

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΡΑΧΑΝΗΣ-ΚΛΟΥΒΑΤΟΣ**

**ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΣΤΑ ΤΡΙΦΩΝΑ ΜΟΤΕΤΑ ΤΟΥ  
GUILLAUME DE MACHAUT**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Επιβλέπων καθηγητής:  
Γεώργιος Φιτσιώρης**

**ΑΘΗΝΑ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2017**

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....</b>	<b>ii</b>
<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....</b>	<b>iii</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....</b>	<b>1</b>
Guillaume de Machaut: Η ζωή και το έργο του.....	1
Ιστορική επισκόπηση του μεσαιωνικού μοτέτου.....	3
<b>ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΤΑ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΜΟΤΕΤΩΝ.....</b>	<b>6</b>
Guillaume de machaut: Τα τρίφωνα μοτέτα.....	6
Οι τενόροι των μοτέτων.....	8
Η ισορρυθμική οργάνωση των τενόρων.....	16
Contrapunctus simplex – Contrapunctus diminutus.....	22
Περί συνήχησης (α): Τα διαστήματα.....	24
Περί συνήχησης (β): Οι τρίφωνες συνηχήσεις.....	26
Οι διαδοχές των συνηχήσεων.....	34
<b>ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΜΟΤΕΤΩΝ.....</b>	<b>40</b>
Οι τεχνικές σύνθεσης και οι τύποι ύφανσης στον όψιμο μεσαίωνα.....	40
I. Η τεχνική σύνθεσης των μοτέτων (πολλαπλές δίφωνες αντιστίξεις).....	41
II. Παραλλαγή (α) της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων.....	49
III. Παραλλαγή (β) της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων.....	53
IV. Εξαιρετικές περιπτώσεις.....	56
Συμπεράσματα.....	59
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>62</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>63</b>

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η παρούσα μελέτη επισφραγίζει τη σπουδή μου στο αντικείμενο της ιστορικής και συστηματικής μουσικολογίας. Κατά τα πέντε έτη σπουδών απέκτησα, πέρα από ευάριθμες γνώσεις, την ανάγκη της έκφρασης για τη μουσική. Αυτό που φάνταζε αρχικά ακατόρθωτο, η περιγραφή μιας άυλης τέχνης, πραγματοποιείται στις παρούσες σελίδες.

Πρώτον απ' όλους, ευχαριστώ τον Γ. Φιτσιώρη ως καθηγητή, μέντορα και πρότυπο. Μέσα από τις "θερμόαιμες" παραδόσεις του άνοιξαν οι ορίζοντές μου ως προς τον τρόπο αντίληψης και λόγου περί μουσικής, πάντα από μια ιστορική πλευρά. Η ενασχόληση με τα μοτέτα του Machaut, κατόπιν προτροπής του, με ωφέλησε με αναρίθμητους τρόπους. Σαν επίδοξος συνθέτης, μου δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσω το ύστερο μεσαιωνικό ιδίωμα και να παρατηρήσω τον τρόπο που ο νους ενός δημιουργού μπορεί να πλάσει υψηλού επιπέδου τέχνη, δίχως τα εργαλεία του τονικού συστήματος. Ευχαριστώ τον Ι. Φούλια για τη διαυγή διδασκαλία του και τις συμβουλές περί της ορθής επιστημονικής μεθοδολογίας. Επίσης, είμαι ευγνώμων στον Α. Καλογερά καθώς, ως το "αντίπαλο δέος" της μουσικολογίας, με καθιστά σταδιακά ρέκτη της σύνθεσης.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου που με στήριξαν, τα στελέχη του ΠΝ που αφουγκράστηκαν τις πνευματικές μου αναζητήσεις και την Τ. Σ. για όλα.

### Guillaume de Machaut: Η ζωή και το έργο του

Ο Machaut υπήρξε μία από τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες του 14ου αιώνα, όντας ποιητής και συνθέτης. Η καταγωγή του έλκεται από την επαρχιακή περιοχή Champagne της Γαλλίας, πιθανώς από την πόλη της Reims ή από τη Machault. Εκεί γεννήθηκε, κατά προσέγγιση, στο κατώφλι του 14ου αιώνα και απεβίωσε στη Reims τον Απρίλιο του 1377. Λεπτομέρειες της ζωής του συνθέτη σώζονται στη βιογραφία του, η οποία παρέχει στοιχεία για τον βίο του από το 1323 και έπειτα. Από τη συγκεκριμένη χρονιά βρισκόταν στην υπηρεσία του Jean de Luxembourg, βασιλιά της Βοημίας, στην Reims.<sup>1</sup>

Σύμφωνα με τα παπικά διατάγματα της εποχής και τη διαταγή του βασιλιά, ο Machaut απολάμβανε εκκλησιαστικά προνόμια και θέση στον κλήρο (κανονάριος) με ανάλογο μισθό. Αυτό ήταν ένα μέσο εξασφάλισης επιπρόσθετου εισοδήματος που αξιοποιούσαν οι Πάπες για να διασφαλίσουν την ευημερία και την πίστη των ευγενών υπηκόων τους. Τα καθήκοντα δεν ήταν καθόλου επαχθή, μόνο που υπήρχε η υποχρέωση να ψάλλει στα Officia για έναν μικρό αριθμό λειτουργιών ανά έτος. Ο Machaut, λοιπόν, αν και δεν υπήρξε ορκισμένος ιερέας κατάφερε τοιουτοτρόπως να εξασφαλίζει το βιοπορισμό του και, κατ' επέκταση, να αξιοποιεί τη δυνατότητα να απουσιάζει σε ταξίδια μακριά από την Reims.<sup>2</sup>

Η παρακαταθήκη των έργων του, φροντισμένη από τον ίδιο, περιέχει πλούτο τόσο ως προς τον όγκο, την ποιητική και συνθετική δεινότητα, όσο και ως προς την ποικιλία των ειδών με τα οποία καταπιάστηκε. Ο ίδιος φρόντισε να επιμεληθεί τη συλλογή της εργογραφίας του και, μάλιστα, στο *Le livre dou voir* (1363-1365) αποκαλύπτει την αυτογνωσία του ως σημαντικού δημιουργού, παρέχοντας στοιχεία για την παραγωγή, τη διάδοση και τη μελοποίηση των ποιημάτων του.<sup>3</sup> Επίσης, σ' αυτό το βιβλίο περιγράφεται η διαδικασία σύνθεσης του κειμένου και της μουσικής, ενώ υπάρχουν και νύξεις για την ταυτόχρονη σύλληψη κειμένου-μουσικής με γνώμονα το συναίσθημα που εγείρει ένα εμπειρικό γεγονός. Επιπλέον, αναλύεται η καταγραφή, η παρασήμανση, η αντιγραφή και η διάδοση των μουσικών έργων του, όπως και οι συνθήκες εργασίας και παραγωγής. Ο ίδιος τονίζει το ρόλο της ακοής σαν βάση αισθητικής πρόσληψης και τελικού ελέγχου του έργου.<sup>4</sup>

Το μεγαλύτερο μέρος της δημιουργίας του περιλαμβάνει ποίηση, μη μελοποιημένη, ως επί το πλείστον. Σ' αυτήν περιέχονται 15 αφηγηματικά *dits*, τουλάχιστον 9000 στίχων το καθένα, και μια συλλογή λυρικής ποίησης, η λεγόμενη *Remede de Fortune* ή *Loange des*

---

1 Wulf Arlt – Stanley Sadie, λήμμα "Machaut, Guillaume de" στο Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 15, σελ. 478.

2 Richard Hoppin, *Medieval music (A Norton Introduction to Music History)*, W. W. Norton, New York 1978, σελ. 397-398.

3 Arlt, ό.π., σελ. 479.

4 Ό.π., σελ. 479-480.

*dames* (γραμμένη πριν από το 1342), περίπου 280 ποιημάτων με θέμα την ιπποτική αγάπη.<sup>5</sup> Η ποίησή του αποκαλύπτει διάφορες πτυχές του εαυτού του και του αυλικού περιγύρου του στην Reims. Λόγου χάρη, πληροφορούμαστε για τις αναπηρίες του, όπως την ποδάγρα και την τύφλωση από το ένα μάτι, τις εμπειρίες του από το μεγάλο λοιμό που μάλιστα την Ευρώπη (1348-1349) και την πολιορκία της Reims από τους Άγγλους (1337-1453). Από μια φωτεινότερη πλευρά, η ποίηση του Machaut φανερώνει το ενδιαφέρον του για τα γεράκια, την ιππασία και τη φύση. Παραδόξως, σχεδόν τίποτα δεν αναφέρεται για την κληρική πλευρά της ζωής του, καθώς φαίνεται ότι δεν απασχολούσε τη σκέψη του, πέραν του βιοποριστικού παράγοντα. Αντιθέτως, όπως προδίδεται από τα *dits* του, μοιραζόταν την άσωτη ζωή του κυρίου του.<sup>6</sup>

Ως συνθέτης καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση στην εποχή του, αφού έφερε σε επαφή την παράδοση της θρησκευτικής μονοφωνίας και των νέων συνθετικών πρακτικών της *Ars Nova*. Η ποικιλία των μορφών με τις οποίες ασχολήθηκε είναι εκπληκτική, καθώς και το ότι απευθυνόταν σ' ένα ευρύ ακροατήριο από ευγενείς μέχρι κληρικούς.<sup>7</sup> Ο Machaut, για πρώτη φορά στην ιστορία, αξιοποίησε γαλλικό κείμενο στα έργα των *formes fixes*. Οι 41 πολυφωνικές μπαλάντες, τα 22 *rondeau* και τα 38 *virelai* αποτελούν παραδείγματα εξέλιξης του ύστερου μεσαιωνικού ύφους, γραμμένα μετά το 1356.<sup>8</sup> Τα 19 *lais* βασίζονται στη μελωδική κατασκευή της σχολής των τρουβέρων και γι αυτό θεωρούνται, κατά μία άποψη, τα πιο αναχρονιστικά έργα του.<sup>9</sup> Η λειτουργία της *Notre Dame* υπήρξε η πρώτη κυκλική μουσική επένδυση του *Ordinarium* στην ιστορία της δυτικής μουσικής. Όσον αφορά το *Hoquetus David* φαίνεται ότι ο συνθέτης στράφηκε συνειδητά προς την παλαιά τεχνοτροπία, προς τιμήν της στέψης του Καρόλου V.<sup>10</sup> Τα 23 *motets* καταλαμβάνουν ξεχωριστό μέρος στην παρούσα μελέτη και θα αναλυθούν αργότερα.

Ο Machaut προς το τέλος της ζωής του είχε κύριο μέλημα τη συγκέντρωση και ολοκλήρωση του έργου του. Το επιστέγασμα της προσπάθειας αυτής ήταν η συγγραφή του *Προλόγου* (1372). Εκεί πραγματεύεται τους τρεις κύριους παράγοντες της σύνθεσης (*Scens*, *Retorique* και *Musique*) και τον τρόπο που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.<sup>11</sup> Γενικότερα, αυτός ο οδηγός περιγράφει λεπτομερώς τα ταλέντα και τις ικανότητες που απαιτούνται για να γίνει κανείς ένας δεξιότεχνος της ποίησης και καταλογογραφεί τις δημοφιλέστερες μορφές της εποχής. Γραμμένος προς το τέλος της ζωής του, ο Πρόλογος αποτελεί ταυτόχρονα μια εισαγωγή αλλά και μια περίληψη της δημιουργικής του πορείας. Ας ιδωθεί, λοιπόν, σαν μια πρόσκληση γνωριμίας με το έργο ζωής και τα καλλιτεχνικά ιδανικά του συνθέτη.<sup>12</sup>

5 Ο.π., σελ. 478.

6 Hoppin, ό.π., σελ. 399.

7 Deborah McGrady – Jennifer Bain, "Introduction", στο: Deborah McGrady – Jennifer Bain (επιμ.), *A companion to Guillaume de Machaut*, Brill, Boston 2012, σελ. 4.

8 Ο.π., σελ. 5.

9 Hoppin, ό.π., σελ. 403.

10 Jared Hartt, "Les doubles hoques et les motes: Guillaume de Machaut 's Hoquetus David", *Plainsong and Medieval Music* 21/2, σελ. 137.

11 Arlt, ό.π., σελ. 481.

12 Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut: A guide to research*, Garland Publications, New York 1995, σελ. 204.

## Ιστορική επισκόπηση του μεσαιωνικού μοτέτου

Το μοτέτο υπήρξε μια από τις αξιολογότερες μορφές της πολυφωνικής μουσικής από τον 13ο μέχρι και το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Αν επιχειρήσουμε να ορίσουμε τα χαρακτηριστικά του μοτέτου, αυτά πρέπει να ειπωθούν υπό το πρίσμα συγκεκριμένου τόπου και χρόνου. Ο Johannes de Grocheio, περίπου το 1300, ορίζει περιεκτικά και επακριβώς την έννοια του μοτέτου, στην πραγματεία του με τίτλο *De Musica*:

Το μοτέτο είναι ένα [είδος] αποτελούμενο από διάφορα στοιχεία, αφού περιλαμβάνει ευάριθμα ποιητικά κείμενα ή ποικίλες δομές από συλλαβές, που συνυπάρχουν κάθε στιγμή. Και είναι έτσι διότι σε ένα μοτέτο υπάρχουν τρεις με τέσσερις φωνές. Κάθε φωνή πρέπει να έχει συλλαβική δομή, εκτός από τον τενόρο που σε κάποια [μοτέτα] εκφέρει κείμενο, ενώ σε άλλα όχι. Κάθε φωνή πρέπει να συνυπάρχει με την άλλη με κάποια από τις τέλειες συμφωνίες, δηλαδή τέταρτη, πέμπτη και οκτάβα, όπως πραγματευτήκαμε νωρίτερα. Αυτή η μουσική δε θα πρέπει να εκτελείται σε απλό κοινό [vulgaribus] επειδή είναι αγνώμονες της εκλέπτυνσής της, ούτε ευχαριστούνται κατά την ακρόασή της, αλλά ενώπιον του κλήρου [literatis], ο οποίος αναζητά την αρτιότητα στην τέχνη.<sup>13</sup>

Όπως γίνεται αντιληπτό, το μοτέτο, ως μορφή υψηλής τέχνης που ανθούσε κατά τον ύστερο μεσαίωνα, απευθυνόταν σε μορφωμένο ακροατήριο. Ο όρος motetus προέρχεται από τη γαλλική λέξη mot (λέξη), ήδη από τον 13ο αιώνα, περιγράφοντας τη φωνή που έφερε κοσμικό γαλλικό κείμενο.<sup>14</sup> Το μεσαιωνικό, λοιπόν, μοτέτο ήταν μια πολυφωνική σύνθεση, όπου η θεμελιώδης φωνή (ο τενόρος) ήταν οργανωμένη με μοτίβα επαναλαμβανόμενων ρυθμικών σχημάτων, ενώ οι υπόλοιπες φωνές (έως και τρεις) κινούνταν σε μια ρυθμικά πυκνότερη επιφάνεια, σχεδόν πάντα με διαφορετικά κείμενα στα λατινικά ή τα γαλλικά.<sup>15</sup> Ο Johannes de Grocheio, στην ίδια πραγματεία, προσφέρει μια σειρά συμβουλών για τον τρόπο οργάνωσης ή σύνθεσης της φωνής του τενόρου:

Οποιοσδήποτε επιθυμεί να συνθέσει αυτά τα είδη μουσικής [μοτέτο, organum και hoquetus] πρέπει αρχικά να οργανώσει ή να συνθέσει τον τενόρο και να του προσδώσει [ρυθμικό] τρόπο και μέτρο. Η κύρια φωνή πρέπει να σχεδιαστεί πρώτη, αφού με τη βοήθειά της μορφοποιούνται και οι υπόλοιπες, σαν τη φύση, η οποία όταν δημιουργεί τα ζώα, πρώτα δημιουργεί τα κύρια όργανα όπως την καρδιά, το συκώτι και τον εγκέφαλο. Με τη βοήθεια αυτών σχηματίζονται και τα υπόλοιπα [όργανα]. Χρησιμοποιώ το όρο της οργάνωσης [ordinare] επειδή στα μοτέτα και στο organum ο τενόρος προέρχεται από μια παλαιά μελωδία και είναι ήδη σχεδιασμένος, αλλά λαμβάνει [ρυθμικό τρόπο] και κατάλληλο μέτρο από τον συνθέτη. Χρησιμοποιώ τον όρο της σύνθεσης [componere] επειδή ο τενόρος δημιουργείται εξ αρχής, τροποποιείται και χρησιμοποιείται σύμφωνα με την επιθυμία του συνθέτη.<sup>16</sup>

13 Christopher Page, "Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation", *Plainsong and Medieval Music* 2/1, 1993, σελ. 36. Ο Guillaume Durand (θ. 1334) εκφράζει μια άκρως αντίθετη άποψη προς τον Grocheio, καθώς το συγκεκριμένο εκτέλεσης ενός μοτέτου ενδέχεται να είναι διαφορετικό του εκκλησιαστικού περιβάλλοντος: "Η ασεβής και περίεργη μουσική των μοτέτων και παρομοίων συνθέσεων δεν πρέπει να εκτελείται στην εκκλησία". Βλ. Ernest Sanders – Peter Lefferts – Stanley Sadie, λήμμα "Motet" στο Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σελ. 200.

14 Hoppin, ό.π., σελ. 325.

15 Sanders – Lefferts – Sadie, ό.π., σελ. 190.

16 Page, "Johannes de Grocheio...", ό.π., σελ. 39.

Η λατινική γλώσσα κυριαρχεί στο μοτέτο της Ars Nova, όχι μόνο με θρησκευτική θεματολογία<sup>17</sup> αλλά και με τελετουργική, επαινετική, πολιτική ή πολεμική, ενώ μια μειοψηφία των μοτέτων με γαλλικά κείμενα πραγματεύονται τον ιπποτικό έρωτα. Η ταυτόχρονη ύπαρξη δύο κειμένων στις υψηλότερες φωνές, ακόμα και στις δύο αυτές διαφορετικές γλώσσες, ενδεχομένως να δυσχεράνει την κατανόηση, αν και τα κείμενα μπορεί να είναι διαθέσιμα στην παρτιτούρα ή αντιγραμμένα ξεχωριστά για μια πιο άνετη ανάγνωση.<sup>18</sup> Τα μοτέτα της εποχής αυτής αποτελούνται από στροφικές παραλλαγές, ενώ η αίσθηση της επαναληψιμότητας των ρυθμικών μοντέλων υποστυλώνει τη δομή. Θα ήταν ενδιαφέρον να παρομοιάσουμε την ακουστική αντίληψη των δομικών σχέσεων σε ένα μοτέτο με την οπτική εντύπωση της γοθτικής αρχιτεκτονικής.

Γενικότερα, κάθε ανάλυση της μουσικής ενός μεσαιωνικού συνθέτη θα πρέπει να εξετάζει τον τρόπο χειρισμού του τενόρου. Καθώς η μελωδία της φωνής αυτής προϋπάρχει της εκάστοτε σύνθεσης (*cantus prius factus*) αναπόφευκτα κατέχει βαρύνουσα σημασία στην οργάνωσή της, επιτελώντας δύο κύριες λειτουργίες. Οδηγεί στην πτώση με το κατιόν βήμα και καταλαμβάνει το χαμηλότερο στρώμα του μουσικού χώρου. Έτσι, η διαστηματική ακεραιότητα των συνηγήσεων βασίζεται, κατά κανόνα, σ' αυτόν.<sup>19</sup> Το ενδιαφέρον της μελέτης έγκειται στις τεχνικές που ο συνθέτης μετέρχεται για την οργάνωση των τενόρων του, την επακόλουθη ιεράρχηση των πτώσεων και τη μορφοποίηση της τρίφωνης ύφανσης.

Ας εξετάσουμε από μια ιστορική σκοπιά τη σύνθεση του μοτέτου, σύμφωνα με τις πραγματείες του 14ου αιώνα. Ο σκοπός δεν είναι να κατανοήσουμε απόλυτα τον παλαιό νου, αλλά να αισθανθούμε τη χρονική απόσταση από το σημερινό θεωρητικό τρόπο σκέψης μέσα από τα γραπτά των θεωρητικών της εποχής. Ο Egidius de Murino, σύγχρονος του Machaut, στην πραγματεία *De motettis componendis*, περιγράφει τη διαδικασία σύνθεσης σε τρία βήματα:

### Το 1ο βήμα

Πάρε αρχικά τον τενόρο από κάποιον αντιφωνικό ή απαντητικό ή άλλο ψαλμό του Αντιφωνάριου, με τα λόγια να συμφωνούν με το θέμα που επιθυμείς να πραγματευτείς στο μοτέτο.

### Το 2ο βήμα

Οργάνωσε τον [τενόρο] σε τέλειο ή ατελή [ρυθμικό] τρόπο.

### Το 3ο βήμα

Σύνθεσε μουσική για την *triplum* και τη *motetus* και, τελικά, πρόσθεσε κείμενο στις υψηλότερες φωνές.<sup>20</sup>

---

17 Ο Johannes de Grocheio (1300 περίπου) αναφέρει: "Τα μοτέτα ήταν καλύτερο να εκτελούνται παρουσία του κλήρου στις τελετές". Βλ. Christopher Page, "Around the performance of the 13th century motet", *Early Music* 28/3, 2000, σελ. 348.

18 Ό.π., σελ. 351. Ο Jacques de Liege (1325) επιβεβαιώνει: "Οι φωνές των μοτέτων μερικές φορές εκτελούνται ξεχωριστά, χωρίς τον τενόρο".

19 Kevin Moll, "Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony", *Current Musicology* 64, 2001, σελ. 29.

20 Jared Hartt, "Tonal and Structural Implications of Isorhythmic Design in Machaut's Tenors", *Theory and Practice* 35, 2010, σελ. 58-59.

Όπως φαίνεται, ο συνθέτης έχει ως υλικό μια συλλογή φθόγγων, τη χωρίζει σε τμήματα και προσθέτει ρυθμό στο καθένα. Τέλος, προσθέτει τις υψηλότερες φωνές, με κείμενο σε κάθε μία.

Ο Johannes de Grocheio, στη συνέχεια της πραγματείας *De Musica*, αναφέρεται αναλυτικότερα στο τρίτο βήμα της σύνθεσης, κατά Egidius, εξηγώντας τον τρόπο καλύτερης συνήχησης των φωνών πάνω από τον τενόρο:

Η motetus πρέπει να συντεθεί πάνω του και να ηχεί σε διάστημα πέμπτης όσο το δυνατόν περισσότερο. Χάρη ευφωνίας μπορεί συχνά να ανέβει ή να κατέβει. Η triplum πρέπει να προστεθεί σε αυτές και να ηχεί με τον τενόρο όσο πιο συχνά γίνεται σε οκτάβα. Χάρη ευφωνίας μπορεί να στέκεται σε ενδιάμεσες θέσεις ή ακόμα να κατεβαίνει και στην πέμπτη. Αν και πλήρεις συνηχήσεις μπορούν να προκύψουν από αυτές τις τρεις φωνές, η quadruplum μπορεί να προστεθεί για να παραχθούν συμφωνίες, όταν οι υπόλοιπες φωνές είτε κινούνται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, είτε έχουν κάποια στιγμιαία παύση ή σιγή.<sup>21</sup> Κατά τη σύνθεση του organum [duplum], οι συνθέτες παράγουν όσο το δυνατόν περισσότερη ποικιλία του [ρυθμικού] τρόπου γίνεται, αλλά κατά τη σύνθεση των μοτέτων και άλλων ειδών διατηρούν την [τροπική] ενότητα.<sup>22</sup>

Ένα ζήτημα που απασχολεί τους μελετητές είναι η σειρά της σύλληψης των φωνών κατά τη σύνθεση. Όσον αφορά τα μοτέτα μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι η επιλογή του τενόρου, η ρυθμική επεξεργασία του και η σύνθεση των υψηλότερων φωνών είναι μια σειρά διαδοχικών βημάτων. Υποθέτω, όμως, ότι τα δύο τελευταία βήματα δεν είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους, ειδικά για τον Machaut. Έχοντας αυτό στο νου μας μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μουσική, σε ένα βαθμό, συλλαμβάνεται διαδοχικά, αλλά στις τελευταίες φάσεις ενδέχεται να υπάρχει και ταυτόχρονη σύλληψη. Ακόμα και οι βήμα-προς-βήμα οδηγίες του Egidius πιθανότατα προορίζονταν για τον ερασιτέχνη και δεν μπορούν να παραστήσουν με βεβαιότητα τον τρόπο με τον οποίο συνέθετε ένας έμπειρος συνθέτης, σαν τον Machaut, τις υψηλότερες φωνές.

Προς επίρρωση της άποψης, η Fuller στη μελέτη της για το χειρισμό της συνήχησης κατά τον ύστερο μεσαίωνα αναφέρει ότι τα εγχειρίδια της πολυφωνίας είναι πρωτόλεια κείμενα, τα οποία "... σίγουρα δεν απευθύνονταν στους έμπειρους ψάλτες ή ακόμα και στους μαθητευόμενους συνθέτες μοτέτων".<sup>23</sup> Οπότε, το πραγματικό ζήτημα είναι κατά πόσο ένας συνθέτης της εποχής συνελάμβανε τα έργα του οριζόντια-διαδοχικά ή κάθετα-ταυτόχρονα. Άραγε, οι συνθέτες και οι ακροατές άκουγαν σύνολα μελωδιών που συνδυάζονται εύηχα, όπως συμβουλεύει παραπάνω ο Grocheio, ή μελωδίες που προέκυπταν από την κίνηση της μιας "συγχορδίας"-συνήχησης προς την επόμενη; Αν και είναι αδύνατο να απαντήσουμε με βεβαιότητα, καθώς απέχουμε αιώνες από την εποχή εκείνη, πιστεύω ότι και οι δύο προοπτικές είναι πιθανές, χωρίς η μία να αποκλείει την άλλη. Στο εν λόγω ζήτημα θα επανέλθουμε αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας.

21 Πρβλ. επίσης, Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica: Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationlehre*, Reimer (επιμ.), Steiner, Wiesbaden 1972, σελ. 67-74. Ο Johannes de Garlandia κατηγοριοποιεί την ταυτοφωνία, οκτάβα, πέμπτη, τέταρτη και τρίτη ως συμφωνίες. Κατ' επέκταση οι ακροατές της τότε εποχής αντιλαμβάνονταν τις μουσικές στιγμές σε σχέση με τον τενόρο, τη φωνή που προφανώς δεν χάνεται ποτέ από την προσοχή.

22 Page, "Johannes de Grocheio...", ό.π., σελ. 40.

23 Sarah Fuller, "On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections", *Journal of Music Theory* 30, 1986, σελ. 39.



## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΤΑ ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΜΟΤΕΤΩΝ

### Guillaume de Machaut: Τα τρίφωνα μοτέτα

Όσον αφορά το συνθετικό έργο του Machaut, τα μοτέτα ακολουθούν το παραδεδομένο πρότυπο, με ορισμένες καινοτομίες. Συγκεκριμένα, το μοτέτο διανύει μια περίοδο ανάπτυξης, ενσωματώνοντας τις νέες μεθόδους μορφοποίησης κατά το πρότυπο των συνθέσεων του *Roman de Fauvel* και του Vitry, καθώς και της ισορρυθμίας του ύστερου μεσαίωνα. Τα 23 μοτέτα καταλαμβάνουν το παλαιότερο σωζόμενο τμήμα της εργογραφίας του Machaut, αντικατοπτρίζοντας μια δημιουργική περίοδο σχεδόν 35 ετών. Το μοτέτο υπ' αρ. 18 (*Bone pastor*) χρονολογείται με σχετική βεβαιότητα το 1324<sup>24</sup>, ενώ τα υπόλοιπα τρίφωνα είχαν όλα συντεθεί με το πέρας της παραγωγής του χειρογράφου MS C (1356).<sup>25</sup> Τα τετράφωνα, υπ' αρ. 5 (*Qui plus aime*) και υπ' αρ. 21-23 (*Veni creator spiritus-Plange, regni respublica-Inviolata genitrix*), φαίνεται ότι συντέθηκαν μετά τα μέσα του αιώνα, καθώς έχουν συνάφεια με πολιτικά γεγονότα της περιόδου 1358-1360.<sup>26</sup>

Με γνώμονα δομικά ή θεματικά χαρακτηριστικά φαίνεται ότι χρονολογικά νωρίτερα συντέθηκαν τα μοτέτα με γαλλικό κείμενο στις υψηλότερες φωνές και ύστερα αυτά με λατινικό κείμενο. Εξαιρείται το μοτέτο υπ' αρ. 9 (*O livoris feritas*), με λατινικό κείμενο, και το υπ' αρ. 20 (*Biaute patee de valour*), με γαλλικό κείμενο. Μόνο δύο μοτέτα, το υπ' αρ. 12 (*Corde mesto*) και το υπ' αρ. 17 (*O series summe rata*) συνδυάζουν λατινικό κείμενο στη *motetus* και γαλλικό στην *triplum*.<sup>27</sup> Το ασυνήθιστο στοιχείο είναι ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί γαλλικά ερωτικά κείμενα περισσότερο από τους συγχρόνους του και είναι τα συνδυάζει με ύμνους από τη Σαρακοστή και τη Μεγάλη εβδομάδα, αναμειγνύοντας την ερωτική ποιητική πλευρά με τα πάθη του Χριστού.<sup>28</sup> Αυτή η μείξη δημιουργεί μια πρόκληση στην ερμηνεία των μοτέτων και οδηγεί σε μια πολύπλευρη ανάγνωση, καθαρά κοσμικού νοήματος μέχρι τολμηρής αλληγορίας.

Η τρίφωνη ύφανση είναι το ειδοποιό χαρακτηριστικό των μοτέτων του συνθέτη που ανταποκρίνεται στην παράδοση της μορφής, αφού μόνο σε 4 από το σύνολο των 23 μοτέτων η ύφανση είναι τετράφωνη. Στα υπόλοιπα 19 τρίφωνα μοτέτα, οι δύο υψηλότερες φωνές εκφέρουν διαφορετικά κείμενα, τα οποία σχετίζονται συνειρμικά με την λειτουργικής προέλευσης μελωδία του τενόρου. Οι τενόροι, σαν γενικότερη παρατήρηση, κινούνται με μεγάλες αξίες σε αντίθεση με τις υψηλότερες φωνές που μετέρχονται πληθώρα ρυθμικών

24 Το μοτέτο υπ' αρ. 18 αποτελεί ένα από τα λίγα που μπορούν να χρονολογηθούν με σχετική βεβαιότητα. Αφού η *triplum* και η *motetus* αναφέρουν έναν αρχιερέα με το όνομα Guillaume, πολλοί μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για τον Guillaume de Trie, ο οποίος αναγορεύτηκε αρχιερέας της Reims το 1324. Έτσι, το μοτέτο φαίνεται ένα από τα πρωιμότερα του συνθέτη, ίσως γραμμένο με αφορμή την εν λόγω περίπτωση. Βλ. Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut*, ό.π., σελ. 296.

25 Το μοτέτο υπ' αρ. 4 ελλείπει από τον κώδικα MS C. Παρατηρώντας μια αναντιστοιχία στη δομή του χειρογράφου, ο Earp υποστηρίζει ότι το μοτέτο αυτό παραλείφθηκε κατά λάθος κατά την αντιγραφή. Βλ. Lawrence Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: The Manuscripts of Guillaume de Machaut*, διδακτορική διατριβή, Princeton University, Princeton 1983, σελ. 140-142.

26 Τα τετράφωνα μοτέτα έχουν κοντρατενόρο. Τα τρία τελευταία, που δεν περιλαμβάνονται στον κώδικα MS C, περιλαμβάνουν αναφορές για τα εν λόγω γεγονότα των ετών 1358-60. Πρωτοεμφανίζονται στον κώδικα MS Vg, περί το 1370.

27 Arlt, ό.π., σελ. 481-482.

28 Alice Clark, "The Motets Read and Heard", στο: Deborah McGrady – Jennifer Bain (επιμ.), *A companion to Guillaume de Machaut*, Brill, Boston 2012, σελ. 199.

σχηματισμών και *prolatio*.<sup>29</sup> Τέλος, παρουσιάζεται μετρική ποικιλία, ενώ διατηρείται η ισορρυθμική οργάνωση.<sup>30</sup>

Η καλλιτεχνική αξία της εργογραφίας του Machaut επικυρώνεται από τις αναφορές που συνεχίζονται μέχρι και τον 15ο αιώνα. Ο συνθέτης χαρακτηρίζεται ως "ο μέγας ρήτορας της νέας μορφής" και "το άνθος των ανθέων κάθε μελωδίας", ενώ επηρέασε διάφορες πνευματικές προσωπικότητες της εποχής εκείνης (E. Deschamps και Granson).<sup>31</sup> Η περίπτωση του Machaut είναι ίσως η πιο ασυνήθιστη για τα δεδομένα της εποχής στη συμβολή του είδους. Σε αντίθεση με άλλους συνθέτες της εποχής που παρέμειναν άδηλοι στα έργα τους, ο Machaut φρόντισε να αφήσει παρακαταθήκη όλη τη συνθετική του δημιουργία σε μια σειρά από πλήρεις κώδικες. Αυτή η φροντίδα επιτρέπει να γίνεται λόγος στη σημερινή εποχή για τα έργα του.

---

29 Ιωάννης Παπαθανασίου, *Εγχειρίδιο μουσικής παλαιογραφίας*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2002, σελ. 57-61.

30 Ο όρος της ισορρυθμίας εφευρέθηκε από τον F. Ludwig στις αρχές του 20ου αιώνα. Για μια εκτενή αναφορά βλ. Margaret Bent – Stanley Sadie, λήμμα "Isorhythm" στο: Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 12, σελ. 618-623.

31 Arlt, ό.π., σελ. 486-487.

## Οι τενόροι των μοτέτων

Όσον αφορά την προέλευση της μελωδίας των τενόρων, οι 20 εκ των 23 προέρχονται από λειτουργικές πηγές, καθώς φαίνεται στον Πίνακα 1.1.<sup>32</sup> Συγκεκριμένα, 11 έχουν επιλεγεί από απαντητικούς ψαλμούς, 4 από αντιφωνικούς, 1 από *introitus* και 1 από *graduale*.<sup>33</sup> Όπως αναφέρει η Clark, ο Machaut προτιμά εσωτερικά τμήματα των ψαλμών.<sup>34</sup> Από το σύνολο των 20 λειτουργικών τενόρων η προέλευση τριών παραμένει άγνωστη (υπ' αρ. 5, 13 και 18). Ακολουθεί ένας εποπτικός πίνακας, όπου αποκαλύπτεται ότι μόνο ένας τενόρος προέρχεται από την έναρξη του ψαλμού, 5 από το τέλος και 14 από το μέσον περίπου. Ο Machaut συνήθως χρησιμοποιεί το τμήμα του ψαλμού που εκφέρεται κείμενο.

Πίνακας 1.1: Οι λειτουργικές πηγές των τενόρων

### Μοτέτο/Τενόρος

1. **Amara valde** (Υπερβολική πικρία).

### Πηγή

Αντίφωνο από το Μ. Σάββατο: *Plange quasi virgo, plebs mea. Ululate, pastores, in cinere et cilicio; quia veniet dies Domini, magna et amara valde.*

2. **Suspiro** (Στενάζω).

Αντίφωνο από την ιστορία του Ιώβ: *Antequam comedam suspiro, et tamquam inundantes aquae sic rugitus meus, quia timor quern timebam evenit mihi, et quod verebar accidit. Nonne dissimulavi, none silui? Et jam quievi, et venit super me indignatio tua, Domine.*

3. **Quare non sum**

**mortuus?** (Γιατί δεν πέθανα;).

Απαντητικός ψαλμός από την ιστορία του Ιώβ: *Inclinans faciem meam ingemisco, commovebor omnibus membris meis; scio enim, Domine, quia impuitum me non dimittis; et si sum impius, quare non sum mortuus sed laboro?*

4. **Speravi** (Πίστευα).

*Introitus* από το Πεντηκοστάριο: *Domine, in tua misericordia speravi-, exultavit cor meum in salutari tuo: cantabo Domino, qui bona tribuit mihi.*

5. **Fiat voluntas tua**

(Γενηθήτω το θέλημά Σου)

Άγνωστου προελεύσεως.

32 Οι πληροφορίες για τη σύνθεση του Πίνακα 1.1 προέρχονται από το Παράρτημα Β στο Anne Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σελ. 294-331.

33 Ο Friedrich Ludwig αναγνωρίζει τη λειτουργική προέλευση 8 τενόρων, ο Gordon Anderson 6 επιπλέον, και η Sylvia Huot, ο Ernest Sanders και η Sarah Fuller από άλλον έναν ο καθένας. Για μια περίληψη αυτών των ανακαλύψεων βλ. Alice Clark, *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet*, διδακτορική διατριβή, Princeton University, 1996, σελ. 237-280.

34 Ό.π., σελ. 54-55.

**6. Et gaudebit cor vestrum** (Και η καρδιά σου θα χαίρεται).

Απαντητικός ψαλμός από την Έλευση: Sicut mater consolatur filios suos, ita consolabor vos, dicit Dominus; et de Jerusalem, civitate quam elegi, veniet vobis auxilium; et videbitis, **et gaudebit cor vestrum**.

**7. Ego moriar pro te** (Γι αυτό θα πέθαινα για σένα).

Αντίφωνο από την ιστορία των Βασιλέων: Rex autem David cooperto capite incendens lugebat filium, dicens: Absalon fili mi, fili mi Absalaon, quid mihi det ut ego moriar pro te, fili mi Absalon?

**8. Et non est qui adjuvet** (Και δε υπάρχει καμία βοήθεια).

Απαντητικός ψαλμός από την Κυριακή του Πάσχα: Circumdederunt me viri mendaces, sine causa flagellis ceciderunt me: sed tu, Domine defensor, vindica me. Ver. Quoniam tribulatio proxima est, **et non est qui adjuvet**.

**9. Fera pessima** (Το αγριότερο ζώο).

Απαντητικός ψαλμός από τη Σαρακοστή: Videns Jacob vestimenta Joseph, scidit vestimenta sua cum fletu, et dixit: **Fera pessima** devoravit filium meum Joseph.

**10. Obediens usque ad mortem** (Υπάκουος έως το τέλος).

Gradual από τη Μ. Πέμπτη: Christus factus est pro nobis **obediens usque ad mortem**, mortem autem crucis.

**12. Libera me** (Ελευθέρωσε με).

Απαντητικός ψαλμός από τη Σαρακοστή: Minor sum cunctis miserationibus tuis, Domine Abraham; in baculo meo transivi Jordanem istum, et nunc cum duabus turmis regredior. **Libera me**, Domine, de manibus Esau, quia valde contremittit cor meum, ilium timens.

**13. Ruina** (Ερείπια).

Αγνώστου προελεύσεως.

**14. Quia amore langueo** (Είμαι νοσηρά ερωτευμένος).

Αντίφωνο για τον εσπερινό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου: Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est. Quaesivi et non inveni; ilium vocavi et non respondit mihi. Invenerunt me custodes civitatis; percusserunt me et vulneraverunt me; tulerunt pallium meum custodes murorum. Filiae Jerusalem, nuntiate dilecto **quia amore langueo**.

**15. Vidi dominum** (Είδα τον Κύριο).

Απαντητικός ψαλμός από τη Σαρακοστή: **Vidi Dominum** facie ad faciem; et salva facta est anima mea.

**17. Super omnes speciosa**

(Η ομορφότερη όλων).

Αντίφωνο: Ave regina celorum, ave, Domina angelorum; salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta; Virgo gloriosa, **super omnes speciosa'**, vale, valde decora, et pro nobis semper exora Christum, alleluia.

**18. Bone pastor**

(Ο καλός ποιμένας).

Αγνώστου προελεύσεως.

**19. A Christo honoratus**

(Τιμημένος από το Χριστό).

Απαντητικός ψαλμός για τον άγιο Quintinus: Sanctus namque Quintinus urbe Roma genitus Domino ducente ad Gallias venit insignis et virtutibus gloriose **a Christo honoratus**.

**21. Tribulatio proxima est et non est qui adjuvet**

(Το βάσανο πλησιάζει και δεν υπάρχει βοήθεια).

Απαντητικός ψαλμός για την Κυριακή του Πάσχα: Circumdederunt me viri mendaces, sine causa flagellis ceciderunt me: sed tu, Domine defensor, vindica me. Ver. Quoniam **tribulatio proxima est, et non est qui adjuvet**.

**22. Apprehende arma et scutum et exurge**

(Σήκωσε ανάστημα, ασπίδα και σήκω).

Απαντητικός ψαλμός για τους Αγίους Πάντες: Posuit coronam capiti meo, et circumdedit me vestimento salutis, ad expugnandas gentes et omnes inimicos. Ver. Judica, Domine, nocentes me, expugna impugn antes me; **apprehenda arma et scutum et exurge** in adiutorium mihi.

**23. Ad te suspiramus gementes et flentes**

(Αναστενάζουμε για σένα με κλαυθμούς και οδυρμούς).

Αντίφωνο: Salve, regina mater misericordiae: Vita, dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exules, filii Hevae. **Ad te suspiramus, gementes et flentes** in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Σύμφωνα με το Παράδειγμα 1.1, ο τενόρος του μοτέτου υπ' αρ. 4 (Puisque la douce rousee) αντλεί τους φθόγγους του από το τμήμα του introitus, που φέρει τη λέξη *speravi*.

Παράδειγμα 1.1: Τμήμα introitus, λέξη *speravi*



Σε γενικές γραμμές, οι τενόροι των μοτέτων του Machaut φαίνεται ότι καταλήγουν με κατιόν βήμα.<sup>35</sup> Δεδομένου ότι οι ψαλμοί λήγουν έτσι, οι τενόροι που αντλούνται από το τέλος τους θα έχουν αυτό το χαρακτηριστικό. Εντούτοις, μια σύντομη εξέταση του ρεπερτορίου των ψαλμών αποκαλύπτει ότι δεν προκύπτει συχνά η κατάληξη μιας εσωτερικής λέξης με κατιόν βήμα. Είναι, λοιπόν, είναι αξιοσημείωτο ότι από τους 14 τενόρους που αντλούνται από την αρχή ή το μέσον μιας λειτουργικής πηγής, όλοι εκτός από 2 (υπ' αρ. 10 και 23), έχουν αυτό το χαρακτηριστικό. Ο τενόρος του μοτέτου υπ' αρ. 10 (Helas! Ou sera pris confort) λήγει με ένα επαναλαμβανόμενο φα.<sup>36</sup> Όμως, στην επανάληψη της μελωδίας του τενόρου, ο Machaut παραλείπει τον τελικό φθόγγο για να καταλήξει στο κατιόν βήμα σολ-φα. Στο τετράφωνο μοτέτο υπ' αρ. 23 (Inviolata genitrix) ο τενόρος καταλήγει με ένα ανιόν βήμα σολ-λα, αλλά ο συνθέτης φέρνει τον κοντρατενόρο κάτω από τον τενόρο εκτελώντας το κατιόν βήμα μι-ρε. Εν τέλει όλοι οι λειτουργικοί τενόροι έχουν το εν λόγω χαρακτηριστικό.<sup>37</sup> Ο σκοπός αυτής της εκτενούς περιγραφής είναι να αποδειχθεί ότι ο συνθέτης εσκεμμένα δημιουργούσε τη δυνατότητα για μια ισχυρή πτωτική ακολουθία με αυτόν τον τρόπο, κάτι που πραγματικά συμβαίνει σε όλα τα τρίφωνα λειτουργικά μοτέτα.<sup>38</sup>

Ο Πίνακας 1.2 περιλαμβάνει όλους τους τενόρους λειτουργικής προέλευσης, εξαιρώντας όσους έχουν κοσμική προέλευση<sup>39</sup>. Οι μελωδίες ποικίλουν στο μήκος, από 10 έως 40 φθόγγους, και οι μόνοι φθόγγοι που αλλοιώνονται είναι το σι και το φα. Οι μελωδίες των τριών αγνώστου προελεύσεως συμπεριφέρονται παρόμοια με τις υπόλοιπες ενισχύοντας την πιθανότητα να έχουν παρομοίως λειτουργική προέλευση. Τέλος, συμπεριλήφθηκαν και οι τενόροι των τετράφωνων μοτέτων (υπ' αρ. 5, 21, 22 και 23) για συνολικότερη έποψη.

Ο Πίνακας 1.3 συμπυκνώνει τα μελωδικά χαρακτηριστικά των λειτουργικών τενόρων. Στις πρώτες στήλες παρουσιάζεται ο αρχικός και ο τελικός (finalis) φθόγγος κάθε τενόρου, όπως και η έκταση που καταλαμβάνει κάθε μελωδία στο μουσικό χώρο. Η πλειοψηφία των τενόρων κινούνται στην έκταση ανάμεσα στο ρε<sub>3</sub> και στο ρε<sub>4</sub>, ενώ τα φθογγικά όρια της έκτασης που καταλαμβάνουν σπάνια προσεγγίζονται (ντο<sub>3</sub> και φα<sub>4</sub>), γεγονός που φαίνεται και στον Πίνακα 1.2. Στη συνέχεια παρουσιάζονται τα μελωδικά διαστήματα που απαντώνται διαδοχικά σε μια μελωδία ενός τενόρου. Όπου υπάρχουν κενά σημαίνει ότι στον προκείμενο τενόρο δεν εμφανίζονται καθόλου τα δεδομένα διαστήματα, ενώ όπου υπάρχει αρίθμηση εκφράζεται το ποσό των μελωδικών διαστημάτων που απαντώνται σε αυτόν.

---

35 Η Fuller έχει παρατηρήσει ότι οι τενόροι του Machaut καταλήγουν με κατιόν βήμα και προσθέτει ότι και οι τενόροι του Philippe de Vitry μοιράζονται το ίδιο γνώρισμα. Βλ. Sarah Fuller, "Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut", *Current Musicology* 45-47, 1990, σελ. 214.

36 Ο Machaut πιθανότατα διατήρησε την επανάληψη του ίδιου φθόγγου στην πρώτη έκθεση του color ώστε να παραμείνει πιστός στην πρωτότυπη πηγή, όπου στη συλλαβή "-tem", της λέξης "mortem", αντιστοιχεί αυτός ο φθόγγος.

37 Τα τρία μοτέτα με κοσμικό τενόρο έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τα υπόλοιπα, καθώς καταλήγουν με ανιόν ημιτόνιο.

38 Η Robertson στο βιβλίο της διατείνεται ότι τα κείμενα των τενόρων του Machaut ήταν σκοπίμως επιλεγμένα για να καταδείξουν το πνευματικό ταξίδι προς τη σωτηρία. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο συνθέτης πρωταρχικά επέλεξε τους τενόρους του με βάση το νόημα του εκάστοτε κειμένου και το αποτέλεσμα του φθογγικού υλικού, του μήκους του τενόρου και του finalis καθοριζόταν ανάλογα με το κείμενο. Το ερώτημα που προκύπτει τελικά είναι κατά πόσο τυχαία ο Machaut επέλεξε τους τενόρους του με αυτές τις προδιαγραφές για να δείξει την εν λόγω πνευματική πορεία. Ή, μήπως, ήταν τόσο εκλεκτικός που κατάφερε να εντοπίσει κείμενα που να εξυπηρετούν τους προαναφερόμενους νοηματικούς και μουσικούς σκοπούς παράλληλα; Βλ. Anne Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

39 Δηλαδή, εξαιρούνται τα μοτέτα υπ' αρ. 11, 16 και 20 διότι διαφέρουν θεμελιωδώς από τα υπόλοιπα και θα ήταν δύσκολο να εξαχθούν καθολικά συμπεράσματα αν συμπεριλαμβάνονταν.

Πίνακας 1.2: Οι τενόροι λειτουργικής προέλευσης

1. Amara valde	
2. Suspiro	
3. Quare non sum mortuus?	
4. Speravi	
5. Fiat voluntas tua	
6. Et gaudebit cor vestrum	
7. Ego moriar pro te	
8. Et non est qui adjuvet	
9. Fera pessima	
10. Obediens usque ad mortem	
12. Libera me	
13. Ruina	
14. Quia amore languo	
15. Vidi dominum	
17. Super omnes speciosa	
18. Bone pastor	
19. A Christo honoratus	
21. Tribulatio proxima est et non est qui adjuvet	
22. Apprehende arma et scutum et exurge	
23. Ad te suspiramusgementes et flentes	

Πίνακας 1.3: Περίληψη των μελωδικών χαρακτηριστικών των λειτουργικών τενόρων

Μοτέτο	Αρχικός φθόγγος	Finalis	Έκταση	5K	4K	3M	3μ	2M	2μ	Επανάλ. φθόγγου
1	λα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>				5	19	3	2
2	λα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>	1	1	1	5	14	5	
3	φα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup> -σιβ <sup>3</sup>					13	7	4
4	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -σιβ <sup>3</sup>					12	4	1
5	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>		1	2	3	17	2	2
6	λα <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>				1	14	9	4
7	λα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>	1			2	10	4	3
8	ρε <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>	1	2			6	4	2
9	λα <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -σιβ <sup>3</sup>					7	4	
10	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>		1	3	3	15	4	3
12	φα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup>	ντο <sup>3</sup> -λα <sup>3</sup>		1	1	3	8	5	2
13	σολ <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>		3	3	1	23	6	3
14	φα <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>			1	1	4	1	2
15	λα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>			3	2	24	6	4
17	ντο <sup>4</sup>	ντο <sup>4</sup>	σολ <sup>3</sup> -φα <sup>4</sup>				2	8	4	3
18	ντο <sup>4</sup>	φα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>				1	10	4	
19	σολ <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>		1	1	3	17	4	3
21	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>	1	3	1	1	20	9	4
22	φα <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup>	ντο <sup>3</sup> -λα <sup>3</sup>				1	12	6	4
23	ρε <sup>3</sup>	λα <sup>3</sup>	ντο <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>	1	7	1	7	25	4	2



Η μελωδική συμπεριφορά των τενόρων είναι αρκετά συναφής μεταξύ τους. Το συχνότερο μελωδικό διάστημα είναι η μεγάλη δεύτερη, ενώ σπανιότερο είναι το άλμα της μεγάλης πέμπτης. Αξίζει να σημειωθεί ότι τρεις τενόροι κινούνται αποκλειστικά με βήματα (με ή δίχως επανάληψη φθόγγου), ενώ μόνο τρεις δεν εμφανίζουν καθόλου επανάληψη διαδοχικών φθόγγων.

Οι υπόλοιποι 3 εκ των 23 τενόρων, που περιλαμβάνονται στον Πίνακα 1.4, πηγάζουν από κοσμικές μελωδίες, όπως υποδεικνύουν και οι γαλλικοί τίτλοι τους.<sup>40</sup> Στα τρία αυτά μοτέτα παρατηρείται μια σχετικά ισοδύναμη σχέση μεταξύ των φωνών, αφού διαθέτουν παρόμοιο επίπεδο ρυθμικής κινητικότητας, σε αντίθεση με την κοινή διαδικασία σύνθεσης πάνω σε έναν "βραδέως" κινούμενο τενόρο. Αυτά τα μοτέτα αποτελούν και τα μόνα παραδείγματα του είδους τους στο χρονικό πλαίσιο του μέσου 14ου αιώνα και επιδεικνύουν την πρωτοτυπία του συνθέτη, αφού ακροβατούν ανάμεσα στη γερά θεμελιωμένη μορφή του μοτέτου και του πολυφωνικού κοσμικού τραγουδιού. Ο Everist, μάλιστα, αναφέρει ότι παρόμοια τρίφωνα μοτέτα του 13ου αιώνα που βασιζόνταν σε κοσμικά τραγούδια επηρέασαν το κοσμικό πολυφωνικό τραγούδι του Machaut και των συγχρόνων του.<sup>41</sup>

Πίνακας 1.4: Οι τενόροι κοσμικής προέλευσης

11. Fins cuers doulz	
16. Se j'aim mon loyal ami	
20. Biaute patee de valour	

40 Hartt, "Tonal and Structural...", ό.π., σελ. 58.

41 Mark Everist, "Motets, french tenors, and the polyphonic song c. 1300", *Journal of Musicology* 24, 2007, σελ. 403.

Επιγραμματικά, στον Πίνακα 1.5 συμπυκνώνονται τα μελωδικά χαρακτηριστικά των κοσμικών τενόρων, κατ' αναλογία με τον Πίνακα 1.3. Και στις προκείμενες περιπτώσεις, η πλειοψηφία των τενόρων κινείται στην έκταση ανάμεσα στο  $\rho\epsilon_3$  και το  $\rho\epsilon_4$ , μόνο που το χαμηλότερο φθογγικό όριο της έκτασης αγγίζει το  $\sigma_2$ . Τέλος, το συχνότερο μελωδικό διάστημα είναι αυτό της μεγάλης δεύτερης, με τη διαφορά ότι το διάστημα του ημιτονίου εμφανίζεται συχνότερα σε σύγκριση με τους τενόρους λειτουργικής προέλευσης.

Πίνακας 1.5: Περίληψη των μελωδικών χαρακτηριστικών των κοσμικών τενόρων

Μοτέτο	Αρχικός φθόγγος	Finalis	Έκταση	5K	4K	3M	3μ	2M	2μ	Επανάλ. φθόγγου
11	λα <sup>3</sup>	σολ <sup>3</sup>	μι <sup>3</sup> -ρε <sup>4</sup>	3			3	29	23	8
16	ρε <sup>3</sup>	ρε <sup>3</sup>	σι <sup>2</sup> -λα <sup>3</sup>				2	23	15	3
20	φα <sup>3</sup>	φα <sup>3</sup>	ντο <sup>3</sup> -ντο <sup>4</sup>			1	1	15	5	

## Η ισορρυθμική οργάνωση των τενόρων

Ο Johannes Boen, στην πραγματεία του με τίτλο *Ars musicae* του 1355, προσφέρει χρήσιμες οδηγίες για τη σύνθεση του μοτέτου. Αφού ο συνθέτης επιλέξει τον τενόρο προχωρεί στα εξής:

Αρχικά εξέτασε το σύνολο των φθόγγων που επιθυμείς να οργανώσεις ρυθμικά. Αν, λόγου χάρη, υπάρχουν τριάντα [φθόγγοι] μπορείς να τους επιμερίσεις με ποικίλους τρόπους. Χώρισέ τους, για παράδειγμα, σε πέντε ίσα μέρη. Κάθε μέρος θα περιέχει έξι φθόγγους, αφού πέντε επί έξι ισούται με τριάντα. Οργάνωσε [ρυθμικά] το πρώτο μέρος ώστε να περιέχει έξι [φθόγγους]. Μετά θα χειριστείς τους έξι φθόγγους του δεύτερου μέρους παρόμοια με τους έξι του πρώτου. Έτσι, ο πρώτος φθόγγος θα αντιστοιχεί με τον πρώτο και ο δεύτερος με τον δεύτερο".<sup>42</sup>

Ο συνθέτης, δηλαδή, λαμβάνει μια "συλλογή" φθόγγων, τη διαιρεί σε τμήματα και ρυθμοποιεί το καθένα με τον ίδιο τρόπο. Η ρυθμοποίηση του εκάστοτε τμήματος συμπίπτει με τη σύγχρονη χρήση του όρου *talea*<sup>43</sup>, ενώ η συλλογή φθόγγων με την έννοια του όρου *color*<sup>44</sup>. Ο Johannes de Muris, ενδεχομένως ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο *talea* στο *Libellus cantus mensurabilis* (1340), ορίζει την έννοια του *color* ως "... μια διαμόρφωση [ενός συνόλου] φθόγγων με τις επαναλήψεις του" και την έννοια της *talea* ως "... μια ρυθμική διαμόρφωση [ενός συνόλου] φθόγγων με τις επαναλήψεις του". Ο Egidius, όμως, μετέρχεται τον όρο *color* σαν μια διαδικασία ρυθμικής επεξεργασίας ενός συνόλου φθόγγων.

Όλα αυτά έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τη σύγχρονη χρήση του όρου. Από τη μία, ο όρος υποδηλώνει ένα σύνολο φθόγγων χωρίς καμία ρυθμική επεξεργασία και, από την άλλη, περιγράφει το "τελικό προϊόν", δηλαδή μια ολόκληρη έκθεση ενός ισορρυθμικού τενόρου, με όλο το πλήθος των *taleae* που περιλαμβάνει. Στην παρούσα εργασία ο όρος *color* χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη μη ρυθμοποιημένη συλλογή των φθόγγων. Τέλος, ο όρος του τενόρου είναι αυτός που εκφράζει το τελικό αποτέλεσμα της ρυθμοποίησης.

Επομένως, χρησιμοποιώντας τη σύγχρονη ορολογία μπορούμε να παραστήσουμε τη σχέση μεταξύ του *color* και των *taleae* του Boen με το εξής κλάσμα:  $T=C/5$ . Στη συνέχεια, ο ίδιος θεωρητικός, αναφερόμενος στο μοτέτο *Virtutibus*<sup>45</sup> του Vitry, σύγχρονου του Machaut, γράφει:

Επειδή αυτός ο τενόρος θα ήταν αρκετά μικρός αν χρησιμοποιούνταν μόνο 30 φθόγγοι, πρόσθεσε άλλους 30 με τη μισή διάρκεια των αρχικών και εφάρμοσε τον ίδιο *color*, όπως προηγουμένως.<sup>46</sup>

42 Daniel Leech-Wilkinson, *Compositinal Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, τόμ. 1, Garland, London 1989, σελ. 16-17.

43 Ernest Sanders – Stanley Sadie, λήμμα "Talea" στο: Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 25, σελ. 30-31.

44 Ό.π., σελ. 30-31. Για μια λεπτομερή αναφορά στην έννοια του "color" πρβλ. Ernest Sanders – Stanley Sadie, λήμμα "Color" στο Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 6, σελ. 155.

45 Για μια εκτενή ανάλυση του εν λόγω μοτέτου βλ. Leech-Wilkinson, "Compositinal Techniques...", σελ. 68-82.

46 Ό.π., σελ. 16-17.

Οπότε, σε περίπτωση που δεν επαρκεί ένας color για ένα μοτέτο, ο συνθέτης μπορεί να τον επαναλάβει σε σμίκρυνση. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται οικονομία μέσων και, παράλληλα, το “νέο” υλικό παράγεται και δικαιολογείται από το προηγούμενο. Ο Machaut οργανώνει ισορρυθμικά τους τενόρους με βάση την παραπάνω κατεύθυνση. Θα ακολουθήσει μία ενδεικτική ανάλυση της ισορρυθμικής οργάνωσης του μοτέτου υπ' αρ. 2 (De suspirant), όπου σκιαγραφείται η παραπάνω λογική.

Όπως φαίνεται στην παρτιτούρα<sup>47</sup> των σελίδων 18-20, το πρώτο color του μοτέτου υπ' αρ. 2 εκτείνεται στα μ. 1-96. Διαιρείται σε 4 taleae, που γίνονται διακριτές από τη λατινική τους αρίθμηση (I, II, III, IV). Συγκρίνοντας την talea I με τις επόμενες παρατηρούμε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό προφίλ που επαναλαμβάνεται ίδιο και απaráλλακτο. Στο Παράδειγμα 2.1α, οι taleae έχουν απομονωθεί από την παρτιτούρα και παρατίθενται στοιχισμένες, ώστε να γίνει απτή η ρυθμική τους ομοιότητα.

Παράδειγμα 2.1α: Ισορρυθμική παράσταση των taleae του πρώτου color

The image displays four musical staves, each representing a Talea. Each staff is labeled with its Talea number and measure range:

- Talea I** (μ. 1-24): Shows a rhythmic pattern of quarter notes and half notes, with a final measure containing a whole note.
- Talea II** (μ. 25-48): Shows a rhythmic pattern similar to Talea I, but with a flat sign (b) above the second measure.
- Talea III** (μ. 49-72): Shows a rhythmic pattern similar to Talea I, but with a flat sign (b) above the third measure.
- Talea IV** (μ. 73-96): Shows a rhythmic pattern similar to Talea I, but with a flat sign (b) above the fourth measure.

The notation uses a bass clef and includes note heads, stems, and beams to indicate the rhythmic structure. The measures are grouped into four distinct units, each ending with a bar line.

47 Για μια ολοκληρωμένη έκδοση των μοτέτων του Machaut βλ. Guillaume de Machaut, “The Works of Guillaume de Machaut” στο: Leo Sbrade (επιμ.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, τόμ. 2 και 3, Editions de L’Oiseau-Lyre, Monaco 1956. Το μοτέτο υπ' αρ. 2 (De suspirant) παρατίθεται ολόκληρο από τις σελ. 112-114 του τόμ. 2.

## 2. De souspirant

5

De sous-pi-rant cuer do-

Suspiro  
A I

10 15

Tous corps qui de bien a-mer Wet a-voir la cu-re  
lent Me pleing, et bien le doy fai-

20 25

Doit par rai-son en-cliner, Et c'est sa droi-tu-re, La ou  
re, Car, quant j'ay pris

II

30 35

son cuer es-mou-voir Se wet, quant a bien a-voir. Pour ce li miens cu-  
har-de-ment De ma grant do-

40 45

-re Qui de Na-ture est for-mes, Et  
leur re-trai-re, Lors m'es-tuet il tout coy

50

o - be - is - sance asses Wet faire a Na - tu - re Et a cel - le qui m'a point De ma - le poin - tu - re, Puis que n'a  
tai - re. Si sui pris en re -

III

55 60

de pi - te point Dou mal que j'en - du - re, Qui me fait en de - si -  
- gar - - dant, Et pour ce que

65 70

- rant Lan - - - guir, Quant voy re - mi - rant La dou -  
Je doubt tant Re - fus, qui ne

75 80

- ce fai - tu - re De son tres gra - ci - eus vis, Par qui mes  
me doit plai - re, Et Dan - gier, mon

IV

85 90

cuer est ra - vis Et mis en ardure. Et comment qu'A -  
ad - - ver - - sai - re, Qui me livre es - tour si grant,

95 100

...mours m'ait fait Souf - frir la mor.su - re De ses griesmaus sans mef. fait Et sans mes - presu -

Que d'A - - mours m'es - tuet re -

B1

105 110

- re, Ne lai - - ray ja que secours Ne quie - re de mes dolours A ma da -

- trai - re, Ou mer - ci pro - chein - ne.

2

115

- me pu - re, Car bien puis a - voir mer.ci Se - lonc ce

- ment De ma da -

3

120 125

que j'ay ser - vi; A ce m'as.se - u - re. Et a ce qu'on dit, pour voir,

- me de - bon - nai - - re,

130

Mieusvient en joi.e ma noir Par proi - er qu'a.des lan.guir Par trop taire et puis mo - rir.

Ou mo - rir en lan - guis - sant.

4

Παρατηρώντας τον δεύτερο color στα μ. 97-134 της παρτιτούρας, βλέπουμε ότι χωρίζεται, επίσης, σε 4 taleae, που αυτή τη φορά φέρουν αραβική αρίθμηση (1, 2, 3, 4). Συγκρίνοντάς τες με αυτές του πρώτου color φαίνεται ότι υποδιπλασιάζεται η διάρκειά τους και μετατοπίζεται ρυθμικά ο πέμπτος φθόγγος της κάθε talea ένα τέταρτο νωρίτερα. Ως προς τη μελωδική τους διάσταση παραμένουν ίδιες. Έτσι, ο Machaut συνθέτει μια νέα ισορρυθμική γραμμή με μειωμένη διάρκεια, περίπου κατά το ήμισυ, αναπλάθοντας το ήδη υπάρχον υλικό από τον πρώτο color. Άρα, επιταχύνει τα μουσικά γεγονότα εις το υπερδιπλάσιο και εξασφαλίζει μια συνεκτικότερη δομή στο έργο του. Στο Παράδειγμα 2.1β συγκεντρώνονται και στοιχίζονται οι taleae του δεύτερου color για ευκολότερη αναφορά και αντιπαραβολή με αυτές του πρώτου color.

Παράδειγμα 2.1β: Ισορρυθμική παράσταση των taleae του δεύτερου color

μ. 97-106

Talea 1

μ. 107-116

Talea 2

μ. 117-126

Talea 3

μ. 127-134

Talea 4



## Contrapunctus simplex – Contrapunctus diminutus

Για να μυηθεί κανείς στην τέχνη της αντίστιξης, της δίφωνης εν προκειμένω, αρκεί να μελετήσει τα εγχειρίδια αντίστιξης που σώζονται από τον μεσαίωνα. Κατά τον 13ο αιώνα η νότα-έναντι-νότας δίφωνη αντίστιξη λεγόταν *discant*, ενώ κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα, αυτή η δίφωνη δομή, αρχίζει σταδιακά να αποκαλείται *contrapunctus*. Ο όρος *contrapunctus* αναφέρεται σε μια εξέλιξη δύο μελωδικών γραμμών με ίδιες αξίες, σε σύμφωνη σχέση μεταξύ τους. Ο Petrus frater dictus Palma ociosa στην πραγματεία *Compendium de discantu mensurabili*, παρόλο που τη συνέγραψε τον 14ο αιώνα (1336), συνεχίζει να αναφέρεται ακόμα στην τέχνη της αντίστιξης με τον όρο *simplex discantus*. Ήδη από το πρώτο κεφάλαιο ορίζει εν συντομία την έννοια αυτής της τέχνης:

Τώρα πρέπει να σημειωθεί ότι όλη η *simplex discantus*, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά σημείο έναντι σημείου ή φθόγγος έναντι φθόγγου παραγόμενος από φυσικά μέσα, οργανώνεται σε αξίες ολοκλήρων αποτελούμενες [μόνο] από [τέλειες και ατελείς συμφωνίες, δηλαδή] την ταυτοφωνία, τη μικρή τρίτη, τη μεγάλη τρίτη, την πέμπτη, τη μεγάλη έκτη και την οκτάβα<sup>48</sup>.

Η *contrapunctus simplex* ή *simplex discantus* αφορά τη πρωταρχική μελέτη που πρέπει να γίνει για να κατανοήσει κανείς τον τρόπο λειτουργίας της πολυφωνικής τέχνης. Γι αυτό παραδείγματα τέτοιας αντίστιξης υπάρχουν μόνο στις θεωρητικές πραγματείες και δεν απαντώνται ποτέ σε πραγματικά έργα, ούτε σώζονται ως “προσχέδια” συνθέσεων της εποχής.

Όσον αφορά την αντίστιξη μιας πραγματικής σύνθεσης υπάρχουν αναφορές γι αυτήν, ως *contrapunctus diminutus*, *floribus* ή *fractibilis*. Ο Petrus, στο τρίτο κεφάλαιο της ίδιας πραγματείας, διδάσκει τον τρόπο σύνθεσης μιας διανθισμένης μελωδίας πάνω σε μια ήδη δοσμένη, αξιοποιώντας μια αναλογία της μουσικής με τη φύση:

Όπως βλέπουμε ένα δένδρο το καλοκαίρι ανθισμένο, [...] έτσι διακοσμούνται και οι μελωδίες της έρρυθμης μουσικής. Τα άνθη της έρρυθμης μουσικής λέγονται έτσι όταν διάφοροι φθόγγοι ή νότες (που είναι το ίδιο πράγμα) σημειογραφημένοι ποικίλως με βάση την ίδια ποιότητα, μπορούν να συμπτυχθούν σε έναν μοναδικό φθόγγο ή νότα που περιέχει όλη την ποσότητα αυτών σε ακριβή αναλογία.<sup>49</sup>

Από αυτό το απόσπασμα συμπεραίνουμε ότι η διανθισμένη-*floribus* ύφανση είναι βασισμένη σε ένα δίφωνο πλαίσιο αποτελούμενο μόνο από συμφωνίες. Η διάνθιση, στην ουσία, γίνεται στους ήδη σύμφωνους φθόγγους της μιας φωνής έναντι της άλλης.

48 Petrus frater dictus Palma ociosa, "Compendium de discantu mensurabili", Robert Wegman (μτφ.), [https://www.academia.edu/3512869/Petrus\\_dictus\\_Palma\\_ociosa\\_Compendium\\_of\\_Measurable\\_Discant\\_1336\\_](https://www.academia.edu/3512869/Petrus_dictus_Palma_ociosa_Compendium_of_Measurable_Discant_1336_), σελ. 3.

49 Ό.π., σελ. 15.

Στη συνέχεια του κεφαλαίου, αν μπορεί να διακρίνει κανείς “πίσω από τις γραμμές”, ο θεωρητικός καταπιάνεται με τις διαφωνίες και αποκαλύπτει σταδιακά τη μετάβαση από την *contrapunctus simplex* προς την *contrapunctus diminutus*. Προοικονομώντας τα 12 παραδείγματα της *floribus* αντίστιξης, που θα ακολουθήσουν, αναφέρει ότι:

Οι 12 τρόποι οργανώνονται από το ίδιο μουσικό είδος, όπως συντίθεται και οργανώνεται η *simplex discantus*, [...] και, παρόλο που διανθίζονται με όμορφα άνθη και με [σύμφωνα] διαστήματα, ορισμένες φορές [οι μελωδίες] κινούνται μέσω διαφωνιών, ήτοι το ημιτόνιο, ο τόνος, η τέταρτη, το τρίτονο, η μικρή έκτη, [η μικρή έβδομη] και η μεγάλη έβδομη.<sup>50</sup>

Οπότε, ο τραγουδιστής ή ο συνθέτης είναι ενήμερος, κατά κάποιον τρόπο, και για τα δύο είδη, καθώς φαίνεται ότι είναι αλληλένδετα. Το *simplex* είδος είναι το αόρατο θεμέλιο μιας σύνθεσης, το οποίο πρέπει να παραμείνει στιβαρό, αποτελούμενο μόνο από συμφωνίες. Στον ακλόνητο αυτό σκελετό βασίζεται το *diminutus* είδος, το οποίο δεν πειράζει αν περιέχει επιφανειακές διαφωνίες. Άλλωστε, η μουσική χωρίς τη διαφωνία καταντάει βαρετή και πληκτική, χωρίς αίσθηση κατεύθυνσης προς κάποιον στόχο.

Στη σύγχρονη εποχή, αρκετοί μελετητές της παλαιάς μουσικής καταστρώνουν αναγωγικές-*simplex* εκδοχές των έργων για να αποκαλύψουν τα πιθανά θεμέλιά τους και τις διαδικασίες που πιθανώς μετέληθε ο συνθέτης για να φτάσει στην τελική-*diminutus* μορφή. Ο πρώτος μελετητής που ασχολήθηκε με την κατασκευή αναγωγών για ολόκληρο το σύνολο των μοτέτων του Machaut υπήρξε ο Terry Lee Zipay το 1983 στη διδακτορική του διατριβή.<sup>51</sup> Μάλιστα, συμπεριλαμβάνει ενδιαφέρουσες αναγωγές για κάθε φωνή ξεχωριστά, πτωτικά διαγράμματα και ρυθμικές αναγωγές για κάθε μοτέτο. Τρία χρόνια αργότερα, η Sarah Fuller αξιοποιεί δικές της αναγωγές αποσπασμάτων από έργα συνθετών του ύστερου μεσαίωνα, μεταξύ αυτών και του Machaut.<sup>52</sup> Οι αναγωγικές εκδοχές είναι αρκετά υποκειμενικές και σε καμία περίπτωση δεν αντιπροσωπεύουν αξιωματικά κάποιο προσχέδιο που πιθανόν να είχε ο συνθέτης στο νου, αν το είχε κιόλας εξ αρχής. Είναι, όμως, ωφέλιμες διότι προσεγγίζουν το πνεύμα του ύστερου μεσαίωνα και συμβάλλουν στην κατανόηση της ιδιαιτερότητας ενός παλαιού ύφους.

---

50 Ό.π., σελ. 16-17.

51 Βλ. Terry Lee Zipay, *Closure in the motets of Machaut*, State University of New York, διδακτορική διατριβή, Buffalo 1983, τομ. II, σελ. 1-201.

52 Για ενδεικτικά αποσπάσματα βλ. Fuller, "On Sonority...", ό.π., σελ. 48, 52-53, 58, και 62.

## Περί συνήχησης (α): Τα διαστήματα

Το παρόν υποκεφάλαιο χωρίζεται σε δύο τμήματα και ασχολείται με τη συνήχηση στη μουσική γλώσσα του 14ου αιώνα γενικότερα και ειδικότερα στη μουσική γλώσσα του Machaut. Από την πλούσια εργογραφία του συνθέτη, η μελέτη περιορίστηκε στα τρίφωνα μοτέτα, ένα σύνολο έργων σημαντικού μεγέθους, αρκετά εκτενούς ώστε να προκύψει θεωρητικός λόγος και γενικής φύσεως συμπεράσματα. Αν και υπάρχουν ελάχιστες αναφορές για την τρίφωνα σύνθεση στις θεωρητικές πραγματείες του 14ου αιώνα, θα επιχειρήσω να βασιστώ στην παλαιά σκέψη.

Οι οδηγίες των εγχειριδίων παρέχουν τέτοια γνώση με πιθανό σκοπό να μυήσουν ένα νεαρό μέλος μιας χορωδίας στο τραγούδι ή στον αυτοσχεδιασμό μιας μελωδικής γραμμής. Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι δεν απευθύνονταν σε έναν δεξιότεχνη συνθέτη ενός μοτέτου. Ένας αντίλογος σε αυτό το επιχείρημα θα μπορούσε να είναι ότι η εκπαίδευση ενός επίδοξου μουσικού, όταν ήταν σε νεαρή ηλικία, βασιζόταν σε αυτή τη διδασκαλία. Οπότε το όφελος της εξέτασης των μεσαιωνικών πηγών είναι ανεκτίμητο για την κατανόηση της συνήχησης. Τα περιεχόμενα των σωζόμενων πραγματειών της εποχής επικαλύπτονται μεταξύ τους. Γενικότερα ασχολούνται με βασικά θέματα σχετικά με την κατηγοριοποίηση των διαστημάτων και των αποδεκτών διαστηματικών διαδοχών. Ορισμένες ρίχνουν φως στην ακουστική επίδραση των δύο τελευταίων. Οι πραγματείες, ως επί το πλείστον, περιορίζουν τη συζήτηση περί αντίστιξης σε σύμφωνα διαστήματα και τα χαρακτηρίζουν ως τέλεια ή ατελή. Για παράδειγμα, στην πραγματεία ανωνύμου με τίτλο *Septem sunt species consonantiarum* διαβάζουμε ότι:

Υπάρχουν επτά είδη συμφωνιών, ήτοι η ταυτοφωνία, η τρίτη, η πέμπτη, η έκτη, η οκτάβα, η δέκατη και η δωδέκατη εκ των οποίων τέσσερεις είναι τέλειες και τρεις ατελείς. Οι τέλειες [συμφωνίες] είναι η ταυτοφωνία, η πέμπτη, η οκτάβα και η δωδέκατη, ενώ οι ατελείς είναι η τρίτη, η έκτη και η δέκατη.<sup>53</sup>

Ο Petrus διαιρεί τις συμφωνίες σε τρεις κατηγορίες, δικαιολογώντας αυτή τη διάκριση:

Ορισμένα από αυτά τα διαστήματα είναι τέλεια, κάποια ατελή και ένα ενδιάμεσο. Τα τέλεια είναι η ταυτοφωνία και η οκτάβα διότι παράγουν τέλεια και καταληκτική συμφωνία. Τα ατελή είναι η μικρή τρίτη, η μεγάλη τρίτη και η μεγάλη έκτη διότι παράγουν ατελή και μη καταληκτική συμφωνία. Και το ενδιάμεσο είναι η πέμπτη διότι καταλαμβάνει το μέσον μεταξύ των μεγαλύτερων και των μικρότερων διαστημάτων και είναι καταληκτικό αφού για τους ακροατές έχει απολαυστικό και μελωδικό [χαρακτήρα].<sup>54</sup>

Στην ουσία η κατηγοριοποίησή του δε διαφέρει από αυτή της προηγούμενης πραγματείας, καθώς προσδίδει στην πέμπτη τις ιδιότητες της τέλειας συμφωνίας. Η μόνη διαφορά είναι ότι ο Petrus θεωρεί διάφωνα τη μικρή έκτη<sup>55</sup>, διακρίνοντάς την από την ατελώς σύμφωνη μεγάλη έκτη.

53 Ανώνυμος, "Septem sunt species consonantiarum", στο: Edmond de Coussemaker (επιμ.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi: Nova Series a Gerbertina Altera*, τόμ.3, Durand, Paris 1869, σελ. 28a.

54 Petrus, "Compendium...", ό.π., σελ. 9.

55 Ό.π. σελ. 17. Επίσης, ένας ανώνυμος θεωρητικός (1280) περιγράφει το διάστημα της έκτης ως "δυσάρεστη διαφωνία". Βλ. Page, "Around the performance...", σελ. 351.

Ένας άλλος ανώνυμος θεωρητικός, στο *Volentibus introduci in artem contrapuncti*, επίσης σχολιάζει τη συναισθηματική απόκριση των διαστημάτων, ανάλογα με το βαθμό συμφωνίας ή μη:

Αυτές οι συμφωνίες [η ταυτοφωνία, η πέμπτη και η οκτάβα] λέγονται τέλειες διότι προσφέρουν τέλειο και αγνό ήχο στα αυτιά των ακροατών [...], ενώ [οι άλλες] καλούνται ατελείς επειδή δεν έχουν τόσο τέλειο ήχο όσο οι τέλειες.<sup>56</sup>

Η χρήση της διαφωνίας, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, περιορίζεται στην *contrapunctus diminutus*. Ο ψευδο-Philippe de Vitry, στην πραγματεία με τίτλο *Ars contrapunctus secundum* εξηγεί ότι:

Υπάρχουν έξι είδη διάφωνων διαστημάτων, ήτοι το ημιτόνιο, ο τόνος, η τέταρτη, το τρίτονο, η έβδομη και η ένατη. Λόγω της διάφωνης φύσης τους, αυτά τα διαστήματα δεν χρησιμοποιούνται στην [simplex] αντίστιξη, αλλά στο *cantu fractibili* με μικρές αξίες. Όταν ένα ολόκληρο ή κάποια αξία διαιρείται σε μικρότερες, λ.χ. σε τρία μέρη, ένα εξ αυτών μπορεί να διαφωνεί.<sup>57</sup>

Η άποψη του Petrus συμπίπτει με την παραπάνω, συμπληρώνοντας ότι:

Τα προαναφερόμενα διαστήματα λέγονται διάφωνα, καθώς σύμφωνα με την αίσθηση της ακοής δεν μπορούν να γίνουν ανεκτά για πολύ ώρα, αλλιώς θα παράγουν διάφωνη συνήχηση [*discordantia*], δηλαδή τη σκληρή προστριβή διαφορετικών ήχων που αναμειγνύονται καθώς φτάνουν στα αυτιά μας.<sup>58</sup>

Οπότε, ακόμα κι αν υπάρχει κάποια διαφωνία στη μουσική επιφάνεια, επικυρώνεται και πάλι ότι η *simplex* αντίστιξη πρέπει θεμελιωδώς να απαρτίζεται μόνο από συμφωνίες.

---

56 Ανώνυμος, "Volentibus introduci in artem contrapuncti", στο: Edmond de Coussemaker (επιμ.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi: Nova Series a Gerbertina Altera*, τόμ.3, Durand, Paris 1869, σελ. 27a.

57 Hugo Riemann, *History of Music Theory Books I and II: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century*, Raymond Haggh (μτφρ.), University of Nebraska Press, Lincoln 1962, σελ. 220.

58 Petrus, "Compendium...", ό.π., σελ. 18.

## Περί συνήχησης (β): Οι τρίφωνες συνηχήσεις

Σχεδόν επτά αιώνες μεσολαβούν ανάμεσα στη δημιουργική περίοδο του Machaut και τη σημερινή εποχή, όπου γίνεται λόγος περί της μουσικής του. Ο τρόπος λειτουργίας της είναι ένα ζήτημα το οποίο δεν αποτελεί αντικείμενο συζήτησης για τους θεωρητικούς του 14ου αιώνα. Όμως, πώς μπορούμε να κάνουμε λόγο για τη μουσική του στο σήμερα; Οι σύγχρονοι θεωρητικοί έχουν προσεγγίσει την ανάλυση της μουσικής αυτής από διάφορες σκοπιές.

Παραδείγματος χάρη, τη δεκαετία του 1950, ο Armand Machabey στο *Guillaume de Machaut 130?-1377: La vie l' oeuvre musicale* αφιερώνει περί τις 55 σελίδες, αναλύοντας τα μοτέτα του συνθέτη. Για το καθένα αγγίζει πλευρές που άπτονται της ισορρυθμίας, του ρυθμού και του κειμένου. Λόγου χάρη, για το μοτέτο υπ' αρ. 4 (Puisque la douce rousee) αναγνωρίζει ορισμένες συνηχήσεις σαν μείζονες ή ελάσσονες τρίφωνες συγχορδίες, σε ευθεία κατάσταση ή αναστροφή, και περιγράφει την αρχική και την τελική συνήχηση ενός μοτέτου σαν "άδεια".<sup>59</sup> Οι θέσεις του δεν υποστηρίζονται, ούτε αποδεικνύονται αλλά μπορεί να γίνει αντιληπτό ότι βασίζεται στη λογική του 19ου αιώνα για την ανάλυση της μουσικής του Machaut.

Αντιθέτως, η Margaret Bent επιμένει στην αναγκαιότητα της ιστορικά σύγχρονης θεωρίας με την εποχή του έργου. Τονίζει πως "... είναι αδύνατο να ανακαλύψει κανείς τον ιδιαίτερο χαρακτήρα ενός έργου, τη φωνή ενός ιδιαίτερου δημιουργού, αν δεν προσπαθήσει να τον κατανοήσει σύμφωνα με τις μουσικές συμβάσεις και την κοινή διάλεκτο της εποχής". Προτρέπει τους θεωρητικούς και μουσικολόγους να "... ανακτήσουν, στο μέγιστο βαθμό, το προσήκον γραμματικό νόημα του εκάστοτε έργου".<sup>60</sup> Η μελέτη της γραμματικής, σαν γενική ιδέα, περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τη μορφολογία των λέξεων και το συντακτικό, ώστε να παράγεται ένα λογικό νόημα. Αντίστοιχα, μεταφέροντας τη λογική αυτή στις πολυφωνικές συνθέσεις του Machaut, ο μουσικολόγος καλείται να εξετάσει τους ποικίλους τύπους συνήχησης, δηλαδή των τρίφωνων κάθετων μορφωμάτων, καθώς και τον τρόπο που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους σε τοπικό και μακροδομικό επίπεδο.

Αφού εξετάσαμε τη θεωρία για τη δίφωνη συνήχηση παρατήσαμε ότι οι συμφωνίες ταξινομούνται αδρώς σε δύο κατηγορίες, την τέλεια και την ατελή. Όμως, για την τρίφωνη σύνθεση οι δύο αυτές κατηγορίες δεν επαρκούν, αφού μια συνήχηση ενδέχεται να περιλαμβάνει δύο τέλεια διαστήματα, δύο ατελή ή ένα από το καθένα, πάντα σε σχέση με τον τενόρο. Δυστυχώς, οι πηγές της εποχής δεν παρέχουν, παρά ελάχιστες, πληροφορίες για την κατηγοριοποίηση των τρίφωνων συνηχήσεων. Έτσι, οι σύγχρονοι μουσικολόγοι είναι αναγκασμένοι να βασίσουν την τρίφωνη θεωρία περί συνήχησης πάνω στην δίφωνη των μεσαιωνικών θεωρητικών.

Η Fuller προχωρά ένα βήμα παραπέρα και δομεί τη θεωρητική της σκέψη στα γραπτά των θεωρητικών του 14ου αιώνα. Με το άρθρο "On Sonority in the Ars Nova: Some Preliminary Reflections", εισήγαγε την ορολογία που χρησιμοποιείται ως και σήμερα από τους μελετητές του Machaut. Φρόντισε, όμως, να ανταποκρίνεται και σε μια σύγχρονη ακουστική σκοπιά. Βασισόμενη σε επιλεγμένες πραγματείες του 14ου αιώνα διακρίνει τις τρίφωνες συνηχήσεις σε τρεις τύπους (τέλειες, ατελείς και διπλά ατελείς), έπειτα από την μελέτη της σε έργα του Machaut.<sup>61</sup>

59 Armand Machabey, *Guillaume de Machaut 130?-1377: La vie l' oeuvre musicale*, Richard-Masse, Paris 1955, σελ. 74.

60 Margaret Bent, "The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis", *Tonal Structures in Early Music* 1, 1998, σελ. 16.

61 Η ταξινόμηση της Fuller αποτελεί χρήσιμο εργαλείο για τη μελέτη της συνήχησης. Ο Jared Hartt, σύγχρονος μελετητής

Όπως συνάγεται από το κείμενό της<sup>62</sup>, η κατηγορία των τέλειων συνηχήσεων είναι αυτή όπου οι δύο προστιθέμενες φωνές σχηματίζουν αμφότερες τέλειες συμφωνίες σε σχέση με τη βαθύτερη φωνή, δηλαδή τον τενόρο (π.χ., μια συνήχηση  $^8_5$ , όπου η motetus απέχει μία 5η και η triplum μία 8η από τον τενόρο). Στην κατηγορία των ατελών συνηχήσεων περιλαμβάνονται αυτές όπου οι δύο προστιθέμενες φωνές σχηματίζουν μία ατελή και μία τέλεια συμφωνία σε σχέση με τον τενόρο (π.χ., μία συνήχηση  $^5_3$ , όπου η motetus απέχει μία 3η και η triplum μία 5η από τον τενόρο).<sup>63</sup> Τέλος, στην κατηγορία των διπλά ατελών συνηχήσεων περιλαμβάνονται αυτές όπου οι δύο προστιθέμενες φωνές σχηματίζουν αμφότερες ατελείς συμφωνίες σε σχέση με τον τενόρο (π.χ., μία συνήχηση  $^6_3$ , όπου η motetus απέχει μία 3η και η triplum μία 6η από τον τενόρο).

Το Παράδειγμα 3.1 εμφανίζει ενδεικτικά διάφορες εκδοχές τριφώνων συνηχήσεων<sup>64</sup>: στο 3.1α παρουσιάζονται τέλειες συνηχήσεις, στο 3.1β ατελείς συνηχήσεις και στο 3.1γ διπλά ατελείς συνηχήσεις.

### Παράδειγμα 3.1: Τύποι τρίφωνων συνηχήσεων

α) Τέλειες (P)                      β) Ατελείς (I)                      γ) Διπλά ατελείς (I<sub>2</sub>)

8	12	12	8	+10	8	8	+6	+6	+10	+10	+6
5	8	5	8	8	+3	+6	0	+3	+6	-3	+6

της μουσικής του Machaut και γραμματέας της International Machaut Society, παραδέχεται αυτήν την πραγματικότητα και στην ουσία θεμελιώνει τη θεωρία του σ' αυτή τη βάση με αρκετές βελτιώσεις, οι οποίες προκύπτουν από την εξαντλητική μελέτη της μεσαιωνικής φιλολογίας, και ταξινομεί λεπτομερέστερα τις τρίφωνες συνηχήσεις των μοτέτων του συνθέτη. Στη θεωρία του, δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στο τρόπο που συνηχούν οι υψηλότερες φωνές μεταξύ τους, με αφορμή μια μοναδική αναφορά ενός ανώνυμου μεσαιωνικού συγγραφέα στις τρίφωνες συνηχήσεις. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Jared Hartt, "Rehearing Machaut's Motets: Taking the Next Step in Understanding Sonority", *Journal of Music Theory* 54/2, 2010, σελ. 179-234.

62 Fuller, "On Sonority...", ό.π., σελ. 41-42.

63 Θα έπρεπε να επισημάνει κανείς ότι αυτές που θεωρούνται ως «τέλειες συνηχήσεις» για τη μουσική του όψιμου μεσαίωνα, δηλαδή οι «άδειες» συνηχήσεις χωρίς την 3η (συνηχήσεις  $^8_5$ ), είναι απαράδεκτες για τη μουσική παραγωγή από τον 16ο αιώνα μέχρι και σήμερα. Αντιθέτως, οι παραδειγματικές για την τονική μουσική τρίφωνες, μείζονες ή ελάσσονες, συγχορδίες (συνηχήσεις  $^5_3$ ), κατατάσσονται ως «ατελείς συνηχήσεις» για τη μουσική του όψιμου μεσαίωνα από την Fuller.

64 Τα σύμβολα + και - χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν ένα ατελές σύμφωνο διάστημα ως μεγάλο ή μικρό, αντίστοιχα.

Οι τρεις κατηγορίες συνηχίσεων της Fuller εμφανίζονται σε αναγωγές των μουσικών έργων του 14ου αιώνα. Στο επίπεδο της επιφάνειας αφθονούν έντονα διάφωνες συνηχίσεις που προκύπτουν από τις διανθίσεις των motetus και triplum. Εντούτοις, αυτές οι φαινομενικές διαφωνίες απαλείφονται εάν επιχειρήσει κανείς μια αναγωγή της μουσικής σε contrapunctus simplex. Ας δούμε μερικά παραδείγματα, που επιβεβαιώνουν του λόγου το αληθές.

Στο παράδειγμα 3.2α, το σολ<sub>4</sub> στο τέλος του μ.2 μπορεί να ερμηνευθεί ως μια διαβατική διαφωνία που ενώνει δύο σύμφωνους, προς τον τενόρο, φθόγγους (λα<sub>4</sub> και φα<sub>#4</sub>). Παρομοίως, το ρε<sub>4</sub> στο ίδιο μέτρο ποικίλει το σύμφωνο μι<sub>4</sub>. Οι διαφωνίες αυτές είναι άπειρες στη μουσική επιφάνεια των μοτέτων. Η αξία του παραδείγματος έγκειται στο ότι σε μια πρώτου επιπέδου αναγωγή οι συνηχίσεις είναι σύμφωνες. Το Παράδειγμα 3.2β εμφανίζει το ίδιο απόσπασμα ανάγοντάς το σε contrapunctus simplex. Εδώ επικυρώνονται και τα λόγια του Petrus:

Πρόσεξε ότι, αν και δεν πρέπει να εμμένουμε υπερβολικά σ' αυτές τις διαφωνίες, μπορούμε να τις τραγουδάμε σύντομα, ανεβαίνοντας ή να κατεβαίνοντας προς όλα τα είδη [σύμφωνων] διαστημάτων, δηλαδή τις τέλειες, μεσαίες και ατελείς συμφωνίες.<sup>65</sup>

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο Petrus δεν κατείχε τη σημερινή εκλεπτυσμένη ορολογία για να περιγράψει τους διαβατικούς ή τους ποικιλματικούς φθόγγους .

Παράδειγμα 3.2α: Μοτέτο υπ' αρ. 7 (Lasse!), μ. 1-4

Παράδειγμα 3.2β: Μοτέτο υπ' αρ. 7 (Lasse!), μ. 1-4 (contrapunctus simplex)

<sup>65</sup> Petrus, "Compendium...", ό.π., σελ. 18.

Γενικότερα, οι διαφωνίες σε μια αναγωγή εξαφανίζονται και απομένουν μόνο σύμφωνες συνηχήσεις. Όμως, η Fuller, σε αντίθεση με τις πραγματείες, υποστηρίζει ότι ακόμη και ανάγοντας τη μουσική σε βαθύτερο επίπεδο μπορούν να απαντηθούν διαφωνίες, έστω και σπάνια. Εξηγεί ότι:

Οι διάφωνες συνηχήσεις είναι ανεπίτρεπτες στην *contrapunctus [simplex]* [...] και εάν [ορισμένες από αυτές] αποκαλυφθούν στην διανθισμένη αντίστιξη [*elaborated discant*] μπορούν να εξηγηθούν συνήθως ως [ρυθμικές] μετατοπίσεις μέσα στα πλαίσια ενός συμβατικού σκελετού *contrapunctus*. Παρ' όλα αυτά, περιπτώσεις όπου διάφωνες συνηχήσεις εμφανίζονται σε μία αναγωγή σε πρώτο επίπεδο όντως υφίστανται· έτσι, για πρακτικούς λόγους, θα ήταν χρήσιμο να αξιώσουμε και ένα τύπο διάφωνης συνήχησης (D), ασχέτως με το πόσο σπάνια (ή πόσο αμφιλεγόμενη) μπορεί να είναι αυτή η κατηγορία [των διάφωνων συνηχήσεων]<sup>66</sup>

Η ιδέα της ύπαρξης διάφωνων συνηχήσεων, αν και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις απόψεις των θεωρητικών της εποχής, καθώς λ.χ. τα θεμέλια ενός κτηρίου δεν μπορούν να είναι σαθρά, επιβεβαιώνεται σε ορισμένες περιπτώσεις.

Στο Παράδειγμα 3.3α προκύπτουν προβλήματα σε μια απόπειρα αναγωγής της μουσικής σε πρώτο επίπεδο. Συγκεκριμένα, στο μ.14 το ρε<sub>4</sub> είναι δυνατόν να ερμηνευτεί είτε ως ποίκιλμα του σύμφωνου μι<sub>4</sub>, είτε ως διαβατικός φθόγγος μεταξύ του μι<sub>4</sub> και του ντο<sub>4</sub> της επόμενης συνήχησης. Επίσης, στο μ.14 το φα#<sub>4</sub> της *triplum* φαίνεται να είναι οργανικό στη συνήχηση, καθότι σύμφωνο με τον τενόρο. Άρα, στην αναγωγή του Παραδείγματος 3.3β προκύπτει μια συνήχηση <sup>6</sup>5. Ακόμα, κι αν επιλέξουμε να διατηρήσουμε το ρε<sub>4</sub> στη *motetus*, στο μ. 14 η συνήχηση <sup>6</sup>4 που εμφανίζεται στην αναγωγή είναι εξίσου διάφωνη, όπως φαίνεται στην αναγωγή του Παραδείγματος 3.3γ. Τοπικά, λοιπόν, δίδεται η εντύπωση ότι πρόκειται για μια διάφωνη συνήχηση τύπου D, όποια εκδοχή κι αν επιλέξουμε ως ορθότερη.

Παράδειγμα 3.3α: Μοτέτο υπ' αρ. 7 (Lasse!), μ. 13-15

The image shows a musical score for two parts: Triplum Motetus and Tenor. The Triplum part is written on a treble clef staff with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Tenor part is written on a bass clef staff with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score covers measures 13, 14, and 15. In measure 13, the Triplum has a melodic line starting on G4, and the Tenor has a whole note on G3. In measure 14, the Triplum has a more complex melodic line, and the Tenor has a whole note on G3. In measure 15, both parts end with a whole note on G3.

66 Fuller, "On Sonority...", ό.π., σελ. 42. Δυστυχώς, η θεωρητικός δεν αναφέρεται πιο συγκεκριμένα σε τέτοιου είδους διάφωνες συνηχήσεις. Οι μόνες περιπτώσεις που παρουσιάζει είναι αυτές των συνηχήσεων <sup>6</sup>4. Βλ. σελ. 52-53.



Παράδειγμα 3.3β: Μοτέτο υπ' αρ. 7 (Lasse!), μ. 13-15 (contrapunctus simplex)

Παράδειγμα 3.3γ: Μοτέτο υπ' αρ. 7 (Lasse!), μ. 13-15 (contrapunctus simplex)

Στο Παράδειγμα 3.4α προκύπτουν αντίστοιχα προβλήματα αν προσπαθήσουμε να ανάγουμε τη μουσική σε πρώτο επίπεδο. Όλα βαίνουν καλώς μέχρι το μ. 36, αλλά στο μ. 37 είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς ποιος φθόγγος είναι θεμελιώδους σημασίας στη φωνή της motetus. Παρακολουθώντας τη μελωδική πορεία της motetus είναι λογικό να θεωρηθεί ότι κατευθύνεται βηματικά από το ντο<sub>4</sub> του μ. 36 προς το φα#<sub>4</sub> του μ. 38. Υπό αυτό το πρίσμα, στην αναγωγή του Παραδείγματος 3.4β προτιμήθηκε το μι<sub>4</sub> αντί του φα#<sub>4</sub> στο μ. 37, ώστε να διατηρηθεί αυτή η γραμμική πορεία. Έτσι, όμως, προκύπτει το διάφωνο διάστημα τέταρτης στο ντουέτο τενόρος-motetus, καθιστώντας τη συνήχηση τύπου D σε <sup>6</sup><sub>4</sub>.

Στο Παράδειγμα 3.4γ προτιμήθηκε να διατηρηθεί σε βαθύτερο επίπεδο το φα#<sub>4</sub> αντί του μι<sub>4</sub> στο μ. 37. Ακούγοντας εκ νέου τη μελωδική πορεία της motetus από την αρχή του αποσπάσματος και θεωρώντας ότι τα έξι μέτρα μπορούν να αναχθούν σε δύο μεγαλύτερα μπορούμε όντως να υποθέσουμε ότι η γραμμή της motetus εκτελεί μια ανιούσα βηματική κίνηση από το μι<sub>4</sub> του μ. 34 προς το φα#<sub>4</sub> του μ. 37. Βέβαια, και σε αυτή την περίπτωση οδηγούμαστε σε ένα τέλμα, καθώς στο μ. 37 προκύπτει ένα εξίσου διάφωνο συνηχητικό μόρφωμα σε <sup>6</sup><sub>5</sub>. Όμως, η βασικότερη διαφορά είναι ότι οι υψηλότερες φωνές συμφωνούν με τον τενόρο, ανεξάρτητα από τη μεταξύ τους ημιτονιακή “προστριβή”.<sup>67</sup> Λόγω του γεγονότος αυτού θα επιλέξουμε την εκδοχή του Παραδείγματος 3.4γ ως ορθότερη.

67 Στην έκδοση του Ludwig, ο τενόρος εκφέρει σιb, αντί για σι, και η motetus φα, αντί για φα#. Άρα, οι υψηλότερες φωνές διαφωνούν με διάστημα τόνου, λιγότερο “σφοδρού” σε σχέση με το ημιτόνιο της έκδοσης του Shrade. Παρόλα αυτά, η έκδοση του Shrade προκρίνεται ως ορθότερη και συνεπέστερη, αφού το φα# που προσθέτει ο επιμελητής στο μ. 37 ταιριάζει καλύτερα στο μουσικό συγκείμενο, αφού εμφανίζεται στο αμέσως επόμενο μέτρο, επιλεγμένο από τον ίδιο τον Machaut.

Παράδειγμα 3.4α: Μοτέτο υπ' αρ. 2 (De suspirant), μ. 34-39

34  
Triplum Motetus  
Tenor

Παράδειγμα 3.4β: Μοτέτο υπ' αρ. 2 (De suspirant), μ. 34-39 (contrapunctus simplex)

34  
Triplum Motetus  
Tenor

6  
4

Παράδειγμα 3.4γ: Μοτέτο υπ' αρ. 2 (De suspirant), μ. 34-39 (contrapunctus simplex)

34  
Triplum Motetus  
Tenor

6  
5

Μία πιο “ακανθώδης” περίπτωση διαφωνίας εντοπίζεται στο μ.29 του Παραδείγματος 3.5α. Κάποιος θεωρητικός με τη λογική της ανάλυσης του 19ου αιώνα θα αναγνώριζε το συνηχητικό μόρφωμα ως μια συγχορδία έκτης αυξημένης (!)<sup>68</sup>. Και, μάλιστα, ως ένα από τα παλαιότερα δείγματα μιας τέτοιας συνήχησης στην ιστορία της μουσικής. Άλλωστε, αυτό προκύπτει και από την αναγωγή του Παραδείγματος 3.5β. Στην προκειμένη περίπτωση δεν είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε τη σκέψη του συνθέτη. Πάντως, η συνήχηση 6ης αυξημένης (σιβ-ρε σολ#) “λύνεται σταδιακά” στο μ. 31. Η μεγάλη τρίτη σι<sub>3</sub>-ρε<sub>4</sub> λύνεται στην αναμενόμενη πέμπτη λα<sub>3</sub>-ρε<sub>4</sub>, στο μ. 31. Το ίδιο ισχύει και για την έκτη αυξημένη σι<sub>3</sub>-σολ#<sub>4</sub> λύνεται στην οκτάβα λα<sub>3</sub>-λα<sub>4</sub> του μ. 31, μόνο που το λα<sub>4</sub> εμφανίζεται με προήγηση ήδη από το μ. 30, όπως φαίνεται και στην αναγωγή του Παραδείγματος 3.5β.

Παράδειγμα 3.5α: Μοτέτο υπ' αρ. 2 (De suspirant), μ. 25-33

Παράδειγμα 3.5β: Μοτέτο υπ' αρ. 2 (De suspirant), μ. 25-33 (contrapunctus simplex)

Εντούτοις, μια τέτοια διαφωνία σε ένα έργο, έστω και σε τοπικό επίπεδο, δεν δύναται να αλλοιώσει τη συνολική εικόνα του. Ας μη λησμονούμε ότι τα έργα τέχνης θέτουν τους κανόνες και όχι το αντίθετο. Οι κανόνες είναι οι γενικώς αποδεκτές συνήθειες, όμως αυτό που κάνει κάθε συνθέτη ξεχωριστό είναι μικρές έντεχνες αποκλίσεις από αυτούς. Έτσι, τα σολ#<sub>4</sub> ίσως δεν είναι τυχαία, αφού εκφέρονται μαζί με το λα<sub>4</sub> του μ. 30 πάνω στη λέξη "hardement", που σημαίνει "θάρρος, κουράγιο, τόλμη". Ομολογουμένως, πρόκειται για αρκετά τολμηρό σημείο.

68 Για μια εισαγωγή στην έννοια των συγχορδιών έκτης αυξημένης, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σελ. 62-65.

Τέλος, στο Παράδειγμα 3.6 παρατηρούμε ένα εξίσου ενδιαφέρον διάφωνο μόρφωμα, που σήμερα θα αναγνωρίζαμε ως αυξημένη συγχορδία (!). Οι υψηλότερες φωνές συμφωνούν με τον τενόρο και σχηματίζουν αποδεκτά διαστήματα μαζί του, σύμφωνα με τη θεωρία της εποχής. Το διάστημα της 5ης αυξημένης δημιουργείται ανάμεσα στις υψηλότερες φωνές του έργου, γεγονός φυσιολογικό να διαφωνούν μεταξύ τους. Όμως, στην προκειμένη περίπτωση η motetus έχει καταλάβει το μουσικό χώρο κάτω από τον τενόρο, τη βασικότερη φωνή της σύνθεσης. Άραγε, κατευθύνει τη συνήχηση καθιστώντας τη διάφωνη; Ή όλα βαίνουν καλώς εφόσον συμφωνούν με τον τενόρο; Και πάλι είναι δύσκολο να αποφανθούμε. Πάντως, το σίγουρο είναι ότι ένα τέτοιο μόρφωμα που όχι μόνο δεν απαντάται στη μουσική του ύστερου μεσαίωνα, αλλά και θεωρείται το "αποπαίδι" της τονικής μουσικής υπάρχει, έστω και ως δείγμα, σε έργο του Machaut.

Παράδειγμα 3.6: Μοτέτο υπ' αρ. 9 (O livoris feritas), μ. 112

The image shows a musical score for measure 112 of a motet. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Triplum Motetus' and the lower staff is labeled 'Tenor'. Both staves are in G-clef (treble clef) and have a 3/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The Triplum Motetus part starts with a treble clef, a 3/8 time signature, and a sharp sign. It contains a triplet of notes: a dotted quarter note (F#), an eighth note (G), and another dotted quarter note (F#). The Tenor part starts with a bass clef, a 3/8 time signature, and a sharp sign. It contains a triplet of notes: a dotted quarter note (F#), an eighth note (G), and another dotted quarter note (F#). Below the Tenor staff, there is a label '#5 +3'.

## Η διαδοχή των συνηχήσεων

Οι διάφοροι τύποι συνηχήσεων επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες σε ένα μοτέτο. Ενδέχεται να προσδίδουν στη μουσική μια αίσθηση ανάπαυλας, μια ώθηση προς τη συνέχεια, μια προσμονή, μια λύση ή ακόμα και μια εξαπάτηση. Ο ανώνυμος συγγραφέας της πραγματείας *Cum notum sit* σχολιάζει τη δομική αυτή λειτουργία των σύμφωνων διαστημάτων:

Το ένατο συμπέρασμα είναι ότι καθώς η αντίστιξη αρχίζει με μια τέλεια συμφωνία, έτσι πρέπει να τελειώνει. Ο λόγος είναι ότι αν ένα κομμάτι τελειώνει σε μια ατελή συμφωνία, ο νους του ακροατή θα παρέμενε σε μια μετέωρη κατάσταση [*suspensus*] και δεν θα έβρισκε ανάπαυση [*quietus*] αφού δε θα άκουγε έναν τέλειο ήχο, ούτε θα ήταν διακριτή η λήξη του κομματιού.<sup>69</sup>

Σε μια άλλη πηγή της εποχής οι έννοιες *quietus/suspensus* εκφράζονται με όρους τάσεων των διαστημάτων. Στην πραγματεία *Sex sunt species discantus* αναφέρονται τα εξής:

Η μικρή και η μεγάλη τρίτη και η μεγάλη έκτη δημιουργούν ατελή συμφωνία επειδή τείνουν ανοδικά ή καθοδικά προς τέλεια διαστήματα. Άρα η μικρή τρίτη [τείνει] προς την ταυτοφωνία, η μεγάλη τρίτη προς την πέμπτη, η μεγάλη έκτη προς την οκτάβα.<sup>70</sup>

Ο Johannes Boen στην πραγματεία *Musica* του 1357 σχολιάζει την έλξη των τριτών και των έκτων προς τις πέμπτες και τις οκτάβες, αντίστοιχα:

Έχει γίνει κατανοητό ότι ένα τραγούδι που χαρακτηρίζεται ατελές λόγω τριτών και έκτων, παρά την μη αρμονική φύση του, ελκύει και σαγηνεύει την ακοή προς την επικείμενη πέμπτη ή οκτάβα. Γι αυτό οι τρίτες και οι έκτες, ως υπηρέτες των πεμπτών και των οκτάβων, αναγγέλλουν την τελειότητα των δευτέρων, μια τελειότητα που γλυκαίνει όσο περισσότερο αναμένεται.<sup>71</sup>

Ο ανώνυμος συγγραφέας της πραγματείας *Volentibus introduci in arte contrapunctus* (περ. 1320) γίνεται πιο συγκεκριμένος ως προς τον τρόπο κίνησης από το ένα διάστημα στο άλλο. Η αντίθετη κίνηση προκρίνεται έναντι των άλλων σχετικών κινήσεων.<sup>72</sup> Ας δούμε ενδεικτικά τον τρόπο κίνησης δύο φωνών σε αντίστιξη:

Κάθε αντίστιξη πρέπει να αρχίζει και να λήγει με [τέλειες συμφωνίες]. Τέτοιου είδους τέλειες συμφωνίες δεν πρέπει ποτέ να διαδέχονται η μία την άλλη, όπως δύο ταυτοφωνίες, δύο πέμπτες, δύο οκτάβες, δύο δωδέκατες ή δύο δέκατες πέμπτες. Αλλά όσον αφορά τις ατελείς συμφωνίες δύο ή περισσότερες ομοειδείς μπορούν να διαδέχονται η μία την άλλη. [...] Χρησιμοποιώντας τις ατελείς συμφωνίες η αντίστιξη μπορεί να κινείται επί το οξύ ή επί το βαρύ σε παράλληλη ή όμοια κίνηση με τη φωνή του τενόρου. Τα ατελή διαστήματα εμφανίζονται ανάμεσα στα τέλεια σε μια σύνθεση, χωρίς περίσκεψη [*sine dissolute*]. Επιτρέπεται να χρησιμοποιηθούν δύο, τρία, τέσσερα ή περισσότερα ομοειδή ατελή διαστήματα με ανιούσα ή κατιούσα κίνηση, υπό την

69 Fuller, "On Sonority...", ό.π., σελ. 44.

70 Ό.π.

71 Fuller, "Tendencies and resolutions: The directed progression in Ars Nova music", *Journal of music theory* 36, 1992, σελ. 229-230.

72 Υπενθυμίζεται ότι οι σχετικές κινήσεις δύο φωνών είναι οι εξής τέσσερις: πλάγια, αντίθετη, όμοια και παράλληλη.

προϋπόθεση ότι καταλήγουν σε ένα τέλειο διάστημα.<sup>73</sup>

Ο Marchetto da Padova στην πραγματεία *Lucidarium in arte musicae planae* (1317-1318) επιβεβαιώνει τα παραπάνω και τα συμπυκνώνει με λίγα λόγια:

Όταν δύο φωνές δημιουργούν μια διαφωνία [ενν. ατελή συμφωνία] πρέπει να κινούνται με αντίθετη κίνηση προς την [τέλεια] συμφωνία που επιζητούν. Η ατελής συμφωνία πρέπει να βρίσκεται όσο το δυνατόν εγγύτερα με την [τέλεια] συμφωνία που προσεγγίζουν.<sup>74</sup>

Στο Παράδειγμα 4.1 αναπαρίστανται οι αρχές της αντίθετης κίνησης και της εγγύτερης προσέγγισης, μέσω των θεμελιωδών διαστηματικών διαδοχών της πολυφωνίας. Οι φθόγγοι των ατελών διαστημάτων κατευθύνονται αντίθετα και βηματικά προς τα τέλεια, ενώ μια εκ των δύο φωνών εκτελεί ημιτονιακή κίνηση.

Παράδειγμα 4.1: Υποδειγματικές διαδοχές διαστημάτων



Δεδομένης της ισχύος των ατελών διαστημάτων και της ροπής τους προς τις τέλειες συμφωνίες μπορούν να λειτουργήσουν ως δίφωνα πτωτικά σχήματα, οδηγώντας τη μουσική σε μια αδιαφιλονίκητη κατάσταση “ηρεμίας”. Διαδοχές ατελών διαστημάτων προς τέλεια μπορούν να απαντηθούν σε ποικίλα σημεία μιας σύνθεσης, στα τέλη των φράσεων και, φυσικά, στο τέλος τους. Σχετικά με τις παραπάνω τρεις ισχυρότερες διαδοχές διαστημάτων, ο Moll υπογραμμίζει ότι “... η βηματική λύση ατελών διαστημάτων σε τέλεια, και όχι η σχέση δεσπίζουσας-τονικής [ενδεχομένως και η σχέση προσαγωγέα-τονικής], συνιστά το sine qua non της αντιστικτικής πτώσης τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη της όψιμης μεσαιωνικής πολυφωνίας”.<sup>75</sup>

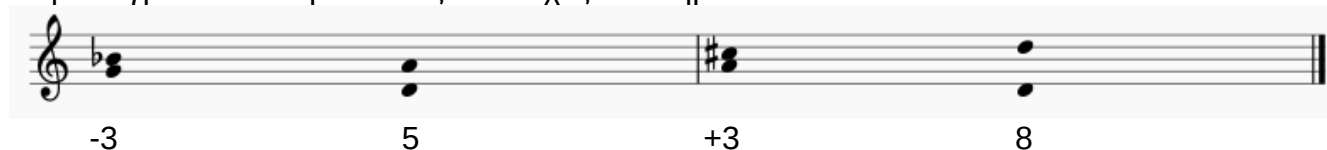
Βέβαια, υπάρχουν κι άλλες δυνατότητες κατεύθυνσης των ατελών διαστημάτων. Ο Petrus αναφέρει ορισμένες εναλλακτικές επιλογές στο πρώτο κεφάλαιο της πραγματείας του. Στο Παράδειγμα 4.2 παρατηρούμε ότι οι διαδοχές, ακόμα και να μην είναι υποδειγματικές, διατηρούν τις δύο προαναφερόμενες αρχές, δηλαδή της αντίθετης κίνησης και της εγγύτερης προσέγγισης. Μόνο που η δεύτερη αρχή “χαλαρώνει” και προσεγγίζεται το δεύτερο κοντινότερο τέλειο διάστημα, με άλμα και με κατιόν ή ανιόν ημιτόνιο.

73 Gilbert Reaney, “Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut”, *Musica Disciplina* 7, σελ. 131.

74 Jan Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary.*, διδακτορική διατριβή, University of Chicago, 1978, σελ. 335.

75 Kevin Moll, “Editor’s Introduction” στο: Kevin Moll, *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology*, Kevin Moll (μετ. και επιμ.), Garland Publishing Inc., New York 1997, σελ. 44-45.

Παράδειγμα 4.2<sup>76</sup>: Μη “τυπικές” διαδοχές διαστημάτων



Αφού διήλθαμε τις ιδιότητες/τάσεις των δίφωνων συνηγήσεων θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε τα χαρακτηριστικά που διέπουν την τοποθέτηση μιας τρίφωνης συνήχησης δίπλα στην επόμενη. Σύμφωνα με την Fuller, όταν μία συνήχηση ακολουθεί μια άλλη και η δεύτερη περιέχει φθόγγο που δεν ανήκει στην πρώτη κάνουμε λόγο περί διαδοχής (succession). Οι διαδοχές χωρίζονται σε ακολουθίες (progressions), όταν ο τενόρος καταλαμβάνει διαφορετικό φθόγγο, και σε επεκτάσεις (prolongations), όπου ο τενόρος διατηρεί ή επαναλαμβάνει τον ίδιο φθόγγο.<sup>77</sup> Οι ακολουθίες διαιρούνται σε κατευθυνόμενες και ουδέτερες.

Η Fuller ορίζει την κατευθυνόμενη ακολουθία ως "... μια διαδοχή συνηγήσεων, όπου η πρώτη είναι ατελής στη φύση και ασταθής σε ποιότητα, ενώ η δεύτερη τέλεια στη φύση και σταθερή σε ποιότητα. Η πρώτη λύνεται στη δεύτερη σύμφωνα με τις επιταγές της αντιστικτικής κίνησης των φωνών.<sup>78</sup> Επίσης, διευκρινίζει ότι "... οι ακολουθίες του τύπου ατελείς προς τέλειες που αποκλίνουν από τα καθιερωμένα μπορούν να λειτουργήσουν ως κατευθυνόμενες με εξασθενημένο εφέ".<sup>79</sup>

Ανακαλώντας στην μνήμη μας το δίπολο quietus/suspensus κατά τον Boen, τους ανώνυμους συγγραφείς των πραγματειών της *Cum notum sit* και της *Sex sunt species discantus* και τη θεωρία των τρίφωνων συνηγήσεων της Fuller καταλήγουμε ότι οι τύποι συνηγήσεων του Παραδείγματος 3.1 μπορούν να περιληφθούν σε μια γκάμα από σταθερές μέχρι ασταθείς συνηγήσεις.<sup>80</sup> Ας τις παραστήσουμε στο παρακάτω διηλεκές διάγραμμα.



76 Petrus, "Compendium...", ό.π., σελ. 5 και 9. Οι διαδοχές του παραδείγματος αντλήθηκαν από τις προαναφερόμενες σελίδες της πραγματείας.

77 Fuller, "On sonority...", ό.π., σελ. 49. Στην παρούσα μελέτη δεν θα γίνει περαιτέρω λόγος για την "επέκταση συνηγήσεων", στην οποία αναφέρεται η Fuller, καθώς ο όρος φέρει ειδικό βάρος από τη θεωρία του H. Schenker και είναι συνυφασμένος με την τονική μουσική.

78 Fuller, "Tendencies...", ό.π., σελ. 231.

79 Ό.π., σελ. 232.

80 Για παράδειγμα, σύμφωνα με το δίπολο quietus/suspensus της *Cum notum sit* μπορούν να προκύψουν οι εξής τρεις συνδυασμοί ποιότητων: (q,q), (q,s) και (s,s).

Όσον αφορά την τρίφωνη σύνθεση εφαρμόζονται συνδυαστικά οι ίδιες παραδειγματικές διαστηματικές διαδοχές με τη δίφωνη, αφού σε μια τρίφωνη πτωτική φόρμουλα συνυπάρχουν δύο δίφωνες. Ας δούμε ενδεικτικά στο Παράδειγμα 4.3 την πανίσχυρη φόρμουλα/κατευθυνόμενη ακολουθία που επισφραγίζει πτωτικά το μοτέτο υπ' αρ. 10 (Helas!).<sup>81</sup>

Παράδειγμα 4.3: Τελική πτώση μοτέτου υπ' αρ. 10 (Helas!)

+10  
+6  
12  
8  
P

Στην πτώση αυτή σχηματίζονται δύο ατελή διαστήματα επί της φωνής του τενόρου. Ο τενόρος με τη motetus φέρουν ένα διάστημα μεγάλης έκτης που τείνει φυσικά προς την οκτάβα. Ο τενόρος με την triplum φέρουν ένα διάστημα μεγάλης δέκατης που κατευθύνεται προς την αναμενόμενη δωδέκατη. Άξιος παρατήρησης είναι οι παράλληλες πέμπτες που σχηματίζονται μεταξύ των δύο υψηλότερων φωνών. Σύμφωνα με τις οδηγίες της πραγματείας *Volentibus introduci* που αναφέραμε προ ολίγου τα διαδοχικά παράλληλα τέλεια διαστήματα είναι ανεπίτρεπτα. Ας μη λησμονούμε, όμως, ότι αυτός ο περιορισμός ισχύει για τη δίφωνη αντίστιξη. Φαίνεται, λοιπόν, ότι στην τρίφωνη αντίστιξη η συνύπαρξη των δύο ισχυρών διαστηματικών διαδοχών σε μια συνήχηση είναι τόσο καθηλωτική που υπερνικά τυχόν αντιστικτικά "λάθη".

Όπως φαίνεται στον Πίνακα 4.1, τα τρίφωνα μοτέτα αρχίζουν, κατά πλειοψηφία, με μια συνήχηση τύπου P. Επίσης, όλα καταλήγουν με μια P συνήχηση. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων οι ενδιάμεσες πτώσεις των μοτέτων καταλήγουν κι αυτές με P συνηχήσεις. Επίσης, τέτοιου τύπου μπορούμε να συναντήσουμε και στο εσωτερικό των φράσεων αλλά είναι φευγαλέες σε διάρκεια. Έτσι, καταλήγουμε ότι ο Machaut αποδίδει την εναρκτήρια και την καταληκτική λειτουργία με τις τύπου P συνηχήσεις, όπως ορίζεται και στην πραγματεία *Volentibus introduci*.<sup>82</sup>

81 Fuller, "On sonority...", ό.π., σελ. 51. Η εν λόγω πτώση αποκαλείται και ως "πτώση διπλού προσαγωγέα".

82 Βλ. το σχετικό απόσπασμα στη σελ. 34 της παρούσας μελέτης.



Πίνακας 4.1: Εναρκτήριες, προτελευταίες και καταληκτικές συνηγήσεις των μοτέτων

Μοτέτο	Εναρκτήρια	Προτελευταία	Καταληκτική
1	$\Lambda\alpha^8_5$	$\Sigma\omicron\lambda^{+6}_{+3}$	$\Phi\alpha^8_5$
2	$\Lambda\alpha^5$	$\Sigma\omicron\lambda^{+6}_{+3}$	$\Phi\alpha^8_5$
3	$\Phi\alpha^8_5$	$\text{Μι}^{+10}_{+6}$	$\text{Ρε}^{12}_8$
4	$\Phi\alpha^{12}_8$	$\Sigma\omicron\lambda^{+10}_{+6}$	$\Phi\alpha^{12}_8$
6	$\Lambda\alpha^8_5$	$\Lambda\alpha^{+6}_{+3}$	$\Sigma\omicron\lambda^8_5$
7	$\Lambda\alpha^8_5$	$\text{Μι}^{+10}_{+6}$	$\text{Ρε}^{12}_8$
8	$\text{Ρε}^{12}_8$	$\Sigma\omicron\lambda^{+6}_{+3}$	$\Phi\alpha^8_5$
9	---	$\Lambda\alpha^{+6}_{+3}$	$\Sigma\omicron\lambda^8_5$
10	$\Phi\alpha^{12}_8$	$\Sigma\omicron\lambda^{+10}_{+6}$	$\Phi\alpha^{12}_8$
11	$\Lambda\alpha^5_{+3}$	$\Phi\alpha\#^5_{-3}$	$\Sigma\omicron\lambda^5_{\text{T}}$
12	$\Phi\alpha^8_5$	$\text{Μι}^{+10}_{+6}$	$\text{Ρε}^{12}_8$
13	---	$\Lambda\alpha^{+6}_{+3}$	$\Sigma\omicron\lambda^8_5$
14	$\Phi\alpha^{12}_8$	$\Lambda\alpha^{+6}_{+3}$	$\Sigma\omicron\lambda^8_5$
15	$\text{Ρε}^5$	$\Sigma\omicron\lambda^{+10}_{+6}$	$\Phi\alpha^{12}_8$
16	$\text{Ρε}^{12}_5$	$\text{Ντο}\#^{12}_{-10}$	$\text{Ρε}^{12}_8$
17	$\text{Ντο}^8_5$	$\text{Ρε}^{+6}_{+3}$	$\text{Ντο}^8_5$
18	$\text{Ντο}^5$	$\Sigma\omicron\lambda^{+6}_{+3}$	$\Phi\alpha^8_5$
19	---	$\Lambda\alpha^{+10}_{+6}$	$\Sigma\omicron\lambda^{12}_8$
20	$\Phi\alpha^8_5$	$\text{Μι}^{-10}_{-3}$	$\Phi\alpha^8_5$

Επιπλέον, παρατηρούμε ότι, εξαιρουμένων των μοτέτων υπ' αρ. 11 (Fins cuers doulz) και 16 (Se j'aïm mon loyal ami), ο Machaut αξιοποιεί τη διπλά ατελή συνήχηση ( $I_2$ ) ως την προτελευταία. Σαν μια αρκετά ασταθής συνήχηση εξυπηρετεί την αίσθηση της αστάθειας, μιας τάσης προς κάτι σταθερό. Γι αυτό οι  $I_2$  προηγούνται των P στις πτώσεις. Ο δύο εξαιρέσεις εντοπίζονται στα μοναδικά μοτέτα του Machaut που βασίζονται σε κοσμικούς τενόρους, δηλαδή σε αυτά που έχουν διαφορετική τεχνοτροπία από τα υπόλοιπα. Και, πάλι, όμως ο συνθέτης μεριμνά ώστε να υπάρχει η τάση της τύπου I συνήχησης. Όμως, όλα τα υπόλοιπα 16 μοτέτα που βασίζονται σε λειτουργικούς τενόρους είναι παραδειγματικά ως προς την τελική πτώση τους. Στο Παράδειγμα 4.4 παρατίθεται η τελική πτώση του μοτέτου υπ' αρ. 11.

Παράδειγμα 4.4: Τελική πτώση μοτέτου υπ' αρ. 11 (Fins cuers doulz)

Άξιο παρατήρησης είναι ότι ο τενόρος φέρει το ανιόν ημιτόνιο φα $\#_3$ -σολ $_3$ , ενώ θα ήταν αναμενόμενο το κατιόν βήμα λα $_3$ -σολ $_3$  που εκφέρεται τελικά από τη motetus. Επίσης, και σε αυτό το παράδειγμα υπάρχουν παράλληλες πέμπτες και, μάλιστα, στο ντουέτο τενόρου-triplum. Παρόλο το αντιστικτικό "σφάλμα", φαίνεται ότι στην προκειμένη περίπτωση η motetus αναλαμβάνει να κατευθύνει τη συνήχηση αφού τα διαστήματα που σχηματίζονται εκατέρωθεν αυτής λύνονται παραδειγματικά προς την τελική συνήχηση.

Καταληκτικά, ας δούμε κι ένα δείγμα ουδέτερης ακολουθίας. Σε μια τέτοια ακολουθία η πρώτη συνήχηση είναι σταθερή στη φύση και έτσι δεν έχει τάση προς αυτήν που έπεται. Οι ουδέτερες ακολουθίες είναι αρκετά συχνές, τόσο εσωτερικά, όσο και στις καταλήξεις των φράσεων. Στο Παράδειγμα 4.5 η τέλεια  $^5_T$  συνήχηση του μ. 69 δεν είναι ιδιαίτερα αναμενόμενη μετά από την εξίσου τέλεια  $^8_5$ . Η μουσική είναι σαν να παγώνει σε έναν ήχο κάπως απομονωμένο από το περιβάλλον του, χωρίς κάποια τάση προς μια κατεύθυνση.

Παράδειγμα 4.5: Μοτέτο υπ' αρ. 7 (Lasse!) μ. 67-69

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΣΤΑ ΜΟΤΕΤΑ

### Οι τεχνικές σύνθεσης και οι τύποι ύφανσης στον όψιμο μεσαίωνα

Έχοντας εξετάσει το χειρισμό των τενόρων, την ισορροπική τους οργάνωση και τις ιδιότητες της συνήχησης αξίζει να αναφερθούμε στο συνολικό αποτέλεσμα των παραγόντων της σύνθεσης, δηλαδή την ύφανση, αλλά και στην ίδια τη συνθετική τεχνική. Ένας από τους μεγαλύτερους μελετητές της συνθετικής τεχνικής στο μεσαίωνα, ο Ernst Apfel, διακρίνει τις βασικότερες τεχνικές συνεπτυγμένες σε περιορισμένο αριθμό κατηγοριών. Βασισμένος στην μελέτη των μεσαιωνικών πηγών και της μουσικής φιλολογίας καταλήγει στο συμπέρασμα της ύπαρξης δύο διαφορετικών τεχνικών πολυφωνικής σύνθεσης. Η πρώτη αναπτύχθηκε από πιθανούς διπλασιασμούς μιας *cantus*, λ.χ. με μια *discantus*, μέσω μιας αυτοσχεδιαστικής πρακτικής. Η δεύτερη συμπεριλαμβάνει τις δυνατότητες για την επέκταση ενός βασικού δίφωνου συμπλέγματος με συμπληρωματικές φωνές.<sup>83</sup> Έπειτα από μια περίοδο πειραματισμών στην ορολογία, ο Apfel καταλήγει σε συγκεκριμένη ονοματολογία αυτών των τεχνικών. Η πρώτη καλείται *mehrfach-zweistimmiger Satz* (πολλαπλές δίφωνες αντιστίξεις)<sup>84</sup> και η δεύτερη *erweiterter Satz* (εκτεταμένες [δίφωνες] αντιστίξεις).

Ένα τρίφωνο έργο βασισμένο στην τεχνική των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων συγκεντρώνει ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Συγκεκριμένα, ο τενόρος που κινείται σε μεγάλες αξίες καταλαμβάνει και αναπτύσσεται στη χαμηλότερη περιοχή του μουσικού χώρου. Οι δύο υψηλότερες φωνές (λ.χ. *motetus* και *triplum*) βρίσκονται πάντα σε σύμφωνη σχέση με τον τενόρο, ενώ μοιράζονται ένα ζωηρότερο ρυθμικό προφίλ από αυτόν. Η *motetus* εκφέρει ένα αρκετά πυκνό κείμενο και η *triplum* ένα ακόμη πυκνότερο, ενδεχομένως και σε διαφορετική γλώσσα. Οι υψηλότερες φωνές διασταυρώνονται και διαφωνούν συχνότατα μεταξύ τους, αφού κινούνται στον ίδιο μουσικό χώρο, γεγονός που δε φαίνεται να απασχολεί τους συνθέτες. Το ενδιαφέρον στρέφεται στη σωστή-σύμφωνη δίφωνη αντιστικτική σχέση κάθε υψηλότερης φωνής με τον τενόρο, εξ ου και ο όρος *πολλαπλές δίφωνες αντιστίξεις*.

Εντούτοις, υπάρχουν τρίφωνα έργα όπου μία και μοναδική φωνή κυριαρχεί ως φορέας της μελωδίας και του κειμένου (λ.χ. μια *discantus*), κινούμενη ελεύθερα στην υψηλότερη περιοχή του μουσικού χώρου. Οι υπόλοιπες δύο φωνές (τενόρος και κοντρατενόρος) καταλαμβάνουν τη χαμηλότερη περιοχή, με συχνότατες διασταυρώσεις και υποστηρίζουν την *discantus*, θεμελιώνοντας την ακεραιότητα της συνήχησης, δίχως να εκφέρουν κείμενο. Αυτή η διαφορετική τεχνική σύνθεσης περιγράφεται με τον όρο *εκτεταμένες δίφωνες αντιστίξεις*.

Κατά τον Moll, οι εν λόγω αντιστικτικές τεχνικές οδηγούν, αντίστοιχα, σε δύο τύπους μουσικής ύφανσης, το λεγόμενο *ζεύγος υψηλότερων φωνών* (*paired upper voice*) και την *καντιλένα* (*cantilena*).<sup>85</sup> Ο πρώτος τύπος ύφανσης αφορά και τα τρίφωνα μοτέτα του Machaut, αφού περιγράφει τη σχέση των δύο υψηλότερων φωνών (*triplum* και *motetus*) με τη χαμηλότερη (τενόρος) κάθε δεδομένη μουσική στιγμή. Ο δεύτερος τύπος απαντάται κυρίως στα *chansons*, οπότε θα ήταν άστοχο να γίνει περαιτέρω λόγος στην παρούσα μελέτη.<sup>86</sup>

83 Ernst Apfel, *Discant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12 bis 15 Jahrhunderts*, Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1994, σελ. 19.

84 Ο συγκεκριμένος όρος αναφέρεται και ως *motettischer Satz* σε παλαιότερο κείμενο του Apfel, αρκετά ταιριαστός στην περιγραφή των μοτέτων του Machaut. Βλ. Ernst Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palastrinasatzes*, *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957, σελ. 31-33.

85 Moll, "Voice function...", ό.π., σελ. 40.

86 Για ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της ύφανσης βλ. ό.π., σελ. 30.

# I. Η τεχνική σύνθεσης των μοτέτων (πολλαπλές δίφωνες αντιστίξεις)

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα εξεταστούν παραδειγματικά αποσπάσματα της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων, όπου ο τενόρος καταλαμβάνει σταθερά τη χαμηλότερη περιοχή. Παρατίθεται, κατ' αρχάς, η πρώτη talea από το μοτέτο υπ' αρ. 3 (Fine amour) που εκτείνεται στα μ. 1-22.

115

## 3. Fine Amour

Hel Mors, com tu es ha - i - e De moy, quant tu as ra -  
Fine A - - mour, qui me vint na -  
Quare non sum mortuus  
A I

10  
- vi - e Ma joi - e, ma dru - e - ri - e, Mon so - las, Par qui je sui eins - si  
- vrer Au cuer, m'a fait grant des - - -

15 20  
mas Et mis de si haut si bas, Et ne me pou.i - es pas As -  
- - - rai - - son, Quant el - -

25  
- sail - lir. Las! mieus a - mas, se mo - rir Qu'a - voir si grief sou - ve.nir Qui moult souvent res -  
- - - le ne vo - loit sa - - -

II

Το Παράδειγμα 5.1α εμφανίζει μια μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα της πρώτης talea από το μοτέτο υπ' αρ. 3 (Fine amour). Συγκεκριμένα, στο άνω πεντάγραμμα έχει τοποθετηθεί η φωνή της motetus και από πάνω της η triplum. Η motetus έχει μόνιμα τα στελέχη των φθογγόσημων προς τα κάτω, ενώ η triplum προς τα πάνω, με σκοπό να είναι πάντα διακριτή η σχετική θέση των φωνών αυτών και τα σημεία που διασταυρώνονται. Ο τενόρος τοποθετείται στο κάτω πεντάγραμμα του συστήματος. Το κείμενο της παρτιτούρας έχει αφαιρεθεί για μια πιο άνετη εξέταση του μουσικού περιεχομένου.

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα βλέπουμε ότι η κάθε φωνή κινείται ζωηρά μέσα στο δικό της τμήμα του μουσικού χώρου. Παρόλα αυτά, οι δύο υψηλότερες φωνές, αν και κινούνται σχετικά αυτόνομα, διασταυρώνονται στα μ. 9 και 16. Σε άλλα μοτέτα οι φωνές αυτές διασταυρώνονται ακόμα περισσότερο. Ο τενόρος, όμως, διατηρεί το χαμηλότερο τμήμα του μουσικού χώρου και κινείται βραδύτερα.

Παράδειγμα 5.1α: Μοτέτο υπ' αρ. 3 (Fine amour), Talea I, μ. 1-22

Επιπλέον, οι υψηλότερες φωνές στο μ. 3 φαίνεται να καταστρατηγούν τον κανόνα της πραγματείας *Volentibus introduci*, που απαγορεύει τη διαδοχή δύο ίδιων τέλειων διαστημάτων.<sup>87</sup> Η ταυτοφωνία  $ρε_4-ρε_4$  εγκαταλείπεται προς την ταυτοφωνία  $ντο_4-ντο_4$ . Εξίσου εντυπωσιακές είναι και οι παράλληλες δεύτερες του μ. 6, δηλαδή η δεύτερη  $φα\#_4-μι_4$  που κινείται προς τη δεύτερη  $μι_4-ρε_4$ . Όλα αυτά δικαιολογούν την άποψη περί προέλευσης της συνθετικής τεχνικής από μια αυτοσχεδιαστική πρακτική, όπως διατείνεται ο Arpfel.

87 Βλ. τη σχετική αναφορά στο υποκεφάλαιο περί της διαδοχής των συνηγήσεων στη σελ. 34.

Το Παράδειγμα 5.1β παρουσιάζει μια αναγωγική εκδοχή της ίδιας μουσικής σε *contrapunctus simplex*. Η εκδοχή αυτή είναι υποκειμενική και προήλθε από την αφαίρεση όσων φθόγγων θεωρήθηκαν “άνθη” ενός βασικού σκελετού. Έτσι, παρέμειναν τα θεμέλια, πάνω στα οποία υποτίθεται ότι βασίστηκε η πολυφωνία. Επιπλέον, έχουν σημειωθεί και οι παραδειγματικές κινήσεις των φωνών με γραμμές. Όπως γίνεται φανερό, καθεμία των υψηλότερων φωνών είναι κατασκευασμένη πάνω στη φωνή του τενόρου, έτσι ώστε σε βαθύτερο επίπεδο να σχηματίζει σύμφωνα διαστήματα με αυτόν. Οι φωνές *motetus* και *triplum* δεν στηρίζονται η μία στην άλλη, αλλά επινοούνται πάντα βάσει του τενόρου, καθώς προκύπτουν επιφανειακές τέταρτες και δευτέρες, όπως φάνηκε ήδη στο Παράδειγμα 5.1α, καθώς και τέταρτες σε βαθύτερο επίπεδο, κατά το Παράδειγμα 5.1β.<sup>88</sup>

Παράδειγμα 5.1β: Μοτέτο υπ' αρ. 3 (*Fine amour*), Talea I, μ. 1-22 (*contrapunctus simplex*)

The musical score for Example 5.1β shows three parts: Triplum Motetus, Tenor, and Tenor. The first system is numbered 1 and the second system is numbered 15. The score includes fingering numbers: +6, +3, 8, 5.

Το σύνολο των χαρακτηριστικών που μόλις εξετάσαμε είναι και το είδοποίη της πολλαπλής δίφωνης αντίστιξης, αφού κάθε φωνή λειτουργεί σωστά σαν ντουέτο με τη χαμηλότερη φωνή και ενδεχομένως να προήλθε από αυτοσχεδιασμό πάνω από κάποιον δεδομένο τενόρο. Οπότε, σαν γενική ιδέα, δίδεται η εντύπωση ότι τα ντουέτα τενόρου-*motetus* και τενόρου-*triplum* μπορεί να έχουν συντεθεί διαδοχικά και οι διαφωνίες μεταξύ των υψηλότερων φωνών αποτελούν μέρος ενός αυτοσχεδιαστικού ιδιώματος που δεν χρήζει κάποιας διόρθωσης.<sup>89</sup>

Τέλος, ήρθε η ώρα να ασχοληθούμε με τον τρόπο που ο Machaut “ζωγραφίζει” το ποιητικό κείμενο. Στο μ. 7 της παρτιτούρας ολοκληρώνονται οι δύο διαφορετικές γραμματικές φράσεις της *triplum* και της *motetus*. Παρατηρώντας εκ νέου το Παράδειγμα 5.1β, στα μ. 6-7 εμφανίζεται μια πανίσχυρη κατευθυνόμενη ακολουθία. Υπενθυμίζουμε ότι οι ισχυρές διαστηματικές διαδοχές (έκτη μεγάλη προς όγδοη, τρίτη μεγάλη προς πέμπτη) εκφέρονται και λύνονται κατά τα προβλεπόμενα, δηλαδή με αντίθετη κίνηση των υψηλότερων φωνών προς τον τενόρο και όσο το δυνατόν εγγύτερα στα τέλεια διαστήματα.

88 Ο Apfel τονίζει ότι οι υψηλότερες φωνές προστίθενται ανεξάρτητα από τα διαστήματα που σχηματίζουν μεταξύ τους, αρκεί να συμφωνούν με τον τενόρο. Βλ. Ernst Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12-15 Jahrhunderts*, University of Heidelberg, Heidelberg 1953, σελ. 220.

89 Βλ. και Moll, “Voice function...”, ό.π., σελ. 41.

Νομιμοποιείται, λοιπόν, να θεωρήσει κανείς ότι δημιουργείται μια εντύπωση πτώσης αρκετά νωρίς στο έργο κι ότι ολοκληρώνεται ένα απόσπασμα. Επιπλέον, το νόημα των γραμματικών φράσεων που εκφέρουν οι υψηλότερες φωνές μας εισάγει εμφατικά στα “βάσανα” του ποιητή. Σύμφωνα με την παρτιτούρα του μοτέτου στη σελίδα 41, στο κείμενο της *triplum* εκφράζεται το μίσος απέναντι στο θάνατο που στέρησε το αγαπημένο πρόσωπο (“He! Mors, com tu es haie/De moy, quant tu as ravie/ [...]”, “Ω Θάνατε, πόσο σε μισώ που μου στέρησες τη χαρά [...]). Επίσης, στο κείμενο της *motetus* διαφαίνεται ένα διπλό βάσανο, καθώς ακόμα και η αγάπη που αισθάνθηκε ο ποιητής είναι αβάστακτη μπροστά στο θάνατο του προσώπου που τόσο αγάπησε (“Fine Amour, qui me vint navrer/ [...]”, “Πραγματική Αγάπη, που ήρθε να μου τρυπήσει [την καρδιά] [...]). Θεωρώ ότι η συναισθηματική φόρτιση των εναρκτήριων επτά μέτρων επιβάλλει την ισχυρότερη των χειρονομιών που διαθέτει ένας συνθέτης για να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα, γεγονός που στην προκειμένη περίπτωση απαιτεί τόσο νωρίς την εν λόγω κατευθυνόμενη ακολουθία.

Μια ακόμα παραδειγματική χρήση της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων φαίνεται στην πρώτη talea του μοτέτου υπ' αρ. 18 (Bone pastor), στα μ. 1-24. Ακολουθεί η παρτιτούρα του μοτέτου, όπου εκτείνεται η πρώτη talea.

4

## 18. Bone pastor, qui pastores

Bo - ne pa - stor Guil - ler - me, Pec -

Bo - ne pa - stor,

Bone pastor  
A I

- tus qui dem in - er - me Non est ti - bi da - tum;

qui pa - sto - res Ce - te - ros vin -

Fa - ven - te sed Mi - ner - va Vir - tu - tum est ca - ter - va

- cis per mo - res Et per

For - ti - ter ar - ma - tum. Por - tas ur - bis et po - stes

ge - nus Et per fruc - tum stu - di - o - -

II



Το Παράδειγμα 5.2α παρουσιάζει μια μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα της πρώτης talea από το μοτέτο υπ' αρ. 18 (Bone pastor). Όπως και στην προηγούμενη μεταγραφή έτσι και σε αυτήν ισχύουν οι ίδιες προδιαγραφές. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, γίνεται ακόμα πιο αντιληπτός ο λόγος που οι δύο υψηλότερες φωνές τοποθετούνται στο ίδιο πεντάγραμμα του συστήματος. Οι διασταυρώσεις των φωνών motetus και triplum στο απόσπασμα που εξετάζουμε είναι περισσότερες και, μάλιστα, ήδη από το εναρκτήριο μέτρο.

Παράδειγμα 5.2α: Μοτέτο υπ' αρ. 18 (Bone pastor), Talea I, μ. 1-24

Musical score for measures 1-9. The score is for two voices: Triplum Motetus (top staff) and Tenor (bottom staff). Both staves are marked with a '(2x)' and a '1' above the first measure. The Triplum Motetus part features a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, while the Tenor part has a simpler, more sustained line. A 'b' (flat) is indicated in the Tenor part in measure 8.

Musical score for measures 10-18. The score continues with the Triplum Motetus and Tenor parts. The Triplum Motetus part shows a continuation of the complex melodic line, with some rests. The Tenor part continues with its simpler, sustained line.

Musical score for measures 19-24. The score concludes with the Triplum Motetus and Tenor parts. The Triplum Motetus part features a long, sweeping melodic line that spans across measures 19 and 20. The Tenor part continues with its sustained line.

Πέρα από το γεγονός ότι οι υψηλότερες φωνές κινούνται σε μια ρυθμικά πυκνή επιφάνεια και διασταυρώνονται σποραδικά, η μεταξύ τους σχέση φαίνεται να έχει τέτοιο "αυτοσχεδιαστικό" χαρακτήρα, ώστε να υπάρχουν διάφωνες τριβές. Ενδεικτικό είναι το μ. 12, όπου οι υψηλότερες φωνές συνηχούν σε διάστημα τέταρτης και δεύτερης.

Το Παράδειγμα 5.2β αποτελεί μια αναγωγή του εν λόγω αποσπάσματος σε *contrapunctus simplex*. Ο φθόγγος του τενόρου στο μ. 6 έχει γραφεί ως λα<sub>3</sub>, και όχι ως σιb<sub>3</sub> που δείχνει η παρτιτούρα της σελίδας 45, ακολουθώντας την προγενέστερη έκδοση του Ludwig. Η ίδια αλλαγή έγινε σιωπηρά και στη μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα. Ο λόγος αυτής της επιλογής είναι ότι αν παραμένουμε πιστά στην έκδοση του Schrade, τότε ένα κάθετο μόρφωμα σιb-μι-λα στο μ. 6 θα έδινε παράλογη εντύπωση στα μουσικά συμφραζόμενα του ύστερου μεσαίωνα. Γι αυτό και η έκδοση του Ludwig προκρίνεται ως λογικότερη και ορθότερη.

Παράδειγμα 5.2β: Μοτέτο υπ' αρ. 18 (*Bone pastor*), Talea I, μ. 1-24 (*contrapunctus simplex*)

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '1', consists of two staves: 'Triplum Motetus' (treble clef) and 'Tenor' (bass clef). Both staves are marked with '(2x)' and a 6/8 time signature. The Tenor staff has a long note with a slur over it. At the end of the system, there are interval markings: '+6 +3 8 5'. The second system, labeled '12', also consists of two staves. It continues the musical material from the first system. At the end of this system, there are also interval markings: '+6 +3 8 5'.

Στα μ. 9-10 του Παραδείγματος 5.2β παρατηρούμε μια ισχυρή διαδοχή συνηχήσεων, μια κατευθυνόμενη ακολουθία. Τα διαστήματα που σχηματίζονται ανάμεσα στον τενόρο και σε κάθε μία υψηλότερη φωνή στο μ. 9 είναι ατελή και λύνονται παραδειγματικά στα αναμενόμενα τέλεια στο μ. 10, όπως άλλωστε υποδεικνύεται και σχηματικά. Το ιδιαίτερο γεγονός είναι ότι η ημιτονιακή κίνηση είναι κατιούσα και εκφέρεται από τον τενόρο, όχι από κάποια υψηλότερη φωνή. Ορισμένοι μελετητές αποκαλούν αυτή την κατευθυνόμενη ακολουθία ως *φρύγια πτώση*.<sup>90</sup> Πράγματι, εάν ανατρέξουμε στην παρτιτούρα του μοτέτου, τότε θα δούμε ότι ολοκληρώνεται η γραμματική φράση της *triplum* στο μ. 10, ενώ της *motetus* στο μ. 11.<sup>91</sup> Συγκεκριμένα, η πτώση αυτή αποτελεί μια μορφή προσφώνησης στον “καλό ποιμένα”, με την *triplum* να απευθύνεται στον ποιμένα Guillaume (“*Bone pastor Guillaume/ Pectus quidem inerme/ [...]*”, “Καλέ ποιμένα Guillaume/ Ένα απροστάτευτο [από περιθωράκιο] στήθος/ [...]”) και τη *motetus* να εξαίρει την αρετή του (“*Bone pastor, qui pastores/ [...]*”, “Καλέ ποιμένα, [κάλλιστε] των ποιμένων [...]”).

90 Moll, “Voice function...”, ό.π., σελ. 34.

91 Σύμφωνα με τον Moll, μια πτώση υφίσταται ακόμα κι αν μόνο μια φωνή ολοκληρώνει ένα γραμματικό νόημα σε συνδυασμό με μια ισχυρή ακολουθία συνηχήσεων. Βλ. ό.π., σελ. 32.

Στα μ. 18-19 του ίδιου παραδείγματος σημειώνεται άλλη μία κατευθυνόμενη ακολουθία. Και στην προκειμένη περίπτωση τα διαστήματα που σχηματίζουν οι υψηλότερες φωνές λύνονται με αντίθετη κίνηση σε σχέση με τον τενόρο στα κοντινότερα τέλεια. Η ημιτονιακή κίνηση είναι ανιούσα και εκφέρεται αυτή τη φορά από τις φωνές της *triplum* και της *motetus*, ενώ ο τενόρος εκτελεί κατιόν βήμα. Αυτή τη φορά, όμως, οι δύο υψηλότερες φωνές ολοκληρώνουν μια γραμματική φράση και, μάλιστα, ταυτόχρονα στο μ. 19. Οπότε μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει μια πτώση, αυτή που μια μερίδα μελετητών αποκαλεί *πτώση του διπλού προσαγωγέα*.<sup>92</sup> Αν θεωρήσουμε ότι η πρώτη φράση του αποσπάσματος τελείωσε στο μ. 11, τότε στη δεύτερη φράση (μ. 12-20) επαινείται η πολεμική χάρη του ποιμένα από την *triplum* (“Non est tibi datum, favente sed Minerva/ [...]”, “Δε δόθηκε σε σένα, αλλά η χάρη της Αθηνάς/ [...]”) και η ηθική αρετή του από τη *motetus* (“Ceteros vincis per mores/ [...]”, “Και τους άλλους νικάς στο ήθος/ [...]).<sup>93</sup>

Ανακεφαλαιώνοντας τα όσα αναφέρθηκαν για τις πτώσεις, η *φρύγια πτώση* απαντάται στο εσωτερικό ενός έργου και όχι στο τέλος του.<sup>94</sup> Η πτώση που επισφραγίζει τόσο ένα εσωτερικό τμήμα, όσο και το τέλος σε ένα σοβαρό και εκλεπτυσμένο είδος σύνθεσης, το μοτέτο, είναι η λεγόμενη *πτώση του διπλού προσαγωγέα*, όπως επέλεξε ο Machaut για όλα τα τρίφωνα μοτέτα που βασίζονται σε λειτουργικής προέλευσης τενόρους.<sup>95</sup> Οι κατευθυνόμενες ακολουθίες που απαιτούνται για να συμβεί μια πτώση μπορεί να εμφανίζονται και σε άλλα σημεία ενός έργου, χωρίς να συνιστούν απαραίτητα πτώση. Ας μην λησμονούμε ότι κάνουμε λόγο περί φωνητικής μουσικής κι ότι τα έργα είναι μελοποιημένα ποιήματα. Οι συνθετικές διαδικασίες της μουσικής εξυπηρετούν πρωτίστως τον ποιητικό λόγο, στις προκείμενες περιπτώσεις.

---

92 Moll, “Voice function...”, ό.π., σελ. 34.

93 Υπενθυμίζουμε ότι η πόλη που έζησε ο Machaut είχε πολιορκηθεί για χρόνια από τους Άγγλους και, πιθανώς, ο συνθέτης να εμπνεύστηκε από πολεμικές σκηνές. Για μια ιστορική αναφορά βλ. σελ. 2 της παρούσας μελέτης.

94 Richard Crocker, *A History of Musical Style*, Dover, New York 1986, σελ. 113.

95 Πρβλ. τον πίνακα της σελ. 38, όπου συγκεντρώνονται όλα τα καταληκτικά συνηχητικά μορφώματα των τρίφωνων μοτέτων του Machaut.

## II. Παραλλαγή (α) της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντίστιξεων

Ο Apfel περιγράφει μια παραλλαγή της πολλαπλής δίφωνης αντίστιξης, στην οποία ο τενόρος δεν είναι μόνιμα η χαμηλότερη φωνή της σύνθεσης. Αναφέρει ότι "... ο τενόρος είναι αδιαμφισβήτητα η σημαντικότερη φωνή της αντίστιξης, αλλά είναι η συνεκτική φωνή μόνον όσον αφορά τη δεύτερη φωνή. Όσον αφορά την τρίτη ή τέταρτη φωνή μιας σύνθεσης, η δεύτερη ή η τρίτη φωνή δύναται να παίξει υποστηρικτικό ρόλο. Στην περίπτωση αυτή, ο τενόρος παραχωρεί ένα τμήμα της λειτουργίας του στη φωνή που θα συμβάλλει στη συνοχή της αντίστιξης".<sup>96</sup> Επίσης, υπογραμμίζει ότι "... η χαμηλότερη φωνή έχει αποφασιστική σημασία, είτε είναι ο τενόρος, είτε ο κοντρατενόρος σε περίπτωση που βρίσκεται χαμηλότερα".<sup>97</sup> Βέβαια, ο Apfel θεωρεί ότι αυτή δεν είναι μια ανεξάρτητη τεχνική, αφού "... χρησιμοποιείται σε κάποιο μεμονωμένο σημείο μιας σύνθεσης και συνιστά απλά μια ιδιαίτερη περίπτωση πολλαπλών δίφωνων αντίστιξεων".<sup>98</sup>

Αυτό που υποστηρίζει ο Apfel είναι ότι η φωνή που συντίθεται δεύτερη αμέσως πάνω από τον τενόρο,<sup>99</sup> δηλαδή η motetus, σχεδιάζεται σε σωστή (δίφωνη) αντίστιξη με τον τενόρο που αποτελεί τη φωνή αναφοράς. Μία τρίτη φωνή, δηλαδή η triplum, ακόμα και μία τέταρτη φωνή (quadrum) μπορεί στη συνέχεια να προστεθούν, η κάθε μία και πάλι σε σωστή (δίφωνη) αντίστιξη με τον τενόρο. Εντούτοις, ορισμένες φορές, η φωνή αναφοράς, η φωνή με βάση την οποία θα συντεθούν η τρίτη ή η τέταρτη φωνή είναι δυνατόν να μην είναι πλέον ο τενόρος αλλά η φωνή που κατά στιγμές περνά κάτω από τον τενόρο και υποστηρίζει τις συνηγήσεις που δημιουργούνται. Στην περίπτωση των τρίφωνων μοτέτων αυτή η φωνή μπορεί να είναι η motetus στα σημεία που περνά κάτω από τον τενόρο. Στα τετράφωνα μοτέτα, η φωνή αναφοράς μπορεί να είναι ο κοντρατενόρος εκεί που αυτός βρίσκεται κάτω από τον τενόρο. Στα σημεία αυτά είναι η motetus ή ο κοντρατενόρος που υποστηρίζει τις τρίφωνες ή τετράφωνες συνηγήσεις, αναλαμβάνοντας πλέον τη λειτουργία που συνήθως έχει ο τενόρος. Στη συνέχεια θα δούμε ορισμένα "μεμονωμένα σημεία" συνθέσεων όπου η motetus περνά προς στιγμήν κάτω από τον τενόρο και λειτουργεί ως βαθύτερη φωνή της τρίφωνης αντίστιξης.

Το Παράδειγμα 6.1α παρουσιάζει μια μεταγραφή για δύο πεντάγραμμο ενός αποσπάσματος από τα μ. 10-15 του μοτέτου υπ' αρ. 11 (Fins cuers doulz). Εδώ η motetus σημειώνεται στο κλειδί του φα μαζί με τον τενόρο. Τα στελέχη των φθογγόσημων της motetus είναι πάντα στραμμένα προς τα πάνω και του τενόρου προς τα κάτω, ενώ η triplum παραμένει μόνη της στο άνω πεντάγραμμο. Συγκρίνοντάς τη με τις μεταγραφές του υποκεφαλαίου I γίνεται αντιληπτό ότι η φωνή της motetus έχει τοποθετηθεί εσκεμμένα στο κάτω πεντάγραμμο του συστήματος μαζί με τον τενόρο. Έτσι, μπορεί να γίνει απτή η σύντομη διασταύρωση ανάμεσα στις φωνές του τενόρου και της motetus στα μ. 11-13. Αξίζει να σημειωθεί η "βίαση" εγκατάλειψη της διασταύρωσης στο μ. 14 με ένα άλμα διαστήματος έβδομης σι<sub>3</sub>-λα<sub>4</sub>. Με αυτήν τη χειρονομία η motetus δεν ξεπερνά μόνο τον τενόρο αλλά και την triplum με αιφνίδιο τρόπο.

96 Ernst Apfel, *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13 bis 16 Jahrhundert*, Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1988, σελ. 25.

97 Ernst Apfel, "Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15 Jahrhunderts", *Archiv für Musikwissenschaft* 12, 1955, σελ. 301.

98 Apfel, "Grundlagen...", ό.π., σελ. 24-25.

99 Βλ. τό σχετικό απόσπασμα από την πραγματεία *De Musica* του Grocheio στη σελ. 5 αυτής της μελέτης.

Παράδειγμα 6.1α: Μοτέτο υπ' αρ. 11 (Fins cuers doulz), μ. 10-15

Το Παράδειγμα 6.1β εμφανίζει μια αναγωγή του προηγούμενου αποσπάσματος σε *contrapunctus simplex*. Σε αυτό σημειώνεται η έναρξη και η λήξη της διασταύρωσης των δύο χαμηλότερων φωνών. Η *motetus* καταλαμβάνει το μουσικό χώρο κάτω από τον τενόρο σε διαστήματα μεγάλης τρίτης στα μ. 12-13. Ο τενόρος, όμως, δεν παύει οποιαδήποτε στιγμή να είναι σύμφωνος με τις υπόλοιπες φωνές. Βέβαια, οι φωνές της *motetus* και της *triplum* σχηματίζουν παράλληλες πέμπτες στα μ. 11-14, τόσο στη μουσική επιφάνεια, όσο και σε βαθύτερο επίπεδο, γεγονός που δε φαίνεται να “θορυβεί” τον συνθέτη.

Παράδειγμα 6.1β: Μοτέτο υπ' αρ. 11 (Fins cuers doulz), μ. 10-15 (*contrapunctus simplex*)

Το Παράδειγμα 6.2α εμφανίζει μια μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα ενός αποσπάσματος από τα μ. 1-10 του μοτέτου υπ' αρ. 16 (*Se j'aime mon loyal ami*). Κι αυτή η μεταγραφή διατηρεί τις ίδιες προδιαγραφές με αυτή που μόλις εξετάσαμε. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίπτωση η λειτουργία του τενόρου, ως του οδηγού της συνήχησης, παραχωρείται για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα στη *motetus* και, μάλιστα, για 5 μέτρα. Συγκεκριμένα, η διασταύρωση των δύο χαμηλότερων φωνών αρχίζει ήδη από το μ. 5 του μοτέτου, καταλήγοντας σε ταυτοφωνία στο μ. 9. Από το μ. 10 οι φωνές συνεχίζουν κανονικά την πορεία τους, η καθεμία στο τμήμα του μουσικού χώρου που τυπικά καταλαμβάνει.

Παράδειγμα 6.2α: Μοτέτο υπ' αρ. 16 (Se j'aim mon loyal ami), μ. 1-10

Το Παράδειγμα 6.2β εμφανίζει μια αναγωγή του παραπάνω αποσπάσματος σε βαθύτερο επίπεδο. Στα μ. 5-8 η motetus παραμένει κάτω από τον τενόρο και σχηματίζει μαζί του μικρές και μεγάλες τρίτες. Ο τενόρος είναι σύμφωνος με όλες τις φωνές ανά πάσα στιγμή, καθώς φαίνεται ότι ακόμα και όταν βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο του τρίφωνου συμπλέγματος, οι υπόλοιπες φωνές συνεχίζουν να βασίζονται σε αυτόν. Σίγουρα, οι τοπικά εξωτερικές φωνές στα μ. 5-8 δε θα μπορούσαν να συνιστούν αυθύπαρκτο ντουέτο αφού στα μ. 7-8 σχηματίζουν παράλληλες πέμπτες μεταξύ τους. Τέτοιου είδους φαινόμενα διασταύρωσης είναι αρκετά τοπικά<sup>100</sup>, επιβεβαιώνοντας τα λεγόμενα του Arpel.

Παράδειγμα 6.2β: Μοτέτο υπ' αρ. 16 (Se j'aim mon loyal ami), μ. 1-10 (contrapunctus simplex)

100 Στο εν λόγω μοτέτο θα συναντήσουμε το αντίστοιχο φαινόμενο στα μ. 114 και 128. Οπότε στην έκταση των 148 μέτρων του μοτέτου αποτελεί μια σποραδική απόκλιση που δε συνιστά άλλη τεχνική, αλλά είναι άξια συζήτησης.

Σε αυτή την παραλλαγή, ο τενόρος δεν παύει να είναι η φωνή αναφοράς. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που η motetus καταλαμβάνει τη βάση των συνηχήσεων τις υποστηρίζει ούσα σύμφωνη με τον τενόρο. Ένας Άγγλος μοναχός (πριν από το 1351) αναφέρει ότι:

Αν, παρόλα αυτά, επιθυμείς να τραγουδήσεις κάτω από ένα cantus planus πρέπει να το κάνεις σαν να τραγουδούσες με ανάβαση ή κατάβαση πάνω από αυτό. Κανείς δεν μπορεί να τραγουδήσει από πάνω αν δεν είναι γνώστης της θέσης των χαμηλότερων φθόγγων, διότι όλοι οι υψηλότεροι πρέπει να έχουν αναφορά στους χαμηλότερους, ούτως ώστε να παράγεται καλή συμφωνία.<sup>101</sup>

Ο τενόρος, λοιπόν, δεν παύει να άρχει της σύνθεσης και να επιτελεί το ρόλο του οδηγού της κίνησης των υπολοίπων φωνών, αφού δεν πρέπει να χάνεται ποτέ από την προσοχή είτε τραγουδάει κανείς πάνω, είτε κάτω από αυτόν. Και αξίζει να τονιστεί ότι το "παιχνίδι" της διασταύρωσης του τενόρου και της motetus του προηγούμενου παραδείγματος κατέληξε σε μια τελειότητα, την ταυτοφωνία ανάμεσα σε τενόρο και motetus στο μ. 9.

Και στις δύο περιπτώσεις αυτού του υποκεφαλαίου, η motetus καταλαμβάνει σε κάποια σημεία το χαμηλότερο στρώμα του μουσικού χώρου, μία τρίτη κάτω από τον τενόρο. Σε αυτά τα σημεία είναι πλέον αυτή που υποστηρίζει τις συνηχήσεις, επιτελώντας προς στιγμήν μέρος της λειτουργίας του τενόρου. Παρόλα αυτά, ο τενόρος δεν παύει να αποτελεί την πλέον σημαντική φωνή του τρίφωνου συμπλέγματος, όπου οι άλλες δύο φωνές οφείλουν πάντα να σχηματίζουν σύμφωνα διαστήματα με αυτόν. Σε αυτές τις περιπτώσεις μπορούμε επίσης να υποθέσουμε ότι οι φωνές συντίθενται *διαδοχικά*.

Από τη άλλη, θα ήταν εύλογο να υποστηρίξουμε ότι οι φωνές μπορεί να συλλαμβάνονται και *ταυτόχρονα*. Είναι γνωστό ότι η φωνή του τενόρου είναι προδιαγεγραμμένη σε ένα μοτέτο πριν γραφούν οι υπόλοιπες. Ενδεχομένως, κατά το σχεδιασμό της, η motetus να συντέθηκε έτσι ώστε να έχει τη χάρη μιας ευχάριστης και άνετης μελωδικής γραμμής. Και για να γίνει αυτό ίσως έπρεπε σε κάποιες στιγμές να καταλάβει το μουσικό χώρο κάτω από τον τενόρο. Όμως, δεν γίνεται να είναι τυχαία η σύμφωνη σχέση της και με τις δύο υψηλότερες (τενόρος και triplum) στα σημεία που βρίσκεται χαμηλότερα. Στα συγκεκριμένα σημεία ο συνθέτης έπρεπε να μεριμνήσει για την ακεραιότητα όλου του τρίφωνου συμπλέγματος, αφού αυτό εξαρτάται τόσο από τη χαμηλότερη φωνή στη δεδομένη στιγμή, όσο και από τον τενόρο, αφού με βάση αυτόν συντίθενται οι υπόλοιπες φωνές, όπου και να βρίσκονται στο μουσικό χώρο.

Στο επόμενο υποκεφάλαιο θα εξεταστούν περιπτώσεις μιας δεύτερης παραλλαγής της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων, όπου το σενάριο της ταυτόχρονης σύλληψης των υψηλότερων φωνών είναι ακόμα πιο πιθανό.

---

101 Fuller, "On sonority...", ό.π., σελ. 66.

### III. Παραλλαγή (β) της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων

Στα υποκεφάλαια I και II εξετάσαμε την παραδειγματική έκφανση της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων, καθώς και μια παραλλαγή της. Σαν γενική διαπίστωση, η φωνή που κυριαρχεί στη σύνθεση, τόσο κατά σειρά σύλληψης, όσο και κατά ιεραρχία είναι ο τενόρος. Όλες οι φωνές βασίζονται σε αυτόν και διατηρούν μια σύμφωνη δομική σχέση, είτε βρίσκονται από πάνω, είτε από κάτω. Όμως, υπάρχουν ελάχιστες περιπτώσεις, όπου αυτή η κυριαρχία του τενόρου στην τριφωνία κλονίζεται, σε τοπικό επίπεδο φυσικά. Στο παρόν υποκεφάλαιο θα μελετηθούν τέτοιου είδους περιπτώσεις.

Σύμφωνα με τον Franco de Cologne (τέλη 13ου αιώνα), ο συνθέτης πρέπει να προσέχει τα εξής σε περίπτωση που μια φωνή είναι *διάφωνη σε σχέση με τον τενόρο*:

Όποιος επιθυμεί να κατασκευάσει μία triplum θα πρέπει να έχει κατά νου τον τενόρο και τη discantus [motetus], έτσι ώστε εάν η triplum διαφωνεί με τον τενόρο, δε θα διαφωνεί με την discantus [δηλ. τη motetus], και αντιστρόφως.<sup>102</sup>

Στο Παράδειγμα 7.1α εμφανίζεται μια μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα ενός αποσπάσματος από το μοτέτο υπ' αρ. 17 (O series summe rata), μ. 45-58. Κι εδώ οι χαμηλότερες φωνές έχουν τοποθετηθεί στο κάτω πεντάγραμμο, ώστε να φαίνεται η εκτενέστατη διασταύρωση μεταξύ τους. Συγκεκριμένα, στο μ. 45, όπου αρχίζει η τρίτη talea του μοτέτου, η motetus έχει ήδη καταλάβει το χώρο κάτω από τον τενόρο, απέχοντας μια μικρή τρίτη απ' αυτόν. Στα μ. 46-47 η motetus κατεβαίνει ακόμα χαμηλότερα και σχηματίζει μια πέμπτη με τον τενόρο. Οπότε το ζεύγος τενόρου-motetus είναι "σωστό" και στέκεται μόνο του. Οι φωνές αυτές θα διασταυρωθούν εκ νέου στα μ. 51-53, καθώς και στα μ. 56-58. Συνολικά, δηλαδή, διασταυρώνονται για 9 μέτρα σε ένα απόσπασμα μόλις 14 μέτρων.

Παράδειγμα 7.1α: Μοτέτο υπ' αρ. 17 (O series summe rata), μ. 45-58

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled with measure 45, consists of two staves. The top staff is labeled 'Triplum' and has a treble clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is labeled 'Motetus Tenor' and has a bass clef with a 6/8 time signature. The second system, labeled with measure 54, also consists of two staves with similar clefs and time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

102 Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, W. W. Norton, New York 1950, σελ. 155.



Το Παράδειγμα 7.1β αποτελεί μια αναγωγή του προηγούμενου αποσπάσματος σε *contrapunctus simplex*. Όπως παρατηρούμε, στο μ. 46 εισάγεται η φωνή της *triplum*, η οποία διαφωνεί με τον τενόρο σχηματίζοντας τέταρτη. Παρόλα αυτά, η *motetus* σώζει την ακεραιότητα της συνήχησης, αφού συμφωνεί με την *triplum* σε διάστημα οκτάβας. Επίσης, στο μ. 56 η *motetus* καταλαμβάνει μια πέμπτη κάτω από τον τενόρο, καθώς αυτός διαφωνεί με την *triplum* σε διάστημα τέταρτης. Και, πάλι, η *motetus* διορθώνει τα “κακώς κείμενα” συνηχώντας σε διάστημα οκτάβας με την *triplum*.

Παράδειγμα 7.1β: Μοτέτο υπ’ αρ. 17 (O series summe rata), μ. 45-58 (*contrapunctus simplex*)

Στα δύο αυτά σημεία, φαίνεται ότι οι υψηλότερες φωνές συνελήφθησαν ταυτόχρονα, με τον τρόπο που έμμεσα υποδεικνύει ο Franco. Δηλαδή, όταν κατασκευάζει κανείς την *triplum* να έχει στο νου του και τις δύο άλλες φωνές, έτσι ώστε στις ελάχιστες περιπτώσεις που η *triplum* διαφωνεί με τον τενόρο να μη διαφωνεί με τη *motetus*.

Το Παράδειγμα 7.2α εμφανίζει μια μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα ενός αποσπάσματος από το μοτέτο υπ’ αρ. 11 (Fins cuers doulz), μ. 37-49. Ήδη από το μ. 38 αρχίζει η διασταύρωση των φωνών του τενόρου και της *motetus*, η οποία διαρκεί για 12 μέτρα καταλήγοντας στην ταυτοφωνία του μ. 49. Και σε αυτό το εκτενές απόσπασμα κυριαρχεί η παραλλαγή (α) της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων, με εξαίρεση τα μ. 41 και 44. Εκεί “εισβάλλει” η παραλλαγή (β) της τεχνικής, κάτι που θα αναλυθεί στο επόμενο παράδειγμα.

Παράδειγμα 7.2α: Μοτέτο υπ’ αρ. 11 (Fins cuers doulz), μ. 37-49

Στο Παράδειγμα 7.2β παρουσιάζεται μια αναγωγή του προηγούμενου αποσπάσματος σε βαθύτερο επίπεδο. Όπως παρατηρούμε η διασταύρωση των δύο χαμηλότερων φωνών αρχίζει ήδη από το μ. 39 και συνεχίζεται για 7 μέτρα, μέχρι το μ. 47. Στο μ. 41 σχηματίζεται και σημειώνεται το διάφωνο διάστημα τετάρτης ανάμεσα στις φωνές του τενόρου και της triplum. Και εδώ η διάφωνη τέταρτη νομιμοποιείται αφού η motetus περνά κάτω από τον τενόρο σε διάστημα πέμπτης με αποτέλεσμα η triplum να συμφωνεί με τη motetus σε διάστημα οκτάβας. Ακριβώς τα ίδια ισχύουν και για το μ. 44. Οπότε η παραλλαγή (β) των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων, που ισχύει για τα μ. 41 και 44, συνυπάρχει με την παραλλαγή (α), στα υπόλοιπα μέτρα του τμήματος της διασταύρωσης. Η χρήση των παραλλαγών της τεχνικής δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά εφαρμόζεται ανάλογα με τις ανάγκες που απαιτεί το εκάστοτε σημείο μιας σύνθεσης.

Παράδειγμα 7.2β: Μοτέτο υπ' αρ. 11 (Fins cuers doulz), μ. 37-49 (contrapunctus simplex)

Βέβαια, στο μ. 48 φαίνεται να υπάρχει μια διαφωνία ανάμεσα στη motetus και στην triplum σε διάστημα ένατης. Η μόνη περίπτωση που κάτι τέτοιο θα μπορούσε να σταθεί θα ήταν αν συνηχούσαν σε διάστημα πέμπτης και έκτης με τον τενόρο, αντίστοιχα.<sup>103</sup> Τίποτα, όμως, από αυτά δεν ισχύει, καθώς οι δύο φωνές μένουν χωρίς υποστήριξη, αφού ο τενόρος σιγεί, ενώ θα έπρεπε να τραγουδά ένα σι<sub>b</sub><sub>2</sub>. Καταλήξαμε, λοιπόν, ότι αυτή η διαφωνία είναι λάθος της έκδοσης του Schrade. Στην παλαιότερη και, ενδεχομένως, πιο αξιόπιστη έκδοση του Ludwig στη φωνή της motetus στο μ. 48, αντί του φα<sub>3</sub>, υπάρχει ένα σολ<sub>3</sub> συζευγμένο με το σολ<sub>3</sub> του μ. 49. Έτσι, οι φωνές στο μ. 48 συνηχούν σε διάστημα οκτάβας, γεγονός λογικό και αδιαμφισβήτητο.

103 Όπως είδαμε στις σελ. 29-31 της παρούσας μελέτης, οι διάφωνες συνηχήσεις τύπου  $\frac{6}{5}$  όντως συναντώνται στα μοτέτα, αν και σπάνια.

## IV. Εξαιρετικές περιπτώσεις

Στο υποκεφάλαιο III εξετάσαμε δύο περιπτώσεις όπου, υπό μία έννοια, καταστρατηγείται η ίδια η αρχή της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων, το ότι, δηλαδή, κάθε μία από τις δύο προστιθέμενες φωνές θα πρέπει να σχηματίζει σωστή αντίστιξη με τον τενόρο. Σε αυτές τις περιπτώσεις η triplum βρισκόταν σε διάφωνη σχέση τέταρτης με τον τενόρο, αλλά η τριφωνία “διασωζόταν” δεδομένου ότι η motetus υποστήριζε τις συγκεκριμένες συνηγήσεις περνώντας κάτω από τον τενόρο σε διάστημα πέμπτης. Τώρα θα δούμε ότι στα τρίφωνα μοτέτα του Machaut εμφανίζονται και ελάχιστες περιπτώσεις όπου, όχι η triplum, αλλά η ίδια η motetus διαφωνεί με τον τενόρο.

Η διαφωνία του κατεχοχόν βασικότερου ζεύγους φωνών (τενόρος-motetus) σε μια τρίφωνη σύνθεση μπορεί φαίνεται αδιανόητη στον αναγνώστη. Κι αυτό διότι η triplum δεν είναι ποτέ η χαμηλότερη φωνή σε κανένα τρίφωνο μοτέτο του Machaut και, έτσι, θα ήταν αδύνατο να διορθώσει τοπικά τη συνηγήση.

Στο Παράδειγμα 8.1α εμφανίζεται ένα μικρό απόσπασμα διασταύρωσης των χαμηλότερων φωνών από το μοτέτο υπ’ αρ. 17 (O series summe rata), μ. 100-102. Συγκεκριμένα, στα μ. 100-101 η motetus καταλαμβάνει τη βάση της συνηγήσης και “διορθώνει” την τέταρτη που σχηματίζει ο τενόρος με την triplum, σύμφωνα με την παραλλαγή (β) της τεχνικής των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων. Εντούτοις, το μ. 102 δημιουργεί ερωτηματικά ως προς τον τρόπο που συντέθηκαν οι φωνές.

Παράδειγμα 8.1α: Μοτέτο υπ’ αρ. 17 (O series summe rata), μ. 100-102

Στο Παράδειγμα 8.1β εμφανίζεται μια αναγωγή του εν λόγω αποσπάσματος σε *contrapunctus simplex*. Τα μ. 100-101 παραμένουν ως έχουν, ενώ στο μ. 102 επιλέχθηκε ο φθόγγος λα<sub>3</sub> στη φωνή της motetus, ως ο βασικός της αντίστιξης. Ως εκ τούτου προκύπτει ένα εξαιρετικά σπάνιο δείγμα διαφωνίας μεταξύ των φωνών του τενόρου και της motetus. Ο τενόρος διατηρεί το φθόγγο ρε<sub>4</sub> και στα τρία μέτρα, ενώ οι εξωτερικές φωνές κινούνται βηματικά και αντίθετα προς το μ. 102. Έτσι, έρχονται ομαλά σε μια περίεργη κατάσταση, όπου η motetus σχηματίζει μια διάφωνη τέταρτη με τον τενόρο. Αν και η motetus είναι διάφωνη με τον τενόρο, τουλάχιστον δεν είναι διάφωνη με την triplum. Πράγματι, η motetus σχηματίζει μια ατελή συμφωνία (μικρή έκτη)<sup>104</sup> με την triplum. Όμως, η συνηγήση στο μ. 102 δεν παύει να είναι διάφωνη σε  $\frac{6}{4}$ .<sup>105</sup>

104 Υπενθυμίζουμε ότι το διάστημα της μικρής έκτης θεωρείται διάφωνο από τον Petrus. Βέβαια, στην πραγματεία *Septem sunt species consonantiarum* η έκτη θεωρείται σύμφωνη (βλ. σελ. 24 της παρούσας μελέτης). Ο Petrus, ενδεχομένως, να ήταν επηρεασμένος από παλαιότερα κείμενα, αντηχώντας μια ελαφρά προγενέστερη θεώρηση του διαστήματος. Παρόλα αυτά, θα δεχτούμε την έκτη ως ατελή συμφωνία.

105 Βλ. στις σελ. 29-31 της μελέτης αυτής παραδείγματα τέτοιων διάφωνων συνηγήσεων.

Παράδειγμα 8.1β: Μοτέτο υπ' αρ. 17 (O series summe rata), μ. 100-102 (contrapunctus simplex)<sup>106</sup>

Στο Παράδειγμα 8.2α παρατίθεται ένα ακόμα απόσπασμα σε μεταγραφή για δύο πεντάγραμμα από το μοτέτο υπ' αρ. 13 (Eins que ma dame), μ. 35-40. Αυτή τη φορά οι υψηλότερες φωνές τοποθετήθηκαν στο άνω πεντάγραμμα του συστήματος. Στην προκειμένη περίπτωση δεν υπάρχουν διασταυρώσεις των δύο χαμηλότερων φωνών. Άρα δεν υφίσταται κάποια παραλλαγή της τεχνικής των πολλαπλών αντιστίξεων, όπως εξετάσαμε στα υποκεφάλαια II και III. Τα μουσικά γεγονότα εξελίσσονται φυσιολογικά, κατά το πρότυπο της παραδειγματικής τεχνικής που εξετάσαμε στο υποκεφάλαιο I. Η διασταύρωση των υψηλότερων φωνών στο μ. 35 είναι τυπικό χαρακτηριστικό της ύφανσης, όπως και το ότι κατά τα άλλα η κάθε φωνή καταλαμβάνει το δικό της τμήμα του μουσικού χώρου. Το μόνο σημείο που θα μας απασχολήσει είναι το μ. 36.

Παράδειγμα 8.2α: Μοτέτο υπ' αρ. 13 (Eins que ma dame), μ. 35-40

Στο Παράδειγμα 8.2β γίνεται μια προσπάθεια αναγωγής της μουσικής σε βαθύτερο επίπεδο. Όπως φαίνεται, στα μ. 35-36 η motetus κινείται καθοδικά αρχίζοντας από το λα<sub>4</sub> (όγδοη με τον τενόρο) και κατεβαίνοντας μέχρι το ρε<sub>4</sub>, μια δομική διάφωνη τέταρτη με τον τενόρο. Η triplum, όμως, παραμένει πάντα σύμφωνη με τον τενόρο. Στο μ. 36 σχηματίζεται μια διάφωνη συνήχηση <sup>6</sup>/<sub>4</sub>, που τουλάχιστον κατευθύνεται παραδειγματικά σε μια ατελή συνήχηση <sup>8</sup>/<sub>6</sub> στο μ. 37. Συγκεκριμένα, ο τενόρος κινείται αντίθετα από τις υψηλότερες φωνές, ενώ όλες μαζί κατευθύνονται βηματικά προς τους φθόγγους λύσης της διάφωνης συνήχησης, προς το μ. 37. Έτσι, αποφορτίζεται το διάφωνο "κλίμα" του μ. 36 και η μουσική αποκτά τάση προς μια εξέλιξη.

<sup>106</sup> Υπενθυμίζεται ότι το σύμβολο D (Dissonant) που εμφανίζεται κάτω από την αναγωγή είναι το σύμβολο που χρησιμοποιεί η Fuller για ορισμένες διάφωνες συνήχησεις που εμφανίζονται σε βαθύτερο επίπεδο. Βλ. το απόσπασμα από τη Fuller στη σελ. 29.

Παράδειγμα 8.2β: Μοτέτο υπ' αρ. 13 (Eins que ma dame), μ. 35-40 (contrapunctus simplex)

35

Triplum Motetus

Tenor

6/4 D

8/6 I

Στην ανώνυμη πραγματεία *Quatuor principalia musicae* (1351) διαβάζουμε ένα ενδιαφέρον απόσπασμα που μπορεί να διαλευκάνει τα πράγματα:

Όποιος επιθυμεί να ταιριάξει μια τρίτη φωνή σε κάτι [δηλ. μια δίφωνη αντίστιξη] θα πρέπει να κοιτάξει τον τενόρο. Εάν η discantus [motetus] διαφωνεί με τον τενόρο δε θα πρέπει να διαφωνεί με την τρίτη φωνή, και αντιστρόφως, έτσι ώστε να υπάρχει πάντα κάποια συμφωνία με τη χαμηλότερη φωνή, και έτσι ώστε αν αυτή προχωρά σε συμφωνίες με την discantus [motetus], ανεβαίνοντας ή κατεβαίνοντας, να μην υπάρχουν πάντα μόνο συμφωνίες με την άλλη [φωνή].<sup>107</sup>

Οπότε, ακόμα κι αν η συνήχηση καθίσταται διάφωνη μπορεί να γίνει αποδεκτή αφού, τουλάχιστον, ακολουθείται η αρχή της συμφωνίας τουλάχιστον μιας φωνής με τη χαμηλότερη.

Ανακαλώντας και πάλι τον Franco στη μνήμη μας συνειδητοποιούμε ότι προτρέπει τον συνθέτη να έχει στο νου του όλες τις φωνές της σύνθεσης ταυτόχρονα, σε περίπτωση που πρόκειται να διαφωνήσει μια υψηλότερη φωνή με τον τενόρο, την πρώτη τη τάξει φωνή της τριφωνίας. Από το πλήθος των παραδειγμάτων φάνηκε ότι η motetus αρκετά σποραδικά αναλαμβάνει να διορθώσει τα αντιστικτικά “λάθη” καταλαμβάνοντας το χαμηλότερο τμήμα του μουσικού χώρου και θεμελιώνοντας τη συνήχηση. Το γεγονός αυτό την καθιστά τη δεύτερη τη τάξει φωνή της τρίφωνης αντίστιξης. Αλλά ακόμα κι όταν η motetus διαφωνούσε σπανίως με τον τενόρο, τουλάχιστον υπήρχε μια συμφωνία με την κατά τόπους χαμηλότερη φωνή της τριφωνίας.

Από την άλλη, ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις η σύλληψη των φωνών θα μπορούσε να είναι διαδοχική. Απλά, στα σημεία όπου προέκυπτε διαφωνία με τον τενόρο κατά τη διαδικασία της σύνθεσης μπορεί ο συνθέτης να έθετε μια “υποσημείωση” για τον εαυτό του, ώστε να τα προσέξει όταν θα γράψει την επόμενη φωνή του έργου.

Στο επόμενο και τελευταίο υποκεφάλαιο θα ανακεφαλαιωθούν, εν τάχει, τα ευρήματα του δεύτερου μέρους της παρούσας μελέτης.

107 Margaret Bent, “Musica Recta and Musica Ficta”, σελ. 63-64.

## Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, η φωνή που καταλαμβάνει το χαμηλότερο μουσικό χώρο μιας σύνθεσης είναι αυτή που κατευθύνει τις υπόλοιπες και είναι υπεύθυνη για την ακεραιότητα κάθε συνήχησης.<sup>108</sup> Σύμφωνα με τον Moll, ο τενόρος επιτελεί τα παραπάνω σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, όντας η φωνή αναφοράς.<sup>109</sup> Στα 8 από τα 19 μοτέτα του Machaut, οι δύο άλλες φωνές παραμένουν καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης υψηλότερα από τον τενόρο. Έτσι, ο τενόρος φέρει το πάντα το φθόγγο αναφοράς και είναι η καθοριστική φωνή της τρίφωνης αντίστιξης.

Εντούτοις, στα υπόλοιπα 11 μοτέτα, από όπου αντήσαμε αρκετά παραδείγματα, υπάρχουν σποραδικές περιπτώσεις όπου η motetus καταλαμβάνει μια θέση κάτω από τον τενόρο, ούσα η δεύτερη τη τάξει φωνή. Δηλαδή, σε τοπικό επίπεδο ο τενόρος "... παραχωρεί ένα τμήμα της λειτουργίας του όντας η κύρια συνεκτική φωνή της αντίστιξης".<sup>110</sup> Αυτό φυσικά δεν συνιστά άλλη τεχνική σύνθεσης, όπως ισχυρίζεται και ο Arfel.<sup>111</sup> Τα 11 αυτά μοτέτα έχουν επίσης επινοηθεί σύμφωνα με την τεχνική των πολλαπλών δίφωνων αντιστίξεων. Παρ' όλα αυτά, σε ελάχιστα σημεία τους το γενικό πρότυπο τίθεται υπό αμφισβήτηση δεδομένου ότι η triplum ή ακόμα και η motetus διαφωνούν με τον κυρίαρχο τενόρο. Αυτού του είδους οι "κακοτεχνίες" θα αρχίσουν να εμφανίζονται πολύ πιο συχνά στη μουσική του 15ου αιώνα, αλλά στη μουσική του Machaut βρίσκονται ακόμα σε "πειραματικό στάδιο".

Στα μοτέτα, όπου σε κάποια σημεία υπάρχει μια παραλλαγή της συνθετικής τεχνικής αναρωτηθήκαμε κατά πόσο ο συνθέτης συνέλαβε τις φωνές διαδοχικά ή ταυτόχρονα. Μάλιστα, παρατέθηκαν αποσπάσματα από δύο πραγματείες της εποχής που έσπειραν το "μικρόβιο" της αμφιβολίας για τη διαδοχική διάσταση της σύλληψης. Το ερώτημα σχετίζεται άμεσα με το κατά πόσον οι συνθέτες του ύστερου μεσαίωνα και ιδιαίτερα ο Guillaume de Machaut ήταν σε θέση να αντιλαμβάνονται, να ακούνε τρίφωνες ή και τετράφωνες συνηχήσεις αντί, απλώς, να επινοούν μεμονωμένες και ανεξάρτητες μεταξύ τους μελωδικές γραμμές ψηλότερων φωνών που σχημάτιζαν δίφωνες αντιστίξεις με έναν δεδομένο τενόρο.

Σε ένα άρθρο της για τη μουσική του Machaut, η Sarah Fuller έχει υποστηρίξει ότι:

Προσεγγίζοντας τη μουσική, μπορεί κανείς να φανταστεί δύο ριζικά διαφορετικές οπτικές γωνίες. Η μία είναι αυτή του εκτελεστή που μαθαίνει ή προβάρει το μέρος του (της), ανεξάρτητα από τα άλλα μέρη της πολυφωνίας. Η άλλη είναι αυτή ενός ακροατή εξοικειωμένου με την *contrapunctus*, δεκτικού σε ένα στέρεο πλαίσιο [σκελετό] από συμφωνίες ανάμεσα στις φωνές που συμμετέχουν. Οι δύο τρόποι πρόσληψης [...] δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως αντίθετοι. Ένας επιδέξιος συνθέτης θα πρέπει να θεωρείται πως έχει κατά νου και τους δύο, σε κάποιο βαθμό [sic]. Ένας έμπειρος ακροατής θα πρέπει να αντιδρά και στους δύο.<sup>112</sup>

108 Moll, "Voice function...", ό.π., σελ. 47.

109 Ό.π., σελ. 53.

110 Ό.π.

111 Βλ. σελ. 47 της παρούσας μελέτης.

112 Sarah Fuller, "Line, *Contrapunctus* and Structure in a Machaut song", *Music Analysis* 6, 1987, σελ. 39.

Η Fuller είναι ιδιαίτερα προσεκτική, καθώς δεν αναφέρεται σε “συγχορδίες” ή έστω σε συνηχήσεις, αλλά σε “συμφωνίες ανάμεσα στις φωνές που συμμετέχουν”. Ακόμα πιο ξεκάθαρα, η Margaret Bent αναφέρεται στην κάθετη διάσταση της μουσικής με αυτά τα λόγια:

Το να λέει κανείς ότι η μουσική γλώσσα [της εποχής] δεν βασίζεται σε τρίφωνες συγχορδίες αλλά σε δυάδες [dyads, διαστήματα ανάμεσα στις φωνές] δεν σημαίνει πως αρνείται ότι υφίστανται τρίφωνοι σχηματισμοί, ούτε σημαίνει πως εκείνοι [συνθέτες; ακροατές;] δεν τους άκουγαν ή δεν τους αντιλαμβάνονταν.<sup>113</sup>

Εάν, πράγματι, αποδεχθούμε ότι ένας συνθέτης εκείνης της εποχής ήταν σε θέση να αντιλαμβάνεται τα κάθετα μορφώματα, συνειδητοποιώντας τη φύση τους ή ακόμα και τον ρόλο τους μέσα στη σύνθεση, θα ήταν δυνατόν και να υποθέσουμε ότι, τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις, συλλάμβανε τις φωνές ταυτόχρονα επιδιώκοντας τον σχηματισμό ορισμένων παραδειγματικών συνηχήσεων, όπως αυτές που η Fuller κατηγοριοποιεί σε τέλειες ή ατελείς.<sup>114</sup> Για παράδειγμα, θα ήταν δυνατόν να υποθέσουμε ότι στις ελάχιστες περιπτώσεις που, για μελωδικούς ή άλλους λόγους, η triplum σχημάτιζε διάφωνο διάστημα 4ης με τον τενόρο, ο συνθέτης θα είχε κατά νου ταυτόχρονα και την motetus, ότι θα φρόντιζε, δηλαδή, να την τοποθετήσει ένα διάστημα πέμπτης κάτω από τον τενόρο έτσι ώστε να πετύχει μία παραδειγματική, τέλεια συνήχηση  $\frac{8}{5}$  στο σημείο εκείνο.

Γενικότερα, υπάρχει μια απόσταση ανάμεσα στη σκέψη των συνθετών και των θεωρητικών. Είναι γενικώς παραδεκτό και λογικό ότι η θεωρία συνηθέστατα έπεται της πράξης. Οι συνθέτες, λοιπόν, είναι δημιουργοί έργων τέχνης, ενώ οι θεωρητικοί έρχονται εκ των υστέρων να συστηματοποιήσουν τις συνθετικές συνήθειες. Ως εκ τούτου, μελετώντας τις θεωρητικές πραγματείες του 14ου αιώνα, γνωρίσαμε μέσα από την προσωπική ματιά του εκάστοτε θεωρητικού τις μουσικές συνήθειες της εποχής. Σε αδρές γραμμές, οι θεωρητικοί πραγματεύονται, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, την κάθετη διάσταση της μουσικής. Θα είχε ενδιαφέρον να τους φανταστούμε με ένα υποδεκάμετρο να υπολογίζουν σχολαστικά τα κάθετα διαστήματα ανάμεσα στις φωνές.<sup>115</sup>

Οι συνθέτες, από την άλλη, είναι οι δημιουργοί των έργων τέχνης, οι παλμογράφοι του στυλιστικού ρεύματος της εποχής και του τόπου τους. Τα ίδια τα πονήματά τους θέτουν τους κανόνες και όχι το αντίστροφο. Το ενδιαφέρον τους δεν στρέφεται μόνο στην κάθετη διάσταση, η οποία απασχολεί σχεδόν αποκλειστικά τους θεωρητικούς, αλλά, ίσως και κυρίως, στην οριζόντια διάσταση, τη μελωδική. Στο ερώτημα, λοιπόν, αν άκουγαν οι συνθέτες του 14ου αιώνα συνηχήσεις ή μόνο μελωδικές γραμμές που συνδυάζονται θα απαντούσαμε ότι οι συνθέτες φρόντιζαν να συνθέσουν όμορφες μελωδίες για κάθε φωνή προσέχοντας, δευτερευόντως, πώς ηχούν όλες μαζί.<sup>116</sup> Με αυτή τη λογική, τυχόν “σφάλματα” στη συνήχηση θυσιάζονται στο βωμό της ηδείας μελωδίας. Ας μη λησμονούμε ότι κανένας θεωρητικός της εποχής εκείνης δεν ασχολήθηκε με το δύσκολο εγχείρημα της συγγραφής μιας πραγματείας σχετικής με τη σύνθεση μιας όμορφης μελωδίας. Μάλλον γιατί αυτό είναι χάρισμα και “μυστική συνταγή” των δεξιοτεχνών συνθετών, σαν τον Machaut, κάτι που δεν μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί από έναν απλό νου.

113 Margaret Bent, “The Grammar of Early Music...”, *ό.π.*, σελ. 34.

114 Βλ. σελ. 27 του υποκεφαλαίου περί τρίφωνων συνηχήσεων.

115 Βλ. στη σελ. 5 το απόσπασμα της πραγματείας *De Musica* που περιγράφει σχολαστικά τα κατάλληλα διαστήματα συνήχησης των φωνών πάνω από έναν δεδομένο τενόρο.

116 Βλ. στη σελ. 53 τον έμμεσο υπαινιγμό του Franco περί της ταυτόχρονης σύλληψης της τριφωνίας.

Τέλος, κατασκευάσαμε ευάριθμες αναγωγές των εξεταζόμενων αποσπασμάτων σε *contrapunctus simplex*. Οι αναγωγές παρουσίαζαν στην πλειοψηφία τους έναν σύμφωνο και στιβαρό σκελετό. Είδαμε, επίσης, ότι μπορούν να προκύψουν και διάφωνες τρίφωνες συνηγήσεις σε μια αναγωγή. Κι αυτό συμβαίνει διότι δεν υπάρχει αρμονική λογική, με τη σύγχρονη έννοια του όρου, αλλά αντιστικτική. Αυτό που προκύπτει έπειτα από μια αναγωγή δεν είναι σε καμία περίπτωση ένα "συγχορδιακό πλέγμα", αλλά ένας σκελετός από τέλειες και ατελείς σύμφωνες συνηγήσεις και σε ελάχιστες περιπτώσεις ακόμα και διάφωνες, όπως αναφέρει η Fuller.

Οι αναγωγές μας είναι χρήσιμες για να κατανοήσουμε, εμείς οι μελετητές, μια πολύπλοκη μουσική επιφάνεια επί τη βάση μιας απλής και θεμελιώδους δομής. Το μόνο υλικό που διαθέτουμε είναι η παρτιτούρα της πραγματικής μουσικής και μια υποκειμενική, δικής μας επινόησης, αναγωγή της μουσικής αυτής. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι οι συνθέτες εργάζονταν αντίστοιχα σε δύο δημιουργικές φάσεις. Δηλαδή, θα ήταν αρκετά αμφίβολο αν υποθέταμε ότι αρχικά κατασκεύαζαν έναν σκελετό, ως "προσχέδιο", με απλές διαδοχές συνηγήσεων και έπειτα τον διάνθιζαν μελωδικά. Ένας συνθέτης, σαν τον Machaut, θα μπορούσε να είχε ήδη συλλάβει τις φωνές ενός έργου χωρίς καν να τις καταγράψει. Τελικά, οι συνθέτες ενδιαφέρονταν για το εύηχο τελικό αποτέλεσμα της συνθετικής διαδικασίας<sup>117</sup>, ενώ εμείς οι μελετητές στρέφουμε την προσοχή μας στην κατανόηση των μηχανισμών λειτουργίας του εκάστοτε έργου. Έτσι, ίσως καταφέρουμε να προσεγγίσουμε το ιδίωμα μιας παλαιάς μουσικής γλώσσας που τόσο μας γοητεύει.

---

117 Ο ίδιος ο Machaut αναφέρει σε μια επιστολή προς τη νεαρή θαυμάστριά του, Peronne d' Armentieres, ότι δεν της επισύναψε μια σύνθεση αφιερωμένη στη ίδια, διότι δεν την είχε ακούσει ποτέ. Συγκεκριμένα, τονίζει πως "... δεν είμαι καθόλου συνηθισμένος να προσφέρω ο,τιδήποτε συνθέτω, χωρίς να το έχω ακούσει". Άρα, στο τελικό στάδιο της σύνθεσης ο Machaut δεν θα επαναπαύοταν, αν δεν επιβεβαίωνε το εύηχο αποτέλεσμα της μουσικής που συνέθεσε. Βλ. Leech-Wilkinson, "*Compositinal Techniques...*", σελ. 299.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να εμπνεύσει όποιον επιθυμεί να εντρυφήσει στις τεχνικές σύνθεσης του ύστερου μεσαιωνικού ιδιώματος. Επιλέχθηκαν τα 19 τρίφωνα μοτέτα του Machaut για την επιτέλεση αυτού του στόχου, διότι είναι ένα σύνολο έργων με αρκετά κοινά χαρακτηριστικά και σίγουρη πατρότητα, ώστε να υπάρχει συνέπεια ως προς τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα. Ο τρόπος ανάλυσης είναι ριζωμένος στον παλαιό στοχασμό της *Ars Nova* και στον σύγχρονο θεωρητικό λόγο του 20-21ου αιώνα.

Η διαδικασία σύνθεσης, σύμφωνα με τον Egidius, αποτέλεσε εφιαλτήριο για την οργάνωση του υλικού της μελέτης αυτής. Κάθε βήμα της σύνθεσης περιγράφηκε ξεχωριστά με πληθώρα παραδειγμάτων που επιβεβαιώνουν το αληθές του θεωρητικού λόγου. Ένας σύγχρονος συνθέτης δεν μπορεί παρά να ωφεληθεί μελετώντας τον τρόπο λειτουργίας ενός παλαιού ιδιώματος, διότι είναι πλήρως λειτουργικό, ενδιαφέρον και με ροή, δίχως τα εργαλεία της τονικής μουσικής. Γι αυτό και ορισμένοι μελετητές, όπως ο S. Cape, ο P. Griffiths και ο L. Earp, χαρακτηρίζουν τον Machaut ως έναν παλαιό διδάσκαλο με μια σύγχρονη ευαισθησία. Ειδικά ο Earp, συμπυκνώνει ευστοχότατα την ουσία της μουσικής του σε μία πρόταση: “Το διακύβευμα του 20ου αιώνα όσον αφορά τον Machaut, ειδικά στη λειτουργία και στα μοτέτα, είναι η συνειδητοποίηση ότι η μουσική του πλησιάζει περισσότερο την πιο προοδευτική του καιρού μας πέρα από οποιαδήποτε άλλη μουσική της περιόδου της κοινής πρακτικής”.<sup>118</sup>

Τέλος, μια μελλοντική πρόταση θα ήταν εφαρμογή των ευρημάτων στα υπόλοιπα έργα του Machaut και άλλων συνθετών του όψιμου μεσαιώνα. Πέρα από αυτό, θα ήταν ιδιαίτερα ωφέλιμη η προέκταση της μελέτης σε μια μέθοδο σύνθεσης μεσαιωνικού μοτέτου, γεγονός πρωτότυπο και ρηξικέλευθο. Μέσω αυτής της οδού ενδεχομένως να αισθανθούμε την εγγύτητα και, ταυτοχρόνως, την απόστασή μας από τη μουσική εκείνης της εποχής.

---

118 Earp, *Guillaume de Machaut*, ό.π., σελ. 282.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Apfel, Ernst. *Der Diskant in der Musiktheorie des 12-15 Jahrhunderts*, University of Heidelberg, Heidelberg 1953.

\_\_\_\_\_. "Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15 Jahrhunderts", *Archiv fur Musikwissenschaft* 12, 1955, σελ. 297-313.

\_\_\_\_\_. "Zur Entstehungsgeschichte des Palastrinasatzes", *Archiv fur Musikwissenschaft* 14, 1957, σελ. 30-45.

\_\_\_\_\_. *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13 bis 16 Jahrhundert*, Musikwissenschaftliches Institut der Universitat des Saarlandes, Saarbrucken 1988.

\_\_\_\_\_. *Discant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12 bis 15 Jahrhunderts*, Musikwissenschaftliches Institut der Universitat des Saarlandes, Saarbrucken 1994.

Arlt, Wulf – Sadie, Stanley. Λήμμα "Machaut, Guillaume de" στο Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 15, σελ. 478-490.

Bent, Margaret. "Musica Recta and Musica Ficta", *Musica Disciplina* 26, 1972, σελ. 73-100.

\_\_\_\_\_. "The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis," *Tonal Structures in Early Music* 1, 1998, σελ. 15-60.

\_\_\_\_\_. – Sadie, Stanley. Λήμμα "Isorhythm" στο: Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 12, σελ. 618-623.

Clark, Alice. *Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet*, διδακτορική διατριβή, Princeton University, Princeton 1996.

\_\_\_\_\_. "The Motets Read and Heard", στο: Deborah McGrady – Jennifer Bain (επιμ.), *A companion to Guillaume de Machaut*, Brill, Boston 2012, σελ. 185-208.

Crocker, Richard. *A History of Musical Style*, Dover, New York 1986.

Earp, Lawrence. *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France: The Manuscripts of Guillaume de Machaut*, διδακτορική διατριβή, Princeton University, Princeton 1983.

\_\_\_\_\_. *Guillaume de Machaut: A guide to research*, Garland Publications, New York 1995.

- Everist, Mark. "Motets, french tenors, and the polyphonic song c. 1300", *Journal of Musicology* 24, 2007, σελ. 365-406.
- Fuller, Sarah. "On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections", *Journal of Music Theory* 30, 1986, σελ. 35-70.
- \_\_\_\_\_. "Line, *Contrapunctus* and Structure in a Machaut song", *Music Analysis* 6, 1987, σ. 37-58.
- \_\_\_\_\_. "Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut", *Current Musicology* 45-47, 1990, σελ. 199-245.
- \_\_\_\_\_. "Tendencies and resolutions: The directed progression in Ars Nova music", *Journal of music theory* 36, 1992, σελ. 229-258.
- Garlandia, Johannes de. *De mensurabili musica: Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationlehre*, Reimer (επιμ.), Steiner, Wiesbaden 1972.
- Hartt, Jared. "Tonal and Structural Implications of Isorhythmic Design in Machaut's Tenors", *Theory and Practice* 35, 2010, σελ. 57-94.
- \_\_\_\_\_. "Rehearing Machaut's Motets: Taking the Next Step in Understanding Sonority", *Journal of Music Theory* 54/2, 2010, σελ. 179-234.
- \_\_\_\_\_. "Les doubles hoques et les notes: Guillaume de Machaut 's Hoquetus David", *Plainsong and Medieval Music* 21/2, σελ. 137-173.
- Herlinger Jan, *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary.*, διδακτορική διατριβή, University of Chicago, Chicago 1978.
- Hoppin, Richard. *Medieval music (A Norton Introduction to Music History)*, W. W. Norton, New York 1978.
- Leech-Wilkinson, Daniel. *Compositinal Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, τόμ. 1, Garland, London 1989.
- \_\_\_\_\_. "Written and Improvised Polyphony", στο: Christian Meyer (επιμ.), *Polyphonies de tradition orale: histoire et traditions vivantes*, Creaphis, Paris 1993, σελ. 172-182.
- Machabey, Armand. *Guillaume de Machault 130?-1377: La vie l' oeuvre musicale*, Richard-Masse, Paris 1955.
- Machaut, Guillaume de. "The Works of Guillaume de Machaut" στο: Leo Shrade (επιμ.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, τόμ. 2 και 3, Editions de L' Oiseau-Lyre, Monaco 1956.

Moll, Kevin. "Editor's Introduction" στο: Kevin Moll, *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology*, Kevin Moll (μετ. και επιμ.), Garland Publishing Inc., New York 1997, σελ. 3-64.

\_\_\_\_\_. "Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony", *Current Musicology* 64, 2001, σελ. 26-72.

Page, Christopher. "Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation", *Plainsong and Medieval Music* 2/1, 1993, σελ. 17-41.

\_\_\_\_\_. "Around the performance of the 13th century motet", *Early Music* 28/3, 2000, σελ. 343-358.

Petrus frater dictus Palma ociosa. "Compendium de discantu mensurabili", Wegman Robert (μτφ.), [https://www.academia.edu/3512869/Petrus\\_dictus\\_Palma\\_ociosa\\_Compndium\\_of\\_Measurable\\_Discant\\_1336\\_\(23/08/2017\)](https://www.academia.edu/3512869/Petrus_dictus_Palma_ociosa_Compndium_of_Measurable_Discant_1336_(23/08/2017)).

Reaney, Gilbert. "Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut", *Musica Disciplina* 7, σελ. 129-146.

Riemann, Hugo. *History of Music Theory Books I and II: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century*, Raymond Hagg (μτφρ.), University of Nebraska Press, Lincoln 1962.

Robertson, Anne. *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Sanders, Ernest – Sadie, Stanley. Λήμμα "Color" στο: Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 6, σελ. 155.

Sanders, Ernest – Peter Lefferts – Sadie, Stanley. Λήμμα "Motet" στο: Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σελ. 190-227.

Sanders, Ernest – Sadie, Stanley. Λήμμα "Talea" στο: Stanley Sadie – John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 25, σελ. 30-31.

Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History*, W. W. Norton, New York 1950.

Ανώνυμος, "Volentibus introduci in artem contrapuncti", στο: Edmond de Coussemaeker (επιμ.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi: Nova Series a Gerbertina Altera*, τόμ.3, Durand, Paris 1869, σελ. 23a-27b.

Ανώνυμος, "Septem sunt species consonantiarum", στο: Edmond de Coussemaeker (επιμ.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi: Nova Series a Gerbertina Altera*, τόμ.3, Durand, Paris 1869, σελ. 28a-35b.

Ανώνυμος, "Quicumque voluerit duos contrapuncti", στο: Edmond de Coussemaker (επιμ.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi: Nova Series a Gerbertina Altera*, τόμ.3, Durand, Paris 1869, σελ. 92b-93b.

Παπαθανασίου, Ιωάννης. *Εγχειρίδιο μουσικής παλαιογραφίας*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2002.

Φιτσιώρης, Γιώργος. *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2010.