

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία

Θέμα: «Παραδειγματική Ανάλυση: Μία συστηματική προσέγγιση στην
αναλυτική μέθοδο του Jean-Jacques Nattiez».

Τασούδης Δημήτρης
Α. Ε. Μ.: 808

Επιβλέπων: Αιμίλιος Καμπουρόπουλος, λέκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών

Θεσσαλονίκη 2004

στους γονείς μου

Στη συγγραφή της διπλωματικής με βοήθησε ένα πλήθος ανθρώπων· έτσι, θα ήθελα να ευχαριστήσω

τον επιβλέποντα καθηγητή Αιμίλιο Καμπουρόπουλο για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε συναινώντας για το θέμα καθώς και για το πλήθος των συναντήσεών μας στο πλαίσιο της διπλωματικής,

τους καθηγητές μου του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Κώστα Τσούγκρα και Μιχάλη Λαπιδάκη για τις εποικοδομητικές συζητήσεις γύρω από το θέμα της εργασίας και για τη βοήθειά τους στη συλλογή βιβλιογραφίας,

τον καθηγητή μου στο Τ.Μ.Σ. και στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, Κώστα Σιέμπη για το πλήθος των αποπλιστικά λακωνικών παρατηρήσεων στις αναλύσεις αλλά και στο σύνολο της εργασίας,

τους φίλους μου, για την πολλαπλή συμβολή τους στην εύρεση βιβλιογραφίας, στη χρήση του προγράμματος *finale*, σε τεχνικές λεπτομέρειες μουσικών ιδιωμάτων, σε γλωσσολογικές παρατηρήσεις αλλά και σε κάθε άλλου είδους συστάσεις, και

την οικογένειά μου για την αμέριστη συμπαράσταση, υπομονή αλλά και, πολλές φορές, ανοχή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή

i - iii

1. Κεφάλαιο 1ο - Σημειολογία

1.1. Εισαγωγή	1
1.2. Saussure	1
1.3. Peirce	6
1.4. Οι επίγονοι	12
1.4.1. Jakobson	12
1.4.2. Lévi-Strauss	13
1.4.3. Barthes	15
1.4.4. Η συνέχεια	16

2. Κεφάλαιο 2ο - Σημειολογία και Μουσική

2.1. Εισαγωγή	18
2.2. Ruwet	19
2.2.1. Η «μηχανή» του Ruwet	20
2.2.2. Maria muoter reinu mait	21
2.2.3. Τα προβλήματα της διαδικασίας κατάτμησης	23
2.3. Nattiez	24
2.3.1. Tripartition	24
2.3.2. Παραδειγματική ανάλυση	26
2.3.2.1. Intermezzo, Op. 119 No. 3	27
2.3.2.2. Syrinx	32
2.3.2.3. Density 21.5	38
2.3.3. Κριτικές στην παραδειγματική ανάλυση	42

3. Κεφάλαιο 3ο - Τέσσερις Παραδειγματικές Αναλύσεις

3.1. Εισαγωγή	45
3.2. Πρώτη παραδειγματική ανάλυση: Μήλο μου κόκκινο	47
3.2.1. Παρτιτούρα	47
3.2.2. Παραδειγματική ανάλυση	48
3.2.3. Σχόλια	49
3.3. Δεύτερη Παραδειγματική ανάλυση: We see	52
3.3.1. Παρτιτούρα	52
3.3.2. Παραδειγματική ανάλυση	53
3.3.3. Σχόλια	54
3.4. Δύο Παραδειγματικές Αναλύσεις: Niobe	56
3.4.1. Παρτιτούρα	56
3.4.2. Πρώτη παραδειγματική ανάλυση	57
3.4.3. Σχόλια	58
3.4.4. Δεύτερη παραδειγματική ανάλυση	61
3.4.5. Σχόλια	62
3.5. Γενικά Σχόλια	64

Εισαγωγή

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και ενώ ήδη είχε επικρατήσει η δομοκρατική σκέψη¹, η μουσική ανάλυση (και η μουσικολογία, γενικότερα) εισήγαγε στοιχεία από θεωρίες άλλων γνωστικών αντικειμένων· τέτοια αντικείμενα ήταν η γλωσσολογία και η κυβερνητική. Η γλωσσολογία εμφανίστηκε ως επιστήμη κυρίως στις αρχές του εικοστού αιώνα και με το έργο του Ferdinand de Saussure (βλέπε κεφάλαιο 1ο) ενώ αντίστοιχα, η κυβερνητική (και η πληροφορική) μισό, περίπου, αιώνα αργότερα με το έργο των Norbert Wiener (*Cybernetics*), Claude Shannon και Warren Weaver (*The Mathematical Theory of Communication*).

Ειδικότερα η γλωσσολογία,

«εξετάζει την κοινωνική επαφή μέσω της γλώσσας, αναζητά να αποκαλύψει τους κανόνες με τους οποίους λειτουργεί μία συγκεκριμένη γλώσσα, τους βαθύτερους κανόνες με τους οποίους λειτουργεί η γλώσσα ως γενικό φαινόμενο, και τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα μαθαίνουν διαισθητικά τους περίπλοκους κανόνες της δικιάς τους γλώσσας» (Bent, 1980ii: 364).

Η επιρροή της γλωσσολογίας στη μουσική θεωρία, στην πραγματικότητα εντοπίζεται γύρω στο δεύτερο τέταρτο του εικοστού αιώνα με το έργο του Gustav Becking· η ουσιαστική όμως επιρροή της είναι είκοσι, περίπου, χρόνια αργότερα και σε συνδυασμό με τις, συγγενείς με τη γλωσσολογία, θεωρίες της σημειολογίας και του στρουκτουραλισμού.

Έτσι, θεωρίες όπως η μοτιβική ανάλυση του Rudolph ~~et~~ i, η λειτουργική ανάλυση του Hans Keller, η φωνημική ανάλυση του εθνομουσικολόγου Bruno Nettl και τέλος, η ανάλυση κατανομής του Nicolas Ruwet (βλέπε κεφάλαιο 2ο) κινήθηκαν όλες σ' αυτό το πλαίσιο.

Ήταν το έργο του τελευταίου που στάθηκε αφετηρία της μουσικής σημειολογίας του μουσικολόγου / εθνομουσικολόγου Jean-Jacques Nattiez (βλέπε κεφάλαιο 2ο).

¹ Δομοκρατία (ή στρουκτουραλισμός), παράδειγμα ...· οι όροι θα διασαφηνιστούν στην πορεία της εργασίας.

Αντικείμενο αυτής της διπλωματικής εργασίας είναι η παραδειγματική ανάλυση, όπως αυτή παρουσιάζεται από το Nattiez.

«Η παραδειγματική ανάλυση [...] είναι το πρώτο στάδιο της σημειωτικής² ανάλυσης μέσω της οποίας ένα μουσικό έργο κατατέμνεται και οργανώνεται σε παραδείγματα [...]» (Cambouropoulos, 1998: 11).

Μία εμβάθυνση στο χώρο της σημειολογίας ή, ειδικότερα, της μουσικής σημειολογίας³ δεν είναι ο άμεσος στόχος αυτής της διπλωματικής· η παρούσα εργασία έχει εστιάσει σε μία συστηματική προσέγγιση της αναλυτικής μεθόδου του Nattiez, καθώς

«Η παραδειγματική ανάλυση [...] μουσικών κομματιών έχει από καιρό επικριθεί για το γεγονός ότι στηρίζεται στη διαίσθηση και καταλήγει σε ανακολουθίες» (Anagnostopoulou, Westermann, 1997: 1).

Όσο πιο συστηματική και σαφής είναι η διαδικασία της παραδειγματικής ανάλυσης τόσο περισσότερο δύναται να αποτελέσει τη βάση για τη δημιουργία ενός υπολογιστικού προτύπου, ενός αλγορίθμου. Με αφορμή τις πολλαπλές επικρίσεις που δέχτηκε η μέθοδος του Nattiez (βλέπε κεφάλαιο 2.3.3.) η παρούσα εργασία στοχεύει, μετά από μία αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο της παραδειγματικής ανάλυσης, να αποδείξει πως μία συστηματοποίηση ικανή να οδηγήσει σε ένα υπολογιστικό μοντέλο είναι εφικτή.

² Αναφορικά με τους όρους *σημειολογία* και *σημειωτική* (βλέπε κεφάλαιο 1ο) έχουν, κατά καιρούς, διατυπωθεί διάφορες αντιρρήσεις σχετικά με την ορθότητα του ενός όρου σε αντίθεση με τον άλλο. Φαίνεται, πάντως πως *σημειολογία* καλείται ο κλάδος που, εν γένει, «μελετά τα σημεία και απλώς θεωρεί τα γλωσσικά σημεία ειδική περιοχή· [...] όποιος ρέπει στη μελέτη των συστημάτων σημείων και δεν έχει ιδιαίτερη εξάρτηση από τη γλωσσολογία, θα πρέπει να μιλά για σημειωτική.» (Eco, 1994: 19υπ.) Στην παρούσα εργασία, οι δύο όροι χρησιμοποιούνται, σε κάθε εμφάνισή τους, αυστηρά σύμφωνα με την πηγή / βιβλιογραφική αναφορά· σε περίπτωση μη ελληνικής βιβλιογραφικής αναφοράς, επίσης, οι όροι *semiology* (*sémiologie*), *semiotics*, *semiotic*, μεταφράζονται αντίστοιχα ως *σημειολογία*, *σημειωτική*, *σημειωτικός*.

³ Για τη σχέση της σημειολογίας με τη μουσική βλέπε Monelle, 1992 και Tarasti, 2002.

Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρονται οι βασικές αρχές της «σπουδής των σημείων», της Σημειολογίας (αλλά και γενικότερα της Γλωσσολογίας) του Ferdinand de Saussure και της Σημειωτικής του Charles Sanders Peirce. Ακολουθεί μία σύντομη αναφορά στο έργο των επιγόνων, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss και Roland Barthes.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται αρχικά η παραδειγματική ανάλυση, όπως εφαρμόστηκε από το Nicolas Ruwet. Το κεφάλαιο ουσιαστικά επικεντρώνεται στο Nattiez και στις δικές του εφαρμογές της παραδειγματικής ανάλυσης· έτσι, κατά σειρά, παρατίθενται οι αναλύσεις των *Intermezzo, Op. 119 No 3*, του Brahms (διπλή ανάλυση), *Syrinx* του Debussy (τριπλή ανάλυση) και *Density 21.5* του Varèse.

Στο τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί και τον πυρήνα, το πρακτικό τμήμα της εργασίας, ακολουθεί η εφαρμογή της αναλυτικής μεθόδου του Nattiez σε τρία κομμάτια διαφορετικού μουσικού ιδιώματος. Το παραδοσιακό *Μήλο μου κόκκινο* και το *We see* του Thelonious Monk αναλύθηκαν από μία φορά το καθένα· το *Niobe* του Benjamin Britten αναλύθηκε δύο φορές, με την πρώτη ανάλυση να είναι πιο συνεκτική και αυστηρή και τη δεύτερη πιο ελαστική και διαισθητική.

Τα συμπεράσματα και οι προβληματισμοί που προέκυψαν από τις τέσσερις αναλύσεις του τρίτου κεφαλαίου, περιλαμβάνονται στον επίλογο της εργασίας.

Εισαγωγή

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και ενώ ήδη είχε επικρατήσει η δομοκρατική σκέψη¹, η μουσική ανάλυση (και η μουσικολογία, γενικότερα) εισήγαγε στοιχεία από θεωρίες άλλων γνωστικών αντικειμένων· τέτοια αντικείμενα ήταν η γλωσσολογία και η κυβερνητική. Η γλωσσολογία εμφανίστηκε ως επιστήμη κυρίως στις αρχές του εικοστού αιώνα και με το έργο του Ferdinand de Saussure (βλέπε κεφάλαιο 1ο) ενώ αντίστοιχα, η κυβερνητική (και η πληροφορική) μισό, περίπου, αιώνα αργότερα με το έργο των Norbert Wiener (*Cybernetics*), Claude Shannon και Warren Weaver (*The Mathematical Theory of Communication*).

Ειδικότερα η γλωσσολογία,

«εξετάζει την κοινωνική επαφή μέσω της γλώσσας, αναζητά να αποκαλύψει τους κανόνες με τους οποίους λειτουργεί μία συγκεκριμένη γλώσσα, τους βαθύτερους κανόνες με τους οποίους λειτουργεί η γλώσσα ως γενικό φαινόμενο, και τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα μαθαίνουν διαισθητικά τους περίπλοκους κανόνες της δικιάς τους γλώσσας» (Bent, 1980ii: 364).

Η επιρροή της γλωσσολογίας στη μουσική θεωρία, στην πραγματικότητα εντοπίζεται γύρω στο δεύτερο τέταρτο του εικοστού αιώνα με το έργο του Gustav Becking· η ουσιαστική όμως επιρροή της είναι είκοσι, περίπου, χρόνια αργότερα και σε συνδυασμό με τις, συγγενείς με τη γλωσσολογία, θεωρίες της σημειολογίας και του στρουκτουραλισμού.

Έτσι, θεωρίες όπως η μοτιβική ανάλυση του Rudolph ~~et~~ i, η λειτουργική ανάλυση του Hans Keller, η φωνημική ανάλυση του εθνομουσικολόγου Bruno Nettl και τέλος, η ανάλυση κατανομής του Nicolas Ruwet (βλέπε κεφάλαιο 2ο) κινήθηκαν όλες σ' αυτό το πλαίσιο.

Ήταν το έργο του τελευταίου που στάθηκε αφειτηρία της μουσικής σημειολογίας του μουσικολόγου / εθνομουσικολόγου Jean-Jacques Nattiez (βλέπε κεφάλαιο 2ο).

¹ Δομοκρατία (ή στρουκτουραλισμός), παράδειγμα ...· οι όροι θα διασαφηνιστούν στην πορεία της εργασίας.

Αντικείμενο αυτής της διπλωματικής εργασίας είναι η παραδειγματική ανάλυση, όπως αυτή παρουσιάζεται από το Nattiez.

«Η παραδειγματική ανάλυση [...] είναι το πρώτο στάδιο της σημειωτικής² ανάλυσης μέσω της οποίας ένα μουσικό έργο κατατέμνεται και οργανώνεται σε παραδείγματα [...]» (Cambouropoulos, 1998: 11).

Μία εμβάθυνση στο χώρο της σημειολογίας ή, ειδικότερα, της μουσικής σημειολογίας³ δεν είναι ο άμεσος στόχος αυτής της διπλωματικής· η παρούσα εργασία έχει εστιάσει σε μία συστηματική προσέγγιση της αναλυτικής μεθόδου του Nattiez, καθώς

«Η παραδειγματική ανάλυση [...] μουσικών κομματιών έχει από καιρό επικριθεί για το γεγονός ότι στηρίζεται στη διαίσθηση και καταλήγει σε ανακολουθίες» (Anagnostopoulou, Westermann, 1997: 1).

Όσο πιο συστηματική και σαφής είναι η διαδικασία της παραδειγματικής ανάλυσης τόσο περισσότερο δύναται να αποτελέσει τη βάση για τη δημιουργία ενός υπολογιστικού προτύπου, ενός αλγορίθμου. Με αφορμή τις πολλαπλές επικρίσεις που δέχτηκε η μέθοδος του Nattiez (βλέπε κεφάλαιο 2.3.3.) η παρούσα εργασία στοχεύει, μετά από μία αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο της παραδειγματικής ανάλυσης, να αποδείξει πως μία συστηματοποίηση ικανή να οδηγήσει σε ένα υπολογιστικό μοντέλο είναι εφικτή.

² Αναφορικά με τους όρους *σημειολογία* και *σημειωτική* (βλέπε κεφάλαιο 1ο) έχουν, κατά καιρούς, διατυπωθεί διάφορες αντιρρήσεις σχετικά με την ορθότητα του ενός όρου σε αντίθεση με τον άλλο. Φαίνεται, πάντως πως *σημειολογία* καλείται ο κλάδος που, εν γένει, «μελετά τα σημεία και απλώς θεωρεί τα γλωσσικά σημεία ειδική περιοχή· [...] όποιος ρέπει στη μελέτη των συστημάτων σημείων και δεν έχει ιδιαίτερη εξάρτηση από τη γλωσσολογία, θα πρέπει να μιλά για σημειωτική.» (Eco, 1994: 19υπ.) Στην παρούσα εργασία, οι δύο όροι χρησιμοποιούνται, σε κάθε εμφάνισή τους, αυστηρά σύμφωνα με την πηγή / βιβλιογραφική αναφορά· σε περίπτωση μη ελληνικής βιβλιογραφικής αναφοράς, επίσης, οι όροι *semiology* (*sémiologie*), *semiotics*, *semiotic*, μεταφράζονται αντίστοιχα ως *σημειολογία*, *σημειωτική*, *σημειωτικός*.

³ Για τη σχέση της σημειολογίας με τη μουσική βλέπε Monelle, 1992 και Tarasti, 2002.

Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρονται οι βασικές αρχές της «σπουδής των σημείων», της Σημειολογίας (αλλά και γενικότερα της Γλωσσολογίας) του Ferdinand de Saussure και της Σημειωτικής του Charles Sanders Peirce. Ακολουθεί μία σύντομη αναφορά στο έργο των επιγόνων, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss και Roland Barthes.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται αρχικά η παραδειγματική ανάλυση, όπως εφαρμόστηκε από το Nicolas Ruwet. Το κεφάλαιο ουσιαστικά επικεντρώνεται στο Nattiez και στις δικές του εφαρμογές της παραδειγματικής ανάλυσης· έτσι, κατά σειρά, παρατίθενται οι αναλύσεις των *Intermezzo, Op. 119 No 3*, του Brahms (διπλή ανάλυση), *Syrinx* του Debussy (τριπλή ανάλυση) και *Density 21.5* του Varèse.

Στο τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί και τον πυρήνα, το πρακτικό τμήμα της εργασίας, ακολουθεί η εφαρμογή της αναλυτικής μεθόδου του Nattiez σε τρία κομμάτια διαφορετικού μουσικού ιδιώματος. Το παραδοσιακό *Μήλο μου κόκκινο* και το *We see* του Thelonious Monk αναλύθηκαν από μία φορά το καθένα· το *Niobe* του Benjamin Britten αναλύθηκε δύο φορές, με την πρώτη ανάλυση να είναι πιο συνεκτική και αυστηρή και τη δεύτερη πιο ελαστική και διαισθητική.

Τα συμπεράσματα και οι προβληματισμοί που προέκυψαν από τις τέσσερις αναλύσεις του τρίτου κεφαλαίου, περιλαμβάνονται στον επίλογο της εργασίας.

Κεφάλαιο 1ο - Σημειολογία.

1.1. Εισαγωγή.

Η σημειολογία φαίνεται πως εντοπίζεται¹ χρονικά στην αγγλική φιλοσοφία του δεκάτου εβδόμου αιώνα. Κάποιες νύξεις όμως του περιεχομένου της σημειολογίας, όροι όπως *σημείο*, *σημαίνον*, *σημαινόμενο*, συναντώνται και στην αρχαιότητα· πιο συγκεκριμένα, ο Σέξτος ο Εμπειρικός (ιατρός και φιλόσοφος του 2^{ου} αιώνα μ.Χ.), καλεί *σημεία* εκείνες τις ενδείξεις «που, θυμίζοντάς μας ορισμένα φαινόμενα, μας βοηθούν να προσανατολιστούμε στην πραγματικότητα και να μπορέσουμε, έτσι να ρυθμίσομε τη δράση μας καταλλήλως [...]» (Πελεγρίνης, 2004: 518). Οι Στωικοί «προσεκτικά διαχώρισαν τη φαντασία λογική (τη νοητική αναπαράσταση²), το τυγχάνον (την πραγματικότητα) και το λεκτόν (...). Το *σημαινόμενο* δεν είναι η φαντασία ή το τυγχάνον αλλά το λεκτόν» (Barthes, 1967: 43). Ο Σέξτος ο Εμπειρικός (Προς Μαθηματικούς viii - = Προς Λογικούς Β - , 11, εκδ. I.M. Bekker, Berlin, 1842, σελ. 291) γράφει ξεκάθαρα για τις σημειολογικές αντιλήψεις των Στωικών. Οι όροι *σημαίνον* και *σημαινόμενο* εμφανίζονται στην «Ποιητική» και στη «Ρητορική» του Αριστοτέλη (4ος αι. π.Χ.).

Η σπουδή των σημείων ως επιστήμη πάντως, εισάγεται και αναπτύσσεται στις αρχές του εικοστού αιώνα από τους Saussure (ως σημειολογία) και Peirce (ως σημειωτική - όρος ήδη γνωστός από το Locke).

1.2. Saussure.

Οι μαθητές του Ferdinand de Saussure (1857-1913) στο πανεπιστήμιο της Γενεύης, δημοσίευσαν μετά το θάνατο του καθηγητή τους τις παραδόσεις του (1916). Στο βιβλίο αυτό εμφανίζεται για πρώτη φορά ένας σαφής ορισμός για τη Σημειολογία.

¹ Για μία λεπτομερέστερη περιγραφή του ιστορικού πλαισίου πριν τους Saussure και Peirce βλέπε Σακελλαρίου, 1994: 13 - 32.

² Στις περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει ελληνική μετάφραση στη βιβλιογραφία, η πρωτοβουλία της μετάφρασης ξενικών όρων είναι ευθύνη του γράφοντα. Σε περιπτώσεις παράθεσης χωρίων από ελληνική βιβλιογραφία, τα χωρία παρατίθενται αυτούσια, δίχως συντακτικές ή ορθογραφικές παρεμβάσεις.

«Η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων που εκφράζουν ιδέες και σαν τέτοια μπορεί να συγκριθεί με τη γραφή, με το αλφάβητο των κωφαλάλων, με τις συμβολικές τελετουργίες, με τις μορφές ευγένειας, με τα στρατιωτικά διακριτικά σήματα κλπ. κλπ. Η γλώσσα μόνο είναι το σπουδαιότερο από τα συστήματα αυτά.

Μπορούμε λοιπόν να νοήσουμε μια επιστήμη που μελετάει τη ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνική ζωή· η επιστήμη αυτή θ' αποτελέσει μέρος της Κοινωνικής Ψυχολογίας και κατά συνέπεια της Γενικής Ψυχολογίας· θα την ονομάσουμε Σημειολογία (*Sémiologie* από την ελληνική λέξη σημειον). Η Σημειολογία θα μας πληροφορούσε από τι συνίστανται τα σημεία, ποιοι νόμοι τα διέπουν. Δεν μπορούμε όμως να πούμε τι θα είναι εφόσον ακόμη δεν υπάρχει· αλλά έχει δικαίωμα να υπάρξει, η θέση της είναι από τα πριν καθορισμένη. Η Γλωσσολογία δεν αποτελεί παρά ένα μέρος της γενικής αυτής επιστήμης³ και οι νόμοι που θ' ανακαλύψει η Σημειολογία θα μπορούν εφαρμοστούν στη Γλωσσολογία, η οποία θα βρεθεί έτσι συνδεδεμένη με έναν τομέα πολύ καθορισμένο μέσα στο σύνολο των ανθρώπινων πράξεων» (Saussure, 1979: 45 - 46).

Ο Ελβετός γλωσσολόγος έθεσε με το έργο του τις βάσεις πάνω στις οποίες στηρίζεται το σύνολο της σύγχρονης στρουκτουραλιστικής (= δομοκρατικής⁴) σκέψης. «Ο Saussure έχει χαρακτηριστεί ως *δομιστής χωρίς να το γνωρίζει*» (Βεργή, 1995: 59), αφού «ο ίδιος βέβαια ο Saussure χρησιμοποιεί πολύ σπάνια τον όρο *δομή*· προτιμά τον όρο *σύστημα* για να δηλώσει την υφή και τη λειτουργία της γλώσσας» (Λιαπής, 1994: 108).

Στα *Μαθήματα*, ο Saussure επιχειρηματολογεί υπέρ της σπουδής της γλώσσας λαμβάνοντας υπόψη όχι μόνο τα ιδιαίτερα μέρη της αλλά και τη σχέση μεταξύ τους. Επέμενε στη διαφοροποίηση μεταξύ *συγχρονικής* και *διαχρονικής* μελέτης της γλώσσας, «αναγνωρίζοντας έτσι τα δομικά χαρακτηριστικά της γλώσσας μαζί με τις ιστορικές της διαστάσεις» (Hawkes, 1992: 20). Συγχρονική καλείται η περιγραφή του συστήματος της γλώσσας

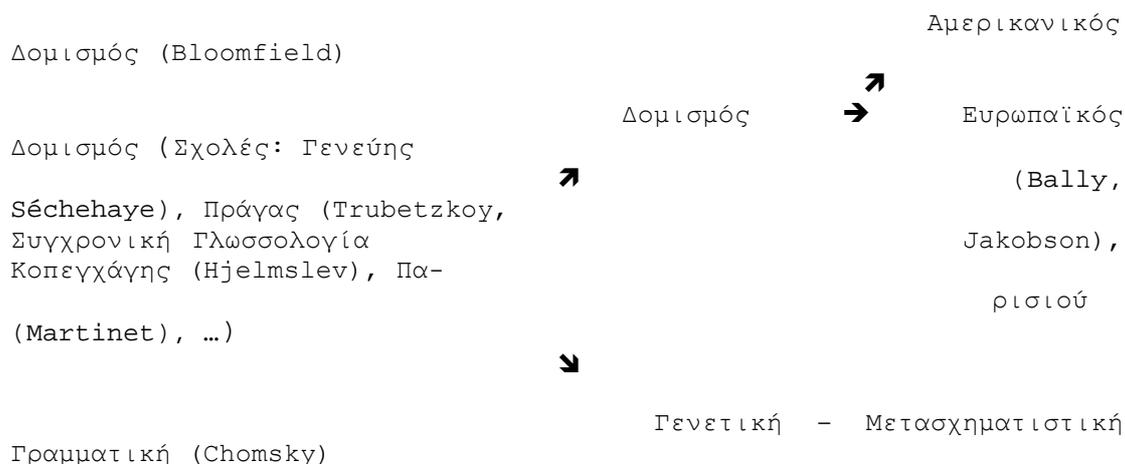
³ Την άποψη αυτή θ' αντιστρέψει αργότερα ο Barthes.

⁴ «Βασική έκθεση της δομοκρατίας, [...], είναι η πεποίθηση ότι οι εκδηλώσεις της ανθρώπινης ζωής δεν μπορούν να κατανοηθούν και να ερμηνευθούν παρεκτός μόνο βάσει των μεταξύ τους σχέσεων, οι οποίες συγκροτούν μία δομή» (Πελεγρίνης, 2004: 171).

«ως σύστημα αυτοτελές σε μια δεδομένη χρονική στιγμή μέσα σε μια γλωσσική κοινότητα. [...]. Η περιγραφή της αλλαγής από ένα προγενέστερο σε ένα μεταγενέστερο στάδιο της ίδιας γλώσσας λέγεται διαχρονική περιγραφή. [...] σύμφωνα με την άποψη του Saussure ο γλωσσολόγος οφείλει να δώσει προτεραιότητα στη συγχρονική περιγραφή αφού αυτή προϋποτίθεται για τη σωστή διαχρονική μελέτη» (Φιλιππάκη - Warburton, 1992: 27).

«Η διαχρονία ορίζεται ως γλωσσικό σύστημα στο οποίο προστίθεται η έννοια του χρόνου, και η συγχρονία ως γλωσσικό σύστημα από το οποίο απουσιάζει η έννοια του χρόνου» (Βεργή, 1995: 126).

Ο Saussure θεωρείται θεμελιωτής της σύγχρονης και συγχρονικής γλωσσολογίας. Ενδεικτικό σ' αυτό το σημείο για το τι ακολούθησε μετά το Saussure είναι το παρακάτω (1.1) σχήμα.



Σχήμα 1.1. Ρεύματα και σχολές της σύγχρονης γλωσσολογίας (Λιαπής, 1994: 109)

Ο Saussure διαχώρισε τον ανθρώπινο λόγο (*langage*) σε *langue* (γλώσσα - γλωσσικό σύστημα) και *parole* (ομιλία - φωνούμενο λόγο). Σκόπιμη είναι σ' αυτό το σημείο η αναφορά σ' ένα παράδειγμα που δίνει ο ίδιος ο Saussure. Παραλληλίζει την ανθρώπινη δραστηριότητα με το σκάκι. Έτσι, η *langue* του παιχνιδιού υπάρχει ούτως ή άλλως και καθορίζει την *parole*, την εκτελεστική πλευρά, τη φύση της εκάστοτε εκδήλωσης (παρτίδας) του παιχνιδιού (της ομιλίας). «Η ομιλία είναι κάτι το ρευστό,

πιο συγκυριακό και πιο ελλιπές, ενώ ο λόγος, το λανθάνον σύστημα της κάθε γλώσσας [...]» (Φιλιππάκη – Warburton, 1992: 31).

Όρισε το γλωσσικό σημείο ως την ένωση, το συνδυασμό μεταξύ μιας ιδέας και μιας ακουστικής εικόνας· προσδιορίζει έτσι *τρεις* έννοιες, το *σημείο* (*signe*), το *σημαίνον* (*signifiant*) και το *σημαινόμενο* (*signifié*)· με άλλα λόγια, η έννοια του σημείου είναι μία «διττή οντότητα (σημαίνοντος και σημαινόμενου, [...])» (Eco, 1994: 37). «Το γλωσσικό σημείο ενώνει όχι ένα πράγμα και ένα όνομα, αλλά μια ιδέα και μια ακουστική εικόνα» (Saussure, 1979: 100). Για παράδειγμα, η ακουστική εικόνα (σημαίνον) της λέξης «δέντρο» και η ιδέα (σημαινόμενο) του δέντρου συνιστούν το γλωσσικό σημείο.

Αναφορικά με τον όρο *σύμβολο* ο Saussure το διαχωρίζει από το γλωσσικό σημείο. Το σύμβολο «δεν είναι κενό, έχει μέσα του στοιχεία φυσικού δεσμού ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο. Το σύμβολο της δικαιοσύνης, η ζυγαριά, δεν θα μπορούσε ν' αντικατασταθεί με οιοδήποτε άλλο, το κάρρο λογουχάρη» (Saussure, 1979: 103).

Η πρώτη από τις δύο αρχές που έθεσε ο Saussure σχετικά με το γλωσσικό σημείο είναι το *αυθαίρετο* του τελευταίου.

«Ο δεσμός που ενώνει το σημαίνον με το σημαινόμενο είναι αυθαίρετος, ή ακόμη, επειδή εννοούμε με τον όρο σημείο το όλο που προκύπτει από τη σύνδεση ενός σημαίνοντος με ένα σημαινόμενο, μπορούμε να πούμε πολύ απλά: το γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο» (Saussure, 1979: 103 – 104).

«Για παράδειγμα η λέξη *δέντρο* ούτε μοιάζει ούτε ακούγεται σαν ένα δέντρο. [...]. Η σχέση μεταξύ του ήχου *δέντρο* και της ιδέας ενός δέντρου δεν είναι αναγκαία· είναι απλώς ένα μέρος της δομής της Ελληνικής⁵ γλώσσας» (Monelle, 1992: 34).

Είναι αυτό το αυθαίρετο του σημείου που δείχνει το στρουκτουραλιστικό χαρακτήρα της γλώσσας. Η ολότητα, ο μετασχηματισμός, η αυτορύθμιση (κατά τον Piaget) είναι χαρακτηριστικά της γλώσσας που την κάνουν να «συγκροτεί τη δικιά της πραγματικότητα» (Hawkes, 1992: 26).

⁵ Στο κείμενο του Monelle αναφέρεται η Αγγλική γλώσσα.

Το σημαίνον, όντας ακουστικής φύσης, ξετυλίγεται μέσα στο χρόνο· έτσι, εκ των πραγμάτων, σημαίνον και σημαίνόμενο έχουν μια σχέση διαδοχής. Τα στοιχεία των ακουστικών σημαίνόντων παρουσιάζονται το ένα μετά το άλλο σχηματίζοντας μια αλυσίδα (παράβαλε σχετικά ένα πίνακα ζωγραφικής που εκθέτει και αντιπαραθέτει τα χαρακτηριστικά του ταυτόχρονα). Τα παραπάνω συνιστούν τη δεύτερη αρχή που έθεσε ο Saussure για το γλωσσικό σημείο, τη γραμμικότητά του. Έτσι, το γλωσσικό σημείο «α) αντιπροσωπεύει μια έκταση και β) η έκταση αυτή μπορεί να μετρηθεί μέσα σε μια μόνο διάσταση, τη γραμμή» (Saussure, 1979: 104).

Στις διχοτομήσεις συγχρονία - διαχρονία, *langue* - *parole*, σημαίνον - σημαίνόμενο, ο Saussure προσθέτει και το διαχωρισμό των σχέσεων στη γλώσσα σε συνταγματικές (οριζόντιες) και σε *associatifs* ή *mémoriales* (συνειρμικές ή μνημονικές - αργότερα ο Hjelmslev θα τις ονομάσει παραδειγματικές -, κάθετες). Το συνταγματικό επίπεδο συνίσταται στις σχέσεις «ενός όρου του γλωσσικού συστήματος, με τα συμφραζόμενά του, με τους όρους που προηγούνται ή έπονται. [...]. Οι συνδυασμοί όρων που προκύπτουν από τη γραμμικότητα ονομάζονται συντάγματα» (Χριστίδης, Βελούδης, 1997 - 98: 25α). Οι σχέσεις αυτές είναι εν παρουσία - *in pr(a)esentia* - καθώς τα συσχετιζόμενα στοιχεία συνυπάρχουν. Για παράδειγμα, στο γλωσσικό τύπο «το παιδί θα φύγει» η σχέση του άρθρου «το» με το ουσιαστικό «παιδί» είναι συγκεκριμένη. Στην περίπτωση που «η δεύτερη λέξη ήταν 'παιδιά', τότε θα έπρεπε να επιλέγαμε το άρθρο 'τα'. Η σχέση αυτή, που δείχνει την αλληλεξάρτηση του πρώτου με το δεύτερο στοιχείο [...], είναι σχέση συνταγματική» (Φιλιππάκη - Warburton, 1992: 32).

Οι σχέσεις *in absentia*, δηλαδή οι σχέσεις που έχει ένα γλωσσικό στοιχείο με άλλα που, αν και δεν εμφανίζονται σε μια δεδομένη ενότητα, υπάρχουν στο γλωσσικό σύστημα, είναι οι παραδειγματικές.

«Το φώνημα /p/ π.χ. στη λέξη /pali/ αναπτύσσει συνταγματικές σχέσεις με τις ομοειδείς μονάδες /a/, /l/ και /i/ του περιβάλλοντός του και παραδειγματικές σχέσεις με όλα τα άλλα φωνήματα, /γ/, /ν/, /z/, /θ/, /k/, /r/, /s/ και /x/, που

μπορούν να εναλλαχθούν μαζί του, να πάρουν την ίδια συνταγματική θέση, στο περιβάλλον /-ali/» (Χριστίδης - Βελούδης, 1997 - 98: 27β). π.χ.: γάλλοι, βάλει, ζάλη, θάλλει, κάλλη, ράλι, σάλι, χάλι, αντίστοιχα.

Στο παράδειγμα «το παιδί θα φύγει», παραδειγματική είναι και η σχέση ανάμεσα στα στοιχεία «παιδί» και «παιδιά». «Μοιράζονται την ίδια ρίζα και αποτελούν μέλη του ίδιου μορφολογικού παραδείγματος» (Φιλιππάκη - Warburton, 1992: 33). Η ευρύτερη δομή όμως αλλάζει: «τα παιδιά θα φύγουν». Με άλλα λόγια, στις συνειρμικές ή μνημονικές σχέσεις, καθοριστικής σημασίας είναι η υποκαταστασιμότητα των γλωσσικών στοιχείων. «[...], τα στοιχεία που μπορούν να υποκαταστήσουν το ένα το άλλο σε ένα ορισμένο περιβάλλον, λέμε ότι βρίσκονται σε παραδειγματική σχέση μεταξύ τους και συνιστούν ό,τι ονομάζεται (γλωσσικό) παράδειγμα» (Λιαπής, 1994: 93).

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η έννοια της γλωσσικής αξίας όπως τη θέτει ο Saussure· ανατρέχοντας στο παράδειγμα με το σκάκι, τονίζεται η σημασία της θέσης που κατέχει το κάθε πιόνι και όχι το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο. «Η θέση του προσδιορίζει τις σχέσεις του, άρα καθορίζει την λειτουργία του, από την οποία εξάγεται η συγκεκριμένη αξία του» (Βεργή, 1995: 65). Έτσι, παρά τις διαφορές (σχήμα 1.2) στον τρόπο γραφής του λατινικού **t**, το σημαντικό είναι πως το **t** δεν συγχέεται για παράδειγμα με το **l** ή το **d**. «Επειδή το γραφικό σημείο είναι αυθαίρετο, λίγο ενδιαφέρει η μορφή του, ή μάλλον δεν έχει σημασία παρά μέσα στα όρια που επιβάλλει το σύστημα» (Saussure, 1979: 159).



Σχήμα 1.2. Διαφορετικοί τρόποι γραφής του (λατινικού) **t** (Βεργή, 1995: 66)

1.3. Peirce.

Ο Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), αμερικανός φιλόσοφος αλλά και μαθηματικός και φυσικός, απόφοιτος του πανεπιστημίου του Harvard, θεωρείται ο εισηγητής της

διδασκαλίας του πραγματισμού⁶. Με «αφειτηρία του στοχασμού του την άλγεβρα του Boole» (Prieto, 198: 11) ασχολήθηκε με τη μεταφυσική, τη γνωσιολογία, την αισθητική, τη φαινομενολογία και τη λογική.

«Ειδικά τη λογική [...] τη θεώρησε ως μέρος ενός ευρύτερου ερευνητικού πεδίου: της θεωρίας των σημείων» (Πελεγρίνης, 2004: 1119). Η θεωρία των σημείων (*theory of signs*) του Peirce αναλύεται στο οκτάτομο έργο του *Collected Papers*, που όπως και στην περίπτωση του Saussure, αποτελεί μια συλλογή άρθρων, δοκιμίων, διαλέξεων και παρουσιάσεων, που εκδόθηκαν στο διάστημα 1931 - 1958, από τους Hartshorne, Weiss και Burks.

«Η λογική, στη γενική της έννοια, είναι [...] απλώς ένας άλλος όρος για τη *σημειωτική*, μια σχεδόν απαραίτητη ή τυπική θεωρία των σημείων» (όπως αναφέρεται στον Hawkes, 1992: 123).

Ο Benveniste χαρακτήρισε *αντιθετικές ιδιοφυίες* τον Peirce και το Saussure· ο πρώτος «ξεκινάει από μη γλωσσικά σημεία για να βρει την θέση της γλώσσας», ενώ ο δεύτερος «ξεκινάει [...] από τη γλώσσα για να μελετήσει άλλα συστήματα σημείων» (Todorov, 1989: 15). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως δύο επιστήμονες διαφορετικών κλάδων, στις δύο αντίθετες πλευρές του Ατλαντικού, στο ίδιο περίπου χρονικό πλαίσιο, συνέλαβαν την κοινή (αλλά με βασικές διαφορές όπως θα παρουσιαστεί παρακάτω) ιδέα της *θεωρίας των σημείων*.

Ο Peirce «πρότεινε μια περίπλοκη κατηγοριοποίηση των σημείων ακριβώς σύμφωνα με την εκάστοτε σχέση ανάμεσα σε *signans* και σε *signatum*, ή σε σημαίνοντα και σε σημαινόμενα» (Hawkes, 1992: 126). Η *σημείωση*⁷, η διαδικασία μέσω της οποίας κάτι λειτουργεί ως σημείο, ως το μεσαιωνικό *aliquid stat pro aliquo*⁸ του Αγίου Αυγουστίνου, είναι παρούσα όταν συνυπάρχουν τρία στοιχεία: το *σημείο (sign)* - ή, κάποιες φορές

⁶ «[...] η αλήθεια δεν έχει θεωρητική αξία, αλλά προσδιορίζεται από την πρακτική ωφέλειά της ή την χρησιμότητά της» (Πελεγρίνης, 2004: 484).

⁷ «Η σημείωση είναι φαινόμενο, ενώ η σημειωτική είναι θεωρητικός λόγος περί των σημειωσικών φαινομένων» (Eco, 1993 - 1994: 270).

⁸ «[...] something which stands for something else» - κάτι που υποκαθιστά κάτι άλλο - (Lidov, 1980: 12).

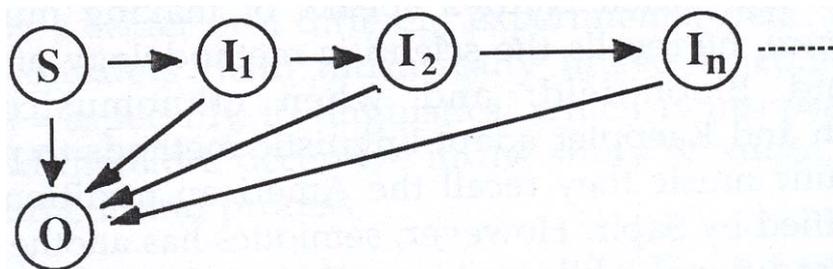
representamen -, το (δυναμικό) αντικείμενο (*object*) και το διερμηνεύον (*interpretant*). Σύμφωνα με τον Peirce, σημείωση

«[...] είναι μια δράση, μια επίδραση, που συνίσταται ή εμπεριέχεται στην συνεργασία τριών υποκειμένων, όπως το σημείο, το αντικείμενό του και το διερμηνεύον του, και αυτή η τριπλή επίδραση δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αναλυθεί σε δράσεις μεταξύ ζευγών» (όπως αναφέρεται στον Eco, 1994: 38).

Εστω ένα σήμα στο δρόμο που δηλώνει την εγγύτητα μιας διασταύρωσης. Για να υπάρξει σημείωση, χρειάζεται ένας (μία) οδηγός για να ερμηνεύσει το σημείο. Ο οδηγός, είτε ερμηνεύσει σωστά είτε λανθασμένα το σημείο, είναι ερμηνευτής (*interpreter*) αλλά όχι διερμηνεύων (το διερμηνεύον, *interpretant*)⁹ «γιατί έτσι καθορίζεται ως ένα άλλο σημείο· στην περίπτωση αυτή, ίσως, μία πρόταση στον Κώδικα της Λεωφόρου (*the Highway Code*). Η σημείωση συνοψίζεται ως εξής: το A σημαίνει B σύμφωνα με το C» (Monelle, 1992: 193 - 194).

Ετσι, προκύπτει μία «άπειρη παλινδρόμηση» (*infinite regression*) αφού το διερμηνεύον είναι το ίδιο ένα σημείο που χρειάζεται έναν ερμηνευτή (βλ. σχήμα 1.3). Στο Nattiez (1990: 5 - 6) φαίνονται τα όσα λέει ο Granger για το σημειωτικό τρίγωνο του Peirce:

«[...] το σημείο ή *representamen* είναι κάτι που συνδέεται μ' έναν συγκεκριμένο τρόπο με ένα δεύτερο σημείο, το αντικείμενό του, με τέτοιο τρόπο, ώστε να φέρνει ένα τρίτο σημείο, το διερμηνεύον του, σε μία σχέση με το ίδιο αντικείμενο, και αυτό με τέτοιο τρόπο, ώστε να φέρνει ένα τέταρτο σημείο σε μία σχέση με το ίδιο αντικείμενο και έτσι *ad infinitum*».



⁹ «Το διερμηνεύον δεν είναι ο ερμηνευτής [...]. Το διερμηνεύον είναι αυτό που εγγυάται την εγκυρότητα του σημείου, ακόμα και όταν απουσιάζει ο ερμηνευτής» (Eco, 1994: 113).

Σχήμα 1.3. Η *ad infinitum* σημείωση του Peirce (Monelle, 1992: 194). *s(-ign)*, *o(-bject)* και *i(-nterpretant)*.

Ο ίδιος ο Peirce λέει, όπως αναφέρεται στον Eco (1994: 113), πως σημείο είναι

«ο,τιδήποτε εξαναγκάζει κάτι άλλο (το διερμηνεύον του) ν' αναφερθεί στο αντικείμενο όπου το ίδιο αναφέρεται (το αντικείμενό του) και κατά τον τρόπο αυτό το διερμηνεύον γίνεται με τη σειρά του σημείο, και ούτω καθ' εξής *ad infinitum*.»

«Έτσι», συνεχίζει ο Eco, «ο ίδιος ο ορισμός του σημείου συνεπάγεται μια διαδικασία απεριόριστης¹⁰ σημείωσης».

Τέλος, *ground* είναι ο τρόπος (*in some respect*) με τον οποίο το σημείο (ή *representamen*) «σημαίνει κάτι για το διερμηνεύον του» (Hawkes, 1992: 127).

Ο Peirce, προτείνει μία σειρά από *τριχοτομήσεις* (βλ. επόμενη σελίδα) για την κατηγοριοποίηση των σημείων σύμφωνα με τις βασικές, κατ' αυτόν, ιδέες της *Πρωτότητας (Firstness)*, της *Δευτερότητας (Secondness)* και της *Τριτότητας (Thirdness)*. «Το ίδιο το παράδειγμα του Peirce, προέρχεται από τη μουσική» (Tarasti, 2002: 10) :

Η πρώτη ακρόαση, η πρώτη εντύπωση σ' ένα ίσως χαοτικό επίπεδο όπου δεν έχει αναγνωριστεί ο συνθέτης ή ποιο κομμάτι είναι, είναι η Πρωτότητα. Η Δευτερότητα είναι η διαδικασία, η προσπάθεια αναγνώρισης του κομματιού. Τέλος, στην Τριτότητα, όπου υπάρχει και η περισσότερη σκέψη, ξεκινούν οι συμπερασμοί· η δομή του, οι ομοιότητες ή διαφορές του με άλλα έργα.

Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα από το έργο του Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. α) Η μικρή φράση που ακούνε μαζί ο βαρόνος Swann και η Odette, στο σαλόνι της Mme Vendurin, τους είναι εντελώς άγνωστη. β) Σταδιακά η φράση γίνεται σημάδι (σημείο;) της αγάπης τους και ο Swann ψάχνει στο σπίτι του δίχως να καταφέρει να βρει από ποια παρτιτούρα είναι. Τελικά μαθαίνει ότι προέρχεται από μία σονάτα για βιολί

¹⁰ Παράβαλε *infinite*.

κάποιου Vinteuil. Ο Swann αναγνωρίζει τη μελωδία, με μοναδικό τεχνικό χαρακτηριστικό τις επτά νότες της φράσης, δύο εκ των οποίων επαναλαμβάνονται. γ) Η αγάπη τους ξεθωριάζει, η φράση «είναι πια σύμβολο της σχέσης τους» (Tarasti, 2002: 10).

Ο Monelle (1992: 194) χαρακτηρίζει ως Πρωτότητα την απλή πιθανότητα· το έκδηλα φανερό επίπεδο είναι η Δευτερότητα ενώ Τριτότητα είναι η πρόθεση, η σχέση, η κατανόηση, η αντίληψη. «[...], το σήμα του δρόμου, οι διασταυρώσεις ο Κώδικας της Λεωφόρου είναι όλες πραγματικές εμπειρίες, που πλήρως καταλαβαίνω σε σχέση με μένα» (Monelle, 1992: 195).

Οι τριχοτομήσεις¹¹ του Peirce είναι:

α) τριαδικές σχέσεις παραλληλισμού ή τα σημεία σε σχέση με τον εαυτό τους:

- *qualisigns* (μία ποιότητα που είναι σημείο· για παράδειγμα, το κόκκινο χρώμα στο φανάρι μας προειδοποιεί για κάποιον δυνάμει κίνδυνο),
- *sinsigns* (το απλό σημείο· στο προηγούμενο παράδειγμα, το συγκεκριμένο φανάρι που έχει «ανάψει κόκκινο», αυτό το αντικείμενο),
- *legisigns* (ένας νόμος που είναι σημείο· π.χ. η γραμματική είναι ένα σύνολο κανόνων / αρχών που λειτουργεί ως ένα περιοδικό *legisign* στη γλώσσα),

β) τριαδικές σχέσεις εκτέλεσης (βάσει του είδους του *ground*) ή τα σημεία σε σχέση με τα αντικείμενα:

- *icons* (εικόνες· αν η σχέση του σημείου με το αντικείμενό του βασίζεται στην ομοιότητα, μίμηση, για παράδειγμα, ενός κούκου από ένα όργανο ορχήστρας) - οι εικόνες με τη σειρά τους χωρίζονται σε *images*, *diagrams* και *metaphors* -
- *indexes* (ενδείκτες· αν η σχέση του σημείου με το αντικείμενό του βασίζεται στη συνάφεια, στην αιτιότητα,

¹¹ Όπως αναφέρονται στους Hawkes, 1992: 127 - 128, Monelle, 1992: 194 - 200 και Tarasti, 2002: 11 - 12.

για παράδειγμα ο ήχος μιας κόρνας είναι ενδεικτής της παρουσίας ενός αυτοκινήτου),

- *symbols* (σύμβολα· όντας τα πιο κοντινά στα γλωσσικά σημεία του Saussure, είναι αυθαίρετα και υπάρχουν μόνο κατά συνθήκη· οι λέξεις σκύλος ή *dog* ή *chien* δεν έχουν απαραίτητα σχέση με την οικογένεια των συμπαθητικών τετραπόδων, «Η σχέση μεταξύ σημείου και αντικειμένου είναι αυθαίρετη» (Tarasti, 2002: 11)),

γ) τριαδικές σχέσεις σκέψης ή τα σημεία σε σχέση με τα διερμηνεύοντα - *interpretant classification* κατά τους Greenlee και Karbusicky, όπως αναφέρεται στο Monelle (1992: 197) :

- *rhemes* - ή και *semes* - (το σημείο αντιπροσωπεύει ένα πιθανό αντικείμενο· ένα μωρό κλαίει, είτε από σωματικό πόνο, είτε επειδή πεινάει, είτε ..., η πιθανότητα καθιστά το σημείο *rheme*),
- *dicents* - ή και *dicisigns* (το σημείο αντιπροσωπεύει ένα πραγματικό αντικείμενο· «μία συνηθισμένη πρόταση, ένας άντρας είναι στο δωμάτιο, είναι ένα *dicisign*» (Monelle, 1992: 197)),
- *arguments* (το σημείο αντιπροσωπεύει ένα νόμιμο αντικείμενο).

Στις παραπάνω κατηγοριοποιήσεις ισχύουν, επεκτείνονται οι αρχές της Πρωτότητας (*qualisign*· μία ποιότητα είναι μία απλή δυνητικότητα), Δευτερότητας (*sinsign*· το συγκεκριμένο αντικείμενο) και Τριτότητας (*legisign*).

Η δεύτερη κατηγοριοποίηση (εικόνα, ενδεικτής, σύμβολο) είναι η «πιο φημισμένη» (Eco, 1994: 271) αλλά και η πιο συνήθης στο χώρο της μουσικής και της αισθητικής.

	Sign		Ground
Object FIRST	Qualisign (1)	Icon (4)	Rheme (7)
SECOND	Sinsign (2)	Index (5)	Dicisign (8)
THIRD	Legisign (3)	Symbol (6)	Argument (9)

Σχήμα 1.4. Οι πιθανότητες συνδυασμού των τριχοτομήσεων (Monelle, 1992: 200)

Συνεχίζοντας ο Peirce, προτείνει συνδυασμούς ανάμεσα στα εννιά (Σχήμα 1.4) είδη σημείων. Όπως αναφέρεται στο Monelle (1992 : 200) «[...], κανένα σημείο δεν μπορεί να συνδυαστεί με οποιοδήποτε σημείο που βρίσκεται από κάτω του ή στα δεξιά του. Υπάρχουν δέκα τάξεις σημείων [...] : 369, 368, 367, 358, 357, 347, 258, 257, 247, 147». Για παράδειγμα, *rhetic iconic qualisign* είναι το κόκκινο σαν αίσθηση και όχι σαν αντικείμενο. Οι συνδυασμοί επεκτείνονται και ανάμεσα στις δέκα τάξεις σημείων δίνοντας έτσι εξήντα έξι, τελικά, πλήρεις τάξεις σημείων.

1.4. Οι επίγονοι.

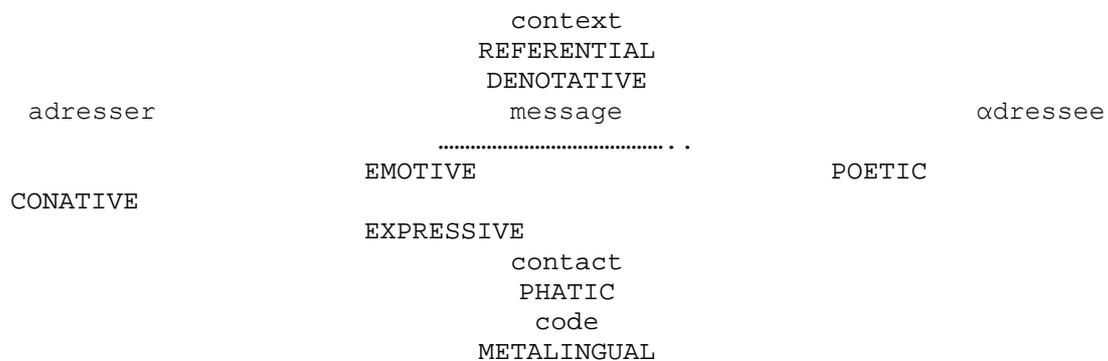
Το έργο των Saussure και Peirce, οι δομοκρατικές ιδέες και τομές στο χώρο της Γλωσσολογίας του πρώτου, η θεωρία των σημείων, η «δυναμική σημειολογία» (Lapidakis, 1992: 2) του δεύτερου, προκάλεσαν προβληματισμούς, έδωσαν κίνητρο για συζητήσεις και συγγραφές, για παραδοχές αλλά και αμφισβητήσεις. Ακολουθεί μία σύντομη αναφορά σε ονόματα στοχαστών που κυριάρχησαν, όπως αυτά των Jakobson¹², L - Strauss, Barthes και που επηρέασαν, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, την μουσική σημειολογία και ειδικότερα το έργο του Jean-Jacques Nattiez.

1.4.1. Ο Roman Jakobson (1896 - 1982), φορμαλιστής¹² και κεντρική φιγούρα της Σχολής της Πράγας, προσεγγίζοντας την ποίηση, αξίωσε τις γλωσσολογικές αρχές α) των πολικοτήτων και β) της αναλογίας. Η αρχή των πολικοτήτων «προέρχεται από τη διαίσθηση του Saussure για το συνταγματικό και το συνειρμικό

¹² «Η ειδοκρατία ή ο φορμαλισμός συνίσταται στην αντίληψη, σύμφωνα με την οποία η πιο σημαντική παράμετρος σε ένα πράγμα [...] είναι το είδος, η μορφή του ή ένα σύνολο γενικών και αφηρημένων αρχών βάσει των οποίων εκτιμάται αυτό και όχι το περιεχόμενό του. [...], π.χ. η τέχνη για την τέχνη» (Πελεγρίνης, 2004: 183).

επίπεδο της γλώσσας» (Hawkes, 1992: 76). Η μεταφορά¹³ και η μετωνυμία¹⁴ είναι χαρακτηριστικά της αναλογίας. Η αντιθετική σχέση μεταξύ μεταφοράς και μετωνυμίας θυμίζει την επίσης αντιθετική σχέση μεταξύ συγχρονίας και διαχρονίας.

Στη «Γλωσσολογία και Ποιητική» ο Jakobson προτείνει το ακόλουθο (1.5) σχήμα για τους παράγοντες της γλωσσικής επικοινωνίας και τις γλωσσικές λειτουργίες



Σχήμα 1.5. Οι παράγοντες της γλωσσικής επικοινωνίας και οι γλωσσικές λειτουργίες κατά Jakobson (Λιαπής, 1994: 68). Με κεφαλαία είναι τυπωμένες οι γλωσσικές λειτουργίες· κατά σειρά εμφάνισης, οι όροι μεταφράζονται ως εξής: αναφορά, ΑΝΑΦΟΡΙΚΗ ΔΗΛΩΤΙΚΗ, πομπός, μήνυμα, δέκτης, ΣΥΓΚΙΝΗΣΙΑΚΗ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΗ, ΠΟΙΗΤΙΚΗ, ΒΟΥΛΗΤΙΚΗ, επαφή, ΦΑΤΙΚΗ, κώδικας, ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΙΚΗ.

Η επικοινωνία στηρίζεται στην ύπαρξη ενός πομπού που στέλνει, με κάποιου είδους επαφή (προφορική, γραπτή), ένα κωδικοποιημένο (λέξεις, αριθμοί) μήνυμα σ' ένα δέκτη· το περιεχόμενο του μηνύματος πρέπει να είναι κατανοητό και στους δύο (για να υπάρχει νόημα).

¹³ Μεταφορική έκταση ή μεταφορά καλείται «η διαδικασία περιγραφής αντικειμένων, ιδεών ή γεγονότων από ένα πεδίο μέσω της χρησιμοποίησης λέξεων από ένα άλλο πεδίο (συνήθως ένα που είναι πιο οικείο ή σταθερό), στη βάση κάποιας αντιλήψιμης ομοιότητας» (Akmajian et al, 1955: 555)· π.χ.: «είδες τι σου έλεγα;»

¹⁴ Μετωνυμία καλείται «ο μηχανισμός επέκτασης της γλωσσικής σήμανσης που βασίζεται στην ανάδειξη μιας μερικής ιδιότητας για την σήμανση ομάδας πραγμάτων ή προσώπων» (Χριστίδης, 2001: 1998)· π.χ.: «το Στέμμα (ο βασιλικός θεσμός), το σχολείο (οι μαθητές)».

1.4.2. Ο ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss (1908 -) εμπνεύστηκε «από τους μύθους των Ινδιάνων της Βόρειας και Νότιας Αμερικής [...]· εισήγαγε το διάσημο πρότυπο μουσικής και μύθου αφού και τα δύο προέρχονται από τη γλώσσα» (Tarasti, 2002: 5). Κατά το Lévi -Strauss, η γλωσσολογία προκάλεσε μία *Κοπερνίκεια επανάσταση* στις ανθρωπιστικές επιστήμες, αφού οι μέθοδοι της συγχρονικής γλωσσολογίας μπορούν να χρησιμοποιηθούν και σε άλλες επιστήμες.

Στο «*Anthropologie Structurale*» του 1958 προτείνει την ανάγνωση ενός μύθου (σχήμα 1.6) σαν να ήταν μία παρτιτούρα ορχήστρας· ανάγνωση δηλαδή κατά δύο άξονες, τον οριζόντιο και τον κάθετο (παράβαλε συγχρονία - διαχρονία, *langue - parole*). Όπως αναφέρεται στον Hawkes (1992: 45)

«μία παρτιτούρα ορχήστρας [...] πρέπει να διαβαστεί διαχρονικά κατά μήκος του ενός άξονα - δηλαδή από σελίδα σε σελίδα, και από αριστερά προς δεξιά - και συγχρονικά κατά μήκος του άλλου άξονα, όλες οι νότες που είναι γραμμένες κάθετα [...]».

Έτσι, ο μύθος του Οιδίποδα, παίρνει τη μορφή

Ο Κάδμος αναζητά την
αδερφή του, Ευρώπη,
που άρπαξε ο Δίας

Ο Κάδμος σκοτώνει

το δράκο

Οι Σπαρτιάτες
αλληλοσκοτώνονται

Λάβδακος

(πατέρας του

Λάιου)

= χωλός

Ο Οιδίπους σκοτώνει
τον πατέρα του, Λάιο

Λάιος

(πατέρας του

Οιδίποδα)

= αριστε-

ρός

Ο Οιδίπους σκοτώνει

τη Σφίγγα

Οιδίπους

= πρησμέ-

να πόδια

Ο Οιδίπους θρηνεί τη
μητέρα του, Ιοκάστη

Ο Ετεοκλής σκοτώνει
τον αδερφό του, Πολυνείκη

Η Αντιγόνη θάβει τον
αδερφό της, Πολυνείκη,
παρά την απαγόρευση

Σχήμα 1.6. Ο μύθος του Οιδίποδα σε δύο άξονες (Hawkes, 1992: 46)

Ο Lévi-Strauss έτσι, κατατέμνει¹⁵ το μύθο του Οιδίποδα (σε *mythemes*), αφού «οι μύθοι, όπως η μουσική, φαίνονται να επαναλαμβάνονται συνταγματικά αλλά και παραδειγματικά. [...] η κατάτμηση βασίζεται σε πρότυπα επανάληψης, χωρίς να δίνεται βάση στο τι λέγεται» (Monelle, 1992: 83). Η ανάλυση αυτή των μύθων, όπως θα σχολιαστεί παρακάτω (2.2.), έδωσε κίνητρο στο Ruwet για να αναλύσει μουσική με βάση την επανάληψη.

1.4.3. Ο Roland Barthes (1915 - 1980) είναι «ένας από τους πιο δυνατούς ερμηνευτές του Saussure, στο θέμα της σημειωτικής» (Hawkes, 1992: 130). Αξιώνει πως οποιαδήποτε σημειωτική ανάλυση πρέπει να αναγνωρίζει τη σχέση αναλογίας και όχι ισότητας ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαίνόμενο. Κατηγοριοποιεί στο «Elements of Semiology» τα σημεία σε *signals, indexes, icons, symbols, signs* και *allegories*. Διαχωρίζει το σημείο από το γλωσσικό σημείο του Saussure, λέγοντας πως το πρώτο είναι το σύνολο, το *συνδεδειγμένο άθροισμα* σημαίνοντος και σημαινομένου σε μη γλωσσολογικά συστήματα.

¹⁵ *segments*. ο όρος θα διασαφηνιστεί στην πορεία της εργασίας.

«Άς πάρουμε, λογουχάρη, ένα μπουκέτο τριαντάφυλλα: το χρησιμοποιώ για να σημειοδοτήσω το πάθος μου. Υπάρχει, μήπως, εδώ μονάχα ένα σημαίνον και ένα σημαίνόμενο – τα τριαντάφυλλα και το πάθος μου; Ούτε καν αυτά: στην πραγματικότητα, υπάρχουν εδώ μονάχα τα φορτισμένα με πάθος τριαντάφυλλα. Στο επίπεδο όμως της ανάλυσης, ανακαλύπτουμε αληθινά τρεις όρους· γιατί αυτά τα φορτισμένα με πάθος τριαντάφυλλα μπορούν εύκολα – και ακριβέστατα – να αποσυντεθούν σε τριαντάφυλλα και σε πάθος: και τα μεν και το δε υπήρχαν κιόλας πριν ενωθούν και σχηματίσουν το τρίτο αυτό αντικείμενο, που είναι το σημείο. Όσο και στο βιωμένο επίπεδο είναι αδύνατο να διαχωρίσω τα τριαντάφυλλα από το μήνυμά τους, τόσο στο επίπεδο της ανάλυσης είναι αδύνατο να ταυτίσω τα τριαντάφυλλα ως σημαίνον με τα τριαντάφυλλα ως σημείο: το σημαίνον παρουσιάζει κενότητα, το σημείο πληρότητα – είναι ένα νόημα» (Barthes, 1973: 206 – 207).

Για τον Barthes, ο Nattiez γράφει χαρακτηριστικά: «του χρωστάμε μόνο ένα αληθινά σημειολογικό κείμενο, «L' Art vocal bourgeois», [...] που περιέχει το αναλυτικό του πρότυπο βασισμένο πάνω στην καταδήλωση¹⁶ και τη συνυποδήλωση¹⁷» (Nattiez, 1989: 29).

Ο Tarasti (2002: 169) αναφέρεται στο διαχωρισμό που κάνει ο Barthes ανάμεσα στο *genosong* και στο *phenosong*. Για τον Barthes, ο τενόρος Panzera αντιπροσωπεύει το *genosong*, την τεχνική πλευρά, εκεί που ο Fiescher-Dieskau εκφράζει το *phenosong* την ανύψωση, την πρωταρχικότητα της γλώσσας, του κειμένου και του πολιτισμού. Όντας ο ίδιος μουσικός, ο Barthes ανέλυσε έργα για πιάνο του Schumann, αποδίδοντας τις συγκοπές στα *somathemes*, τις μικρότερες μονάδες του ρυθμού του σώματος ενώ τέλος, μελετώντας Balzac (στο έργο του S/Z, 1980), εισάγει τον όρο *lexemes* για την ανάλυση του κειμένου.

1.4.4. Η συνέχεια.

Οι Saussure και Peirce ξεκινώντας όπως αναφέρθηκε από διαφορετικές αφετηρίες (γλωσσολογία και λογική αντίστοιχα),

¹⁶ *Denotation*: «σημειωτική πράξη κατά την οποία ένα σημαίνον παραπέμπει αμέσως σε ένα σημαίνόμενο» (Σακελλαρίου, 1994: 178).

¹⁷ *Connotation*: και συμπαραδήλωση ή συνέμφαση, «[...] η χρήση της γλώσσας για να εννοήσουμε κάτι άλλο από αυτό που ειπώθηκε» (Hawkes, 1992: 133).

εισήγαγαν τη σημειολογία (και σημειωτική). Ο Morris συνέχισε¹⁸, εν μέρει, το έργο του Peirce όπως έκανε άλλωστε και η σημασιολογία (*semantics*) του Λιθουανού Greimas ενώ μετά το Saussure ακολούθησαν η Γλωσσηματική του Hjelmslev και οι ρώσοι φορμαλιστές, με τον Jakobson να γεφυρώνει την ειδοκρατία με τον στρουκτουραλισμό. Η δομική γλωσσολογία επηρέασε την ανθρωπολογία (Évi -Strauss), την κριτική στη λογοτεχνία (Barthes) αλλά και την ψυχανάλυση (Lacan). Κάπου στο 1968, ο Derrida και η Kristeva ανέμιξαν τη σημειολογία με το Μαρξισμό για ν' ακολουθήσει η κατ' επίφαση¹⁹ σημειολογία της επικοινωνίας των Buysens, Prieto, Mounin που σχετίζεται με τη λειτουργική γλωσσολογία του Martinet του 1967. Τσως η κυρίαρχη και πιο παραγωγική και δυναμική, κατά το Nattiez (1989), μορφή στο χώρο της Σημειωτικής (όπως προτιμά) είναι ο Umberto Eco που, με βαρύνουσας σημασίας έργο στον τομέα της αισθητικής (Ζητήματα Αισθητικής στο Θωμά Ακινάτη - που ήταν και το διδακτορικό του -, Τέχνη και Κάλλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα), θεμελίωσε, το 1976, τη θεωρία των κωδίκων και χώρισε τη σημειωτική σε σημειωτική της επικοινωνίας και σε σημειωτική της σημειοδότησης.

Η σημειολογία επεκτάθηκε σε τομείς, όπως η ζωγραφική, το θέατρο, η φωτογραφία, η ζωοσημειωτική, η αρχιτεκτονική και η φιλοσοφία· καθώς όμως, θέμα της παρούσας διπλωματικής είναι η παραδειγματική ανάλυση το επόμενο κεφάλαιο εστιάζει στη μουσική σημειολογία, όπως εκφράζεται μέσα από το έργο του Jean-Jacques Nattiez.□

¹⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την εξέλιξη της σημειολογίας βλέπε και Nattiez, 1989: 24 - 27.

¹⁹ «*the so-called semiology*» (Nattiez, 1989: 24).

Κεφάλαιο 2ο - Σημειολογία και Μουσική.

2.1. Εισαγωγή.

Η μουσική σημειολογία (ή σημειωτική) γεννήθηκε γύρω στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, τουλάχιστον ως ανεξάρτητη επιστήμη από τη μουσικολογία και τη σημειολογία. Υπακούοντας στα γλωσσολογικά πρότυπα της εποχής, η μουσική σημειολογία όπως άλλωστε και η σημειολογία εν γένει, ήταν δομοκρατική. Από τότε έχουν διατυπωθεί πολλές, συχνά αντιθετικές απόψεις και θεωρίες και σύμφωνα με το Nattiez και σε παραλληλισμό με τη σημειολογία, «θα πρέπει να μιλάμε για σημειολογίες, ή ακριβέστερα, για πιθανά σημειολογικά σχεδιάσματα» (όπως αναφέρεται στο Monelle, 1992: 27).

Η θεωρία του Saussure, έδωσε κίνητρο για την εισαγωγή γλωσσολογικών προτύπων σε μη γλωσσολογικά γνωστικά αντικείμενα. Ήταν το 1958, όταν ο διακεκριμένος εθνομουσικολόγος Bruno Nettl πρότεινε τη χρήση γλωσσολογικών μεθόδων στη μουσικολογία. Κατά το Nettl «διαφορετικά φαινόμενα μπορούν να θεωρηθούν ανάλογα - αλλόφωνα¹ - σε διαφορετικά είδη μουσικής» (Monelle, 1992: 28). για παράδειγμα, οι δύο μορφές των μελωδικών βαθμίδων 6ης και 7ης στη μελωδική ελάσσονα (όξυνση στην ανιούσα, βάρυνση στην κατιούσα) παρουσιάζουν δομική ομοιότητα. Ο Kaerpler εφάρμοσε, το 1972, τη φωνημική ανάλυση του Nettl αναλύοντας το χορό Tongan ενώ ο William Bright χαρακτήρισε, το 1963, τις διαφορετικές εκτελέσεις ενός έργου ως αλλόφωνες, αφού παρά τις όποιες διαφορές, θεωρούνται ανάλογες.

«Η πρώτη αξιοσημείωτη εφαρμογή της γλωσσολογίας στη μουσική ήταν το έργο του Nicolas Ruwet σχετικά με την αλληλένδετη σχέση μεταξύ γλώσσας και μουσικής» (Tarasti, 2002: 57). Όπως θα φανεί παρακάτω, ήταν το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της Δυτικής μουσικής, η επανάληψη - παραλλαγμένη ή μη - που οδήγησε το Ruwet στη σύνταξη ενός συνεκτικού συστήματος για την ανάλυση κατανομής (*distributional analysis*) στη μουσική.

¹ «Μία από τις εναλλακτικές πραγματώσεις φωνητικά όμοιων φθόγγων οι οποίες εξαρτώνται από το φωνητικό τους περιβάλλον· π.χ.: το [k] στη λέξη [kalos] και το [c] στη λέξη [ceros] είναι αλλόφωνα του ίδιου φωνήματος [k]» (Χριστίδης, 2001: 1093).

Στα επόμενα χρόνια, η άνθηση της μουσικής σημειολογίας² αποτελεί κοινό τόπο. Οι Hatten, Karbusicky, Agawu, Imberty και Cummings αναπτύσσουν τις θεωρίες τους σύμφωνα με τον Peirce, ο Tagg σύμφωνα με τον Hjelmstevn εκεί που η Stoianova βασίζει το έργο της στην Kristeva· ο Boilés συνδυάζει τον Peirce με το Morris, ο Lidon τον Peirce με τους Jakobson και Ruwet, ο Stefani τον Eco με τους Hjelmstevn και Prieto, ο Tarasti τον Greimas με το Lévi-Strauss. Ο Nattiez, τέλος, με αφετηρία του την ανάλυση κατανομής του Ruwet, συνδέει το Mounin με το *tripartite model*³ του Molino.

2.2. Ruwet.

Στο κεφάλαιο 1.4.2. έγινε μία σύντομη αναφορά στον ανθρωπολόγο Claude Lévi-Strauss και πιο συγκεκριμένα στην πρότασή του για μια οριζόντια αλλά και κάθετη ανάγνωση του μύθου του Οιδίποδα (βλέπε σχήμα 1.6). Ο Ruwet, συνδυάζοντας την πρόταση του Lévi-Strauss με την ιδέα της κατανομής (*distributionalism*) όπως αυτή διατυπώθηκε από τους γλωσσολόγους Zellig S Harris και Kenneth Pike, εισάγει στο άρθρο του «*Méthodes d'analyse en musicologie*» (*Revue Belge de Musicologie*, 1966, 20, σελ. 65 - 90) την έννοια της *παραδειγματικής ανάλυσης*.

Εξάλλου, ήδη από το 1962 («Notes sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy», *Revue Belge de Musicologie*, επανέκδοση το 1972 ως «Langage, Musique, Poésie», Paris, Le Seuil), ο Ruwet είχε αναφερθεί εκτενώς στην ύπαρξη της επανάληψης ως ενιαίο χαρακτηριστικό της Δυτικής μουσικής. Ο τελευταίος, όπως αναφέρεται στο Monelle (1992: 69 - 70), λέει χαρακτηριστικά:

«Κατά μία γενική έννοια, η πολιτισμική ουσία της επανάληψης, και συγκεκριμένα του διπλασιασμού, πρέπει να γίνει καλά

² Για το πιο πρόσφατο παρελθόν της μουσικής σημειολογίας βλέπε Tarasti, 2002.

³ Ο όρος θα αναλυθεί παρακάτω.

κατανοητή· ο διπλασιασμός διαδραματίζει ένα θεμελιώδη ρόλο [...] στο ξεκίνημα της νηπιακής γλώσσας (π.χ., *μαμά*⁴)».

2.2.1. Η «μηχανή» του Ruwet.

Μετά την ανάλυση (1962) του πρελουδίου για τον *Πελλέα και Μελισσάνθη* του Debussy με κριτήριο το διπλασιασμό, ο Ruwet προτείνει, το 1966, πάλι με βάση την επανάληψη, όπως λέει ο ίδιος μια «μηχανή για την εύρεση στοιχειωδών ταυτοτήτων». Σε αντίθεση με το *évi* -Strauss, προτείνει μεθόδους κατάτμησης πλήρως συστηματοποιημένες (*explicit*) αφού διερωτάται, όπως αναφέρεται στο Nattiez (1990: 159)

«βρίσκω τα ίδια αποτελέσματα, για παράδειγμα, αν βασίσω την κατάτμηση στις παύσεις και τις πτώσεις - αντιστοιχία που βρίσκεται κυρίως στα χορικά - ή, αντίθετα, η διέξοδος σε διαφορετικά κριτήρια επιβάλλει διαφορετικές κατατμήσεις που εισάγουν ασάφειες στην [αντίληψή μας για τη] δομή;»

Παρατίθενται στη συνέχεια, προς απόδειξη της συστηματοποίησης της μεθόδου, τα κριτήρια που προτείνει κατά σειρά ο Ruwet όπως παρουσιάζονται στο Monelle (1992: 83 - 85) :

«1 Τα μεγαλύτερα, σε μήκος, τμήματα που επαναλαμβάνονται πλήρως, είτε άμεσα είτε μετά από κάποιο(-α) άλλο(-α) τμήμα (ή τμήματα), δίνουν τύπους όπως $A + B + X + Y$, όπου τα A και B είναι επαναλαμβανόμενα ενώ τα X και Y δεν είναι επαναλαμβανόμενα.

2 Τα μη επαναλαμβανόμενα τμήματα θεωρούνται μονάδες⁵ στο ίδιο επίπεδο ως επαναλαμβανόμενα τμήματα με κριτήριο το μήκος. [...] έτσι το $A + X + A + Y$ γίνεται $A + B + A + C$. [...]. Είναι ο 'κανόνας του ίσου μήκους'.

3 Αν τα βήματα 1 - 2 δεν δίνουν μία ικανοποιητική ανάλυση οι παρακάτω δυσλειτουργίες είναι πιθανές:

⁴ Το παράδειγμα του Jakobson που χρησιμοποιεί ο Ruwet είναι η λέξη *papa*.

⁵ Στο Monelle (1992: 83) αναφέρεται: «όταν μία διαδοχή ήχων παρατηρείται δύο ή περισσότερες φορές, με ή χωρίς παραλλαγές, θεωρείται μονάδα».

(i) τα μη επαναλαμβανόμενα τμήματα είναι κατά πολύ μικρότερα από τα επαναλαμβανόμενα και άρα δεν μπορούν να θεωρηθούν μονάδες στο ίδιο επίπεδο.

(ii) τα μη επαναλαμβανόμενα τμήματα είναι μεγαλύτερα από τα επαναλαμβανόμενα. Σ' αυτήν την περίπτωση τα μη επαναλαμβανόμενα τμήματα ίσως θα πρέπει να υποδιαιρεθούν, είτε δίνοντας διάφορες μονάδες στο επίπεδο 1 - έτσι το $A + A + X$ γίνεται $A + A + B + C$ - είτε μετατοπίζοντας την ανάλυση στο επίπεδο 2, όπου τα επαναλαμβανόμενα τμήματα υποδιαιρούνται σε μικρότερα τμήματα που ίσως επαναλαμβάνονται στα μη επαναλαμβανόμενα τμήματα. Έτσι, για παράδειγμα, το $A + A + X$ μπορεί να γίνει $(a + b) + (a + b) + (x + b) + (y + b)$. Αν καμία απ' αυτές τις διαδικασίες δεν είναι πιθανή, ίσως είναι αναγκαίο να θεωρήσουμε το X ως μη αναλύσιμη μονάδα στο 'επίπεδο 0'.

4 Τμήματα που αρχικά φαίνονται ανόμοια ίσως είναι αναμεταξύ τους μετασχηματισμοί (ρυθμικές ή μελωδικές παραλλαγές) σύμφωνα με συγκεκριμένες αρχές μετασχηματισμού.

(i) αν το τονικό ύψος και ο ρυθμός διαχωρίζονται μπορούμε να βρούμε παρόμοια περιγράμματα (*contours*) με διαφορετικούς ρυθμούς ή παρόμοιους ρυθμούς με διαφορετικά περιγράμματα.

(ii) ίσως υπάρχουν μεταλλαγές (*permutations*), μεγεθύνσεις ή σμικρύνσεις συγκεκριμένων στοιχείων.

(iii) διακρίνοντας την αναλογία συγκεκριμένων τμημάτων ίσως είναι απαραίτητο να μετατοπίσουμε την ανάλυση είτε από ένα υψηλότερο επίπεδο σ' ένα χαμηλότερο είτε από ένα χαμηλότερο σ' ένα υψηλότερο, διαδικασία που ο Ruwet καλεί *shunting* (διακλάδωση). Για παράδειγμα ενώ οι μονάδες στο επίπεδο 2 - $a + b + a + c$ - ίσως φαίνονται να συνιστούν μία πραγματική ανάλυση, μπορεί να είναι απαραίτητο να προχωρήσουμε στο επίπεδο 1, λόγω κατοπινών διαδικασιών, και να προσδιορίσουμε το $a + b = A$ και το $a + c = A'$.

(iv) σε ορισμένες περιπτώσεις, μονάδες του επιπέδου 1 ίσως φαίνονται να ο-μαδοποιούνται σε ακόμη μεγαλύτερες μονάδες. Πρέπει, γι' αυτό, να επικαλεστούμε ένα 'επίπεδο 0'; Παίρνοντας δύο χαρακτηριστικούς τύπους:

$$A + X^* + A + Y$$

$$X + A^* + Y + A$$

παρατηρούμε πως ο καθένας μπορεί να γίνει $A + B$ ή ίσως $A + A'$ στο επίπεδο 0 αν ικανοποιούνται οι παρακάτω συνθήκες:

(a) υπάρχει κάποια ειδική ρυθμική σημείωση του σημείου που καταδεικνύεται από έναν αστερίσκο, είτε μία παύση είτε μία επιμήκυνση νότας.

(b) το Y είναι μετασχηματισμός του X».

2.2.2. *Maria muoter reinu mait.*

Ο Ruwet, κατ' αναλογία με το μύθο του Οιδίποδα, θέτει (σχήμα 2.1) ως παράδειγμα ένα μεσαιωνικό *Geisslerlieder* χωρίς το κείμενό του. Τα επαναλαμβανόμενα και μετά από μετασχηματισμούς τμήματα, τοποθετούνται το ένα κάτω από τ' άλλο. Η ανάγνωση γίνεται κανονικά, από τ' αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς κάτω.

The image shows a musical score for the piece 'Maria muoter reinu mait'. It consists of two systems of staves, labeled A and A'. Each system has two staves. The first system (A) has staves with notes labeled 'a', 'b', 'c', and 'b''. The second system (A') has staves with notes labeled 'a', 'b', 'c', and 'b''. Below these are two systems labeled B, each with two staves. The first system B has notes labeled 'd' and 'd1'. The second system B has notes labeled 'd' and 'b''. The score is written in a medieval style with square notes on a four-line staff.

Σχήμα 2.1. Το *Maria muoter reinu mait* σε δύο άξονες (Monelle, 1992: 85)

Το *Maria muoter reinu mait* όντας ένα απλό κομμάτι προσφέρεται για το είδος της ανάλυσης που προτείνει ο Ruwet. Οποιοσδήποτε μουσικός, βέβαια, θα χαρακτήριζε την παραπάνω ανάλυση προφανή. Ο Ruwet χαρακτηρίζει τη διαδικασία ως «έναν τρόπο επαλήθευσης και διευκρίνισης μιας ανάλυσης που

επιτυγχάνεται κυρίως με διαισθητικές εικασίες» (Monelle, 1992: 87). Επίσης, όπως αναφέρεται στους Dunsby και Whittall (1988: 217), ο Ruwet λέει χαρακτηριστικά: «[...] Στην πραγματικότητα, είναι πολύ χρήσιμο να μπορούμε να επαληθεύουμε, βήμα - βήμα, με αναφορά στη διαίσθηση, την εκτέλεση μιας διαδικασίας [...]».

Εφαρμόζοντας ο Ruwet τις ίδιες μεθόδους σε τραγούδια των Guiot de Provins και Bernard de Vantadour και σ' ένα χορό του Raimbaut de Vaqueiras, κατέληξε σε αποτελέσματα όχι το ίδιο ικανοποιητικά.

Εκτός από το Nattiez, για τον οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια, αρκετοί μουσικολόγοι χρησιμοποίησαν την «παραδειγματική τεχνική» (Nattiez, 1989: 32) σε θέματα είτε παραδοσιακής είτε Δυτικής μουσικής. Έτσι, ο Simha Arom εφάρμοσε την τεχνική του Ruwet στις πολυφωνίες και πολυρυθμίες της Κεντρικής Αφρικής για μία κατανόηση του αυτοσχεδιασμού στην προφορική παράδοση· επίσης στο χώρο της εθνομουσικολογίας, η Monique Brandily ασχολήθηκε μ' ένα τραγούδι των Tibesti ενώ το Montreal Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale με τη μουσική των Inuit. Αναφορικά με τη Δυτική παράδοση, ο Vaccaro ανέλυσε ένα αναγεννησιακό κομμάτι, η Morin επικεντρώθηκε στους Άγγλους virginalists ενώ ο Craig Ayrey συνέκρινε τις αναλύσεις των *Bruyères* του Debussy με βάση την παραδειγματική τεχνική και τέλος, η Guertin επέδειξε τη θεματική ανάπτυξη στα *Préludes*, δίνοντας συνέχεια στο ενδιαφέρον του Ruwet για τη μουσική του Γάλλου συνθέτη.

2.2.3. Τα προβλήματα της διαδικασίας κατάτμησης.

«Είναι γενικά παραδεκτό το ότι δεν υπάρχει ένας μόνο σωστός τρόπος κατάτμησης ενός κομματιού» (Anagnostopoulou, Westermann, 1997: 2). Στο σημείο αυτό, σκόπιμη είναι η αναφορά στα προβλήματα που ανακύπτουν κατά τη διαδικασία κατάτμησης, όπως αυτά αναφέρονται στο Monelle (1992: 89) :

«1 Η μοναδική μουσική μονάδα που μοιάζει παγκόσμια και αντικειμενική είναι η μία νότα [...]. Δυστυχώς, οι σχέσεις που οδηγούν στην ανάλυση ξεκινούν μόνο όταν δύο ή περισσότερες νότες συνδυάζονται· [...].

2 Η κατάτμηση στη μουσική θα βασίζεται πάντα στη διαίσθηση. [...]. Ο ξεκάθαρος διαχωρισμός έκφρασης και περιεχομένου στη γλώσσα, που οδήγησε το Saussure στη θεώρηση του γλωσσικού συμβόλου ως 'αυθαιρέτου', δεν είναι χαρακτηριστικό της μουσικής [...].

3 Η αναλυτική κατάτμηση θα πρέπει να βασίζεται σε λογικές και σαφείς αρχές. Δεν είναι απαραίτητο για κάθε μελετητή να αποδέχεται όρους όπως 'μοτίβο' και 'φράση' [...].

4 Η κατάτμηση σύμφωνα με λογικές αρχές εφαρμόζεται ευκολότερα σε μονοφωνική μουσική. Ενώ είναι γεγονός πως το σύνολο της μουσικής στον άνθρωπο είναι μονοφωνικής φύσης, η Δυτική παράδοση παρήγαγε περίπλοκα μνημεία αρμονίας και πολυφωνίας που αντιστέκονται σε μία λογική ανάλυση. [...]».

2.3. Nattiez.

Ο Jean-Jacques Nattiez με το βιβλίο του *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975, Paris: Union Générale d'Éditions), που ουσιαστικά αποτελεί και τη διδακτορική του διατριβή υπό την επίβλεψη του Nicolas Ruwet, θεμελιώνει ένα είδος μουσικής ανάλυσης που συνδέεται άρρηκτα με τη δομική γλωσσολογία. Συνδυάζοντας στοιχεία από τη θεωρία του Saussure με την *ad infinitum* σημείωση του Peirce, ο Nattiez, εισάγει την έννοια της *σημειωτικής ανάλυσης*. η σημειωτική ανάλυση τελείται σε δύο στάδια : το πρώτο είναι η παραδειγματική και το δεύτερο η συνταγματική ανάλυση.

Για τη μουσική του σημειολογία, ο Nattiez τονίζει ότι «προτίθεται να επιδείξει την ύπαρξη της μουσικής ως *συμβολικής μορφής*⁶» (Nattiez, 1990: 34). Χρησιμοποιεί εσκεμμένα τον όρο του Cassirer *συμβολική μορφή* για τη μουσική – σύμβολο λέγοντας πως «ένα σημείο, ή μία συγκέντρωση σημείων, με την οποία συνδέεται ένα απεριόριστο σύμπλεγμα διερμηνευόντων, μπορεί να ονομαστεί *μία συμβολική μορφή*» (Nattiez, 1990: 8). Ακόμη, χαρακτηρίζει τη μουσική ένα πλήρως κοινωνικό φαινόμενο, ένα *fait social total*⁷, και τη μουσική ανάλυση «ένα *συμβολικό φαινόμενο*, αφού η τελευταία είναι αποτέλεσμα ανθρώπινης δραστηριότητας» (Nattiez, 1982: 263) και άρα μπορεί και υπόκειται σε «σημειολογική διερεύνηση» (Nattiez, 1990: 155).

⁶ Στο αγγλικό κείμενο είναι *symbolic form*.

⁷ Έκφραση του Marcel Mauss που χρησιμοποιεί και ο Jean Molino.

2.3.1. Tripartition.

Ο Nattiez αποδέχεται και αναπτύσσει, στη σημειωτική του ανάλυση, την *tripartite division*, την τριμερή κατανομή του *objet sonore*, του «πλήρως ακουστικού φαινομένου» (Monelle, 1992: 92). Ο Jean Molino (1975), στο άρθρο του «Fait musical et sémiologie de la musique» (*Musique en Jeu*, 17, 37 - 61), ενώνει τους όρους *poietic*⁸ (Gilson, 1963) και *(a)esthetic*⁹ (νεολογισμός του Valéry, 1945), προτείνοντας το *niveau neutre* (ουδέτερο επίπεδο). Για την Gilson η τέχνη δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον καλλιτέχνη άρα είναι αναγκαστικά *poietic* (από το *ποιειν*). Ο Valéry διαχωρίζει το έργο του καλλιτέχνη από την εμπειρία του παρατηρητή· η ιδιότητα της αντίληψης περιγράφεται από τον όρο *aesthetic* (από το *αισθησις*). Ο Molino, γράφοντας αποκλειστικά για τη μουσική, σαφώς αναφέρεται στο *objet sonore*· για το ουδέτερο επίπεδο πιστεύει πως ενώ στον 18ο αιώνα τα βιβλία μουσικής αναφέρονταν στον τρόπο, στις μεθόδους σύνθεσης (*poietic*) και στον προηγούμενο αιώνα, οι Krietzschmar και Riemann ασχολήθηκαν με τους τρόπους ακρόασης (*aesthetic*), είναι καιρός, πια, το ενδιαφέρον να στραφεί στο ουδέτερο επίπεδο αφού «η σημειωτική είναι ουδέτερη» (Monelle, 1992: 92).

Ο Nattiez χρησιμοποιεί (1975) τον όρο *oeuvre* (έργο) για το μουσικό αντικείμενο· αργότερα, επικαλείται τον όρο *trace* (ίχνος) για το επίπεδο της μουσικής που αναλύεται ουδέτερα. Για την ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου αναφέρεται στο *Music and Discourse* (1990: 13) :

«Είναι ένα επίπεδο ανάλυσης στο οποίο δεν αποφασίζουμε *a priori* αν τα αποτελέσματα που προκύπτουν από μία συγκεκριμένη αναλυτική διαδικασία είναι σχετικά από μία *aesthetic* ή *poietic* σκοπιά. Τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται για την

⁸ Ο όρος *aesthetic* δεν τυγχάνει ακριβούς μετάφρασης στην ελληνική γλώσσα. Ειδικά ο όρος *poietic* παραπέμπει στην ποιητική διαδικασία, για λόγους όμως ομοιογένειας και συνέπειας και οι δύο όροι εμφανίζονται στη διπλωματική στην αγγλική γλώσσα.

⁹ Τόσο η Anna Barry (βλέπε βιβλιογραφία) όσο και η Carolyn Abbate με την Katharine Ellis, μεταφράζοντας το Nattiez, χρησιμοποιούν τον όρο *esthetic*. Για το Monelle η ορθότερη γραφή του όρου είναι *aesthetic*. Στο εξής, θα χρησιμοποιείται ο δεύτερος τρόπος γραφής.

οριοθέτηση και ταξινόμηση των φαινομένων αξιοποιούνται συστηματικά, μέχρι να εξαντληθούν, και δεν αντικαθίστανται από άλλα μέχρι μία νέα υπόθεση νέων δυσκολιών να οδηγήσει στην πρόταση νέων εργαλείων. 'Ουδέτερο' σημαίνει και ότι οι *poietic* και *aesthetic* διαστάσεις του αντικειμένου έχουν 'ουδετεροποιηθεί', και ότι συνεχίζουμε προς το τέλος μιας δοσμένης διαδικασίας ανεξάρτητα από τα αποκτηθέντα αποτελέσματα».

Ακολουθώντας έτσι ο Nattiez την τριμερή κατανομή, προτείνει τρεις τύπους ανάλυσης για την κατανόηση των ειδικών χαρακτηριστικών του συμβολικού: (1) την *poietic*, (2) την *aesthetic* και (3) την ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου.

Στην *tripartition* βασίζεται ο Nattiez, όταν τονίζει (1990: 16) πως «η σημειολογία [...] δεν είναι η επιστήμη της επικοινωνίας». Στο σχήμα (1.5) φαίνεται η πρόταση του Jakobson για τη γλωσσική επικοινωνία και τις γλωσσικές λειτουργίες. Το σχήμα (2.2) του Molino

«Παραγωγός» → Μήνυμα → Δέκτης

Σχήμα 2.2. Το κλασικό σχήμα της «επικοινωνίας» κατά τον Molino (Nattiez, 1990: 16)

γίνεται

Διαδικασία Poietic
Διαδικασία Aesthetic

«Παραγωγός» → Τχνος ← Δέκτης

Σχήμα 2.3. Το σχήμα της «επικοινωνίας» σύμφωνα με την θεωρία του διερμηνεύοντος (Nattiez, 1990: 17)

Για την αντιστροφή του βέλους στα δεξιά, ο Molino διαχωρίζει τη συμβολική μορφή (π.χ. ποίημα) από κάτι το ενδιάμεσο στη διαδικασία της επικοινωνίας· σχετίζεται άμεσα με μία περίπλοκη διαδικασία δημιουργίας αλλά και με μία, αντίστοιχα περίπλοκη, διαδικασία αποδοχής.

Αναφορικά, πάντως με τα «αναλυτικά εργαλεία» και τις «διαδικασίες» που αναφέρθηκαν παραπάνω προς μια ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου, «ο Nattiez υιοθετεί την παραδειγματική τεχνική, όπως την πρότεινε ο Ruwet, όπου σχέσεις μεταξύ

μουσικών διαδοχών εγκαθιδρύονται κυρίως λόγω της επανάληψης (με ή χωρίς παραλλαγές)» (Cambouropoulos, 1998: 11 – 12).

2.3.2. Παραδειγματική ανάλυση.

Ο Nattiez ουσιαστικά συνέδεσε το ουδέτερο επίπεδο του Molino με την ανάλυση κατανομής, τη «μηχανή» του Ruwet.

«Έχοντας φτάσει σε μία στιγμή y σε ένα μουσικό έργο, τείνουμε να εδραιώσουμε μία σχέση με ένα x που έχει ήδη ακουστεί. Η ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου μας επιτρέπει να κατηγοριοποιήσουμε τις πιθανότητες για την εδραίωση τέτοιων σχέσεων. ([...], η ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου μπορεί να αποτελέσει μία εισαγωγή για την *aesthetic* ανάλυση)» (Nattiez, 1990: 116).

Με δεδομένη την αλληλεξάρτηση ανάμεσα στα τρία επίπεδα ανάλυσης, ο Nattiez θέτει ως αναπόσπαστο συστατικό της παραδειγματικής ανάλυσης την ανθρώπινη διαίσθηση. Καθώς οι αμιγείς επαναλήψεις είναι χαρακτηριστικό που συναντάται σε συγκεκριμένο σύνολο μουσικών ανά τον κόσμο (αντίστιξη, κάποια παραδοσιακά θέματα), η κατάτμηση του μουσικού έργου βασίζεται στην ομοιότητα. Παρατίθενται στη συνέχεια κάποιες εφαρμογές της παραδειγματικής ανάλυσης.

2.3.2.1. *Intermezzo*.

Μία προσπάθεια του Nattiez που θυμίζει τη μέθοδο του Ruwet είναι η διπλή ανάλυση του *Intermezzo, Op. 119 No. 3* του Brahms (σχήμα 2.4).

Grazioso e giocoso

molto p e leggiero

sost.

Σχήμα 2.4.¹⁰ Τμήμα του Intermezzo, Op. 119 No. 3 του Brahms

Η πρώτη ανάλυση καλείται *κατάτμηση από πάνω προς κάτω* (*segmentation de haut en bas*)· τα τρία επίπεδα ανάλυσης αλλά και οι, σε γενικές γραμμές, ισομήκεις μονάδες είναι και χαρακτηριστικά της «μηχανής» του Ruwet. Στο επίπεδο I, με κεφαλαία, είναι οι μονάδες με περίπου δύο μέτρα· στο επίπεδο

¹⁰ Τα σχήματα 2.4 - 2.18, βρίσκονται στο Monelle (1992: 95 - 113).

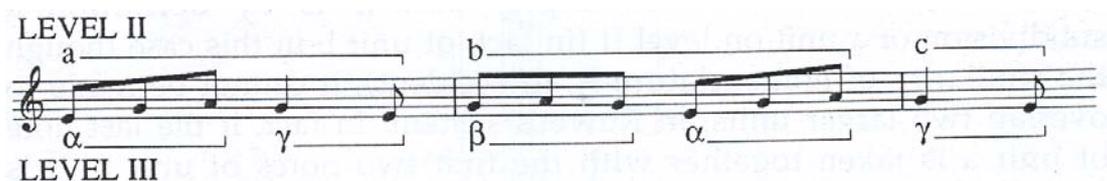
II, με μικρά, ανήκουν οι μονάδες ενός σχεδόν μέτρου ενώ το επίπεδο III, με Ελληνικούς χαρακτήρες, περιέχει μονάδες περίπου μισού μέτρου.

Έτσι, για παράδειγμα, μελετώντας τη χαμηλότερη φωνή του δεξιού χεριού ως μονωδία, η μονάδα A οριοθετείται από την A1, στο μέτρο 25, που αποτελεί παραδειγματική επανάληψη της A (ίδιο ρυθμικό σχήμα, μεταφορά 5η ↓ το πρώτο μέτρο, συνέχιση όμως με 8η ↑)



Σχήμα 2.5. Η A1 είναι παραδειγματική επανάληψη της A

Ο Nattiez διαχωρίζει το δεύτερο μέτρο της A1 (με την αλλαγή οκτάβας) ως μονάδα στο επίπεδο II· έτσι, αφήνει το πρώτο μέτρο και το πρώτο μισό του τρίτου μέτρου, ως μονάδες, επίσης στο II. Η A αποτελείται από τα a, b και c. Στο σχήμα (2.6) φαίνονται και οι μονάδες α, β και γ στο επίπεδο III· η (μονάδα) c είναι το δεύτερο μισό της a, ενώ το πρώτο μισό της a είναι και το δεύτερο μισό της b.



Σχήμα 2.6. Οι μονάδες των επιπέδων II και III

Με παρόμοιο τρόπο, ο Nattiez ονομάζει μονάδες B με d, d1, d2 και δ, δ1, δ2 στα επίπεδα I, II και III αντίστοιχα.

Στη δεύτερή του ανάλυση, ο Nattiez αντιστρέφει τη διαδικασία, από κάτω προς πάνω (*de bas en haut*)· με αφετηρία αυτήν τη φορά τις μικρότερες μονάδες καταλήγει σε διαφορετικό αποτέλεσμα. Αν για παράδειγμα ομαδοποιηθεί η τελευταία νότα της a με τις δύο πρώτες νότες της b (σχήμα 2.7) παρατηρείται η συχνή επανάληψη της α. Αντί λοιπόν να ακολουθηθεί η πορεία I →

II → III, η πορεία αντιστρέφεται. Στο σχήμα (2.9) η A αποτελείται από τρεις επαναλήψεις της α, συν μία νότα (σολ). Το μι (σχήμα 2.8) στο τέλος της φράσης, είναι και η αρχή (*overlap* = αλληλεπικάλυψη, επί - θεση) μιας άλλης, όμοιας μονάδας.



Σχήμα 2.7. Η μονάδα α της δεύτερης ανάλυσης



Σχήμα 2.8. Αλληλεπικάλυψη

Προκύπτουν έτσι δύο αναλύσεις (σχήμα 2.9) · «[...] ο Julius Katchen [...] ακολουθεί την πρώτη. Ένας άλλος πιανίστας, όμως, ο Walter Klein τονίζει τις μελωδικές επαναλήψεις της ανάλυσης II» (Monelle, 1992: 98). Η προηγούμενη παρατήρηση αφορά τις πιθανές και συχνά διαφορετικές ερμηνείες του ίδιου κομματιού και, όπως θα σχολιαστεί (2.3.2.3.) παρακάτω, ανάγεται στο *aesthetic* επίπεδο.

The image displays a musical score with two analytical diagrams overlaid. The top diagram, labeled 'A', shows a hierarchical structure with nodes 'a', 'b', 'c' and sub-nodes 'α', 'β', 'γ'. The bottom diagram, labeled 'B', shows a similar structure with nodes 'd', 'd1', 'd2' and sub-nodes 'α', 'β', 'γ', 'ε', 'δ', 'ε2', 'γ1'. Brackets connect these nodes to specific musical phrases in the score.

Σχήμα 2.9. Οι δύο αναλύσεις του Intermezzo καιά το Nattiez

2.3.2.2. *Syrinx*.

Στα *Fondements*, ο Nattiez προτείνει μία τριπλή παραδειγματική ανάλυση του *Syrinx*: είναι ένα κομμάτι του Debussy, για *solo* φλάουτο ως «παραδείγμα [...] αληθινής μονωδίας, χωρίς αρμονία» (Monelle, 1992: 100).

Στην πρώτη ανάλυση (σχήμα 2.10 α - β), οι μονάδες είναι περίπου ενός μέτρου.

The image displays a musical score for the first analysis of Debussy's *Syrinx*. The score is written on ten staves, labeled A1 through A5. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into measures, with some measures grouped together. Key annotations include:
 - Measure 1: A1
 - Measure 2: A1, B 2
 - Measure 3: A1, B1 4, B'1 5, Y1
 - Measure 4: A1, B1 4, B'1 5, Y1
 - Measure 5: A1, B1 4, B'1 5, Y1
 - Measure 6: A1, B1 4, B'1 5, Y1
 - Measure 7: A1, B1 4, B'1 5, Y1
 - Measure 8: A1, B1 4, B'1 5, Y1
 - Measure 9: A1
 - Measure 10: A2, C
 - Measure 11: A2, C
 - Measure 12: A2, C1
 - Measure 13: A2, C1
 - Measure 14: A2, C1
 - Measure 15: A2, C1
 - Measure 16: A2, C1
 - Measure 17: A2, C1
 - Measure 18: A2, C1
 - Measure 19: A2, C1
 - Measure 20: V 20
 - Measure 21: W
 - Measure 22: W
 - Measure 23: W
 - Measure 24: W
 - Measure 25: W
 - Measure 26: A3
 - Measure 27: B2 27
 - Measure 28: A3
 - Measure 29: A3, 29 / 30
 - Measure 30: A4
 - Measure 31: A5

Σχήμα 2.10 α. Η πρώτη ανάλυση του *Syrinx* (τιμήμα)

The image displays a musical score for the instrument Syrinx. The score is organized into several systems of staves. The first system includes a treble clef staff labeled 'X' with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff labeled 'Y₂' with a single eighth note. The second system consists of five staves: a treble clef staff labeled 'D' with a triplet of eighth notes and a fermata, followed by four bass clef staves labeled 'D₁', 'E', 'E₁', and 'E₁' with various rhythmic patterns and triplets. The third system features two staves: a treble clef staff labeled 'X' with a triplet of eighth notes and a fermata, and a bass clef staff labeled 'X₁' with a triplet of eighth notes and a fermata. The fourth system includes two staves: a treble clef staff labeled 'E₂' with a triplet of eighth notes and a fermata, and a bass clef staff labeled 'E₂' with a triplet of eighth notes and a fermata. The fifth system consists of a single bass clef staff labeled 'Z' with a triplet of eighth notes and a fermata, followed by a treble clef staff labeled 'A₅' with a triplet of eighth notes and a fermata. The score is annotated with various labels (X, Y, D, E, Z, A, X₁, X₂, X₄) and measures (8, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 35) to identify specific motifs and variations.

Σχήμα 2.10 β. Η πρώτη ανάλυση του Syrinx (συνέχεια)

Ο Nattiez χαρακτηρίζει A, B, C, ..., τους διαφορετικούς μοτιβικούς τύπους και A₁, A₂, A₃, ..., τις παραλλαγές τους· με z,

γ, κ, ..., διαχωρίζει τύπους που δεν εμφανίζονται παρά μόνο μία ή δύο φορές.

Στη δεύτερη ανάλυση (σχήμα 2.11, μέτρα 1 - 8), ο Nattiez, κα-τατέμνει¹¹ το *Syrinx* σε μικρότερες μονάδες (κάτι σαν το II του Ruwet).

The image shows a musical score for the piece 'Syrinx' by Debussy, measures 1 through 16. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into 16 numbered measures. Analytical labels are placed above the notes in several measures: 'a' above measure 1, 'a1' above measure 2, 'b' above measure 3, 'c' above measure 4, 'd' above measure 7, 'd1' above measure 8, 'd2' above measure 9, 'b1' above measure 10, 'e' above measure 14, and 'e1' above measure 15. The notes are often beamed together in groups, and some measures contain rests. The overall structure is a single melodic line.

Σχήμα 2.11. Η δεύτερη ανάλυση του *Syrinx* (ενδεικτικό τμήμα)

¹¹ Τα μικρά λατινικά είναι προσθήκη του Monelle· ο Nattiez διακρίνει με αριθμητικά (1 - 66) τα τμήματα.

Τα κριτήρια του Nattiez για τις δύο πρώτες κατατιμήσεις είναι η ρυθμική ομοιότητα (τμήματα: A - A₁), το ίδιο περίγραμμα (τμ.: 7 - 9), ίδια αρχική και τελευταία νότα (τμ.: A - C). Συνδυασμοί κριτηρίων είναι επίσης εφικτοί· έτσι, το 3 θα μπορούσε να ευθυγραμμιστεί με το 10 (ρυθμική ομοιότητα, περίγραμμα). Άλλωστε, παρατηρούνται μεγεθύνσεις (A - A₃) και άλλες μικτές ρυθμικές παραλλαγές (A - A₄) προς υπενθύμιση των κριτηρίων (2.2.1.) του Ruwet.

Η τρίτη και πιο περίπλοκη ανάλυση που προτείνει ο Nattiez βασίζεται στην ανίχνευση των σχέσεων, σύμφωνα με τις οποίες οι μονάδες διαφέρουν η μία από την άλλη (στις προηγούμενες δύο αναλύσεις, τα *paradigmatic headings*, δηλαδή οι διαφορετικοί μοτιβικοί τύποι καθορίστηκαν σύμφωνα με την ομοιότητα). Στο σχήμα (2.12), με κάποιες παραλείψεις, φαίνεται το «λεξικό» των παραλλαγών που δίνει ο Nattiez προς μία συστηματοποίηση και μία σαφή δήλωση των κριτηρίων κατάτμησης.

Προκύπτει, έτσι, ο πίνακας του σχήματος (2.13, τμήμα). Αναφορικά, για παράδειγμα, με τα τμήματα (*segments*) 1, 2, 3, ισχύουν (Monelle, 1992: 108) τα εξής:

Τμήμα 1	C1	Ρυθμικό μοτίβο	
στοιχείο		E	Χρωματικό
προόδου κατά		K1/B(F2)	Μέρος μίας
τόνους (ανιούσας)			ολόκληρους
απο σι			ξεκινώντας
κατιών τόνος		M1	Ανιόν ημιτόνιο,
Τμήμα 2	C1	(Όπως πριν, [...])	
		E	(Όπως πριν)
		K1/B(F2)	(Όπως πριν)
Τμήματος 1		N2"1"	Μεταφορά του
			μία 2η κάτω
Τμήμα 3	B3	Ρυθμικό μοτίβο, στη θέση του C1	
		E	(Όπως πριν, [...])
		F2	Κατιόν
		G1	Συνημμένο

A1 B1 C1 D1

A2 B2 C2 D2

A3 B3 C3 D3

A4 B4 D4

A5

A6

A7

A8

K1/x belongs to a progression in whole tones of which the initial is x

K2/x ibid., progression in semitones

M1 **N1** transposition to the lower third

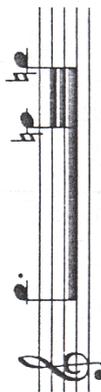
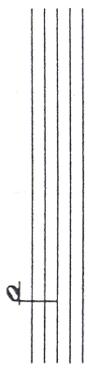
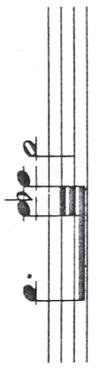
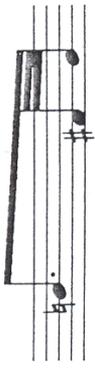
M2 **N2** transposition to the lower second

M3

M4

M5

Σχήμα 2.12. Το «λεξικό» του Nattiez για την τρίτη ανάλυση του *Syrinx*

1		C ₁	E	K ₁ / B (F ₂)	M ₁
2				K ₁ / B (F ₂)	N ₂ "1"
3		B ₃	F ₂ G ₁	K ₁ / B (F ₂)	
4		C ₁	E		M ₄
5		A ₈			
6		C ₁ +A ₈	E	I ₁ / B	M ₅
7				J ₁ (F# G#) J ₂ (K ₂ / B (F ₁))	
8		C ₃ "7"			

Σχήμα 2.13. Ο πίνακας του Nattiez για την τρίτη ανάλυση (τιμήμα)

2.3.2.3. Density 21.5.

Ο Nattiez εξέδωσε την ανάλυση του έργου *Density 21.5* μόλις σε τριακόσια αντίτυπα· επανεκδόθηκε (1982) όμως, μεταφρασμένο στα Αγγλικά, στο περιοδικό *Music Analysis*. Ο Lidon χαρακτήρισε την ανάλυση «[...] ένα σημαντικό συμπλήρωμα στα *Fondements*» (Nattiez, 1982: 244). Η ανάλυση δεν περιορίζεται μόνο στο ουδέτερο επίπεδο· το άρθρο τελειώνει με μία αναφορά (κεφάλαια V, VI) στην *poietic* και *aesthetic* ανάλυση.

Το έργο του Varèse, *Density 21.5* είναι σαν το *Syrinx*, ένα κομμάτι για *solo* φλάουτο. Ξεκινώντας από κάτω προς πάνω ακολουθεί μία συνταγματική πορεία στην ανάλυσή του· ανακαλύπτει δηλαδή τα παραδείγματα κατά την πορεία του κομματιού στο χρόνο. Η διαίσθηση αποτελεί και σ' αυτήν την περίπτωση ένα κριτήριο – το βασικό – κατάτμησης· παραμένουν, βέβαια, και τα κριτήρια ομοιότητας, επανάληψης, μεταλλαγής που συζητήθηκαν παραπάνω. Στο σχήμα (2.14) φαίνεται η κατάτμηση σύμφωνα με τη ρυθμική ομοιότητα, για τις μονάδες [1], [3] και [5].

The image shows a musical score for three staves, labeled I, II, and III. Each staff has two measures. The first measure of each staff is marked with a dynamic of *mf* and contains a rhythmic unit labeled with a number in brackets: [1] for staff I, [3] for staff II, and [5] for staff III. The second measure of each staff is marked with a dynamic of *f* and contains a rhythmic unit labeled with a number in brackets: [2] for staff I, [4] for staff II, and [6] for staff III. Vertical dashed lines connect the units [1], [3], and [5] across the staves, and other vertical dashed lines connect the units [2], [4], and [6]. The units [2], [4], and [6] are marked with a dynamic of *p*. The units [1], [3], and [5] are marked with a dynamic of *f*. The units [2], [4], and [6] are marked with a dynamic of *p*. The units [1], [3], and [5] are marked with a dynamic of *mf*.

Σχήμα 2.14. Ρυθμική ομοιότητα των μονάδων [1], [3] και [5]

Για τις [2], [4], και [6], είναι κοινή η διαδοχή μακρό-βραχύ-μακρό (*long-short-long*) με εξαίρεση τις δύο τελευταίες νότες της [6], ανωμαλία που σχολιάζει ο Nattiez· για το εναπομείνον στη [2] σολ, παρατηρείται πως είναι πάντα η τελευταία νότα, της οποίας, επίσης πάντα, προηγείται η ντο#.

Το τελευταίο κριτήριο αρκεί λοιπόν για την τμηματοποίηση (σχήμα 2.15).

The image shows three staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) followed by *f* (forte). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *f* (forte) followed by *p* (piano). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *f* (forte) followed by *p* (piano). Vertical dashed lines indicate specific time points across the staves. Above the first staff, there are brackets labeled [2], [4], and [6] indicating groupings of notes.

Σχήμα 2.15. Κατάτμηση σύμφωνα με τις δύο τελευταίες νότες

Ο Nattiez, χρησιμοποιεί τον όρο *permutation* (= μεταλλαγή), όπως και ο Ruwet (βλ. κεφ. 2.2.1.) για το σχήμα (2.16).

The image shows five staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The second staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the word *subito*. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dynamic marking of *fff* (fortississimo). Vertical dashed lines indicate specific time points across the staves. Above the first staff, there are brackets labeled (a2), (a1), (a1), (c), and (a1) indicating groupings of notes.

Σχήμα 2.16. Κατάτμηση σύμφωνα με τη μεταλλαγή

Η παραπάνω κατάτμηση βασίζεται στη μελωδία· η κατάτμηση όμως του σχήματος (2.17), την οποία και τελικά αποδέχεται ο Nattiez, δίνει προτεραιότητα στο ρυθμό.

The image shows four staves of musical notation, labeled [10] through [13] on the left and (a2), (a1), (b), and (a2) on the right. Staff [10] has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *ff*. Staff [11] has a 7/8 time signature, a dynamic marking of *mf subito*, and a triplet of eighth notes. Staff [12] has a dynamic marking of *ff* and two triplets of eighth notes. Staff [13] has a dynamic marking of *fff* and two triplets of eighth notes. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Σχήμα 2.17. Κατάτμηση με προτεραιότητα στο ρυθμό

Στο Monelle (1992: 112) ο Nattiez υπαινισσόμενος το επίπεδο *poietic* λέει: «Το παιχνίδι των μεταλλαγών σε δύο νότες [...] συνεισφέρει στην αρχή της απάτης¹². καθυστερεί την εμφάνιση ενός προβλέψιμου γεγονότος, της ανόδου στο ρε».

Σε αντιστοιχία με τις οικογενειακές σχέσεις του Wittgenstein

ABC
BCD
CDE
DEF

ο Nattiez, εισάγει τον όρο *progression* (= πρόοδος)· περιγράφει, έτσι τα *oblique paradigms* (= πλάγια παραδείγματα), στα οποία η τελική μονάδα δεν παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την αρχική. Η κατατομή, για παράδειγμα, του σχήματος (2.18) είναι πλάγια.

¹² *Deception*.

Σχήμα 2.18. Πλάγια παραδείγματα: κατάτμηση σύμφωνα με την πρόοδο

Η μονάδα [9] δεν έχει να επιδείξει κάτι κοινό με την [1]· το κομμάτι έτσι παρουσιάζει πρόοδο, εξελίσσεται μέσω της εισαγωγής νέου υλικού.

Ο Nattiez προς μία συστηματοποίηση των κριτηρίων κατάτμησης εισάγει, τέλος, τους όρους *flight* (= πτήση) και *descent* (= κάθοδος) εξάγοντας έτσι από τη μελωδία, μαζί με τη μεταλλαγή και την πρόοδο, «τέσσερις συνταγματικές οικογένειες» (Nattiez, 1982: 296). Οι τελευταίες είναι κατά το Monelle (1992: 112) οι «τέσσερις τρόποι συνταγματικής κίνησης».

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Nattiez αφιερώνει τα κεφάλαια V και VI του άρθρου του (1982) στην *poietic* και *aesthetic* ανάλυση. Και μόνο το γεγονός της μεταλλαγής – απάτης στο σχήμα (2.16), φαινόμενο που εμφανίζεται στην ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου, εκκινεί συμπερασμούς στο *poietic* επίπεδο. «Μία αληθινή *poietic* ανάλυση όμως, θα έπρεπε να βασίζεται σε πληροφορίες από τον ίδιο το συνθέτη» (Monelle, 1992: 114). Στη βιογραφία του Vaèse από τον Jolivet υπάρχουν κάποια σχόλια από το συνθέτη του *Density 21.5*· η σχέση τους όμως με τη μουσική είναι μικρή.

Στο *aesthetic* επίπεδο, πιο αποτελεσματική θα ήταν η διεξαγωγή πειραμάτων προς μία συνολικότερη άντληση συμπερασμάτων αναφορικά με το πώς αντιλαμβάνονται – αρκετοί – ακροατές το συγκεκριμένο κομμάτι. Ο ίδιος ο Nattiez, βέβαια, συγκρίνει τέσσερις διαφορετικές ερμηνείες του ίδιου κομματιού από τους Zoller, Gazzelloni, Debost και Craft· η σύγκριση

αποδεικνύει αρκετές αποκλίσεις – ελευθερίες, γεγονός που οδηγεί, όπως και στο *Intermezzo* παραπάνω, και στις πιο ενδιαφέρουσες πληροφορίες για μία *aesthetic* ανάλυση.

2.3.3. Κριτικές στην παραδειγματική ανάλυση.

Είναι σύνηθες φαινόμενο στους περισσότερους επιστημονικούς χώρους, μία νέα θεωρία να προκαλεί διιστάμενες απόψεις για την ορθότητά της. Η παραδειγματική ανάλυση βέβαια, θυμίζει τη μοτιβική ανάλυση του *ét* στα μέσα του εικοστού αιώνα και, παράλληλα, χρησιμοποιεί κοινά κριτήρια¹³ για την κατάτμηση ενός έργου με άλλες θεωρίες. Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 2.2.2., επιστήμονες όπως οι Arom, Brandily και Morin υιοθέτησαν την παραδειγματική τεχνική για τη μελέτη είτε παραδοσιακής είτε Δυτικής μουσικής. Η ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου που εισηγήθηκε ο Nattiez, η σύνδεση της τριμερούς κατανομής του Molino με την τεχνική (τη «μηχανή») του Ruwet, προκάλεσε διαμετρικά αντίθετες αντιδράσεις.

Έτσι, ο Tarasti (2002) ενώ αναγνωρίζει την αδυναμία και τη μονομέρεια της παραδειγματικής μεθόδου του Ruwet, θεωρεί πως είναι αυτή η διάκριση του Nattiez στα τρία επίπεδα (*poietic*, *aesthetic* και ουδέτερο) που βελτιώνει το παραδειγματικό πρότυπο.

Ο Cook (1987) αντίθετα εντοπίζει βασικές ατέλειες γενικότερα στη σημειωτική ανάλυση. Με αρκετή ειρωνεία¹⁴, σχολιάζει την αναγκαιότητα ύπαρξης της επανάληψης για την έναρξη της κατάτμησης. Συγκρίνοντας τις αναλύσεις των Nattiez (*Syrinx*) και Morin (δύο παραλλαγές, των William Byrd και John Tomkins, του *John come kiss me now*) καταλήγει:

«δε θα ήταν πιο χρήσιμες οι σημειωτικές αναλύσεις αν χρησιμοποιούσαν τον ίδιο κατάλογο χαρακτηριστικών έτσι ώστε μία ανάλυση να μπορούσε να συγκριθεί, λεπτομερώς, με μία άλλη; [...]· άρα ο κατάλογος χαρακτηριστικών θα πρέπει να συντάσσεται ειδικά για κάθε εφαρμογή» (Cook, 1987: 172).

¹³ «[...] η επανάληψη είναι ένα από τα κριτήρια του Forte για κατάτμηση» (Cook, 1987: 152).

¹⁴ Ο Cook (1987: 152) καλεί «αδέξια» τη γλώσσα των σημειωτιστών ενώ σε άλλο σημείο του ίδιου βιβλίου (σελ. 160) αναφέρει «[...] και αν δεν ήταν [γεμάτο από επαναλήψεις το *Syrinx*] πώς θα ξεκινούσε η διαδικασία της κατάτμησης [...]».

Ο ίδιος βέβαια ο Nattiez, αναγνωρίζει πως οι κατατιμήσεις σε ένα μόνο μικρό κομμάτι είναι απλά προσωρινές. Η επαλήθευσή τους μέσω της σύγκρισης με άλλα κομμάτια ίδιου ρεπερτορίου θα τους προσέδιδε αληθινό επιστημονικό κύρος. Σ' αυτήν τη βάση ο Cook, όπως άλλωστε και ο Nattiez, παραδέχεται πως το πραγματικό θέμα της σημειωτικής ανάλυσης θα έπρεπε να είναι το μουσικό στυλ.

Ο Laske καλεί (1977) μεθοδολογικό τεχνούργημα¹⁵ το ουδέτερο επίπεδο του Nattiez· αναγνωρίζει όμως πως δε νοείται συστηματική μουσικολογία δίχως τη διατύπωση μιας ουδέτερης συντακτικής περιγραφής μιας μουσικής. Στο ερώτημα αν υπάρχει ή όχι το ουδέτερο επίπεδο, ο Nattiez απαντά πως είναι «απλώς μία θεωρητική ιδέα, σαν ένας επιστημονικός νόμος. Άρα, δεν μπορεί να ειπωθεί ότι υπάρχει ή όντως, ότι δεν υπάρχει» (Monelle, 1992: 93).

Οι Dunsby και Whitall (1988) τάσσονται υπέρ της παραδειγματικής ανάλυσης και της σημειωτικής μουσικής θεωρίας· σχετικά με την τριμερή κατανομή κατά Nattiez, κρίνουν πως ακόμα και αν είναι απλώς μία επινόηση, είναι σίγουρα προτιμότερη από μία αναλυτική αφήγηση¹⁶. Επιπρόσθετα, η εθνομουσικολογία μέσω της σημειωτικής περιήλθε στο αντικείμενο κάθε αναλυτή· «είναι μία ουσιώδης ευθύνη η εξέταση της πιθανής οργάνωσης της μουσικής – σε περιπτώσεις που δεν υπάρχει απλώς μία παραδεκτή οργάνωση [...]» (Dunsby, Whitall, 1988: 230).

Τέλος, ο Monelle (1992) ξεχωρίζει την παραδειγματική ανάλυση του Nattiez από άλλες θεωρίες αφού «μπορεί να εφαρμοστεί παγκοσμίως σε όλη τη μουσική και είναι σίγουρο ότι θα καταλήξει σε μία ανάλυση, έστω και ασήμαντη» (Monelle, 1992: 90). Μιλώντας γενικότερα για την ανάλυση, ο Monelle κρίνει πως «λειτουργεί καλύτερα όταν είναι μία σαφής διατύπωση

¹⁵ *Artifact*.

¹⁶ Ο Nattiez διακρίνει (1990) δύο είδη ανάλυσης: την ανάλυση *formalized* (= συστηματοποιημένη) και την ανάλυση *nonformalized*. Για το Nattiez, η πρώτη περιλαμβάνει δύο πρότυπα – προσομοιώσεις μελωδικής λειτουργίας: τα συνολικά και τα γραμμικά. Γραμμικό, είναι το πρότυπο της παραδειγματικής ανάλυσης αν και ο Laske έχει (1977) αντίθετη γνώμη. Η *nonformalized* ανάλυση, αντίστοιχα, περιλαμβάνει την ιμπρεσιονιστική ανάλυση, την παράφραση και την εξήγηση (*explication de texte*).

μιας διαισθητικής συμπάθειας / συναίσθησης» (Monelle, 1992: 123).

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάστηκε κυρίως, η παραδειγματική ανάλυση όπως τη χρησιμοποίησε ο Nattiez για την ανάλυση των *Intermezzo* του Brahms, *Syrinx* του Debussy και *Density 21.5* του Varèse. Όπως ήδη ειπώθηκε, αρκετοί μουσικολόγοι (Morin, Lidon, Guertin) επίσης εφάρμοσαν την παραδειγματική τεχνική σε μελωδικές επιφάνειες. Ακολουθούν στο επόμενο κεφάλαιο, παραδειγματικές αναλύσεις τριών κομματιών διαφορετικού στυλ προς μία περαιτέρω συστηματοποίηση της παραδειγματικής ανάλυσης.

Κεφάλαιο 3ο – Τέσσερις Παραδειγματικές Αναλύσεις.

3.1. Εισαγωγή.

Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται τέσσερις παραδειγματικές αναλύσεις· έτσι, αναλύονται κατά σειρά από μία φορά τα κομμάτια *Μήλο μου κόκκινο* και *We see* ενώ το *Niobe* αναλύεται δύο φορές: η πρώτη ανάλυση είναι πιο συστηματική ενώ η δεύτερη περισσότερο διαισθητική.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (2.3.3.), η παραδειγματική ανάλυση, τουλάχιστον κατά το Monelle (1992: 90) «μπορεί να εφαρμοστεί παγκοσμίως σε όλη τη μουσική [...]». Η επιλογή τριών αμιγώς διαφορετικών κομματιών κινείται ακριβώς προς αυτήν την κατεύθυνση. Το παραδοσιακό *Μήλο μου κόκκινο* ακολουθείται από το καθιερωμένο ως *standard*¹ στο χώρο της τζαζ *We see* του Thelonious Monk. Τέλος, το *Niobe* είναι ένα κομμάτι για σόλο όμποε του Benjamin Britten, το τρίτο στη σειρά από το έργο *Six metamorphoses after Ovid, Op. 49*.

Αναφορικά με τον προβληματισμό (2.2.3. / 4) για την εφαρμογή της κατάτμησης σε κομμάτια μονωδικού στυλ, φαίνεται πως μόνο το *Niobe*, σε αντιστοιχία με τα *Syrinx* και *Density 21.5*, είναι ξεκάθαρα μονόφωνο. Σχετικά με το *Μήλο μου κόκκινο*, αν και σήμερα είναι συχνή η συνοδεία συγχορδιακού τύπου, για παράδειγμα από ένα λαούτο, οι παλιότερες εκτελέσεις περιελάμβαναν ένα σολιστικό (π.χ. κλαρίνο) και ένα κρουστό όργανο (π.χ. νταούλι). Τέλος, το *We see* ως *standard* μπορεί εύκολα να αποτελέσει μία αφορμή για σόλο αυτοσχεδιασμό· κάτι τέτοιο έχουν κάνει άλλωστε αρκετοί σύγχρονοι μουσικοί της τζαζ, όπως οι Steve Lacy (σοπράνο σαξόφωνο), Tom Harrell (flugelhorn), Christian McBride (κοντραμπάσο) και Roy Hargrove (τρομπέτα), αλλά και προγενέστεροι, όπως οι John Coltrane (σοπράνο - τενόρο σαξόφωνα), Ella Fitzgerald (φωνή), Jaco Pastorius (ηλεκτρικό μπάσο) και Charles Mingus (κοντραμπάσο).

Οι αναλύσεις βασίζονται στη μέθοδο του Nattiez, όπως παρουσιάστηκε παραπάνω στο 2.3.2. Με κεφαλαία Ελληνικά

¹ «Το ρεπερτόριο της τζαζ αποτελείται από τα λεγόμενα *στάνταρντ* - θέματα που για τον ένα ή τον άλλο λόγο προσφέρονται για παίξιμο τζαζ. Μπορεί να προέρχονται από οποιαδήποτε πηγή, αλλά οι πιο σημαντικές είναι το μπλουζ και η ελαφριά μουσική» (Hobsbawm, 1993: 39).

διακρίνονται οι διαφορετικοί μοτιβικοί τύποι (*paradigmatic headings*), ενώ με απλά αριθμητικά οι εκάστοτε παραλλαγές τους· τα, μικρότερα σε μέγεθος, απλά αριθμητικά αντιστοιχούν στους αριθμούς μέτρων. Οι αναλύσεις ακολουθούνται από σχολιασμό και συγκεντρωτικούς πίνακες· σύμφωνα λοιπόν με την κρίση του Monelle περί της ανάλυσης γενικότερα (βλέπε 2.3.3.), το παρόν κεφάλαιο είναι η σύνδεση μιας σαφούς διατύπωσης των κριτηρίων κατάτμησης με μία εξήγηση (κατά Nattiez, *formalized* και *nonformalized* αντίστοιχα).

Για τις παραδειγματικές αναλύσεις των τριών κομματιών επιλέχθηκαν, ως χαρακτηριστικές ιδιότητες των επιμέρους τμημάτων / μονάδων,

- το ρυθμικό σχήμα (π.χ. αν α το ρυθμικό σχήμα μιας μονάδας, α' θα είναι η παραλλαγή που εμφανίζει μία άλλη μονάδα)
- το περίγραμμα (ανιόν, κατιόν ή ίσο / σταθερό)
- το φθογγικό υλικό (π.χ. αν A το φθογγικό υλικό μιας μονάδας, $\leftarrow A$ θα είναι η οπισθοβατική κίνηση του A σε μία άλλη μονάδα)
- το διαστηματικό περίγραμμα (διαστήματα πρώτης, δευτέρας, ..., π.χ. 2 ανιούσα δευτέρα, -3 κατιούσα τρίτη, ...)
- η σχέση αρχικής και τελευταίας νότας (σε σχέση με το τονικό ύψος, π.χ. αν είναι $=$, η νότα θα είναι κοινή)

Απαντώντας στον Cook (βλέπε σελίδα 42), ο κατάλογος των χαρακτηριστικών / ιδιοτήτων συντάσσεται ενιαία και για τις τέσσερις εφαρμογές της μεθόδου, ακολουθώντας πάντα το πρότυπο του Nattiez.

Ως κοινές ιδιότητες μεταξύ μονάδων εμφανίζονται η αλληλεπικάλυψη και η πρόοδος.

3.2. Πρώτη Παραδειγματική Ανάλυση: *Μήλο μου κόκκινο.*

3.2.1. Παρτιτούρα².

Μήλο μου κόκκινο

Παραδοσιακό

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of four systems of music. The first system begins with a repeat sign and contains two measures. The second system starts with a measure number '3' and contains two measures; a first ending bracket spans the second measure, and a second ending bracket spans the first measure of the second system. The third system starts with a measure number '6' and contains two measures. The fourth system starts with a measure number '10' and contains two measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

² Η παραπάνω παρτιτούρα είναι μία απλούστευση της πιο διανθισμένης, οργανικής διασκευής του κομματιού, που περιέχεται στο βιβλίο *Το ούτι*, σελ. 140 (βλ. βιβλιογραφία).

3.2.3. Σχόλια.

Η ομοιότητα ανάμεσα στις μονάδες A και A1 είναι προφανής (ίδιο ρυθμικό σχήμα και διαστηματικό περίγραμμα³) ενώ η A2 έχει το ίδιο φθογγικό υλικό με την A. Οι πρώτες τέσσερις νότες της A2 συνιστούν ρυθμική παραλλαγή των αντίστοιχων της A. Κοινό γνώρισμα, επίσης, των μονάδων A, A1 και A2 είναι η ίδια αρχική και τελευταία νότα, προς υπενθύμιση του κριτηρίου⁴ κατάτμησης του Nattiez στο σχήμα (2.15).

Αναφορικά με τη μονάδα B1, η τελευταία παρουσιάζει παρόμοιο ρυθμικό σχήμα και περίγραμμα με τη B, αν το ντο θεωρηθεί ποίκιλμα. Εδώ όμως προκύπτουν οι εξής προβληματισμοί:

- 1) οι τέσσερις πρώτες νότες της B1 αντιστοιχούν με τις τέσσερις τελευταίες της A1, οπότε η B1 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κατάληξη της A1 με προσθήκη του σολ· ο προβληματισμός όμως αυτός δε λαμβάνει υπ' όψιν το μετρικό παράγοντα, τη θέση των τεσσάρων φθόγγων στο μέτρο. Εξάλλου, στην όλη ανάλυση παρατηρείται ότι οι μονάδες είναι ενός μέτρου, άρα μία τέτοια κατάτμηση θα οδηγούσε σε άλλη (άλλου επιπέδου, αν θυμηθούμε το Ruwet - κεφ. 2.2.1.) ανάλυση,
- 2) η B1 εύκολα ανάγεται⁵ στη Δ1· το ντο θεωρείται ποίκιλμα και τα δύο σι (όγδοα) αποτελούν ένα σι (τέταρτο) και άρα η B1 θα είναι μία ρυθμομελωδική παραλλαγή της Δ1 σε μεταφορά 3η μ ↓. Επειδή όμως η πορεία της ανάλυσης είναι, αντίστοιχα με αυτήν του *Density 21.5* (βλ. 2.3.2.3.) συνταγματική, μία τέτοια αναγωγή θα ήταν σωστή σε μία εκτέλεση όπου το τραγούδι προηγείται της εισαγωγής, εκτέλεση που δεν είναι απίθανη, και

³ Ο σωστότερος όρος είναι *διαστηματικό περιεχόμενο* χρησιμοποιείται όμως ο όρος *διαστηματικό περίγραμμα* για να δηλωθεί το γένος των διαστημάτων (π.χ. 5 = διάστημα πέμπτης) και όχι το είδος (καθαρή, μεγάλη, ...).

⁴ Στο σημείο εκείνο, ο Nattiez θεωρεί πως το γεγονός ότι η ίδια, πάντα, τελευταία νότα (σολ) της οποίας, επίσης πάντα, προηγείται η ντο#, είναι ικανό κριτήριο για μία κατάτμηση που παραβλέπει τη ρυθμική ανωμαλία.

⁵ Η μονάδα B1 μπορεί να αναχθεί είτε σε τμήμα της A1, είτε στη μονάδα B, είτε τέλος στη Δ· το φαινόμενο αυτό θυμίζει την *αμφισημία* (*ambiguity*) από το χώρο της γλωσσολογίας: «το αν σε μία σειρά λέξεων μπορούν να αντιστοιχηθούν δύο ή περισσότερες δομές με διαφορετικά νοήματα» (Τσούγκρας, 2002: 27).

3) η μονάδα B και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις μπορεί καταχρηστικά να αναχθεί στη Δ ως ρυθμική παραλλαγή με ανάστροφο περίγραμμα· για μία λιγότερο ελαστική ανάλυση η B θα είναι X κατά το Nattiez, δηλαδή μονάδα που δεν αποτελεί παραλλαγή (μετασχηματισμό) ή επανάληψη άλλης μονάδας. Σ' αυτήν την περίπτωση, και σε μία εκτέλεση όπου το τραγούδι προηγείται της εισαγωγής, οι μονάδες B και B1 θα είναι Δ5 και Δ4 αντίστοιχα.

Καταλήγουμε λοιπόν, και με βάση τη διαδοχή της παρτιτούρας εισαγωγή - τραγούδι, στην αρχική εκτίμηση, αυτή δηλαδή της ομοιότητας της μονάδας B1 με τη B.

Τέλος, οι μονάδες Γ - Γ1 και Ε - Ε1 είναι προφανώς όμοιες μεταξύ τους (ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα) ενώ οι Δ1 και Δ2 έχουν ίδιο ρυθμικό σχήμα και ανάστροφο περίγραμμα σε σύγκριση με τη Δ· η Δ1 έχει το ίδιο φθογικό υλικό με τη Δ, σε οπισθοβατική κίνηση και η μονάδα Δ3 έχει παρόμοιο διαστηματικό περίγραμμα με αυτό των Δ, Δ1 και Δ2 - μετά την αναγωγή του 2) -.

Τμ.	Ιδ.	Ρυθμ.	Πργ	Φθ. υλ.	Δ. π.	Αρχ. - Τελ.
A	α		↗↗==↘↗↘↘	A	2,2,1,1,-2,2,-2,-2	=
A1	α		↗↗==↘↗↘↘		2,2,1,1,-2,2,-2,-2	=
A2	α'		↗↗↘↘↗↘	A		=
B	β		↘↘↘			↘
B1	β'		↗↘↘↘			↘
Γ	γ		==	Γ	1,1	=
Γ1	γ		==	Γ 6η M ↑	1,1	=
Δ	δ		↗↗	Δ	2,2	↗
Δ1	δ		↘↘	← Δ	-2,-2	↘
Δ2	δ		↘↘		-2,-2	↘
Δ3 (;)	δ'		↗↘↘↘		2,-2,-2,-2	↘
E	ε		↗↘↘↘		2,-2,-2,-2	↘
E1	ε		↗↘↘↘		2,-2,-2,-2	↘

Επεξήγηση συντομογραφιών για όλους τους πίνακες

Τμ. = τμήματα
Ιδ. = ιδιότητες
Ρυθμ. = ρυθμικό σχήμα
Πργ = περίγραμμα
Φθ. υλ. = φθογγικό υλικό
Δ. π. = διαστηματικό περίγραμμα (1, -2, ... = διάστημα πρώτης, κατιόν δευτέρας, ...)
Αρχ. - Τελ. = σχέση αρχικής και τελευταίας νότας (↗, ↘, =)

α, β, ..., = τα εκάστοτε ρυθμικά σχήματα και φθογγικά υλικά (Α, Β, ...,)

X ψ (- ζ) = ο κοινός (ή οι κοινοί) φθόγγος (-οι) στην αλληλεπικάλυψη

← X = το X σε οπισθοβατική κίνηση

χ' = παραλλαγή του χ

πρ. = προσθήκη

T = τόνος

M = μεγάλη

Mζ = μείζονα συγχορδία

3.3. Δεύτερη Παραδειγματική Ανάλυση: *We see.*

3.3.1. Παρτιτούρα.

We See (Manganese)

Thelonious Monk

5

9

13

17

21

3.3.3. Σχόλια.

Στο σχήμα (2.8) αναφέρθηκε μία κατάτμηση σύμφωνα με την αλληλεπικάλυψη⁶ (*overlap*) δηλαδή μία νέα μονάδα ξεκινά με το τέλος της άλλης. Στο παρόν παράδειγμα η μονάδα A1 ξεκινά με

⁶ Η αλληλεπικάλυψη δε χρησιμοποιείται στο συγκεντρωτικό πίνακα καθώς είναι κοινή ιδιότητα των μονάδων A και A1 και έτσι, οδηγεί στη συγκεκριμένη κατάτμηση· το ίδιο συμβαίνει και για την πρόοδο, στην τελευταία ανάλυση.

την ίδια νότα (σιb) στην οποία καταλήγει η A. Επιπλέον, η τελευταία νότα της A1 είναι κοινή με την πρώτη (ρε) της A. Παρατηρείται μία πορεία από το ρε στο σιb στη μονάδα A· η πορεία αντιστρέφεται στην A1 με όμοιο (ντο φυσικό) φθογγικό υλικό.

Το ρυθμικό σχήμα των τριών πρώτων φθόγγων της μονάδας B είναι ίδιο με αυτό της B1. Το περίγραμμα στη μονάδα B1 είναι ανάστροφο. Μία περισσότερο αυστηρή και λιγότερο μουσική ανάλυση θα διαχώριζε τις δύο τελευταίες νότες της μονάδας B ως μονάδα X· τότε, η ομοιότητα των B και B1 θα ήταν προφανής.

Η συγκοπή είναι το κοινό γνώρισμα των μονάδων Γ, Γ1 και Γ2· η Γ1 έχει την προσθήκη του φθόγγου φα ενώ η Γ2 παρουσιάζει μία μικρή ρυθμική παραλλαγή στον τρίτο φθόγγο. Οι μονάδες Γ, Γ2 και Γ3 έχουν ίδιο περίγραμμα (όπως και τμήμα της Γ1), ίδιο διαστηματικό περίγραμμα. Οι Γ, Γ2 και Γ3 παρουσιάζουν ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας. Η Γ3 ανάγεται εύκολα στη Γ, ως ρυθμική και φθογγική παραλλαγή της.

Οι μονάδες Δ - Δ1 και Ε - Ε1 έχουν, μεταξύ τους, ίδια περιγράμματα (\nearrow και \searrow αντίστοιχα), ρυθμικά σχήματα, διαστηματικά περιγράμματα καθώς και ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας. Σχετικά με τις ρυθμικές παραλλαγές στους τρίτους φθόγγους των Δ1 και Ε1, η διάρκεια του φα (Δ1) έχει ελαττωθεί σε αντίθεση με αυτήν του μιb (Ε1).

Τμ.	Ιδ.	Ρυθ.	Πργ	Φθ. υλ.	Δ. π.	Αρχ. - Τελ.
A				A		\searrow , αρχ. = τελ. A1
A1				A´		\nearrow , τελ. = αρχ. A
B	β	$\nearrow\nearrow$				\nearrow
B1	β	$\searrow\searrow$				\searrow

	(τμ.)				
Γ	γ	↗↗	γ	2,2	↗
Γ1	πρ.-γ	↘↗↗		-3,2,2	
Γ2	γ'	↗↗		2,2	↗
Γ3	γ'	↗↗	γ'	2,2	↗
Δ	δ	↗↗	δ	3,2	↗
Δ1	δ'	↗↗	δ	3,2	↗
Ε	ε	↘↗	ε	-5,4	↘
Ε1	ε'	↘↗	ε	-5,4	↘

3.4. Δύο Παραδειγματικές Αναλύσεις: *Niobe*.

3.4.1. Παρτιτούρα.

Niobe

Benjamin Britten

Andante ♩ = 60

The musical score consists of six staves of music in a single system. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes various dynamics and performance instructions: *mf piangendo*, *mf*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *f espress. e rubato*, *animando*, *lunga*, *dim.*, *p*, *p dim.*, *pp senza espress.*, and *dim.*

Ακολουθούν (ενότητες 3.4.2. και 3.4.4.) δύο παραδειγματικές αναλύσεις με ξεχωριστό (3.4.3. και 3.4.5.) σχολιασμό: η πρώτη ανάλυση είναι πιο συστηματική, πιο αυστηρή ενώ η δεύτερη είναι περισσότερο μουσική, πιο ελαστική και διαισθητική.

3.4.3. Σχόλια.

Το κατεξοχήν κοινό χαρακτηριστικό των μονάδων A έως A3 είναι το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Οι μονάδες A, A1 και A3 μοιράζονται το ίδιο περίγραμμα. Η A2 έχει ανάστροφο περίγραμμα αλλά και το ίδιο φθογγικό υλικό ομοίως σε αναστροφή με τη μονάδα A.

Στην παραπάνω (3.4.2.) ανάλυση, αναφέρεται η συγκοπή ως το κοινό γνώρισμα των μονάδων B έως B3. Τα ρυθμικά σχήματα των B1, B2 και B3 είναι όντως συγκοπτόμενα. Συγκοπή όμως ενυπάρχει

και στη μονάδα B: οι τέσσερις φθόγγοι της εύκολα ανάγονται σε τρεις, με ένα δηλαδή ντο (τέταρτο). Οι μονάδες B και B2 έχουν το ίδιο περίγραμμα. Η B3 παραλλάσσει ρυθμικά τον τρίτο της φθόγγο ενώ οι B και B3 έχουν ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας.

Οι μονάδες Γ έως Γ2 έχουν το ίδιο περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα και ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας. Οι Γ και Γ1 έχουν το ίδιο ρυθμικό σχήμα ενώ η Γ2 εμφανίζει ρυθμική παραλλαγή. Οι Γ και Γ2 έχουν το ίδιο φθογγικό υλικό (Γ2 μεταφορά 8η Κ ↑).

Οι μονάδες Δ και Δ1 έχουν το ίδιο περίγραμμα· επίσης, μοιράζονται το ίδιο διαστηματικό περίγραμμα - περιεχόμενο (μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη) και την ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας. Το ρυθμικό σχήμα της Δ1 είναι παραλλαγή του αντίστοιχου της Δ.

Οι μονάδες Ε έως Ε4 έχουν ίδιο ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα, παρόμοιο διαστηματικό περιεχόμενο (διαβατική κίνηση) και άρα ίδιο διαστηματικό περίγραμμα καθώς και ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας.

Το περίγραμμα είναι κοινό στις μονάδες Ζ έως Ζ3 (↗)· το ρυθμικό σχήμα των μονάδων Ζ και Ζ1 είναι ίδιο, ενώ το αντίστοιχο των Ζ2 και Ζ3 παρουσιάζει την ίδια ρυθμική παραλλαγή. Επιπλέον, το διάστημα της 4ης Κ στη μονάδα Ζ2 αναστρέφεται και αντιστρέφεται (5η Κ) στη μονάδα Ζ3 (ίδιο φθογγικό υλικό). Η σχέση αρχικής και τελευταίας νότας είναι ίδια και για τις τέσσερις μονάδες.

Οι μονάδες Η έως Η2 έχουν το ίδιο φθογγικό υλικό: και οι τρεις είναι αρπισμοί της ίδιας (Ρεβ) μείζονας συγχορδίας με αφετηρία το φα. Οι μονάδες Η και Η1 έχουν το ίδιο περίγραμμα σε αντίθεση με το ανάστροφο της μονάδας Η2. Η μονάδα Η1 είναι ρυθμική παραλλαγή της Η ενώ τα ρυθμικά σχήματα των Η και Η2 είναι ίδια.

Η μονάδα Θ θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μικρότερες μονάδες, μία που να εντάσσεται στο σύνολο Η και μία, στο σύνολο Ε. Η εμφάνιση όμως της μονάδας Θ ως Θ1, Θ2 και Θ3 σε συνδυασμό με το *legato* στα συγκεκριμένα σημεία (βλέπε παρτιτούρα) οδηγούν στη συγκεκριμένη κατάτμηση. Έτσι, οι

μονάδες Θ και $\Theta 3$ έχουν ίδιο περίγραμμα και ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας όπως έχουν και, μεταξύ τους, οι $\Theta 1$ και $\Theta 2$. Τα δύο ζεύγη $\Theta - \Theta 3$ και $\Theta 1 - \Theta 2$ έχουν σχέση καθρέφτη μεταξύ τους και ίδιο διαστηματικό περίγραμμα: αρπισμός συγχορδίας μεθ' εβδόμης και αντίθετη διαβατική κίνηση.

Οι μονάδες I έως I5 και K έως K3 συνιστούν στη δεύτερη (3.4.4.) ανάλυση το σύνολο H, δηλαδή τις μονάδες H έως H9. Η πρώτη όμως, ανάλυση (3.4.2.) διακρίνει, ως περισσότερο συστηματική, δύο σύνολα με ειδοποιό διαφορά το περίγραμμα: κοινό περίγραμμα για τις μονάδες I έως I5 και επίσης κοινό, αλλά αντίθετο με το προηγούμενο, περίγραμμα ($\nearrow\searrow$) για τις μονάδες K έως K3. Τα δύο σύνολα, πάντως, επιδεικνύουν ίδιο ρυθμικό σχήμα και ίδια αρχική και τελευταία νότα.

Τέλος, οι μονάδες Λ και $\Lambda 1$ έχουν ίδιο ρυθμικό σχήμα και φθογγικό υλικό (Ρεβ μείζονα συγχορδία).

Τμ.	Ιδ.	Ρυθμ.	Πργ.	Φθ. υλ.	Δ. π.	Αρχ. - Τελ.
A	α	\searrow	\searrow	A	-3	\searrow
A1	α	\searrow				\searrow
A2	α	\nearrow	\leftarrow A		3	
A3	α	\searrow				\searrow
B	β	$\nearrow=\searrow$				\nearrow
B1	β	$\searrow\searrow$				
B2	β	$\nearrow(=\searrow)$				
B3	β'	$\searrow\nearrow$				\nearrow
Γ	γ	\searrow		γ	-2	\searrow
$\Gamma 1$	γ	\searrow		$\gamma-5\uparrow$	-2	\searrow
$\Gamma 2$	γ'	\searrow		$\gamma-8\uparrow$	-2	\searrow
Δ	δ	$\nearrow\nearrow\nearrow$			3, 3, 3	\nearrow
$\Delta 1$	δ'	$\nearrow\nearrow\nearrow$			3, 3, 3	\nearrow
E	ϵ	$\searrow\searrow$			-2, -2	\searrow
E1	ϵ	$\searrow\searrow$			-2, -2	\searrow
E2	ϵ	$\searrow\searrow$			-2, -2	\searrow
E3	ϵ	$\searrow\searrow$			-2, -2	\searrow
E4	ϵ	$\searrow\searrow$			-2, -2	\searrow
Z	ζ	\nearrow				\nearrow
Z1	ζ	\nearrow				\nearrow

Z2	ζ'	\nearrow	$\mu\iota - \lambda\alpha$	4	\nearrow
Z3	ζ'	\nearrow	$\lambda\alpha - \mu\iota$	5	\nearrow
H	η	$\searrow\searrow$	Pεb Mζ	-3, -4	αρχ. φα, \nearrow
H1	η'	$\searrow\searrow$	Pεb Mζ	-3, -4	αρχ. φα, \nearrow
H2	η	$\nearrow\nearrow$	Pεb Mζ	3, 4	αρχ. φα
Θ	θ	$\nearrow\nearrow\searrow\searrow$		3, 3, 3, -2, -2	\nearrow , 5
Θ1	θ	$\searrow\searrow\nearrow\nearrow$		-3, -3, -3, 2, 2	\searrow , 5
Θ2	θ	$\searrow\searrow\nearrow\nearrow$		-3, -3, -3, 2, 2	\searrow , 5
Θ3	θ	$\nearrow\nearrow\searrow\searrow$		3, 3, 3, -2, -2	\nearrow , 5
I	ι	$\searrow\nearrow$			=
I1	ι	$\searrow\nearrow$			=
I2	ι	$\searrow\nearrow$			=
I3	ι	$\searrow\nearrow$			=
I4	ι	$\searrow\nearrow$			=
I5	ι	$\searrow\nearrow$			=
K	κ	$\nearrow\searrow$			=
K1	κ	$\nearrow\searrow$			=
K2	κ	$\nearrow\searrow$			=
K3	κ	$\nearrow\searrow$			=
Λ	λ		Pεb Mζ		
Λ1	λ		Pεb Mζ		

3.4.5. Σχόλια.

Οι μονάδες A έως A5 έχουν το ίδιο φθογγικό υλικό (Peb μείζονα συγχορδία). Το κομμάτι του Britten έχει τονικό κέντρο τη Peb⁷. Στην παρούσα ανάλυση (3.4.4.), αυτή η περιστροφή γύρω από τον τονικό χώρο της Peb είναι που λαμβάνεται ως ικανό κριτήριο για τη συγκεκριμένη κατάτμηση. Οι μονάδες A έως A4 έχουν ίδια αρχική νότα τη φα ενώ οι μονάδες A, A1, A2 και A4 έχουν ίδια τελευταία νότα τη λαb· η μονάδα A5 έχει κοινή αρχική και τελευταία νότα τη ρεb.

Η συγκοπή είναι το κοινό χαρακτηριστικό των μονάδων B έως B2 (βλέπε και 3.4.3.). Η B1 έχει όμοιο ρυθμικό σχήμα με τη B

⁷ Με κεφαλαίο εννοούνται οι μείζονες κλίμακες· με μικρό, οι ελάσσονες.

ενώ η μονάδα B2 παραλλάσσεται ρυθμικά και μελωδικά, με προσθήκη φθόγγου (ντο). Οι μονάδες B και B1 έχουν ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας.

Οι μονάδες Γ και Γ1 είναι οι Δ και Δ1 της πρώτης παραδειγματικής ανάλυσης (3.4.2.) του *Niobe*.

Η κατάτμηση στις μονάδες Δ έως Δ2 έγινε σύμφωνα με την πρόοδο (*progression*, βλέπε σχήμα 2.18) και την ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας. Οι πέντε πρώτοι φθόγγοι της μονάδας Δ είναι, επίσης, οι πέντε πρώτοι φθόγγοι της Δ1· ομοίως, οι τρεις πρώτοι φθόγγοι της μονάδας Δ2 είναι οι φθόγγοι 6 - 9 της Δ1. Στο τέλος της μονάδας Δ2 εισάγεται ένα νέο παράδειγμα, το Ε (για τη σχέση μεταξύ των μονάδων Ε και Ε1, βλέπε 3.4.3.). Επειδή όμως η παρούσα ανάλυση θέλει εξ αρχής να είναι περισσότερο διαισθητική, η μονάδα Ε1 μπορεί να αναχθεί και στη Δ2, ως τμήμα και παραλλαγή (Δ3) της Δ2.

Οι μονάδες Ζ έως Ζ3 είναι οι Θ έως Θ3 της πρώτης ανάλυσης (3.4.2.).

Έγινε ήδη λόγος (3.4.3.), για την ένταξη των μονάδων Η έως Η9 σε ένα ενιαίο σύνολο. Τα κοινά τους χαρακτηριστικά είναι το ίδιο ρυθμικό σχήμα και η ίδια αρχική και τελευταία νότα. Σε μία, ακόμη πιο ελαστική ανάλυση κυρίως λόγω του *animando* και του *legato* (βλέπε παρτιτούρα), οι μονάδες Η8, Η9 και Β2 θα συνιστούσαν μία μεγαλύτερη μονάδα Χ.

Τμ .	Ιδ .	Ρυθμ .	Πργ	Φθ. υλ.	Δ. π.	Αρχ. - Τελ.
A				Ρεβ Μζ		αρχ. φα, τελ. λαβ, ↓
A1				Ρεβ Μζ		αρχ. φα, τελ. λαβ, ↓
A2				Ρεβ Μζ		αρχ. φα, τελ. λαβ, ↓
A3				Ρεβ Μζ		αρχ. φα, τελ. ρεβ, ↗
A4				Ρεβ Μζ		αρχ. ρεβ, τελ. λαβ, ↓
A5				Ρεβ Μζ		=ρεβ, ↗

B	β				↘
B1	β				↘
B2	β- πρ.				
Γ	γ	↗↗↗		3,3,3	↗
Γ1	γ'	↗↗↗		3,3,3	↗
Δ					↘
Δ1					↘
Δ2					↘
(Δ3)					↗
E	ε	↗	μι - λα	4	↗
E1	ε'	↗	λα - μι	5	↗
Z	ζ	↗↗↗↘↘		3,3,3,- 2,-2	↗, 5
Z1	ζ	↘↘↘↗↗		-3,-3,- 3,2,2	↘, 5
Z2	ζ	↘↘↘↗↗		-3,-3,- 3,2,2	↘, 5
Z3	ζ	↗↗↗↘↘		3,3,3,- 2,-2	↗, 5
H	η				=
H1	η				=
H2	η				=
H3	η				=
H4	η				=
H5	η				=
H6	η				=
H7	η				=
H8	η				=
H9	η				=

3.5. Γενικά σχόλια.

Στις παραπάνω παραδειγματικές αναλύσεις έγινε μία προσπάθεια για την εισαγωγή και χρήση ενιαίων και σαφών κριτηρίων περιγραφής των μελωδικών τμημάτων: ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα, φθογγικό υλικό, διαστηματικό περίγραμμα, σχέση αρχικής και τελευταίας νότας· ακόμη, έγινε χρήση των κριτηρίων

της αλληλεπικάλυψης και της προόδου κατά το πρότυπο του Nattiez.

Διαφορετικά κριτήρια περιγραφής των ιδιοτήτων των επιμέρους τμημάτων θα οδηγούσαν σε διάφορες άλλες, ίσως εξίσου σωστές αναλύσεις. Το ίδιο αποτέλεσμα θα είχε και η επικέντρωση σε μονάδες μεγαλύτερες ή μικρότερες από αυτές των παραπάνω αναλύσεων (επίπεδα I και III του Ruwet). Για παράδειγμα η μορφή του *We see* είναι η, πολύ συχνά εμφανιζόμενη στην τζαζ, $A B A^{(')}$ · οπότε μία παραδειγματική ανάλυση

$$\begin{array}{l} A \quad 2 \times (1 - 8) \quad B \quad 9 - 16 \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad A1 \quad 17 - 24 \end{array}$$

θα είχε κάποια βάση. Μία τέτοια ανάλυση όμως, αν και σωστή, θα είχε περισσότερο νόημα όντας ενταγμένη σε μία αναγωγική ανάλυση (βλ. *Intermezzo* στην ενότητα 2.3.2.1.).

Οι δύο πρώτες αναλύσεις είναι μάλλον προφανείς· εξαίρεση ίσως αποτελούν η μονάδα B1 στο *Μήλο μου κόκκινο* (3.2.3.) και η ομοιότητα των μονάδων A και A1 στο *We see* (3.3.3.).

Αναφορικά με τις δύο αναλύσεις του *Niobe* φαίνεται πως η πρώτη είναι στο σύνολό της περισσότερο συνεπής. Κάτι τέτοιο είναι έκδηλο και μόνο από το πλήθος των κοινών ιδιοτήτων ανάμεσα στις, διαφορετικές από αυτές της δεύτερης (3.4.4.) ανάλυσης, μονάδες. Ήδη όμως, έχει ξεκαθαριστεί πως η δεύτερη ανάλυση του *Niobe* είναι πιο ελαστική και διαισθητική. Είναι πιθανότερο για έναν ακροατή (ή μουσικό) να ακούει (ή να ερμηνεύει, αντίστοιχα) το πρώτο μέτρο του έργου ως μία μονάδα (A, 3.4.4.), παρά ως δύο συνεχόμενες (A και A1, 3.4.2.)· ομοίως, σχετικά με τα μέτρα 7 - 9, η κατάτμηση της δεύτερης ανάλυσης σύμφωνα με την πρόοδο είναι πιο μουσική από αυτήν της πρώτης ανάλυσης.

Ακολουθούν, ως επίλογος, τα συμπεράσματα που έχουν εξαχθεί από την εφαρμογή της αναλυτικής μεθόδου του Nattiez στα τρία αυτά, άκρως διαφορετικά από άποψη μουσικού ιδιώματος, κομμάτια ενώ τέλος, αξιολογείται ο αρχικός στόχος αυτής της διπλωματικής εργασίας: η συστηματοποίηση της παραδειγματικής ανάλυσης.

3.4.2. Πρώτη παραδειγματική ανάλυση

A 1,3,6,21,23	B 2,22	Γ 2,22	Δ 4	E 7,8	Z 7	H 10,12	Θ 15	
I 15	K 18	Λ 25						
								
A1 1,3,6,21,23	B1 4	Γ1 5	Δ1 13	E1 8,9	Z1 8	H1 14	Θ1 16-17	I1 16
K1 19	Λ1 25							
								
A2 25	B2 20	Γ2 7,8		E2 9	Z2 9	H2 15	Θ2 17	
I2 17	K2 19							
								
A3 25	B3 25-26			E3 9	Z3 11		Θ3 18	
I3 18	K3 20							
								
I4 19				E4 9				
								



- A : ίδιο ρυθμικό σχήμα, A-A1-A3 ίδιο περίγραμμα, A2 ανάστροφο περίγραμμα και φθογγικό υλικό σε σχέση με την A
- B : συγκοπή, B-B2 ίδιο περίγραμμα, B-B3 ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας, B3 ρυθμική παραλλαγή
- Γ : ίδιο περίγραμμα και διαστηματικό περίγραμμα, Γ-Γ1 ίδιο ρυθμικό σχήμα, Γ2 ρυθμική παραλλαγή, Γ1 μεταφορά 5η Κ ↑, Γ2 μεταφορά 8η Κ ↑
- Δ : ίδιο περίγραμμα και διαστηματικό περίγραμμα, Δ1 ρυθμική παραλλαγή, Δ1 μεταφορά 2α Μ ↑
- Ε : ίδιο ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα και διαστηματικό περίγραμμα, ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας
- Ζ : ίδιο περίγραμμα, Ζ-Ζ1 ίδιο ρυθμικό σχήμα, Ζ2 και Ζ3 (ίδια) ρυθμική παραλλαγή, Ζ2-Ζ3 ίδιο φθογγικό υλικό (αναστροφή)
- Η : ίδιο φθογγικό υλικό - αφετηρία φα, Η-Η1 ίδιο περίγραμμα, Η1 ρυθμική παραλλαγή, Η-Η2 ίδιο ρυθμικό σχήμα και ανάστροφο περίγραμμα
- Θ : ίδιο ρυθμικό σχήμα, Θ-Θ3 και Θ1-Θ2 ίδιο περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα και ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας
- Ι : ίδιο ρυθμικό σχήμα και περίγραμμα, ίδια αρχική και τελευταία νότα
- Κ : ίδιο ρυθμικό σχήμα και περίγραμμα, ίδια αρχική και τελευταία νότα
- Λ : ίδιο ρυθμικό σχήμα και φθογγικό υλικό

□

3.3.2. Παραδειγματική ανάλυση

Γ 5, 21 A 1, 17 Δ 7-8, 23-24 E 9,11,13,15 B 3-4, 19-20

Γ1 5-6, 21-22 Δ1 23 E1 11,15 A1 2, 18 B1 24

Γ2 7, 23

Γ3 9-10, 13-14



A: A-A1 αλληλεπικάλυψη, όμοιο φθογγικό υλικό, κοινή πρώτη νότα της A με την τελευταία της A1

B: B (τμήμα) - B1 ίδιο ρυθμικό σχήμα και ανάστροφο περίγραμμα

Γ: Γ- Γ1 (τμήμα) - Γ2 όμοιο ρυθμικό σχήμα, Γ - Γ1 (τμήμα) - Γ2 - Γ3 ίδιο περίγραμμα και διαστηματικό περίγραμμα,

Γ1 προσθήκη (φα), Γ3 ρυθμική παραλλαγή του Γ, Γ - Γ2 - Γ3 ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας

Δ: Δ-Δ1 ίδιο φθογγικό υλικό, περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα, Δ1 ρυθμική παραλλαγή του Δ

E: E-E1 ίδιο φθογγικό υλικό, περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα, E1 ρυθμική παραλλαγή του E

3.2.2. Παραδειγματική ανάλυση.

A 1
Δ 7 E 10



A1 2
Δ1 9 E1 12



A
Δ2 11



B 4 (i)*



B1 13



Γ 6



Γ1 8



3

* Βλέπε 3.2.3.

A2
Δ3 13 (;)

5



A: ίδια αρχική και τελευταία νότα, A-A1 ίδιο ρυθμικό σχήμα και διαστηματικό περίγραμμα (A1 μεταφορά 2α M↑), A-A2

ίδιο φθογγικό υλικό, A2 ρυθμική παραλλαγή της A

B: ίδια σχέση αρχικής και τελευταίας νότας, παρόμοιο ρυθμικό σχήμα, B1 ποίκιλμα (ντο)

Γ: ίδιο ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα

Δ: Δ-Δ1-Δ2 ίδιο ρυθμικό σχήμα, Δ1-Δ2 ίδιο διαστηματικό περίγ., Δ3 ρυθμική παραλλαγή, Δ1 και Δ2 ανάστροφο περίγ.

Ε: ίδιο ρυθμικό σχήμα, περίγραμμα, διαστηματικό περίγραμμα

3.4.4. Δεύτερη παραδειγματική ανάλυση

A 1, 3, 6, 21, 23



A1 10, 12



A2 14



A3 15



A4 24



A5 25-26



B 2



B1 4-5



B2 20



Γ 4



Γ1 13



Δ 7



Δ1 8



Δ2 9 E 9



(Δ3 11)/E1 11



Z3



Z 15



Z1 16-17



Z2 17



Z3 18



H 15



H1 16



H2 17



H3 18



H4 18



H5 19



H6 19



H7 19



H8 19



H9 19



Επίλογος – Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία παρουσίασε την παραδειγματική ανάλυση, όπως εφαρμόστηκε από τον Jean-Jacques Nattiez· όπως ειπώθηκε και παραπάνω, η παραδειγματική ανάλυση εντάσσεται ως αναλυτική μέθοδος στη σημειωτική ανάλυση.

Η μέθοδος του Nattiez, αν και χρησιμοποιήθηκε από αρκετούς μουσικολόγους / εθνομουσικολόγους ως εργαλείο για την έρευνά τους, επικρίθηκε, επίσης από αρκετούς μουσικολόγους, κυρίως για το ότι βασίζεται στην - υποκειμενική - διαίσθηση του εκάστοτε αναλυτή και όχι σε σαφή - αντικειμενικά - και ακλόνητα κριτήρια.

Αυτή ακριβώς η αιτία για επίκριση, στάθηκε αφορμή για μία προσπάθεια συστηματοποίησης της παραδειγματικής ανάλυσης σ' αυτήν τη διπλωματική. Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας έγινε μία εφαρμογή της παραδειγματικής ανάλυσης σε τρία κομμάτια, διαφορετικού μουσικού ιδιώματος. Κατά το πρότυπο του Nattiez και μετά την κριτική του Cook (2.3.3.) συντάχθηκε ένας κατάλογος με πέντε κοινά χαρακτηριστικά για την επιτέλεση της διαδικασίας κατάτμησης, και για τις τέσσερις αναλύσεις.

Οι κατατμήσεις, βέβαια, που θα επέβαλαν άλλες θεωρίες (Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής - GTTM -) πιθανώς να διέφεραν ριζικά από αυτές των παραπάνω αναλύσεων. Εξάλλου, η παραδειγματική ανάλυση δεν αποκαλύπτει τόσο ιεραρχικές δομές ή αναγωγές σε επίπεδα (π.χ. Schenker), όσο περιγράφει τους διαφορετικούς μοτιβικούς τύπους και τις παραλλαγές τους· όμως, θα ήταν άτοπη και άσκοπη, τουλάχιστον σ' αυτό το πλαίσιο, μία αντιπαράθεση θεωριών ανάλυσης.

Στην προσπάθεια «ανάπτυξης ενός πλήρως αυτοματοποιημένου συνόλου αλγορίθμων, τέτοιου ώστε ένας υπολογιστής να εκτελέσει την ανάλυση» (Tarasti, 2002: 58) τα κύρια εμπόδια ήταν η διαισθητική αφειτηρία της παραδειγματικής ανάλυσης και η μονωδική φύση των προς ανάλυση κομματιών. Οι Thomas Stoffer (το 1979 σε παιδικά τραγούδια της Γερμανίας), Johan Sundberg (το 1992 στη Σουηδία), Mario Baroni και Franco Jacoboni (το 1978 στην Ιταλία) και Rosanna Dalmonde (το 1981 επίσης στην Ιταλία, εφαρμογή σε χορικά του Bach και σε άριες του Legrenzi)

κινήθηκαν προς αυτήν την κατεύθυνση. Ο Nattiez (1975), βέβαια, συγκρίνοντας την ανάλυση που έκανε ο ίδιος στο *Density 21.5* με την αντίστοιχη του συνθέτη και θεωρητικού James Tenney, που περιλαμβάνεται στο άρθρο του τελευταίου «Temporal Gestalt Perception in Music» καταλήγει στο ότι «η μέθοδός του δεν είναι αλγόριθμος ή κατάλληλη ως βάση για ένα υπολογιστικό πρόγραμμα» (Monelle, 1992: 109).

Απόπειρες προτυποποίησης της παραδειγματικής ανάλυσης όπως αυτή των Anagnostopoulou και Westermann (1997) στο *Syrinx* απέδωσαν, όπως φαίνεται και από τη σύγκριση των αποτελεσμάτων που κάνουν οι ίδιοι οι συγγραφείς με αυτά της δεύτερης ανάλυσης του ίδιου κομματιού από το Nattiez (1975), αρκετά ικανοποιητικά αποτελέσματα. Στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν, τρία χρόνια αργότερα, και οι Cambourooulos και Widmer (βλέπε βιβλιογραφία).

Καταλήγοντας, πιστεύουμε πως μία περαιτέρω προσπάθεια συστηματοποίησης της παραδειγματικής ανάλυσης δεν αποτελεί ουτοπία: με την διαίσθηση ως επαληθευτική διαδικασία και όχι ως αφητηρία, με σαφή και ενιαία κριτήρια περιγραφής των επιμέρους ιδιοτήτων των μονάδων και με εφαρμογή της αναλυτικής μεθόδου του Nattiez σε ένα σημαντικό αριθμό κομματιών κοινού μουσικού ιδιώματος, η παραδειγματική ανάλυση θα είναι ένα εύχρηστο εποπτικό μέσο όσον αφορά τις παραλλαγές των μονάδων στο *poietic* επίπεδο αλλά θα καταδεικνύει επίσης, εκείνα τα χαρακτηριστικά που καθιστούν, στο *aesthetic* επίπεδο, ένα μουσικό στυλ αναγνωρίσιμο.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AKMAJIAN, Adrian, DEMERS, Richard A., FARMER, Ann K. and HARNISH, Robert M. (1995). *Linguistics, An Introduction To Language And Communication*. Massachussets Institute of Technology.

ANAGNOSTOPOULOU, Christina and WESTERMANN, Gert (1997). «Classification in Music: A Computational Model for Paradigmatic Analysis». *Proceedings of the International Computer Music Conference*, International Computer Music Association, San Fransisco.

BARTHES, Roland (1967, μετάφραση 1964). *Elements of Semiology (Eléments de Sémiologie*, translated by Annette Lavers and Colin Smith). Jonathan Cape Ltd, London.

BARTHES, Roland (1970, μετάφραση 1973). *Μυθολογίες (Mythologies*, μετάφραση Καίτη Χατζηδήμου - Ιουλιέττα Ράλλη). Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα / (1978, μετάφραση 1979). *Μάθημα (Leçon*, μετάφραση Καίτη Χατζηδήμου - Ιουλιέττα Ράλλη). Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, (επιμ. Γιάννης Κρητικός, εκδόσεις Ρόππα).

ΒΕΡΓΗ, Στέλλα (1995). *Γλώσσα και Δομή*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

BENT, Ian D. (1980). i) semiology, σελ. 123-124, ii) analysis, σελ. 364-366. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. Stanley Sadie, MacMillan Publishers Ltd, Washington.

CAMBOUROPOULOS, Emilios (1998). *Towards A General Computational Theory of Musical Structure*. Ph.D., The University of Edinburgh.

CAMBOUROPOULOS, Emilios and WIDMER, Gerhard (2002). «Automated Motivic Analysis via Melodic Clustering». *Journal of New Music Research*, 29 (2000), No. 4, pp. 303 - 317.

COOK, Nicolas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press.

DUNSBY, Jonathan (1982). «A Hitch Hiker's Guide to Semiotic Music Analysis». *Music Analysis*, vol. 1 : 3, pp. 235 - 242

DUNSBY, Jonathan and WHITALL, Arnold (1988): *Music Analysis in Theory and Practice*. Faber Music in association with Faber & Faber, London and Boston

ECO, Umberto (1976, μετάφραση 1988). *Θεωρία Σημειωτικής* (*A Theory of Semiotics*, μετάφραση Έφη Καλλιφατίδη). Τρίτη Έκδοση, (1994). Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα.

ECO, Umberto (1990, μετάφραση 1993). *Τα Όρια Της Ερμηνείας* (*I Limiti Dell' Interpretazione*, μετάφραση Μαριάννα Κονδύλη). Δεύτερη Έκδοση, (Χειμώνας 1993 - 94). Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα.

ECO, Umberto (1997, μετάφραση 1999). *Ο Καντ Και Ο Ορνιθόρυγχος* (*Kant E L' Ornitorinco*, μετάφραση Άννα Παπασταύρου). Δεύτερη Έκδοση. Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

ΕΕΟΣ, Δήμος (1981). *Φορμαλισμός*. Τρίτη Έκδοση (1987). Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα.

HAWKES, Terence (1977). *Structuralism and Semiotics*. Methuen & Co. Ltd, London. Επανατύπωση (1992) της έκδοσης του 1983 (με αναθεωρημένη βιβλιογραφία), Routledge, London.

HOBBSAWM, Eric J. (1961, μετάφραση 1989). *Η Σκηνή Της Τζαζ* (*The Jazz Scene*, μετάφραση Τάκης Τσήρος). Νέα Έκδοση (1993). Εκδόσεις Εξάντιας, Αθήνα.

ΚΑΛΑΪΤΖΙΔΗΣ, Κυριάκος (χωρίς χρόνο έκδοσης). *Το Ούτι*. Εκδόσεις Εν Χορδαις, Θεσσαλονίκη.

LASKE, Otto E. (1977). «Toward A Musicology For The Twentieth Century». *Perspectives Of New Music*, vol. 15 (2), pp. 220 - 225.

LAPIDAKIS, Michalis (1992). *Alloys: Semiology Of Music And Poetic Symbolism, Music And Poetry*. Ph.D., Northwestern University, Evanston.

ΛΙΑΠΗΣ, Βασίλης Αν. (1994). *Γλώσσα η Ελληνική*. Νέα Έκδοση (1994). Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη.

LIDOV, David (1980). *Musical Structure And Musical Significance, Part I (Working Paper)*. Victoria University, Toronto.

MONELLE, Raymond (1992). *Linguistics And Semiotics In Music*. Harwood Academic Publishers, Berkshire.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1982). «Varèse's Density 21.5 : A Study in Semiological Analysis». (translated by Anna Barry) *Music Analysis*, vol. 1 : 3, pp. 243-340.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1987, μετάφραση 1990). *Music and Discourse : Toward a semiology of music (Musicologie générale et sémiologie*, translated by Carolyn Abbate). Princeton University Press.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1988, μετάφραση 1989). Reflections on the Development of Semiology in Music [Reflexions sur le développement de la sémiologie musicale, *De la sémiologie à la musique* (Montreal: University of Quebec in Montreal, pp. 189 - 234)] (translated by Katharine Ellis). *Music Analysis*, vol. 8 : 1 - 2, pp. 21 - 75.

ΠΕΛΕΓΡΙΝΗΣ, Θεοδόσης (2004). *Λεξικό Της Φιλοσοφίας*. Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

PRIETO, Luis J., (1986, μετάφραση). *Μηνύματα και Σήματα*. (μετάφραση, Δημήτρης Μοσχόπουλος). Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Χάρης (1994). *Σημειολογία και Γλωσσολογία*. Εκδόσεις Κίνητρο.

SAUSSURE, Ferdinand de (1916, μετάφραση 1979). *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας (Cours de Linguistique Générale*, μετάφραση Φ. Δ. Αποστολόπουλος). Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.

TARASTI, Eero (2002). *Signs of Music - A Guide to Musical Semiotics*. Mouton de Gruyter, Berlin.

TODOROV, Tzvetan (1973, μετάφραση 1989). *Ποιητική (Poétique*, μετάφραση Αγγέλα Καστρινάκη). Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα.

ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ, Κώστας (2002). *Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής και Τροπικότητα - Έρευνα με βάση την ανάλυση του έργου «44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς» του Γιάννη Κωνσταντινίδη*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

ΦΙΛΙΠΠΑΚΗ - WARBURTON, Ειρήνη (1992). *Εισαγωγή στη θεωρητική γλωσσολογία*. Έκτη Έκδοση. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

ΧΡΙΣΤΙΔΗΣ, Αναστάσιος - Φοίβος (2001). *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών - Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη - , Θεσσαλονίκη.

ΧΡΙΣΤΙΔΗΣ, Αναστάσιος - Φοίβος και ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Γιάννης (1997 - 98). *Γενικά Χαρακτηριστικά της Γλώσσας*. (α: 1-28, β: 1-31) Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη.