

**ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ: ΜΙΑ Α-ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ
ΣΚΕΨΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΣΧΕΣΗ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΗΧΟΥ**

ΜΑΡΙΟΣ Δ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ

In this article, the difference between language and music is examined from the semantics' point of view. The difficulty of application of lingual models on structural study of music, originates from the impotence to determine an «objective» meaning for the musical piece. Thus the structural study of music is, definitely, bound to be a study of form- which does not deprive it from its importance.

Εισαγωγή

Κατά την μελέτη της παραδοσιακής μουσικής, ένα ερώτημα που επανέρχεται συστηματικά είναι με ποιόν τρόπο υπηρετείται ο στίχος από το μουσικό κείμενο. Είναι δεδομένο ότι το ποιητικό κείμενο διαθέτει την δική του αυτοδύναμη σημασία και συμβολική (symbolique) προορισμένη να λειτουργήσει μέσα σ' ένα ορισμένο κοινωνικό κλίμα. Ποιός, όμως, ο ρόλος της μουσικής επένδυσης των στίχων; Ποιά η σημασία της και ποιά η σχέση της σημασίας αυτής με την σημασία του κειμένου;

Απόπειρα, λοιπόν, δοκιμής ανάλυσης του μελοποιημένου στίχου —που αποτελεί το μέγιστο ποσοστό της παραδοσιακής μουσικής— οδηγεί αναπόφευκτα στην ανάπτυξη μιας προβληματικής πάνω στις σχέσεις γλώσσας και μουσικής. Αυτό οδηγεί στην έρευνα της φύσης γλώσσας και μουσικής, ως συστημάτων.

Τελικά, ως σημείο εκκίνησης της εμβάθυνσης αυτής προβάλλει, μοιραία, η γλώσσα: αυτή πρώτη δίδαξε το φαινόμενο της σήμανσης, αυτή μπορεί να μας οδηγήσει στην κατανόηση της βαθύτερης ουσίας του.

Αν όμως ένας μη γλωσσικός χώρος δομικής έρευνας ξεκινά από την γλωσσολογική εμπειρία, είναι αναγκαίο, στην συνέχεια, και προκειμένου να αποκτήσει δυνατότητα να καθορίσει ακριβώς τα όριά του και τα δεδομένα του, να αυτονομηθεί από την Μητέρα-Γλωσσολογία.

Στο άρθρο αυτό, γίνεται μια απόπειρα να επισημανθούν κάποιες καθολικής αξίας αρχές που διέπουν το γλωσσικό φαινόμενο και, στην συνέχεια, μια προσπάθεια μεταφοράς τους στον χώρο του μουσικού φαινομένου με προσδιορισμό των ιδιαιτεροτήτων εκείνων που κάνουν το φαινόμενο «Μουσική» διαφορετικό από το φαινόμενο «Γλώσσα».

Η γλώσσα ως σημειακό σύστημα

α. Οι αναζητήσεις

Ο J. J. Nattiez ξεκινά το κλασικό πια έργο του «Fondements d'une sémiologie de la musique» μ' ένα αφορισμό: «Η σημειολογία δεν υπάρχει». Οι αναζητήσεις που χαρακτηρίστηκαν ως «σημειολογικές» από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι τις μέρες μας, χαρακτηρίζονται από έντονη διαφοροποίηση τόσο επιστημολογική, όσο και επιστημονική. Κανένας δεν φαίνεται να έχει προτείνει μέχρι σήμερα μια συνεκτική μέθοδο ανάλυσης, παραδεκτή καθολικά, έτσι που να μπορεί κανείς να μιλήσει για την «επιστήμη της σημειολογίας». Μπορούμε, αντίθετα, να μιλήσουμε για «σημειολογίες», ή πιο σωστά, για δυνατές σημειολογικές οπτικές στην προσέγγιση ενός προβλήματος. Και αν ο Saussure αντιμετώπισε την γλώσσα ως την ειδική περίπτωση ενός γενικότερου προτύπου¹, μετά από αρκετές δεκαετίες εμπειρίας και προβληματισμού, η επικρατούσα θέση πλησιάζει περισσότερο σ' αυτήν που εκφράζει ο R. Barthes ακραία: «Η γλωσσολογία δεν αποτελεί τμήμα, προνομιάχο έστω, της γενικής επιστήμης των σημείων. Είναι η σημειολογία που αποτελεί τμήμα της γλωσσολογίας»². Σε μια πιο μετριοπαθή διατύπωση, ο C. Metz γράφει: «στην πραγματικότητα, η σημειολογία δομείται πάνω στην γλωσσολογία...»³.

Όπως και να έχει το πράγμα, η στρουκτουραλιστική σκέψη στις ανθρωπιστικές επιστήμες οφείλει πολλά στην μοντέρνα γλωσσολογία. Παίζει η γλωσσολογία, εδώ, ρόλο αντίστοιχο με τον ρόλο του Ηλεκτρισμού στην Φυσική —όπου πολύ συχνά αναζητείται το «ηλεκτρικό ανάλογο» ενός υπό μελέτη φαινομένου, γιατί τα ηλεκτρικά φαινόμενα είναι, γενικά, επιδεκτικά οικονομικής και ακριβούς περιγραφής— ή των Μαθηματικών για την Οικονομική Επιστήμη —όπου τα οικονομικά φαινόμενα περιγράφονται και λογίζονται με λιτό και ακριβή τρόπο μέσα από μαθηματική διατύπωση. Οι διάφοροι ερευνητές, χρίζοντας τον χώρο της έρευνάς τους «γλώσσα» (langage) —συχνά αυθαίρετα, συχνά λανθασμένα— δανείστηκαν από την γλωσσολογία όρους, έννοιες και πρότυπα, στα οποία προσπάθησαν να προσαρμόσουν τα φαινόμενα που μελετούσαν. Το υλικό, από πλευράς γλωσσολογίας, υπήρξε άφθονο και ο πειρασμός μεγάλος. Αυτό, όμως, που άσκησε την περισσότερη γοητεία —και που καθιστά, κατά την γνώμη μου, την προσφορά της γλωσσολογίας θεμελιώδη— είναι αυτή καθ' εαυτή η ποιότητα της γλωσσολογικής σκέψης: μιας σκέψης, συνειδητά ή ασυνειδητά, μαθηματικής που εισάγεται στον χώρο αυτό με τον Saussure και χαρακτηρίζει όλο το τεράστιο έργο που επιτελέστηκε από τότε, τόσο στο θεωρητικό όσο και στο πρακτικό επίπεδο.

Πράγματι, ο Saussure ξεκινώντας από τις λέξεις-ονόματα της παραδοσιακής γραμματικής⁴, αντικαθιστά την σχέση απλού συσχετισμού με την μαθηματική, εσωτερικού χαρακτήρα, απεικόνιση στα πλαίσια ενός γλωσσικού διπόλου, σύμφωνα με τα σχήματα που ακολουθούν⁵:

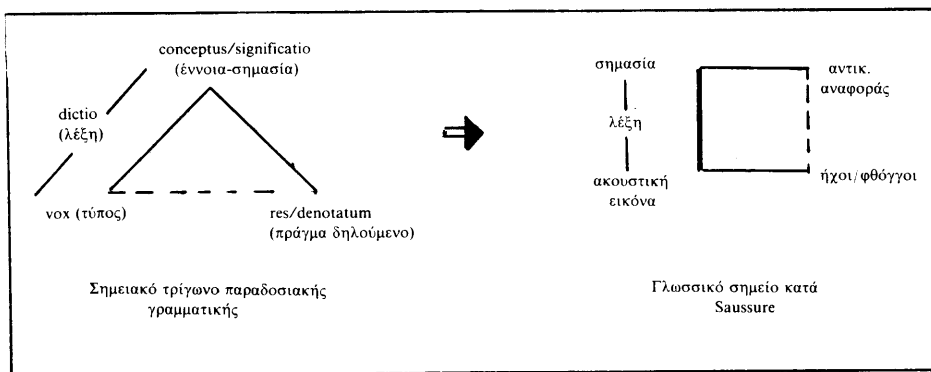
1. Sechehaye, A. 1917: «Les problèmes de la langue à la lumière d'une théorie nouvelle». *Revue Philosophique* 84, σ. 13-14.

2. Barthes, R. 1964: «Présentations». *Communications* 4, σ. 2.

3. Metz, C. 1966: «Les sémiotiques aux sémies». *Communications* 7, σ. 92.

4. Μπαμπινιώτης 1977, σ. 25.

5. Ό.π., σ. 25 και 26.



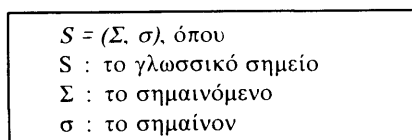
Πίνακας 1

β. Λειτουργία της σήμανσης

Η γλωσσική λειτουργία, σύμφωνα με τα παραπάνω, ανεξαρτητοποιείται από τα πράγματα στα οποία αναφέρεται. Έτσι ο *συμβολισμός* πραγμάτων μέσω ονομάτων δίδει την θέση του στην *σήμανση* ενός συνόλου — του «περιεχομένου» του λόγου—μέσω της απεικόνισής του σ' ένα άλλο σύνολο —την «μορφή» του λόγου.

Αυτή η παραδοχή έχει μιαν άμεση συνέπεια: εισάγεται η έννοια του συστήματος, η παρουσία του οποίου εδώ ανιχνεύεται στην *λειτουργία της σήμανσης*. Η σήμανση αυτή είναι η (μαθηματική) *αντιστοιχία* που υφίσταται μεταξύ σημαινομένων και σημαινόντων, και το μόνο που την διαφοροποιεί από την (μαθηματική) *συνάρτηση* είναι το γεγονός ότι δεν είναι μονοσήμαντη προς καμία κατεύθυνση, είναι, δηλαδή, δυνατόν σε δύο ή περισσότερα σημαίνοντα να αντιστοιχεί ένα σημαινόμενο και αντίστροφα⁶.

Με την λογική αυτή, το γλωσσικό υλικό απαρτίζεται από *διατεταγμένα*, όπως λέμε, ζεύγη της μορφής



Πίνακας 2

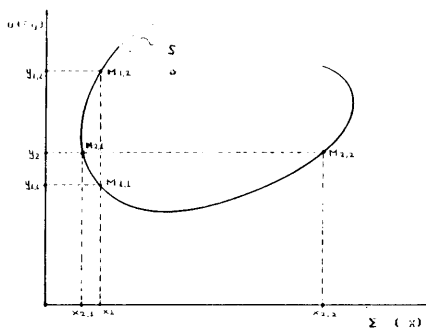
Το πεδίο ορισμού των ζευγών αυτών είναι το σύνολο των Σ (οι σημασίες δηλαδή) και πεδίο τιμών το σύνολο των σ (οι ακουστικές εικόνες), αν θεωρηθεί ότι το σημαινόμενο προϋπάρχει του σημαίνοντος. Τα ζεύγη αυτά, αν και αυθαίρετα σχηματισμένα, συνιστούν σύστημα καθ' εαυτά, συγκροτούν, δηλαδή, μια καμπύλη μιγαδικού επιπέ-

6. Η αποκατάσταση συναρτησιακής σχέσης είναι δυνατή υπό προϋποθέσεις όπως θα δούμε παρακάτω.

δου, η οποία αν δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί γραφηματικά, είναι γιατί στα δύο σύνολα που παράγουν τα ζεύγη, δεν είναι δυνατόν να ορισθεί σχέση διάταξης —σε αντίθεση με τα αριθμοσύνολα που είναι γενικά διατεταγμένα⁷.

Σ' ένα τέτοιο σύστημα μπορούν να ορισθούν «πράξεις», οι οποίες παρουσιάζουν εντυπωσιακές α ν α λ ο γ ί ε ς με τις αντίστοιχες μαθηματικές. Στον αριθμητικό λογιισμό π.χ., με μόνη προϋπόθεση την παραδοχή ύπαρξης του 0 και του 1, και με την βοήθεια των πράξεων⁸ δομείται και επεκτείνεται το σύνολο των αριθμών: με την πρόσθεση κατασκευάζεται το σύνολο των Φυσικών αριθμών (θετικών ακέραιων), με την αφαίρεση επεκτείνεται στο σύνολο των Ακεραίων (θετικών και αρνητικών), με την διαίρεση επεκτείνεται στο σύνολο των Ρητών αριθμών (ακέραιων και κλασματικών), με τα ριζικά στο σύνολο των Πραγματικών αριθμών (ακέραιων και κλασματικών και άρρητων ή ασύμμετρων) κ.ο.κ. Στην γλώσσα σαν πράξεις λειτουργούν οι μηχανισμοί λεξιλογικής παραγωγής —και όχι μόνον αυτοί— οι οποίοι έχουν ως αποτέλεσμα την δημιουργία νέου υλικού από κάποιο αρχικό, διαφοροποιώντας το γλωσσικό σημείο, είτε σε επίπεδο σημαίνοντος (π.χ. γραμματικοί τύποι, σύνθεση

7. Αν, για λόγους εποπτείας, παραστήσει κανείς (καταχρηστικά) τα παραπάνω σ' ένα καρτεσιανό επίπεδο, θα πάρει μια μορφή σαν την παρακάτω:



Στο σχήμα αυτό, κάθε σημείο του επιπέδου καθορίζεται από τις συντεταγμένες του (x, y) στους άξονες Σ και σ αντίστοιχα. Η καμπύλη που ορίζεται, η S , μπορεί να δίδει (και γενικά δίδει) για κάποιο x_1 δύο ή περισσότερα αντίστοιχα σημεία —εδώ τα $M_{1,1}$ και $M_{1,2}$ με κοινή τετμημένη x_1 και τεταγμένες $y_{1,1}$ και $y_{1,2}$ αντίστοιχα. Αντίστροφα, σε κάποιο y_2 είναι δυνατόν να αντιστοιχούν δύο ή περισσότερα σημεία της καμπύλης —εδώ τα $M_{2,1}$ και $M_{2,2}$ και τετμημένες $x_{2,1}$ και $x_{2,2}$ αντίστοιχα, και κοινή τετμημένη y_2 . Η πρώτη περίπτωση —κοινό σημαινόμενο, διαφορετικά σημαίνοντα— αντιστοιχεί σε περιπτώσεις συνωνυμίας στην γλώσσα. Η δεύτερη περίπτωση —διαφορετικά σημαινόμενα, κοινό σημαίνον— αντιστοιχεί σε περιπτώσεις ομοτυπίας. Όσα σημεία του επιπέδου δεν βρίσκονται πάνω στην καμπύλη —η οποία οριοθετεί την λειτουργία της σήμανσης στα πλαίσια μιας συγκεκριμένης γλώσσας— αντιστοιχούν σε στοιχεία ξένα προς την γλώσσα αυτή, που μπορεί π.χ. να είναι φωνήματα που δεν περιλαμβάνονται στο φωνημικό της σύστημα (π.χ. έρρινα φωνήεντα στην αγγλική γλώσσα) ή φωνημικοί συνδυασμοί που δεν ανήκουν στις επιλογές της (π.χ. κατάληξη σε μ στην Νεοελληνική) ή σημασίες που δεν εντάσσονται στο γνωστικό περιεχόμενο της (π.χ. «ελέφαντας» για τον Λάπωνα). Επαναλαμβάνω, πάντως, ότι η σχηματοποίηση αυτή είναι εντελώς καταχρηστική: τα σύνολα Σ και σ δεν μπορούν να διαταχθούν και συνεπώς δεν είναι δυνατή η παράσταση των σημείων στο καρτεσιανό επίπεδο.

8. Ας σημειωθεί ότι και αυτές ορίζονται, στα πλαίσια διμελών σχέσεων, ως διατεταγμένα ζεύγη.

λέξεων) είτε σε επίπεδο σημαινομένου. Σε ορισμένες, ιδιαίτερα, περιπτώσεις συνθέτων λέξεων, η αναλογία με το μιγαδικό επίπεδο είναι σχεδόν απόλυτη⁹.

Μια σημαντική παρατήρηση είναι ότι στον χώρο της γλώσσας υπάρχουν περιορισμοί, που κάνουν μια «πράξη» *δυνατή ή αδύνατη* —π.χ. ένας λεξικός τύπος $\epsilon \dot{\iota} \nu \alpha \dot{\iota}$ ή $\delta \epsilon \nu \epsilon \dot{\iota} \nu \alpha \dot{\iota}$ $\alpha \rho \delta \epsilon \kappa \tau \acute{o} \varsigma$ — πράγμα που ακριβώς συμβαίνει και στα μαθηματικά:

η παράσταση \sqrt{x} έχει νόημα για $x \geq 0$

Κι όπως στα μαθηματικά διευρύνεται το πεδίο λογισμού (για το συγκεκριμένο παράδειγμα, με την παραδοχή της φανταστικής μονάδας, η παράσταση αποκτάει νόημα για κάθε τιμή του x), έτσι και στην γλώσσα, διευρύνεται π.χ. συχνά το λεξικό με την αποδοχή λέξεων της *argot*, που περνούν στην δόκιμη καθημερινή χρήση. Όλα τα παραπάνω παραπέμπουν με αρκετή πιθανότητα στην θεωρία των Αλγεβρικών Δομών —στην οποία όμως, δεν πρόκειται να επεκταθούμε εδώ¹⁰.

Κι αν αυτά αφορούν στα γλωσσικά στοιχεία, μένει να δούμε τι συμβαίνει με την $\lambda \epsilon \dot{\iota} \tau \omicron \upsilon \rho \gamma \omicron \upsilon \sigma \alpha$ $\gamma \lambda \acute{\omega} \sigma \sigma \alpha$. Σχηματοποιώντας καταχρηστικά, για εποπτικούς και πάλι λόγους (βλ. και σημείωση υπ. αρ. 7) μετακινούμαστε από το «επίπεδο» στον «χώρο». Τώρα πιά, πεδίο ορισμού είναι το επίπεδο που ορίζουν τα γλωσσικά σημεία και πεδίο τιμών οι σημασίες των δομικών σχημάτων. Τα δομικά σχήματα αυτά (φράση, πρόταση, κείμενο) προκύπτουν από τους, συστηματικού χαρακτήρα, συνδυασμούς των γλωσσικών σημείων. Οι επιτρεπτοί αριθμοί και συνδυασμοί σημείων και το πλήθος των αποδεκτών διατάξεών τους στα πλαίσια ενός δομικού σχήματος θα καθορισθούν από τους επιλογικούς περιορισμούς της γλώσσας —κάτι που αντιστοιχεί στις «αρχικές» και τις «οριακές συνθήκες» μιας μαθηματικής συνάρτησης. Η αναλογία εδώ είναι με την μαθηματική Λογική¹¹. Η μαθηματική πρόταση αντιστοιχεί στην γλωσσική πρόταση. Ο προτασιακός τύπος αναλογεί στο γλωσσικό δομικό σχήμα. Όπως υπάρχουν ψευδείς ή αληθείς προτάσεις στην μαθηματική λογική, έτσι στην γλώσσα υπάρχουν προτάσεις γραμματικές ή αντιγραμματικές. Η αναλογία αυτή προχωράει ακόμη περισσότερο. Στην συνηθισμένη, δηλαδή, πρόταση υπάρχουν γλωσσικά σημεία που την επαληθεύουν και σημεία που την κάνουν αντιγραμματική —π.χ. η πρόταση «ο Χ είναι πατέρας του Ψ» όπου [χ, ψ : έμψυχα όντα], δεν επαληθεύε-

9. Στο μιγαδικό επίπεδο $(\alpha, \beta) + (\gamma, \delta) = (\alpha + \gamma, \beta + \delta)$. Πέρα από τα αριθμητικά, όπου η αναλογία είναι αιτιακή ((δέκα/δέκα) + (πέντε/πέντε) = (δεκαπέντε/δεκαπέντε)), στις περισσότερες περιπτώσεις συνθέσεων, η νέα λέξη προσαρμόζεται στην παραπάνω ιδιότητα με ικανοποιητική προσέγγιση: (οίκος/ίκος) + (δομά/δομό) = (οικοδομά/ικοδομό), δηλαδή το νέο φωνημικό πλέγμα ισούται, κατά προσέγγιση, με την άθροιση των φωνημικών πλεγμάτων που συντέθηκαν.

10. Θα πρέπει εδώ να γίνει η παρατήρηση ότι προσπάθεια εφαρμογής ή προσαρμογής της θεωρίας αυτής στην γλώσσα, με όλες τις πιθανές συνέπειες, είναι δυνατό να γίνει εφ' όσον αποκατασταθεί η μονοσήμαντη απεικόνιση μεταξύ των σημασιών. Αυτό σημαίνει άρση της ομοτυπίας —είναι αμφίβολο κατά πόσο μπορεί να εξαλειφθεί η συνωνυμία στην γλώσσα— πράγμα που πιστεύω ότι, με κάποιες λογικές παραδοχές, μπορεί να γίνει.

11. Για αρκετά στοιχεία προτασιακής λογικής βλ. Δ. Α. Αναπολιτάνος, *Εισαγωγή στην Φιλοσοφία των Μαθηματικών*, Αθήνα 1985, σ. 163 κ.ε.

ται για κάθε ζευγάρι των χ και ψ — αλλά υπάρχουν και προτάσεις που είναι αντιγραμματικές στο σύνολό τους, είτε λόγο πεδίου ορισμού—η πρόταση: «Το X ονειρεύεται» όπου $[\chi = \acute{\alpha}\psi\upsilon\chi\omicron \upsilon\lambda\iota\kappa\omicron \sigma\acute{\omega}\mu\alpha]$ — είτε λόγω αυτής καθ' εαυτής της δομής της πρότασης—η παραπάνω πρόταση αν γραφτεί «Το πέτρινο X ονειρεύεται» δεν επαληθεύεται για κανένα X , γιατί από την μορφή της γίνεται ά-λογη.

Τέλος, ο λογικός τύπος της μαθηματικής λογικής, που αντιστοιχεί στην σύνθεση ενός ενιαίου λογικού συστήματος προτάσεων ή προτασιακών τύπων, αναλογεί στο «κείμενο» της γλώσσας, αν αυτό νοηθεί ως σύνθεση των εκφωνημάτων (κειμενικών προτάσεων) που το αποτελούν.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, αν η αρχή του γλωσσικού συστήματος βρίσκεται στην αυθαίρετη σύναψη μιας σημασίας με μια ακουστική εικόνα, η ολοκλήρωση του γλωσσικού συστήματος δίδει ένα συναρτησιακό πλέγμα πολλών μεταβλητών, στο οποίο ανεξάρτητες μεταβλητές είναι τα γλωσσικά σημεία και εξαρτημένη το γλωσσικό δομικό σχήμα. Για να είναι το δομικό αυτό σχήμα αποδεκτό στα πλαίσια της γλωσσικής πραγματικότητας, θα πρέπει τα γλωσσικά σημεία που επιλέγονται να πληρούν ορισμένες προϋποθέσεις (π.χ. επιλογικούς περιορισμούς) —όπως, αντίστοιχα, στα μαθηματικά, η συνάρτηση π.χ.

$$y = \frac{1}{2-x} \quad \text{προϋποθέτει } x \neq 2$$

αλλιώς δεν έχει νόημα.

γ. Παραδειγματικές και συνταγματικές σχέσεις

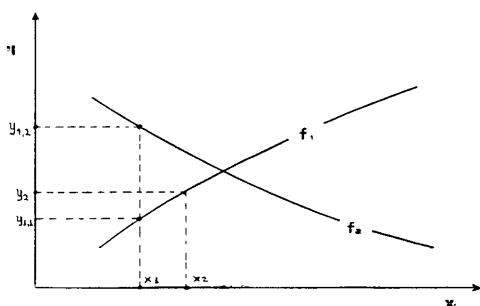
Ας δούμε τώρα μια τελευταία, αλλά καίρια διάσταση του ζητήματος. Μια μαθηματική συνάρτηση, γενικού τύπου $y = f(x)$, έχει εξ ορισμού δύο αυτονόητες συνέπειες:

(α) Αν $x_1 \neq x_2$, τότε, γενικά, $y_1 = f(x_1) \neq y_2 = f(x_2)$.

Πράγματι, αν $f(x_1) = f(x_2) = \dots = f(x_j)$ για $j = 1, 2, 3, \dots$ τότε το y παραμένει σταθερό, δεν μεταβάλλεται.

(β) Αν f_1 και f_2 δύο διαφορετικές συναρτήσεις, τότε, γενικά, $f_1(x) \neq f_2(x)$ για την ίδια τιμή του x . Πράγματι, αν ήταν $f_1(x_j) = f_2(x_j)$ για κάθε $j = 1, 2, \dots$ τότε θα είχαμε ταυτότητα των f_1 και f_2 ¹².

12. Τα παραπάνω αντιστοιχούν στο σχήμα που ακολουθεί:



όπου $y_{1,1} = f_1(x_1) \neq y_{1,2} = f_2(x_1)$
και $y_{1,1} = f_1(x_1) \neq y_2 = f_1(x_2)$

Οι δύο παραπάνω ιδιότητες είναι άμεση απόρροια της ύπαρξης συστήματος (ή συναρτησιακής σχέσης) μεταξύ x και y .

Και αντίστροφα: λειτουργία των παραπάνω ιδιοτήτων μεταξύ των μεταβλητών x και y καθορίζει την ύπαρξη συστήματος.

Ας ξαναγυρίσουμε, τώρα, στην γλώσσα για να δούμε τις αναλογίες. Ας είναι f μια δομή γλωσσικών στοιχείων (μορφημάτων ή φωνημάτων) που απαρτίζεται από στοιχεία x , με τελικό αποτέλεσμα την απόδοση μιας σημασίας y . Τροποποίηση της f —που αντιστοιχεί σε τροποποίηση της σχετικής θέσης των x_i που την απαρτίζουν μεταξύ τους, μια και οι γλωσσικές δομές χαρακτηρίζονται από γραμμικότητα— έχει, γενικά, σαν αποτέλεσμα με τα ίδια x , να τροποποιείται το y . Εξ άλλου, τροποποίηση ενός x_i , ενώ το f και τα υπόλοιπα x μένουν σταθερά, έχει γενικά ως αποτέλεσμα την τροποποίηση του y . Στην πρώτη περίπτωση δοκιμάζονται οι $\delta \iota \alpha \tau \acute{\alpha} \xi \epsilon \iota \varsigma - \sigma \upsilon \nu \delta \upsilon \alpha \sigma \mu \acute{o} \iota$ των γλωσσικών στοιχείων, στην δεύτερη περίπτωση δοκιμάζεται η $\upsilon \rho \sigma \kappa \alpha \tau \alpha \sigma \tau \alpha \sigma \iota \mu \acute{o} \tau \eta \tau \acute{\alpha}$ τους από άλλα: είναι φανερό ότι μιλούμε για τις *συνταγματικές* και τις *παραδειγματικές σχέσεις* αντίστοιχα. Η παρουσία τους στην γλώσσα είναι συνέπεια της λειτουργίας συστήματος σ' αυτήν. Αλλά και αντίστροφα: η ανίχνευση τέτοιων σχέσεων στην γλώσσα υποδεικνύει, ακριβώς, την υποκρυπτόμενη συστηματικότητα της γλωσσικής δομής.

II. Η μουσική ως σημειακό σύστημα

α. Η συστηματικότητα του μουσικού έργου και το μουσικό σημείο

Μετά την εισαγωγή αυτή περί γλώσσας ας προσπαθήσουμε να δούμε τι συμβαίνει με την μουσική. Είναι η μουσική σημειακό σύστημα; Πιο απλά, είναι καν σύστημα η μουσική;

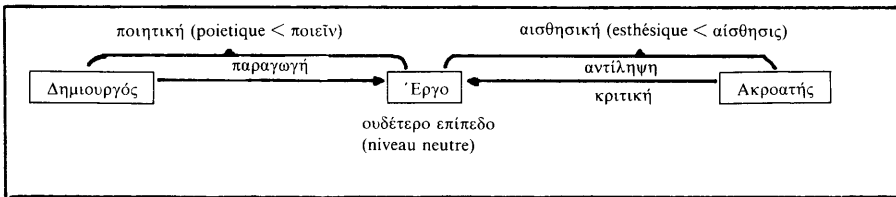
Ο εξωτερικός, κατ' αρχή, χαρακτήρας του μουσικού προϊόντος που κινείται σε καθορισμένο πεδίο μουσικών φθόγγων (ανάλογα με την κλίμακα για την οποία έχει συντεθεί) και με περιορισμούς λίγο ή πολύ συστηματικούς ως προς την μορφολογία του (ανάλογα με το μουσικό σύστημα στο οποίο γράφεται) δηλώνει την ύπαρξη «προϋποθέσεων» συστήματος¹³. Αυτές οι «προϋποθέσεις» (που μπορεί να είναι π.χ. οι κανόνες σύνθεσης ενός έργου ή ο «δρόμος» για τον λαϊκό μουσικό αυτοσχεδιασμό κ.α.) αντιστοιχούν απόλυτα στους «επιλογικούς περιορισμούς» της γλώσσας: δεν καθορίζουν τι πρέπει να κάνει υποχρεωτικά το μουσικό έργο, αλλά τι *δεν πρέπει να κάνει* —δεν καθορίζουν τι θα επιλέξει ο συνθέτης, αλλά τι *θα αποκλείσει*. Υπάρχει, λοιπόν, μια φανερή, συστηματικότητα μορφής στο μουσικό έργο. Από την άλλη πλευρά, η μουσική χαρακτηρίζεται από την λειτουργία της «παραπομπής» (*renvoie*): το μουσικό έργο «παραπέμπει» τον καταναλωτή του (απλό ακροατή ή μελετητή μουσικολόγο) στον συνθέτη ή το «κλίμα» που γέννησε την σύνθεση. Η συστηματικότητά, λοιπόν, της μορφής του μουσικού έργου ενισχύεται και από την μεταφορά μηνύματος. Είναι, συνεπώς, φανερή η σημειακή λειτουργία του μουσικού φαινομένου.

Τι μπορεί, όμως, να είναι το μουσικό σημείο; Σύμφωνα με την άποψη του Jean Molino¹⁴ που επεκτείνει στην μουσική τις γενικές περί τέχνης θεωρήσεις των Gil-

13. Αυτό ισχύει τόσο για την έντεχνη όσο και για την λαϊκή μουσική.

14. Molino, J. 1975: «Fait musical et la sémiologie de la musique». *Musique en Jeu* 17, 37-62.

son¹⁵ και Valéry¹⁶, κάθε μουσικό έργο εν λειτουργία περιγράφεται από μια τριμελή παράσταση σαν την παρακάτω:



Πίνακας 3

Αυτό το σχήμα καθορίζει αυτόματα δύο στοιχεία θεμελιώδη:

α) Το μουσικό έργο, ως σημαίνον, δεν υπάρχει ερήμην του καταναλωτή του, και
 β) Στην λειτουργία του μουσικού έργου δεν υπάρχει ένα σημείο αλλά δύο, το σημείο που αντιστοιχεί στον δημιουργό του —πλευρά της ποιητικής— και το σημείο που αντιστοιχεί στον ακροατή —πλευρά της αισθησικής. Και μάλιστα, γενικεύοντας, προς την πλευρά του καταναλωτή του μουσικού έργου, υπάρχει απεριόριστος αριθμός δυνατών σημείων, όσο το δυνατό πλήθος των διαφορετικών ακροατών.

β. Το «σημαινόμενο» του μουσικού σημείου: οι απόψεις

Ήδη διαφαίνεται μια διαφορά μεταξύ μουσικής και γλώσσας όσον αφορά στην θεώρηση της «σημασίας». Στην γλώσσα η επικοινωνία επιτυγχάνεται επειδή είναι κοινή κατάρκτηση των επικοινωνούντων η εστιακή (focus) ή κεντρική σημασία του εκφωνούμενου λόγου. Αυτό σημαίνει ότι όταν κάποιος απευθύνει τον λόγο σε κάποιον, υπάρχουν σημασιολογικά δεδομένα του λόγου του που είναι κοινός τόπος και που αντιστοιχούν στο γλωσσικό περιεχόμενο της κοινής γλώσσας. Συγχρόνως όμως υπάρχουν και στοιχεία περιφερειακά της σημασίας που αποτελούν προσωπικό βίωμα του ομιλητή-πομπού, και τα οποία δεν συλλαμβάνονται από τον δέκτη του λόγου, όπως υπάρχουν και στοιχεία που αποτελούν βίωμα του δέκτη, τα οποία «διεγείρονται» από τον εκφωνούμενο λόγο χωρίς να το αντιλαμβάνεται ο πομπός. Δεν υπάρχει, λοιπόν, δυνατότητα απόλυτης ταύτισης σημασίας στον λόγο μια και η σημασία είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική, μια και τα συνδηλούμενα ή υποδηλούμενα (connotated) του λόγου μπορεί να διαφέρουν από τον δέκτη στον πομπό. Και αν επιτυγχάνεται επικοινωνία, επιτυγχάνεται κατά το τμήμα εκείνο του μεταφερομένου μηνύματος που αντικειμενικοί λόγοι το καθιστούν κοινό κτήμα¹⁷.

Προκειμένου, τώρα, για την μουσική —και την τέχνη γενικότερα— σύμφωνα με όσα λέχθηκαν παραπάνω, η σημασία λογίζεται μόνο ως προς την υποκειμενική της διάσταση. Ποιά, λοιπόν, η φύση του μηνύματος που μεταφέρεται στα πλαίσια της

15. Gilson, E. 1963: *Introduction aux arts du beau*. Paris: Vrin.

16. Valéry, P. 1945: «Leçon inaugurale du cours de poésie au Collège de France». *Variétés V*, Paris: Gallimard, 297-322.

17. Μπαμπινιώτης 1984, σ. 241. Ο συγγραφέας αναφέρει —και αποδέχεται— την άποψη του John Lyons πάνω στο ζήτημα αυτό.

μουσικής πράξης; Υπάρχει «γνωστικό» περιεχόμενο στο μουσικό μήνυμα; Και αν το «σημαίνουν» είναι φανερό, ποιά είναι το «σημαινόμενο» στο μουσικό έργο;

Πολλές απόψεις έχουν εκφραστεί πάνω στο θέμα αυτό. Σύμφωνα με μια από αυτές, σημαίνουν και σ η μ α ί ν ο ν κ α ι σ η μ α ί ν ο ν τ α υ τ ί ζ ο ν τ α ¹⁸. Μια τέτοια θεώρηση ταυτίζει την «αισθητική» λειτουργία της μουσικής σήμανσης με την αντίληψη των μορφολογικών χαρακτηριστικών του μουσικού έργου, και θα καταξιωνόταν αν μπορούσε να γίνει αποδεκτό κάτι τέτοιο ως πρόθεση του δημιουργού —μια και η επικοινωνία χαρακτηρίζεται από προ-θετικότητα (intentionality). Μπορεί, όμως, κανείς να αποδεχθεί ως μόνο στόχο μιας μουσικής «εκπομπής» την πρόταξη (projection) μιας μορφής με κάποιες ενδεχόμενες εκτελεστικές παραλλαγές ή διαφοροποιήσεις;

Μια άλλη άποψη αναζητά την «σημασία» του μουσικού σημείου στον βιωματικό χώρο ¹⁹. Εδώ έχουμε ίσως κάποιαν αναλογία προς το τμήμα εκείνο της γλωσσικής επικοινωνίας που χαρακτηρίστηκε ως υποκειμενικό. Σύμφωνα με την άποψη αυτή η μουσική επικοινωνία πραγματοποιείται πάνω σ' έναν άξονα κοινών μουσικών βιωμάτων πομπού και δέκτη. Η θεώρηση έχει αλήθεια μέσα της, στο μέτρο που κάθε νέο άκουσμα αξιολογείται με βάση τα προγενέστερα μουσικά βιώματα. Δεν είναι όμως δυνατή η γενίκευσή της, γιατί θα απέκλειε έτσι την δυνατότητα αποδοχής κάποιου νέου ακούσματος που δεν αντιστοιχεί σε κεκτημένα βιώματα —θά 'πρεπε, σαν παράδειγμα, ο μέσος Ευρωπαίος να μένει, υποχρεωτικά, αδιάφορος μπρος στην μουσική π.χ. της Ιάβας, πράγμα που δεν είναι καθόλου απόλυτο. Στην πραγματικότητα, η τέχνη μπορεί να έχει —και συνήθως έχει— την δυνατότητα «γένεσης» βιωμάτων στον αποδέκτη της. Εξ άλλου, και το όποιο βιωματικό περιεχόμενο δεν μπορεί να έχει καθολική αξία, όχι μόνο σε παγκόσμια κλίμακα, αλλά ούτε καν στα πλαίσια μιας ευρύτερης ομάδας. Σε λίγες περιπτώσεις που μοιάζει να συμβαίνει κάτι τέτοιο, πρόκειται στην πραγματικότητα για την συμβολική λειτουργία ενός μουσικού στοιχείου ή αποσπάσματος, και μάλιστα λειτουργία πρακτικά αποσπασμένη από το μουσικό δρώμενο. Πρόκειται για μια διαδικασία «ανάκλησης» (citation) που σηματοδοτείται από το εν λόγω απόσπασμα, και είναι τόσο αποτελεσματικότερη, όσο αυτό είναι πιο διακεκριμένο από το υπόλοιπο έργο ²⁰. Σαν παράδειγμα, για τον ακροατή του Ελληνικού ραδιοφώνου μέχρι και το 1974, ο «τσοπανάκος» σήμαινε την έναρξη του δελτίου των ειδήσεων. Τυχόν παρουσία της μουσικής αυτής φράσης σε μια σύνθεση, θα είχε ως μονοσήμαντο αποτέλεσμα την ανάκληση ενός συγκεκριμένου νοήματος. Αυτό, όμως θά 'χε να κάνει με λειτουργία εξηρημένων ανακλαστικών και όχι με μουσική αξιολόγηση του συνολικού έργου ή του μουσικού σήματος (signal) της εκπομπής των ειδήσεων. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και το leitmotiv στο μουσικό έργο.

18. Την άποψη αυτή υποστήριξε ο Σ. Τόμπρας σε διάλεξη που έδωσε στο σπουδαστήριο Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών στα πλαίσια προγράμματος επιστημονικών συναντήσεων που οργανώνει η Γλωσσική Εταιρεία Αθηνών. Η διάλεξη δόθηκε στις 14 Μαΐου 1985 και είχε θέμα «Μουσική και γλώσσα».

19. Η άποψη αυτή εκφράστηκε και στην συζήτηση που ακολούθησε την παραπάνω διάλεξη.

20. J. J. Nattiez 1975, σ. 22: «pour être perçu comme citation, un fragment musical doit être reconnu comme corps étranger» (για να λειτουργήσει σαν «ανάκληση» ένα μουσικό απόσπασμα, πρέπει να ξεχωρίζει σαν ξένο σώμα μέσα στο μουσικό έργο). Αυτό αντιπροσωπεύει άποψη της Z. Lissa 1965, *Aesthetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag.

Μήπως θα μπορούσαν να βρεθούν παράλληλα για μια μουσική «σημασία» μέσω της αναλογίας μουσικής και λόγου; Είναι αλήθεια ότι τα υπερτεμαχιακά ή υπερτμηματικά (suprasegmental) φαινόμενα του λόγου παρουσιάζουν κάποια ομοιότητα με το μουσικό μήνυμα. Ερωτήσεις του τύπου «Τι ρώτησες;» δείχνουν ότι συλλαμβάνει κανείς ένα περιφερειακό μήνυμα του φωνουμένου λόγου, κι ας μην έχει συλλάβει το λογικό νόημα. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις οι χρωματισμοί μπορούν να μεταφέρουν πολλά και συγκεκριμένα και —το σπουδαιότερο— ευρύτερα κατανοητά μηνύματα²¹. Στην γενικότητά τους, όμως, τα προσωδιακά χαρακτηριστικά της γλώσσας δεν μπορούν να είναι τα ίδια φορείς του λογικού μηνύματος —το προνόμιο αυτό κρατά πεισματικά για τον εαυτό του ο αρθρούμενος λόγος— και ούτε η παρουσία ή απουσία τους κατασκευάζει ή καταστρέφει το λογικό μήνυμα· μπορεί απλώς να το τροποποιήσει περιφερειακά. Αν συγκρίνουμε π.χ. την μελωδική γραμμή της ερώτησης του κοινού ανθρώπου με την τυπική ισοπεδωμένη και ανορθόδοξη γραμμή της ερώτησης των τηλερεπόρτερ, θα διαπιστώσουμε ότι και στην μια και στην άλλη περίπτωση η ερώτηση γίνεται αντιληπτή ως τέτοια με γραμματικά μέσα. Με την ίδια λογική, αν μπορεί να υπάρχει κάποια σημασία ανάλογης μορφής για το μουσικό έργο, αυτή θα πάσχει από τα ίδια μειονεκτήματα: θα είναι περιορισμένης εμβέλειας, και χωρίς καθολική ισχύ. Κι όπως είναι αμφίβολο αν υπάρχουν επιτονιστικά περιγράμματα γενικής ισχύος στα πλαίσια μιας ομάδας²², έτσι είναι δύσκολο να καθορίσει κανείς μουσικά περιγράμματα που να λειτουργούν μονοσήμαντα για κάθε ακροατή. Η πολυχρησιμοποιημένη π.χ. ταύτιση *Ματζόρε* = *χαρούμενο*, *Μινόρε* = *λυπημένο* είναι ιδιαίτερα επισφαλής. Αν ήταν γενικής ισχύος κάτι τέτοιο, θά'πρεπε λαοί όπως π.χ. οι Γερμανοί, που μεγάλη πλειοψηφία των λαϊκών τους τραγουδιών είναι σε μείζονες τρόπους, να χαρακτηριστούν αναφανδόν ως λαοί πρόσχαροι και ευτυχείς και, αντίστοιχα, για τους Έλληνες νησιώτες, στα τραγούδια των οποίων κυριαρχούν οι τρόποι του *Re*, θά'πρεπε να συμπεράνουμε ότι είναι λαός θλιμμένος από ιδιοσυγκρασία —που κάθε άλλο παρά είναι αλήθεια. Ή, για να θυμηθούμε την ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική, στην επιμνημόσυνη ακολουθία αρκετά κομμάτια είναι γραμμένα σε ήχο πλάγιο του τετάρτου —δηλαδή, κάτι σαν *Do* μείζονα— ενώ, από την άλλη μεριά, το θούριο της Αναστάσεως —το «Χριστός Ανέστη»— που υποτίθεται ότι είναι το θριαμβικότερο κομμάτι της εκκλησιαστικής μελοποιίας, είναι γραμμένο σε ήχο πλάγιο του πρώτου —δηλαδή κάτι σαν *Re* ελάσσονα. Είναι, νομίζω, φανερό ότι πολύ λίγη αξία μπορούν να έχουν τέτοιες παραδοχές.

Ο χώρος δεν επιτρέπει να αναφερθούν περισσότερες απόψεις για την «σημασία» ή το «σημαινόμενο» του μουσικού σημείου. Αξίζει όμως να τονιστεί ο, λίγο ή πολύ, κοινός παράγοντάς τους: οι διαπραγματεύσεις αφορούν σε σύλληψη ενός σημαινομένου που δεν είναι καθολικής αλλά υποκειμενικής αξίας. Αν, όμως, έχουν έτσι τα πράγματα, μπορούμε να μιλάμε για μουσικό σημείο; Και τι θα συνιστούσε μια μουσική σημασιολογία (*sémanétique*);

γ. Η «σημασία» του μουσικού μηνύματος

Ας ξαναθυμηθούμε την συμβολική του γλωσσικού σημείου: $S = (\Sigma, \sigma)$. Το Σ , η

21. Κλασικό το παράδειγμα που αναφέρει ο Jakobson, με τον παλιό ηθοποιό του θεάτρου Στανισλάβσκι, ο οποίος εξέπεμπε πενήντα διαφορετικά σημασιολογικά μηνύματα ανάλογα με την επιτόνιση που έδιδε στις δύο λέξεις *Segodnja večerom* («απόψε») (Mounin, σ. 69).

22. Mounin 1984, σ. 73-74.

σημασία δηλαδή, είναι με τη σειρά του, ένα σύνθετο σύνολο της μορφής $\Sigma = \{\Sigma_i, \Sigma_p\}$ όπου Σ_i η εστιακή ή γνωστική και Σ_p η περιφερειακή ή βιωματική. Στον χώρο της μουσικής πολύ συχνά κατέχουμε την Σ_p (ή κάποια από τις δυνατές Σ_p) ποτέ όμως την Σ_i . Αυτό σημαίνει είτε ότι η Σ_i υπάρχει αλλά είναι άγνωστη, είτε ότι η Σ_i δεν υπάρχει. Και στις δύο περιπτώσεις, τα ενδεχόμενα αυτά καθορίζουν ότι μουσική σημασιολογία δεν είναι δυνατόν να υπάρξει, όσο με τον όρο αυτόν εννοούμε ό,τι οι φιλόσοφοι της γλώσσας και οι γλωσσολόγοι εννοούν.

Μια παρατήρηση από την κοινή εμπειρία έρχεται, πιστεύω, να ευνοήσει μια τέτοια αντιδιαστολή μεταξύ γλώσσας και μουσικής: τα δεδομένα της γλωσσικής κατάρκτησης είναι τελείως διαφορετικά από τα δεδομένα της μουσικής μάθησης. Η γλωσσική πληρότητα, μολονότι εξαρτάται ισχυρότατα από κοινωνικούς όρους, συσχετίζεται με την λογική ή φυσική ευφυΐα πολύ φυσικότερα απ' ότι ο βαθμός μουσικής τελειοποίησης. Ο ψηλός δείκτης νοημοσύνης δεν αποτελεί εγγύηση μουσικής ικανότητας, και, αντίστροφα, το μουσικό τάλαντο δεν εξασφαλίζει υποχρεωτικά, ψηλό βαθμό νοημοσύνης —και αυτά, ανεξάρτητα από τυχόν φυσιολογικές βλάβες του εγκεφάλου ή των οργάνων του σώματος. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η μουσική και η γλώσσα απευθύνονται σε διαφορετικά κέντρα του ανθρώπινου εγκεφάλου. Γι' αυτό και είναι λογικό να διαφέρει η επικοινωνία στην μία και την άλλη περίπτωση ως προς το μέσο, τον τρόπο και την ουσία.

Ας ξαναγυρίσουμε, όμως, στα δύο ενδεχόμενα που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Το πρώτο —ότι δηλαδή η Σ_i υπάρχει αλλά είναι άγνωστη— δίδει ένα χαρακτήρα υπερβατικό στο μουσικό φαινόμενο. Γι' αυτό τον λόγο προσωπικά το απορρίπτω, θεωρώντας δεοντολογικότερη επιστημονικά την δεύτερη παραδοχή. Έστω, λοιπόν, ότι το Σ_i δεν υπάρχει. Θα πρέπει, εν τούτοις, προκειμένου να καθοριστεί με ακρίβεια η λειτουργία του Σ στο μουσικό σημείο να οριστεί και το Σ_i . Γράφω λοιπόν

$$\Sigma = \{\Sigma_i, \Sigma_p\} \text{ και } \Sigma_i = \emptyset \quad \text{για κάθε } \Sigma$$

όπου με \emptyset συμβολίζεται το κενό σύνολο. Μια τέτοια μορφή μου επιτρέπει να συγκεντρώσω τα στοιχεία του μουσικού σημείου στον πίνακα που ακολουθεί:

$$\begin{aligned} S &= (\Sigma, \sigma) \text{ όπου} \\ \sigma &= \text{μουσικός ήχος} \\ \Sigma &= \{\Sigma_i, \Sigma_p\} \text{ με } \Sigma_i = \emptyset = \beta.π. \text{ (βιωματικό περιεχόμενο)} \end{aligned}$$

Πίνακας 4

Είναι φανερή η αναλογία του Σ με τα κενά λεξήματα της γλώσσας, που ενώ στερούνται λεξικής σημασίας, έχουν λειτουργική (γραμματική) σημασία. Με την μορφή του παραπάνω πίνακα, τίποτα δεν εμποδίζει —από πλευράς μαθηματικής δεοντολογίας, τουλάχιστον— την συναρτησιακή λειτουργία των διαφόρων S στο σύστημα της μουσικής έκφρασης.

Αν όμως, τα παραπάνω έχουν κάποια θεωρητική αξία, ποια πρακτική αξία μπορούν να έχουν; Με άλλα λόγια, αν δεν υπάρχει μουσική σημασιολογία, πώς μπορεί

είτε

π η λ ι ο σ =

π η λ ι ι ο σ =

π η λ ι ι ο σ =

είτε και άλλες που τυχόν ν' ανακαλύψει κανείς στα κείμενα. Οι μορφές αυτές μπορούν γενικά να αλληλοϋποκαθίστανται, χωρίς να τροποποιηθεί το συνολικό μουσικό αποτέλεσμα. Συνιστούν επομένως παραδειγματική κατηγορία, τα μέλη της οποίας αντιτίθενται με σχέση *συνωνυμίας*. Μια άλλη κατηγορία καταλήξεων είναι οι καταλήξεις των τροπαρίων των 8ων ωδών των κανόνων — καταλήγουν τυπικά σε τονικό τροχαίο επαναλαμβάνοντας το εφύμνιο «...εις πάντα τους αιώνας» — με τυπικό δείγμα την παρακάτω μορφή:

αί ω νας =

Τα μέλη αυτής της κατηγορίας βρίσκονται σε σχέση συνωνυμίας μεταξύ τους, και συγχρόνως σε σχέση αντίθεσης ή ασυμφωνίας με τα μέλη της πρώτης κατηγορίας. Βλέπουμε, δηλαδή τις παραδειγματικές σχέσεις να αυξάνουν όσο αυξάνουν οι δυνατότητες για δυαδικές συγκρίσεις. Το πώς ακριβώς λειτουργούν αυτές στα πλαίσια μιας δεδομένης σύνθεσης, εξαρτάται από την συνολική μορφή του έργου, όσο και από παράγοντες «γλωσσικούς» (εδώ π.χ. τα δεδομένα του α' ήχου για τα σύντομα μέλη του ειρμολογίου) και «εξωγλωσσικούς» (π.χ. περιορισμοί λόγω ποιητικού κειμένου, θέση του κομματιού στην ακολουθία κλπ.) —όπου οι όροι «γλωσσικός» και «εξωγλωσσικός» χρησιμοποιούνται καταχρηστικά, κατ' αναλογία προς την γλώσσα.

Ας δούμε τώρα ένα δείγμα συνταγματικών σχέσεων μέσα σ' ένα σύντομο κομμάτι· πρόκειται για το πρώτο μέρος από οργανικό Καλαματιανό της Πελοποννήσου²⁷:

27. Το κομμάτι κατέγραψα — παραλείποντας για λόγους σαφήνειας και απλότητας ορισμένα από τα μελίσματα του βιολιού — από τον δίσκο «Τραγούδια της Πελοποννήσου» του Συλλόγου προς Διάδοση της Εθνικής Μουσικής.

Τρόπος του Re (= 1α)

Το κείμενο αποτελείται από δύο αυτόνομες ευρύτερες συνταγματικές ενότητες, τις I και II, που είναι, με την σειρά τους άθροισμα μικροτέρων συνταγμάτων A, B, Γ, Δ, E. Να παρατηρηθεί εδώ ότι προκειμένου να χαρακτηριστούν οι μονάδες A, B, ... με γλωσσική ορολογία —αν κάτι τέτοιο έχει νόημα— πρέπει να καθορισθούν κριτήρια ανάλογα. Εδώ π.χ. θα χαρακτηρίζαμε το A ως πρόταση, αν ως κριτήριο χρησιμοποιηθεί η αυτοτέλεια. Πράγματι το A κάνει ένα ομαλό μελωδικό κύκλο για να καταλήξει στην τονική της κλίμακας, σε αντίθεση με το B (και Δ) που δεν είναι αυτοτελές αλλά προετοιμάζει την εμφάνιση του Γ (ή E αντίστοιχα), έτσι που να λειτουργεί ως φράση, στα πλαίσια της πρότασης B + Γ (ή Δ + E αντίστοιχα). Τέτοιου είδους όροι, όμως, δεν είναι υποχρεωτικά αναγκαίοι. Οι ενότητες αυτές I και II μπορούν να γραφούν

$$I = A + B + \Gamma, \quad II = A + \Delta + E.$$

Παραπέρα, σύγκριση των B και Δ αποκαλύπτει μεταξύ τους παραδειγματική σχέση χαρακτηριστική: οι δύο μορφές είναι ταυτόσημες, με μόνη διαφορά τον τελικό φθόγγο. Η σχέση αυτή θυμίζει την σχέση των πτώσεων του ονόματος στην γλώσσα, και θα πρέπει να συσχετιστεί με την μετάπτωση στις μορφές Γ και E αντίστοιχα. Θα μπορούσε να γράψει κανείς $B = B_1$ και $\Delta = B_2$ όπου οι δείκτες 1 και 2 αντιστοιχούν στις καταλήξεις της μορφής —ή ανήκουν στο παράδειγμα των δυνατών καταλήξεων της μορφής, ανάλογα με τις δυνατές μεταπτώσεις του συνολικού συντάγματος στο οποίο εντάσσεται αυτή— και να γράψει, παραπέρα,

$$I = A + B_1 + \Gamma, \quad II = A + B_2 + E.$$

Σύγκριση των Γ και E δείχνει παραδειγματική αντίθεση μεταξύ τους με κύριο χαρακτηριστικό την διαφορά φοράς κίνησης (ανιούσα και κατιούσα αντιστοίχως) και την τελική κατάληξη: *Πάνω Do* και *Κάτω Re* αντίστοιχα (η πολύ γνωστή στους μελετητές των δημοτικών μας τραγουδιών, ιδίως των Ηπειρώτικων, 7η μικρή). Μια προσε-

κτική παρατήρηση της μορφής Α αποκαλύπτει την ίδια αντίθεση μεταξύ των άκρων φθόγγων της, αλλά σε συμπληρωματική μορφή: *Κάτω Do — Κάτω Re* δηλαδή διάστημα 2ης μεγάλης. Αν τα διαστήματα αυτά λειτουργούν ταυτόσημα —και σύμφωνα με μια άποψη λειτουργούν ταυτόσημα²⁸— τότε το συνολικό σχήμα παίρνει την παρακάτω λειτουργική μορφή:

$$\begin{aligned} I &= Do \text{ vs } Re \rightarrow Do && \text{όπου vs συμβολίζει την αντίθεση} \\ II &= Do \text{ vs } Re \rightarrow Re \end{aligned}$$

και επομένως η ολική αντίθεση *I vs II* δεν αποτελεί παρά ανάπτυξη της *Do vs Re*. Παραπέρα διερεύνηση μπορεί να εντοπίσει και άλλες συντακτικές ιδιαιτερότητες του κομματιού: οι θέσεις μεγαλύτερης διάρκειας, που βαρύνουν αρμονικά, αποκαλύπτουν τον σκελετό της κίνησης της μελωδικής γραμμής:

I : Do-Re-La-Fa-Do

II : Do-Re-La-Mi-Re

28. Η ερμηνεία που δίδει ο Σίμων Καρας στην μικρή 7η των δημοτικών μας τραγουδιών σχετίζεται με την ατέλεια των πνευστών λαϊκών οργάνων. Ο τρόπος του Re είναι η κλίμακα πάνω στην οποία λειτουργούν οι βυζαντινοί ήχοι: έσω α', πλάγιος του α' και δ' στιχηραρικός. Οι ήχοι αυτοί κάνουν συχνότατα μετάπτωση στον πλάγιο του δ', με βάση στο Nn (Do), όπου και μετατίθεται το ίσο του μέλους. Στην περίπτωση του δημοτικού τραγουδιού, η συγχορδία της τονικής (Re ελάσσων) αντικαθίσταται από την Do μείζονα στο όργανο της συνοδείας (που τυπικά είναι το λαούτο). Η επιστροφή στην τονική έχει ένα ακουστικό αποτέλεσμα αντίστοιχο προς την λειτουργία του προσαγωγέα της Ευρωπαϊκής μουσικής: σαν να «επιβεβαιώνεται» η τονική από την διαφορά της με την βάση του ήχου στον οποίο μεταπίπτει. Γι' αυτό, στις συγχορδίες των δημοτικών τραγουδιών του τρόπου του Re, τα ζευγάρια (Re ελάσσων — La ελάσσων) και (Re ελάσσων — La μείζων) είναι σπάνια, ενώ το ζευγάρι (Re ελάσσων — Do μείζων) συχνότατο. Στην Ελληνική παραδοσιακή μουσική, δηλαδή, η ελάσσων κλίμακα δεν οξύνει τον προσαγωγέα και αντί της «τέλειας» πτώσης της Ευρωπαϊκής μουσικής, δηλαδή V (=La) → I (=Re), χρησιμοποιεί την «ψεύτικη» πτώση της σχετικής μείζονος (Fa μείζονα), δηλαδή V (=Do) → VI (=Re). Κατά τον Σίμωνα Καρα, λοιπόν, το λαϊκό πνευστό (φλογέρα, ζουρνάς κλπ.) παίζοντας το κομμάτι από την βαθύτερη νότα του, και μην διαθέτοντας υποκείμενο τόνο ώστε να εμφανίσει την διαφορά Do-Re, την πραγματώνει μέσω του συμπληρωματικού προς τα πάνω διαστήματος: της 7ης μικρής. Το στοιχείο αυτό σταθεροποιείται ως χαρακτηριστικό ύφους, και σιγά-σιγά αντιγράφεται και από άλλα όργανα (π.χ. βιολί) και από τα τελειότερα πνευστά που μπαίνουν από τον προηγούμενο αιώνα στην πρακτική της δημοτικής μουσικής (κλαρίνο). Έτσι εμφανίζεται και σήμερα ως σταθερό χαρακτηριστικό της μουσικής ορισμένων περιοχών (π.χ. Ήπειρος) και ας έχουν εκλείψει οι τεχνικοί λόγοι που το απαιτούσαν. Εδώ, πάντως, θα πρέπει να σημειωθεί μια επιφύλαξη όσον αφορά στο κατά πόσον τα παραπάνω έχουν εφαρμογή στο συγκεκριμένο παράδειγμα: η μορφή Γ είναι εδώ καταληκτική και συνοδεύεται από την Fa μείζονα ή, σωστότερα, η Fa μείζονα είναι η λογικότερη αρμονική λύση. Σε κάθε περίπτωση, όμως, η αποκάλυψη του διαστήματος της 7ης μικρής σε μετασηματισμένη μορφή σ' ένα κομμάτι μωραϊτικο δίδει αφορμή σε απόπειρες καθολικής για τον Ελληνικό χώρο ερμηνείας του φαινομένου της παρουσίας του διαστήματος αυτού, πράγμα που είναι αναμενόμενο αφού η ιστορία και η εξέλιξη των μουσικών οργάνων έχει πολλά στοιχεία κοινά για όλες τις Ελληνικές περιοχές.

Μια παρατήρηση που προκύπτει αμέσως είναι η εξής: Τα ζεύγη (Fa → Do) και (Mi → Re) αντιτίθενται μεταξύ τους ως ζεύγη αλλά και τα μέλη τους ανά δύο κατά το ακόλουθο σχήμα:

$$\begin{array}{c} \text{Fa} \rightarrow \text{Do} \\ \text{vs} \mid \quad \mid \text{vs} \\ \text{Mi} \rightarrow \text{Re} \end{array} \quad \text{που αν γραφεί} \quad \begin{pmatrix} \text{Fa} \\ | \\ \text{vs} \\ | \\ \text{Mi} \end{pmatrix} \Rightarrow \begin{pmatrix} \text{Do} \\ | \\ \text{vs} \\ | \\ \text{Re} \end{pmatrix}$$

φανερώνει μετασχηματισμένη πραγματικότητα στον χώρο της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής: το διάστημα της 2ης μικρής δεν είναι ανεκτό παρά μόνο με μελισματικό ή διαβατικό χαρακτήρα, γι' αυτό και έχει την τάση να μεταπίπτει σε διαστήματα ανεκτά σύμφωνα ή μή. Αντίθετα το διάστημα 7ης μικρής είναι συχνότατο και αποδεκτό σε συνήχηση²⁹.

Παρατηρήσεις σαν αυτές που αναφέρθηκαν δεν αποτελούν παρά κάποια πρώτα βήματα μιας δομικής ανάλυσης ενός μουσικού έργου. Και θα πρέπει να ξανατονιστεί ότι η ανάλυση αυτή δεν μπορεί να γίνει ερήμην του συνολικού περιβάλλοντος του έργου, —μουσικού και μή— όπως δεν μπορεί να μελετηθεί ένα κείμενο ανεξάρτητα από την γλώσσα στην οποία έχει γραφτεί και τις εξωγλωσσικές προϋποθέσεις που το καθόρισαν.

ε. Στατιστική «παρουσία» και «απουσία»

Επειδή η δομική ανάλυση του μουσικού κειμένου είναι, καθοριστικά, ανάλυση μορφής, πολύ συχνά τρέπεται σε μελέτη στατιστικού χαρακτήρα. Γι' αυτό τον λόγο κρίνω αναγκαία μια τελευταία παρατήρηση.

Η παρουσία ενός στοιχείου στο μουσικό έργο είναι πάντα σχετική. Ένα τέτοιο στοιχείο δεν μπορεί να είναι απόλυτα *παρόν* (αν η συχνότητά του είναι 100%, τότε η μελωδική γραμμή είναι ευθεία) ούτε *απόλυτα απόν* (γιατί τότε δεν υπάρχει και δεν αξιολογείται). Ορίζοντας, λοιπόν, την παρουσία ή απουσία ενός στοιχείου με όρους σχετικούς, ένα στοιχείο μπορεί να έχει βαρύνουσα θέση μέσα στο έργο είτε γιατί είναι *παρόν* είτε γιατί είναι *απόν*. Με άλλα λόγια, κατά την δομική ανάλυση του μουσικού έργου, κριτήριο αξιολόγησης της βαρύτητας ενός στοιχείου δεν μπορεί να είναι *μόνο* η *στατιστική του σημαντικότητα*. Είναι δυνατόν ένα στοιχείο που εμφανί-

29. Τα στιχηρικά μέλη του βαρέως ήχου με βάση το Γα (Fa), τυπικά, σχεδόν, ξεκινούν με μετάπτωση στον πλάγιο του τετάρτου ήχου, και το ισοκράτημα μετατοπίζεται στο Νη (Do). Μια πολύ συνηθισμένη θέση στο ξεκίνημα του μέλους είναι η 4η πάνω από την τονική (Si b). Αυτόματα, λοιπόν, εμφανίζεται το διάστημα της 7ης μικρής (Do - Si b) που σε συνδυασμό με στάση της 2ης φωνής στο Sol, δημιουργεί μια ελλιπή (της λείπει η 3η βαθμίδα) συγχορδία Do 7ης, η οποία είναι απόλυτα δεκτή στο βυζαντινό μέλος.

Και μια παρατήρηση σχετικά με την —όχι ευρύτερα γνωστή— 2η φωνή της βυζαντινής μουσικής: αυτή κινείται στον χώρο του «μέσου διαπασών» (κάτω Si - πάνω La), παρακολουθεί την κυρίως φωνή όσο αυτή κινείται μέσα στον χώρο αυτό, και δίδει τα δευτερεύοντα ίσα στις δευτερεύουσες μεταπτωτικές αποχρώσεις του μέλους, όταν αυτές δεν εξαναγκάζουν, λόγω διαφωνίας, το ισοκράτημα (την 3η φωνή) να αλλάξει θέση.

ζεται μια μόνο φορά στο έργο να αποτελεί κάποιο ιδιαίτερο κέντρο βάρους, πράγμα που θα καθορισθεί από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου υπό ανάλυση.

Συνοψίζοντας όλα όσα λέχθηκαν μέχρις εδώ, αν δεν υπάρχει ορατή μουσική σημασιολογία, μουσική σημειωτική μπορεί να υπάρξει και ως ουσία και ως μεθοδική. Θα πρέπει, όμως, να ξεπεράσει την προσκόλληση στην έννοια του γλωσσικού σημείου και να εστιάσει το ενδιαφέρον της στις εκδηλώσεις επιφανείας του μουσικού συστήματος, από την μελέτη των οποίων μπορεί να αναχθεί στην επισήμανση, αναγνώριση και μελέτη των βαθύτερων δομών του μουσικού φαινομένου.

Μάριος Δ. Μαυροειδής

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barthes, R. 1968: *Elements of Semiology* (μεταφρ. Hill and Wang, από το γαλλικό πρωτότυπο, Paris 1964: Seuil).
- Benveniste, E.: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, I (1966) και II (1974).
- Greimas, A. J. 1966: *Sémantique Structurale*. Larousse.
- Martinet, A. 1985: *Θέματα λειτουργικής σύνταξης*. Νεφέλη.
- Mounin, G. 1984: *Κλειδιά για την Γλωσσολογία*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μπαμπινιώτης, Γ. 1977: *Εισαγωγή στην σημασιολογία*. Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. 1980: *Θεωρητική Γλωσσολογία*. Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γ. 1984: *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*. Αθήνα.
- Nattiez, J. J. 1975: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10/18. Paris: Union Générale.