

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Σχέση Τονικών Τύπων και Τρόπων

σε επτά μοτέτα του Cipriano de Rore

από τη συλλογή *Motetta di Cipriano de Rore et aliorum auctorum
quatuor vocum parium Venezia MDLXIII*

Χάρης Σταυρακάκης

Αρ.μητρώου:1569200727040

Εξάμηνο: Επί πτυχίο

Επιβλέπων: Γιώργος Φιτσιώρης

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	2
Εισαγωγή.....	3
Τρόποι.....	3
Τονικοί τύποι.....	12
Πτώσεις.....	15
Φθόγγοι εισόδου μιμήσεων.....	19
Διάκριση κυρίων και πλαγίων.....	21
Ανάλυση.....	25
Σχετικά με την παρούσα συλλογή.....	25
Caro mea vere est cibus.....	28
Sub tuum praesidium.....	40
O Crux Benedicta.....	46
Beati omnes.....	49
Stetit Jesus.....	54
Miserere nostri.....	57
Gratias vobis.....	60
Επίλογος.....	64
Βιβλιογραφία.....	66
Παρτιτούρες.....	66
Βιβλία – άρθρα.....	66

Εισαγωγή

Τρόποι

Ένα θεμελιώδες ερώτημα το οποίο προκύπτει σε όποιον επιλέξει να ασχοληθεί με την ανάλυση της αναγεννησιακής μουσικής είναι το κατά πόσον οι συνθέτες της περιόδου αυτής έγραφαν σε ένα σύστημα το οποίο μπορούμε να αποκαλέσουμε “τροπικότητα”, έτσι όπως οι συνθέτες της κλασικής περιόδου γράφουν σε ένα άλλο σύστημα, γνωστό ως τονικότητα. Είναι μια ευγενής απορία, η οποία όμως είναι έντονα φορτισμένη με προκαταλήψεις που πηγάζουν από τον τρόπο που οι μουσικολόγοι μαθαίνουμε για τη μουσική, ο οποίος στην συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων έχει ως βάση την τονική αρμονία της κλασικής περιόδου, δηλαδή το σύστημα της λειτουργικής τονικότητας. Η καθολικότητα και στιβαρότητα του τονικού συστήματος οργάνωσης των ήχων δεν ισχύει εξίσου σε όλες τις εποχές· η αναλογία λοιπόν μεταξύ τονικού συστήματος ως σύστημα οργάνωσης με βάση τις τονικότητες και τροπικού συστήματος ως σύστημα οργάνωσης των ήχων με βάση τους τρόπους είναι σαθρή και βεβιασμένη.

Στην εισαγωγή του συλλογικού τόμου *Tonal Structures in Early Music*, η Cristle Collins Judd λέει χαρακτηριστικά: «Όταν ιδωθεί [ενν. Η ανάλυση της παλαιάς μουσικής] ως μέρος μιας τριλογίας που περιλαμβάνει την τονική και μετα-τονική [sic] ανάλυση, οι οποίες αποτελούν θεμέλιες λίθους στα προπτυχιακά και μεταπτυχιακά προγράμματα θεωρίας, μπορεί να φαίνεται ότι η παλαιά μουσική ταυτίζεται με το χαρακτηρισμό “προ-τονική”, κάτι που εύκολα δημιουργεί λανθασμένες εντυπώσεις σε ένα τελεολογικό πλαίσιο το οποίο υπονοεί όχι μόνο ότι το αντικείμενο εργασίας της “προ-τονικής” ανάλυσης προηγείται χρονικά, αλλά ότι είναι μέρος μιας εξέλιξης που στοχεύει στην τονικότητα».¹

Προσπερνώντας το έργο του Hugo Riemann και του Carl Dahlhaus ως μια εξόχως συστηματική αλλά αρκετά πρώιμη προσπάθεια προσέγγισης της τροπικότητας, ο Joel Lester εντοπίζει ακόμη και σε νεότερους μελετητές της αναγεννησιακής μουσικής θεωρίας μια βιασύνη

¹ Cristle Collins Judd, «Analyzing Early Music», στο *Tonal Structures in Early Music* (επιμ. Cristle Collins Judd), Garland Publishing, Νέα Υόρκη 1998, σ.4.

στο να αποδείξουν την ύπαρξη “προοδευτικών” στοιχείων στις μελέτες των κλασικών, και αναφέρει πως, «χωρίς μια σαφή γνώση της ιστορικής περιόδου, των προγενέστερων θεωρητικών, του τι περιέλαβε στο έργο ο θεωρητικός επειδή ήταν σύνηθες, τι παρέλειψε, αν έγραψε έτσι ώστε να αντιτεθεί σε μια προηγούμενη παλιομοδίτικη ή πρωτοεμφανιζόμενη ιδέα κ.λπ. –χωρίς την κατανόηση αυτών, η μελέτη είναι στην καλύτερη περίπτωση ένα ακριβές χρονικό των περιεχομένων όλων των προηγούμενων μελετών»,² και λίγο παρακάτω το συγκεκριμενοποιεί με ένα παράδειγμα: «Είναι ένα πράγμα το να αναφερθεί κανείς στη σύλληψη της διαφοροποίησης μεταξύ μείζονος-ελάσσονος από τον Zarlino (και τον τρόπο με τον οποίο επηρέασε μεταγενέστερους θεωρητικούς) και άλλο το να χρησιμοποιήσει κανείς μια χούφτα αράδες που έγραψε ο Zarlino για το θέμα σε δύο τελείως διαφορετικά μέρη της μελέτης του, και εν μέσω τελείως άσχετων θεματικά συζητήσεων, και να τις ανάγει σε πυρήνα πάνω στον οποίο αναπτύσσει τις θεωρίες του, ή θεμέλιο λίθο για να βγάλει τα συμπεράσματά του».³

Αυτό που αναφέρει ο Lester δεν είναι παρά η προδιάθεση του ιστορικού να αναπλάθει το παρελθόν ανάλογα με τις προτιμήσεις ή τις προκαταλήψεις του, αναδεικνύοντας στοιχεία που ο ίδιος θεωρεί σημαντικά και “θάβοντας” κάποια άλλα· είναι κάτι αναπόφευκτο, αλλά το ιδανικό θα ήταν, αν δεν γίνεται να μετριαστεί, τουλάχιστον να γίνεται συνειδητά και χωρίς κάποια αξίωση αυθεντίας απέναντι στα υποκείμενα του παρελθόντος και τον λόγο τους για τα τεκταινόμενα της εποχής τους.

Ο Powers⁴ με τη σειρά του εντοπίζει ένα μείζον εμπόδιο στην επαρκή κατανόηση της αναγεννησιακής μουσικής σύμφωνα με την εξελικτιστική θεώρηση, η οποία θέλει την τροπικότητα να εξελίσσεται μέσα από μια σειρά στάδια συνθετικής τεχνικής στην τονικότητα.⁵ Χαρακτηριστική σε αυτού του είδους την ιστορική ανάλυση είναι η σημασία που δίνεται στην “προοδευτική” διάσταση των κοσμικών μορφών της αναγέννησης (λόγου χάρη στη *frottola*), έτσι ώστε πολλές φορές η γέννηση της τονικότητας να τοποθετείται χρονικά “μέσα” στην

2 Joel Lester, *Between Modes and Keys*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY 1989, σ.viii.

3 Ο.π.

4 Harold Powers, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, φθινόπωρο 1981, 34/3, σ.467.

5 Την εξελικτιστική αυτή άποψη υιοθετεί και ο Dahlhaus, ιδιαίτερα στην ευκολία με την οποία αντιστοιχεί αναγεννησιακές συνηχήσεις με βαθμίδες (λατινικά αριθμητικά), ή ακόμη και με λειτουργίες (T-S-D-P) στο *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (μτφρ. Robert O. Gjerdingen), Princeton University Press, New Jersey 1990.

τροπικότητα, και η εξέλιξή της να εξηγείται ως η ανάπτυξη του κοσμικού στιλ εις βάρος του αναχρονιστικού αντιστικτικού θρησκευτικού στιλ.⁶ Είναι εύκολο, στο φως πιο πρόσφατων και πιο ενημερωμένων μελετητών, να απορρίψει κανείς συλλήβδην τις πρώτες προσπάθειες συστηματοποίησης της αναγεννησιακής μουσικής ως πρωτόλειες, αφελείς ή υπερβολικές. Η “επιστροφή” όμως στους “κλασικούς” μπορεί μολαταύτα να μας χρησιμεύσει ως οδηγός ώστε, επισκεπτόμενοι την αναγέννηση να μπορούμε να διακρίνουμε τις στρεβλώσεις και τις προβολές του αιώνα που ζούμε από τις πραγματικές μουσικές διαδικασίες του αιώνα που πραγματευόμαστε.

Παραμερίζοντας λοιπόν την –ξεπερασμένη αλλά ιδιαίτερα επιδραστική– εγγελιανή θέαση της μουσικής ιστορίας, σύμφωνα με την οποία το παρόν εμφανίζεται ως αποκορύφωμα κάποιου είδους “εξέλιξης” προς τα μπρος, και το παρελθόν ερμηνεύεται επιλεκτικά με βάση τα στοιχεία που το ωθούν προς το σήμερα, η μόνη λύση για την εκμαίευση κάποιου είδους “αλήθειας” είναι ο συσχετισμός του μουσικού κειμένου με τον λόγο των ίδιων των συνθετών, όπου και αν αυτός εμφανίζεται σε γραπτή μορφή, αλλά και των θεωρητικών της εποχής για τη μουσική τους.⁷ Μπορεί τα συμπεράσματα να είναι συγκεκριμένα ή αμφίβολα, αλλά η ίδια η εποχή αυτή είναι συγκεκριμένη και ρευστή, αν αναλογιστούμε πως τα στιβαρά θεωρητικά εργαλεία του Διαφωτισμού δεν έχουν κάνει ακόμη την εμφάνισή τους, ο καθολικός επιστημονικός Λόγος μόλις που ξεπροβάλλει μέσα από την σχετικά πρόσφατη ανακάλυψη των αρχαίων κλασικών, ενώ οι πολιτικές και θρησκευτικές διαμάχες θολώνουν και αποπροσανατολίζουν την αναζήτηση μιας αντικειμενικής αλήθειας πέρα από τα θεία.⁸

Στην πράξη, το ερώτημα «Σε τι έγραφαν οι συνθέτες της αναγέννησης;» μοιάζει να μένει αναπάντητο επειδή δεν έχει μία (και μοναδική) κατηγορηματική απάντηση όπως στην

6 Μείζων εκπρόσωπος της θέσης αυτής είναι ο Edward Lowinsky. Βλ. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century music*, University of California Press, Berkeley και Los Angeles 1961.

7 «Μια τέτοιου είδους ιστοριογραφία δε θα διστάσει να υιοθετήσει τον τρόπο σκέψης εκείνης της περιόδου, όσο περίεργο κι αν φαίνεται» αναφέρει ο Bernhard Meier στο *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources* (μτφρ. Ellen S. Beebe), Broude Brothers Limited, New York 1988, σ.48.

8 Για μια αφήγηση της σταδιακής ανακάλυψης των αρχαίων από τους αναγεννησιακούς θεωρητικούς, τα εμπόδια και τις διαμάχες που προέκυψαν, και τέλος την επίδραση των θρησκευτικών διαμαχών στην εξέλιξη της πολυφωνίας βλ. Claude V. Palisca, *Music and Ideas*, University of Illinois Press, Urbana και Chicago 2006, σ. 1-12, 71-98, 99-106.

περίπτωση του κλασικισμού. Σίγουρα όμως, η θεωρία των οκτώ τρόπων, και λιγότερο των δώδεκα, επιδρά σημαντικά στις συνθετικές τεχνικές της περιόδου αυτής: αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι όλοι οι συνθέτες της αναγέννησης γράφουν σε τρόπους, αλλά ίσως ότι αρκετοί, από κάποιο σημείο και μετά, προσπαθούν να βρουν τρόπους για να γράψουν σε τρόπους. Το σίγουρο είναι ότι για κάθε συνθέτη και χρονολογία σύνθεσης ο χειρισμός των τρόπων αλλάζει, και αυτό φαίνεται επειδή ακόμη και στις συλλογές οργανωμένες σε τροπικούς κύκλους ή στα συγγράμματα περί τρόπων (όπως στον Zarlino) συμβαίνει το ίδιο κομμάτι να κατηγοριοποιείται πότε ως τάδε και πότε ως δείνα τρόπος, ακόμα κι από τον ίδιο συνθέτη ή εκδότη.⁹

Ως μια πιο καρποφόρα επαναδιατύπωση του αρχικού ερωτήματος αυτού μπορούν να προκύψουν μια σειρά από πιο στοχευμένα ζητήματα, τα οποία είναι πιο εύκολο να εξεταστούν και ίσως να απαντηθούν.

Ένα από αυτά είναι το ζήτημα της *a priori* και *a posteriori* χρήσης των τρόπων: συμβαίνει συχνά οι τρόποι να χρησιμοποιούνται ως σύστημα ταξινόμησης σε υπάρχον ρεπερτόριο, αλλά αυτό δε σημαίνει απαραίτητα ότι χρησιμοποιούνται ως τεχνική σύνθεσης. Μπορεί δηλαδή ο αναδυόμενος αναγεννησιακός ιδεαλισμός, βασισμένος στα αρχαιοελληνικά πρότυπα, να προτάσσει τη χρήση των τρόπων ως καθολικές κατηγορίες (ειδικά μετά την ονοματοδοσία τους με βάση αρχαίες ελληνικές αρμονίες –*δωριστί, φρυγιστί*, κ.ο.κ.), αυτό όμως δε σημαίνει απαραίτητα ότι οι τρόποι υπάρχουν ως τέτοιες στο μυαλό και στις τεχνικές των συνθετών. Μπορεί λοιπόν η αλληλεπίδραση μεταξύ θεωρίας και πράξης να μετέφρασε τη χρήση των τρόπων από ξεκάθαρα *a posteriori* κατηγοριοποίηση σε *a priori* τεχνική σύνθεσης για κάποιους συνθέτες και κάποια από τα έργα τους, αυτό όμως δε σημαίνει πως δεν υπάρχουν και άλλες τεχνικές σύνθεσης, συνθετικές παραδόσεις (όπως π.χ. η πιο “πρακτική” συνθετική θεωρία των γαλλοφλαμανδών που, σύμφωνα με τον Meier, πιθανότατα εκφράστηκε ρητά πρώτη φορά μέσα από το έργο του Gallus Dressler),¹⁰ και άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν τη μορφή και το περιεχόμενο των μουσικών έργων (ρητορική, χρωματικότητα, ψαλτικές παραδόσεις, “λαϊκή”

9 Μια ενδιαφέρουσα μελέτη πάνω στην ιστορική πορεία της μουσικής θεωρίας από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, ιδωμένα μέσα από τον τρόπο που παρουσιάζονται και αναλύονται μουσικά παραδείγματα, είναι αυτή της Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

10 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.112. Η σημασία του Dressler για τον Meier φαίνεται και από το ότι χρησιμοποιεί συστηματικά πλήθος λατινικών όρων δανεισμένων από αυτόν, ενώ ψέγει τον Dahlhaus για την παντελή άγνοιά του όσον αφορά το θεωρητικό του έργο.

μουσική).

Ένα δεύτερο ζήτημα που προκύπτει είναι το ζήτημα των τεχνικών σύνθεσης: εφόσον οι τρόποι δεν είναι ούτε καθολικοί αλλά ούτε και κοινοί για όλους, αυτό σημαίνει ότι η βάση της συνθετικής τεχνικής είναι κάποια άλλη· η σχεδόν απόλυτη σιγή των θεωρητικών της εποχής σε σχέση με διαφορετικά συστήματα οργάνωσης των ήχων δε μας βοηθάει στην ανεύρεση της *πραγματικής* μεθόδου σύνθεσης –αν υπάρχει κάποια τέτοια μέθοδος (η οποία θα βοηθούσε εξαιρετικά και στην ανάλυση).¹¹ Η ιδέα ότι πράγματι μόνο με τους κανόνες τις αντίστιξης μπορεί να δομηθεί ένα αναγεννησιακό κομμάτι από την αρχή μέχρι το τέλος χωρίς καμία τροπική νύξη, αν και ακραία, κατέχει και αυτή μια θέση στο ζήτημα αυτό.¹²

Κατά τον Meier, οι τρόποι ήταν αδιαμφισβήτητα σημαντικοί και η γνώση τους απαραίτητη για κάθε σοβαρό συνθέτη. Είναι σημαντικοί γιατί παρέχουν βασικές πληροφορίες για τη δόμηση ενός κομματιού, τις πτώσεις και τις μελωδικές φράσεις, και είναι απαραίτητοι διότι δίχως αυτούς η σύνθεση καταλήγει τερατώδης, ένα κολλάζ από τυχαία παρατεθειμένες συμφωνίες και διαφωνίες. Εκτός όμως από τις άμεσες μαρτυρίες, υπάρχουν και άλλες οι οποίες δηλώνουν ξεκάθαρα πως το γρηγοριανό μέλος, η κατεξοχήν παραδοσιακή έκφραση των τρόπων, ήταν το σημαντικότερο παιδαγωγικό εργαλείο για κάθε εκκολαπτόμενο μουσικό, εκτελεστή ή συνθέτη.¹³

Εντούτοις, η συνήθεια των θεωρητικών να εξετάζουν τους κανόνες της μονοφωνικής μουσικής –άρα και τους τρόπους– στο πρώτο μέρος των πραγματειών τους (ή στο τελευταίο, όπως κάνει ο Zarlino) και να ασχολούνται με την πολυφωνία ξεχωριστά στο δεύτερο μέρος, δεν είναι κάτι που συμβαίνει μόνο λόγω παράδοσης, κατά τον Meier, αλλά αντανακλά την μουσική συνείδηση της περιόδου, η οποία βλέπει τις μελωδίες να εξελίσσονται τροπικά παράλληλα η μία με την άλλη με τη διαμεσολάβηση των κανόνων της αντίστιξης. Ο Dahlhaus έρχεται να συμφωνήσει, προσθέτοντας όμως πως τα μονοφωνικά σημεία ενός τρόπου αποκτούν άλλη διάσταση στο πολυφωνικό συγκείμενο: επειδή η ορολογία παραμένει η ίδια στη μετάβαση από

11 Πολλές φορές γίνεται σύγχυση μεταξύ τεχνικών σύνθεσης και τεχνικών κατηγοριοποίησης, ακόμα και σε μουσικολόγους του 20ου αιώνα, με φαιδρά αποτελέσματα. Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010, σ.157, υποσημείωση 38.

12 Απ' ό,τι φαίνεται, υπήρχαν τεράστιες μουσικές παραδόσεις, όπως η αγγλική, που στην Αναγέννηση δεν τους απασχόλησε ιδιαίτερα το ζήτημα των τρόπων. Οι αναφορές στους τρόπους μέσα σε πραγματείες είναι αραιές και επιδερμικές, εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα. Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, σ.179, υποσημείωση 15.

13 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.23-33.

τη μονοφωνία στην πολυφωνία (*ambitus, finalis, repercussa*) αυτό δε σημαίνει ότι το περιεχόμενο των όρων μένει अपαράλλαχτο.¹⁴

Σύμφωνα με τον Powers, οι τρόποι στην αναγέννηση δεν ήσαν εξαρχής τεχνικές οργάνωσης του μουσικού υλικού. Η τάση για επιστροφή στα ιδανικά της αρχαίας Ελλάδας οδήγησε τους θεωρητικούς στην προσπάθεια για άρθρωση μιας συνολικής τροπικής θεωρίας, η οποία με πρωτεργάτες τον Tinctoris και τον Aaron¹⁵ προσπάθησε να κατηγοριοποιήσει το υπάρχον ρεπερτόριο σε ένα σύστημα 8 τρόπων. Αυτή η τάση απόδοσης τροπικού χαρακτήρα σε συγκεκριμένους τονικούς σχηματισμούς μπορεί κάλλιστα να συσχετιστεί με την αναδυόμενη ανθρωπιστική συνείδηση, και το ενδιαφέρον της για την ηθική και ψυχική επίρεια της μουσικής, η οποία στην θεωρία των αρχαίων αλλά και στο μεσαίωνα είχε ταυτιστεί με τους τρόπους.¹⁶

Αντίθετα όμως με την τονικότητα, όπου για το 99% των περιπτώσεων μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι το τάδε ή το δείνα κομμάτι είναι συντεθειμένο στην τάδε ή τη δείνα τονικότητα, στην αναγέννηση υπάρχουν πολλά παραδείγματα για τα οποία είναι αμφίβολο το σε ποιό τρόπο ανήκουν και με βάση ποια κριτήρια.

Για τον Aaron (και σχεδόν όλους τους προγενέστερους θεωρητικούς που έχουν μιλήσει για τρόπους στην πολυφωνία), ο τενόρος (Tenor) είναι η φωνή που καθορίζει τον τρόπο· το δικαιολογεί επί τη βάση ότι ο Tenor είναι φωνή «σταθερή και ακίνητη», η οποία προσδίδει ενότητα σε όλη τη σύνθεση, και επίσης αν αφαιρεθεί ο Tenor από το κομμάτι, η απόσταση που θα δημιουργηθεί μεταξύ της Superius και του Contratenor Bassus θα είναι υπερβολικά μεγάλη και δυσάρεστη. Καταλήγει πως σε όλα τα ρεπερτόρια ο Tenor δείχνει τον τρόπο του κομματιού, εκτός αν είναι παρόν σε κάποια άλλη φωνή το γρηγοριανό μέλος ή κάποιο άλλο *cantus prius*

14 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.198-9.

15 Παρ' όλο που ο Tinctoris ήταν ο πρώτος που μίλησε για τρόπους σε πολυφωνικές συνθέσεις, τα παραδείγματα τα οποία φέρνει για κάθε τρόπο είναι κατασκευασμένα, ενώ ο Aaron χρησιμοποιεί προϋπάρχουσες πολυφωνικές συνθέσεις από προγενέστερους και σύγχρονους του συνθέτες. Με τα λόγια του Powers: «Εν συντομία, το ζήτημα του αν συνήθως η πολυφωνία στον όψιμο δέκατο πέμπτο και αρχές του δεκάτου έκτου αιώνα ήταν ή έπρεπε να νοείται “σε” τρόπους του μοναδικού τότε γνωστού τροπικού συστήματος είναι αμφισβητήσιμο και περίπλοκο. Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι μέχρι το 1525 το ερώτημα αυτό είχε γίνει ζωτικής σημασίας. Τη χρονιά αυτή, το πρώτο έργο που θεώρησε την τροπικότητα ως καθολική για την πολυφωνία, και τεκμηρίωσε την θεώρηση αυτή με ένα μεγάλο αριθμό πραγματικών πολυφωνικών έργων εμφανίστηκε, στο *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* του Pietro Aaron.», Harold Powers, «Tonal Types», σ.433.

16 Harold Powers, «Tonal Types». σ.446.

factus (*cantus firmus* δηλαδή), οπότε στην περίπτωση αυτή ο τρόπος του κομματιού ταυτίζεται με τον τρόπο του *cantus firmus*.¹⁷

Ο σχολιασμός του Dahlhaus πάνω στα λεγόμενα του Aaron δεν φαίνεται να συμφωνεί με κατηγορηματικό τρόπο στο ότι ο τελευταίος αποδέχεται την πρωτοκαθεδρία του Tenor όσον αφορά τον τρόπο. Γι' αυτόν είναι ένας εμπειρικά κατασκευασμένος κανόνας, ο οποίος αναιρείται όταν κάποια άλλη φωνή δανείζεται το *cantus firmus*, και μπορεί να ισχύει σε περιπτώσεις όπου οι φωνές έχουν συντεθεί διαδοχικά, ή όπου η Superius, λόγω έκτασης, δεν μπορεί να αναπαράγει την “σωστή” οκτάβα για κάθε τρόπο (όπως στην περίπτωση του υπομιζολύδιου). Το συμπέρασμά του είναι ότι για τον 16ο αιώνα, όπου η ταυτόχρονη σύλληψη των φωνών και η εκτεταμένη μίμηση είναι κανόνας, η πρωτοκαθεδρία του Tenor είναι μια αρχαϊκή αντίληψη που δεν έχει ιδιαίτερη βάση. Ως εκ τούτου, ο συνδυασμός κύριων και πλάγιων τρόπων σε ένα κομμάτι ως ένας ενιαίος σύνθετος τρόπος, κατά τα πρότυπα του Zarlino, μάλλον πρέπει να ληφθεί πιο σοβαρά υπ' όψιν.¹⁸

Η απάντηση του Meier είναι πως, κατά τα λεγόμενα πάντα του Aaron, η πρωτοκαθεδρία του Tenor στο κείμενό του δεν τίθεται υπό προϋποθέσεις, και μαρτυρία αυτού είναι τα παραδείγματα, τα οποία ενώ περιλαμβάνουν εκτεταμένη μίμηση, ή παρ' όλο που η σοπράνο (Cantus ή Superius) είναι σε θέση να αναπαράγει την πλήρη έκταση του τρόπου, κατανέμονται ανά τρόπους με μοναδικό κριτήριο τον Tenor.¹⁹ Κάτι τέτοιο φανερώνει και η πραγματεία του Zarlino,²⁰ αλλά και του Pietro Pontio, ο οποίος και τελούσε υπό την αιγίδα του Cipriano de Rore· σ' αυτήν φαίνεται ο τρόπος μιας πολυφωνικής σύνθεσης να εξάγεται από τον Tenor, αν και αυτός ο κανόνας δεν κατονομάζεται κάπου ρητά από τον ίδιο. Αναφέρει πάντως πως με μια απλή αντιστροφή κλειδιών (άρα και έκτασης) μπορεί ένα πολυφωνικό απόσπασμα από κύριο τρόπο να τεθεί σε πλάγιο με ελάχιστες αλλαγές.²¹

Η μουσική όμως δε μένει ποτέ στατική. Οι θεωρητικές αναζητήσεις που ξεκίνησαν από τον

17 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.70-71.

18 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.202-203.

19 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.72-73.

20 Στο Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part three of Le Istitutioni Harmoniche, 1555* (μτφρ. Guy A. Marco & Claude V. Palisca), W. W. Norton and Company, New Haven 1976, σ.178.

21 Ο.π., σ.75-77.

Aaron, πέρασαν από τους 12 τρόπους του Glarean και κατέληξαν στον Dressler, άρχισαν να αντικατοπτρίζονται και στο σύγχρονό τους ρεπερτόριο.²² Μαρτυρία αυτού η έκδοση των πρώτων συλλογών οργανωμένων σε τροπικούς κύκλους, μία ένδειξη ότι οι συνθέτες πλέον είχαν αρχίσει να ενδιαφέρονται για την οργάνωση του υλικού τους με βάση την τροπική θεωρία: συνεπώς, ενώ μέχρι τα μέσα του 16ου αιώνα οι ενδείξεις για τη χρήση των τρόπων στην πολυφωνία είναι ισχνές και αντικρουόμενες, μετά το 1540 χοντρικά μπορούμε να πούμε ότι η συνειδητή χρήση της τροπικής θεωρίας ως εργαλείο σύνθεσης και δόμησης ενός κομματιού είναι ευκολότερα αποδείξιμη.²³

Αδιαμφισβήτητα, μια προσπάθεια ψηλάφησης της έννοιας του τρόπου δεν είναι δυνατή δίχως μια επίσκεψη στον ίδιο τον λόγο περί τρόπων όπως αυτός εκφράζεται στη θεωρία του 16ου αιώνα. Ο αντίλογος, ότι δηλαδή οι θεωρητικοί αυτής της περιόδου δεν καταφέρνουν να αρθρώσουν μία συνεκτική και ολοκληρωμένη αφήγηση περί τρόπων, αλλά πολλές κατακερματισμένες, αποσπασματικές και ενίοτε αυτοαναιρούμενες θεωρίες, είναι κάτι το δεδομένο. Παρ' όλα αυτά, το συμπέρασμα ότι μόνο μια ενδελεχής έρευνα του ρεπερτορίου της εποχής μπορεί να μας αποκαλύψει κάποιου είδους “αλήθεια”, άρα η σύνδεση με το θεωρητικό λόγο της εποχής είναι αχρείαστη, είναι σαθρό, καθότι δε λαμβάνει υπόψιν την σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ θεωρίας και μουσικής, το γεγονός ότι πολλοί θεωρητικοί ήταν και συνθέτες ή μαθητές συνθετών, άρα τα λόγια των ιδίων πάνω στις συνθετικές τεχνικές πιθανότατα έχουν κάποιο βάρος όταν εξετάζουμε τη μουσική που συνέθεταν οι ίδιοι ή οι δάσκαλοί τους.²⁴ Ένα μείζον ερώτημα-κλειδί το οποίο παραμένει (και πιθανότατα θα παραμείνει για αρκετά ακόμη) αναπάντητο είναι το κατά πόσο οι συνθέτες ήταν ενήμεροι για τις θεωρητικές αναζητήσεις της εποχής τους, αν λάβαιναν σοβαρά υπόψιν τους τις θεωρίες για τους τρόπους, ή αν τελικά ακολουθούσαν ένα πιο απλό μοντέλο σύνθεσης, έτσι όπως αναφέρει για τους πρακτικούς μουσικούς ο Heinrich Glarean (ή Henricus Glareanus): «[Πολλοί] γνωρίζουν μόνον οχτώ τρόπους, και άλλοι υποστηρίζουν ότι μόνον τρεις, *ut*, *re* και *mi*, είναι αρκετοί, έτσι όπως

22 Harold Powers, «Tonal Types», σ.435-437.

23 Harold Powers et al., «Mode», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3> (τελευταία πρόσβαση 02/06/2014), §III, 2. (ii).

24 Σχετικά με το πώς οι τρόποι από θεωρητικό κατασκεύασμα μετουσιώνονται σε πραγματική μουσική, αλλά και το αντίστροφο βλ. και Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, σ.151, υποσημείωση 27.

τους χρησιμοποιούν οι απλοί οργανοπαίχτες».²⁵

Στην πραγματεία του, *Dodekachordon* (Βασιλεία, 1547), ένα θεμελιώδες, ογκώδες και εντόνωσ ανθρωπιστικό για την εποχή του έργο, ο Glarean κάνει μια σημαντική, σχεδόν επαναστατική θεωρητική τομή σε σχέση με τους προηγούμενους του. Με τη βοήθεια στοιχείων από τον Βοήθιο και τον Gaffurius, και με μια στιβαρή γνώση της τότε σωζόμενης αρχαιοελληνικής αρμονίας, ο Glarean ανέλυσε τα σύμφωνα διαστήματα σε πιθανές διατάξεις τόνων και ημιτονίων (π.χ. Στο διάστημα τετάρτης υπάρχουν τρεις πιθανές διατάξεις: τόνος-τόνος-ημιτόνιο, τόνος-ημιτόνιο-τόνος και ημιτόνιο-τόνος-τόνος). Τα τρία είδη (*species*) του διαστήματος τετάρτης (όταν αυτή έχει σα βάση το λα), σε συνδυασμό με τα τέσσερα είδη πέμπτης (με βάση το ρε) και τα επτά είδη οκτάβας (με βάση το λα) μπορούν να παράγουν 12 διαφορετικούς συνδυασμούς διάταξης. Αποκλείοντας περιπτώσεις που δεν ταιριάζουν στο μουσικό αισθητήριο της εποχής (όχι λιγότεροι από δύο ή περισσότεροι από τρεις τόνοι μεταξύ των ημιτονίων), ο Glarean καταλήγει στην ύπαρξη 6 κυρίων τρόπων. Με παρόμοια μέθοδο, αν το διάστημα τετάρτης τεθεί κάτω από το διάστημα πέμπτης, παράγονται και οι 6 πλάγιοι τρόποι.²⁶

Το σχήμα αυτό των 12 τρόπων, το οποίο υιοθέτησε και συστηματοποίησε με τη σειρά του και ο Gioseffo Zarlino στην επιδραστικότερη πραγματεία του *Le Istitutioni Harmoniche*, αν και είχε τεράστια σημασία για την μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής θεωρίας και πράξης, παρ' όλα αυτά δεν υιοθετήθηκε ως εργαλείο μουσικής οργάνωσης από τους “κλασικούς” (Palestrina, Lasso)· άρχισε να επιδρά κυρίως στο τέλος του 16ου αιώνα, ξεκινώντας πρώτα από τη Γερμανία (Homer Herpol, 1565 και Alexander Utendal, 1570) και φτάνοντας στην Ιταλία στο τέλος της δεκαετίας του 1570 (Luzzasco Luzzaschi, 1578).²⁷ Αν και η σχέση του συστήματος των 8 τρόπων με το σύστημα των 12 έχει τεράστιο ενδιαφέρον, το δωδεκατονικό σύστημα αργεί αρκετά να διαδοθεί και να γίνει κοινός τόπος ανάμεσα στους θεωρητικούς, και πόσο μάλλον στους συνθέτες· γι' αυτό το λόγο δε θα ασχοληθώ καθόλου με τους 12 τρόπους καθώς δεν υπάρχει κάποια ένδειξη

25 Για μια πιο ενδελεχή ανάλυση με βάση το απόσπασμα αυτό βλ. Cristle Collins Judd, «Modal Types and *Ut, Re, Mi* Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Polyphony from about 1500», *Journal of the American Musicological Society*, Fall 1992, 45/3, σ.437.

26 Claude V. Palisca, «Introduction» στο Gioseffo Zarlino, *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558* (μτφρ. Vered Cohen), Yale University Press, New Haven και London 1983, σ.vii-viii.

27 Harold Powers et al, «Mode», §III 5(i).

για τη χρήση τους από τον Cipriano de Rore ή τους εκδότες του κατά τη διάρκεια της συνθετικής του καριέρας (σημειωτόν ότι χρονιά θανάτου του είναι το 1565, την ίδια χρονιά που εκδίδεται και η πρώτη σωζόμενη συλλογή οργανωμένη με βάση τους 12 τρόπους).²⁸

Λαμβάνοντας ως βάση τις επικρατούσες θεωρίες για τη μουσική της αναγέννησης έτσι όπως εκφράστηκαν στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, μέχρι και σήμερα, τα εργαλεία προσέγγισης που χρησιμοποιώ για την ανάλυση των μοτέτων του Rore θα είναι (i) Οι τονικοί τύποι, σε συνδυασμό με την πιο λεπτομερή έκταση (*ambitus*) της κάθε φωνής όπως εξετάζονται από τον Meier, (ii) Οι σημαντικές πτώσεις, (iii) οι φθόγγοι εκκίνησης μιμήσεων (*fugae*), και γενικότερα οι φθόγγοι εισόδου των φωνών, και (iv) τα χαρακτηριστικά μελωδικά περιγράμματα και διαστήματα που εκφέρονται κυρίως στην εισαγωγή του κάθε κομματιού (*exordium*).

Τονικοί τύποι

Η προσπάθεια των μελετητών να εκμαιεύσουν μία συνεκτική και εύχρηστη (και κυρίως μοναδική) θεωρία για τους τρόπους από την αναγεννησιακή θεωρία και πρακτική, αν και απέφερε σημαντικά μεθοδολογικά και εκπαιδευτικά αποτελέσματα, δεν απέβη ιδιαίτερα καρποφόρα. Ένα αποτέλεσμα όμως της ασχολίας των ερευνητών με την αναγέννηση ήταν η εστίαση στα λίγα αντικειμενικά και χειροπιαστά κριτήρια κατηγοριοποίησης και ανάλυσης των έργων.

Μια θεωρία που φαίνεται να ενστερνίζονται αρκετοί μελετητές από το 1960 κι έπειτα, με εκκίνηση το βιβλίο του Siegfried Hermelink *Dispositiones Modorum*, και ακόμα περισσότερο

28 Παρ' όλο που ο de Rore είναι ο πρώτος που εκδίδει τροπικά οργανωμένο κύκλο κομματιών (σύμφωνα με τους 8 τρόπους), φαίνεται να αναιρεί ή να αδιαφορεί για την τροπική λογική σε κάποια άλλα έργα του· αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι προσανατολίζεται προς κάποιο από τα συστήματα των 12 τρόπων. Βλ. Jessie Ann Owens, «Cipriano de Rore», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23815> (τελευταία πρόσβαση 02/06/2014), 3. Στη μελέτη της για την τροπικότητα στα μαδριγάλια του Rore, η Jessie Ann Owens εντοπίζει μια αύξουσα χρήση “μη τροπικών” τονικών τύπων (που δεν ταιριάζουν δηλαδή απαραίτητα σε κάποιο τρόπο) στα έργα που γράφτηκαν μετά το 1550, χωρίς βέβαια να αμφισβητεί η ίδια το γεγονός ότι ο Rore επιστρατεύει το σύστημα των 8 τρόπων όταν θέλει να γράψει τροπικά, βλ. Jessie Ann Owens, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», *Essays on Italian Music in the Cinquecento* (επιμ. Richard Charteris), Frederick May Foundation for Italian Studies, Sydney 1990, σ.8.

μετά τις εύστοχες επισημάνσεις του Harold Powers, είναι η θεωρία των “τονικών τύπων” (*tonal types - tonartetypen*)²⁹. Στη μελέτη του αυτή, ο Hermelink κατηγοριοποιεί τη μουσική του Palestrina σύμφωνα με την έκταση της κάθε φωνής, έτσι όπως σηματοδοτείται από το κλειδί που χρησιμοποιείται, και τη *finalis* του κάθε κομματιού· η σχέση αυτή υφίσταται επειδή στην αναγεννησιακή σημειογραφία αποφεύγονται οι βοηθητικές γραμμές, άρα γνωρίζοντας το κλειδί μπορεί κάποιος να απομονώσει το διάστημα (συχνά μια εντέκατη ή δωδέκατη) μέσα στο οποίο συνήθως κινείται μια φωνή σε ένα πολυφωνικό κομμάτι.³⁰

Με βάση αυτά τα δεδομένα, ο μοναδικός ίσως *αντικειμενικός* τρόπος κατηγοριοποίησης της αναγεννησιακής μουσικής ο οποίος προκύπτει και χρησιμοποιείται από θεωρητικούς και αναλυτές είναι η κατανομή του ρεπερτορίου με βάση τρία κριτήρια: τον οπλισμό (♯ –δηλαδή *cantus durus*– ή ♭ –δηλαδή *cantus mollis*), την επιλογή των κλειδιών (η οποία αντικατοπτρίζεται στο κλειδί της ψηλότερης φωνής, g_2 για τα “ψηλά” κλειδιά, *chiavette*, και c_1 για τα “χαμηλά” κλειδιά, *chiavi*)³¹ και τον τελικό φθόγγο (D, E, F, G, A, C και B♭). Οι συνδυασμοί που προκύπτουν, γνωστοί και ως “τονικοί τύποι”, είναι πάμπολλοι (στη θεωρία 24, στην πράξη μάλλον αρκετά λιγότεροι), όμως μας προσφέρουν μία στέρεη βάση πάνω στην οποία μπορούμε να ξεκινήσουμε την ανάλυση.³²

Τα τρία αυτά κριτήρια δεν είναι επιλεγμένα τυχαία από τις διάφορες παραμέτρους που ορίζουν ένα αναγεννησιακό κομμάτι, ή επειδή είναι εύκολα ανατρέξιμα· είναι αντανάκλαση της κατηγοριοποίησης που οι ίδιοι οι εκδότες και συνθέτες του 16ου αιώνα χρησιμοποιούσαν στα μουσικά κείμενα της εποχής. Στα μέσα του αιώνα λοιπόν οι εκδότες άρχισαν να κατανέμουν τα κομμάτια στις συλλογές τους σύμφωνα με το αν ανήκουν στο *cantus durus* (με si^\sharp στον

29 Harold Powers, «Tonal Types», σ.438.

30 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.200.

31 Το ρεπερτόριο το οποίο αναλύει ο Powers όταν διατυπώνει μια ολοκληρωμένη θεωρία περί τονικών τύπων είναι αρκετά τυπικό ως προς τις φωνές που χρησιμοποιούνται, άρα γνωρίζοντας μόνο το κλειδί της σοπράνο μπορούμε να υποθέσουμε με άνεση και τα κλειδιά των άλλων φωνών. Στην πράξη όμως, οι επιλογές αυτές διαφέρουν από συνθέτη σε συνθέτη και από εποχή σε εποχή, οπότε συχνά χρειάζεται να αναφερθούν αναλυτικά τα κλειδιά σε όλες τις φωνές για να εξαχθεί ένα πιο ασφαλές συμπέρασμα.

32 Jessie Ann Owens, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», σ.1.

οπλισμό) ή στο *cantus mollis* (με σιβ). Ένα δεύτερο κριτήριο ταξινόμησης ήταν το αν οι εκτάσεις των φωνών ως σύνολο καταλάμβαναν την ψηλότερη περιοχή του *gamut*, χρησιμοποιώντας δηλαδή τα κλειδιά *chiavette*, ή την χαμηλότερη, χρησιμοποιώντας την συνηθισμένη επιλογή κλειδιών, ή *chiavi*. Το τρίτο κριτήριο κατηγοριοποίησης, το οποίο συνήθως υπονοεί και την οργάνωση σύμφωνα με τροπικό κύκλο, είναι η θεμέλιος της τρίφωνης συνήχησης με την οποία κλείνει το κομμάτι.³³

Ποια η σχέση τους όμως με τους τρόπους; Σύμφωνα με τον Powers, η σχέση τονικού τύπου και τρόπου είναι μια σχέση που στην ανθρωπολογική διάλεκτο χαρακτηρίζεται ως σχέση του *ητικού* με το *ημικό*. Από τη μία, αντικειμενικά γνωρίσματα τα οποία μπορούν να παρασταθούν ποσοτικά και να καταγραφούν, και από την άλλη η πολιτισμική τους διάσταση, η νοηματοδότησή τους στο χωροχρονικό πλαίσιο που αυτά εμφανίζονται. Η θεώρηση των τρόπων ως ιδεατών κατηγοριών έρχεται συχνά σε σύγκρουση με την πρακτική τους εφαρμογή, δηλαδή τον αντικατοπτρισμό τους σε τονικούς τύπους. Σε αυτό έρχεται ο Powers να απαντήσει ρητά: «Ένας τρόπος είναι πάντοτε ένας τονικός τύπος, μα ένας τονικός τύπος δεν αντιστοιχεί πάντα σε έναν τρόπο».³⁴ Ένας τονικός τύπος δηλαδή μπορεί ενίοτε να αντιπροσωπεύει έναν τρόπο, αλλά η περιπτωσιολογία δύσκολα θα μας επιτρέψει να ταυτίσουμε απόλυτα συγκεκριμένους τονικούς τύπους με συγκεκριμένους τρόπους.

Παρ' όλα αυτά, το αυξανόμενο ενδιαφέρον των συνθετών και των εκδοτών για τους τρόπους, ειδικά μετά το β' μισό του 16ου αιώνα, δημιουργεί μια τάση για εκδόσεις κομματιών σε τροπικούς κύκλους: η τροπική οργάνωση των συλλογών αυτών, αν και διαφέρει σημαντικά από εκδότη σε εκδότη κι από συνθέτη σε συνθέτη, είναι εντούτοις ένα μοναδικό εργαλείο και απαραίτητο κλειδί για την αντιστοίχιση συγκεκριμένων τονικών τύπων και τρόπων.³⁵ Έτσι,

33 Harold Powers, «Tonal Types», σ.436.

34 Harold Powers, «Tonal Types», σ.466.

35 Γνωστά έργα αδιαμφισβήτητα ταξινομημένα σε τροπικό κύκλο είναι τα *Psalmi Davidis Poenitentiales plus Laudate Dominum* του Lassus (1584), *Seven Penitential Psalms plus Five Prayers from the Prophets* του Alexander Utendal (1570), μια σειρά τόμων με μοτέτα του εκδότη Tylman Susato (1553 κ.ε.). Άλλες συλλογές που, αν και όχι ρητά σε τροπικό κύκλο, έχουν αποδειχθεί ως τέτοιες με ενδελεχή μελέτη είναι η πρώτη ανθολογία μοτέτων του Lassus (1562), εκδεδομένη στο Μόναχο, ο κύκλος μαδριγάλων *Lagrime di San Pietro* (1593) του ίδιου, τα πεντάφωνα μαδριγάλια του Rore (1542), τα οκτώ μαδριγάλια του Palestrina πάνω σε στίχους από τις *Vergine* του Πετράρχη (1581), και οι πρώτες 32 συνθέσεις από τον κύκλο των *Offertoria* (1593). Βλ. Harold Powers, «Tonal Types», σ.435, 446. Για έναν εξαντλητικό κατάλογο των τροπικών κύκλων βλ. το κεφάλαιο «Modal Cycles» στο Frans Wiering, *The Language of the Modes*, Routledge, New York - London 2001, σ.265.

καταλήγουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες κομματιών, αυτά που ανήκουν σε τροπικούς κύκλους (άρα γι' αυτά υπάρχει μια ρητή πρόθεση ως προς τον τρόπο στον οποίο ανήκουν) και αυτά που δεν ανήκουν, τα οποία είναι ανοιχτά σε ερμηνείες και παραλληλισμούς με τα πρώτα. Παρ' όλο που μπορεί να μιλάμε για κοινό ρεπερτόριο, ύφος και συνθέτη, οι τονικοί τύποι εν χρήσει μέσα σε τροπικές συλλογές μπορεί να έχουν σημαντικές διαφορές από τους ίδιους τονικούς τύπους έξω από τροπικές συλλογές, καθώς στην δεύτερη περίπτωση (και εφόσον ο συνθέτης και όχι ο εκδότης έκανε την επιλογή του αντιπροσωπευόμενου τρόπου) μπορεί να λείπει η πρόθεση του συνθέτη έτσι ώστε ο τονικός του τύπος να ενσαρκώσει έναν τρόπο. Επίσης, κάποιοι τονικοί τύποι εμφανίζονται μόνο σε τροπικούς κύκλους, ενώ κάποιοι άλλοι, ενώ χρησιμοποιούνται συχνά, δεν εμφανίζονται ποτέ σε τροπικούς κύκλους.

Πτώσεις

Στις μονοφωνικές μελωδίες, τα σημεία τομής του μουσικού κειμένου συμπίπτουν με μονοφωνικές καταλήξεις, οι οποίες λόγω της αντιστοιχίας με το γραπτό κείμενο (κόμματα, άνω τελείες, περίοδοι) είναι εύκολο να εντοπιστούν και να αναλυθούν. Σε ένα πολυφωνικό πλέγμα φωνών όμως, όπου οι φωνές ολοκληρώνουν το στίχο σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, οι πτώσεις, ή *clausulae*, χρειάζεται να οριστούν εκ νέου· για τον Dahlhaus, η τυπική διαστηματική ακολουθία 6-7-6-8 που δημιουργείται μεταξύ της *clausula cantizans* και *tenorizans* (της τυπικής δηλαδή ανιούσας και κατιούσας βηματικής κατάληξης προς τη *finalis* αντίστοιχα) δεν είναι μια απλή κάθετη παράθεσή τους, αλλά μόνο με το συνδυασμό και των δύο μπορούμε να μιλάμε για μια πραγματική πτώση.³⁶ Αυτή η οπτική, παρούσα και στον Tinctoris, παρά τις μεταβολές στη συνθετική τεχνική που συνέβησαν κατά το 16ο αιώνα, δεν άλλαξε την θεώρηση της πτώσης ως μιας δίφωνης βηματικής κατάληξης στην οκτάβα ή την ταυτοφωνία (6-8 ή 3-1).

Οι μεταγενέστερες καταληκτικές μελωδικές φόρμουλες, *clausula altizans* και *clausula basizans* προστίθενται στην ιστορική πορεία της πολυφωνίας αργότερα, γι' αυτό και συνήθως εξαιρούνται από τα δίφωνα παραδείγματα στις αντιστικτικές πραγματείες της εποχής. Παρ' όλα

³⁶ Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.199.

αυτά, είναι συνήθως παρούσες στις σημαντικές πτώσεις, και η πτωτική τους λειτουργία μπορεί να ισχύει ακόμα και εν τη απουσία των πιο τυπικών *cantizans* και *tenorizans*.³⁷

Επίσης ισχύουσα κατά τον 16ο αιώνα είναι η άποψη ότι μια πτώση καθιστά τον φθόγγο στον οποίο γίνεται σημαντικό για το τροπικό περιβάλλον του κομματιού.³⁸ Ο καθορισμός των πτώσεων, σύμφωνα με τον Vincentio Lusitano, είναι το δεύτερο πράγμα που πρέπει να κάνει κανείς όταν συνθέτει, μετά την ενδελεχή εξέταση του κειμένου και την επιλογή του αρμόζοντα τρόπου. Χαρακτηριστικά είναι και τα λόγια του Lanfranco, ο οποίος αναφέρει την δυνατότητα που έχουν οι πτώσεις ενός κομματιού να επιβεβαιώσουν ή να αλλάξουν τον τρόπο του. Ο Meier, βασιζόμενος σε μια σειρά θεωρητικών αποσπασμάτων της εποχής, καταλήγει ότι υπάρχει μια ιεραρχία στο πόσο σημαντική είναι η κάθε πτώση, αλλά όμως ο καθορισμός του τρόπου δεν μπορεί να γίνει μόνο από την τελική πτώση (όπως γίνεται συχνά στην τονική μουσική) αλλά από το σύνολο των πτώσεων.³⁹

Η ιεράρχηση των πτώσεων ανάλογα με το βάρος τους για κάθε τρόπο μαρτυρείται από τους όρους με τους οποίους εμφανίζονται οι πτώσεις στους θεωρητικούς της εποχής. Ο Pietro Pontio αναφέρεται στις σημαντικές πτώσεις ως *cadenze proprie* ή *cadenze principali*, ενώ δεν ονοματίζει χαρακτηριστικά τις υπόλοιπες (αναφέρεται σε αυτές σαν αυτές που στέκουν σχεδόν σαν *cadenze principali*, και στις υπόλοιπες που δεν είναι κατάλληλες για τον τρόπο): ο Dressler και ο Burmeister μιλάνε με παρόμοια ορολογία, για *clausulae principales*, *clausulae minus principales*, και *clausulae peregrinae/affinales*. Ο Calvisius, τους όρους του οποίου χρησιμοποιεί εκτεταμένα και ο Meier, μιλάει για *clausula primaria*, *secundaria* και *tertia*.⁴⁰

Βασισμένος σε τρεις θεμελιώδεις μελέτες πάνω στην αναγεννησιακή μουσική, ο Carl Dahlhaus καταλήγει σε ένα πίνακα σημαντικών πτώσεων για κάθε τρόπο, χωρίς να κάνει τη διάκριση μεταξύ κυρίων και πλαγίων (είναι κάτι που δεν απασχολεί ιδιαίτερα τον Dahlhaus

37 Όπως αναφέρει και ο Zarlino, αυτές οι *clausulae* μόνο εσωτερικά και σπάνια χρησιμοποιούνται σε αντίστιξη για δύο φωνές, ενώ ταιριάζουν περισσότερο σε έργα με παραπάνω φωνές, βλ. και Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.91.

38 Harold Powers et al., «Mode», §III, 2 (i).

39 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.103. Η διαφωνία γύρω από το ζήτημα αυτό είναι διαχρονική: «Κατά τον 16ο αιώνα συνυπήρχαν δύο αντιμαχόμενες απόψεις: Αυτή που θεωρούσε ότι ο τρόπος ενός έργου αποκαλύπτεται κυρίως από τον φθόγγο με τον οποίο το έργο τελειώνει, και αυτή που ισχυριζόταν ότι απαιτείται να εξεταστούν πολύ περισσότερα κριτήρια για να οριστεί ο “πραγματικός τρόπος” (ο πραγματικός *finalis*) του έργου[...]», Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, σ.299-300.

40 Bernhard Meier, *The Modes Of Classical Vocal Polyphony*, σ.103-105.

καθώς δεν ενστερνίζεται τη διάκριση κυρίων και πλαγίων τρόπων στην πολυφωνία, απασχολεί όμως ιδιαίτερα τον Meier). Το σχήμα αυτό εφαρμόζεται και στο σύστημα των προγενέστερων 8 τρόπων αλλά και στο το σύστημα των 12:⁴¹

Πίνακας 1: *Clausulae* ανά τρόπο κατά Dahlhaus⁴²

Δώριος (ρε)	ρε, λα, φα
Φρύγιος (μι)	μι, λα, ντο, σολ
Λύδιος (φα)	φα, ντο, λα
Μιξολύδιος (σολ)	σολ, ντο, ρε
Αιολικός (λα)	λα, μι, ντο
Ιωνικός (ντο)	ντο, σολ, μι

Το συμπέρασμα αυτό του Dahlhaus διαφωνεί με τα λεγόμενα του Zarlino, ο οποίος υποστηρίζει ότι σε κάθε τρόπο οι σημαντικές πτώσεις (*Cadenze Regolari*) πρέπει να γίνονται στην *finalis* του τρόπου (και στην οκτάβα της), στον φθόγγο που βρίσκεται μια πέμπτη πάνω από τη *finalis*, και στο φθόγγο που χωρίζει αυτή την απόσταση στα δύο, δηλαδή στην τρίτη μικρή ή μεγάλη πάνω από τη *finalis*.⁴³ Η ασυμφωνία ανάμεσα στην μουσική πράξη της εποχής και τη θεωρία του Zarlino έγκειται στον φρύγιο και στο μιξολύδιο τρόπο, οι οποίοι εμφανίζουν σημαντικές πτώσεις στο φθόγγο μια τέταρτη πάνω από τη *finalis* αντί για πέμπτη. Η ασυμφωνία αυτή εξηγείται από τον ίδιο τον Zarlino ως ένα λάθος που κάνουν οι συνθέτες της εποχής του: αντικαθιστούν τον κύριο φρύγιο τρόπο (μι₃-σι₃-μι₄) με τον πλάγιο αιολικό (μι₃-λα₃-μι₄), καθώς μοιράζονται την ίδια οκτάβα, και τον κύριο μιξολύδιο (σολ₃-ρε₄-σολ₄) με τον πλάγιο ιωνικό (σολ₃-ντο₄-σολ₄) για τον ίδιο λόγο, παραβαίνοντας τον νόμο που θέλει τους κύριους τρόπους να

41 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.220. Οι τρεις μελέτες από τις οποίες αντλεί τα στοιχεία του ο Dahlhaus είναι: R.O. Morris, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, 7η έκδοση, Οξφόρδη 1958, σ.15· Georg Reichert, «Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.», *Musikforschung* 4, 1951, σ.44f· Siegfried Hermelinck, *Dispositiones Modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, 1960, σ. 109ff.

42 Έχω παραλείψει την στήλη όπου ο Dahlhaus αντιστοιχεί τους σημαντικούς φθόγγους των *clausulae* με λατινικά αριθμητικά (βαθμίδες) καθώς είναι κάπως αναχρονιστική και αποπροσανατολιστική ως προς το ζήτημα των τρόπων. Επίσης, η αναφορά στον αιολικό και ιωνικό τρόπο, αν και έχει κάποια βάση για συγκεκριμένους συνθέτες και εκδότες, κυρίως προς το τέλος της αναγέννησης, εντούτοις δεν εφαρμόζεται στους περισσότερους “κλασικούς” του 16ου αιώνα, καθώς αυτοί προτιμούν να οργανώνουν τα έργα τους -όταν το θεωρούν αναγκαίο- επί της βάσης των 8 τρόπων, και όχι των 12.

43 Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, σ.55.

κατασκευάζονται από διάστημα πέμπτης + διάστημα τετάρτης, ενώ τους πλάγιους αντίστροφα.⁴⁴

Οι απόψεις αυτές του Zarlino, αλλά και μιας σειράς άλλων θεωρητικών που προσπαθούν να αρθρώσουν μια συνολική και κανονιστική τροπική θεωρία, πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν με επιφύλαξη· είναι σημαντικό, όπως καταδεικνύει και ο Meier, να εξετάζουμε σε κάθε θεωρητικό αν αυτό που λέει είναι μια εικασία, άρα χωρίς εμπειρική βάση, κι έπειτα το κατά πόσον, πολλές φορές, μια εικασία μπορεί να ενσαρκωθεί σε διαδεδομένη πρακτική.⁴⁵

Παρ' όλα αυτά, τα συμπεράσματα που εξάγει ο Dahlhaus από τη μελέτη του ρεπερτορίου της εποχής σε σχέση με τα σημεία πτώσεων ανά τρόπο δεν απέχουν πολύ από τα λεγόμενα του Aaron, ο οποίος βέβαια αναφέρεται και στους πλάγιους τρόπους, στους οποίους τονίζει ότι πρέπει να αποφεύγονται οι πτώσεις ένα τόνο πάνω από τη *finalis*, καθώς χωρίζουν την οκτάβα με λάθος τρόπο (με την τέταρτη πάνω από την πέμπτη). Οι ενδεικτικές πτώσεις που προτείνει ο Aaron για κάθε τρόπο στην έκταση του τενόρου είναι οι εξής:⁴⁶

Πίνακας 2: Πίνακας πτώσεων ανά τρόπο κατά Aaron

Τρόπος	Πτώσεις
1	ρε ₃ , φα ₃ , σολ ₃ , λα ₃
2	λα ₂ , ντο ₃ , ρε ₃ , φα ₃ , σολ ₃ , λα ₃
3	μι ₃ , φα ₃ , σολ ₃ , λα ₃ , σι ₃ , ντο ₄
4	ντο ₃ , ρε ₃ , μι ₃ , φα ₃ , σολ ₃ , λα ₃
5	φα ₃ , λα ₃ , ντο ₄
6	ντο ₃ , ρε ₃ , φα ₃ , λα ₃ , ντο ₄
7	σολ ₃ , λα ₃ , σι ₃ , ντο ₄ , ρε ₄
8	ντο ₃ , ρε ₃ , φα ₃ , σολ ₃

Για τη σύνθεση, βέβαια, δεν αρκούσε μια απλή γνώση των φθόγγων πτώσεων για κάθε τρόπο, αλλά χρειαζόταν και η ενσωμάτωσή τους στο νόημα του κειμένου· οι τομές του κειμένου πρέπει να αντανακλώνται αντίστοιχα και στις τομές της μουσικής, ή όπως αναφέρει ο Meier: «Οι ισχυρότερες τομές του κειμένου λοιπόν επιβάλλουν τη χρήση πτώσεων ψηλότερα στην ιεραρχία

44 Ό.π., σ.89· επίσης, για μια συνολικότερη παρουσίαση των καινοτομιών που εισήγαγε ο Zarlino βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, σ.236-238.

45 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.117.

46 Έτσι όπως αναφέρονται στο *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* του 1525, βλ. Frans Wiering, *The Language of the Modes*, σ.23.

με βάση τον τρόπο, ενώ για τις ασθενέστερες τομές αρκούν και πτώσεις σε δευτερεύοντες φθόγγους του τρόπου». ⁴⁷ Για παράδειγμα, στον τρόπο 1, το τέλος μιας περιόδου μπορεί να σηματοδοτείται από μια πτώση στη *finalis* ρε ή τη *repercussa* λα, ενώ ένα κόμμα ή απλά το τέλος ενός ημιστιχίου μπορεί να γίνεται με κατάληξη στο φα ή σε οποιαδήποτε άλλη νότα χωρίς ιδιαίτερο τροπικό βάρος. ⁴⁸

Η σχετική ομοφωνία των σύγχρονων και αναγεννησιακών θεωρητικών όσον αφορά την τοποθέτηση των πτώσεων στο οκτατονικό σύστημα δεν αφήνει αρκετές αμφιβολίες για το ότι από τη στιγμή που κάποιος συνθέτης κατηγοριοποιεί τα έργα του με βάση τους τρόπους, έχει και στο νου του μια παραπλήσια εκδοχή των δύο παραπάνω πινάκων.

Φθόγγοι εισόδου μιμήσεων

Στην πραγματεία του ο Zarlino, προσπαθώντας να αποκτήσει μια βαθύτερη γνώση πάνω στη φύση της μουσικής, προτείνει την απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ φθόγγων εισόδου των φωνών και σημαντικών πτώσεων, βασιζόμενος στην μαθηματική σχέση που σχηματίζεται στην *trias harmonica* (15:12:10 και 6:5:4). ⁴⁹ Αν και η μουσική πρακτική της εποχής δεν συμπίπτει πάντα με το ιδεαλιστικό σχήμα του Zarlino, η σημασία των σημείων εισόδου των μιμήσεων (*toni principii - fugae*) επιβεβαιώνονται και σε προγενέστερους θεωρητικούς, όπως ο Finck· γι' αυτόν οι *fugae* μαζί με τις *clausulae* είναι τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία μπορεί κάποιος να κατατάξει ένα κομμάτι σε έναν τρόπο. ⁵⁰ Ένας ακόμη θεωρητικός, μεταγενέστερος του Zarlino και επηρεασμένος από αυτόν, ο οποίος συμφωνεί πλήρως με αυτό είναι ο Christoph Bernhard. ⁵¹

Εξετάζοντας τον πίνακα των αρχικών και τελικών φθόγγων κάθε τρόπου έτσι όπως το αντιλαμβάνονται ο Gaffurius και αργότερα ο Aaron, ο Leeman Perkins παρατηρεί πως για τους κύριους τρόπους οι *fugae* και οι *clausulae* γίνονται ακριβώς στους ίδιους φθόγγους σε κάθε

47 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.118.

48 Όσον αφορά τη χρήση “απρόβλεπτων” για τον εκάστοτε τρόπο πτώσεων για ρητορικούς λόγους, και για μια εξαντλητική παράθεση των επί μέρους περιπτώσεων βλ. Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.248-285.

49 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.227· Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, σ.54-55.

50 Harold Powers et al., «Mode», §III, 2 (i).

51 Carl Dahlhaus, *Studies in the Origin of Harmonic Tonality*, σ.215.

τρόπο ενώ στους πλάγιους υπάρχει μια μικρή αλλά όχι σημαντική διαφοροποίηση.⁵²

Εκτός όμως από τους φθόγγους εισόδου των μιμήσεων, ιδιαίτερο ρόλο φαίνεται να διαδραματίζει και το μελωδικό περίγραμμα (αυτό που στην αγγλική ορολογία αναφέρεται ως *contour*), ιδιαίτερα των αρχικών μέτρων του κάθε έργου το οποίο αναφέρεται και ως *exordium*.⁵³ Σύμφωνα με τον Meier, η χρήση των χαρακτηριστικών μελωδικών φράσεων και διαστημάτων του κάθε τρόπου στο *exordium* είναι μια ισχυρή ένδειξη για την πρόθεσή του να γράψει στον εν λόγω τρόπο. Μάλιστα, υποστηρίζει ότι ένας προσεκτικός ακροατής μπορεί να αναγνωρίσει στην αρχή ενός πολυφωνικού έργου τον τρόπο στον οποίο είναι γραμμένο.

Επειδή τα πολυφωνικά έργα στην αναγέννηση είναι εντόνως μιμητικά, ο Meier αναγνωρίζει τη δυσκολία μεταξύ της αναγνώρισης της μελωδικής φράσης που είναι πράγματι γραμμένη στον εκάστοτε τρόπο και της φράσης που είναι γραμμένη ως απάντηση, άρα είναι μεταφερμένη κατά μία πέμπτη ή τέταρτη (το οποίο μπορεί να εκφράζει τον συμπληρωματικό τρόπο –κύριο ή πλάγιο). Θεωρώντας σημαντικότερο το ζεύγος φωνών Tenor-Superius από το ζεύγος Altus-Bassus, προτείνει στον ακροατή να δώσει ιδιαίτερη βάση στο πρώτο για να καταφέρει να συνειδητοποιήσει τη *finalis*, και μέσω αυτής τη διάκριση μεταξύ του κυρίου και του πλάγιου τρόπου.⁵⁴

Προχωρώντας σε μια ενδελεχή εξέταση των *exordia* ενός σημαντικού αριθμού έργων, ο Meier προσπαθεί να αποδείξει ότι ένας απλός ακροατής, μπορεί μέσα στα λίγα πρώτα μέτρα ενός κομματιού, ακούγοντας τα είδη (*species*) πέμπτης και τετάρτης που εμφανίζονται και τη διάταξή τους μπορεί να αναγνωρίσει τον τρόπο. Επίσης, εξάγει κάποιες θεμελιώδεις μελωδικές γραμμές οι οποίες ταιριάζουν στον κάθε τρόπο, οι οποίες προέρχονται από το γρηγοριανό ρεπερτόριο αλλά είναι βαθιά ριζωμένες στους συνθέτες της Αναγέννησης, όπως για παράδειγμα το ανιόν μελωδικό περίγραμμα ρε-λα-ντο-λα για τον τρόπο 1.⁵⁵

52 Leeman L. Perkins, «Mode and Structure in the Masses of Josquin», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 26/2 (Καλοκαίρι 1973), σ.199-200.

53 Ο όρος είναι δάνειο από την ρητορική, πρωτοχρησιμοποιημένος από τον Gallus Dressler στο *Praecepta musicae poeticae* (1563) μαζί με τους όρους *medium* και *finis*, Harold Powers et al., «Mode», §III, 2. (ii)· Παρόμοια ορολογία (*principium, medium, finis*) χρησιμοποιεί και λίγο νωρίτερα, το 1556, ο Hermann Finck στην πραγματεία του, *Practica musica*, βλ. Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.290.

54 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.177-178.

55 Στην ανάλυση των *exordia* και τους χαρακτηριστικούς μελωδικούς τύπους κάθε τρόπου είναι αφιερωμένο ολόκληρο το κεφάλαιο 6 από το πρώτο μέρος του βιβλίου του Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ. 172-234.

Ο Powers, βέβαια, στην προσπάθειά του να ανιχνεύσει το διαφοροποιό στοιχείο μεταξύ του (φρύγιου) *Posuisti Domine* και του (υποφρύγιου) *Bonum est confitere Domino*, και τα δύο από την ίδια συλλογή με *Offertoria* του Palestrina, παρατηρεί πως, ενώ και τα δύο έργα ξεκινούν με μια χαρακτηριστική μελωδική άνοδο από το μι στο ντο, κάτι που είναι εγγενές στον υποφρύγιο τρόπο, διαφοροποιούνται ως προς τη σχέση της αρχικής μελωδικής φράσης με τη συνολική έκταση της φωνής. Στο φρύγιο τρόπο η μελωδία αυτή τοποθετείται στο κάτω όριο της έκτασης της φωνής που το εκφέρει (Cantus), με το μι τη χαμηλότερή της νότα σε όλο το κομμάτι, ενώ στον υποφρύγιο η μελωδία επανέρχεται στο ίδιο τονικό ύψος αρκετές φορές, και τοποθετείται κάπου στο μέσο της συνολικής έκτασης της φωνής.⁵⁶ Η περίπτωση αυτή αναδεικνύει την ανάγκη να μη λαμβάνονται υπόψιν μόνο ο συνδυασμός κλειδιών για να καθορίσουμε την έκταση της κάθε φωνής, αλλά να εξετάζεται και το πού ακριβώς εμφανίζονται οι μελωδικές φράσεις στα πλαίσια αυτής της έκτασης, πώς ξεδιπλώνονται, πού εστιάζουν και με ποιο τρόπο· άλλωστε, το *ambitus* του κάθε τρόπου δεν είναι ένας κενός χώρος μεταξύ δύο ακραίων φθόγγων που γεμίζει απλά με νότες, αλλά ένας συνδυασμός τετραχόρδων και πενταχόρδων όπου ο εκάστοτε τρόπος πραγματώνεται με συγκεκριμένα μελωδικά σχήματα, τονισμούς και εμφάσεις σε συγκεκριμένους φθόγγους.

Διάκριση κυρίων και πλαγίων

Σύμφωνα με τον Bernhard Meier, η διάκριση μεταξύ κυρίων και πλαγίων τρόπων στις πολυφωνικές συνθέσεις είναι αποδείξιμη μέσω της εξέτασης έργων γραμμένων ή οργανωμένων σε τροπικούς κύκλους. Σε συλλογές του Lassus, λόγου χάριν, όπως τα πεντάφωνα μοτέτα *Sacrae cantiones 5 vocum* (1562), τα επίσης πεντάφωνα *Newe Teusche Liedlein* (1567), τα *Psalmi Davidis Poenitentiales* (1584), και το κύκνειο άσμα του *Lagrima di San Pietro*, η διάκριση μεταξύ κυρίων και πλαγίων τρόπων μπορεί να εξαχθεί μεταξύ άλλων από την έκταση που καταλαμβάνουν οι φωνές. Από τις ακραίες νότες του Tenor και του διπλασιασμού του στην οκτάβα, δηλαδή της Cantus, φαίνεται ξεκάθαρα ότι στα *Sacrae cantiones* τα κομμάτια σε

⁵⁶ Για την ενδελεχή ανάλυση των *exordia* των δύο αυτών έργων βλ. Harold Powers, «Modal Representations in Polyphonic Offertories», *Early Music History*, vol.2, October 1982, σ.67-73.

υποδώριο και υπομιξολύδιο είναι γραμμένα μια τέταρτη χαμηλότερα από τα αντίστοιχα σε δώριο και μιξολύδιο, ενώ τα κομμάτια σε λύδιο και υπολύδιο, ενώ καταλαμβάνουν περίπου τις ίδιες εκτάσεις φωνών, έχουν διαφορετική *finalis* (φα έναντι ντο).⁵⁷

Εκτός από την έκταση του Tenor, τα σημεία εισόδου των μιμήσεων και η χρήση της *repercussa* (η οποία διαφέρει από κύριο σε πλάγιο) ως πτωτικό φθόγγο, μπορούν να μας αποκαλύψουν το αν ο τρόπος είναι κύριος ή πλάγιος (μια άποψη που στην πρώιμη αναγέννηση έχει ιδιαίτερη βάση λόγω της “τροπικής πρωτοκαθεδρίας” του Tenor στη μεσαιωνική και μεταγενέστερη θεωρία).⁵⁸ Μπορεί όμως τα τρία αυτά χαρακτηριστικά να μη συμπίπτουν, όπως φαίνεται στην εξέταση των φρύγιων (και υποφρύγιων [;]) *Offertoria* του Palestrina από τον Dahlhaus. Για παράδειγμα, πλάγιες *repercussae* εμφανίζονται ως φθόγγοι πτώσης σε κύριους τρόπους, η μίμηση στην τέταρτη (χαρακτηριστική της “πλάγιας” διαίρεσης της οκτάβας) εμφανίζεται σε συνδυασμό με κύρια έκταση του Tenor, και γενικά υπάρχει μια σύγχυση μεταξύ των επιμέρους χαρακτηριστικών.⁵⁹

Η μίξη, στην περίπτωση αυτή, μεταξύ των σημείων του πλαγίου και του κύριου τρόπου, είναι για τον Dahlhaus μία ένδειξη ότι αντίθετα με τα λεγόμενα των περισσότερων θεωρητικών, στην πολυφωνία οι τρόποι τίθενται σε χρήση χωρίς διακρίσεις κυρίων-πλαγίων. Για παράδειγμα, στην ίδια σύνθεση το ζευγάρι Tenor-Cantus μπορεί να λαμβάνει την πλάγια έκταση ενώ το ζευγάρι Bassus-Altus την κύρια, σχηματίζοντας έναν κοινό *modus mixtus*.⁶⁰

Ακόμη και ο ίδιος ο Dahlhaus όμως παραδέχεται ότι υπάρχει πρόθεση των συνθετών ή των εκδοτών να διακρίνουν τα κομμάτια σε κύριους και πλάγιους τρόπους.⁶¹ Για παράδειγμα, ο Palestrina στην ίδια συλλογή των *Offertoria* χρησιμοποιεί τέσσερις διαφορετικές μεθόδους για

57 Αυτό βέβαια ισχύει για την παρούσα συλλογή του Lasso, και αφορά τις δικές του συνθετικές επιλογές· αν και μας παρέχει κάποιες ενδείξεις για το πώς συνήθιζαν γενικότερα οι συνθέτες της εποχής να σκέφτονται για τους τρόπους, δεν παύει να συνιστά αδύναμο εργαλείο όταν χρειάζεται να αναλύσουμε άλλους συνθέτες, ακόμη και διαφορετικές συνθετικές περιόδους του ίδιου συνθέτη.

58 Σύμφωνα με τον Dahlhaus, στον 15ο και 16ο αιώνα ο Tenor ως *cantus firmus* είναι το δεδομένο σε μια σύνθεση, μια οπτική που επιβιώνει από τον όψιμο μεσαίωνα (1400) μέχρι και τις αρχές του 17ου αιώνα. Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.95.

59 Ο οποίος βέβαια προφανώς και διάλεξε τα *offertoria* σε φρύγιο τρόπο λόγω της ιδιαίτερης δυσκολίας στην διάκρισή τους από τα υποφρύγια, κάτι που θα έκανε πιο εύκολη την διατύπωση μιας θεωρίας περί ενότητας κυρίων-πλαγίων τρόπων. Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.204.

60 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.223.

61 Η απάντηση του Powers στον Dahlhaus είναι πως τα φρύγια από τα υποφρύγια *offertoria* στη συγκεκριμένη περίπτωση διαφοροποιούνται μέσω της χρήσης των *chiavi* έναντι των *chiavette*. Harold Powers, «Modal Representations», σ.64.

να διακρίνει τον κύριο από τον πλάγιό του, έναν για κάθε ζεύγος τρόπων: διαφορετική *finalis* για τους τρόπους 1-2, διαφορετικά κλειδιά για τους τρόπους 3-4, διαφορετική έκταση φωνών για τους τρόπους 5-6 και τέλος τη χρήση χαρακτηριστικών μελωδικών διαστημάτων και διαστήματα μιμήσεων για τους τρόπους 7-8. Και αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι σε όλες τις συλλογές του κάνει τη διάκριση με τον ίδιο τρόπο· σε κάποιες ο υποφρύγιος απουσιάζει παντελώς ή είναι πλήρως αναμεμιγμένος με τον φρύγιο, κοντά στα συμπεράσματα του Dahlhaus.⁶²

Το ζήτημα λοιπόν δεν είναι το πώς διακρίνονται οι κύριοι από τους πλάγιους τρόπους γενικά, αλλά πώς γίνεται αυτό σε κάθε περίπτωση. Σύμφωνα με τον Powers, στις εκδόσεις του 16ου αιώνα οι οποίες είναι ταξινομημένες σε τροπικό κύκλο, η διάκριση μεταξύ κυρίων και πλαγίων τρόπων γίνεται κάθε φορά με διαφορετική λογική. Σε δύο κομμάτια που έχουν κοινό οπλισμό και κοινή *finalis*, η διαφοροποίηση μεταξύ κυρίων και πλαγίων γίνεται με τη βοήθεια των κλειδιών. Εάν όμως, στο σύστημα των 8 τρόπων, δύο κομμάτια έχουν το ίδιο σύστημα κλειδιών επειδή το ένα από αυτά είναι γραμμένο εκ μεταφοράς, τότε το κριτήριο διαφοροποίησης είναι η τελική συνήχηση· για παράδειγμα, ένα κομμάτι με τονικό τύπο $b - g_2 - F$ το οποίο αντιπροσωπεύει τον τρόπο 5 διαφοροποιείται από ένα κομμάτι σε τρόπο 6 το οποίο επίσης χρησιμοποιεί τα “ψηλά” κλειδιά αλλάζοντας τις άλλες δύο παραμέτρους: *cantus durus* αντί *cantus mollis* και *finalis* στο ντο ως υπολύδιος εκ μεταφοράς.⁶³

Εκτός όμως από την τροπική τους διάσταση, τη χρήση τους δηλαδή ως αντιπρόσωπων των τρόπων, υπάρχει μια πιθανότητα οι τονικοί τύποι να ήταν συνθετικά (και, τώρα πλέον, αναλυτικά) εργαλεία έξω από το σύστημα των τρόπων· η διαφορετική τους χρήση μέσα κι έξω από τροπικές συλλογές φαίνεται να είναι ένδειξη για κάτι τέτοιο.⁶⁴ Για παράδειγμα, ο τονικός τύπος $b - g_2 - C$, ενώ εμφανίζεται συχνά στο έργο του Palestrina, εντούτοις δεν αντιπροσωπεύει κάποιο τρόπο σε οποιοδήποτε τροπικά οργανωμένο του έργο (αν και στη γαλλοφλαμανδική σχολή χρησιμοποιείται συχνά ως τρόπος 6). Αντίστοιχα, ο τονικός τύπος $b - g_2 - A$, ενώ για τον Palestrina χρησιμοποιείται συχνά ως τρόπος 1, για τον Lasso είναι ιδιαίτερα αμφίβολη η τροπική

62 Ο.π., σ.83.

63 Harold Powers, «Tonal Types», σ.437.

64 Ο.π., σ.461.

του κατηγοριοποίηση. Είναι πολύ περίεργο το γεγονός ότι στις δύο περιπτώσεις που ο τονικός τύπος αυτός εμφανίζεται στα τροπικά οργανωμένα έργα του Lassus *Lagrime di San Pietro* και *Cantiones Sacrae 6 vocem*, είναι τοποθετημένος μεταξύ των έργων σε τρόπο 6 και τρόπο 8, χωρίς κανένα άλλο κομμάτι να αντιπροσωπεύει τον τρόπο 7 στην ίδια συλλογή.⁶⁵ Η ρευστότητα αυτή της αντιστοιχίας μεταξύ τονικών τύπων και τρόπων είναι και μια ένδειξη για τη γενικότερη σύγχυση που επικρατούσε στην προσπάθεια για εφαρμογή των τρόπων στη μουσική πράξη, που βέβαια δεν έπαψε να παράγει έναν πλούτο διαφοροποιήσεων και ποικιλομορφίας μεταξύ των συνθετών.

65 Ο Powers αναφέρει πως δεν έχει καταφέρει να βρει μια λογική εξήγηση για τη θέση του τονικού αυτού τύπου στις τροπικές συλλογές του Lassus, ούτε και ως επιρροή του ψαλμωδικού τόνου 7, καθώς λείπουν τα χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα. Αν δεν παραμείνει ένα άλυτο μυστήριο, σίγουρα είναι ένα ιδιαίτερα περίπλοκο και σύνθετο ζήτημα. Βλ. Harold Powers, «Tonal Types», σ.464-466.

Ανάλυση

Σχετικά με την παρούσα συλλογή

Το 1563, ο Girolamo Scotto (γνωστός και ως Hieronymus Scotus), σημαντικός μουσικός εκδότης της Βενετίας κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, έφτιαξε μια συλλογή τετράφωνων μοτέτων από διάφορους συνθέτες, βάζοντας το όνομα του Rore στο εξώφυλλο (*Motetta di Cipriano de Rore et aliorum auctorum quatuor vocum parium Venezia MDLXIII*)· παρ' όλα αυτά μόνο επτά από τα είκοσι δύο κομμάτια είναι του Rore, ενώ τα υπόλοιπα ανήκουν σε συνθέτες που ζούσαν στη Βενετία ή σε κοντινές περιοχές (Zarlino, Barges, Porta, Nasco) και άλλους πρόσφατα εκδεδομένους στη Βενετία (Wert, Animuccia).⁶⁶ Στο εξώφυλλο, εκτός από το όνομα του Rore, αναφέρεται και ο γνωστός θεωρητικός Gioseffo Zarlino, από τον οποίο περιλαμβάνονται τρία μοτέτα πάνω σε νεκρώσιμα κείμενα.

Η σειρά με την οποία έχουν τοποθετηθεί τα μοτέτα στη συλλογή αυτή δε φαίνεται να έχει συγκεκριμένη βάση· σίγουρα δεν μαρτυρά κάποια μέριμνα για τροπική κατηγοριοποίηση, ή ακόμη και μια διάκριση με βάση το *cantus durus* και *cantus mollis*. Ξεκινά με τα επτά μοτέτα του Rore συγκεντρωμένα: *Caro mea vere est cibus*, *Sub Tuum praesidium*, *O Crux Benedicta*, *Beati omnes*, *Stetit Jesus*, *Miserere nostri*, *Gratia vobis*, και ακολουθούν τα υπόλοιπα, χωρίς να είναι τακτοποιημένα ανά συνθέτη ή αλφαβητικά. Αξίζει να σημειωθεί πως όλα τα μοτέτα εκτός από ένα, το προτελευταίο *O Salutaris Hostia* του Giovanni Nasco, είναι σημειωμένα σε ασυνήθιστα χαμηλά κλειδιά.⁶⁷ Μάλιστα, η φωνή Cantus σε ολόκληρη τη συλλογή χρησιμοποιεί κλειδί ψηλότερο του c_3 μόνο σε έξι από τα είκοσι τρία μοτέτα,⁶⁸ τα οποία είναι συγκεντρωμένα

66 Πρωτότυπα της έκδοσης αυτής εντοπίζονται στο Λονδίνο, British Library, (T) A.70.o., στη Μαδρίτη, Biblioteca del Conservatorio, στο Μόναχο, Bayerische Staatsbibliothek 4o Mus. pr. 194/5 Tresor, στη Ρώμη Biblioteca Apostolica Vaticana, Capella Sistina 239-42. Βλ. Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, New York 1998, σ.639-640. Η πρωτότυπη έκδοση που φυλάσσεται στην Κρατική Βιβλιοθήκη της Βαυαρίας υπάρχει ψηφιοποιημένη ολόκληρη στο σύνδεσμο <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00028152>. Ο αριθμός της έκδοσης αυτής στο RISM είναι 1563⁴.

67 Για τους συνήθεις συνδυασμούς κλειδιών βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, σ.145-6, υποσημείωση 11.

68 Στο *O Sacrum Convivium* και *O inestimabile sacramentum* του Barges, στο *Salve regina* και *Virtute magna* του Porta, στο *Lectio prima - Parce mihi domine* του Zarlino (κλειδί Cantus το c_2) και στο *O Salutaris Hostia* του Nasco (κλειδί Cantus το g_2).

περίπου στη μέση της συλλογής (εκτός από το προαναφερθέν του Nasco που βρίσκεται στην προτελευταία θέση).

Ουσιαστικά, οι εκτάσεις των τριών ψηλότερων φωνών συχνά συμπίπτουν στα περισσότερα έργα, καθώς μοιράζονται τα κλειδιά c_1 μέχρι c_4 , με την Cantus να χρησιμοποιεί μερικές φορές ψηλότερο κλειδί και άλλοτε το ίδιο με την Altus και τον Tenor –οι δύο τελευταίοι σχεδόν πάντα έχουν κοινό κλειδί· μια ενδελεχής εξέταση του συνόλου των μοτέτων του Rore αποκαλύπτει μια προτίμηση προς βαθύφωνες εκτάσεις, με τον μέσο όρο των εκτάσεων που συνήθως χρησιμοποιεί να τοποθετείται στο χαμηλό ρετζίστρο.⁶⁹ Αυτό ίσως αντανακλά τους διαθέσιμους τραγουδιστές της *capella* στη Φεράρα, στην οποία απ' ό,τι φαίνεται χρησιμοποιούνταν χορωδίες αγοριών μόνο για τα μέρη Cantus, ενώ η Altus μπορούσε άνετα να τραγουδηθεί από την αντρική χορωδία με τη χρήση φαλτσέτου.⁷⁰ Τα έξι από τα επτά μοτέτα γραμμένα απ' τον Rore εκδίδονται για πρώτη φορά το 1559, σε μεγαλοπρεπή κώδικα παραγγελμένο από τον δούκα Albrecht V της Βαυαρίας, ενώ μόνο ένα, το *Stetit Jesus* εκδίδεται για πρώτη φορά. Παρ' όλα αυτά, η έλλειψη μαρτυριών δεν αποκλείει κάποια από αυτά να έχουν συντεθεί ακόμη πιο πριν, καθότι μερικά από τα μοτέτα του 1559 εντοπίζονται και σε εκδόσεις του 1549 (τα νούμερα 10 και 19).⁷¹ Στην πολυτελή και περίτεχνα διακοσμημένη έκδοση του 1559 τα μοτέτα είναι ταξινομημένα με βάση τον αριθμό των φωνών, άρα δυστυχώς δεν μας προσφέρουν κάποια μαρτυρία για την τροπική τους κατηγοριοποίηση.⁷²

69 Ο Γ. Φιτσιώρης σε ανέκδοτη μελέτη του έχει κατατάξει τους τονικούς τύπους που εμφανίζονται σε ένα μεγάλο σώμα του συνολικού έργου του Adrian Willaert, σύγχρονου του Rore: Πιο συγκεκριμένα, στα *Motetta IV vocum, Liber primus* (1539 και 1545), *Motetta VI vocum* (1542) και *Madrigali*, που εκδόθηκαν σε διάφορες χρονολογίες, από το 1534 ως το 1566. Από τη μελέτη αυτή φαίνεται πως ο μεγάλος Γάλλο-φλαμανδός συνθέτης χρησιμοποιούσε για την ψηλότερη φωνή των έργων του αποκλειστικά τα κλειδιά σολ (g_2) και ντο πρώτης γραμμής (c_1) –όπως, εξάλλου, και οι περισσότεροι συνθέτες του 16ου αιώνα· σπανιότερα, δε, ο Willaert κατέγραψε την ψηλότερη φωνή ακόμα και στο κλειδί ντο δεύτερης γραμμής (c_2) –αλλά ποτέ χαμηλότερα. Εν τούτοις, τρία μόνον από τα 31 τετράφωνα μοτέτα είναι γραμμένα σε εξαιρετικά χαμηλά κλειδιά για τις συνήθειες του Willaert. Πρόκειται για τα *Domine Jesu Christe* (κλειδιά c_4, c_4, c_4, f_4), *Ad te domine* (κλειδιά c_4, c_4, c_4, f_4) και *Tota pulchra es* (κλειδιά c_3, c_4, c_4, f_4). Αν και “εξαιρετική” και σπάνια, λοιπόν, αυτή η πρακτική χρήσης υπερβολικά χαμηλών κλειδιών συναντάται στα έργα των δημιουργών της εποχής.

70 Alvin Harold Johnson, *The liturgical music of Cipriano de Rore* (διδασκαρική διατριβή), Yale University, New Haven 1954, σ. 250-251.

71 Bernhard Meier, «Introduction» στο Cipriano de Rore, *Opera omnia* (επιμ.. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology 1975, σ. ix-x.

72 Η έκδοση αυτή υπάρχει ψηφιοποιημένη από την Κρατική βιβλιοθήκη της Βαυαρίας με αριθμό καταλόγου BSB-Hss Mus.ms. B1, στο σύνδεσμο <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00037180> (τελευταία πρόσβαση 01/06/2014).

Είναι πιθανόν τα μοτέτα αυτά να είχαν εκδοθεί το 1544 (*Motettia quattro, cinque sei e otto voci, In Venezia, appresso Gardane*) ή το 1547 (*Il secondo libro de Motetti a quattro e cinque voci, In Venezia*), σε εκδόσεις που αναφέρονται από τον μουσικολόγο του 19ου αιώνα C.F. Becker το 1847, αλλά μάλλον έχουν χαθεί. Σε αυτό συναινεί το σχετικά “παλιομοδίτικό” τους ύφος, ειδικά εν συγκρίσει με τα μοτέτα των υπόλοιπων συνθετών που εμφανίζονται στη συλλογή.⁷³

Η ακριβής χρονολόγηση του κάθε μοτέτου με βάση στιλιστικά και υφολογικά κριτήρια είναι ιδιαίτερα δύσκολη, επειδή ο Rore δεν χρησιμοποιεί αυτό το είδος για να καινοτομήσει ή να εισάγει προοδευτικά στοιχεία –αντ’ αυτού προτιμάει περισσότερο το είδος του μαδριγαλιού για αυτό το σκοπό.⁷⁴

73 Η συντομία με την οποία αναφέρεται ο Becker σε αυτές τις εκδόσεις σε σύγκριση με τις υπόλοιπες υποδεικνύει την πιθανότητα να μην είχε άμεση γνώση τους, παρά εμμέσως. Για τη συλλογή του 1547 μάλιστα δεν αναφέρει καν τον εκδότη. Βλ. Alvin Harold Johnson, *The liturgical music of Cipriano de Rore*, σ.246.

74 Alvin Harold Johnson, *The liturgical music of Cipriano de Rore*, σ.248.

Caro mea vere est cibus⁷⁵

Το μοτέτο αυτό αντλεί τους στίχους του από το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, συγκεκριμένα από το εξής χωρίο, όπου ο Χριστός μιλάει στους πιστούς του στην Καπερναούμ:⁷⁶

56 Caro enim mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus. 57 Qui manducatur meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet et ego in illo. 58 Sicut misit me vivens Pater et ego vivo propter Patrem et qui manducatur me et ipse vivet propter me. 59 Hic est panis qui de caelo descendit non sicut manducaverunt patres vestri manna et mortui sunt. Qui manducatur hunc panem vivet in aeternum.⁷⁷

55 Γιατί η σάρκα μου είναι αληθινή τροφή και το αίμα μου αληθινό ποτό. 56 Εκείνος που τρώει τη σάρκα μου και πίνει το αίμα μου είναι ενωμένος μαζί μου κι εγώ μ' αυτόν. 57 Ο Πατέρας, η πηγή της ζωής, με έστειλε κι εγώ ζω εξαιτίας του. Έτσι, κι αυτός που τρώει εμένα θα ζήσει εξαιτίας μου. 58 Αυτός είναι ο άρτος που κατέβηκε πραγματικά από τον ουρανό, κι όχι το μάννα που έφαγαν οι πρόγονοί σας κι όμως πέθαναν· εκείνος που τρώει αυτό τον άρτο θα ζήσει για πάντα.⁷⁸

Ο τονικός του τύπος, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Powers, είναι $b - c_3 - G$. Ένας παραπλήσιος τονικός τύπος ($b - c_1 - G$) απαντάται και στο πρώτο βιβλίο πεντάφωνων μαδριγαλιών του Rore (1542), σε μαδριγάλια που αντιπροσωπεύουν τον τρόπο 2 εκ μεταφοράς (υποδώριο)· μάλιστα εμφανίζει τις ίδιες συνηγήσεις στο τέλος των *prima* και *secunda pars*: με βάση το ρε και το σολ αντίστοιχα. Αν και με ασυνήθιστα χαμηλό κλειδί στην ψηλότερη φωνή, και οι δύο αυτοί τονικοί τύποι εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά στη μουσική πορεία του

75 Cipriano de Rore, *Opera omnia* (επιμ. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology, 1975, σ.34. Εμφανίζεται επίσης 8ο στη σειρά στην έκδοση μοτέτων του 1559.

76 Το απόσπασμα στην πιο γνώριμη σε μας εν χρήσει έκδοση του Ευαγγελίου, από την Καινή Διαθήκη της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος: 55 ἢ γὰρ σὰρξ μου ἀληθῶς ἐστὶ βρῶσις, καὶ τὸ αἷμά μου ἀληθῶς ἐστὶ πόσις. 56 ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα καὶ πίνων μου τὸ αἷμα ἐν ἐμοὶ μένει, κἀγὼ ἐν αὐτῷ. 57 καθὼς ἀπέστειλέ με ὁ ζῶν πατὴρ κἀγὼ ζῶ διὰ τὸν πατέρα, καὶ ὁ τρώγων με κἀκεῖνος ζήσεται δι' ἐμέ. 58 οὗτός ἐστιν ὁ ἄρτος ὁ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ καταβάς, οὐ καθὼς ἔφαγον οἱ πατέρες ὑμῶν καὶ ἀπέθανον· ὁ τρώγων μου τοῦτον τὸν ἄρτον ζήσεται εἰς τὸν αἰῶνα.

Κατὰ Ιωάννην, Κεφ.6, Στ' 55-58

77 Η λατινική εκδοχή προέρχεται από την επίσημη έκδοση του Βατικανού για λειτουργική χρήση, γνωστή και ως *Nova Vulgata*, http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html. Στο *Liber Usualis*, το πιο συνηθισμένο και ευρέως χρησιμοποιούμενο ψαλτήριο για την Καθολική Εκκλησία, εμφανίζεται μελοποιημένο γρηγοριανά σε δύο περιπτώσεις, βλ. *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days* (επιμ. Benedictines of the Solesmes Congregation), Desclée & Co., Tournai 1957 σ.794 και 800.

78 Μετάφραση στα νέα ελληνικά από την Αγία Γραφή (*Παλαιά και Καινή Διαθήκη*) – μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα (επιμ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία), Εκδόσεις “Ελληνική Βιβλική Εταιρεία”, Αθήνα 1997, σ.139.

κομματιού στο οποίο εμφανίζονται.⁷⁹ Ο τονικός τύπος $b - c_1 - G$ εμφανίζεται επίσης στο πρώτο βιβλίο τετράφωνων μαρδιγαλιών του ίδιου συνθέτη (1550) αντιπροσωπεύοντας και πάλι τον τρόπο 2 εκ μεταφοράς.⁸⁰

Οι πτώσεις της *prima pars* γίνονται στη συντριπτική τους πλειοψηφία στους φθόγγους σιβ (*repercussa* του τρόπου 2) και φα (διάστημα πέμπτης πάνω από τη *repercussa*). Μετά την πρώτη δίφωνη πτώση σε σιβ στο μ.5 (Altus - Tenor) γίνεται συστηματική προσπάθεια με τεχνικές *fuggir la cadenza* για να αποφευχθούν οι ξεκάθαρες, τέλειες πτώσεις. Συνήθως χρησιμοποιείται η τεχνική της εισόδου μιας νέας φωνής η οποία τραγουδάει ένα διάστημα τρίτης κάτω από το φθόγγο της πτώσης· η κίνηση αυτή καταλήγει σε έναν απροσδόκητο συνηχητικό σχηματισμό, έτσ ώστε η διαδοχή των δύο τελικών συνηχήσεων να “ακούγεται” στην τονική γλώσσα ως μία διαδοχή του τύπου “V-VI”. Ενδεικτικά παραδείγματα: στο μ.9, όπου γίνεται πτώση στο φα ενώ ο μπάσος κάνει είσοδο στο ρε· στο μ.13, όπου γίνεται πτώση στο σιβ αλλά ο μπάσος τραγουδάει σολ· στο μ.15 πτώση σε φα με ρε στο μπάσο· στο μ.21 πτώση σε σιβ με σολ στο μπάσο· στα μ.32, 53, 56 παρομοίως: οι πτώσεις σε σιβ και φα καταλήγουν σε συνηχήσεις σολ και ρε.

Άλλες τεχνικές αποσταθεροποίησης μιας πτώσης που χρησιμοποιούνται είναι η μετάθεση της *clausula cantizans* στην πέμπτη αντί στην “τονική” (π.χ. στο μ.17 γίνεται πτώση σε σιβ, όμως η *cantizans* καταλήγει στο φα), η παντελής απάλειψη μιας εκ των *clausulae* (π.χ. στο μ.23 γίνεται πτώση σε σιβ χωρίς την *clausula tenorizans*), η λύση της *cantizans* στην τρίτη αντί στην *finalis* (Η Cantus του μ.25 αντί να καταλήξει στο σιβ διαφεύγει με πήδημα στο ρε, αντίστοιχα και ο Tenor του μ.44 που αντί για σολ τραγουδάει σιβ, και η Cantus του μ.48 που αντί να καταλήξει στο ρε τραγουδάει φα). Τέλος, χρησιμοποιείται και η τεχνική της αποσιώπησης της τελικής νότας, όπως στην Cantus του μ.58 (όπου χρησιμοποιείται ταυτόχρονα και η τεχνική “V-VI” στη

79 Harold Powers, «Tonal Types», σ.444.

80 Jessie Ann Owens, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», σ.6.

βαθύτερη φωνή).

Αυτό που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον στο πρώτο αυτό μέρος είναι η σταδιακή ανάδυση των δύο σημαντικών φθόγγων, του σολ (*finalis*) και του ρε (άνω άκρο του χαρακτηριστικού δόριου *diapente*). Αρχικά, και οι δύο φθόγγοι χρησιμοποιούνται εναλλάξ στον μπάσο για να υποσκάψουν τις πτώσεις σε σιβ και φα. Η πρώτη εμφάνιση μιας, έστω και αποφευχθείσας, κατάληξης σε σολ γίνεται μόλις στο μ.44, και λίγο αργότερα επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο μια πρώτη πτώση στο ρε (μ.48). Ακολούθως, στο ομοφωνικό απόσπασμα των μέτρων 59-64 ο φθόγγος στον οποίο δίνεται έμφαση είναι το ρε, που σχηματίζει και τη βάση των δύο καταληκτικών συνηχήσεων στα μ.61 και 64.

Ένα ακόμα στοιχείο που φαίνεται να επισπεύδει και να προοικονομεί την κατάληξη της *prima pars* είναι η πτωτική μελωδική κίνηση που εμφανίζεται στον Tenor του μ.52-53 η οποία καταλήγει στο φθόγγο σιβ. Έπειτα η ίδια μελωδική φόρμουλα ακούγεται στην Altus, μ.54-56· στην Cantus, μ.57-58, όπου η μελωδική κίνηση εμφανίζεται ξανά αλλά, για πρώτη φορά, η λύση της στο σιβ αποφεύγεται με μία παύση. Τοιουτοτρόπως, ο ακροατής αρχίζει να εξοικειώνεται με μία *clausula cantizans* που μένει μετέωρη, έτσι ώστε όταν μία παραλλαγμένη εκδοχή της επανέρχεται στον Tenor του μ.70-71, όπου επίσης μένει ανολοκλήρωτη, δεν αισθάνεται έκπληξη.

Πιο συγκεκριμένα, η πτώση που ολοκληρώνει το πρώτο μέρος (μ.70-71) ακροβατεί χαρακτηριστικά μεταξύ του φθόγγου ρε και του φθόγγου σολ. Η πτώση αυτή καταλήγει σε μια συνήχηση με βάση το ρε, ενώ οι μοναδικές *clausulae* που εμφανίζονται είναι η *tenorizans* στην Cantus, η οποία καταλήγει σε λα (ενώ το αναμενόμενο θα ήταν να ολοκληρώσει σε σολ), ενώ η *cantizans* η οποία εκφέρεται από τον Tenor σε σολ δε λύνεται όπως θα ήταν αναμενόμενο, αλλά μένει στο φα#.

Κάνοντας έναν παρακινδυνευμένο αναχρονισμό μπορούμε να πούμε ότι η πτώση αυτή σε ένα τονικό αντί ακούγεται σαν “μη ολοκληρωμένη”, καθότι η *clausula cantizans* θα έπρεπε κανονικά να τελειώσει στο σολ, και η όλη μουσική διαδικασία που προηγείται θυμίζει προετοιμασία “τέλειας πτώσης” που τελικά καταλήγει “μισή πτώση”: η μελωδία της Cantus φερ' ειπείν

κατεβαίνει βηματικά με μια κίνηση 5-4-3-2 μένοντας μετέωρη ένα βήμα πριν τη *finalis*. Παρ' όλα αυτά, το ίδιο το μουσικό κείμενο δεν υπονοεί ότι μένει κάτι ανολοκλήρωτο, αλλά αντιθέτως υπάρχει μια ξεκάθαρη τομή, όπως και χρειάζεται, μεταξύ *prima* και *secunda pars*.

Μια αναφορά σε τέτοιου είδους πτώση γίνεται στο θεωρητικό έργο του Loys Bourgeois αλλά και του Lanfranco, που γράφουν το 1550 και το 1533 αντίστοιχα για “σπασμένες” (ή “διακοπτόμενες”) πτώσεις (*cadences rompues*), οι οποίες σταματούν ένα βήμα πριν την *finalis*, και τοποθετούνται σε μετρικά ισχυρό σημείο. Η πτώση αυτή φαίνεται να πληροί τα κριτήρια μιας τέτοιας κατηγοριοποίησης.⁸¹ Ο Dahlhaus αναφέρεται σε έναν παρόμοιο πτωτικό σχηματισμό στο έργο του Josquin ως *impeded cadence*, δηλαδή “εμποδισμένη” ή “αποτραπέισα πτώση”.⁸²

Απ' ότι φαίνεται όμως, ένας πανομοιότυπος πτωτικός σχηματισμός –δηλαδή, η διαδοχή μιας ελάσσονος συνήχησης σε ευθεία κατάσταση προς μία μείζονα συνήχηση, επίσης σε ευθεία κατάσταση, 5η πάνω ή 4η κάτω από την πρώτη– εμφανίζεται εκτεταμένα στους συνθέτες της Αναγέννησης, ειδικά σε κομμάτια φρύγιου τρόπου, ως μια “πλάγια” πτώση που ακολουθεί την προηγούμενη “τέλεια”, επικυρώνοντας με μια συνηχητική ακολουθία “I-IV-I” τη *finalis*. Στο Παράδειγμα 1, από το φρύγιο μαδριγάλι του Rore με τίτλο *Altiero sasso lo cui gioco spira*, είναι φανερό ότι η τελική φρύγια πτώση⁸³ που γίνεται στο μ.113-114 μεταξύ Tenor και Altus ακολουθείται από μια εκτεταμένη “πλάγια” πτώση πάνω από ένα κρατημένο μι, εν είδει *pedal*. Το τμήμα αυτό, στο οποίο συμμετέχουν τέσσερις από τις πέντε φωνές επαναλαμβάνοντας τον τελευταίο στίχο, ολοκληρώνεται με μια ακολουθία συνηχήσεων πάνω στους φθόγγους λα και μι, που θυμίζει την περίπτωση του τέλους της *prima pars* στο *Caro mea* (εκεί η σολ ελάσσων σε ευθεία κατάσταση, ακολουθείται από τη ρε μείζονα σε ευθεία κατάσταση).

81 Karol Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, σ.136-137.

82 Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.274.

83 Παρ' όλο που στη διεθνή βιβλιογραφία επικρατεί ο όρος *mi-clausula*, και σωστότερα, καθότι αυτή η πτώση δεν έχει πάντα σχέση και με το φρύγιο τρόπο, χρησιμοποιώ τον όρο φρύγια πτώση για να μη δημιουργείται σύγχυση με τη συνηθισμένη απόδοση των φθόγγων στα ελληνικά (ντο, ρε μι...), η οποία ταυτίζεται με το μεσαιωνικό-αναγεννησιακό *solmizatio* (*ut, re, mi...*).

Παράδειγμα 1

112 φρύγια πτώση μι

116

Το ίδιο ακριβώς μπορούμε να παρατηρήσουμε και στο επίσης φρύγιο μαδριγάλι *Deh, or foss'io col vago de la luna* του Palestrina (Παράδειγμα 2).⁸⁴ Μετά την τελική πτώση σε μι στα μ.45-46, ακολουθεί μια πτωτική πλάγια “ουρά” που επικυρώνει το φθόγγο μι. Αυτό που φαίνεται πολύ σημαντικό για την ύπαρξη αυτής της ουράς είναι το γεγονός ότι η τελική πτώση είναι κάπως ισχνή για τα δεδομένα ενός τέλους έργου. Στην περίπτωση του Rore, η μελωδική κίνηση 7-8 έρχεται χωρίς τη χαρακτηριστική καθυστέρηση, και λείπει η τρίτη μεγάλη πάνω από το θεμέλιο, απαραίτητη για το τέλος της πτώσης στην αναγέννηση. Στην πτώση του Palestrina, η τελική συνήχηση υποσκάπτεται από την κίνηση του Bassus που τραγουδάει μια τρίτη κάτω από τη *finalis*, σε ένα άκουσμα “V-VI”.⁸⁵

84 Το μαδριγάλι του Palestrina είναι σε φρύγιο λα, με σιβ στον οπλισμό. Εδώ το έχω μεταφέρει σε φρύγιο μι, στο *cantus durus*, προκειμένου να είναι ευκολότερες οι συγκρίσεις με τα άλλα καταληκτικά αποσπάσματα σε φρύγιο μι που παραθέτω.

85 Τα αποσπάσματα γίνονται αντικείμενο σχολιασμού στο άρθρο του Seth J. Colluzi, «Black Sheep: The Phrygian Mode and a Misplaced Madrigal in Marenzio's Seventh Book (1595)», *The Journal of Musicology*, Vol.30/2 (Άνοιξη 2013), σ.134-135.

Παράδειγμα 2

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 43, is labeled 'φρύγια πτώση μι'. It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The melody in the treble clef consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a fermata. The bass line provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system, starting at measure 47, continues the melody and accompaniment, also ending with a fermata. The notation includes various note values, rests, and a final cadence.

Όπως φαίνεται λοιπόν από αυτά τα δύο παραδείγματα, μια κάπως ανίσχυρη τελική πτώση, η οποία δεν ικανοποιεί πλήρως την αίσθηση του τέλους, είναι συχνά αναγκαίο να συμπληρωθεί από μια εκτεταμένη “πλάγια περιοχή” για να επικυρωθεί επαρκώς η *finalis*, άρα και ο τρόπος στον οποίο τυχόν ανήκει το κομμάτι.

Ο Seth J. Coluzzi, σε άρθρο του για τις φρύγιες πτώσεις στην Αναγέννηση, εντοπίζει περιπτώσεις όπου η “πλάγια” αυτή ουρά γίνεται τόσο τυπική σαν καταληκτικό τμήμα, που τείνει να ανεξαρτητοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό. Εμφανίζονται δηλαδή φρύγια έργα που ολοκληρώνουν μόνο με μια “πλάγια” πτωτική ουρά, χωρίς να έχει προηγηθεί η κανονική τελική πτώση στη *finalis*. Την ονομάζει “φρύγια ψευδοπτώση” (*phrygian quasi-cadence*), και ορίζει ως μείζον χαρακτηριστικό της το γεγονός ότι η μοναδική ημιτονιακή κίνηση, 6-5, είναι αυτή που εγκολπώνεται στην ακολουθία συνηγήσεων, και όχι οι μελωδικές κινήσεις 7-8 ή 2-1 όπως σε όλες, άρα και τις φρύγιες πτώσεις.⁸⁶

Αποσπάσματα που τεκμηριώνουν αυτή την ανεξαρτητοποίηση της “ψευδοπτώσης” στο φρύγιο τρόπο εμφανίζονται, μεταξύ πολλών, στους Μετανοητικούς Ψαλμούς (*Psalmi Davidis Poenitentiales*) του Lasso. Στο τέλος του πρώτου στίχου του Ψαλμού III (σε τρόπο 3),

⁸⁶ Seth J. Colluzi, «Black Sheep», σ.136-137.

εμφανίζεται μια τέτοια “ψευδοπτώση” σε μι, ενώ μερικά μέτρα πιο πριν έχει γίνει μια κανονική τέλεια πτώση, μόνο που αντί να γίνει σε μι, γίνεται στο λα. (Βλ. Παράδειγμα 3) Στην περίπτωση αυτή, η *finalis* μι επικυρώνεται στο τέλος του κομματιού μόνο από την “ψευδοπτώση”, ενώ η πτώση λα στη *repercussa* του πλαγίου φρύγιου δεν αρκεί για να σηματοδοτήσει το τέλος ενός αποσπάσματος στον κύριο φρύγιο τρόπο (ίσως να εξηγείται μόνο λόγω της εκτεταμένης σύμμιξης των δύο αυτών τρόπων).

Παράδειγμα 3

12 πτώση λα

15

Στον τέταρτο Ψαλμό, σε τρόπο 4, ο στίχος 13 ολοκληρώνεται επίσης με μια “φρύγια ψευδοπτώση” μι, της οποίας προηγούνται μια πτώση σε σολ και μία σε ντο. Κι εδώ, μια κατ' εξάιρεσιν τελική πτώση σε ντο είναι σχετικά προβληματική για τον τρόπο 4 (αν και σίγουρα όχι απίθανη), αλλά η έμφαση που δίνεται στο μι είναι ξεκάθαρη, και η πτωτική λειτουργία των τελευταίων μέτρων αδιαμφισβήτητη (Βλ. Παράδειγμα 4).

Παράδειγμα 4

11 πτώση σολ

15 πτώση ντο

Παρόμοια πτώση, αν και όχι τελική, μπορούμε να συναντήσουμε και στο μοτέτο *Beati Pauperes* – *Beati pacifici* του Orlando di Lasso. Με παρόμοιο τονικό τύπο, $b - c_1 - G$, το μοτέτο αυτό καταλήγει με μια τελική πτώση σε σολ, ενώ η *prima pars* (*Beati pauperes*) ολοκληρώνει με μια – ξεκάθαρα– φρύγια πτώση σε ρε στο μ.86, αντιθέτως με το *Caro mea*. Στη μέση της *prima pars*, εν τούτοις, στα μ.46-47, εμφανίζεται μια “φρύγια ψευδοπτώση” σε λα, που σε ένα τονικό αυτί ακούγεται σαν “μισή πτώση” σε ρε, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 5[α] και [β].

Παράδειγμα 5[α]

Soprano
et si - ti - unt ju - sti - ti - am

Cantus
8
et si - ti - unt ju - sti - ti - am

Tenor
8
et si - ti - unt ju - sti - ti - am

Bass
et si - ti - unt ju - sti - ti - am

Παράδειγμα 5[β]

Μια παρόμοιας μορφής πτώση φαίνεται πως εμφανίζεται συχνά στα μοτέτα του Rore, ειδικά για το κλείσιμο της *prima pars*,⁸⁷ ενώ στον Lassus εμφανίζεται μια παραλλαγή και σε ακόμα πιο έκδηλη τρίφωνη μορφή, όπως στο μ.27 του *O Maria clausus hortus* (Παράδειγμα 6). Η πτώση αυτή, που προσομοιάζει ακόμα περισσότερο στη “μισή πτώση”, ακολουθείται από τομή, καθώς το μέτρο αλλάζει από δίσχημο σε τρίσημο και ξεκινάει ένα καινούριο ομοφωνικό απόσπασμα:

87 Βλ. τα μοτέτα *Tribulater, si nescirem, Nulla scientia melior, In convertendo Dominus, Plange quasi virgo, Domine Deus, Benedictus est nomen tuum*. Στα μοτέτα τρόπου 2, όπως το *Itala quae cecidit* και το *O altitudo divitiarum*, ολοκληρώνει την *prima pars* με μία φρύγια πτώση σε λα, με βάση της τελικής συνηχίσεως το ρε. Στο –επίσης τρόπου 2– *In convertendo Dominus*, στο τέλος της *prima pars* υπάρχει μια αντίστοιχη “μισή πτώση” που καταλήγει σε μια συνηχίση με βάση το λα. Το *Benedictum est nomen tuum* κλείνει την *prima pars* με μια αντίστοιχη “μισή πτώση” σε ρε, ενώ πριν έχει προηγηθεί μια “τέλεια” σε σολ. Φαίνεται αναπόφευκτο, δεδομένων των τρίφωνων συνηχίσεων που σχηματίζονται να μη συνδέσει κανείς τη φρύγια πτώση σε λα με τη “μισή πτώση” που καταλήγει σε ρε –το άκουσμα και των δύο παραπέμπει σε ένα “I-V”. Σίγουρα πάντως ο τρόπος χρήσης τους από τον Rore δηλώνει μια μεγαλύτερη εστίαση στις συνηχίσεις παρά στις μονοφωνικές *clausulae*.

Παράδειγμα 6

Cantus
si - bi quam e - le - git - Ad - e

Tenor
ma-trem si - bi quam e - le - git. Ad - e

Bassus
si - bi quam - e - le - git. Ad - e

Οι “ενδιάμεσες” πτώσεις στο *O Maria* και στο *Beati pauperes* του Lassus, καθώς και στο *Caro mea* του Rore ακούγονται σε ένα σύγχρονο τονικό αυτί σαφέστατα ως “μισές πτώσεις”: σε ρε στον Lassus και σε σολ στον Rore. Δεδομένου ότι τέτοιου είδους περιπτώσεις καταληκτικών διαδοχών δεν έχουν συζητηθεί επαρκώς από θεωρητικούς του 16ου αιώνα δεν είναι δυνατόν να είμαστε κατηγορηματικοί όσον αφορά στο πώς τις αντιλαμβάνοντουσαν οι συνθέτες εκείνης της περιόδου. Είναι πιθανόν να τις αντιλαμβάνοντουσαν ως “σπασμένες” (*rompués*) ή “εμποδισμένες” (*impeded*) –όροι που, με το πέρασμα του χρόνου, κατέληξαν να αντικατασταθούν από τον πλέον δόκιμο όρο “μισή πτώση”; Μπορούμε επίσης να υποθέσουμε πως είναι εξ ίσου πιθανόν να τις αντιλαμβάνοντουσαν και ως “φρύγιες ψευδοπτώσεις”, σε λα για τα έργα του Lassus και σε ρε για το *Caro mea*.

Συμπερασματικά, φαίνεται πως η πτώση αυτή στο τέλος της *prima pars* του *Caro mea*, όπως κι αν την ονομάσουμε, εστιάζει γύρω από το φθόγγο ρε, που είναι και η βάση της συνήχησης. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό αν αναλογιστούμε το τροπικό βάρος που έχει το ρε για τον τρόπο 2 εκ μεταφοράς, αλλά και τον γενικότερο πρωταγωνιστικό ρόλο του φθόγγου ρε, ειδικά στο πρώτο μέρος του μοτέτου. Η τελική πτώση της *prima pars* λοιπόν δεν είναι τυχαία, αλλά προσυπογράφει την τροπική κατηγοριοποίηση που έχει υπαινιχθεί και από τον τονικό τύπο και από τις ενδιάμεσες πτώσεις στη *repercussa*. Ένα ζήτημα που μένει προς το παρόν άλυτο είναι το κατά πόσο μια τέτοιου είδους πτώση μπορεί να λήξει ένα έργο σε τρόπο 2 (στην περίπτωση των τρόπων 3 και 4 αυτό είναι σίγουρο, όπως μαρτυρεί ο Coluzzi), και κατά πόσο γίνεται αυτό στο συνθετικό έργο του Rore, το οποίο τοποθετείται μια γενιά πριν από τα

παρατιθέμενα παραδείγματα του Lasso.

Η σταδιακή ανάδυση του φθόγγου ρε, έτσι όπως εξελίχθηκε στην *prima pars*, αντικαθίσταται στην *secunda* από την κλιμακούμενη έμφαση στο σολ. Η πρώτη σαφής πτώση στη *finalis* του έργου έρχεται στο μ.87, και η έμφαση στο σολ κλιμακώνεται με τις πτώσεις στα μ.124, 141, 145 και 149, οι οποίες και προετοιμάζουν την τελική στο μ.153. Μοναδική παρένθεση τα δύο ομοφωνικά τμήματα στα μ.108-115 και 125-132, όπου δίνεται έμφαση στο φθόγγο ρε, χωρίς όμως κάποιου είδους πτωτική επικύρωση. Περιστασιακή ανάδειξη του ρε γίνεται και με τις ανιούσες κλίμακες σε ρε στην Cantus των μέτρων 116-117, 133, 143, και Altus του μ.150-152, στις οποίες ο Bassus απαντάει με κλίμακες σολ (μ.120-121, 137-138, 145-146).

Στην τελευταία πτώση του κομματιού η *tenorizans*, την οποία εκφέρει η Cantus, ματαιώνεται έτσι ώστε να πραγματοποιηθεί πλήρης τρίφωνη συνήχηση, ενώ οι *basizans* στον Bassus, η *cantizans* στον tenor, και η *altizans* στην Altus ολοκληρώνονται κανονικά.

Όπως είναι αναμενόμενο για ένα έργο ο τονικός τύπος του οποίου αντιπροσωπεύει τον τρόπο 2 στο ρεπερτόριο του Cipriano de Rore, οι περισσότερες εκ των σημαντικών πτώσεων του κομματιού γίνονται στις νότες σολ (*finalis*), σι_b, που είναι η *repercussa* του τρόπου, και στο φα, που δεσπόζει μια πέμπτη πάνω από τη *repercussa*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο “ομοφωνικός” χειρισμός των στίχων *et qui manducat me* (μ.59-64) και *qui manducat hunc panem* (μ.108-115), οι οποίοι και στις δύο επαναλήψεις τους καταλήγουν ημιτονιακά σε συνηχήσεις πάνω από το φθόγγο ρε (μ.61, 63-64, 110-111, 114-115), δίνοντάς του μια έμφαση που ανταποκρίνεται και στο τροπικό του βάρους, καθώς είναι το άκρο του διαστήματος πέμπτης (*diapente*) που χαρακτηρίζει τον τρόπο 2.

Οι είσοδοι των μιμήσεων σε κάθε φωνή γίνονται κατά συντριπτική πλειοψηφία από τις νότες ρε και σολ, ενώ λιγότερες από λα, φα, σι_b και ντο. Επίσης, οι εκτάσεις των φωνών (Cantus: [ρε₃]

μι₃ - φα₄, Altus: ντο₃ - φα₄, Tenor: ντο₃ - μι₄, Bassus: σολ₂ - σι_b₃)⁸⁸ είναι παραπλήσιες των

88 Τα τονικά ύψη στις εκτάσεις των φωνών και όπου αλλού το ακριβές τονικό ύψος έχει ιδιαίτερη σημασία σημειώνονται σύμφωνα με τη σύμβαση λα₄=440 Hz. Οι αγκύλες στις εκτάσεις των φωνών σημειώνονται όταν ένα τονικό ύψος απαντάται μόνο μία και μοναδική φορά μέσα στη μελωδική πορεία της εκάστοτε φωνής.

εκτάσεων που χρησιμοποιεί ο Lassus στα μοτέτα του τρόπου 2 των *Sacrae cantiones 5 vocum*,⁸⁹ αλλά και των εκτάσεων στα τετράφωνα μαδριγάλια του Rore (Cantus: [ντο₄] ρε₄ - ρε₅, Altus: [φα₃] σολ₃ - σολ₄, Tenor: ρε₃ - μι₄, Bassus: σολ₂ - σι₃).

Στο *exordium* η κατάληξη των δύο πρώτων δύο εισόδων με *clausula cantizans* στο σι₃, το οποίο είναι η *repercussa* του τρόπου (θα ήταν φα στην μη μεταφερμένη εκδοχή του υποδώριου με *finalis* ρε), σηματοδοτεί ήδη από τα πρώτα μέτρα τον τρόπο που πιθανόν θέλει αυτό το μοτέτο να αντιπροσωπεύσει. Η συνέχεια του στίχου («*vere est cibus*») σχεδιάζει ξεκάθαρα το μελωδικό περίγραμμα του διαστήματος τετάρτης ρε - σολ κάτω από τη *finalis*, το οποίο μαρτυρεί τον τρόπο 2 (μ.6-7 στην Altus και μ.7-8 στον Tenor).

Το μελωδικό περίγραμμα του *exordium* αναφέρεται και από τον Meier στην περιπτωσιολογία του για τον τρόπο 2 από σολ· ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η επαναλαμβανόμενη καθοδική πορεία από το ρε₄ στο σολ₃ και απ' το ρε₄ στο ρε₃, με την “σωστή” πλάγια έκταση να εμφανίζεται σε Tenor και Altus (οι Cantus και Bassus δεν μπορούν εκ των πραγμάτων να τραγουδήσουν το διάστημα τετάρτης κάτω από το διάστημα πέμπτης, οπότε και τα αντιστρέφουν στη μελωδική τους πορεία, χρησιμοποιώντας το συμπληρωματικό “αυθεντικό” *ambitus*).⁹⁰

89 Συγκεκριμένα, τα μοτέτα *Deus qui sedes super thronum*, *Heu quantus dolor*, *Veni in hortum meum*, *Angelus ad pastores ait*, *Exaudi Domine* και *Taedet animam meam*, όλα με τον ίδιο τονικό τύπο (b – c₁ – G). Βλ. Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.78-80. Τα αρχικά κλειδιά εν χρήσει μπορούν να ανευρεθούν στο Lassus, *Magnum opus musicum*, Nicolai Henrici, München 1604, CLVI, CXCVII, CCXXXVII, CCXLVII, CCLIII, CCCIII.

90 Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.221.

Sub tuum praesidium⁹¹

Οι στίχοι αυτού του μοτέτου προέρχονται από ύμνο του 3ου αιώνα προς τη Θεοτόκο ο οποίος αποτελούσε μέρος της Αμβροσιανής λειτουργίας, και σώζεται σε πάπυρο γραμμένο στα ελληνικά ως Ὑπὸ τὴν σὴν εὐσπλαγχνίαν:⁹²

Sub tuum praesidium
confugimus,
sancta Dei Genetrix;
nostras deprecationes ne despicias
in necessitatibus nostris,
sed a periculis cunctis
libera nos semper,
Virgo gloriosa et benedicta.⁹³

Κάτω από την ευσπλαχνία σου
καταφεύγουμε
άγια Θεοτόκε·
τις παρακλήσεις μας μην παραβλέπεις
όταν το έχουμε ανάγκη,
αλλά από όλους τους κινδύνους
λύτρωσέ μας παντοτινά,
Παρθένε δοξασμένη και ευλογημένη.

Στο αυτόγραφο πρόχειρο το οποίο χρησιμοποιούσε ο Cipriano de Rore για να συνθέτει υπάρχει ένα μοτέτο με τον ίδιο τίτλο και ίδιο *cantus prius factus*. Το αυτόγραφο αυτό πέρασε στην κατοχή του μαθητή του, Luzzasco Luzzaschi το 1557, οπότε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η ημερομηνία σύνθεσής του είναι σίγουρα πριν το 1557. Παρ' όλα αυτά, το *Sub tuum praesidium* που εντοπίζεται στο πρόχειρο δεν έχει εκδοθεί ποτέ, αντ' αυτού το 1559 εκδίδεται το –ομόνυμο αλλά αρκετά διαφορετικό– παρόν έργο.⁹⁴ Η λειτουργική μελωδία που χρησιμοποιείται ως *cantus firmus* είναι ίδια με αυτή που μελοποιεί και ο Willaert στο δικό του *Sub tuum praesidium*, από τη συλλογή *Musica Nova* του 1558,⁹⁵ ενώ από την αλλαγή ενός

91 Cipriano de Rore, *Opera omnia* (επιμ. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology, 1975, σ.30. Στην έκδοση μοτέτων του Rore του 1559 εμφανίζεται έκτο.

92 Michel Hugo και Joan Halmo, «Antiphon», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01023> (τελευταία πρόσβαση 01/06/2014). Η ελληνική έκδοχή από τη μετάφραση των Εβδομήκοντα είναι ως εξής: Ὑπὸ τὴν σὴν εὐσπλαγχνίαν,

καταφεύγομεν, Θεοτόκε,
τὰς ἡμῶν ἰκεσίας,
μὴ παρίδῃς ἐν περιστάσει,
ἀλλ' ἐκ κινδύνων λύτρωσαι ἡμᾶς,
μόνη Ἄγνή, μόνη εὐλογημένη.

93 Πρβλ. και τη γρηγοριανή έκδοχή του *Liber Usualis* στο *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days* (επιμ. Benedictines of the Solesmes Congregation), Desclee & Co., Tournai 1957, σ.1958-1959.

94 Bernhard Meier, «Introduction» στο Cipriano de Rore, *Opera omnia* (ed. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology 1975, σ. ix-x.

95 Το εκτενέστερο *Sub tuum praesidium* του Willaert έχει επίσης τονικό τύπο $b - c_3 - G$, και είναι γραμμένο για πέντε φωνές με κλειδιά $c_3c_4f_3f_3$. Σύμφωνα με τους Hermann Zenck και Walter Gerstenberg που προλόγουν τα

στίχου («sed a periculis cunctis libera nos semper» εμφανίζεται ως «liber me Franciscum») μπορούμε να εξάγουμε και το όνομα του ατόμου που παρήγγειλε το εν λόγω μοτέτο.⁹⁶ Μουσικά όμως τα δύο μοτέτα διαφέρουν σημαντικά, αν και έχουν κοινό τονικό τύπο και πανομοιότυπα κλειδιά.

Ο τονικός του τύπος είναι επίσης $b - c_3 - G$, άρα σύμφωνα με τα δεδομένα αντιπροσωπευτικός του τρόπου 2 μεταφερμένου σε σολ. Στο συμπέρασμα αυτό συμφωνούν και οι φθόγγοι εισόδου των φωνών, οι οποίες γίνονται σε μεγάλο ποσοστό από τα όρια του *diapente*, ρε και σολ. Το χαρακτηριστικό του μοτέτου αυτού είναι ότι αποφεύγονται συστηματικά οι ξεκάθαρες πτώσεις, ακόμα και στους σημαντικούς φθόγγους του τρόπου.

Η πρώτη ολοκληρωμένη πτώση που εμφανίζεται είναι μια φρύγια πτώση σε λα, στο μ.28-29 μεταξύ Bassus και Altus, και λίγο αργότερα ακολουθεί μια “εξασθενημένη” πτώση σε ρε στο μ.33-34, όπου δύο από τις τέσσερις καταλήξεις αντικαθίστανται με παύσεις. Στο μ.39-40 προετοιμάζεται μια πτώση σε σολ που όμως μένει κυριολεκτικά στον αέρα, ενώ τελικά ακούγεται μόνο η *clausula basizans*. Στα μ.49-50 δοκιμάζεται μια πτώση σε φα, η οποία υποσκάπτεται από την ανιούσα *tenorizans* και από την είσοδο του μπάσου σε ρε (“V-VI”), σε μια τεχνική που όπως φαίνεται χρησιμοποιεί πολύ συχνά ο Rore για να αποδυναμώσει μια κατάληξη. Μια τελευταία φρύγια πτώση μεταξύ Bassus και Tenor πραγματοποιείται πάνω στο ρε στο μ.51.

Τα τελευταία μέτρα του κομματιού παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: φαίνεται πως αποφεύγεται απανωτά μια “κανονική” πτώση σε σολ. Ο προσαγωγέας φα δεν εμφανίζεται ούτε μια φορά οξυμένος σε φα δίεση, καθώς θα δημιουργούσε μελωδικά διάστημα τέταρτης ελαττωμένης (φα# - σι \flat), και αντί να επιστρέφει στο σολ πηδά στο σι \flat (π.χ. Cantus μ.52, Tenor μ.53-54). Στα μ.53-54, ενώ όλα δείχνουν πως επίκειται μια πτώση σε σολ, η *clausula tenorizans* στην Altus ακυρώνεται σε ένα πολύ καίριο σημείο με μια παύση, και η *cantizans* διαφεύγει στο

άπαντα του Willaert, το μοτέτο αυτό χρησιμοποιεί κάποιο γρηγοριανό μέλος ως στοιχείο μίμησης και ως ελεύθερα αντιστικτική φράση (και όχι σε αυστηρό κανόνα όπως κάποια άλλα), δε διευκρινίζουν όμως ποιό ακριβώς. Βλ. Hermann Zenck, Walter Gestenberg, «Foreword» στο Adrianus Willaert, *Opera omnia* (επιμ. Hermann Zenck & Walter Gestenberg), Corpus Mensurabili Musicae 3, V, American Institute of Musicology, Rome 1957, σ. ii-iii.

96 Bernhard Meier, «Introduction» στο CMM 14, VI, American Institute of Musicology, Rome 1975, σ. xiii-xiv.

σβ. Το κομμάτι ολοκληρώνει με έναν “πλάγιο” τρόπο (μ.55-56 “I-IV-I”), που καταλήγει σε τρίφωνη συνήχηση με βάση το σολ, χωρίς να έχει γίνει μια σαφής τελική πτώση σε σολ. Η τελική κατάληξη αυτή θυμίζει τις περιπτώσεις “φρύγιας ψευδοπτώσης”, όπου η πλάγια πτώση ανεξαρτητοποιείται από την τελική και σηματοδοτείται από μόνη της το τέλος του έργου. Παρ' όλα αυτά, το γεγονός ότι το έργο δεν είναι σε φρύγιο τρόπο περιπλέκει λίγο περισσότερο την εξήγηση αυτή. Σίγουρα πάντως η πτώση αυτή δίνει έμφαση στη *finalis* σολ και υπογραμμίζει τον τρόπο 2 εκ μεταφοράς, έστω και με έναν ανορθόδοξο τρόπο (βλ. Παράδειγμα 7).

Παράδειγμα 7 (μ.50-56)

The musical score for Example 7 (μ.50-56) consists of four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/4 time and G minor. The lyrics are: Cantus: cta, Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Altus: di - cta, Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Tenor: di - cta, Al - le - lu - ja. Bassus: Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Στα τελευταία αυτά μέτρα μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής σημειωτέα: η μελωδική φράση που χρησιμοποιείται για τη μελοποίηση του στίχου «Alleluja» καθίσταται πιο σημαντική από την ύπαρξη μιας τυπικής τετράφωνης πτώσης με όξυνση του προσαγωγέα: ο Tenor, που φαίνεται να έχει ιδιαίτερο βάρος για τα μοτέτα αυτά του Rore, καταλήγει πρώτος στη *finalis* σολ με μια κατιούσα τρίτη αντί για δευτέρα (μ.54-55) μιμούμενος την Cantus του μ.52-53, με έναν τρόπο που φαντάζει ίσως πιο “αρχαϊκός”: ο μοναδικός φθόγγος που προσεγγίζεται ημιτονιακά είναι το ρε, και όχι το σολ (Bassus μ.51, 53, Cantus μ.55-56) κάτι που ισχύει γενικά για τις “φρύγιες ψευδοπτώσεις”: τέλος, η μοναδική *clausula cantizans* με τη χαρακτηριστική καθυστέρηση και το τυπικό κατιόν ποίκιλμα εμφανίζεται μόνο μία φορά, στον Tenor του μ.51 και στα πλαίσια μιας φρύγιας πτώσης σε ρε μαζί με τον Bassus, ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις μταιώνεται.

Στο πεντάφωνο μοτέτο του Rore, *Pater noster*, με παραπλήσιο τονικό τύπο $b - c_1 - G$, ο Rore φαίνεται να χρησιμοποιεί μια παρόμοια κατάληξη στα τελευταία μέτρα. Απουσιάζει πάλι η όξυνση του προσαγωγέα, αλλά και οποιοδήποτε άλλο ημιτόνιο –η κατάληξη στη *finalis* γίνεται κι εδώ με κατιόν πήδημα τρίτης στην Cantus και στον Tenor (βλ. Παράδειγμα 8):

Παράδειγμα 8 (μ.117-122)

The musical score for five voices (Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) is shown in G minor (one flat) and 2/4 time. The lyrics are: "a ma - lo, sed li - be - ra nos a ma - lo. ma - lo, sed li - be - ra nos a ma - lo. sed li - be - ra nos a ma - lo, a ma - lo. ma - lo, sed li - be - ra nos a ma - lo. sed li - be - ra nos a ma - lo, a ma - lo." The Cantus and Tenor parts show a cadence with a third interval leap (Cantus: G4 to B4, Tenor: G3 to B3) in the final measure.

Παρόμοιο χειρισμό παρουσιάζουν και τα τετράφωνα μαδριγάλια *La inconstantia*, *Non gemme non fin oro* και *Se' l mio sempre* του ίδιου συνθέτη, όπου ειδικά στο πρώτο γίνεται έντονη χρήση του mb και αρκετές φρύγιες πτώσεις σε ρε' και τα τρία αυτά μαδριγάλια έχουν κοινό τονικό τύπο και αποδίδονται στον ίδιο τρόπο, 2 εκ μεταφοράς. Παρ' όλα αυτά, κανένα από αυτά δεν καταλήγει με τον ίδιο "πλάγιο" τρόπο όπως το *Sub tuum praesidium*, εκτός από το *Ecce odor filii mei* (Παράδειγμα 9):

Παράδειγμα 9 (μ.110-115)

The musical score consists of five staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics. The lyrics are: di - cti - o - ni - bus re - ple - a - tur. The Cantus part starts with a solfège 'di' on a high note, while the other parts start lower. The Cantus part has a unique melodic line, while the other parts are more homophonic.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό που φαίνεται να έχουν οι δύο τελευταίες περιπτώσεις είναι ότι εκεί όπου θα περιμέναμε την τελική πτώση σε σολ εμφανίζονται δύο “προσαγωγείς” φα –το γεγονός αυτό, εκ των πραγμάτων, μάλλον αποκλείει τη δυνατότητα όξυνσης ενός ή και των δύο. Έτσι, το ένα φα πηγαίνει στο ρε και το άλλο στο σιβ. Μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι στο *Sub tuum praesidium* συμβαίνει κάτι παρόμοιο στο μ.43, όπου αποφεύγεται με δραματικό τρόπο μία ακόμα πτώση σολ, με το φα φυσικό να εμφανίζεται καθυστερημένο στην Cantus και, αμέσως μετά, στον τενόρο. Είναι μια αρκετά πειστική εξήγηση για την έλλειψη της όξυνσης του προσαγωγέα, αλλά δεν εξηγεί την παντελή αποφυγή τελικής πτώσης στο *Sub tuum praesidium*.

Οι εκτάσεις των φωνών (Cantus: ρε₃ - φα₄, Altus: ντο₃ - μιβ₄, Tenor: ρε₃ - μιβ₄, Bassus: σολ₂ - σιβ₃), εκτός από την Cantus που τοποθετείται σχεδόν μια οκτάβα χαμηλότερα, συμπίπτουν με τις εκτάσεις των τετράφωνων υποδώριων μαδριγαλιών του Rore (Cantus: [ντο₄] ρε₄ - ρε₅, Altus: [φα₃] σολ₃ - σολ₄, Tenor: ρε₃ - μι₄, Bassus: σολ₂ - σιβ₃). Σύμφωνα με αυτή τη λογική, το σωστό πλάγιο *ambitus* υιοθετούν και οι τρεις ψηλότερες φωνές: η Cantus όμως κατεβαίνει ελάχιστα

(μόνο δύο φορές) κάτω από τη *finalis*, άρα για “φορείς” του τρόπου ταιριάζουν περισσότερο ο Tenor και η Altus.

Στο *exordium* η φωνή που φαίνεται πιο αντιπροσωπευτική του τρόπου 2 είναι ο Tenor. Στην πρώτη του είσοδο, στα μ.3-8, η συνολική έκταση της μελωδικής φράσης φαίνεται να διαγράφει το χαρακτηριστικό διάστημα από το $ρε_3$ (μ.5), το κάτω όριο του *ambitus* στον υποδώριο τρόπο, μέχρι το $σι_3$ (μ.7), τη *repercussa*, με μια μελωδική κίνηση που φαίνεται αρκετά πιστή για έναν πλάγιο τρόπο, καθώς τοποθετεί τη *finalis* στο κέντρο της συνολικής έκτασης που χρησιμοποιεί.

Ο Crux Benedicta

Οι στίχοι του εν λόγω μοτέτου, διασκευασμένοι από αντίφωνα του Εσπερινού με θέμα το Σταυρό, εμφανίζονται ως εξής:⁹⁷

O crux benedicta, quae sola fuisti
digna portare talentum mundi;
dulce lignum, dulces clavos, dulcia
ferens pondera; super omnia ligna
cedrorum, tu sola excelsior; in qua
mundi salus pendit, in qua
Christus triumphavit, et mors
mortem superavit in aeternum.

Ευλογημένη σταυρέ, που μόνο εσύ ήσουν
άξιος να κουβαλήσεις την αξία του κόσμου·
γλυκό ξύλο, γλυκά καρφιά, γλυκύτερα
φέρουν βάρη· πάνω από όλα τα ξύλα
κέδρων εσύ ξεχωρίζεις· από σένα κρεμιόταν
η σωτηρία του κόσμου· πάνω σε σένα
θριάμβευσε ο Χριστός, και ο θάνατος
ξεπέρασε το θάνατο εις τον αιώνα.

Ο τονικός του τύπος είναι $b - c_4 - F$, με χαρακτηριστική την επιλογή ιδιαίτερα χαμηλών κλειδιών (c_4, c_4, f_3, f_4), τα οποία δεν απαντώνται σε τροπικά οργανωμένα έργα του Rore. Στα τροπικά οργανωμένα μαδριγάλια του φαίνεται πως ένας παρόμοιος τονικός τύπος, με διαφορετικά κλειδιά ($b - c_1 - F$) αντιπροσωπεύει τον τρόπο 6 (υπολύδιο), όπως μαρτυρεί η Jessie Ann Owens. Αποτελεί τη μη μεταφερμένη εκδοχή του τρόπου 6, στο *cantus mollis*, ενώ συχνά εμφανίζεται και η μεταφερμένη του εκδοχή (μια πέμπτη καθαρή ψηλότερα) στο *cantus durus* με *finalis* το ντο. Όπως θα δούμε και στο τελευταίο μοτέτο της παρούσας ανάλυσης, ο τρόπος 6 μπορεί και να εμφανιστεί κατ' εξαίρεση μεταφερμένος και στην τέταρτη, με *finalis* το σι b .⁹⁸

Οι πτώσεις στο μοτέτο αυτό είναι περισσότερο σαφείς και κατηγορηματικές από τα

97 Η φράση «quae sola fuisti digna portare talentum mundi; dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera» είναι πανομοιότυπη με το *O Crux splendidior* του *Liber Usualis*; βλ. *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days* (επιμ. by the Benedictines of the Solesmes Congregation), Desclee & Co., Tournai 1957, σ.1159· παρόμοιο και το *Alleluia* της σ.1162. Η φράση «super omnia ligna cedrorum, tu sola excelsior; in qua mundi salus pendit, in qua Christus triumphavit, et mors mortem superavit in aeternum» λείπει από το *Liber Usualis* και το *Graduale* εκδομένα από το αββαείο των Solesmes, αλλά εντοπίζεται στο *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europaeae*, στα στοιχεία υπ' αριθμόν CAO 5061, 7724, 6351a (http://www.zti.hu/earlymusic/cao-ece/cao_titlepage.htm).

98 Jessie Ann Owens, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», σ.6.

προηγούμενα της συλλογής, με την *clausula tenorizans* να ανεβαίνει βηματικά στις περισσότερες περιπτώσεις έτσι ώστε να σχηματίζεται πλήρης συνήχηση. Οι πτώσεις ξεκινούν από το μ.13, όπου αποφεύγεται με παύσεις μια πτώση σε φα (επιτυγχάνεται μόνο η *cantizans* στην Altus και η *altizans* στον Tenor), ενώ στο μ.16 επαναλαμβάνεται με κάπως πιο ισχυροποιημένη μορφή: εμφανίζεται και μια ανιούσα *tenorizans* στην Altus, αλλά η *basizans* σιγεί με μια παύση, τραγουδώντας όμως στον επόμενο χρόνο το φθόγγο λύσης που είναι το φα. Μια πτώση σε ντο έχει γίνει προηγουμένως, στο μ.14, μεταξύ Bassus και Tenor. Στο μ.24 εμφανίζεται η πρώτη ισχυρή πτώση, η οποία είναι φρύγια πάνω στη *repercussa* λα και ολοκληρώνει το στίχο. Το χαρακτηριστικό της είναι ίσως η μελωδική κίνηση 6-5 που εμφανίζεται σαν “αποτζιατούρα” στον Tenor, κάτι που όπως θα δούμε συμβαίνει σποραδικά και σε άλλα μοτέτα του Rore.

Η πτώση σε φα στο μ.29-30 (*clausula cantizans* στον Tenor, *tenorizans* στον Bassus και *altizans* στην Altus), εμφανίζει ένα τρίτονο μεταξύ Tenor και Altus, το οποίο ίσως συμπλέει με την αίσθηση του στίχου, («clavos», δηλαδή καρφιά). Η επόμενη ισχυρή πτώση πραγματοποιείται σε ντο στο μ.41-42 (*cantizans* στην Cantus, *basizans* στον Tenor, σε συνδυασμό με μια πιο “αρχαϊκή” *basizans*, με ανιόν πήδημα 8ης, στον Bassus, και ανιούσα *tenorizans* στην Altus), και ξανά σε μια δίφωνη μορφή στο μ.43-44 μεταξύ Bassus και Tenor, χωρίς όμως καθυστέρηση στην *cantizans*. Ακολουθούν πτώσεις σε σολ στο μ.49-50 (*cantizans* στην Cantus, *altizans* στην Altus και *tenorizans* στον Bassus), σε ντο στο μ.53-54 (*cantizans* στην Cantus, *basizans* στον Bassus και ανιούσα *tenorizans* στην Altus) και τέλος σε φα στο μ.67-68 (*cantizans* στον Tenor, *basizans* στον Bassus, ανιούσα *tenorizans* στην Altus).

Η σειρά των ισχυρών πτώσεων, φα – λα – φα – ντο – σολ – ντο – φα, έχει κάποια συμμετρικά στοιχεία: ίσως να είναι ένδειξη μιας βαθύτερης οργάνωσης του μοτέτου αυτού επί τη βάση συνημμένων διαστημάτων πέμπτης (φα(λα)-ντο, ντο-σολ). Σίγουρα φαίνεται ξεκάθαρα πως στο σολ, τον πιο “απομακρυσμένο” ή ξένο φθόγγο για τον τρόπο 6, γίνεται πτώση στο μέσον περίπου το κομματιού, και πλαισιώνεται χρονικά από δύο πτώσεις σε ντο. Η τελική πτώση (μ.67-68) δε σηματοδοτεί το τέλος του κομματιού, αντίθετα μετά από αυτήν ακολουθούν τέσσερα μέτρα “πλάγιας” πτώσης πάνω από ένα κρατημένο φα₃ στον Tenor.

Η έκταση των φωνών (Cantus: ρε₃ - ρε₄, Altus: ντο₃ - μι₄, Tenor: σολ₂ - ρε₄, Bassus: φα₂ - λα₃)

συμπίπτει αρκετά με την αντίστοιχη έκταση των μαδριγαλιών *En vox adieux* και *Hellas coment* (Cantus: ντο₄ - ντο₅, Altus: φα₃ - φα₄, Tenor: ντο₃ - ρε₄, Bassus: φα₂ - λα₃), τα οποία αντιπροσωπεύουν επίσης τον τρόπο 6 στο πρώτο βιβλίο τετράφωνων μαδριγαλιών του Rore.⁹⁹

Αν δεχτούμε την ένταξή του στον τρόπο 6, η φωνή που φαίνεται να αντιστοιχεί στο πραγματικό πλάγιο *ambitus* είναι ο Tenor· είναι και αυτή ουσιαστικά ολοκληρώνει το κομμάτι στην τελική πτώση του μ.67-68, ενώ οι άλλες συνεχίζουν στην “πλάγια” πτώση. Αυτό είναι και μία σημαντική ένδειξη για το γεγονός ότι η πραγματική *finalis* του κομματιού είναι αυτή με την οποία καταλήγει στην προκειμένη περίπτωση ο Tenor, τουλάχιστον έτσι όπως περιγράφει τις συνήθειες των συνθετών της εποχής ο Pietro Aaron.¹⁰⁰

Στο *exordium*, η αρχική είσοδος φαίνεται σχεδιασμένη έτσι ώστε να διαγράφει τα διαστήματα πέμπτης και τετάρτης που χαρακτηρίζουν τον τρόπο 6: ντο₃ - φα₃ και φα₃ - ντο₄. Παρ' όλο που και η Altus και ο Tenor αντιστοιχούν στην έκταση που σηματοδοτεί τον τρόπο 6 (ντο₃ - ντο₄), η Altus στο *exordium* τραγουδάει την “κύρια” εκδοχή της μελωδικής φράσης, περιγράφοντας το άνω διάστημα πέμπτης, ενώ ο Tenor φαίνεται σαν να είναι πιο πιστός ως “φορέας” του τρόπου, ξεκινώντας στην πρώτη είσοδό του από το ντο₃ και καταλήγοντας στο ντο₄ στο τέλος του στίχου (μ.16). Ο τρόπος με τον οποίο απαντάει η Cantus στον Bassus στα πρώτα μέτρα (1-3) θυμίζει έντονα την “τονική απάντηση” στη θεωρία της φούγκας, όμως οι λόγοι για τους οποίους γίνεται αυτή η μεταστροφή του διαστήματος 5ης σε διάστημα 4ης είναι διαφορετικοί. Στην περίπτωση του *O Crux*, η πρώτη είσοδος επιστρατεύει την 4η κάτω από τη *finalis* για να υποδηλώσει το γεγονός ότι ο τρόπος εν χρήσει είναι πλάγιος, και η απάντηση γίνεται στο διάστημα 5ης πάνω από τη *finalis* για να γίνει σαφές ότι οι σημαντικοί φθόγγοι είναι το φα και το ντο, ενώ η εμφάνιση της *repercussa* λα (μ.3) κάνει ακόμη πιο έκδηλη την τροπική κατηγοριοποίηση.

99 Angela Jane Lloyd, *Modal Representations in the Early Madrigals of Cipriano de Rore* (διδακτορική διατριβή), University of London 1996, σ.323, διαθέσιμο στο British Library EthOS (τελευταία πρόσβαση 1/03/2014).

100 Με τα λόγια του ίδιου σε ένα απόσπασμα από το *Trattato* του: «[...]Και αν κάποιες φορές, όπως συνηθίζεται, ο συνθέτης παρατείνει το έργο του, διασκεδάζοντας με περαιτέρω ακολουθίες, θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να λάβεις υπ' όψιν σου αν η *finalis*, όπως μεταβλήθηκε από το συνθέτη, ταιριάζει με τη σύνθεσή του, καθώς αν η λογική τον οδηγεί σε αυτό που ταιριάζει με τον τρόπο, θα προσπαθήσει κάποια φωνή (συνήθως ο Tenor ή η Cantus) να τραγουδάει κρατημένη τη *finalis*, ενώ οι υπόλοιπες συνεχίζουν όπως αρμόζει στον τρόπο, φυσιολογικά ή μη, με ευχάριστες και ταιριαστές ακολουθίες όπως αυτές που φαίνονται παρακάτω, ή με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με την ευχαρίστηση και πρόθεσή του.» Σε ελεύθερη μετάφραση, αυτό που λέει ο Aaron φαίνεται να είναι πως, αν επιθυμεί κάποιος συνθέτης να προσθέσει κι άλλη μουσική μετά την τελική πτώση, καλό θα είναι να βάλει μία φωνή να τραγουδάει κρατημένη τη *finalis*, εν είδει *pedal*. Βλ. Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, σ.64.

Beati omnes

Το παρόν μοτέτο είναι μελοποίηση του Ψαλμού του Δαβίδ υπ' αριθμόν 128:¹⁰¹

1 Beati omnes, qui timent Dominum,
qui ambulant in viis eius.
2 Labores manuum tuarum
manducabis,
beatus es, et bene tibi erit.
3 Uxor tua sicut vitis abundans
in lateribus domus tuae;
filii tui sicut novellae olivarum
in circuitu mensae tuae.
4 Ecce sic benedicetur homo,
qui timet Dominum.
5 Benedicat tibi Dominus ex Sion,
et videas bona Ierusalem
omnibus diebus vitae tuae;
6 et videas filios filiorum tuorum.
Pax super Israel!¹⁰²

Psalmi, 128

1 Μακάριοι όλοι αυτοί που σέβονται τον Κύριο
κι ακολουθούν το δρόμο του!
2 Θ' απολαμβάνεις ό,τι τα χέρια σου
μοχθήσανε, ευτυχισμένος θα 'σαι και θα
ευημερείς.
3 Θα 'ναι η γυναίκα σου σαν καρπισμένο
αμπέλι μέσα στο σπιτικό σου, οι γιοι σου, σαν
νιοφυτεμένα λιόδεντρα τριγύρω στο τραπέζι
σου.
4 Έτσι θα ευλογηθεί ο άνθρωπος που σέβεται
τον Κύριο.
5 Θα σ' ευλογήσει ο Κύριος απ' τη Σιών· την
προκοπή της Ιερουσαλήμ θα χαίρεσαι όλες τις
μέρες της ζωής σου.
6 Και των παιδιών σου τα παιδιά θα δεις
Ας είναι ειρήνη με τον Ισραήλ!¹⁰³

Ψαλμοί, 127

Ο τονικός του τύπος είναι ♯ – c₃ – G, ο οποίος απαντάται επίσης στα βιβλία μαδριγαλιών του Rore αντιπροσωπεύοντας τον τρόπο 8 (υπομιξολύδιο).¹⁰⁴ Στην προκειμένη περίπτωση, το ήθος του τρόπου αυτού συνάδει με το στίχο, καθώς αναφέρεται ότι ο χαρακτήρας του υπομιξολυδίου στη μεσαιωνική και αναγεννησιακή τροπική θεωρία αναφέρεται ως χαρούμενος, πρόσχαρος, γλυκός και ανόθευτος.¹⁰⁵ Παρ' όλο που τα ηθολογικά χαρακτηριστικά των τρόπων δε συμπίπτουν

101 Την αρίθμηση 127 υιοθετεί η μετάφραση των Εβδομήκοντα, όπως επίσης και η *Latina Vulgata*, ενώ στην εβραϊκή έκδοση της Βίβλου εμφανίζεται ως Ψαλμός 128.

102 Στην έκδοση της Παλαιάς Διαθήκης της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος ο Ψαλμός εμφανίζεται ως εξής:
1 Μακάριοι πάντες οι φοβούμενοι τὸν Κύριον, οἱ πορευόμενοι ἐν ταῖς ὁδοῖς αὐτοῦ. 2 τοὺς πόνους τῶν καρπῶν σου φάγεσαι· μακάριος εἶ, καὶ καλῶς σοι ἔσται. 3 ἡ γυνὴ σου ὡς ἄμπελος εὐθηνούσα ἐν τοῖς κλίτεσι τῆς οἰκίας σου· οἱ υἱοὶ σου ὡς νεόφυτα ἐλαιῶν κύκλω τῆς τραπέζης σου. 4 ἴδου οὕτως εὐλογηθήσεται ἄνθρωπος ὁ φοβούμενος τὸν Κύριον. 5 εὐλογήσαι σε Κύριος ἐκ Σιών, καὶ ἴδοις τὰ ἀγαθὰ Ἱερουσαλήμ πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς σου· 6 καὶ ἴδοις υἱοὺς τῶν υἰῶν σου. εἰρήνη ἐπὶ τὸν Ἰσραήλ.

Ψαλμοί, 127

103 *Η Αγία Γραφή – μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα*, σ.896.

104 Συγκεκριμένα, το *Far potess' io vendetta* και *Amor che vedi* από τα πεντάφωνα μαδριγάλια του 1542, και το *Signor mio caro* από το πρώτο βιβλίο τετράφωνων μαδριγαλιών του 1550. Βλ. Jessie Ann Owens, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», σ.6.

105 Claude V. Palisca, *Music and Ideas*, σ.81.

πάντα με το μελοποιούμενο κείμενο, υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι ο Rore τα χρησιμοποιούσε συνειδητά.¹⁰⁶

Οι *clausulae* ακολουθούν τον κανόνα που τις θέλει να γίνονται κυρίως στα δύο άκρα του διαστήματος πέμπτης που χαρακτηρίζει τον τρόπο (στην προκειμένη περίπτωση του σολ-ρε), και δευτερευόντως στην *repercussa* ντο, δηλαδή στον τόνο απαγγελίας που χαρακτηρίζει τον τρόπο. Στατιστικά, οι σπουδαιότερες πτώσεις γίνονται σε ρε, και οι υπόλοιπες μοιράζονται ισόποσα μεταξύ σολ και ντο, ενώ μία φρύγια πτώση πραγματοποιείται και σε λα στο μ.95.

Η πρώτη πτώση, στο τέλος της πρώτης φράσης, γίνεται στη *repercussa*, ντο (μ.9), με τη βαθύτερη φωνή να τραγουδάει την “αρχαϊκή” φόρμουλα της *clausula basizans*, δηλαδή το ανιόν πήδημα οκτάβας (σολ₂ - σολ₃). Στο μ.14, γίνεται μια προσπάθεια για πτώση σε σολ, που όμως ακυρώνεται: η λύση της *cantizans* στον Tenor αντικαθίσταται με μια παύση, με το φα# να παραμένει μετέωρο, ενώ η *basizans* στον Bassus “αργοπορεί” για ένα χρόνο, και συμπίπτει στο σολ μαζί με την *cantizans* που μόλις ματαιώθηκε. Στο μ.19 γίνεται μια σχετικά ισχυρή τρίφωνη πτώση σε σολ, με μια χαρακτηριστική καθυστέρηση 4-3 στην Cantus, ενώ στο μέσο του μ.23 δύο φωνές πραγματοποιούν πτώση σε σολ (Cantus - Altus), με την Altus να χρησιμοποιεί μια πιο “αρχαϊκή” *cantizans* (με σχήμα Landini), και την *tenorizans* στην Cantus να ανεβαίνει στην τρίτη. Η τελευταία κατάληξη επαναλαμβάνεται και στο μ.27, μεταξύ Bassus και Cantus. Στο μ.32 ακούγεται μια πτώση που θυμίζει “φρύγια ψευδοπτώση”, με μια συνηχητική ακολουθία “I-V” που καταλήγει σε μια ρε μείζονα συνήχηση. Η φράση η οποία κλείνει με την πτώση αυτή (μ.30-32) είναι μελοποιημένη “ομοφωνικά” και φαίνεται να απηχεί το στιλ των αρχικών μέτρων του μοτέτου (μάλιστα εμφανίζεται η ίδια λέξη στην κεφαλή, «Beati omnes» - «Beatus es»). Λίγο αργότερα, στο μ.37 πραγματοποιείται πτώση σε ρε, όπου η *basizans* ματαιώνεται και ο φθόγγος λύσης της ακούγεται μετά από παύση να εισάγει τον νέο στίχο.

Το απόσπασμα που ακολουθεί, από το μέτρο 37 και εξής, είναι φτιαγμένο με εναλλασσόμενα δίφωνα ζευγάρια που πραγματοποιούν καταλήξεις σε ντο (μ.39) και φα (μ.41). Θα μπορούσαμε να τις πούμε και πτώσεις, αν και οι *cantizans* εμφανίζονται χωρίς καθυστέρηση, και φτάνουν στον προσαγωγέα βηματικά από κάτω. Το τέλος αυτού του στίχου επικυρώνεται με μια ισχυρή

¹⁰⁶ Όπως για παράδειγμα στη μελοποίηση της καντσόνας *Vergine* του Πετράρχη, βλ. Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.393.

πτώση στη *repercussa* ντο στο μ.45, με όλες τις *clausulae* παρούσες.

Στο μ.54 υπάρχει μια ενδιάμεση κατάληξη χωρίς να ακολουθεί κάποια ιδιαίτερη τομή, στη μέση του στίχου. Η *tenorizans* εμφανίζεται πεποικιλμένη στην Cantus, όμως η *cantizans* έρχεται βηματικά από κάτω στον Bassus, και η μουσική φαίνεται να συνεχίζει απρόσκοπτα τη ροή της. Το τέλος της *prima pars* σηματοδοτείται με μια ισχυρή και αρκετά τυπική πτώση σε ρε, όπου μάλιστα σχηματίζεται και ένα ξεκάθαρο “πτωτικό ⁶4” (I⁶₄, μ.65-66).

Όντας ήδη στη *secunda pars*, στο μ.72 ο Rore φαίνεται να επιχειρεί μια πτώση σε λα (όχι φρύγια αυτή τη φορά), στην οποία όμως ματαιώνεται η *tenorizans*, ενώ οι υπόλοιπες *clausulae* ολοκληρώνουν κανονικά. Η κατάληξη του μ.80 έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: οι φωνές καταλήγουν σε μια συνήχηση σολ, χωρίς την *cantizans* παρούσα ή οποιαδήποτε ημιτονιακή κίνηση στη *finalis*, ενώ όλη η διαδικασία θα μπορούσε να ερμηνευτεί σαν μια “μισή πτώση” σε ντο. Η περίπτωση της “φρύγιας ψευδοπτώσης” είναι απορριπτέα, καθώς λείπει η ημιτονιακή μελωδική κίνηση 6-5 που την χαρακτηρίζει, αλλά και η ακολουθία συνηγήσεων (μια λα ελάσσονα συνήχηση προς μία σολ μείζονα) δε θυμίζει τις διάφορες υποπεριπτώσεις φρυγίων πτώσεων, οι οποίες συνήθως “εναρμονίζονται” με ακολουθίες τύπου “IV-V” ή “IV-I”.

Μια ασυνήθιστη πτώση σε φα γίνεται στο μ.90, στο τέλος του στίχου και πριν τη μετρική αλλαγή. Η *cantizans* έρχεται βηματικά από κάτω, κάτι που έχουμε δει αρκετά σε αυτό το μοτέτο, ενώ είναι παρούσα και μια δεύτερη ημιτονιακή κίνηση στον Tenor: αποτέλεσμα είναι να δημιουργείται μια πτώση “διπλού προσαγωγέα”, κάτι που ίσως φαντάζει αρκετά αρχαϊκό για την εποχή του Rore. Ίσως η κατάληξη αυτή σχετίζεται με τον στίχο που μελοποιείται («Σιών»), θέλοντας να αποδώσει το χαρακτηρισμό της “προαιώνιας” πατρίδας του εβραϊκού γένους με μια “παλιομοδίτικη” για την εποχή του πτώση. Στο τέλος του “ομοφωνικού” τμήματος που ακολουθεί, η κατάληξη σε λα στο μ.95 φαίνεται σαν φρύγια πτώση, με την *cantizans* απροετοίμαστη και την τελική συνήχηση ελάσσονα. Στο μ. 100 πραγματοποιείται μια τρίφωνη πτώση σε ρε, ενώ στο μ.119 γίνεται μια κατάληξη σε φα που θυμίζει τις περιπτώσεις της *clausula simplex*, μιας πτώσης δηλαδή με μεγάλες αξίες και έλλειψη διαφωνιών ή καθυστερήσεων.¹⁰⁷ Η τελική πτώση, στα μ.124-125, είναι κι αυτή μια κανονική *simplex* πτώση

¹⁰⁷ Ο Bernhard Meier στις αναλύσεις του επισημαίνει ως *clausulae simplices* τις πτώσεις στις οποίες δε δημιουργείται διάστημα 7ης μεταξύ της *cantizans* και της *tenorizans*, δηλαδή τις περιπτώσεις πτώσεων όπου και οι τρεις διαδοχικοί συνηχητικοί σχηματισμοί φτιάχνονται εξολοκλήρου από συμφωνίες. Αυτό που λείπει

σε σολ.

Θα περιμέναμε ίσως, για μια χαρακτηριστική περίπτωση του τρόπου 8, μια αυξημένη έμφαση στο ντο, που είναι η *repercussa* του τρόπου. Ακόμη και μια στατιστική ανάλυση των φθόγγων εισόδου των φωνών, δεν αποκαλύπτει κάποια ιδιαίτερη έμφαση στο ντο, αντιθέτως ο δεύτερος συχνότερος φθόγγος εισόδου φαίνεται να είναι το, κατά τ' άλλα ασήμαντο για τον τρόπο, λα. Ίσως μπορεί να εξηγηθεί ως μια επιρροή των ψαλμωδικών τόνων, όπως φαίνεται παρακάτω.

Παρ' όλο που το παρόν μοτέτο αποτελεί μελοποίηση ψαλμού, οι επιρροές από κάποιο ψαλμωδικό τόνο δεν είναι έκδηλες. Στο *Liber Usualis*,¹⁰⁸ το επίσημο και ευρέως χρησιμοποιούμενο ψαλτήρι για την Καθολική Εκκλησία, ο ψαλμός αυτός του Δαβίδ απαντάται μελοποιημένος στον ψαλμωδικό τόνο 4 και 6, με *finalis* το μι και το φα αντίστοιχα· η *repercussa* και των δύο αυτών ψαλμωδικών τόνων είναι το λα. Ίσως η γρηγοριανή αυτή επιρροή να μπορεί να εξηγήσει την πτώση στο μ.95, που γίνεται σε λα, έναν κατά τ' άλλα ασήμαντο φθόγγο για τον τρόπο 8.¹⁰⁹

Οι εκτάσεις των φωνών δεν είναι τυπικές για τον χαρακτηρισμό του ως τρόπου 8, τουλάχιστον έτσι όπως εμφανίζεται στο έργο του Rore· στο μαδριγάλι *Signor mio caro*, το οποίο λαμβάνει θέση τρόπου 8 στο τροπικά οργανωμένο πρώτο βιβλίο τετράφωνων μαδριγαλιών του Rore, κοινή έκταση με το *Beati omnes* έχει μόνο ο Bassus (σολ₂ - λα₃), ενώ όλες οι υπόλοιπες φωνές του μαδριγαλιού είναι μια 3η ή 4η ψηλότερα (Tenor: φα₃ - μι₄, Altus: μι₃ - σολ₄, Cantus: ντο₄ - ρε₅) από τις αντίστοιχες στο μοτέτο (Tenor: ντο₃ - φα₄, Altus: ντο₃ - μι₄, Cantus: [φα₃] σολ₃ - σολ₄).

Το *exordium*, επίσης, δεν φαίνεται να έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε να μαρτυρεί τρόπο 8: η εμφάνιση του σιβ ήδη από το δεύτερο κιάλας μέτρο “σαμποτάρει” την χαρακτηριστική

στην *clausula simplex* είναι η, δεδομένη και τυπική, *clausula diminuta*, όπου εμφανίζεται η καθυστέρηση της *cantizans* και το περίφημο διάστημα εβδόμης. Ονομάζει *quasi-clausulae simplices* τις πτώσεις όπου, ναι μεν λείπει το διάστημα εβδόμης, αλλά και η *cantizans*, αντί να προχωράει μελωδικά με το σχήμα 1-7-1 (8-7-8), λειτουργεί διαφορετικά, με 6-7-8, 3-7-1 ή κάποιο διαφορετικό τρόπο. Έτσι επίσης αποκαλεί και τις πτώσεις με πολύ μικρές αξίες. Βλ. Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.99-101. Οι όροι *simplex* και *diminuta* όσον αφορά τις πτώσεις απαντώνται με το ίδιο περιεχόμενο και στον Zarlino, *The Art of Counterpoint*, κεφ.53, σ.142.

108 *Liber Usualis*, σ.196-197.

109 Για τα βασικά χαρακτηριστικά των ψαλμωδικών τόνων βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010, σ.204, 210.

τοποθέτηση του *mi-fa* στο σι-ντο του υπομιξολύδιου. Σύμφωνα με την διαίρεση του Dressler το *exordium* αυτό περιγράφεται ως *plenum* (πλήρες), όπου δηλαδή οι φωνές μπαίνουν σχεδόν ταυτόχρονα, εν αντιθέσει με το *nudum* (γυμνό), όπου εισάγονται μιμητικά¹¹⁰ μια πιο συνηθισμένη “αντιστικτική” είσοδος των φωνών, με διαδοχικές μιμήσεις, θα ήταν ίσως πιο κατάλληλη για να ακουστούν τα μελωδικά μοτίβα και χαρακτηριστικά διαστήματα του τρόπου. Παρ' όλα αυτά, φαίνεται πως ο Tenor είναι η φωνή που εκφέρει τον τρόπο όσον αφορά την έκτασή του· μάλιστα, διαγράφει στην πρώτη του είσοδο το καθοδικό διάστημα πέμπτης ρε₄ - σολ₃ με το σι⁴ στη θέση του.

Συμπερασματικά, η κατηγοριοποίησή του μοτέτου αυτού στον τρόπο 8 φαίνεται να είναι αμφίβολη, παρ' όλο που τηρεί κάποιες από τις “τυπικές” προϋποθέσεις για να ενταχτεί σε ένα υπομιξολύδιο ρεπερτόριο (τονικός τύπος, τελική και κάποιες δευτερεύουσες πτώσεις). Μια άλλη πιθανότητα είναι να εντάσσεται σε μια κατηγορία έργων όπου το τροπικό σύστημα δεν μπαίνει αυστηρά σε εφαρμογή, όπως είναι πολλά από τα έργα έξω από τροπικούς κύκλους.

110 Harold Powers et al., «Mode», §III 2.(ii).

Stetit Jesus

Οι στίχοι είναι παρμένοι από το Ευαγγέλιο του Ιωάννη, από το σημείο όπου ο Ιησούς εμφανίζεται ανεστημένος στους αποστόλους:¹¹¹

19 [...]venit Iesus et stetit [Stetit Iesus] in medio [discipulorum suorum]et dicit [dixit] eis: “ Pax vobis! ”.

[...]

22 Et cum hoc dixisset [Haec cum dixisset], insufflavit [flavit in eos] et dicit[dixit] eis: “Accipite Spiritum Sanctum. 23 Quorum [cumque] remisistis peccata, remissa sunt eis [remituntur eis]; quorum [cumque] retinueritis, retenta sunt”.¹¹²

Joanes, 20:19, 20:22-23

19 [...]ήρθε ο Ιησούς, στέκεται στη μέση [των μαθητών του] και τους λέει: «Ειρήνη σ' εσάς».

[...]

22 Έπειτα από τα λόγια αυτά, φύσηξε στα πρόσωπά τους και τους λέει: «Λάβετε Πνεύμα Άγιο. 23 Σε όποιους συγχωρήσετε τις αμαρτίες, θα τους είναι συγχωρημένες· σε όποιους τις κρατήσετε ασυγχώρητες, θα κρατηθούν έτσι».¹¹³

Ιωάννην, Κεφ.20, Στ.19, 22-23

Ο τονικός του τύπος, ♯ – c₃ – G, υποδηλώνει, όπως και στο αμέσως προηγούμενο μοτέτο, τον τρόπο 8 (υπομιξολύδιο).

Στο συμπέρασμα αυτό συναινεί σε σημαντικό βαθμό το πλάνο των σημαντικών πτώσεων: μια αρχική πτώση γίνεται στη *finalis* σολ (μ.10-11), η οποία εμφανίζεται κάπως εξασθενημένη λόγω της μελωδικής κίνησης του Bassus (ρε₃ - μι₃), που δημιουργεί μια τονική αίσθηση “V-VI”. Έπειτα ακολουθούν δύο κοντινές, αρκετά τυπικές για το είδος τους, πτώσεις στη *repercussa* ντο (μ.12-13, 14-15), και αρκετά σύντομα ολοκληρώνεται η *prima pars* με μια διαδοχή συνηγήσεων σε μια βάση κατιόντων διαστημάτων τετάρτης (φα - ντο - σολ - ρε). Η τελική συνηγήση, με βάση το ρε και με μεγάλη τρίτη, δεν περιλαμβάνει την ημιτονιακή κίνηση 6-5 που υπάρχει στις “φρύγιες ψευδοπτώσεις” με αποτέλεσμα η συνολική διαδοχή να ακούγεται στο τονικό αυτί

111 Από τη μετάφραση των εβδομήκοντα, το χωρίο έχει ως εξής: 19 [...] ἦλθεν ὁ Ἰησοῦς καὶ ἕστη εἰς τὸ μέσον, καὶ λέγει αὐτοῖς· εἰρήνη ὑμῖν. [...] 22 καὶ τοῦτο εἰπὼν ἐνεφύσησε καὶ λέγει αὐτοῖς· λάβετε Πνεῦμα Ἅγιον· 23 ἂν τινῶν ἀφήτε τὰς ἁμαρτίας, ἀφίενται αὐτοῖς, ἂν τινῶν κρατήτε, κεκράτηνται.

Ιωάννην, Κεφ.6, 19-23

112 *Nova Vulgata*, Johannem, 20:19. Σε αγκύλες η εκδοχή που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, οι μικροδιαφορές της οποίας πιθανότατα οφείλονται σε διαφορετικές εκδόσεις του Ευαγγελίου σε κυκλοφορία κατά τον 16ο αιώνα· οι διαφορές είναι μικρότερες με την έκδοση του 1914.

113 *Η Αγία Γραφή – μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα*, σ.161.

περισσότερο σαν μια “μισή πτώση” σε μια “δεσπόζουσα” ρε.

Αρκετά μέτρα πιο κάτω ακούγονται άλλες δύο κοντινές πτώσεις στη *finalis* σολ (μ.31-32, 35-36), οι οποίες περικλείουν μια “αποδυναμωμένη” πτώση σε ντο (μ.34), όπου η *cantizans* λύνεται στην τρίτη αντί για την *finalis* και η *basizans* καταλήγει σε παύση. Ακολουθούν δύο ακόμα κοντινές πτώσεις στη *repercussa* ντο (μ.41-42, 46-47), μία πτώση στην άνω άκρη του χαρακτηριστικού για τον μιξολύδιο *diapente*, δηλαδή στο ρε (μ.62-63), μια σχετικά ασθενής πτώση σε σολ στο μ.78, η οποία υποσκάπτεται από τη σιγή της *tenorizans* στην Altus και την απουσία *basizans*. Η τελική πτώση γίνεται στο σολ (μ.95-96), οποία προανακρούεται πριν από το πτωτικό μελωδικό σχήμα της Altus στα μ.92-93, το οποίο δανείζεται στη συνέχεια ο Tenor της τελικής πτώσης.

Εκτός των σημαντικών πτώσεων, εμφανίζονται και κάποιες δευτερεύουσες καταλήξεις (με “απροετοίμαστη” την *cantizans*, λόγου χάρη, ή σε επικάλυψη με την είσοδο του επόμενου στίχου), σε ντο (μ.52 και 55) και μια “έμφαση” στο φα (μ.57).

Οι εκτάσεις των φωνών κινούνται περίπου στην ίδια έκταση με το προηγούμενο μοτέτο, *Beati omnes*, κάτι που φαίνεται και άμεσα από τα κοινά κλειδιά σε χρήση (Cantus: φα₃ - φα₄, Altus: ντο₃ - φα₄, Tenor: ντο₃ - ρε₄, Bassus: σολ₂ - λα₃). Η Altus και περισσότερο ο Tenor φαίνονται να αντιστοιχούν στο πλάγιο *ambitus* του υπομιξολύδιου (ρε₃ - ρε₄), και ειδικά ο Tenor μπορεί να θεωρηθεί ως η φωνή που “εκφέρει” τον τρόπο στο κομμάτι αυτό. Και οι δύο αυτές φωνές εξερευνούν συχνά το *repercussio* (διάστημα μεταξύ *finalis* και *repercussa*) σολ₃ - ντο₄, και το διάστημα ρε₃ - ντο₄, που ορίζεται από το κάτω όριο του *ambitus* και τη *repercussa* στο μιξολύδιο τρόπο.

Τροπικές ενδείξεις εμφανίζονται και στο *exordium*: ο Tenor ξεκινάει διαγράφοντας το χαμηλό *diatessaron* του υπομιξολύδιου (μ.1-5), ο Bassus το χαρακτηριστικό *diapente*, τονίζοντας ήδη στο μ.4 το *repercussio* (σολ - ντο), ενώ στο δεύτερο ημιστίχιο («in medio discipulorum suorum») ο Tenor περνάει χαρακτηριστικά από τη *repercussa* ντο (μ.9) κι έπειτα κατεβαίνει μέχρι το κάτω άκρο του *ambitus*, ρε₃, (μ.10) ολοκληρώνοντας με *clausula cantizans* στη *finalis* σολ του μ.11.

Το μοτέτο αυτό, παρ' όλο που έχει κοινό τονικό τύπο με το προηγούμενο, *Beati omnes*,

παρουσιάζει έναν εντελώς διαφορετικό χειρισμό στο πλάνο, τη συχνότητα και τους φθόγγους των πτώσεων. Η *repercussa*, ντο, επικυρώνεται αρκετά συχνά από πτώσεις, ενώ εκλείπουν σχεδόν εντελώς οι πτώσεις σε δευτερεύοντες για τον τρόπο φθόγγους, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με το *Beati omnes* και την αυξημένη έμφαση στο φθόγγο λα. Μια πρώτη λογική εξήγηση για τη διαφοροποίησή τους αυτή είναι ότι το πρώτο μοτέτο είναι μια μελοποίηση ψαλμού, η οποία ίσως επηρεάζεται από την ψαλμωδική παράδοση του γρηγοριανού μέλους, άρα και από τη θεωρία των ψαλμωδικών τόνων, ενώ το δεύτερο ακολουθεί μια σχετικά πιο τυπική μιξολύδια πορεία.

Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι, όπως προαναφέρεται στα εισαγωγικά της παρούσας ανάλυσης, το μοτέτο αυτό εμφανίζεται για πρώτη του φορά στη συλλογή του 1563, ενώ όλα τα υπόλοιπα έχουν εκδοθεί προγενέστερα τουλάχιστον μία, αν όχι περισσότερες φορές. Αυτό σημαίνει πως ίσως υπάρχει και μια χρονική διαφορά στη σύνθεση των δύο υπομιξολύδιων μοτέτων, εξ' ου και η διαφοροποίηση στο ύφος και τον τρόπο χειρισμού. Οι πιθανές ερωτήσεις που προκύπτουν είναι αρκετές: πώς εξελίσσεται διαχρονικά η θεώρηση των τρόπων στο ρεπερτόριο του Rore; Μήπως η συνθετική του πρακτική επηρεάζεται από τις εξελίξεις στον θεωρητικό λόγο περί τρόπων, και γίνεται όλο και πιο συνειδητή στην πορεία της καριέρας του (σημειωτόν ότι το λιγότερα χαρακτηριστικό για τον υπομιξολύδιο *Beati omnes* είναι σίγουρα προγενέστερο του πιο τυπικού *Stetit Jesus*, ίσως και κατά αρκετά χρόνια); Μήπως πάλι ο Rore χειρίζεται εντελώς διαφορετικά τα έργα έξω από τροπικές συλλογές, παρ' όλο που μοιράζονται κοινούς τονικούς τύπους με τα ξεκάθαρα τροπικά του έργα;

Σίγουρα η διεξοδική μελέτη του αναγεννησιακού ρεπερτορίου με βάση τους τρόπους είναι ένα σχετικά ανεξερεύνητο τοπίο, και απέχει πολύ από το να είναι συστηματική, αλλά θα άξιζε να εξεταστεί στα πλαίσιά της μια περιοδολογική ανάλυση που να ασχολείται με την υφολογική εξέλιξη των έργων του Rore, και το πώς εξελίσσεται η χρήση των τρόπων μέσα σ' αυτά.

Miserere nostri¹¹⁴

Το κείμενο έχει αντληθεί από την Παλαιά Διαθήκη, συγκεκριμένα από το βιβλίο που στην ορθόδοξη πρακτική λέγεται *Σοφία Σειράχ*,¹¹⁵ ενώ στην ρωμαιοκαθολική έχει επιβιώσει υπό τον τίτλο *Liber Ecclesiasticus*. Ο Rore χρησιμοποιεί τη φράση «ut cognoscant quia non est Deus nisi tu» δύο φορές, και για το κλείσιμο της *prima pars* αλλά και της *secunda*:

1 Miserere nostri, Deus omnium, et respice nos
et ostende nobis lucem miserationum tuarum;
2 et immitte timorem tuum super gentes, quae non exquisierunt te, ut cognoscant quia non est Deus nisi tu.
[...]
3 Alleva manum tuam super gentes alienas, ut videant potentiam tuam. 4 Sicut enim in conspectu eorum sanctificatus es in nobis, sic in conspectu nostro [nobis] magnificaberis in eis, [ut cognoscant quia non est Deus nisi tu.]
[...]

Liber Ecclesiasticus, 36:1-4

1 Κύριε, σπλαχνίσου μας. Θεέ όλου του κόσμου ρίξε το βλέμμα σου και κάνε όλα τα έθνη [που δε σε τιμούν] να σε σέβονται [ώστε να μάθουν πως δεν υπάρχει Θεός έξω από σένα]. 2 Εναντία στα ξένα έθνη σήκω το χέρι σου, να δουν τη δύναμή σου. 3 Καθώς μπροστά τους φάνηκε η αγιότητά σου με ό,τι έκανες σ' εμάς, έτσι κάνε μπροστά μας το μεγαλείο σου να φανεί μ' ό,τι σ' αυτούς θα κάνεις. 4 Κι ας μάθουν όλοι, όπως κι εμείς το μάθαμε, πως δεν υπάρχει Θεός έξω από σένα, Κύριε.¹¹⁶

Σοφία Σειράχ, Κεφ.36, Στ.1-4

Το μοτέτο αυτό, με τον τονικό τύπο $\sharp - c_3 - D$, φαίνεται να είναι γραμμένο στη μη μεταφερμένη εκδοχή του τρόπου 1 (αυθεντικού δώριου) χωρίς $si\flat$ στον οπλισμό. Έναν παραπλήσιο τονικό τύπο ($\sharp - c_1 - D$), χωρίς όμως τα ασυνήθιστα χαμηλά κλειδιά, χρησιμοποιεί και ο Lassus για να δηλώσει τρόπο 1,¹¹⁷ ενώ ο Rore τον χρησιμοποιεί μόνο στα τετράφωνα μαδριγάλια του, καθώς στα πεντάφωνα προτιμάει την εκδοχή του τρόπου 1 εκ μεταφοράς με

114 Cipriano de Rore, *Opera omnia* (επιμ. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology, 1975, σ.26. Είναι το πέμπτο μοτέτο από τη συλλογή μοτέττων του 1559.

115 *Παλαιά Διαθήκη της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος*: 1 Έλεησον ήμᾶς, δέσποτα ὁ Θεὸς πάντων, καὶ ἐπίβλεψον καὶ ἐπίβαλε τὸν φόβον σου ἐπὶ πάντα τὰ ἔθνη· 2 ἔπαρον τὴν χεῖρά σου ἐπὶ ἔθνη ἀλλότρια, καὶ ἰδέτωσαν τὴν δυναστείαν σου. 3 ὥσπερ ἐνώπιον αὐτῶν ἠγίασθης ἐν ἡμῖν, οὕτως ἐνώπιον ἡμῶν μεγαλυνθεῖς ἐν αὐτοῖς· 4 καὶ ἐπιγνώτωσάν σε, καθάπερ καὶ ἡμεῖς ἐπέγνωμεν, ὅτι οὐκ ἔστι Θεὸς πλὴν σοῦ, Κύριε.

116 Προσευχή για απελευθέρωση και αποκατάσταση των ισραηλιτών, *Η Αγία γραφή – μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα*, σ.1078.

117 Harold Powers, «Tonal Types», σ.452, 463-5.

finalis σολ στο *cantus mollis*.¹¹⁸

Το πτωτικό πλάνο δεν αποκλίνει από το τυπικό για έναν τρόπο 1: η πρώτη (σχετικά ανίσχυρη) πτώση γίνεται σε λα μεταξύ Altus και Tenor στο μ.13, έπειτα ακολουθεί μία πτώση σε ντο (μ.30-31), με την *tenorizans* στον Bassus. Μια μορφή της *cantizans* σε σολ χρησιμοποιείται για την κεφαλή μιας μελωδικής φράσης στα μ.34-39, με το φα# σημειωμένο από το συνθέτη, πράγμα που δημιουργεί μια αμυδρή εντύπωση απανωτών πτωτικών ακολουθιών σε σολ, καθώς γίνεται αντικείμενο μίμησης από όλες τις φωνές (Bassus, Tenor, Cantus, Altus). Στο μ.46-47 γίνεται μια δίφωνη πτώση σε φα, η οποία επαναλαμβάνεται μιμητικά σε εναλλασσόμενα ντουέτα στα μ.48, 49-50, 56, 57-58. Σε όλες όμως αυτές τις περιπτώσεις, φαίνεται πως υποσκάπτεται η προσπάθεια για πτώση σε φα με μια τεχνική “V-VI”, δηλαδή με τον *finalis* ρε στη βαθύτερη φωνή, είτε απευθείας είτε μετά από μια σύντομη παύση.

Στο μ.54, αποφεύγεται επιδεικτικά μια πτώση σε ρε (*cantizans* στην Cantus, *tenorizans* στον Bassus), με το ίδιο όμως απόσπασμα να επαναλαμβάνεται λίγα μέτρα αργότερα και να οδηγείται σε μια κανονική πτώση σε ρε, η οποία ορίζει και το τέλος της *prima pars* (μ.61-62). Μπαίνοντας στη *secunda pars*, ακούγεται μια πρώτη ασθενική πτώση σε φα στα μ.79-80, με την *cantizans* ματαιωμένη,¹¹⁹ μία ακόμα σε φα, ισχυρότερη από την προηγούμενη (μ.82-83), και μια ακόμη σχετικά ματαιωμένη πτώση φα στο μ.86 (η *cantizans* στον Tenor σιγεί στον φθόγγο κατάληξης, και ο Bassus την υποσκάπτει με ένα “V-VI”). Στα μ.95-96 ακούγεται μια δίφωνη πτώση σε ρε, κι έπειτα μια μιμητική “αλυσίδα” πτώσεων σε φα, οι οποίες όμως καταλήγουν σε συνηχήσεις με βάση το ρε, όπως ακριβώς είχε γίνει και στην *prima pars* (μ.108, 109-110, 116, 117-118). Ενδιάμεσως, μια πτώση σε ρε αποφεύγεται δραματικά στα μ.105-106, όταν η *cantizans* αντί να λυθεί στο ρε πηδάει σε ένα φα. Η επανάληψη του τελευταίου στίχου της *prima pars* επαναφέρει και το ίδιο μουσικό υλικό, οπότε και στο μ.113-4 εμφανίζεται η ίδια αποφυγή πτώσης με το μ.54, η οποία επιτυγχάνεται στο μ.121-2, ολοκληρώνοντας το κομμάτι και με μια “πλάγια” ουρά.

Η έκταση των φωνών (Cantus: ρε₃ - σολ₄, Altus: ντο₃ - μι₄, Tenor: ντο₃ - φα₄, Bassus: [σολ₂] λα₂ - σολ₃) αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό με τις εκτάσεις των 4 τετράφωνων μαδριγαλιών με τον ίδιο τονικό τύπο. Η μοναδική φωνή που δεν ταιριάζει είναι η Cantus, που στα μαδριγάλια

118 Jessie Ann Owens, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», σ.6-8.

119 Στο επισυναπτόμενο μουσικό κείμενο υπάρχει τυπογραφικό λάθος στο μ.79: ο Tenor, αντί για το ορθό φα-μι εμφανίζεται να τραγουδάει μι-ρε.

καλύπτει την έκταση [λα₃] σι₃ - ρε₅, ενώ οι υπόλοιπες τοποθετούνται σε κοινή περιοχή με το *Miserere nostri* (Altus: μι₃ - λα₄, Tenor: ντο₃ - φα₄, Bassus: φα₂ - λα₃).

Οι εκτάσεις και των τριών ψηλότερων φωνών συμπίπτουν με το τροπικό *ambitus* (ρε₃ - ρε₄), παρ' όλα αυτά στο *exordium* οι φωνές που “ακούγονται” πιο έντονα δώριες είναι ο Tenor και η Altus· η άνοδος από το ρε₃ στο ντο₄ που πραγματοποιούν ο Tenor στα μ.1-4 και η Altus στα μ.6-10 με την κατάληξη στο λα₃ είναι από τα χαρακτηριστικά μελωδικά περιγράμματα για τον τρόπο 1, έτσι όπως τα περιγράφει ο Bernhard Meier.¹²⁰ Οι περισσότερες μιμητικές είσοδοι γίνονται με σειρά συχνότητας από λα, ρε, ντο και σολ.

Αυτό που κεντρίζει την προσοχή, όσον αφορά τουλάχιστον το πτωτικό πλάνο, είναι αφ' ενός η εντυπωσιακή έλλειψη πτώσεων στη *repercussa* λα (πέρα από την πρώτη του μ.13), και αφ' ετέρου η ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται στη *repercussa* του πλαγίου τρόπου, το φα, με σωρεία ματαιωμένων ή ασθενών πτώσεων, αποφυγών και καταλήξεων. Πολλές φορές μάλιστα, φαίνεται σαν να εξελίσσεται μια “διαμάχη” του *finalis* ρε με το φα, με το ένα να υποσκάπτει τις πτώσεις του άλλου, είτε με τεχνικές “V-VI” είτε με το ανιόν πήδημα του προσαγωγέα στην τρίτη του τρόπου. Μια εξέταση των έργων με κοινό τονικό τύπο τα οποία εμφανίζονται στις τροπικά οργανωμένες συλλογές του Kore ίσως θα αποκάλυπτε αν ο χειρισμός αυτός είναι τυπικός για τον τρόπο 1, ή αν αποτελεί εξαίρεση· με τα παρόντα δεδομένα μάλλον τείνει κανείς προς το δεύτερο.

120 Μάλιστα, η χρήση του διαστήματος λα - ντο στο δώριο είναι στοιχείο της γερμανικής ψαλτικής παράδοσης (όσον αφορά το μονοφωνικό γρηγοριανό μέλος) ενώ η χρήση του λα – σι_b στοιχείο της ρωμαϊκής. Βλ. Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, σ.207-211.

Gratias vobis¹²¹

Το χωρίο πάνω στο οποίο βασίζεται η *prima pars* του μοτέτου αυτού ανήκει στις Επιστολές του Αποστόλου Παύλου, συγκεκριμένα από την αρχή της Επιστολής προς Γαλάτες, ενώ η *secunda pars* αντλεί τους στίχους από το τέλος της Επιστολής προς Εβραίους:¹²²

3 gratia vobis et pax a Deo Patre
nostro et Domino Iesu Christo, 4
qui dedit semetipsum pro peccatis
nostris, ut eriperet nos de praesenti
saeculo nequam secundum
voluntatem Dei et Patris nostri, 5
cui gloria in saecula saeculorum.
Amen.

*Ad Galatas Epistula Santi Pauli
Apostoli, 1:3-5*

20 Deus autem pacis, qui eduxit de
mortuis pastorem magnum ovium
in sanguine testamenti aeterni,
Dominum nostrum Iesum, 21 aptet
vos in omni bono, ut faciatis
voluntatem eius, faciens in vobis,
quod placeat coram se per Iesum
Christum, cui gloria in saecula
saeculorum. Amen.

*Ad Hebraeos Epistula Sancti Pauli
Apostoli, 13:20-21*

3 Ευχόμαστε να είναι μαζί σας η χάρη και η
ειρήνη του Θεού Πατέρα μας και του
Κυρίου μας Ιησού Χριστού.
4 Αυτός, όπως το θέλησε ο Πατέρας μας
Θεός, έδωσε τη ζωή του για τις αμαρτίες
μας, για να μας λυτρώσει από τον τωρινό
κόσμο, όπου κυριαρχεί το κακό· 5 ας είναι
αώνια δοξασμένος ο Θεός! Αμήν.

Προς Γαλάτας, Κεφ.1 Στ. 3-5

20 Ο Θεός που δίνει την ειρήνη και που
ανέστησε τον Κύριο μας Ιησού, το μεγάλο
ποιμένα των προβάτων, αυτόν δηλαδή που
επικύρωσε με το αίμα του την αιώνια
διαθήκη, 21 αυτός να σας δίνει τη δύναμη
για κάθε καλό έργο, έτσι ώστε να κάνετε το
θέλημά του. Ας ενεργεί δια του Ιησού
Χριστού να γίνεται ανάμεσά σας αυτό που
τον ευχαριστεί. Σ' αυτόν ανήκει η δόξα
παντοτινά. Αμήν.

Προς Εβραίους, Κεφ.13, Στ.20-21¹²³

121 Cipriano de Rore, *Opera omnia* (επιμ. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology, 1975, σ.38. Αποτελεί το ένατο κατά σειρά μοτέτο στην συλλογή του 1559.

122 *Καινή Διαθήκη της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος*: 3 χάρις ὑμῖν καὶ εἰρήνη ἀπὸ Θεοῦ πατρὸς καὶ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, 4 τοῦ δόντος ἑαυτὸν ὑπὲρ τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν, ὅπως ἐξέλθῃται ἡμᾶς ἐκ τοῦ ἐνεστῶτος αἰῶνος πονηροῦ κατὰ τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ καὶ πατρὸς ἡμῶν, 5 ᾧ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων· ἀμήν.

20 Ὁ δὲ Θεὸς τῆς εἰρήνης, ὁ ἀναγαγὼν ἐκ νεκρῶν τὸν ποιμένα τῶν προβάτων τὸν μέγαν ἐν αἵματι διαθήκης αἰωνίου, τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν, 21 καταρτίσει ὑμᾶς ἐν παντὶ ἔργῳ ἀγαθῷ εἰς τὸ ποιῆσαι τὸ θέλημα αὐτοῦ, ποιῶν ἐν ὑμῖν τὸ εὐάρεστον ἐνώπιον αὐτοῦ διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ, ᾧ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων· ἀμήν.

Γαλάτας, Κεφ.1 Στ. 3-5
Εβραίους, Κεφ.13, Στ. 20-21

123 *Η Αγία Γραφή – μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα*, σ.271, 356.

Ο τονικός του τύπος, $b - c_3 - Bb$ δεν απαντάται σε κάποια από τις τροπικά ταξινομημένες συλλογές του Rore, και έχει ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την *finalis* σε si^b .¹²⁴ Η πιθανότερη ερμηνεία όσον αφορά τον τρόπο στον οποίο αντιστοιχεί είναι αυτή του τρόπου 6 (Υπολύδιου) μεταφερμένου κατά μια τέταρτη ψηλότερα, στο μαλακό εξάχορδο. Οι εκτάσεις των φωνών, αν μεταφερθούν στην αρχική τους θέση μια τέταρτη χαμηλότερα (Cantus: $ντο_3-ρε_4$, Altus: $ντο_3-ρε_4$, Tenor: $ντο_3-μι_4$, Bassus: $φα_2-λα_3$), αντιστοιχούν σε μεγάλο βαθμό με τις εκτάσεις του *O Crux Benedicta* (Cantus: $ρε_3-ρε_4$, Altus: $ντο_3-μι_4$, Tenor: $ντο_3-ρε_4$, Bassus: $φα_2-λα_3$) το οποίο έχει επίσης σαφή χαρακτηριστικά του τρόπου 6.

Ο Leeman Perkins στον πίνακα με τα χαρακτηριστικά των τρόπων σύμφωνα με τον Gaffurius και τον Aaron αναφέρει και την περίπτωση του τρόπου 6 με *finalis* το si^b : οι τόνοι εισόδου και οι πτώσεις συμπίπτουν με το *Gratia vobis* (si^b , $ρε$, $φα$ και $ντο$). Χαρακτηριστικό είναι ότι οι περισσότερες πτώσεις στη *repercussa* $ρε$, και μόνον αυτές, είναι φρύγιες (μ.26-27, 29-30, 51-52, 59-60, 133-134). Το γεγονός αυτό αφ' ενός επιβεβαιώνει πως, παρ' όλο που δε γράφεται στον οπλισμό, το mi^b κυριαρχεί πλήρως έναντι του mi^{\natural} στην εκδοχή αυτή του λύδιου εκ μεταφοράς με *finalis* si^b (αντίστοιχη με την μονιμοποίηση του si^b στο λύδιο με *finalis* $φα$), και αφ' ετέρου πως η φρύγια πτώση είναι αποσυνδεδεμένη από το φρύγιο τρόπο και τους συνηθισμένους της φθόγγους, $μι$ και $λα$.¹²⁵

124 Παρόμοια (σε si^b) καταλήγει και το –εξαιρετικά ενδιαφέρον από άποψης κλειδιών και οπλισμού– *Absalon fili mi*, τουλάχιστον στην πρώτη χρονολογικά εκδοχή, το οποίο αποδίδεται συχνά στον Josquin Deprez ή στον Pierre De La Rue. βλ. Peter Urquhart, «Another Impolitic Observation on *Absalon fili mi*», *The Journal of Musicology*, Vol.21/3 (Καλοκαίρι 2004), σ.347-348· επίσης για το *Absalon fili mi*, και ιδιαίτερα για την τροπικότητά του, βλ. Robert Toft, «Pitch Content and Modal Procedure in Josquin's “Absalon, fili mi”», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 33, No. 1/2 (1983), σ.4-5, 17. Δύο ακόμη έργα με *finalis* si^b είναι και η *Missa Una Musque de Buscaya* του Josquin Deprez, σύμφωνα με τον Leeman Perkins επίσης σε λύδιο τρόπο, βλ. Leeman L. Perkins, «Mode and Structure in the Masses of Josquin», σ.218-219, και το μοτέτο του Josquin *O admirabile*, βλ. Cristle Collins Judd, «Modal Types and *Ut, Re, Mi* Tonalties: Tonal Coherence in Sacred Polyphony from about 1500», σ.433.

125 Πρβλ. και Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, σ.197: «Πρώτα, όμως, η εξέλιξη του προσαγωγέα δεν βασιζόταν σε μια συγχορδιακή θεώρηση, αλλά στον κανόνα ότι η κίνηση από μια ατελή σε μια τέλεια συμφωνία πρέπει να διευκολύνεται από μια ημιτονιακή κίνηση σε μία εκ των φωνών. Δευτερευόντως, είναι αμφίβολο αν οι χρωματικές αλλοιώσεις στην πτώση προκαλούν “αλλαγές στους εκκλησιαστικούς τρόπους”. Αν κάποιος ερμηνεύει το ως “Λύδια” πτώση και ως “Φρύγια”, τότε προκύπτει αναγκαστικά το

Η μελοποίηση του πρώτου στίχου («*Gratia vobis et pax a Deo Patre et Domino nostro Iesu Christo*») στα μ.1-21 περιλαμβάνει τέσσερις δευτερεύουσες καταλήξεις στο φα (μ.5-6, 7, 8-9, 18-19), απόρροια της μελωδικής φράσης που χρησιμοποιείται μιμητικά και ολοκληρώνεται με μια *cantizans*. Μια κατάληξη γίνεται επίσης και στο ντο, στα μ.14-15, χωρίς όμως την ύπαρξη κάποιου ημιτονίου (εκτός κι αν στην εκτελεστική πρακτική μπορούσε να παραβλεφθεί το σιβ του οπλισμού). Η πτώση που ολοκληρώνει τον πρώτο στίχο, στο σιβ, είναι σχετικά “αποδυναμωμένη” (μ.20-21), με την *tenorizans* ματαιωμένη και την *cantizans* να οδηγείται στην τρίτη αντί για την “τονική” (η μόνη *clausula* που λειτουργεί κανονικά και κάνει την πτώση ακουστή είναι η *basizans*).

Στο μ.26-27 εμφανίζεται μια πρώτη, φρύγια, πτώση στη *repercussa* ρε, στην οποία συμμετέχουν οι τρεις χαμηλότερες φωνές, και λίγο αργότερα στα μ.29-30 επαναλαμβάνεται με την προσθήκη μιας φωνής. Στο μ.33-34, γίνεται μια πτώση σε σιβ, η οποία όμως υποσκάπτεται από τη μελωδική κίνηση 5-6 στον Tenor. Η πρώτη “κανονική” πτώση στην άκρη του *diapente*, το φα, γίνεται στο μ.40-41, η οποία φαίνεται να αποδυναμώνεται τρόπον τινά από τη μελωδική κίνηση 5-6-5 της Altus, ενώ στα μ.42-43 γίνεται μια δεύτερη προσπάθεια για πτώση σε φα, η οποία είναι και πάλι κάπως ασθενής καθότι ματαιώνεται η *tenorizans* στην Altus με μία παύση. Λίγο παρακάτω, μια δίφωνη πτώση στις ψηλότερες φωνές επικυρώνει το σιβ στα μ.57-58, η οποία επαναλαμβάνεται και στις χαμηλότερες στα μ.65-66. Στα μ.68-69 η πτώση στο σιβ επανέρχεται στις δύο ψηλότερες φωνές, αλλά αποδυναμώνεται από το “V-VI” που προκαλεί η μελωδική κίνηση του Bassus.

Το τέλος της *prima pars* έρχεται με μια πτώση στο φα (μ.72-73), η οποία ακολουθείται από μια *clausula simplex* σε σιβ (μ.74-75), με την *cantizans* να λύνεται στην τρίτη πάνω από τη *finalis*, σε μια κατάληξη που ακούγεται κάπως “απροσδόκητη” μετά την πιο τυπική πτώση σε

παράλογο συμπέρασμα ότι ο δώριος τρόπος ακυρώνεται και αντικαθίσταται από το λύδιο ή το φρύγιο μέσω ακριβώς εκείνης της πτώσης που υποτίθεται ότι τον στιγματίζει ως δώριο [...] Οι χρωματικές αλλοιώσεις είναι αντιστικτικά μέσα που δεν έχουν κάποια επίδραση στον τρόπο».

φα.¹²⁶

Στη *secunda pars*, ήδη από το μ.83 ακούγεται μια αποφευχθείσα (“V-VI”) πτώση στο σιβ, και στο επόμενο μέτρο μια ακόμα αποφυγή της σιβ (ολοκληρώνεται μόνο η *cantizans* στην Cantus). Μεσολαβεί μια ενδιάμεση ασθενής πτώση στο φα (μ.90), και ξαναεπιχειρείται μια (*simplex*) πτώση στη *finalis* σιβ στην οποία όμως λείπει η χαρακτηριστική διαφωνία μεταξύ *cantizans* και *tenorizans* (η *cantizans* έρχεται βηματικά από κάτω), ενώ η *basizans* ματαιώνεται. Στο μ.100 υπάρχει ακόμα μια πτώση σε σιβ η οποία αποτρέπεται με τη μέθοδο “V-VI”, την οποία ακολουθεί στο μ.108-109 μια ασυνήθιστη κατάληξη σε ρε, με παρούσες μόνο την *basizans* και την *tenorizans* στην Cantus, και απύσα οποιαδήποτε ημιτονιακή κίνηση προς τη *finalis*. Στο 112-113, μια αρκετά “ομοφωνική” πτώση με τεχνική “V-VI” γίνεται στο σιβ, ενώ μια λιγότερο έντονη γίνεται στο τέλος του στίχου, επίσης σε σιβ, στο μ.131-132, με ματαιωμένη *tenorizans* και απροετοίμαστη (σχεδόν περαστική) *cantizans*. Μια ακόμη ασυνήθιστη κατάληξη σε συνήχηση ρε γίνεται στα μ.141-2, η οποία συμπίπτει και με το τέλος του στίχου: η *basizans* γίνεται κανονικά στο ρε, όμως η *tenorizans* ανεβαίνει στο φθόγγο φα, προκαλώντας ένα μάλλον διττό αποτέλεσμα. Η έμφαση στο σιβ συνεχίζεται στο μ.149-150 με μια δίφωνη πτώση μεταξύ Tenor και Altus, και στα μ.157-158 με μια τετράφωνη πτώση, στην οποία όμως η *cantizans* οδηγείται στην τρίτη πάνω απ' τη *finalis*. Με παρόμοιο τρόπο λύνεται και η *cantizans* της πτώσης στο μ.160, ενώ η *tenorizans* λείπει εντελώς. Η τελική πτώση, μια *clausula simplex* σε σιβ, είναι ανάλογη σε ύφος με την πτώση που κλείνει την *prima pars*.

Εκ πρώτης όψεως, φαίνεται μάλλον ασυνήθιστο το γεγονός ότι όλες οι πτώσεις σε ρε είναι φρύγιες, και μόνον αυτές. Αυτό συμβαίνει όμως επειδή, κανονικά, θα έπρεπε να υπάρχει το μιβ

126 Στο επισυναπτόμενο μουσικό κείμενο φαίνεται να υπάρχει “τυπογραφικό” λάθος στα μ.75-76 (τέλος *prima pars*): στο πρωτότυπο κείμενο, ο Tenor και η Altus τραγουδούν το σιβ και το ρε ήδη από το μ. 75 (και όχι στο μ. 76, όπως εμφανίζει η σημερινή έκδοση), και συμπίπτουν κάθετα με τις υπόλοιπες δύο φωνές στο στίχο «Amen».

στον οπλισμό, όπως υπάρχει μόνιμα στον οπλισμό του υπολυδίου από φα το σιβ. Έτσι λοιπόν, όπως ακριβώς οι πτώσεις που γίνονται στο λα είναι αναγκαστικά φρύγιες λόγω του δεδομένου σιβ, έτσι και οι πτώσεις σε ρε στο *Gratias vobis* πρέπει οπωσδήποτε να περιλαμβάνουν το μιβ. Εκτός από τις φρύγιες πτώσεις, εμφανίζονται και άλλου είδους καταλήξεις στο ρε (όπως αυτές του μ.108-109 και 141-142), οι οποίες βέβαια δεν παύουν να προκαλούν έναν προβληματισμό ως προς την περιορισμένη έμφαση που δίνεται στη *repercussa* του τρόπου.

Η εξέταση του *exordium* υπογραμμίζει την τροπική κατηγοριοποίηση του μοτέτου ως υπολύδιου: και οι τέσσερις φωνές ξεκινούν τον πρώτο στίχο με μια κατιούσα βηματική κίνηση από το σιβ στο φα, το πλάγιο *diatessaron* του τρόπου 6. Στο ημιστίχιο «et pax a Deo patre» όλες οι φωνές καταλήγουν μιμητικά στο φα, το άνω άκρο του υπολύδιου *diapente*, διαγράφοντας μελωδικά το χαρακτηριστικό διάστημα πέμπτης: στη *repercussa* δίνεται επίσης έμφαση μέσω της χρήσης της στις τονισμένες συλλαβές «**Deo patre**», στο δεύτερο ημιστίχιο.

Επίλογος

Μολονότι η παραπάνω ανάλυση είναι κάθε άλλο παρά εξαντλητική, αυτό που προσπάθησα να καταδείξω είναι ότι ακόμη και αναγεννησιακά έργα που τίθενται εκτός τροπικής οργάνωσης από τους ίδιους τους συνθέτες μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με έργα ξεκάθαρα κατηγοριοποιημένα σε τρόπους. Σίγουρα τα παραπάνω μοτέτα περιέχουν πολλά περισσότερα στοιχεία προς διερεύνηση, ίσως και σημαντικότερα από το ζήτημα των τρόπων, όπως οι τεχνικές αντίστιξης και μίμησης, οι ρητορικές τεχνικές και ο χρωματισμός των λέξεων, η χρωματικότητα και οι τυχαίες αλλοιώσεις, οι διαφορές τους σε σχέση με τα κοσμικά έργα του ίδιου συνθέτη, οι αντιπαραβολές τους με προηγούμενες και επόμενες μελοποιήσεις των ίδιων στίχων και σίγουρα πολλά άλλα. Ακόμη και όσον αφορά το πιο συγκεκριμένο ζήτημα των τρόπων, είναι αναγκαίο να διερευνηθεί η ιδιαιτερότητα στην τροπική αντίληψη του Rore, με μια ενδελεχή εξέταση των

τροπικά οργανωμένων του έργων σε σύγκριση με αυτά που βρίσκονται έξω από τους τροπικούς κύκλους, η χρήση των ασυνήθιστα χαμηλών κλειδιών (και το τι σημαίνει αυτό για την τροπική κατηγοριοποίηση των έργων του –μήπως τα “δεδομένα” χαμηλά κλειδιά απαιτούν τη χρήση άλλων μεθόδων για τη διάκριση των κυρίων και των πλαγίων τρόπων;), και σίγουρα η διαχρονική εξέλιξη της τροπικότητας στα έργα του Rore, η οποία είναι πιθανόν να παρουσιάζει διακυμάνσεις και έντονες διαφοροποιήσεις. Παρ' όλα αυτά όμως, ακόμα και μια απλή κατηγοριοποίηση των έργων του με βάση τους τονικούς τύπους συμβάλλει στον συσχετισμό των τελευταίων με τους τρόπους, έτσι ώστε αυτοί να λειτουργήσουν ως μια πιο πραγματιστική βάση ανάλυσης του αναγεννησιακού ρεπερτορίου εν γένει.

Πίνακας 3: Συγκεντρωτικός πίνακας μοτέτων

Motetti	Chiavi	System	Finalis	Fugae	Clausulae	Ambitus			
						Cantus	Altus	Tenor	Bassus
Caro mea vere est cibus <i>Prima pars</i> <i>Secunda pars</i>	c ₃ c ₄ c ₄ f ₄	b	ρε ρε σολ	ρε, σολ, λα, φα, σι _b , ντο	σι _b , ρε, σολ, φα,	(ρε ₃)μι ₃ - φα ₄	ντο ₃ -φα ₄	ντο ₃ -μι ₄	σολ ₂ -σι _b ₃
Sub tuum praesidium	c ₃ c ₄ c ₄ f ₄	b	σολ	ρε, σολ, λα, φα, σι _b	ρε, λα, σολ, φα	ρε ₃ -φα ₄	ντο ₃ -μι _b ₄	ρε ₃ -σι _b ₄	σολ ₂ -σι _b ₃
O Crux benedicta	c ₄ c ₄ c ₄ f ₄	b	φα	φα, ντο, λα, ρε, μι	φα, ντο, σολ, λα	ρε ₃ -ρε ₄	ντο ₃ -μι ₄	ντο ₃ -ρε ₄	φα ₂ -λα ₃
Beati omnes <i>Prima pars</i> <i>Secunda pars</i>	c ₃ c ₄ c ₄ f ₄	b	ρε ρε σολ	ρε, λα, σολ, μι, ντο	ρε, ντο, σολ, λα	(φα ₃)σολ ₃ - σολ ₄	ντο ₃ -μι ₄	ντο ₃ -φα ₄	σολ ₂ -λα ₃
Stetit Iesus <i>Prima pars</i> <i>Secunda pars</i>	c ₃ c ₄ c ₄ f ₄	b	ρε ρε σολ	ρε, σολ, λα, ντο, μι	σολ, ντο, ρε	φα ₃ -φα ₄	ντο ₃ -φα ₄	ντο ₃ -ρε ₄	σολ ₂ -λα ₃
Miserere nostri <i>Prima pars</i> <i>Secunda pars</i>	c ₃ c ₄ c ₄ f ₄	h	ρε ρε	λα, ρε, ντο, σολ	φα, ρε, λα, ντο	ρε ₃ -σολ ₄	ντο ₃ -μι ₄	ντο ₃ -φα ₄ (σολ ₂) λα ₂ -σολ ₃	
Gratias vobis <i>Prima pars</i> <i>Secunda pars</i>	c ₃ c ₃ c ₃ f ₃	b	σι _b σι _b	φα, σι _b , ντο, ρε	σι _b , φα, ρε	φα ₃ -σολ ₄	φα ₃ -σολ ₄	φα ₃ -λα ₄	σι _b ₂ -ρε ₄

Βιβλιογραφία

Παρτιτούρες

- Lasso, Orlando di, *Magnum opus musicum*, Nicolai Henrici, München 1604.
- _____ . *Saemmtliche Werke* (επιμ. Franz Xauer Haberl), Erster Band, Breitkopf & Haertel, Leipzig.
- Rore, Cipriano de, *Motetta Cipriani de Rore et aliorum auctorum quator vocibus paribus (Cantus: vocum parium) de canenda, cum tribus lectionibus, pro mortuis Iosepho Zerlino auctore*, apud Hieronymus Scotus, Venetia 1563.
- _____ . *Tutti I madrigali a quattro voci*, Angelo Gardano, Venezia 1577.
- _____ . *Opera omnia* (επιμ. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, I, IV & VI, American Institute of Musicology, 1959-77.
- Willaert, Adrianus, *Opera omnia* (επιμ. Hermann Zenck & Walter Gestenberg), Corpus Mensurabili Musicae 3, V, American Institute of Musicology, Rome 1957.

Βιβλία – άρθρα

- Benedictines of the Solesmes Congregation (επιμ.), *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days*, Desclee & Co., Tournai 1957.
- Bent, Margaret, *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, Routledge, New York & London, 2002.
- Berger, Karol, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Bernstein, Jane A., *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, New York 1998.

- Colluzi, Seth J., «Black Sheep: The Phrygian Mode and a Misplaced Madrigal in Marenzio's Seventh Book (1595)», *The Journal of Musicology*, Vol.30/2 (Άνοιξη 2013), σ.129-179.
- Dahlhaus, Carl, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (μτφρ. Robert O. Gjerdingen), Princeton University Press, New Jersey 1990.
- Φιτσιώρης, Γιώργος, *Τα Χορικά του Μπαχ*, Εκδόσεις Παπααργηγόριου – Νάκας, Αθήνα 2010.
- *Η Αγία Γραφή (Παλαιά και Καινή Διαθήκη): Μετάφραση από τα πρωτότυπα κείμενα* (επιμ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία), Εκδόσεις “Ελληνική Βιβλική Εταιρεία”, Αθήνα 1997.
- Hugo, Michel και Halmo, Joan, «Antiphon», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01023> (τελευταία πρόσβαση 01/06/2014).
- Judd, Cristle Collins, «Modal Types and *Ut, Re, Mi* Tonality: Tonal Coherence in Sacred Polyphony from about 1500», *Journal of the American Musicological Society*, φθινόπωρο 1992, 45/3, σ.428-467.
- _____ . *Tonal Structures in Early Music* (επιμ. Cristle Collins Judd), Garland Publishing, New York 1998.
- _____ . *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Lester, Joel, *Between Modes and Keys*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY 1989.
- Lloyd, Angela Jane, *Modal Representations in the Early Madrigals of Cipriano de Rore* (διδακτορική διατριβή), University of London 1996, διαθέσιμο στο British Library EthOS (τελευταία πρόσβαση 1/06/2014).
- Lowinsky, Edward, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1961.

- Meier, Bernhard, «Introduction», στο Cipriano de Rore, *Opera Omnia* (επιμ. Bernhard Meier), Corpus Mensurabilis Musicae 14, VI, American Institute of Musicology, Tübingen 1971, σ.ι-viii.
- _____ . *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources* (μτφρ. Ellen S. Beebe), Broude Brothers Limited, New York 1988.
- Owens, Jessie Ann, «Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore» στο *Essays on Italian Music in the Cinquecento* (επιμ. Richard Charteris), Frederick May Foundation for Italian Studies, Sydney 1990, σ.1-15.
- _____ . *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450 - 1600*, Oxford University Press, New York 1997.
- _____ . «Cipriano de Rore», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23815> (τελευταία πρόσβαση 02/03/2014).
- Palisca, Claude V., «Introduction» στο Gioseffo Zarlino, *On the Modes: Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558* (μτφρ. Vered Cohen), Yale University Press, New Haven and London 1983.
- _____ . *Music and Ideas*, University of Illinois Press, Urbana και Chicago 2006.
- Perkins, Leeman L., «Mode and Structure in the Masses of Josquin», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 26, No. 2 (Καλοκαίρι 1973), σ.189-239.
- Powers, Harold S., «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, φθινόπωρο 1981, 34/3, σ. 428-470.
- _____ . «Modal representation in polyphonic offertories», *Early Music History*, October 1982, 2, σ.43-86.
- _____ . «Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System and Polyphony»,

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, xvi (1992), 9-52.

- _____ . et al., «Mode», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718pg3> (τελευταία πρόσβαση 02/03/2014).
- Toft, Robert, «Pitch Content and Modal Procedure in Josquin's "Absalon, fili mi"», *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 33, No. 1/2 (1983), σ.3-27.
- Urquhart, Peter, «Another Impolitic Observation on *Absalon fili mi*», *The Journal of Musicology*, Vol.21/3 (Καλοκαίρι 2004), σ.343-380.
- Wiering, Frans, *The Language of the Modes*, Routledge, New York - London 2001.
- Zarlino, Gioseffo, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni Harmoniche, 1555* (μτφρ. Guy A. Marco & Claude V. Palisca), W. W. Norton and Company, New Haven 1976.
- _____ . *On The Modes: Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558* (μτφρ. Vered Cohen), Yale University Press, New Haven and London 1983.
- Zenck, Hermann & Gestenberg, Walter, «Foreword» στο Adrianus Willaert, *Opera omnia* (επιμ. Hermann Zenck & Walter Gestenberg), *Corpus Mensurabili Musicae* 3, V, American Institute of Musicology, Rome 1957.

**MOTETTA D. CIPRIANI DE RORE
ET ALIORVM AVCTORVM
QVATVOR VOCVM PARIVM**

DE CANENDA
CVM TRIBVS LECTIIONIBVS, PRO
MORTVIS

Ioſepho Zerlino auctore.



VENEZIIS.
Apud Hieronymum Scottum.
M D L X I I I.

TABVLA MOTETTA D. CIPRIANI RORE ET ALIORVM AVCTORVM
QVATVOR VOCIBVS PARIBVS.

C	Aro mea, verè est cibus.	Carte.	1	O inextimabile sacramentum	13
	Hic est panis.	secunda pars.	2	Tantum ergo sacramentum	13
	Sub tuum p̄ſidium confugimus		3	Salve regina misericordie	14
	O crux benedicta,		3	Eya ergo aduocata noſtra	14
	Beati omnes qui timent dominum		4	Virtute magna reddebant apoſtoli	14 15
	Ecce ſic benedicetur	secunda pars.	5	Repleti quidem	15
	Stetit Ieſus in medio diſcipulorum		5	Preparate corda veſtra	15
	Hec enim dixiſſet.		5	Parce mihi domine	16 17
	Miferere noſtri Deus		6	Tedet animam meam	17 18
	Alleua manum tuam,	secunda pars.	7	Manus tuę domine.	18 19
	Gratias vobis		7	Ecce iam venit plenitudo temporis,	19 20
	Deus pacis,		8	Propter nimiam charitatem.	20 21
	Diligite iuſtitiam		9	Nos pueri tibi principi	21
	Aue ſanctiſſima		10	Rogamus deum	21
	Triftis, eſt anima mea		11	O ſalutaris hoſtia,	22
	Ecce appropinquat	2. pars.	11	Si bona ſuſcepimus.	22
	O ſacrum conuiuium		12		

F I N I S.

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

Cantus C3

Altus C4

Tenor C4

Bassus F4

Ca - - - ro me -

Ca - ro me - a ve - re est ci - - bus, ve - re est

Ca - - - ro me - a ve - re est ci -

7

a ve - re est ci - - - bus, ca - - - ro me -

ci - - - bus, ca - ro me - - - a

bus, ve - re est ci - bus, ca - ro me - - - a ve - re est ci -

Ca - - - ro me - a ve - re est

13

A

a ve - re est - ci - bus & san - guis me - us

ve - re est ci - - - bus &

bus & san - guis me - - - us ve - - re est po -

ci - bus, & san - guis me - us ve - re est po -

19

ve - re est po - tus, & san - guis me - - - us ve - re est po -

san - guis me - us ve - re est po - - - tus, ve -

tus, & san - guis me - us

tus, & san - guis me - us ve - re est po -

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

25

B

Musical score for measures 25-29. The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "tus qui man-du - cat me - am car - re est po - - - - - tus qui man - ve - re est po - - - - - tus tus qui man-du - cat me - am car - - - - - nem,". The notes are color-coded: Soprano (green), Alto (orange), Tenor (yellow), and Bass (green and cyan).

30

Musical score for measures 30-34. The score continues with four staves. The lyrics are: "nem & bi-bit me-um du - cat me - am car - - - - - nem qui man-du - cat me - am car - qui man-du - cat me - am car - - - - - nem". The notes are color-coded: Soprano (red), Alto (green), Tenor (green), and Bass (green and cyan).

35

Musical score for measures 35-39. The score continues with four staves. The lyrics are: "san - gui - nem, et bi - bit me - - - - - um san - gui - nem in et bi - bit me - um san - gui - nem in me ma - nem et bi - bit me - um san - gui - nem in me". The notes are color-coded: Soprano (red), Alto (red), Tenor (red), and Bass (red and blue).

40

C

Musical score for measures 40-44. The score continues with four staves. The lyrics are: "me ma - net & e - go in il - lo, in me net & e - go in il - - - - - lo, in me ma - in me ma - net & e - - - - - go in il - - - - - lo, et ma - net & e - go in il - - - - - lo,". The notes are color-coded: Soprano (blue), Alto (blue), Tenor (blue and green), and Bass (blue and yellow).

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

45

ma - net et e - - - go in il - lo, il - - - - -
net et e - - - go in il - - - - - lo,
e - go in il - - - - - lo, sic - ut me mi -

50

lo & e - go vi -
sic - ut me mi - sit vi - vens pa - - - - -
sit vi - vens pa - - - - - ter
sic - ut me mi - sit vi - vens pa - - - - - ter

55

vo pro - pter pa - - - - - trem et qui man - du -
ter et qui
& e - go vi - vo pro - pter pa - trem et qui
& e - go vi - vo pro - pter pa - - - - - trem et

60

D
cat me, & qui man - du - - - - cat me
man - du - cat me, et qui man - du - cat me
man - du - cat me, et qui man - du - cat me &
qui man - du - cat me, et qui man - du - cat me & i - pse

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

65

et i - pse vi - - - vet pro - pter me & i - pse
& i - pse vi - vet pro - pter me, & i - pse
i - pse vi - vet pro - pter me, & i - pse vi - - - vet pro - pter me,
vi - - - - vet pro - pter me, & i - pse vi -

70

Secunda pars

vi - vet pro - pter me. Hic est pa - nis qui
vi - vet pro - pter me. Hic est pa - nis qui de cae -
pro - - - - pter me. Hic est pa - - - -
vet pro - pter me.

77

de cae - - - - - lo de - scen - dit, hic
lo de - scen - - - - dit,
nis qui de cae - - - - -
Hic est pa - - - - - nis

82

est pa - - - - nis qui de cae - lo de - scen -
qui de cae - - - - - lo de - scen - dit, non
lo de - scen - dit, hic est pa - nis qui de cae - lo de - scen -
qui de cae - - - - - lo de - scen - - - -

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

87

dit, non sic - ut man - du - ca - ve - runt pa - - - tres ve - - -
sic - - - ut man - du - ca - ve - runt pa - - - tres ve - stri
dit, non sic - ut man - du - ca -

92

A

stri man - na & mor - tu - i sunt
man - na, non sic - ut man - du - ca -
ve - runt pa - - - tres ve - - - stri man - na & mor - tu - i
non sic - ut man - du - ca - ve - runt pa - - - tres ve - stri

97

ve - runt pa - - - tres ve - - - stri man - na & mor -
sunt, man - du - ca - ve - runt pa - tres ve - - -
man - na, non sic - ut man - du - ca - ve - runt pa - - - tres ve -

102

& mor - tu - i sunt, & mor - tu - i sunt
tu - i sunt & mor - tu - i sunt, & mor - tu - i
stri man - na & mor - tu - i sunt & mor - tu - i
stri man - na & mor - tu - i sunt & mor - tu - i

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

107

qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa
sunt qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa
sunt, qui man - du - cat hunc pa - - - nem qui man - du - cat hunc pa -
sunt qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa -

115

nem vi - - - - - vet in ae - ter - - - -
nem vi - vet in ae - ter - - - -
nem
nem vi - - - - - vet in ae - ter - - - - num,

120

num
num
vi - - - - - vet in ae - ter - - - - - num
vi - - - - - vet in ae - ter - - - - - num

125

qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa - nem
qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa - nem
qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa - - -
qui man - du - cat hunc pa - nem qui man - du - cat hunc pa - nem

I Caro mea vere est cibo

Cipriano de Rore 1516 - 1565

133

vi - - - - - vet in ae - ter - - - - -

nem vi - vet in ae - ter - - - - - num

vi - - - - - vet in ae - ter - - - - - num vi - - - - -

138

num vi - - - - - vet vi -

vet in ae - ter - - - - - num vi - - - - - vet

vi - - - - - vet in

vet in ae - ter - - - - - num, in

143

vet vi - - - - - vet

in ae - ter - - - - - num

ae - ter - - - - - num vi - vet in ae - ter -

ae - ter - num, vi - - - - - vet in ae - ter -

148

vi - - - - - vet in ae - ter - - - - - num.

vi - - - - - vet in ae - ter - num.

num vi - - - - - vet in ae - ter - - - - - num.

num, in ae - ter - num.

II Sub tuum praesidium

Cipriano de Rore 1516 - 1565

Cantus C3
Altus C4
Tenor C4
Bassus F4

Sub tuum praesidium con- fuge- mus,
tuum praesidium con- fuge- mus,
con- fuge- mus, con- fuge- mus, san-
ctae Dei Genitricis,
sub tuum praesidium con- fuge-
mus, sanctae Dei Genitricis,
san- ctae Dei Genitricis,
san- ctae Dei Genitricis,
san- ctae Dei Genitricis, no- stras de- pre- ca- ti-
onem, Dei Genitricis, no- stras
de- pre- ca- ti-
onem, Dei Genitricis, no- stras de- pre-

II Sub tuum praesidium

Cipriano de Rore 1516 - 1565

21

o - nes, no - - - - stras de - pre - ca - - - ti - o -
 de - pre - ca - ti - o - nes, no - stras de - pre - ca - - -
 no - stras de - pre - ca - ti - o - nes, no - stras de - pre - ca -
 ca - ti - o - nes, no - - - - stras de - - - - pre - ca - ti -

26

nes, ne de - spi - - - ci - as in
 ti - o - nes, ne de - spi - - - ci - as
 ti - o - - - nes, ne de - spi - ci - as in ne -
 o - - - nes, ne de - spi - ci - as in ne - ces -

31

ne - ces - si - ta - - - - - ti - bus,
 in ne - ces - - - si - ta - - - ti - bus,
 ces - si - ta - - - ti - bus, sed a pe - ri - cu -
 si - ta - - - - - ti - bus, sed a pe - ri -

36

sed a pe - ri - cu - lis cun - ctis
 sed a pe - ri - cu - lis cun - - - ctis li - - -
 lis cun - - - ctis li - be - ra nos sem - per, li -
 cu - lis cun - ctis li - - - - be - ra nos sem -

II Sub tuum praesidium

Cipriano de Rore 1516 - 1565

41

li - - - be - ra nos sem - - - - - per, Vir - go
be - ra nos sem - per, li - - - be - ra nos sem - per, Vir - go
be - ra nos sem - per, Vir - go glo - ri - o - sa Vir -
per, li - - - - - be - ra nos sem - per, Vir - go

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 41 to 45. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: "li - - - be - ra nos sem - - - - - per, Vir - go" (Soprano), "be - ra nos sem - per, li - - - be - ra nos sem - per, Vir - go" (Alto), "be - ra nos sem - per, Vir - go glo - ri - o - sa Vir -" (Tenor), and "per, li - - - - - be - ra nos sem - per, Vir - go" (Bass).

46

glo - ri - o - - sa et be - ne - di - - - - - cta, Al -
glo - ri - o - - - - - sa et be - ne - di - - - - - cta,
go glo - ri - o - - sa et be - ne - di - - - - -
glo - ri - o - - sa et be - ne - di - cta, Al - le -

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 46 to 50. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The music continues from the previous system. The lyrics are: "glo - ri - o - - sa et be - ne - di - - - - - cta, Al -" (Soprano), "glo - ri - o - - - - - sa et be - ne - di - - - - - cta," (Alto), "go glo - ri - o - - sa et be - ne - di - - - - -" (Tenor), and "glo - ri - o - - sa et be - ne - di - cta, Al - le -" (Bass).

51

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja.
Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja.
cta, al - le - lu - - - ja.
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 51 to 55. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The music concludes with a double bar line. The lyrics are: "le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja." (Soprano), "Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja." (Alto), "cta, al - le - lu - - - ja." (Tenor), and "lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja." (Bass).

III O Crux benedicta

Cipriano de Rore 1516 - 1565

Cantus C4
Altus C4
Tenor F3
Bassus F4

O Crux be - - - - ne -

7
di - cta, be - - - - ne - di - cta, O Crux be - ne - di - - - - cta,
Cru - - - - x be - - - - ne - di - - - - cta,
O Crux be - - - - ne - di - cta, be -
cta, be - ne - di - - - - cta, O Crux

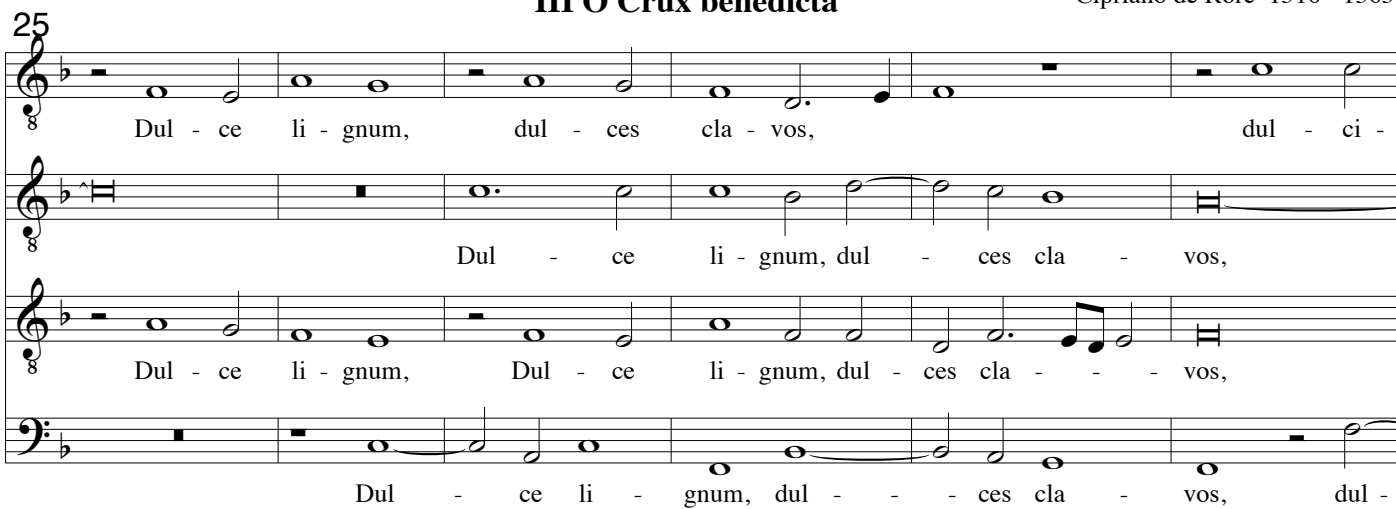
13
be - ne - di - - - - - cta, quae so - la fu - i - sti
quae so - la fu - i - sti di - - - - -
ne - di - - - - - cta, quae so -
be - - - - ne - di - - - - cta, quae so - la fu - i - sti di -

19
di - - - - gna por - ta - re ta - len - tum mun - - - - di:
gna por - ta - re ta - len - tum mun - - - - di:
la fu - i - sti di - gna por - ta - re ta - len - tum mun - - - - di:
gna por - ta - re ta - len - tum mun - - - - di:

III O Crux benedicta

Cipriano de Rore 1516 - 1565

25



Dul - ce li - gnum, dul - ces cla - vos, dul - ci -
 Dul - ce li - gnum, dul - ces cla - vos,
 Dul - ce li - gnum, Dul - ce li - gnum, dul - ces cla - vos,
 Dul - ce li - gnum, dul - ces cla - vos, dul -

31




a fe - rens pon - de - ra, dul - ci - a fe - rens pon - de - ra,
 dul - ci - a fe - rens pon - de - ra, su - per o - mni - a li -
 dul - ci - a fe - rens pon - de - ra, su - per o - mni -
 ci - a fe - rens pon - de - ra, dul - ci - a fe - rens pon - de - ra,

37



su - per o - mni - a li - gna ce - dro - rum
 gna ce - dro - rum tu so - la ex - cel - si - or:
 a li - gna ce - dro - rum tu so -
 su - per o - mni - a li - gna ce - dro - rum tu so - la ex -

43



In qua vi - ta mun - di pe - pen -
 In qua vi - ta mun -
 la ex - cel - si - or:
 cel - si - or: In qua vi - ta mun - di pe - pen -

III O Crux benedicta

Cipriano de Rore 1516 - 1565

49

dit, in qua Chri - stus tri - um - pha - - - vit, tri - -
 di pe-pen - dit, in qua Chri - stus tri - um - pha - - - vit, et
 in qua Chri - stus tri - um - pha - - - vit,
 dit, in qua Chri - stus tri - um - pha - - - vit,

55

um - pha - - - vit, et mors mor - tem su -
 mors mor - tem su - - - pe-ra - vit, et mors
 et mors mor - - - tem su - pe-ra - - - -
 et mors mor - tem su - - - pe-ra - vit,

61

pe - ra - - - vit in ae - ter - - - num, su - - - pe - ra - - -
 mor - tem su - - - pe - ra - vit, su - pe - ra -
 vit, et mors mor - tem su - - - - pe - ra - vit
 et mors mor - tem su - - - - pe - ra -

66

vit in ae - ter - - - num, in ae - ter - num.
 vit in ae - ter - num, in ae - ter - - - num.
 in ae - ter - - - - num.
 vit in ae - ter - - - - num, in ae - ter - - - - num.

IV Beati omnes

Cipriano de Rore 1516 - 1565

Cantus C3
Be - - - a - - - ti o - mnes qui ti - ment Do -

Altus C4
Be - a - - - ti o - mnes qui ti - - - -

Tenor C4
Be - a - - - ti o - mnes qui ti - ment Do -

Bassus F4
Be - a - - - ti o - mnes

7
mi - num, qui am - bu - lant in vi - is e -
ment Do - - - mi - num,
mi - num, qui am - bu - lant in vi - - - is e -
qui ti - ment Do - - - mi - num, qui am - bu -

13
ius la - bo - - - res ma -
qui am - bu - lant in vi - - - is e - - - -
ius, qui am - bu - lant in vi - is e - - - - ius
lant in vi - - - - in - is e - - - -

19
nu - um tu - - - - a - - rum qui - a man - du - ca - bis,
ius la - bo - res ma - nu - um tu - - - - a - - - - rum qui -
la - bo - res ma - nu - um tu - - - - a -
ius la - bo - res ma -

IV Beati omnes

Cipriano de Rore 1516 - 1565

25

qui - a man-du - ca - bis, qui - a man-du - ca - bis. Be -
 a man-du - ca - bis, qui - a man-du - ca - bis. Be -
 rum qui - a man-du - ca - bis. Be -
 nu - um tu - - - a - - - rum qui - a man-du - ca - bis. Be -

31

a - tus es & be - - - ne ti - - - bi e - - -
 a - tus es & be - - - ne ti - bi e - - -
 a - - - tus es & be - ne ti - bi e - - - rit
 a - tus es & be - ne ti - bi e - - - rit

37

rit u - - - xor tu - - - a sic -
 rit u - - - xor tu - a sic - ut vi - - -
 u - - - xor tu - - - a sic - ut vi -
 u - - - xor tu - a sic - - -

43

ut vi - tis a - bun - - - dans, fi -
 tis a - bun - - - dans,
 tis a - bun - dans in la - te - ri - bus do - mus tu - - -
 ut vi - tis a - bun - dans in la - te - ri - bus do - mus tu - - -

Orig unklar

IV Beati omnes

Cipriano de Rore 1516 - 1565

49

li - i tu - i sic-ut no - vel - lae o - li - va - - - - rum

fi - li - i

ae, fi - li - i tu - i sic-ut no - vel - lae o - - - li - va -

ae, fi - li - i tu - i sic-ut no -

55

in cir -

tu - i sic - ut no - vel - lae o - li - va - - - - rum in

rum in cir -

vel - - - - lae o - li - va - - - - rum in cir -

61

cu - i - tu men - - - - sae tu - - - - ae.

cir - - - - cu - i - tu men - - - - sae tu - - - - ae.

cu - i - tu men - - - - sae tu - - - - ae.

cu - i - tu men - - - - sae tu - - - - ae.

67 Secunda pars

Ec - - - - ce ec - - - - ce sic be - ne - di -

Ec - - - - ce ec - - - - ce sic be - ne -

Ec - - - - ce ec - - - - ce sic be - ne -

Ec - - - - ce ec - - - - ce sic be - ne -

IV Beati omnes

Cipriano de Rore 1516 - 1565

74

ce - tur ho - - mo qui ti - - - met Do - - - - -
 di - ce - - - tur ho - - - mo qui ti - met Do - - - mi - num,
 di - ce - - - tur ho - - - mo qui ti - met Do - - - - -
 di - ce - - tur ho - - - mo qui ti - - - met Do - - - - mi -

80

mi - num, be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus, be - ne - di - cat ti - bi
 mi - num, be - ne - di - cat ti - bi Do - - - mi - nus, be - ne - di - cat ti -
 num, be - ne - di - cat ti - bi Do - - - mi - nus ex Sy - - -

87

Do - - - mi - nus ex Sy - - - - - on & vi - de - as bo -
 bi Do - - - - mi - nus ex Sy - - - - - on & vi - de - as bo -
 bi Do - mi - nus ex Sy - - - - - on & vi - de - as bo -
 on & vi - de - as bo -

93

na Ie - ru - sa - lem o - mni - bus di - e - bus vi - tae tu - - - -
 na Ie - ru - sa - lem o - mni - bus di - e - bus vi - tae tu - - - -
 na Ie - ru - sa - lem o - mni - bus di - e - bus vi - tae tu - - - -
 na Ie - ru - sa - lem

IV Beati omnes

Cipriano de Rore 1516 - 1565

100

ae & vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu -

ae & vi - de - as fi - li - os, fi - li - os fi - li - o - rum tu -

ae & vi - de - as fi - li - os, fi - li - os fi - li - o - rum tu -

& vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu -

107

o - rum pa - cem su - per I - sra - el

o - rum pa - cem su - per I - sra - el & vi - de -

o - rum pa - cem su - per I - sra - el & vi - de -

o - rum pa - cem su - per I - sra - el

115

& vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu - o - - - rum

as fi - li - os, fi - li - os fi - li - o - rum tu - o - - - rum

as fi - li - os, fi - li - os fi - li - o - rum tu - o - - - rum

& vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu - o - - - rum

121

pa - - - cem su - - - per I - - - sra - el.

pa - - - cem su - - - per I - - - sra - el.

pa - - - cem su - - - per I - - - sra - el.

pa - - - cem su - - - per I - - - sra - el.

V+VI Stetit Jesus

Cantus C3
Altus C4
Tenor C4
Bassus F4

Ste - - - tit Je - - - - - sus in me - di - o di -

Ste - - - tit Je - - - - - sus in

Ste - - - tit Je - - - - - sus

Ste - - - - - tit Je - - - - - sus

6

sci - pu - lo - rum su - o - - - - rum, et di -

me - di - o di - sci - pu - lo - - - - rum su - o - rum, et di - xit e -

in me - di - o di - sci - pu - lo - rum su - o - - - - -

in me - di - o di - sci - pu - lo - rum su - o -

11

xit e - - - - - is, et di - xit e - - - - - is

is et di - - - - - xit e - - - - - is

rum, et di - xit e - - - - - is et di - xit e - - - - - is

rum, et di - xit e - - - - - is et di - xit e - - - - - is

16

Secunda pars

Pax vo - - - - - bis. Haec cum di -

Pax vo - - - - - bis. Haec cum di -

Pax vo - - - - - bis.

Pax vo - - - - - bis. Haec cum di -

V+VI Stetit Jesus

Cipriano de Rore 1516 - 1565

21

xis - set, haec cum di - xis - set, fla - - - vit in e - os, haec
 xis - set, fla - - - vit in e - - - - - os, haec
 xis - - - - set, haec cum di - xis - set, fla - - -

26

cum di - xis - - - set, fla - - - vit in e - os,
 cum di - xis - - - set, fla - vit in e - - -
 vit in e - os, et cum di - xis - set, fla - - - - vit in e - -
 fla - - - vit in e - os, fla - - - vit in e -

31

et di - xit e - - - - - is: et di -
 os, et di - xit e - - - - -
 os, et di - xit e - is: et di - xit e -
 os, et di - xit e - is: et di - xit e - is:

36

xit e - - - - - is: Ac - ci - pi - te Spi - ri -
 is: et di - xit e - is: Ac - ci - pi - te Spi - ri -
 is: Ac - ci - - pi - te Spi - ri - tum
 et di - xit e - is: Ac - ci - pi - te Spi - ri -

V+VI Stetit Jesus

Cipriano de Rore 1516 - 1565

41

tum San - - - ctum, ac - ci - pi - te Spi - ri -
 tum San - - - ctum, ac - ci - pi - te Spi - ri -
 San - - - ctum, ac - ci - pi - te Spi - ri - tum
 tum San - - - ctum, ac - ci - pi - te Spi - ri -

46

tum San - - - ctum, quo - rum cum-que re - mi - se -
 tum San - - - ctum, quo - rum cum-que re - mi - se -
 San - - - ctum, quo -
 tum San - - - ctum, quo - rum cum-que re - mi - se - - - ri -

51

quo - rum cum-que re - mi - se - - - ri - tis
 ri - tis pec - ca - ta, quo - rum cum-que re - mi - se - - - ri -
 rum cum-que re - mi - se - - - ri - tis pec - ca - - - ta,
 tis pec - ca - - - ta,

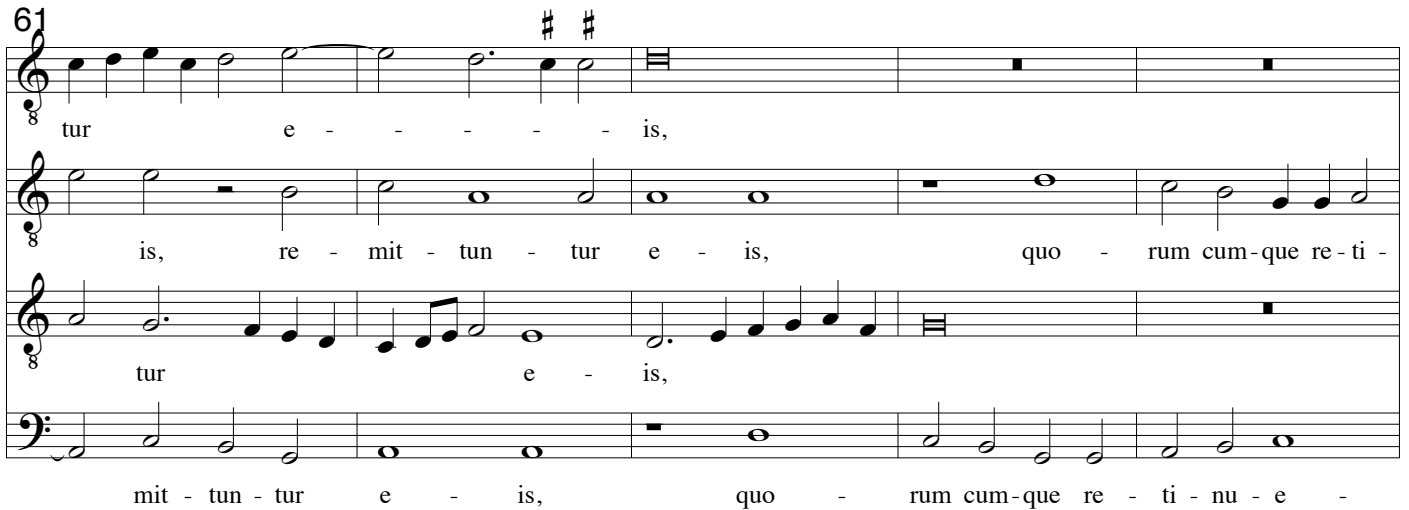
56

pec - ca - - - ta, re - mit - tun -
 tis pec - ca - ta, re - mit - tun - tur e -
 re - mit - tun - tur e - is, re - mit - tun -
 re - mit - tun - tur e - is, re -

V+VI Stetit Jesus

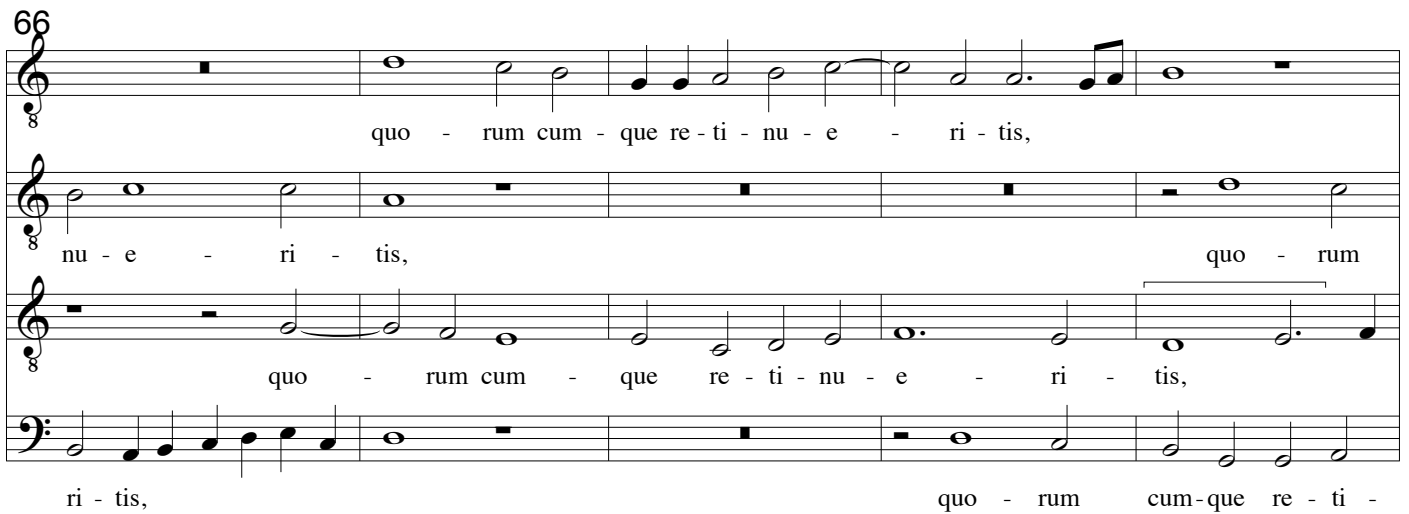
Cipriano de Rore 1516 - 1565

61



tur e - - - is,
is, re - mit - tun - tur e - is, quo - rum cum-que re - ti -
tur e - is,
mit - tun - tur e - is, quo - rum cum-que re - ti - nu - e -

66



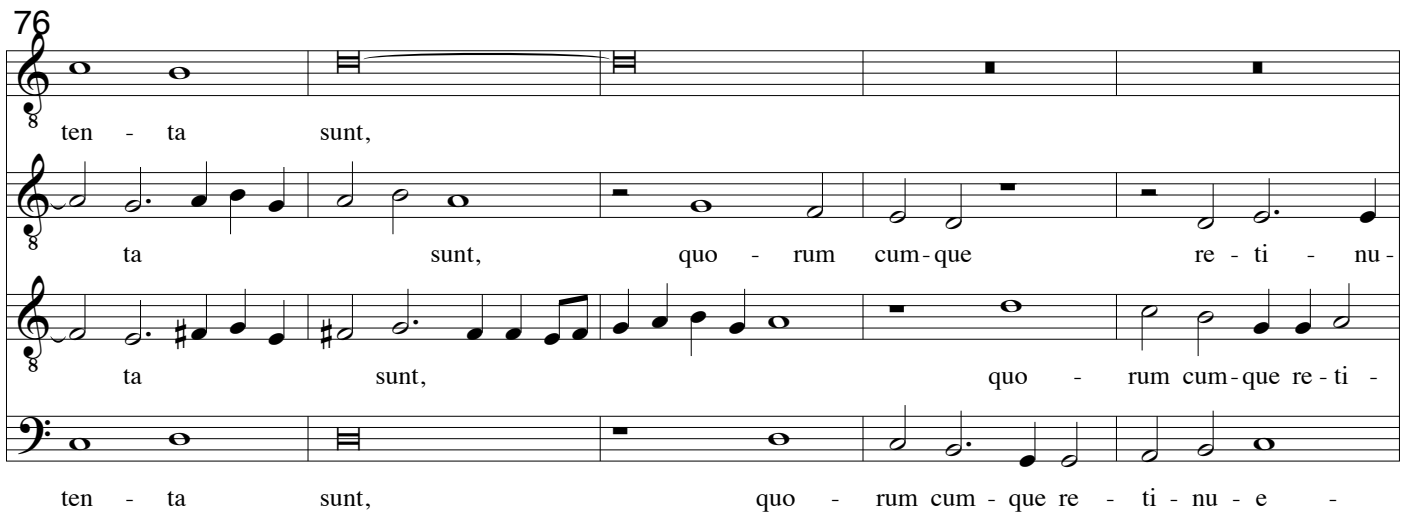
quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis,
nu - e - ri - tis, quo - rum
quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis,
ri - tis, quo - rum cum-que re - ti -

71



quo - rum cum-que re - - - ti - nu - e - - - ri - tis, re -
cum-que re - ti - nu - e - - - ri - tis, re - ten - - -
quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis, re - ten -
nu - e - ri - tis, re - - -

76



ten - ta sunt,
ta sunt, quo - rum cum-que re - ti - nu -
ta sunt, quo - rum cum-que re - ti -
ten - ta sunt, quo - rum cum - que re - ti - nu - e -

V+VI Stetit Jesus

Cipriano de Rore 1516 - 1565

81

quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis,
 e - ri - tis, quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis,
 nu - e - ri - tis, quo - rum
 ri - tis, quo - rum cum - que re - ti -

86

quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis, re -
 quo - rum cum - que re - ti - nu - e - ri - tis, re - ten -
 cum - que re - ti - nu - e - ri - tis, re - ten -
 nu - e - ri - tis, re -

91

ten - ta sunt, re - ten - ta sunt.
 ta sunt, re - ten - ta sunt.
 ta sunt, re - ten - ta sunt.
 ten - ta sunt, re - ten - ta sunt.

VII Miserere nostri

Cipriano de Rore 1516 - 1565

50

cant qui - a non est De - us ni - si tu, ut co - gno -

cant qui - - - a non est De - - - us ni - si tu,

qui - a non est De - us ni - - si tu, ut co - gno - scant, ut

qui - a non est De - us ni - si tu, ut co - gno -

56

scant, ut co - gno - scant qui - a non est De - us ni - si tu.

ut co - gno - - - - scant qui - a non est De - us ni - - - si tu,

co - gno - - - scant qui - - - a non est De - - - ssus ni -

scant qui - a non est De - us ni - si

62

Secunda pars

Al - le - va ma - num tu - - - - am, al - le - vama - num

ni - si tu. Al - le - va ma - num tu - - - - am su - per gen -

si tu. Al - le - va ma - num tu - - - - am,

tu. Al - le - va ma - num tu -

70

tu - - - - am, al - le - va ma - num tu - am su - per gen -

tes a - li - e - - - - nas, su -

al - le - va ma - num tu - am su - per gen - tes a - li - e -

am su - per gen - tes a - li - e - nas

VII Miserere nostri

Cipriano de Rore 1516 - 1565

76

tes a - li - e - - - nas ut vi - de - ant po - ten - ti - am
 per gen - tes a - li - e - - - - - nas
 nas, su - per gen - tes a - li - e - nas ut
 ut vi - de - ant po - ten -

82

tu - - - am sic - ut e - nim in con - spe -
 ut vi - de - ant po - ten - ti - am tu - am sic - ut e - nim
 vi - de - ant po - ten - ti - am tu - - - am sic - ut e - nim in
 ti - am tu - am sic - ut e - nim in con -

88

ctu e - o - rum san - cti - fi - ca -
 in con - spe - ctu e - o - rum san - cti - fi - ca - - - tus est
 con - spe - ctu e - o - rum san - cti - fi - ca - - - tus est in no -
 spe - ctu e - o - rum san - cti - fi - ca - tus est in no - bis,

94

tus est in no - bis, sic in con - spe - ctu no - bis
 in no - - - - bis, sic in con - spe - ctu no - bis
 bis, sic in con - spe - ctu no -
 sic in con - spe - ctu no - bis ma -

Cantus C3
Gra - ti - a vo - bis & pax a De - o pa - - - tre,

Altus C3
Gra - ti - a vo - bis & pax a De - o pa -

Tenor C3
Gra - ti - a vo - bis &

Bassus F3
Gra - - - ti - a

7
gra - - ti - a vo - bis & pax a De - o pa - - - - -
tre, a De - o pa - - - tre & Do - mi -
pax a De - o pa - - - tre, & Do - mi - no no -
vo - bis & pax a De - o pa - - - tre &

13
tre & Do - mi - no no - stro Ie - su Chri - - - -
no no - stro Ie - - - su Chri - - - - sto, Ie - su Chri -
stro Ie - su Chri - - - sto, & Do - mi - no no - stro Ie -
Do - mi - no no - stro Ie - su Chri - sto, Ie - su Chri -

19
sto qui de - dit se ip - - - - -
sto qui de -
su Chri - - - sto qui de - dit se ip - - - sum pro
sto qui de - dit se ip - sum

VIII + IX Gratias vobis

Cipriano de Rore 1516 - 1565

25

sum, qui de - dit se ip - - - sum pro pec -
dit se ip - - sum pro pec - ca - tis
pec - ca - tis no - - - stris, pro pec - ca - tis no - - - stris
pro pec - ca - tis no - - stris, pro pec - ca - tis no - - stris

31

ca - tis no - stris ut e - ri - - - pe - ret nos ex prae -
no - stris ut e - ri - - - pe - ret nos, ut e - ri - - - - - pe - ret nos
ut e - ri - - - - - pe - ret nos
ut e - ri - - - pe - ret nos, ut e - ri - - - pe - ret nos

37

sen - ti sae - - - - - cu - lo ma - - - - - lo iux -
ex prae - sen - ti sae - - - - - cu - lo ma - - - - - lo
ex prae - sen - ti sae - - - - - cu - lo ma - - - - - - - - -
iux - - - -

43

ta vo - lun - ta - - - - - tem De - i &
iux - ta vo - lun - ta - - - - - tem De - i & pa - - - - - tris no - - - - - stri, &
lo iux - ta vo - lun - ta - - - - - tem De - i & pa - - - - - tris no -
ta vo - lun - ta - - - - - tem De - - - - - i & pa - - - - - tris no -

VIII + IX Gratias vobis

Cipriano de Rore 1516 - 1565

49

pa-tris no - stri cu - i glo - - - ri - a, cu - i glo - ri - a

pa-tris no - - - - stri cu - - - i glo - ri - a in

stri cu - i glo - ri - a, cu - i glo - - - - ri - a in sae - cu -

stri cu - - - i glo - ri - a, cu - i glo - - - ri - a,

55

in sae - cu - la sae - - - cu - lo - rum, cu - i glo - ri - a, cu - i glo -

sae - cu - la sae - - - - - cu - lo - rum, cu - i glo - - - ri - a, cu -

la, cu -

cu - - - i glo - ri - a, cu - i

61

ri - a in sae - cu - la, in

i glo - ri - a

i glo - ri - a in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - -

glo - - - ri - a in sae - cu - la sae - - - - - cu - lo - -

66

sae - cu - la sae - - - - - cu - lo - rum, in sae - cu - la

in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - - rum, in sae - - cu -

rum, in sae - cu - la sae -

rum, in sae - cu - la sae - - -

71

sae - - - cu - lo - - - rum. A - men.

la sae - cu - lo - - - - - rum. A - men.

cu - lo - - - - - rum. A - men.

cu - lo - - - - - rum. A - men.

78 **SECUNDA PARS**

De - us pa - cis, De - us pa - - - - - cis,

De - us pa - cis, De - - us pa - - - - - cis, De - us

De - - - us, De - us

De - - - us pa - - - - - cis, De -

86

De - us pa - cis qui re -

pa - - - cis qui re - du - xit a mor - tu - is,

pa - - - cis qui re - du - - - xit a mor - tu - is

us pa - - - - cis qui re - du - xit a mor - tu - is, qui re - du -

92

du - xit a mor - tu - is pa - sto - - - - rem ma - gnum, pa - - -

qui re - du - - - xit a mor - tu - is

pa - sto - - - - rem ma - gnum

xit a mor - tu - is pa - sto - - - -

VIII + IX Gratias vobis

Cipriano de Rore 1516 - 1565

97

sto - - - rem ma - - - - - gnum
 pa - sto - rem ma - gnum
 in san - - - - - gui - ne te -
 rem ma - gnum in san - - - - - gui - ne te - - - - sta -

103

in san - - - - - gui - ne te - - - - sta - men - ti ae - ter -
 in san - - - - - gui - ne te - sta - men - - - - ti ae -
 sta - men - ti ae - ter - ni, te - sta - men - - - - ti ae -
 men - ti ae - ter - ni, in san - gui - ne te - sta - men - ti ae - ter -

109

ni Do - mi - num no - strum Ie - - - - sum Chri - - - -
 ter - ni Do - mi - num no - strum Ie - - - - sum Chri - stum
 ter - ni Do - - - - mi - num no - strum Ie - - - - sum Chri - - - -
 ni Do - mi - num no - strum Ie - - - - sum Chri - - - -

115

stum a - ptet nos in o - mni bo - - - - no
 a - ptet nos in o - mni bo - no ut
 stum a - ptet nos in o - mni bo -
 stum a - - - - ptet nos in o - mni bo -

VIII + IX Gratias vobis

Cipriano de Rore 1516 - 1565

121

ut fa - ci - e - mus e - - - - ius vo - lun - ta - tem,
 fa - ci - e - mus e - ius vo - - - - lun - ta -
 no ut

no ut fa - - - ci - e - mus e - ius vo - - - -

126

vo - - - - lun - ta - tem, ut fa - - - - ci - e - mus
 tem, ut fa - ci - e - - - - mus e - - - - ius
 fa - - - - ci - e - mus e - ius vo - - - - lun -
 lun - ta - - - - tem, ut fa - - - - ci - e - mus e - ius

130

e - - - - ius vo - - - - lun - ta - tem
 vo - - - - lun - ta - tem fa - - - - ci - ens in
 ta - - - - tem fa - ci -
 vo - - - - lun - ta - - - - tem fa - - - - ci -

134

fa - ci - ens in no - bis quod pla - ce - at co - ram se per
 no - bis quod pla - ce - at co - ram se per
 ens in no - - - - bis quod pla - ce - at co - ram se per
 ens in no - bis quod pla - ce - at co - ram se per

VIII + IX Gratias vobis

Cipriano de Rore 1516 - 1565

140

Ie - sum Chri - - - stum cu - i est glo - ri - a, cu - i est glo - ri - a

Ie - sum Chri - - - stum cu - i est glo - ri - a

Ie - sum Chri - stum cu - i est glo - ri - a, cu - i est

Ie - sum Chri - - - stum cu - i est glo - ri - a, cu - i est

146

a, cu -

in sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - - -

glo - ri - a in sae - cu - la sae - - - - cu - lo - rum, cu -

glo - ri - a, cu -

151

i est glo - ri - a, cu - i est glo - ri - a in sae - cu -

rum, cu - i est glo - ri - a in sae - cu - la sae -

i est glo - ri - a, cu - i est glo - ri - a

i est glo - ri - a, cu - i est glo - ri - a

156

la sae - - - - cu - lo - rum, in sae - cu - la sae - cu - lo - - - - rum,

cu - lo - - - - rum, in sae - cu -

in sae - cu - la sae - - - - cu - lo - rum, in

in sae - cu - la sae - - - - cu - lo - rum,

VIII + IX Gratias vobis

Cipriano de Rore 1516 - 1565

161

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

la sae - - - cu - lo - rum, sae - cu - lo - - - rum. A - men.
Pause fehlt im Orig.

sae - cu - la sae - - - cu - lo - - - rum. A - men.

in sae - cu - la sae - - - cu - lo - rum. A - men.

X Diligite iusticiam

Giaches de Wert 1535-1596

Cantus C3
Altus C4
Tenor F3
Bassus F4

Di - - - li -

Di - - - li - gi - te iu - sti - - - ci - am qui

Di - - - li - - - gi - te iu - sti - - - ci -

6
gi - te iu - sti - - ci - am qui iu - di - ca - tis ter - - - - ram,
iu - di - ca - tis ter - - - - ram, qui iu - di - ca - tis ter -
am, di - li - gi - te iu - sti - - - ci - am qui
Di - li - - - gi - te iu - sti -

12
qui iu - di - ca - tis ter - - - ram, sen - ti - te
ram, qui iu - di - ca - tis ter - - - - ram,
iu - di - ca - tis ter - ram, qui iu - di - ca - tis ter - - - - ram, sen - ti -
ci - am qui iu - di - ca - tis ter - - - - ram,

18
de Do - mi - no in bo - ni - ta - - - te, sen - ti -
sen - ti - te de Do - mi - no in bo - - - ni - ta - - -
te de Do - mi - no in bo - - - ni - ta - te, sen - ti - te de
sen - ti - te de Do - mi - no in bo - - - ni - ta -

te de Do-mi - no in bo - - - - -
 te, sen - ti - te de Do-mi - no in bo - ni - ta - - - te, in
 Do - mi - no in bo - - - - ni - ta - - - - te & in sem -
 te, sen - ti - te de Do - mi - no in bo - - - - ni - ta -

29

ni - ta - - - - te
 bo - ni - ta - - - - te & in sem - pli - ci - ta - te cor - dis
 pli - ci - ta - te cor - dis quae - - - - ri - te il -
 te & in sem - pli - ci - ta - te cor - dis quae - - - - ri -

34

& in sem - pli - ci - ta - te cor - dis quae - - - - ri -
 quae - - - - ri - te il - - - lum, quae - ri -
 lum, quae - - - -
 te il - lum, quae - - - - ri - te il - - -

39

te il - lum quo - ni - am in - ve - ni - tur ad his qui
 te il - - - lum quo - ni - am in - ve - ni - tur ad his
 ri - te il - lum quo - ni - am in - ve - ni - tur ad his qui
 lum quo - ni - am in - ve - ni - tur ad his qui

X Diligite iusticiam

Giaches de Wert 1535-1596

46

tem - ptant il - - - lum ap - pa - ret
qui tem - ptant il - - - lum ap - pa - ret an - te e - - - is
tem - - - ptant il - - - - - lum ap - pa - ret
tem - ptant il - - - lum ap - pa - ret an - te e - - - is

52

an - te e - - - is qui fi - dem ha - bent in il - - - lum,
qui fi - - - dem ha - bent in il - - - lum,
an - te e - - - is qui fi - dem ha - - - - bent in il -
qui fi - dem ha - bent in il - - - lum, ap -

58

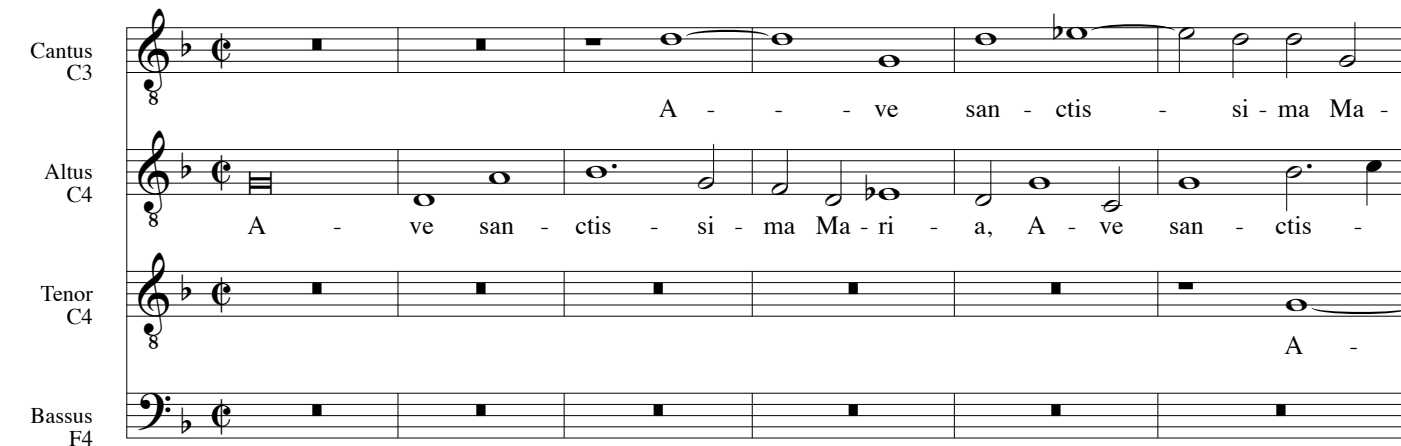
ap - - - pa - - - ret an - te e - - - is
ap - pa - ret an - te e - - - is qui fi -
lum, ap - pa - ret an - te e - - - is qui
pa - ret an - te e - - - is qui

63

qui fi - dem ha - bent in il - - - lum.
dem ha - bent in il - - - lum.
fi - dem ha - - - - bent in il - - - - lum.
fi - - dem ha - bent in il - - - - lum.

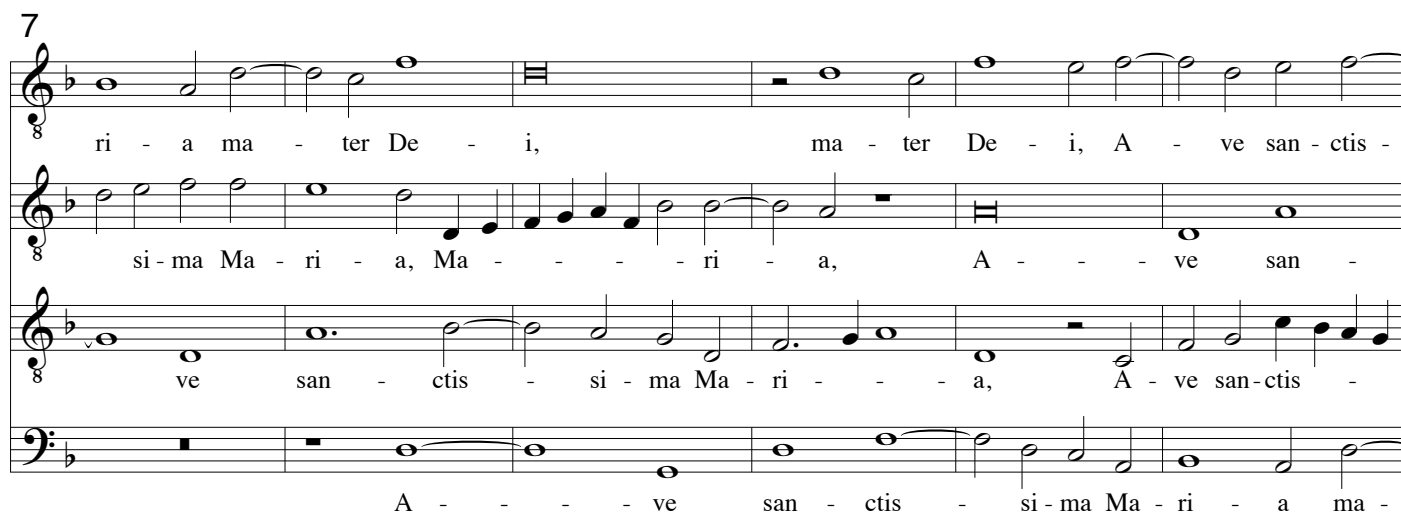
XI O sanctissima Maria

Cantus C3
Altus C4
Tenor C4
Bassus F4



A - - - ve san - ctis - si - ma Ma -

7



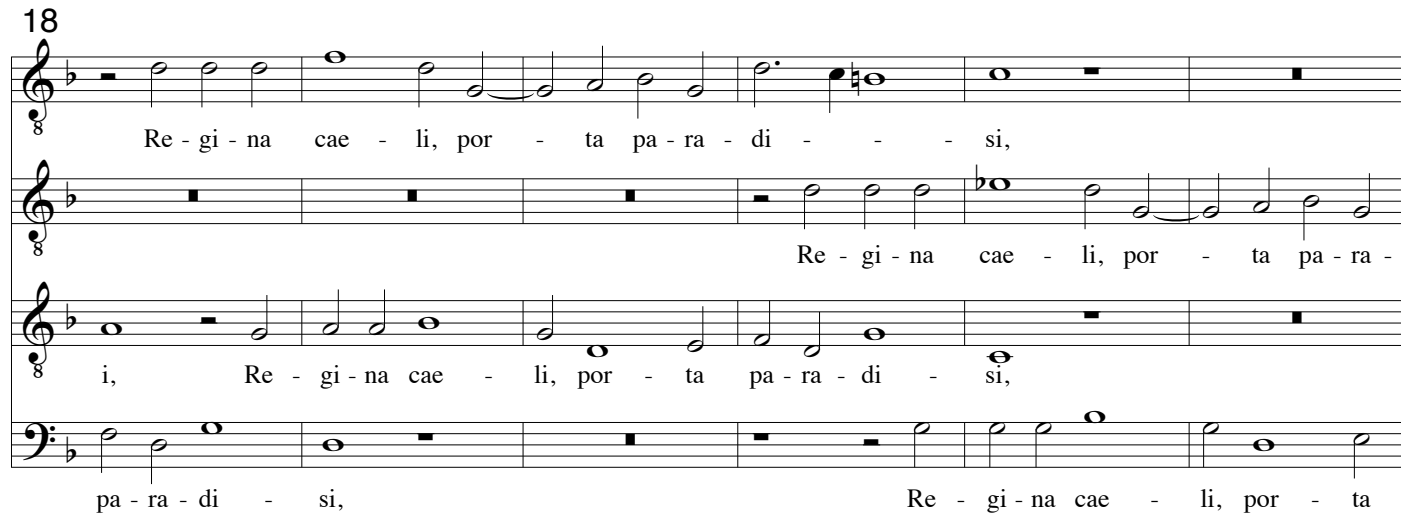
ri - a ma - ter De - i, ma - ter De - i, A - ve san - ctis -
si - ma Ma - ri - a, Ma - - - ri - a, A - - - ve san -
ve san - ctis - si - ma Ma - ri - - - a, A - ve san - ctis -
A - - - - ve san - ctis - si - ma Ma - ri - a ma -

13



si - ma Ma - ri - a, ma - ter De - - - - - i,
ctis - - - si - ma Ma - ri - a, ma - ter De - i,
si - ma Ma - ri - - - - - a, ma - ter De -
ter De - i, Re - gi - na cae - li, por - ta

18



Re - gi - na cae - li, por - ta pa - ra - di - - - si,
Re - gi - na cae - li, por - ta pa - ra -
i, Re - gi - na cae - li, por - ta pa - ra - di - si,
pa - ra - di - si, Re - gi - na cae - li, por - ta

Re - gi - na cae - li, por - ta pa - ra - di - si, Re - gi - na cae -
di - - - si, Re - gi - na cae - li, por - ta pa - ra - di -
Re - gi - na cae - li, por - ta pa - ra - di - - - - -
pa - ra - di - si, por - ta pa - ra - di - si,

29

li, do - mi - na mun - di pu - ra sin - gu -
si, do - mi - na mun - - - di pu - ra sin - gu -
si, do - mi - na mun - di pu - ra sin - gu - la - ris,
do - mi - na mun - - - - - di

34

la - - ris tu es vir - go, tu es vir - - - - go, **B**
la - - ris tu es vir - - - - go, tu con -
pu - ra sin - gu - la - - - ris tu es vir - - - - go,
pu - - ra sin - gu - la - ris tu es vir - go,

39

tu con - ce - pta es si - ne pec - ca - - - to,
ce - pta es, tu con - ce - pta es si -
tu con - ce - pta es si - ne pec -

XI O sanctissima Maria

Paulus Animuccia
Firenze, 1500-1571, Urbino

44

tu con - ce - pta es si - ne pec - ca - to,
ne pec - ca - to, con - ce - pta es si - ne pec - ca -
ca - to, si - ne pec - ca - to, tu
tu con - ce - pta es si - ne pec - ca -

49

tu pe - pe - ri - sti, tu pe - pe - ri - sti
to, tu pe - pe - ri - sti, tu
pe - pe - ri - sti cre - a - to - rem & sal - va - to - rem mun -
to, tu pe - pe - ri - sti cre - a - to - rem & sal - va -

54

cre - a - to - rem & sal - va - to - rem mun - di in quo non du -
pe - pe - ri - sti cre - a - to - rem & sal - va - to - rem
di, tu pe - pe - ri - sti cre - a - to - rem & sal - va - to - rem mun -
to - rem mun - di

59

bi - to li -
mun - di in quo non du - bi - to li - be - ra me ab o - mni ma -
di in quo non du - bi - to li - be - ra
in quo non du - bi - to li - be - ra me ab o - mni ma -

XI O sanctissima Maria

Paulus Animuccia
Firenze, 1500-1571, Urbino

64

be-ra me ab o-mni ma-lo & o-ra,
lo & o-ra pro pec-ca-tis me-
me ab o-mni ma-lo & o-ra pro pec-

69

& o-ra pro pec-ca-tis me-is,
is, & o-ra pro pec-ca-tis me-
ca-tis me-is, & o-ra, & o-ra,
tis me-is, & o-ra pro pec-ca-tis

74

& o-ra pro pec-ca-tis
is, A-men, & o-ra pro pec-ca-
& o-ra, & o-ra pro pec-
me-is, A-men, & o-ra & o-

79

me-is, pro pec-ca-tis me-is. A-men.
tis me-is. A-men.
ca-tis me-is, A-men.
ra pro pec-ca-tis me-is. A-men.

Cantus C3
Tri - - - stis est a - ni - ma me - a us -

Altus C4
Tri - stis est a - - ni - ma me - - - a us -

Tenor C4
Tri - stis est a - ni - ma me - a us -

Bassus F4
Tri - stis est a - ni - ma me - - - a us -

7
que ad mor - - - tem su - sti - ne - te hic &
que ad mor - - - tem su - sti - ne - te hic &
que ad mor - - - tem su - sti - ne - te hic &
que ad mor - - - tem su - sti - ne - te hic &

16
vi - - gi - la - - te me - cum. Nunc vi - de -
vi - - gi - la - - te me - cum. Nunc vi - de -
vi - - gi - la - - te me - cum. Nunc vi - de -
vi - - gi - la - - te me - cum. Nunc vi - de -

24
bi - tis tur - - - bam quae cir - cum - da - bit me vos fu - gam ca - pi -
bi - tis tur - - - bam quae cir - cum - da - bit me vos fu - gam ca - pi -
bi - tis tur - - - bam quae cir - cum - da - bit me vos fu - gam
bi - tis tur - - - bam quae cir - cum - da - bit me vos fu - gam ca - pi -

e - - - tis, vos fu - - - gam ca - pi - e - - - tis &
 e - tis, vos fu - gam ca - - - - - pi - e - tis &
 ca - pi - e - tis, vos fu - gam ca - pi - e - - - - - tis &
 e - tis, vos fu - - - gam ca - pi - e - tis &

37

e - go va - dam im - mo - la - - - ri pro vo - - - -
 e - go va - dam, & e - go va - dam im - mo - la - ri pro
 e - go va - dam, & e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo -
 e - go va - dam, & e - go va - dam im - mo - la - ri pro

45

bis, im - mo - la - ri pro vo -
 vo - - - bis, & e - go va - - - - dam im - mo - la - ri
 bis, & e - - - go va - dam im - mo - la - ri
 vo - - - bis, & e - - - go va - dam im - mo - la - - - ri

53

bis, pro vo - - - bis.
 pro vo - - - - - bis, pro vo - - - - bis.
 pro vo - - - - - bis, pro vo - - - - bis.
 Orig. c
 pro vo - - - - - bis, pro vo - - - - bis.

XII Tristis est anima mea

Giovanni Nasco ?- vor 1561

60

Secunda pars

Ec - - - ce ap - pro - pin - quat ho -
Ec - - - ce ap - pro - pin - quat ho -
Ec - ce ap - pro - pin - quat ho - - ra, ec - ce ap - pro - pin - quat
Ec - ce ap - pro - pin - quat ho - ra, ap - pro - pin - quat

67

ra, Et fi - li - us ho - mi - ni tra - de - - - tur,
ra, Et fi - li - us ho - mi - ni tra - de - - - tur, &
ho - ra, Et fi - li - us ho - mi - ni tra - de - - - tur,
Orig. d
ho - ra, Et fi -

76

& fi - li - us ho - mi - ni tra - de - - - tur
fi - li - us ho - mi - ni tra - - - de - - - tur in ma -
& fi - li - us ho - mi - ni tra - de - - - tur in ma -
li - us ho - mi - ni tra - de - - - tur in ma -

84

in ma - nus pec - - ca - to - - -
nus pec - ca - to - - - rum, in ma - nus pec - - ca -
nus pec - - - ca - to - - - rum, in ma - nus pec - ca - to -
nus pec - - - ca - to - - - rum, in ma - nus pec - - ca -

XII Tristis est anima mea

Giovanni Nasco ?- vor 1561

91

rum, vos fu-gam ca-pi - e - - - tis, vos fu - - - gam ca -
 to - - - rum, vos fu-gam ca-pi - e - tis, vos fu - gam ca - - - -
 rum, vos fu - gam ca - pi - e - tis, vos fu - gam ca -
 to - rum, vos fu - gam ca - pi - e - tis, vos fu -

97

pi - e - - - - tis & e - go va - dam im -
 pi - e - - - - tis & e - go va - dam, & e - go va -
 pi - e - - - - - tis & e - go va - dam, & e - go va -
 gam ca - pi - e - - - - tis & e - go va - dam, & e - go va -

103

mo - la - - - - ri pro vo - - - - - bis,
 dam im - - - mo - la - - - - ri pro vo - - - - bis, &
 dam im - - - mo - la - - - - ri pro vo - - - - - bis,
 dam im - - - mo - la - - - - ri pro vo - - - - bis,

110

im - - - mo - la - - - - ri pro vo -
 e - go va - - - - - dam im - mo - la - - - - ri
 & e - - - - go va - dam im - mo - la - - - - ri
 & e - - - - go va - dam im - mo - la - - - - ri

XII Tristis est anima mea

Giovanni Nasco ?- vor 1561

116

bis, pro vo - bis. pro vo - bis. pro vo - bis. pro vo - bis.

XIII O sacrum convivium

Antonio Barges c. 1525, Barges -nach 1562
Maestro di Cappella a Venezia e Treviso,
enger Freund Willaerts

Cantus C2+C3
Altus C3
Tenor C3
Bassus C4+F4

O sa - - - crum con - vi - vi - um, o
O sa - - - - - crum con - vi - vi -
Orig. B-P zuviel
O sa - - - - -
O sa - crum con - vi - vi -
7
sa - - - crum con - vi - - - - vi - um, o sa - crum con - vi - vi -
um, con - vi - - - vi - um, o sa - crum con - - - vi - vi -
crum con - - - - vi - - - - - vi -
um, o sa - crum con - vi - vi - um, o sa - crum con - vi - vi -
13
um in quo Chri - stus su - - - mi - tur, in quo Chri - stus su - mi -
um in quo Chri - - stus su - - - - - mi - tur, in
um, in quo Chri - - - - -
um in quo Chri - - - - stus su - - mi - tur, in quo Chri -
19
tur, su - - - - mi - tur; re - co - li - tur, re - co - li - tur
quo Chri - stus su - mi - tur; re - co - - - li - tur, re - co - li - tur
stus su - - mi - tur; re - co - li - tur
stus su - mi - tur; re - co - - - li - tur me - mo - - - ri - am,

25

me - mo - - - - ri - am pas - si - o - nis, pas - si - o - - - nis e -

me - mo - ri - am pas - si - o - nis e - - - -

me - - - mo - - - - - - - - - ri - am pas - si -

re - co - li - tur me - mo - - - - ri - am pas - si - o -

31

ius, pas - si - o - nis e - ius. Mens im - ple - tur, mens im -

ius, pas - si - o - - - nis e - ius. Mens im - ple -

o - - - nis e - - - - - ius. Mens im -

nis e - - - - ius, pas - si - o - nis e - ius. Mens im - ple -

Orig. Longa

37

ple - tur gra - ti - a, mens im - ple - - - - tur gra - ti - a, im - ple - tur gra - ti -

tur, mens im - ple - tur gra - - - - ti - a, mens im - ple - tur gra - ti -

ple - - - tur gra - ti - a

tur, mens im - ple - tur gra - ti - a, mens im - ple - tur gra - ti -

43

a & fu - tu - rae glo - ri - ae, & fu - - - tu -

a & fu - tu - rae glo - ri - ae, & fu - tu - rae, &

& fu - - - tu - - - - -

a & fu - tu - - - - rae glo - ri - ae, & fu - tu - - - -

49

rae glo - - - ri - ae no - - - bis pi -
 fu - tu - - rae glo - ri - ae no - bis pi - - - gnus, no -
 rae glo - - - - - ri - ae
 rae, fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae no - - - bis pi -

55

gnus da - tur, no - bis pi - gnus da - tur, no - bis pi - - gnus, no - bis
 bis pi - gnus da - tur, no - bis pi - gnus da - tur, no - - - bis pi - gnus
 no - - - bis pi - gnus da - - - - -
 gnus da - - - - - tur, no - bis pi - gnus da - tur, no - bis pi -

61

pi - gnus da - tur, no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - lu - ia,
 da - tur, no - bis pi - gnus da - tur. Al - le - - - lu - ia, al -
 tur. Al - le - - - - -
 gnus da - tur, no - bis pi - gnus da - - - - - tur. Al - le - lu - - - - - ia, al -

67

al - le - lu - ia, al - le - - - lu - ia,
 le - lu - - - - - ia, al - le - lu - - - - - ia, al - le -
 lu - ia, al - - - - - le - lu - - - - - ia, al -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -



al - - - le - lu - - - ia, al - le - lu - - - ia.
 lu - ia, al - le - - - lu - ia, al - le - lu - ia.
 le - - - - - lu - - - - - ia.
 le - - - - lu - - - ia, al - le - lu - ia.

XIII O inestimabile sacramentum

O in - e - sti - ma - bi - le sa - cra - men - tum & di - le - cti - o ca - ri - ta - tis,
 O in - e - sti - ma - bi - le sa - cra - men - tum
 O in - e - sti - ma - bi - le sa - cra - men - tum & di - le - cti - o ca -
 O in - e - sti - ma - bi - le sa - cra - men - - - tum & di - le - cti - o ca -
 & di - le - cti - o ca - ri - ta - tis qua di - le - xi - sti nos pa -
 & di - le - cti - o ca - ri - ta - - - - tis, qua di - le - xi - sti nos pa -
 ri - ta - - tis, qua di - le - xi - sti nos pa - ter in -
 ri - ta - - tis, & di - le - cti - o. qua di - le - xi - sti nos pa -

ter in - ge - ni - te, qua di - le - xi - sti nos pa - ter in - ge - - - - ni -
 ter in - ge - ni - te, qua di - le - xi - sti nos pa - ter in - ge - ni - te, pa - ter in - ge - ni -
 ge - ni - te, qua di - le - xi - sti nos pa - ter in - ge - ni - te, pa - ter in - ge - ni -
 ter in - ge - ni - te, pa - ter in - ge - ni - te, pa - ter in - ge - ni -

te ut ser - vum re - di - me-res fi - li-um tra - di - di - sti,
 te ut ser-vum re - di - me - res fi - li-um tra - di - di - - -
 te ut ser - vum re - di - me - res fi - li-um tra - - - di - di -
 te ut ser - vum re - di - - me - res fi - li-um tra - di - di -

ut ser - vum re - di - me-res fi - li-um tra - di - di - - - sti.
 sti, ut ser - vum re - di - me-res fi - li-um tra-di - di - sti.
 sti, ut ser - vum re - di - me - res fi - li-um tra - di - di - sti.
 sti, ut ser - vum re - di - - me - res fi - li-um tra - di - di - sti.

XV Tantum ergo sacramentum

Tan - tum er - go sa - cra - men - tum
 Tan - tum er - go sa - cra - men - tum, tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne -
 Tan - tum er - go sa - cra - men - tum, tan - tum er - go sa - cra -
 Tan - tum er - go sa - cra - men - tum, tan - tum er - go sa - cra -
 ve - ne - re - mur cer - nu - i, ve - ne - re - mur cer - nu - i & an -
 re - - - mur cer - nu - i, ve - ne - re - mur cer - nu -
 men - tum ve - ne - re - mur cer - - - nu - i & an - ti - cum
 men - tum ve - - - ne - re - mur cer - nu - i

13

Antonio Barges c. 1525, Barges -nach 1562

ti - cum do - cu - men - tum, & an - ti - cum do - cu - men -
 i & an - ti - cum do - cu - men - tum, & an - ti - cum do -
 do - cu - men - tum, & an - ti - cum do - cu - men - tum, & an -
 & an - ti - cum do - cu - men - tum, & an - ti - cum do -

18

tum, & an - ti - cum do - cu - men - - tum no - vo ce -
 cu - men - tum no - vo ce - dat ri - tu - i,
 ti - cum do - cu - men - tum no - vo ce - dat ri - - - -
 cu - men - tum no - vo ce - - - - dat ri -

22

dat ri - tu - i, no - vo ce - - - - dat ri - tu - i, no -
 no - vo ce - - - - dat ri - - - - tu - i, no - vo ce -
 tu - i, no - vo ce - dat ri - - - - tu -
 tu - i, no - vo ce - - - - - dat ri - tu - i, no -

26

vo ce - dat ri - tu - i, pre -
 dat ri - pre - - - - - - - - - -
 i, no - vo ce - dat ri - tu - i, pre -
 vo ce - dat ri - pre - - - - - - - - - -

31

Antonio Barges c. 1525, Barges -nach 1562

tum, pre - stet fi - des sup - ple - - - - men - - - - tum, pre -
 fi - des sup - ple - men - tum, pre - stet fi - des sup - ple - men -
 tum, pre - stet fi - des sup - - - - ple - men - tum, pre -
 tum, pre - stet

35

stet fi - des sup - ple - men - tum
 tum sen - su - um de - fe - - - - ctu - i, sen - su -
 stet fi - des sup - ple - men - tum sen - su - um de -
 fi - des sup - ple - men - tum sen - su - um de - fe - - - - ctu -

40

sen - su - um de - fe - - - - ctu - i, sen - su - um de - fe - ctu -
 um de - fe - - - - ctu - i, sen - su - um de - fe - ctu - i, sen -
 fe - ctu - i, sen - - su - um de - fe - ctu - i, sen - su -
 i, sen - - su - um de - fe - - - - ctu - i,

45

i, sen - su - um de - fe - ctu - i.
 su - um de - fe - ctu - i, sen - su - um de - fe - - - - ctu - i.
 um de - fe - ctu - i, sen - su - um de - - - - - fe - ctu - i.
 sen - - - - su - um de - fe - ctu - i.

Cantus C2+C3
Altus C3
Tenor C3
Bassus C4+F4

7
13
19

Sal - ve Re - gi - na mi - se - ri - cor - - - di -
Sal - ve Re - gi - na, Sal - ve Re - gi - - - na mi - se - ri - cor - di -
Sal - ve Re - gi - na mi - se - ri - cor - - - - di - ae,
Sal - ve Re - gi - na mi - se - ri - cor - di - ae, vi -
ae, vi - ta dul - ce - do & spes no - stra sal - - - -
ae, vi - ta dul - ce - - - - do & spes no - - - - stra
vi - ta dul - ce - do & spes no - stra sal - ve,
ta dul - ce - - - do & spes no - stra sal - - - - ve,
ve, ad te cla - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - - -
sal - ve, ad te cla - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - - -
ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - - - mus e - xu - les fi - - - li -
ad te cla - ma - - - - mus e - xu - les fi - - - li -
vae, ad te su - spi - ra - mus ge - men - tes & flen -
vae, ad te su - spi - ra - mus ge - men - tes &
i E - vae, ad te su - - - spi - ra - mus ge - men - tes & flen -
i E - vae, ad te su - spi - ra - mus ge - men - tes & flen -

49

te & Je - sum, & Je - sum be - ne - di - ctum fru -

con-ver - - - te & Je - sum be - ne - di - - -

nos con-ver - te & Je - - - sum be - ne - di - - -

ver - te & Je - - - sum be - ne - di - - ctum fru -

55

ctum ven - tris tu - i Je - sus, no - bis post hoc

ctum fru - - - ctum ven - - - tris tu - - - i

ctum fru - ctum ven - tris tu - - - i no -

ctum ven - - - tris tu - - - i no - - - bis

60

o cle - - - mens,

no - bis post hoc e - xi - li - um o - sten - - - de.

bis post hoc e - xi - li - um o - sten - - - de. O

post hoc e - xi - - - li - um o - sten - - - - de. O

65

o pi - a, o dul - - - cis, o dul - - - cis

O cle - - - mens, o pi - a, o dul - cis Vir - - -

cle - - - mens, o pi - - - a, o dul -

cle - - - mens, o pi - - - a, o dul - cis Vir -

71

Vir-go Ma-ri-a, o dul-cis Vir-go Ma-ri-a.
 go Ma-ri-a, o dul-cis Vir-go Ma-ri-a.
 cis Vir-go Ma-ri-a, o dul-cis Vir-go Ma-ri-a.
 go, o dul-cis Vir-go Ma-ri-a.

XV Virtute magna

Vir-tu-te ma-gna red-de-bant a-po-sto-
 Vir-tu-te ma-gna, vir-tu-te ma-gna red-de-
 Vir-tu-te ma-gna, vir-tu-te ma-gna red-de-bant a-po-
 Vir-tu-te ma-gna red-de-bant a-po-sto-

li te-sti-mo-ni-um re-sur-re-cti-o-nis
 bant a-po-sto-li te-sti-mo-ni-um re-sur-
 sto-li te-sti-mo-ni-um re-sur-re-cti-o-nis
 li te-sti-mo-ni-um re-sur-re-cti-o-nis Ie-

14

Ie-su Chri-sti Do-mi-ni no-stri. Al-
 re-cti-o-nis Ie-su Chri-sti Do-mi-ni no-stri.
 nis Ie-su Chri-sti Do-mi-ni no-stri. Al-
 su Chri-sti Do-mi-ni no-stri. Al-le-lu-

20

lu - ia, al - le - lu - - - - ia, al - le - - - lu -
 Al - - - - le - lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - - -
 le - lu - - - - - ia, al - le - lu - ia, al -
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - -

26

Secunda pars

ia. Re - - - ple - - ti qui - dem, re - ple - ti qui -
 le - lu - ia. Re - ple - ti qui - dem, re - ple - ti qui - - -
 le - lu - ia. Re - ple - ti qui - - - - dem, re - ple - ti qui -
 le - lu - ia. Re - ple - ti qui - - - - dem, re - ple - ti qui -

32

dem spi - ri - tu san - - - cto lo - que - ban - tur cum fi - du - ci -
 dem spi - ri - tu san - - - cto
 dem spi - ri - tu san - - - - cto lo - que - ban - tur
 dem spi - ri - tu san - cto lo - que - ban - tur cum fi -

38

a ver - bum De - - - i, te - sti - mo - ni - um re -
 lo - que - ban - tur cum fi - du - ci - a ver - bum De - i, te -
 cum fi - du - ci - a ver - bum De - - - - i, te - sti -
 du - ci - a ver - bum De - i, te - sti - mo - ni - um re -

44

sur - re - cti - o - nis Ie - su Chri - sti Do - mi - ni no -
 sti - mo - - ni - um re - sur - re - cti - o - nis Ie - - - su
 mo - ni - um re - sur - re - cti - o - - - nis Ie - su Chri - sti Do - mi - ni no -
 sur - re - cti - o - - nis Ie - - - - su Chri - sti Do - - - mi - ni

50

stri. Al - - - le - lu - ia, al - le - lu - - - -
 Chri - sti Do - mi - ni no - stri. Al - - - le - lu - - - -
 stri. Al - le - lu - - - - - - - - -
 no - stri. Al - le - lu - - - - ia, al - le - lu - ia,

56

ia, al - le - - - lu - - - - ia.
 ia, al - le - lu - - - ia, al - le - - - - lu - ia.
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.
 al - le - lu - ia, al - - - - le - lu - ia.

XVI Preparete corda vestra

Costanzo Porta 1529-1601

Pre - pa - ra - te cor - da ve - stra Do - mi -
 Pre - pa - ra - te cor - da ve - stra Do - mi - no
 Pre - pa - ra - te cor - da ve - stra Do -
 Pre - pa - ra - te cor - da ve - stra Do - mi -

7

no & ser - vi - te il - li so - li, il - li, il - li so -
 & ser - vi - te il - li so - li, il - li so -
 mi - no & ser - vi - te il - li
 no & ser - vi - te il - li so -

13

li & li - be - ra - bit vos de ma - ni - bus i -
 li & li - be - ra - bit vos de ma - ni -
 so - li & li - be - ra - bit vos de ma - ni -
 li & li - be - ra - bit vos de ma - ni -

20

ni - mi - co - rum ve - stro - rum, con - ver -
 bus i - ni - mi - co - rum ve - stro - rum, con - ver -
 bus i - ni - mi - co - rum ve - stro - rum, con - ver -
 bus i - ni - mi - co - rum ve - stro - rum, con - ver -

28

ti - mi - ni ad e - - - um in to - - to cor - de ve -

ti - mi - ni ad e - - - um in to - - - to cor - - -

ti - - - mi - ni ad e - - - um in to - to

ti - mi - ni ad e - - - um in to - to cor - de

34

stro & li - be - ra - bit vos de ma -

de ve - - - - stro & li - be - ra - bit

cor - de ve - - - - stro & li - be - ra - bit

ve - - - - - stro & li - be - ra - bit vos

40

ni - bus i - ni - mi - co - rum ve - - - stro - - - - rum.

vos de ma - ni - bus i - ni - mi - co - rum ve - stro - rum.

vos de ma - ni - bus i - ni - mi - co - - - rum ve - stro - rum.

de ma - ni - bus i - ni - mi - co - - - rum ve - stro - rum.

XIX Parce mihi Domine Lectio prima

Gioseffo Zarlino 1517-1580

Cantus C2+C3
Altus C3+C4
Tenor C4
Bassus F3+F4

Par - ce mi - hi Do - - - mi - ne ni - hil
Par - - - ce mi - hi Do - mi -
Par - ce mi - hi Do - mi - ne ni - hil e - nim sunt
Par - ce mi - hi Do - mi -
e - - - nim sunt di - es mie - - - i
ne ni - - - hil e - nim sunt di - es mie - - - i quid
di - - - es mie - i quid est ho - mo
ne ni - - - hil e - nim sunt di - es mie - - - i
quid est ho - mo qui - a ma - gni - - - fi - cas
est ho - - - mo qui - a ma - gni - fi - cas e -
qui - a ma - gni - fi - cas e - um, aut
quid est ho - - - - mo qui - a ma - gni - - - fi - cas
e - - - um, aut quid ap - po - nis er - - - ga e -
um, aut quid ap - po - nis er - - - ga e - um
quid ap - po - nis er - ga e - - - - - um cor tu - um,
e - - - um, aut quid ap - po - nis er - ga e -

21

um cor tu - um, vi - si - tas
 cor tu - - - um, vi - - - si - tas e - um di - lu - cu -
 vi - si - tas e - um di - lu - - - cu - lo,
 um cor tu - um, vi - - - si - tas

26

e - um di - lu - - - cu - lo, & su - - - - - bi -
 lo, & su - - - bi - to pro - bas il - lum, us -
 & su - - - bi - to, & su - - - bi - to pro - bas il - - -
 e - um di - lu - - - cu - lo, & su - bi - to pro - bas

31

to pro - bas il - lum, us - - - que - quo non par -
 que - quo non par - cis mi - hi, us - que - quo non par - - - cis mi -
 lum, us - que - quo non par - cis mi - - - - - hi, us -
 il - - - lum, us - que - quo non par - cis mi - hi,

36

cis mi - - - - - hi, nec di - mit - tis me
 hi, nec di - mit - tis me ut glu - ti - am
 que - quo non par - cis mi - hi, nec di - - - mit - tis me, nec
 nec di - mit - tis me ut glu - ti - am sa - li -

41

ut glu - ti - am sa - li - vam me - - - am,
 sa - li - vam me - - - am, ut glu - ti - am sa - li - vam me -
 di - mit - tis me ut glu - - - - ti - am sa - li - vam
 vam me - am, ut glu - ti - am sa - li - - -

46

pec - - - ca - vi, pec - ca - - - vi quid
 am, me - - - am, pec - - - ca -
 me - am, pec - - - ca - - - vi quid fa - ci -
 vam me - - - am, pec - - - ca - vi

51

fa - ci - am ti - bi, o cu - stos ho - mi - num, o cu - stos
 vi quid fa - ci - am ti - - - - bi, o cu - stos ho - mi -
 am ti - - bi, o cu - stos ho - mi - num, o cu - stos ho - - -
 quid fa - ci - am ti - - - bi, o cu - stos ho - - mi -

56

ho - mi - num qua - re po - su - i - sti me con - tra - ri -
 num, qua - re po - su - i - - - sti me con - tra - ri - um ti -
 mi - num, qua - - - re po - su - i - sti me
 num qua - re po - su - i - sti me con - tra - - - ri -

61

um ti - bi, & fa - ctus sum mi - hi met - ip - si gra - vis

bi, & fa - ctus sum, & fa - ctus sum mi - hi met -

con - tra - ri - um ti - bi, & fa - - -

um ti - bi, & fa - ctus sum mi - hi met - ip - si

66

cur no tol - lis pec - ca - tum me - um, cur non

ip - si gra - vis cur no tol - lis pec - ca - tum me -

ctus sum mi - hi met - ip - si gra - - - - vis cur no

gra - - - - vis cur no tol - lis pec - ca - tum

71

tol - lis pec - ca - tum me - um et qua - - - re non

um et qua - re non au - fert i -

tol - lis pec - ca - tum me - - - um et qua - re non au -

me - um et qua - re non au - fert i - ni - qui -

76

Orig. unklar

au - - fert i - ni - qui - ta - tem me - - - - am, ec - ce

ni - qui - ta - tem me - - - - am, ec - ce

fert i - ni - qui - ta - tem me - am, ec - ce nunc in

ta - - - tem me - - - am, ec - ce nunc in

103

Tae - - - det a - - - ni-mam me - am vi - tae me -

Tae - det a - ni - mam me - - - - - am vi - tae me - -

Tae - det a - - - - ni - mam me - am vi - tae me -

Tae - det a - - - - ni - mam me - am vi - tae me -

109

ae, di - mit - - tam ad - ver - sum me e - lo -

ae, di - mit - - tam ad - ver - sum me e - lo -

ae, di - mit - tam ad - ver - sum me e -

ae, di - mit - tam ad - ver - sum me e - lo -

115

qui - um me - - - um, lo - quar in a - ma - ri -

qui - um me - - - um, lo - - - quar in a - ma - ri -

lo - - qui - um me - um, lo - - - quar in a - ma -

qui - um me - - - um, lo - quar in a - ma - ri -

121

tu - di - ne a - - - ni-mae me - - - - ae. Di - cam

tu - di - ne a - ni - mae me - - - - - - - ae.

ri - tu - - di - ne a - - - ni - mae me - - - - ae.

tu - di - ne a - - - - ni-mae me - - - - ae. Di -

A

127

De - o. No - - - li me con - dem - na - re:
 Di - cam De - - - o. No - - - li me con - dem - na - re:
 Di - cam De - o. No - - - li me con - dem - na - re:
 cam De - - - o. No - li me con - dem - na - re:

133

in - di - ca mi - hi cur me i - - - - ta iu - - - - di - ces.
 in - di - ca mi - hi cur me i - - - - ta iu - - - - di - ces.
 in - di - ca mi - hi cur me i - ta iu - - - - di - ces.
 in - - - di - ca mi - hi cur me i - ta iu - - - - di - ces.

139

Num - quid bo - num ti - bi vi - de - - - - tur,
 Num - quid bo - num ti - bi vi - de - - - - tur, si
 Num - quid bo - num ti - bi vi - de - tur, si ca - lum -
 Num - quid bo - num ti - bi vi - de - - - - tur, si ca - lum - ni - e -

145

si ca - lum - ni - e - ris et op - pri - mas me o - pus ma - nu - um tu -
 ca - lum - ni - e - ris et op - pri - mas me o - pus ma - nu - um
 ni - e - ris et op - pri - mas me o - pus ma - nu - um tu -
 ris et op - pri - mas me o - pus ma - nu - um tu -

151

a - rum, et con - si - li - um im - - - - pi - o - rum ad -
 tu - a - rum, et con - si - - - - li - um im - pi - o - rum ad -
 a - - - - rum, et con - si - - - - li - um im - pi - o - rum ad -
 a - - - - rum, et con - si - li - um im - pi -

157

iu - ves? Num - quid o - - - cu - li car - ne -
 iu - ves? Num - quid o - - - cu - li car - ne -
 iu - ves? Num - quid o - - - cu - li car - ne -
 o - rum ad - iu - ves? Num - quid o - - - cu - li car - ne -

Orig. fehlt

163

i ti - - bi sunt: aut sic - ut vi - det ho - - -
 i ti - - bi sunt: aut sic - ut vi - det ho - mo
 i ti - - - bi sunt: aut sic - ut vi - det ho - mo
 i ti - - bi sunt: aut sic - ut vi - det ho - - -

169

mo et tu vi - - - - des? Num - quid sic - ut di - es
 et tu vi - - - - des? Num - quid sic - ut di - es
 et tu vi - - - - des? Num - quid sic - ut di - es ho - mi -
 mo et tu vi - - - - des? Num - quid sic - ut di - es

175

D

ho - mi - nis di - - es tu - - - i, et an - ni tu -
 ho - mi - nis di - es tu - - - i, et an - ni tu -
 nis di - - - - es tu - i, et an - ni tu - i, et an -
 ho - mi - nis di - - es tu - - - i, et an - ni tu - i

181

i, et an - - ni tu - i sic - ut hu - ma - na sunt tem -
 i, et an - ni tu - - - i sic - ut hu - ma - na sunt
 ni tu - i, et an - ni tu - i sic - ut hu - ma - na sunt tem -
 sic - ut hu - ma - na sunt tem - po - ra, ut

187

po - ra, ut quae - ras in - i - qui - ta - tem me - - - am,
 tem - po - ra, ut quae - ras in - i - qui - ta - - - - tem me - am, et
 po - ra, ut quae - ras in - i - qui - ta - tem me -
 quae - ras in - i - qui - ta - - - - - tem me - am,

193

E

et pec - ca - tum me - - - um scru - te - ris? Et sci -
 pec - ca - tum me - - - um scru - te - ris? Et sci - as qui -
 am, et pec - ca - tum me - um scru - te - ris? Et sci - as
 et pec - ca - tum me - um scru - te - ris? Et sci - as qui -

199

as qui - a ni - hil im - pi - um fe - - - ce - rim, cum
 a ni - hil im - - - pi - um fe - ce - rim, cum ne - mo
 qui - a ni - hil im - pi - um fe - - - ce - rim, cum
 a ni - hil im - - - pi - um fe - ce - rim, cum ne -

205

ne - mo sit qui de ma - nu tu - - - a pos - sit
 sit qui de ma - nu tu - a pos - - - - sit e -
 ne - mo sit qui de ma - - - nu tu - a pos - sit e -
 mo sit qui de ma - nu tu - a pos - - - - sit e -

211

e - ru - e - re. Be - - - a - ti mor - tu - i qui
 ru - e - re. Be - - - a - ti mor - - - tu - i
 ru - - - e - re. Be - - - a - ti mor - tu - i
 ru - - - e - re. Be - - - a - ti mor - tu - i qui

217

in Do - mi - no mo - - - ri - un - tur.
 qui in Do - mi - no mo - - - ri - un - tur.
 qui in Do - mi - no mo - ri - un - - - tur.
 in Do - - - mi - no mo - - - ri - un - - - tur.

222 XXI LECTIO TERTIA

Ma - nus tu - ae Do - mi - ne fe - ce - runt me, Et plas - - -
 Ma - nus tu - ae Do - - - mi - ne fe - ce - runt me, Et plas -
 Ma - nus tu - ae Do - - - mi - ne fe - ce - runt me,
 Ma - nus tu - ae Do - mi - ne fe - ce - - - runt me, Et

229

ma - ve - runt me to - to - tum in cir - cu - i - tu, et sic
 ma - ve - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in cir - cu - - i - tu,
 Et pla - sma - ve - runt me to - tum in cir - cu - i - tu, et sic re -
 pla - sma - ve - runt me to - - - tum in cir - cu - i - tu, et sic re - pen -

235

re - pen - - - - te pre - ci - pi - tas me, me - men - to quae - so quod
 et sic re - pen - - - - te pre - ci - pi - tas me, me - men - to quae - so quod
 pen - te pre - ci - - - pi - tas me, me - men - to quae - so quod sic - ut
 te pre - ci - pi - tas me, me - men - to quae - so quod

242

sic - - ut lu - tum fe - ce - ris me, et in pul - ve - rem re -
 sic - ut lu - tum fe - ce - ris me, et in pul - ve -
 lu - tum fe - ce - ris me, et in pul - ve - rem et in pul - ve -
 sic - - ut lu - tum fe - ce - ris me, et in pu - lve -

248

du - - - - ces me, non - ne sic - ut lac mul - si -
 rem re - du - - - - ces me, non - ne sic - ut lac mul - si -
 rem re - du - ces me, non - ne sic - ut lac mul - si -
 rem re - du - ces me, non - ne sic - ut lac mul - si -

255

sti me, et sic - ut ca - se - um me
 sti me, et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la - sti me, co - a -
 sti me, et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la - sti, me
 sti me, et sic - ut ca - - - se - um me co - a - gu -

261

co - a - gu - la - - - sti, pel - le et car - ni - bus ve - sti - - - sti
 gu - la - - - sti me pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti
 co - a - gu - la - sti pel - le et car - ni - bus ve - sti - - - sti
 la - sti, pel - le et car - ni - bus ve - sti - - - - sti

268

me, os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti me,
 me, os - si - bus et ner - vis com - pe - gi -
 me, os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti me, com - pe - gi - sti
 me, os - si - bus et ner - vis com - - - pe - gi - sti

274

vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i - - - sti
sti me, vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i -
me, vi - tam et mi - se - ri - cor - - - di - am tri - - -
me, vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i - ti

281

mi - - - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - - - a,
sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - - - a, cu -
bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a, cu - sto -
mi - - - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a, cu - sto - di -

287

cu - sto - di - vit spi - ri - tum me - - - um. Be -
sto - di - - - vit spi - - - ri - tum me - - - um. Be -
di - vit spi - ri - tum me - - - um. Be -
vit spi - - - ri - tum me - - - um. Be -

293

a - ti mor - tu - i qui in Do - mi - no mo - ri - un - tur.
a - ti mor - tu - i qui in Do - mi - no mo - ri - un - tur.
a - ti mor - tu - i qui in Do - mi - no mo - ri - un - tur.
a - ti mor - tu - i qui in Do - mi - no mo - ri - un - tur.

301 XXII Ecce iam venit

Ec - - - ce iam ve - nit ple - ni - tu - do tem - po - ris,
 Ec - ce iam ve - nit ple - - - ni - tu - do tem - - - po - ris,
 Ec - - - ce iam ve - nit ple -

307

ris, ec - ce iam ve - nit ple - ni - tu - do tem - po - ris,
 iam ve - nit ple - ni - tu - do tem - po - ris, in quo mi -
 ec - ce iam ve - - - nit ple - ni - tu - do tem - po - ris, in
 ni - tu - do tem - po - ris, ec - ce iam ve - nit ple - ni - tu - do

313

in quo mi - sit De - us fi - li - um su - um in mun - - - dum,
 sit De - us fi - li - um su - - - um, in quo mi - sit De - us fi -
 quo mi - sit De - us fi - - - - - li - um, in quo mi - sit De - us
 tem - po - ris, in quo mi - sit De - us fi - li - um su - um in mun -

319

na - tum de vir - gi - ne, na - tum de vir - gi - ne,
 li - um su - um in mun - dum, na - tum de vir - gi - ne,
 fi - li - um su - um in mun - dum, na - tum de vir - gi - ne, na - tum de
 dum, na - tum de vir - gi - ne, na - tum de

325

na - tum de vir - gi - ne, fa - ctum sub leg - - - - -

na - tum de vir - gi - ne, fa - ctum sub leg - - - - -

vir - gi - ne, fa - ctum sub leg - - - - ge, fa - ctum

vir - gi - ne, fa - ctum sub leg - ge, fa - ctum sub leg - - - -

332

ge, fa - - - - ctum sub leg - ge, fa - - - ctum sub

ge, fa - ctum sub leg - - - - - ge, fa - ctum sub leg -

sub leg - - - - ge, fa - ctum sub leg - - - - ge,

ge, fa - ctum sub leg - - - - ge, ut

337

leg - ge, ut e - os qui - sub leg - ge e - rant re -

ge, ut e - os qui sub leg - ge e - rant re - di - me -

ut e - os qui sub leg - ge e - rant re - di - - - me - ret, ut e -

e - os qui sub leg - ge e - rant re - di - me - ret, ut

343

di - me - ret, ut e - os qui sub leg - ge e - rant re -

ret, ut e - os qui sub leg - ge e - rant, qui sub leg - ge e - rant

os qui sub leg - ge e - - - - - rant, qui sub leg - ge e - rant

e - os qui sub leg - - - - - ge e - rant re -

349

2. PARTE

di - me - ret. Pro - - - pter ni - mi - am cha - ri - ta -
 re - di - me - ret. Pro - - pter ni - mi - am cha - ri - ta -
 re - di - me - ret. Pro - - pter ni - - - mi - am cha - ri - ta -
 di - - me - ret. Pro - - pter ni - - - - mi - am cha - ri -

355

tem su - am, qua di - le - xit nos De - - - - us
 tem su - - - - am, qua di - le - - - -
 tem su - - - - am, qua di - le - - - -
 ta - - - - tem su - - - - am, qua di - le - xit

360

fi - li-um su - um mi - sit, fi - li-um su - um mi - - - sit, fi -
 xit nos De - - - - us fi - li-um su - um mi - - - sit,
 xit nos De - - - - us fi - li-um su - um mi -
 nos De - us fi - li-um su - um mi - sit, fi -

365

li-um su - um mi - sit, fi - li - um su - - - - um mi - sit, in si - mi -
 fi - li-um su - um mi - - - - sit in si - mi - - li - tu - di -
 sit in si - mi - li - tu - di - nem car - - - - nis pec -
 li-um su - um mi - - - - sit in si - mi - li - tu - di - nem,

370

li - tu - di - nem, in si - mi - - li - tu - di - nem car - - - nis pec -
 nem car - nis pec - ca - - - - ti, in si - mi - li - tu - di -
 ca - - - - ti, in si - mi - li - tu - di - nem car - - -
 in si - mi - li - tu - di - nem car - nis pec - ca - - - - ti,

375

ca - - - - ti, ut e - - os qui sub
 nem car - nis pec - ca - ti, ut e - os qui sub leg - ge
 nis pec - ca - ti, ut e - os qui sub leg - ge e - rant re - di -
 ut e - - os qui sub leg - ge e - rant re -

380

Orig. unklar

leg - ge e - rant re - di - me - ret, ut e -
 e - rant re - di - - me - ret, ut e - os qui sub leg -
 me - ret, ut e - - os qui sub qui sub leg - - -
 di - me - ret, ut e - os qui sub leg - - - -

385

os qui sub leg - ge e - - - rant re - di - - me - ret.
 ge e - rant, qui sub leg - ge e - rant re - di - me - ret.
 ge e - rant, qui sub leg - ge e - rant re - di - me - ret.
 ge e - rant re - di - - - me - ret.

XXIII Nos pueri tibi principi

Jachet de Mantova 1483-1559
Jacques Colebault

21

i, pri - mum im - pe - ri - - - i tu - - - - i

im - pe - ri - - - i tu - - - i an - num fe - li - ci - ter,

Orig. Pausen

i tu - - - - i an - num fe - li - ci - ter ex - ces - sis -

ri - i tu - - - - i an - num fe - li - ci -

26

an - num fe - li - ci - ter ex - ces - sis - - - - - se,

an - num fe - li - ci - ter ex - ces -

se, an - num fe - li - ci - ter ex - ces - sis - se, an -

ter ex - ces - - - - - sis - se, an - num fe -

31

ex - ces - sis - - - - - se,

sis - - - se, ex - ces - sis - - - - - se, o - pta - mus i -

num fe - li - ci - ter ex - - - - ces - sis - se, o - pta - mus i - dem

li - ci - ter ex - ces - - - - - sis - se, o - pta - mus i - dem,

36

o - pta - mus i - dem ti - - - - -

dem, o - pta - mus i - - - - dem ti - bi in po - ste - rum

ti - bi, o - pta - mus i - dem ti - bi

o - pta - mus i - dem, o - pta - - - - mus in po - ste -

XXIII Nos pueri tibi principi

Jachet de Mantova 1483-1559
Jacques Colebault

84

qua nos De-o di-ca - - - - - tos ce-te-ros - que tu - ae di - ti -
 nos De - o di - ca - - - - - tos, qua nos De - o di - ca - - - - - tos ce-te-ros -
 tos, qua nos De - o di-ca - - - - - tos
 qua nos De - o, qua nos De - o di - ca - - - - -

90

o - nis ho - mi - nes, ce - te - ros -
 que tu - ae di - ti - o - - - - - nis ho -
 ce - te - ros - - - - - que, ce - te - ros - que tu - - - - -
 tos ce - te - ros - que tu - ae di - ti - o - nis ho - mi -

95

que tu - - - - ae di - ti - o - nis ho - - - - mi - nes
 mi - nes i - - - - ta
 ae di - ti - o - nis ho - mi - nes i - ta re - ge - - - -
 nes, ho - - - - mi - nes i - ta re - ge - re,

100

i - ta re - ge - - - - re ac mo - de - ra - ri pos - sis
 re - ge - - - - re ac mo - de - ra - ri pos - - - -
 re ac mo - de - ra - - - - ri pos - - - -
 i - ta re - ge - re ac mo - de - ra - ri pos - - - -

XXIII Nos pueri tibi principi

Jachet de Mantova 1483-1559
Jacques Colebault

105

ut Ec - cle - si - ae pa - tro - ni pa - tris -
sis ut Ec - cle - si - ae pa - tro - ni pa - tris - que
sis ut Ec - cle - si - ae pa - tro - ni pa - tris -
sis ut Ec - cle - si - ae pa - tro - ni pa - tris -

112

que pa - tri - ae co - gno - mi - ne ce - le - bre - ris,
pa - tri - ae co - gno - mi - ne ce - le - bre -
que pa - tri - ae co - gno - mi - ne, co -
que pa - tri - ae co - gno - mi - ne

117

co - gno - mi - ne ce - le - bre - ris, co - gno - mi -
ris, co - gno - mi - ne ce - le - bre - ris, co - gno - mi - ne
gno - mi - ne ce - le - bre - ris, ce -
ce - le - bre - ris, co - gno - mi - ne ce - le -

122

ne ce - le - bre - ris.
ce - le - bre - ris, ce - le - bre - ris.
le - bre - ris, co - gno - mi - ne ce - le - bre - ris.
bre - ris, co - gno - mi - ne ce - le - bre - ris.

XXIV O salutaris hostia

Cantus G2
O sa - lu - ta - ris ho - sti - - - a

Altus G2
O sa - lu - ta - ris ho - sti - - - - a

Tenor C1
O sa - lu - ta - ris ho - sti - a

Bassus C3
O sa - lu - ta - ris ho - - - sti - a

8
quem cae - - - li pan - dis ho - sti - - - - um
quem cae - li pan - - dis ho - - - - sti - um
quem cae - li pan - dis ho - - - - sti - um
quem cae - li pan - - dis ho - - - - sti - um

15
bel - - - la pre - munt ho - sti - li - a bel - la pre -
bel - la pre - - - munt ho - sti - li - a, bel - la pre -
bel - la pre - - - - munt ho - sti - li - a
bel - - - la pre - munt, bel - la pre -

20
munt ho - sti - - - li - a da ro - bur fer au - xi - li - um, au - xi - li -
munt ho - sti - li - a da ro - bur fer au - xi - li - um, da ro - bur
pre - munt ho - sti - li - a da ro - bur fer, da ro - bur fer au -
munt ho - sti - li - a da ro - bur fer au - xi - li - um, au - xi - li -

XXIV O salutaris hostia

Giovanni Nasco?-c. 1561

27

um, da ro - bur fer au - xi - li - um, au - - - xi - li - um.

fer au - xi - li - um.

xi - li - um, da ro - bur fer au - xi - - - li - um.

8 um, da ro - bur fer au - xi - li - um, au - - - - xi - li - um.

Cantus
8 Si bo - na su - sce - pi - mus, si bo - na su - sce - pi - mus de ma -

Altus
8 Si bo - na su - - - sce - pi - mus, su - sce - - -

Tenor
8 Si bo - na su - sce - pi - mus, si

Bassus
8 Si bo - na su - sce - pi - mus, su - sce -

7
8 nu Do - mi - ni, de ma - nu Do - - - - - mi -

8 pi - mus de ma - nu Do - - - - mi - ni ma - la au -

8 bo - na su - sce - pi - mus de ma - nu Do - mi - ni, de ma - - - nu Do - - -

8 pi - mus de ma - nu Do - mi -

13
8 ni ma - la au - - - tem qua - re non su - sti - ne - a - - -

8 tem, ma - la au - - - tem qua - re non su - sti - ne -

8 mi - ni ma - la au - tem qua - re non su - sti - ne - a - - -

8 ni ma - la au - tem qua - re non su - sti - ne - a -

20
8 mus, Do - mi - nus de - dit Do - mi - nus ab - stu - lit Do - mi -

8 a - mus, Do - mi - nus de - dit Do - mi - nus ab - stu - lit

8 mus, Do - mi - nus de - dit Do - mi - nus ab - stu - lit Do -

8 mus, Do - mi - nus de - dit Do - mi - nus ab - stu - lit

XXV Si bona suscepimus

Costanzo Porta 1529-1601

27

nus ab - - - - - stu - lit sic - ut Do - mi - no, sic - ut Do - mi -
 Do - mi - nus ab - - - - - stu - lit sic - ut Do - mi - no pla - cu - it, sic - ut Do -
 mi - nus ab - - - - - stu - lit sic - ut Do - mi - no pla - cu - it

Do - - - - - mi - nus ab - - - - - stu - lit sic - ut Do -

33

no pla - - - - - cu - it I - ta fa - ctum est, sit no -
 mi - no pla - cu - it I - ta fa - ctum est, sit no - men
 I - ta fa - ctum est, i - ta fa - - - - - ctum est, sit no - men

mi - no pla - - - - - cu - it I - ta fa - - - - - ctum est,

39

men Do - mi - ni, sit no - men Do - mi - ni be - - - - - ne - di - ctum,
 Do - mi - ni, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum,
 Do - mi - ni be - ne - di - ctum, sit no - men Do - mi - ni be - - - - - ne - di -
 sit no - men Do - mi - ni, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di -

46

sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum.
 sit no - men Do - - - - - mi - ni, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum.
 ctum, sit no - men Do - mi - ni, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum.
 ctum, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum.