



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΜΑΘΗΜΑ: Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
Β' ΕΞΑΜΗΝΟ

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

« Η σημειολογία της μουσικής: γενική βιβλιογραφική επισκόπηση »

ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ (Α.Ε.Μ.: 6)

Ευαγγελία Παράσχου

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Χ. Σβαλίζκου

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2010

“Ένα επιστημονικό κείμενο διαφέρει από μια φούγκα του Bach και έναν πίνακα του Mondrian...θέλει να είναι ‘αληθινό’, ισόστοιχο με τα πράγματα εκεί έξω.”

V. Flusser, “*Η γραφή*” (2003: 45)

“Η μουσική δεν είναι ο ήχος που ακούγεται, αλλά αυτός ο ήχος όπως τροποποιείται ή ερμηνεύεται με διάφορους τρόπους από τη φαντασία του ακροατή.”

R. G. Collingwood, “*The Principles of Art*” (1958: 143)

“Εάν η μουσική φαίνεται να εκφράζει κάτι, αυτό είναι μόνο μια ψευδαίσθηση και όχι η πραγματικότητα.”

I. Stravinsky, “*Chronicles of my life*” (1936: 91-2)

“Η μουσική είναι πιθανόν μια ηχητική δομή ή ένας δομημένος ήχος που εννοικεί στο ακροόν μυαλό.”

F. Sparshott, “*Music and Feeling*” (1994: 25)

“Το μουσικό έργο [...] είναι ένας μύθος κωδικοποιημένος σε ήχους αντί για λέξεις [...]”

C. Lévi-Strauss, “*L’ home nu*” (1971: 659)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
2. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ.....	7
3. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ.....	9
4. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΑΣΙΟΔΟΤΗΣΗΣ.....	11
4.1 Γενικά.....	11
4.2 Μουσική ερμηνευτική.....	12
4.3 Νατουραλισμός.....	13
4.4 Γνωσιοκρατία.....	14
4.5 Λειτουργική σημειολογία.....	14
4.6 Φαινομενολογική σημειολογία.....	14
5. ΘΕΩΡΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑΣ.....	15
5.1 Εφαρμογή της σημειωτικής θεωρίας του Peirce στη μουσική.....	15
5.2 Το τριχοτομικό μοντέλο του Molino.....	16
5.3 Nattiez, ο σκαπανέας της μουσικής σημειολογίας.....	18
5.4 Η σημειολογία της μουσικής κατά τον Boilès.....	22
5.5 Τυπολογία σημείων στη μουσική κατά Tagg.....	24
5.6 Η σημειολογική θεωρία του Eero Tarasti.....	25
5.7 Η σημειολογική προσέγγιση του Robert Hatten	27
6. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ.....	28
7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	29

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική σημειολογία πρωτοεμφανίστηκε κατά τη δεκαετία του 70 με τα έργα των Nattiez, Faltin & Reinecke, Stefani, Posner και Monelle (Leman, 1999: 3) και αποτελεί παρακλάδι της συστηματικής ή πολιτισμικής μουσικολογίας (*systematic-cultural musicology*). Οι απαρχές της στηρίζονταν κυρίως σε ένα διεπιστημονικό διάλογο μεταξύ γλωσσολογίας και μουσικολογίας (Nöth, 1995: 429).

Η μουσική σημειολογία συνιστά μια εξαιρετικά γενική κατηγορία που περικλείει ένα εύρος μεθόδων και προσεγγίσεων (Tarasti, 1997: 20). Ο Tagg εντάσσει τη μουσική σημειολογία στην κατηγορία του “ερμηνευτικού μεταμουσικού λόγου” (“*interpretative metamusical discourse*”), μέσω του οποίου επιχειρείται η αποσαφήνιση των σχέσεων μεταξύ μουσικών πρακτικών και κοινωνικοπολιτισμικής πραγματικότητας (1999b: 5).

Η μουσική αποτελεί έναν πολιτισμικό κώδικα, δηλαδή ένα σύνθετο σύστημα σημείων, η μελέτη των οποίων εμπίπτει στο επιστημονικό πεδίο της σημειολογίας ή σημειωτικής της μουσικής (*semiotics, semantics ή semiology*). Η μουσική χαρακτηρίζεται από πολυσημία, αφού η φύση της είναι πολυσχιδής. Εμπεριέχει έναν πλούτο σημείων που συνυπάρχουν σε ένα σύνθετο πλέγμα, γεγονός που προκαλεί μια σημασιολογική πυκνότητα και ένα διαφορούμενο νόημα (Turino, 1999: 237).

Η σημειωτική ως όρος προέρχεται από την αμερικάνικη πραγματιστική φιλοσοφία, ενώ η σημειολογία από την ευρωπαϊκή γλωσσολογία, αλλά στη μουσική οι όροι χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημοι (Dunsby, 1983: 27; Nattiez, 1989: 23-4).

Αντικείμενο της μουσικής σημειολογίας είναι αφενός η σχέση σημαίνοντος (*signifier*) και σημαινόμενου (*signified, denotatum*), πώς οδηγούμαστε από το πρώτο στο δεύτερο και αφετέρου η σχέση του μουσικού αντικειμένου με τις σύγχρονες στάσεις,

ιδεολογίες και συμπεριφορικές νόρμες (Tagg, 1987: 282). Η αναζήτηση του νοήματος της μουσικής είναι ένα ακανθώδες ζήτημα που ευαισθητοποιεί και απασχολεί έντονα τη μουσικολογική έρευνα υπό διαφορετικά πρίσματα και από ποικίλα ερευνητικά πεδία. Κατά πολλούς, η κατανόηση του σημασιολογικού φορτίου ενός μουσικού έργου είναι μια επίπονη και δύσκολη υπόθεση, με αποτέλεσμα συχνά να αποδίδονται χαρακτηρισμοί όπως ‘νεφελώδες’ και ‘ασαφές’ στο μουσικό νόημα (Monelle, 2000: 8).

Φημισμένοι συνθέτες του 20ου αιώνα, όπως ο Stravinsky, ο Varèse ή ο Boulez έχουν εκφράσει με εύγλωττο τρόπο την άποψη ότι η μουσική δεν φέρει κάποιο νόημα και ότι εκφράζει τον εαυτό της, διέπεται δηλαδή από μία αυτοαναφορικότητα. Πιο συγκεκριμένα, ο Stravinsky στην αυτοβιογραφία του (“*Chronicles of my life*”) γράφει ότι “η μουσική, λόγω της ίδιας της φύσης της, είναι ουσιαστικά ανίσχυρη να εκφράσει ο,τιδήποτε, συναισθήματα, ψυχικές προδιαθέσεις, ψυχολογικές διαθέσεις, φυσικά φαινόμενα κτλ. [...]” (1936: 53, όπως αναφέρει ο Nattiez, 1989: 26 και ο Nöth, 1995: 430), ενώ στους ‘Προσανατολισμούς’ του ο Boulez ισχυρίζεται ότι “Η μουσική είναι μία τέχνη χωρίς νόημα” και παραθέτει και τον Varèse: “Η μουσική μου δεν μπορεί να εκφράσει τίποτα άλλο πέρα από τον εαυτό της” (Boulez, 1986: 32, Nattiez, 1989: 26). Αλλά και ο Lévi-Strauss αναφέρει ότι η μουσική “είναι την ίδια στιγμή κατανοητή και αμετάφραστη” (1970/1964: 18, όπως αναφέρει ο Monelle, 2000: 8).

Ο μουσικός συνεχής λόγος (*musical discourse*) προσλαμβάνει μια συμβολιστική ακρίβεια με τη συνδρομή της γλώσσας, συσχετιζόμενος με λέξεις, δράσεις, εικόνες (Tagg, 1999a: 8). Η αφηγηματικότητα (*narrativity*) δεν είναι εγγενής στη μουσική, αλλά η μουσική κινητοποιεί ιστορίες και αφηγήσεις στο νου του ακροατή, ο οποίος κατασκευάζει ή φαντάζεται μια πλοκή μέσω της αφηγηματοποίησης του μουσικού έργου

(*narrativization*) ή σε πολλές περιπτώσεις, ένας συνθέτης αντλεί την έμπνευση του από το αφηγηματικό ύφος ενός λογοτεχνικού έργου (Nattiez & Ellis, 1990: 249 & 254).

Η μουσική σημειολογία, παραδοσιακά έχει εστιάσει το ενδιαφέρον της στα εξής:

1. στη δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική, στη λεγόμενη 'κλασική', έχοντας παραμελήσει τη δημοφιλή μουσική (*popular music*), τους *mainstream* δηλαδή μουσικούς κώδικες,
2. στους μουσικούς φθόγγους ως αποκλειστική βάση ανάλυσης, στην παρτιτούρα (Tagg, 1987: 283; Leman, 1999: 6; Boilès, 1982: 26). Όπως αναφέρει ο Dougherty (1997: 29), στη σχετική βιβλιογραφία περί μουσικής σημειολογίας κυριαρχεί η γλωσσική προσέγγιση, βασισμένη στις θεωρίες του Saussure, με αποτέλεσμα να δίνεται η έμφαση κυρίως στο σημαινόμενο.

Ο Tagg επισημαίνει κατά συνέπεια την ύπαρξη μιας επιστημολογικής ανικανότητας στην παραδοσιακή μουσικολογία, η οποία οφείλεται στον ελλιπή σημειολογικό προσανατολισμό αυτής. Η παραδοσιακή μουσικολογία εστιάζει το ενδιαφέρον της σχεδόν αποκλειστικά στη σημειογραφία, την παρασημαντική (*notation*), δηλαδή σε αυτό καθ' αυτό το μουσικό κείμενο και δεν ενδιαφέρεται για εξωμουσικές διαδικασίες ή για τη συμβολική διάσταση των μουσικών δομών στο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο (βλ. και *enculturation*, εκπολιτισμός).

Οι μουσικές δομές έχουν μεν βιολογική και ψυχοακουστική αφετηρία η οποία διαμορφώνει διαπολιτισμικές καθολικότητες και κοινούς τόπους (βλ. νανουρίσματα, πολεμικά εμβατήρια), αλλά είναι στην ουσία κοινωνικές κατασκευές, φορείς συμβολισμού και συμβολικών αξιών (*symbolic values*), πολιτισμικά προσδιορισμένες (*culturally specific*) και σχετιζόμενες με τη διύποκειμενικότητα (*intersubjectivity*) και με άλλες όψεις της ανθρώπινης δραστηριότητας (Tagg, 1992: 1; Tagg, 1987: 286). Όπως

γράφει και η Stefanija (2006: 1), η μουσική έχει διττή φύση, γιατί αποτελεί συγχρόνως ένα φυσικό φαινόμενο και μια πολιτισμική πρακτική. Το μουσικό αντικείμενο δεν είναι απομονωμένο αλλά διαλεκτικό, κάτι που ισχύει και για τον ακροατή και διεγείρει τόσο μουσικούς όσο και εξωμουσικούς συσχετισμούς (Feld, 1984: 6). Κάθε μουσική παράδοση ενσωματώνει νέα εκφραστικά μέσα, ανάλογα με το δεσπόζον κοινωνικό *status quo*. Έτσι, μπορεί να αντικατοπτρίζει αλλαγές στην τεχνολογία, στα ηχοτοπία, στην ταξική διάρθρωση, στην ακροαματική κουλτούρα, σε δημογραφικά χαρακτηριστικά, στις κοινωνικές ταυτότητες, στην κυρίαρχη ιδεολογία (Tagg, 1987: 286).

Η ερμηνεία της μουσικής και η κατασκευή του νοήματος της από την κοινωνία υπόκεινται σε παραμουσικά συμφραζόμενα, στον πολιτισμικό σχετικισμό (*cultural relativity*) και στη διαλεκτική, αφού η μουσική δεν είναι ουδέτερη, ούτε παράγεται σε αποστειρωμένο περιβάλλον, σε κενό αέρος, αλλά τα μεθοδολογικά εργαλεία της μουσικολογικής επιστήμης είναι ανεπαρκή προς αυτήν την κατεύθυνση (Tagg, 1987: 280 & 283). Οπότε, σύμφωνα με την άποψη του Tagg, η μουσική ως συμβολικό σύστημα δεν έχει εξεταστεί σε ικανοποιητικό βαθμό, ούτε έχουν διατυπωθεί βιώσιμες θεωρίες (Tagg, 1987: 281).

Σύμφωνα με τον Agawu, η σημειολογία έχει τη δυνατότητα να ισχυροποιήσει τρεις περιοχές στην αναλυτική έρευνα της μουσικής: μουσική και συναισθήματα, τόποι (*topoi*) και τραγούδι (1999: 154).

1. Τα συναισθήματα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του μουσικού νοήματος και πολλοί μελετητές έχουν επιχειρήσει την κατάστρωση ενός μουσικού λεξιλογίου για τη μετάφραση των μουσικών μοτίβων σε συναισθήματα. Η εφαρμογή σημειωτικών

εργαλείων μπορεί να συμβάλλει στην αποσαφήνιση των συσχετισμών μεταξύ τονικού και θυμικού συντακτικού (ό.π.: 154-5).

2. Οι συνθέτες επιστρατεύουν συχνά μουσικούς τόπους, δηλαδή χαρακτηριστικά και αναγνωρίσιμα μουσικά στυλ και μοτίβα, ώστε να επικοινωνήσουν με το κοινό. Οι ποικίλες μουσικές διατάξεις και συνθέσεις που συνιστούν μουσικές κοινοτοπίες υπακούουν σε ένα συντακτικό, το οποίο χρήζει αποκωδικοποίησης ως προς τις διεργασίες εδραίωσης των τόπων και ως προς τις σημασίες τους (ό.π.: 157).

3. Τέλος, με όχημα τη σημειολογία, οι σχέσεις μουσικής και κειμένου μπορούν να διαφωτιστούν ως προς το χαρακτήρα σύγκρουσης, αλληλοσυμπλήρωσης ή αντίφασης (ό.π.: 158).

2. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ

Δεν μπορεί να εδραιωθεί κάποια παραλληλία μεταξύ μουσικής και γλώσσας, γιατί δεν πρόκειται για εναλλάξιμα συμβολικά συστήματα με σχέση αντιπαροχής (*quid pro quo*). Ο Βιεννέζος μουσικοκριτικός του 19ου αιώνα Edward Hanslick υποστηρίζει επίσης ότι στη μουσική δεν υπάρχουν αντιστοιχίες ανάμεσα στα μουσικά σύμβολα και σε αντικείμενα αναφοράς, όπως στη γλώσσα, όπου οι έννοιες με τα γλωσσικά σημεία συνδέονται σε μια σχέση δηλώσης (*denotatio*) (1885, όπως αναφέρει η DeNora, 1986: 87). Ο Agawu σημειώνει ότι η μουσική δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως γλώσσα, αφού “καμία μουσική πράξη δεν μπορεί να υποκατασταθεί από μια γλωσσική πράξη” (1999: 146).

Η μουσική δεν είναι γλώσσα, ισχυρίζεται και η Clark (1982) και επιχειρηματολογεί υπέρ αυτού, παρουσιάζοντας κριτικά τέσσερις διαφορετικές

προσεγγίσεις, οι οποίες αναζητώντας το μουσικό νόημα, υποστηρίζουν ότι η μουσική πληρεί τις προδιαγραφές ή τα κριτήρια για να θεωρηθεί γλώσσα:

1. *Η προσέγγιση της μουσικής έκφρασης του Collingwood* (Clark, 1982: 196). Ο Collingwood θεωρεί ότι η γλώσσα αναδύεται μέσα από την ανθρώπινη έκφραση κατά τη συγκρότηση και τεχνολόγηση της ανθρώπινης εμπειρίας, ότι κάθετι εκφραστικό - όπως η μουσική που εκφράζει την ιστορία, τις εμπειρίες και τη φαντασία του συνθέτη - είναι και γλωσσικό, άρα κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα ταυτίζεται με τη γλώσσα. Η μουσική είναι μία εκφραστική γλώσσα.

2. *Η προσέγγιση της σημειολογίας* (ό.π.: 197). Η μουσική περιλαμβάνει χειρονομίες και νεύματα (*gestures*) - σε στενή συγγένεια με τις φωνητικές και σωματικές χειρονομίες του ανθρώπου - και εκφράζει προτάσεις συλλογισμού (*propositions*). Η απόκριση του ακροατή στα μουσικά μοτίβα συμβάλλει στην οικοδόμηση του νοήματος.

3. *Η προσέγγιση της ανάλυσης της μουσικής δομής* (ό.π.: 198-9). Η μουσική είναι ένα επικοινωνιακό συμβολικό σύστημα, διέπεται από συμβολικούς κανόνες. Όμως ένα μουσικό έργο δεν μπορεί να καταταμηθεί σε επιμέρους συντακτικά διακεκριμένα μέρη, αφού απουσιάζει η αναλογία μουσικής και φωνητικής (*phonetics*) ή μουσικών στοιχείων και φωνημάτων.

4. *Η προσέγγιση της μουσικής αναπαράστασης* (1982: 201). Η Clark τη χαρακτηρίζει ως εικονιστική. Η προσέγγιση αυτή υποστηρίζει ότι η μουσική έχει αναπαραστατική ιδιότητα και ότι, δοσμένου ενός πλαισίου (*context*), ένα μουσικό απόσπασμα μπορεί να μεταφέρει μια σκέψη. Αυτό όμως δεν καθιστά τη μουσική γλώσσα, αφού οι σκέψεις που προκαλεί η μουσική είναι ελεύθεροι συνειρμοί και όχι προϊόντα .

Πάντως, βασική επιδίωξη της σημειολογικής σπουδής στο χώρο της μουσικολογίας υπήρξε και παραμένει η λεκτική άρθρωση, η φραστική απόδοση (*verbalization*) της μουσικής εμπειρίας (Nöth, 1995: 431). Ο Monelle υποστηρίζει ότι η σημασία της μουσικής δεν μπορεί να αποσαφηνιστεί πλήρως μέσω της λεκτικής οδού, διότι η σημασιολογία της δεν είναι λεκτική. Οπότε η μουσική είναι ένα ‘τραγούδι χωρίς λόγια’ (Monelle, 2000: 9).

3. ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο Lévi-Strauss στο βιβλίο του “*Το ωμό και το μαγειρεμένο*” επιχειρεί ένα παραλληλισμό ανάμεσα στο μύθο και τη μουσική και διερευνά τη συγγενική τους σχέση (2001: 28-32). Η δομή του μύθου είναι ανάλογη με τη δομή μιας παρτιτούρας και κάθε μύθος κρύβει μέσα του μια εγγενή μουσικότητα (50). Η μουσική σύνθεση έχει ανταπεξέλθει με επιτυχία στη μορφολογική τιθάσευση της ηχητικής πολυπλοκότητας (28) και μπορεί να μας διδάξει την ουσία της μυθολογίας, χάριν της τελειότητας της (45).

Τόσο η μυθική όσο και η μουσική γλώσσα υπερβαίνουν τα όρια του λόγου ως προφορικού κώδικα, αλλά και του ιστορικού χρόνου, αφού εξελίσσονται στον άξονα του φυσικού/οργανικού και ψυχολογικού χρόνου του ακροατή. Μέσα στα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα, το τραγούδι αντιπαραβάλλεται με την ομιλία, όπως ο πολιτισμός με τη φύση (46). Τη στιγμή της μουσικής ακρόασης, ο χρόνος φαντάζει στάσιμος και ο ακροατής βιώνει στιγμιότυπα μιας ιδιότυπης αθανασίας (29).

Η λειτουργία του μύθου και του μουσικού έργου βασίζεται σε ένα διπλό συνεχές, το εξωτερικό και το εσωτερικό (29). Το εξωτερικό συνεχές αντλεί το υλικό του από ιστορικές συγκυρίες που χαρακτηρίζουν μια ορισμένη κοινωνία (ο μύθος δηλαδή είναι το

κατασκευάσμα μιας ιστορικής στιγμής) και αντίστοιχα από το ανεξάντλητο απόθεμα φθογγικού υλικού και ηχητικών συνδυασμών, όσον αφορά τη μουσική. Το εσωτερικό συνεχές έχει ενδογενή προέλευση και σχετίζεται με οργανικούς, φυσιολογικούς δείκτες και με βιολογικές διεργασίες, όπως η μνήμη, οι εγκεφαλικοί μηχανισμοί, η συγκέντρωση, το νευρικό σύστημα και το θυμικό.

Η μουσική αξιοποιεί τους βιολογικούς, εσώτερους ρυθμούς του ανθρώπινου οργανισμού μέσω των παύσεων, των αναμονών, των εντάσεων, των λύσεων, των αντιστικτικών ακροβασιών, προκαλώντας την αισθητική συγκίνηση αλλά και την έξαψη ιδεών στον ακροατή (45), με σταθερό σημείο αναφοράς το εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο το οποίο οριοθετεί το ηχητικό σύμπαν στο οποίο κινείται ο συνθέτης και ορίζει ένα πολιτισμικό, στιλιστικό καμβά (βλ. κλίμακα εποχής) αλλά και τις ιεραρχικές κατηγοριοποιήσεις μεταξύ των φθόγγων, μια φθογγική θα λέγαμε 'ταξικότητα' (30).

Μια άλλη ομοιότητα μύθου και μουσικής είναι η ενεργοποίηση παρόμοιων νοητικών δομών σε διαφορετικούς αποδέκτες, παρά τη διαφορετική αντίληψη του κάθε ακροατή (44) και η χρήση πολύπλοκων πολιτισμικών εργαλείων, των μυθικών σχημάτων και των μουσικών οργάνων αντίστοιχα (46).

Η πρόθεση του συνθέτη είναι διαφορούμενη, όπως και η μουσική σημειογραφία που αποτυπώνεται στην παρτιτούρα. Ο Lévi-Strauss αναφέρει χαρακτηριστικά: *“η πρόθεση του συνθέτη υλοποιείται, όπως και η πρόθεση του μύθου μέσα στον ακροατή, και από αυτόν τον ίδιο.”* (31) Δηλαδή ο ακροατής είναι συνδημιουργός και αναδημιουργός του έργου. Επιπλέον, η μουσική δεν αποτελεί παραστατική τέχνη και χρησιμοποιεί ένα μυστηριώδη κώδικα δυσεπίλυτο, δύσβατο και αμετάφραστο για τους πολλούς: ακολουθεί

“τους κανόνες ενός κώδικα ανεξάρτητου από την αισθητηριακή εμπειρία [...]” (32), είναι αποδεσμευμένη συνεπώς από τον αισθητηριακό κόσμο (37).

4. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΑΣΙΟΔΟΤΗΣΗΣ

4.1 Γενικά

Η σημειολογία της μουσικής δεν είναι ενιαιοποιημένη (Boilès, 1982: 27), αλλά αποτελεί ένα πεδίο σε κατάσταση ρευστότητας – *in flux* – ‘μια επιστήμη υπό κατασκευή’ (Tarasti, 1994: 5). Σύμφωνα με τον Tarasti (1997: 24-25), οι διάφορες σημειολογικές θεωρίες της μουσικής μπορούν να ταξινομηθούν σε δύο γενικές κατηγορίες. Από τη μία μεριά, η ‘κλασική’ προσέγγιση (*classical semiotics*) αφορμάται από τους κανόνες που διέπουν τη μουσική επιφάνεια και θεωρεί ότι πριν και μετά από τη θέσπιση κανόνων δεν υπάρχει τίποτα. Στον αντίποδα βρίσκεται μια άλλη σημειολογική τάση, η οποία ξεκινάει με την παραδοχή ότι τα σημεία υπακούν σε μία προϋπάρχουσα τάξη, σε μία ιεράρχηση (*order*) ανεξάρτητη από την παρέμβαση του θεωρητικού μελετητή. Βασικές αρχές αυτής της τάσης είναι οι εξής: α. η σημασία είναι μια διαδικασία και ο ορισμός των σημάτων επηρεάζεται από τη συνέργεια χρόνου, χώρου και υποκειμένου, β. η σημασία είναι έμφυτη, συμφυής σε ένα συμβολικό σύστημα, ως ένα είδος *deus ex machina* και όχι εξωγενής. Η τέχνη διαθέτει μια υπερβατικότητα που ξεπερνάει το κοινωνικό, οπότε η αξία και το νόημα της είναι ιδιότητες αυτόνομες, εγγενείς και ακέραιες (Pratt: 4), γ. η έμφαση δίνεται στο σημαίνον, στο περιεχόμενο, το οποίο μπορεί να είναι μη-λεκτικό, να είναι άφατο (βλ. και Feld & Fox, 1994: 28).

4.2 Μουσική ερμηνευτική

Η μουσική ερμηνευτική (*musical hermeneutics*) είναι ένα ερμηνευτικό μοντέλο μουσικής ανάλυσης, υποκειμενικό και αντιφορμαλιστικό (βλ. Kretzschmar, 1911), σε αντίθεση με αυστηρά και απόλυτα φορμαλιστικά μοντέλα, όπως η θεωρία των συναισθημάτων του Μπαρόκ (*Affektenlehre/Doctrine of Affects*) με ρίζες στην αρχαιοελληνική ρητορική, σύμφωνα με την οποία κάθε μουσικό έργο αποδίδει μια συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση και αναπαριστά το πάθος, με έξι βασικές μορφές συναισθήματος σε αντιθετικά ζεύγη (αγάπη/μίσος, χαρά/λύπη, θαυμασμός/πόθος, βλ. Tagg, 1987: 282).

Η Stefaniija χαρακτηρίζει τη θεωρία αυτή ως μια γενετική αισθητική (*generative aesthetics*) και ως μια θεωρία σύνθεσης και μουσικής αντίληψης, ενώ παράλληλα αντιλαμβάνεται την ερμηνευτική του Kretzschmar ως μια προπαιδεία για την εκτίμηση της μουσικής, μέσω μιας πραγματιστικής επανερμηνείας του *Affektenlehre* (2006: 3). Κατά το Nattiez, το ερμηνευτικό μοντέλο αντιλαμβάνεται τη σημειολογική μελέτη της μουσικής περισσότερο ως μια πράξη ‘εξήγησης’ (*exegeisis*), παρά στο πλαίσιο ενός αυστηρού, φορμαλιστικού μοντέλου (Nattiez, 1989: 22).

Η ερμηνευτική σημειολογία (*hermeneutic semiotics*) ασχολείται σε γενικές γραμμές με τις σχέσεις αντικειμένου και υποκειμένου. Ενδιαφέρεται για την αισθητική, κοινωνιολογική και πολιτισμική διάσταση της μουσικής επικοινωνίας, για την προθετικότητα και τη μουσική συνείδηση. Η προσέγγιση της ερμηνευτικής σημειολογίας είναι πιο ολιστική και προχωράει στα βαθύτερα επίπεδα της σημασιодότησης ή σημειοδότησης, δηλαδή της απόδοσης νοημάτων, αναζητώντας τις εκφραστικές και συναισθηματικές ιδιότητες του μουσικού δηλούμενου: φύση των οργανικών τεχνικών,

μουσικές παράμετροι όπως χροιά, τονικό ύψος ή ένταση, συναισθηματικές αποκρίσεις σε μουσικά ερεθίσματα, το ψυχολογικό νόημα ενός έργου, οι μουσικές προτιμήσεις (Leman, 1999: 10).

Ο Nattiez στηλιτεύει την ερμηνευτική προσέγγιση ως προς την επιστημονική της αξιοπιστία. Επισημαίνει ότι η ερμηνευτική δεν αποπειράται καθόλου να οργανώσει ορθολογικά και με συστηματικό τρόπο τα μουσικά σημαίνοντα και σημαινόμενα, αντίθετα επικεντρώνεται σε μια ρητορική που χαρακτηρίζεται από απεραντολογία και αμετροέπεια (Nattiez, 1989: 34).

4.3 Νατουραλισμός

Ο νατουραλισμός (*naturalism*) βασίζεται στο επιστημολογικό παράδειγμα των φυσικών επιστημών και στην ανάλυση εμπειρικών δεδομένων, εξερευνώντας τις αιτιώδεις σχέσεις μεταξύ μουσικών φαινομένων και μηχανισμών της ανθρώπινης φυσιολογίας, τη σχέση δηλαδή ανάμεσα στο φαινομενικό, το εμπειρικό, το αντιληπτό και στο φυσικό κόσμο. Μουσικολόγοι όπως ο Helmholtz και ο Stumpf έθεσαν τα θεμέλια της αιτιώδους μουσικής σημασιοδότησης, ορίζοντας τη συνάφεια της με α. τη δομή των ήχων, β. τις διαδικασίες επεξεργασίας πληροφοριών από το ακουστικό σύστημα και γ. την πολιτισμική προσαρμογή (*cultural adaptation*) (Leman, 1999: 4-5).

Ο Schaeffer (1966) ανέπτυξε μια φαινομενολογία της επεξεργασίας ακουστικής πληροφορίας σε συνδυασμό με ευρήματα από το πεδίο της ακουστικής, της ψυχοακουστικής και της τεχνολογίας ήχου. Η σχετική έρευνα εξελίχθηκε και διευρύνθηκε στα μετέπειτα χρόνια με τη συνδρομή των εργαλείων πληροφορικής για την

ανάλυση των ηχητικών κυμάτων. Η διάσταση του φυσικού είναι έντονη στην νατουραλιστική προσέγγιση (Leman, 1999: 7).

4.4 Γνωσιοκρατία

Η γνωσιοκρατία βασίζεται σε ένα τελείως διαφορετικό επιστημονικό πρότυπο κανόνων, το οποίο αντλεί τη μεθοδολογία του από τη γνωστική επιστήμη και επικεντρώνεται στις γνωστικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο νου του συνθέτη και του ακροατή, βασίζεται δηλαδή στη λογική και στην ανθρώπινη αντίληψη. Η μουσική ως νοητική αναπαράσταση γίνεται αντιληπτή ως μια συμβολική δομή και η μουσική σημασιοδότηση αντιστοιχεί στο χειρισμό των μουσικών συμβόλων. Συνεπώς, η γνωσιοκρατική προσέγγιση έχει μια νοητική διάσταση (Leman, 1999: 7).

4.5 Λειτουργική σημειολογία

Η μελέτη της λειτουργικότητας (*functionality*) των μουσικών σημάτων αποτελεί το κύριο σημείο εστίασης της λειτουργικής σημειολογίας (*functional semiotics*). Σχετίζεται με τη θεωρία της επικοινωνίας, αφού προσπαθεί να χαρακτηρίσει τα μουσικά σημεία και να αποκωδικοποιήσει τα μηνύματα που φέρουν (Leman, 1999: 9-10).

4.6 Φαινομενολογική σημειολογία

Όπως αναφέρει ο Leman, η φαινομενολογική σημειολογία (*phenomenological semiotics*) ασχολείται με “τον ποιοτικό χαρακτηρισμό των μορφολογικών στοιχείων της μουσικής” (1999: 10). Πιο συγκεκριμένα, συνδέεται με τη μουσική ψυχολογία, τη

φαινομενολογία της μουσικής ακρόασης και την ανάλυση του ήχου, οπότε εντάσσεται κατά κύριο λόγο στο νατουραλιστικό πρότυπο που προαναφέρθηκε (ό.π.: 11).

5. ΘΕΩΡΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

5.1 Εφαρμογή της σημειωτικής θεωρίας του Peirce στη μουσική

Ο Peirce δεν ασχολήθηκε καθόλου με τη μελέτη των μουσικών φαινομένων. Ο Dougherty στο άρθρο του “*Musical semeiotic: a Peircean perspective*” (1997) επιχειρεί μια μεταφορά, αξιοποίηση και εφαρμογή της θεωρίας του Peirce στο πεδίο της ερμηνείας των μουσικών εννοιών, θεωρώντας ότι μπορεί να συμβάλλει εποικοδομητικά στην αποσαφήνιση και διαλεύκανση προβληματικών περιοχών και σαθρών εννοιολογικών κατασκευών στη μουσική σημειολογία, μέσω μιας εναλλακτικής προοπτικής. Ο Turino επαυξάνει, σημειώνοντας ότι η θεωρία του Peirce έχει το δυναμικό να συνεισφέρει επαναστατικά στην κατανόηση των επιδράσεων της μουσικής και γενικότερα των διαφόρων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης στο άτομο και την κοινωνία (1999: 222).

Ο Peirce προσδίδει τριαδική μορφή στο σημείο, προτείνει ένα τριφυές υπόδειγμα, με την αδιαίρετη και άρρηκτη αυτή τριάδα να ορίζει τη δυναμική διεργασία της σημείωσης (Dougherty, 1997: 31-2): το τρίγωνο αυτό περιλαμβάνει το σήμα (*sign*), το αντικείμενο (*object*) και το ερμήνευμα του σήματος (*interpretant*). Το ερμήνευμα μεταφράζει το σήμα, ασκώντας επενέργεια στον παρατηρητή και το σήμα αντιπροσωπεύει ένα εξωτερικό, διακριτό αντικείμενο, οπότε το ερμήνευμα επέχει και αυτό θέση σήματος.

Η κατανόηση και η ερμηνεία δεν είναι εφικτή αν απουσιάζει κάποιο στοιχείο του τριαδικού σχηματισμού. Ο Peirce επιπλέον δίνει έμφαση στο ζήτημα της ερμηνείας.

Κάθε σήμα προκαλεί και διεγείρει ένα ερμήνευμα το οποίο διαμεσολαβεί στη μετάφραση ενός άλλου πιθανού σήματος (ό.π.: 33). Το ερμήνευμα μπορεί να είναι συναισθηματικό (*emotional*), δηλαδή τα συναισθήματα, ενεργητικό (*energetic*), δηλαδή οι ενέργειες, οι φυσικές αντιδράσεις ή λογικό (*logical*), δηλαδή το γνωστικό (*cognition*) (ό.π.: 36). Όπως αναφέρει και ο Meyer, οι αντιδράσεις των ακροατών σε ένα μουσικό έργο εξαρτώνται από το υπάρχον μουσικό τους υπόβαθρο. Έτσι, οι εκπαιδευμένοι μουσικοί, οι οποίοι κατανοούν τους τεχνικούς όρους και τις φορμαλιστικές μουσικές διεργασίες, τείνουν να επεξεργάζονται τα μουσικά ερεθίσματα με περισσότερο ‘εγκεφαλικό’ τρόπο (*intellectual*), να τα εξορθολογίζουν, σε αντίθεση με έναν ακροατή, ο οποίος ελλείπει μουσικής παιδείας, προσφεύγει κατά κύριο λόγο στη συναισθηματική επεξεργασία της μουσικής εμπειρίας (*affective*) (Turino, 1999: 248).

Ο Turino υποστηρίζει ότι μουσικά μοτίβα μέσα σε ένα έργο, τα οποία είναι ευθείες αναφορές σε άλλα έργα, μια ανιούσα μελωδική γραμμή, οι αλλαγές στην ταχύτητα ή οι αλλαγές στην ένταση είναι εικονικά στοιχεία (*icons*). Η μουσική των τίτλων ενός τηλεοπτικού προγράμματος, οι καντέντσες (μουσικές πτώσεις) στις καταλήξεις των μουσικών φράσεων ή ενοτήτων, ένας εθνικός ύμνος μπορούν να χαρακτηριστούν ως ενδείκτες.(1999: 226-7). Μουσικά σημεία μπορεί να είναι ο ρυθμός, το μέτρο, το *tempo*, η κλίμακα, η μουσική υφή (ό.π.: 237).

5.2 Το τριχοτομικό μοντέλο του Molino

Η σημειολογική θεωρία του Molino, ανεξάρτητη από το στυλιστικό συγκείμενο, θεωρείται ότι έχει ασκήσει γονιμοποιό επίδραση στο πεδίο της μουσικής σημειολογίας, έλκοντας την καταγωγή της από τη στρουκτουραλιστική μουσική ανάλυση (Ayrey, 1990:

105). Πυρηνική αρχή της θεωρίας του Molino είναι ότι “το μουσικό είναι η ηχηρότητα που κατασκευάζεται και αναγνωρίζεται από έναν πολιτισμό” (1975: 53, όπως αναφέρει ο Monelle, 2000: 10).

Ο Molino εμπλουτίζει το σημειωτικό διάγραμμα των Barthes και Eco ‘πομπός-μήνυμα-δέκτης’ (*sender-message-receiver*), πραγματοποιώντας την εξής τριχοτόμηση (Molino, 1975; 1990, όπως αναφέρει ο Pratt: 2-3): ‘πομπός-ποιητική-ίχνος ή αντικείμενο-αίσθηση-δέκτης’ (*sender-poetic process-trace/object-esthetic process-receiver*).

Πρόκειται για ένα τριμερές σχήμα, για μια τριμερή ροή η οποία εμπεριέχει τρεις ‘περιπτώσεις’ ή ‘στιγμές’ (*instances*): το δημιουργό (*creator*), το έργο (*work*) και τον ακροατή (*listener*), όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Mazzola (2002: 12).

Το αντικείμενο – εννοείται ότι πρόκειται για ένα ηχητικό αντικείμενο - είναι η ουδέτερη διάσταση (*niveau neutre*), ένα αυτόνομο κειμενικό επίπεδο (*text*) (Feld, 1984: 3), ενώ προηγείται η παραγωγή του μέσω της ποιητικής και έπεται η υποδοχή, η πρόσληψή του μέσω της αισθητικής διεργασίας. Ο παραγωγός και ο αποδέκτης τελούν υπό καθεστώς συνεχούς αλληλεπίδρασης στα πλαίσια του λεγόμενου ‘ολικού κοινωνικού γεγονότος’ (*total social fact, fait social total*). Ο Molino προχωράει ακόμη παραπέρα και χαρακτηρίζει τη μουσική και ως ένα ‘ολικό ανθρωπολογικό γεγονός’, αφού η πρόσληψη της προϋποθέτει την κατασκευή συμβολικών ακουστικών συστημάτων, σχετίζεται δηλαδή με μια βιολογική διάσταση της τέχνης που διατρέχει κάθε σφαίρα της εμπειρίας (Molino, 1990: 133).

Όπως σημειώνει και η Langer (1951, όπως αναφέρει η Sprychiger, 2001: 57), τα ανθρώπινα όντα μεταφράζουν και μετασηματίζουν σε σταθερή βάση την εμπειρία τους σε σύμβολα και οι τέχνες συμβάλλουν στην επένδυση της εμπειρίας με νόημα. Το

μοντέλο που περιγράφει ο Molino απεικονίζει μια επικοινωνιακή στην ουσία διαδικασία, κατά την οποία η αποκωδικοποίηση ισοδυναμεί με την ανακατασκευή και ανασυγκρότηση του μηνύματος (Ayrey, 1990: 106).

Ο Molino ξεπερνάει τη γραμμικότητα του αρχικού μοντέλου και αναδεικνύει τις δυνάμεις της ποιητικής και της αίσθησης οι οποίες επιδρούν καταλυτικά στη διάπλαση και αναδιάπλαση του αντικειμένου μέσα στο πολιτισμικό καλούπι. Το ίδιο μοντέλο ενστερνίζεται και ο Nattiez (1975), αναγνωρίζοντας την απουσία ισομορφισμού μεταξύ κώδικα και μηνύματος (Feld, 1984: 3).

5.3 Nattiez, ο σκαπανέας της μουσικής σημειολογίας

Η αφητηρία του έργου του Nattiez εντοπίζεται στη γλωσσολογική θεωρία του Saussure (Subotnik, 1978: 742). Ο ίδιος ο Nattiez καταγράφει τα στάδια της σημειολογικής του καριέρας – μέχρι και το 1989 - στο άρθρο του “*Σκέψεις για την ανάπτυξη της σημειολογίας στη μουσική*” (“*Reflections on the development of semiology in music*”, 1989: 48-9):

Πρώτη περίοδος (1967-71): Ενδιαφέρεται περισσότερο για τη σύγκριση μουσικής και γλώσσας υπό ένα φονξιοναλιστικό πρίσμα, προτείνοντας τον όρο ‘συγκριτική σημειολογία’ (*comparative semiology*).

Δεύτερη περίοδος (1971-5): Το 1975 εκδίδεται η διδακτορική του διατριβή “*Fondements d’ une sémiologie de la musique*” και παράλληλα έρχεται σε επαφή με το έργο του Molino και ειδικότερα με το τριχοτομικό του μοντέλο, το οποίο και ενστερνίζεται μέσα σε ένα θετικιστικό, εμπειρικό επιστημολογικό πλαίσιο. Ο Nattiez προσπαθεί να αναπτύξει μια μεθοδολογία παραδειγματικής μουσικής ανάλυσης.

Τρίτη περίοδος (1975-87): Εντάσσει την ανθρωπολογική έρευνα στη σημειολογική του σκέψη και ασχολείται με το αντιθετικό δίπολο ερμηνευτικής και φορμαλισμού. Μελετάει τη μουσική μεταγλώσσα και γενικότερα τη σημειολογία της μουσικής ανάλυσης.

Ο Nattiez θεωρεί ότι η εφαρμογή της σημειολογικής σπουδής στη μουσική είναι αναγκαία, επειδή η μουσική είναι ένα συμβολικό φαινόμενο, έχει δηλαδή αναφορικές ιδιότητες που την καθιστούν σημείο.

Δεν συμφωνεί με την άποψη του Meyer, ότι “σίγουρα ο ακροατής πρέπει να αντιδράσει στο έργο τέχνης σύμφωνα με την πρόθεση του καλλιτέχνη”, αφού κατά την άποψη του, υπάρχει μια ασυνέχεια στην αλυσίδα πομπού, μηνύματος και δέκτη, δηλαδή κατά τη μετάβαση από την έκφραση στην επικοινωνία (Subotnik, 1978: 743). Σε αυτό συνηγορεί και ο Valéry, τονίζοντας ότι κατά τη μετάδοση και πρόσληψη του μουσικού αντικειμένου – έργου τέχνης από τον ακροατή, τίποτα δεν εγγυάται ότι η επίδραση που αυτό θα ασκήσει θα συμπέσει με τις προθέσεις του δημιουργού, αφού κάθε εμπλεκόμενος συντελεστής προσεγγίζει το έργο από διαφορετική οπτική γωνία και ανάλογα με την αντιληπτική του προοπτική (Valéry, 1957: 1311, όπως αναφέρει ο Molino, 1990: 130-1).

Ο Nattiez συντάσσεται με το τριχοτομικό μοντέλο του Molino, θεωρώντας καίρια την ύπαρξη του ενδιάμεσου επιπέδου, του λεγόμενου ουδέτερου ή ενυπάρχοντος (*neutral, immanent*), το οποίο είναι ανεξάρτητο από τους δύο άλλους πόλους - της ποίησης και της αισθητικής πρόσληψης. Θεωρεί ότι η δομή ενός έργου ή τα ιδιαίτερα γνωρίσματα μιας μουσικής τεχνοτροπίας, ενός μουσικού ύφους δεν μπορούν να ερμηνευτούν με μοναδικό άξονα τον πολιτισμό, εναντιώνεται δηλαδή στον πολιτισμικό ντετερμινισμό (*cultural determinism*). Ο μετασηματισμός του μουσικού ύφους με την

πάροδο των εποχών στην ιστορία της μουσικής μαρτυρά, κατά την άποψη του Nattiez, την αυτονομία του μουσικού κειμένου στο ουδέτερο επίπεδο (Nattiez, 1989: 36). Ο Nattiez επικεντρώνεται ιδιαίτερα στο καθαρά μουσικο-λογικό, ‘ουδέτερο’ επίπεδο ενός μουσικού έργου και ενδιαφέρεται για τη σχέση αυτού με τη φορμαλιστική καταληπτότητα της μουσικής (DeNora, 1986: 85).

Επομένως, βασική του αρχή είναι ότι οι συμβολικές μορφές που δημιουργεί ο άνθρωπος δεν μπορούν να αναχθούν απόλυτα στο εκάστοτε *context* ή στην εκάστοτε στρατηγική και ότι απολαμβάνουν ένα σχετικό βαθμό αυτόνομης ύπαρξης (Nattiez, 1989: 51). Αυτή η αρχή παραπέμπει στη διάκριση των δύο αντίπαλων τάσεων στην αισθητική της μουσικής που πραγματοποίησε ο Gatz το 1929 στη ‘*Μουσική Αισθητική*’ του (“*Musik-Ästhetik*”): από τη μία η αισθητική της ετερονομίας (*heteronomy*), σύμφωνα με την οποία η μουσική εκφράζει εξωμουσικό περιεχόμενο, διακρίνεται δηλαδή από σημαντικότητα (*semanticity*) και από την άλλη μεριά η αισθητική της αυτονομίας (*autonomy*), η οποία αντιμετωπίζει τη μουσική ως ένα φαινόμενο *sui generis*, απορρίπτει δηλαδή την ύπαρξη μουσικών σημείων και σημαντικής διάστασης (*asemanticity*) στο μουσικό έργο (Nöth, 1995: 430).

Υπό το πρίσμα της τριχοτόμησης ο Nattiez διατυπώνει έξι κύριες ‘καταστάσεις ανάλυσης’, όπως ο ίδιος τις χαρακτηρίζει (Nattiez, 1989: 37-40):

1. Το έμφυτο-ενυπάρχον έργο (*immanent work*): σε αυτό το επίπεδο ανάλυσης ασχολούμαστε με δομές, σχηματισμούς και διατάξεις που έχουν ενδογενή, εγγενή χαρακτήρα στο έργο, ουδετεροποιώντας το ποιητικό στοιχείο. Δεν ενδιαφέρει το πόσο συνειδητά ή μη συμπεριληφθήκαν όλα αυτά τα δομικά χαρακτηριστικά στο έργο από το συνθέτη.

2. *Αντίστροφη πορεία από το ουδέτερο επίπεδο στην ποιητική ή επαγωγική ποιητική (inductive poietics)*: με την αξιοποίηση γνώσεων για την εποχή ή για το γενικότερο στυλ του συνθέτη όπως προκύπτει από την υπόλοιπη εργογραφία του, επιχειρείται ο εντοπισμός των ‘βλαστοκυττάρων’, των θεμελιωδών δημιουργικών διαδικασιών του μουσικού έργου.
3. *Πορεία από πληροφορίες για την ποιητική προς το ουδέτερο έργο, εξωτερική ποιητική (external poietics)*: αφετηρία είναι διάφορα ντοκουμέντα που αποτυπώνουν τη δημιουργική πορεία του συνθέτη, όπως προσχέδια, παρατηρήσεις, σημειώσεις, γράμματα και φωτίζουν διαφορετικά το έργο, προσφέροντας μια εναλλακτική προοπτική και ενατένιση του έργου. Ο Nattiez θεωρεί τον όρο ‘παραγωγική ποιητική’ (*deductive poietics*) ως ανεπαρκή για αυτό το στάδιο.
4. *Πορεία από το έργο προς την αισθητική, αισθησιακή ή αισθητηριακή διαδικασία (esthesis process), επαγωγική αισθητική (inductive esthetics)*: χρησιμοποιείται ο όρος ‘αίσθηση’ αντί για τον όρο αισθητική, ώστε να γίνει η διαφοροποίηση από την κλασική αισθητική, η οποία πραγματεύεται το ζήτημα του ωραίου στην τέχνη (Valéry, 1945, όπως αναφέρει ο Mazzola, 1999: 4). Αυτό το είδος ανάλυσης βασίζεται στην αντιληπτική ενδοσκόπηση και γενικότερα στην εξέταση της μουσικής αντίληψης του ακροατή σε σχέση με την πρόσληψη του έργου.
5. *Πορεία από την αισθητική πληροφορία προς το έργο*: μέσω πειραματικών ψυχολογικών διαδικασιών, η συγκέντρωση πληροφοριών για το πώς οι ακροατές αντιλαμβάνονται το έργο προσφέρει θετική τροφοδότηση για την κατανόηση του έργου.

6. *Συνδυαστικό μοντέλο*: ο αναλυτής εργάζεται παράλληλα στο ποιητικό και αισθητικό επίπεδο.

5.4 Η σημειολογία της μουσικής κατά τον Boilès

Ο Boilès ορίζει ως κύριους όρους της μεταγλώσσας της σημείωσης (*semiosis*) - του συστήματος μουσικής σήμανσης, του μουσικού κώδικα – το αντικείμενο (*object*), το οριζόμενο ή αναφερόμενο (*designatum, referent*), το σημείο (*sign*), το ερμήνευμα (*interpretant*) και το διερμηνέα ή ερμηνευτή (*interpreter*) (1982: 28).

Το αντικείμενο (ό.π.: 29-30) είναι μια αληθινή, αναγνωρίσιμη οντότητα που γίνεται αντιληπτή μέσω των γνωστικών διεργασιών ενός νοήμονος όντος και συναντάται σε τρεις πιθανές εκδοχές: τέχνημα ή τεχνούργημα (*artifact*), ψυχούργημα (*psychofact*) και κοινωνιούργημα (*sociofact*). Το τεχνούργημα είναι υλικό και γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις, ευρισκόμενο έξω από το άτομο-ερμηνευτή. Το ψυχούργημα ενδημεί στον ψυχονοητικό κόσμο ενός ατόμου με αντιληπτική και αισθητηριακή ικανότητα, ενώ το κοινωνιούργημα μορφοποιείται στο πλαίσιο μιας πολιτισμικής ομάδας, τα μέλη της οποίας μοιράζονται μια κοινή μουσική εμπειρία σε μία μουσική περίσταση. Το αντικείμενο έχει δύο διαστάσεις. Η μία αφορά τον πραγματικό κόσμο – το αντικείμενο ως κάτι το υπαρκτό (*existent object*) – και η άλλη τον κόσμο των ερμηνειών και της υποκειμενικής ανθρώπινης αντίληψης, δηλαδή το αντικείμενο ως κάτι το αντιληπτό (*perceived object*). Επιπλέον, υπάρχουν τα πράγματα-αντικείμενα (*thing-object*) και τα σημεία-αντικείμενα (*sign-object*). Τα δεύτερα καθορίζουν ή σημαίνουν τα πρώτα.

Το *designatum* είναι ένα γένος (*genre*) ή μια γενική κλάση (*class*) που προσδιορίζει ένα αντικείμενο και σχετίζεται με τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά

αυτού (30), πχ. η συχνότητα των 440 *Hertz* είναι το *designatum* για το συγκεκριμένο τονικό ύψος, για τη συγκεκριμένη οντότητα-αντικείμενο-δόνηση με το όνομα *La*. Ένα *designatum* μπορεί να αναφέρεται σε συνθετικά είδη, σε περιόδους στην ιστορία της μουσικής, σε ερμηνευτικές και συνθετικές πρακτικές κ.α.

Το σημείο είναι, κατά τα λεγόμενα του Boilès, “οποιοδήποτε φαινόμενο το οποίο προσδιορίζει ένα υπαρκτό ή αντιληπτό ‘κάτι’ για τον ερμηνευτή ενός σημείου” (ό.π.: 31). Ένα σημείο είναι εικονιστικό (*iconic*) όταν ταυτίζεται με μία ιδιότητα ή όταν μιμείται το αντικείμενο που αναπαριστά (π.χ. μια φωτογραφία, ένα άγαλμα κτλ., βλ. ό.π.: 34), ευρητηριακό, ενδεικτικό ή δεικτικό (*indexical*), όταν δείχνει προς κάτι, όταν υπάρχει μια αμεσότερη σχέση (ό.π.: 34), όταν ταυτίζεται με ένα πράγμα-αντικείμενο και συμβολικό (*symbolic*), όταν το σημείο είναι ένας νόμος που εκφράζει κάτι αναφορικά με ένα πράγμα-αντικείμενο κατά τρόπο αυθαίρετο και συμβατικό, απύσας της ομοιότητας. Ο Boilès προφανώς έχει επηρεαστεί από τη δεύτερη τριχοτόμηση του Peirce (Turino, 1999: 226).

Το ερμήνευμα είναι “η συνήθεια με βάση την οποία ερμηνεύεται ένα σημείο” (Boilès, 1982: 31). Περιγράφει τις γνωστικές μεθόδους που επιστρατεύονται από τον ερμηνευτή κατά τη σημείωση (*cognitive modes*). Ο ερμηνευτής είναι ο ανθρώπινος παράγοντας για τον οποίο ένα σημείο αντιπροσωπεύει κάτι, είναι αυτός που ερμηνεύει (ό.π.: 32).

5.5 Τοπολογία σημείων στη μουσική κατά Tagg

Ο Tagg επιχειρεί μια κωδικοποίηση των μουσικών σημείων:

Σε πρώτο στάδιο, ορίζονται οι αναφωνίες ή τα ανάφωνα (*anaphone*) (1992: 3-4): κατά την αναλογία στη γλωσσολογία (*analogy*), η χρήση υπαρχόντων μοντέλων για το σχηματισμό μουσικών ήχων. Ορίζονται τρία είδη αναφωνιών, τα οποία συχνά αλληλεπικαλύπτονται και συνδυάζονται σε μια ολιστική αναφωνική μονάδα: α. ηχητικές (*sonic*): ως μια μουσική ‘ονοματοποιία’, η μουσική απόδοση εξωμουσικών ήχων, π.χ. το κελάρυσμα ενός ρυακιού, ως προγραμματική μουσική (η προγραμματική ή περιγραφική μουσική, σε αντίθεση με την απόλυτη μουσική, προσπαθεί να αφηγηθεί, να περιγράψει ή να αναπαραστήσει μια εξωμουσική ιδέα, βλ. και συμφωνικό ποίημα) β. κινητικές (*kinetic*): περιγράφουν την κίνηση ανθρώπων, ζώων και αντικειμένων στο χωροχρόνο, π.χ. καλπασμός, τρέξιμο, αλλά εκφράζουν και την ακινησία, π.χ. ένα αχανές τοπίο και γ. απτικές (*tactile*): μια πλούσια, ομοιογενής, συμπαγής ηχητική υφή (συνήθως από έγχορδα), η οποία λειτουργεί ως υπόκρουση που γεφυρώνει και επενδύει, ‘παραγεμίζει’ τα κενά, δημιουργώντας μία αίσθηση άνεσης, ομαλότητας και ευρυθμίας στον ακροατή, μια σχεδόν απτική αισθητηριακή εμπειρία, μέσα από τη συναρμοστική της επενέργεια.

Στη συνέχεια ορίζεται η δεύτερη κατηγορία μουσικών σημείων, η συνεκδοχή του μουσικού είδους ή γένους, της μουσικής τεχνοτροπίας (*genre synecdoche*) (ό.π.: 5). Η συνεκδοχή είναι ένα λογοτεχνικό σχήμα στο οποίο ένας όρος αντικαθίσταται από έναν άλλο, με τον οποίο υπάρχει σχέση μέρους – όλου. Συνήθως χρησιμοποιείται το μέρος αντί του όλου (*pars pro toto*). Στη μουσική συνεκδοχή, εισάγονται ξένα μουσικά στυλιστικά στοιχεία σε ένα δεδομένο πλαίσιο, ως ένα μουσικό ‘παράθεμα’, τα οποία παραπέμπουν σε ένα άλλο στυλ αλλά και στο γενικότερο *genre*, υποσύνολο του οποίου

είναι αυτό το ‘αλλότριο’ στυλ (ένα παράδειγμα είναι η εισαγωγή στοιχείων από τη μουσική της υπαίθρου σε πολύπλοκα μπαρόκ έργα, ως παραπομπή σε ένα ποιμενικό, βουκολικό ύφος).

Η τρίτη κατηγορία είναι ο επεισοδιακός μαρκαδότης (*episodic marker*, ό.π.: 6-7), σημείο το οποίο σχετίζεται με παραμέτρους μουσικής έκφρασης και λειτουργεί ως προανάκρουση (*anacrusis*), οδηγώντας τη μουσική αφήγηση σε νέο μουσικό υλικό, θέμα ή ενότητα. Αυτοί οι επεισοδιακοί δείκτες μπορεί να σχετίζονται με επαναλήψεις, με επιβραδύνσεις, επιταχύνσεις, σταδιακές διαφοροποιήσεις στην ένταση, μελωδικές αναβάσεις ή καταβάσεις κτλ και γενικότερα με διάφορες σύντομες μουσικές διεργασίες. Η τελευταία κατηγορία είναι ο στυλιστικός δείκτης (*style indicator*), δηλαδή μια μουσική δομή ή ένα συγκρότημα δομών χαρακτηριστικών μιας συνθετικής νόρμας, π.χ. *blues*, κλασικισμός, *country* κτλ (ό.π.: 7).

5.6 Η σημειολογική θεωρία του Eero Tarasti

Στις αναλύσεις έργων που κάνει, ο Tarasti επιχειρεί να συνδέσει μουσικά γνωρίσματα με συναισθήματα μέσω ενός διευρυμένου εκφραστικού λεξιλογίου (Cook, 1996: 115). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει (1997: 15), “η μουσική έχει πάντα ένα περιεχόμενο και αυτό το περιεχόμενο διατηρεί μια κατά σύμβαση, αυθαίρετη σχέση με το σημαίνον του, την ακουστική, φυσική ενσάρκωση του μουσικού σημείου.”

Ο Tarasti ορίζει σε πρώτη φάση τις ‘ισοτοπίες’ της μουσικής (*isotopy*) - όρος δανεισμένος από τη φυσική - ως στρουκτουραλιστική ιδέα, δηλαδή τα επίπεδα σημασίας, “ένα σύνολο σημαντικών (*semantic*) κατηγοριών [...] που εγγυάται τη συνοχή και την αναλυσιμότητα οποιουδήποτε κειμένου ή συμπλέγματος σημείων” (Tarasti, 1994: 6, όπως

αναφέρει ο Cook, 1996: 113). Οι ιστοπίες είναι με άλλα λόγια ένα σύστημα αρχών βάσει του οποίου είναι δυνατή η άρθρωση ενός μουσικού κειμένου σε ενότητες με λογικό ειρμό (ό.π.).

Η έννοια της μουσικής ιστοπίας επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες (ό.π.: 7-10):

1. μία αχρονική και αφηρημένη, βαθιά δομή, 2. η θεματικότητα (*thematicity*), δηλαδή τα μουσικά θέματα, το μοτιβικό υλικό 3. τα χαρακτηριστικά ενός μουσικού είδους, ενός *genre*, 4. η μουσική υφή (*texture*) και 5. η κειμενική στρατηγική (*text strategy*), δηλαδή ο διαφορετικός χειρισμός των ίδιων θεματικών ιδεών, ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζονται κατά την εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης, πχ. σε μία πτώση, σε άλλη τονικότητα κτλ.

Ο Tarasti πρακτικά, πραγματοποιεί μία κατάτμηση του μουσικού κειμένου, χωρίζει το υπό ανάλυση έργο σε ενότητες, τις ιστοπίες, προτού προχωρήσει στην εφαρμογή του μοντέλου του για την παραγωγή του μουσικού νοήματος (Tarasti, 1994: 47). Διακρίνει τρεις κατηγορίες μουσικής άρθρωσης, τη χωρικότητα (*spatiality*), τη χρονικότητα (*temporality*) και τη θεατρικότητα (*actoriality*, σημ.: η μετάφραση του όρου γίνεται με κάποια επιφύλαξη). Η εσωτερική χωρικότητα αφορά τις αρμονικές και μελωδικές διαδικασίες, ενώ η εξωτερική χωρικότητα περιλαμβάνει τη μελωδική/τονική έκταση, το χώρο της παράστασης κτλ. Η χρονικότητα περιγράφει το μουσικό μέτρο, το ρυθμό ενώ το *actoriality* αναφέρεται στα μουσικά θέματα και μοτίβα (Cook, 1996: 113-4).

Ο Tarasti ορίζει περαιτέρω τις βασικές ‘τροπικότητες’ (*modalities*), οι οποίες απορρέουν από τις παραπάνω κατηγορίες άρθρωσης και είναι αλληλένδετες (Tarasti, 1994: 48-9 & 50): 1. το ‘είναι’ (*being*), δηλαδή η συμφωνία, η σταθερότητα, η

κατάσταση ηρεμίας, 2. το ‘πράττειν’ (*doing, faire*): η διαφωνία, η κινητικότητα, ο δυναμισμός, ένα μουσικό γεγονός, 3. το ‘θέλω’ (*will, vouloir*): η εξέλιξη της μουσικής, η κίνηση της προς τα εμπρός, η μουσική κατεύθυνση, η θελητική λογική της μουσικής, 4. η ‘γνώση’ (*know, savoir*): η γνωστική διάσταση στην πρόσληψη της μουσικής με βάση συγκεκριμένες πληροφορίες, 5. το ‘μπορώ’ (*can, pouvoir*): αφορά κυρίως την εκτέλεση, τη δεξιοτεχνία και την τεχνική αρτιότητα και αποτελεσματικότητα (*virtuosity*), 6. το ‘δέον’ (*must, devoir*): ζητήματα φόρμας, μορφής, ύφους και γενικότερα ό,τι έχει να κάνει με στυλιστικές και κανονιστικές κατηγορίες, έξω από το μουσικό έργο και τέλος, 7. η ‘πίστη’ (*believe, croire*): η πειστικότητα, η πειθώ του έργου, οι γνωσιοθεωρητικές (*epistemic*) αξίες της μουσικής.

5.7 Η σημειολογική προσέγγιση του Robert Hatten

Ο Hatten ορίζει τέσσερα σημασιολογικά πεδία (*semantic fields*) για την ερμηνεία του μουσικού νοήματος, τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται (2005, όπως αναφέρει η Stefanija, 2006: 2): α. η σαφής σήμανση (*markedness*), η οποία αναδεικνύει το μουσικό συντακτικό, β. τα θέματα (*topics*), στυλιστικοί τύποι με σταθερούς συσχετισμούς, που επιδέχονται ευέλικτες ερμηνείες (π.χ. χορευτικές φόρμες, σαλπίσματα του κόρνου), γ. η μεταφορικότητα (*troping*), δηλαδή ο συνδυασμός δύο ή περισσότερων θεμάτων (βλ. β.) για τη δημιουργία μιας μουσικής μεταφοράς, δ. η μουσική χειρονομία (*gesture*), με διεπιστημονικό, διαθεματικό χαρακτήρα, η οποία συμβάλλει στη σύλληψη της συνθετικότητας της μουσικής.

Ο Hatten θεωρεί ότι η ίδια η μουσική ενσαρκώνει εκφραστικές διεργασίες και ιδιότητες— και όχι απλώς τα δομικά της στοιχεία (1994, όπως αναφέρει ο Cook, 1996:

108). Πιστεύει ότι το μουσικό νόημα είναι εγγενές στη μουσική και ενστερνίζεται την τοποθέτηση του Nattiez ότι αυτό το νόημα εκπορεύεται από τις σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων του έργου (Hatten, 1994: 276; Nattiez, 1987: 108, όπως αναφέρει ο Cook, 1996: 110). Ο Cook ασκεί κριτική σε αυτήν τη θεωρία, καταλογίζοντας της ότι συμβάλλει στη διαιώνιση του χάσματος μεταξύ του μουσικού έργου και της υποδοχής του από τον ακροατή ή αλλιώς, μεταξύ θεωρίας και μουσικολογίας (ό.π.: 113).

6. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας, δηλαδή η μετάδοση του επιδιωκόμενου, του σκοπούμενου μηνύματος από το μουσικό πομπό (*transmitter*) στο δέκτη (*receiver*) μέσω του κωδικοποιημένου διαύλου της μουσικής είναι πιθανό να προσκρούσει σε εμπόδια και να αποτύχει (Tagg, 1999a: 9-12). Αυτό μπορεί να οφείλεται στα παρακάτω αίτια:

- α. ανεπάρκεια στον κώδικα (*codal incompetence*): το λεξιλόγιο μουσικών συμβόλων δεν είναι κοινό για τον πομπό και το δέκτη.
- β. παρεμβολή στον κώδικα (*codal interference*): παρά την ύπαρξη μιας κοινής βάσης μουσικών συμβόλων και τη δυνατότητα κατανόησης τους, οι κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες, οι προθέσεις, τα κίνητρα και οι προσδοκίες του πομπού και του δέκτη διαφέρουν. Παρεμβολές μπορεί να προκαλέσει επίσης το διαφορετικό πλαίσιο αναπαραγωγής και ακρόασης της μουσικής (π.χ. ένα κλασικό έργο ως υπόκρουση σε μία διαφήμιση) και η ύπαρξη διαμετρικά αντίθετων πολιτικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων (π.χ. δεξιά vs αριστερή ιδεολογία).

7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agawu, K. (1999). The challenge of semiotics. Στο Cook, N. & Everist, M. (Eds.). *Rethinking music*. Oxford University Press. 138-160.
- Boilès, C. L. (1982). Processes of musical semiosis. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 14. 24-44.
- Clark, A. (1982). Is music as language? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 41 (2). 195-204.
- Cook, N. (1996). Review-essay: Putting the meaning back into music, or semiotics revisited. *Music Theory Spectrum*. 18 (1). 106-123.
- DeNora, T. (1986). How is extra-musical meaning possible? Music as a place and space for “work”. *Sociological Theory*. 4 (1). 84-94.
- Dougherty, W. P. (1997). Musical semeiotic: a Peircean perspective. *Contemporary Music Review*. 16 (4). 29-39.
- Dunsby, J. (1983). Music and semiotics: the Nattiez phase. *The Musical Quarterly*. 69 (1). 27-43.

Feld, S. (1984). Communication, music and speech about music. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16. 1-18.

Feld, S. & Fox, A. A. (1994). Music and language. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 23. 25-53.

Leman, M. (1999). Naturalistic approaches to musical semiotics and the study of causal musical signification, στο Zannos, I. (Ed.). *Music and Signs – Semiotic and Cognitive Studies in Music*. Bratislava: ASCO Art and Science. 11-38.

Lévi-Strauss, C. (2001). *Το ωμό και το μαγειρεμένο*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδη.

Mazzola, G. (1999). Semiotic aspects of musicology: semiotics of music, στο Posner et al. (Eds.). *A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Vol. III. Berlin: Mouton de Gruyter.

Mazzola, G. (2002). *The Topos of Music: Geometric logic of concepts, theory, and performance*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag.

Molino, J. (1990). Musical fact and the semiology of music. *Music Analysis*. 9 (2). 113-156 (μετάφραση: Underwood, J. A., εισαγωγή: Ayrey, C., 105-111).

Monelle, R. (2000). *The sense of music: semiotic essays*. New Jersey, Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Nattiez, J-J. & Ellis, K. (1989). Reflections on the development of semiology in music. *Music Analysis*. 8 (1/2). 21-75.

Nattiez, J-J (1990). Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association*. 115 (2). 240-257 (μετάφραση: Ellis, K.).

Nöth, W. (1995). Aesthetics and Visual Communication: Music, στο *Handbook of Semiotics (Advances in semiotics)*. (διευρυμένη και αναθεωρημένη μετάφραση του πρωτοτύπου *Handbuch der Semiotik*, 1985, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 429-434.

Pratt, S. (δ. υ.). What is music for my barber, or for Glenn Gould? Individual and cultural relativism. Ανάκτηση από http://simonpratt.co.uk/documents/musicformybarber_web.pdf, 10-5-2010.

Spychiger, M. B. (2001). Understanding musical activity and musical learning as sign processes: toward a semiotic approach to music education. *Journal of aesthetic Education*. 35 (1). 53-67.

Subotnik, R. R. (1978). The cultural message of musical semiology: some thoughts on music, language, and criticism since the Enlightenment. *Critical Inquiry*. 4 (4). 741-768.

Tagg, P. (1987). Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*. 66 (1-3). 279-298.

Tagg, P. (1992). Towards a sign typology of music. Στο Dalmonte, R. Baroni, M. (Eds). *Secondo convegno europeo dia analisi musicale*. Trento: Università degli studi di Trento. 369-378.

Tagg, P. (1999a). Introductory notes to music semiotics. Why and how is who communicating what to whom and with what effect? Version 3: Liverpool/Brisbane. 1-47.

Tagg, P. (1999b). Music, moving image, semiotics and the democratic right to know. Βασισμένο στο αντίστοιχο *paper* που παρουσιάστηκε στο συνέδριο “*Music and Manipulation*”, Nalen, Stockholm.

Stefanija, L. (2006). Globalizing musical identities: remarks on the semiotics of music. “Musical Culture and Memory”-The 8th International Symposium of the Department of Musicology and Ethnomusicology, April 11-15 2006, Belgrade
Ανάκτηση από το διαδίκτυο στις 10-5-2010:
<http://www2.arnes.si/~lstefa/Clanki/GlobalizingIdentitiesRemarksOnMusicSemiotics.pdf>

Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Tarasti, E. (1997). The emancipation of the sign: on the corporeal and gestural meanings in music. *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée (AS/SA)*. 2 (4). 15-26.

Turino, T. (1999). Signs of imagination, identity, and experience: a Peircian Semiotic Theory for music. *Ethnomusicology*. 43 (2). 221-255.

Van Baest, A. & Van Driel, H. (1995). *The semiotics of C. S. Peirce applied to music: a matter of belief*. The Netherlands: Tilburg University Press.