

Η Μουσική ως Γλώσσα: Μέθοδοι συνοχής στο μουσικό και το γλωσσικό κείμενο

Χριστίνα Αναγνωστοπούλου

Επίκουρη καθηγήτρια ΤΜΣ – ΕΚΠΑ

chrisa@music.uoa.gr

I. Μουσική και Γλώσσα

Η ιδέα ότι η μουσική και η γλώσσα έχουν πολλές ομοιότητες έχει μεγάλο ιστορικό και γεωπολιτισμικό βάθος. Ήδη από την Αρχαία Ελλάδα χρησιμοποιείται ο όρος *Μουσική* ως εννιαίος όρος για να περιγράψει τη μουσική και τη γλώσσα. Στον 17ο και 18ο αιώνα μελετάται η σχέση μουσικής και ρητορικής, μας εξηγεί ο Νοϊμπάουερ (1986), με τη μουσική ρητορική να είναι η πιο σημαντική προσπάθεια στην ιστορία να εφαρμοστούν προφορικές αρχές στη μουσική. Τον 18ο και 19ο αιώνα η ανάπτυξη της απόλυτης μουσικής, μαζί με όλα τα είδη μουσικής όπου γίνεται χρήση της γλώσσας (όπερα, λίντερ, κλπ) μας δίνουν παραπέρα ενδείξεις της στενής σχέσης που υπάρχει μεταξύ μουσικής και γλώσσας (Αγκάγου, 2009).

Στον 20 αιώνα έχουμε μία μεγάλη καινοτομία: την εισαγωγή και κυριαρχία των γλωσσολογικών μοντέλων στη μελέτη των μουσικών έργων. Αυτό δίνει μία νέα τροπή στον τομέα της μουσικής ανάλυσης, αλλά και στον τρόπο σκέψης γύρω από τη μουσική. Η μουσική πλέον θεωρείται πολύ κοντά στη γλώσσα, θεωρείται μία γλώσσα ουσιαστικά, και η γλώσσα μία μουσική (κατά τα λεγόμενα του Λίντοβ, 2005). Και σε αυτό συνδράμουν με τα ευρήματά τους και άλλες επιστήμες όπως είναι η ψυχολογία, η νευροφυσιολογία και η πληροφορική. Μερικά καθαρά παραδείγματα αυτής της τάσης στη μουσική ανάλυση εμφανίζονται με τους Λέρνταλ και Τζάκεντοφ (1983), Ντέιβιντ Λίντοβ (2005), Ντέρυκ Κουκ (1959), Ζαν-Ζακ Νατιέ (1975), και πολλούς ακόμα.

Ο Ρέιμοντ Μονέλ στο βιβλίο του *Γλωσσολογία και Σημειολογία στη Μουσική* (1992) μας μιλά για αναλογίες μεταξύ γλώσσας και μουσικής σε όλα τα επίπεδα περιγραφής – από το φωνολογικό, το λεξικό, μορφολογικό, συντακτικό, σημασιολογικό, και την ολόκληρη πραγματεία και κείμενο (discourse, text). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση που κάνει μεταξύ μουσικής και σημασιολογικού επιπέδου στη γλώσσα. Με το παράδειγμα των λάιτμοτιφ στον Βάγκνερ, ορίζει την επανάληψή τους ως σημασιολογική και όχι ως συντακτική ιδιότητα.

Γιατί όμως η μουσική ως γλώσσα είναι τόσο σημαντική για τη μουσική ανάλυση; Αναρωτιέται ο Κόφι Αγκάγου (2009), ένας από τους μεγαλύτερους στοχαστές της μουσικής και αναλυτές σήμερα. Αν παραθέσουμε τη γλώσσα και τη μουσική, ως δύο συστήματα επικοινωνίας μέσα στον χρόνο, βλέπουμε πολλές ομοιότητες που αξίζει να αναφερθούν και να συζητηθούν. Σε αυτή την προσέγγιση βέβαια, την εύρεση ομοιοτήτων και κοινών στοιχείων μεταξύ των δύο συστημάτων, πρέπει κανείς να είναι πολύ

προσεκτικός, γιατί όσες ομοιότητες και αν εντοπίσουμε, άλλες τόσες είναι και οι διαφορές.

Ο Αγκάγου κάνει κάποιες παρατηρήσεις πάνω στο αν και γιατί η μουσική μπορεί να συγκριθεί με τη γλώσσα. Μεταξύ αυτών είναι και οι ακόλουθες:

- Αντίθετα με τη γλώσσα, η οποία είναι και ένα μέσο επικοινωνίας και ένα όχημα για καλλιτεχνική έκφραση, η μουσική υπάρχει κυρίως στο καλλιτεχνικό ποιητικό πεδίο (poietic level, κατά τον διαχωρισμό του Μολίνο, 1990, που δέχεται και ο Νατιέ, 1975), αν και μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για απλούς επικοινωνιακούς σκοπούς (π.χ. Το γαλλικό κόρνο στο κυνήγι, παραδείγματα από εκκλησιαστική μουσική, κλπ).
- Όπως και η γλώσσα (στο ακουστικό της μέρος), έτσι και η μουσική είναι οργανωμένη σε ενότητες χρονικά περιορισμένες, έχοντας αρχή, μέση και τέλος. Αυτές οι ενότητες υπάρχουν στο ουδέτερο πεδίο (neutral level) και δεν περιορίζουν τις ερμηνείες που μπορούμε να τους δώσουμε.
- Η μουσική σύνθεση, όπως και η γλωσσική, είναι οργανωμένη σε ξεχωριστές μονάδες ή τεμάχια. Η μουσική μπορεί, με αυτή την έννοια, να κερματίζεται. Το να κατανοούμε ένα χρονικά περιορισμένο φαινόμενο σημαίνει να το κατανοούμε σε συνάρτηση με τα τεμάχιά του, και οι περισσότερες αναλυτικές μέθοδοι ασχολούνται με μονάδες και τεμάχια στη μουσική.
- Η μουσική υπάρχει σε δύο αλληλοεξαρτώμενα πεδία, το πεδίο της αλληλουχίας και το πεδίο της συνήχησης. Η γλώσσα δεν περιέχει το πεδίο συνήχησης, και υπάρχει η μοναδικότητα του φαινομένου της αρμονίας στη μουσική.
- Ενώ οι λέξεις έχουν ένα νόημα που είναι λιγότερο ή περισσότερο καθορισμένο, στη μουσική οι μονάδες (όποιες κι αν είναι αυτές) δεν έχουν καθορισμένο ή συγκεκριμένο νόημα.
- Το μουσικό και το γλωσσικό νόημα μπορούν να είναι ενδο- η εξωαναφορικά.

Ο Αγκάγου ουσιαστικά παραδέχεται ένα ουδέτερο πεδίο στη μουσική, ξεχωριστά από το ποιητικό και το αισθητικό, όπως και στη γλώσσα. Αυτά τα ουδέτερα πεδία μπορούν να δεχτούν πολλές ερμηνείες. Ειδικά στη μουσική ο Αγκάγου δηλώνει ότι το νόημα δεν είναι καθορισμένο αλλά μπορεί να αλλάξει ανάλογα με το πλαίσιο (που συνήθως είναι το συγκεκριμένο έργο υπό ανάλυση), καθώς και την προσωπική άποψη του αναλυτή. Πιστεύει στο ενδοαναφορικό νόημα της μουσικής, δηλαδή ότι το νόημα της μουσικής είναι η ίδια η μουσική, και θα δούμε στη συνέχεια τους μηχανισμούς με τους οποίους αυτό γίνεται δυνατό.

Για να υπάρξει όμως αντιληπτό νόημα, είτε στο γλωσσικό κείμενο είτε στη μουσική, είναι απαραίτητη η γνωσιακή ιδιότητα της συνεκτικότητας (coherence). Με τη συνεκτικότητα υπάρχει κατανοητότητα, και άρα μετάδοση νοήματος στον ανθρώπινο δέκτη (ακροατή, αναγνώστη, αναλυτή, κλπ). Η συνεκτικότητα στη νόηση, δηλαδή στο αισθητικό επίπεδο, έχει σαν προϋπόθεση μία ιδιότητα στο ουδέτερο πεδίο της μουσικής ή της γλώσσας: τη συνοχή (cohesion). Χωρίς συνοχή δεν μπορεί να υπάρξει νόημα στο ουδέτερο επίπεδο, ούτε κατά συνέπεια συνεκτικότητα και μετάδοση νοήματος στο αισθητικό, και αυτό ισχύει τόσο για τη γλώσσα όσο και για τη μουσική.

Τις τελευταίες δεκαετίες η γλωσσολογική ανάλυση αλλά και η μουσική ανάλυση, έχουν επικεντρωθεί σε θέματα συνοχής και πώς αυτή παρουσιάζεται στο μουσικό ή το

γλωσσικό κείμενο. Παρόλα αυτά, η σύγκριση των μηχανισμών συνοχής στο μουσικό και το γλωσσικό κείμενο είναι λιγότερο συχνή.

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζουμε έναν παραλληλισμό των δύο -- Πρώτα θα δούμε κάποιες από τις πολλές μεθόδους με τις οποίες επιτυγχάνεται η συνοχή στη γλώσσα, και μετά θα δούμε πώς αυτές οι μέθοδοι υπάρχουν και στη μουσική ανάλυση. Πιο συγκεκριμένα θα δούμε τη θεωρία των Χάλιντεϋ και Χασάν (2013), μία κλασική θεωρία συνοχής στη γλώσσα που πρωτοεμφανίστηκε το 1976, και πώς αυτή έχει αντίκρισμα στη μουσική. Κατόπιν θα στραφούμε στη θεωρία της σημαντικής του Γκρέιμας (1966), που ενισχύει τα λεγόμενα των Χάλιντεϋ και Χασάν όσον αφορά στη συνοχή του γλωσσικού και μουσικού κειμένου, και θα βγάλουμε κάποια συμπεράσματα σχετικά με τη συνοχή στη μουσική.

Η αναλογία που θα παρουσιάσουμε μεταξύ γλώσσας και μουσικής διαφέρει από τους τρέχοντες παραλληλισμούς σε τρία πράγματα: Πρώτον, το επίκεντρο της γλωσσικής ανάλυσης είναι στο κείμενο και όχι στην πρόταση, εκεί δηλαδή που άλλα μοντέλα υποστηρίζουν ότι υπάρχει συνάφεια σε σχέση με τη μουσική. Δεύτερον, εξετάζεται μία σχέση σημασιολογική μάλλον παρά συντακτική. Τρίτον, επικεντρωνόμαστε στη μουσική και τη γλωσσική επιφάνεια, μελετώντας πώς τα στοιχεία τους συνδέονται μεταξύ τους, χωρίς να κάνουμε ισχυρισμούς όσον αφορά την υποκείμενη ιεραρχική δομή (όπως για παράδειγμα οι Λέρνταλ και Τζάκεντοφ).

II. Θεωρία συνοχής των Χάλιντεϋ και Χασάν

Οι Χάλιντεϋ και Χασάν (2013) χρησιμοποιούν τον όρο πραγματεία (discourse) για να δηλώσουν μία σημασιολογική γλωσσική ενότητα, όπως ένα μικρό ή μεγάλο κείμενο, ένα διάλογο, ή μία συνομιλία οποιασδήποτε μορφής ή μήκους. Η σημαντικότερη και αναγκαία συνθήκη για να χαρακτηριστεί ένα γλωσσικό τεμάχιο πραγματεία και όχι απλά ένα σύνολο προτάσεων είναι η συνοχή του. Η συνοχή υπάρχει όταν κάποιο γλωσσικό στοιχείο για να ερμηνευτεί χρειάζεται κάποιο προγενέστερό του, ή είναι σημασιολογικά κοντά σε κάποιο από αυτό. Ένα παράδειγμα: “Ο καθηγητής Θερμοδυναμικής ετοίμασε μία άσκηση για τους φοιτητές του...”. Η λέξη “του” χρειάζεται τη λέξη καθηγητής για να ερμηνευτεί – και αυτός ο μηχανισμός συνοχής λέγεται αναφορά. Επίσης, οι λέξεις καθηγητής και φοιτητές είναι σημασιολογικά κοντά, και ανήκουν στο ίδιο σημασιολογικό δίκτυο. Αυτός ο μηχανισμός συνοχής λέγεται λεκτική συνοχή.

Η λεκτική συνοχή χωρίζεται σε δύο είδη: Την επανάληψη (reiteration) και τη συνεμφάνιση (collocation). Reiteration – επανάληψη έχουμε όταν υπάρχει είτε ακριβής επανάληψη μίας λέξης, είτε ενός συνωνύμου, είτε μίας λέξης σημασιολογικά γενικότερης από την πρώτη. Η συνεμφάνιση εμφανίζεται με τη χρήση λέξεων που βρίσκονται σημασιολογικά πιο μακριά απ' ό,τι στην επανάληψη αλλά και πάλι μπορούμε να τις δούμε ως ανήκουσες στο ίδιο σημασιολογικό δίκτυο εννοιών.

Οι λεκτικές αλυσίδες συνοχής είναι σύνολα λέξεων μέσα σε μία πραγματεία που συνδέονται μέσω επανάληψης και συνεμφάνισης, και μπορούν να κατηγοριοποιηθούν μαζί σύμφωνα με το κοντινό σημασιολογικό τους περιεχόμενο. Συνήθως σε ένα κείμενο υπάρχουν αρκετές λεκτικές αλυσίδες συνοχής που συνυπάρχουν παράλληλα ως συνύφανση. Ένα παράδειγμα λεκτικής συνοχής στη γλώσσα μπορούμε να δούμε στο ακόλουθο κείμενο: (Το παράδειγμα είναι ένα τυχαίο χωρίο από κείμενο συναδέλφου).

Παραθέτω και μέρος από το πρωτότυπο κείμενο, έτσι ώστε ο αναγνώστης να έχει προσωπική άποψη για τη σειρά εμφάνισης των 24 τονικοτήτων αλλά και για τον τρόπο που τις παρουσιάζει ο Μάτεζον. Παρατηρεί κανείς ότι ο Γερμανός λόγιος περιγράφει κάθε τονικότητα αναφέροντας τους τρεις φθόγγους που συν-αποτελούν τη συγχορδία της τονικής της, το θεμέλιο φθόγγο και το είδος της τονικότητας. (Φιτσιώρης, 2010)

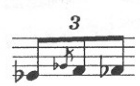
Στο παραπάνω κείμενο μπορούμε να βρούμε:

- Τις εξής αναφορές:
 - Μάτεζον – Γερμανός λόγιος
 - τονικότητα – τονικής της
- Και επαναλήψεις με τη μορφή λεκτικών αλυσίδων:
 - κείμενο – αναγνώστης – άποψη – παρουσιάζει – περιγράφει
 - τονικοτήτων – φθόγγους – συγχορδία – τονικής – θεμέλιο

Βλέπουμε δηλαδή πολλές σημασιολογικές λεκτικές επαναλήψεις που προσδίδουν στο κείμενο συνοχή, και κατά συνέπεια συνεκτικότητα.

III. Παραδειγματική ανάλυση

Ας πάρουμε τώρα την περίπτωση της μουσικής: Η βασικότερη αρχή που διέπει το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος των μουσικών έργων είναι η επανάληψη. Η επανάληψη μπορεί να είναι είτε αυτούσια, είτε με μορφή παραλλαγής, είτε με μορφή μετασχηματισμού (transformation), κρατώντας κάποιες μουσικές παραμέτρους σταθερές και αλλάζοντας κάποιες άλλες (για παράδειγμα, το ρυθμό, το μελωδικό περίγραμμα, τη διαστηματική αλληλουχία, κλπ). Το τι θεωρείται επανάληψη, (ή παραλλαγή, ή μετασχηματισμός) είναι απόλυτα εξαρτημένο από το πλαίσιο του μουσικού έργου μέσα στο οποίο υπάρχει η επανάληψη. Η αναλυτική μέθοδος που αναδεικνύει ξεκάθαρα την αρχή της επανάληψης σε ένα έργο ή ένα σύνολο έργων είναι η παραδειγματική ανάλυση. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα ανάλυσης είναι το έργο Σύρινξ του Ντεμπυσσύ σε μία παραδειγματική ανάλυση του Νατιέ (1975).

A	B	C	D
			
			
			
			
			
			
			
			
	E		
			
			
			
			

Segment 26

(Η εικόνα είναι δανεισμένη από τον Καμπουρόπουλο, 2000).

Παρατηρούμε λοιπόν ότι:

- Στη μουσική η έννοια της αναφοράς υπάρχει έμμεσα σε κάθε επανάληψη, μια που κάθε επανάληψη, για να έχει νόημα, αναφέρεται σε κάτι που έχει ήδη ακουσθεί (ή παράδειγμα – paradigm με την ορολογία που χρησιμοποιεί ο Νατιέ).

- Υπάρχουν αλυσίδες συνοχής με υλικό που επαναλαμβάνεται, και στην παραδειγματική ανάλυση αυτές είναι οι παραδειγματικές κατηγορίες στις οποίες κατηγοριοποιείται το μουσικό υλικό.
- Το τι ανήκει στην κάθε παραδειγματική κατηγορία (δηλαδή το τι θεωρείται επανάληψη) είναι στην κρίση του ακροατή – αναλυτή και εξαρτάται από το υπόλοιπο μουσικό υλικό που συνυπάρχει στο μουσικό έργο.

Παρατηρούμε παρόμοιους μηχανισμούς συνοχής στο μουσικό έργο, που στηρίζονται στην αρχή της μουσικής επανάληψης. Στη μουσική ψυχολογία έχει καταδειχθεί ότι η αρχή της επανάληψης δημιουργεί συνοχή που σε γνωσιακό επίπεδο μεταφράζεται ως συνεκτικότητα, και μας κάνει να αντιλαμβανόμαστε το μουσικό έργο ως μία οντότητα. Χαρακτηριστικά σε αυτόν τον τομέα είναι τα ψυχολογικά πειράματα της Igène Deliège (2007), που μελετά το μουσικό νόημα που βασίζεται στη μουσική επανάληψη, χρησιμοποιώντας μουσικούς και μη μουσικούς, και γνωστά μουσικά έργα.

Η ερώτηση που αυτόματα τίθεται όμως είναι ότι στη γλώσσα μιλάμε για σημασιολογική επανάληψη και συνοχή. Στη μουσική η επανάληψη σε ποιο επίπεδο βρίσκεται, στο σημασιολογικό ή στο συντακτικό;

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η επανάληψη στη μουσική είναι όντως σημασιολογική εφόσον πετυχαίνει τη συνεκτικότητα του μουσικού έργου, χωρίς αυτό να αποκλείει και τον χαρακτηρισμό της ταυτόχρονα ως συντακτική. Στο σημασιολογικό επίπεδο, η επανάληψη μίας μουσικής έννοιας δημιουργεί νόημα από μόνη της, και γι' αυτό το νόημα είναι ενδομουσικό (χωρίς αυτό πάλι να αποκλείει και το εξωμουσικό νόημα που υπάρχει συχνά στη μουσική). Έτσι λοιπόν η αναφορά και η λεκτική συνοχή της γλώσσας είναι ένα και το αυτό στη μουσική.

IV. Η θεωρία του Γκρέιμας και η προσαρμογή της για τη μουσική ανάλυση

Ο Μονέλ (1992), μιλώντας για το σημασιολογικό επίπεδο της μουσικής, αναφέρει τη γλωσσολογική θεωρία της σημ-ανάλυσης (semeanalysis) του Γκρέιμας (1966), που είναι μία συστηματική προσέγγιση στη δομή του ίδιου του νοήματος, και η οποία έχει χρησιμοποιηθεί και στη μουσική ανάλυση. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, που αρχικά διαμορφώθηκε για τη γλώσσα, η κάθε λέξη στο σημασιολογικό της επίπεδο αποτελείται από μικρότερα άτομα νοήματος (semes). Κάποια από αυτά είναι μόνιμα και δεν αλλάζουν, αποτελώντας τον σημικό πυρήνα του νοήματος της λέξης. Κάποια άλλα αλλάζουν ανάλογα με το συγκεκριμένο (context) στο οποίο βρίσκεται η λέξη. Για να είναι δύο λέξεις σημασιολογικά κοντά, πρέπει να έχουν κοινά semes, δηλαδή άτομα νοήματος, αλλιώς η φράση δεν έχει συνοχή, και κατ' επέκταση νόημα. Καθώς μία πραγματεία ή ένα κείμενο ξετυλίγεται μέσα στο χρόνο, κάποια άτομα νοήματος συνεχίζουν να υπάρχουν τοπικά για κάποιο διάστημα, και λέγονται classemes. Όταν ένα classeme υπάρχει για ολόκληρο το κείμενο ή την πραγματεία, τότε λέγεται isotopy.

Ο Γκρέιμας υποστηρίζει ότι αυτή η πλεονασματικότητα (redundancy) που λαμβάνει χώρα κιόλας από την αρχή ενός κειμένου, δημιουργεί στο κείμενο την ευκολία κατανόησής του.

Στη μουσική τώρα η αναλογία είναι φανερή. Παρόλο που είναι δύσκολο να ορίσουμε τα semes μίας μουσικής έννοιας, παραδείγματος χάριν ενός μοτίβου, η

επανάληψη στη μουσική δημιουργεί την κατανόηση. Πολλές φορές εκείνο που επαναλαμβάνεται στη μουσική δεν είναι τόσο ξεκάθαρο όπως ένα μοτίβο ή μία φράση, αλλά κάποια ιδιότητα μίας φράσης. Για παράδειγμα, ένα μελωδικό περίγραμμα, μία χρωματική κλίμακα, μία αλληλουχία διαστημάτων, ένα ρυθμικό στοιχείο, κλπ. Αν γυρίσουμε πάλι στην παραδειγματική ανάλυση του Σύριγξ του Νατιέ, βλέπουμε ότι εκείνο που ουσιαστικά επαναλαμβάνεται είναι μουσικές ιδιότητες όπως μελωδικό περίγραμμα, διαστηματικές αλληλουχίες, ρυθμικά σχήματα, κλπ. Αυτές οι ιδιότητες μπορούν να παρομοιαστούν με τα *semes* του κάθε μουσικού τεμαχίου. Κάποια *semes* επαναλαμβάνονται και δημιουργούν τη μουσική κατανόηση. Μπορούμε να έχουμε *semes* που είναι τοπικά για κάποιο χρόνο (*classemes*) ή κάποια άλλα που να εμφανίζονται καθ' όλη τη διάρκεια ενός μουσικού έργου (*isotopies*). Από αυτή τη σκοπιά, η επανάληψη στη μουσική και πάλι μοιάζει με το σημασιολογικό επίπεδο της γλώσσας, παρά με το γραμματικό ή το συντακτικό.

V. Συμπεράσματα

- Μουσική και πραγματεία ή κείμενο είναι διαδικασίες μέσα στο χρόνο, και συνεπώς η συνοχή τους επιτυγχάνεται μέσω παρόμοιων μηχανισμών επανάληψης.
- Η μουσική συνοχή επιτυγχάνεται μέσω της επανάληψης. Η επανάληψη αυτή δεν είναι απαραίτητα επανάληψη κάποιου μουσικού χωρίου, αλλά μπορεί να είναι επανάληψη κάποιας μουσικής ιδιότητας.
- Η επανάληψη στη μουσική σχετίζεται ταυτόχρονα και με την αναφορά στη γλώσσα, αλλά και με τη λεκτική συνοχή. Δηλαδή οι δύο μηχανισμοί στη γλώσσα είναι ο ίδιος μηχανισμός στη μουσική.
- Η επανάληψη και η συνοχή στη μουσική είναι σημασιολογική ιδιότητα, χωρίς αυτό να αποκλείει το να είναι και συντακτική.
- Παρόλες τις ομοιότητες μεταξύ μουσικής και γλώσσας που εντοπίζονται σε αυτό το άρθρο, υπάρχουν και αμέτρητες διαφορές, που τις κάνουν ξεχωριστές ανθρώπινες διαδικασίες, και που αποτελούν το περιεχόμενο ενός νέου άρθρου.

Βιβλιογραφία

K. Agawu, *Music as Discourse – Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Oxford 2009.

E. Cambouropoulos, G. Widmer “Automated Motivic Analysis via Melodic Clustering” *Journal of New Music Research* 29(4) (2000) 347-370.

D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.

I. Deliège, 2007. “Similarity relations in listening to music: How do they come into play?” *Musicae Scientiae, Discussion Forum* 4a (2007) 9-37.

A.J. Greimas, *Sémantique Structurale, recherche de méthode*. Larousse, Paris 1966.

M.A.K. Halliday and R. Hasan, *Cohesion in English*, Routledge, Oxford 2013.

F. Lerdahl and R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge MA 1983.

D. Lidov, *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Indiana University Press 2005.

J. Molino “Musical Fact and the Semiology of Music”, trans. J. A. Underwood, *Music Analysis* 9/2 (1990), 113-156.

R. Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, Chur 1992.

J.J. Nattiez, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, Union Générale d' Editions, Paris 1975.

J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven 1986.

Γ. Φιτσιώρης, *Τα Χορικά Του Μπαχ*, Παπααργυρίου – Νάκας, Αθήνα 2010.