

**Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΓΑΛΛΙΚΩΝ ΟΝΟΜΑΣΙΩΝ
ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ ΤΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΣΟΥΙΤΑΣ.
ΤΟ ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ**

**Σπύρος Ραυτόπουλος
Μιχάλης Γκαρτζόπουλος**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Δίνεται μορφολογικός ορισμός της σουίτας, γίνεται σύντομη αναφορά στην ιστορική της προέλευση και εξηγείται η επικράτηση των γαλλικών ονομασιών των μερών της. Συνοψίζονται οι όροι της απόδοσης των γαλλικών ονομασιών στην ελληνική γλώσσα. Περιγράφεται η χρήση συμμορφωμένων και ασυμμόρφωτων δανείων. Επιχειρείται η επίλυση προβλημάτων ορθογραφίας και επιλογής γένους. Επισημαίνεται η πιθανότητα ύπαρξης πρόσθετων αισθητικών και άλλων κριτηρίων κατά τη διεργασία της ονοματοθεσίας. Τίθεται το ευρύτερο πρόβλημα της ελληνικής μουσικής ορολογίας.

**THE RENDERING OF THE FRENCH NAMES
OF THE PARTS OF THE BAROQUE SUITE.**

THE WIDER PROBLEM OF THE HELLENIC MUSICAL TERMINOLOGY

**Spyros Raftopoulos
Michalis Gartzopoulos**

SUMMARY

The morphologic definition of the suite is presented, its historical origin is briefly referenced and an explanation of the prevalence of the French names of its parts is given. There is a summary of the terms of these French names as they are rendered in the Hellenic language. A description of the use of the adapted and in-adapted loans is described. There is an attempt to solve problems of orthography and choice of gender. It is pointed out that there might be additional aesthetic and other criteria in the naming process. The wider problem of the Hellenic musical terminology is set forth.

0 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε ένα διεθνές περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από αλματώδη ανάπτυξη των επιστημών, της τεχνολογίας και κυρίως του τομέα της διάδοσης πληροφοριών, η αφομοίωση των επιτευγμάτων του πνεύματος, προϋποθέτει τη διαρκή διεπιστημονική επικοινωνία και συνεργασία. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, συχνό πρόβλημα αποτελεί η μερική άγνοια ή ακόμα η έλλειψη μιας κοινής επιστημονικά αποδεκτής ορολογίας, έλλειψη που οδηγεί σε αυτοσχεδιασμούς με αποτέλεσμα τη διαστρέβλωση της σημασίας δόκιμων όρων, τη χρήση προϋπαρχόντων αδόκιμων όρων ή την αυθαίρετη επινόηση νέων. Κατά συνέπεια, ο ρόλος της γλωσσολογίας και ειδικότερα το τμήμα της που αφορά στην ορολογία αποκτά

κομβική θέση, καθιστώντας την ουσιαστικό εργαλείο ενδοπεδιακής και διαπεδιακής επικοινωνίας.

Με αφορμή την έρευνά μας με τίτλο “Προς μια τυπολογία της μουσικής του Γ.Σ. Μπαχ για πληκτροφόρο” και υπότιτλο “Οι αγγλικές και γαλλικές σουίτες”, που επικεντρώνεται σε έναν πολύ ειδικό τομέα της μουσικής, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στο ζήτημα της απόδοσης στα ελληνικά των ξενόγλωσσων ονομασιών των μερών της σουίτας, ως τμήμα του γενικότερου προβλήματος της μουσικής ορολογίας στην ελληνική γλώσσα.

1 ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΚΑΙ ΟΝΟΜΑΣΙΕΣ ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ ΤΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΣΟΥΙΤΑΣ.

Η σουίτα αποτελεί την ακολουθία μουσικών κομματιών διαφορετικού χαρακτήρα και ύφους που εντούτοις συγκροτούν μια ενότητα. Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε το 1557, παγιώθηκε όμως στα τέλη του δέκατου έβδομου αιώνα. Η σουίτα λοιπόν είναι δημιουργήμα του μπαρόκ, περιόδου κατά την οποία και έλαβε τα τυπικά χαρακτηριστικά της. Τα κομμάτια που την απαρτίζουν προέρχονται από προγενέστερες χορευτικές μορφές που επικράτησαν κατά το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Έτσι η μπαρόκ σουίτα, χωρίς να αποτελείται από χορούς με την κυριολεκτική έννοια, απαρτίζεται από κομμάτια που φέρουν ως επί το πλείστον ονομασίες παλαιών χορών. Οι ονομασίες αυτές είναι στην πλειονότητά τους γαλλικής προέλευσης, γεγονός που εξηγείται από την καθοριστική συμβολή των Γάλλων συνθετών τόσο στη διαμόρφωση της αρχικής χορευτικής μορφής της σουίτας, όσο και στην ανάπτυξη της μεταγενέστερης μη χορευτικής μορφής σημαντική εκπρόσωπος της οποίας υπήρξε η σουίτα για πληκτροφόρο όργανο. Οι ίδιες γαλλικές ονομασίες δε διατηρήθηκαν μόνο στο έργο του Μπαχ και άλλων Γερμανών συνθετών της εποχής, αλλά επιζούν μέχρι σήμερα.

2 Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΜΕΡΩΝ ΤΗΣ ΣΟΥΙΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Βασική διαπίτωσή μας αποτέλεσε ότι η εφαρμογή κοινών, για όλες τις περιπτώσεις, κριτηρίων διαγλωσσικής αντιστοίχισης των εν λόγω ονομασιών, είναι αδύνατη. Με βάση κυρίως την ετυμολογία του και τη φωνητική εκφορά του κάθε όρος έπρεπε να ενταχθεί στην κατάλληλη ομάδα κριτηρίων προσαρμογής στην Ελληνική. Εντύπωση εντούτοις προκάλεσε το γεγονός ότι παρόμοιοι φαινομενικά όροι επιζητούσαν διαφορετική αντιμετώπιση, μιας και η εφαρμογή των ιδίων κριτηρίων θα οδηγούσε σε αποτελέσματα κακόηχα, η προδήλως αδόκιμα. Επιπλέον, αντιμετωπίσαμε διλήμματα σχετικά με το γένος και την ορθογραφία συγκεκριμένων όρων στην ελληνική γλώσσα.

Η επίλυση προβλημάτων κάθε είδους, είχε να αντιμετωπίσει πολυμορφία συνθηκών και περιπτώσεων που καθιστούσαν αβέβαιη την αποκρυστάλλωση μιας σταθερής και πέραν πάσης αμφιβολίας άποψης. Για λόγους που θα εξηγηθούν πιο κάτω, περιοριστήκαμε στην υιοθέτηση συμμορφωμένων και ασυμμόρφωτων δανείων, αποκλείοντας τις ερμηνευτικές αποδόσεις.

2.1 ΤΑ ΣΥΜΜΟΡΦΩΜΕΝΑ (ΠΡΟΣΑΡΜΟΣΜΕΝΑ) ΔΑΝΕΙΑ

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση συμμορφωμένου δανείου είναι ο ίδιος ο όρος *σουίτα*, προερχόμενος από το γαλλικό *suite* που σημαίνει *σειρά, ακολουθία, συνέχεια*. Σημειώνεται ότι δεν είναι ασυνήθιστη η απόδοση ουσιαστικών θηλυκού γένους που στη γαλλική γλώσσα καταλήγουν σε άφωνο e (e muet) με ελληνικά ισοσύλλαβα θηλυκά ουσιαστικά σε –α. Με βάση το δεδομένο αυτό προέκυψαν οι όροι *αλλεμάντα* για το *allemande*, *σαραμπάντα* για το *sarabande*, *ζίγκα* για το *gigue*, *γκαβότα* για το *gavotte*, *παβάνα* για το *ravane*. Διαμεσολαβητικό ρόλο σε τέτοιου είδους δάνεια φαίνεται ότι έπαιξε η ιταλική κυρίως γλώσσα, που διαθέτει πολυάριθμα θηλυκά ουσιαστικά σε –α. Όλες οι αντίστοιχες με τις προαναφερθείσες, ιταλικές ονομασίες των χορών της σουίτας είναι θηλυκά ουσιαστικά σε –a (*allemanda, ravana* κ.λ.π.). Έτσι οι ελληνικοί όροι που επιλέξαμε μοιάζουν με γραπτή απόδοση της φωνητικής εκφοράς των ιταλικών ονομάτων. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο καταλήξαμε στον όρο *αλλεμάντα* και όχι *αλλμάντα*, κάτι που θα συνέβαινε αν εμμέναμε στη μίμηση του γαλλόφωνου θέματος της λέξης.

Στη διαμόρφωση του όρου *μενουέτο*, η διαμεσολάβηση της ιταλικής γλώσσας εξακολουθεί να είναι εμφανής, έστω και περιοριζόμενη στο επίθημα του αντίστοιχου ιταλικού όρου *minuetto* που εδώ συνδυάζεται με το γαλλικό έτυμον *menu* (μικρό, χαριτωμένο). Ας σημειωθεί ότι επίσης θεμιτή θα ήταν η εξ ολοκλήρου απόδοση του ιταλικού όρου ως *μινουέτο*, μιας και το γαλλικό επίθετο *menu* έχει τις ρίζες του στο λατινικό ρήμα *minuere* (ελαττώνω)[1], το έτυμον του οποίου αποδίδεται πιστότερα με τη ιταλική ονομασία *minuetto*. Συμπεραίνεται ότι το ομόηχο στην ιταλική και ελληνική γλώσσα επίθημα –ο των ουσιαστικών, ανεξαρτήτως γένους, διευκολύνει ιδιαίτερα τη διαμόρφωση συμμορφωμένων δανείων, έστω κι αν χωρίς αυτή τη διαμεσολάβησή της ιταλικής γλώσσας η προσαρμογή γαλλικών ονομάτων σε –et δε θα μπορούσε να είναι διαφορετική [π.χ. μπαλέτο (ballet), σονέτο (sonnet) κ.λ.π.]

Ο όρος *πρελούδιο*, από το λατινικό *preludium*, ενέχει και το χαρακτήρα αντιδανείου μιας και θεωρείται μεταφρασμένο δάνειο της λατινικής από το αρχαιοελληνικό *προ-οίμιον*. [2]. Εξάλλου ερμηνεύεται και ως *προανάκρουσμα*, όρος που μαρτυρείται από το 1851 [3].

Τέλος η *πολωνέζα* αποτελεί συμμορφωμένο δάνειο από το γαλλικό θηλυκό επίθετο *polonaise*, που σημαίνει πολωνική, ή προερχόμενη από την Πολωνία. Αξίζει να σημειωθεί ότι ένας ανάλογος χειρισμός του επιθέτου *anglaise*, που εδώ σημαίνει έναν χορό αγγλικής καταγωγής, θα οδηγούσε στον όρο *αγγλέζα*. Η πανθομολογούμενη όμως επικράτηση στη γλώσσα μας των όρων *αγγλίδα* και *αγγλική* για να εκφράσουν αυτήν που προέρχεται από την Αγγλία, καθιστά τον όρο *αγγλέζα* νεολογισμό για τον οποίο δύσκολα μπορεί κανείς να αναλάβει την ευθύνη, πόσο μάλλον αν συνυπολογίσει τα προβλήματα ορθογραφίας που τίθενται τόσο ως προς τον δίφθογγο, όσο και ως προς το δίψηφο φωνήεν (ai). Τελικά, αντιμετωπίσαμε την περίπτωση αυτή ως ασυμμόρφωτο δάνειο με τρόπο που θα αναφερθεί εκτενέστερα στη συνέχεια.

2.2 ΤΑ ΑΣΥΜΜΟΡΦΩΤΑ (ΜΗ ΠΡΟΣΑΡΜΟΣΜΕΝΑ) ΔΑΝΕΙΑ

Λέξεις που χρησιμοποιούνται ως μουσικοί όροι και που προέρχονται από άλλες γλώσσες, αναγράφονται στα ελληνικά σύμφωνα με την προφορά τους στην ξένη γλώσσα όταν έχουν την ιδιότητα των ασυμμόρφωτων δανείων[4].

Έτσι, ο όρος *κουράντ* από το γαλλικό *courante*, μετοχή γένους θηλυκού του ρήματος *courir* (τρέχω), ο όρος *μπουρέ* από το *bourée*, ο όρος *πασπιέ* από το *passepied* είναι μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις όρων που συμπεριφέρονται ως ακουστικά δάνεια με τρόπο αρκετά πειστικό.

Επίσης, ο όρος *ενβασιόν* από το γαλλικό *invention* (επινόηση, ανακάλυψη) αν και δεν αφορά τη σουίτα, έπρεπε επίσης να αντιμετωπιστεί στα πλαίσια της θεωρητικής μας εργασίας και προκρίθηκε η αντιμετώπισή του ως ακουστικό δάνειο, δηλαδή με μεταγραμματισμό της αντιστοιχίας των ήχων.

Αντικείμενο προβληματισμού, υπήρξε και η απόδοση του γαλλικού χορού *loure* αφού μία ελληνική του εκδοχή θα μπορούσε να στηριχθεί τόσο στην ονομασία ενός παραδοσιακού οργάνου της εποχής, του *louré*, από το οποίο πήρε το όνομα του ο χορός, όσο και στο ίδιο το όνομα του χορού όπως αυτό διαμορφώθηκε στην εποχή του. Στην πρώτη περίπτωση, δε θα μπορούσε να αποκλεισθεί η διαμόρφωση ενός συμμορφωμένου δανείου ως ανισοσύλλαβο αρσενικό ουσιαστικό σε –ές, δηλαδή *λουρές*. Τελικά προτιμήσαμε το ασυμμόρφωτο *λουρ*, ίσως γιατί και στη γαλλική ονομασία του χορού δε διατηρήθηκε ο τόνος (accent aigu) στο τελικό e, γεγονός που το κατέστησε άφωνο.

Συνεκδοχικά, αποφύγαμε το συμμορφωμένο *πασπιές* χάριν του ασυμμόρφωτου *πασπιέ* και το *σακόνα* χάριν του *σακόν* τηρώντας μια μάλλον συντηρητική στάση που επιχειρείται να εξηγηθεί παρακάτω.

Ιδιαίτερης μνείας αξίζει ο όρος *double*. Το γαλλικό αυτό επίθετο (διπλός-διπλή), ως μουσικός όρος έχει την έννοια της παραλλαγμένης επανάληψης κάποιου μουσικού κομματιού[5] και ειδικότερα ενός μέρους της μπαρόκ σουίτας. Χωρίς να παραλείψουμε την ερμηνεία του μέσα στην εργασία μας[6], και μάλιστα αναφερόμενοι λεπτομερώς στη φύση της μουσικής παραλλαγής που αποτελεί η *double*, επιμείναμε στη φωνητική αντί της ερμηνευτικής απόδοσης του όρου, παρά τις διατυπωθείσες επιφυλάξεις. Έτσι χρησιμοποιήσαμε το ακουστικό δάνειο *ντουμπλ* αντί της ερμηνείας *διανθισμένη παραλλαγή*, δεδομένου ότι υπάρχουν διανθισμένες παραλλαγές που δε φέρουν τον τίτλο *double*, ακόμα και μέσα σε σουίτες. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι παραλλαγές *σαραμπάντας* που τιτλοφορούνται “*Les agréments de la même Sarabande* “ (οι διανθίσεις της ίδιας *Σαραμπάντας*)[7]. Η ερμηνευτική απόδοση της *ντουμπλ* αποφεύχθηκε, για τον πρόσθετο λόγο ότι η αναλογική της εφαρμογή σε άλλους όρους θα άνοιγε το δρόμο για την απόδοση του *πρελούδιου* ως *προανάκρουσμα*, του *αιρ* ως *σκοπός* (*μελωδία*), της *αλλεμάντας* ως *γερμανικός χορός*, της *κουράντ* ως *τρέχων* (*ή γοργός*) *χορός* κ.ο.κ. Η μεταφραστική απόδοση όλων αυτών των ονομάτων δε θα μπορούσε να εκφράσει με ακρίβεια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αντίστοιχων μουσικών μορφών, μιας και οι μεταφρασμένοι όροι έχουν πολύ ευρύτερες εννοιολογικές αναφορές. Για παράδειγμα η *αλλεμάντα* δεν είναι απλώς ένας *γερμανικός χορός*, η *κουράντ* δεν είναι ο *μόνος γοργός χορός* κ.ο.κ.

Ως ακουστικά δάνεια αντιμετωπίστηκαν επίσης οι όροι *αιρ* από το *air*, (*μελωδία*, *σκοπός*) και *μυζέτ* από το *musette*, που θέτουν πρόσθετα προβλήματα ορθογραφίας των φωνηέντων τους.

3 ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΓΕΝΟΥΣ

Βασικό ορθογραφικό δίλημμα αποτέλεσε η απόδοση του δίψηφου φωνήεντος *ai* ως *αι* ή *ε*. Δεδομένης της επικρατούσας τάσης για ορθογραφική απλούστευση παρόμοιων ηχητικά φωνημάτων που ανήκουν σε διαφορετική γλώσσα, επελέγη το γράμμα *ε* στις ονομασίες *πολωνέζα* και *ανγκλέζ*. Το γεγονός ότι στη γλώσσα προέλευσης το δίψηφο *ai* χρησιμοποιείται στο επίθημα και όχι στο θέμα των αντίστοιχων ονομασιών, αποτέλεσε πρόσθετο λόγο επιλογής της απλουστευμένης (*με ε*) μεταγραφής.

Αντιθέτως στον όρο *αιρ* η ύπαρξη του *ετυμολογικά* πολύ ισχυρού *a* στο γαλλικό *air* και το *ιταλικό aria*, λέξεις με μεγάλο βαθμό εννοιολογικής επικάλυψης, προσέφερε το πρόσχημα της διατήρησης του γράμματος *a* στη γλώσσα στόχο, ως μέρους του δίψηφου *ai*.

Πρόσθετη αιτία πρόκρισης του *αι* αντί του *ε* αποτελεί η απουσία μονοσύλλαβων συμφωνόληκτων ουσιαστικών με *ε* από την ελληνική γλώσσα και συνάμα η ύπαρξη αντίστοιχων ουσιαστικών με *αι*. (π.χ. *αιξ*).

Εξάλλου στην ονομασία *μυζέτ* από το *musette* επιλέξαμε το *υ* αντί του *ι* ως πιο συγγενές οπτικά στη γραφή προς το *υ*. Δεδομένου μάλιστα ότι το φώνημα [y] ηχεί ως σύνθεση των φωνημάτων [i] και [u], και επειδή το τελευταίο αποδίδεται στην Ελληνική με *ου*, οδηγηθήκαμε στη συνειρμική συσχέτιση του γράμματος *υ* με το φώνημα [y], άρα και στην απόδοση του γαλλικού *υ* με το ελληνικό *υ*.

Στην περίπτωση του ασυμμόρφωτου ανγκλέζ, παρά την απόδοση με γγ της Αγγλίας και του επιθέτου αγγλικός, -ή, -ό λόγω μακραίωνης παράδοσης, χρησιμοποιήσαμε το σύμπλεγμα γγκ ως ανταποκρινόμενο στην πρωτότυπη φωνητική εκφορά, κάτι που αποτελεί θεμελιώδες κριτήριο στην ορθογραφία των ακουστικών δανείων.

Ως προς την επιλογή του γένους διακρίναμε τρεις βασικές ομάδες όρων. Στην πρώτη ομάδα ανήκουν ονόματα των οποίων το γένος στη γλώσσα προέλευσης μπορεί απρόσκοπτα να αντιστοιχεί με το γένος της ελληνικής τους απόδοσης. Έτσι τα θηλυκά ουσιαστικά *suite*, *allemande*, *sarabande*, *gigue*, *gavotte*, *pavane*, *polonaise* κ.α διατήρησαν το γένος τους και στην ελληνική γλώσσα.

Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν ουσιαστικά που στη Γαλλική είναι αρσενικά, αλλά στην Ελληνική αποδίδονται ως ουδέτερα. Το *μενουέτο* από το *menuet*, οφείλει προφανώς το ουδέτερο γένος του στο κλιτικό επίθημα όμικρον. Ειδικά το *πρελούδιο* διατηρεί το ουδέτερο γένος του λατινικού *preludium* χωρίς να επηρεάζεται καθόλου από το αρσενικό γένος στο γαλλικό *prélude*.

Στην τρίτη ομάδα περιλαμβάνονται ονόματα χορών η επιλογή του γένους των οποίων έχει αποτελέσει αντικείμενο διχογνωμίας είτε λόγω της έλλειψης ισχυρής παράδοσης όσον αφορά την απόδοσή τους στην Ελληνική, είτε λόγω της ύπαρξης πολλαπλών κριτηρίων αυτής της επιλογής. Έτσι, για τους όρους *κουράντ* και *λουρ* επελέγη το θηλυκό γένος κατά τα κριτήρια της πρώτης ομάδας, για τον όρο *πασπιέ* επελέγη το ουδέτερο γένος σύμφωνα με τα κριτήρια της δεύτερης ομάδας, ενώ για τον όρο *αιρ* προκρίθηκε το θηλυκό γένος κατ' αναλογία με το γένος τόσο του ιταλικού *aria*, όσο και της ελληνικής του απόδοσης (*άρια*), όρος που παρουσιάζει εννοιολογική συγγένεια - όχι όμως και ταύτιση - με το γαλλικό *air*.

4 ΠΡΟΣΘΕΤΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΟΡΟΥΣ ΤΗΣ ΔΙΑΓΛΩΣΣΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΣΗΣ

Υποθέτουμε ότι από τα προαναφερθέντα, είναι ήδη φανερό πως η επιλογή του καταλληλότερου όρου κατά την ονοματοθεσία των μερών της σουίτας κάθε άλλο παρά απλή

υπόθεση υπήρξε. Διερωτόμαστε αν π.χ. η επιλογή από μέρους μας, του θηλυκού άκλιτου *λουρ* αντί του αρσενικού κλιτού *λουρές*, στηρίχθηκε πράγματι σε επαρκή θεωρητική τεκμηρίωση και όχι σε υποκειμενική αισθητική προτίμηση για ηχητικούς και άλλους λόγους. Το κριτήριο της κοινής πρακτικής που συνηγορεί υπέρ της πρώτης επιλογής, στην περίπτωση αυτή είναι εξασθενημένο, αφού ο όρος δε χρησιμοποιείται συχνά και επομένως αξιόπιστο στατιστικό συμπέρασμα για την ευρεία αποδοχή του, ή μη, στην πράξη, δεν μπορεί να εξαχθεί λόγω ανεπαρκούς δείγματος. Αντιθέτως, ο όρος *λουγέ* (ονομασία ενός είδους νορμανδικής γκαίντας)[8] που μάλιστα φαίνεται πως σχετίζεται με την καταγωγή της ονομασίας του εν λόγω χορού, συνδυαζόμενο με το οικείο επίθημα (-ες) των αρσενικών ουσιαστικών θα μπορούσε εύκολα να οδηγήσει στον όρο *λουρές*, που λογικά, ως κλιτό της ελληνικής γραμματικής, θα μπορούσε να τύχει ευκολότερης αποδοχής.

Ποιο είναι λοιπόν το πραγματικό κριτήριο για αυτή την έστω προσωρινή μας επιλογή; Τι μας κάνει να νοιώθουμε άβολα με τη λέξη *λουρές*; Ευθύνεται άραγε το όποιο αρνητικό εννοιολογικό φορτίο φέρει η επίσης δισύλλαβη οξύτονη λέξη *λουρί* (αναφερόμαστε στο λουρί ως μέσον τιμωρίας, βασανισμού και περιορισμού της ελευθερίας). Μήπως ευθύνεται η ακόμα μεγαλύτερη ηχητική ομοιότητα με τη λέξη *λουλές* το σημασιολογικό περιεχόμενο της οποίας παραπέμπει σε βαριά, νυσταλέα και “περιθωριακή” ατμόσφαιρα, ασύμβατη με την διάγεια την κομψότητα και την ανάλαφρη διάθεση ενός χορού μπαρόκ; Μήπως τελικά ευθύνεται ο συνειρμικός συνδυασμός των δύο παραπάνω ίσως ακόμα και άλλων ηχητικά συγγενών λέξεων που παραπέμπει σε ένα άθροισμα των αρνητικών επιμέρους εννοιών συγκεντρωμένων στη λέξη *λουρές*; Σημειωτέον ότι η κατάληξη -ές ως ανήκουσα σε ονόματα αποκλειστικά της δημοτικής γλώσσας, είναι ίσως υποσυνείδητα σχετιζόμενη με κάποιο είδος στέρησης γοήτρου, επιτίμησης ή μομφής. Π.χ. *μπερντές*, *χαφιές* κ.α.

Αν οι παραπάνω ενδοιασμοί προέρχονται από τη συμπτωματική ηχητική ομοιότητα συγκεκριμένων λέξεων και άρα φαίνονται να αφορούν ένα πρόβλημα περιορισμένης σημασίας, υπάρχουν πρόσθετοι που θα μπορούσαν να σχετίζονται ακόμα και με μια ψυχανάλυση της διαγλωσσικής αντιστοιχίας, ως ψυχο-διανοητική διεργασία. Μήπως, για παράδειγμα, η πρόκριση του ασυμμόρφωτου *λουρ* υποκρύπτει κάποια συμπλεγματική στάση υπαγορευόμενη από περίσσεια αβρότητας προς τη γλώσσα προέλευσης, ή μήπως αντιθέτως οφείλεται σε κάποιο είδος ασυνείδητης εθνικής έπαρσης που συγχωρεί μεν τη χρήση ενός ξενόγλωσσου όρου – όταν η ελληνική γλώσσα στερείται ταυτόσημου – αλλά του αρνείται την τιμή της πλήρους ενσωμάτωσης μέσω της γραμματικής συμμόρφωσης, τηρώντας έτσι τις απαραίτητες αποστάσεις από μια ξενόφερτη πολιτισμική μονάδα; Οι ομιλούντες ως υποκείμενα τέτοιων και άλλων παρόμοιων ψυχο-διανοητικών διεργασιών,

συχνά δέσμοι μιας εν κλειστώ κύκλω κοινής πρακτικής μεταμφιεσμένης σε παράδοση, έχουν κάθε λόγο να αμφιβάλλουν για την ορθότητα των επιλογών τους.

5 ΤΟ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ

Με την ευκαιρία της σημερινής μας ανακοίνωσης δε θα αποφύγουμε τον πειρασμό της δημοσιοποίησης του γενικότερου προβλήματος της μουσικής ορολογίας στην ελληνική γλώσσα. Το μέγεθος του προβλήματος αυτού μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτό, ύστερα από τον ισχυρισμό μας, ότι είναι δύσκολο να διεξαχθεί και η απλούστερη ειδική μουσική συζήτηση, χωρίς τη χρήση όρων με αμφισβητούμενη εγκυρότητα. “Εύγλωττο” παράδειγμα αποτελεί η εξής πρόταση: “ήδη από το λεβάρε της τελικής καντέντσας η σοπράνο ωθείται μέσω συνεχών τρανσπόρτων και δεξιοτεχνικών βοκαλισμών σε ψηλό ρετζίστρο.” Η παραπάνω πρόταση, περιέχουσα έξι ξενόγλωσσα δάνεια (*λεβάρε, καντέντσα, σοπράνο, τρανσπόρτο, βοκαλισμός, ρετζίστρο*) εκφράζει με εμφατικό τρόπο τα αποτελέσματα που μπορεί να έχει η κατάχρηση δανείων και υπογραμμίζει την ανάγκη για ερμηνευτική διαγλωσσική αντιστοίχιση, όπου αυτή είναι δυνατή. Ωστόσο, νέα και ίσως πιο πολύπλοκα ζητήματα τίθενται από την περίοδο: “δεδομένου ότι η εναρμόνια μετατροπία θα οδηγούσε σε απομακρυσμένο τόνο, ο συνθέτης προτίμησε να χρησιμοποιήσει την όξυνση του προσαγωγέα για να μετατρέψει το θέμα στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας”. Παρότι η περίοδος αυτή ακούγεται πιο ελληνόγλωσσα, στην πραγματικότητα αποτελούμενη από στοιχεία μιας ιδιότυπης ορολογικής Βαβέλ, προσφέρει την ευκαιρία για μερικές σημαντικές παρατηρήσεις.

1. Στη μουσική κοινή πρακτική, το επίθετο *εναρμόνιος* συνήθως δε δηλώνει τον εντός της αρμονίας, αλλά απλώς τον ομόηχο.
2. Οι όροι *τόνος, τονικότητα, κλίμακα*, ακόμα και *κλειδί* χρησιμοποιούνται συχνά με απαράδεκτο βαθμό εννοιολογικής επικάλυψης, για να δηλώσουν μια διατονική κατασκευή σχετιζόμενη με συγκεκριμένο τονικό κέντρο.
3. Ο *προσαγωγέας*, ως ήδη άγων στην τονική δεν επιδέχεται για τεχνικούς λόγους όξυνση. Ένας προσαγωγέας οξυμένος σταματάει να είναι προσαγωγέας και μετατρέπεται ο ίδιος σε τονική κι έτσι η παραδοξολογία “όξυνση του προσαγωγέα” πιθανόν να οφείλεται σε σύγχυση σχετική με τον όρο.
4. Η δευτερεύουσα πρόταση “να μετατρέψει το θέμα στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας” θέλει να δηλώσει ότι “στρέφει (*τρέπει*) το θέμα προς την κλίμακα της υποδεσπόζουσας”, προσαρμόζοντάς το ανάλογα, αλλά στη νεοελληνική οι λέξεις *μετατρέπω* και *μετατροπή* χρησιμοποιούνται ως δηλωτικές μιας δραστηκής

ποιοτικής αλλαγής (μιας μεταλλαγής) και με αυτή την έννοια ένα θέμα δεν μπορεί να *μετατρέπεται* σε τονικότητα.

5. Η ίδια πρόταση φέρνει στην επιφάνεια τη σύγχυση σχετικά με τον όρο *μετατροπία*, όρο με αρχαιοελληνικές καταβολές, αλλά με σημασία διαφορετική από τη σημερινή. Θυμίζουμε ότι *μετατροπία* (*modulation*) σήμαινε αλλαγή μουσικού τρόπου σε μια εποχή που η μουσική ήταν *τροπική*, ενώ σήμερα που η κοινή πρακτική θέλει τη μουσική κατά βάση *τονική* ο όρος σημαίνει αλλαγή *κλίμακας* και όχι υποχρεωτικά *τρόπου*. Ακόμα όμως κι έτσι, είναι σωστότερο να πούμε *μετατροπία* ή απλώς *μετατροπή*; Κι αν έστω για λόγους σεβασμού σε έναν καθιερωμένο ελληνικό μουσικό όρο επιμεινουμε στη χρήση του πρώτου, ποιο θα είναι το αντίστοιχο ρήμα; Για λόγους γραμματικής συνέπειας δεν μπορεί κανείς να πει πως ένα θέμα *μετατρέπεται* στην υποδεσπόζουσα, κι όπως δείχνει η προηγούμενη παρατήρηση, στη νεοελληνική είναι δύσκολο να δεχτεί κανείς πως *μετατρέπεται* σ' αυτήν. Έτσι ένα θέμα *τρέπεται*, *μετατρέπεται*, *τρέπεται*, *μετατρέπεται*, ή μήπως ακόμα *μετατροπεί* (κατά το *ερωτοτροπεί*) για να χρησιμοποιήσουμε έναν ακόμα νεολογισμό;

Παρά το γεγονός ότι η ελληνική μουσική ορολογία εμφανίζει από καταβολής της τα συμπτώματα ενός ασθενούς ιδιολέκτου, δεν έχει μέχρι στιγμής τύχει συστηματικής θεραπείας. Η παρούσα ανακοίνωση μαζί με τα όποια ορολογικά ζητήματα θέτει ενσυνείδητα η υπό έκδοση εργασία μας, ακόμα κι αν δεν μπορούν να θεωρηθούν ως σημαντική συμβολή στη θεραπεία αυτή, ελπίζουμε πως θα αποτελέσουν τουλάχιστον ξεκάθαρες επισημάνσεις του προβλήματος.

6 ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κλείνοντας την σύντομη αυτή εισήγησή μας θα θέλαμε να εκφράσουμε και από το βήμα αυτό, τις ευχαριστίες μας στην κυρία Πηγή Κουτσογιαννοπούλου, Καθηγήτρια Ιστορίας του γαλλικού πολιτισμού, διευθύντρια του τομέα πολιτισμού του τμήματος γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, στην κυρία Άννα Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Καθηγήτρια γλωσσολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στην κυρία Ευγενία Κουγιουμτζόγλου-Roucher, διδάκτορα της γλωσσολογίας και στον κύριο Ελευθέριο Παπασταύρου, συνθέτη και βιολοντσελίστα για το ενδιαφέρον και τη σημαντική βοήθειά τους στη συγκεκριμένη υπό έκδοση εργασία μας, με αφορμή την οποία επανατίθεται το ευρύτερο ζήτημα της μουσικής ορολογίας στην ελληνική γλώσσα. Ευχαριστούμε ακόμα την

ΕΛΕΤΟ για την ευκαιρία που μας έδωσε να θέσουμε και επισήμως υπόψη της επιστημονικής κοινότητας το ζήτημα αυτό, με τη σημερινή μας ανακοίνωση.

Η σχετική σοβαρή επιστημονική συζήτηση ίσως μόλις άρχισε. Θα απαιτηθεί ασφαλώς, χρόνος, συστηματική προσπάθεια και συνεργασία εμπειρογνομόνων από διαφορετικά γνωστικά πεδία μέχρι την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων και τη διατύπωση τεκμηριωμένων απόψεων, ίσως ακόμα και ορισμένων τελικών προτάσεων. Ακόμα και τότε, τα προϊόντα της προσπάθειας αυτής θα έχουν μπροστά τους την τελική σκληρή δοκιμασία της αφομοίωσής τους στο μεγάλο χωνευτήρι της ζωντανής ελληνικής γλώσσας.

1. Paul Robert, Petit Robert, *Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Παρίσι, 1990, σελ. 1182-1183.
2. Γ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 1998, σελ. 1481
3. αυτόθι, σελ. 1486
4. Α. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, *Νεολογικός δανεισμός της νεοελληνικής, Άμεσα δάνεια από τη Γαλλική και Αγγλοαμερικάνικη Μορφοφωνολογική ανάλυση*, Θεσσαλονίκη, 1994, σελ. 145, 156, 164
5. Marcelle Benoit, *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siecles*, Fayard, 1992, σελ. 245-246
6. Σ. Ραυτόπουλος-Μ. Γκαρτζόπουλος, *Προς μια τυπολογία της μουσικής του J.S.Bach για πληκτροφόρο (οι αγγλικές και γαλλικές σουίτες)*, 2001, σελ. 208.
7. J.S.Bach, *Sechs Suiten*, Dover, σελ. 25, 37

Σπύρος Ραυτόπουλος

συνθέτης, καθηγητής σύνθεσης και ανώτερων θεωρητικών της μουσικής
Ποταμού 47
14564 Νέα Κηφισιά
ηλ. ταχ. raftsp@otenet.gr

Μιχάλης Γκαρτζόπουλος

Καθηγητής ανώτερων θεωρητικών της μουσικής, καθηγητής γαλλικής γλώσσας
Τομπάζη 40-44
18537 Πειραιάς
ηλ. ταχ. migartz@yahoo.gr