iv* και *III* βαθμίδα της *Σι-*. Οι αποκλίσεις αυτές μπορεί να δηλώνουν στεναχώρια, ανησυχία αλλά και ελπίδα, καθώς οι στίχοι αυτοί λένε: «**Δε θα μπορέσω ποτέ να ζήσω χωρίς εσένα**», «**Δε θα μπορέσω, μη φύγεις, θα πεθάνω**», «**Θα σε κρύψω και θα σε κρατήσω**». Η προσθήκη της καθυστέρησης κάνει ακόμα πιο έντονη την στεναχώρια και τον πόνο που νιώθουν οι χαρακτήρες.<sup>148</sup>

+

Dsus D7 Gm

rai ja-nais vi vre sans toi

καθυστέρηση

C7 9 Fsus F

para pas, j'en mour - toi

καθυστέρηση

i (V7)iv iv<sup>4</sup> -3

(V7)III III<sup>A4</sup> -3

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η φράση «**je te cacherai et je te garderai**» (= **θα σε κρύψω και θα σε κρατήσω**) η οποία είναι η μόνη φράση του τραγουδιού η οποία δηλώνει την ελπίδα της Genevieve μήπως ο Guy δε φύγει. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε ίσως να αναφέρουμε ότι υπάρχει συσχέτιση με τους στίχους και την αρμονία καθώς είναι και η μόνη στιγμή που εμφανίζεται το φαινόμενο της αντικατάστασης τριτόνου της *V/V* (triton substitution). Αυτό το φαινόμενο το συναντάμε και σε άλλο τραγούδι του Legrand.

Bb7 A7 Dsus Dm Dsus

je te ca - che - rai

V7 i

<sup>148</sup> Emilio Audissino, *Film Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton, UK: Springer, 2017), 182-183

Τέλος, δε χρησιμοποιούνται μελίσματα, καθώς κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μια νότα.

### 3.2. «Chanson de Maxence» (1967) (You must believe in spring)

Το τραγούδι είναι από το γαλλικό μιούζικαλ “Les demoiselles de Rochefort” (1967) σε σκηνοθεσία του Jacques Demy και παραγωγή του Gilbert de Goldschmidt. Η ταινία διαδραματίζεται στο λιμάνι του Rochefort και αφορά τις δίδυμες αδερφές Delphine (Catherine Deneuve) και Solange (Françoise Dorléac) που διδάσκουν χορό και μουσική αντίστοιχα, οι οποίες ψάχνουν τον έρωτα της ζωής τους. Η ταινία συνοψίζει το όραμα για τη ζωή όπως το βλέπει ο Demy, δηλαδή ένα αισιόδοξο ταξίδι γεμάτο από ελπίδα και όνειρα τα οποία μέσω της αγάπης, της πίστης και της τέχνης μπορούν να βγούν αληθινά ξεπερνώντας κάθε δυσκολία. Η ταινία προτάθηκε για όσκαρ καλύτερης μουσικής, 1969 (Michel Legrand, Jacques Demy) και διακρίθηκε στο Faro Island Film Festival, 1967, με το FIPRESCI Prize, δύο Golden Train Awards και προτάθηκε για Golden Train Award καλύτερης ταινίας.

Το «You must believe in spring» έφτασε στη θέση 596 στο Jazz Standards. Στιχουργοί του τραγουδιού είναι ο Alan και η Marilyn Bergman, όπως και στα περισσότερα τραγούδια του Legrand που θα ασχοληθούμε. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι στίχοι που ακούγονται στην ταινία είναι γραμμένοι από τον Jacques Demy και είναι διαφορετικοί από τους στίχους στην αγγλόφωνη απόδοσή τους από τους Bergman.

Στην ταινία η μελωδία του τραγουδιού ακούγεται συνολικά επτά φορές, τέσσερις φορές ορχηστρικά το βασικό θέμα του τραγουδιού, δύο φορές με στίχους από τον Maxence και μία φορά από τη Delphin. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι η μελωδία του «You must believe in spring» στην ταινία εμφανίζεται ως χαρακτηριστικό μουσικό θέμα δύο χαρακτήρων που είναι ερωτευμένοι ο ένας με τον άλλον: του Maxence και της Delphin. Για το λόγο αυτό το τραγούδι του Maxence («Chanson de Maxence») είναι το ίδιο με αυτό της Delphin («Chanson de Delphin») με μόνη διαφορά στην αλλαγή των στίχων. Έτσι γίνεται αντιληπτή στο κοινό η άμεση σύνδεση των δύο χαρακτήρων. Σε κάποιες σκηνές αποτελεί παράδειγμα διηγητικής μουσικής ενώ σε άλλες μη-διηγητικής. Και αυτό το τραγούδι, ανάλογα με τη θέση του στην αφήγηση, παρουσιάζει διαφορετικές λειτουργίες.<sup>149</sup>

Πιο συγκεκριμένα,

- ❖ η πρώτη εμφάνιση της μελωδίας του τραγουδιού γίνεται όταν πρωτο-εμφανίζεται ο Maxence στο καφέ όπου κάθεται μόνος του και ζητάει μία μπύρα. Στο σημείο αυτό η μελωδία του τραγουδιού ακούγεται ορχηστρικά σαν background πίσω από τους διαλόγους για 46” σε αργό τέμπο ♩ = 60 με ένα ελαφρό rubato και ακολουθεί τη δομή της τελευταίας στροφής του τραγουδιού. (ορχηστρικό, μη-διηγητική μουσική, συναισθηματική λειτουργία<sup>150</sup>)
- ❖ Αμέσως μετά ξανα-εμφανίζεται στην ίδια σκηνή όμως αυτή τη φορά τραγουδάει ο ίδιος ο Maxence τους στίχους. Η διάρκεια του τραγουδιού είναι 3’15” σε τέμπο μεταξύ ♩ = 75-85 και η δομή του είναι ως εξής: αποτελείται από επτά στροφές, από τις οποίες η τέταρτη στροφή ακούγεται σε πιο γρήγορο τέμπο και με «jazz

<sup>149</sup> Βλ. παράρτημα 1

<sup>150</sup> ο.π.

style» ενορχήστρωση η οποία μέσω της χρήσης του αυτοσχεδιασμού και της αλλαγής του ρυθμού, κυρίως με τη χρήση συγκοπών, προσδίδει μία πιο ευχάριστη και χορευτική διάθεση που ταιριάζει με το περιεχόμενο των στίχων. Οι υπόλοιπες στροφές είναι σε πιο αργό τέμπο -πάλι με τη χρήση του rubato- και αποδίδουν την αίσθηση της νοσταλγίας και της προσμονής. Ο Legrand ενορχηστρωτικά χρησιμοποιεί περισσότερα έγχορδα παρά πνευστά. (διηγητική μουσική, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>151</sup>)

- ❖ Η επόμενη εμφάνιση της μελωδίας του τραγουδιού είναι ορχηστρική και ακούγεται για 35'' σε αργό τέμπο ♩ = 60 με μικρές επιταχύνσεις, στη σκηνή όπου η Delphin είναι στο σπίτι με την αδερφή της η οποία έχει καταλάβει ότι είναι ερωτευμένη και την ρωτάει τι έχει. Ακολουθεί τη δομή της πρώτης στροφής του τραγουδιού, καθώς ακούγεται ορχηστρικά η μελωδία της. (ορχηστρικό, μη-διηγητική, συναισθηματική λειτουργία<sup>152</sup>)
- ❖ Αμέσως μετά η Delphin της απαντάει τραγουδώντας τους στίχους του κομματιού οι οποίοι αναφέρονται στον Maxence. Η διάρκεια του τραγουδιού είναι 2'46'' σε τέμπο μεταξύ ♩ = 75-85. Σε αυτό το σημείο ακούγονται τέσσερις στροφές και η ενορχήστρωση περιέχει περισσότερα πνευστά παρά έγχορδα. (διηγητική, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>153</sup>).
- ❖ Ύστερα το τραγούδι ακούγεται από τον Maxence ο οποίος έχει αφήσει το πορτρέτο της ιδανικής κοπέλας που έχει φανταστεί και έχει ζωγραφίσει (το οποίο μοιάζει με τη Delphine) στον ιδιοκτήτη μιας γκαλερί με σκοπό να τον βοηθήσει να βρει ποια κοπέλα είναι. Ο ιδιοκτήτης αναγνωρίζει στο πορτρέτο την Delphin αλλά δεν ενημερώνει τον Maxence επειδή ο ίδιος είναι ερωτευμένος μαζί της και θέλει να την παντρευτεί παρόλο που αυτή δεν ανταποκρίνεται. Η διάρκεια του τραγουδιού είναι 1'53'' σε τέμπο μεταξύ ♩ = 75-85. Η ενορχήστρωση αποτελείται κυρίως από πνευστά σε χαμηλά τονικά ύψη αναδεικνύοντας έναν πιο γεμάτο ήχο προκειμένου να τονιστεί αυτή η ιδιαίτερα συναισθηματική σκηνή. (διηγητική, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>154</sup>)
- ❖ Το τραγούδι ξανακούγεται στη σκηνή που η Delphin αναγνωρίζει τον εαυτό της στο πορτρέτο όταν επισκέπτεται τη γκαλερί με σκοπό να τελειώσει τη σχέση τους. Η διάρκεια της ορχηστρικής μελωδίας είναι 37'' σε τέμπο ♩ = 60. Ακολουθεί τη δομή της μελωδίας της πρώτης στροφής του τραγουδιού. (ορχηστρικό, μη-διηγητική, γνωστική/ συναισθηματική λειτουργία<sup>155</sup>)
- ❖ Τέλος, η μελωδία του τραγουδιού ακούγεται ορχηστρικά, στην τελευταία σκηνή όταν ο Maxence κάνει ωτοστόπ και τον παίρνει ένα βαν στο οποίο είναι μέσα και η Delphin. Η διάρκεια της ορχηστρικής μελωδίας είναι 1'7'' σε τέμπο ♩ = 65 και

<sup>151</sup> ο.π.

<sup>152</sup> ο.π.

<sup>153</sup> ο.π.

<sup>154</sup> ο.π.

<sup>155</sup> ο.π.

συνεχίζεται και στους τίτλους τέλους μέχρι να τελειώσουν τα ονόματα των ηθοποιών. Κατά τη διάρκεια της τελευταίας σκηνής ακούγεται το βασικό θέμα της μελωδίας δημιουργώντας ένα συνεχόμενο «στρέπτο» που οδηγεί στην κορύφωση της μελωδίας όταν απομακρύνεται το πλάνο για να κλείσει η σκηνή και να εμφανιστούν οι τίτλοι. Από τη στιγμή που εμφανίζονται οι τίτλοι τέλους ακούγεται ολόκληρη η μελωδία μίας στροφής του τραγουδιού από όλη την ορχήστρα με πιο έντονες δυναμικές με σκοπό την ανάκληση γεγονότων στη μνήμη των θεατών και την ανάδειξη της συνολικής εντύπωσης της ταινίας. (ορχηστρικό, μη-διηγητική, συναισθηματική/ γνωστική/ αντιληπτική λειτουργία<sup>156</sup>)

---

<sup>156</sup> Ο.π.

# Chanson de Maxence

Michel Legrand

Chorus

Chorus

Vo. Je l'ai cher-chee par-tout j'ai

Pno.

Chords: C#m7(b5) F#7, A#dim7/B, Bm, Em7, A7, C#dim7/D, Dmaj7, C#m7(b5), F#7(b9)

Vo. fait le tour du monde De Ve-nise a Ja - va De Ma-nille a Ang-kor

Pno.

Chords: F#7(b9)/B, Bm, Bm7, Em7, A7, A7(b9)/D, Dmaj7

Vo. De Jeanne a Vic-to-ria De Ve-nus en Jo-conde Je ne l'ai pas trou-vee Et

Pno.

Chords: G#m7(b5), C#7(b9), F#7(b5), B7(b9), Em7, A7

Vo. je la cherch' en-core Je ne con-nais rien d'elle et pour-tant je la vois

Pno.

Chords: Dmaj7, C#m7(b5), C#m7(b5), F#7(b9), F#7(b9)/B, Bm, Bm7

2

Vo. J'ai in-ven-te son nom j'ai en-ten-du sa voix J'ai des-si - ne son corps

Pno.

Chords: Em7, A7, A7(b9)/D, Dmaj7, G#7(b5), C#7(b9)

Vo. Et j'ai peint son vi-sage Son por-trait et l'a-mour ne font plus qu'une i-mage

Pno.

Chords: Gm7(b5), C7(b9), Fm7, Eb7, Ebmaj7, Dm7(b5) G7

Vo. Elle a cet-te beau-te des fil-les ro-man-tiques Et d'un Bot-ti - cel - li Le

Pno.

Chords: Dm7(b5), G7(b9), G7(b9)/C, Cm, Cm7, Fm7, Bb7

Vo. re-gard in - no-cent Son pro-fil est ce - lui De ces vier-ges my-thiques

Pno.

Chords: Eb7(b9)/Eb, Ebmaj7, Am7(b5), D7(b9), Gm7(b5), C7(b9)

Vo. Qui han-tent les mu-ses et les a - do-les-cents Et que l'a-mour di - cte sa loi

Pno.

Chords: Fm7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, Dm7(b5), Dm7(b5)/G, G7, Cm

### 3.2.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή

Το τραγούδι «You must believe in spring» είναι σε Σι- και ακολουθεί μορφή A1-A2-A3. Αποτελείται από μία εισαγωγή και τρεις strofés. Η τελευταία φράση της τρίτης strofής λειτουργεί και ως coda του τραγουδιού. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό είναι η επιλογή του Legrand να χρησιμοποιήσει το ίδιο ρυθμικο-μελωδικό μοτίβο (σχήμα) σε όλο το τραγούδι.

Η αρχή του τραγουδιού γίνεται με την τετράμετρη εισαγωγή του πιάνου η οποία βασίζεται στην κύρια διαδοχή συγχορδιών που ακολουθεί όλο το τραγούδι (ii- V-i).

Η πρώτη ενότητα, το A1, έχει έκταση οκτώ μέτρων (μ. 5-12) και αποτελεί την πρώτη stroφή του τραγουδιού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι χωρίζεται σε τρεις μικρές φράσεις (μ. 5-6, 7-8, 9-12) όπως φαίνεται στις εικόνες.

Οι πρώτες δύο είναι δίμετρες, ενώ η τρίτη τετράμετρη στην οποία χρησιμοποιείται και η τεχνική της *δομικής κατάτμησης* (μ. 9-10), δηλαδή η δομή «τεμαχίζεται» σε μικρότερες φράσεις, στη συγκεκριμένη περίπτωση σε δύο φράσεις του ενός μέτρου οι οποίες είναι και αρμονικές αλυσίδες.

Η επόμενη ενότητα, η A2, έχει και αυτή έκταση οκτώ μέτρων (13-20) και αποτελεί τη δεύτερη stroφή του τραγουδιού. Αποτελεί επανάληψη του A1, χωρίζεται και αυτή σε τρεις



φράσεις με τη διαφορά ότι στη μέση της τρίτης φράσης αλλάζει ο τονικός σπλισμός και το κομμάτι στα A2 και A3, κινείται στον αρμονικό χώρο μεταξύ Mi♭+ και Ντο-.

17 C#7(b9) Gm7(b5) C7(b9) Fm7 Bb7 Ebmaj7 Dm7(b5) G7 20

J'ai des - si - ne son corps Et j'ai peint son vi - sage Son por - trait et l'a - mour ne font plus qu'une i - mage

Η τελευταία ενότητα, η A3, παρατηρούμε ότι είναι στη σχετική της Mi♭+, δηλαδή στη Ντο- και έχει έκταση 10 μέτρων (μ. 21-30) από τα οποία τα οκτώ ακολουθούν την ίδια δομή και τα τελευταία δύο είναι μία προέκταση που οδηγεί στο κλείσιμο του τραγουδιού.

25 Am7(b5) D7(b9) Gm7(b5) C7(b9)

3<sup>η</sup> φράση

Son pro - fil est ce - lui De ces vier - ges my - thiques

27 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 Dm7(b5) Dm7(b5)/G G7 Cm 30

Qui han - tent les mu - ses et les a - do - les - cents Et que l'a - mour di - cte sa loi

Προέκταση ←

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ (μ. 1-4)	ΕΝΟΤΗΤΑ A1 (μ. 5-12)	ΕΝΟΤΗΤΑ A2 (μ. 13-20)	ΕΝΟΤΗΤΑ A3 (μ. 21-30)
1η φράση	μ. 1-2	μ. 5-6	μ. 13-14	μ. 21-22
2η φράση	μ. 3-4	μ. 7-8	μ. 15-16	μ. 23-24
3η φράση		μ. 9-10 και μ. 11-12	μ. 17-18 και μ. 19-20	μ. 25-26 και μ. 27-28
προέκταση				μ. 29-30

### 3.2.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία

Το τραγούδι «You must believe in spring» είναι σε 4/4 και στην ταινία εμφανίζεται σε τέμπο  $\text{♩} = 60-85$ . Χρησιμοποιούνται αξίες ογδώνων, τετάρτων, μισού και στο τέλος του τραγουδιού αξία ολοκληρου. Το ρυθμικό μοτίβο παραμένει ίδιο σε όλες τις ενότητες του τραγουδιού (A1-A2-A3), αλλάζοντας τονικά ύψη και είναι το εξής:



Η παραλλαγή του ρυθμικού αυτού σχήματος που παρατηρούμε στη μέση της κάθε ενότητας είναι το ίδιο ρυθμικό σχήμα «κομμένο» στη μέση, αντί για τη χρήση δύο ογδώνων βλέπουμε τη χρήση ενός τετάρτου, και όπως φαίνεται παρακάτω χρησιμοποιείται δύο φορές αυτό το «μισό» ρυθμικό σχήμα.



Όλες οι φράσεις ξεκινούν με παύση ογδούου στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Η παύση λειτουργεί ως αναπνοή για τον τραγουδιστή και ταυτόχρονα συντελεί στην ανάδειξη των τονισμένων συλλαβών στα ισχυρά μέρη του μέτρου, όπως φαίνεται παρακάτω.



Η συνοδεία του πιάνου αποτελείται από το δεξί χέρι το οποίο έχει τη μελωδία του τραγουδιού και από το αριστερό το οποίο έχει ένα απλό ρυθμικό σχήμα και εμφανίζει αξίες μισών, τετάρτων, ογδώνων και στο κλείσιμο του τραγουδιού αξία ολοκληρου. Πιο συγκεκριμένα το ρυθμικό σχήμα του αριστερού χεριού αποτελείται από ένα μισό και δύο τέταρτα ή αντίστοιχα τέσσερα όγδοα (στην περίπτωση που η μελωδία έχει αξίες μισού) και λειτουργεί αντιστικτικά συμπληρώνοντας την αρμονία. Επομένως, λειτουργεί αλληλοσυμπληρωματικά, καθώς όταν η μελωδία είναι πιο στατική το αριστερό χέρι έχει περισσότερη κίνηση (γεμίσματα με τη χρήση αρπάζ) και το αντίθετο.

Θα πρέπει να επισημάνουμε, όπως και στα υπόλοιπα τραγούδια, η παράθεση της μελωδίας στο δεξί χέρι του πιάνου, είναι κυρίως εκδοτική πρακτική και όχι αναγκαστικά συνοδευτική αισθητική. Και επίσης, ότι οι αναφορές στην συνοδεία του πιάνου, παρατίθενται μόνο ως προς τα στοιχεία εκείνα που μπορεί να εξυπηρετήσουν την διαμόρφωση πληρέστερης εικόνας για το τραγούδι.

**5**  
C#m7(b5) F#7(b9)

Je l'ai cher-chiee par-tout j'ai fait le tour du monde

F#7(b9)/B Bm Bm7

Στην A1 ενότητα, εμφανίζεται δύο φορές το βασικό δίμετρο ρυθμικό σχήμα (μ. 5-6 και 7-8), ύστερα η παραλλαγή του ρυθμικού σχήματος (μ. 9-10) και τέλος η επανεμφάνιση του βασικού δίμετρου ρυθμικού σχήματος (μ. 11-12). Το ίδιο ισχύει και για τις υπόλοιπες ενότητες, A2 και A3.

**5**

**7**

**9**



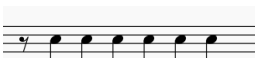

**11** **12**

Όσον αφορά την ταχύτητα του τραγουδιού- είτε όταν ακούγεται με στίχους είτε και ορχηστρικά- υπάρχουν μικρές επιταχύνσεις και η χρήση του *rubato*. Αυτές οι τεχνικές προσδίδουν μεγαλύτερη συναισθηματική έκφραση και ελευθερία.

Συνοψίζοντας, τα ρυθμικά μοτίβα-σχήματα που εμφανίζονται στο τραγούδι είναι:

1. το οποίο εμφανίζεται συνολικά 8 φορές και 1 φορά με παραλλαγμένη τη διάρκεια του τρίτου και τέταρτου χρόνου.

**27** **28**

2.  το οποίο εμφανίζεται συνολικά 8 φορές.
3.  το οποίο εμφανίζεται συνολικά 8 φορές.
4.  το οποίο εμφανίζεται συνολικά 6 φορές.
5.  το οποίο εμφανίζεται συνολικά 2 φορές.

### 3.2.3. Μελωδία

Η έκταση της μελωδίας του τραγουδιού εκτείνεται από το λα# κάτω από το πεντάγραμμο έως το μιβ στο τέταρτο διάστημα, καλύπτοντας έκταση 12<sup>ης</sup>.

Η εισαγωγή περιέχει στοιχεία από τη βασική μελωδία του τραγουδιού και πιο συγκεκριμένα τα διαστήματα 6ης μαζί με τις αρμονικές διαδοχές από τα μέτρα 5-8.



Η μελωδία της πρώτης ενότητας (A1) χρησιμοποιεί διαστήματα 2ας μικρής και μεγάλης, 3ης μικρής και μεγάλης, 4ης καθαρής, 6ης μικρής και μεγάλης, 7ης μικρής και ελαττωμένης. Τα ίδια διαστήματα συναντώνται και στις άλλες δύο ενότητες (A2 και A3).



Η πρώτη δίμετρη φράση του A1 (μ. 5-6), που αποτελεί το βασικό ρυθμικό σχήμα του τραγουδιού, όπως φαίνεται στην εικόνα, ξεκινάει με παύση ογδού και βηματική ανοδική πορεία, συνεχίζει με συνεχόμενα άλματα 6ης προς τα κάτω και προς τα πάνω, 7ης προς τα κάτω, 6ης προς τα πάνω και ύστερα με βηματική καθοδική πορεία και ένα διάστημα 3ης

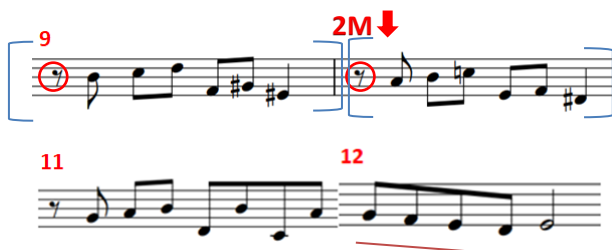
προς τα κάτω καταλήγει σε ένα διάστημα δευτέρας με ανοδική πορεία. Συνεπώς ο Legrand χρησιμοποιεί ένα συνδυασμό από διαβατικούς φθόγγους και μεγαλύτερα άλματα.



Η δεύτερη δίμετρη φράση (μ. 7-8) που έχει το ίδιο ρυθμικό σχήμα, αρχίζει μία 3η πάνω από την προηγούμενη φράση (μ. 5-6) και δημιουργεί αρμονική αλυσίδα, χρησιμοποιώντας την ίδια μελωδία από διαφορετικό τονικό ύψος.



Η τρίτη φράση (μ. 9-12) αποτελείται από μία φράση ενός μέτρου που δημιουργεί αρμονική αλυσίδα, η οποία ξεκινάει ένα διάστημα **2ας μεγάλης** χαμηλότερα (μ. 10), και από την δίμετρη φράση της δεύτερης φράσης του A1 (μ. 11-12) η οποία είναι ελαφρώς παραλλαγμένη στο τελειώμά της (μ. 12). Η μόνη διαφορά είναι ότι στο τελευταίο μέτρο υπάρχει καθοδική βηματική πορεία προκειμένου να «κλείσει» η φράση η οποία αποτελεί και τον τίτλο του τραγουδιού.



Στην επόμενη ενότητα (A2), η πρώτη και η δεύτερη δίμετρη φράση του A2 (μ. 13-14 και μ. 15-16) είναι ακριβώς ίδιες με αυτές του A1 (μ. 5-6 και μ. 7-8). Στην τρίτη φράση (μ. 17-20) το πρώτο μέτρο παραμένει ίδιο, δημιουργείται **μετατροπική αλυσίδα** αυτή τη φορά, γι' αυτό και τα υπόλοιπα τρία μέτρα βρίσκονται σε νέα τονικότητα, στη M1b+ διατηρώντας το ίδιο ρυθμικό και μελωδικό σχήμα που ξεκινάει ένα διάστημα **2ας μικρής** χαμηλότερα (από τη νότα sib).

Η τελευταία ενότητα (A3) ακολουθεί ακριβώς την ίδια δομή και τα ίδια ρυθμικά-μελωδικά σχήματα με την A1. Η μόνη διαφοροποίηση είναι ότι βρίσκεται σε άλλη τονικότητα (Ντο-) και η τρίτη φράση (μ. 25-30) είναι μεγαλύτερη κατά δύο μέτρα (μ. 29-30). Στα τρία

τελευταία μέτρα του τραγουδιού παρατηρούμε μία ακόμα αρμονική αλυσίδα, με βηματική καθοδική πορεία προς την τονική, την Ντο-.

### 3.2.4. Αρμονία

Το τραγούδι «Chanson de Maxence» είναι στην τονικότητα της Σι-. Η εισαγωγή (μ. 1-4) αποτελείται από μία αρμονική αλυσίδα της οποίας ο κάθε κρίκος είναι δίμετρος (μ. 1-2 και μ. 3-4).

Η εισαγωγή παρουσιάζει μελωδικά στοιχεία από τα τέσσερα πρώτα μέτρα της συνοδείας του δεξιού χεριού του Α1 (μ. 5-8), όπως φαίνεται παρακάτω στις εικόνες, και ακολουθεί παρόμοιες αρμονικές συνδέσεις με αυτά.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της εισαγωγής αποτελεί το χρωματικό κατέβασμα

Η διαδοχή συγχορδιών αυτής της αρμονικής αλυσίδας είναι: ii7-V7-**viiø7**-i και iv7-vii7-**viiø7**-III7. Αξίζει να σημειωθεί ότι η έβδομη μεθ' εβδόμης (**viiø7**) λειτουργεί ως καθυστέρηση προς την i και αντίστοιχα προς την III7.

Αυτή η καθοδική χρωματική πορεία υπάρχει ως βασική αρμονική κίνηση σε όλες τις ενότητες του τραγουδιού στις οποίες για λόγους μελωδίας, όπως φαίνεται παρακάτω, το μοτίβο παραλλάσσεται ρυθμικά.

Στην A1 ενότητα η πρώτη δίμετρη φράση (μ. 5-6) που αποτελεί και την αρχή της αλυσίδας περιλαμβάνει τις εξής συγχορδίες: ii7-V7-**viiø7**-i7

**ii7**                      **V7**                      **viiø7**                      **i-**                      **7**

Στη δεύτερη δίμετρη φράση του A1 (μ. 7-8) γίνεται σύντομη τονική απόκλιση προς την III βαθμίδα με τις εξής συγχορδίες: (ii7-V7-viio7-I)III. Έτσι δημιουργείται αυτή η αρμονική αλυσίδα. Εδώ παρατηρούμε την viio7 με την 9<sup>η</sup> ελαττωμένη.

7  
Em7 A7 A7(b9)/D Dmaj7

De Ve-nise a Ja - va De Ma-nille a Ang-kor

(ii7) V7 viio7 I7) III

Στην τρίτη φράση του A1 (μ. 9-12), στην οποία γίνονται τονικές αποκλίσεις προς την V και την iv, τα δύο πρώτα μέτρα (μ. 9-10) δημιουργούν αρμονική αλυσίδα με τη παρακάτω διαδοχή συγχορδίων: (ii7-V7)V και (iiio7-V7/9b)iv. Εδώ εμφανίζεται η V7/9b.

9 G#m7(b5) C#7(b9) F#7(b5) B7(b9)

De Jeanne a Vic-to-ria De Ve-nus en Jo-conde

(ii7) V7) V (iiio7) V7/9b) iv

Τα υπόλοιπα δύο μέτρα της τρίτης φράσης το A1 (μ. 11-12) περιλαμβάνουν τις συγχορδίες: (ii7-v7 I7)III-ii7-V7.

11 12

Em7 A7 Dmaj7 C#m7(b5)

Je ne l'ai pas trou-vee Et je la cherch' en-core

(ii7) V7 I7) III ii7 V7

Στην ενότητα A2 οι πρώτες δύο φράσεις (μ. 13-14 και μ. 15-16) ακολουθούν την ίδια ακριβώς αρμονία με τις πρώτες δύο φράσεις της A1 ενότητας. Η τρίτη φράση (μ. 17-20) αρχίζει με την ίδια αρμονία αλλά ύστερα αλλάζει ο σπλισμός και γίνεται μετατροπία στη **Mib+** η οποία παραμένει μέχρι το τέλος του A2. Η διαδοχή συγχορδίων της τρίτης φράσης



του A2 είναι η ίδια με εκείνη του A1 με τη διαφορά ότι περνάει σε άλλη τονικότητα (Mib+) από το μέτρο 18 στο οποίο κάνει και μικρές τονικές αποκλίσεις προς την **ii** (Φα-) και την **vi** (Ντο-) βαθμίδα . Οι βαθμίδες που χρησιμοποιούνται είναι οι εξής: (ii7-V7)V, (iiø7-V7)ii, ii7-V7-I-(ii7-V7)vi.

17 **G#7(b5)** **C#7(b9)** **Gm7(b5)** **C7(b9)** **Fm7** **Bb7** **Ebmaj7** **Dm7(b5)** **G7** 20

J'ai des - si - ne son corps Et j'ai peint son vi-sage Son por-trait et l'a-mour ne font plus qu'une i-mage

**(ii7 V7) V (iiø7 V7) ii ii7 V7 I (ii7 V7)vi**

Η ίδια διαδοχή συγχορδιών εμφανίζεται και στην ενότητα A3 στην τονικότητα της Ντο-. Η τρίτη φράση του A3 (μ. 25-30) με συνεχείς παραθέσεις διαδοχών ii-V-I καταλήγει με πτώση στη Ντο-. Τα τελευταία δύο μέτρα του A3 (μ. 29-30) λειτουργούν ως μία προέκταση της μελωδίας που οδηγεί στο κλείσιμο του τραγουδιού και εμφανίζουν τις συνδέσεις iiø7-V7-i.

25 **Am7(b5)** **D7(b9)** **Gm7(b5)** **C7(b9)** 27

Son pro - fil est ce - lui De ces vier - ges my - thiques

**Gm: iiø7 V9/7 Fm: ii7/5b V7/9b**

27 **Fm7** **Bb7** **Ebmaj7** **Abmaj7** **Dm7(b5)** **Dm7(b5)/G G7** **Cm** 30

Qui han - tent les mu - ses et les a - do - les - cents Et que l'a - mour di - cte sa loi

**Cm:iv7 VII7 III7 VI7 iiø7 V7 i**

Προέκταση

Συνεπώς, παρατηρούμε σε όλο το τραγούδι τη χρήση συγχορδιών μεθ' εβδόμης και ιδιαίτερα της σχέσης ii7-V7-i7 που αποτελεί τη βασικότερη αρμονική σχέση της τζαζ μουσικής. Άλλη παραλλαγή του παραπάνω μοντέλου συνίσταται η επέκταση της σχέσης πέμπτης της προαναφερθείσας αλληλουχίας: III7-VI7- ii7-V7.

28 **Ebmaj7** **Abmaj7** **Dm7(b5)** **Dm7(b5)/G G7** **Cm** 30

les a - do - les - cents Et que l'a - mour di - cte sa loi

**III7 VI7 iiø7 V7 i**

Αξίζει να σημειωθεί η σύγκριση φθόγγων που βρίσκονται ανάμεσα στις δύο φράσεις με την γενικότερη **επιλογή τονικοτήτων του έργου**. Όπως παρατηρούμε τα διαστήματα που σχηματίζονται μακροδομικά είναι αυτά της **3ης μεγάλης** και της **2ας μικρής**. Οι τονικότητες που επέλεξε ο Legrand απέχουν και αυτές διάστημα 3ης μεγάλη και 2ας μικρής από την αρχική τονικότητα. Πιο συγκεκριμένα, από τη **Σι-**, η οποία είναι η αρχική τονικότητα, πέρασε στη **Mib+** (=ΡΕ#+) η οποία απέχει διάστημα **3ης μεγάλης** και ύστερα στη **Ντο-** η οποία απέχει διάστημα **2ας μικρής** από τη Σι-.

Ρε-φα# → 3M  
 Φα#-μι# → 2μ

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΕΝΟΤΗΤΑ A1	ΕΝΟΤΗΤΑ A2	ΕΝΟΤΗΤΑ A3
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ	<b>Bm</b> (μ. 1-4)	<b>Bm</b> (μ. 5-12)	<b>Bm</b> (μ. 13-17) <b>Eb</b> (μ. 18-20)	<b>Cm</b> (μ. 21-30)

### 3.2.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση

Στην ανάδειξη της προσωδίας συντελούν οι μεγάλες αποστάσεις που χρησιμοποιεί ο Legrand. Οι αποστάσεις μεταξύ των νοτών μπορεί να δημιουργήσουν την αίσθηση της έκπληξης, της προσμονής και των συναισθηματικών αντιθέσεων. Για παράδειγμα στον στίχο «Je ne l'ai pas trounée et je la cherche encore» (= Δεν την έχω βρει και την ψάχνω ακόμα) τονίζεται η συναισθηματική αντίθεση που περιγράφουν οι στίχοι (απογοήτευση-προσμονή), καθώς παρόλο που δεν την βρήκε ακόμα, συνεχίζει να την ψάχνει.

11

Je ne l'ai pas trou-vee Et je la cherch'en-core

### Μελωδική έκφραση

Η μελωδία του τραγουδιού ταιριάζει άμεσα με το ρυθμό και τον τονισμό των λέξεων. Μέσω της μελωδικής κατασκευής αναδεικνύεται ο πόνος, η αναζήτηση και η ένταση που περιγράφονται στους στίχους. Η χρήση ομοιοκαταληξίας ενισχύει τη μελωδική και ρυθμική δομή του τραγουδιού.

Στο τραγούδι «Chanson de Maxence» παρατηρούμε παραδείγματα δύο ειδών ομοιοκαταληξίας: πλεκτής και ζευγαρωτής. Η πλεκτή τονίζει τη μελωδική δομή, δημιουργώντας μια μελωδική σύνδεση ανάμεσα στις διαφορετικές στροφές. Παρακάτω βλέπουμε ένα παράδειγμα πλεκτής ομοιοκαταληξίας:

5

Je l'ai cher- chée par- tout, j'ai fait le tour du monde

7

De Ve -nise à Ja - va, de Ma - nille à Ang - kor

9

De Jeanne à Vic-to - ria, de Vé - nus en Jo - conde

11

Je ne l'ai pas trou - vée et

12

je la cherch' en - core

Από την άλλη πλευρά, η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία δημιουργεί ένα ρυθμικό παλμό και μια αίσθηση συνοχής και ομοιομορφίας.

C#m7(b5) F#7(b9) F#7(b9)/B Bm Bm7

Je ne con-nais rien d'elle et pour-tant je la vois

Em7 A7 A7(b9)/D Dmaj7

J'ai in - ven - te son nom j'ai en - ten - du sa voix

G#7(b5) C#7(b9) Gm7(b5) C7(b9)

J'ai des - si - ne son corps Et j'ai peint son vi-sage

Fm7 Bb7 Ebmaj7 Dm7(b5)

Son por-trait et l'a-mour ne font plus qu'une i-mage

Επίσης, παρατηρείται συσχέτιση ανάμεσα στους στίχους και τη μελωδική γραμμή. Παράδειγμα αποτελεί το τέλος των φράσεων που τελειώνουν με ένα ποίκιλμα, ένα διάστημα 3μ προς τα κάτω και ένα διάστημα 2μ προς τα πάνω, καθώς περιγράφεται μια αίσθηση μελωδικής καθυστέρησης και της προσμονής της αναμενόμενης νότας, στη συγκεκριμένη περίπτωση τη βηματική κίνηση προς τα πάνω μετά από άλμα της αντίθετης κατεύθυνσης.

Στα σημεία αυτά οι στίχοι παρουσιάζουν και αυτοί το νόημα της προσμονής από κάτι που θα έρθει:

- «j'ai fait le tour du monde» (= γύρισα όλο τον κόσμο)
- «de Manille à Angkor» (= από τη Μανίλα στο Άνγκορ)
- «et je la cherche encore» (= και ακόμα την ψάχνω)
- «et pourtant je la vois» (= κι όμως την κάνω εικόνα)
- «j'ai entendu sa voix» (= ακούω τη φωνή της)

### Αρμονική έκφραση

Όσον αφορά την αρμονική έκφραση, παρατηρούνται τονικές αποκλίσεις οι οποίες σε συνδυασμό με τους στίχους δίνουν έμφαση στα νοήματα του τραγουδιού αναδεικνύοντας την έντονη αναζήτηση και τον πόνο των στίχων. Στο συγκεκριμένο τραγούδι μέσω της χρήσης των αποκλίσεων δημιουργείται μία ατμόσφαιρα επιθυμίας και μελαγχολίας.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα δύο πρώτα μέτρα της τρίτης φράσης κάθε ενότητας όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα. Οι στίχοι μέσω της χρήσης των μεταφορών και των παρομοιώσεων δημιουργούν εικόνες στο μυαλό του ακροατή:

- «De Jeanne à Victoria, de Vénus en Joconde» (= Από την Τζόαν στη Βικτώρια, από την Αφροδίτη στη Μόνα Λίζα)
- «J'ai dessiné son corps et j'ai peint son visage» (= έχω σχεδιάσει το σώμα της και έχω ζωγραφίσει το πρόσωπό της)
- «Sur son front, ses cheveux sont de l'or en bataille» (= τα μαλλιά της χύνονται στο μέτωπό της σαν χείμαρροι από καθαρό χρυσό)

Πιο συγκεκριμένα, στο παρακάτω παράδειγμα γίνονται τονικές αποκλίσεις προς την **V** της Σι- και την **ii** της Μ1b+. Αυτές οι τονικές αποκλίσεις μπορεί να δηλώνουν την αίσθηση πληρότητας και την ανάδειξη του πάθους του ερμηνευτή μέσω της περιγραφής του σώματος και του αγαπημένου προσώπου.

**Bm:(ii7**      **V7) V**      **Eb:(ii07**      **V7) ii**

Τέλος, παρατηρούμε ότι και στο τραγούδι αυτό δε χρησιμοποιούνται μελίσματα. Κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μία νότα.

### 3.3. «The windmills of your mind» (1968)

Το τραγούδι είναι από την ταινία «The Thomas Crown Affair» σε σκηνοθεσία και παραγωγή Norman Jewison. Ένας εκκεντρικός εκατομμυριούχος, ο Thomas Crown (Steven McQueen), σχεδιάζει την τέλεια ληστεία και καταφέρνει να πάρει ένα μεγάλο ποσό από τράπεζα της Βοστώνης και να το καταθέσει σε ανώνυμο λογαριασμό στη Γενεύη. Μια ιδιωτική ντεντέκτιβ, η Vicki Anderson (Faye Dunaway), τον υποπτεύεται αλλά υποκύπτει στη γοητεία του. Η ταινία κέρδισε δύο Όσκαρ, καλύτερης μουσικής και πρωτότυπου τραγουδιού (1969) και μία χρυσή σφαίρα πρωτότυπου τραγουδιού (1969). Απέσπασε ακόμα μία υποψηφιότητα για Όσκαρ, ένα βραβείο BAFTA, μία χρυσή σφαίρα και ένα Golden Laurel Award.

Το «The windmills of your mind» έφτασε στη θέση 08 στο *Official Charts* σε εκτέλεση του Noel Harrison και στη θέση 57 στο *AFI's 100 Years...100 songs*. Στιχουργοί του τραγουδιού είναι ο Alan και η Marilyn Bergman, όπως και στο προηγούμενο τραγούδι του Legrand που είδαμε.

Στην ταινία το τραγούδι ακούγεται σε ερμηνεία του Noel Harrison δύο φορές μαζί με τους στίχους αποκαλύπτοντας στοιχεία της ψυχολογίας και των συναισθημάτων των χαρακτήρων.

- ❖ Η πρώτη εμφάνιση είναι στους εισαγωγικούς τίτλους της ταινίας όπου δημιουργείται μία αμφιλεγόμενη ατμόσφαιρα, καθώς το τραγούδι αποτελείται από μία μελαγχολική συναισθηματική μελωδία που αναφέρεται σε ανεξέλεγκτες σκέψεις και αισθήματα. Η ενορχήστρωση της μουσικής σε συνδυασμό με τη χρήση έντονων χρωμάτων προσδίδουν την έννοια της ανασφάλειας και του μυστηρίου. Το τραγούδι εμφανίζεται ολόκληρο και η διάρκειά του είναι 2'9" σε τέμπο ♩ = 110 με συχνές επιταχύνσεις. (μη-διηγητική, συναισθηματική/ αντιληπτική λειτουργία<sup>157</sup>)
- ❖ Η δεύτερη εμφάνιση γίνεται όταν ο πρωταγωνιστής, ο Thomas Crown, πιλοτάρει ένα αεροπλάνο. Η μουσική στο σημείο αυτό δίνει την αίσθηση της ελευθερίας σε αυτή την τολμηρή απόφαση. Εμφανίζεται ολόκληρη η μελωδία του τραγουδιού με τους στίχους, χωρίς την επανάληψη με τα δεύτερα λόγια και διαρκεί 1'25" σε τέμπο ♩ = 110 με πολλές επιταχύνσεις. (μη-διηγητική, συναισθηματική/ αντιληπτική/ γνωστική λειτουργία<sup>158</sup>)

Συνεπώς, το τραγούδι έχει συναισθηματική λειτουργία καθώς δημιουργείται μια νοσταλγική και μελαγχολική ατμόσφαιρα και μία συναισθηματική σύνδεση μεταξύ του κοινού με τους χαρακτήρες. Επίσης, έχει αντιληπτική και γνωστική λειτουργία διότι οι στίχοι του τραγουδιού περιγράφουν έννοιες όπως η μνήμη, ο χρόνος, οι σκέψεις δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα αμφιβολίας και αβεβαιότητας.<sup>159</sup>

<sup>157</sup> Βλ. παράρτημα 1

<sup>158</sup> ο.π.

<sup>159</sup> ο.π.

# The Windmills of your mind

Michel Legrand

6

Vo. Round like a cir-cle in a spi-ral, like a wheel with-in a wheel. Nev-ver end-ing or be-

Pno.

9

Vo. gin-ning, on an ev-er spin-ning reel. Like a snow-ball down a moun-tain, or a car-ni-val bal-loon. Like a car-ou-sel that's

Pno.

12

Vo. turn-ing run-ning rings a-round the moon Like a clock whose hands are sweep-ing past the min-utes of its

Pno.

15

Vo. face. And the world is like an ap-ple whirl-ing si-lent-ly in space, like the cir-cles that you find in the wind-mills of your

Pno.

18

Vo. mind! Keys that jin-gle in your pock-et, words that jin-gle in your head. Why did sun-mer go so

Pno.

21

Vo. quick-ly? Was is some-thing that you said? Lov-ers walk a-long a shore and leave their foot-prints in the

Pno.

22

Vo. sand. Is the sound of dis-tant drum-ming just the fin-gers of your hand? Pic-tures hang-ing in a

Pno.

27

Vo. hall-way and the frag-ment of a song, half re-mem-bered names and fac-es, but to whom do they be-

Pno.

30

Vo. long? When you knew that it was o-ver you were sud-den-ly a-ware that the au-tumn leaves were

Pno.

33

Vo. turn-ing to the col-or of her hair! Like a cir-cle in a spi-ral like a wheel with-in a

Pno.

36

Vo. wheel. Nev-ver and-ing or be-gin-ning, on an ev-er spin-ning reel. As the im-ag-es un-wind, like the cir-cles that you

Pno.

39

Vo. find in the wind-mills of your mind

Pno.

### 3.3.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή

Το τραγούδι «The windmills of your mind» είναι σε Μι- και η μορφή του είναι ΑΒΑΒ'. Ο Legrand και σε αυτό το τραγούδι επιλέγει να κρατήσει το ίδιο ρυθμικο-μελωδικό σχήμα με μικρές παραλλαγές στη μελωδία σε όλο το τραγούδι.

Το τραγούδι ξεκινάει με μία δίμετρη εισαγωγή του πιάνου (μ. 1-2)

Musical score for the piano introduction of 'The Windmills of Your Mind'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece starts with a red '1' above the first measure. The first two measures are marked with 'Em' above the treble staff. The melody in the treble staff is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff provides a simple accompaniment with chords and moving bass lines.

όπου εμφανίζεται η κεφαλή του βασικού θέματος πρώτα στο δεξί χέρι και μετά στο αριστερό προκειμένου στη συνέχεια να αρχίσουν οι στίχοι.

Ακολουθεί η πρώτη ενότητα Α (μ. 3-16) η οποία περιέχει τις δύο πρώτες στροφές του τραγουδιού. Στο μέτρο 16 υπάρχει το σήμα της επανάληψης, το οποίο συμβολίζει την επιστροφή στο μέτρο 3 για να ξεκινήσουν οι δεύτεροι στίχοι. Η πρώτη αυτή ενότητα χωρίζεται σε έξι δίμετρες φράσεις και μία ακόμα δίμετρη φράση η οποία αποτελεί το ρεφραίν του τραγουδιού υπογραμμίζοντας το κεντρικό μοτίβο του τραγουδιού.

Musical score for the first section (A) of 'The Windmills of Your Mind', measures 3 to 16. The score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Round like a cir-cle in a spi-ral, like a wheel with-in a wheel. Nev-ver end-ing or be-gin-ning, on an ev-er spin-ning reel Like a snow-ball down a moun-tain, or a car-ni-val bal-loon. Like a car-ou-sel that's turn-ing run-ning rings a-round the moon Like a clock whose hands are sweep-ing past the min-utes of its face. And the world is like an ap-ple whirl-ing si-lent-ly in space, like the cir-cles that you find in the wind-mills of your". The score includes various chord markings above the vocal line: Em, Cmaj7/E, Am6/E, Adim/E, Em7, Bm7/E, E7(b9), Am7(maj7), Am7, Am7/D, D7b9, Cmaj7, F#(b5)/B, B7(b9), A#dim7, B7sus, and B7. The first system (measures 3-4) is marked with a red '3'. The second system (measures 5-8) is marked with a red '5'. The third system (measures 9-12) is marked with a red '7'. The fourth system (measures 13-14) is marked with a red '9'. The fifth system (measures 15-16) is marked with a red '11'. The sixth system (measures 17-18) is marked with a red '13'. The seventh system (measures 19-20) is marked with a red '15'. The eighth system (measures 21-22) is marked with a red '16'. The score ends with a double bar line and repeat dots.



Η Β ενότητα αποτελεί τη γέφυρα και χωρίζεται σε οκτώ δίμετρες φράσεις (μ. 17-33). Οι φράσεις αυτής της ενότητας παρουσιάζουν μικρές διαφορές στη μελωδία, όμως κρατάνε το ίδιο ρυθμικό σχήμα.

17 Em Em7 Am7 Am7/D D9  
mind! Keys that jin-gle in your pock-et, words that jan-gle in your head. Why did sum-mer go quick-ly? Was is some-thing that you

21 Gmaj7 Dm7/G G7(b9) Cmaj7 C#m7(b5)/F# F7(b9)  
said? Lov-ers walk a-long a shore and leave their foot-prints in the sand. Is the sound of dis-tant drum-ming just the fin-gers od your

25 Bm Bm7 Bm7/E E7(b9) Am9 Am(maj7) Am7 Am7/D D7(b9)  
hand? Pic-tures hang-ing in a hall-way and the frag-ment od a song, half re-mem-bered names and fac-es, but to whom do they be-

29 Gmaj7 Cmaj7 F#m(b5) Em/G Am6 C/Bb Em/B C/B B7sus B7 Em  
long? When you knew that it was o-ver you were sud-den-ly a-ware that the au-tumn leaves were turn-ing to the col-or of her hair!

31 33

Η τελευταία ενότητα (μ. 33-42), η Α', μπορεί να χαρακτηριστεί ως *final chorus/outro* και αποτελείται από δύο δίμετρες φράσεις που είναι ακριβώς ίδιες με την αρχή του τραγουδιού(μ. 33-34 και μ. 35-36), από το ρεφραίν (μ. 38-39) μαζί με μια προέκταση ενός μέτρου που λειτουργεί ως παραλλαγή και μπαίνει πριν τους στίχους του ρεφραίν (μ. 37) και από τη χρήση του ισοκράτη που δηλώνει το κλείσιμο του τραγουδιού (μ. 40-42).

33 Cmaj7/E Cmaj7/E  
Like a cir-cle in a spi-ral like a wheel with-in a

35 F#m(b5)/E F#m7(b5)/B B7(b9)  
wheel Ne-ver and-ing or be-gin-ning, on an ev-er spin-ning

37 A4dim7 38 Em/B C/B 39 B7sus B7 40 Em 42 F#m7(b5)/B Em

reel. As the im-ag-es un - wind, like the cir-cles that you find in the wind-mills of your mind

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ (μ. 1-2)	ΕΝΟΤΗΤΑ Α (μ. 3-16)	ΕΝΟΤΗΤΑ Β (μ. 17-33)	ΕΝΟΤΗΤΑ Α' (μ. 33-42)
1 <sup>η</sup> φράση	μ. 1-2	μ. 3-5	μ. 17-19	μ. 33-34
2 <sup>η</sup> φράση		μ. 5-7	μ. 19-21	μ. 35-36
3 <sup>η</sup> φράση		μ. 7-9	μ. 21-23	
4 <sup>η</sup> φράση		μ. 9-11	μ. 23-25	
5 <sup>η</sup> φράση		μ. 11-13	μ. 25-27	
6 <sup>η</sup> φράση		μ. 13-15	μ. 27-29	
7 <sup>η</sup> φράση		μ. 15-16	μ. 29-31	
8 <sup>η</sup> φράση			μ. 31-33	
Προέκταση και κατάληξη				μ. 37-42



### 3.3.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία

Το τραγούδι «The windmills of your mind» είναι σε 4/4, moderately,  $\text{♩} = 110$ . Σε όλο το τραγούδι χρησιμοποιούνται αξίες τετάρτων και ογδόων. Μόνο στο τέλος του τραγουδιού εμφανίζονται αξίες ολοκλήρου. Μια ιδιαιτερότητα και του τραγουδιού αυτού όπως και στο «You must believe in spring» είναι ότι χρησιμοποιείται το ίδιο ρυθμικό σχήμα και στις δύο ενότητες του τραγουδιού.

Η ενότητα Α αποτελείται από έξι δίμετρες φράσεις οι οποίες όλες έχουν το παραπάνω ρυθμικό σχήμα και από δύο φράσεις του ενός μέτρου οι οποίες έχουν πάλι το ίδιο μοτίβο αλλά «κομμένο» στη μέση καθώς κλείνει η φράση.

Η ενότητα Β παρουσιάζει το ίδιο ρυθμικό σχήμα με την Α με παραλλαγμένη τη μελωδία.

Συνοψίζοντας, τα ρυθμικά μοτίβα-σχήματα που εμφανίζονται στο τραγούδι είναι:

1.  το οποίο εμφανίζεται 19 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 25 φορές με τις επαναλήψεις.
2.  το οποίο εμφανίζεται 5 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 7 φορές με τις επαναλήψεις.

### 3.3.3. Μελωδία

Η έκταση της μελωδίας κυμαίνεται από το λα# κάτω από το πεντάγραμμο μέχρι το φα στην πέμπτη γραμμή, καλύπτοντας διάστημα 13ης.

Η εισαγωγή του πιάνου αποτελεί την προανάκρουση της μελωδίας του τραγουδιού. Πιο συγκεκριμένα, αρχίζει με ένα σπαστό αρπάζ της πρώτης βαθμίδας της Μι- και αμέσως ακολουθεί η κεφαλή της βασικής μελωδίας του τραγουδιού στο δεξί χέρι, η οποία τελειώνει στο επόμενο μέτρο με ακόμα ένα σπαστό αρπάζ σε χαμηλότερη οκτάβα και εναλλάσσεται με το αριστερό χέρι.



Στην πρώτη ενότητα (A) οι κινήσεις της μελωδίας περιέχουν άλματα, επανάληψη φθόγγων και βηματική καθοδική πορεία. Τα διαστήματα που εμφανίζονται στην ενότητα αυτή είναι: διαστήματα 2<sup>ας</sup> μικρής και μεγάλης, 3<sup>ης</sup> μικρής, 4<sup>ης</sup> καθαρής, 5<sup>ης</sup> καθαρής, 6<sup>ης</sup> μικρής και μεγάλης, 7<sup>ης</sup> μικρής και μεγάλης.



Το μελωδικό σχήμα της ενότητας A αποτελείται από ένα διάστημα 4<sup>ης</sup> καθαρής προς τα κάτω, την επανάληψη δύο ογδόων που οδηγεί σε άλλα δύο όγδοα είτε με ανοδική είτε με

καθοδική πορεία με διαστήματα 2<sup>ας</sup>, 4<sup>ης</sup>, 5<sup>ης</sup>, 6<sup>ης</sup>, ή 7<sup>ης</sup> και καταλήγει πάντα βηματικά προς τα πάνω σε ένα τέταρτο δημιουργώντας μελωδικές αλυσίδες.

Επιπλέον, εντοπίζουμε **μακροδομική περιγραφή συγχορδίας** είτε σε ευθεία κατάσταση είτε σε αναστροφές. Παρατηρούμε επίσης και τη συχνή επανάληψη δύο ογδών ίδιου τονικού ύψους σε ασθενή μέρη του μέτρου, την οποία μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε ως έναν **ισοκράτη** που βρίσκεται χαμηλότερα από τη μελωδία.

### Μακροδομική περιγραφή συγχορδίας

Το «σι-σι» σαν **ισοκράτης**

Στο τέλος της A ενότητας τα τελευταία δύο μέτρα, όπως φαίνεται παρακάτω, αποτελούνται το καθένα από την ουρά του θέματος.

Στην ενότητα B εντοπίζονται παρόμοιες μελωδικές κινήσεις με την ενότητα A, με την προσθήκη περισσότερων βηματικών κινήσεων προς μία κατεύθυνση είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω και ταυτόχρονα την επεξεργασία μοτίβων από την πρώτη ενότητα, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα. Τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται είναι ίδια με της πρώτης ενότητας.

Επεξεργασμένο μοτίβο, αντιστροφή

Στην A' ενότητα εμφανίζεται ίδια η μελωδία της A ενότητας με μία μικρή επέκταση πριν το ρεφραίν. Παρατηρούμε ότι και σε αυτό το τραγούδι, όπως στα υπόλοιπα τρία, η φωνή ξεκινάει σε άρση για το σωστό τονισμό των λέξεων.

37 42

As the im-ag-es un-wind, like the cir-cles that you find in the wind-mills of your mind

Όσον αφορά τη συνοδεία, όπως είδαμε και στα άλλα τραγούδια, η παράθεση της μελωδίας στο δεξί χέρι του πιάνου, είναι κυρίως εκδοτική πρακτική παρά οπωσδήποτε συνοδευτική αισθητική. Το αριστερό χέρι μαζί με κάποιους επιπλέον φθόγγους του δεξιού χεριού έρχονται στα ισχυρά μέρη του μέτρου και ολοκληρώνουν την αρμονία του τραγουδιού.

Ένα μουσικό στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον βρίσκεται στο κλείσιμο του τραγουδιού όπου η μοτιβική επεξεργασία στα διάφορα ρετζίστρα καθρεφτίζεται για την ολοκλήρωση του τραγουδιού. Αναλυτικότερα, ακούγεται η κεφαλή του θέματος σε χαμηλή οκτάβα από το αριστερό χέρι του πιάνου και στο επόμενο μέτρο το ίδιο μελωδικό σχήμα εναλλάσσεται σε ψηλή οκτάβα από το δεξί χέρι. Αξίζει να προσθέσουμε ότι η εισαγωγή του τραγουδιού ξεκινάει με τον ίδιο τρόπο με μόνη διαφορά την αλλαγή ρόλων των χεριών, δηλαδή το μελωδικό σχήμα ακούγεται πρώτα σε ψηλή οκτάβα από το δεξί χέρι και ύστερα σε χαμηλή από το αριστερό. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχει μία «κυκλική» ισορροπία, η οποία συνδέεται και με τον τίτλο και το θέμα του τραγουδιού.

### 3.3.4. Αρμονία

Το τραγούδι «The windmills of your mind» είναι γραμμένο σε Mi-. Η εισαγωγή αρχίζει με την κεφαλή του θέματος και παραμένει και στα δύο μέτρα στην τονική. Οι βαθμίδες που χρησιμοποιούνται περισσότερο στην A ενότητα είναι i, iv, V, VI. Οι περισσότερες συγχορδίες είναι μεθ' εβδόμης ή μετ' ενάτης και κάποιες έχουν την προσθήκη της 6ης.

5	6	8	14	8
Am6/E	Adim/E	Bm7/E	F#(b5)/B	E7(b9)
wheel.	gin-ning,	noun-tain,	ap-ple	car-ni-
ii2	viiø7	ii7	V7/9b	iiø7

Επίσης, όπως φαίνεται παρακάτω εμφανίζονται τονικές αποκλίσεις στη **iv** και στην **V** βαθμίδα.

**8** Bm7/E E7(b9) Am7(maj7) Am7

moun-tain, or a car-ni-val bal-loon. Like a car-ou-sel that's

**(ii7** **V7/9b)iv** **iv7#** **iv7**

**15** A#dim7 B7sus B7

space, like the cir-cles that you find in the wind-mills of your

**(vii7)V** **V7**<sup>4</sup> - 3

Η παρακάτω συγχορδία λειτουργεί ως αποτζιατούρα για την VII<sup>A</sup>.

**10** Am7/D D7b9

urn-ing run-ning rings a-round the

Η πρώτη ενότητα τελειώνει με τη βαθμίδα της **V7** ώστε να ξαναρχίσει το τραγούδι στην τονική με τους δεύτερους στίχους. Η προετοιμασία της μισής πτώσης έρχεται με την **vii7/V**, στη συνέχεια **V7** με την προσθήκη της 4ης και καταλήγει στην **V7**.

**15** A#dim7 B7sus B7

space, like the cir-cles that you find in the wind-mills of your

**(vii7)V** **V7**<sup>4</sup> - 3

Στην επόμενη ενότητα, κυριαρχούν οι βαθμίδες i7, III7, iv7, V7. Εμφανίζονται και συγχορδίες με αλλοιωμένες νότες όπως η V7/9b, και παρενθετικές δεσπόζουσες της III, iv, V και VI βαθμίδας. Τέλος, εντοπίζονται προστιθέμενες νότες με απόσταση 4ης, 6ης και 7ης.

**22** Dm7/G G7(b9)

shore and leave their foot - prints in the

(ii7 V/9b)VI

**28** Am7/D D7(b9)

fac - es, but to whom do they be -

(ii7 V/9b)III

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω συγχορδία η οποία λειτουργεί ως αντικατάσταση τριτόνου (4η αυξημένη) της V/V και μετά ακολουθεί i6/4- V7-i.

**31** F#m(b5) Em/G Am6 C/Bb

ware that the au - tumn leaves were

ii7 iv

**32** Em/B C/B B7sus B7 Em

turn - ing to the col - or of her hair!

i6/4 V7<sup>4</sup> -<sup>3</sup> i

Στην Α' ενότητα χρησιμοποιούνται ίδιες συνδέσεις με την Α ενότητα. Στα τελευταία έξι μέτρα η διαδοχή συγχορδίων είναι η εξής: (vii7)V-i6/4-VI7-V7/4/3-i-ii7-V9-i.

**37** A#dim7 Em/B C/B B7sus B7 Em F#m7(b5)/B Em

reel. As the im - ag - es un - wind, like the cir - cles that you find in the wind - mills of your mind

Καθυστέρηση στη V7

(vii7)V i6/4 VI7 V7 i ii7 V9 i

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΕΝΟΤΗΤΑ Α	ΕΝΟΤΗΤΑ Β	ΕΝΟΤΗΤΑ Α'
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ	Em (μ. 1-2)	Em (μ. 3-16)	Em (μ. 17-32)	Em (μ. 33-42)

### 3.3.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση

#### Μελωδική έκφραση

Στο τραγούδι αυτό παρατηρούμε μεγάλη συσχέτιση μεταξύ στίχων με τη μελωδία καθώς η κάθε φράση, δηλαδή το κάθε δίμετρο, περιγράφει τον τίτλο του τραγουδιού «The windmills of your mind» με διαφορετικές παρομοιώσεις. Όλες έχουν την έννοια του «κύκλου», έτσι όπως ακριβώς γυρνάνε οι ανεμόμυλοι. Η μελωδική έκφραση των στίχων αποτυπώνεται με την επανάληψη φθόγγων, την αμέσως ανοδική τους πορεία, την επιστροφή τους στους αρχικούς επαναλαμβανόμενους φθόγγους, τα άλματα και στη συνέχεια τη καθοδική βηματική τους πορεία για να καταλήξουν σε νότα μεγαλύτερης διάρκειας (διάρκεια τετάρτου). Η νότα αυτή κάθε φορά μπορούμε να πούμε ότι δηλώνει το τέλος του «κύκλου», το τέλος της φράσης.

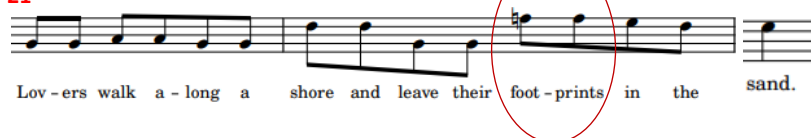
Για παράδειγμα, όπως βλέπουμε παρακάτω, οι εικόνες που περιγράφει έχουν κυκλική κίνηση. «Round like a circle in a spiral like a wheel within a wheel» «Like a snowball down a mountain or a carnival balloon» «like the circles that you find in the windmills of your mind». Αντίστοιχα, η μελωδία κινείται σε κύκλους, καθώς ανεβαίνει τονικό ύψος, ξαναγυρνάει στο αρχικό και σιγά σιγά ανεβαίνει ψηλότερα.

7



Αξιοσημείωτο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή της υψηλότερης νότας της μελωδίας (φα φυσικό) με τη λέξη «footprints» (ίχνη). Η φράση αυτή λέει: «Lovers walk along a shore and leave their footprints in the sand». Όπως γίνεται αντιληπτό δόθηκε μεγάλη σημασία στη λέξη «footprints» καθώς τα ίχνη είναι κάτι που μένει, κάτι ανεξίτηλο. Είναι ένα ρομαντικό τραγούδι και αυτή η φράση κρύβει το νόημα της αγάπης.

21



Τέλος, κάθε φορά χρησιμοποιεί την επανάληψη φθόγγων σε ασθενές μέρος του μέτρου για να τονίσει το επόμενο ισχυρό, το οποίο είναι και η αρχή τονισμένης συλλαβής.

(πχ. Στο μέτρο 3-4 το «σι-σι» που βρίσκεται στο ασθενές, λειτουργεί ως **ισοκράτης** → τονίζει τα επόμενα ισχυρά «**ci**-cle», «**spi**-ral», «**w**heel»

1





## Αρμονική έκφραση

Όσον αφορά την αρμονική έκφραση γίνονται τονικές αποκλίσεις οι οποίες σε συνδυασμό με τους στίχους προσδίδουν μια αίσθηση ανατροπής και αβεβαιότητας.

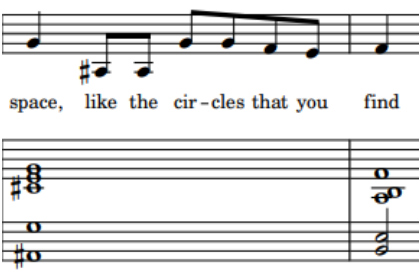
Πιο συγκεκριμένα, στα παρακάτω παραδείγματα υπάρχουν τονικές αποκλίσεις προς την *iv* και *V* βαθμίδα. Οι αποκλίσεις αυτές ίσως αναφέρονται στις μεταφορικές αναπαραστάσεις που προκύπτουν μέσα από τους στίχους: «*Like a snowball down a mountain or a carnival balloon*» και «*like the circles that you find in the windmills of your mind*». Ο πρώτος στίχος περιγράφει μια εικόνα που περιέχει κίνηση, δηλαδή την γρήγορη καθοδική πορεία της χιονόμπαλας ή αντίστοιχα την ανοδική πορεία ενός αερόστατου (→ αναταραχή). Η απόκλιση που συνοδεύει τον άλλον στίχο μπορεί να χρησιμοποιείται για να τονίσει ότι οι κύκλοι αυτοί αναφέρονται σε κάτι ασυνήθιστο ή δυσνόητο όπως οι συνεχείς σκέψεις που περιστρέφονται στο μυαλό μας καθώς ακολουθεί η φράση «*in the windmills of your mind*» (→ περιπλοκότητα).

**8** E7(b9)



(V7/9b)iv

**15** A#dim7 B7sus

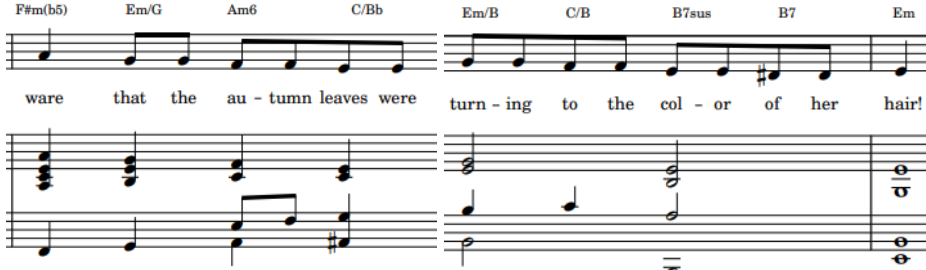


(vii7)V

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η φράση «*that the autumn leaves were turning to the color of her hair*» διότι υπάρχει άμεση συσχέτιση με την αρμονική έκφραση και τους στίχους. Είναι το μόνο σημείο που παρουσιάζεται το φαινόμενο της αντικατάστασης του τριτόνου της *V/V* (triton substitution). Αυτή η αρμονική αλλαγή δίνει έμφαση στη μεταβολή που αναφέρεται στους μεταφορικούς στίχους όπου τα φθινοπωρινά φύλλα γίνονται ίδιο χρώμα με τα μαλλιά της, δηλαδή στο τέλος της σχέσης τους.<sup>160</sup>

**31**

F#m(b5) Em/G Am6 C/Bb Em/B C/B B7sus B7 Em



ii7 iv i6/4 V7 4 - 3 i

<sup>160</sup> Bennett, "Does the song really remain the same?"

Το φαινόμενο αυτό το συναντήσαμε και στο τραγούδι «Je ne pourrai jamais vivre sans toi»  
(I will wait for you).

Τέλος, ούτε σε αυτό το τραγούδι χρησιμοποιούνται μελίσματα.

### 3.4. «The Summer Knows» (1971)

Το τραγούδι είναι από την ταινία «Summer of 42» Η ταινία σε σκηνοθεσία του Robert Mulligan και παραγωγό τον Richard A. Roth βασίζεται στα απομνημονεύματα του σεναριογράφου Herman Raucher. Ο πρωταγωνιστής Hermie, ένας έφηβος, πάει διακοπές στο νησί Nantucket μαζί με δύο φίλους του, τον Oscy και τον Benji κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Εκεί ο ευαίσθητος Hermie γνωρίζει και ερωτεύεται τη σύζυγο ενός φαντάρου που μάχεται στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ταινία κέρδισε Όσκαρ καλύτερης μουσικής και ήταν υποψήφια για τρία ακόμη Όσκαρ (1972). Κέρδισε ένα Anthony Asquith Award for Film Music και ήταν υποψήφια για ακόμη ένα BAFTA award (1972). Κέρδισε ένα Grammy, ένα Eddie και ένα Silver Seashell (1972). Απέσπασε τέσσερις υποψηφιότητες για χρυσή σφαίρα, ένα DGA award, ένα NSFC Award και ένα WGA Award (Screen).

Το «The Summer Knows» έφτασε στη θέση 608 στο Jazz Standards και στη θέση 118 στο US Cash Box σε εκτέλεση του Roger Williams. Στιχουργοί του τραγουδιού είναι ο Alan και η Merilyn Bergman, ένα ζευγάρι αμερικανών που λειτουργώντας ως ντουέτο κέρδισαν τέσσερα Emmy, τρία Όσκαρ και δύο Grammy. Είχαν στενή συνεργασία με τον Michel Legrand γράφοντας αγγλικούς στίχους σε πολλά τραγούδια του.

Ιδιαιτερότητα αποτελεί το γεγονός ότι στην ταινία δεν ακούγονται οι στίχοι του τραγουδιού παρά μόνο η μελωδία του. Αποτελεί παράδειγμα μη-διηγητικής μουσικής, καθώς δεν την ακούν οι χαρακτήρες του έργου, αλλά μόνο οι θεατές. Το τραγούδι λειτουργεί ως ένα μουσικό μοτίβο σε όλη τη διάρκεια της ταινίας.

Πιο συγκεκριμένα,

- ❖ πρώτα εμφανίζεται ολόκληρη η μελωδία του τραγουδιού στην αρχή της ταινίας στη σκηνή των τίτλων αρχής για 2'22" σε τέμπο  $\text{♩} = 60$  με συχνή χρήση rubato για μεγαλύτερη εκφραστικότητα. Η μελωδία ακούγεται πρώτα από το πιάνο και μετά από τα έγχορδα και τα πνευστά. (ορχηστρικό, συναισθηματική/ αντιληπτική λειτουργία<sup>161</sup>).
- ❖ Μετά, ολόκληρη η μελωδία ακούγεται μία φορά με την έναρξη της ταινίας όταν ο αφηγητής περιγράφει το μοναδικό καλοκαίρι που έζησε με τη Dorothy. Η επανάληψη της έρχεται στο σημείο όπου ο Hermie βλέπει πρώτη φορά από μακριά τη Dorothy, η οποία είναι έξω από το σπίτι της μαζί με το σύζυγό της. Η διάρκεια της μελωδίας είναι 1'17" σε τέμπο  $\text{♩} = 65$  (ορχηστρικό, γνωστική/ αντιληπτική λειτουργία<sup>162</sup>).
- ❖ Το βασικό θέμα της μελωδίας ακούγεται στη σκηνή όπου ο Hermie, ο οποίος κάθεται στη βάρκα με τους φίλους του, βλέπει την Dorothy να αποχαιρετάει το σύζυγό της που φεύγει για τον πόλεμο, και τότε σκέφτεται ακόμα πιο έντονα τα συναισθήματά του για αυτήν. Το μουσικό θέμα ακούγεται σε υψηλή περιοχή του πιάνου για 48" σε τέμπο  $\text{♩} = 60$  με μικρές επιταχύνσεις. (συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>163</sup>).
- ❖ Η επόμενη εμφάνιση του βασικού θέματος έρχεται στη σκηνή όπου ο Hermie πάει σπίτι της Dorothy για να ανεβάσει μερικά κουτιά στο πατάρι όπως του είχε ζητήσει Η μελωδία αρχίζει σε υψηλή περιοχή του πιάνου μόλις ανεβάσει και το τελευταίο κουτί

<sup>161</sup> Βλ. παράρτημα 1

<sup>162</sup> ο.π.

<sup>163</sup> ο.π.

και κλείσει το πατάρι. Η διάρκειά της είναι 1' σε τέμπο  $\text{♩} = 65$  με χρήση rubato. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σημείο όπου ο Hermie της λέει ότι του αρέσει: «I like you[...], I don't like many people». Μετά από αυτή τη φράση η Dorothy τον φιλάει στο μέτωπο και τότε η μελωδία δυναμώνει καθώς πέραν του πιάνου ακούγεται και από έγχορδα και πνευστά προκειμένου να τονιστεί αυτή η σημαντική στιγμή, η χαρά του Hermie. (συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>164</sup>)

- ❖ Μετά, η βασική μελωδία εμφανίζεται όταν ο Hermie κάθεται μόνος του στα γρασίδια κοιτώντας προς το σπίτι της Dorothy αναπολώντας το φιλί στο μέτωπο που του έδωσε λίγο πριν και σκέφτεται πότε θα την ξαναδεί. Η μελωδία διαρκεί 30'' σε τέμπο  $\text{♩} = 60$  με μικρές επιταχύνσεις (ορχηστρικό, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>165</sup>).
- ❖ Επίσης, η βασική μελωδία του τραγουδιού ακούγεται πρώτα από πιάνο και μετά ορχηστρικά όταν ο Hermie περπατάει στη παραλία, βλέπει τη Dorothy από μακριά, κάνει εικόνα στο μυαλό του μια ρομαντική συνάντηση μαζί της και πάει προς το μέρος της να της μιλήσει. Η διάρκεια της μελωδίας είναι 1'18'' σε τέμπο  $\text{♩} = 65$  και με τη χρήση rubato. (ορχηστρικό, αντιληπτική/ συναισθηματική λειτουργία<sup>166</sup>).
- ❖ Στη συνέχεια, η βασική μελωδία εμφανίζεται μετά τη συνομιλία τους στην παραλία - όπου την ρωτάει αν θα είναι σπίτι το βράδυ για να περάσει- στο τέλος της σκηνής όταν μαθαίνει το όνομά της. Η μελωδία διαρκεί 30'' και ακούγεται από την ορχήστρα σε πιο γρήγορο τέμπο  $\text{♩} = 85$  αναδεικνύοντας τη χαρά και την ανυπομονησία του Hermie. (ορχηστρικό, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>167</sup>)

Οι τελευταίες δύο εμφανίσεις της μελωδίας του τραγουδιού είναι από τις πιο σημαντικές.

- ❖ Η μία γίνεται όταν ο Hermie μαθαίνει για το θάνατο του συζύγου της Dorothy όπου εκεί ο Hermie νιώθει μεγάλη θλίψη και ταυτόχρονα σκέφτεται και νοσταλγεί τις όμορφες στιγμές που πέρασε μαζί της. Η μελωδία ακούγεται ολόκληρη και η διάρκειά της είναι 3'30'' σε τέμπο  $\text{♩} = 60$ . (ορχηστρικό, συναισθηματική/ γνωστική λειτουργία<sup>168</sup>)
- ❖ Η τελευταία εμφάνιση ολόκληρης της μελωδίας έρχεται στην τελευταία σκηνή στην οποία ο Hermie διαβάζει το γράμμα της Dorothy και δημιουργείται μία γλυκόπικρη και μελαγχολική διάθεση που αντικατοπτρίζει τις συναισθηματικές σκέψεις της Dorothy και το «τέλος» του καλοκαιρινού τους φλερτ. Στο σημείο αυτό η μελωδία του «The Summer Knows» εμφανίζεται ως μία επίπονη υπενθύμιση της σύντομης αλλά έντονης αγάπης που ένωσε ο Hermie και όλων των όμορφων αναμνήσεων που έχει να θυμάται σε όλη του τη ζωή. Η διάρκεια της μελωδίας είναι 1'28'' σε τέμπο  $\text{♩} = 65$ . Η μελωδία συνεχίζεται για 44'' στους τίτλους τέλους. (ορχηστρικό, συναισθηματική/γνωστική λειτουργία<sup>169</sup>)

---

<sup>164</sup> ο.π.

<sup>165</sup> ο.π.

<sup>166</sup> ο.π.

<sup>167</sup> ο.π.

<sup>168</sup> ο.π.

<sup>169</sup> ο.π.

Συνεπώς, η ορχηστρική εκδοχή του τραγουδιού ταιριάζει καλύτερα καθώς υπογραμμίζονται τα θέματα της ταινίας και γίνεται εντονότερη η αίσθηση νοσταλγίας, λαχτάρας, θλίψης και αγάπης.

## The Summer Knows

Michel Legrand

Φωνή

Πιάνο

5

Fm Fm Fm/E

The sum-mer smiles The sum-mer knows and

Vo.

Pno.

5

Fm/Eb Dm7(b5) Bbm Bbm/A

un-a-shamed she sheds her clothes. The sum-mer smoothes the rest-less sky and

Vo.

Pno.

9

Bbm/Ab Gm7(b5) C11(b9) F

lov-ing-ly she warms the sand on which you lie The sum-mer knows the

Vo.

Pno.

12

Bm6/F F Cm7/F Bbmaj7

sum-mer wise she sees the doubts with - in your eyes And so she takes her

2

Vo.

Pno.

16

Bb7(b5) E7(b9) Amaj7 E7(b9) Amaj7 Eb7(b9)

sum-mer time tells the moon to wait and the sun to lin - ger.

Vo.

Pno.

19

Abmaj7 Eb7(b9) Abmaj7 D7(b9) G Gm7(b5)

Twists the world round her sum-mer fin - ger, lets you see the won-der of it all And

Vo.

Pno.

23

F/C Gm7(b5)/C F/C Bbm6/C

if you've learned your les-son well, there's lit-tle more for her to tell. One

Vo.

Pno.

27

Fm/C Gm7(b5)/C 1. Fm 2. Fm Fm6/9

last ca-ress it's time to dress for fall The fall

### 3.4.1. Μορφολογική ανάλυση, δομή

Το τραγούδι «The Summer Knows» έχει φόρμα ΑΑΒΑ'. Η επιστροφή στην αρχική ιδέα δίνει ομοιογένεια και ισορροπία στη σύνθεση.

Πιο συγκεκριμένα, το τραγούδι (στην έντυπη μορφή του) αρχίζει με μια εισαγωγή 2 μέτρων (μ. 1-2)

1

η οποία αποτελείται μόνο από συνοδεία και βασίζεται σε αρπισματικές κινήσεις πάνω στην αρμονία. Η πρώτη ενότητα Α (μ. 3-10)

3

The sum-mer smiles The sum-mer knows and

7

un-a-shamed she sheds her clothes. The sum-mer smoothes the rest-less sky and

9

lov-ing-ly she warms the sand on which you lie

10

ξεκινάει στη Φα- και αποτελείται από μία οκτάμετρη φράση η οποία χωρίζεται σε δύο τετράμετρες α1 (μ. 3-6)

3

The sum-mer smiles The sum-mer knows and

6

un-a-shamed she sheds her clothes.

και α2 (μ. 7-10)

7

The sum-mer smoothes the rest-less sky and

10

lov-ing-ly she warms the sand on which you lie

η οποία επαναλαμβάνεται σε άλλο τονικό ύψος (μια 4Κ ψηλότερα) ελαφρώς διαφοροποιημένη. Η πτώση που ολοκληρώνει αυτή τη συνολικά οκτάμετρη φράση είναι μία μισή πτώση (V βαθμίδα).

Στη συνέχεια, ακολουθεί η **A1** ενότητα (μ. 11-16)

**11**

The sum-mer knows the sum-mer wise she sees the doubts with

**16**

in your eyes And so she takes her sum-mer time

η οποία αποτελείται από μια εξάμετρη φράση και βρίσκεται στην ομώνυμη μείζονα (ΦΑ+). Είναι ίδια με την A ενότητα με τη διαφορά ότι είναι σε άλλη κλίμακα και αντί να κάνει πτώση στα τελευταία δύο μέτρα εμφανίζει νέο υλικό με το οποίο ξεκινάει η **B** ενότητα (μ. 17-22).

**17**

tells the moon to wait and the sun to lin - ger.

**22**

Twists the world 'round her sum-mer fin - ger, lets you see the won-der of it all

Στα μέτρα αυτά παρατηρούμε μια βασική μέθοδο συνθετικής τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Legrand, τη λεγόμενη *δομική κατάτμηση*. Αντί δηλαδή να αποτελείται από τετράμετρες φράσεις, σε αυτό το σημείο η δομή «τεμαχίζεται» σε δίμετρες φράσεις, στη συγκεκριμένη περίπτωση σε δίμετρες αλυσίδες, με χαρακτηριστικό άλμα 6M κάτω στη μελωδία. Το δωδεκάμετρο τμήμα αποτελείται δομικά από (4+2) + (2+2+2). Τα δύο τελευταία μέτρα (μ.21-22)

**21**

lets you see the won-der of it all

αποτελούν την τελική πτωτική ακολουθία. Επισημαίνουμε μία πλήρη συμμετρία και ισορροπία ανάμεσα σε αυτά τα δύο τμήματα 6 + 6 μέτρα.

Τέλος, η τελευταία ενότητα **A'** (μ. 23-30) αποτελείται από μία οκτάμετρη φράση η οποία χωρίζεται σε (2+2) + 4 μέτρα (codetta). Στα πρώτα δύο μέτρα (μ. 23- 24)

**23**

And if you've learned your les-son well,

εμφανίζεται «μισό» το αρχικό τετράμετρο θέμα (μ. 3-6). Αντίστοιχα και στα επόμενα 2 μέτρα (μ. 25-26)

**25**

there's lit-tle more for her to tell.

εμφανίζεται επίσης «μισό» και ταυτόχρονα παραλλαγμένο το επόμενο τετράμετρο του αρχικού θέματος (μ. 7-10) καθώς κάνει μετατροπία (μ. 27-30) για να γυρίσει στην αρχική τονικότητα, τη Φα-.

**27**

And last ca-ress it's time to dress for fall The

**30**



	ΕΙΣΑΓΩΓΗ (μ. 1-2)	ΕΝΟΤΗΤΑ Α (μ. 3-10)	ΕΝΟΤΗΤΑ Α (μ. 11-16)	ΕΝΟΤΗΤΑ Β (μ. 17-22)	ΕΝΟΤΗΤΑ Α' (μ. 23-30)
1 <sup>η</sup> φράση	μ. 1-2	μ. 3-6	μ. 11-14	μ. 17-18	μ. 23-24
2 <sup>η</sup> φράση		μ. 7-10	μ. 15-16	μ. 19-20	μ. 25-26
3 <sup>η</sup> φράση				μ. 21-22	
Κατάληξη					μ. 27-30

### 3.4.2. Ρυθμικά δομικά στοιχεία

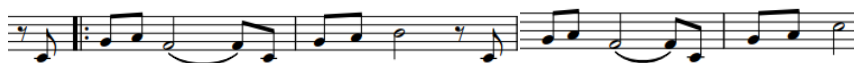
Το τραγούδι «The Summer Knows» είναι σε 4/4, slowly  $\text{♩} = 65$ . Το αρχικό μοτίβο είναι



και αποτελείται από παύση ογδού, τρία όγδοα και ένα μισό. Χαρακτηριστικό είναι ότι επιλέγει να ξεκινήσει με αντιχρονισμό για το σωστό τονισμό του στίχου. Από το μοτίβο αυτό μπορούμε να απομονώσουμε την παύση μαζί με τις τρεις πρώτες νότες



και να το χαρακτηρίσουμε ως ένα **υπο-μοτίβο** το οποίο χρησιμοποιεί ο Legrand 4 φορές στα μέτρα 3-6 δημιουργώντας έναν ποικιλμένο ισοκράτη όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα. Αυτό σημαίνει ότι «κρατάει» αυτό το υπο-μοτίβο σταθερό και μακροδομικά δημιουργεί έναν ισοκράτη, ενώ αλλάζει νότες μόνο στην κατάληξη (στα μισά).





Στο τέλος της φράσης υπάρχει σμίκρυνση και εμπλουτισμός του υπο-μοτίβου με τρίχα, δημιουργώντας μεγαλύτερη κίνηση για την κατάληξη της φράσης όπως φαίνεται παρακάτω.



Τα επόμενα μοτίβα που ακολουθούν στο επόμενο μέρος του τραγουδιού (στο Β) περιέχουν και αυτά όγδοα τα οποία όμως συνοδεύονται από τέταρτα:










Στην κατάληξη του Β μέρους παρατηρούμε το μοτίβο  το οποίο αποτελείται από τέσσερα τέταρτα, ακριβώς στο επόμενο μέτρο να εμφανίζεται σε σμίκρυνση με τέσσερα όγδοα , δίνοντας πάλι κίνηση στην κατάληξη.

Η συνοδεία του πιάνου σε όλη την έκταση του τραγουδιού αποτελείται κυρίως από συνεχόμενες αξίες ογδών που δημιουργούν αρπυσματικές κινήσεις πάνω στην αρμονία.



Συνοψίζοντας, τα μοτίβα που εμφανίζονται στο τραγούδι είναι:

- 1)  το οποίο εμφανίζεται συνολικά 18 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 36 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
- 2)  το οποίο εμφανίζεται συνολικά 18 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 36 μαζί με όλες τις επαναλήψεις.
- 3)  το οποίο εμφανίζεται 3 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 6 μαζί με τις επαναλήψεις.
- 4)  το οποίο εμφανίζεται 3 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 6 μαζί με τις επαναλήψεις.
- 5)  το οποίο εμφανίζεται 2 φορές χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 4 μαζί με τις επαναλήψεις.
- 6)  το οποίο εμφανίζεται 1 φορά χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 2 μαζί με τις επαναλήψεις.
- 7)  το οποίο εμφανίζεται 1 φορά -χωρίς τις επαναλήψεις του τραγουδιού, ενώ 2 μαζί με τις επαναλήψεις- ως σμίκρυνση του προηγούμενου μοτίβου.

Στο τέλος της τελευταίας φράσης του τραγουδιού (μ. 30) υπάρχει το σήμα της επανάληψης που οδηγεί στην αρχή του Α, απ' όπου θα αρχίσει ξανά το τραγούδι και θα φτάσει μέχρι το μ. 28 και μετά θα πάει κατευθείαν στο μ. 31-33 που τελειώνει το τραγούδι.

### 3.4.3. Μελωδία

Η μελωδία του τραγουδιού εκτείνεται συνολικά σε έκταση 10ης με χαμηλότερη νότα το ντο κάτω από το πεντάγραμμο και ψηλότερη το μι στο πέμπτο διάστημα.

#### Στυλιστικά χαρακτηριστικά του συνθέτη

Χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα: Το αρχικό μοτίβο



αρχικά με τη χρήση ογδών δίνει ώθηση στην μελωδία δηλαδή από το ντο (άρση) στο ασθενές να φτάσει στο φα στον δεύτερο χρόνο πάλι ασθενές που όμως έχει διάρκεια μέχρι τον τρίτο χρόνο και δημιουργεί ένα μικρό «σταμάτημα»/μια μετρική ανάσα και επαναλαμβάνεται ρυθμικά στα επόμενα μέτρα της φράσης. Έτσι φαίνεται η εναλλαγή από την πέμπτη βαθμίδα (V) στην πρώτη-τονική (I) με το διανθισμό των δύο ογδών (σολ, λαβ) που καταλήγουν στο φα μισό.

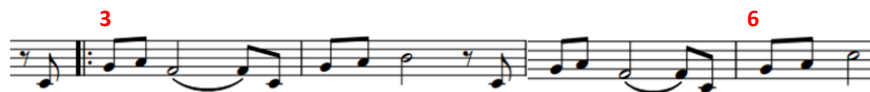
Χαρακτηριστικά φθογγικά σχήματα: Ο Legrand χρησιμοποιεί ένα συνδυασμό από διαβατικούς φθόγγους και μεγαλύτερα άλματα. Στα μοτίβα



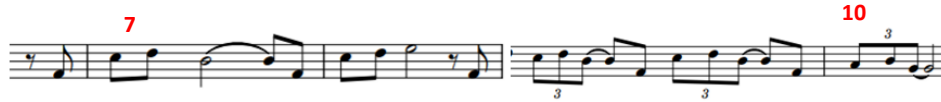
αρχίζει με διαβατικούς φθόγγους που κατεβαίνουν και χρησιμοποιεί διαστήματα μεγάλης 6ης (ντο#-μι) προς τα κάτω και αντίστοιχα διάστημα ελαττωμένης 8ης προς τα πάνω (μι-μιb). Έτσι αναδεικνύονται οι διαστηματικές επιλογές του και ταυτόχρονα διατηρείται ισορροπία καθοδικών και ανοδικών κινήσεων. Τέτοιες μελωδίες εντυπώνονται στο μυαλό του ακροατή.

Καλά οριοθετημένες φράσεις: Οι φράσεις του τραγουδιού είναι ευδιάκριτες με ρυθμική ομοιογένεια, θυμίζοντας τη δομή κομματιών της κλασικής μουσικής.




Ο Legrand χρησιμοποιεί στο Α μία οκτάμετρη φράση που χωρίζεται σε δύο τετράμετρες φράσεις:






και



Οι τετράμετρες φράσεις αυτές φράσεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν 4 υπο-φράσεις του ενός μέτρου οι οποίες βασίζονται στο ίδιο ρυθμικό μοτίβο το οποίο τελειώνει κάθε φορά με τη χρήση του μισού (κρατημένο με όγδοο) δίνοντας μια «ανάσα» για την επόμενη υπο-φράση. Στο τελευταίο δίμετρο στην κατάληξη, όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, βλέπουμε ότι παραλλάσσει το μοτίβο, προσθέτοντας τρίχη για να επιταχύνει τον εσωτερικό ρυθμό της μελωδίας.

Κυρίαρχα διαστήματα: Το αρχικό μοτίβο  αποτελείται από διάστημα 5ης καθαρής, 2ας μικρής και 3ης μικρής. Μακροδομικά σχηματίζεται διάστημα 4ης (ντο-φα), στη συνέχεια διάστημα 7ης μικρής  (ντο-σιβ), μετά πάλι 4ης και τέλος διάστημα 8ης  (ντο-ντο).

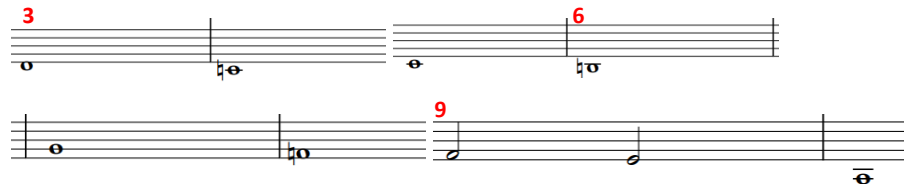
Στα επόμενα μοτίβα διακρίνουμε διαστήματα 2ας μικρής , 6ης μεγάλης  (ντο#-μι) και 8ης ελαττωμένης . Μακροδομικά στο μοτίβο αυτό σχηματίζεται διάστημα 7ης μεγάλης  (μι-φα).

Στοιχεία μακροδομής:

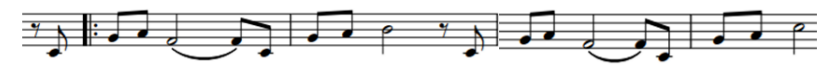
1. Στα μέτρα 3-6 ο Legrand χρησιμοποιεί το υλικό του αρχικού μοτίβου και δημιουργεί έναν ποικιλήμενο ισοκράτη.



2. Τα ισχυρά της συνοδείας μακροδομικά δημιουργούν μία μελωδική γραμμή. Όπως φαίνεται παρακάτω υπάρχει χρωματικό κατέβασμα στο μπάσο: φα-μι-μιβ-ρε-σιβ-λα-λαβ-ντο. Την χρωματική αυτή κίνηση την συναντάμε και στα επόμενα τραγούδια.



3. Οι τονισμένες νότες μακροδομικά δημιουργούν μία μελωδία. Πιο συγκεκριμένα, η μελωδική γραμμή αποτελείται από τα μισά (φα-σι-φα-ντο). Το ίδιο συμβαίνει αντίστοιχα και στην επόμενη φράση.



### 3.4.4. Αρμονία

Στο τραγούδι αυτό, ο Legrand περνάει από τη Φα- στην ομώνυμη μείζονα ΦΑ+ και μετά επιστρέφει στην αρχική Φα-.

Η εισαγωγή του πιάνου αποτελείται από αρπισματικές κινήσεις πάνω στην τονική. Παρατηρούμε ότι η μελωδία της Α1 ενότητας υπάρχει μέσα σε αυτές τις αρπισματικές κινήσεις οι οποίες συνεχίζουν στο μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού. Εδώ στην εισαγωγή μπορούν να χαρακτηριστούν και ως προανάκρουση της μελωδίας.

1

i i

Στην Α ενότητα, η πρώτη τετράμετρη φράση (μ. 3-6) που αποτελεί και την αρχή της αλυσίδας περιλαμβάνει τις εξής συγχορδίες:  $i-\#vi \emptyset 7$ . Εδώ χρησιμοποιείται μία **αλλοιωμένη συγχορδία** με οξυμένη τη βάση της ( $\#vi \emptyset 7$ ) η οποία συντελεί στο χρωματικό κατέβασμα του μπάσου που αναφέραμε παραπάνω.

3 Fm Fm/E Fm/Eb 6 Dm7(b5)

The sum-mer smiles The sum-mer knows and un-a-shamed she sheds her clothes.

i i i  $\#vi \emptyset 7$

Η δεύτερη τετράμετρη φράση (μ. 7-10) περιλαμβάνει τις συγχορδίες  $iv7-ii7-V7$  με το ίδιο ρυθμομελωδικό μοτίβο το οποίο ξεκινάει από την **iv** βαθμίδα με ελαφρώς διαφοροποιημένη αρμονία προκειμένου να καταλήξει σε μισή πτώση στην V. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί τον πρώτο κρίκο της αλυσίδας, ο οποίος όμως φαίνεται παραλλαγμένος στα τελευταία δύο μέτρα, καθώς υπάρχει σμίκρυνση και εμπλουτισμός του αρχικού μοτίβου με τρίχη. Αυτό συμβαίνει ίσως επειδή το υπο-μοτίβο αποτελείται από τρεις νότες και ταυτόχρονα για να ταιριάξουν και οι σίχοι.

7 Bbm Bbm/A 10 C11(b9)

The sum-mer smoothes the rest-less sky and lov-ing-ly she warms the sand on which you lie

iv7 iv7 iv ii7  $V_{11/9b}$  V7

Στη συνέχεια, περνάει στη ΦΑ+ όπου στην πρώτη τετράμετρη φράση (μ. 11-14) διακρίνουμε να ξεκινάει το ίδιο ρυθμο-μελωδικό μοτίβο, όμως σε μείζονα αυτή τη φορά, περιέχοντας την εναλλαγή των βαθμίδων I-iiØ5b -V-I-V7. Εδώ εμφανίζεται η **δανεική συγχορδία iiØ5b** με βαρυμένη την 5η σε δεύτερη αναστροφή με αποτέλεσμα στην αρχή κάθε μέτρου αυτής της φράσης να εμφανίζεται στο ισχυρό η νότα φα.

11 F  
The sum-mer knows the

Bm6/F F Cm7/F  
sum-mer wise she sees the doubts with - in your eyes

I iiØ4/3/5 V I v7

Στα μέτρα 15-16 αρχίζει ο πρώτος κρίκος της αλυσίδας

15 Bb6maj7 Bb7(b5)  
And so she takes her sum-mer time

IV7 iv7

ο οποίος όμως διακόπτεται (μ. 17-22) από την εμφάνιση νέου υλικού που αποτελείται από μία μετατροπική αλυσίδα (μ. 17-18 και 19-20) δημιουργώντας μία πορεία ημιτονίων προς τα κάτω (ντο#-ντο). Οι κλίμακες από τις οποίες περνάει είναι η ΛΑ+, η ΛΑb+, η ΣΟΛ+ και η Σολ- στην οποία καταλήγει η οποία είναι η ii της ΦΑ+. Η αλυσίδα ξεκινάει στην τονικότητα της ΛΑ+ με την παρακάτω διαδοχή συγχορδίων: V7-I7-V7-I7, περνάει στην ΛΑb+ : V7- I7-V7-I7, στην ΣΟΛ+ : V7-I7 και στην Σολ- : v7. Αξίζει να επισημανθεί ότι υπάρχει παρουσία τριτόνου (4ης αυξημένης) στις αλλαγές από κλίμακα σε κλίμακα. Για παράδειγμα από τη ΛΑ+ η συγχορδία σύνδεσης με την επόμενη τονικότητα της ΛΑb+ είναι η δεσπόζουσά της (Mi**b**) που έχει σχέση τριτόνου με την ΛΑ+ που προηγείται.

17 Amaj7 E7(b9) Amaj7 Eb7(b9)  
moon to wait and the sun to lin - ger.

I7 V7 I7 / Ab: V7

19 Abmaj7 Eb7(b9) Abmaj7 D7(b9) 21 G 22 Gm7(b5)

17 V7 17 / G: V7 I / Gm: i

Στα επόμενα μέτρα 23-26 ξαναεμφανίζεται το αρχικό θέμα στη ΦΑ+ και στη συνέχεια (μ. 27-30) επιστρέφει στην Φα- για να ακουστεί δύο φορές το πρώτο μοτίβο σαν να επαναλαμβάνει το μέτρο 3, την αρχική ιδέα δύο φορές.

23 F/C Gm7(b5)/C F/C Bbm6/C

I iiø7 I iv°

27 Fm/C Gm7(b5)/C 1. Fm 2. Fm Fm6/9

i iiø7 i

	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΕΝΟΤΗΤΑ Α	ΕΝΟΤΗΤΑ Β	ΕΝΟΤΗΤΑ Α'
ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΕΣ	Fm (μ. 1-2)	Fm (μ. 3-10)	F (μ. 11-16) A (μ. 17-18) Ab (μ. 19-20) G (μ. 21) Gm (μ. 22)	F (μ. 23-26) Fm (μ. 27-30)

### 3.4.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση

Όπως επισημάναμε παραπάνω, οι στίχοι του τραγουδιού γράφτηκαν από τον Alan και τη Marilyn Bergman αλλά δεν ακούγονται στην ταινία.

## Μελωδική έκφραση

Η μελωδία του τραγουδιού και σε αυτό το τραγούδι συνδέεται με το ρυθμό και τον τονισμό των λέξεων. Η ρυθμική και μελωδική δομή του τραγουδιού ενισχύεται από τη χρήση ομοιοκαταληξίας. Στο «The Summer Knows» παρουσιάζεται πλεκτή ομοιοκαταληξία όπως και σε κάποια από τα προηγούμενα τραγούδια. Στο συγκεκριμένο η ομοιοκαταληξία παρατηρείται μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου όπως φαίνεται παρακάτω.

The summer smiles...  
the summer knows  
and un-a-shamed\_  
she shed her clothes.

Άλλα τέτοια ζευγάρια είναι: «sky- lie», «wise-eyes», «linger-finger».

Οι μεγάλες νότες σε διάρκεια, στη συγκεκριμένη περίπτωση τα μισά, έχουν κατά κύριο λόγο μονοσύλλαβες λέξεις. Αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό στα παρακάτω παραδείγματα του τραγουδιού: Τα μισά τονίζουν τις λέξεις «smiles», «knows», «(una)shamed», «clothes», «smoothes», «sky», «lie», «knows», «wise», «doubts», «eyes», «takes», «time». Επίσης οι νότες αυτές δημιουργούν μακροδομικά μία μελωδία που στηρίζεται σε διαστήματα 4ης και 5ης αναδεικνύοντας ίσως μία αίσθηση ομαλότητας και ισορροπίας. Όπως βλέπουμε στο παράδειγμα, οι στίχοι «The summer smiles, the summer knows» αναφέρονται σε ένα χαρούμενο και γεμάτο καλοκαίρι το οποίο συνδέεται άμεσα με τη σταθερότητα των διαστημάτων. Αυτή η αίσθηση ισορροπίας και ομαλότητας είναι σε μία ελάχισσων κλίμακα όπου πιθανώς δείχνει την πρόθεση μιας υποβόσκουσας μη θετικής εξέλιξης.

The summer smiles \_\_\_ the summer knows \_\_\_ and un-a-shamed\_ she sheds her clothes

Επίσης, στο παρακάτω δομικό μοτιβικό στοιχείο διακρίνουμε άμεση συσχέτιση μουσικής με στίχο. Πιο συγκεκριμένα, παραλλάσσεται το αρχικό ρυθμικό σχήμα για να ταιριάζει με τους στίχους οι οποίοι αποτελούνται από περισσότερες λέξεις.

and lov-ing-ly she warms the sand on which you lie



## Αρμονική έκφραση

Σχετικά με την αρμονική έκφραση και σε αυτό το τραγούδι παρατηρούνται τονικές αποκλίσεις και μετατροπές προς άλλες τονικότητες οι οποίες σε συνδυασμό με τους στίχους τονίζουν τα συναισθηματικά μηνύματα του τραγουδιού.

Πιο συγκεκριμένα, στη Β ενότητα του τραγουδιού εντοπίζουμε τη μετάβαση από τη ΛΑ+ στη ΛΑb+, στη ΣΟΛ+ για να καταλήξει στη Σολ-.

Musical score for measures 17-18. The melody is written on a treble clef staff with lyrics: "moon to wait and the sun to lin - ger." The accompaniment is on a bass clef staff. Chords are indicated above the melody: Amaj7, E7(b9), Amaj7, E7(b9). Below the bass staff, the chord progression is labeled: I7, V7, I7 / Ab:, V7.

Musical score for measures 19-22. The melody is written on a treble clef staff with lyrics: "Twists the world 'round her sum-mer fin - ger, lets you see the won-der of it all". The accompaniment is on a bass clef staff. Chords are indicated above the melody: Abmaj7, Eb7(b9), Abmaj7, D7(b9), G, Gm7(b5). Below the bass staff, the chord progression is labeled: I7, V7, I7 / G: V7, I, / Gm: i.

- Αρχικά παρατηρούμε ότι μακροδομικά η πρώτη λέξη κάθε φράσης (moon, twists, lets) δημιουργεί μια μελωδική γραμμή με τη χρήση του χρωματικού κατεβάσματος (λα-λαb-σολ) το οποίο δίνει έμφαση κάθε φορά στην τονική της νέας τονικότητας. Αυτή η χρωματική πορεία ημιτονίων προς τα κάτω συχνά μπορεί να χαρακτηρίσει ένα «love theme» ή μελαγχολικές σκέψεις, πράγμα που συμβαίνει και στη συγκεκριμένη περίπτωση.<sup>170</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι η μακροδομική χρήση χρωματικού κατεβάσματος χρησιμοποιείται και στην Α ενότητα του τραγουδιού, όπως έχουμε επισημάνει παραπάνω (υποενότητα: Μελωδία).
- Η αλλαγή τονικοτήτων ίσως παραπέμπει σε μία συναισθηματική μετάπτωση η οποία δηλώνεται με την αλλαγή των κλιμάκων που αλλάζουν χρωματικά προς τα κάτω. Στο σημείο αυτό περιγράφονται τα συναισθήματα που νιώθει η κοπέλα αμέσως μετά από την αμφιβολία που βλέπει στα μάτια του (στον προηγούμενο στίχο «she sees the doubts within your eyes») τα οποία είναι αυτά της αβεβαιότητας και της μελαγχολίας.<sup>171</sup>

<sup>170</sup> Daniel Goldmark, Lawrence Kramer and Richard Leppert, ed., *Beyond the Soundtrack: Representing music in cinema*, ed. (London: University of California Press, 2007), 253

<sup>171</sup> Audissino, *Film music as a film device*, 109-110

Συνεπώς υπάρχει μεγάλος συσχετισμός με τους στίχους. Όπως οι στίχοι παραπέμπουν στη μεταβολή των εποχών από το καλοκαίρι στο φθινόπωρο, έτσι και οι αρμονικές αλλαγές αντανακλούν μουσικά τη μεταβολή αυτή και δημιουργούν τα αντίστοιχα συναισθήματα που περιγράφονται στους στίχους του τραγουδιού.

## 4. ΕΥΡΗΜΑΤΑ

Με βάση το ερευνητικό ερώτημα και σε συνδυασμό με τις αναλυτικές θεωρήσεις των δομικών στοιχείων των τεσσάρων τραγουδιών, που προηγήθηκαν, θα μπορούσαν να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα σχετικά με την «συνθετική εικόνα» ή και τις συνθετικές «εμμονές» του Michel Legrand ως προς τη μορφολογική δομή, τον ρυθμό, τη μελωδία, την αρμονία και τη συσχέτιση του στίχου με τη μελωδική και αρμονική έκφραση.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι τα τραγούδια παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά.

### 4.1. Μορφολογική δομή

Μέσα από τη μελέτη των τραγουδιών του Michel Legrand «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (1964), «Chanson de Maxence» (1967), «The windmills of your mind» (1968) και «The Summer Knows» (1971), μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα πως η δομή τους έχει μορφή: AABA

εκτός από το «Chanson de Maxence» το οποίο έχει μορφή A1A2A3.

**Εισαγωγή:** Κάθε τραγούδι ξεκινάει με την εισαγωγή η οποία κυμαίνεται από 2 έως 4 μέτρα. Στα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «Windmills of your mind» συναντάμε στην εισαγωγή την εμφάνιση στοιχείων από το κύριο θέμα της μελωδίας, ενώ στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και στο «The Summer Knows» την ένταξη μόνο στην τονικότητα του τραγουδιού καθώς απουσιάζει το θέμα της μελωδίας.

- «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → 2 μέτρα
  - «Chanson de Maxence» → 4 μέτρα
  - «Windmills of your mind» → 2 μέτρα
  - «The Summer Knows» → 2 μέτρα
- } Εμφάνιση στοιχείων του θέματος της μελωδίας

**A ενότητα:** Μετά την εισαγωγή ακολουθεί η A ενότητα η οποία περιέχει το couplet.

- Το μέρος αυτό αποτελείται είτε από δύο οκτάμετρα είτε από ένα οκτάμετρο και ένα εξάμετρο είτε μόνο από ένα οκτάμετρο.
- Κάθε οκτάμετρο χωρίζεται είτε σε τετράμετρες είτε σε δίμετρες φράσεις.
- Αντίστοιχα και το εξάμετρο σε τρεις δίμετρες φράσεις.
- Παρατηρούμε ότι τα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «The Summer Knows» ακολουθούν ακριβώς των ίδιο χωρισμό των επιμέρους φράσεων.
- «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → A ενότητα (2 οκτάμετρα) (4+4, 4+4)
- «Chanson de Maxence» → A1 ενότητα (1 οκτάμετρο) (2+2+2+2)
- «Windmills of your mind» → A ενότητα (1 οκτάμετρο και 1 εξάμετρο) (4+4, 4+2 ή [2+2+2+2], [2+2+2]).
- «The Summer Knows» → A ενότητα (1 οκτάμετρο ) (4+4 ή [2+2+2+2]).

**A ενότητα (Επανάληψη):** Μετά έρχεται η επανάληψη της A ενότητας η οποία περιέχει το δεύτερο couplet (δεύτερη στροφή) και έχει ακριβώς την ίδια δομή και τον ίδιο χωρισμό μέτρων

- «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → (2 οκτάμετρα) (4+4, 4+4)
- «Windmills of your mind» → (1 οκτάμετρο και 1 εξάμετρο) (4+4, 4+2 ή [2+2+2+2], [2+2+2]).

με τη μόνη αλλαγή τους στίχους της δεύτερης στροφής.

Τη δομή αυτή ακολουθούν όλα τα τραγούδια, εκτός από το «The Summer Knows» το οποίο ως επανάληψη έχει έξι μέτρα αντί για οκτώ.

Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι η επανάληψη του «Chanson de Maxence» θα χαρακτηριστεί ως A2, διότι δεν ακολουθεί B και συνεχίζει κατευθείαν με το A3 το οποίο περιλαμβάνει την τρίτη στροφή και ακολουθεί την ίδια δομή.

**13**

Je ne con-nais rien d'elle et pour-tant je la vois

J'ai in-ven-te son nom j'ai en-ten-du sa voix J'ai des-si-ne son corps

**18**

Et j'ai peint son vi-sage Son por-trait et l'a-mour ne font plus qu'une i-mage

**20**

**B ενότητα:** Στη συνέχεια ακολουθεί η B ενότητα:

- «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → B ενότητα (1 εξάμετρο και 1 τετράμετρο) ([2+2+2], 4)
- «Windmills of your mind» → B ενότητα (2 οκτάμετρα) (4+4, 4+4) ή [2+2+2+2], [2+2+2+2]).
- «The Summer Knows» → B ενότητα (1 εξάμετρο) (2+2+2)

Όπως είπαμε και παραπάνω εξαίρεση αποτελεί το «Chanson de Maxence» το οποίο δεν έχει B ενότητα.

**A' ενότητα:** Μετά επανέρχεται η A ενότητα είτε ακολουθώντας ακριβώς την ίδια δομή, είτε με μικρές παραλλαγές ως προς την έκταση ή την τονικότητα της αρχικής A ενότητας.

- «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → A ενότητα (2 οκτάμετρα) (4+4, 4+4)
- «Chanson de Maxence» → A3 ενότητα (1 οκτάμετρο) (2+2+2+2)
- «Windmills of your mind» → A' ενότητα (1 τετράμετρο και 1 εξάμετρο) ([2+2], [3+3])
- «The Summer Knows» → A' ενότητα (1 οκτάμετρο) (4+4) ή [2+2+2+2]

**Κλείσιμο (Coda/Outro):** Κάθε τραγούδι τελειώνει με ένα outro το οποίο εκτείνεται από 3 έως 6 μέτρα.

- «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → 4 μέτρα

- «Chanson de Maxence» → 3 μέτρα
  - «Windmills of your mind» → 6 μέτρα
  - «The Summer Knows» → 5 μέτρα
  - Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι το «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και το «Windmills of your mind» παρουσιάζουν παρόμοιο αριθμό μέτρων σε κάθε ενότητα και παρόμοιο χωρισμό των επιμέρων φράσεων.
  - Επίσης, το «Chanson de Maxence» και το «The Summer Knows» εμφανίζουν ίδιο αριθμό μέτρων στην έκταση της A ενότητας και της επανέκθεσης της A ενότητας.
- Συνεπώς, η μορφή που ακολουθούν τα τραγούδια είναι AABA η οποία είναι η πιο συνηθισμένη μορφή που χρησιμοποιείται στη τζαζ και στη δημοφιλή μουσική. Διαφοροποίηση παρουσιάζει μόνο το «Chanson de Maxence» που έχει μορφή A1A2A3.

## 4.2. Ρυθμός

Εξετάζοντας τη ρυθμική κατασκευή των τραγουδιών προκύπτει αβίαστα η μοτιβική «εμμονή» του Legrand σε κάθε ενότητα των τραγουδιών.

- **«Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (AABA)**

Μοτίβο A ενότητας → 

Εμφανίζεται 9 φορές καταλαμβάνοντας 36 από τα συνολικά 64 μέτρα του τραγουδιού.

Μοτίβο B ενότητας → 

Εμφανίζεται 3 φορές καταλαμβάνοντας 6 από τα συνολικά 64 μέτρα του τραγουδιού.

- **«Chanson de Maxence» (A1A2A3)**

Μοτίβο A ενότητας → 

Εμφανίζεται 9 φορές καταλαμβάνοντας 18 από τα συνολικά 30 μέτρα του τραγουδιού.

- «Windmills of your mind» (AABA)



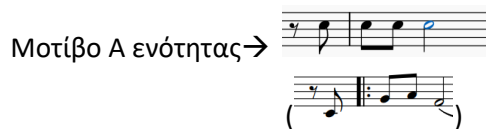
Εμφανίζεται 14 φορές καταλαμβάνοντας 31 από τα συνολικά 56 μέτρα του τραγουδιού.



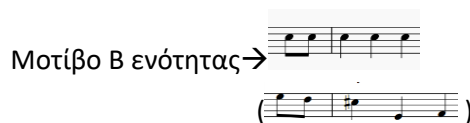
Εμφανίζεται 8 φορές καταλαμβάνοντας 17 από τα συνολικά 56 μέτρα του τραγουδιού.

Καθώς το ίδιο ρυθμικό μοτίβο εμφανίζεται και στις δύο ενότητες έχουμε συνολικά την εμφάνισή του 22 φορές καταλαμβάνοντας 47 από τα συνολικά 56 μέτρα.

- «The Summer Knows» (AABA)



Εμφανίζεται 36 φορές καταλαμβάνοντας 36 από τα συνολικά 61 μέτρα.



Εμφανίζεται 6 φορές καταλαμβάνοντας 8 από τα συνολικά 61 μέτρα.

Όλα τα τραγούδια είναι γραμμένα σε 4/4. Παρατηρούμε ότι έχουμε συχνότατα το ίδιο μοτιβικό στοιχείο (είτε αυτούσιο είτε παραλλαγμένο) σε τονικές μετατοπίσεις καθώς συναντάμε συνολικά σε όλα τα τραγούδια 24 φορές το πρώτο, 48 φορές το δεύτερο, 77 φορές το τρίτο όπως φαίνεται και παρακάτω.

Ένα ρυθμικό μοτίβο που υπάρχει σε όλα τα τραγούδια είτε ίδιο είτε ελαφρώς παραλλαγμένο είναι το:



➤ «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» →   
()

➤ «Chanson de Maxence» →   
()

➤ «Windmills of your mind» →   
()

➤ «The Summer Knows» →   
()

Εμφάνιση χωρίς επαναλήψεις	Εμφάνιση με επαναλήψεις
3 φορές	3 φορές
8 φορές	8 φορές
5 φορές	7 φορές
3 φορές	6 φορές

Όπως παρατηρούμε αυτό το ρυθμικό σχήμα μένει ίδιο στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και στο «Windmills of your mind».

Ένα ακόμα ρυθμικό σχήμα που εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένο είναι το:



➤ «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» →   
()

➤ «Chanson de Maxence» →   
()

➤ «Windmills of your mind» →   
()

➤ «The Summer Knows» →   
()

Εμφάνιση χωρίς επαναλήψεις	Εμφάνιση με επαναλήψεις
3 φορές	3 φορές
8 φορές	8 φορές
1 φορά	1 φορά
18 φορές	36 φορές

Επίσης, το παρακάτω ρυθμικό μοτιβικό στοιχείο βρίσκεται με μικρές παραλλαγές σε όλα τα τραγούδια:



➤ «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» →

➤ «Chanson de Maxence» →

➤ «Windmills of your mind» →

➤ «The Summer Knows» →

Εμφάνιση χωρίς επαναλήψεις	Εμφάνιση με επαναλήψεις
3 φορές	3 φορές
15 φορές	15 φορές
15 φορές	23 φορές
18 φορές	36 φορές

### 4.3. Μελωδία

Η έκταση της μελωδίας σε κάθε τραγούδι είναι η εξής:

«Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → διαστήμα 11ης (λα-ρε)

«Chanson de Maxence» → διάστημα 12ης (λα#-μιb)

«Windmills of your mind» → διάστημα 13ης (λα#-φα)

«The Summer Knows» → διάστημα 10ης (ντο-μι)

Στη συνέχεια θα μπορούσαμε να επιστημόνουμε τα διαστήματα που εμφανίζονται σε κάθε τραγούδι στην ενότητα A σε σχέση με αυτά της B ενότητας.

Όπως βλέπουμε στον παρακάτω πίνακα στην ενότητα A εμφανίζονται σε όλα τα τραγούδια τα διαστήματα: 2ας μικρής και μεγάλης και 4ης καθαρής. Τα τραγούδια «Chanson de Maxence», «Windmills of your mind» και «The Summer Knows» παρουσιάζουν περισσότερες ομοιότητες σε αυτή την ενότητα καθώς έχουν κοινά και τα διαστήματα 3ης μικρής και 7ης μικρής.

ΕΝΟΤΗΤΑ A	ΔΙΑΣΤΗΜΑ TA	«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	«Chanson de Maxence»	«Windmills of your mind»	«The Summer Knows»
	2ας μικρής	x	x	x	x



	2ας μεγάλης	x	x	x	x
	3ης μικρής		x	x	x
	3ης μεγάλης		x		x
	4ης καθαρής	x	x	x	x
	5ης καθαρής			x	x
	6ης μικρής		x	x	
	6ης μεγάλης		x	x	
	7ης μικρής		x	x	x
	7ης μεγάλης	x		x	
	8ης καθαρής	x			

Αντιθέτως, στην ενότητα Β, όπως βλέπουμε παρακάτω, τα κοινά διαστήματα μεταξύ των τραγουδιών είναι τα εξής: 2ας μικρής και μεγάλης, 3ης μικρής και μεγάλης και 4ης καθαρής. Τα τραγούδια «Windmills of your mind» και «The Summer Knows» στην ενότητα αυτή εμφανίζουν κοινά και τα διαστήματα 6ης μεγάλης, 7ης μικρής και μεγάλης. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι το τραγούδι «Chanson de Maxence» απουσιάζει από τον πίνακα διότι δεν έχει Β ενότητα.


ΕΝΟΤΗΤΑ Β	ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ	«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»		«Windmills of your mind»	«The Summer Knows»
	2ας μικρής	x		x	x
	2ας μεγάλης	x		x	x
	3ης μικρής	x		x	x
	3ης μεγάλης	x		x	x
	4ης καθαρής	x		x	x
	5ης καθαρής			x	
	6ης μικρής			x	
	6ης μεγάλης			x	x
	7ης μικρής			x	x
	7ης μεγάλης			x	x
	8ης καθαρής				
	8ης ελαττωμένης				x


Στη συνέχεια, όσον αφορά την εξέλιξη της μελωδίας κάθε τμήματος του κάθε τραγουδιού μπορούμε να παρατηρήσουμε τις παρακάτω ομοιότητες και διαφορές:


- **Εισαγωγή:** Σε δύο από τα τέσσερα τραγούδια, στο «Chanson de Maxence» και «Windmills of your mind» χαρακτηριστική αποτελεί η εμφάνιση στοιχείων από το κύριο θέμα της μελωδίας. Στα υπόλοιπα τραγούδια, «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «The Summer Knows», απουσιάζει εντελώς το θέμα της μελωδίας.
- **Ενότητα Α:** Οι κινήσεις της μελωδίας στα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» αρχίζουν με βηματικές κινήσεις και συνεχίζουν με μεγάλα άλματα είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω σε διαστήματα 6ης ή 7ης. Στα άλλα δύο τραγούδια «Windmills of your mind» και «The Summer Knows» η μελωδία αρχίζει με άλμα 4ης προς τα κάτω ή 5ης προς τα πάνω αντίστοιχα.


Η χρήση επανάληψης φθόγγων εμφανίζεται στα τραγούδια «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «Windmills of your mind». Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στο δεύτερο παρατηρείται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, καθώς αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό ολόκληρου του τραγουδιού.

Ένα κοινό μελωδικό χαρακτηριστικό που εμφανίζουν όλα τα τραγούδια είναι η χρήση νότας με μεγαλύτερη διάρκεια (αξία μισού ή τετάρτου) στο τέλος της κάθε φράσης (δίμετρης ή τετράμετρης). Στα τρία τραγούδια η κίνηση προς τη νότα αυτή γίνεται βηματικά

«Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → 

«Chanson de Maxence» → 

«Windmills of your mind» → 

ενώ στο «The Summer Knows» με άλμα 3ης προς τα πάνω. 

- **Ενότητα Α (επανάληψη):** Στην περίπτωση των τραγουδιών «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «Windmills of your mind» η μελωδία της Α ενότητας επαναλαμβάνεται αυτούσια, καθώς το τραγούδι έχει επανάληψη η οποία οδηγεί στη Β ενότητα. Το «Chanson de Maxence» έχει στο Α2 την ίδια μελωδία με τη διαφορά ότι στα τρία τελευταία μέτρα αλλάζει τονικότητα προκειμένου να περάσει σε νέα τονικότητα στην επόμενη ενότητα.

Η επανάληψη του Α στο «The summer Knows» δεν είναι αυτούσια. Η μελωδία εμφανίζεται στην ομώνυμη μείζονα, είναι μικρότερη κατά 2 μέτρα (εξάμετρη αντί για οκτάμετρη) και παρουσιάζει διαφορές με σκοπό να συνδεθεί με τη Β ενότητα.

- **Ενότητα Β:** Σε όλα τα τραγούδια, εκτός από το «Chanson de Maxence» που δεν έχει Β ενότητα, παρατηρείται σε αυτή την ενότητα η επιλογή των υψηλότερων νοτών της μελωδίας.

Στην περίπτωση των τραγουδιών «Windmills of your mind» και «The summer Knows» εντοπίζονται βηματικές κινήσεις που οδηγούν σε μεγάλα άλματα 6ης και 7ης.

Το κοινό χαρακτηριστικό της επανάληψης φθόγγων εμφανίζεται στα τραγούδια «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «Windmills of your mind».

- **Κλείσιμο/outro:** Το κλείσιμο όλων των τραγουδιών γίνεται με την εμφάνιση μελωδικών στοιχείων της A ενότητας. Πιο συγκεκριμένα, στα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «The Windmills of your mind» υπάρχει μία προέκταση του τελευταίου μέτρου της τελευταίας φράσης της A ενότητας. Στο «The summer Knows» έρχεται η επανεμφάνιση του αρχικού θέματος της μελωδίας, επαναλαμβάνεται δύο φορές και αυτό σημαίνει το τέλος του τραγουδιού. Στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» παρατηρείται το ίδιο κλείσιμο με αυτό της τελευταίας φράσης της A ενότητας που οδηγεί στην επανάληψη. Αυτό περιλαμβάνει άλματα με νότες του αρπέζ που καταλήγουν σε πτώση ii7-V7-i.
- **Συνοδεία πιάνου:** Χαρακτηριστικό στοιχείο όλων των τραγουδιών είναι η παράθεση μελωδίας στο δεξί χέρι του πιάνου και η συμπλήρωση της αρμονίας από το αριστερό με συχνή χρήση χρωματικού κατεβάσματος στο μπάσο. Θα πρέπει να επισημανθεί ξανά ότι η παράλληλη προσθήκη της μελωδίας από το δεξί χέρι είναι κυρίως εκδοτική πρακτική.

Παρατηρώντας τη μελωδική κατασκευή των τραγουδιών μπορούμε να επισημάνουμε την συχνή χρήση των αρμονικών μετατοπίσεων του Legrand με το ίδιο μοτιβικό στοιχείο. Η ίδια μελωδία (ή με ελάχιστες διαφορές) επαναλαμβάνεται κάθε φορά σε διαφορετικά τονικά ύψη.

- **«Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (AABA)**

Μοτιβικό στοιχείο A ενότητας:



(μ. 3-6, εμφανίζεται 3 φορές και καταλαμβάνει 12 από τα 64 μέτρα του τραγουδιού.)



(μ. 7-10, εμφανίζεται 3 φορές καταλαμβάνοντας 12 από τα συνολικά 64 μέτρα του τραγουδιού.)



(μ. 11-14, εμφανίζεται 3 φορές και καταλαμβάνει 12 από τα 64 μέτρα του συνολικού τραγουδιού.)

Μοτιβικό στοιχείο B ενότητας:



(μ. 19-20, εμφανίζεται 1 φορά και καταλαμβάνει 2 μέτρα από τα 64 του τραγουδιού.)





3η εμφάνιση  
(μ. 7-9, εμφανίζεται 2 φορές καταλαμβάνοντας 6 από τα 56 μέτρα του τραγουδιού.)



4η εμφάνιση  
(μ. 9-11, εμφανίζεται 2 φορές και καταλαμβάνει 6 από τα συνολικά 56 μέτρα.)



5η εμφάνιση  
(μ. 15-16, εμφανίζεται 3 φορές καταλαμβάνοντας 6 από τα 56 μέτρα.)



6η εμφάνιση  
(μ. 16-17, εμφανίζεται 3 φορές και καταλαμβάνει 6 από τα συνολικά 56 μέτρα.)

Μοτιβικό στοιχείο Β ενότητας (παραλλαγές):



1η εμφάνιση  
(μ. 17-19, εμφανίζεται 1 φορά και καταλαμβάνει 3 από τα 56 μέτρα.)



2η εμφάνιση  
(μ. 19-21, εμφανίζεται 2 φορές και καταλαμβάνει 6 από τα συνολικά 56 μέτρα.)



3η εμφάνιση  
(μ. 21-23, εμφανίζεται 1 φορά καταλαμβάνοντας 3 από τα 56 μέτρα.)



4η εμφάνιση  
(μ. 23-25, εμφανίζεται 1 φορά και καταλαμβάνει 3 από τα 56 μέτρα.)



5η εμφάνιση  
(μ. 23-25, εμφανίζεται 1 φορά και καταλαμβάνει 3 από τα 56 μέτρα.)



6η εμφάνιση  
(μ. 31-33, εμφανίζεται 1 φορά καταλαμβάνοντας 3 από τα συνολικά 56 μέτρα.)



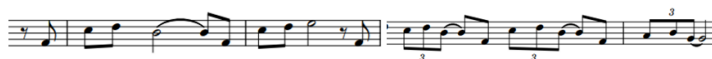
Κοινό μοτίβο Α και Β ενότητας:  
(μ. 11-12, εμφανίζεται 3 φορές καταλαμβάνοντας 9 από τα 56 μέτρα.)

- «The Summer Knows» (AABA)

Μοτιβικό στοιχείο Α ενότητας:



(μ. 3-6, εμφανίζεται 6 φορές και καταλαμβάνει 24 από τα 61 μέτρα.)



2η εμφάνιση  
(μ. 7-10, εμφανίζεται 2 φορές καταλαμβάνοντας 8 από τα συνολικά 61 μέτρα.)

Μοτιβικό στοιχείο Β ενότητας:



(μ. 17-18, εμφανίζεται 2 φορές και καταλαμβάνει 8 από τα 61 μέτρα.)



(μ. 19-20, εμφανίζεται 2 φορές καταλαμβάνοντας 8 από τα συνολικά 61 μέτρα.)

#### 4.4. Αρμονία

Τα τραγούδια που ασχοληθήκαμε βρίσκονται στις παρακάτω ελάχιστονες κλίμακες.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	Dm
«Chanson de Maxence»	Bm
«The Windmills of your mind»	Em
«The summer Knows»	Fm

Τα τραγούδια «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «The Windmills of your mind» παραμένουν στην αρχική τονικότητα καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, ενώ τα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «The summer Knows» κάνουν μετατροπία και σε άλλη τονικότητα. Όμως, σε όλα τα τραγούδια γίνονται μικρές τονικές αποκλίσεις κυρίως προς τη ii, III, iv, V βαθμίδα.

#### Διαδοχές συγχορδιών ξεχωριστά σε κάθε ενότητα

Σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα παρατηρούμε ότι η Α ενότητα σε όλα τα τραγούδια τελειώνει με στην V βαθμίδα. Τα τελευταία δύο τραγούδια ξεκινάνε με τη σύνδεση της πρώτης με την έκτη βαθμίδα (i-VI7 και i-#vi  $\emptyset$ 7 αντίστοιχα).

<b>ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ</b>	<b>ΔΙΑΔΟΧΕΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΕΝΟΤΗΤΑ Α</b>
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	i-V7-i-(V7)iv-iv, iv- <sup>b</sup> VII <sup>A</sup> -iv7-(V7)III-III <sup>A</sup> -ii, (τρίτονο)-V7-i-(V7)iv – iv, ii∅-i-ii7-V7-i-ii∅7-V7
«Chanson de Maxence»	ii7-V7-i, iv7-VII7-III7, ii7-V7-vii07-i7, (ii7-V7-vii07-I)III, (ii7-V7)V, (iio7-V7/9b)iv, iv7-VII7-III-ii-V
«The Windmills of your mind»	i-VI7-ii2, viio7-i7, (ii7-V7b9)iv-iv7, ii7-V9-VIIA-III7, VI7-ii∅7-V7b9-(vii7)V, V7
«The summer Knows»	i-#vi ∅7, V-V7

Στη συνέχεια, στην επόμενη ενότητα που είτε επαναλαμβάνεται η Α ενότητα είτε εμφανίζεται με μικρές τροποποιήσεις παρατηρούμε ότι τα τραγούδια «Je ne pourrai jamais vivre sans toi», «The Windmills of your mind» και «The summer Knows» αρχίζουν με την πρώτη βαθμίδα και τα τραγούδια «Chanson de Maxence», «The Windmills of your mind» και «The summer Knows» τελειώνουν στην πέμπτη βαθμίδα.

<b>ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ</b>	<b>ΔΙΑΔΟΧΕΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΕΝΟΤΗΤΑ Α (ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ)</b>
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	i-V7-i-(V7)iv-iv, iv- <sup>b</sup> VII <sup>A</sup> -iv7-(V7)III-III <sup>A</sup> -ii, (τρίτονο)-V7-i-(V7)iv – iv, ii∅-i-ii7-V7-i-ii∅7-i
«Chanson de Maxence»	ii7-V7-i, iv7-VII7-III7, ii7-V7-vii07-i7, (ii7-V7-vii07-I)III, (ii7-V7)V, Eb: (iio7-V)ii-ii-V-I, Cm: ii-V
«The Windmills of your mind»	i-VI7-ii2, viio7-i7, (ii7-V7b9)iv-iv7, ii7-V9-VII <sup>A</sup> -III7, VI7-ii∅7-V7b9-(vii7)V, V7
«The summer Knows»	I-ii∅5b -V-I-v7, IV7-iv7- A: V7

Στην Β ενότητα, εντοπίζουμε τη χρήση περισσότερων τονικών αποκλίσεων οι οποίες δημιουργούν πιο σύνθετες αρμονικές συνδέσεις και με αυτόν τον τρόπο διαφέρουν από την Α ενότητα.

<b>ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ</b>	<b>ΔΙΑΔΟΧΕΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΕΝΟΤΗΤΑ Β</b>
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	VI-iv, VI-i-VI-i-VI, ii∅7-V7b9, (ii7-V7)V-ii-V-V7
«Chanson de Maxence»	-
«The Windmills of your mind»	i-iv7, (ii7V7/9b)III-III7, (ii7-V7/9b)VI-VI7, (II7-V7b9)V-V7, (ii7-V7b9)iv-iv7, (ii7-V7b9)III-III7, VI7-ii7, iv-(τρίτονο)-I6/4-V7-i
«The summer Knows»	A: V7-I7-V7-I7, Ab: V7- I7-V7-I7, G: V7- I7, Gm: V7

Τέλος, στην τελευταία ενότητα μόνο το «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» αποτελεί πιστή επανάληψη της Α ενότητας. Τα υπόλοιπα τραγούδια έχουν στοιχεία της Α ενότητας με μικρές τροποποιήσεις είτε ως προς την έκταση όπως στο «The Windmills of your mind», είτε ως προς την τονικότητα όπως στο «Chanson de Maxence» είτε ως προς και τα δύο όπως στο «The summer Knows».

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	ΔΙΑΔΟΧΕΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΕΝΟΤΗΤΑ Α'
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	i-V7-i-(V7)iv-iv, iv-bVIIA-iv7-(V7)III-III A-ii, (τρίτονο)-V7-i-(V7)iv-iv, ii∅-i-ii7-V7-i-ii∅7-i
«Chanson de Maxence»	ii∅7-V7-i7, iv-VII-III, (ii∅7-V7/9b)V, (ii7-V7)iv, iv7-VII7-III7-VI7-ii∅7-V-i
«The Windmills of your mind»	i-VI7-ii7-V7-(vii7)V-I6/4-VI7-V7-i-ii7-V7/5b-i
«The summer Knows»	I-ii7/5b-I-ivo-i-ii7-i

### Συχνότητα συγχορδιών και διαδοχών συγχορδιών

Στους παρακάτω πίνακες παρατηρούμε τις συγχορδίες και τις διαδοχές συγχορδιών που εμφανίζονται συχνότερα σε κάθε τραγούδι ξεχωριστά.

Όπως γίνεται αντιληπτό από τον παρακάτω πίνακα, στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» πιο πολλές φορές εμφανίζονται η i βαθμίδα και οι συνδέσεις i-iv και ii7-V7.

«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»					
<b>Συγχορδίες</b>	i → 22 φορές	V7 → 10 φορές	iv → 6 φορές	ii7 → 6 φορές	VI → 4 φορές
<b>Διαδοχές</b>	i-V7 → 6 φορές i-VI → 3 φορές	V7-i → 7 φορές	i-iv → 9 φορές	ii7-V7 → 9 φορές	VI-i → 2 φορές

Στο παρακάτω τραγούδι κυριαρχεί η συγχορδία της V7 και η διαδοχή ii7-V7.

«Chanson de Maxence»					
<b>Συγχορδίες</b>	i → 6 φορές	V7 → 14 φορές	iv7 → 6 φορές	ii7 → 10 φορές	III → 6 φορές
<b>Διαδοχές</b>	i-iv7 → 3 φορές	V7-i → 6 φορές	iv7-vii7 → 3 φορές	ii7-V7 → 13 φορές	vii7-III → 3 φορές

Στο «The Windmills of your mind» εντοπίζονται περισσότερες φορές οι συγχορδίες V7 και ii7. Και σε αυτό το τραγούδι κυριαρχεί η διαδοχή ii7-V7.

«The Windmills of your mind»					
<b>Συγχορδίες</b>	i → 12 φορές	V7 → 19 φορές	iv → 7 φορές	ii7 → 19 φορές	VI → 8 φορές



<b>Διαδοχές</b>	i-iv7→6 φορές i-VI7→4 φορές	V7-i→11 φορές	iv7-ii7→2 φορές	ii7-V7→13 φορές	III7-VI7 →3 φορές
-----------------	--------------------------------	------------------	--------------------	--------------------	----------------------

Στο «The summer Knows» εμφανίζεται περισσότερες φορές η i βαθμίδα και η διαδοχή V7-i.

«The summer Knows»					
<b>Συγχορδίες</b>	i→ 32 φορές	V7→14 φορές	iv7→10 φορές	ii7 → 10 φορές	VI→ 2 φορές
<b>Διαδοχές</b>	i-V7→8 φορές i-ii7→6 φορές	V7-i→12 φορές	iv7-V7→ 4 φορές	ii7-V7→6 φορές	i-VI7→2 φορές

Όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα πιο συχνά εμφανίζονται οι βαθμίδες της **i**, της **ii**, της **iv** και της **V** οι οποίες υπάρχουν σε όλα τα τραγούδια.

<b>ΒΑΘΜΙΔΕΣ</b>	<b>i, I, i7</b>	<b>ii, II, iio7, iiø7</b>	<b>iv, IV, iv7, IV7</b>	<b>V, V7</b>
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	22 φορές	6 φορές	6 φορές	10 φορές
«Chanson de Maxence»	6 φορές	10 φορές	6 φορές	14 φορές
«The Windmills of your mind»	12 φορές	19 φορές	7 φορές	19 φορές
«The summer Knows»	32 φορές	10 φορές	10 φορές	14 φορές

Από τον παραπάνω πίνακα παρατηρούμε επίσης την μεγάλη χρήση της V βαθμίδας σε όλα τα τραγούδια.

Στη συνέχεια, οι συχνότερες διαδοχές συγχορδιών των τραγουδιών είναι:

<b>ΔΙΑΔΟΧΕΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ</b>	<b>i-V7</b>	<b>V7-i</b>	<b>ii7-V7</b>	<b>i-iv7</b>
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	6 φορές	7 φορές	9 φορές	9 φορές
«Chanson de Maxence»	-	6 φορές	13 φορές	3 φορές
«The Windmills of your mind»	-	11 φορές	13 φορές	6 φορές
«The summer Knows»	8 φορές	12 φορές	6 φορές	2 φορές

Συνεπώς, προκύπτει ότι υπερισχύει σε όλα τα τραγούδια η ακολουθία ii-V7 και ακολουθεί η V7-i.

### Τονικές αποκλίσεις- Παρενθετικές δεσπόζουσες

Χαρακτηριστικό στοιχείο όλων των τραγουδιών αποτελεί η εμφάνιση παρενθετικών και τονικών αποκλίσεων.

<b>ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ</b>	<b>(ii7-V7)III</b>	<b>(ii7-V7)iv</b>	<b>(ii7-V7)V</b>	<b>(ii7-V7)VI</b>
«Je ne pourrai jamais vivre	x	x	x	-

sans toi»				
«Chanson de Maxence»	×	×	×	×
«The Windmills of your mind»	×	×	×	×
«The summer Knows»	×	-	-	-

Όπως παρατηρούμε η διαδοχή (ii7-V7)III εντοπίζεται σε όλα τα τραγούδια. Επίσης, ομοιότητες παρουσιάζουν τα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «The Windmills of your mind» καθώς και τα δύο εμφανίζουν τονικές αποκλίσεις της III, iv, V και VI βαθμίδας.

### Αρμονικές αλυσίδες

Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Legrand που δεν απουσιάζει από κανένα τραγούδι είναι η έντονη χρήση αρμονικών αλυσίδων.

- **«Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (AABA)**

Αρμονική αλυσίδα A ενότητας:

1ος κρίκος:

2ος κρίκος:

Αρμονική αλυσίδα B ενότητας:

1ος κρίκος:

2ος κρίκος:

- **«Chanson de Maxence» (A1A2A3)**

Αρμονική αλυσίδα A ενότητας:

1ος κρίκος:

2ος κρίκος:

- **«Windmills of your mind» (AABA)**

Αρμονική αλυσίδα A ενότητας:

1ος κρίκος:

2ος κρίκος:

3ος κρίκος:

Αρμονική αλυσίδα Β ενότητας:

1ος κρίκος:

• «The Summer Knows» (AABA)

Αρμονική αλυσίδα Α ενότητας:

1ος κρίκος:

Αρμονική αλυσίδα Β ενότητας:

1ος κρίκος:

Συνεπώς, σχεδόν όλες οι φράσεις των τραγουδιών αποτελούν μέρη αρμονικών αλυσίδων. Με τον τρόπο αυτό γίνεται αντιληπτή η έμφαση που θέλει να δώσει ο Legrand στα μοτιβικά υλικά κάθε ενότητας.

**Αλλοιωμένες βαθμίδες**

Άλλο ένα στοιχείο σε σχέση με την αρμονική κατασκευή των τραγουδιών αποτελεί η εμφάνιση αλλοιωμένων και δανεικών συγχορδιών.

ΑΛΛΟΙΩΜΕΝΕΣ ΚΑΙ ΔΑΝΕΙΚΕΣ ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ	ii7/b5	iiø7/5b	#VIø7/5b
«Je ne pourrai jamais vivre sans toi»	-	×	-
«Chanson de Maxence»	×	-	-
«The Windmills of your mind»	×	×	-
«The summer Knows»	-	×	×

Τέλος, ένα αρμονικό φαινόμενο που εμφανίζεται σε δύο από τα τέσσερα τραγούδια, στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και στο «The Windmills of your mind» είναι η συγχορδία που λειτουργεί ως αντικατάσταση τριτόνου (4ης αυξημενο) της V/V.

je te ca - che - rai

ware that the au - tumn leaves were

turn - ing to the col - or of her hair!

ii7 iv i6/4 V7 4 -3 i

#### 4.5. Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση

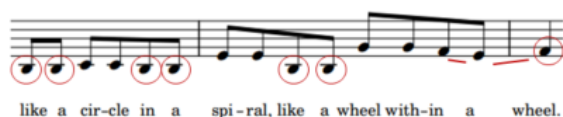
Όσον αφορά τη συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση μπορούμε να εντοπίσουμε τις εξής ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των τραγουδιών:

##### Μελωδική έκφραση:

Σε όλα τα τραγούδια ένα κοινό χαρακτηριστικό είναι ο τονισμός των συλλαβών στα ισχυρά μέρη του μέτρου που συντελεί στην εξέλιξη της μελωδίας.

Άλλο ένα στοιχείο που εντοπίζεται και στα τέσσερα τραγούδια είναι η χρήση ομοιοκαταληξίας μέσω της οποίας ενισχύεται η μελωδική και η ρυθμική δομή και βοηθάει στην πιο άμεση ανάδειξη των συναισθημάτων που περιγράφονται στους στίχους. Στην περίπτωση των «Chanson de Maxence» και «The summer Knows» εμφανίζεται πλεκτή ομοιοκαταληξία. Στο «The Windmills of your mind» και στο «Chanson de Maxence» παρατηρείται ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, ενώ στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» σταυρωτή.

Επίσης, στα τραγούδια «The Windmills of your mind» και στο «Chanson de Maxence» βρίσκουμε μια καθυστέρηση της νότας που περιμένουμε να ακουστεί με τη χρήση ποικιλματος. Και στα δύο τραγούδια η αρχή των φράσεων μέχρι την καθυστέρηση της νότας αποτελείται από σταθερές κινήσεις, όπως ο ισοκράτης που δημιουργείται μακροδομικά από την επανάληψη φθόγγων στο «The Windmills of your mind» :

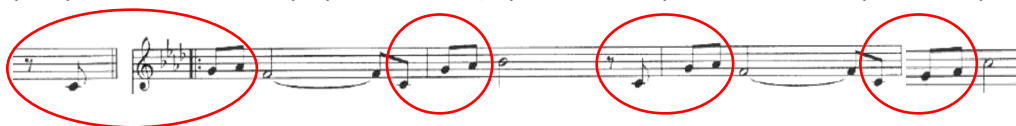


και τα συνεχόμενα διαστήματα 6ης στο «Chanson de Maxence» :



Στα σημεία αυτά σε κάθε τραγούδι υπάρχει μεγάλη συσχέτιση με τους στίχους καθώς και αυτοί δημιουργούν μια αίσθηση προσμονής.

Η μακροδομική χρήση του ισοκράτη εντοπίζεται και στο «The summer Knows» με το αρχικό μοτιβικό στοιχείο του τραγουδιού να σχηματίζει έναν μελωδικό-ποικιλμένο ισοκράτη.

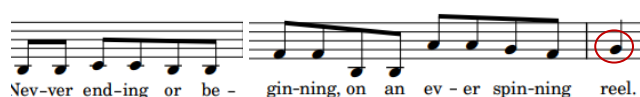


Επιπλέον, ένα κοινό στοιχείο που εντοπίζεται σε όλα τα τραγούδια εκτός από το «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» είναι η μελωδία που δημιουργείται μακροδομικά από τις

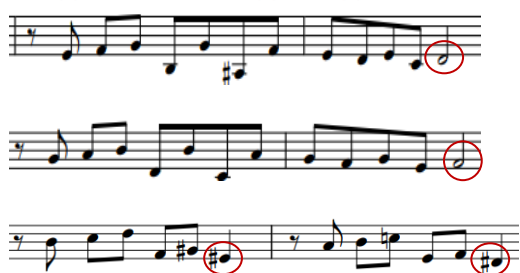
μεγάλες αξίες σε διάρκεια (μισά και τέταρτα αντίστοιχα σε κάθε τραγούδι) στο τέλος κάθε φράσης. Η μελωδία αυτή είτε αποτελείται από διαστήματα 4ης και 5ης δίνοντας μια αίσθηση ομαλότητας και ισορροπίας όπως φαίνεται στη περίπτωση του «The summer knows»:



είτε από συνεχόμενες ανοδικές και καθοδικές κινήσεις που ταιριάζουν με την περιγραφή της κυκλικής κίνησης των εικόνων που δημιουργούνται από τους στίχους στην περίπτωση του «The Windmills of your mind» :



είτε από διάστημα 3ης και χρωματικές ανοδικές και καθοδικές κινήσεις που μπορούν να συσχετιστούν με τις συναισθηματικές αντιθέσεις που προκύπτουν από τους στίχους (απογοήτευση που δεν έχει βρει την κοπέλα ακόμα, αλλά και πίστη ότι θα τη βρει) στην περίπτωση του «Chanson de Maxence».



#### Αρμονική έκφραση:

Ένα χαρακτηριστικό αρμονικό στοιχείο που εντοπίζεται σε όλα τα τραγούδια είναι η χρήση παρενθετικών και τονικών αποκλίσεων.

- Στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (Pe-) ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος «**Δε θα μπορέσω, μη φύγεις, θα πεθάνω**» ο οποίος επενδύεται μουσικά με την παρενθετική της III<sup>^</sup> βαθμίδας και ακολουθεί III<sup>^</sup>. Η επιλογή της παρενθετικής στη συγκεκριμένη

περίπτωση εντείνει τον πόνο και την ανησυχία που περιγράφει ο στίχος. Παρατηρείται επίσης καθυστέρηση της III<sup>A</sup> βαθμίδας ακριβώς πριν το ρήμα «**θα πεθάνω**» για ακόμα μεγαλύτερη έμφαση.

C7 Fsus F

pars pas, j'en mour -

(V7)III III<sup>A4</sup> - 3

Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση της αντικατάστασης τριτόνου της V/V (triton substitution) η οποία παρατηρείται μία φορά στα τραγούδια «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «The Windmills of your mind».

- Στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» (Ρε-) αυτή η αρμονική αλλαγή εμφανίζεται στο στίχο «**je te cacherai et je te garderai**» (= θα σε κρύψω και θα σε κρατήσω) όπου είναι η μοναδική στιγμή που η Genevieve ελπίζει ότι ο Guy δε θα φύγει. Συνεπώς, αυτή η συγχορδία μπαίνει ως αντικατάσταση της V/V δηλαδή της MI μείζονας με 7η μικρή.

Bb7 A7 Dsus Dm Dsus

je te ca - che - rai

V7 i

- Στο «The Windmills of your mind» (Μι-) το φαινόμενο του τριτόνου εντοπίζεται στο στίχο «that the autumn leaves were turning to the color of her hair» όπου είναι η στιγμή με τη μεγαλύτερη ένταση καθώς υποδηλώνει το τέλος της σχέσης τους.<sup>172</sup>

31 F#m(b5) Em/G Am6 C/Bb

ware that the au - tumn leaves were

ii7 iv i6/4 V7<sup>4</sup> -3 i

32 Em/B C/B B7sus B7 Em

turn - ing to the col - or of her hair!

<sup>172</sup> Bennett, "Does the song really remain the same?"

Αξιοσημείωτη είναι η εμφάνιση της λέξης «Round» η οποία αποτελεί την πρώτη νότα στο τραγούδι «The Windmills of your mind» (Μι-). Η λέξη αυτή συνοψίζει το βασικό νόημα του τραγουδιού το οποίο αναφέρεται στην έννοια του «κύκλου». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει αρμονική συσχέτιση με τους στίχους καθώς το τραγούδι ξεκινάει από τη Μι- με την πρώτη νότα να έχει αξία τετάρτου και μέσω αρμονικών αλυσίδων (με παραλλαγές του

αρχικού μοτιβικού στοιχείου: )

κάνει τονικές απόκλισεις πρώτα στην iv (Λα-), μετά στην V (ΣΙ+), στην III (ΣΟΛ+), στην VI (ΝΤΟ+), στην V (ΣΙ+), στην iv (Λα-), στην III (ΣΟΛ+), στην V (ΣΙ+) και κάνοντας αυτόν τον κύκλο καταλήγει στην ίδια νότα με την οποία άρχισε, στη μι. Όλοι οι στίχοι του τραγουδιού περιγράφουν εικόνες που έχουν και αυτές κυκλική κίνηση όπως και η πορεία της μελωδίας και της αρμονίας.

#### 4.6. Σύνοψη συμπερασμάτων

Τα παραπάνω ευρήματα σχετικά με την απόπειρα αναζήτησης της συνθετικής εικόνας του Michel Legrand μέσα από τη μουσική τραγουδιών για ταινίες μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:


- Τρία από τα τέσσερα τραγούδια ακολουθούν τη δομή AABA. Εξάιρεση αποτελεί το τραγούδι «Chanson de Maxence» το οποίο έχει δομή A1A2A3, δηλαδή δεν έχει Β ενότητα.
- Σχετικά με τη ρυθμική κατασκευή είναι έντονη η παρουσία των ίδιων ρυθμικών μοτιβικών στοιχείων σε κάθε μία από τις ενότητες των τραγουδιών. Αυτό μπορεί να θεωρηθεί ένα βασικό χαρακτηριστικό της συνθετικής γραφής του Legrand. Μάλιστα στα τραγούδια «Chanson de Maxence» και «The Windmills of your mind» επιλέγει να κρατήσει το ίδιο ρυθμικό σχήμα σε όλο το τραγούδι.

1. Παρατηρούμε σε όλα τα τραγούδια τη χρήση απλών αξιών όπως ογδών, τετάρτων και μισών.
2. Το ρυθμικό δομικό στοιχείο που κυριαρχεί σε όλα τα τραγούδια, είτε αυτούσιο είτε με μία μικρή παραλλαγή, αποτελείται από τρεις νότες που συνδυάζουν συνεχόμενες αξίες ογδών είτε με παύση είτε με τέταρτο.

-  (  )
-  (  )


3. Στην περίπτωση του «Chanson de Maxence» και του «The summer Knows» το ρυθμικό σχήμα αποτελείται από παύση ογδού, όγδοο και δύο όγδοα

«Chanson de Maxence» → 

«The Summer Knows» → 

ενώ στο «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και στο «The Windmills of your mind» από τέταρτο και δύο όγδοα.

«Je ne pourrai jamais vivre sans toi» → 

«Windmills of your mind» → 

- Σύμφωνα με την επιλογή των διαστημάτων στην A ενότητα σε όλα τα τραγούδια εμφανίζονται τα διαστήματα 2ας μικρής και μεγάλης και 4ης καθαρής.

-Στα τρία από τα τέσσερα τραγούδια στην ενότητα αυτή εντοπίζονται και τα διαστήματα 3ης και 7ης μικρής.

-Στην ενότητα B σε όλα τα τραγούδια (εκτός από το «Chanson de Maxence» που δεν έχει ενότητα B ενότητα) παρατηρούνται τα διαστήματα 2ας μικρής και μεγάλης, 3ης μικρής και μεγάλης και 4ης καθαρής.

-Θα πρέπει να αναφερθεί ότι τα «Windmills of your mind» και «The Summer Knows» στην B ενότητα εμφανίζουν και τα διαστήματα 6ης μεγάλης, 7ης μικρής και μεγάλης.

Συνεπώς, παρατηρούμε ότι στα περισσότερα τραγούδια η B ενότητα εμφανίζει πιο μεγάλα διαστήματα σε σχέση με την A ενότητα.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η χρήση αρμονικών μετατοπίσεων του ίδιου μελωδικού μοτιβικού στοιχείου που εμφανίζεται σε κάθε ενότητα όλων των τραγουδιών. Η μελωδική γραμμή κάθε ενότητας επαναλαμβάνεται συνήθως σε τρία ή περισσότερα τονικά ύψη. Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις ώστε το συγκεκριμένο μελωδικό άκουσμα να παραμένει στη μνήμη του ακροατή.

- Όσον αφορά την αρμονική κατασκευή υπερισχύουν σε όλα τα τραγούδια οι διαδοχές ii7-V7 και V7-i.

-Αμέσως μετά ακολουθεί η διαδοχή i-iv7, ενώ σε δύο από τα τέσσερα τραγούδια εμφανίζεται αρκετές φορές και η διαδοχή i-V7.

-Επιπλέον, σε όλα τα τραγούδια υπάρχει έντονη χρήση συγχορδιών μεθ' εβδόμης και σε συνδυασμό με τη συχνή ακολουθία ii7-V7 θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε την έντονη χρήση στοιχείων της τζαζ μουσικής.

Χαρακτηριστικό αρμονικό στοιχείο όλων των τραγουδιών είναι η έντονη χρήση αρμονικών αλυσίδων που αποτελούν βάση για τη δημιουργία της μελωδίας ολόκληρου του τραγουδιού. Πιο συγκεκριμένα, σχεδόν κάθε φράση του τραγουδιού και στην A και στη B ενότητα είναι μέρος μιας αλυσίδας. Συνεπώς, παρατηρείται οικονομία υλικού και μία ίσως «εμμονή» του Legrand με τη χρήση του ίδιου ρυθμικό-μελωδικού μοτιβικού στοιχείου σε άλλα τονικά ύψη.



Επίσης, ένα στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι το χρωματικό κατέβασμα που βρίσκεται σε όλα τα τραγούδια είτε στο μπάσο είτε στις εσωτερικές φωνές της συνοδείας.

Η κυριαρχία των ελάσσονων τονικοτήτων, οι ξένοι φθόγγοι, οι έντονες χρωματικές κινήσεις και οι ελαττωμένες συγχορδίες που εμφανίζονται σε όλα τα τραγούδια αναδεικνύουν το ρομαντικό στοιχείο.

- Σχετικά με τη συνοδεία του πιάνου, σε όλα τα τραγούδια παρατηρείται η παράθεση της μελωδίας από το δεξί χέρι. Όπως έχει επισημανθεί αυτό είναι περισσότερο εκδοτική πρακτική και όχι απαραίτητα αισθητική της συνοδείας.

-Αξίζει να σημειωθεί η χρήση χρωματικών καθοδικών κινήσεων όπως αναφέραμε παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, στο «The summer Knows» και στο «The Windmills of your mind» παρατηρείται μακροδομικά χρωματικό κατέβασμα στο μπάσο, ενώ στα «Je ne pourrai jamais vivre sans toi», «Chanson de Maxence» και «The Windmills of your mind» εντοπίζεται χρωματική καθοδική πορεία στις εσωτερικές φωνές της συνοδείας.

- Συσχέτιση στίχου με μελωδική και αρμονική έκφραση


#### Μελωδική έκφραση:

1. Τονισμός των συλλαβών σε ισχυρά μέρη του μέτρου → εξέλιξη μελωδικής πορείας (4 τραγούδια)
2. Χρήση ομοιοκαταληξίας → έμφαση μελωδικής/ ρυθμικής δομής και αντανάκλαση συναισθημάτων (4 τραγούδια)
3. Μελωδική καθυστέρηση με χρήση ποικίλματος → αίσθηση προσμονής και από τους στίχους («The Windmills of your mind» και «Chanson de Maxence»)
4. Μακροδομική μελωδία από μισά και τέταρτα → συναισθήματα των στίχων («Chanson de Maxence», «The summer Knows» και «The Windmills of your mind»)

#### Αρμονική έκφραση:

1. Χρήση παρενθετικών και τονικών αποκλίσεων → έμφαση στο νόημα των στίχων (4 τραγούδια)
2. Αντικατάσταση τριτόνου της V/V (triton substitution) → μεγάλη έμφαση στο στίχο καθώς εμφανίζεται μόνο μια φορά στο τραγούδι «Je ne pourrai jamais vivre sans toi» και «The Windmills of your mind»)


Αν λοιπόν, προσπαθούσαμε να δώσουμε μια συμπεριληπτική και παραστατική απόδοση της συνθετικής εικόνας του Michel Legrand, με βάση τα εξετασθέντα τραγούδια, αυτή θα μπορούσε να έχει ως εξής:

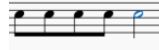
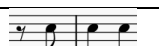
- Μορφολογική δομή: κυρίως AABA και σε ένα τραγούδι A1A2A3
- Ρυθμικά μοτιβικά στοιχεία: 
- Τεχνική της «δομικής κατάτμησης»
- Διαστήματα: 2μ, 2Μ, 3μ, 3Μ, 4Κ και σε λιγότερα τραγούδια: 6Μ, 7μ, 7Μ
- Ποικίλματα, διαβατικές κινήσεις
- Επανάληψη φθόγγων που μακροδομικά δημιουργούν ισοκράτη
- Συχνή επανάληψη ρυθμικο-μελωδικών μοτιβικών στοιχείων
- Ελάσσονες τονικότητες
- Αρμονικές συνδέσεις: ii7-V7, V7-i, i-V7, i-iv7
- Αποκλίσεις προς την III, iv, V, VI βαθμίδα
- Χρήση παρενθετικών της ii, III, iv, V, VI βαθμίδας
- Συγχορδίες μεθ' εβδόμης και συγχορδίες με την προσθήκη της έκτης
- Αλλοιωμένες και δανεικές συγχορδίες: ii7/b5, iiø7/5b, #VIø7/5b
- Ελαττωμένες συγχορδίες: V7b9
- Αρμονικές/μελωδικές αλυσίδες
- Χρωματικό κατέβασμα είτε στο μπάσο μακροδομικά είτε σε ενδιάμεσες φωνές

ΚΟΙΝΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

<u>Απλές ρυθμικές αξίες</u>	<u>Διαστήματα Α ενότητας</u>	<u>Διαστήματα Β ενότητας</u>	<u>Διαδοχές συγχορδιών</u>	<u>Χρήση αλυσίδων</u>	<u>Κλίμακες</u>	<u>Αποκλίσεις</u>	<u>Ελαττωμένες συγχορδίες</u>
Όγδοο Τέταρτο Μισό	2μ, 2Μ, 4Κ	2μ, 2Μ, 3μ, 3Μ, 4Κ	ii7-V7 V7-i i-iv7	Μελωδικές και αρμονικές	Ελάσσονες	(ii7-V7)III	V7b9

ΣΥΧΝΟΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

<u>Δομή</u>	<u>Ρυθμικά σχήματα</u>	<u>Διαστήματα μελωδίας</u>	<u>Διαδοχές συγχορδιών</u>	<u>Χρωματικό κατέβασμα στο μπάσο</u>	<u>Χρωματικο κατέβασμα σε εσωτερικές φωνές</u>	<u>Αποκλίσεις</u>
AABA	 2/4 τραγούδια	Στην Α ενότητα: 3μ, 7μ	i-V7			(ii7-V7)iv (ii7-V7)V (ii7-V7)VI

3/4 τραγούδια		3/4 τραγούδια	2/4 τραγούδια	2/4 τραγούδια	2/4 τραγούδια	3/4 τραγούδια
	2/4 τραγούδια	Στην Β ενότητα: 6M, 7μ, 7M				
		2/4 τραγούδια				

Εν κατακλείδι, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι επιβεβαιώνεται πως ιδιαίτερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γραφή του Legrand και συνθέτουν τη μουσική του ταυτότητα είναι η μοτιβική του «εμμονή», η χρήση αρμονικών αλυσίδων και αρμονικών μετατοπίσεων με το ίδιο μοτιβικό στοιχείο καθώς και η συχνή χρήση της διαδοχής ii7-V7 και των χρωματικών καθοδικών κινήσεων.

#### 4.7. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Επίκεντρο της παρούσας εργασίας ήταν η εύρεση των συνθετικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τη μουσική γραφή των κινηματογραφικών τραγουδιών του συνθέτη που έγινε μέσα από την εξέταση ορισμένων τραγουδιών.

Είναι δεδομένο, ότι τα τέσσερα τραγούδια δεν αποτελούν ικανή και αναγκαία συνθήκη προς το να αποδώσουν την πλήρη εικόνα του συνολικού και εκτεταμένου έργου ενός πολυγραφότατου συνθέτη, όπως ο Michel Legrand. Τα εξαχθέντα όμως ερευνητικά συμπεράσματα δείχνουν να εμπεριέχουν εν σπέρματι αυτό που συχνά αποκαλείται «δείγμα γραφής» ή -καλύτερα- «δείγμα συνθετικής γραφής». Με βάση αυτό, σε μια μελλοντική έρευνα, θα μπορούσε να διερευνηθεί αν τα εξαγόμενα συμπεράσματα από την παρούσα εργασία επιβεβαιώνονται και στο υπόλοιπο συνθετικό έργο του Legrand πέρα από τις κινηματογραφικές του συνθέσεις, πράγμα που δεν ήταν εφικτό να γίνει λόγω συγκεκριμένης στόχευσης και έκτασης της εργασίας αυτής.

Επίσης, μια πιθανή έρευνα θα μπορούσε να αφορά την ενορχηστρωτική προσέγγιση του Legrand στην κινηματογραφική του μουσική προκειμένου να δοθεί μια πιο σφαιρική εικόνα του συνθετικού του προφίλ.

Ακόμη μία ερευνητική προσέγγιση θα μπορούσε να είναι η μελέτη της σχέσης που δημιουργήθηκε ανάμεσα στον Michel Legrand και δύο πρωτοπόρους σκηνοθέτες, εκπροσώπους της Nouvelle Vague, τον Jacques Demy και τον Jean-Luc Godard διερευνώντας την αμφίδρομη επίδραση στο έργο τους.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Audissino, Emilio. *Film Music Analysis: A Film Studies Approach*. Southampton, UK: Springer, 2017.

Audissino, Emilio. *Film music as a film device: A neoformalist approach to the analysis of music in films*, Southampton, UK: Springer, 2017.

Chion Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, edited by Claudia Gorbman. Columbia University Press, 2019.

Tom Conley, T. Jefferson Kline, *A Companion to Jean-Luc Godard*. USA: Wiley Blackwell, 2014.

Cook, David A. *History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton & Company, 2016.

Corrigan, Timothy, and White Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's.

Davis, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*, edited by Jonathan Feist, Boston: Berklee Press 1999.

Elsaesser, Thomas. *Early Cinema:Space Frame Narrative*. London: British Film Institute, 1990.

Gimello-Mesplomb, Frédéric. "Tendances et spécificités de la musique dans le cinema de la Nouvelle Vague ou les constructions historiographiques de l'innovation en musique de film," September 7, 2018.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing, 1987.

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

Kornhaber, Donna. *Silent Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, USA, 2020.

Legrand, Michel and Lerouge Stéphane, *J'ai le regret de vous dire oui*, Fayard, 2018.

Legrand, Michel and Lerouge Stéphane. Translated by Jonathan Kaplansky, *J'ai le regret de vous dire oui Michel Legrand: A Memoir*, (Librairie Arthème Fayard, 2018

London, Kurt. *Film Music*. London: Faber & Faber Limited, 1936.

McMahon, Orlene Denice. *Listening to the French New Wave: The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema*, Oxford, United Kingdom: Peter Lang Verlag, 2014.

Miller, Toby and Stam Robert. *A Companion to Film Theory*. United Kindom: Wiley-Blackwell, 2003.

Monaco, Paul. *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc.

Neupert, Richard. *History of the French New Wave Cinema*. The University of Wisconsin Press, 2007.

Nowell-Smith, Geoffrey. *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Nowell-Smith, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema: The definitive history of cinema worldwide*. New York: Oxford University Press, 1996.

Sklar, Robert. *Film: An international history of the medium*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1993.

Tonks, Paul. *The Pocket Essential Film Music*. United Kingdom: Pocket Essentials, 2003.

Hischak, Thomas S. *The Encyclopedia of Film Composers*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

Waldron, Darren. *Jaques Demy*. New York: Manchester University Press, 2014.

Weirzbicki, James. *Film Music: A History*. New York: Routledge, 2009.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Καλαμπάκας, Βαγγέλης. *Κινηματογράφος*, Εκπαιδευτικό υλικό για τα κέντρα δια βίου μάθησης.

Κρανάκης, Μανώλης. «Ο Μισέλ Λεγκράν έγραφε μεγαλύτερη μουσική από αυτή που χωράει το σινεμά», *Flix*, January 26, 2019. <https://flix.gr/news/rip-michel-legrand.html>

Μαντζάνας, Θάνος. «Michel Legrand: Η μουσική είναι τόσο απαραίτητη για εμένα όσο και το να αναπνέω!». Accessed February 15, 2023. [https://www.huffingtonpost.gr/entry/michel-legrand-e-moesike-einai-toso-aparaitete-ya-emenai-oso-kai-to-na-anapneo\\_gr\\_5bab7980e4b07dc0b87f86e9](https://www.huffingtonpost.gr/entry/michel-legrand-e-moesike-einai-toso-aparaitete-ya-emenai-oso-kai-to-na-anapneo_gr_5bab7980e4b07dc0b87f86e9)

Μπιλιλής, Αθανάσιος. «Μουσική συνοδεία στον αμερικανικό βωβό κινηματογράφο: εξελικτική παρουσίαση λειτουργικών, μουσικών και αισθητικών συντελεστών». Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2009, 181.

Παπαδημητρίου, Σάκης. *Leonard Bernstein: Τζαζ και κλασική «δυτικές συνοικίες» παραπομπές και συνειρμοί*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.

## ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

All music, "Michel Legrand Biography by Matt Collar." Accessed February 28, 2023. <https://www.allmusic.com/artist/michel-legrand-mn0000401066/biography>

All music, "Erik Satie by Michel Legrand." Accessed April 4, 2023.

<https://www.allmusic.com/album/erik-satie-by-michel-legrand-mw0000968906>

All Music, "The Warm Shade of Memory Review by Scott Yanow." Accessed February 28, 2023. <https://www.allmusic.com/album/the-warm-shade-of-memory-mw0000186704>

Audio Advice. "How Surround Sound Evolved Into Dolby Atmos Technology." Accessed February 15, 2023. <https://www.audioadvice.com/videos-reviews/the-evolution-of-surround-sound-technology>

Bennett, Marie. "Does the song really remain the same? "The Windmills of Your Mind" as narrational vehicle in The Thomas Crown Affair (1968 and 1999)", *The Soundtrack* 7, no. 2 (2014): 84. [http://dx.doi.org/10.1386/st.7.2.79\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/st.7.2.79_1)

*Discogs*. "Claude Nougaro – Claude Nougaro." Accessed March 15, 2023.

<https://www.discogs.com/release/3732446-Claude-Nougaro-Claude-Nougaro>

*Discogs*. "Maurice André – Maurice André Et Sa Trompette Magique." Accessed March 15, 2023. <https://www.discogs.com/release/24288035-Maurice-Andr%C3%A9-Maurice-Andr%C3%A9-Et-Sa-Trompette-Magique>

*Jazz Messengers*. "Legrand Jazz." Accessed February 6, 2023.

<https://www.jazzmessengers.com/en/73426/miles-davis/legrand-jazz>

Kaes, Anton. "Silent Cinema" *Monatshefte* 82, no. 3 (1990): 246–56.

<http://www.jstor.org/stable/30155279>.

Legrand, Benjamin. "A tribute to my brother, Michel Legrand." *The Connection: French News in English*, February 26, 2019. <https://www.highresaudio.com/en/artist/view/e41bacd1-399b-442b-b40f-75446bffc94a/michel-legrand>

"LEGRAND Michel", *Pere Lachaise Cemetery Moving journey through time*. [LEGRAND Michel - Tomb Père-Lachaise Cemetery \(pere-lachaise.com\)](http://www.pere-lachaise.com/legrand-michel)

Lemarchand, Jean-Loiis. "When Michel Legrand met Miles Davis." January 27, 2019.

<http://lesdnj.over-blog.com/2019/01/quand-michel-legrand-rencontra-miles-davis.html>

Marshall, Colin. "How Michel Legrand (RIP) Gave the French New Wave a Sound: Revisit the Influential Music He Composed for Jean-Luc Godard & Jacques Demy's Films." *Open Culture*, January 28, 2019. <https://www.openculture.com/2019/01/how-michel-legrand-rip-gave-the-french-new-wave-a-sound.html>

"Michel LEGRAND", *Geneanet*, accessed January 26, 2023.

<https://gw.geneanet.org/wikifrat?lang=en&pz=renee+dawn&nz=de+joussineau+de+tourdonnet&p=michel&n=legrand>

Radiofrance. "Michel Legrand, always! January 24, 25 and 26, 2020 at Radio France", published December 11, 2019. <https://www.radiofrance.com/presse/michel-legrand-toujours-les-24-25-et-26-janvier-2020-radio-france>

Radio France, "Michel Legrand: French composer, performer and arranger (1932-2019)."  
<https://www.radiofrance.fr/personnes/michel-legrand>

Rosar, William H. "Film Music--What's in a Name?." *Journal of Film Music* 1, no. 1 (2009): 2,  
<https://doi.org/10.1558/jfm.v1i1.1>.

Shelokhonov, Steve. "Michel Legrand." *IMDb*, Accessed 2 Feb. 2023.  
[www.imdb.com/name/nm0006166/bio](http://www.imdb.com/name/nm0006166/bio).

What Hi-Fi?. "Dolby Digital vs DTS: what's the difference between the two leading surround sound formats?." accessed February 15, 2023. <https://www.whathifi.com/advice/dts-vs-dolby-digital-whats-the-difference>

#### ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ-ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ- ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΣ

Anonymous. "Beloved French-Armenian Composer Michel Legrand Dies at 86." *The Armenian Weekly*, January 29, 2019. <https://armenianweekly.com/2019/01/29/beloved-french-armenian-composer-michel-legrand-dies-at-86/>

Anonymous. "MICHEL LEGRAND: HIS FILM MUSIC DURING THE 60s." *Itscorez*, February 16.  
[https://www.itscorez.com/index.php?route=journal3/blog/post&journal\\_blog\\_post\\_id=16](https://www.itscorez.com/index.php?route=journal3/blog/post&journal_blog_post_id=16)

Ayed, Imane. "Macha Méril et Michel Legrand : pourquoi leur histoire d'amour a été retardée de 50 ans." *Gala*, September 3, 2022.  
[https://www.gala.fr/l\\_actu/news\\_de\\_stars/macha-meril-et-michel-legrand-pourquoi-leur-histoire-damour-a-ete-retardee-de-50-ans\\_501341](https://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/macha-meril-et-michel-legrand-pourquoi-leur-histoire-damour-a-ete-retardee-de-50-ans_501341)

Brand, Neil. "Michel Legrand obituary: an exceptional film composer with an ear for a hit." *British Film Institute*, February 3, 2019. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/michel-legrand-exceptional-film-composer-memorable-movie-music>

Greiving, Tim. "Michel Legrand: Oscar-winning French composer and jazz pianist." *Independent*, February 7, 2019. <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/michel-legrand-dead-best-scores-oscars-french-new-wave-hollywood-a8756446.html>

Hale, James. "In Memoriam: Michel Legrand (1932-2019)", *DownBeat*, January 29, 2019.  
<https://downbeat.com/?/news/detail/in-memoriam-michel-legrand>

Fordham, John. "Michel Legrand obituary." *The Guardian*, January 27, 2019.  
<https://www.theguardian.com/music/2019/jan/27/michel-legrand-obituary>

## **ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ YOUTUBE**

[https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s.](https://www.youtube.com/watch?v=GvllGzR0mCU&t=6s)

<https://www.youtube.com/watch?v=MP3i31E1hCE>

<https://www.youtube.com/watch?v=Ys7m-P3mOVQ&t=8s>



## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής σύμφωνα με τον Audissino**

Σύμφωνα με τον Audissino οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής χωρίζονται στις συναισθηματικές, στις αντιληπτικές και στις γνωστικές λειτουργίες με βάση το σε ποιες από αυτές τις διεργασίες επιδρά η μουσική κατά την προβολή μιας ταινίας.<sup>173</sup>

### **1.2.3.1.Συναισθηματικές Λειτουργίες (Emotive Functions)**

Το συναισθηματικό πλαίσιο μιας ταινίας διαμορφώνεται από το «συναίσθημα» και τη «διάθεση» που εκλαμβάνει ο θεατής. Το συναίσθημα σχετίζεται με την πρόκληση των συναισθηματικών αντιδράσεων των ατόμων στις κινηματογραφικές σκηνές, ενώ η διάθεση με την δημιουργία μιας πιο σφαιρικής αντίληψης του θεατή κατά τη διάρκεια της προβολής. Έτσι, οι συναισθηματικές λειτουργίες της μουσικής χωρίζονται στις Micro-emotive και στις Macro-emotive λειτουργίες.<sup>174</sup>

#### **Micro-Emotive Συναισθηματικές Λειτουργίες**

Οι Micro-Emotive λειτουργίες της μουσικής στοχεύουν στην άμεση στιγμιαία συναισθηματική αντίδραση του θεατή. Πιο αναλυτικά, προκαλούν συγκεκριμένα συναισθήματα που αντιστοιχούν στη διάρκεια ενός αφηγηματικού γεγονότος.<sup>175</sup>

#### **Macro-Emotive Συναισθηματικές Λειτουργίες**

Αντίθετα, οι macro-emotive λειτουργίες της μουσικής προκαλούν μεγαλύτερη συναισθηματική επιρροή καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και όχι σε ένα μεμονωμένο γεγονός μιας σκηνής. Σε αυτό το σημείο η μουσική μέσω της συναισθηματικής επιρροής που παρέχει αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την συνολική διαμόρφωση του κλίματος της ταινίας. Αυτό επιτυγχάνεται είτε μέσω της κατάλληλης επιλογής της μουσικής για την εξασφάλιση της διατήρησης της διάθεσης («mood»), είτε με την επανάληψη μουσικών θεμάτων (μοτίβων) που επανέρχονται αυτούσια στη διάρκεια της ταινίας προκειμένου να συνδέσουν τις κάθε φορά συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις. Με τη χρήση της επανάληψης των θεμάτων αυτών προκαλείται η ανάκληση του αφηγηματικού γεγονότος και του συναισθήματος που το συνόδευε.<sup>176</sup>

Για παράδειγμα στο γαλλικό μιούζικαλ «The Umbrellas of Cherbourg» του Jacques Demy, το φινάλε είναι το σημείο της ταινίας στο οποίο η μουσική έχει macro-emotive λειτουργία. Η μουσική του Michel Legrand γίνεται όλο και πιο δραματική αναφερόμενη σε μία συναισθηματική ρήξη που μάλλον δεν θα επουλωθεί ποτέ και η ταινία τελειώνει σε μία

<sup>173</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 130.

<sup>174</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 132.

<sup>175</sup> Emilio Audissino, *Film Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton, UK: Springer, 2017), 132-133

<sup>176</sup> Audissino, *Film music as a film device*, 109-110.

ελάσσονα συγχορδία. Η μακροσκοπική προσέγγιση της βαθιάς θλίψης αυξάνεται όχι μόνο από την *micro-emotive* λειτουργία της μουσικής (μέσω της χρήσης ελάσσονων συγχορδιών, της δραματικής ορχηστρικής γραφής που αντιστοιχούν με τις θλιμμένες και νοσταλγικές ματιές των ηθοποιών, το κρύο και το χιόνι) αλλά και από το γεγονός ότι στο σημείο αυτό η εμφάνιση του «Love Theme» («I will wait for you») αντιστοιχεί με μία ισχυρή πολυεπίπεδη ανακεφαλαίωση της ρομαντικής ιστορίας.<sup>177</sup>

Ο θεατής λοιπόν μέσω της μουσικής ανακαλεί όλες τις στιγμές και τις εξελίξεις που συνόδευσε η συγκεκριμένη μουσική και οι στίχοι που συνδέθηκαν με τη μελωδία «πραγματοποιούνται» στο μυαλό του («Θα είμαστε ξανά μαζί», «Θα σε αγαπώ μέχρι το τέλος της ζωής μου», «Θα γνωρίσεις άλλες γυναίκες», «Θα με ξεχάσεις»). Οι αναμνήσεις αυτές του παρελθόντος που έχουν συνδεθεί με τη μουσική κάνουν τη συγκεκριμένη κατάσταση του «ρεαλιστικού συμβιβασμού» πιο οδυνηρή και νοσταλγική. Η Geneviève και ο Guy θα αγαπιούνται σε όλη τους τη ζωή, αλλά η μοίρα τους χωρίζει.<sup>178</sup>

Συνεπώς, παρατηρείται ότι μέσω της διατήρησης της συναισθηματικής διάθεσης και της άμεσης συνοχής της ταινίας από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, προκύπτει μία πιο εύληπτη παρακολούθηση των γεγονότων της ιστορίας.<sup>179</sup>

### **1.2.3.2. Αντιληπτικές Λειτουργίες (Perceptive Functions)**

Οι αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής αποσκοπούν στη διαμόρφωση της αντίληψης του χώρου και του χρόνου μιας συγκεκριμένης σκηνής ή συνεχόμενων σκηνών. Οι λειτουργίες αυτές κατηγοριοποιούνται στις χωρο-αντιληπτικές και στις χρονο-αντιληπτικές.<sup>180</sup>

#### **Χωρο-αντιληπτικές Λειτουργίες (Spatial-Perceptive)**

Οι χωρο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής σχετίζονται με την επιλογή της μουσικής που οδηγεί την προσοχή του θεατή σε μεμονωμένα στοιχεία ή δράσεις της εικόνας, επισημαίνοντας την παρουσία τους. Χρησιμοποιείται ιδιαίτερα σε μακρινά πλάνα με αυξημένο μέγεθος οπτικών πληροφοριών. Με τη λειτουργία αυτή γίνονται εύκολα αντιληπτά τα πιο σημαντικά γεγονότα της κάθε σκηνής μέσω της προβολής της δράσης που επιτυγχάνεται με την μίμησή της με την μουσική επένδυση. Με άλλα λόγια αναπτύσσεται ένα είδος συγχρονισμού μεταξύ της δράσης και της μουσικής. Έτσι προέκυψε η τεχνική «*mickey-mousing*», δηλαδή η αντιστοίχιση της κίνησης με τη μουσική, η οποία υπήρξε σημαντική στην περίοδο του κλασσικού Hollywood. Στις μέρες μας η τεχνική του «*mickey-mousing*» έχει σχεδόν αντικατασταθεί με τα ηχητικά εφέ.<sup>181</sup>

<sup>177</sup> Audissino, *Film Music as a film device*, 155-161.

<sup>178</sup> Audissino, *Film Music as a film device*, 155-161

<sup>179</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 134-136.

<sup>180</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 136.

<sup>181</sup> Emilio Audissino, *Film music as a film device: A neoformalist approach to the analysis of music in films*, (Southampton, UK: Springer, 2017), 112-113.

Επιπλέον, οι χωρο-αντιληπτικές λειτουργίες αποσκοπούν στην δημιουργία του χωρικού πλαισίου για την διευκόλυνση των θεατών στην κατανόηση του πολυδιάστατου χώρου που υπαινίσσεται από την διήγηση. Η έλλειψη πληροφοριών των δισδιάστατων εικόνων στο θεατή καλύπτεται από τη χρήση της μουσικής υπόκρουσης που δημιουργεί το τρισδιάστατο χωρικό πλαίσιο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μείωση της έντασης της διηγητικής μουσικής σε μία συγκεκριμένη σκηνή, η οποία δείχνει στον θεατή την αποχώρηση του χαρακτήρα από την ηχητική πηγή. Έτσι, το κοινό αποκτά μια πιο σφαιρική αντίληψη για τον προσδιορισμό του αφηγηματικού χώρου. Επίσης, η χρήση της ίδιας διηγητικής μουσικής που συνοδεύει περισσότερες από μία σκηνές, παρέχει στον θεατή την άμεση αντίληψη της τοποθέτησης των σκηνών στο ίδιο χωρικό πλαίσιο.<sup>182</sup>

### **Χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες (Temporal-Perceptive)**

Από την άλλη πλευρά οι χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες σχετίζονται με την αντίληψη του χρόνου. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει και να προσδιορίσει το πώς αντιλαμβάνεται ο θεατής το ρυθμό κάθε σκηνής, καθώς μέσω της μουσικής αναδεικνύεται η αίσθηση του παλμού, πράγμα το οποίο δεν γίνεται αντιληπτό μόνο από την εικόνα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μία καλύτερη αντίληψη του ρυθμού εναλλαγής των αφηγηματικών δρωμένων της ταινίας. Για παράδειγμα η κατάλληλη μουσική υπόκρουση έχει τη δυνατότητα να προσδώσει μεγαλύτερη αγωνία σε μια σκηνική δράση εφόσον ο ρυθμός γίνεται αντιληπτός ως ταχύτερος.

Επιπλέον, οι χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες που ενυπάρχουν στη μουσική συντελούν στο να επιτευχθεί η χρονική συνοχή σε καταστάσεις που εν γένει υπολείπονται αυτής. Πιο συγκεκριμένα η μουσική, λόγω της περιοδικότητας που διαθέτει, ταυτόχρονα παρέχει χρονική συνοχή σε σκηνές που αυτή δεν υπάρχει (πχ σκηνές μοντάζ) εξασφαλίζοντας μία ορθή χρονική ακολουθία της αφήγησης.<sup>183</sup>

### **1.2.3.3. Γνωστικές Λειτουργίες (Cognitive Functions)**

Οι γνωστικές λειτουργίες της μουσικής βασίζονται σε πιο περίπλοκες νοητικές διεργασίες, στοχεύοντας στην κατανόηση της αφήγησης μέσα από πιο έμμεσα και όχι τόσο φανερά νοήματα, όπως συμβαίνει στις συναισθηματικές και στις αντιληπτικές λειτουργίες. Υπάρχουν δύο κατηγορίες γνωστικών λειτουργιών: άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές λειτουργίες και έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Emilio Audissino, *Film Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton, UK: Springer, 2017), 136-137

<sup>183</sup> Audissino, *Film music as a film device*, 115-116.

<sup>184</sup> Emilio Audissino, *Film Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton, UK: Springer, 2017), 141.

### **Άμεσες-Ενδεικτικές Γνωστικές Λειτουργίες (Denotative)**

Οι άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής αφορούν το σχηματισμό λογικών συνειρμών που πραγματοποιούνται μέσω συνδέσεων με τα αφηγηματικά γεγονότα. Οι συσχετισμοί αυτοί αδυνατούν να γίνουν χωρίς τη μουσική υπόκρουση.

Η μουσική σε αυτές τις λειτουργίες μπορεί να προοικονομήσει κρίσιμα γεγονότα της πλοκής της αφήγησης. Αυτό συμβαίνει με τη χρήση μουσικής που τοποθετείται πριν την έλευση κάποιου σημαντικού γεγονότος, προσφέροντας στοιχεία για το γεγονός. Με αυτόν τον τρόπο η μουσική προϋδεάζει το κοινό για το τι θα ακολουθήσει, χρησιμοποιώντας γνωστούς συσχετισμούς με στόχο την άμεση κατανόηση.<sup>185</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιλογή στενάχωρης μουσικής κατά την οποία ο θεατής μπορεί να προβλέψει την έλευση ενός δυσάρεστου γεγονότος που θα ακολουθήσει. Παράλληλα, η λειτουργία αυτή γίνεται αντιληπτή με τη χρήση της τεχνικής του leitmotif, όπου το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα είναι άμεσα συνδεδεμένο με ένα αφηγηματικό στοιχείο που έχει εμφανιστεί ξανά σε προηγούμενες σκηνές.<sup>186</sup>

Επίσης, η μουσική έχει τη δυνατότητα να αποσαφηνίσει τυχόν ασαφή νοήματα της πλοκής. Αυτό παρατηρείται στην επιλογή της μουσικής προκειμένου να υπάρξει μεγαλύτερη κατανόηση των ενεργειών που επιλέγει να κάνει ένας χαρακτήρας. Με άλλα λόγια διευκρινίζει τις αιτίες των πράξεων καθώς αυτές δεν είναι άμεσα ορατές από την εικόνα. Οι άμεσες-ενδεικτικές λειτουργίες είναι υπεύθυνες και για την διευκρίνιση ήδη υπαρχόντων διφορούμενων αφηγηματικών νοημάτων. Αναλυτικότερα, το νόημα υπάρχει ήδη σε κάποιο άλλο στοιχείο της αφήγησης, όμως η μουσική έχει βοηθητικό ρόλο, προσθέτοντας νέα στοιχεία και κατευθύνοντας το θεατή προς μία συγκεκριμένη διευκρίνιση της αφηγηματικής πλοκής.<sup>187</sup>

### **Έμμεσες-Υπαινικτικές Γνωστικές Λειτουργίες (Connotative)**

Αντιθέτως, οι έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής αποτελούν λειτουργίες που προσδίδουν έμμεσες πληροφορίες που δεν γίνονται εύκολα αντιληπτές από το σύνολο του κοινού καθώς είναι πιο σύνθετες και απαιτούν περίπλοκες νοητικές διεργασίες.<sup>188</sup>

Στην περίπτωση των έμμεσων-υπαινικτικών γνωστικών λειτουργιών, δίνεται έμφαση στον τρόπο με τον οποίο το κοινό θα αποκρυπτογραφήσει ένα μήνυμα μέσω της μουσικής. Η μουσική παρακινεί το θεατή να ενεργοποιήσει τυχόν συνειρμούς που θα προκύψουν από το συσχετισμό στοιχείων έξω από τη διήγηση της ταινίας. Ο βαθμός κατανόησης των πληροφοριών αυτών εξαρτάται από την προσωπική εκτίμηση και το γνωστικό υπόβαθρο

<sup>185</sup> Audissino, *Film music as a film device*, 118.

<sup>186</sup> Emilio Audissino, *Film Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton, UK: Springer, 2017), 141-142.

<sup>187</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 141-143.

<sup>188</sup> Emilio Audissino, *Film music as a film device: A neoformalist approach to the analysis of music in films*, (Southampton, UK: Springer, 2017), 121

του κάθε θεατή. Οι πληροφορίες αυτές δεν επηρεάζουν την κατανόηση της εξέλιξης των αφηγηματικών γεγονότων, αλλά ενισχύουν την αφήγηση.<sup>189</sup>

Συμπερασματικά, οι λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής σχετίζονται με τις νοητικές διεργασίες που υλοποιούνται κατά την παρακολούθηση μιας ταινίας, επιδρώντας με διαφορετικούς τρόπους. Η μουσική έχει τη δυνατότητα να εκτελεί πολλές λειτουργίες ταυτόχρονα αναλόγως με το αφηγηματικό πλαίσιο που εξυπηρετεί.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 144-145

<sup>190</sup> Audissino, *Film Music Analysis*, 147-148