

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

A.M.: 1569200727006

ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΠΤΩΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΣΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΚΑΙ ΜΕΣΗ
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ
ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ *L'HOMME ARMÉ*

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ

6.10.2014

Συνθετική σκέψη και πτωτικές δομές στην πρώιμη και μέση αναγεννησιακή πολυφωνία μέσα από το πρίσμα της παράδοσης *L'Homme armé*

Η προσέγγιση του φαινομένου της μουσικής δημιουργίας μέσα από την οπτική των ίδιων των δημιουργών αποτελεί ιστορικά μια γοητευτική και επικίνδυνη χίμαιρα έτοιμη να παρασύρει σε θολά τοπία τον ανυποψίαστο περιηγητή. Η συνθετική σκέψη ενός δημιουργού αποτελεί μια αυστηρά ιδιωτική περιοχή που στη διάρκεια της φυσικής ενεργού παρουσίας του στον δημιουργικό του στίβο κατά κανόνα εκφεύγει ακόμη και από τον ίδιο της τον φορέα. Η έμπνευση, αδιαφιλονίκητο σημείο εκκίνησης κάθε αξιόλογης πνευματικής εργασίας, αποτελεί μαζί με την ταπεινή αλλά πανταχού παρούσα ανάγκη τις δύο βασικές δυνάμεις που κινητοποιούν τη δημιουργική πράξη, οδηγώντας την μέσα από αδιόρατες και συχνά δαιδαλώδεις διαδρομές σε ένα εκ των υστέρων μόνο ορατό και ξεκάθαρα αποτυπωμένο αποτέλεσμα. Στην περίπτωση μάλιστα της μουσικής τέχνης ακόμη και αυτή η δυνατότητα μιας βέβαιης και σαφούς αποτύπωσης με διαρκή και αμετάβλητα χαρακτηριστικά αποδεικνύεται μάλλον ανεδαφική, καθώς, από την φύση της υπερβατική και άυλη, ανοιχτή πάντα σε διαφορετικές οπτικές θέασης και ερμηνείες, η μουσική εκδιπλώνεται στο χρόνο.

Προσπαθώντας να προσεγγίσουμε με μία σχετική ασφάλεια το φαινόμενο της μουσικής δημιουργίας χωρίς να βρεθούμε εγκλωβισμένοι σε ιδιοτυπίες μικρής εκφραστικής εμβέλειας και προσεγγίσεις περιορισμένης τοπικής και χρονικής ισχύος, θα πρέπει καταρχάς να ξεκινήσουμε από τα χαρακτηριστικά εκείνα που διατρέχουν το κύριο σώμα του υπό εξέταση πεδίου, αποτελώντας σταθερά σημεία αναφοράς στην προβληματική των δημιουργών και εργαλεία με αποτελεσματική δράση και, εξ αυτού, διαχρονική παρουσία στην εργαλειοθήκη τους. Έχοντας καταδείξει επαρκώς την ισχύ αυτών των εργαλείων, θα πρέπει να αναζητήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούν με την μουσική πράξη της κάθε εποχής διερευνώντας την περαιτέρω διάρκεια και το εύρος της επίδρασής τους στην πορεία του μετασχηματισμού τους μέσα στο χρόνο. Τέλος θα πρέπει να προσεγγίσουμε τα εξωμουσικά εκείνα στοιχεία που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία των συνθηκών που επέτρεψαν αν όχι υπαγόρευαν την ανάδειξη νέων τεχνικών προσεγγίσεων που με τη σειρά τους οδήγησαν στην αποτελεσματική κάλυψη ενός αριθμού τρεχόντων αιτημάτων και τη συνακόλουθη αποτύπωση της όλης

διαδικασίας σε αυτό που εμείς *a posteriori* αντιλαμβανόμαστε και περιγράφουμε, συχνά αβασάνιστα, ως καινοτόμο εξέλιξη στην “ιστορία” της μουσικής.

Η περίοδος που θα μας απασχολήσει στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας είναι μια περίοδος ιδιαίτερα πλούσια σε ό,τι αφορά την παραγωγή της πολυφωνικής φωνητικής μουσικής. Με κεντρικό άξονα την ιδιαίτερη πολιτική και πολιτισμική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην αυλή της Βουργουνδίας και τον ευρύτερο γαλλοφλαμανδικό χώρο με το Βατικανό και τα υπόλοιπα σημαντικά πολιτικά και θρησκευτικά κέντρα, αρχικά της Ιταλίας και αργότερα της Γερμανίας, θα αποπειραθούμε να φωτίσουμε κάποια από τα νήματα της εξέλιξης της τέχνης της πολυφωνίας όπως αυτή διαγράφεται τόσο από τα μουσικά έργα που έχουν διασωθεί όσο και από τα θεωρητικά συγγράμματα και τις δευτερεύουσες έμμεσες μαρτυρίες, όπου αυτές διαφωτίζουν τα ερωτήματα και τις απορίες μας. Πιο συγκεκριμένα θα αποπειραθούμε να προσεγγίσουμε τους μηχανισμούς κατάληξης, αυτό που στη σύγχρονη τεχνική ορολογία της μουσικής ονομάζουμε με τον γενικό όρο «πτώσεις» και τον καθοριστικό ρόλο που αυτές διαδραματίζουν τόσο μακροδομικά όσο και μικροδομικά στη δομή ενός πολυφωνικού έργου. Με βασικό όχημα έργα που ανήκουν στην παράδοση των λειτουργιών *L’Homme armé*, αφού πρώτα επισημάνουμε τους καταληκτικούς μηχανισμούς που επιλέγονται από μερικούς από τους σημαντικότερους συνθέτες της πρώιμης και μέσης αναγεννησιακής πολυφωνίας, θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε την εφαρμογή τους, την κατασκευαστική τους εξέλιξη και –όπου αυτό είναι εφικτό– τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι οι δημιουργοί, αντιλαμβάνονται και νοηματοδοτούν τους μηχανισμούς αυτούς στο πλαίσιο της τροπικής μουσικής γλώσσας που φαίνεται να είναι σε ισχύ στον τόπο και χρόνο δημιουργίας του εκάστοτε έργου.

Περί αντίληψης των δομών

Έχοντας διανύσει μία σημαντική περίοδο κυριαρχίας της λεγόμενης απόλυτης μουσικής και έχοντας –συχνά στρεβλά και επιφανειακά– εκπαιδευτεί να προσεγγίζουμε τις μουσικές δομές ως αυθύπαρκτο φαινόμενο, δυσκολευόμαστε να νοηματοδοτήσουμε τις βαθύτερες αιτίες που υπαγορεύουν την κατασκευή, επιλογή και χρήση καταταμητικών μηχανισμών στη μουσική φρασεοδομή. Ιδωμένα από απόσταση, τα εμπειρικά δεδομένα αιώνων, όπως διαφαίνονται μέσα από την καταγραφή τους σε τεχνικά αλλά και φιλοσοφικά κείμενα που σχετίζονται με την καταγραφή πληροφορίας, τη μετάδοση της γνώσης αλλά και την αποτύπωση αφηρημένων εννοιών, τη λογοτεχνία, την ποίηση, αλλά και την καταγραφή και εξέλιξη της επιστημονικής γνώσης, μαρτυρούν κάτι που σχετικά πρόσφατα οι γνωσιακές επιστήμες προσέγγισαν και πειραματικά. Ο ανθρώπινος νους αντιλαμβάνεται διακριτές μορφές. Κατανοεί σχήματα, απτά και υπερβατικά, και είναι σε θέση να επεξεργαστεί και να νοηματοδοτήσει τα ερεθίσματα που λαμβάνει από το περιβάλλον μόνο αφού τα σχηματοποιήσει και τα οργανώσει μέσω ενός συστήματος σημαιομένων και συνδέσεων.

Υπό αυτή την έννοια και με δεδομένα τα διαφαινόμενα χαρακτηριστικά του μηχανισμού της ανθρώπινης νόησης, θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε την αναζήτησή μας με σημείο εκκίνησης το γλωσσικό φαινόμενο. Και αυτό γιατί το γλωσσικό φαινόμενο, ως μεταξύ άλλων εξωτερική έκφραση της νοητικής λειτουργίας, φαίνεται να παίζει έναν κρίσιμο και καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση και εκδίπλωση νοητικών δομών που σχετίζονται με την έκφραση και την επικοινωνία. Σε αυτή την κατηγορία μπορεί να ενταχθεί και η μουσική. Αν μάλιστα αναλογιστούμε ότι στο συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της η μουσική είναι συνδεδεμένη με το λόγο και μάλιστα στις περισσότερες περιπτώσεις ως έμμετρος φορέας λόγου χωρίς καν την ανάγκη οργανικής συνοδείας, η σχέση ανάμεσα στο λόγο και τη μουσική φρασεοδομή αναδύεται κραταιά.¹

Ο παραλληλισμός των δύο αυτών μορφοδομικών μηχανισμών καθώς και η συχνά από κοινού αναφορά τους, στο πλαίσιο της συνδυασμένης χρήσης τους, στο ίδιο συμβολικό

¹ Η αδιαίρετη ενότητα λόγου, μέλους και κίνησης, όπως μεταξύ άλλων αποτυπώνεται στην αρχαία ελληνική γραμματεία, αποτελεί κοινό τόπο για όλους σχεδόν τους αρχαίους πολιτισμούς και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το φαινόμενο της τροπικότητας.

περιεχόμενο, μας οδηγεί σε μία κατεύθυνση συσχετισμού των κατασκευαστικών αρχών που τους διέπουν. Πράγματι, ιστορικά ο συσχετισμός της γλωσσικής φρασεοδομής, των τονισμών και των σημείων στίξης του λόγου με το «πτωτικό φαινόμενο» εμφανίζεται στα θεωρητικά κείμενα να απασχολεί τους θεωρητικούς της κάθε εποχής. Φυσικά, ο ορισμός και η περιγραφή προσδιορίζονται συχνά με –φαινομενικά, τουλάχιστον– διαφορετικούς τρόπους. Όμως η χρήση και η λειτουργία των όποιων καταληκτικών μηχανισμών φαίνεται να υπηρετούν αντίστοιχους σκοπούς έχοντας ως κύρια κατεύθυνση τον ίδιο πάντοτε στόχο: τη δημιουργία τομών ικανών να διαρθρώσουν τη ροή της όποιας αφήγησης με πειστικό και κατανοητό τρόπο και στα πλαίσια των συμβολισμών και των συμβάσεων της εκάστοτε γλώσσας να μορφοποιήσουν και να οργανώσουν το λόγο.

Ένας άλλος παράγοντας που φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της οπτικής αποτελεί το μοντέλο της ιεραρχικής δομής που χαρακτηρίζει τον τρόπο οργάνωσης των ανθρώπινων κοινοτήτων στην τελευταία τουλάχιστον φάση ανάπτυξης του εξελιγμένου ανθρώπου (*Homo Sapiens*), ένα μοντέλο ηγεμονικού φεουδαρχικού τύπου έντονα εκπεφρασμένου σε όλη την πορεία εξέλιξης του πολιτισμού. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει η Jenifer Bain, αναφερόμενη στο Μεσαίωνα, στην εισαγωγή ενός κειμένου της για τις πτώσεις στην κοσμική μουσική του Machaut:

Οι περισσότερες όψεις του μεσαιωνικού πολιτισμού αντανakλούν ένα μοντέλο ιεραρχικής τάξης: ένα φεουδαρχικό σύστημα, που τοποθετεί έναν ηγεμόνα πάνω από τον υποτελή του. Ένα ταξικό σύστημα που τοποθετεί τους ευγενείς πάνω από τους χωρικούς. Ένα πολιτικό σύστημα που τοποθετεί τους βασιλείς πάνω από τους δούκες και ένα εκκλησιαστικό σύστημα που τοποθετεί όχι μόνο τον Πάπα πάνω από τους επισκόπους αλλά επίσης και την ηγουμένη πάνω από τις μοναχές. Μάλλον δεν αποτελεί έκπληξη το ότι γράφοντας για τη μουσική, οι θεωρητικοί του μεσαίωνα βασίστηκαν σε μεταφορές και αναλογίες ιεραρχικού τύπου για να περιγράψουν ιεραρχικά επίπεδα οργάνωσης στη μουσική δομή.²

Έτσι η ιδιαίτερα διαδεδομένη ιεραρχική αποτύπωση της δομής της γλώσσας, που εκκινώντας από την ρητορική μεταφέρεται στη μουσική, αποτελεί κοινό τόπο στις περισσότερες

² Jenifer Bain, «Theorizing the Cadence in the Music of Machaut», σ. 325.

πραγματείες του Μεσαίωνα αλλά και της Αναγέννησης. Εξ' αντανακλάσεως λοιπόν ο κερματισμός της γλώσσας σε ιεραρχικά δομημένα συστατικά μέρη φαίνεται να μεταφέρεται, εξωτερικά τουλάχιστον³, στη μελωδία. Σε κοινωνίες όπου αυτή η ιεραρχική κοσμοθεωρητική αντίληψη αποτελεί το κυρίαρχο *modus vivendi*, η εφαρμογή της στα πλαίσια ενός ισχυρού μέσου έκφρασης όπως η μουσική, αποτυπώνει τον βαθμό κατανόησης των κοινωνικών συμβολικών κωδίκων και της πρόθεσης των τελεστών να απευθυνθούν στο ακροατήριο τους μέσω αυτών. Ποιοι είναι όμως αυτοί οι τελεστές και σε ποιους απευθύνονται; Πώς οι ίδιοι μέσα από τις στρατηγικές τους επιλογές και τις τεχνικές τους προσεγγίσεις αντιλαμβάνονται και νοηματοδοτούν το ρόλο, τη θέση και το έργο τους;

Στη λογική και τυπικά αναμενόμενη πορεία εξέλιξης του από μαθητευόμενο τραγουδιστή σε χορωδό, χοράρχη και στη συνέχεια δόκιμο και αργότερα έμπειρο συνθέτη, ο δημιουργός της περιόδου φαίνεται να μυείται σταδιακά στη λογική και την πρακτική εφαρμογή της τρέχουσας μουσικής γλώσσας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η απόπειρα καταγραφής και κωδικοποίησης της συνθετικής πράξης με στόχο την διδασκαλία της τέχνης, τόσο των τραγουδιστών όσο και των συνθετών, από έμπειρους δασκάλους ή και θεωρητικούς που κινούνται στα πλαίσια μιας ευρύτερης ουμανιστικής παράδοσης, μας δίνουν στοιχεία και πληροφορίες για την πράξη της εποχής αλλά και την πρόσληψη και αποτίμηση τόσο των σύγχρονων με τον εκάστοτε συγγραφέα δημιουργών (*moderni, nove*), όσο και των παλαιότερων για αυτόν δασκάλων (*antiqui*).⁴ Σε αυτή την παράδοση συγγραφείς όπως, μεταξύ άλλων οι Tinctoris (1473-76), Gaffurius (1518), Aaron (1516-25), Cochlaeus (1507-11), Glareanus (1547), Zarlino (1558), Vincentino (1555), Tigrini (1588), Artusi (1598) αποκαλύπτουν μέσα από τα κείμενά τους την ιστορία μιας μάλλον τεθλασμένης και συχνά ανάδρομης και ομφαλοσκοπικής εξελικτικής πορείας, στην οποία οι περισσότεροι από αυτούς, συμμετέχοντας ως κομβικοί συνδιαμορφωτές, εισφέρουν τη δική τους οπτική, τη γνώση και την εμπειρία τους. Βέβαια στο περιθώριο της κατασκευής και υιοθέτησης

³ Η απόδοση εξωμουσικού νοήματος σε ένα μουσικό τμήμα αποτελεί μία αμφιλεγόμενη ιδιότητα που εμπίπτει στο πεδίο έρευνας της φιλοσοφίας και της αισθητικής της μουσικής και που ακόμη και σήμερα αποτελεί αντικείμενο σθεναρών αν και όχι πάντοτε γόνιμων αντιπαραθέσεων. Χωρίς όμως την απόδοση συγκεκριμένου και γενικά αποδεκτού περιεχομένου στο μουσικό τμήμα, η ιεραρχική οργάνωση μπορεί να έχει, στην καλύτερη περίπτωση, εξωτερικό, με την έννοια του μορφοδομικού, χαρακτήρα.

⁴ Η κατανόηση του λογοτεχνικού είδους στο οποίο εντάσσεται, καθώς επίσης και του ακροατηρίου στο οποίο απευθύνεται, είναι ζητήματα κομβικής σημασίας για την κατανόηση της μελέτης μιας μουσικής πραγματείας. Για μία εκτενή συζήτηση γύρω από το θέμα αυτό, βλ. Frans Wiering, *The Language of the Modes*, σ. 29-40.

νέων θεωρητικών συστημάτων ή της απόρριψης παλαιών πρακτικών, στον κολακευτικό και έντονα εκθιαστικό λόγο ή –στους αντίποδες– στη δριμεία και όχι σπάνια άδικη κριτική, θα πρέπει κανείς να διαβάσει με προσοχή, πίσω από τις γραμμές, προσπαθώντας να διακρίνει υποκείμενους πολιτικοθησκευτικούς⁵ δεσμούς και επιδιώξεις, πλέγματα διαπλοκής της εξουσίας, συντεχνιακά συμφέροντα, προσωπικές φιλοδοξίες και οικονομικές επιδιώξεις και εξαρτήσεις. Με αυτά κατά νου, το εγχείρημα μιας σε βάθος προσέγγισης της συνθετικής σκέψης της εποχής και εξ αυτής μιας κατηγορηματικής και αδιάσειστης ερμηνείας ενός πολυδαίδαλου πλέγματος ανθρώπων και γεγονότων από τα οποία απέχουμε συχνά περισσότερο από μισή χιλιετία, διαφαίνεται ανυπέρβλητο. Ιδιαίτερα όταν, όπως συμβαίνει στις περισσότερες των περιπτώσεων, η μουσικολογική και η ιστορική έρευνα, αδυνατούν να δια φωτίσουν περαιτέρω τις σκοτεινές διαδρομές. Η προσπάθεια ανασύστασης αυτών των διαδρομών περνά συχνά από την αντιστροφή της πορείας που οδηγεί στα καλλιτεχνικά αλλά και τεχνικά επιτεύγματα – τεχνουργήματα– του σήμερα. Σε αυτή την ανάστροφη πορεία υποκρύπτεται συχνά ο κίνδυνος της παρερμηνείας. Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά μηχανισμούς και έννοιες που, ταξιδεύοντας μέσα στο χρόνο, έχουν απολέσει την αρχική τους σημασία και λειτουργώντας σε άλλα πλαίσια και συμφραζόμενα έχουν μεταστοιχειωθεί σε κάτι αρκετά, αν όχι εντελώς, διαφορετικό. Για να αποφύγουμε λοιπόν να οδηγηθούμε σε έναν ενδιαφέροντα, εντούτοις αναποτελεσματικό για τις επιδιώξεις της παρούσας εργασίας, παρτικουλαρισμό, θα ήταν σκόπιμο να αναζητήσουμε τα κοινά στοιχεία που συνδέουν αυτές τις φαινομενικά ασύνδετες διαδρομές. Τους κοινούς τόπους ανάμεσα στις διαφορετικές εικόνες και, όπου υπάρχει, το κοινό πλαίσιο αναφοράς στη λύση παρεμφερών αν όχι πανομοιότυπων τεχνικών –με την ευρύτερη έννοια– προβλημάτων. Με άλλα λόγια να αναζητήσουμε πώς διαφορετικοί άνθρωποι σε διαφορετικές εποχές κατανόησαν και αποπειράθηκαν να επιλύσουν τα ίδια προβλήματα.

Ακολουθώντας την εξέλιξη της παράδοσης αφενός του μονοφωνικού αρχικά λειτουργικού μέλους και αφετέρου της κοσμικής μουσικής και των ιδιαίτερων τοπικών παραδόσεων, ο δημιουργός του όψιμου Μεσαίωνα αλλά και της πρώιμης Αναγέννησης κληρονομεί ένα μάλλον αποσπασματικό και συχνά παρερμηνευμένο σώμα τροπικών

⁵ Για παράδειγμα, στη βάση της διαφαινόμενης τάσης προτίμησης του συστήματος των δώδεκα τρόπων από τους Λουθηρανούς και τους Καλβινιστές και αντίστοιχα του συστήματος των οκτώ τρόπων από τους καθολικούς, προκύπτει εύλογα το «αναπάντητο ακόμη ερώτημα του πώς οι τρόποι χρησιμοποιήθηκαν ως ένα εργαλείο πολιτισμικής πολιτικής [*a tool of cultural politics*]». βλ. Wiering, ό.π. σ.122-124.

παραδόσεων από την ύστερη ελληνιστική αρχαιότητα, μέσω δυο συμπληρωματικών αλλά διακριτών κληρονομικών γραμμών. Από τη μία το έργο, πρωτότυπο και σχολιαστικό, και οι μεταφορές (όχι ακριβώς μεταφράσεις) των Λατίνων συγγραφέων όπως αυτές του Βοηθίου⁶ και του Ισιδώρου της Σεβίλλης που βάζουν τις βάσεις για τη μελέτη των αρχαιοελληνικών μουσικών συγγραμμάτων. Στη συνέχεια, ένα δεύτερο κύμα που ακολουθεί την ίδια κατεύθυνση, ασκώντας μια πιο εκλεπτυσμένη και διεισδυτική επίδραση ως φορέας ενός επίγονου εξελιγμένου τροπικού συστήματος μέσω των Βυζαντινών λογίων που κυρίως μεταξύ εικονομαχιών και αλώσεων στρέφονται στη Δύση. Από την άλλη, στην ακμή του Αραβικού πολιτισμού, ένα εκτενές σώμα μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας κατά την περίοδο των φωτισμένων χαλίφηδων δημιουργεί τις συνθήκες για μια συστηματική γνωριμία και ενσωμάτωση της αρχαιοελληνικής τροπικής παράδοσης πάνω στην οποία βασίζεται μια δευτερογενής παραγωγή που εξελίσσει την τροπικότητα, μεταφέροντάς την στη συνέχεια, αρκετά τροποποιημένη, στην Ευρώπη. Η πορεία αυτή πραγματοποιείται μέσα από «τη χώρα των βαρβάρων», την Ανδαλουσία. Έτσι, μεταξύ Μπολόνιας και Σεβίλλης, σε μια μακρά περίοδο πραγματικών κοσμογονικών αλλαγών, ποικίλες «τροπικότητες» φαίνεται να διηθούνται και σταδιακά να προσλαμβάνονται με, όπως είναι αναμενόμενο σε μία εποχή που κυριαρχεί αφενός ο σχολιασμός και αφετέρου ο θρησκευτικός ζηλωτισμός, με ποικιλόμορφους και συχνά αντικρουόμενους τρόπους.

Αναζητώντας ένα κοινό υπόβαθρο

Παρότι η μελέτη των τρόπων και η πρακτική της αντίστιξης φαίνεται να αποτελούν, για τους “θεράποντες” του 15^{ου} αιώνα δυο ξεχωριστά και ξεκάθαρα διαχωρισμένα φαινόμενα⁷, λεπτομέρειες στον μελωδικό χειρισμό όπως, μεταξύ άλλων, η χρήση της *musica ficta* ή οι ιδιότυπες αναφορές στη χρήση της βάρυνσης (b) στην πτώση σε Ia, πιθανότατα θα πρέπει να μας οδηγήσουν στην παραδοχή ότι ο τροπικός χαρακτήρας με τους συνδεδεμένους μελικούς

⁶ Boethius, *De institutione musica* (c. 500).

⁷ Η μελέτη της τροπικότητας είναι διαχωρισμένη και ανεξάρτητη από τη μελέτη της πολυφωνίας. Συχνά η τροπικότητα αποτελεί αντικείμενο μελέτης χωρίς καν να αναφέρεται η πολυφωνία. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί το *Practica Musicae* του Gaffurius, 1496. Βλ. Wiering, *The Language of the Modes*, σ. 25.

χειρισμούς αλλά και το ιδιαίτερο συμβολικό βάρος, πιθανότατα εισέρχεται σε έναν βαθμό στη μουσική σύνθεση “από την πίσω πόρτα” ως ένα βαθύτερο επίπεδο συμφραζομένων, αναγνωρίσιμο και διαρκώς παρόν στη συνθετική αντίληψη και την κατασκευαστική λογική των συνθετών της περιόδου. Όμως για ποια ακριβώς τροπικότητα μιλάμε; Πόσο ενιαίο και συμπαγές είναι τελικά αυτό το φαινόμενο;⁸ Πώς γίνεται αντιληπτό από τους δημιουργούς και πώς συνειδητά ή υποσυνείδητα φαίνεται να επηρεάζει τις συνθετικές τους επιλογές;⁹

Για να μπορέσουμε να προσεγγίσουμε το φαινόμενο της επίδρασης της τροπικότητας στην πολυφωνική μουσική, θα πρέπει αρχικά να αναφερθούμε στην τροπικότητα της μονοφωνικής μουσικής.¹⁰ Κι αυτό γιατί η πολυφωνική υφή ενός έργου δεν γίνεται αντιληπτή από τους συνθέτες της αναγέννησης με τον τρόπο που εμείς έχουμε συνηθίσει να ακούμε, να καταλαβαίνουμε, ακόμη και να βλέπουμε: αυτόν της θέασης της μουσικής μέσα από το πρίσμα

⁸ «Η συνεισφορά του Powers στην μελέτη της πολυφωνικής τροπικότητας δείχνει τον δρόμο για τη μελέτη των δημιουργικών και πολυποικίλων προσεγγίσεων που χρησιμοποιήσαν οι συνθέτες εφαρμόζοντας τους τρόπους στα έργα τους. Το αντικείμενο της τροπικής ανάλυσης δεν καθορίζει πια τον τρόπο ενός κομματιού, ούτε παραθέτει τις άτυπες περιπτώσεις επεξηγώντας τις με έναν μάλλον προκαθορισμένο αριθμό αρχών. Απεναντίας προσπαθεί να διακριβώσει αν ο τρόπος λαμβάνεται υπ’ όψιν [*figured*] (αποτυπώνεται) στη σύνθεση, τι αντίληψη είχε ο συνθέτης για την τροπικότητα, διαμέσου ποιων τροπικών χαρακτηριστικών εκφράζει τον τρόπο, πώς αυτά τα χαρακτηριστικά αλληλεπιδρούν με μη τροπικές παραμέτρους της σύνθεσης, κατά πόσο και πώς το κείμενο εκφράζεται διαμέσου του τρόπου και ούτω καθεξής.

Από μία ιστορική οπτική η παρατήρηση του Powers ότι οι θεωρητικές πηγές βρίσκονται συχνά σε θεμελιώδη αντίθεση μεταξύ τους καθιστά την παραλλαγή ένα θεμελιώδες στοιχείο της τροπικής θεωρίας. Η διχογνωμία [*disagreement*] δεν είναι αναγκαίο να επεξηγηθεί ως κάτι το συγκυριακό [*accidental*] στην πραγματική [*real*] τροπικότητα. Ιδιαίτερα οι θεωρίες των δώδεκα τρόπων θα πρέπει να ωφεληθούν απ’ αυτή την οπτική. Έτσι ο πλούτος των πηγών καθίσταται πρόκληση για την έρευνα αντί να θεωρείται ενόχληση στην εδραίωση των θεωρητικών μοντέλων». Βλ., Wiering, ό. π., σ. 17.

⁹ Καθώς μία εκτενής αναφορά στην ιστορία και την εξέλιξη των τροπικών συστημάτων ξεφεύγει από τους στόχους της παρούσας εργασίας και θα αποτελούσε ούτως ή άλλως ένα τιτάνιο εγχείρημα, θα θεωρήσουμε ως δεδομένο το σώμα της εξειδικευμένης βιβλιογραφίας κάνοντας κατά περίπτωση αναφορές όπου αυτό κρίνεται αναγκαίο. Για μία περιεκτική πραγμάτευση της ευρύτητας και των ιδιαίτερων διαδρομών του φαινομένου της τροπικότητας, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ, Ενταγμένα σε μια Ευρύτερη Ιστορική Περίοδο Συνθετικών και Θεωρητικών Αναζητήσεων*, Κεφ.8-12, σ.127-234.

¹⁰ Η τροπικότητα του μονοφωνικού γρηγοριανού μέλους αποτελεί το βασικό όχημα πραγμάτευσης της τροπικότητας ακόμη και σε ό,τι αφορά την πολυφωνική μουσική και φυσικά οι τροπικοί μελωδικοί τύποι είναι κοινói ως εναρκτήρια θέματα πολυφωνικών συνθέσεων. Για παραδείγματα βλ. Meier, *The Modes of the Classical Vocal Polyphony*, σ. 171-234.

της ομοφωνικής καθετότητας.¹¹ Ο πολυφωνικός χώρος δεν αποτελεί απαραίτητα εξ αρχής ενιαίο πεδίο. Μάλλον το αντίθετο. Προκύπτει σταδιακά ως συναρμογή κατασκευαστικά ανεξάρτητων μεταξύ τους οριζόντιων μελωδικών γραμμών με σχετική αυτονομία και συγκεκριμένη μελική συμπεριφορά που οδηγεί σε αναμενόμενο μελωδικό στόχο. Ο συσχετισμός δύο ή και περισσότερων τέτοιων γραμμών στα πλαίσια ενός, όπως είδαμε, ιεραρχικού συστήματος οργάνωσης, παράγει, ως ένα μίγμα υλικών και προσεγγίσεων, τις διάφορες διαδοχικές ή και παράλληλες εκδοχές της πολυφωνικής μουσικής που γνωρίζουμε.¹² Προφανώς η ύπαρξη

¹¹ «Η αρχική προϋπόθεση για να φέρει κανείς εις πέρας μία θεωρία της αντίστιξης είναι, λοιπόν, η εγκατάλειψη της αρχής του “*punctum contra punctum*” η οποία, όχι μόνον υποσκάπτει την ιδέα της μελωδικής ενοποίησης, [την ιδέα] μιας συνεχούς μελωδικής διαδικασίας αλλά, ταυτόχρονα, καταστρέφει τη θεμελιώδη βούληση της πολυφωνικής-μελωδικής δομής ... Η άποψη ότι το σημείο εκκίνησης για την αντίστιξη είναι να συνδέει κανείς τους μεμονωμένους φθόγγους των μελωδικών γραμμών για να κατασκευάσει από αυτούς έναν κάθετο αρμονικό σκελετό φαίνεται, γενικά, να αποτελεί ένα προαποφασισμένο συμπέρασμα για τους σημερινούς θεωρητικούς επειδή, πάνω απ’ όλα, αυτή η διαδικασία έχει κληρονομηθεί ιστορικά από την [προγενέστερη] θεωρία ... Η προσπάθεια [των συνθετών] να παράγουν μελωδικές γραμμές που συνηχούν αποτελεί την αυθεντική βούληση που βρίσκεται πίσω ακόμα και από τις πρώτες πολυφωνικές απόπειρες, αλλά στη θεωρητική προσέγγιση επικαλύφθηκε από την εξέλιξη που οδήγησε στην αρμονία, ακριβώς λόγω της έμφασης [των θεωρητικών] στα κάθετα φαινόμενα». Βλ. Lee Rothfarb (επιμ.), *Ernst Kurth: selected writings*, σ. 46. Η έμφαση είναι στο πρωτότυπο. Ευχαριστώ τον Γιώργο Φιτσιώρη που μου έκανε γνωστό το συγκεκριμένο απόσπασμα.

¹² Μια πολύ ενδιαφέρουσα οπτική που περιγράφει την πολυδιάστατη φύση της πολυφωνικής κατασκευής παρουσιάζεται από τον David Schulenberg, στο άρθρο του «Modes, Prolongations, and Analysis». Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα: «Στην πρώιμη πολυφωνία, η ρυθμική οργάνωση της μελωδίας του μέλους συχνά συσκοτίζει τις τροπικές του ιδιότητες. Οι ανώτερες φωνές, σε κάθε περίπτωση, διέπονται, επί της αρχής μόνο από τις απαιτήσεις της αντιστικτικής πρακτικής. Έτσι ο μουσικός χώρος μέσα στον οποίο δρα η μεσαιωνική πολυφωνία είναι ξεκάθαρα τροπικός μόνο σε σχέση με τον τενόρο, και ακόμη και εκεί, οι τροπικές ιδιότητες του χώρου, όπως η εδραίωση συγκεκριμένων σημείων εστίασης, μπορεί να είναι παντελώς μη αναγνωρίσιμη. Από την άλλη, στην πολυφωνία του 16^{ου} αιώνα, η υφή στο σύνολό της καθορίζει έναν μουσικό χώρο που μπορεί να γίνει κατανοητός ως μία σύμπλεξη μιας ομάδας μικρότερων τροπικών χώρων που καταλαμβάνονται από τα ξεχωριστά μέρη. Ο ιδιαίτερος συνδυασμός τροπικών ιδιοτήτων (συμπεριλαμβανομένης της μεταφοράς) στις διάφορες φωνές καθορίζει κάτι παρόμοιο με αυτό που ο Powers ονομάζει τον «τονικό [του] τύπο»... Ένας τέτοιος μουσικός χώρος δεν είναι ούτε συνεκτικός ούτε ολοκληρωμένος. Η ανάλυση της προ-τονικής [pre-tonal] μουσικής που υποθέτει έναν ενοποιημένο ή συνεκτικό μουσικό χώρο προέρχεται από έναν τρόπο ακρόασης που θεωρείται ως δεδομένο για τους περισσότερους από εμάς, εξαιτίας της συμβατότητας του με το τονικό ρεπερτόριο και πιθανώς και μέρους του μετα-τονικού [post-tonal] ρεπερτορίου. Αλλά ένας τέτοιος τρόπος ακρόασης ίσως να μην είναι ο πιο κατάλληλος για να ακούσουμε διαφορετικές μουσικές. Προσπαθώντας να φανταστούμε έναν μουσικό χώρο που δεν είναι ενοποιημένος, δεν είναι απαραίτητο να υποθέσουμε παντελή έλλειψη σχέσεων ανάμεσα στους συστατικούς χώρους ή να υποθέσουμε μια ριζοσπαστική εκδοχή διαδοχικής σύνθεσης κατά την οποία, σε μία πολυφωνική υφή, η κάθε φωνή προστίθεται στις υπάρχουσες χωρίς να λαμβάνει ιδιαίτερα υπ’ όψιν τη σύνθεση των επερχόμενων φωνών. Το θέμα είναι να φανταστούμε τις κάθετες σχέσεις ως ένα δίκτυο συνδέσεων που συνδέουν μεταξύ τους σημεία που τοποθετούνται μέσα σε διακριτές ζώνες, κάθε μία από τις οποίες καθορίζεται σε σχέση με την έκταση και άλλες ιδιότητες. Η δραστηριότητα σε κάθε ζώνη, η κίνηση δηλαδή του κάθε μέρους μέσα στον τροπικό του χώρο, διέπεται πρωτίστως από το δικό του τρόπο και τις αντιστικτικές του σχέσεις με τα άλλα ξεχωριστά μέρη και όχι από ένα

διαφορετικών υλικών και το διαφορετικό κατά συνθέτη και εποχή ποσοστό συμμετοχής των επιμέρους συστατικών επηρεάζουν καθοριστικά την ιδιοσυστασία αυτού του “μίγματος”.

Είναι αλήθεια ότι στο πλαίσιο μιας οπτικής που εφαρμόζει με έναν μάλλον αναδρομικό τρόπο την τονική αντίληψη στη μουσική της πρώιμης και της μέσης αναγεννησιακής πολυφωνίας, έχει υποστηριχθεί επανειλημμένα ότι μπορεί κάποιος να αναζητήσει τις απαρχές της αρμονικής σκέψης ακόμη και στον 15^ο αιώνα. Έχοντας συχνά ως σημείο εκκίνησης τις διαφορετικές ερμηνείες που μπορούν να συναχθούν από την χρήση του όρου «αρμονία» στα κείμενα θεωρητικών της αναγέννησης, μερικοί μελετητές¹³ σπεύδουν να αναγνωρίσουν λειτουργική –αρμονική– σκέψη σε συνθέτες που εργάζονται σε ένα φθογγικό χώρο μάλλον στους αντίποδες ενός *αρμονικά* ιεραρχημένου τονικού συστήματος. Σε αυτό το πλαίσιο μία κομβική διένεξη ανάμεσα σε έννοιες όπως αυτές της *διαδοχικής* και της *ταυτόχρονης σύλληψης των φωνών*, και της συνακόλουθης *διαστηματικής* και *συγχορδιακής σύνθεσης*¹⁴, φαίνεται να αποτελούν μόνο την κορυφή του παγόβουνου σε μια διαρκή αν και συχνά υπόρρητη σύγκρουση σχετικά με τις πρακτικές των συνθετών της κάθε περιόδου. Στην ουσία πρόκειται για τη βαθύτερη και διαρκώς παρούσα διένεξη ανάμεσα στην οριζόντια και κάθετη κατασκευαστική αντίληψη που τουλάχιστον από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα φαίνεται να απασχολεί, κυρίως τους θεωρητικούς και που αναπόδραστα, για μία ακόμη φορά, μας φέρνει αντιμέτωπους με την εγγενή αδυναμία να μπορούμε να προσεγγίσουμε με αδιαφιλονίκητη βεβαιότητα, εκ των υστέρων, την συνθετική σκέψη δημιουργών που δεν μοιράζονται μαζί μας τους ίδιους διανοητικούς τόπους.

Πράγματι, παρακολουθώντας τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές της κάθε περιόδου περιγράφουν και αποτιμούν την πράξη των σημαντικών συνθετών της δικής τους ή κάποιας προηγούμενης γενιάς, αντιλαμβανόμαστε ότι η καθετότητα δεν ταυτίζεται με την αρμονική σκέψη και η υπέρθεση διαστημάτων δεν συνιστά απαραίτητα αυτόνομη συγχορδία,

σύστημα αρμονικής καταβολής που ελέγχει ταυτόχρονα το σύνολο. Αυτό το τελευταίο μπορεί να υπάρξει μόνο μέσα σε έναν συνεκτικό και ενοποιημένο μουσικό χώρο, η ύπαρξη του οποίου μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη μόνο σε μουσική που ακολουθεί την υιοθέτηση του ενάριθμου μπάσου.» *The Journal of Musicology* Vol 4, no 3 (1985-1986), σ. 303-329.

¹³ Για μία αρκετά λεπτομερή συζήτηση πάνω σε αυτό το ζήτημα, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, «Αναγεννησιακές Μέθοδοι Σύνθεσης: Συγχορδιακή ή Διαστηματική Θεώρηση της Μουσικής;», σελ. 82-88.

¹⁴ Γιώργος Φιτσιώρης, «Αναγεννησιακές Μέθοδοι Σύνθεσης», σ.82. Βλ. υποσημείωση 13.

πόσο μάλλον διαδοχή συγχορδιών. Ακόμη και αυτή η έννοια της κίνησης που μπορεί πολύ εύκολα να συναχθεί από τη μελική συμπεριφορά και την τάση “λύσης” των διάφωνων διαστημάτων φαίνεται να διαπνέεται από μία κατασκευαστική λογική που απέχει από τις αδιαμφισβήτητες έλξεις ενός κλασικού τονικού πλέγματος. Ίσως ακριβώς αυτή η έννοια του πλέγματος μάς βοηθήσει να προσεγγίσουμε με μεγαλύτερη ασφάλεια τη σκέψη των συνθετών της εποχής, το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούν και τις επιλογές που οι ίδιοι φαίνεται να αντιλαμβάνονται στη δική τους εποχή και στα όρια των συμβάσεων της δικής τους γλώσσας – με άλλα λόγια τον «τρόπο» με τον οποίο κινούνται. Ούτως ή άλλως, αφαιρώντας την τονική αντίληψη και τη συνακόλουθη λογική της λειτουργικότητας –με την έννοια που της αποδίδουμε στη σύγχρονη μουσική θεωρία– αυτό που φαίνεται να παραμένει ως το υπόβαθρο της συνθετικής δημιουργίας, ο καμβάς δηλαδή πάνω στον οποίο εξελίσσεται η μουσική ροή, παραμένει μία εν γένει τροπικότητα. Όχι τόσο με την έννοια ενός παγιωμένου και σταθερού συστήματος αναφοράς¹⁵ αλλά, αντίθετα, ως ένα μάλλον χαλαρό και πολυεπίπεδο πλέγμα τεχνικών χειρισμών, ενός ελάχιστου κοινών συμβολισμών, και ενός αριθμού βασικών κανόνων εργασίας σε αναφορά με ένα δοσμένο υλικό (*sogetto*).

Αυτό το τελευταίο κατ’ ουσία συνιστά την αντιστικτική πρακτική. Μια πρακτική οι πτυχές της οποίας είναι μάλλον δύσκολο να αναγνωριστούν και να αποτιμηθούν στις πραγματικές τους διαστάσεις, αν δεν ληφθεί υπόψη το πλαίσιο –ιστορικό αλλά και τεχνικό– μέσα στο οποίο τα διάφορα επιμέρους συστατικά της ισχύουν και εφαρμόζονται. Είναι ίσως αυτή ακριβώς η δυσκολία που, με σημείο εκκίνησης τις προφανείς ρωγμές που προκαλεί στην «ειδυλλιακή»¹⁶ εικόνα που κατά καιρούς έχει παρουσιαστεί μια πιο λεπτομερής και σε βάθος προσέγγιση του *modus operandi* των συνθετών, οδηγεί στην υιοθέτηση αναλυτικών εργαλείων όπως αυτό των τονικών τύπων.¹⁷ Εργαλείων που, ως μια απόπειρα χρηστικής –και ίσως παιδαγωγικά γόνιμης– εστίασης σε ένα ελάχιστο κοινών τόπων ικανών να συστηματοποιήσουν

¹⁵ Για μία συνοπτική αλλά αρκετά περιεκτική αναφορά στην προβληματική γύρω από την χρήση των τρόπων στην ανάλυση της αναγεννησιακής πολυφωνίας, βλ. Cristle Collins Judd, «Renaissance modal theory», στο *The Cambridge History of Western Music Theory*, σ. 400-402.

¹⁶ Βλ. Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ*, σ.144.

¹⁷ Για μία εκτενή παρουσίαση των τονικών τύπων αλλά και των γενικότερων προβλημάτων που είναι συνυφασμένα με την έννοια της τροπικότητας και τη χρήση της στη μουσική της αναγέννησης βλ. Φιτσιώρης, ό.π., Κεφ. 9, σ. 141-153. Βλ. επίσης: Wiering, *The Language of the Modes*, σ. 15-18, 97-98, 199-204.

ικανοποιητικά τη μουσική πράξη του παρελθόντος, μας λένε ίσως περισσότερα για την οπτική και τους προσανατολισμούς των θεωρητικών των τελευταίων δεκαετιών που τους έχουν υιοθετήσει. Επιπρόσθετα, η αποτίμηση αυτών των εργαλείων μέσα από το πρίσμα των αναγκαστικά τονικά προσανατολισμένων κωδίκων της σύγχρονης μουσικής ανάλυσης, αποτελεί ένα βολικό όχημα ερμηνείας το οποίο προσπαθώντας να δώσει μια ομογενοποιημένη γενική κατεύθυνση θέτει, εξ' ανάγκης, σε δεύτερη μοίρα το ακανθώδες ζήτημα της συνθετικής ιδιοτυπίας. Ιδωμένοι σε αυτό το πλαίσιο, οι κανόνες της αντίστιξης που κατά περίπτωση υιοθετούνται από τους δημιουργούς πιθανότατα να περιέχουν αρκετές τροπικά εξαρτημένες παραμέτρους που λειτουργούν υπόγεια και συχνά εκφεύγουν της σύγχρονης –αλλά και της παλαιότερης– τονικά προσανατολισμένης αναλυτικής ματιάς.

Αναζητώντας κοινούς τόπους

Ένα σχετικά ασφαλές σημείο εκκίνησης σε μία πορεία αναγνώρισης των κοινών τόπων στη συνθετική πρακτική και τη σκέψη της αναγεννησιακής πολυφωνίας σε σχέση με την τροπικότητα φαίνεται να αποτελεί το φαινόμενο της κυριαρχίας του τενόρου. Πέρα από την προφανή προέλευση του τενόρου από τον πυρήνα του μονοφωνικού μέλους και τη συνακόλουθη γενικευμένη χρήση της φωνής ως φορέα του βασικού μουσικού υλικού, οι πολλαπλές αναφορές στον τενόρο ως σημείο αναφοράς για την επινόηση και κατασκευή των υπολοίπων φωνών όσο και για την κατηγοριοποίηση ενός έργου και τη σύνδεση του με ένα συγκεκριμένο τροπικό περιβάλλον δε μας αφήνει πολλά περιθώρια αμφιβολίας. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα το οποίο μάλιστα προέρχεται από ένα μη εξειδικευμένο τεχνικό κείμενο και δείχνει με έναν γλαφυρό μνημοτεχνικό τρόπο, τυπικό για τη ρητορική της εποχής, το βάθος της αποδοχής που χαίρει η αρχή κυριαρχίας του Τενόρου. Σε ένα λογοτεχνικό έργο του 1521, στο Baldus του Folegno (1521, βιβλίο 20), υπάρχει μία ευθεία αναφορά σε αυτή ακριβώς την αρχή του τενόρου:

Plus auscultantum sopranus captat orecchias	Ακούτε καλύτερα τη Soprano που αιχμαλωτίζεται από το αυτί
Sed Tenor est vocum rector, vel guida tonorum	Αλλά ο Τενόρος είναι ο πρύτανης των φωνών, ή ο οδηγός των τρόπων
Altus Appollineum carmen depingit et ornat	Η άλτο εμπλουτίζει τα Απολλώνια τραγούδια
Basus alit voces, igrassat, firmat	και ο μπάσος τρέφει τις φωνές, τις κάνει να μεγαλώνουν, τις υποστηρίζει και τις ενισχύει. ¹⁸

Ένα άλλο σημαντικό σημείο που θα πρέπει να φωτιστεί επαρκώς είναι η ανάδειξη της χρήσης του λεγόμενου αντιστικτικού ζεύγους. Του ζεύγους εκείνου των φωνών που αποτελούν τον πυρήνα μιας πολυφωνικής σύνθεσης σε σχέση με τον οποίο επινοούνται και εκδιπλώνονται οι υπόλοιπες φωνές, στη βάση τυποποιημένων κατασκευαστικών τεχνικών και με σκοπό, αφενός

¹⁸ Wiering, ό.π., σ. 27.

την ανάπτυξη του αρχικού υλικού με τρόπο και διάρκεια ώστε να μπορεί να υποστηρίξει το φερόμενο κείμενο, και αφετέρου να υποστηρίξει και να εμπλουτίσει τη βασική μουσική δομή, αξιοποιώντας, στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό, την έκταση και το εύρος των διαθέσιμων φωνών.¹⁹

Στην ουσία η επέκταση του αντιστικτικού πλέγματος γύρω από τον πυρήνα του αντιστικτικού ζεύγους φέρνει στην επιφάνεια προβλήματα, τεχνικής κατά βάση φύσης, οι λύσεις των οποίων οδηγούν σταδιακά, στην εξέλιξη του μουσικού ύφους της αναγέννησης. Ξεκινώντας από το δίφωνο ζεύγος όπως αυτό αρχικά διαμορφώνεται πάνω σε μια κατά κανόνα βασισμένη σε προϋπάρχον υλικό φωνή του τενόρου και ακολουθώντας μια στρατηγική προσθήκης των υπολοίπων φωνών, ανακύπτουν σταδιακά ζητήματα έκτασης (*ambitus*), ανάμιξης των διαστηματικών ειδών (*interval species*), αλλοίωσης του υφιστάμενου τροπικού χαρακτήρα, ανάθεσης νέων ρόλων στις φωνές που ενσωματώνονται και συνακόλουθες αλλαγές του κέντρου βάρους της συνθετικής πρακτικής. Η αδυναμία της υπάρχουσας τροπικής αφήγησης²⁰ να υποστηρίξει τις ανάγκες μιας νέας επιτελεστικής –και εξ’ αυτής συνθετικής– πράξης φαίνεται να συνεισφέρει σε μεγάλο βαθμό στην εξέλιξη του πολυφωνικού στυλ.

Στο σημείο αυτό δε θα πρέπει να παραλείψουμε μια πολύ σημαντική παράμετρο. Η χρήση της παρτιτούρας, όπως εμείς την αντιλαμβανόμαστε, είναι κάτι πρακτικά άγνωστο, ή στην καλύτερη περίπτωση σε πρωτόλεια μορφή, για το μεγαλύτερο μέρος της υπό εξέταση ιστορικής περιόδου. Όπως φαίνεται να αποτυπώνεται μέσα από τα ευρήματα της σύγχρονης μουσικολογικής έρευνας, η καθετοποιημένη, ταυτόχρονη σύλληψη και καταγραφή των φωνών μιας πολυφωνικής σύνθεσης, αυτό που εμείς θα ονομάζαμε σύνθεση με τη χρήση παρτιτούρας, δεν αποτελεί επιλογή και πρακτικά διαθέσιμη πρακτική των συνθετών της περιόδου παρά μόνο

¹⁹ Μία πολύ ενδιαφέρουσα, και κατά τη γνώμη μας ιδιαίτερα χρήσιμη, οπτική θέασης της ερμηνείας αλλά και της ανάλυσης της παλαιάς μουσικής με σημείο εκκίνησης το δίφωνο ζεύγος αποτυπώνεται από τη Margaret Bent στο τελευταίο τμήμα του άρθρου της «The Grammar of Early Music». Παραθέτουμε ενδεικτικά ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα: «Το πρώτο ιεραρχικό επίπεδο της αντίστιξης Discantus-Tenor χρειάζεται να απελευθερωθεί από απλουστευτικές αιτιάσεις σε σχέση με τη διαδοχική σύνθεση, και να αναγνωριστεί γι’ αυτό που είναι, μία γραμματική η οποία αποτελεί το σημείο εκκίνησης για την ανίχνευση μουσικού νοήματος. Από τη στιγμή που το ντουέτο ή το δίκτυο των ντουέτων θα απομονωθεί, μπορεί να αναχθεί περαιτέρω σε μία υποκειμένη διαδοχή αντιστικτικών διαστημάτων των οποίων οι διαδοχικές κινήσεις διέπονται από τους κανόνες της αντίστιξης». Margaret Bent, «The Grammar of Early Music: preconditions for Analysis», σ. 53.

²⁰ Το σύνολο της ικανότητας, της λογιότητας, του γνωστικού εύρους, του συνθετικού και επιτελεστικού βόθους αλλά και ο βαθμός αυτονομίας των τελεστών σε κάθε εποχή και περιοχή.

προς τα τέλη του 15^{ου} και όχι και τόσο γενικευμένα ακόμη και σε ολόκληρο τον 16^ο αιώνα.²¹ Με αυτό κατά νου, διαχωρισμοί όπως αυτοί της *res facta*, της πραγματικής-καταγεγραμμένης μουσικής, σε αντιδιαστολή με το τραγούδι *super librum*, «μέσα από το βιβλίο», φαίνεται να αποκτούν άλλη διάσταση προσεγγίζοντας πιθανότατα με μεγαλύτερη ακρίβεια την οπτική αλλά και την πράξη των συνθετών της εποχής, ενώ ακόμη και ο όρος της «*ταυτόχρονης σύλληψης των φωνών*» φαίνεται να υποδηλώνει πολύ περισσότερα από αυτό που μία κυριολεκτική απόδοση στην σύγχρονη ορολογία υπονοεί.²²

Αναζητώντας λοιπόν τα στοιχειώδη συστατικά που διαρθρώνουν τις μικρές ή μεγάλες μουσικές αφηγήσεις, ανεξάρτητα από το ιστορικό πλαίσιο, τα συμβολικά συμφοραζόμενα, την αρχική στόχευση αλλά και την μετέπειτα χρήση, είμαστε υποχρεωμένοι να κινηθούμε γύρω από βασικούς μορφογενετικούς μηχανισμούς κοινούς σε κάθε μορφή παρατακτικής εκφοράς του λόγου. Θεωρώντας, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, ως δεδομένη και άμεσα συνδεδεμένη με το φερόμενο κείμενο την κατασκευαστική λογική των μουσικών τμημάτων ως αποτέλεσμα συνδυαστικής χρήσης δομικών πυρήνων και τεχνικών γλωσσικής εκφοράς κοινών στο εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο, θα περιοριστούμε στην αναζήτηση των καταταμητικών μηχανισμών και των συνακόλουθων σημείων στίξης που φαίνεται να διατρέχουν την εξέλιξη της μουσικής

²¹ Όπως πολύ περιεκτικά, αν και σχετικά αμφίσημα, σημειώνει στο τέλος του εισαγωγικού σημειώματος του βιβλίου της *Composers at Work* η Jessie Ann Owens, «Στη μουσική της περιόδου δεν υπάρχει μία και μοναδική συνθετική τεχνική αλλά συγκεκριμένες υπερκείμενες αρχές και προσεγγίσεις που με τη σειρά τους αποκαλύπτουν βασικές στάσεις σε σχέση με την κατασκευή της μουσικής και τη σχέση ανάμεσα στις φωνές. Η πιο θεμελιώδης είναι το γεγονός ότι οι συνθέτες φωνητικής μουσικής δε χρησιμοποιούσαν παρτιτούρα για τη σύνθεση αλλά απεναντίας εργάζονταν σε ξεχωριστές πάρτες ή ημι-παρτιτούρα. [σ.τ.μ.: παρτιτούρα χωρίς διαστολές]. Μόνο οι συνθέτες πληκτροφόρων, που ήταν συνηθισμένοι να εκτελούν από παρτιτούρα, συνθέταν με παρτιτούρα. Είναι δύσκολο για εμάς να φανταστούμε τη διαδικασία της σύνθεσης χωρίς παρτιτούρα. Είμαστε συνηθισμένοι να σκεφτόμαστε με όρους παρτιτούρας και οι σύγχρονες εκδόσεις παλαιάς μουσικής αποδίδουν απαρέγκλιτα τις ξεχωριστές πάρτες σε μορφή παρτιτούρας. Πιστεύω», συνεχίζει η Owens, «ότι η σύνθεση με πάρτες αντανακλά τον βασικό χαρακτήρα [αυτής] της μουσικής: γραμμές συνυφασμένες έτσι ώστε να σχηματίζουν αρμονίες [(!)] και όχι μία σειρά από συνηχήσεις. Οι συνθέτες άκουγαν αρμονίες αλλά δεν τις έβλεπαν παραταγμένες σε στήλες στη σελίδα». Και ολοκληρώνει διασαφηνίζοντας, « Όπως θα δούμε, οι προεκτάσεις αυτού του βασικού δεδομένου [basic fact] ποικίλουν από ρεπερτόριο σε ρεπερτόριο και από δεκαετία σε δεκαετία. Η πρόκληση είναι να δούμε πώς οι συνθέτες “συνέθεταν”, κυριολεκτικά “τοποθετούσαν μαζί” τη μουσική τους». Βλ. J. Ann Owens, *Composers at Work*, Εισ., σ.7.

²² Για μία εκτενή πραγμάτευση των δυσκολιών απόδοσης του πραγματικού νοήματος και της χρήσης της ορολογίας από τους συνθέτες της εποχής βλέπε: Bonnie J. Blackburn, «On Compositional Process in the Fifteenth Century»

γλώσσας.²³ Σε στοιχεία δηλαδή, του συντακτικού και της γραμματικής της παλαιάς μουσικής με σημαντικό μορφογενετικό ρόλο, ιδωμένα όσο αυτό είναι δυνατόν μέσα από την οπτική και τη σκέψη της ίδιας τους της εποχής.²⁴

²³ Προσεγγίζοντας την κατασκευή αλλά και τη διαρθρωτική λειτουργία των σημείων στίξης σε κάθε μορφή έλλογης έκφρασης μπορούμε να συλλάβουμε με μεγαλύτερη πληρότητα το σχήμα αλλά και τη λειτουργία του όλου ως καταρχάς ρυθμισμένου συνόλου των επιμέρους τμημάτων. Προφανώς το όλον είναι συνήθως κάτι κατά πολύ περισσότερο από τη συνάρθρωση των μερών του. Εντούτοις, η όποια πρόσθετη αξία τεκμαίρεται από τη συνάρθρωση των μερών, εμπεριέχεται σε υψηλότερα επίπεδα οργάνωσης που κατά κανόνα εδράζονται σε στοιχειωδέστερες συντακτικές δομές. Πάνω σε αυτό το ζήτημα η Margaret Bent σημειώνει: «Η συνθετική διαδικασία είναι και πιθανότατα θα πρέπει να παραμείνει μυστηριώδης... Στην περίπτωση μας αυτό θα είχε αναφορά όχι στο πώς ο συνθέτης συνέλαβε τη μουσική του αλλά στη βασική γραμματική και τις συμβάσεις μέσα και ενάντια στις οποίες το έπραξε». Και συνεχίζει ολοκληρώνοντας: «Η μουσική, προφανώς, δεν μπορεί να συρρικνωθεί στη γραμματική της. Όμως η γραμματική είναι παρούσα και καθώς είναι σημαντικά διαφορετική από τη δική μας, θα πρέπει να εσωτερικευθεί πριν να προχωρήσουμε σε μια πιο ενδελεχή ανάλυση. Αυτή η ανάλυση θα πρέπει να σέβεται και να συμπλέει με την υποκείμενη γραμματική, και θα πρέπει να αποφεύγει αιτιάσεις που την παραβιάζουν. Ένας συνθέτης συχνά θα κινηθεί πέρα από τους κανόνες της βασικής γραμματικής. Και εμείς επίσης μπορούμε να κινηθούμε πέρα από αυτούς, επεκτείνοντας την παρακαταθήκη των στυλιστικών μας κανόνων έτσι ώστε να ενισχύσουμε την κατανόηση και την ανάλυση μας». Βλ., «The Grammar of Early Music: preconditions for Analysis», σ. 34-35.

²⁴ Όπως πολύ εύστοχα μας προειδοποιεί η Margaret Bent: «Η γραμματική της παλαιάς μουσικής υπάρχει, είναι ανακτήσιμη, και διαφέρει από αυτή της νεότερης. Η αποτυχία να εκτιμήσουμε τη διαφορετικότητά της ισοδυναμεί με το να παίρνουμε ένα κείμενο αρχαίων αγγλικών [πόσο μάλλον αρχαίων ελληνικών] και να θεωρούμε ότι οποιεσδήποτε λέξεις μοιάζουν με τις σύγχρονες ισοδυναμεί τους και έχουν ομόλογες σε ένα σύγχρονο λεξικό, ότι σήμαιναν πράγματι ό,τι και σήμερα, αφήνοντας μόνο εκείνες τις λέξεις και τις χρήσεις που είναι προφανώς διαφορετικές να απαιτούν ειδικό χειρισμό. Αυτό μερικές φορές θα μπορούσε να λειτουργεί, αλλά θα ήταν παραπλανητικό στην περίπτωση λέξεων των οποίων η έννοια έχει μεταβληθεί. ... Ομοίως και με τη μουσική. Δεν μπορούμε να προϋποθέσουμε –αν και μερικοί το κάνουν– ότι η μεταγραφή της μουσικής σημειογραφίας σε μία σύγχρονη παρτιτούρα, σημαίνει ότι μπορεί να αντιμετωπιστεί «ως έχει», δηλαδή σαν να ήταν σύγχρονη σημειογραφία. Και ένα επόμενο βήμα θα ήταν να ξεχωρίσουμε σχηματισμούς που μοιάζουν με συγχορδίες και να τους χειριστούμε σαν να συμπεριφέρονταν ως συγχορδίες στα πλαίσια της τονικής αρμονίας. Στη γλώσσα, όπως και στην επιμέλεια της μουσικής, όταν οι επιφανειακές ομοιότητες ακούγονται και φαίνονται βολικά όμοιες, είναι εύκολο να υποτιμηθεί το μέγεθος της εννοιολογικής διαφοράς. Το να αντιστεκόμαστε στις ιδιοτυπίες της μουσικής γραμματικής και του συντακτικού είναι ισοδύναμο με το να αντιμετωπίζουμε το τμήμα ενός λεκτικού κειμένου σαν να μπορούσε να ερμηνευτεί με τον ίδιο τρόπο τόσο στα ιταλικά όσο και στα λατινικά.» Και συνεχίζει ολοκληρώνοντας: «Δεν προτείνω να προσεγγίζουμε την ανάλυση με ασαφώς ευσεβείς ιστορικούς όρους, και σίγουρα όχι με κουστούμι εποχής, αλλά να διαμορφώσουμε ακριβή εργαλεία σύμφωνα με την συγκεκριμένη μουσική υπό εξέταση, σε αντίθεση με το να εφαρμόζουμε μια μεθοδολογία από μια διαφορετική εποχή και κουλτούρα, όσο καλά σχηματοποιημένη, όσο εξελιγμένη και ισχυρή, όσο αντικειμενική ή ουδέτερη και αν διατείνεται ότι είναι, όσο καλά και αν λειτουργεί σε άλλα ρεπερτόρια. Κάθε θεωρία που εισφέρουμε στη μουσική χρειάζεται να είναι ευαίσθητη στις ιδιοτυπίες της γραμματικής και του συντακτικού του υπό εξέταση μουσικού είδους, γλώσσας και διαλέκτου». Margaret Bent, ό.π., σ. 28.

Επανερχόμαστε λοιπόν στον συσχετισμό γλωσσικών και μουσικών φραστικών δομών. Και μάλιστα σε ανάλογες ιεραρχικά δομημένες κατηγορίες που ακριβώς εξ αιτίας αυτής της αναλογίας με τις συμβάσεις του λόγου οδηγούν σε αυτό που πολύ χαρακτηριστικά ο Johannes Cotto ξεκαθαρίζει, ήδη από τον 12^ο αιώνα στο σύγγραμμά του *De Musica cum Tonario*: ότι τα σημεία στίξης, ορίζοντας ιεραρχικά δομημένες κατηγορίες του λόγου, έχουν συγκεκριμένες συνέπειες στην οργάνωση των *τονικών υψών*.²⁵

Αυτό που οι γραμματικοί ονομάζουν «κόλον», «κόμμα» και «περίοδο» στην πρόζα, αυτό στο μέλος κάποιοι μουσικοί το ονομάζουν «diastema», «systema» και «teleysis». Τώρα το *diastema* προκύπτει όταν το μέλος κάνει μία κατάλληλη παύση [rause, με την έννοια της τομής 'pausat – pausati' στο πρωτότυπο], όχι στον *finalis* αλλά αλλού. *Systema* οπουδήποτε μία κατάλληλη παύση στη μελωδία καταλήγει στον *finalis* και *teleusis* στο τέλος του μέλους.²⁶

Αναζητούμε λοιπόν, για να χρησιμοποιήσουμε την τρέχουσα ορολογία, τις πτώσεις. Όμως τι είναι τελικά ακριβώς οι πτώσεις και πώς τελικά η έννοια αυτή εξελίσσεται και εξελίσσει τη δημιουργική σκέψη και πράξη, τόσο σε συντακτικό-κατασκευαστικό επίπεδο, όσο και –ίσως ακόμη περισσότερο– στις βαθύτερες συμβολικές και δραματουργικές προεκτάσεις που υποκρύπτουν ή και σηματοδοτούν οι εκάστοτε τεχνικές επιλογές που γίνονται από την πλευρά των δημιουργών; Ακριβώς επειδή η απάντηση δεν μπορεί να είναι ιστορικά μονοσήμαντη παρά μόνο σε ένα βαθύτερο θεμελιώδες επίπεδο, και ακριβώς επειδή οι απαντήσεις που δόθηκαν σε κάθε εποχή φωτίζουν συχνά διαφορετικές πτυχές διαθλώντας προς εμάς μια μάλλον μαγική εικόνα, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε το ζήτημα επιχειρώντας αρχικά μία αφαίρεση.

Αναζητούμε λοιπόν καταληκτικούς, ή ακόμη καλύτερα καταταμητικούς, μηχανισμούς σε μουσικές δομές που αν και κατά κανόνα πολυφωνικές, δε φαίνεται να επινοούνται πάντοτε ταυτόχρονα και ούτε γίνονται κατά βάση αντιληπτές ως αλληλουχία αρμονικών συνηχήσεων, παρά τη δεδομένη, τουλάχιστον στο χρόνο και τόπο αναφοράς τους, ηχητική ποιότητα αυθύπαρκτα κάθετων –διαστηματικών– συνθετικών επιλογών. Ως συνέπεια της παραπάνω προσέγγισης, αναζητάμε επιπρόσθετα μελωδικούς χειρισμούς που με σημείο εκκίνησης την

²⁵ «Pitch organization» στο Jenifer Bain, «Theorizing the Cadence in the Music of Machaut», *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 2 (Fall, 2003), σ. 326. Η έμφαση δική μου.

²⁶ Johannes Cotto 1950, βλ. Jenifer Bain ό.π., σ.357, υπ. 2.

αρχετυπική μονοφωνία του λειτουργικού μέλους, επεκτείνονται συναρθρώνοντας επιπρόσθετες φωνές, αναβαθμιζόμενες σε πολυφωνικά μορφώματα που όμως διατηρούν τον ίδιο (ή τουλάχιστον παρεμφερή) συντακτικό χαρακτήρα σε κάθε απόπειρα κατασκευής εσωτερικών διαρθρωτικών ή τελικών καταληκτικών τομών. Σε μία απόπειρα να προσεγγίσουμε τον πυρήνα της κατασκευαστικής τους λογικής, αναζητώντας τα ελάχιστα δομικά στοιχεία που είναι αναγκαία για τη σύσταση και λειτουργία ενός αποτελεσματικού καταληκτικού μηχανισμού, θα ήταν σκόπιμο να δώσουμε έμφαση σε δύο θεμελιώδεις παραμέτρους. Τον μελωδικό στόχο, την αναζήτηση δηλαδή ενός, πιθανότατα εξ' αρχής θεωρούμενου τέλους (με την αρχαιοελληνική έννοια του στόχου) της φρασεοδομής, και τον συντακτικό εκείνο μηχανισμό, που με έναν χαρακτηριστικό και εν τέλει τυποποιημένο και εξ αυτού αναγνωρίσιμο τρόπο, θα προετοιμάσει και τελικά θα αναδείξει την έλευση στον αναμενόμενο στόχο, ή σε κάποιες περιπτώσεις την απρόσμενη προσωρινή αναβολή της έλευσης αυτής. Αναζητούμε δηλαδή, για να το θέσουμε όσο πιο γενικά γίνεται, χαρακτηριστικές μελωδικές έλξεις, με κάποιες, όπως προκύπτει, μορφής διακριτή προετοιμασία, αρχικά σε μία, αλλά εν τέλει συνδυασμένες σε ζεύγη ή και σε περισσότερες φωνές, προς την καταληκτική ή άλλη σημαντική νότα του μουσικού χώρου, στον οποίο θεωρούμε ότι οι προς μελέτη δημιουργοί φαίνεται –με αρκούντως τεκμηριωμένο τρόπο– ότι αντιλαμβάνονταν ως τον χώρο μέσα στον οποίο κινούνται.

Πράγματι, οι καταγραφές που εμφανίζονται ιστορικά στα συγγράμματα που διαχρονικά προσεγγίζουν και πραγματεύονται το συγκεκριμένο συνθετικό ζήτημα, φαίνεται να μοιράζονται κάποιους βασικούς κοινούς τύπους. Θα ήταν σκόπιμο λοιπόν να τους αναζητήσουμε.

Περί ατέλειας και τελειότητας

Υπάρχει πάντοτε μία ατελής συμφωνία που θα μας οδηγήσει σε μία τέλεια.²⁷ Ήδη από την πρώτη εικοσαετία του 14^{ου} αιώνα, ο Marchetto da Padova στο *Lucidarium in arte musicae planae* του 1317-1318 θα διακηρύξει:

Μερικές διαφωνίες (*diafoniarum seu dissonantiarum*) είναι αποδεκτές από το αυτί και το μυαλό και άλλες όχι. Οι κύριες που είναι αποδεκτές είναι η τρίτη, η έκτη και η δέκατη. Αυτές και οι όμοιές τους είναι αποδεκτές στο αυτί διότι, καθώς προσεγγίζουν τις συμφωνίες με αντίθετη κίνηση βρίσκονται σε άμεση εγγύτητα με αυτές. Όταν δύο φωνές σχηματίζουν μία διαφωνία, δηλαδή μία ατελή συμφωνία, πρέπει να κινηθούν με αντίθετη κίνηση προς τη συμφωνία που αναζητούν και η διαφωνία θα πρέπει να βρίσκεται όσο πιο κοντά γίνεται στη συμφωνία που προσεγγίζουν.²⁸

Όπως επισημαίνει ο Berger, «η τελευταία πρόταση είναι κρίσιμη: μια ατελής συμφωνία πρέπει να κινηθεί προς την κοντινότερη τέλεια συμφωνία με αντίθετη κίνηση. Πιο συγκεκριμένα η μία φωνή θα πρέπει να κινηθεί με τόνο ενώ η άλλη με ένα διατονικό ημιτόνιο».²⁹ Μάλιστα στα παραδείγματα που παραθέτει, ο Marchetto αποτυπώνει ότι μια μικρή τρίτη θα συσταλεί σε ταυτοφωνία, μία μεγάλη τρίτη θα επεκταθεί σε πέμπτη και μία μεγάλη έκτη σε όγδοη. Σε όλα τα παραδείγματα του θεωρητικού, ένας από τους φθόγγους που κινούνται βηματικά από την ατελή στην τέλεια συμφωνία θα αλλοιωθεί, έτσι ώστε να σχηματίσει διατονικό ημιτόνιο. Την ίδια περίπου περίοδο, στις αρχές της δεκαετίας του 1320, ο όρος *Cadentia* χρησιμοποιείται για πρώτη

²⁷ «Η πολυφωνική πτώση βασίζεται πάνω σ' ένα δίφωνο πλαίσιο [framework] κατά το οποίο μία ατελής συμφωνία λύνεται σε μία τέλεια. Στην «κλασική» πτώση αυτή είναι μια μεγάλη 6^η που καταλήγει σε 8^η. Συνήθως προστίθεται μία διαφωνία. Οι πτώσεις χωρίς διαφωνία γενικά θεωρούνται ασθeneείς»: βλ. Wiering, ό. π., σ. 12. Επίσης, «Ένα δίφωνο πλαίσιο σύνθεσης [compositional framework] είναι ο πυρήνας όλων των πτώσεων, το ιστορικό τους σημείο εκκίνησης και το κοινό τους χαρακτηριστικό»: στο Bernhard Meier, *The Modes of the Classical Vocal Polyphony*, σ. 90.

²⁸ Marchetto da Padova, *Lucidarium in arte musicae planae*, στο Jan Herlinger, *The Lucidarium of Marcetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary*, Ph.D. diss., The University of Chicago, 1978, σ. 335^{ff}. Όπως παρατίθεται από τον Karol Berger στο βιβλίο του, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, σ.122.

²⁹ Karol Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, σ.122.

φορά από τον Jacobus de Liège³⁰ για να περιγράψει αυτούς ακριβώς τους τύπους διαστηματικών διαδοχών:

Έτσι, [σε ότι αφορά] στα διαστήματα, λέγεται ότι υπάρχει Cadentia, όταν μία ατελής συμφωνία αγωνίζεται να αγγίξει μια πιο τέλεια συμφωνία κοντά της, έτσι ώστε να πέφτει σε αυτή και να συνδέεται με αυτή, είτε ανεβαίνοντας είτε κατεβαίνοντας ανάλογα με το αν είναι πάνω ή κάτω.³¹

Στην συνέχεια του ίδιου κειμένου ο Jacobus de Liège μας δίνει, πέραν των γνωστών μας κινήσεων, και άλλες χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με την ιεράρχηση των τέλειων καταλήξεων:

Έτσι σε σχέση με την Cadentia,³² μία δεύτερη ή τόνος αναζητά την ταυτοφωλία, είτε κάτω είτε επάνω. Ομοίως μία μικρή τρίτη [αναζητά την ταυτοφωλία]. Ομοίως μια τέταρτη αναζητά είτε την ταυτοφωλία είτε την πέμπτη. Μία πέμπτη κρατάει τη θέση της λόγω της καλής της ποιότητας. *Ωστόσο ολοκληρώνεται στην ταυτοφωλία ή την οκτάβα.* Μία έκτη, συγκεκριμένα ένας τόνος με πέμπτη, αναζητά την πέμπτη ή την οκτάβα. Μία μικρή έβδομη αναζητά είτε την πέμπτη είτε την οκτάβα, όπως παραπάνω. Μία οκτάβα μένει στη θέση της. Δεν γίνεται πιο τέλεια διαμέσου οποιουδήποτε άλλου διαστήματος *εκτός δια μέσου μίας ταυτοφωλίας.*³³

Ο παραπάνω κανόνας φαίνεται να τροποποιείται από κάποιους θεωρητικούς. Στο *Compendium de discantu mensurabili* του 1336, ο Petrus frater dictus Palma Ociosa³⁴ εμφανίζει

³⁰ Jacobus de Liège (1260?-1330?). Θεωρητικός της μουσικής, κληρικός, συγγραφέας του *Speculum musicae* που παλαιότερα είχε αποδοθεί εσφαλμένα στον Johannes de Muris.

³¹ Jacobus of Liege 1965, 123. Όπως παρατίθεται στο Jennifer Bain, «Theorizing the Cadence in the Music of Machaut», σ. 357-58, υποσημείωση αρ. 8. Βλ. επίσης: Sarah Fuller, «Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in *Ars Nova* Music», σ. 230.

³² Σχεδόν διακόσια χρόνια αργότερα ο Stephano Vanneo, στο κείμενο του *Recanetum de musica aurea* του 1533 θα μας παραθέσει μια πραγματικά μεγάλη λίστα συνωνύμων: (*possitura, terminatio, conclusio, finis, copulatio, reductio, perfectio, suffragatio, optatio, approbatio, distinctio, terminus, finalis, clausula*). Stephano Vanneo, *Recanetum de musica aurea*, Rome, Valerious Doricus, 1533, fol. 93v. Βλ. Berger, ό.π., σ. 130 και υπ. 46, σ. 231.

³³ Jacobus of Liege 1965, 123. Βλ. υπ. 32.

³⁴ Petrus (frater) dictus Palma Ociosa. Το όνομά του μεταφράζεται: Πέτρος ο επονομαζόμενος το τεμπέλικο χέρι. Γάλλος θεωρητικός και μοναχός του τάγματος των Σιστεριανών στο Circamps (Amiens). Η πραγματεία του *Compendium de discantu mensurabili* (1336) χωρίζει τη μουσική σε μετρική (*mensurabilis*) και μη μετρική

ανάμεσα στα παραδείγματά του ατελή διαστήματα που οδηγούν σε τέλεια, με τη μία φωνή να κινείται με ημιτόνιο αλλά χωρίς να διατηρεί ούτε την προϋπόθεση της αντίθετης κίνησης αλλά ούτε και το ότι η άλλη φωνή θα πρέπει να κινηθεί βηματικά. Έτσι, όπως επισημαίνει ο Berger, ο κανόνας χαλαρώνει σημαντικά. Μια άλλη τροποποίηση υπονοείται από ένα παράδειγμα στο *Contrapunctus* του 1412, του Prosdocimus de Beldemantis³⁵ όπου η χρήση χρωματισμού επεκτείνεται και στη διαδοχή δυο ατελών συμφωνιών, «όπου αυτό είναι εφικτό». Όπως μας λέει ο Berger, και οι δύο εκδοχές του κανόνα είναι παρούσες τόσο στην πραγματεία του Ugolino του Onierto όσο και στην πραγματεία *Quod sunt concordiatones*, ανώνυμου συγγραφέα πιθανότατα από το τρίτο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα. Όπως φαίνεται να επιβεβαιώνουν τόσο ο Ramos de Pareia όσο και ο Gaffurius, υπάρχει ένας πιο σωστός τρόπος για να κινηθεί κανείς από κάθε ατελή συμφωνία. Για τη μικρή και μεγάλη τρίτη καθώς και τη μεγάλη έκτη ο τρόπος διέπεται από αυτό που αναφέραμε ως αυστηρή εκδοχή του κανόνα, ενώ για τη μικρή έκτη, που δεν μπορεί να ακολουθηθεί από βήμα στην αντίθετη κίνηση, η πλάγια κίνηση επιτρέπεται.³⁶

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, η αυστηρή εκδοχή του κανόνα κίνησης από μία ατελή συμφωνία σε μία τέλεια συνίσταται στη χρήση βηματικής και αντίθετης κίνησης στις δύο φωνές και μάλιστα με χρήση χρωματισμού για τη δημιουργία ημιτονίου στη μία από αυτές. Η χαλαρή εκδοχή του κανόνα δεν προϋποθέτει ούτε απαραίτητα βηματική αλλά ούτε και αντίθετη κίνηση. Έτσι ως εξαίρεση στην αυστηρή εκδοχή του κανόνα η μικρή έκτη, καθώς δεν θα μπορούσε να οδηγηθεί σε τέταρτη στη δίφωνη αντίστιξη, οδηγείται μέσω της πλάγιας κίνησης σε τέλεια

(*immesurabilis*), χονδρικά σε πολυφωνία και μέλος αντίστοιχα. Αναφέρεται στην αυθεντία συγγραφέων όπως ο Βοήθιος και ο Ισίδωρος της Σεβίλλης, αλλά επίσης αποκαλύπτει ότι έχει μεγάλη εμπειρία στη «νέα τέχνη» του 14^{ου} αιώνα καθώς η πραγματεία του περιλαμβάνει μία εκτενή πραγμάτευση του μοτέτου στην *Ars Nova*.

³⁵ Prosdocimus de Beldemantis (1380-1428). Ιταλός μαθηματικός, θεωρητικός της μουσικής και ιατρός. Θεωρείται ένας από τους τελευταίους θεωρητικούς που παρέμειναν στην παράδοση του *quadrivium*. Η πραγματεία του σε σχέση με την ιταλική μετρική σημειογραφία θεωρείται μια από τις τελευταίες σημαντικές. Στο βιβλίο του *Tractatus musice speculative* (1425) ασκεί κριτική και πολεμική ενάντια στον Marchetus de Padua. Εντούτοις δεν απορρίπτει ολόκληρη τη θεωρία του Marchetus καθώς στην πραγματεία *Tractatus plane musice* συντάσσεται με τις μεθόδους διδασκαλίας του. Για μία εκτενή αναφορά της πραγματείας του *Contrapunctus* (1412), βλ. Berger, *Musica Ficta*, σ. 226, υπ.11.

³⁶ Berger, ό.π., σ. 124-126.

πέμπτη. Όμως πόσο αυστηρά ακολουθείται ο παραπάνω κανόνας; Ο Berger μας αναφέρει ότι κατά τον Gaffurius ο κανόνας είναι απόλυτα υποχρεωτικός μόνο στις πτώσεις.

Ο έβδομος κανόνας [της αντίστιξης] ορίζει ότι όταν προσεγγίζουμε μία τέλεια συμφωνία από μία ατελή, όπως στην καταληκτική ή σε άλλη πτώση, είναι απαραίτητο να κινηθούμε προς το τέλειο διάστημα, με αντίθετη κίνηση, από την κοντινότερη ατελή συμφωνία.³⁷

Ο Zarlino διαφωνεί. Επικαλούμενος τη φύση των διαστημάτων, επισημαίνει ότι ενώ η μεγάλη έκτη οδηγεί στην όγδοη, η έκτη μικρή οδηγεί από τη φύση της στην πέμπτη, και συνεχίζει, προσπαθώντας να νομιμοποιήσει τη μουσική πρακτική της εποχής:

Έτσι οι μουσικοί μπορούν, όταν δεν είναι δυνατόν να πράξουν αλλιώς, να γράψουν μία πέμπτη μετά από μία μεγάλη έκτη –σε αντίθεση με τον κανόνα που δίνεται στο κεφ. 38– αν η έκτη εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος μίας συζευγμένης *semibrevis*... Εντούτοις μπορούμε να κινηθούμε από μια μικρή τρίτη σε οκτάβα με μία *semiminima*, καθώς όταν η τέταρτη *semiminima* αφήνει την τρίτη με ευθεία κίνηση, μπορεί να είναι διάφωνη.³⁸

Η χαλαρή εφαρμογή του κανόνα αυτού επιβεβαιώνεται και από άλλες σχετικές αναφορές. Πιθανότατα η εικόνα αυτή να μην είναι και εντελώς άσχετη τόσο με την κατανόηση και την εφαρμογή του τροπικού υποβάθρου που αναφέραμε νωρίτερα όσο και με το γεγονός ότι παρακολουθούμε την σπειροειδή πορεία εξέλιξης μιας τέχνης που φαίνεται να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο παλιό και το καινούργιο –την παράδοση και την καινοτομία– αντιμετωπίζοντας νέα τεχνικά ζητήματα που συχνά απαιτούν καινοφανείς λύσεις ασύμβατες με προηγούμενες πρακτικές. Ίσως το παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα του Ghiselin Dankerts στην κριτική του στην *nuova maniera* και πώς αυτή εξασκείται από τους *compositori noveli*, που παρατίθεται από τον Berger, να είναι πράγματι ιδιαίτερα διαφωτιστικό:

³⁷ Gaffurius, *Practica musicae 'sig' ddiiv'* trans. Miller, P. 128. Όπως παρατίθεται από τον Berger ό.π., σ. 127.

³⁸ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, pp' 235f, trans. Marco and Palisca, pp. 172f.

Οι άνθρωποι αυτοί επιθυμούν να χρησιμοποιούν πολύ απερίσκεπτα σχεδόν πάντοτε αυτές τις οξύνσεις και τις βαρύνσεις των φθόγγων πέρα από τους κατάλληλους (*proprie*) και φυσικούς τονισμούς στις συνθέσεις τους (όπως έχω ήδη πει) δεσμεύοντας τους εαυτούς τους με συγκεκριμένες κενές υποχρεώσεις και κανόνες δικούς τους, περιγράφοντας ότι κανείς θα πρέπει να πάει σε τέλεια συμφωνία μόνο από την κοντινότερη ατελή. Αυτό θα ήταν πιστευτό αν το χρησιμοποιούσαν σπάνια και συγκυριακά. Όμως αν αυτός ο κανόνας ακολουθείται συνήθως, καθ' όλη τη διάρκεια και πάντοτε σε κάθε σημείο, όπως οι αναφερόμενοι νέοι συνθέτες πράττουν, θα έβλαπτε σε μεγάλο βαθμό τους δοσμένους τρόπους.³⁹

Συνεπώς η αυστηρή χρήση του μηχανισμού της μετάβασης από μία ατελή σε τέλεια συμφωνία φαίνεται, όταν δεν εφαρμόζεται επιλεκτικά, να μην έχει καλά αποτελέσματα και μάλιστα να αλλοιώνει και τον δοσμένο τρόπο. Ο μηχανισμός αυτός περιέχει και μια έλξη ημιτονίου και, όπως επισημαίνει ο Berger, αν πιστέψουμε τον Gaffurius, εφαρμόζει στις πτώσεις.⁴⁰ Για να μπορέσουμε λοιπόν να τον αναζητήσουμε θα πρέπει να έχουμε μια όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρη εικόνα για το τι συνιστά πτώση σε κάθε περίοδο.

Ο Tinctoris ορίζει την πτώση με έναν τρόπο που δεν διαφέρει από αυτό που εμείς καταλαβαίνουμε σήμερα:

Η Πτώση είναι ένα μικρό μέρος οποιουδήποτε μέρους ενός τραγουδιού στο τέλος του οποίου βρίσκεται είτε γενική ανάπαυση (*quies generalis*) είτε τελειότητα.⁴¹

Ο ορισμός αυτός, εμπλουτίζεται και επεκτείνεται και από άλλους θεωρητικούς που επισημαίνουν την, όπως είδαμε νωρίτερα, δεδομένη αναλογία της μουσικής στίξης με αυτήν του λόγου. Μάλιστα ο Zarlino τονίζει ότι κανείς κάνει πτώση μόνο όπου η φράση ή η περίοδος του κειμένου ολοκληρώνεται:

³⁹ Ghieselin Dankerts, *Tratato sopra una differentia musicale*, Ms. Rome, Biblioteca Vallicelianna, R.56, fol 408r. Όπως παρατίθεται από τον Berger, σ. 128.

⁴⁰ Berger, *ό.π.*, σ. 129.

⁴¹ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* ([Tieviso: Gerardo de Lisa, 1475]), sig. aiiiiir. Όπως αναφέρει ο Berger στην παράθεσή του, η λέξη ανάπαυση [*repose*] (*quies*) μπορεί αλλά δεν είναι απαραίτητο να σημαίνει παύση καθώς καθώς ο τεχνικός όρος του Tinctoris για την τελευταία είναι *pausa* (Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, sig. biir.). Berger, *ό.π.*, σ. 129.

Η πτώση είναι μια συγκεκριμένη ταυτόχρονη ακολουθία όλων των φωνών σε μία σύνθεση που συνοδεύουν [συμπίπτουν με] μια ανάπαυση στην αρμονία ή την ολοκλήρωση μίας νοηματικής ενότητας του κειμένου πάνω στο οποίο βασίζεται η σύνθεση. Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι είναι ένα είδος ολοκλήρωσης τμήματος της αρμονικής ροής σε ένα ενδιάμεσο σημείο, ή στο τέλος, ή ένας διαχωρισμός των βασικών τμημάτων ενός κειμένου. Η πτώση είναι πολύ χρήσιμη στο αρμονικό γράψιμο καθώς χρειάζεται για να διαμορφώσει τμήματα της μουσικής αλλά και του κειμένου. Αλλά δεν θα πρέπει να χρησιμοποιείται παρά μόνο όταν έχει φτάσει το τέλος της φράσης ή της περιόδου του κειμένου ή του στίχου, δηλαδή, μόνο στο τέλος ενός τμήματος ή μέρους ενός τμήματος. Η πτώση στη μουσική έχει αξία ισοδύναμη με την τελεία στον λόγο και θα μπορούσε κάλλιστα να ονομαστεί στίξη της μουσικής σύνθεσης. Βρίσκεται επίσης σε σημεία παύσης στην αρμονία, δηλαδή όπου ένα τμήμα της αρμονίας ολοκληρώνεται με τον ίδιο τρόπο που σταματάμε την ομιλία, τόσο σε ενδιάμεσα σημεία όσο και στο τέλος.⁴²

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τι επιλέγει να παραθέσει ως πρώτη πρόταση ο Zarlino σε αυτό το ιδιαίτερα σημαντικό και περιεκτικό απόσπασμα για τις πτώσεις. Μας λέει ότι πρόκειται για συγκεκριμένη, *ταυτόχρονη ακολουθία όλων των φωνών*. Στη σκέψη του θεωρητικού, η οριζόντια διάσταση φαίνεται να κυριαρχεί. Είναι όλες αυτές οι φωνές που θα κατασκευάσουν την αρμονία που θα λειτουργήσει είτε ως ανάπαυση είτε ως κατάληξη. Και για να το πετύχουν αυτό θα πρέπει οι φωνές να κινηθούν ταυτόχρονα προς τους μελωδικούς τους στόχους. Διαβάζοντας κανείς ολόκληρο το απόσπασμα και ξεπερνώντας την φαινομενική του παρατακτικότητα και τις συχνές επαναλήψεις, χαρακτηριστικές των κειμένων της εποχής αλλά και του ίδιου του Zarlino, δεν μπορεί παρά να παρατηρήσει έναν νοηματικό δυισμό. Σαν να προσπαθεί να καλύψει ταυτόχρονα διαφορετικά ζητήματα απευθυνόμενος ίσως και σε διαφορετικά ακροατήρια. Πράγματι ο Zarlino συνεχίζει περιγράφοντας με μεγάλη σαφήνεια το μορφοποιητικό χαρακτήρα της όλης λειτουργίας όχι πια σε τεχνικό-κατασκευαστικό επίπεδο, αλλά σε ένα βαθύτερο επίπεδο που, για να χρησιμοποιήσουμε μια πιο σύγχρονη ορολογία, περιγράφει τη λειτουργία της πτώσης σε επίπεδο δραματουργικής αφήγησης. Έχοντας κατά νου τις επισημάνσεις της Margaret Bent⁴³ θα ήταν σκόπιμο να παραμείνουμε ανοιχτοί σε αυτή τη μορφή της διπλής ανάγνωσης. Ας επιστρέψουμε όμως και πάλι στην περιγραφή της κατασκευής.

⁴² Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Κεφ 53., σ. 221, trans. Marco and Palisca, pp. 141.

⁴³ Βλ. υπ. 23, σ. 15.

Όπως παρατηρεί ο Berger, καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου, οι θεωρητικοί μας λένε ότι το ελάχιστο απαραίτητο για να δημιουργηθεί μία αίσθηση κατάληξης, το πτωτικό εφέ, είναι μία σύνδεση από ατελή σε τέλεια συμφωνία. Οι πιο βασικοί κανόνες της αντίστιξης περιγράφουν μια τέλεια συμφωνία για την τελευταία αρμονία μίας σύνθεσης και μία ατελή για την προτελευταία. Ο ανώνυμος συγγραφέας του *Cum notum sit*, μιας πραγματείας που άσκησε σημαντική επίδραση από το δεύτερο τέταρτο του 14^{ου} αιώνα αναφέρει:

Το όγδοο συμπέρασμα είναι ότι στην αντίστιξη της η προτελευταία [αρμονία] θα πρέπει πάντοτε να είναι ατελής και αυτό εξαιτίας της ευφωνίας... Το ένατο συμπέρασμα είναι ότι όπως η αντίστιξη ξεκινά με μία τέλεια [συμφωνία], έτσι επίσης θα πρέπει να τελειώνει. Ο λόγος θα πρέπει να είναι το ότι αν το τραγούδι θα πρέπει να τελειώσει σε μία ατελή [συμφωνία], το μυαλό θα παραμείνει σε αναμονή [suspense] και δεν θα αναπαυθεί έως ότου ακουστεί ο τέλειος ήχος [ο ήχος του τέλειου διαστήματος], ούτε κατά συνέπεια δεν θα μπορεί να φανεί ότι εκεί είναι το τέλος του τραγουδιού.⁴⁴

Κατά τα φαινόμενα, αυτοί οι βασικοί κανόνες παραμένουν σε ισχύ καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου και μάλιστα η δραματουργική ισχύς αυτού του “διάφωνου” χειρισμού, αποτυπώνεται με ξεκάθαρο τρόπο στην τεκμηρίωση του ένατου κανόνα από το *Cum notum sit*. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Zarlino και επιβεβαιώνεται και από άλλους θεωρητικούς του 16^{ου} αιώνα, τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 15^{ου} αιώνα, για την καταληκτική αρμονία μιας πώσης δεν επαρκούσε ένα οποιοδήποτε τέλειο διάστημα αλλά η οκτάβα και τα ισοδύναμά της διαστήματα (ταυτοφωνία, 15^η). Όχι πια, όμως, όπως σε παλαιότερες μουσικές, η πέμπτη.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970, σχολιάζοντας, μεταξύ άλλων αναφορών, την ετυμολογία του όρου «*Cadence*» στο βιβλίο του *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, ο Bernhart Meier θα μας αναφέρει:

⁴⁴ Anonymus, *Cum notum sit*, in Coussemaeker, *Scriptoram*, vol. III, p. 6z', όπως παρατίθεται στον Berger, σ. 232.

Βρίσκουμε ότι το ουσιαστικό ‘cadence’ χρησιμοποιείται συχνότατα στην ιταλική του μορφή ‘cadenza’ και εμφανίζεται σε αυτή και την (πιθανότατα υστερότερη)⁴⁵ λατινοποιημένη μορφή ‘Cadentia’ (-ae, f.) από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα... Βρίσκουμε ότι ο όρος ‘clausula’ χρησιμοποιείται συχνότατα και ότι υπερισχύει σχεδόν αποκλειστικά ανάμεσα σε συγγραφείς Γερμανικών καταβολών. Εντούτοις ο όρος δεν σημαίνει πάντοτε το ίδιο πράγμα, καθώς κατά καιρούς είναι επίσης κατανοητός με την έννοια της ‘μελωδικής φράσης’. Αλλά ακόμη και όταν ο όρος clausula αναφέρεται απερίφραστα στο κλείσιμο μουσικών φράσεων, οι όροι clausula και cadenza αντανακλούν ένα διπλό νόημα που μας φαίνεται παράξενο: Και οι δύο όροι σημαίνουν τόσο την πλήρη πτώση όσο και τα μέρη της. Οι στερεοτυπικοί μελωδικοί τύποι με τους οποίους οι ξεχωριστές φωνές καταλήγουν ονομάζονται επίσης clausula και cadenza.⁴⁶

Και συνεχίζει, σχολιάζοντας αυτή τη διπλή χρήση του όρου *clausula*, με μία, όπως θα δούμε και παρακάτω, πολύ σημαντική παρατήρηση:

Αυτός ο περίεργος τρόπος ομιλίας μας δείχνει κάτι που μπορούμε επίσης να μάθουμε από τις λεπτομερείς επεξηγήσεις των πτώσεων που μας δίνουν οι συγγραφείς του 16^{ου} αιώνα: ακόμη αυτές οι μουσικές φράσεις για την κατασκευή καταληκτικών τομών [caesuras], καταλήξεων στις οποίες μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις πρώτες αναφορές σε μία σύνδεση δεσπόζουσας-τονικής, δεν γίνονται ακόμη πρωτίστως αντιληπτές ως συγχορδιακές δομές, αλλά πρωτίστως ως αντιστικτικές, και μόνο θέτοντας ως σημείο εκκίνησης τις αντιστικτικές καταβολές της πτώσης θα είμαστε και πάλι σε θέση να κατανοήσουμε τα διαφορετικά είδη των πτώσεων του 16^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα αυτές που φαίνεται να μην οδηγούν στις αναμενόμενες καταλήξεις.

Όμως η πτώση δεν αποτελείται μόνο από την καταληκτική τέλεια συμφωνία και την ατελή που οδηγεί σε αυτήν. Όπως γίνεται σαφές μέσα από έναν αρκετά μεγάλο αριθμό κειμένων θεωρητικών της εποχής η πτώση είναι μια διαδοχή που εκδιπλώνεται σε πάνω από δύο βήματα. Όπως μας παραθέτει ο Berger, μαθαίνουμε από ένα κείμενο του Melchior Scharpenser του 1501

⁴⁵ Μάλλον, όπως είδαμε παραπάνω, η αναφορά στο πρωϊότερο κείμενο του Jacobus de Liège καταρρίπτει αυτή την αιτίαση.

⁴⁶ Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, κεφ.4, σ. 90.

ότι η πτώση δεν αποτελείται από δύο αλλά από τρεις αρμονίες με την επάνω φωνή να κατεβαίνει και μετά να ανεβαίνει ένα βήμα και την κάτω φωνή να πράττει το αντίθετο. Οι δύο φωνές να συμβάλλουν από την οκτάβα στην έκτη και πάλι πίσω στην οκτάβα, ή εναλλάσσοντας τους ρόλους τους να κινούνται με αντίθετη κίνηση σε τρίτη και πίσω στην οκτάβα. Την ίδια περίπου περίοδο ο Johannes Cochlaeus παρουσιάζει παραδείγματα πτώσεων που όλα αποτελούνται από τρεις αρμονίες, προσθέτοντας στις εκδοχές του Schanppenser την αντίθετη κίνηση. Όπως προκύπτει από τη μελέτη και άλλων κειμένων της εποχής,⁴⁷ η πτώση διαμορφώνεται σταδιακά ώστε να περιλαμβάνει συγκεκριμένη κίνηση σε κάθε φωνή, καθυστέρηση του προτελευταίου – ελκτικού– φθόγγου της *clausula cantizans*, καθώς και ανάδειξη της σημασίας της μετρικής τοποθέτησής της. Επιπρόσθετα, μια ιδιαίτερα σημαντική για εμάς οπτική γύρω από τις πτώσεις φαίνεται να αποτυπώνεται για μία ακόμη φορά στο *Istitutioni harmoniche* του Zarlino, όπου, μεταξύ άλλων, σε μια από τις πιο ενδελεχείς πραγματείες για τις πτώσεις, στο τελευταίο τμήμα του κεφαλαίου 53 του τρίτου μέρους, γίνεται σαφής αναφορά στην κατασκευή των αποφευκτικών χειρισμών, και μάλιστα με σαφείς αναφορές που συνδέουν τους αποφευκτικούς χειρισμούς με μη καταληκτικά τμήματα του λόγου και, κατά συνέπεια και της μουσικής.⁴⁸ Συνεχίζοντας την αναφορά του στις αποφευκτικές πτώσεις, στην αρχή του αμέσως επόμενου, επεξηγηματικού κεφαλαίου ο Zarlino μάς λέει:

Η πτώση αποφεύγεται όταν οι φωνές δίνουν την εντύπωση ότι κινούνται προς μία τέλεια κατάληξη, αλλά αντί γι' αυτό στρέφονται προς μία άλλη κατάληξη.⁴⁹

Στην ίδια λογική, μία άλλη παρεμφερής δυνατότητα είναι αυτή των διακεκομμένων πτώσεων. Αυτών δηλαδή που περιέχουν μόνο την παραπροτελευταία (*antepenultimate*) και την προτελευταία (*penultimate*) ήχηση μίας κανονικής πτώσης. Ο Berger παραθέτει ότι ο Loys

⁴⁷ Για μία λεπτομερή παράθεση των πηγών βλ. Berger 2004, σ. 131-134.

⁴⁸ Βλ. Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, κεφ 53, σ. 225 τελευταία παράγραφος, και την αγγλική μετάφραση των Marco & Palisca σ.151.

⁴⁹ Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, κεφ. 54, σ. 226. Απόδοση δική μας, από την αγγλική μετάφραση των Marco & Palisca, σ. 151, σε αντιπαράβολη με το ιταλικό κείμενο.

Bourgeois⁵⁰ τις αναφέρει ως *cadences rompues* (διακεκομμένες πτώσεις), και συνεχίζει επισημαίνοντας:

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό μιας διακεκομμένης πτώσης, που φαίνεται να εκφεύγει της προσοχής των θεωρητικών μας, αλλά που είναι προφανές σε οποιονδήποτε είναι εξοικειωμένος με μουσική της περιόδου, είναι η θέση της προτελευταίας (στην πραγματικότητα της τελευταίας αρμονίας της διακεκομμένης πτώσης) σε ισχυρή μετρική θέση, στην αρχή μιας μετρικής μονάδας. Κατ' αυτή την έννοια, μία διακεκομμένη πτώση δεν είναι, βέβαια, ταυτόσημη με μία αποφευκτική.⁵¹

Αυτές οι τελευταίες παρατηρήσεις πιθανότατα θα μας φανούν ιδιαίτερα χρήσιμες στην προσπάθεια μας να διερευνήσουμε τον διαφορετικό δραματουργικό αλλά και συμβολικό ρόλο που οι συνθέτες της εποχής επιφυλάσσουν για τους διαφορετικής μορφής, έκτασης, έντασης αλλά και στόχευσης καταληκτικούς χειρισμούς που επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν σε διαφορετικά σημεία των έργων τους.

Παραμένοντας στο πεδίο της κατασκευής των πτωτικών μηχανισμών μένει να αναφερθούμε στο ζήτημα των μελωδικών στόχων. Συμπλέοντας με την πλειονότητα των κειμένων της εποχής αλλά και τις παρατηρήσεις ενός μεγάλου αριθμού σύγχρονών του αλλά και νεότερων θεωρητικών, ο Bernard Meier θα μας διαβεβαιώσει ότι:

Ένα δίφωνο συνθετικό πλαίσιο είναι ο πυρήνας όλων των πτώσεων, το ιστορικό τους σημείο εκκίνησης και το κοινό τους χαρακτηριστικό. Εντούτοις, αυτό το πλαίσιο δεν είναι κατασκευασμένο από τις δύο φωνές που περιμένουμε να είναι κύριες, τη σοπράνο και το μπάσο (με μία σύνδεση V-I), αλλά από τις δύο φωνές που κινούνται βηματικά και αντίθετα, από την έκτη στην όγδοη.⁵²

Και συνεχίζει διευκρινίζοντας:

⁵⁰ Loys «Louis» Bourgeois (1510-1560). Γάλλος, Ουγενότος Καλβινιστής συνθέτης και μουσικοθεωρητικός της αναγέννησης. Είναι γνωστός ως ένας από τους βασικούς συντάκτες των μελωδιών των καλβινικών ύμνων. Το 1550 γράφει το *Le Droict Chemin de musique* (Ο σωστός δρόμος για την μουσική) στο οποίο προτείνει μία προσαρμογή της παραδοσιακής solmizatio.

⁵¹ Karol Berger, *Musica Ficta*, σ. 137.

⁵² Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, κεφ. 4, σ. 90-91.

Έτσι οι δύο πτωτικοί τύποι φέρουν ονόματα που αντιστοιχούν [στις φωνές στις οποίες συνήθως απαντώνται], *clausula cantizans* (δεύτερη επάνω) και *clausula tenorizans* (δεύτερη κάτω).⁵³ Οι δύο τύποι μπορούν να εναλλαχθούν έτσι ώστε οι δύο φωνές να κινηθούν από μία τρίτη σε ταυτοφωνία. Στην πράξη, παρ' όλα αυτά, η *clausula cantizans* συνήθως εμφανίζεται σε μία πλουσιότερη μορφή, κοσμούμενη από μία καθυστέρηση. Σε αυτή τη μορφή η πτώση περιλαμβάνει τρεις τόνους [βήματα]. Τον παρα-προτελευταίο, τον προτελευταίο και τον τελευταίο. Στην *clausula cantizans* η σειρά και των τριών τόνων είναι απόλυτα σταθερή, στην *clausula tenorizans* και στις *clausulas* των άλλων φωνών μόνο η προτελευταία και η τελευταία διαδοχή είναι σταθερές. Στην πράξη, υπάρχουν λίγες μονάχα συνδέσεις, επίσης στερεοτυπικές και για αυτές τις φωνές. Οι πτώσεις αυτού του έντεχνου είδους, στις οποίες ο τύπος της *cantizans* μπορεί να ποικιληθεί ακόμη περισσότερο, ονομάζονται συχνά *clausula formales*, σε αντιδιαστολή με τη βασική «απλή» μορφή χωρίς την καθυστέρηση (*clausula simplex*).

Στη συνέχεια ο Meier εξετάζει τους πτωτικούς τύπους των υπολοίπων φωνών μιας πολυφωνικής σύνθεσης του 16^{ου}, όπως αναφέρει, αιώνα.

Προσεγγίζοντας τις υπόλοιπες φωνές σε σχέση με το αρχέτυπο των δύο φωνών, μπορούμε να τις χωρίσουμε σε δύο βασικές τάξεις: στην πρώτη, η *clausula tenorizans* παραμένει η χαμηλότερη πραγματική φωνή και η τυπική μορφή της *clausula altizans*, τώρα παρεμβλλόμενη μεταξύ της *clausula cantizans* και της *clausula tenorizans*, κινείται αντίθετα με την *clausula tenorizans* από μια τρίτη σε μία πέμπτη. Στη δεύτερη κύρια τάξη πτωτικών δομών για τρεις ή τέσσερις φωνές, εντούτοις, ένας νέος πτωτικός τύπος, η *clausula basizans*, κατάλληλη για τον (contratenor) bassus τοποθετείται κάτω από την *clausula tenorizans*. Η προτελευταία νότα αυτού του πτωτικού τύπου –ακολουθούμε τον τρόπο που αυτό περιγράφεται από τη μουσική θεωρία του 16^{ου} αιώνα– βρίσκεται μία πέμπτη κάτω από την προτελευταία νότα του τενόρου. Η τελευταία νότα, βρίσκεται μια πέμπτη πάνω από αυτή του τενόρου (αυτή είναι ιστορικά η πρωϊμότερη μορφή με την οποία θα εμφανιστεί η *clausula basizans*), ενώ αργότερα ακούγεται συνήθως σε ταυτοφωνία με την καταληκτική νότα του τενόρου, ή μία οκτάβα κάτω από αυτήν.

⁵³ Για τους ίδιους μελωδικούς τύπους ο Wiering χρησιμοποιεί τους όρους «soprano formula» και «tenor formula» αντίστοιχα. Βλ. Wiering, *The Language of the Modes* σ. 13. Για τις ανάγκες των αναλύσεων της παρούσας εργασίας θα υιοθετήσουμε την ορολογία που χρησιμοποιεί ο Meier.

Όπως μας λέει ο Meier: «Έτσι, αυτή η τελευταία μορφή της *clausula basizans* εμφανίζει το πήδημα της τέταρτης ή της πέμπτης που είναι παρόν στην πτώση με την συγχορδιακή ακολουθία V–I, που μας είναι οικεία». Και σπεύδει να διευκρινίσει:

Εντούτοις η κατάσταση που ήδη αναφέρθηκε νωρίτερα μας δείχνει ακριβώς πόσο λίγο αυτή η *αρμονική* διαδικασία θεωρείται κάτι εγγενές στην πτώση και διαχωρισμένο από την κίνηση των φωνών (τέταρτη επάνω ή πέμπτη κάτω). Ακόμη και στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, το ποια από τις δύο μορφές της *clausula basizans* θα χρησιμοποιηθεί σε μία συγκεκριμένη περίπτωση δεν θεωρείται θέμα κάποιας σημασίας... Από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα και οι δύο πτωτικές δομές, πτώσεις με την «*clausula tenorizans in fundamendo*» και πτώσεις με την «*clausula basizans*» στην χαμηλότερη φωνή, εμφανίζονται πλάι-πλάι. Εντούτοις κατά τον 15^ο αιώνα, η πτώση με την «*clausula basizans in fundamendo*» –αρχικά στη μορφή με το πήδημα ογδός και αργότερα στη μορφή που μας είναι οικεία– ενισχύει συνεχώς τη σπουδαιότητά της. Γύρω στα 1500 αυτός ο τύπος πτώσης είναι σχεδόν ο μόνος τύπος πτώσης που χρησιμοποιείται για την καταληκτική πτώση ενός ολόκληρου έργου.⁵⁴

Έχοντας σκιαγραφήσει επαρκώς τους διακριτούς μελωδικούς χειρισμούς που συναποτελούν τον δομικό σκελετό των πολυφωνικών πτώσεων αλλά και τις διαστηματικές σχέσεις που φαίνεται να τους συνδέουν, έχουμε κάνει ένα ουσιαστικό βήμα προς την ασφαλή αναγνώριση των δομών που αναζητούμε. Ακολουθώντας τα διαπλεγμένα νήματα των παραπάνω παρατηρήσεων θα μπορούσαμε να πούμε ότι όσο προχωρούμε προς τον 16^ο αιώνα οι μελωδικοί αυτοί τύποι, των οποίων οι καταβολές θα έπρεπε πιθανότατα να αναζητηθούν πολύ πιο πίσω από το μονοφωνικό γρηγοριανό μέλος σε αρχαιότερες τροπικές παραδόσεις, φαίνεται να οδηγούν σε, κατά κανόνα, συγκεκριμένους μελωδικούς στόχους, η ιεράρχηση των οποίων σχετίζεται με το κατά περίπτωση προσλαμβανόμενο από τους δημιουργούς τροπικό περιβάλλον. Οι επιλογές αυτές, πέρα από την προφανή σύνδεσή τους με τη μακροδομή της συνθετικής κατασκευής, φαίνεται σε αρκετές περιπτώσεις να εμπεριέχουν βαθύτερο συμβολικό περιεχόμενο, να είναι εξαρτημένες από το εν ισχύ τροπικό σύστημα ή και να συγκρούονται με τις κοινά αποδεκτές συμβάσεις στο πλαίσιο στυλιστικών διευρύνσεων ή και αποκλίσεων από το ύφος της εποχής. Επιπρόσθετα, όπως διαφαίνεται έντονα σε αρκετά, μεταξύ άλλων, από τα έργα της παράδοσης *L'Homme armé*, οι άτυπες επιλογές ενός συνθέτη συχνά είναι φορείς αποτύπωσης εξωμουσικών στοιχείων, κρυφών νοημάτων, αναφορών και νύξεων, που σχετίζονται άμεσα με τους πάτρονες,

⁵⁴ Bernhard Meier, ό.π., Κεφ. 4, σ. 91- 93.

τους δυνητικούς αποδέκτες αλλά και τις ιδιαίτερες περιστάσεις που οδήγησαν τον δημιουργό στην ανάληψη της συγκεκριμένης συνθετικής εργασίας. Σε κάθε περίπτωση, σε ένα πρώτο επίπεδο αναζήτησης και κατάδειξης των μελωδικών στόχων, η οριζόντια διάσταση που υπαγορεύει η, όπως θα δούμε τυποποιημένη, χρήση των μελωδικών τύπων οφείλει να αποτελεί κυρίαρχο κριτήριο στην αναζήτηση των πτώσεων στα πολυφωνικά έργα της περιόδου. Καθοριστικό ρόλο σε αυτή την αναζήτηση παίζει, όπως έχουμε ήδη δει, η αναζήτηση του αντιστικτικού ζεύγους. Στις περισσότερες περιπτώσεις το ζεύγος αυτό είναι το ζεύγος Tenor-Cantus. Στα πλαίσια όμως της εξέλιξης ενός πολυφωνικού έργου το κέντρο βάρους του δίφωνου ζεύγους μπορεί να μετατοπιστεί περιλαμβάνοντας και άλλες φωνές, ακόμη και παράλληλες ομάδες φωνών. Αυτές που, όπως μας επιβεβαίωσε και ο Meier, οδηγούν βηματικά από ατελή σε τέλεια συμφωνία, ή –κάτι συχνότερο σε ότι αφορά τις σημαντικές πτώσεις πολυφωνικών συνθέσεων– σε σύνολα από τέλειες συμφωνίες.

Ορίζοντας επιπρόσθετα κριτήρια

Όπως φαίνεται λοιπόν από τα προηγούμενα, αυτό που η θεωρία της εποχής φαίνεται να προτάσσει ως αναγκαία συνθήκη για να μπορούμε να μιλήσουμε για πτώση, είναι η παρουσία ενός τουλάχιστον αντιστικτικού ζεύγους που να οδηγεί με βηματική και αντίθετη κίνηση από ατελή σε τέλεια συμφωνία. Όμως, παρότι αναγκαία, η συνθήκη αυτή από μόνη της δεν φαίνεται να είναι και ικανή. Δεν αποτελούν όλες οι συνδέσεις από ατελή σε τέλεια συμφωνία πτώσεις. Η αναζήτηση επιπρόσθετων κριτηρίων, όπως αυτά προκύπτουν από τη μελέτη των θεωρητικών κειμένων της εποχής, φαίνεται να είναι κάτι παραπάνω από αναγκαία.

Σε ένα άρθρο του σχετικά με την αντιστικτική διαδικασία στις λειτουργίες του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα ο Kevin Moll παρουσιάζει μια ιδιαίτερα χρήσιμη λίστα των χαρακτηριστικών που συνεισφέρουν στην αίσθηση αλλά και την ισχύ μιας πτώσης. Περιγράφοντας την έννοια της πτώσης ως «εξ ορισμού» σημείο μουσικής κατάληξης, αποφαινεται ότι για να μπορούν οι πτώσεις να αντανakλούν την οργάνωση μιας σύνθεσης σε μεγάλη κλίμακα θα πρέπει για την αναγνώρισή τους να υιοθετηθούν κατάλληλα κριτήρια. Σύμφωνα με τον Moll, για να μπορεί μια πτώση να είναι δομικά σημαντική για τον ακροατή, θα πρέπει να είναι αναγνωρίσιμη ως σημείο

άφιξης. Όμως, στην πράξη, δεν υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος να σκιαγραφηθεί αυτό. Απεναντίας οι διαφορετικοί πτωτικοί τύποι μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητοί ως ένα συνεχές δυνατοτήτων που εξισορροπούν έναν αριθμό συμβαλλόντων στοιχείων. Η ύπαρξη του καθενός από αυτά τα στοιχεία τείνει να επιβεβαιώνει –και αντίστροφα η απουσία τείνει να αρνείται– την καταληκτικότητα καθεμιάς από αυτές τις πτώσεις. Το πλήθος των στοιχείων αυτών που εμφανίζονται, και που σύμφωνα με τον Moll παρουσιάζονται σε μια σειρά κατά προσέγγιση φθίνουσας σημασίας αλλά χωρίς την πρόθεση μιας απόλυτης ιεράρχησης, μπορούν να μας δώσουν τη σχετική ισχύ κάθε δοσμένης πτώσης.⁵⁵

1. Σύμπτωση με ένα συντακτικά άρτιο τμήμα [integral grammatical unit] του κειμένου σε μία ή περισσότερες φωνές
2. Ταύτιση με το τέλος μιας συνεκτικής μελωδικής περιόδου σε μία ή περισσότερες φωνές
3. Γενική παύση, κάθετες κινήσεις, αλλαγή της μετρικής σήμανσης ή μέλισμα που ακολουθεί
4. Ρυθμική τοποθέτηση συναφής με τον κυρίαρχο παλμό
5. Εκτεινόμενη πτωτική νότα σε κάθε φωνή, χωρίς φωνές που να συνεχίζουν χωρίς ανάπαυση
6. Κατευθυνόμενη αντιστικτική κίνηση στις φωνές
7. Παρουσία στερεοτυπικών μελωδικών πτωτικών σχημάτων
8. Μόνο τέλειες συμφωνίες να ακούγονται στο σημείο της λύσης
9. Όλες οι φωνές να ακούγονται στο σημείο της λύσης
10. Παρουσία hocketus, μελίσματος ή διανθισμένης αντίστιξης στα προηγούμενα μέτρα

Συνοψίζοντας την εκτενέστατη αναφορά του στις πτώσεις στο βιβλίο του *Musica Ficta* και έχοντας, όπως είδαμε παραπάνω, τεκμηριώσει τη σταδιακή εξέλιξη του καταληκτικού χειρισμού μέσα από τα θεωρητικά κείμενα της περιόδου, και ο Karol Berger παραθέτει έναν παρεμφερή αν και μάλλον πιο λεπτομερή πίνακα σχετικά με τα επιπρόσθετα κριτήρια που χρειαζόμαστε στην προσπάθεια μας να επισημάνουμε με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια τις διάφορες περιπτώσεις πτώσεων.

1. Μία πτώση ορίζει ένα συγκεκριμένο βαθμό κατάληξης σε μία ολοκληρωμένη μουσική αφήγηση ή σε τμήμα της

⁵⁵ Kevin N. Moll, «Voice Function, Sonority, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Polyphony», σ. 31-32.

2. Είναι ανάλογη με ένα σημείο στίξης που καταδεικνύει την διάρθρωση ενός λεκτικού κειμένου σε μονάδες όπως προτάσεις, φράσεις και παραγράφους και μπορεί να αντανακλά μια τέτοια διάρθρωση του κειμένου
3. Μπορεί, ίσως, να περιλαμβάνει μία επακόλουθη παύση
4. Η οκτάβα (ή τα ισοδύναμα της) είναι ένα αναπόσπαστο συστατικό της τελικής αρμονίας.⁵⁶ Στην απλή αντίστιξη μία πτώση αποτελείται από τρεις διαδοχικές αρμονίες, με τα δύο μέρη που καταλήγουν στην οκτάβα να ακολουθούν τις χαρακτηριστικές μελωδικές φόρμουλες 8-7-8 (=1-7-1) να κινούνται απέναντι στις 1-2-1, 3-2-3, 4-2-1, 5-2-1, 6-2-1, 1-5-, 35-1, 4-5-1 ή 6-5-1. Με άλλα λόγια, η αντίστιξη στο 8-7-8 (ή το 1-7-1) περιλαμβάνει 1 (ή 8) ως το τελευταίο βήμα, 2 ή 5 ως το προτελευταίο και οποιοδήποτε βήμα παράγει μία συμφωνία απέναντι στην 8 (ή 1) ως το παρα-προτελευταίο βήμα. Κατ' εξαίρεση, η φόρμουλα 8-7-8 μπορεί να τροποποιηθεί σε 6-7-8 με την αντίστιξή της να περιλαμβάνει 2-1 για το προτελευταίο και το τελευταίο βήμα και, προφανώς, οποιαδήποτε συμφωνία απέναντι στην 6 για το παρα-προτελευταίο. Στη διανθισμένη αντίστιξη μια διάφωνη καθυστέρηση προηγείται της προτελευταίας ατελούς συμφωνίας και η πτώση μπορεί βέβαια να εμπλουτιστεί περαιτέρω.⁵⁷
5. Η καταληκτική αρμονία θα πρέπει να πέφτει στην αρχή μιας μεγαλύτερης μετρικής μονάδας, η οποία κάτω από το «κοινό μέτρο» (*misura commune*, *C*) του πρώιμου 16^{ου} αιώνα φαίνεται να μην είναι μικρότερη από μία *Semibrevis*. Οι θεωρητικοί δεν λένε καθαρά ποια ήταν η μικρότερη δυνατή μονάδα μετρικής ρύθμισης για καθένα από τα μετρικά σύμβολα που χρησιμοποιούνταν.
6. Μια πτώση μπορεί να είναι «αποφευκτική». Στην περίπτωση αυτή οι μελωδικοί τύποι και στις δύο δομικές φωνές συμπεριφέρονται κανονικά για την πρώτη και τη δεύτερη αρμονία αλλά οδηγούνται (είτε μόνο σε μία είτε και στις δύο φωνές) σε απρόσμενα βήματα για την καταληκτική αρμονία.
Μπορεί επίσης να είναι διακεκομμένη. Στην περίπτωση αυτή οι μελωδικοί τύποι συμπεριφέρονται κανονικά για τις δύο πρώτες αρμονίες, αλλά δε συνεχίζουν πέρα από αυτές και, όπως η μουσική της περιόδου αποκαλύπτει, τοποθετούν την τελευταία πτωτική αρμονία στην αρχή της μετρικής μονάδας, δηλαδή σε ισχυρή μετρική θέση. Σε κάθε περίπτωση, ο

⁵⁶ Η χρήση του όρου «αρμονία» είναι επιλογή του Berger και τη διατηρούμε ως έχει στο πρωτότυπο κείμενο. Με δεδομένο το συμβολικό βάρος που φέρει ο όρος στα σύγχρονα θεωρητικά κείμενα αλλά και την βαθειά ιστορική πολυσημία που ακολουθεί τον όρο από την αρχαιότητα, θα ήταν ίσως σκόπιμο, παρά τις κατά τόπους διευκρινίσεις, να χρησιμοποιούσαμε και εδώ αλλά και σε ανάλογες περιπτώσεις τον όρο *ήχηση* ή *συνήχηση*.

⁵⁷ Πολλές φορές στα πολυφωνικά κείμενα της μέσης αλλά και της ύστερης Αναγέννησης αρχαϊκές μορφές αυτού του μελωδικού εμπλουτισμού ενδέχεται να εμφανίζονται ως αναχρονισμοί με έντονο ιστορικιστικό και συμβολικό χαρακτήρα.

προσαγωγέας⁵⁸ αλλοιώνεται αν αυτό είναι αναγκαίο ώστε να παραχθεί μια κίνηση ημιτονίου προς τον καταληκτικό φθόγγο της αντίστοιχης κανονικής πτώσης.

Ο Berger μάς αναφέρει ότι τα τρία πρώτα από τα παραπάνω κριτήρια εμφανίζονται στη θεωρία από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, ενώ τα υπόλοιπα από τις αρχές του 16^{ου}. Επίσης, όπως αναφέρει, η ιδέα ότι μία σύνδεση από ατελή σε τέλεια συμφωνία θα πρέπει να εφαρμόζεται μόνο στις πτώσεις, αναφέρεται ρητά μόλις περίπου στα 1500. Η επικάλυψη αλλά και η συνέχεια σε σχέση με τα ευρήματα του Moll είναι προφανής. Και συνεχίζει:

Οι πτώσεις ανήκουν στα πιο συντηρητικά και λιγότερο τροποποιήσιμα χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας, και είναι πολύ πιθανό τα κριτήρια μας να ήταν σε χρήση πολύ πριν οι θεωρητικοί αρχίσουν να τις συζητούν.

Και ολοκληρώνοντας καταλήγει:

Θα πρέπει επίσης να θυμόμαστε ότι οι πτώσεις είναι ανάλογες με, και μπορεί να αντανακλούν, διαφορετικούς βαθμούς στίξης του κειμένου και συνεπώς είναι και οι ίδιες διαφορετικής ισχύος, τελειότητας ή καταληκτικότητας, από την πιο κανονική και τέλεια πτωτική σύνδεση που καταλήγει με μακρές νότες σε μία μετρικά ισχυρή θέση στον *finalis* του τρόπου, έως μία ποικιλία αποφευκτικών και διακεκομμένων πτώσεων. Αυτό υπονοεί ότι τα σύνορα ανάμεσα σε πτωτική και μη πτωτική, ατελή σε τέλεια σύνδεση μπορεί να είναι κάπως θολά.⁵⁹

Όπως και ο Moll, έτσι και ο Berger δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα ασαφή όρια ανάμεσα στους διαφορετικούς βαθμούς και τρόπους και, κατ' επέκταση, στις διαβαθμίσεις ισχύος και την επιλογή χρήσης των κατατημητικών-καταληκτικών μηχανισμών. Αντιπαραβάλλοντας τα συμπεράσματα των δύο θεωρητικών είναι ίσως ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε μία μικρή μετατόπιση στο κέντρο βάρους του άξονα ενδιαφέροντος του κάθε θεωρητικού, ευθέως ανάλογη της ιστορικής περιόδου, της οπτικής του, αλλά και του ρεπερτορίου στο οποίο εστιάζει. Μένει να δούμε πώς αυτό θα διαφανεί μέσα από την ανάλυση των λειτουργιών *L'Homme armé* που αποτελούν αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

⁵⁸ Ίσως ο όρος “ελκτικός τόνος” να ήταν πιο περιγραφικός και ακριβής σε περιπτώσεις όπως αυτή, που αναφερόμαστε σε φωνητική, τροπική και σε κάθε περίπτωση μη συγκερασμένη μουσική.

⁵⁹ Berger, ό.π., σ. 138.

Η παράδοση *L'Homme armé*

Οι καταβολές και η ιστορική διαδρομή της λειτουργίας *L'Homme armé* αποτέλεσε από τις αρχικές ακόμη δημοσιεύσεις ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα. Σημείο εκκίνησης των περίπου 50 λειτουργιών και μερικών άλλων κομματιών που βασίζονται στο κείμενο *L'Homme armé*, αποτελεί μια μονοφωνική μελωδία που χρονολογείται, κατά πάσα πιθανότητα, από το πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα. Η πλήρης μελωδία και το κείμενό της παραδίδονται στο χειρόγραφο MS VI E 40, fol. 62v, της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νάπολι, που ανακαλύφθηκε το 1925 από τον Dragan Plamenac.⁶⁰ Το χειρόγραφο περιέχει έξι διασυνδεδεμένες λειτουργίες βασισμένες στη μελωδία, χωρίς όμως αναφορά σε κάποιον συνθέτη. Οι 5 πρώτες είναι σε 4 φωνές και η καθεμία από αυτές βασίζεται σε ένα τμήμα της μελωδίας ενώ η 6^η λειτουργία είναι πεντάφωνη και βασίζεται στην πλήρη μελωδία. Η απώλεια ενός αριθμού φύλλων, καθώς το χειρόγραφο φαίνεται να έχει βανδαλιστεί για να αφαιρεθούν τα κεφαλογράμματα αρχικά στην αρχή της κάθε λειτουργίας, μας παραδίδει ελλιπή τα *Kyrie* και τα *Agnus Dei*. Στο φύλλο 64 δεξιά, (fol. 64r) υπάρχει μία επιγραφή που εξηγεί ότι το χειρόγραφο ήταν δώρο στη Βεατρίκη της Αραγόνας, κόρης του βασιλιά Ferrante της Νάπολι και νύφης του βασιλιά Matias Corvinus της Ουγγαρίας, και ότι ο Κάρολος (ο τελευταίος δούκας της Βουργουνδίας) συνήθιζε να τις απολαμβάνει.⁶¹ Η επιγραφή, ένας ικανός αριθμός ιστορικών ενδείξεων, όπως επίσης και ο γραφικός χαρακτήρας των κειμένων του χειρογράφου⁶², φαίνεται να συνηγορούν υπέρ της σύνδεσης των καταβολών της λειτουργίας *L'Homme armé* με την αυλή της Βουργουνδίας.⁶³

⁶⁰ Dragan Plamenac, «La chanson de *L'homme armé* et le MS VI. E. 40 de la Bibliothèque Nationale de Naples» *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Congrès jubilaire sous les auspices des Ministères des Sciences et Arts, des Affaires étrangères et de la ville de Bruges*, Bruges, Fédération archéologique et historique de Belgique, 1926, σ. 229–30.

⁶¹ *Charolus hoc princeps quondam gaudere solebat*. Η χρήση του «quondam» [κάποτε-πάλαι ποτέ] υπονοεί ότι ο Κάρολος ήταν ήδη νεκρός όταν το χειρόγραφο αντιγράφηκε. Βλ. Alejandro Enrique Planchart, «The Origins and Early History of *L'homme Armé*», σ. 307, υπ. 3.

⁶² Βλ. Klaas van der Heide, «New Claims for a Burgundian Origin of the *L'homme arme* Tradition, and a Different View on the Relative Positions of the Earliest Masses in the Tradition», σ. 24-31.

⁶³ Για το ίδιο ζήτημα βλ. επίσης Planchart, ό.π., σ. 307-309.

Στην εικόνα 1, βλέπουμε τη μελωδία *L'Homme armé*, όπως εμφανίζεται στο χειρόγραφο Naples MS Vi E. 40.

εικόνα 1



Και εδώ το κείμενο όπως εμφανίζεται πλήρες στο χειρόγραφο της Νάπολι με τη μετάφρασή του:

L'homme L'homme L'homme armé	Τον άντρα, τον άντρα, τον αρματωμένο άντρα
L'homme armé doit on doubter.	Όλοι θα πρέπει να φοβούνται τον αρματωμένο άνδρα.
On a fait partout crier	Το φωνάζουν παντού
Que chascun se viengne armer	Ότι καθένας θα πρέπει να σπλίσει τον εαυτό του
D'un haubregon de fer.	Μ' ένα σιδερένιο πανωφόρι (κάλυμμα του θώρακα).
L'homme armé doit on doubter.	Όλοι θα πρέπει να φοβούνται τον αρματωμένο άνδρα.

Η απόδοση του χειρογράφου με την παλιά σημειογραφία όπως εμφανίζεται σε μιζολύδιο τρόπο δείχνει καθαρά πως η μελωδία παραδίδεται σε οκτώ διαδοχικά τμήματα που χωρίζονται από παύση (εικ. 2).

εικόνα 2

Lōme lōme lōme arme lōme arme lōme arme doibt on doubter
 doibt on doubter On a fait par tout crier que chm̄ se viengne armer dū haubregō de fer
 Lōme lōme lōme arme Lōme arme Lōme arme doibt on doubter

Παρότι, όπως επισημάναμε ήδη, το χειρόγραφο της Napoli μας παραδίδει τη μελωδία σε μιζολύδιο, μεταγράφοντας τη μελωδία σε σύγχρονη σημειογραφία, θα ήταν σκόπιμο να παραθέσουμε την εναλλακτική μορφή σε τρόπο 1 (δώριο εκ μεταφοράς από σολ), με την οποία και εμφανίζεται σε αρκετές από τις λειτουργίες, μεταξύ αυτών και του Dufay που θα αναλύσουμε στη συνέχεια της εργασίας (εδώ μεταγραμμένη μία 8η ψηλότερα).

εικόνα 3

L'hom-me, l'hom-me, l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar-mé, L'hom-me ar-mé doibt
 on doub - ter, doibt on doub-ter, On a fait par-tout cri - er, Que chas-
 cun se viengne ar-mer d'un hau-bre-gon de fer L'hom-me, l'hom-me,
 l'hom-me ar - mé, l'hom-me ar-mé, L'hom-me ar-mé doibt on doub - ter.

Έχει ενδιαφέρον ότι οι συνθέτες χρησιμοποιούν στα έργα τους και τις δύο εκδοχές, ενώ εμφανίζονται επίσης διαφοροποιημένες εκδοχές σε τρόπο 3 [φρύγιο από La] (Obrecht) και τρόπο

5 και 6, λύδιο, (Josquin και Morales). Η μελωδία στο πρωτότυπο παρουσιάζεται σε οκτώ διαδοχικές φράσεις χωρισμένες με παύσεις. Οι τρεις πρώτες από αυτές –μ. 1-11 στη σύγχρονη μεταγραφή– (βλ. εικ. 3) αποτελούν μία πρώτη ενότητα στο χαμηλό πεντάχορδο του τρόπου. Το επόμενο τμήμα (μ.12-22) που κινείται στο άνω τετράχορδο του τροπικού χώρου με πρόσθετο τον φθόγγο κορύφωσης λα₄, φαίνεται να συνιστά ένα αντιθετικό μεσαίο μέρος που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην αρχική εμφάνιση της μελωδίας και την καταληκτική επανεμφάνισή της στα μέτρα 23-31. Παρουσιάζει δηλαδή εξωτερικά αλλά και εσωτερικά δομικά χαρακτηριστικά μιας τριμέρειας της μορφής ABA.⁶⁴ Η επανεμφάνιση της μελωδίας μερικά χρόνια αργότερα και σε άλλες δύο πηγές επιβεβαίωσε την αρχική εικασία του Plamenac ότι η μελωδία δεν αποτελούσε –όπως υποστήριζε σε ένα άρθρο που σχολίαζε την ανακάλυψη του χειρογράφου της Νάπολι ο Otto Gombosi⁶⁵– ένα μονοφωνικό λαϊκό τραγούδι⁶⁶ αλλά μάλλον τον τενόρο ενός πολυφωνικού Chanson και ότι το τρίτο τμήμα της τριμέρειας δεν ήταν τμήμα της αρχικής μελωδίας αλλά το αποτέλεσμα της χρήσης της σε ένα πολυφωνικό πλέγμα. Πράγματι, σε δύο μεταγενέστερα χειρόγραφα, στα Casanatense και Mellon Chansonniers,⁶⁷ παραδίδονται δύο εκδοχές ενός πολυφωνικού τραγουδιού που χρησιμοποιεί τη μελωδία *L'Homme armé* ως τενόρο. Το κομμάτι στο χειρόγραφο Mellon Chansonnier, (fols. 44v-45r) που αντιγράφεται στη

⁶⁴ Για μία εκτενή παρουσίαση της –όπως χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει– αξιοσημείωτης διαύγειας της δομής των διαστημάτων αλλά και των τμημάτων της μελωδίας, βλ. Lewis Lockwood, «Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition», σ. 104-105.

⁶⁵ Otto Gombosi, «Bemerkungen zur 'L'homme armé' Frage,» *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 (1928), σ. 609–12.

⁶⁶ Για την προβληματική υπόσταση αλλά και χρήση της έννοιας του «λαϊκού τραγουδιού» [folksong] και τον σχετιζόμενο όρο «chanson rustique», βλ. Lewis Lockwood, ό.π., σ. 99-100 και υπ. 12.

⁶⁷ Rome, Biblioteca Casanatense, MS 2856, and New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 93. Bl. José Maria Llorens, «El códice Casanatense 2856 identificado como el Cancionero de Isabella d'Este (Ferrara) esposa de Francisco Gonzaga (Mantua)», *Anuario Musical* 20 (1965), σελ. 161-78. Ακόμη πιο ενδελεχής είναι η διατριβή του Arthur Wolff, «The Chansonier Biblioteca Casanatense 2856: Its History, Purpose, and Music», 2 vols. (Ph.D. diss., North Texas State Univ., 1970). Μία ιδιαίτερα χρήσιμη σύνοψη της ιστορίας και των καταβολών του χειρογράφου εμφανίζεται στο: Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the 15th century*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1984, σελ. 224–26. Η πρώτη αναφορά για το Mellon Chansonier είναι η: Manfred Bukofzer, «An Unknown Chansonier of the 15th Century», *Musical Quarterly* 28 (1942), σ.14–49. Μια έκδοση με τις μεταγραφές των facsimile, και μια μελέτη εκδόθηκε από τους Leeman Perkins και Howard Garey (Eds.), *The Mellon Chansonier*, 2 vols., New Haven, Yale Univ. Press, 1979, όπως παρατίθεται από τον Planchart, ό.π., υπ. 10, σ. 309.

Νάπολι στα 1475⁶⁸ είναι ένα τρίφωνο συνδυαστικό Chanson –quodlibet– : *Il sera pour vous – L’Homme armé*, ενώ στο χειρόγραφο *Casamatense* εμφανίζεται μία τετράφωνη διασκευή του ίδιου έργου χωρίς κείμενο. Η εκδοχή του Mellon είναι ανώνυμη αλλά αυτή στο *Cacamatense* αποδίδεται σε κάποιον «Borton».⁶⁹

Όπως μας πληροφορεί ο Lockwood, το προγενέστερο παράδειγμα της μελωδίας *L’Homme armé* ως τμήμα ενός quodlibet είναι αυτό που μας εμφανίζει ο Tinctoris στο έργο του *Proportionale*, προφανώς γραμμένο λίγο πριν το 1476.⁷⁰ Σε αυτό, τα πρώτα επτά μέτρα από το “O rosa bella” –που σύμφωνα με τον Lockwood αποδίδεται στον Dunstable– συνδυάζονται με την μελωδία *L’Homme armé* στον τενόρο, ένα τμήμα από τη μελωδία “Hé robinet” και μία άλλη, αταυτοποίητη ακόμη μελωδία.

εικ. 4

The image shows a musical score for the piece "O rosa bella". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a lute accompaniment line on a bass clef staff. The first system includes the lyrics "L' ome l' ome l' ome ar - - mé Et Ro - bi -". The second system includes the lyrics "- net tu m'a: la mort don - né quant tu ten, vas". The music is written in a medieval style with various note values and rests.

Παρατηρώντας κανείς τη δομή της μελωδίας, μπορεί πολύ γρήγορα να συνειδητοποιήσει ότι ένα από τα χαρακτηριστικά που πιθανότατα έκαναν τη μελωδία αυτή τόσο δημοφιλή είναι οι

⁶⁸ Βλ. Leeman Perkins και Howard Garey (Eds.), *The Mellon Chansonnier*, Εισαγωγή. ό.π., υπ. 67.

⁶⁹ Όπως, αρκετά πειστικά υποστηρίζει ο Planchart, το όνομα έχει αποδοθεί λανθασμένα ως παραφθορά του ονόματός του στον Robert Morton ενώ είναι κατά τα φαινόμενα πιθανότερο να αποτελεί κατασκευή του ίδιου του Dufay με τον οποίο ο Symon de Breton –ο Simon του ειρωνικού κειμένου του *Il sera pour vous*– γνωρίζεται ήδη τουλάχιστον από το 1439. Βλ. Planchart, ό.π., σ. 318-319 και 327.

⁷⁰ Lockwood, ό.π., σ. 100 και υπ. 14.

δυνατότητες κανονικού χειρισμού που φαίνεται να ενσωματώνει. Είναι ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό που, σε συνδυασμό με το ιδιαίτερα ισορροπημένο μελωδικό της προφίλ αλλά και τον άτυπο αριθμό των *semibreves* που την αποτελούν, οδηγεί αρκετούς από τους ερευνητές να προτείνουν ότι ουσιαστικά πρόκειται για μία μελωδία που έχει συντεθεί πιθανότατα από έναν αυλικό συνθέτη συνδεδεμένο με την αυλή της Βουργουνδίας και, παρότι είναι κατασκευασμένη με τη μορφή ενός λαϊκού τραγουδιού, προοριζόταν εξ αρχής για να χρησιμοποιηθεί ως ένα ανεπίσημο εμβατήριο, πιθανότατα για το τάγμα του *Χρυσόμαλλου Δέρατος* στο οποίο, σύμφωνα με μία θεωρία, αναφέρεται.⁷¹

Αυτό το τελευταίο στοιχείο αποτελεί μία από τις πολλές συμβολικές αναφορές που πλαισιώνουν την παράδοση *L'Homme armé*. Παρότι πολλές από τις αναφορές αυτές φαίνεται να σχετίζονται με τη δομή αλλά και το περιεχόμενο των λειτουργιών, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα περιοριστούμε να επισημάνουμε τα στοιχεία που σχετίζονται με τις προς ανάλυση λειτουργίες, σχολιάζοντάς τα στα σημεία που αυτά εμφανίζονται.⁷²

⁷¹ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με το ζήτημα της προέλευσης της μελωδίας *L'Homme armé*, αλλά και κάποιες νέες προσεγγίσεις που προσπαθούν να επαναπροσδιορίσουν τη χρονολογική σειρά και το πλέγμα των επιρροών ανάμεσα στους συνθέτες και τις λειτουργίες *L'Homme armé*, βλ. Alejandro Enrique Planchart, «The Origins and Early History of *L'Homme armé*». Επίσης, Klaas van der Heide, «New Claims for a Burgundian Origin of the *L'Homme armé* Tradition, and a Different View on the Relative Positions of the Earliest Masses in the Tradition», καθώς και Joseph Sargent, «Morales, Josquin and the *L'Homme armé* Tradition».

⁷² Για μία περιεκτική σύνοψη της σχετικής αρθρογραφίας και βιβλιογραφίας, βλ. Joseph Sargent, «Morales, Josquin and the *L'Homme armé* Tradition», σ. 179-181, και ιδιαίτερα τις σπ. 6 και 7.

Guillaume Dufay

Η missa *L'Homme armé* του Guillaume Dufay, γραμμένη κατά πάσα πιθανότητα γύρω στο 1460, με πιθανότερη ημερομηνία το 1461, ανήκει στην πρώτη γνωστή ομάδα συνθέσεων βασισμένων στο συγκεκριμένο cantus firmus, διεκδικώντας μάλιστα τα πρωτεία ως η κατά πάσα πιθανότητα πρωιμότερη και, εξ' αυτού αρχαιότερη, λειτουργία της παράδοσης. Πρόκειται για μία τετράφωνη λειτουργία cantus firmus όπου η μελωδία *L'Homme armé*, που αποτελεί και το βασικό υλικό, εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, κατά κύριο λόγο, στον τενόρο. Οι τρεις κατώτερες από τις τέσσερις φωνές που αποτελούν την χορωδία, Contra (Altus) (b, c3), Tenor (b, c3), Contratenor Bassus (b, c4) εμφανίζονται με μία ύφεση ενώ ο Cantus (♯, c1) χωρίς οπλισμό.⁷³ Βασισμένοι στις εκτάσεις των φωνών, τους καταληκτικούς φθόγγους και τον οπλισμό στη φωνή του τενόρου μπορούμε καταρχάς να μιλήσουμε για τρόπο 1 εκ μεταφοράς. Η απουσία ύφεσης στον οπλισμό του Cantus και η υιοθέτηση του σκληρού σι στην εναρκτήρια μελωδία που θα συναντήσουμε στην φωνή του Cantus σε όλα ανεξαιρέτα τα αρχικά τμήματα των μερών της λειτουργίας μπορεί να αποδοθεί ως ένας ισχυρός μηχανισμός διαφοροποίησης των αρχικών εισόδων απέναντι στην μελωδία *L'Homme armé* που καθ' όλη τη διάρκεια του έργου εμφανίζεται με σιb διατηρώντας τον δώριο χαρακτήρα της.⁷⁴

Η λειτουργία αποτελείται από τα τυπικά πέντε μέρη της δομής μιας λειτουργίας του Ordinarium Missae χωρίς προσθήκη άλλου κειμένου.

⁷³ Για τις ανάγκες της ανάλυσης θα ακολουθήσουμε τις συντομογραφίες (C) για τον Cantus, (A) για τον Altus (T) για τον Tenor και (Ctb) για τον Contratenor bassus.

⁷⁴ Αν αποδεχτούμε τον πρωτεύοντα ρόλο της λειτουργίας του Dufay, θα μπορούσαμε να πούμε, συμπλέοντας με τον Planchart, ότι η χειρονομία αυτή αποτελεί πιθανότατα την αφηρητή χρήση αυτής της βαρυμένης στον τρίτο φθόγγο εκδοχής της μελωδίας που θα υιοθετηθεί αργότερα και από άλλους συνθέτες της παράδοσης. Σύμφωνα με τον Planchart, «ο τροπικός συνδυασμός που χρησιμοποιεί ο Dufay αποτελεί ένα είδος αντιστροφής του τροπικού συνδυασμού που εμφανίζεται σε μία από τις λειτουργίες του Ockeghem που ο Dufay πιθανότατα γνώριζε καλά. Την Missa Caput όπου η φωνή του μπάσου σε Μιξολύδιο σολ υποστηρίζει τις τρεις ανώτερες φωνές που εμφανίζονται σε δώριο/υποδώριο σολ. Κατ' αυτή την έννοια, είναι αρκετά πιθανό ότι η απόφαση του Dufay να προσθέσει μία ύφεση στον οπλισμό της μελωδίας του cantus firmus αποτελεί μέρος του φόρου τιμής που αυτός απέδιδε στον νεότερο συνθέτη». Βλ. Planchart, ό. π., σ. 328.

I. Kyrie

Το πρώτο μέρος (Kyrie) έχει συνολική έκταση –στη μεταγραφή σε σύγχρονη σημειογραφία– 84 μέτρα.⁷⁵ Το αρχικό Kyrie με μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor* (που στη μεταγραφή αντιστοιχεί σε ρυθμό 3/2), καταλαμβάνει τα πρώτα 24 μέτρα της σύνθεσης. Αποτελείται από τρία διαδοχικά επικαλυπτόμενα τμήματα που φέρουν το κείμενο Kyrie Eleison. Το πρώτο, (μμ1-8), εισάγει την μελωδία σε μιξολύδιο που αναφέραμε νωρίτερα στον Cantus και στην οποία εφεξής θα αναφερόμαστε ως θέμα 1.

εικ.5



Ταυτόχρονα με τον Cantus έχουμε είσοδο του Altus και του Ct Bassus που, ως βαθύτερη φωνή, υποστηρίζει την τρίφωνη αντίστιξη έως και την είσοδο του Tenor στο μ.5. Από το σημείο αυτό έως και το τέλος του πρώτου τμήματος, ο T, που εμφανίζει για πρώτη φορά τη μελωδία του cantus firmus, θα σχηματίσει αντιστικτικό ζεύγος με τον C, με τον οποίο και ολοκληρώνει την πρώτη φράση του κειμένου με μία εσωτερική τμηματική καταληκτική χειρονομία στον ισχυρό χρόνο του μέτρου 8 στον finalis σολ. Τμηματική γιατί παρότι η *clausula tenorizans* (c.t.) συμπίπτει με την *clausula cantizans* (c.c.) σε θέση και η δεύτερη τονίζει τον καταληκτικό φθόγγο με μελωδικό σχήμα Landini, η πτωτική ένταση αδυνατίζει αφενός λόγω της διακοπής της *clausula basizans* (c.b.) με τη χρήση παύσης και αφετέρου με την ασύγχρονη *clausula altizans* (c.a) που έχει προηγηθεί. Η επέκταση A και T, λειτουργεί επικαλυπτικά συνδέοντας το πρώτο με το δεύτερο τμήμα.

⁷⁵ Για τις ανάγκες της μελέτης και ανάλυσης του έργου χρησιμοποιείται η ανατύπωση του 1978 (60.103) του Gugliemi (Guillaume) Dufay, *Opera Omnia*, Tomus III Missarum pars altera, Heinrich Besseler ed., Σειρ. Corpus Mensurabilis Musicae 18, American Institute of Musicology, Rome, 1951/1962, στην οποία και θα αναφέρονται όλα τα στοιχεία που παρατίθενται στο κείμενο.

Το δεύτερο τμήμα ολοκληρώνει την τρίφωνη, λόγω απουσίας του T, αντίστιξη, με μία συγχρονισμένη κατάληξη στην *repercussa* του τρόπου στον ισχυρό χρόνο του μ. 15. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η φρύγια κίνηση σε λα που ολοκληρώνει το πρώτο μέλισμα πάνω στη λέξη *Kyrie* του δεύτερου τμήματος και που παρά τον χρωματισμό που προσθέτει δεν λειτουργεί καταληκτικά καθώς αφενός συνεχίζεται και αφετέρου δεν ολοκληρώνει τη νοηματική ενότητα του κειμένου. Το πρώτο θέμα επανέρχεται ελαφρά παραλλαγμένο στον C, ενώ η διαδοχική είσοδος της συνέχειας της μελωδίας *L'Homme armé* από τον T και η επακόλουθη μιμητική είσοδος της κεφαλής του τμήματος του *cantus firmus* από τον Ctb και του αντιστικτικού συμπληρώματος από τον A διαμορφώνουν μια τετράφωνη αντιστικτική χειρονομία, που με σταδιακά πυκνούμενη μελισματική ροή θα οδηγήσει σε μία πτωτική χειρονομία στον *finalis* (sol), στο ισχυρό του μέτρου 23. Ακριβώς στο σημείο που αναμένεται να ολοκληρωθεί η πρώτη νοηματική ενότητα του κειμένου. Σε αυτό το σημείο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε προσεκτικά την πτωτική κατασκευή. Ήδη από το μέτρο 20 έχει αρχίσει να διαφαίνεται καθαρά η δημιουργία δύο παράλληλων αντιστικτικών ζευγών που διαπλέκονται οδηγώντας σε δύο ασύγχρονες καταλήξεις. Το πρώτο ζεύγος, αυτό των C και T, υλοποιεί μια πολύ ιδιαίτερη δίφωνη κατάληξη. Η c.t εμφανίζεται σε τυπική βηματική κάθοδο. Η c.c, εκτελεί ένα ιδιοτυπικό ποίκιλμα πάνω στην προσαγωγική νότα – μοναδικό για ολόκληρη τη λειτουργία. Ο συνδυασμός τους θα μας οδηγήσει στην καταληκτική τέλεια συμφωνία της 8^{ης}. Το δεύτερο ζεύγος, όμως, λειτουργεί αποσταθεροποιητικά. Ο A συμπληρώνει την συνήχηση στο ισχυρό με μια *clausula* που, σε αντίθεση με την τονικά προσανατολισμένη ακουστική –και αισθητική– μας αντίληψη, σχηματίζει ένα ατελές⁷⁶ διάστημα μικρής τρίτης, μεταθέτει τον *finalis* και τελικά καταλήγει να σχηματίζει τέλεια 5 με τον Ctb στην επόμενη θέση. Ο Ctb, αφού πρώτα διακόψει την αναμενόμενη c.b., θα μεταθέσει⁷⁷ την είσοδο του καταληκτικού του μελίσματος για να

⁷⁶ Στο σημείο αυτό, θα ήταν σκόπιμο να υπενθυμίσουμε την ύπαρξη μίας πολύ σημαντικής αντιστροφής. Για την εποχή, τα διαστήματα που συνιστούν καταληκτική τελειότητα –οι “πλήρεις”, όπως θα λέγαμε εμείς σήμερα, συγχορδίες– είναι η 8^η (με τα ισοδύναμά της), δευτερευόντως η 5^η, και ο συνδυασμός τους. Ένα διάστημα 3^{ης}, καθιστά μια καταληκτική συνήχηση ασθενή και, θεωρητικά τουλάχιστον, ακατάλληλη για μία ισχυρή καταληκτική χειρονομία. Έτσι, όπου η c.a. θα εμφανίζει τον τύπο 5-3 θα εκλαμβάνεται ως παράγοντας που δρα αποσταθεροποιητικά, αφαιρώντας βάρος από την ενδεχόμενη συντακτική ισχύ μίας καταληκτικής συνήχησης.

⁷⁷ Το φαινόμενο αυτό, της μετάθεσης της κατάληξης της φωνής που αναλαμβάνει την c. b., που εμφανίζεται σποραδικά και κυρίως σε εσωτερικές τομές, δημιουργεί μία ερμηνευτική ασάφεια. Με δεδομένο ότι στις περισσότερες από αυτές τις περιπτώσεις, η c.t. θα μας δώσει τον *finalis* στο ισχυρό, ολοκληρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την πτωτική συνήχηση, δεν είναι εύκολο να είμαστε σίγουροι για το ποιον τύπο c.b. επιλέγει ο συνθέτης. Για

σηματίζει τελικά, με ακριβώς αντίθετο μελωδικό προφίλ, την προαναφερθείσα 5^η με τον Α. Ο ακροατής προσλαμβάνει την αίσθηση μιας συντακτικής, ήπιας έστω, διαφωνίας κατασκευασμένης από την ασύγχρονη επένθεση δύο τέλειων συμφωνιών. Ένας τέτοιος χειρισμός, που εμφανίζει τα δύο καταληκτικά διαστήματα με ασύγχρονο τρόπο, δεν συνιστά ισχυρή καταληκτική πτώση παρότι αποτελεί μια ξεκάθαρη συντακτική τομή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργεί μάλλον κατατημητικά, ενώ ταυτόχρονα ενεργοποιεί τις αναμονές μας για ένα επερχόμενο τμήμα.⁷⁸

Το επόμενο, μεσαίο τμήμα του Kyrie, (μμ. 25-54) πάνω στο κείμενο *Christe Eleison* εμπλουτίζει με ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο την παράδοση *l'Homme armé*. Ακολουθώντας μια μετρική αλλαγή που διαφοροποιεί ρυθμικά το εμβόλιμο *Christe* θέτοντάς το σε *tempus imperfectum cum prolatio minor*, ο Dufay εισάγει μία ακόμη μελωδία. Πρόκειται για τα τέσσερα πρώτα μέτρα του Cantus που, όπως μας αναφέρει ο Lockwood, παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με το Kyrie VII του Roman Gradual, το επονομαζόμενο *Kyrie de Angelis*.

εικ.6



το αν δηλαδή ο χειρισμός αυτός συνιστά μια c.b. (5-1) που υλοποιείται με έμμεσο τρόπο, ή μια c.b. 8^{ης} που μετατίθεται. Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για έναν σύνθετο χειρισμό που πιθανότατα υπηρετεί ταυτόχρονα πάνω από έναν σκοπούς. Τόσο στη λογική της επιλογής μιας λιγότερο ισχυρής κατάληξης, όσο και σε σχέση με την ανάδειξη ενός καταληκτικού μελίσματος, ή –σε εσωτερικά τμήματα– την ανάδειξη της εισόδου της επόμενης φράσης.

⁷⁸ Προφανώς η γνώση και η αναμονή της συνέχισης του κειμένου, ιδιαίτερα δε σε περιπτώσεις όπως αυτή που εξετάζουμε όπου το κείμενο είναι λειτουργικό-τελετουργικό, αποτελεί μάλλον το σημαντικότερο παράγοντα αναίρεσης της αίσθησης ολοκλήρωσης. Ακολουθώντας τη συλλογιστική του άμεσου συσχετισμού των γλωσσικών και μουσικών δομών που αναπτύξαμε στο πρώτο τμήμα της παρούσας εργασίας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι πιθανότατα ο μηχανισμός αντίληψης των αναμονών στη δραματουργική εξέλιξη ενός έργου απόλυτης μουσικής αποτελεί ιστορικά κληρονομημένο αντανακλαστικό, εξαρτημένο από την αναζήτηση του σημείου συντακτικής ολοκλήρωσης της διακριτής μουσικής δομής που θα αντιστοιχούσε σε μια αρχετυπική ολοκλήρωση λεκτικής νοηματικής ενότητας. Με άλλα λόγια, όταν ο εγκέφαλος μας ακούει μουσικές δομές, τις αντιλαμβάνεται ως λεκτικές κατασκευές χωρίς συγκεκριμένο νοηματικό φορτίο.

Σύμφωνα με τον Lockwood, το μελωδικό αυτό τμήμα που παρατίθεται, πάντα στην ψηλότερη φωνή και στις τέσσερις λειτουργίες⁷⁹, στην αρχή ενός τμήματος, συνήθως μέσα στο Kyrie και μία στο Gloria, φαίνεται να έχει κοινό πρόγονο με το Kyrie de Angelis. Το προγενέστερο παράδειγμα ίσως και το πρωτότυπο αυτής της παράθεσης αποτελεί η έναρξη του Christe στη λειτουργία του Dufay.⁸⁰ Ξεκινώντας από το ρε και παραπέμποντας παροδικά στην αυθεντική τεσιτούρα του τρόπου 1, ένα δίφωνο πέρασμα, που ουσιαστικά αποτελεί συνοδευόμενο μέλισμα του Cantus θα μας οδηγήσει σε μία πρώτη, φρύγια στάση, στοχεύοντας αρχικά με την c.c. και με μελωδικό σχήμα Landini στο λα,(μ. 31) και στη συνέχεια, με τη βοήθεια μίας ανεπαίσθητης επικάλυψης να οδηγήσει σε μια δίφωνη πτώση σε ρε, στην ασθενή θέση του μέτρου 35. Ακολουθεί μία μιμητική είσοδος βασισμένη στην κεφαλή του αρχικού θέματος που θα οδηγήσει σε μία δίφωνη πτώση σε σολ, πάλι με σχήμα Landini, στον ισχυρό χρόνο του μέτρου 40. Στη συνέχεια ο T επαναφέρει τη μελωδία του cantus firmus, εισάγοντας μάλιστα για πρώτη φορά το δεύτερο τμήμα της μελωδίας *L'Homme armé* με την οποία και ο T θα ολοκληρώσει με μία πρώιμη c.t. πάνω σε μια longa που λειτουργεί ως ισοκράτης, την καταληκτική χειρονομία του Christe Eleison. Ο Ctb μπαίνει και αυτός για πρώτη φορά στο Christe στο μέτρο 41. Εκτελώντας αρχικά ένα μέλισμα στην επάνω περιοχή του, σε μικρή απόσταση από τον T, κατέρχεται σταδιακά μετά τη δεύτερη φράση για να καταλήξει με μία c.b. στο τέλος του τμήματος. Οι δύο ανώτερες φωνές εναλλάσσονται αρχικά και τελικά συνδυάζονται σε ένα αντιστικτικό ζεύγος που στο τέλος του τμήματος (μ. 54) θα καταλήξει με μια δίφωνη πτώση σε ρε της μορφής 7-6-8 και μάλιστα με την ενσωμάτωση καθυστέρησης. Στο μεγαλύτερο μέρος του τελευταίου τμήματος και με δεδομένη τη δραματουργική επιλογή της υψηλής τεσιτούρας του T, ο Ctb φαίνεται να λειτουργεί ως βάση του συνηχητικού πλέγματος. Αξίζει σε αυτό εδώ το σημείο να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα δύο αντιστικτικά ζεύγη διαπλέκονται καταλήγοντας στις τέλειες συμφωνίες τους. Παρότι στα δικά μας, τονικά προσανατολισμένα αυτιά το τελευταίο αυτό τμήμα ακούγεται ως μια σχέση V⁴⁻³-I που ίσως να μας προκαλεί ασύμβατους συνειρμούς, η ταυτοφωνία πάνω στο ρε₄ μεταξύ T και του πρώτου Ctb, που εμπεριέχεται ανάμεσα στην 8^η της υψηλής πτώσης, σε συνδυασμό με τη μικρή τρίτη που συμπληρώνει ο δεύτερος εκτελεστής της φωνής του Ctb, δίνει στην τελική χειρονομία την

⁷⁹ Στις λειτουργίες *L'Homme armé* των Dufay, τις δύο του Josquin και την πεντάφωνη του 1570 του Palestrina.

⁸⁰ Βλ. Lockwood, ό.π., σ. 116-119.

αίσθηση μιας αρκετά –αλλά όχι απόλυτα, λόγω της μη συγχρονικότητας του T– ισχυρής κατάληξης, απόλυτα συμβατής με τη γλώσσα της εποχής.

Στο επόμενο καταληκτικό τμήμα του Kyrie (μμ. 55-84) με την επαναφορά του κειμένου Kyrie Eleison ξανά σε μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor*, παρατηρούμε μια μιμητική είσοδο των C, A και Ctb βασισμένη, κατά πάσα πιθανότητα, στην εναρκτήρια θεματική ιδέα του Kyrie de Angelis που όμως δεν φαίνεται να συνεχίζει. Το πρώτο τμήμα της τρίφωνης αυτής χειρονομίας πάνω στο Kyrie οδηγείται σε μία τρίφωνη πτώση στο μ. 66 σε ρε. Το μέλισμα πάνω στη λέξη *eleison*, συνεχίζεται με μία ακόμη τρίφωνη χειρονομία που θα μας οδηγήσει σε μία πτώση σε σολ, στο μέτρο 69. Στο σημείο αυτό, πέρα από την καθυστέρηση στην c.c., έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε την τρίφωνη δομή εστιάζοντας στον χειρισμό του A. Το πήδημα 5^{ns} και ο συγκοπικός χειρισμός της γραμμής του, και μάλιστα σε πλήρη συγχρονισμό με τον C παραπέμπουν πιθανότατα σε μία «πτώση διπλού προσαγωγέα» από την οποία έχει αφαιρεθεί η δεύτερη έλξη.⁸¹ Μια τέτοια ερμηνεία, θα μπορούσε –στη βάση της επίκλησης μιας παλαιότερης πτωτικής δομής– να προσδώσει στην πτώση του μ. 69 μεγαλύτερο συμβολικό βάρος. Στη συνέχεια ο C εισάγει μια μελωδία σε μιζολύδιο που κορυφώνει προσδίδοντας έναν μάλλον κατανοητικό χαρακτήρα στο προτελευταίο αυτό μέλισμα του Kyrie. Ταυτόχρονα με τον παραπάνω χειρισμό, το πρώτο μέρος της μελωδίας του *cantus firmus* εμφανίζεται εμφαστικά στον T, με διπλασιασμένες αξίες, για να καταλήξει, σε ζεύγος με τον C σε μία πρώτη πτώση σε σολ, στο ισχυρό του μ. 78. Την ίδια στιγμή, A και Ctb σε μιμητική αρχική είσοδο, συμπληρώνουν το τετράφωνο πλέον αντιστικτικό πλέγμα. Μια συνδετική είσοδος του Ctb στο μ. 78 οδηγεί στην καταληκτική χειρονομία του πρώτου τμήματος της λειτουργίας. Στο τμήμα αυτό κυριαρχεί μια συνοριστική επαναφορά του πρώτου τμήματος της μελωδίας

⁸¹ Οι επονομαζόμενες “πτώσεις διπλού προσαγωγέα” έρχονται από τα παλιά. Πρόκειται για έναν καταληκτικό μηχανισμό με κυρίαρχη παρουσία καθ’ όλο τον 14^ο αιώνα –ιδιαίτερα για τους γαλλοφλαμανδούς– η χρήση του οποίου σταδιακά ελαττώνεται και στα τέλη του 15^{ου} αιώνα φτάνει να αποτελεί σποραδική ή και σπάνια αναφορά στην παλαιότερη μουσική γλώσσα. Ιδωμένη με διαστηματικούς όρους, η τρίφωνη συνήθως δομή αποτελείται από ένα διάστημα 3^{ns} μεγάλης που, με βάση τη θεωρία της εποχής, καταλήγει σε τέλεια 5^η, και ένα διάστημα 6^{ns} που καταλήγει σε 8^η. Στην πρώιμη πολυφωνία το διάστημα 5^{ns} αποτελεί ένα κυρίαρχο καταληκτικό διάστημα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αποφυγή όξυνσης της τρίτης, που σταδιακά υιοθετείται στην πορεία εξέλιξης της πολυφωνικής μουσικής, δείχνει προς την πλευρά της επικράτησης και, τελικά, κυριαρχίας της καταληκτικής 8^{ns}, έναντι της αρχαϊκής 5^{ns}.

l'Homme armé που καταλήγει με μία τυπική c.t. στο μέτρο 84.⁸² Ταυτόχρονα η c.c σχηματίζει με τον T την καταληκτική τέλεια 8^η ενώ ο A, μετά από μια c.a. με κατάληξη στην 5^η, θα συνεχίσει με ένα μέλισμα (3-4-5), διασπώντας μαζί με τον Ctb την καταληκτική συνήχηση με ένα ασύγχρονο με την 8^η διάστημα 3^η, που τελικά ολοκληρώνεται στο τέλος του μελίσματος του A σε τέλεια 5^η.

II. Gloria in excelsis Deo

Το δεύτερο μέρος της λειτουργίας (Gloria) πάνω στο τυπικό κείμενο της δοξολογίας, έχει –στη μεταγραφή– έκταση 180 μέτρων, με το πρώτο μέρος (μμ. 1-87) σε tempus perfectum prolatio minor και το δεύτερο (μμ. 88-180) σε tempus imperfectum prolatio minor. Το πρώτο τμήμα (μμ. 1-16) αποτελεί μια δίφωνη αντιστικτική ανάπτυξη πάνω στο κείμενο *et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, με τον C να εμφανίζει και πάλι το πρώτο –εναρκτήριο– θέμα και το δίφωνο τμήμα αφού κάνει μία ασύγχρονη τομή στο μ. 11, να ολοκληρώνει με μία δίφωνη πτώση C και T σε σολ στο μ. 16. Μια προανάκρουση του A στο μ. 17 εισάγει το επόμενο, τετράφωνο πλέον, τμήμα στο οποίο οι διαδοχικές φράσεις του κειμένου, ανατίθενται κατά περίπτωση σε διαφορετικά αντιστικτικά ζεύγη, που μέσω έντονων επικαλύψεων διαπλέκουν τις διαδοχικές φράσεις του κειμένου *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* έως και το τέλος της νοηματικής ενότητας ασύγχρονα έως και το μέτρο 34.

Έχει ενδιαφέρον εδώ να παρατηρήσουμε ότι το πλέγμα διαρκών επικαλύψεων των δύο ψηλότερων φωνών, που κινούνται γύρω από το βραδύτερα κινούμενο cantus firmus του τενόρου, υπηρετούν τη ροή του κειμένου που φαίνεται να διασαφηνίζεται περαιτέρω από τους σολιστικούς χειρισμούς του Ctb. Έχει επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον το ότι σε αυτό ακριβώς το σημείο, η κατάληξη του T (μ. 40) αλλά και ολόκληρος ο Ctb (μ. 40-45) αποτελούν παραλλαγμένες εκδοχές της μελωδίας *L'Homme armé*, και μάλιστα –σε ό,τι αφορά την δεύτερη περίπτωση– για πρώτη φορά στο έργο, σε άλλη φωνή (Ctb, μ.41-45). Μία παρεμφερής τεχνική θα χρησιμοποιηθεί και στην επόμενη φράση, *Domine Deus, Rex caelstis, Deus Pater omnipotens*. Ο T, με το 2^ο τμήμα του cantus firmus αποτελεί και εδώ τη φωνή αναφοράς,

⁸² Στη μεταγραφή παρατίθεται η οδηγία για κανόνα με την επεξήγηση «ad medium referas pausas relinquento priores» (Ανάτρεξε στη μέση αφήνοντας τις προηγούμενες παύσεις) που σημειώνεται στο πρωτότυπο.

τουλάχιστον ως την εμφάνιση του Ctb που στο μ. 47, όπου με μία εκτενή λιγκατούρα με τέλειες brevis αναλαμβάνει τη στήριξη του τμήματος. Στο μ. 58 το ζεύγος C-T θα οδηγηθεί σε μια πτώση σε ρε, ενώ οι υπόλοιπες δύο φωνές θα καταλήξουν σε 5^η δύο μέτρα παρακάτω. Οι αποσυγχρονισμένες διαδοχικές καταλήξεις –οι δύο πρώτες σε σολ(μ. 46 και 53) και η δεύτερη σε ρε (μ. 58)– πάνω από τον Ctb θα οδηγήσουν, μέσω μιας σταδιακής αραιώσης, στο τέλος αυτού του τμήματος, στον ισχυρό χρόνο του μ. 64. Ακολουθεί ένα δίφωνο μελισματικό πέρασμα πάνω στην αρχική λέξη *Domine* της επόμενης νοηματικής ενότητας του κειμένου. Έχει ενδιαφέρον το ότι μόνο η αρχή και το τέλος αυτού του δίφωνου αποσπάσματος είναι κατασκευασμένες με μίμηση. Ακόμη μεγαλύτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζει η επόμενη είσοδος του Τενόρου.

Η μελωδία των μέτρων 67-73 με το κείμενο *Jesu Christe*, αποτελεί σε ολόκληρη τη λειτουργία του Dufay, τη μοναδική εμφάνιση υλικού στη φωνή του τενόρου που δεν αποτελεί τμήμα της μελωδίας *L'Homme armé*.

εικ.7



Με εξαίρεση κάποιες μελισματικές επεκτάσεις που συμπληρώνουν το υλικό του cantus firmus, όλο το υπόλοιπο υλικό που θα βρούμε στη φωνή του T, είναι αυτούσιο ή παραλλαγμένο τμήμα της μελωδίας *L'Homme armé*. Πιθανότατα πρόκειται για μία ακόμη αναφορά στο πρόσωπο του Ιησού, που μας οδηγεί προς την κατεύθυνση της συμβολικής ταύτισης του αρματωμένου άνδρα με τον θεάνθρωπο. Ούτως ή άλλως, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Planchart, ολόκληρη η λειτουργία μπορεί να γίνει αντιληπτή στο πλαίσιο ενός ευρύτερου χριστολογικού προγράμματος, κατά το οποίο η μελωδία *L'Homme armé* και ο στοχευμένος χειρισμός των διαφορετικών μορφών και εμφανίσεων της που διατρέχουν ολόκληρο το έργο, αποτελεί έναν ευρύτερο συμβολισμό της παρουσίας του Ιησού (*praesentia Christi*), απόλυτα

συμβατό με την πιθανολογούμενη αφορμή σύνθεσης και το ευρύτερο συμβολικό περιεχόμενο που κατά καιρούς τής έχει αποδοθεί.⁸³

Το παραπάνω τμήμα ολοκληρώνεται χωρίς ξεκάθαρη πτωτική κατάληξη. Και εδώ ο Dufay αποφεύγει να δημιουργήσει μια ξεκάθαρη τομή. Παρότι στο μέτρο 73 μια c.c. θα ακουστεί από τον A πάνω από μια τυπική c.t., ο ιδιότυπος αυτός μελωδικός χειρισμός που επισημάναμε νωρίτερα στο τέλος του Kyrie στον A, (3-4-5) θα εμφανιστεί τώρα στον C που, μαζί με τον A, θα επεκτείνει τη ροή του κειμένου έως μια μάλλον πιο ευδιάκριτη στάση στο μέτρο 75. Η επόμενη φράση του κειμένου, *Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris*, θα μας οδηγήσει στο τέλος του πρώτου τμήματος του Gloria στο μέτρο 87. Και εδώ η ίδια τεχνική της ασύγχρονης κατάληξης των μελωδικών γραμμών θα μας οδηγήσει στον ίδιο τύπο πτώσης με την ασύγχρονη κατάληξη των τέλειων διαστημάτων 8^{ns} και 5ης. Πέρα από την αποσταθεροποιητική λειτουργία της ασύγχρονης τοποθέτησης των τέλειων διαστημάτων που συζητήσαμε με αφορμή το αντίστοιχο καταληκτικό τμήμα του πρώτου Kyrie, είναι σκόπιμο να στρέψουμε την προσοχή μας στην μελωδική κίνηση (5-3-4-5) που εμφανίζεται στον A. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, το σχήμα αυτό αποτελεί τυποποιημένο μελωδικό χειρισμό, η παρουσία του οποίου είναι ιδιαίτερα συχνή στις εσωτερικές –μη τελικές– καταληκτικές πτώσεις. Το σχήμα αυτό στον A λειτουργεί μάλλον αποσταθεροποιητικά. Η μοναδική διαφορά από την καταληκτική πτώση του Kyrie είναι η περισσότερο εμπλουτισμένη *clausula cantizans*.

Το δεύτερο μέρος του Gloria ξεκινάει και αυτό με ένα δίφωνο απόσπασμα. Το κείμενο *qui tollis peccáta mundi, miserére nobis* μέσα από μια σταδιακά πυκνούμενη υφή, ολοκληρώνει την πρώτη του εμφάνιση με μια πτώση στην σολ, με την c.c. με εμπλουτισμένο σχήμα *landini* (μ.97). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο παρουσιάζει ο χρωματισμός του κειμένου με τις παράλληλες 5⁶⁵ που ο συνθέτης επιλέγει να εφαρμόσει πάνω στις «αμαρτίες» (μ. 90). Ακολουθεί μια δεύτερη εμφάνιση του ίδιου κειμένου, μόνο που αυτή τη φορά την διφωνία με τον C αναλαμβάνει ο Ctb –αν και στην ίδια περιοχή με τον A– και η πτώση καταλήγει, στο μ. 105, σε ρε. Επόμενο κείμενο, *súscipe deprecationem nostram*. Εδώ η πρώτη λέξη διαχωρίζεται, διατηρώντας την διφωνία, αυτή τη φορά μεταξύ Ctb και A, που οδηγεί σε μια δίφωνη στάση σε σολ, (μ.109) με μια πολύ ενδιαφέρουσα επένθεση των δύο αντιστικτικών ζευγών, που αξιοποιώντας διαφορετικές συλλαβές με ίδιο όμως φωνήεν μεταβαίνει με απόλυτα φυσικό τρόπο

⁸³ Για το θέμα αυτό, βλ. Planchart, ό. π., σ. 329-330 και την υπ. 90, σ. 329.

σε μία τριφωνία, που τελικά με την σολιστική προσθήκη του Ctb θα οδηγήσει με πλήρεις δυνάμεις στο τέλος της νοηματικής ενότητας στο μέτρο 117. Εδώ c.c. και c.t. λειτουργούν συντονισμένα και μάλιστα με μια επέκταση σε μορφή ισοκράτη. Ο Α εγκαταλείπει αμέσως μετά την ατάκα, προφανώς για να προετοιμάσει την επακόλουθη είσοδό του στην επόμενη φράση ενώ το κυκλικό μέλισμα της 5^{ης} αυτή τη φορά θα εκτελεστεί από τον Ctb και μάλιστα με την τυπική, για αυτόν, μετάθεση της μιας semibrevis.

Το επόμενο τμήμα (μμ.117-132), πάνω στο κείμενο *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*, ξεκινάει με διαδοχική είσοδο στον Α, στην ασθενή κίνηση του μ. 117, στον Ctb στο επόμενο ισχυρό, και στον C στο μ. 120. Ο T αρχικά συμπληρώνει το κείμενο της προηγούμενης ενότητας, ενώ η ανάληψη της καινούργιας φράσης, τον οδηγεί, με παραλλαγμένα τμήματα του cantus firmus έως και την c.t. στο ισχυρό του μ. 132. Πάνω από αυτή τη γραμμή ο Α θα εκτελέσει έναν ιδιαίτερα πλούσιο μελισματικό χειρισμό (μ. 125), ο οποίος μαζί με τον C θα ξεκινήσουν μία διαδικασία ρυθμοποίησης των μελωδικών τους γραμμών που με τη χρήση μετρικών αλλαγών θα οδηγήσουν στην δραματουργική κορύφωση του μέτρου 132. Η c.c. θα ολοκληρώσει ταυτόχρονα με την c.t. Ο Ctb εκτελεί τον πρωιμότερο από τους δύο βασικούς χειρισμούς της clausula basizans, –το πήδημα 8^{ης}⁸⁴– και μέσω μιας επέκτασης σχηματίζει με τις υπόλοιπες φωνές ένα πολύ χαρακτηριστικό για εμάς ακουστικό στιγμιότυπο που προσομοιάζει πειστικά με την πτωτική επέκταση της τονικής που γνωρίζουμε από την γλώσσα της τονικής μουσικής. Μετά από αυτό το χαρακτηριστικό σημείο ακολουθεί ένας ακόμη καινοφανής μηχανισμός. Στο επόμενο τμήμα του κειμένου, *Quóniam tu solus Sanctus, tu solus Dóminus, tu solus Altíssimus*, βασικό όχημα εξέλιξης της μουσικής αποτελεί ένας κανόνας μεταξύ T και Ctb. Με θεματικό υλικό από την τελευταία φράση του πρώτου και τις δύο πρώτες του δεύτερου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé* ο T, ξεκινώντας από το μέτρο 134, σχηματίζει τρεις διαδοχικές κανονικές εισόδους στην ταυτοφωνία με τον Ctb. Σε όλη τη διάρκεια του κανόνα, οι δύο ανώτερες φωνές φέρουν διαδοχικά το κείμενο χωρίς προφανή συσχετισμό και σε αναφορά με τη φωνή του T με την οποία και οι δύο σχηματίζουν αντιστικτικό ζεύγος. Η φράση κλείνει με ασύγχρονες μελωδικές καταλήξεις σε όλες τις φωνές. Η τελευταία εμφάνισή της στον Ctb

⁸⁴ Για την ιστορική εξέλιξη και την ιεράρχηση των επιλογών κίνησης της clausula basizans, βλ. υπ. 54, σελ. 29. Για αναφορά στο συσχετισμό με το ambitus και την αυθεντική ή πλάγια εκδοχή του τρόπου, βλ. Bernhard Meier, ό π., Κεφ. 5, σ. 136.

(μ.150-155) συνδυάζεται με ένα έντονο μέλισμα στην c.c. που εμφανίζεται, κατ' εξαίρεση, στη φωνή του A οδηγώντας σε μια κατάληξη σε ρε, στο μ. 155. Το σημείο αυτό επικαλύπτεται έντονα από την επόμενη φράση επίκλησης στο *Jesu Christe* που ολοκληρώνεται στον T με το τελευταίο, υπολειπόμενο, τμήμα του δεύτερου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé* (μμ. 154-159). Ιδιαίτερο σημείο ενδιαφέροντος, αποτελεί η τετράφωνη συνήχηση στον ισχυρό χρόνο του μ. 158. Η βηματική κίνηση του Ctb φαίνεται να σχηματίζει κάτι κοντινό με αυτό που ο Zarlino είδαμε να περιγράφει ως πτωτική αποφυγή, αντίστοιχη με την γνωστή μας «απατηλή πτώση». Ίσως όχι με ιδιαίτερη ένταση, καθώς ο χρόνος της εμφάνισής είναι βραχύς και δεν ακολουθείται σύντομα από μια ισχυρή καταληκτική συνήχηση, όμως αναμφίβολα, επιδεικνύει τουλάχιστον μια απρόσμενη αλλαγή στην μελωδική στόχευση του Ctb, με αισθητή επίδραση στη ροή της μουσικής.

Ακολουθώντας τη ροή του αντιστικτικού πλέγματος, παρατηρούμε ότι η ασύγχρονη παράθεση των φωνών συνεχίζει και στο τελευταίο τμήμα του Gloria. Το κείμενο *cum Sancto Spiritu: in glória Dei Patris* θα ολοκληρωθεί αρχικά με μία εκτενή και ισχυρά ποικιλμένη c.c. χωρίς όμως καθυστέρηση στο μέτρο 167, και στη συνέχεια –ασύγχρονα για μία ακόμη φορά– στον Ctb, (άρση μ. 170), A (άρση μ. 171) και τέλος T που χρησιμοποιώντας το τελικό τμήμα της μελωδίας του *cantus firmus* θα ολοκληρώσει στο μ. 173. Ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση του τελικού κειμένου στην κάθε φωνή, ξεκινάει ένα μέλισμα στο «Amen» το οποίο θα ολοκληρώσει το Gloria με μια τελική πτώση. Στο μέτρο 180 και οι τέσσερις φωνές καταλήγουν σχηματίζοντας μια πλήρη πτώση. Η c.c. εμπλουτισμένη με εκτενές σύνθετο ποίκιλμα, αλλά και πάλι χωρίς καθυστέρηση, ταυτόχρονα με τις c.a και c.t. Μοναδική διαφοροποίηση, η γνωστή μας μετάθεση κατά ένα *semibrevis* στην κατάληξη της *clausula basizans*.

III. Credo in unum Deum

Το τρίτο μέρος της λειτουργίας (Credo), έχει –στην μεταγραφή– έκταση 281 μέτρων, με το πρώτο μέρος (μμ. 1-109) σε *tempus perfectum prolatio minor* και το δεύτερο (μμ. 110-281) σε *tempus imperfectum prolatio minor*. Και το τμήμα αυτό ξεκινάει με ένα δίφωνο απόσπασμα που και πάλι εισάγει το αρχικό θέμα του C. Φέροντας το κείμενο *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae*, η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με μία δίφωνη φρύγια πτώση μεταξύ C και A σε

λα στο μ. 16. Στο επόμενο τμήμα η διφωνία συνεχίζεται. Με πλήρως κανονική επεξεργασία που διακόπτεται μονάχα για ένα ιδιότυπο καταληκτικό μέλισμα στον C που τελικά καταλήγει σε c.t. (μ. 22), οι δύο φωνές, κινούμενες πολύ κοντά μεταξύ τους, φέρουν το κείμενο *visibiliū omniū*. Οι επόμενες δύο φράσεις στο κείμενο *et invisibiliū* συνεχίζουν τη διφωνία με δύο διαδοχικές κανονικές εισόδους, αυτή τη φορά στην 5^η, που όμως μετά από λίγο εγκαταλείπουν τον κανόνα για να καταλήξουν, με ελεύθερη αντίστιξη, η μεν πρώτη σε 8^η και μικρή τομή στην αλλαγή λέξης (μ.27), η δε δεύτερη, που ολοκληρώνει και τη νοηματική ενότητα, σε μια τυπική κατάληξη 8^{ης}, που ενισχυμένη από έναν ισοκράτη σε σολ από την φωνή του T, λειτουργεί ως σύζευξη με το επόμενο τμήμα.

Η τελευταία αυτή χειρονομία, στον ισχυρό χρόνο του μ. 31, εισάγει στον A για μία ακόμη φορά την εναρκτήρια θεματική ιδέα του Kyrie de Angelis, που συναντήσαμε και στην είσοδο του δεύτερου Kyrie. Το κείμενο *Et in unum Dóminum Iesum Christum* θα οδηγήσει την τετράφωνη πλέον επεξεργασία, σε μια πρώτη κατάληξη, με c.c. χωρίς καθυστέρηση, στο μ. 39. Στη συνέχεια, μια άτυπη μελωδική χειρονομία στην είσοδο του *Cristum* στον A –που μάλλον αντηχεί το κείμενο της *clausula* του C– το ζεύγος T-Ctb, με μεγάλες αξίες πάνω στη μελωδία του *cantus firmus*, αλλά και με μία μεγάλη *ligatura* πάνω στη λέξη *Christum* (Ctb μ. 40-43)⁸⁵, θα επεκτείνουν το κείμενο, με ασύγχρονες καταλήξεις έως και το μ. 46. Την ίδια στιγμή, η επόμενη φράση του κειμένου έχει ήδη μπει από το μέτρο 39, λειτουργώντας ως ένα επεξηγηματικό αντίφωνο που αποδίδει τις ιδιότητες του *μονογενοῦς υιοῦ* (*Filiū Dei unigenitū*) στον Ιησού που μνημονεύεται εμβληματικά από τον Ctb. Αντηχώντας τις δύο χειρονομίες ο T, συνεχίζοντας την χρήση μεγάλων αξιών στην απόδοση του *cantus firmus*, ολοκληρώνει τη φράση, στα μ. 52-54, με μία παραλλαγμένη εκδοχή του καταληκτικού τμήματος του πρώτου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*. Ήδη από το μ. 46, η είσοδος της επόμενης φράσης *et ex Patre natū, ante ómnia sæcula* έχει επικαλύψει την προαναφερθείσα χειρονομία του T. Ξεκινώντας από το ίδιο σημείο (μ. 46), το ζεύγος των C και A, σε μιμητική είσοδο, μελίζουν εναλλάξ πάνω στο κείμενο, κάνοντας όμως αντίστιξη με τον Ctb, που ειδικά προς το τέλος της φράσης, φαίνεται να αποτελεί φωνή αναφοράς. Στο τέλος αυτής της χειρονομίας (μ. 58), σχηματίζεται μια πτώση σε ρε (8^η + 5^η), και πάλι χωρίς καθυστέρηση, που όμως λόγω των επεκτάσεων των c.a. και c.t. χάνει την

⁸⁵ Πρόκειται για τη *ligatura* που συναντήσαμε για μία ακόμη φορά στα μέτρα 46-52 στον Ctb του Gloria, εκεί πάνω στο κείμενο *Deus*. Κατά τα φαινόμενα πρόκειται για θεολογικό συμβολισμό στον οποίο αναφέρεται ο Dufay.

καταληκτική ισχύ της, αφήνοντας ως μοναδική ξεκάθαρη τομή, το ποικιλμένο σχήμα Landini της *clausula cantizans*.

Η επόμενη φράση επαναφέρει τον συγχρονισμό του κειμένου ανάμεσα στις φωνές. Έτσι πάνω στο κείμενο *Deum de Deo, lumen de lumine* φαίνεται να αναπτύσσονται δυο παράλληλα αντιστικτικά ζεύγη. Το πρώτο με την προανάκρουση του C και το δεύτερο τμήμα της μελωδίας του *cantus firmus* από τον T, το οποίο θα κάνει μια πρώτη στάση στο Deo του μ. 65, και αλλάζοντας χαρακτήρα στο *lumine* που κλείνει με μία χαρακτηριστική c.t που ποικίλει το *cantus firmus* (μ.68), θα οδηγήσει, μαζί με τις υπόλοιπες φωνές σε μία συγχρονισμένη κατάληξη σε ρε, στο μ. 72. Το σημείο αυτό, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πρόκειται για μία ισχυρή τομή, ταυτόχρονη σε όλες τις φωνές, στο τέλος της νοηματικής ενότητας του κειμένου. Όμως πέρα από την αναγκαστική – λόγω του *cantus firmus*– κατιούσα βηματική κίνηση στο ρε του T, που θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια c.t., καμία από τις υπόλοιπες φωνές δεν επιδεικνύει τον τυπικό μελωδικό χειρισμό των αντίστοιχων *clausulae*. Θα μπορούσε να είναι μια περίπτωση *cadence rompre*;⁸⁶ Αν ακολουθήσουμε τη συλλογιστική του Berger, η συνήχιση όντως βρίσκεται σε ισχυρή θέση. Εντούτοις, η παρα-προτελευταία και η προτελευταία συνήχιση δεν φαίνεται να δημιουργούν κάποια τάση. Αντίθετα, αν θεωρήσουμε –όπως θα έπρεπε στην περίπτωση μιας διακεκομμένης πτώσης– ως προτελευταία την συνήχιση στο ισχυρό του μέτρου 72, τότε δεν μπορούμε να μιλήσουμε για *clausula tenorizans*. Είναι αλήθεια ότι στα δικά μας τονικά προσανατολισμένα αυτιά, ιδιαίτερα αν οι εκτελεστές επιλέξουν να οξύνουν το φα του C, το ηχητικό αποτέλεσμα μοιάζει με αυτό που έχουμε συνηθίσει να αντιλαμβανόμαστε ως “μισή πτώση σε σολ”. Εδώ όμως το λειτουργικό πλέγμα που θα νοηματοδοτούσε ως σημαντική αυτή την παραδοχή, χρίζει περαιτέρω διερεύνησης. Για λόγους που εξυπηρετούν το δικό του δραματουργικό πλάνο, ο Dufay επιλέγει, σε αντίθεση με τις έντονες επικαλύψεις και τις διαπλοκές των γραμμών με τις ασύγχρονες καταλήξεις του προηγούμενου μέρους, να καταλήξει στο τέλος ενός μάλλον σημαντικού τμήματος του κειμένου, στο ρε του μ. 72. Τη *percussa* δηλαδή του τρόπου που χρησιμοποιεί. Μάλιστα το μουσικό κείμενο φαίνεται απλά να διολισθαίνει προς αυτή την κατεύθυνση, χωρίς τη χρήση των μηχανισμών προετοιμασίας που καταδεικνύουν μια τυπική πτώση. Επιπρόσθετα, αντί για 6ⁿ που οδηγεί σε 8ⁿ, έχουμε την 3ⁿ (μεταξύ T και Ctb) –που εδώ δεν θα μπορούσε να είναι μικρή– να οδηγεί σε ταυτοφωνία,

⁸⁶ Βλ. Bourgeois, παραπάνω σ. 27.

ενισχύοντας την ήχηση της 3^{ης} και της 5^{ης} στην τελική συνήχηση. Ίσως η θέση του συγκεκριμένου στιγμιότυπου στο λειτουργικό ή και τελετουργικό πλάνο της λειτουργίας θα μπορούσε να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τις συνθετικές του επιλογές του Dufay. Σε κάθε περίπτωση, το μόνο που μπορούμε να πούμε με ασφάλεια είναι ότι πρόκειται για μία δομικά σημαντική χειρονομία.

Πράγματι το Credo συνεχίζει με αλλαγή υφής. Το επόμενο τμήμα επαναφέρει τη διφωνία του αρχικού μέρους. Το κείμενο, *verum de Deo vero*, σε κοντινή απόσταση και με επικάλυψη των τομών των μελισμάτων στην αλλαγή των λέξεων, οδηγεί σε μία δίφωνη πτώση σε σολ στο μ. 81. Εκεί, το ζεύγος C-A δίνει τη σκυτάλη στον T που παραλλάσσοντας το *cantus firmus* θα μας εισαγάγει σε ένα μάλλον αντιθετικό τμήμα. Η μετρική αλλαγή του μ. 82 που φαίνεται να προσδίδει χαρακτηριστικά ισορρυθμικού χειρισμού στην αντιστικτική πλοκή θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένας συμβολικός σχολιασμός του κειμένου *génitum, non factum, consubstantiálem Patri per quem ómnia facta sunt*, ιδιαίτερα στην έννοια του «ομοουσίου». Το τμήμα θα καταλήξει σε μία πολύ ενδιαφέρουσα πτώση, με ταυτόχρονη ρυθμική αλλαγή στο ισχυρό του μ. 93. Στο σημείο αυτό ο C θα ολοκληρώσει με πειστικό τρόπο χρησιμοποιώντας ένα συγκοπικό χειρισμό πριν από το αναμενόμενο, για τον Dufay, σχήμα *landini*. Αν αγνοήσουμε το κείμενο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο A ανεβαίνει βηματικά υλοποιώντας μία άτυπη⁸⁷ για τον Dufay *clausula tenorizans*, ενώ ο T μαζί με τον Ctb υλοποιούν ταυτόχρονα τις δύο διαφορετικές εκδοχές της c.b. Ο χειρισμός αυτός καθιστά τη συγκεκριμένη συνήχηση στο ισχυρό του μ. 94 μία πλήρη, για εμάς, “συγχορδία”, η αίσθηση της οποίας είναι κάθε άλλο παρά καταληκτική. Επιπρόσθετα, βλέποντας πιο προσεκτικά, θα παρατηρήσουμε ότι οι A και Ctb, ολοκληρώνουν το κείμενο τους μια ατελή και αντίστοιχα μια τέλεια *semibrevis* νωρίτερα, σχηματίζοντας μια τέλεια 5^η και μάλιστα, σε ό,τι τουλάχιστον αφορά τον Ctb, στον απόηχο της προηγούμενης ισορρυθμίας.⁸⁸

⁸⁷ Ας αναφέρουμε ενδεικτικά ότι σε σύνολο δέκα πτωτικών καταλήξεων στο *Kyrie* της λειτουργίας, η τυπική *clausula tenorizans* (2-1) εμφανίζεται απαρэгκλιτα και στις δέκα.

⁸⁸ Με αφορμή το σημείο αυτό θα ήταν ίσως σκόπιμο να επαναλάβουμε το πόσο μεγάλη σημασία έχει η οπτική της ανάλυσης για τα έργα αυτής της περιόδου. Η καταληκτική επενέργεια των *clausula* είναι σαφής και διαρκώς παρούσα. Αν όμως κανείς επιλέξει να προτάξει την οπτική της κάθετης σύμπτωσης των φωνών στην αναζήτηση του σημείου τομής ή κατάληξης ενός πολυφωνικού αποσπάσματος, ιδιαίτερα σε αυτή την περίοδο που η οπτική αυτή, έστω και αν εμφανίζεται, δεν έχει ακόμη εδραιωθεί, χάνει ενδεχομένως ένα σημαντικό κομμάτι του εύρους και της τεχνικής δεινότητας με την οποία τα έργα αυτά φαίνεται να είναι κατασκευασμένα.

Στο επόμενο τμήμα, το κείμενο *Qui propter nos homines et propter nostram* εισάγεται με ένα ταυτόχρονο διπλό μέλισμα ανάμεσα στον Ctb και τον A, με τον Ctb να ξεκινάει πάνω από τον A και αφού διασταυρωθεί μαζί του να καταλήγει σε πτώση 8^{ns} σε ρε στο ισχυρό του μ. 96. Η μελωδία του Ctb αποτελεί έντονη παραλλαγή της μελωδίας *L'Homme armé*. Σε αυτή την έντονη χειρονομία θα απαντήσει ο C, επαναφέροντας, για μία ακόμη φορά, το αρχικό θέμα του Kyrie που μαζί με την αντίστιξη του A θα οδηγήσουν σε μία clausula σε σολ στο μ. 99. Το τελευταίο τμήμα του πρώτου μέρους του Credo, με κείμενο *salutem descendit de caelis*, θα εισαχθεί με έναν εκτενή ισοκράτη του T που θα οδηγήσει σε μια έντονα παραλλαγμένη εκδοχή του cantus firmus πριν την καταληκτική c.t. Την ίδια στιγμή, το αρχικό θέμα του Kyrie θα ακουστεί για μία ακόμη φορά από τον C. Η τελική χειρονομία του C θα οδηγήσει μετά από ένα εντυπωσιακό διπλό ποίκιλμα, στο ισχυρό του μ. 109. Στο ίδιο σημείο θα καταλήξει μια τυπική c.t, ενώ η c.a θα εμφανίσει και πάλι τον μελωδικό τύπο (5-3-4-5). Τέλος, μία ιδιότυπη c.b. σε διπλή ήχηση –όπως και στο τέλος του *Christe eleison*– θα μοιράσει τους χορωδούς, αυτή τη φορά σε ταυτοφωνία με τον T και σε 5ⁿ πάνω από αυτόν.

Προχωρώντας στο επόμενο τμήμα, συναντούμε δύο σημαντικές διαφοροποιήσεις. Όπως και στα προηγούμενα δεύτερα μέρη έτσι και εδώ έχουμε μετρική αλλαγή σε tempus imperfectum prolatio minor. Η δεύτερη αφορά στο χαρακτήρα του τρόπου. Ολόκληρο το δίφωνο απόσπασμα πάνω στο κείμενο *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine* φαίνεται να κινείται σε μιξολύδιο (7-8). Η αρχική διφωνία φαίνεται να ενσωματώνει έναν εκτενή κανόνα στην 8ⁿ (μ. 118-125). Στη συνέχεια ο κανόνας διακόπτεται, παρότι η κάθε νέα λέξη του κειμένου συνεχίζει να μπαίνει με μίμηση. Η χειρονομία ολοκληρώνεται με μια πτώση σε ντο, με τυπικό χειρισμό των clausulae στον ισχυρό χρόνο του μ. 132. Αφήνοντας πίσω μας τα θεία, στο επόμενο τμήμα επιστρέφουμε πίσω στα ανθρώπινα, σε δώριο. Μετά από την τρίφωνη είσοδο του «*et homo factus est*», η πλοκή γίνεται και πάλι δίφωνη. Σε αυτό το τμήμα ο A θα συμπλεύσει με τον Ctb, οδηγώντας μετά από ένα εκτενές μέλισμα σε μια τυπική πτώση 8^{ns} αρχικά στη ρε, στο ισχυρό του μ. 144 και κατόπιν στη σολ (μ. 146).

Το επόμενο τμήμα *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est*, με το έντονα δραματικό συμβολικό του φορτίο, θα ανατεθεί σε ολόκληρη τη χορωδία. Οι κοντινές σε απόσταση διαδοχικές είσοδοι του κειμένου σε κάθε φωνή, δημιουργούν ιδιαίτερη ένταση, ενώ περιπτώσεις προστριβών, όπως αυτή του sib στον Ctb του μ. 147 με το σι του μ. 148

στον C. χρωματίζουν κατάλληλα το Crucifixus. Το τμήμα ολοκληρώνεται με μία πλήρη τετράφωνη πτώση σε σολ (μ. 159), με την 5^η του Ctb να μετατίθεται λειτουργώντας ως προανάκρουση και συνδέοντάς μας με το επόμενο τμήμα. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι το τέλος του Crucifixus αποτελεί την πρώτη “γυμνή” πτώση 8^{ης} σε πάνω από δύο φωνές που εμφανίζεται στο έργο.

Η επόμενη φράση *et resurrexit tertia die, secundum Scripturas* συνεχίζει την αφηγηματική ροή του κειμένου, ενώ στο τέλος της φράσης η μελωδία του cantus firmus στον τενόρο εμφανίζεται σε έντονη μελισματική παραλλαγή. Το τμήμα καταλήγει με πτώση σε σολ –τρίφωνη, χωρίς c.b.– που συγχωνεύεται με την είσοδο του επόμενου τμήματος (μ. 168). Το επόμενο τμήμα, *et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris* εισάγει μια μετρική αλλαγή –χαρακτηριστική για αυτό το σημείο του κειμένου– που μέσα από ασύγχρονες καταλήξεις των φωνών και την επικάλυψη με το επόμενο τμήμα, δημιουργεί ένα πλέγμα που βοηθάει στην εξέλιξη της ροής του κειμένου. Στην ίδια λογική, και με όλο και πιο έντονο τον διαχωρισμό σε δύο αντιφωνικές ομάδες ανάμεσα στις δύο ανώτερες και τις δύο κατώτερες φωνές, η ροή του κειμένου θα συνεχίσει μέχρι το μέτρο 204. Ο C και ο A κινούνται με κατά βάση συλλαβικά περάσματα, λόγω πιθανότατα της πυκνότητας του κειμένου. Σε αυτό το σημείο μελίσματα εμφανίζονται μόνο σποραδικά ενώ κυριαρχούν οι επικαλυπτόμενες ασύγχρονες τομές στο τέλος κάθε φράσης. Ο T φέρει τη μελωδία του cantus firmus με μεγάλες κυρίως αξίες ενώ ο Ctb λειτουργεί συμπληρωματικά, αναλαμβάνοντας εμφανέστερο ρόλο στα σημεία που ο T σιωπά. Έχοντας καλύψει το κείμενο *Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre filioque procedit*, το τμήμα αυτό θα ολοκληρωθεί με μια τρίφωνη πτώση σε 8^η και 5^η (μ. 204), καθώς η συντομευμένη εκδοχή του κειμένου που ανατίθεται στον Ctb ολοκληρώνεται ένα μέτρο νωρίτερα.

Το επόμενο τμήμα του κειμένου, *Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur.*, μας γυρίζει και πάλι σε δίφωνη γραφή σε κανονική είσοδο, αυτή τη φορά στην 5^η. Μετά από μία ασθενή κατάληξη, ο A θα υποκατασταθεί από τον Ctb. Το υπόλοιπο κείμενο αυτής της νοηματικής ενότητας, *qui locutus est per Prophetas*, έχοντας υποστεί μετρική αλλαγή, θα ολοκληρωθεί με ένα εκτενές μέλισμα με τυπική clausula σε 8^η, στο ρε του μέτρου 222. Στο επόμενο τμήμα, η επίκληση *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam* θα μας

φέρει και πάλι, σταδιακά, στην τετράφωνη γραφή. Η φράση θα ολοκληρωθεί στο μέτρο 232 με μια ιδιαίτερα πλούσια c.c., μία τυπική c.t , την c.a. να οδηγεί σε 3^η χωρίς όμως την επαναφορά στην 5^η, και για μια ακόμη φορά την c.b. να μετατίθεται για να εισαγάγει καινούργιο κείμενο. Το κείμενο της ομολογίας που ακολουθεί, *Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*, παραθέτει τις διαδοχικές φράσεις χαλαρά διαχωρισμένες, με δύο καταταμητικές clausulæ στα μ. 237 και 241⁸⁹, που όμως λόγω της ταχύτητας του κειμένου απορροφώνται από την κλιμακούμενη ροή. Η είσοδος του *Et exspecto* (μ.242) σηματοδοτεί την έναρξη μιας διαδικασίας που θα οδηγήσει στην κορύφωση του *resurrectionem mortuorum*, με την σολιστική αποφώνηση από τον Ctb (μ. 250-252) και την επακόλουθη διατήρηση της έντασης έως και την clausula του μ. 259. Στην ουσία, η κατάληξη αυτή αφορά τον C και τον T –οι άλλες δυο φωνές συνεχίζουν την φράση που ξεκίνησαν νωρίτερα– και δεν είναι τίποτε παραπάνω από μία παροδική τομή στη ροή του κειμένου, που λειτουργεί μάλλον αποκλιμακωτικά ενόψει της επικείμενης κατάληξης του μ. 263. Εδώ μια μη ποικιλμένη τρίφωνη πτώση θα σηματοδοτήσει το τέλος του κειμένου ενώ ταυτόχρονα θα μας εισαγάγει στο καταληκτικό μέλισμα του Amen.⁹⁰

Ολοκληρώνοντας το τρίτο και μεγαλύτερο τμήμα της λειτουργίας, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης αποδυναμώνει το καταληκτικό προφίλ της συνήχησης. Η c.c. στον A, έρχεται σε ταυτοφωνία με την c.t. που έχει ανατεθεί στην χαμηλή περιοχή του C, ενώ η c.b. εκτελεί στον T την κατιούσα μορφή της. Ο Ctb, με την τυπική, κατά τα φαινόμενα, προανάκρουση, εισάγει το Amen. Σε αυτό το ακροτελεύτιο τμήμα του Credo, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τη διαφορετική υφή των δυο διαδοχικών τμημάτων που το απαρτίζουν. Ένα πυκνό και έντονα αντιστικτικό τμήμα ολοκληρώνει την πρώτη χειρονομία στο τέλος του μ. 269. Μετά από μια μικρή τομή, και μια όχι και τόσο τυπική τρίφωνη πτώση, το επόμενο τμήμα εμφανίζεται αρχικά σχεδόν εξ' ολοκλήρου ομοφωνικό, για να εξελιχθεί σταδιακά σε ένα ήπιο αντιστικτικό πλέγμα, που επαναφέροντας τη ροή της μουσικής στην αρχική της ταχύτητα θα οδηγήσει στην καταληκτική πτώση του μέρους.

⁸⁹ Ένας ενδιαφέρων συνδυασμός δύο ποικιλματικών και δύο διαβατικών κινήσεων στην εξέλιξη της δεύτερης clausula θα μας θυμίσει έντονα τη σύνδεση I-VII⁶-I⁶ της τονικής μουσικής γλώσσας, εδώ χωρίς την I⁶ καθώς ο T περνάει κάτω από τον Ctb δίνοντας το σολ ως χαμηλότερη νότα της συνήχησης.

⁹⁰ Η περίπτωση αυτή μοιάζει ιδιαίτερα με την πτώση στο καταληκτικό τμήμα του Kyrie (μ.69). Σε αυτό εδώ το σημείο, πάνω από μία c.t. σχηματίζεται μία άτυπα ποικιλμένη c.c. που εντούτοις καταλήγει στον αναμενόμενο στόχο, και με τον A να εμφανίζει μελωδικό προφίλ τυπικό για μία c.c. σε re και μάλιστα με σχήμα Landini.

IV. Sanctus

Το πρώτο τμήμα του Sanctus, πάνω στο κείμενο *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, αποτελείται από 54 μέτρα σε tempus perfectum prolatio minor. Το τροπικό πλάνο της σύνθεσης παραμένει το ίδιο με το αρχικό. Δώριος μεταφερμένος με τον C χωρίς ύφεση, σε μιξολύδιο. Το εναρκτήριο, δίφωνο και πάλι, μέλισμα πάνω στο *Sanctus* ξεκινάει με το πρώτο θέμα του C που διακρίνει τις εισόδους όλων των κύριων μερών της λειτουργίας και μετά από μια αυτόνομη c.c. που ολοκληρώνει μια πρώτη βραχεία επίκληση στον C ολοκληρώνεται μαζί με το συνεχιζόμενο μέλισμα του A, καταλήγοντας σε μια πτώση σε ρε, με καθυστέρηση και σχήμα landini, στον ισχυρό χρόνο του μέτρου 11. Ακολουθεί ένα δεύτερο Sanctus που δομείται πάνω στην πρώτη εμφάνιση της μελωδίας *L'Homme armé* στον T. Το τμήμα αυτό, που αποτελείται από επικαλυπτόμενα μελίσματα που μοιράζονται στις υπόλοιπες φωνές, διαχέεται με ασύγχρονες καταλήξεις στο ρε πάνω από το σολ του T. Εντούτοις, στο μέτρο 29 εμφανίζει μία αξιοσημείωτη καταταμητική πτώση. Στο σημείο αυτό, μία c.c. με ποικιλμένο σχήμα landini, αλλά χωρίς καθυστέρηση, θα συγχρονιστεί με μια c.t. του τύπου (2-3) και τους δύο διαφορετικούς τύπους c.b. μοιρασμένους στις φωνές του T. και του Ctb.⁹¹ Μετά από την τομή, ένα επόμενο μέλισμα στο *sanctus* θα συνεχίσει, επικαλύπτοντας την είσοδο του *Dominus* στον ισχυρό χρόνο του μ. 34.

Το επόμενο τμήμα (μ. 35-54) παρουσιάζει μεγάλο κατασκευαστικό αλλά και συντακτικό ενδιαφέρον. Σε επίπεδο κατασκευής, ένας κανόνας πάνω στο δεύτερο τμήμα της *L'Homme armé* μεταξύ Ctb και T διατρέχει ολόκληρο το τμήμα και διακόπτεται μονάχα για το τελευταίο καταληκτικό μέλισμα. Πάνω σε αυτόν, οι δύο ανώτερες φωνές αναπτύσσουν ένα δίφωνο αντιστικτικό πλέγμα που εξελίσσεται πάνω στο κείμενο *Dominus Deus*, κλιμακώνοντας σταδιακά, πριν ολοκληρωθεί με ένα πυκνό μέλισμα πάνω στο καταληκτικό *Sabaoth*. Η καταληκτική χειρονομία στην ουσία αποτελείται από τη σύμπτωση δύο παράλληλων μελισμάτων, με ποικιλμένες τόσο την c.c. όσο και –για πρώτη φορά– και την c.t, στον A να καταλήγει με τον μελωδικό τύπο 3-4-5, πάνω από την τενούτα του T, και τον finalis του Ctb. Είναι αυτή ακριβώς η εμφάνιση στην c.t. ενός μηχανισμού που έως τώρα είχαμε επισημάνει ως

⁹¹ Η πτώση αυτή παρουσιάζει χαρακτηριστική ομοιότητα με την πτώση στο μ. 94 του Credo και επιπρόσθετα φαίνεται να υπηρετεί την ίδια συντακτική λειτουργία. Είναι επίσης καταταμητική.

χαρακτηριστικό της c.a., που μας επιτρέπει να γενικεύσουμε θεωρώντας πλέον το συγκεκριμένο χειρισμό χαρακτηριστικό της πτώσης ως σύνολο.

Το επόμενο, δεύτερο μέρος του Sanctus, πάνω στο κείμενο *Pleni sunt caeli et terra gloria tua*, είναι τρίφωνο. Ξεκινά εισάγοντας την αρχή από το θέμα του δεύτερου Kyrie, με μία δίφωνη επεξεργασία από τους C και A, πάνω στο *Pleni sunt caeli*, που ολοκληρώνεται με μία ελαφρά ποικιλμένη πτώση σε σολ, χωρίς καθυστέρηση, στο ισχυρό του μ. 67. Ακολουθεί μια νέα μελισματική επεξεργασία, από τις ίδιες φωνές, πάνω στο *et terra*, που καταλήγει με μία φρύγια πτώση σε λα, στο ισχυρό του μ. 77. Η χορωδία διαφοροποιείται με την αντικατάσταση του C από τον T, που σε ένα νέο μέλισμα θα ολοκληρώσει δύο διαδοχικές φράσεις, με δύο αντίστοιχες δίφωνες πτώσεις αρχικά σε ρε, με καθυστέρηση και σχήμα landini, στο μ. 82, και κατόπιν σε σολ, με καθυστέρηση στο μ. 86. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε την επιλογή της σταδιακής πύκνωσης των δύο διαδοχικών καταληκτικών ποικιλμάτων της c.c., που όπως φαίνεται και από τον χειρισμό, συνιστούν παράγοντα αύξησης της δραματουργικής έντασης. Το επόμενο καταληκτικό τμήμα του Sanctus ξεκινάει με έναν τρίφωνο κανόνα πάνω στο *gloria tua*. Το πρώτο μέλισμα διακόπτεται με το τέλος της έκθεσης και των τριών φωνών, με μία τυπική τρίφωνη πτώση σε σολ, με χρήση καθυστέρησης στο μ. 93. Στη συνέχεια εμφανίζεται μια δεύτερη πτώση σε ρε με μεγαλύτερο βαθμό εμπλουτισμού και χρήση καθυστέρησης, στο μ. 96. Ακολουθεί το καταληκτικό μέλισμα πάνω στο *tua* που ολοκληρώνει το τμήμα με μια ακόμη πτώση, με τυπικό χειρισμό στις c.c. και c.t. και την c.a. σε ένα γνώριμο σχήμα που, με μια χειρονομία Landini, θα οδηγήσει από την 3^η στην 5^η της καταληκτικής συνήχησης.

Ακολουθεί το πρώτο *Osanna*, σε τετράφωνη επεξεργασία και με μετρική αλλαγή σε *tempus imperfectum prolatio minor*. Όλες οι φωνές μπαίνουν ταυτόχρονα, εμπλουτίζοντας μελισματικά την αργή ροή του *cantus firmus*. Μια πρώτη κατατημητική πτώση σε σολ εμφανίζεται στις τρεις ανώτερες φωνές του μέτρου 112. Εδώ η c.c. βρίσκεται στον A, ενώ ο C ουσιαστικά διπλασιάζει το λα του T πριν οδηγήσει, με ποίκιλμα και ανιούσα βηματική κίνηση, στο sib.⁹² Ο Ctb, που έχει ολοκληρώσει το μέλισμά του στο ισχυρό του μ. 110, εισάγει το καταληκτικό «*in excelsis*» που μετά από μια προσωρινή στάση στο μ. 116 θα ολοκληρώσει το τμήμα με μια ταυτόχρονη, ισχυρά καταληκτική αν και μη ποικιλμένη πτώση με καθυστέρηση, στον finalis σολ του μέτρου 124.

⁹² Ουσιαστικά εδώ έχουμε ταυτόχρονη εμφάνιση και των δύο τύπων c.t. (2-1) και (2-3).

Το Benedictus, τέταρτο τμήμα του Sanctus, αποτελεί ένα σχετικά ήπιο εμβόλιμο πριν από το δραματικό τελευταίο μέρος. Σε αυτή τη λειτουργία ο Dufay επιλέγει να το χειριστεί ως μία εξ' ολοκλήρου δίφωνη επεξεργασία ανάμεσα στον Α και τον C. Παρότι δίφωνο και με σχετικά μικρή έκταση (36 μέτρα), το τμήμα αυτό ενσωματώνει αρκετά δεξιοτεχνικά στοιχεία. Η επεξεργασία ξεκινά με ένα ταυτόχρονο μέλισμα στο *Benedictus*, με τον C να εισάγει ξανά την αρχή του δεύτερου Kyrie. Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με μια πτώση σε σολ, με καθυστέρηση και σχήμα landini (μ. 135), με τον C να εμφανίζει ποικιλήνη κατάληξη αλλά και επέκταση που οδηγεί στην 5^η. Ακολουθεί το επόμενο τμήμα που εισάγεται με μίμηση, πάνω στο *qui*, για να καταλήξει σε μία πτώση σε ρε, στο μ. 140. Πανομοιότυπο ποίκιλμα με την πρώτη c.c., ενώ αυτή τη φορά η επέκταση ανατίθεται στον Α. Η επόμενη μιμητική είσοδος, πάνω στο *venit*, είναι εκτενέστερη, ενώ συνοδεύεται και από μετρική αλλαγή. Το τμήμα αυτό, με έντονα τα ισορρυθμικά χαρακτηριστικά, διακόπτεται από μία πτώση σε σολ, με καθυστέρηση και σχήμα landini στο μ. 146, για να ολοκληρωθεί τελικά με μια δίφωνη πτώση σε σολ, με καθυστέρηση, στο τέλος του μ. 153. Η επόμενη είσοδος, στην τελευταία λέξη *Domini* του κειμένου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η είσοδος των τεσσάρων πρώτων φθόγγων του μελίσματος γίνεται ταυτόχρονα και από τις δύο φωνές ενώ μια μικρή ελάττωση του τέταρτου φθόγγου του, οδηγεί τον Α σε μίμηση της αρχικής εισόδου του C. Στη συνέχεια, η ουσιαστικά καθ' ολοκληρία κανονική επεξεργασία θα οδηγήσει στην κατάληξη του τμήματος με μία λιτή δίφωνη πτώση, με καθυστέρηση, σε σολ.

Ολοκληρώνοντας το Sanctus ακολουθεί το πέμπτο και τελευταίο τμήμα του, το δεύτερο *Osanna*. Και εδώ, όπως και στο πρώτο *Osanna*, έχουμε τετράφωνη επεξεργασία και μετρική αλλαγή σε tempus imperfectum prolatio minor. Το πρώτο σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του τμήματος είναι η πλήρης εμφάνιση της μελωδίας *L'Homme armé* σε όλο το μήκος του T και μάλιστα για πρώτη φορά χωρίς καμία επεξεργασία.⁹³ Έτσι, παράλληλα με τον T, όλες οι υπόλοιπες φωνές εκτελούν ένα παράλληλο μέλισμα πάνω στο *Osanna* που ολοκληρώνει την

⁹³ Όπως επισημαίνει και ο Planchart, για την εμφάνιση της μελωδίας στο δεύτερο *Osanna*: «Είναι η πρώτη φορά που η μελωδία ακούγεται μετά τον καθαγιασμό του άρτου και την ανύψωση. Η μελωδία *L'Homme armé* παρουσιάζεται για πρώτη φορά εντελώς χωρίς ποικίλματα, σε ένα τμήμα της λειτουργίας. Έτσι αν με αυτόν τον τρόπο ο αρματομένος άνδρας εξισώνεται με τον Χριστό, η «*praesentia Christi*» έχει ολοκληρωθεί, ακριβώς στο πρώτο τετράφωνο τμήμα της λειτουργίας που θα εκτελούταν στην τελετή, αμέσως μετά την ανύψωση του καθαγιασμένου άρτου, όπου σύμφωνα με το δόγμα της μετουσίωσης, ο Χριστός είναι τώρα φύσει παρών στην εκκλησία. Βλ. Planchart, ό.π., σ.330.

πρώτη χειρονομία με μία τρίφωνη πτώση σε σολ, χωρίς καθυστέρηση αλλά με πτώση landini στο μ. 170. Στη συνέχεια ο Cbt, προανακρούοντας το επόμενο τμήμα του cantus firmus εισάγει τη δεύτερη χειρονομία, προσθέτοντας το κείμενο *in excelsis* που, αρχικά με μία clausula fuggita στο μέτρο 177 και στη συνέχεια με ασύγχρονες καταλήξεις και διαδοχικές επικαλύψεις στις υπόλοιπες φωνές, θα ολοκληρώσει το μέρος με μια πλήρη καταληκτική πτώση στο μ. 196. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι παρότι πλήρης –μόνο με τέλειες συμφωνίες– και τυπική σε ό,τι αφορά τον χειρισμό των επιμέρους clausulæ, η πτώση παραμένει λιτή και χωρίς καθυστέρηση.

V. Agnus Dei

Το πέμπτο και τελευταίο μέρος της λειτουργίας (Agnus Dei) έχει έκταση, στη μεταγραφή, 131 μέτρα και αποτελείται από τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα, σε tempus perfectum prolatio minor (μ.1-39), φέρει το κείμενο *Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis*. Για μία ακόμη φορά ο Dufay επιλέγει να ξεκινήσει με δίφωνη επεξεργασία. Ο C, που και πάλι φέρει τη μελωδία του αρχικού Kyrie, κινείται σε συνδυασμό με έναν λιγότερο κινητικό A, ολοκληρώνοντας την πρώτη χειρονομία στο ισχυρό του μέτρου 5, με μία ελαφρά ποικιλμένη και με καθυστέρηση c.c. Στο σημείο αυτό η λειτουργία γίνεται και πάλι τετράφωνη, με τον T να εισάγει την μελωδία *L'Homme armé*, την οποία και θα φέρει αδιάλειπτα, παρουσιάζοντάς την ολοκληρωμένη μέχρι το τέλος του τμήματος.

Η επόμενη φράση, πάνω στο κείμενο *qui tollis* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τις τεχνικές χρωματισμού του κειμένου που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Αμέσως μετά την είσοδο του T, τόσο ο Ctb όσο και ο A, κινούμενοι σε ιδιαίτερα υψηλή τεστιτούρα, γύρω από το ντο, μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτοί, ως λεκτικός χρωματισμός στο *qui tollis*. Μετά από το μ. 9 η τετράφωνη επεξεργασία θα επιστρέψει στο σύνηθες τροπικό περιβάλλον καταλήγοντας, στο μ. 13, σε μία τρίφωνη, μάλλον τυπική πτώση σε σολ. Χωρίς διακοπή από την προηγούμενη φράση, ο Ctb θα προαναγγείλει την φράση του cantus firmus που ακολουθεί στον T, εισάγοντας την επόμενη φράση του κειμένου *peccata mundi*. Η είσοδος αυτή, οδηγεί ολόκληρο το τμήμα σε μία έντονα χρωματισμένη περιοχή, με εδραίωση της βαρυμένης δ^{ns} (miδ) του τρόπου. Η φράση θα συνεχίσει χωρίς διακοπή μέχρι και την καταληκτική πτώση του

τμήματος, στο μ. 39. Στη φράση αυτή, αξίζει να σημειώσουμε την εμφάνιση μιας έντονα παραλλαγμένης εκδοχής τμημάτων της μελωδίας από τον Ctb στην είσοδο της λέξης *mundi* στο μέτρο 22. Το επόμενο τμήμα, πάνω στο κείμενο *miserere nobis* εισάγει διαδοχικά όλες τις φωνές με εκτενές μέλισμα μέχρι και το τέλος της φράσης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζουν τα μ. 31-32. Σε αυτό το σημείο ακούμε μία ακόμη, έστω και μη ολοκληρωμένη υπόμνηση του αρχικού θέματος του Kyrie, ενώ την ίδια στιγμή ο A υφίσταται παροδικά ρυθμική αλλαγή. Ολοκληρώνοντας το τμήμα, μια βραχεία μίμηση της αρχής, και πάλι, του Kyrie (μ. 35-36) θα μας οδηγήσει στην κατάληξη του τμήματος, με μια πλήρη, τετράφωνη καταληκτική πτώση, με έντονα ποικιλμένη c.c. χωρίς καθυστέρηση, τις c.t. και c.b. σε τυπικό χειρισμό και την c.a. να ολοκληρώνει το τμήμα με το γνωστό σχήμα (5-3-4-5).

Και το δεύτερο τμήμα θα ακολουθήσει το ίδιο κείμενο, εδώ όμως η επεξεργασία είναι τρίφωνη και σε *tempus imperfectum prolatio minor*. Το τμήμα ξεκινάει με έναν δίφωνο κανόνα στην 8^η, στο κείμενο «Agnus Dei» το οποίο στη συνέχεια εξελίσσεται σε ελεύθερη αντιστικτική επεξεργασία, με μια πρώτη τομή, με αλλαγή θέσης και ελαφρύ ποίκιλμα της c.t. να διαχωρίζει το *qui tollis* το οποίο οδηγεί με ασύγχρονες τομές στο *peccata mundi*. Η τελευταία αυτή φράση φέρει στον A μία παραλλαγμένη εμφάνιση του *cantus firmus* πριν ολοκληρωθεί με μία δίφωνη πτώση, χωρίς καθυστέρηση, σε σολ, στο τέλος του μ. 56. Το επόμενο τμήμα ξεκινά με μετρική αλλαγή, εισάγοντας το κείμενο *miserere* στο ζεύγος A-Ctb (μ. 57-61), πριν καταλήξει σε μια δίφωνη πτώση, με καθυστέρηση και σχήμα *landini*, σε ρε στο μ. 61. Από αυτό το σημείο και μέχρι το τέλος του τμήματος η αντίστιξη θα γίνει τρίφωνη. Αρχικά με μια κανονική είσοδο στις κάτω φωνές και στη συνέχεια με ελεύθερη επεξεργασία που θα ολοκληρωθεί με μία τρίφωνη πτώση, με καθυστέρηση, στο μ. 69. Καταληκτική χειρονομία του τμήματος, μία εντυπωσιακή ισορρυθμική μετρική αλλαγή πάνω στην τελική εμφάνιση του *miserere nobis*, που θα οδηγήσει στην τυπική, αποϊκίλη τρίφωνη *clausula* στο μ. 74.

Φτάνοντας στην ανάλυση του τελευταίου τμήματος του Agnus Dei και ταυτόχρονα ολόκληρης της λειτουργίας, θα ήταν σκόπιμο να επισημάνουμε ότι το τελευταίο αυτό μέρος αποτελεί ιστορικά το τμήμα που ο συνθέτης θα απελευθερώσει τις πιο ριζοσπαστικές και καινοτόμες ιδέες του. Στην περίπτωση του Dufay έχουμε να κάνουμε με το συνθέτη που κατά πάσα πιθανότητα εγκαινιάζει αυτή την παράδοση, αποτελώντας μια αρχετυπική μορφή αναφοράς για την εποχή του αλλά και τις επόμενες γενιές. Με αυτό κατά νου, δεν θα ήταν

άστοχο να ξεκινήσουμε την ανάλυση αυτού του τελευταίου τμήματος εστιάζοντας από την αρχή στη μελωδία *L'Homme armé*.

Ένα από τα πρώτα στοιχεία που επισημαίνει κανείς παρατηρώντας την παρτιτούρα αυτού του τμήματος είναι η ένδειξη κανονικού χειρισμού στην αρχή του T. Συγκεκριμένα, η οδηγία αναφέρει: «Άσε τον καρκίνο να πάει πλήρης, αλλά επέστρεψε με το μισό».⁹⁴ Πράγματι αναζητώντας το χειρισμό του T σε αυτό το τελευταίο τμήμα, παρατηρούμε ότι ξεκινώντας από την αρχή του κομματιού εμφανίζεται αντεστραμμένος σε μεγάλες αξίες από το μ. 75 έως και το μ.112, φέροντας το κείμενο του Agnus Dei, πλην της τελευταίας φράσης.⁹⁵ Η τελευταία φράση θα αποτελέσει το κείμενο της τελευταίας, πλήρους, συγκεφαλαιωτικής εμφάνισης της μελωδίας *L'Homme armé* και μάλιστα με το καταληκτικό κείμενο *Dona nobis Pacem*. Ολόκληρο το τελικό Agnus Dei αποτελείται από διαδοχικά επικαλυπτόμενα μελίσματα, με ασύγχρονες κατά βάση *clausulae*, πάνω στη γραμμή αναφοράς του T. Όσο προχωρούμε προς το τέλος οι μελισματικές γραμμές αρχίζουν να συγχρονίζονται. Μια πρώτη διακριτή τομή εμφανίζεται στο τέλος της αντεστραμμένης μελωδίας στο μ. 112. Επόμενη τομή, ενισχυμένη με την προετοιμασία ενός φρύγιου χειρισμού που οδηγεί προς τη “δεσπόζουσα” του σολ, στο μ. 119. Εδώ η c.c. εμφανίζεται κανονικά. Δυο c.b. ανατίθενται στον T και τον Cbτ ενώ ο A εμφανίζει και πάλι την εναλλακτική μορφή της c.t. και αφού τραγουδήσει την τρίτη, συνεχίζει το μέλισμα ακυρώνοντας την κατατμητική της ισχύ. Στη συνέχεια, ο Ctb, με τη γνωστή μας μετάθεση, θα εισαγάγει το μέλισμα της προτελευταίας φράσης, οδηγώντας με μία εντυπωσιακή χειρονομία (μ. 124) στην τελευταία τομή. Στο σημείο αυτό (μ.125), όλες οι φωνές θα συντονιστούν. Η τομή είναι αρκετή για να εστιάσει την προσοχή μας στην είσοδο του τελευταίου μελίσματος. Ακολουθώντας την τεχνική της αντήχησης του προηγούμενου κειμένου, ο T θα μπει δύο θέσεις αργότερα και μαζί με το υπόλοιπο αντιστικτικό πλέγμα θα μας οδηγήσει στην καταληκτική πτώση του έργου. Δομικά η πτώση αυτή είναι ίδια με την εμβληματική πτώση που συζητήσαμε

⁹⁴ Canon: Cancer eat plenus sed redeat medius.

⁹⁵ Όπως έχει επισημανθεί και νωρίτερα, η μελωδία *L'Homme armé* είναι πολύ πιθανό ότι συμβολίζει τον Ιησού. Σύμφωνα με τον Planchart, η εμφάνιση της αντιστροφής της μελωδίας ενισχύει αυτή την υπόθεση. Όπως μας παραθέτει επικαλούμενος τον Wright, μία μεσαιωνική παράδοση συσχετίζει τον Ιησού με την ανεστραμμένη κίνηση. Μία παράδοση γνωστή στον Dufay, που αξιοποιείται σε πολλά του έργα. Βλ. Craig Wright, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Harvard University Press, 2001, σ. 175-177.

στο τέλος του Credo. Η προετοιμασία, η δραματουργικά σημαντική καθυστέρηση και οι αδιαφιλονίκητες έλξεις προς τον finalis είναι παρούσες. Υπάρχει όμως ένα στοιχείο που κεντρίζει το ενδιαφέρον. Αμέσως μετά από την ανάκρουση του re της c.a., ο χαρακτηριστικός μελωδικός τύπος (5-3-4-5) είναι και πάλι παρών. Παρότι η καταληκτική συνήχηση του έργου αποτελείται, όπως θα όφειλε, από τέλεια διαστήματα, τυπικές clausulæ και μια κατηγορηματική ευθυγράμμιση στην ολοκλήρωση του κειμένου, ο συνθέτης νιώθει και εδώ την ανάγκη να εντάξει στην καταληκτική συνήχηση, με έναν έμμεσο αλλά στερεοτυπικό τρόπο, το διάστημα 3^{ης}. Η καταληκτική συνήχηση χρωματίζεται από μία ατέλεια, έστω και χωρίς να μένει σε αυτήν. Το κατά πόσο αυτή η επιλογή είναι ιδιοτυπική ή αποτελεί επιλογή πρώτης τάξης, για την περίοδο που μελετούμε, μπορεί να τεκμηριωθεί μόνο μέσα από τη συγκριτική μελέτη και ανάλυση περισσότερων έργων.

Pierre de La Rue

Η λειτουργία *L'Homme armé I* που θα αναλύσουμε αποτελεί την πρώτη από τις δύο λειτουργίες που ο συνθέτης έγραψε βασισμένος στην ομώνυμη μελωδία. Πρόκειται για ένα έργο που γράφεται γύρω στα 1500 και αποτελεί μία ιδιαίτερα πλούσια και ιδιοτυπική συνθετική εργασία. Βασισμένο στο κείμενο του Ordinarium Missæ, χωρίς επιπλέον προσθήκες, αποτελείται από τα πέντε τυπικά μέρη της μορφής και είναι γραμμένη σε τρόπο 1. Η σύνθεση, γραμμένη σε ιδιαίτερα χαμηλή περιοχή, είναι τετράφωνη και αποτελείται από τις φωνές των Discantus, Contratenor, Tenor και Bassus. Ένα από τα πιο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά αυτής της λειτουργίας είναι η εκτενής χρήση κανονικής επεξεργασίας και ιδιαίτερα η ενσωμάτωση μετρικών κανόνων στην αρχή και στο τέλος του έργου· συγκεκριμένα, δίφωνο μετρικό κανόνα στο καθένα από τα τρία διαδοχικά τμήματα του Kyrie και έναν εμβληματικό⁹⁶ τετράφωνο μετρικό κανόνα στο 2^ο *Agnus Dei*.

⁹⁶ Σε αυτόν, και οι τέσσερις φωνές της αντιστικτικής επεξεργασίας, προκύπτουν από μία φωνή, με τη χρήση διαφορετικών μετρικών συμβόλων. Το δεύτερο αυτό *Agnus Dei* αποτελεί, κατά πάσα πιθανότητα, την απάντηση του συνθέτη στον τρίφωνο μετρικό κανόνα του αντίστοιχου δεύτερου *Agnus Dei* της λειτουργίας *L'Homme armé super voces musicales* που ο Josquin des Prez είχε συνθέσει λίγα χρόνια νωρίτερα. Γράφοντας το μοναδικό για την εποχή, γνωστό σε εμάς, τετράφωνο μουσικό απόσπασμα κατασκευασμένο εξ' ολοκλήρου από τη διαφορετική

Για λόγους οικονομίας της γραφής αλλά και στόχευσης της παρούσας εργασίας, και με δεδομένο το συνθετικό βάθος και τις ιδιαίτερες κατασκευαστικές αρχές που διέπουν το συγκεκριμένο έργο, ιδιαίτερα σε σχέση με την κατασκευή και χρήση των μετρικών κανόνων, θα ακολουθήσουμε στην παρούσα ανάλυση μια λιγότερο αφηγηματική προσέγγιση, εστιάζοντας κυρίως στην παρουσία, την κατασκευή και τη χρήση των πτωτικών δομών. Είναι αλήθεια ότι στη συγκεκριμένη λειτουργία η δεξιοτεχνική ενσωμάτωση των πλούσιων κανονικών δυνατοτήτων της μελωδίας *L'Homme armé*, και μάλιστα στο ιδιαίτερα απαιτητικό επίπεδο της μετρικής κανονικής επεξεργασίας, καθώς επίσης και ο ιδιαίτερος και ιδιωματικός για την εποχή χαρακτήρας της ρυθμικής και μοτιβικής ανάπτυξης που ενσωματώνει στη συνθετική του γλώσσα ο Pierre de La Rue, αποτελούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά της δομής της λειτουργίας. Εντούτοις μια λεπτομερής κατάδειξη και ανάλυση αυτών των στοιχείων θα αποτελούσε ένα εκτενές αυτόνομο πόνημα, έξω και πέρα από τις διαστάσεις αλλά και τους στόχους της παρούσας εργασίας. Για το λόγο αυτό θα περιοριστούμε στην ανάλυσή μας σε μια απλή αναφορά των επιμέρους στοιχείων της κανονικής επεξεργασίας, όπου αυτά συνδέονται με τις πτωτικές δομές που μελετούμε.⁹⁷

I Kyrie

Το πρώτο τμήμα του Kyrie αποτελείται, στη μεταγραφή, από 9 μέτρα. Ο Discantus (D) και ο Tenor (T) εμφανίζονται σε μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor*, ενώ οι Contraltus (C) και Bassus (B) σε μετρική σήμανση *tempus imperfectum prolatio minor*. Με εξαίρεση την τελευταία φράση του B (μ. 7-9), σε όλη τη διάρκεια του υπόλοιπου τμήματος, οι δύο χαμηλότερες φωνές συνδυάζονται σε μετρικό κανόνα, διαρθρωμένο σε δύο διαδοχικές εμφανίσεις. Μια πρώτη τρίφωνη καταταμητική πτώση θα εμφανιστεί στο μέσον του μ. 3. Η c.c. κινείται με ποικιλμένη καθυστέρηση ενώ η c.t. υλοποιεί την τυπική εκδοχή 2-1. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κίνηση της c.b. η οποία και κινείται με κατιόν πήδημα 5^{ης} 98 στη χαμηλή περιοχή.

μετρική επεξεργασία της ίδιας φωνής, ο de La Rue φαίνεται να προσπαθεί να ξεπεράσει τον διασημότερο του Josquin, με τον οποίο πρακτικά ανήκουν στην ίδια συνθετική περίοδο.

⁹⁷ Για μία λεπτομερή πραγμάτευση του θέματος, βλ. Willi Apel, «Imitation Canons on L'Homme Armé».

⁹⁸ Σε αντίθεση με την ανιούσα 4^η που ο Dufay χρησιμοποιεί στην πλειονότητα των αντίστοιχων καταλήξεων.

Ένα επίσης ενδιαφέρον στοιχείο, χαρακτηριστικό της γραφής του de La Rue, αποτελεί η επανάληψη της καταληκτικής χειρονομίας της φράσης που εμφανίζεται στο μ. 3. Στη συνέχεια, η τετράφωνη επεξεργασία εμφανίζει δύο πανομοιότυπες διαδοχικές τομές, αρχικά στο τέλος του μ. 5, όπου έχουμε δίφωνη πτώση σε ρε μεταξύ C και B, και στη συνέχεια στο ισχυρό του μ. 7 μεταξύ C και T. Το αντιστικτικό πλέγμα οδηγείται σε μία πλήρη τετράφωνη πτωτική κατάληξη στη δεύτερη *semibrevis* του μ. 8 σε ρε. Ακολουθεί μία τρίφωνη επέκταση με μέλισμα στο *eleison*, πάνω στην καταληκτική *longa* σε λα, που εκτελεί ο τενόρος. Ολόκληρη αυτή η καταληκτική χειρονομία κινείται πάνω στη *percussa* του τρόπου. Αξιοσημείωτη λεπτομέρεια το διπλό διαδοχικό μέλισμα στον D και τον C, που ολοκληρώνει το τμήμα. Τέλος, εντυπωσιακό στοιχείο της όλης δομής αποτελεί η εμφάνιση μοτιβικής επανάληψης, και μάλιστα με τη μορφή μελωδικής αλυσίδας, στον D των μ. 4 και 5.

Ακολουθεί το επόμενο, μεσαίο τμήμα του *Kyrie*, πάνω στο κείμενο *Christe eleison*, με μετρική σήμανση *tempus imperfectum prolatio minor*. Το τμήμα αυτό ξεκινά με ένα δίφωνο μέλισμα στις δύο εξωτερικές φωνές, που ολοκληρώνεται με μία πτώση σε σολ, στο μ. 22. Στο σημείο αυτό, οι δύο εσωτερικές φωνές, φέροντας αυτούσια αλλά και παραλλαγμένα τμήματα της μελωδίας του *cantus firmus*, προστίθενται στο αντιστικτικό πλέγμα για να οδηγήσουν σε μία περίεργη συνηχητική σύμπτωση στο μ. 34, με ιδιότυπα χαρακτηριστικά. Ο B εκτελεί μια *c.t.* που, με φρύγιο χειρισμό, οδηγεί στο καταληκτικό λα. Ο T παρουσιάζει κάτι που μπορεί να ακουστεί ως μία *c.b.* της μορφής 5-1, που όμως ουσιαστικά δεν αποτελεί κατάληξη, αλλά αντιθέτως έναρξη εισόδου φράσης. Ταυτόχρονα με τον T, και ο C εισάγει την τελική του φράση. Πρόκειται για το τελευταίο τμήμα του δεύτερου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*, το οποίο και πάλι με μία καταληκτική *longa* δρα ως ισοκράτης, στηρίζοντας τις υπόλοιπες φωνές ως και την καταληκτική πτώση του μ. 45. Στο σημείο αυτό, βρίσκουμε τη μοναδική πλήρη, τετράφωνη πτώση του τμήματος. Και οι τέσσερις *clausulae* εκτελούν τυπικούς χειρισμούς. Μοναδικά αξιοσημείωτα, η καθυστέρηση της *c.c.* και η *c.b.* με κατιούσα 5^η.⁹⁹

⁹⁹ Η επιλογή χρήσης κατιούσας 5^η για την *c.b.* φαίνεται να αποτελεί τη συχνότερη επιλογή για τον Pierre de La Rue σε ολόκληρο το έργο. Ενδεικτικά, αν αναφέρουμε ότι σε σύνολο 12 πτώσεων στο *Kyrie* και το *Gloria*, οι 8 εμφανίζουν κίνηση κατιούσας 5^η στον B ενώ από τις υπόλοιπες τρεις οι δύο υποκαθιστούν την καταληκτική νότα με παύση, αφήνοντας την λύση στον υπερκείμενο T. Έτσι για λόγους οικονομίας, κάθε φορά που θα αναφερόμαστε στην ανάλυσή μας σε τυπική *c.b.*, θα εννοούμε αυτή που ενσωματώνει την κατιούσα 5^η. Στην ίδια λογική και με βάση τα ευρήματα της ανάλυσης, η συντριπτική προτίμηση του συνθέτη προς την επιλογή χρήσης της *c.t.* με κατιούσα βηματική κίνηση (τύπος 2-1) μας επιτρέπει να την αναφέρουμε ως τυπική *c.t.*

Το επόμενο, καταληκτικό τμήμα του Kyrie επιστρέφει και πάλι σε μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio major*, με εξαίρεση τη φωνή του T, που παραμένοντας σε διπλή ατέλεια παρουσιάζει ολόκληρο το πρώτο τμήμα της μελωδίας *L'Homme armé*. Μία πρώτη ασθενής τομή στο μέτρο 51 θα ακολουθηθεί από μια δεύτερη ισχυρότερη στο μ. 53, πριν η φράση κινηθεί προς την καταληκτική πτώση, στο τέλος του τμήματος. Στην πτώση αυτή, οι *clausulae t.* και *b.* λειτουργούν τυπικά, με την *c.c.* ποικιλμένη αλλά χωρίς καθυστέρηση. Η καταληκτική πτωτική δομή αυτού του μέρους εμφανίζει δύο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά. Το πρώτο είναι επιλογή χρήσης του μελωδικού τύπου 5-3 για την *c.a.* Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης επιλέγει να εισαγάγει την ατελή συμφωνία της 3^{ης} σε μία καταληκτική συνήχηση στο τέλος ενός μέρους¹⁰⁰. Το δεύτερο έχει να κάνει με μια διαφορετική οπτική ερμηνείας της διαδοχής των τριών τελευταίων συνηχίσεων του Kyrie. Ιδωμένο μέσα από το πρίσμα της δικής μας, τονικά προσανατολισμένης οπτικής, το σημείο αυτό φαίνεται να σχηματίζει μια “αρμονική” διαδοχή του τύπου “Π⁶₅-V-I”. Αυτή η ιδιαίτερα οικεία σε εμάς διαδοχή αποτελεί μια μάλλον απρόσμενη συνάντηση σε μία σύνθεση γραμμένη στα 1500. Εντούτοις, αναζητώντας μια διαστηματική ερμηνεία, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το πρωτοποριακό, για την εποχή, στοιχείο της δεν είναι παρά η ταυτόχρονη εμφάνιση ενός διαστήματος 5^{ης} και ενός 6^{ης} πάνω από τον B στην παρα-προτελευταία κίνηση της πτώσης. Με άλλα λόγια, και σε πλήρη αναλογία με την σύγχρονη –λειτουργική– της υπόσταση, μια επίταση της διαφωνίας που θα πρέπει να λυθεί.

II. Gloria

Το δεύτερο μέρος της λειτουργίας καταλαμβάνει στη μεταγραφή 135 μέτρα. Ξεκινώντας σε μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor*, παρουσιάζει μια μάλλον παρατακτική διάρθρωση. Όπως παρατηρήσαμε και στη λειτουργία του Dufay, το πυκνό κείμενο του Gloria οδηγεί στην υιοθέτηση συλλαβικής εκφοράς σε ένα μεγάλο τμήμα αντιστικτικής επεξεργασίας. Επιπρόσθετα το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου διαχωρίζεται σε διακριτές νοηματικές ενότητες που σποραδικά διακόπτονται από μελίσματα πάνω σε φράσεις με σημαντικό συμβολικό φορτίο.

¹⁰⁰ Παρότι ούτε ο συνθέτης αλλά ούτε και ο επιμελητής της έκδοσης σημειώνουν όξυνση, με βάση τη θέση της αλλά και τη συνήθη πρακτική των εκτελεστών η τρίτη αυτή θα μπορούσε πολύ εύκολα να είναι μεγάλη.

Στο πρώτο τμήμα του Gloria, συναντούμε μια πλήρη τετράφωνη πτώση σε ρε, (μ. 7) στο τέλος μιας έως τότε τρίφωνης επεξεργασίας. Έχει ενδιαφέρον ότι ο συνθέτης επιλέγει να εισαγάγει την επόμενη νοηματική ενότητα με ένα *laudamus te* στον Β, που σε επικάλυψη με την πρώτη νοηματική ενότητα θα εισφέρει μία c.b. στην τρίφωνη καταληκτική χειρονομία του μ. 7. Σε ό,τι αφορά τις υπόλοιπες φωνές, εμφανίζονται c.c. με καθυστέρηση, c.a. του τύπου 5-5 και c.t. του τύπου 2-1. Η επόμενη νοηματική ενότητα ολοκληρώνεται στο *glorificamus te* του μ. 13, με μια τετράφωνη επεξεργασία που, λόγω της παύσης στον Β, συρρικνώνεται σε τρίφωνη κατάληξη σε ρε. Και εδώ η κατεύθυνση των clausulae είναι τυπική. Σημειώνεται η απουσία προσαγωγικής έλξης στην c.c. Στη συνέχεια η αντιστικτική υφή αραιώνει ακόμη περισσότερο καθώς το επόμενο τμήμα εμφανίζεται δίφωνο. Το τμήμα αυτό θα κλείσει με μια δίφωνη πτώση σε σολ, με χρήση καθυστέρησης στο μ. 16. Το επόμενο τμήμα, που ξεκινάει με μία κανονική είσοδο του τέλους του δεύτερου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé* μεταξύ Β και Τ, αποτελεί μια κατά βάση τρίφωνη επεξεργασία, που μετά από διαδοχικές ασύγχρονες τομές καταλήγει σε μία πτώση σε ρε, στο ισχυρό του μ. 23. Όπως πλέον διαφαίνεται καθαρά τόσο από την συγκεκριμένη όσο και από άλλες εσωτερικές πτώσεις και τη σύγκρισή τους με τη δομή των καταληκτικών, στη συνθετική παλέτα του Pierre de La Rue, η ανάθεση μίας clausula σε διαφορετική από την ομολογή της φωνή αποτελεί ένα μηχανισμό αποσταθεροποίησης της καταληκτικής της ισχύος.

Η επόμενη φράση ξεκινάει και πάλι με μία διφωνία στις εξωτερικές φωνές. Σε αυτό το σημείο, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε το πώς ο συνθέτης αξιοποιεί την έκταση των φωνών αλλά και τις αναγκαστικές προσεγγίσεις που υπαγορεύει η χαμηλή τεσιτούρα. Η επεξεργασία γίνεται τρίφωνη στο μ. 28 για να οδηγήσει αμέσως μετά σε μία πτώση σε φα. Η έλευση του “λύδιου”, –ουσιαστικά η κίνηση στην περιοχή της τρίτης νότας του δώριου– θα συμπέσει με την επίκληση του επουράνιου Θεού και την ταυτόχρονη εμφάνιση του Ιησού, με την ίδια χαρακτηριστική χειρονομία της κατιούσας βηματικής διαδοχής της 5^{ης} στον Τ (μ. 30-38), που συναντήσαμε και στον Dufay, και που και εδώ φαίνεται να συμβολίζει την παρουσία του Ιησού (*praesentia Christi*).¹⁰¹ Το τμήμα θα ολοκληρωθεί στο τέλος αυτής της συμβολικής χειρονομίας με την καταληκτική επαναφορά σε δώριο με την τελική πτώση σε ρε. Η τετράφωνη κατάληξη υλοποιείται με τυπικές clausulae και την c.c. να ενσωματώνει καθυστέρηση.

¹⁰¹ Βλ. σ. 52 του κειμένου, Dufay, Credo, Ctb, μ. 40-43.

Το επόμενο τμήμα (μ. 39-64) αποτελεί μία τρίφωνη επεξεργασία βασισμένη στο πρώτο τμήμα του δεύτερου μέρους του *cantus firmus*. Στην πρώτη φράση, πάνω στο κείμενο *Domine Deus, Agnus Dei Filius Patris*, (μ. 39-55) η μετρική σήμανση θα τροποποιηθεί σε *tempus imperfectum prolatio minor* ενώ η μελωδία *L'Homme armé*, ελαφρά παραλλαγμένη, παρουσιάζεται από τον Β. Τρεις διαρθρωτικές τομές, μ. 43, 48 και 51, θα οδηγήσουν σε μία τρίφωνη πτώση σε ρε, στο μ. 54. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τη μεγάλη συχνότητα με την οποία ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον μηχανισμό της απαλοιφής της καταληκτικής νότας της *c.b.*, που ουσιαστικά υποκαθίσταται από την κατάληξη του Τ.¹⁰² Η επόμενη φράση, μετά από μια ταυτόχρονη είσοδο και των τριών φωνών και μετρική αλλαγή που επαναφέρει σε *tempus imperfectum prolatio major*, θα μας οδηγήσει στην κατάληξη του τμήματος με μία φρύγια πτώση σε λα στο μ. 64. Ας σημειώσουμε επίσης ότι τα μ. 55-59 επαναλαμβάνονται ελαφρώς παραφρασμένα στα μ. 60-64.

Στο επόμενο τμήμα (από μ. 65), η αντιστικτική επεξεργασία ξαναγίνεται τετράφωνη, ενώ η μετρική σήμανση παραμένει η ίδια. Ολόκληρο το τμήμα αυτό αποτελεί ένα πλέγμα επικαλυπτόμενων συζευγμένων φράσεων με ασύγχρονες κατά βάση *clausulae* που τις ολοκληρώνουν. Έτσι η πρώτη φράση, που ξεκινάει με μιμητική είσοδο μεταξύ D και T αλλά και παράλληλη αντιστικτική συνοδεία από τον C, ολοκληρώνει τη βασική διφωνία με μια πρώτη πτωτική τομή σε ρε, στη λέξη *mundi* στο μ. 70. Μία δεύτερη φράση, στο *suscipe*, θα ολοκληρωθεί από τις ίδιες φωνές στο ισχυρό του μέτρου 73. Στο σημείο αυτό, η προσθήκη μιας *c.a.* του τύπου 5-3 και η βηματική ανοδική κίνηση της *c.b.* σχηματίζουν μια τετράφωνη *clausula fuggita*. Ακολουθεί μία αντίστοιχη χειρονομία μεταξύ C και B, με μια δίφωνη κατάληξη σε λα στο μ. 76. Επόμενη, δίφωνη και πάλι πτώση σε σολ, μεταξύ D και C, στο μ. 81, με το μι του T να παραπέμπει και πάλι σε πτωτική αποφυγή. Ακολουθεί μία ακόμη δίφωνη τομή σε ρε, μεταξύ C και B στο μ. 84. Ήδη από το προηγούμενο μέτρο ο T εισάγει την επόμενη φράση του κειμένου. Η είσοδος της ίδιας μελωδίας με κανόνα στην 8^η από τον D στο μ. 86 αποτελεί πρόγευση των περίπλοκων κανονικών χειρισμών του επόμενου τμήματος. Και οι δύο εμφανίσεις αυτής της τελευταίας φράσης θα συνδυαστούν με τις χαμηλότερες φωνές τους, σχηματίζοντας

¹⁰² Με δεδομένο ότι ο de La Rue δείχνει να προτιμά στον συντριπτικά μεγαλύτερο αριθμό καταλήξεων την κατιούσα 5^η για την *c.b.*, η επιλογή χρήσης παύσης –πέρα από την προφανή χρήση της ως μηχανισμού ανάδειξης της επόμενης εισόδου– φαίνεται να συντελεί και στην αποδυνάμωση της αίσθησης κατάληξης.

δύο αντιφωνικά ζεύγη που θα καταλήξουν σε δύο ασύγχρονες δίφωνες πτώσεις, με καθυστέρηση, σε ρε, στα μέτρα 87 και 90 αντίστοιχα.

Στο επόμενο τμήμα, η αντιστικτική υφή αλλάζει δραματικά. Αρχικά, και με μοναδικό υλικό το 2^ο τμήμα του Β μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*, και με μετρική αλλαγή σε *tempus perfectum prolatio major*, ο de La Rue θα κατασκευάσει ένα υποδειγματικό αντιστικτικό πλέγμα όπου η μελωδία θα συνδυαστεί με διαφορετικές μεταφορές του εαυτού της για να οδηγήσει τελικά σε μία τετράφωνη καταληκτική πτώση σε ρε, με τυπικές *clausulae* και καθυστέρηση, στο μ. 110. Η μετρική σήμανση αλλάζει ξανά σε *tempus imperfectum prolatio minor*. Σε αυτό το τμήμα, το κυρίαρχο θεματικό υλικό, με διαδοχικές εισόδους και παραλλαγμένες εκδοχές είναι και πάλι η αρχή του *cantus firmus*. Μετά από μία τρίφωνη τομή στο μ. 129, το μέρος θα ολοκληρωθεί, με μία πανομοιότυπη με την προηγούμενη τετράφωνη πτώση σε ρε, στο μ. 135.

III. Credo

Το τρίτο και μεγαλύτερο μέρος της λειτουργίας καταλαμβάνει στη μεταγραφή έκταση 242 μέτρων. Γραμμένο πάνω στο κείμενο του συμβόλου της πίστewς, αποτελεί μια εντυπωσιακή παράθεση διαφορετικών τύπων αντιστικτικής υφής, αλλά και τεχνικών ανάδειξης και πλοκής του κειμένου. Καθώς, όπως σημειώσαμε καινωρίτερα, μία διεξοδική παρουσίαση αυτών των χαρακτηριστικών θα μας απομάκρυνε από τη στόχευση της εργασίας μας, θα προσπαθήσουμε να τα αναφέρουμε όσο πιο συνοπτικά γίνεται.

Στο πρώτο τμήμα του Credo, με μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor*, η πρώτη νοηματική ενότητα του κειμένου ολοκληρώνεται με μία πλήρη τετράφωνη πτώση στο τέλος του *invisibilium*, στο μ. 14. Η πτώση εμφανίζει τυπικούς χειρισμούς των *clausulae*, με την *c.c.* να ενσωματώνει και καθυστέρηση. Το επόμενο τμήμα ξεκινάει με μια δίφωνη είσοδο που θα αναπτυχθεί σταδιακά σε ένα πλήρες τετράφωνο πλέγμα. Δύο διαδοχικές τομές, μ. 21 σε σολ και μ. 23 σε ρε, και ένας φρύγιος χειρισμός μ. 26 σε λα, θα διαρθρώσουν ελαφρά τη ροή του κειμένου, οδηγώντας σταδιακά στην ολοκλήρωση της νοηματικής ενότητας με μία όχι πλήρως συγχρονισμένη κατάληξη στο μ. 32. Στο σημείο αυτό, μία ιδιότυπη κατιούσα βηματική κίνηση

του Β θα συνδυαστεί με την παρουσία του μι στη φωνή του C και θα οδηγήσει σε φα. Η ρυθμική διαφοροποίηση της αντιστικτικής υφής θα συντελέσει στο διαχωρισμό από την προηγούμενη φράση. Θα ακολουθήσουν έντονες ρυθμικές εναλλαγές, τόσο σε επίπεδο μετρικής σήμανσης, όσο και λόγω της παροδικής χρήσης ισορρυθμικών στοιχείων στο *omnia facta* (μ. 35-37). Πάνω στη δεύτερη ρυθμική εναλλαγή, μια ακόμη εσωτερική πτώση σε φα (μ.36) χωρίς όμως την c.c. θα κάνει πιο έντονη την παρουσία στοιχείων του “τρόπου 5” ο οποίος και θα παραμείνει μέχρι και την επιστροφή στον τρόπο 1, με μία τυπική, τετράφωνη πτώση σε ρε, στο ισχυρό του μ. 41.

Η επόμενη νοηματική ενότητα του κειμένου, ξανά με αλλαγή χαρακτήρα, θα μας οδηγήσει στο τέλος του τμήματος, με την τρίφωνη, κατά βάση, πτώση του μ. 60. Στην πτώση αυτή, c.c. και c.t. εκτελούν έναν μάλλον τυπικό χειρισμό, ενώ η c.a. είναι του τύπου 5-3. Ενδιαφέρον, στο σημείο αυτό, παρουσιάζει η τελική λέξη του Β που πιθανότατα λειτουργεί ως τονοδοτική προανάκρουση του επόμενου τμήματος.

Το επόμενο τμήμα ξεκινάει με την είσοδο της μελωδίας του *cantus firmus* στον T. Σε όλη τη διάρκεια του τμήματος, το πρώτο μέρος της μελωδίας *L'Homme armé* θα αποτελέσει τη βάση του αντιστικτικού πλέγματος. Κατασκευαστικά, το τμήμα αποτελείται από τον μιμητικό, κατά βάση, συνδυασμό διαφορετικών εμφανίσεων της μελωδικής φράσης που εισάγει ο C, πάνω στο κείμενο *et incarnatus est*, στο τέλος του μέτρου 62. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, παρότι τετράφωνο, το μεγαλύτερο μέρος της επεξεργασίας αποτελείται από τρίφωνες και σποραδικά δίφωνες παραθέσεις. Εξάιρεση σε αυτό αποτελούν ένα πρώτο εσωτερικό σημείο κορύφωσης, πάνω στο κείμενο *ex Maria Virgine* (μ.80-81), στο οποίο μάλιστα οι φωνές των C και Β κινούνται συζευγμένα με παράλληλες τρίτες, και το καταληκτικό ομοφωνικό μέρος (μ. 88-92), που θα ολοκληρώσει και το τμήμα, εμφανίζοντας για μία ακόμη φορά την ιδιότυπη πτωτική δομή “II⁶₅-V-I”, που συναντήσαμε στο τέλος του *Kyrie*.

Στο επόμενο τμήμα, η κανονική επεξεργασία γίνεται ακόμη πιο εκτενής. Πάνω στο κείμενο του *crucifixus*, ο T παρουσιάζει το τελευταίο τμήμα του πρώτου μέρους του *cantus firmus*, και μάλιστα με αλλαγή μετρικής σήμανσης σε *tempus imperfectum prolatio minor*, μονάχα για αυτή τη φωνή. Οι υπόλοιπες φωνές, χωρισμένες αρχικά σε δύο αντιφωνικές ομάδες (Β έναντι D+C στα μ. 93-104), θα σχηματίσουν κανόνα με θέμα το πρώτο τμήμα του δεύτερου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*. Στο σημείο αυτό, ο χειρισμός με τις παράλληλες τρίτες επεκτείνεται ακόμη περισσότερο. Ακολουθεί η είσοδος νέου υλικού που καταλήγει σε μία

δίφωνη πτώση σε ρε, που με την επικάλυψη της εισόδου του επόμενου τμήματος μάς δίνει μία τετράφωνη συνήχηση, 8^{ης} και 5^{ης}, στο ισχυρό του μ. 111. Στο σημείο αυτό, πάνω στο κείμενο *et resurexit*, θα συναντήσουμε την αναμενόμενη ρυθμική διαφοροποίηση, αφενός με την αλλαγή της μετρικής σήμανσης και των υπολοίπων φωνών –που έχει ως αποτέλεσμα την ομογενοποίηση της ροής– και αφετέρου με τη διαφοροποίηση του μοτιβικού υλικού. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι το συντριπτικά μεγαλύτερο τμήμα του υλικού που χρησιμοποιεί ο de La Rue, αποτελεί είτε αυτούσιο, είτε μετασχηματισμένο υλικό της μελωδίας του *cantus firmus*. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η είσοδος του *et resurexit* αποτελεί ελαφρά παραλλαγμένη εκδοχή της αρχής της μελωδίας *L'Homme armé*, και μάλιστα σε σμίκρυνση. Το τμήμα θα συνεχιστεί με διαδοχικές επενθέσεις των φράσεων του κειμένου, που παρότι στα σημεία επαφής τους σχηματίζουν τετράφωνες, κατά κανόνα, συνηχήσεις, ανάλογες με αυτές που συναντάμε στις περισσότερες πλήρεις πτωτικές δομές, θα ήταν σκόπιμο να μην εκλαμβάνονται ως τομές, λόγω της αδιάλειπτης ροής του κειμένου αλλά και της μουσικής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο παρουσιάζει και η συνήχηση του μ. 145. Παρά την προαναφερθείσα απουσία ουσιαστικής τομής, ο χειρισμός των δύο ανώτερων φωνών είναι τυπικός μίας φρύγιας πτώσης και ειδικότερα μίας πτώσης σε μι¹⁰³. Ας σημειώσουμε επίσης την προσωρινή κίνηση προς την περιοχή του φα (μ. 150-155) όπου η γραμμή του Β σε συνδυασμό με την εμφατική επανάληψη του ντο στον D, ήδη από το μ. 149, μας αποτρέπουν από το να προσλάβουμε την τετράφωνη συνήχηση στον ισχυρό χρόνο του μ. 155, ως πτωτική αποφυγή. Στη συνέχεια, δύο διακριτές τομές θα εμφανιστούν διαδοχικά, στα μ. 163 (δίφωνη σε σολ) και 174 (τρίφωνη¹⁰⁴ σε ρε). Μία ακόμη αντιφωνική επεξεργασία (μ. 175-186) με τα δύο ζεύγη φωνών να καταλήγουν σε δίφωνες πτώσεις σε ρε (T-B, μ. 181) και (C-D, μ. 186), θα μας οδηγήσουν, μέσω μιας ακόμη μετρικής αλλαγής και επαναφοράς στο αρχικό *tempus perfectum prolatio minor*, στην επόμενη νοηματική ενότητα του κειμένου.

Η ενότητα αυτή ξεκινάει με μία τρίφωνη αντιστικτική επεξεργασία που καταλήγει στην πρώτη ξεκάθαρη τομή του τμήματος. Παρότι η καταληκτική συνήχηση του μέτρου 190 είναι

¹⁰³ Παρότι εμείς βλέπουμε και ακούμε μια πλάγια μετάβαση στην τετράφωνη συνήχηση λα, με βάση την θεωρία αλλά και την πράξη έως και τον 17^ο αιώνα, ο χειρισμός αυτός συνιστά μια ξεκάθαρη φρύγια χειρονομία σε μι. Βλ. Bernhard Meier, ό.π., Κεφ. 4, σ. 96-97.

¹⁰⁴ Ουσιαστικά πρόκειται για δίφωνη πτώση που συμπληρώνεται σε τριφωνία από την επικαλυμμένη πρόιμη είσοδο της επόμενης φράσης.

ασθενής (8^η και 3^η), η γενικευμένη ανάπαυση¹⁰⁵ που ακολουθεί επιβάλλει την αίσθηση της τομής, φωτίζοντας την είσοδο του επόμενου τμήματος, που φέρει το λειτουργικά σημαντικό κείμενο της ομολογίας. Επιπρόσθετα, η είσοδος του Β στο *catholicam* με χρήση τμήματος της μελωδίας *L'Homme armé* φαίνεται να μας δίνει μια ένδειξη για τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης ενσωματώνει συμβολικά στοιχεία στην αντιστικτική του γραφή. Η ενότητα αυτή θα ολοκληρωθεί με μία τετράφωνη πτώση, με c.c. με καθυστέρηση, c.a του τύπου 5-3 και τυπικές c.t. και b., στο μ. 203.

Το επόμενο τμήμα του Credo, πάνω στο κείμενο *confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*, επιστρέφει για μία ακόμη φορά σε μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor*. Θα ολοκληρωθεί με μία φρύγια πτώση στη *repercussa* λα, στο μ. 214. Ο Τ θα συνεχίσει με μία μελισματική επέκταση που θα μας συνδέσει με το επόμενο τμήμα. Εδώ η αντιστικτική υφή θα διαφοροποιηθεί για μία ακόμη φορά. Με ένα τρίφωνο κανόνα με εισόδους σε 8^η και 5^η, που ταυτόχρονα σχηματίζει παράλληλες τρίτες στις ψηλότερες φωνές, ο συνθέτης φαίνεται να σχολιάζει το κείμενο της *προσδοκίας για ανάσταση νεκρών*, πριν ολοκληρώσει τη χειρονομία με μία τρίφωνη πτώση σε ρε. Η καταληκτική συνήχηση (μ. 223) γίνεται τετράφωνη με την προσθήκη του χαμηλού ρε που εμφανίζεται με την είσοδο της επόμενης, καταληκτικής φράσης του Credo.

Η τελευταία αυτή φράση βασίζεται στη διπλή εμφάνιση της μελωδίας *L'Homme armé* αρχικά στον Β και στη συνέχεια στον Τ. Ο C συμπληρώνει την αντίστιξη και μαζί με τις υπόλοιπες φωνές σχηματίζει μία γυμνή συνήχηση 8^{ης} στο ρε (μ. 226). Στο αντιστικτικό πλέγμα, που με τη σποραδική εμφάνιση του Τ παραμένει κατά βάση τρίφωνο, προστίθεται στη συνέχεια και ο D, ο οποίος και θα συνεχίσει την ανάπτυξη της φράσης, μέχρι και το τέλος του μ. 237. Ήδη, στο μέτρο 233, οι φωνές του C και του Β έχουν καταλήξει σε 8^η. Ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα που θα οδηγήσει στο καταληκτικό μέλισμα στο *Amen* (μ. 235-242). Στο μ. 238, ο Τ θα ξεκινήσει την καταληκτική του φράση που δεν είναι άλλη από το δεύτερο τμήμα του πρώτου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*. Στο ίδιο σημείο ο D θα ξεκινήσει το καταληκτικό του μέλισμα, ολοκληρώνοντας το τμήμα με μια c.c. με καθυστέρηση που θα αποτελέσει και την ψηλότερη φωνή μιας ιδιαίτερα ιδιοματικής τετράφωνης πτωτικής κατάληξης. Παρατηρώντας το

¹⁰⁵ Εδώ, ως θυμηθούμε το *quies* από τον ορισμό για τις πτώσεις του Tinctoris. Βλ. παραπάνω σ. 23, υπ. 41.

μελωδικό προφίλ της c.a. θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για συνδυασμό των δύο μελωδικών τύπων που έχουμε συναντήσει έως τώρα. Επιπρόσθετα, θα συναντήσουμε για πρώτη φορά μια βηματική κάθοδο που να συνδέει την 5^η με την 3^η νότα. Μάλιστα ο συνθέτης επιλέγει να συνεχίσει το μέλισμα οδηγώντας και πάλι πίσω στην 5^η, προσεγγίζοντάς την για δεύτερη φορά –η πρώτη είναι στην αρχή του μελίσματος– από την βαρυμένη 6^η που βρίσκεται από πάνω της. Οι c.t και c.b. ολοκληρώνουν την τετράφωνη συνήχηση, με κατιούσα 2^η και 5^η αντίστοιχα.

Ακολουθώντας την οπτική της τονικά προσανατολισμένης κάθετης θεώρησης, η κατάληξη αυτή επιφυλάσσει μία ακόμη απρόσμενη εμφάνιση. Ουσιαστικά, η προτελευταία συνήχηση παρουσιάζει όλα τα στοιχεία μιας δεσπόζουσας μεθ' 7^{ης}, με την 7^η να εμφανίζεται ως διαβατικός φθόγγος. Βλέποντας όμως ξανά την ιδιότυπη αυτή μελωδική γραμμή του C και ξεχνώντας τις τονικές της προεκτάσεις, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι η βηματική κίνηση του σολ μάλλον αμβλύνει την είσοδο της 3^{ης} στο ισχυρό, ενώ το κατιόν ημιτόνιο από το σιb επαναφέρει στο προσκήνιο την καταληκτική τέλεια 5^η. Επιπρόσθετα, ολόκληρο το ρυθμικό σχήμα που εμφανίζεται στον C στα μ. 240-41 φαίνεται να εμφανίζεται και στην φωνή του D, ένα μέτρο νωρίτερα, και μάλιστα αποτελώντας τμήμα της μελωδικής ιδέας του Amen.

IV. Sanctus

Το τέταρτο μέρος της λειτουργίας καταλαμβάνει στη μεταγραφή έκταση 172 μέτρων.¹⁰⁶ Το πρώτο τμήμα (μ. 1-29) εμφανίζεται με μετρική σήμανση *tempus perfectum prolatio minor*. Η πρώτη χειρονομία στο Sanctus, αρχικά τρίφωνη και στη συνέχεια τετράφωνη, θα ολοκληρωθεί με μία αποφευκτική πτώση στο ισχυρό του μ. 7. Ουσιαστικά πρόκειται για μία τυπική τρίφωνη πτώση σε ρε, που η είσοδος του B, σε σι, μετατρέπει σε πτωτική αποφυγή. Η φράση επεκτείνεται για να συνδεθεί με τη δεύτερη χειρονομία, η οποία μετά από μια τομή στο μ. 11 θα ολοκληρωθεί με μία ασθενή τρίφωνη κατάληξη στο ισχυρό του μ. 18. Το επόμενο τμήμα του κειμένου, *Dominus Deus Sabaoth* θα ξεκινήσει με μια τρίφωνη επεξεργασία η οποία από το μ. 20 θα ξαναγίνει τετράφωνη, για να ολοκληρωθεί με μια εκτενή κατάληξη στη *repercussa* λα. Ολόκληρο το τμήμα από το μ. 25 έως και το 29 αποτελούν μία μελισματική επέκταση πάνω στη

¹⁰⁶ Χωρίς να υπολογίζουμε την επανάληψη του Osanna στο τέλος του τμήματος.

longa λα του T. Αξίζει να σημειώσουμε ότι στην τελευταία του νότα ο C διαχωρίζεται σε ντο και μι, ενισχύοντας, κατά τα φαινόμενα, μέσω του διπλασιασμού, την 3^η.

Το επόμενο τμήμα του Sanctus (μ. 30-72), αποτελεί μία διφωνία σε tempus imperfectum prolatio minor. Στην πρώτη φράση, πάνω στο κείμενο *Pleni sunt caeli*, ο C θα εκτελέσει μια αρχικά ελαφρά παραλλαγμένη εκδοχή του πρώτου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*, η οποία μέχρι το τέλος της φράσης θα μετασχηματιστεί σε μέλισμα με έντονα ισορρυθμικό χαρακτήρα, που από κοινού με τον D θα οδηγήσουν σε μία πτώση σε ρε, στο μ. 46. Η επόμενη φράση θα αναπτύξει μια δίφωνη αντιστικτική επεξεργασία πάνω στο κείμενο *et terra gloria tua*. Στο τμήμα αυτό ο C θα χρησιμοποιήσει, παραλλαγμένο και πάλι, το δεύτερο μέρος της μελωδίας *L'Homme armé*. Στα μέτρα 66-70, ένα ιδιότυπο ρυθμικομελωδικό ostinato θα κορυφώσει την ένταση στη ροή της επεξεργασίας, προετοιμάζοντας την πτωτική κατάληξη σε ρε.

Το επόμενο τμήμα του Sanctus, σε tempus perfectum prolatio minor, είναι η τετράφωνη επεξεργασία στο *Osanna*. Η πρώτη χειρονομία ξεκινά με μια δίφωνη είσοδο πάνω σε ένα θέμα που αποτελεί παραλλαγή του δεύτερου τμήματος του δεύτερου μέρους της μελωδίας *L'Homme armé*. Ακολουθεί ένα αντιστικτικό πλέγμα αποτελούμενο από δυο παράλληλες επεξεργασίες. Οι δύο ανώτερες φωνές κινούνται αρχικά σε παράλληλες τρίτες (μ. 79-82), για να απελευθερωθούν στη συνέχεια, ολοκληρώνοντας τη χειρονομία με μια δίφωνη πτώση σε ρε, στο ισχυρό του μ. 88. Οι δύο κατώτερες φωνές, συνεχίζοντας τη μιμητική τους διαπλοκή, θα ολοκληρώσουν τις φράσεις τους ασύγχρονα στα μέτρα 84 (B) και 86 (T). Στη συνέχεια θα επανέλθουν, εισάγοντας την επόμενη φράση του κειμένου, σχηματίζοντας μια τετράφωνη συνήχηση –με ταυτοφωνία στις χαμηλότερες φωνές– με τη δίφωνη πτώση της δεύτερης ομάδας (μ. 88). Η είσοδος αυτή της νέας φράσης του κειμένου αποτελεί ουσιαστικά την αρχή ενός τετράφωνου κανόνα –για μία ακόμη φορά– πάνω στην αρχή της μελωδίας του cantus firmus. Ο κανόνας θα επικαλύψει την είσοδο της επόμενης φράσης(μ. 92-93), ενώ η εμφάνιση νέου υλικού στον B (μ. 96) θα τροφοδοτήσει την εξέλιξη του αντιστικτικού πλέγματος. Από το μέτρο 103, η μεγεθυμένη εκδοχή του τελευταίου τμήματος του πρώτου μέρους του cantus firmus στον T θα αποτελέσει τη βάση για την εξέλιξη του αντιστικτικού πλέγματος, μέχρι και την ολοκλήρωση του τμήματος, στο μ. 109. Η καταληκτική πτώση αποτελεί έναν τυπικό τετράφωνο χειρισμό, με μοναδικές διαφοροποιήσεις, την τονισμένη καθυστέρηση της c.c. και την ρυθμική μετατόπιση του μελωδικού τύπου (5-5) της c.a.

Το επόμενο, προτελευταίο τμήμα του Sanctus, πάνω στο κείμενο *Benedictus qui venit in nomine Domini*, αποτελεί μία τρίφωνη επεξεργασία σε tempus imperfectum prolatio minor. Στο πρώτο μέρος του τμήματος, η τρίφωνη επεξεργασία βασίζεται στη διαπλοκή διαφορετικών εκδοχών της μελωδίας *L'Homme armé*. Η πρώτη νοηματική ενότητα θα ολοκληρωθεί με ασύγχρονες καταλήξεις σε φα, D (μ.130) και Β (μ. 133). Στο μ. 130 ο C θα εισαγάγει τη νέα φράση του κειμένου και πάλι με υλικό από το cantus firmus. Η φράση θα ολοκληρωθεί με μία τρίφωνη πτώση σε ρε, στο μ. 136. Οι επόμενες δύο φράσεις του κειμένου κυριαρχούνται από διαδοχικές μιμητικές εισόδους στις δύο ανώτερες φωνές. Η πρώτη φράση θα ολοκληρωθεί με μια ακόμη πτώση σε ρε, στο μ. 149. Σε αυτήν θα εμφανιστεί η ανιούσα εκδοχή της c.b. με την καταληκτική νότα να υποκαθίσταται από τον καταληκτικό φθόγγο της c.t. Όπως έχουμε παρατηρήσει να συμβαίνει στις περισσότερες από τις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται αυτός ο τύπος της c.b. (με ανιόν πήδημα 4^{ης} αντί για κατιόν πήδημα 5^{ης}), και εδώ ο Β θα αναλάβει να εισαγάγει το επόμενο τμήμα. Στο τμήμα αυτό, το θέμα που εισάγει ο C στο *in nomine Domini* στα μ. 149-152 θα απαντηθεί μια 5^η ψηλότερα. Στη συνέχεια, αυτή η δεύτερη μεταφερμένη εκδοχή του αρχικού θέματος θα εμφανιστεί μία 8^η χαμηλότερα. Η κανονική επεξεργασία θα επαναληφθεί αυτούσια για μία ακόμη φορά. Ουσιαστικά, τα μέτρα 157-160 αποτελούν επανάληψη των μέτρων 154-156. Η χειρονομία αυτή θα ολοκληρωθεί με μία ακόμη τρίφωνη πτώση σε ρε, στο ασθενές αυτή τη φορά του μ. 162. Ακολουθεί η καταληκτική φράση του τμήματος, στην οποία κυριαρχεί ο μηχανισμός της μελωδικής αλυσίδας, και για μία ακόμη φορά η επανάληψη ολόκληρου τμήματος.(μ. 163-166 με μ. 167-170). Η φράση ολοκληρώνεται και πάλι με μία τρίφωνη πτώση σε ρε. Το Sanctus θα ολοκληρωθεί με την επανάληψη του Osanna που περιγράψαμε νωρίτερα.

V. Agnus Dei

Το πρώτο τμήμα του 5^ο και τελευταίου μέρους της λειτουργίας, tempus perfectum prolatio minor, ξεκινά με μία παραλλαγμένη εκδοχή της αρχής της μελωδίας *L'Homme armé* σε τρόπο 1, στον D. Μέσα στα τέσσερα πρώτα μέτρα του τμήματος, η πολυφωνική κατασκευή ενσωματώνει την ίδια αρχική μελωδία ταυτόχρονα σε τρεις διαφορετικές εκδοχές, τυπικές για τον καθένα από τους αντίστοιχους τρόπους. Ο C θα εμφανίσει το cantus firmus σε μι στο μ. 2, ενώ ένα μέτρο αργότερα ο B θα εισαγάγει, κατά τμήματα, τη μελωδία σε φα. Τελευταία, αλλά όχι λιγότερο σημαντική, η είσοδος του T, που επαναφέρει το cantus firmus στην αρχική εκδοχή σε ρε, αυτή τη φορά χωρίς παραλλαγή. Το αντιστικτικό πλέγμα θα συνεχιστεί με μία μελωδική αλυσίδα στα μ. 9-13. Την ίδια στιγμή, στο μ. 10, ο συνθέτης εισάγει στον T την μεγάλη ligatura, με τη βηματική κατιούσα κίνηση 5^{ης} που συναντήσαμε και νωρίτερα στο έργο¹⁰⁷ αλλά και στη λειτουργία του Dufay να συμβολίζει την παρουσία του Ιησού (*Praesentia Christi*). Η χειρονομία αυτή θα εμφανίζεται διαδοχικά στις τρεις χαμηλότερες φωνές μέχρι και το μ. 22. Στη συνέχεια όμως ο T θα παρουσιάσει *τρεις* διαδοχικές εμφανίσεις του ομόλογου τμήματος του cantus firmus. Θα ήταν μάλλον υπερβολικό να παραβλέψουμε αυτόν το συσχετισμό. Επιστρέφοντας στα υπόλοιπα δομικά χαρακτηριστικά του τμήματος, ας αναφέρουμε τον έντονα μελισματικό χαρακτήρα του D, που διαρθρώνει το όλο τμήμα με διακριτές μελωδικές τομές στο τέλος κάθε φράσης του κειμένου. Μοναδική εσωτερική τομή, η τετράφωνη συνήχηση στον ισχυρό χρόνο του μ. 23. Η c.c. στον D και η c.b. στον T θα δώσουν μια δίφωνη πτώση σε ρε. Ο φθόγγος του C, τρίτη νότα της λιγκατούρας των μ. 21-24, θα σχηματίσει προσωρινά μια ταυτοφωνία με τον D, ενώ η είσοδος του φα στον B θα αμβλύνει τον χαρακτήρα της συνήχησης. Το τμήμα θα ολοκληρωθεί με μία καταληκτική πτώση σε ρε, ενισχυμένη με διπλασιασμό του B στην χαμηλή 8^η, αλλά με την προτελευταία νότα της c.b. να απουσιάζει.

Το επόμενο δεύτερο τμήμα του Agnus Dei αποτελεί μία εμβληματική σύνθεση στην ιστορία της πολυφωνικής μουσικής. Πρόκειται για έναν τετράφωνο μετρικό κανόνα και

¹⁰⁷ Βλ. Gloria μ. 30. Δεν θα πρέπει βέβαια να ξεχνάμε ότι η χειρονομία αυτή αποτελεί επίσης οργανικό τμήμα του cantus firmus, έστω και με διαφορετικό ρυθμικό προφίλ.

ταυτόχρονα κανόνα αναλογιών (*proportional canon*).¹⁰⁸ Σε αυτή την πολυφωνική κατασκευή, όλες οι φωνές προκύπτουν από την ανάγνωση της δοσμένης μελωδίας –εδώ μίας διαφοροποιημένης εκδοχής του *cantus firmus*– με τη χρήση διαφορετικής μετρικής σήμανσης, ενώ κάποιες από τις φωνές συνδέονται με σχέσεις αναλογιών. Έτσι ο D και ο B κινούνται σε *tempus imperfectum prolatio minor*, ενώ C και T κινούνται σε *tempus perfectum prolatio minor*, D και T έχουν τις αξίες τους υποδιπλασιασμένες, ενώ οι τέλει *breves* του T διαρκούν όσο οι ατελείς *breves* των άλλων φωνών. Όπως είναι προφανές από αυτή την συνοπτική¹⁰⁹ περιγραφή των βασικών κατασκευαστικών αρχών που διέπουν το *Agnus Dei II*, σε αυτό το σημείο του έργου οι κανόνες αλλάζουν. Πράγματι, η αναζήτηση πτωτικών δομών μέσα σε αυτό το μετρικά ρυθμισμένο πολυφωνικό πλέγμα είναι μάλλον άσκοπη, καθώς η απουσία των καταληκτικών *clausulae* στις επιμέρους φωνές, αλλά και η έλλειψη διακριτής φρασεοδομής, μας αφαιρούν τα αναγκαία εργαλεία κατάτμησης του μουσικού συνεχούς. Η μουσική μοιάζει να αιωρείται. Οι σποραδικές ασύγχρονες καταλήξεις των επιμέρους φωνών παρουσιάζουν περισσότερο χαρακτήρα εγκατάλειψης της μελωδικής γραμμής, παρά κάποιας μορφής ελκτική τάση. Καθοριστικός παράγοντας για την αίσθηση αυτή είναι και η απουσία κοινού *tactus*. Ακόμη και η καταληκτική συνήχηση του τμήματος είναι δύσκολο να ενταχθεί σε κάποια από τις γνωστές περιπτώσεις. Ίσως –και με την επιφύλαξη της υιοθέτησης όξυνσης για το φα του D– θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η καταληκτική συνήχηση είναι πιο κοντά σε μια διακεκομμένη πτώση –ή για εμάς, “μισή πτώση” σε σολ, που είναι η αρχική συνήχηση του δεύτερου τμήματος. Αν από την άλλη αξιοποιήσουμε ως σημαντικό το σολ του B, στην τελευταία χειρονομία στο καταληκτικό *nobis*, τότε η κατάληξη θα μπορούσε να ιδωθεί ως αυτό που με τη γλώσσα της εποχής θα ονομάζαμε “πλάγια πτώση”. Σε κάθε περίπτωση, αν υπάρχει κάτι που μπορεί κανείς να πει με κάποια βεβαιότητα για αυτό το σημείο, είναι ότι η συνθετική σκέψη του Pierre de La Rue –ίσως και της εποχής του– είναι πολύ πιο ευρεία και περίπλοκη, σε σχέση με αυτό που, οι βασικοί κανόνες της αντίστιξης που διδασκόμαστε –που κατά κανόνα

¹⁰⁸ Για περισσότερα στοιχεία γύρω από τους μετρικούς κανόνες και τις αναλογίες, βλ. Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, σ. 96-125 και 145-198.

¹⁰⁹ Για μία λεπτομερή πραγμάτευση του θέματος, ιδιαίτερα σε αναφορά με το *Agnus Dei II*, βλ. Edward A. Melson, «Compositional Strategies in Mensuration and Proportion Canons, ca. 1400 to ca. 1600», σ. 38-51.

παραπέμπει στην εποχή του Lassus και του Palestrina– και οι τυπικοί χειρισμοί που αντιλαμβανόμαστε σε ένα πρώτο επίπεδο επαφής με τα έργα, τείνουν να υπονοούν.

Το τρίτο και καταληκτικό τμήμα του *Agnus Dei*, γραμμένο σε *tempus perfectum prolatio minor*, αποτελεί την καταληκτική χειρονομία του έργου. Η πρώτη φράση πάνω στο κείμενο *Agnus Dei*, ξεκινά με είσοδο του πρώτου τμήματος της μελωδίας *L'Homme armé* αρχικά από τον C και στην συνέχεια από τον T. Στη συνέχεια οι δύο εξωτερικές φωνές προστίθενται με ταυτόχρονη είσοδο συμπληρώνοντας την αντιστικτική πλοκή. Το τετράφωνο πλέον τμήμα ξεκινά τη δεύτερη φράση του κειμένου με μία χειρονομία που, αφού εμφανίσει δύο διακριτές τομές που καταλήγουν σε συνηχήσεις λα, στο ασθενές του μ. 65 και το ισχυρό του μ. 68, θα ολοκληρωθεί με μία πτωτική κατάληξη σε ρε στο μ. 74. Στο σημείο αυτό, μια c.c. στον T και μία c.t. στον C θα οδηγήσουν σε ταυτοφωνία στο ρε₃, ενώ ο B θα ενισχύσει τη συνήχηση με την είσοδό του μία 8^η χαμηλότερα. Η είσοδος του B εισάγει και την καταληκτική χειρονομία του τμήματος. Σε αυτή, η διαδοχική είσοδος των φωνών (μ. 74-77) θα οδηγήσει σε μία τετράφωνη επεξεργασία, που μετά από μία προσωρινή στάση στο ισχυρό του μ. 83, με μία τρίφωνη πτώση σε ρε, θα οδηγήσει στην καταληκτική πτώση του έργου.

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στην καταληκτική πτώση του έργου, ο συνθέτης τοποθετεί τις ίδιες *clausulae* με αυτές που χρησιμοποίησε στην τομή του μ. 83 κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αξιοποιήσει το μεγαλύτερο δυνατό εύρος για την καταληκτική συνήχηση. Και στις δύο περιπτώσεις, η c.c. ενσωματώνει καθυστέρηση. Εντούτοις, η τοποθέτηση της καταληκτικής c.c. μία 8^η ψηλότερα, προσδίδει στην τελική συνήχηση ισχυρό καταληκτικό χαρακτήρα.

Συνδέοντας τα νήματα

Ξεκινώντας την αναζήτηση των πτωτικών δομών μέσα στις αναλύσεις των έργων που προηγήθηκαν, βρεθήκαμε αρκετές φορές αντιμέτωποι με τις θεωρητικές αναζητήσεις και τα ζητήματα που τέθηκαν στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας. Με τους προφανείς περιορισμούς που θέτει η διαπραγμάτευση ενός ζητήματος αυτού του εύρους στο πλαίσιο μιας πτυχιακής εργασίας, και με δεδομένο ότι η ανάλυση δύο μόνο λειτουργιών –έστω και σημαντικών– μέσα από ένα πρακτικά αχανές *corpus* πολυφωνικών συνθέσεων μπορεί να θεωρηθεί, στην καλύτερη περίπτωση, απλά ενδεικτική ως προς τις κατευθύνσεις προς τις οποίες μπορεί να στρέψει την προσοχή μας, θα αποπειραθούμε να συγκεφαλαιώσουμε κάποια πρώτα συμπεράσματα.

Όπως έχει ήδη αποτυπωθεί και στα θεωρητικά κείμενα της πρώιμης αλλά και της μέσης Αναγέννησης, οι πτωτικές δομές αποτελούν ένα αναπόσπαστο κομμάτι της συνθετικής πράξης. Με σημείο εκκίνησης την ύπαρξη συγκεκριμένων διαστημάτων, που στο πλαίσιο ενός συστήματος αναφοράς ιεραρχούνται έτσι ώστε να μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως σταθεροί φορείς μιας καταληκτικής λειτουργίας, παρατηρήσαμε μια ουσιαστικά μακροαίωνα εξελικτική διαδικασία που επί της αρχής είναι παρούσα ακόμη και στις μέρες μας. Επιλέγοντας να εστιάσουμε στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε και στη συνέχεια να οικειοποιηθούμε πρακτικές και μηχανισμούς των οποίων την ύπαρξη ανιχνεύσαμε μέσα από τη θεωρία αλλά και την καταγεγραμμένη πράξη των τελεστών της εποχής.

Αναζητώντας τους κοινούς τόπους, προσπαθήσαμε να επισημάνουμε τα συστατικά εκείνα που καθορίζουν την εσωτερική καταταμητική ή/και την τελική-καταληκτική λειτουργία των πτωτικών δομών. Σε αυτή τη διαδρομή έγινε πολύ γρήγορα σαφές ότι για τη φωνητική, τουλάχιστον, μουσική που αποτελεί το αντικείμενο της μελέτης μας, η αναζήτηση οποιασδήποτε μορφής πτωτικών δομών δεν είναι δυνατόν να διαχωριστεί από την αναζήτηση των διακριτών νοηματικών ενοτήτων του φερόμενου κειμένου. Υπό αυτή την έννοια η αναζήτησή μας εστίασε στην αναζήτηση μικρότερων ή και μεγαλύτερων λεκτικών φρασεοδομών, για την οργάνωση των οποίων οι πτωτικές δομές επιτελούν κατά βάση συντακτικό ρόλο.

Έτσι, αναζητώντας τις μελωδικές *clausulae* των επιμέρους φωνών, και προσπαθώντας να επισημάνουμε τα σημεία στα οποία οι μελωδικοί αυτοί τύποι συνέπιπταν, διαμορφώνοντας μια αδιαφιλονίκητη εσωτερική τομή ή μια τελική κατάληξη, συνειδητοποιήσαμε ότι η κάθετη σύμπτωση που αναζητούσαμε δεν αποτελούσε πάντοτε στόχο για τον συνθέτη. Αντίθετα τις περισσότερες φορές η αποφυγή ή ακόμη και η ελλειπτική επίκληση μιας αναμενόμενης ολοκλήρωσης φάνηκε να αποτελεί τον πραγματικό στόχο της κατασκευής, αφήνοντας τις πλήρεις και συγχρονισμένες δομές μόνο για το τέλος μιας ενότητας ή/και ολόκληρου του έργου.

Ένα πρώτο γενικό συμπέρασμα που θα μπορούσαμε να καταγράψουμε είναι το ότι κυρίαρχο ρόλο στην καταληκτική ισχύ μιας πτωτικής δομής παίζει η τελειότητα των διαστημάτων που την συναποτελούν. Ο βαθμός σύμπτωσης ενός ή περισσοτέρων τέλειων διαστημάτων φάνηκε να αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την πρόσληψη μιας πτωτικής δομής ως μηχανισμού με λιγότερο ή περισσότερο ισχυρό καταληκτικό χαρακτήρα. Πέρα από τη σύμπτωση των μελωδικών καταλήξεων, ένα άλλο στοιχείο που φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο στη μουσική γλώσσα της εποχής είναι ο τρόπος κατασκευής αλλά και ο κατά περίπτωση χειρισμός των επιμέρους μελωδικών τύπων. Στην πορεία των αναλύσεων επισημάνουμε τυπικές *clausulae*, στη βάση της επαναλαμβανόμενης τυποποιημένης εμφάνισής τους, τόσο ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μελωδικού τους προφίλ, όσο και σε σχέση με τη θέση και τον διαφαινόμενο ρόλο τους στη δραματουργική εξέλιξη των επιμέρους μουσικών τμημάτων. Επισημάνουμε επίσης τις ιδιοτυπικές διαφοροποιήσεις από την τυποποιημένη μορφή και, προσεγγίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των επιμέρους αποκλίσεων, προσπαθήσαμε να κατανοήσουμε, στο μέτρο που αυτό μπορεί να καταστεί δυνατό στο στενό πλαίσιο που υπαγορεύει η ανάλυση δύο μόνο έργων, τη σκέψη αλλά και τους κώδικες των δύο δημιουργών.

Έτσι, ποσοτικοποιώντας, για παράδειγμα, τη συχνότητα εμφάνισης του σχήματος Landini στον Dufay και την παντελή απουσία του στον Pierre de La Rue ή τη συχνότητα εμφάνισης καθυστερήσεων στις *clausulae cantizans* των δύο δημιουργών, και προσπαθώντας στη συνέχεια να τοποθετήσουμε τις συνθετικές προτιμήσεις τους σε ένα σχηματικό χωροχρονικό συνεχές, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ενώ στις πτώσεις του Dufay το σχήμα Landini κοιτά προς το παρελθόν και οι καθυστερήσεις κοιτούν στο μέλλον, στον de La Rue το παρόν δεν έχει απελευθερωθεί πλήρως από τις μανιέρες του παρελθόντος, αλλά προσπαθεί με ιδιοτυπικές και συχνά ιδιοσυγκρασιακές προσεγγίσεις να ανοίξει νέους ορίζοντες. Κανένα βέβαια από τα

παραπάνω στοιχεία δεν είναι μονοσήμαντο. Πολλές φορές, προσπαθώντας να παρακολουθήσουμε τα διάφορα παράλληλα επίπεδα που εκδιπλώνονται ταυτόχρονα μπροστά στα μάτια μας, είναι πάρα πολύ δύσκολο να διαχωρίσουμε τα ουσιώδη από τα επουσιώδη.

Σε ότι αφορά τις πτωτικές δομές, όπως επισημάναμε σε διάφορα τμήματα των δύο έργων, οι ταυτόχρονες τομές στη μουσική φαίνεται να υιοθετούνται και από τους δύο συνθέτες μόνο στις περιπτώσεις που είναι δογματικά επιβεβλημένο –ή οι ίδιοι επιθυμούν– να φωτίσουν κάποιες από τις φράσεις του κειμένου. Συνήθως, πριν από κάποιο δομικά ξεκάθαρο πτωτικό χειρισμό, προηγούνται τμήματα με ασύγχρονες καταλήξεις, έντονες επικαλύψεις του ίδιου ή διαφορετικών κειμένων και συνδυασμοί ή και φαινομενικά ασύντακτες διαπλοκές διαφορετικών γραμμών ή ομάδων που μελίζουν πάνω στο τρέχον κείμενο. Με δεδομένο ότι οι πολυφωνικές λειτουργίες αποτέλεσαν –και ίσως συνεχίζουν να αποτελούν– δημιουργίες, η κατασκευή των οποίων απαιτεί ιδιαίτερα υψηλό επίπεδο τεχνικής και αισθητικής απαρτίωσης από την πλευρά του δημιουργού, το ότι εστιάζουμε, τόσο ακουστικά όσο και οπτικά, στις “ραφές της κατασκευής”, τις συνδέσεις δηλαδή ανάμεσα στα συστατικά μέρη των διαφόρων τμημάτων αλλά και των επιμέρους υλικών, φαίνεται να αποτελεί αναγκαία αλλά όχι ικανή συνθήκη για να προσεγγίσουμε τα βαθύτερα επίπεδα των έργων.

Όπως είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε μέσα από αυτή την αναγκαστικά σύντομη επαφή μας με τους βαθύτερους συμβολισμούς και τις ιστορικές συγκυρίες που είναι συνυφασμένες με την παράδοση *L'Homme armé*, το μουσικό κείμενο φαίνεται να αποτελεί ένα φορέα μέσω του οποίου οι δημιουργοί επιχειρούν να μεταδώσουν κωδικοποιημένα μηνύματα σε ένα ακροατήριο που μοιράζεται μαζί τους –σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό– την ίδια συμβολική γλώσσα. Έτσι πολλές φορές οι επιλογές τους παραμένουν για εμάς ανεξιχνίαστες και, στο βαθμό που επιχειρούμε να τις προσεγγίσουμε, αγνοώντας ή και παραβλέποντας τους κώδικες που ενσωματώνουν, μοιάζουμε να ψηλαφούμε τις ραφές μιας κατασκευής που στο δικό μας κόσμο στερείται νοήματος.

Στην πορεία εξέλιξης της ανάλυσης των δύο λειτουργιών, είχαμε πολλές φορές την ευκαιρία να έρθουμε σε επαφή με δομές που, ιδωμένες μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης, τονικά προσανατολισμένης ματιάς μας, επιδέχονταν ερμηνείες κατά πολύ διαφορετικές από αυτές που δίναμε επιχειρώντας να αρκεστούμε στα δόκιμα ερμηνευτικά εργαλεία των θεωρητικών της Αναγέννησης. Κατά τη διάρκεια της μελέτης και των δύο λειτουργιών, ήρθαμε

σε επαφή με έναν αριθμό καταληκτικών κυρίως πτώσεων, βασισμένων στο διάστημα κατιούσας 5^{ης} ή ανιούσας 4^{ης} της c.b. Σε κάποιες από αυτές, αναγνωρίσαμε χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια μια εμβληματική χειρονομία της τονικής γλώσσας και μάλιστα στην ίδια θέση, να επιτελεί μάλλον την ίδια λειτουργία. Μια πλήρη τέλεια πτώση με την προετοιμασία της, την καθυστέρηση και τη λύση της, σε κάποιες περιπτώσεις με την τρίτη στην καταληκτική συνήχηση και σε μία περίπτωση –στο τέλος του Credo στη λειτουργία του Pierre de La Rue– ακόμη και μία διαβατική “7^η δεσπόζουσα” που μας οδήγησε στη λύση της. Σε δύο ακόμη περιπτώσεις συναντήσαμε κατασκευές που φαινόταν να ενσωματώνουν στον καταληκτικό χειρισμό το ανάλογο μίας προδεσπόζουσας, τυπικής της εποχής του Bach(Π⁶₅-V-I). Είναι αλήθεια ότι κάθε φορά που συναντούμε μία τέτοια δομή, ακόμη και στις περιπτώσεις που η 3η της καταληκτικής συγχορδίας δεν είναι παρούσα, βρισκόμαστε μπροστά σε έναν αδιαφιλονίκητο πρόγονο της τονικής τέλει πτώσης. Δεν πρέπει όμως να ξεχνούμε ότι “ο ίδιος δεν το γνωρίζει”. Αντιθέτως, οι έλξεις που αντιλαμβάνεται του υπαγορεύουν να στοχεύσει στον πυρήνα του συστήματος αναφοράς του, κατά κύριο λόγο στον finalis, και δευτερευόντως στη *percussa* και σε άλλους μελωδικούς πυρήνες του τροπικού χώρου στον οποίο αντιλαμβάνεται ότι κινείται. Κατά την άποψη μας, η ανάλυση και η ερμηνεία μιας πολυφωνικής δομής θα πρέπει να ακολουθεί τη λογική του αντιστικτικού πλέγματος που την παρουσιάζει.

Σε ένα αντιστικτικό πλέγμα συμβαίνουν –εξ’ ορισμού– πολλά πράγματα ταυτόχρονα. Εντούτοις αυτά, παρά τις αδήριτες σχέσεις που ενδεχόμενα τα συνδέουν, ούτε έχουν επινοηθεί και κατασκευαστεί ταυτόχρονα, αλλά ούτε και είναι προορισμένα να ομογενοποιούνται σε μια συμψηφιστική και πιθανότατα προκρούστεια λογική καθετότητας. Αντίθετα, μία πολυεπίπεδη παρατακτική λογική με συνδετικές επικαλύψεις, τοπικές συνέργειες και ομαδοποιήσεις και μία διαρκής εναλλαγή του σημείου εστίασης της μουσικής αφήγησης μάλλον προσεγγίζουν πειστικότερα το κατασκευαστικό *locus* και την ευρύτερη συνθετική λογική των δημιουργών της πρώιμης και ίσως περισσότερο της μέσης αναγεννησιακής πολυφωνίας, καθώς και τη γλώσσα – τεχνική και αισθητική– της δραματουργικής αφήγησης, που απορρέει, συνήθως αβίαστα, από αυτήν ακριβώς τη συνθετική λογική. Προσεγγίζοντας στην ανάλυση της λειτουργίας *L’Homme armé* του Pierre de La Rue το *Agnus Dei II*, είχαμε την ευκαιρία να έρθουμε σε επαφή με μία σύνθεση που θα μπορούσε να μας βοηθήσει να συνειδητοποιήσουμε το βαθμό στον οποίο η γνώση του τρόπου κατασκευής επηρεάζει την κατανόηση της δομής. Στο τμήμα αυτό

αντιμετωπίσαμε μία δομή χωρίς πτώσεις. Έναν διπλό, μετρικό και αναλογικό κανόνα, στους αντίποδες της οποιασδήποτε έννοιας καθετότητας. Η δομή αυτή θα ήταν απροσπέλαστη χωρίς τη γνώση των αρχών που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη σύνθεσή της, και επιπρόσθετα ελλιπής, χωρίς τη γνώση των συνθηκών που σχετίζονται με τη σύνθεση αυτή. Εντούτοις ο de La Rue επέλεξε να την εντάξει σε μία μεγαλύτερη και κατασκευαστικά διαφορετική αφήγηση. Υπέταξε με αδιαφιλονίκητη αποτελεσματικότητα το τεχνικό κομμάτι στο δραματουργικό. Είναι αλήθεια ότι η βασική στόχευση της διαχείρισης της δραματουργικής εξέλιξης ενός έργου παραμένει στον πυρήνα της λογικής των δημιουργών. Αυτό το γεγονός, παρότι κοινό με υστερότερες μουσικές παραδόσεις, δεν θα πρέπει να μας οδηγεί στο να παραγνωρίζουμε τον ιδιαίτερο, συχνά ιδιότυπο και ιδιοματικό τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί της περιόδου διαχειρίστηκαν τα συνθετικά τους προβλήματα και, ως παραπροϊόν της εξυπηρέτησης των δικών τους αναγκών και επιδιώξεων, μας κληροδότησαν μια πολύτιμη, πολύπλευρη και ανοιχτή σε περαιτέρω εμπλουτισμό εργαλειοθήκη.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θα θέλαμε να επισημάνουμε ένα, κατά τη γνώμη μας, σημαντικό ζήτημα που φαίνεται να αναδύεται από την ανάλυση των έργων που μελετήσαμε και που δεν έχει φωτιστεί επαρκώς από την έως τώρα έρευνα. Αυτό του καθορισμού του περιεχομένου της έννοιας της *τελειότητας*.

Τι πραγματικά συμβαίνει με τις περιπτώσεις που εμφανίζεται, έστω και μια 3^η; Αυτό που εμείς αναγνωρίζουμε ως συνηχητική πληρότητα ταυτίζεται με τη γλώσσα των συνθετών της εποχής; Μία καταληκτική ή και εσωτερική –κατατμητική– συνήχηση που περιλαμβάνει και ένα διάστημα τρίτης συνιστά για τον Dufay και το ακροατήριό του συμφωνία ή διαφωνία; Ή, για να το πούμε γενικότερα, συνιστά ισχυροποίηση ή ακύρωση της πτωτικής ισχύος; Και αν ναι, σε ποιο βαθμό; Η ίδια συνήχηση αντιμετωπίζεται από τον de La Rue και τους σύγχρονους του με τον ίδιο τρόπο; Κι αν όχι, ποια είναι η στάση που εμείς θα πρέπει να τηρήσουμε αποτιμώντας την επενέργεια της χρήσης των εκάστοτε πτωτικών δομών;

Είναι σαφές ότι στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας τα ερωτήματα αυτά δεν μπορούν ουσιαστικά να απαντηθούν. Μια ενδελεχής έρευνα θα απαιτούσε τη μελέτη και την ανάλυση, αν όχι όλου, τουλάχιστον ενός πολύ μεγάλου και σε κάθε περίπτωση αντιπροσωπευτικού δείγματος του συνολικού *corpus* των πολυφωνικών συνθέσεων και ιδιαίτερα των λειτουργιών, καθώς

αυτές αποτελούν τις κατεξοχήν λόγιες εκφράσεις της συνθετικής σκέψης των δημιουργών της κάθε περιόδου. Ένα τέτοιο –ήδη τιτάνιο– έργο θα χρειαζόταν επιπρόσθετη υποστήριξη από στοιχεία και πληροφορίες που εμπίπτουν στο πεδίο της ιστορικής έρευνας και ανήκουν στη σφαίρα της κοινωνικής, πολιτικής και εντέλει οικονομικής οργάνωσης των κυρίαρχων πολιτισμικών δομών, κατά τον τόπο και το χρόνο σύνθεσης των έργων. Για την προσέγγιση πιθανών απαντήσεων σε αυτά τα ερωτήματα, είμαστε υποχρεωμένοι να παραπέμψουμε στο μέλλον.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Εκδόσεις μουσικών κειμένων

Dufay, Guillaume. *Opera Omnia*, Tomus III, Missarum pars altera, Heinrich Bessler (Ed.), Ser. Corpus Mensurabilis Musicae 18, American Institute of Musicology, Rome, 1951/1962, Reprint: 1978 (60.103).

de La Rue, Pierre. *Opera Omnia*, Tomus IV, Ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, T.Herman Keahey (co-ordinator), Ser. Corpus Mensurabilis Musicae 97, American Institute of Musicology, Rome, 1996 (67.971/40).

2. Γενική βιβλιογραφία

Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 4th Ed., The Mediaeval Academy of America, Cambridge Massachusetts, 1949.

_____. «Imitation Canons on L'Homme Armé», *Speculum*, Vol. 25, No. 3 (Jul., 1950), pp. 367-373.

Bain, Jennifer. «Theorizing the Cadence in the Music of Machaut», *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 2, Fall 2003, pp. 325-362.

Berger, Karol. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge University Press, 2004.

Bjork, Robert E. (Ed.). *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*, Oxford University Press, 2010.

Blackburn, Bonnie J. *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Clarendon Press, Oxford 1991.

_____. «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 40, No. 2, Summer 1987, pp.210-284.

Boethius, Anicius, Manlius, Severinus. *De institutione musica*, Ed. Gottfried Friedline, Leipzig, Teubner, 1867. Μετάφραση στα αγγλικά: Calvin M. Bower. New Haven and London, Yale University Press, 1989.

Christensen, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2002.

- Heide, Klaas van der. «New Claims for a Burgundian Origin of the L'Homme armé Tradition, and a Different View on the Relative Positions of the Earliest Masses in the Tradition», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 55, No. 1, 2005, pp. 3-33.
- Judd, Cristle, Collins (Ed.). *Tonal Structures in Early Music*, ser: Criticism and Analysis of Early Music, Garland Publishing Inc., 1998.
- Knighton, Tess. Fallows, David (Ed.). *Companion to Medieval and Renaissance Music*, University of California Press, 1992.
- Lockwood, Lewis. «Aspects of the “L'Homme armé” Tradition», *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 100, 1973-1974), pp. 97-122, publ. by Royal Musical Association.
- Meier, Bernhard. *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie)*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1974. Αγγλική μετάφραση από την Ellen S. Beebe, Broude Brothers, New York, 1988.
- Melson, Edward A. «Compositional Strategies in Mensuration and Proportion Canons, ca. 1400 to ca. 1600» (Thesis), Schulich School of Music, McGill University, Montreal, August 2008.
- Owens, Jessie, Ann. *Composers at Work The Craft of musical composition 1450-1600*, Oxford University Press, 1998.
- Planchart, Alejandro, Enrique. «The Origins and Early History of *L'Homme armé*», *The Journal of Musicology*, Vol. 20, No. 3, Summer 2003, pp. 305-357.
- Reese, Gustav. *Music in the Renaissance*, revised ed., W.W. Norton, 1959.
- Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- Sargent, Joseph. «Morales, Josquin and the L'Homme armé Tradition», *Early Music History*, Volume 30, October 2011, pp 177-212. (DOI: 10.1017/S0261127911000040, Published online: 08 September 2011).
- Schulenberg, David. «Modes, Prolongations, and Analysis», *The Journal of Musicology*, Vol. 4, No. 3 (1985-1986), pp 303-329.
- Strunk, Oliver. «Origins of the “L'Homme armé” Mass», *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 2, June 1937, pp. 25-26.
- Tinctoris, Johannes. *Liber de Arte Contrapuncti* (1477), Tr. and Ed. by Albert Seay, ser: Musicological Studies and Documents, American Institute of Musicology, 1961.
- Wiering Frans. *The Language of the Modes Studies in the History of Polyphonic Music*, Routledge, New York, 2001.

Φιτσιώρης Γιώργος. *Τα Χορικά του Μπαχ, Ενταγμένα σε μία Ευρύτερη Ιστορική Περίοδο Συνθετικών και Θεωρητικών Αναζητήσεων (15^{ος}-18^{ος} αιώνας)*, Εκδ. Panas Music, Αθήνα, 2010.

_____. «Αναγεννησιακές Μέθοδοι Σύνθεσης: Συγχορδιακή ή Διαστηματική Θεώρηση της Μουσικής;», στο *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*, επιμέλεια Κώστας Τσούγκρας, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, 2006, σ. 82-88.

_____. «Ο λόγος για τη μουσική ως αίτημα ουμανισμού», στο *Η αξία της μουσικής σήμερα: Η μουσική μεταξύ ουμανισμού και εμπορευματοποίησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Ορφέως / Περιοδικό *Μουσικολογία*, 2003, σ. 104-113.

_____. «Προσεγγίζοντας Παλαιά Κείμενα», Αθήνα, Εκδόσεις Ορφέως / Περιοδικό *Μουσικολογία*, Νοέμβριος 2013, σ. 84-98.

Zarlino, Gioseffo. *The Art of Counterpoint, Part Three of The Insttuioni Harmoniche, 1558*, Tr. by Guy A. Marco and Claude V. Palisca, Yale Univesity Press, New Haven and London, 1968, 1976.

_____. *Le Institutioni Harmoniche*, Venetia 1558, (IMSLP317594-PMLP156553).

Corpus Mensurabilis Musicae

I

Guglielmi Dufay

Opera Omnia

Edidit

Heinricus Besseler

Tomus III

Missarum pars altera



Rome

American Institute of Musicology

1951/1962

Reprint 1978

60.103

III. REMARKS ON THE MASSES

SINCE the Critical Notes will be published in a later volume, here the most important points may be discussed in order to throw light on the sources and the principles of treatment. In general each work is based on a single manuscript, elected for certain reasons and cited as No. 1. Each departure from the reading there is noted. In the manuscripts the white notation dominates throughout. For the text the spelling of the *Editio Vaticana* has been taken over, but not with all the particularities of punctuation and the use of capital letters.

MISSA SE LA FACE AY PALE

- 1) Rome, Capp. Sist. 14, fol. 27^v / 38 "Dufay";
- 2) Trent 88, fol. 97^v / 106, anonymous.

Edition of the Kyrie I according to Rome in R. G. Kiesewetter, *Geschichte ... der Musik*, Leipzig 1834 (2nd edition, 1846), appendix No. 5. The whole mass according to Trent in *DTÖ VII*, Vienna 1900, p. 120 / 144; according to Rome, by H. Besseler, *Capella*, vol. 2, Kassel 1951.

Rome has text throughout, but in the two lower voices only partially, and in an irregular form. In the Trent source text is carelessly added only in the soprano. On the emendation of the text see above, p. XIII. For the music the reading of Trent has at times been preferred. On the rhythm compare above, p. X. In accordance with the Lydian mode, in F major cadences usually the leading tone B natural / C is to be used; in the Sanctus, measure 114, it is required expressly. Regarding the tenor of *Se la face ay pale* see the Foreword, p. IV.

An unprepared dissonance, owing to the free suspension of F in the bass, occurs in the Gloria, measure 194. In the Trent source the first F is suppressed and in its place the preceding C (measure 193) made perfect. Without any doubt the Rome source transmits the original version.

MISSA L'HOMME ARME

- 1) Rome, Capp. Sist. 14, fol. 101^v / 105 "Dufay" (only Kyrie and Gloria);
- 2) Rome, Capp. Sist. 49, fol. 36^v / 55, anonymous.
- 3) Edinburgh, National Library of Scotland, Adv. Ms. 5/1/15. An account of this newly

discovered source will be given in the Critical Notes.

Edition of the Kyrie I in R. G. Kiesewetter, *Geschichte der... Musik*, Leipzig 1834 (2nd edition 1846), appendix No. 5c; the whole Kyrie in A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. 2, Breslau 1864 (2nd edition 1880), appendix; the whole mass in *Monumenta Polyphoniae Liturgicae*, edited by L. Feininger, Series I, fasc. 1, Rome 1948.

Codex 49 is later than 14 and on the whole less good; however certain readings in it are preferable. A flat signature for the soprano on the first page of the codex 14 was later removed; evidently this signature was not intended by Dufay. In accordance with the Dorian mode with the final G, plenty of accidentals were to be supplied. But that in the soprano both B natural and B flat occur is proved by many passages. The mass is a pattern of tonality with interchanging thirds, and may in no wise be submitted to the major-minor tonality of modern harmony. On this see Besseler, *Bourdon*, p. 42/44. Concerning the tenor *L'homme arme* see the Foreword, p. VI.

In the Gloria, measure 82, occurs a dissonance without preparation and caused by the free suspension of E in the alto. Codex 14 has F instead of E at the cost of the melody. In codex 49 E is kept, but the bass is removed and replaced by a rest. Evidently, as in the Gloria of the mass *Se la face*, measure 194, the purpose was to change Dufay's original intention. Freely entering suspensions of this kind are found in the soprano of the Credo, measure 40, (note A) and measure 108 (note G). Here the version of the manuscript was not altered at all. In the alto of the Credo, measure 189, the present edition gives D / C / D, because the version of the manuscript D / D / D without syllables appears senseless. Probably Dufay wrote D / C / D, changed afterwards because of the parallel fifths.

MISSA ECCE ANCILLA DOMINI

- 1) Brussels 5557, fol. 50^v / 61 (name cut off);
- 2) Rome, Capp. Sist. 14, fol. 76^v - 86 "Dufay"

Unpublished. Edition of the Benedictus in R. G. Kiesewetter, *Geschichte der... Musik*, Leipzig 1834 (2nd edition, 1846) appendix No. 5b.

MISSA L' HOMME ARME

I. KYRIE

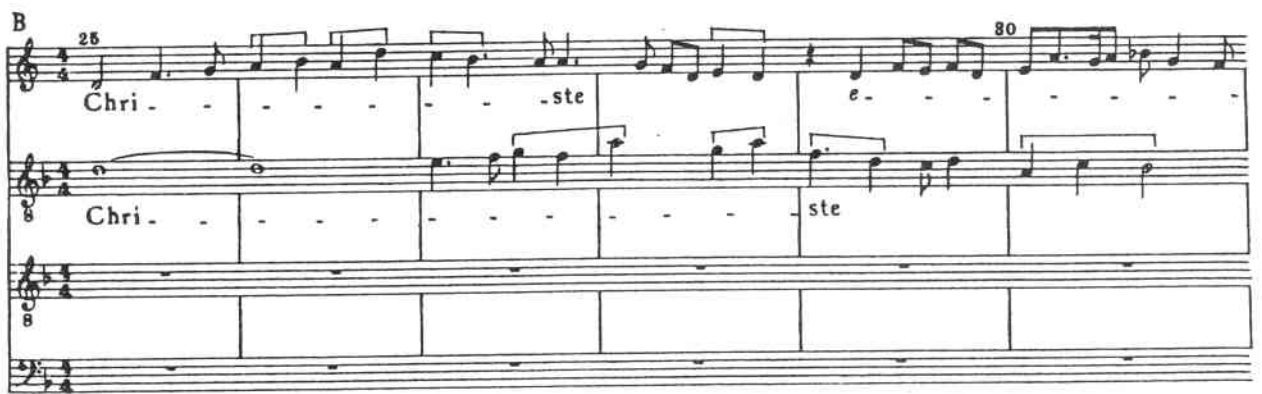
A Ky - ri - e e - - - - - B
 Contra Ky - ri - e e - - - - -
 Tenor Ky - ri - - - - - L'OMME L'OMME
 Contra bassus Ky ri e e - - - - -

8 lei - son. Ky - ri - e e - -
 8 lei - - - son. Ky - ri - e e -
 8 e ARMÉ e - lei - - son.
 lei - - - son. Ky - - - ri - e e - -

16 lei - - - son. Ky - - - ri - e
 lei - - - son. Ky - ri - e
 Ky - ri - e, Ky - ri -
 lei - - - son. Ky - ri - e



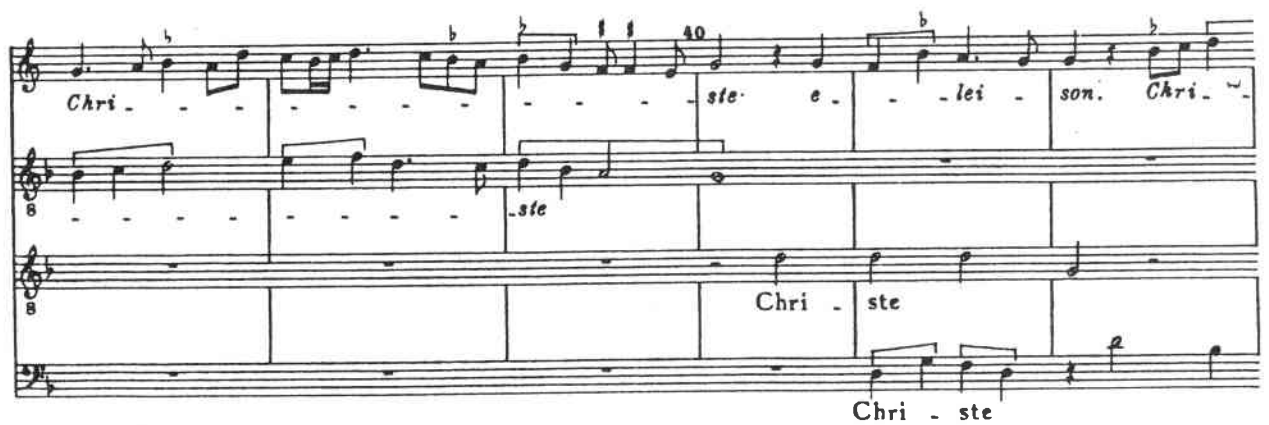
Musical score system 1, measures 15-24. It features four staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), piano accompaniment (left hand), and a bass line. The lyrics are: e - - - - - lei - - - - - son. e - - - - - lei - - - - - son. e - - - - - lei - - - - - son. e - - - - - lei - - - - - son.



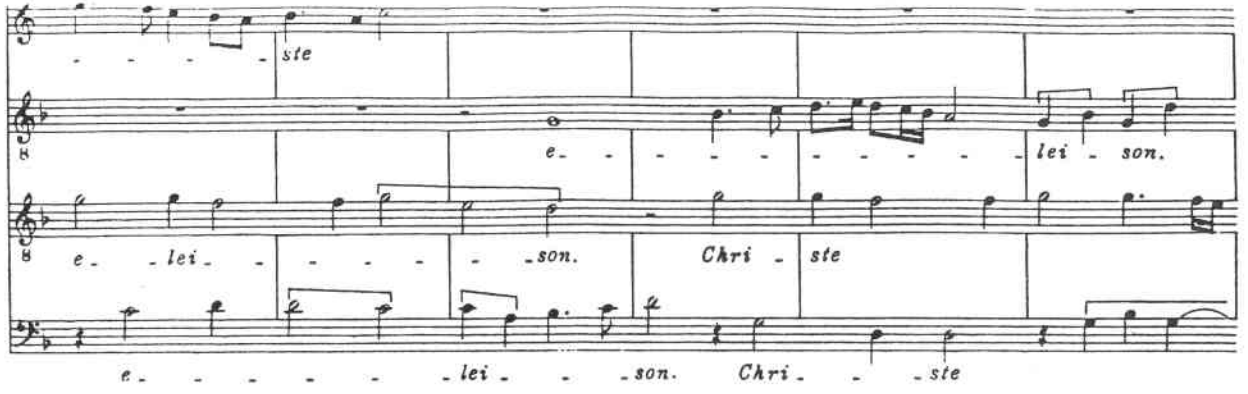
Musical score system 2, measures 25-34. It features four staves. The lyrics are: Chri - - - - - ste e - - - - - Chri - - - - - ste



Musical score system 3, measures 35-44. It features four staves. The lyrics are: - - - - - lei - - - - - son. e - - - - - lei - - - - - son. Chri - -



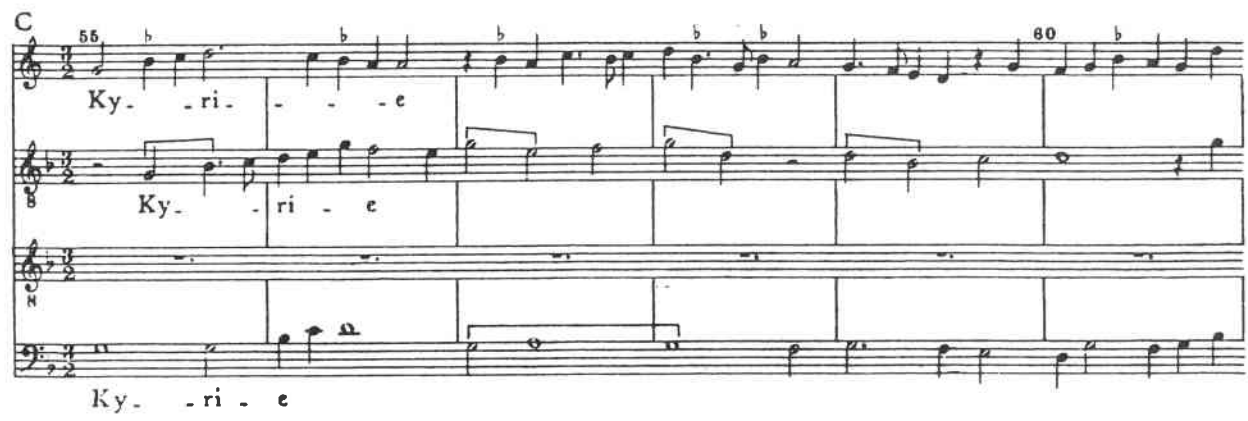
Musical score system 4, measures 45-54. It features four staves. The lyrics are: Chri - - - - - ste e - - - - - lei - - - - - son. Chri - - - - - ste Chri - - - - - ste Chri - - - - - ste



ste
e - - - lei - son.
e - lei - - - son. Chri - ste
e - - - lei - son. Chri - ste



50
e - - - lei - son.
Chri - ste e - - - lei - son.
e - - - lei - son.
e - - - lei - son.



C 56 80
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e



85
e - -
e - -
e - -

70

lei - son. Ky - ri - e

lei - son. Ky - ri - e e - lei -

lei - son. Ky - ri - e

75

e - lei - son.

e - lei - son. Ky -

son. Ky - ri - e e - lei - son.

e - lei - son. Ky -

80

Ky - ri - e e - lei - son.

ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

ri - e e - lei - son.

¹Canon: Ad medium referas pausas relinquendo priores.

II. GLORIA IN EXCELSIS DEO

A

Contra Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Tenor Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Contra bassus

ni - bus bo - nac vo - lun - ta -

bo - nac vo - lun - ta -

15
tis. Lau - da - mus te.

tis. Lau - da -

Lau -

Lau -

20
Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus

- mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

da - mus

da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

25
te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

te. Ad - o - ra -

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

35

Gra - ti - as a - gi - mus ti - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

40

bi pro - pter ma - gnam glo - ri - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ca - mus te. a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri -

45

am tu - am. Do - mi - ne de - us, - ri - am tu - am. Do - mi - am tu - am. Do - mi - ne de -

50

rex cae - le - stis, ne de - us, rex us, rex cae - le - stis, de - us mi - ne de - us, rex

55 de - us pa - ter o - mni - po - cae - le - stis, de - us pa - ter o - mni - po - tens. cae - le - stis, de - us pa - ter o - mni -

65 - tens. Do - o - mni - po - tens. Do - - po - - tens.

70 - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te Je - - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te Je - Je - su Chri - Do - - mi - ne fi - li u -

75 - su Chri - ste. Do - - mi - - su Chri - ste. Do - - ste. Do - ni - ge - ni - te Je - - su Chri - ste. Do - -

80

ne de - - - us, a - - - gnus de - i,
 - - - mi - ne de - us, a - gnus de - - - i,
 mi - - - ne de - us, a - gnus de - -
 - - - mi - - ne de - us, a - gnus de - -

85

fi - - - li - us pa - - - tris.
 fi - - - li - us pa - - - tris.
 i, fi - - - li - us pa - - - tris.
 i, fi - li - us pa - - - tris.

B

90

Qui tol - - - lis pec - ca - - ta mun - - - di, mi -
 Qui tol - - - lis pec - ca - - ta mun - - - di, mi

95

100

se - re - re no - - - bis. Qui tol - - - lis pec -
 se - re - re no - - - bis. Qui tol - - - lis

ca - ta mun - di, su - sci - pec - ca - ta mun - di, su - sci -

de - pre - ca - ti - o - nem no - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - de - pre - ca - ti - o - nem no -

stram. Qui se - des ad ti - o - nem no - stram. Qui se - des

se - des ad dex - te - ram pa - tris, dex - te - ram pa - tris, stram. Qui se - des ad dex - te - ram, mi - se - re -

mi-se-re-re no-bis.
mi-se-re-re no-bis.
ad dex-te-ras pa-tris.
re no-

Quo-ni-am tu so-lus san-
bis. Quo-ni-am tu so-lus san-
bis. Quo-ni-am tu so-lus
bis. Quo-ni-am tu so-lus

ctus. Tu so-lus do-mi-nus.
ctus. Tu so-lus do-mi-
nus. so-lus san-ctus. Tu so-
san-ctus. Tu so-lus do-

Tu so-lus al-tis-si-mus, Je-su-
nus. Tu so-lus al-tis-si-mus,
so-lus al-tis-si-mus,
mi-nus. Tu so-lus

155

Chri - ste. Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri -
 Je - su Chri - ste. Cum san - cto
 Je - su Chri - ste.
 al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

160

a de - i pa -
 spi - ri - tu in glo - ri -
 Cum san - cto spi - ri - tu
 Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a de -

170

tris. A -
 a de - i pa - tris. A -
 in glo - ri - a de - i pa - tris. A -
 i pa - tris. A -

175 b

men.
 men.
 men.
 men.

III. CREDO IN UNUM DEUM

A

Pa - trem o - - - mni-po - ten - - - tem, fa - cto - - - -

Contra

Pa - trem o - - - mni - - - - po - ten - - - tem, fa -

Tenor

Contra
bassus

- - rem cae - li et ter -

cto - - - rem cae - li et ter -

- rae,

vi - si - bi -

rae,

vi - si - bi - -

o -

li - um o -

mni -

um et in - vi -

um et in - vi -

25 *b* *f* 30 *f*
- - - - - si - bi - - - - - li -
- - - - - si - bi - - - - - li -

35 *b*
um. Et in u - - - num do - mi - num
um. Et in u - - - num do mi - - - num Je -
Et in u - - - - -
Et in u - - - - - num

40 *b* *f* *(f)*
Je - sum Chri - - - stum, fi - - - li - um de - - -
sum Chri - stum, fi - li - - - um de - - - i u - -
num do - mi - - - num
do - mi - num Je - sum

45 *b*
i u - - - ni - ge - ni - tum. Et ex pa - tre
- - - ni - ge - ni - tum. Et ex pa - tre na - - -
Je - - - sum Chri - - - - - stum,
Chri - - - stum. *(b)* Et ex pa -

na - tum an - te o - mni - a sae -
 - tum an - te
 si - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum.
L'OMME ARMÉ
 - tre na - tum an - te o - mni -

- cu - la. De - um
 o - mni - a sae - cu - la. De - um
 De - um
 a sae - cu - la.

de de - o, lu - men de
 de de - o,
 de de - o, lu - men de
 De - um de de - o, lu - men de

lu - mi - ne, de - um
 lu - men de lu - mi - ne, de - um
 lu - mi - ne, de - um ve - rum
 o, lu - men de lu - mi - ne,

75

ve - - - - - rum de de - o

8 ve - - - - - rum de de - o

80

ve - - - - - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

8 ve - - - - - ro. Ge - ni - tum, non

de de - o ve - - - - - ro.

de de - o ve - ro. Ge - ni - - tum, non

85

con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri: per quem o - mni - a fa -

8 fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri: per quem o -

Ge - - - - - ni - - - - - tum, non

fa - ctum, con - sub - - stan - ti - a - lem pa - tri: per quem

90

- - - - - cta sunt. Qui pro - pter nos

8 mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes et

fa - - - - - ctum.

o - - - - - mni - a facta sunt. Qui pro - pter nos ho - - mi - nes

100

ho - mi - nes et propter no - stram sa - lu - tem

pro - pter no - stram sa -

Qui pro - pter nos

et pro - pter no - stram

105

de - scendit de cae - lis.

lu - tem de - scen - dit de cae - lis.

ho - mi - nes de - scen - dit de cae - lis.

sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis.

B 110 115

Et in - car - na - tus

Et in - car - na - tus

L'OMME ARMÉ

120

est de spi - ri - tu san - cto ex

est de spi - ri - tu san - cto ex

125 130

Ma-ri - - - a vir - - -

Ma-ri - - - a vir - - -

135

-gi - ne: et ho-mo fa - ctus est.

- gi - ne: et ho - - - - -

et ho - - - - -

140

- - - - - mo fa - - -

- - - - - mo fa - - -

145 150

Cru - - ci - - fi-xus e - - ti - am pro

- ctus est. Cru - - ci - fi - xus e - ti-am pro no - -

Cru - - - ci - - - fi - - - xus e - - -

- ctus est. Cru - ci - fi - - xus e - - - ti - am pro no - -

165

no.bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - - fus

bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - - fus

ti - - am pro no - -

bis: pas - sus et se - pul - - fus est.

160

est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scri - ptu -

est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun -

bis. Et re - sur - re - xit ter -

Et re - - - - sur - re - - - - xit ter -

170

ras. Et a - - - scen - - - dit

dum scri - - ptu - - - ras. Et a - scen - dit in cae - lum, se - det ad

ti - a di - e, se - - - det ad

L'OMME ARMÉ

ti - - a di - - e. Et a - scen - dit in cae - lum, se - - - det

175

in cae - lum, se - det ad dex - te - ram pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

dex - te - ram pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

dex - - te - - - ram pa - tris.

ad dex - - - te - ram pa - tris. Et

glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os: cu-jus re-

est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os:

Et i-te-rum ven-tu-rus
L'OMME ARMÉ

i-te-rum ven-tu-rus est

gni non e-rit fi-nis.

cu-jus re-gni non e-rit fi-nis. Et in spi-ri-tum

est, non e-rit

cu-jus re-gni non e-rit fi-nis. Et in spi-

Et in spi-ri-tum san-ctum, do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem: qui ex

san-ctum, do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem: qui ex pa-tre

fi-nis. Et

ri-tum san-ctum, do-mi-num

pa-tre fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum pa-tre et

fi-li-o-que pro-ce-dit Qui cum pa-tre et fi-li-

in spi-ri-tum san-ctum

qui ex pa-tre

210

fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur:

o si-mul ad-o-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur:

215

qui lo-cu-tus est per pro-phe-

qui lo-cu-tus est per pro-phe-

220

tas. Et u-nam sanctam ca-tho-li-cam

Et u-nam san-ctam ca-tho-

Et u-nam

tas. Et u-nam

230

et a-po-sto-li-cam ec-cle-si-am. Con-fi-te-or

li-cam et a-po-sto-li-cam ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-

san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-

san-ctam ca-tho-li-cam. Con-fi-te-or

235 u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -
 - - - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -
 sto - li - cam ec - cle - si - am. Con - fi - te - or
 u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o -

(1) Canon: Scindite pausas longarum, cetera per medium.

245 to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem
 to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -
 u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -
 - - - nem pec - ca - to - rum.

250 mor - tu - o - rum. Et vi - tam
 nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam
 rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et

255 ven - tu - ri sae -
 ven - tu - ri sae -
 Et vi - tam ven - tu - ri
 vi - tam ven - tu - ri sae -

Musical score for measures 265-270. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:
Soprano: -cu- -li. A - - - - -
Alto: -cu- -li. A - - - - -
Tenor: sae - cum - li. A - - - - -
Bass: -cu- -li. A - - - - -

Musical score for measures 270-275. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:
Soprano: - - - - -
Alto: - - - - -
Tenor: - - - - -
Bass: - - - - -

Musical score for measures 275-280. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:
Soprano: - - - - - men.
Alto: - - - - - men.
Tenor: - - - - - men.
Bass: - - - - - men.

IV. SANCTUS

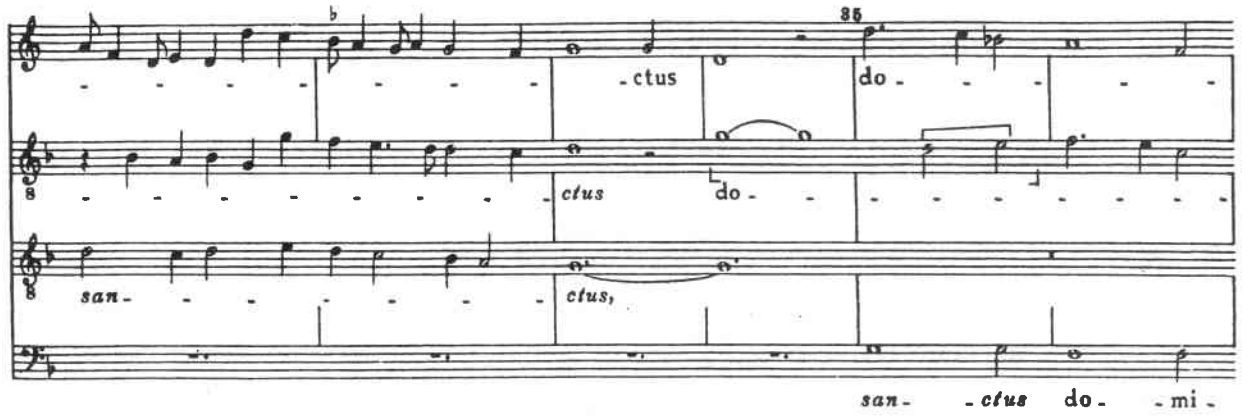
Musical score for the beginning of the Sanctus. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:
Soprano: A San - - - - - ctus, san - - - - -
Alto: San - - - - -
Tenor: - - - - -
Bass: - - - - -

Musical score system 1, measures 1-10. It features four staves: vocal line, piano accompaniment, and two additional staves. The vocal line includes the lyrics "ctus,". The piano accompaniment includes the lyrics "ctus, san - ctus,". The two additional staves include the lyrics "San -".

Musical score system 2, measures 11-15. It features four staves. The vocal line includes the lyrics "san - ctus,". The piano accompaniment includes the lyrics "san - ctus,". The two additional staves include the lyrics "San - ctus,".

Musical score system 3, measures 16-24. It features four staves. The vocal line includes the lyrics "san -". The piano accompaniment includes the lyrics "san -". The two additional staves include the lyrics "san -".

Musical score system 4, measures 25-30. It features four staves. The vocal line includes the lyrics "san - ctus, san -". The piano accompaniment includes the lyrics "ctus, san -". The two additional staves include the lyrics "san - ctus,".



85

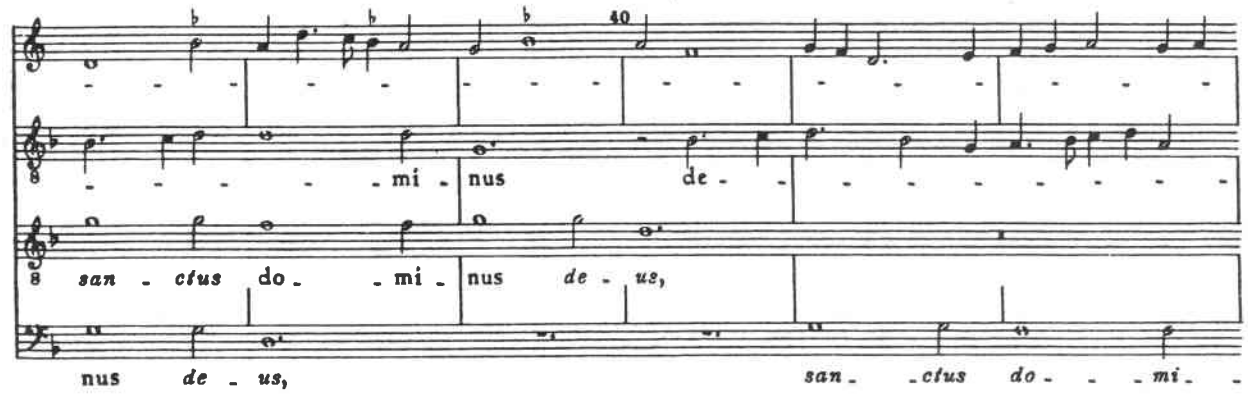
- ctus do -

ctus do -

san - ctus,

san - ctus do - mi -

Detailed description: This system of music features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- ctus do -'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'san - ctus,'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'san - ctus do - mi -'. A measure number '85' is positioned above the first staff.



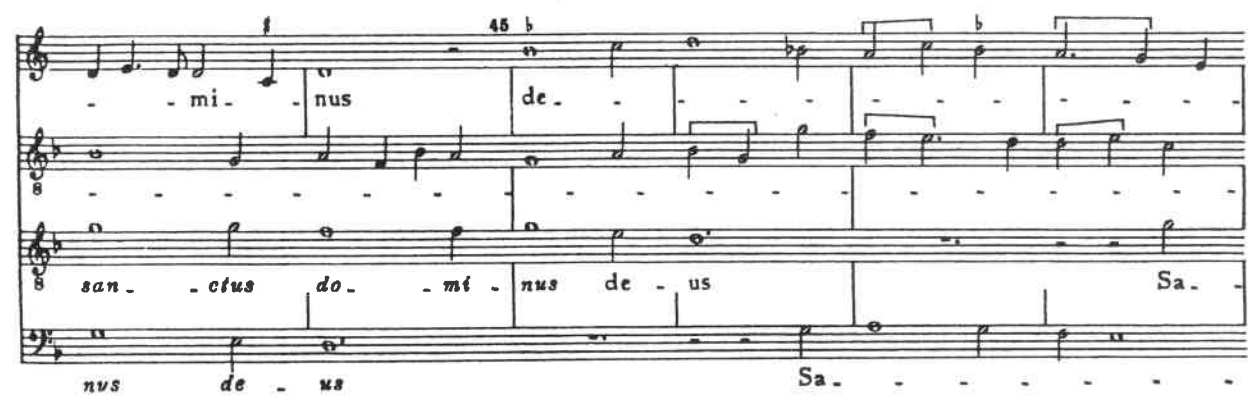
40

- mi - nus de -

san - ctus do - mi - nus de - us,

nus de - us, san - ctus do - mi -

Detailed description: This system of music features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- mi - nus de -'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'san - ctus do - mi - nus de - us,'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'nus de - us, san - ctus do - mi -'. A measure number '40' is positioned above the first staff.



45

- mi - nus de -

san - ctus do - mi - nus de - us Sa -

nus de - us Sa -

Detailed description: This system of music features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- mi - nus de -'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'san - ctus do - mi - nus de - us Sa -'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'nus de - us Sa -'. A measure number '45' is positioned above the first staff.



(f) 50

- us Sa - ba - oth.

- us Sa - ba - oth.

- ba - oth.

- ba - oth.

Detailed description: This system of music features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- us Sa - ba - oth.'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics '- us Sa - ba - oth.'. The third staff is a vocal line with lyrics '- ba - oth.'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics '- ba - oth.'. A measure number '(f) 50' is positioned above the first staff.

B

56 60

Ple - - - ni sunt cae -

Contra

Contra bassus

65

- - - li

70

et ter - - - - -

75 80

- - - - - ra, cae - - - - - cae - - - - -

85

li et ter - - - - - ra glo - - - - -

90 (f) 96 b

glo - - - ri - - -

glo - - - ri - - -

- - - ri - - -

Detailed description: This system contains measures 90 to 96. It features a vocal line with lyrics 'glo - - - ri - - -' and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. A dynamic marking '(f)' is present above measure 91, and a 'b' (ritardando) marking is above measure 96. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

100

- - - a tu - - - a.

- - - a tu - - - a.

- - - a tu - - - a.

Detailed description: This system contains measures 97 to 100. The vocal line has lyrics '- - - a tu - - - a.' and the piano accompaniment continues with eighth notes. A 'b' (ritardando) marking is above measure 100.

C 105

O - - - san - - - na

O - - - san - - - na

O - - - san - - - na

O - - - san - - - na

Detailed description: This system contains measures 101 to 105. The vocal line has lyrics 'O - - - san - - - na' and the piano accompaniment continues. A 'b' (ritardando) marking is above measure 105. A section marker 'C' is placed at the beginning of the system.

110 115 b

in in in ex - - -

na in

Detailed description: This system contains measures 106 to 115. The vocal line has lyrics 'in in in ex - - -' and the piano accompaniment continues. A 'b' (ritardando) marking is above measure 115. The piano part features a melodic line with some grace notes.

120

ex - - - cel - - - sis.

ex - - - cel - - - sis.

cel - - - sis.

ex - - - cel - - - sis.

Detailed description: This system contains measures 116 to 120. The vocal line has lyrics 'ex - - - cel - - - sis.' and the piano accompaniment continues. A 'b' (ritardando) marking is above measure 120.

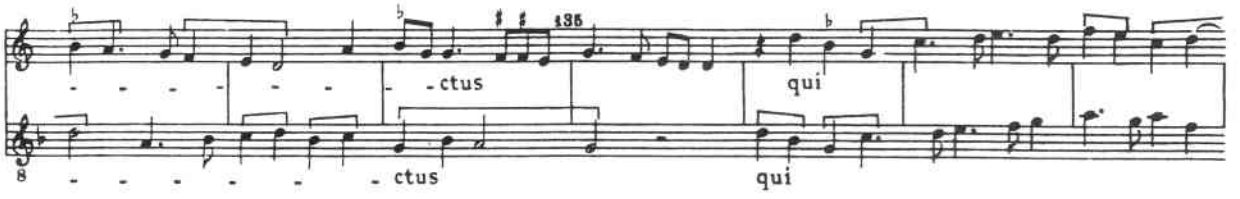
D



125 Be - ne - di - ctus qui

Contra

8 Be - ne - di - ctus qui



135 ctus qui

8 ctus qui



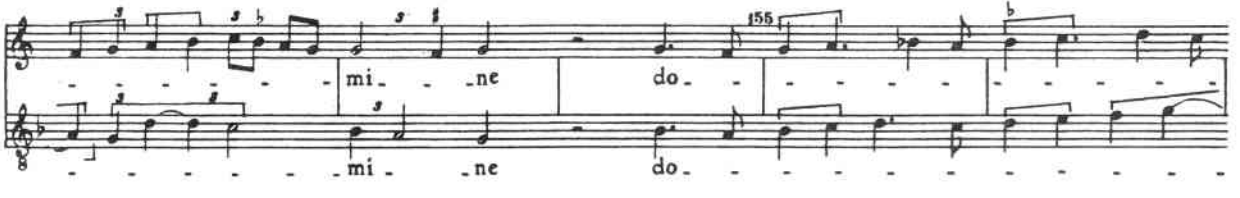
140 ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni.

8 ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni.



160 nit in no - mi - ne do - mi - ni.

8 nit in no - mi - ne do - mi - ni.



155 mi - ne do - mi - ni.

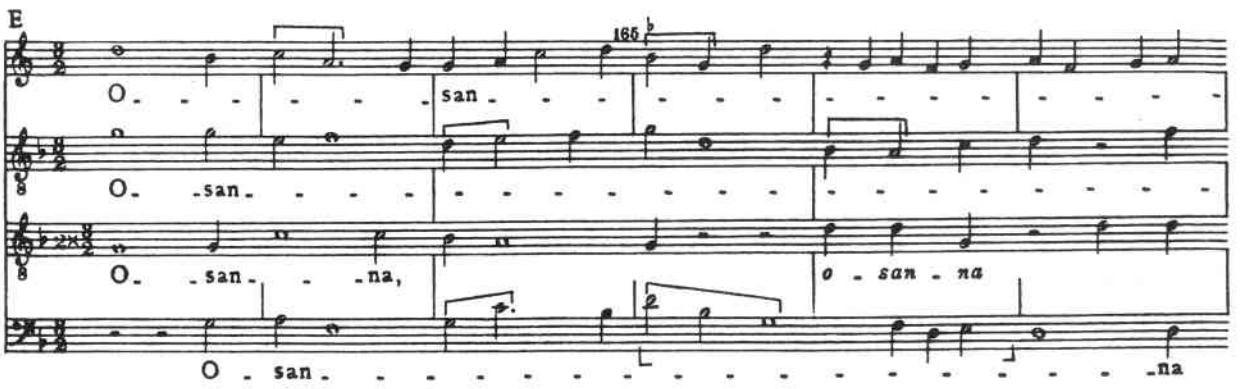
8 mi - ne do - mi - ni.



160 mi - ni.

8 mi - ni.

E



165 O - san - na, O - san - na

8 O - san - na, O - san - na

Musical score system 1, measures 170-175. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "na". The second staff is the alto line with lyrics: "na". The third and fourth staves are piano accompaniment. Measure numbers 170 and 175 are indicated above the first and last notes of the system.

Musical score system 2, measures 176-180. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "in". The second staff is the alto line with lyrics: "in". The third staff is the tenor line with lyrics: "in ex - cel - sis in ex -". The fourth staff is the bass line with lyrics: "in". Measure numbers 176 and 180 are indicated above the first and last notes of the system.

Musical score system 3, measures 181-185. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "ex -". The second staff is the alto line with lyrics: "ex -". The third staff is the tenor line with lyrics: "cel - sis, ex - cel -". The fourth staff is the bass line with lyrics: "cel - sis, ex - cel -". Measure numbers 180 and 185 are indicated above the first and last notes of the system.

Musical score system 4, measures 186-190. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "ex - cel -". The second staff is the alto line with lyrics: "cel -". The third staff is the tenor line with lyrics: "sis, in ex - cel - sis, ex - cel -". The fourth staff is the bass line with lyrics: "ex - cel -". Measure number 190 is indicated above the first note of the system.

o - san - na in ex - cel - sis.

V. AGNUS DEI

A

Contra A - gnus de - i qui

Tenor A - gnus de - i

Contra bassus A - gnus de - i

qui tol - lis

tol - lis

tol - lis

qui tol - lis, qui tol - lis

lis pec - ca - ta

pec - ca - ta

lis, pec - ca - ta, pec - ca - ta

pec - ca - ta

mun - di, mi - se - re - di, pec - ca - ta mun - di, fa mun -

re - re no - mi - se - re - re no - mi - se - re - re no - di, mi - se - re - re

bis. bis. no - bis, no - bis, mi - se - re - re no - bis. no - bis.

Contra A - gnus de - i qui
Contra bassus A - gnus de - i qui

qui tol - lis pec-

lis pec - ca - ta mun - di,
ca - ta mun - di,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,
mi - se - re - re, mi - se - re - re,

re no - bis, mi - se - re,
mi - se - re - re no - bis,
mi - se - re - re no - bis,

re re no - bis,
mi - se - re - re no - bis,
mi - se - re - re no - bis,

C

76 A - gnus de - i qui

80 A - gnus de - i qui

(i) Canon: Cancer eat plenus sed redeat medius.

85 i qui tol - i qui

90 lis pec - ca - ta tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -

100 mun - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

105

di, pec-ca-ta mun-

110

116 b

di, do-
di, do-
di, do-
di, do-

120

na no-
na no-
na no-
na no-

125

130

bis pa- cem.
bis pa- cem.
cem, do-na no- bis pa- cem.
bis pa- cem.

PIERRE DE LA RUE
OPERA OMNIA

Ediderunt

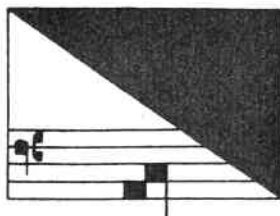
NIGEL ST. JOHN DAVISON

J. EVAN KREIDER

T. HERMAN KEAHEY, CO-ORDINATOR

IV

- 16. MISSA INCESSAMENT (Kreider)*
17. MISSA INVOLATA (Keahey)
18. MISSA ISTA EST SPECIOSA (Kreider)
19. MISSA L'HOMME ARMÉ I (Davison)
20. MISSA NUNCA FUÉ PENA MAYOR (Keahey)



AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY
HÄNSSLER-VERLAG
1996
67.971/40

EVALUATION OF THE SOURCES

Although the list of sources might seem substantial, only three are complete. One of these is the Italian print of Petrucci, **1503**. It is unlikely that La Rue assisted Petrucci in any way with the publication, for during the whole of 1502 and most of 1503 he was travelling with the choir of Philip the Fair to France, Spain and Austria. **1503** is a less than ideal source. The text underlay in three of the four voices is no more than fragmentary; while some of the pitch variants, for example the removal of the third in final cadences (Kyrie II and the first section of the Credo), appear to reflect Italian taste. **J22**, the principal source for many of the early Masses in this *Opera Omnia*, unfortunately lacks Agnus II. Underlay for this Mass in **J22** presents a curiously mixed appearance. A later scribe has substantially emended both text underlay and notes, for example by dividing a Breve into two Semibreves, to modernize and "improve" the relationship of words and music. There are however also places where no improvement has been attempted. In some instances there are substantially too many syllables for notes, for example Credo, Tenor, 93-107, where eleven syllables are allotted to four notes and one (four-note) ligature. The original scribe also eliminated some repeated notes that he considered unnecessary, for example Sanctus, Bassus 146-168. Such repeated notes without syllables to match them are, however, not uncommon in La Rue's music, and are one of the most characteristic features of this Mass. The edition has been prepared from another Hapsburg-Burgundian source, **9126**. This choirbook is believed to have been prepared for Philip the Fair himself, whereas **J22** and **1783** were presentation volumes, given by Philip to Frederick the Wise and Manuel of Portugal respectively.¹² It is thus likely that La Rue was in close contact with **9126**. It has been suggested that **9126** may well have accompanied Philip's choir (of which La Rue was a member) on the second voyage to Spain in 1505-6.¹³

Two other sources are, in different respects, incomplete. **1740**, a set of five partbooks, was for many years thought to have been destroyed in the bombing of Königsberg (now Kaliningrad) during the second world war. However, the Bassus partbook has certainly survived (now in Berlin, Geheimnis Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Mus. MS 7); and microfilms exist of the Vagans, Tenor and Bassus (Berlin, Deutschen Staatsbibliothek, MS 230/5, 6, 8). This fairly late source not only transposes the Mass, except for Agnus II, up a fourth, but effects many modifications, both to "improve" underlay and to give the Tenor the whole text, for example in the Credo. There is a substantial revision of the Pleni duo, transforming it into a trio. This will be found in Appendix 2, with an editorial reconstruction of the Discantus. Agnus III is lacking in this source. **L51** also lacks Discantus and Contratenor books, as well as Agnus II. It is thought to have been used at St. Thomas's Leipzig during the late sixteenth century.

12. Kellman Herbert, "Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources", in *Josquin des Prez: Proceedings...*, 196.

13. G. Van Doorslaer, "La chapelle musicale de Philippe le Beau", in *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, IV (1934), 37-38.

REMARKS

The many sources of individual sections, and especially of the *4 ex 1* mensuration canon in Agnus Dei II, testify to the Mass's lasting fame as a work of contrapuntal virtuosity. As is well known, the *L'Homme armé* melody, perhaps because of its inherent canonic possibilities, was the most widely accepted model for Mass Ordinaries in which composers sought to demonstrate their contrapuntal skills in friendly competition with one another. Sometimes a composer would model his setting on that of an admired contemporary. La Rue's setting, while not modelled substantially on any pre-existing setting, appears to respond to Josquin's virtuosic *3 ex 1* mensuration canon in Agnus Dei II of *Missa L'Homme armé super voces musicales* with an Agnus Dei II of even greater virtuosity. Moreover, the conflicts of modality in Josquin's Mass, between the overall dorian mode and the changing modes of the cantus firmus, are to some extent challenged in the present Mass. In Agnus Dei I, for example, the melody is simultaneously paraphrased in the dorian, phrygian and lydian modes.¹⁴

The very low pitch of this Mass is a feature of a number of Netherlands compositions of the period, notably by La Rue (e.g. the *Missa pro fidelibus defunctis*), Ockeghem and Busnois. Michael Praetorius documents the choir of Lassus in Munich as possessing three bass singers with phenomenally low ranges;¹⁵ and it is dangerous to assume that the use of a low clef combination mandates upward transposition.

It will be noticed that the *L'Homme armé* melody is highly absorbed into each voice part, sometimes through voice-leading imitation. Repetition at cadences, a feature of late Josquin, is found in Sanctus 164-171 and Agnus 76-87. At many other cadences, although there is no repetition of the complete texture, the Tenor voice has repetition.

LITERATURE

August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* (Breslau and Leipzig: Leukart, 1862-82), III, 237-8.

Pierre de la Rue: Missa L'Homme armé I, edited by Nigel Davison, Volume 114 in *Das Chorwerk*, (Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1972), ii-iii (see Editions, above).

Jozef Robyns, *Pierre de la Rue (circa 1460-1518), een bio-bibliographische Studie* (Brussels: Palais des Academies, 1954), 62-63.

Arthur Mendel, "Pitch in Western Music since 1500", in *Acta Musicologica*, L (1978), 1-93, especially 48, 69-70.

14. Jeremy Noble has kindly drawn the editor's attention to a number of stylistic parallels with Josquin's *Missa L'Homme armé sexti toni*.

15. Discussed in Arthur Mendel, "Pitch in Western Music since 1500", in *Acta Musicologica*, L (1978), 1-93, especially 48, 69-70.

19. MISSA L'HOMME ARMÉ I

KYRIE

D Ky- ri- e e-

C Ky- ri- e

T Ky-

B Ky- ri-

lei- son,

e- lei- son, Ky-

ri- e e- lei- son,

e e- lei- son,

5

Ky- ri- e, Ky- ri- e e-

ri- e e- lei- son,

Ky- ri- e e- lei- son,

lei- son, Ky-
 Ky- ri- e
 Ky- ri- e e- le- i- son, Ky- ri- e e- le- i-
 Ky- ri- e e- le- i- son, Ky-

ri- e e- le- i- son.
 e- le- i- son.
 son.
 ri- e e- le- i- son.

Chri- ste,
 Chri- ste, Chri-

15 20

Chri- ste e- lei- #

ste e- lei-

25

son, Chri- ste, Chri-

Chri- ste, Chri- ste e- lei- son,

son, Chri- ste,

30 35

ste e- lei- son, Chri-

ste e- lei- son.

Chri- ste e- lei-

40 # 45

ste e- lei- son.

ste, Chri- ste e- lei- son.

son, Chri- ste e- lei- son.

#

50

D Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e

C Ky-ri-e, Ky-ri-e e-

T Ky-ri-e e-le-

B Ky-ri-e e-le-i-son,

55

D e-lei-son, Ky-ri-

C le-i-son, e-lei-son, Ky-ri-

T i-son, Ky-ri-e,

B Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-

60

D e e-lei-son.

C e e-le-i-son.

T Ky-ri-e e-lei-son.

B son, Ky-ri-e e-le-i-son.

GLORIA

101

D
C
T
B

Et in ter- ra pax
Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus bo-
Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus

5

ho- mi- ni- bus bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te. Be- ne- di- ci- mus
nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te. Be- ne- di- ci- mus
bo- nae vo- lun- ta- tis. Lau- da- mus te.
Lau- da- mus te. Be- ne- di- ci- mus

10

te. Ad- o- ra- mus te. Glo- ri- fi- ca- mus te. Gra-
te. Ad- o- ra- mus te. Gra- ti- as a- gi-
Be- ne- di- ci- mus te.
te. Ad- o- ra- mus te.

15

ti- as a- gi- mus ti- bi, pro- pter ma- gnam glo-
mus ti- bi, pro- pter ma-
Pro- pter ma-
Pro- pter ma- gnam glo- ri-

20

ri-am, glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne

gnam glo-ri-am tu-am, tu-am.

gnam glo-ri-am tu-am, glo-ri-am tu-am.

am. Do-mi-ne De-

25

De-us, Rex cae-le-stis, Rex cae-le-

Rex cae-le-

us, Rex cae-le-

stis, cae-

30

stis, De-us Pa-ter o-mni-po-

stis, De-us Pa-ter, De-us Pa-ter o-mni-

Je-

le-stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-

35

tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.

po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.

Chri-

ste.

D
Do- mi- ne De- us, A- gnus De- i, Fi-

C
Do- mi- ne De- us, A- gnus De- i, Fi-

B
Do- mi- ne De- us, A- gnus, A- gnus De-

50
li- us Pa-

li- us Pa-

i, Fi- li- us Pa-

55
3(•••)
tris, Qui tol- lis pec- ca- ta mun-

tris, Qui tol- lis pec- ca- ta

tris, Qui tol- lis pec- ca- ta mun-

60
di, mi- se- re- re no- bis.

mun- di, mi- se- re- re no- bis.

di, mi- se- re- re no- bis.

65 C # 70

D Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di, su- sci-

C Qui tol- lis pec- ca- ta mun-

T Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di, su- sci-

B Su- sci- pe de- pre-

75 80 \flat

pe de- pre- ca- ti- o- nem no- stram.

di, su- sci- pe de- pre- ca- ti- o- nem

pe, su- sci- pe de- pre- ca- ti- o- nem no-

ca- ti- o- nem no- stram. Qui

85 # 90

Qui se- des ad dex- te- ram Pa- tris,

no- stram. Ad dex- te- ram Pa- tris,

stram. Qui se- des ad dex- te- ram Pa- tris,

se- des ad dex- te- ram Pa- tris,

3 (o-o-o) 95 100

mi- se- re- re no- bis.

Quo- ni- am tu so- lus san- ctus. Tu so-

mi- se- re- re no- bis. Tu so- lus Do-

Quo- ni- am tu so- lus san- ctus.

105

Tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste. mi-nus. Je-su Chri-

Tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-

110

♩ (♩-♩)

115

ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-

ste. Cum San-cto Spi-ri-tu,

120

125

a De-i Pa-tris, in glo-ri-a, in glo-De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-

i Pa-tris, Pa-tris, in glo-ri-a De-

in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris,

130

135

ri-a De-i Pa-tris. A-men. tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

CREDO

D Fa-

C Pa- trem o- mni- po- ten- tem, fa- cto- rem cae- li et

T Pa- trem o- mni- po- ten- tem, fa- cto- rem,

B Pa- trem o- mni- po- ten- tem,

5

cto-rem cae- li et ter- rae, vi- si- bi- li- um o- mni- um

ter- rae, vi- si- bi- li- um o- mni- um et in- vi- si-

vi- si- bi- li- um et in- vi- si- bi- li-

fa- cto- rem, vi- si- bi- li- um

10

et in- vi- si- bi- li- um.

bi- li- um, et in- vi- si- bi- li- um. Et in u-

um.

et in- vi- si- bi- li- um. Et in u- num

15

Et in u- num Do- mi- num no- strum Je- sum

num Do- mi- num no- strum Je- sum Chri- stum, Fi- li- um De-

Do- mi- num no- strum Je- sum Chri- stum, Fi- li- um

20

Chri- stum. Et ex Pa- tre na- tum an- te o- mni-
i u- ni- ge- ni- tum. Et ex Pa-
Et ex Pa- tre na- tum an- te o- mni- a sae-
De- i. An- te o- mni-

25

a sae- cu- la. De- um de De- o, lu- men de lu- mi- ne, De- um ve-
tre na- tum an- te o- mni- a sae- cu- la. De- um ve-
cu- la. De- um de De- o, lu- men de lu- mi- ne, De- um ve-
a sae- cu- la. De- um de De- o, lu- men de lu- mi-

30

rum de De- o ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- sub-
rum de De- o ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- sub- stan- ti-
rum de De- o ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- sub- stan-
ne, De- um ve- rum de De- o ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con-

35

stan- ti- a- lem Pa- tri: per quem o- mni- a fa- cta
a- lem Pa- tri: per quem o- mni- a fa- cta sunt, per quem o-
ti- a- lem Pa- tri: per quem o-
sub- stan- ti- a- lem Pa- tri: per quem o- mni- a fa- cta sunt, per quem o-

40 #

sunt, o-mni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho-mi-nes,
 mni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho-
 mni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho-mi-
 mni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos ho-mi-nes,

45

qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no-stram,
 mi-nes, qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-
 nes, qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no-stram,
 Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-ter no-

50 55

et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-
 pter no-stram de-scen-dit de cae-
 et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen- dit, de-scen-dit de
 stram, et pro-pter no-stram sa-lu-tem

60

scen-dit de cae-lis, de cae-lis.
 lis, de-scen-dit de cae-lis.
 cae-lis, de-scen-dit de cae-lis.
 de-scen-dit de cae-lis, cae-lis.

65

Et in-car-na-tus est,
Et in-car-na-tus est, et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu,
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu,
Et in-car-

70 75

na-tus est et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto,
ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto
de Spi-ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto
na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

80

Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-
ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne,
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, Vir-gi-

85 90

Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.
ne: Et ho-mo fa-ctus est.
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.
ne: Et ho-mo fa-ctus est.

95 100

Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-

105 110 #

to pas-sus et se-pul-tus est.

115

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,

120 125

se-cun-dum scri-ptu-ras. Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad

130

dex- te- ram Pa- tris.

lum: se- det ad dex- te- ram Pa-

e. Se- det ad dex- te- ram Pa-

Se- det ad dex- te- ram Pa- tris.

135 140

Et i- te- rum ven- tu- rus est

tris. Et i- te- rum ven- tu- rus est cum glo- ri- a, ju- di-

tris. Ju-

Et i- te- rum ven- tu- rus est cum glo- ri- a, ju- di-

145

cum glo- ri- a, ju- di- ca- re vi- vos et mor- tu- os:

ca- re vi- vos et mor- tu-

di- ca- re vi- vos et mor- tu- os: cu-

ca- re, ju- di- ca- re vi- vos et mor- tu- os:

150 155

cu- ius re- gni non e- rit fi- nis.

os: cu- ius re- gni non e- rit fi-

ius re- gni non e- rit fi- nis.

cu- ius re- gni non e- rit fi- nis.

160

Et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-nis. Et in Spi-ri-tum San-ctum, Et in Spi-ri-tum,

165

num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Spi-ri-tum et vi-vi-fi-can-tem:

170

tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui [Filio]-que pro-ce-dit. [Filio]-que pro-ce-dit.

175

dit. cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-Si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-

180 185 #

Qui cum Pa- tre et Fi- li- o si- mul ad- o- ra- tur, et con- glo- ri- fi- ca-
 si- mul ad- o- ra- tur, et con- glo- ri- fi- ca-
 ri- fi- ca- tur:
 ri- fi- ca- tur:

3 (o-o) 190

tur: Qui lo- cu- tus est per Pro- phe- tur: per Pro- phe-
 tur: per Pro- phe- tas. Et u- nam
 Qui lo- cu- tus est per Pro- phe- tas, per Pro- phe-

195

tas. Et u- nam san- ctam ca- tho- li- cam
 tas. Et u- nam san- ctam ca- tho- li- cam
 san- ctam ca- tho- li- cam, ca- tho- li- cam et a-
 tas. Ca- tho- li- cam et a-

200 #

et a- po- sto- li- cam Ec- cle- si-
 et a- po- sto- li- cam Ec- cle- si-
 po- sto- li- cam Ec- cle- si-
 po- sto- li- cam Ec- cle- si-

205

am. Con- fi- te- or u- num ba- pti- sma in re- mis- si-

am. Con- fi- te- or u- num ba- pti- sma in re- mis-

am. Con- fi- te- or u- num ba-

am. Con- fi- te- or u- num ba- pti- sma in re- mis-

210

o- nem pec- ca- to- rum.

si- o- nem pec- ca- to- rum.

pti- sma pec- ca-

si- o- nem pec- ca- to- rum.

215

220

Et ex- spe- cto re- sur- re- cti- o- nem

Et ex- spe- cto re- sur- re- cti- o-

to- rum. Et ex- spe- cto re- sur- re- cti- o- nem

225

3 (o-o)

mor- tu- o- rum.

nem mor- tu- o- rum. Et vi- tam ven- tu-

mor- tu- o- rum. Et vi- tam ven- tu-

Et vi- tam ven- tu- ri

230

Et vi- tam ven- tu- ri sae- cu- li, et vi- tam ven- tu- ri
 ri sae- cu- li, et vi- tam ven- tu- ri sae- cu- li.
 ri sae- cu- li, sae- cu- li.

235 240 #

sae- cu- li. A- men. A- men. A- men. A- men.

SANCTUS

D C T B

San- ctus, San- ctus, San- ctus, San- ctus.

5 #

ctus, San- ctus, San- ctus, San- ctus, San- ctus, San- ctus, San- ctus, San- ctus.

10

ctus Do- mi- nus De- us

San- ctus

15

ctus, San- ctus Do- mi- nus De- us, Do- mi- nus De-

Sa- ba- oth, Do- mi- nus De- us

Do- mi- nus De- us,

20

us, Do- mi- nus De- us, Sa- ba-

Sa- ba- oth, De- us Sa- ba-

Do- mi- nus De- us,

25

De- us Sa- ba- oth. oth, De- us Sa- ba- oth.

oth.

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth.

DUO

30 ♩ 35

D Ple- ni sunt

C Ple-

40

cae- ni sunt cae-

45 \sharp 50

li et ter- li et ter-

55

ra glo- ri- a tu- a, glo- ra glo- ri- a tu- a, glo- ri- a tu-

60

ri- a tu- a, glo- ri- a tu- a, glo- ri- a tu- a, glo- ri- a tu-

65 70 \flat \sharp

ri- a tu- a, glo- ri- a, glo- ri- a tu- a. a, glo- ri- a, glo- ri- a tu- a.

75 80

D O- san-

C O- san-

T O- san- na,

B O- san- na, O- san- na, O-

85

D na

C na

T O- san- na in ex-

B san- na in ex- cel-

90 95

D in ex- cel-

C in ex- cel- sis, in ex- cel-

T cel- sis, in ex- cel- sis,

B sis, in ex- cel- sis, in ex-

100

D sis, O- san- na in ex-

C sis, O- san- na in ex- cel-

T O- san- na in

B cel- sis, O- san- na,

105

ex-cel-sis, in ex-cel-sis.
 O-san-na in ex-cel-sis.

110 115

Be-ne-di-ctus, be-ne-di-ctus
 Be-ne-di-ctus qui ve-

120 125

ctus qui ve-nit, be-ne-di-ctus,
 qui ve-nit, qui ve-

130

be-ne-di-ctus, be-ne-di-ctus qui ve-nit,
 be-ne-di-ctus, be-ne-di-ctus qui ve-nit,

120

135 140

ve- nit, qui ve- nit in no- mi- ne,

145 #

nit in no- mi- ne, in no- mi- ne, in in no- mi- ne, in

150 155

in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in

160 165

mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in

170 #

ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne Do- mi- ni, in

AGNUS DEI

I

D A- gnus De- i, qui

C A- gnus De-

T A-

B A- gnus

5 tol- lis pec- ca- ta, qui tol-

i, qui tol- lis pec- ca- ta, pec- ca-

gnus Dei, i,

De- i,

10 lis pec- ca- ta mun- di:

ta mun- di, pec- ca- ta mun-

qui

qui tol- lis pec-

15

mi-se-re, re, mi-se-re-
di, pec-ca-ta
tol-lis pec-ca-ta
ca-ta mun-di:

20

re no-bis, mi-se-re-re no-
mun-di: mi-se-re-re, re,
ta mun-di:
mi-se-re-re

25

bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-
mi-se-re-re-re no-bis,
mi-se-re-re-re, mi-se-re-re
no-bis, mi-se-re-re-re no-

30

re, mi-se-re-re-re no-bis.
mi-se-re-re-re no-bis.
no-bis, mi-se-re-re-re no-bis.
bis.

II

♩ 35

D A- gnus De- i,

C A- gnus

T A- gnus De- i,

B A- gnus De-

qui tol- lis

De-

qui tol- lis pec- ca- ta mun- di:

i,

40

pec- ca- ta mun- di: mi- se- re- re

i,

mi- se- re- re no- bis, mi- se- re- re no- bis, mi- se- re-

qui

no- bis, mi- se- re- re no- bis, mi-

qui tol-

re no- bis, mi- se- re- re no- bis, mi-

tol- lis

*) T: ♩ = D, C, B: ♩

se- re- re no- bis, mi- se- re- re no- bis,
 lis pec-
 se- re- re no- bis,
 pec- ca- ta mun-

45

mi- se- re-
 ca- ta mun- di:
 mi- se- re- re no- bis, mi- se-
 di: mi- se- re- re

re no- bis, mi- se-
 mi- se- re- re
 re- re no-
 no- bis, mi- se- re-

50

re- re no- bis.
 no- bis.
 bis.
 re no- bis.

III

55 60

D A- gnus De- i, qui tol- lis pec-

C A- gnus De- i, qui tol- lis pec- ca-

T A- gnus De- i, qui tol- lis pec-

B A- gnus De- i, qui tol- lis

65 70

ca- ta, pec- ca- ta mun-

ta mun- di, pec- ca- ta

ca- ta mun- di, mun- di: do- na no-

pec- ca- ta mun- di: do- na no-

75 80

di: do- na no- bis pa-

mun- di: do- na no- bis pa-

bis pa- cem, do- na no- bis pa- cem, do- na no-

bis, do- na no- bis pa-

85

cem, do- na no- bis pa- cem.

cem, do- na no- bis pa- cem.

bis pa- cem, do- na no- bis pa- cem.

cem, do- na no- bis pa- cem.

(Missa L'Homme armé I.)

Appendix 1. Tenor of Kyrie II in 1740

T

Ky- ri- e, Ky- ri- e, Ky- ri- e, Ky- ri- e e- le- i- son.

Appendix 2. Pleni sunt caeli in 1740 (at the pitch of the Edition)

D

T

B

Ple- ni

Ple-

sunt cae- li, sunt cae- li, sunt cae-

ni sunt cae- li, sunt cae- li, sunt cae-

ni sunt cae- li, sunt cae- li, sunt cae-

li, sunt cae-

li, sunt cae- li, sunt cae-

li, sunt cae- li

20

li et ter- ra, et ter- ra, et ter- ra, et ter- ra,

25 30

ra, et ter- ra glo- ri- a tu- a, glo- ri- et ter- ra et ter- ra glo- ri- a

35

a, glo- ri- a tu- a, glo- ri- a tu- a, tu- a, glo- ri- a tu- a, tu- a, glo- ri- a tu- a, tu- a, tu- a

40 (d-d)

a, tu- a. glo- ri- a tu- a, glo- ri- a tu- a, tu- a.

1) Bassus, 33:6 perhaps M (error)

2) Bassus, 35:3 M e (error)