**Στοιχεία από θεωρητικά συγγράμματα του 13ου και *κυρίως* του 14ου αιώνα. Κανόνες διαδοχής διαστημάτων – η “αναζήτηση του τέλους”: τα πρώτα πτωτικά σχήματα**

* **Διάκριση τέλειων και ατελών συμφωνιών**: γίνεται για πρώτη φορά στο σύγγραμμα *De mensurabili musica* που αποδίδεται στον Johannes de Garlandia (;), στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Η καθαρή 4η συγκαταλέγεται ακόμα στα σύμφωνα διαστήματα. Βρισκόμαστε ήδη σε μία εποχή κατά την οποία οι θεωρητικές ***πραγματείες discant***επιχειρούσαν να κατατάξουν και να συστηματοποιήσουν τις επιτρεπόμενες διαστηματικές σχέσεις ανάμεσα σε έναν τενόρο και μία προστιθέμενη σε αυτόν ψηλότερη φωνή (duplum). Οι ***πραγματείες discant*** παρουσιάζουν, δηλαδή, ένα σύστημα διδασκαλίας της δίφωνης σύνθεσης, δείχνουν πώς μπορεί να συνδυάσει κανείς έναν (*και μόνον έναν*) φθόγγο με κάθε φθόγγο μιας (άλλης) δεδομένης μελωδικής γραμμής.
* Σταδιακά, ο όρος ***discant*** αντικαθίσταται από τον όρο ***contrapunctus***. Η πρώτη πραγματεία που εισάγει τον όρο “Αντίστιξη” (Contrapunctus) εμφανίζεται πιθανώς στη δεκαετία του 1320 (ανώνυμου) και είναι γνωστή ως *Volentibus Introduci* από την αρχική φράση της: «Volentibus introduci in arte contrapunctus, id est notam contra notam…» («Εάν επιθυμεί κανείς να γνωρίσει την τέχνη της αντίστιξης, δηλαδή τον φθόγγο έναντι φθόγγου…»). Οι θεωρητικές πραγματείες που καταγράφουν τους αποδεκτούς όρους συνήχησης δύο φωνών θα αρχίσουν να παρουσιάζονται πλέον ως ***πραγματείες αντίστιξης***.
* Οι ***πραγματείες αντίστιξης***, όπως και οι προγενέστερες ***πραγματείες discant*** κατηγοριοποιούν τις διάφορες συνηχήσεις και καταγράφουν “κανόνες” διαδοχής τους. Μια τυπική πραγματεία Contrapunctus του 14ου αιώνα περιλαμβάνει (κατ’ ελάχιστον): **1)** την κατάταξη των συμφωνιών σε τέλειες και ατελείς (σταδιακά, η 4η καθαρή συγκαταλέγεται πλέον στις διαφωνίες, ενώ οι 3ες και 6ες στις ατελείς συμφωνίες), **2)** την περιγραφή της σωστής “λύσης” μιας ατελούς συμφωνίας στην πλησιέστερη τέλεια συμφωνία, και **3)** ορισμένους βασικούς κανόνες για τη δίφωνη σύνθεση, όπως η απαγόρευση της παράλληλης κίνησης τέλειων σύμφωνων διαστημάτων (5ες, 8ες παράλληλες), οι περιορισμοί στον αριθμό των διαδοχικών ατελών συμφωνιών (3ες, 6ες), η απαγόρευση χρήσης του τριτόνου (*mi contra fa*), κ.λπ.
* Ως πιο ισχυρές διαστηματικές διαδοχές θεωρούνται από τους θεωρητικούς της εποχής αυτές που οδηγούν από μια ατελή (3η, 6η) προς μια τέλεια (8η, ταυτοφωνία, 5η) συμφωνία. Όπως γράφουν ορισμένοι από αυτούς:

… το τέλειο δεν κατευθύνεται φυσιολογικά προς το ατελές … ούτε επιδεικνύει τάση προς αυτό, αλλά μάλλον το αντίθετο συμβαίνει.[[1]](#footnote-1)

… μία διαφωνία είναι ένα ατελές πράγμα που αναζητά ένα τέλειο πράγμα μέσω του οποίου μπορεί να τελειοποιηθεί. Μία συμφωνία αποτελεί την τελειοποίησή του.[[2]](#footnote-2)

... τρία από αυτά τα διαστήματα [ταυτοφωνία, 8η καθαρή, 5η καθαρή] είναι τέλειες συμφωνίες και δεν έχουν την τάση ούτε να ανέβουν ούτε να κατέβουν … όλα τα υπόλοιπα διαστήματα, δηλαδή η μικρή και η μεγάλη τρίτη καθώς και η μεγάλη έκτη είναι ατελείς συμφωνίες διότι *έχουν την τάση να ανέβουν ή να κατέβουν προς τις προαναφερθείσες τέλειες συμφωνίες*. Δηλαδή η μικρή τρίτη προς την ταυτοφωνία, η μεγάλη τρίτη προς την πέμπτη και η μεγάλη έκτη προς την ογδόη…[[3]](#footnote-3)

Πιο συγκεκριμένα, οι θεωρητικοί της εποχής ισχυρίζονται ότι κάθε ατελής συμφωνία (δηλαδή, η 3η και η 6η) εμπεριέχει από την ίδια τη φύση της (δηλαδή την *ατέλειά* της) την τάση (την επιθυμία, τη λαχτάρα) να οδηγηθεί προς μία *συγκεκριμένη* τέλεια συμφωνία. Ο Marchetto, ήδη από το *Lucidarium in arte musicae planae* του 1318, ήταν αποκαλυπτικός:

Μερικές διαφωνίες είναι αποδεκτές για το αυτί και το μυαλό ενώ άλλες δεν είναι. Οι κύριες *αποδεκτές διαφωνίες* [!!!] είναι η τρίτη, η έκτη και η δέκατη.[[4]](#footnote-4) Αυτές, και άλλες παρόμοιες, είναι αποδεκτές στο αυτί επειδή, καθώς προσεγγίζουν τις συμφωνίες με αντίθετη κίνηση, βρίσκονται ήδη σε άμεση εγγύτητα με τις συμφωνίες. Όταν δύο φωνές σχηματίζουν μία διαφωνία πρέπει να κινηθούν με ***αντίθετη κίνηση*** προς τη συμφωνία που *αναζητούν*. Και η διαφωνία θα πρέπει να κείται ***όσο το δυνατόν πιο κοντά*** στη συμφωνία προς την οποία κατευθύνονται [οι φωνές].

Όπως φαίνεται από την παράθεση αυτή, οι θεωρητικές πραγματείες της εποχής διδάσκουν ότι οι ατελείς συμφωνίες (δηλαδή, οι «αποδεκτές διαφωνίες» κατά Marchetto) οφείλουν να “λύνονται ” στις τέλειες συμφωνίες ακολουθώντας την αρχή της ***εγγύτερης προσέγγισης***· και ότι οι δύο φωνές θα πρέπει να κινούνται με **αντίθετη βηματική κίνηση** προς την επόμενη τέλεια συμφωνία και, μάλιστα, με μία φωνή (*οποιαδήποτε από τις δύο*) να κινείται **ημιτονιακά**.

* Επομένως, οι διαδοχές διαστημάτων που θεωρούντο ως οι **πλέον “ισχυρές” διαδοχές**, κυριολεκτικά ως οι “θεμέλιοι λίθοι της αντίστιξης” ήταν, καθώς φαίνεται και από την 3η κατά σειράν παράθεση της προηγούμενης σελίδας, αυτές που πληρούσαν τις παραπάνω προϋποθέσεις. Δηλαδή, οι εξής διαδοχές διαστημάτων:

**Μεγάλη 6η  → Καθαρή 8η**

**Μεγάλη 3η  → Καθαρή 5η**

**μικρή 3η  → Ταυτοφωνία**

και, δευτερευόντως (διότι *μόνον μία φωνή* κινείται βηματικά)

μικρή 6η → Καθαρή 5η

Παράδειγμα 1: Ισχυρές διαδοχές διαστημάτων



* Όπως είναι γνωστό, οι φωνητικές συνθέσεις του όψιμου μεσαίωνα και της αναγέννησης μελοποιούν κοσμικά ή εκκλησιαστικά κείμενα. Καθώς οι νοηματικές ενότητες έφθαναν σε ένα τέλος, έτσι και οι αντίστοιχες μουσικές ενότητες όφειλαν να ολοκληρώνονται, να *καταλήγουν* σε ένα εξ ίσου αναμφισβήτητο “μουσικό τέλος”, σε μία *perfectio* ή *conclusio*, όπως έλεγαν τότε. Τα μόνα διαστήματα που μπορούσαν να παίξουν αυτό το ρόλο (της *perfectio* ή *conclusio*) ήταν, βέβαια, οι τέλειες συμφωνίες: 8η, ταυτοφωνία, 5η καθαρή, καθώς επισημαίνει και ο ανώνυμος συγγραφέας της πραγματείας *Cum notum sit* περί τα μέσα του 14ου αιώνα:

 Ακριβώς όπως μια αντίστιξη [*contrapunctus*] αρχίζει με μία τέλεια συμφωνία, έτσι θα πρέπει και να τελειώνει. Ο λόγος θα μπορούσε να είναι πως εάν το τραγούδι τελείωνε με μία ατελή συμφωνία, τότε το μυαλό [του ακροατή] θα παρέμενε σε αβεβαιότητα [*suspensus*, αναμονή, αγωνία], μη βρίσκοντας ακόμα ηρεμία (γαλήνη), δεδομένου ότι δεν θα είχε ακούσει έναν τέλειο ήχο και ούτε, επομένως, θα του είχε δηλωθεί σαφώς ότι το τραγούδι τελειώνει εκεί.

Επομένως, είναι προφανές πως *ακριβώς* οι (τρεις πρώτες) ισχυρές ακολουθίες διαστημάτων που αναφέρθηκαν προηγουμένως, όντας οι μόνες που οδηγούν κατηγορηματικά προς μία τέλεια συμφωνία, λειτουργούσαν ιδιαίτερα αποτελεσματικά ως *καταλήξεις* μουσικών ενοτήτων. Αποτελούσαν, δηλαδή, **πανίσχυρες *δίφωνες πτωτικές φόρμουλες*** για τη μουσική του ύστερου μεσαίωνα.

* Τα παραδειγματικά πτωτικά σχήματα που εμφανίζονται στο Παράδειγμα 1 μπορούσαν, φυσικά, να καταλήγουν και σε άλλους φθόγγους. Για μία *conclusio* (πτώση) σε ταυτοφωνία λα, λόγου χάριν, η μεγάλη τρίτη σολ – σι θα μπορούσε να μετατραπεί σε μικρή με την προσθήκη ενός b rotundum (σι♭) ─του μοναδικού “χρωματικού φθόγγου” που συμπεριλαμβάνεται στο *Gamut* του Guido─ και να οδηγήσει στην ταυτοφωνία λα – λα.[[5]](#footnote-5) Για άλλες περιπτώσεις, όμως, απαιτείται η χρήση ***musica ficta*** (***falsa***, ***colorata***). Μία πτώση σε σολ απαιτεί όξυνση του φα σε φα# από τους εκτελεστές· μία πτώση σε ρε την όξυνση του ντο σε ντο#· κ.ο.κ. Ιδού μεσαιωνικές **δίφωνες πτωτικές φόρμουλες** που καταλήγουν σε διαφορετικούς φθόγγους από αυτούς του Παραδείγματος 1:

Παράδειγμα 2: δίφωνες πτωτικές φόρμουλες



* Αυτές οι παραδειγματικές ακολουθίες διαστημάτων αποτελούν τη “ραχοκοκαλιά” κάθε **πτωτικού σχήματος** *και* στην περίπτωση που μία τρίτη φωνή (triplum) προστίθεται συνήθως πάνω από ένα *ήδη υπάρχον* δίφωνο πλαίσιο ανάμεσα σε έναν τενόρο και μία ψηλότερη φωνή (motetus, ή duplum, ή discantus). Η πλέον διαδεδομένη **τρίφωνη πτώση** σε έργα φωνητικής μουσικής του ύστερου μεσαίωνα και των αρχών της αναγέννησης (Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry, Francesco Landini, Johannes Ciconia) είναι η (κακώς) αποκαλούμενη «**πτώση διπλού προσαγωγέα**»[[6]](#footnote-6), η οποία δεν σχηματίζεται παρά από το *συνδυασμό* δύο παραδειγματικών δίφωνων διαδοχών. Όπως φαίνεται στο επόμενο Παράδειγμα 3, η ψηλότερη φωνή σχηματίζει μεγάλη 6η με τον τενόρο που οδηγεί σε καθαρή 8η, ενώ η άλλη σχηματίζει μεγάλη 3η (πάλι με τον τενόρο) που οδηγεί σε καθαρή 5η.

Παράδειγμα 3: τρίφωνη **πτώση «διπλού προσαγωγέα»**



1. Jacques de Liège. [↑](#footnote-ref-1)
2. Marchetto da Padova. [↑](#footnote-ref-2)
3. Από δύο διδακτικά εγχειρίδια που, υποτίθεται, απηχούν τις απόψεις του Philippe de Vitry (δική μου έμφαση). Αντίστοιχες απόψεις είχε εκφράσει και ο Petrus palma ociosa. [↑](#footnote-ref-3)
4. Όπως βλέπετε, οι 3ες και οι 6ες χαρακτηρίζονται από τον Marchetto και μερικούς από τους συγχρόνους του ακόμα ως «αποδεκτές» *διαφωνίες*. Η (τελική) κατάταξη των 3ων και 6ων στις ατελείς *συμφωνίες* θα γίνει κοινά αποδεκτή μέχρι, περίπου, τα μέσα του 14ου αιώνα. [↑](#footnote-ref-4)
5. Πτώσεις σε λα μπορούν να επιτευχθούν εναλλακτικά και με χρήση του σολ#, όπως θα δούμε στα περισσότερα από τα έργα της αναγεννησιακής μουσικής. Στον ύστερο μεσαίωνα, εν τούτοις, για πτώσεις σε λα προτιμάται ακόμα η χρήση του “διατονικού” σι♭. Για περισσότερα πάνω σε αυτό το ζήτημα, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, σ. 151, υποσημείωση αρ. 26. [↑](#footnote-ref-5)
6. «Κακώς», διότι συνθέτες και θεωρητικοί της εποχής *δεν* αντιλαμβανόντουσαν αυτή την πτωτική δομή με αυτόν τον τρόπο. Δηλαδή, *δεν φανταζόντουσαν “προσαγωγείς”* (έναν ή δύο) που “λυνόντουσαν” σε αντίστοιχες “τονικές”. *Εμείς* σκεφτόμαστε έτσι, έχουμε, δηλαδή, την τάση να προσλαμβάνουμε τις πτώσεις έργων του 14ου και 15ου αιώνα επί τη βάσει της πανίσχυρης μελωδικής τάσης “προσαγωγέα-τονικής” που αποτελεί το *sine qua non* του τονικού ιδιώματος! [↑](#footnote-ref-6)