

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«Ιστορία, Θεωρία, Σύνθεση, και Ερμηνεία της Έντεχνης Μουσικής»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ
«Ιστορία και Θεωρία της Έντεχνης Μουσικής»

Εξάμηνο Γ΄
Διπλωματική εργασία

Επιβλέπων
Ιωάννης Φούλιας
Αναπληρωτής Καθηγητής

Jean Mouton
Γενική επισκόπηση και ανάλυση
χαρακτηριστικών μοτέτων

Μιχάλης Μιχαλακόπουλος
ΑΜ 180101

ΑΘΗΝΑ
Ιούνιος 2020

Περιεχόμενα

1. Βιογραφία και Βασική Εργογραφία.....	1
2. Ιστορικό πλαίσιο, συνθετική πρακτική, θεωρητικό πλαίσιο, στυλ εποχής.....	12
3. Μοτέτα υπό μελέτη.....	25
4. Ανάλυση των υπό μελέτη μοτέτων.....	27
4.1 Celeste Beneficium	27
4.2 Secunda pars: Adiutorium nostrum	36
4.3 Beata Dei genitrix	45
4.4 Amicus Dei Nicolaus	53
4.5 Secunda pars: Ad sacrum eius.....	59
4.6 O pulcherrima mulierum.....	64
5. Γενικές παρατηρήσεις για τα υπό μελέτη μοτέτα.....	71
5.1 Πτώσεις.....	73
5.2 Μουσική ύφανση, δομή και συνδυασμοί φωνών.....	74
5.3 Μέγεθος και Μέτρο	77
5.4 Συνηχήσεις: ενδιάμεσες, τελική.....	78
5.5 Μελωδική ροή και διαστήματα.....	84
5.6 Μουσική και κείμενο	84
5.7 Πολυφωνική μεταχείριση, διαστήματα μιμήσεων	85
5.8 Πραγματικές και τονικές απαντήσεις	88
6. Συμπεράσματα.....	90
Βιβλιογραφία	93
Παράρτημα	95
1. Celeste Beneficium.....	96
2. Secunda pars: Adiutorium nostrum.....	102
3. Beata Dei genitrix.....	108
4. Amicus Dei Nicolaus.....	116
5. Secunda pars: Ad sacrum eius.....	122
6. O pulcherrima mulierum.....	127
7. Exalta Regina Galliae.....	133
8. Non Nobis Domine.....	134

Πίνακες

Πίνακας 1. Ποσοτικά χαρακτηριστικά των υπό μελέτη μοτέτων.	71
Πίνακας 2. Συνδυασμοί επιμέρους ντουέτων.	76
Πίνακας 3. Ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά	81
Πίνακας 4. Ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά συμπλοκής	88

1. Βιογραφία και Βασική Εργογραφία

Ο συνθέτης Jean Mouton,¹ με πλήρες όνομα το: «Maistre Jehan de Hollingue, dit Mouton» ή με σύγχρονες αναφορές σε αυτόν ως «Ioannis Mouton Samaracensis Musici Praestantissimi», αναφέρεται πως καταγόταν από το χωριό Holluigue (τώρα Haut-Wignes) κοντά στο Samer της Γαλλίας.² Όσα γνώριζαν για αυτόν μέχρι και τα μέσα του 19^{ου} αιώνας προέρχονταν από το έργο «Dodecachordon» (1547) του Ελβετού θεωρητικού Heinrich Glarean(us) (1488-1563). Ο Charles Gomart κατά τον 19^ο αιώνα εντόπισε ένα αντίγραφο του επιταφίου του Μουτόν, από το οποίο αντλούμε κάποιες πληροφορίες.

Τίποτα δεν είναι γνωστό σχετικά με την εκπαίδευση ή άλλες δραστηριότητες του πριν από το διορισμό του ως τραγουδιστού και δασκάλου θρησκευτικών θεμάτων (écolâtre-chantre) στην ενοριακό ναό της Notre Dame στη Nesle (κοντά στο Péronne) το 1477.

Μέχρι το 1483 είχε γίνει maître de chapelle στη Nesle και είχε επίσης χειροτονηθεί ιερέας. Συνεπώς θα ήταν πιθανώς 25 ετών τουλάχιστον. Υπολογίζεται τελικά η γέννησή του στα 1459. Πρόσφατες αρχειακές έρευνες του Andrew Kirkman απεκάλυψαν, πως ο Μουτόν πληρώθηκε για την αντιγραφή μουσικής και ως τραγουδιστής στον καθεδρικό ναό του St. Omer το έτος 1494-5. Μέχρι το 1500 ήταν υπεύθυνος για την εκπαίδευση των χορωδιών στον καθεδρικό ναό της Amiens, στον οποίο αναφέρεται σε έγγραφο των αρχών του έτους ως maître des enfans (μαέστρος της παιδικής χορωδίας). Τον Σεπτέμβριο του 1501 ανέλαβε την μουσική στον κολλεγιακό ναό του St. André στη Grenobles, όπου τα καθήκοντά του περιελάμβαναν την διδασκαλία των παιδιών της χορωδίας στο μονοφωνικό και πολυφωνικό τραγούδι. Δεν έμεινε εκεί για πολύ. Από τα μέσα του 1502 έφυγε χωρίς την άδεια των προϊσταμένων του. Ενδεχομένως τότε να εντάχθηκε στο παρεκκλήσιο της βασίλισσας Άννας της Βρετάνης, καθώς αυτή και ο σύζυγός της βασιλιάς Λουδοβίκος ο Β΄, επισκέφθηκαν τη Grenobles τον Ιούνιο του 1502 και πιθανότατα πήραν μαζί τους τον Μουτόν όταν έφυγαν. Αρχεία από το παρεκκλήσιο της Βασίλισσας Άννας δεν διεσώθησαν, ωστόσο άλλα στοιχεία αποδεικνύουν

¹ Από τούδε ο Jean Mouton θα αναφέρεται ως Μουτόν, κατά την εξελληνισμένη έκδοχή του επωνύμου του.

² Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, λήμμα “Mouton, Jean”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σ. 239.

ότι ο Μουτόν εισήλθε στην υπηρεσία της Βασίλισσας κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 16ου αιώνα. Το 1509 που η βασίλισσα παρενέβη προσωπικά για λογαριασμό του Μουτόν, ώστε να πάρει κανονική θέση στον St. André της Grenobles, ορίστηκε ως τραγουδιστής στο παρεκκλήσιό της. Κρατώντας αυτήν την κανονική θέση, ακόμα κι εν τη απουσία του, μπορούσε να αντλεί εισόδημα από ένα ευεργέτημα που του απενεμήθη το επόμενο έτος, οπότε αναγορεύτηκε ο ίδιος σε *magister capellae* της Βασίλισσας.

Ο Μουτόν παρέμεινε συνδεδεμένος με την γαλλική Αυλή για το υπόλοιπο της ζωής του. Μετά τον θάνατο της Βασίλισσας το 1514 μετετέθη στο βασιλικό μουσικό ίδρυμα, όπου υπηρέτησε πρώτα τον Λουδοβίκο και στη συνέχεια τον διάδοχό του, Φραγκίσκο Α'. Αν και ποτέ δεν διορίστηκε επικεφαλής του αυτοκρατορικού παρεκκλησίου (θέση που κρατούσε από το 1515 μέχρι το 1522 ο Antoine de Longueval), φαίνεται πως ο Μουτόν έχει λειτουργήσει ως επίσημος συνθέτης της Αυλής κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, γράφοντας μουσική για τον επίσημο εορτασμό σημαντικών γεγονότων τόσο δημοσίων όσο και ιδιωτικών. Για παράδειγμα, το μοτέτο *Non nobis Domine* σημάδεψε την γέννηση το 1510 της Renée, της δεύτερης κόρη της Άννας και του Λουδοβίκου, και το συγκινητικό *Quis dabit oculis* θρηνεί τον θάνατο της Βασίλισσας, χρησιμοποιώντας κείμενα από το κήρυγμα της κηδείας.

Η θέση του Μουτόν αποκαλύπτεται περαιτέρω σε μια επιστολή που γράφτηκε το 1518 από τον εκπρόσωπο του Δούκα της Ferrara στην γαλλική Αυλή, αναφέροντας στον Δούκα, ότι ήταν προσωρινά αδύνατο να του στείλει τις νέες συνθέσεις του Μουτόν, δεδομένου πως ο συνθέτης είχε λίγο πριν επιστρέψει στο Παρίσι από το Amboise, προκειμένου να συνθέσει νέα μουσική προς τιμήν της γέννησης του Dauphin (αυτή η μουσική προφανώς δεν έχει σωθεί). Και ένα από τα μοτέτα του Μουτόν για τον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή (*Inter natos mulierum* ή *Regem confessorum*) μπορεί να είχε συντεθεί κατόπιν παραγγελίας της Άννας για να τιμήσει τον Άγιο το 1506, αφού θεραπεύτηκε από μια ασθένεια, καταπώς φαίνεται με την εφαρμογή στο σώμα της ενός από τα λείψανα του Αγίου.

Το κείμενο του *O Christe Redemptor*, με το κλείσιμο του χαιρετισμού, *fit regi felicitas, reginae fecunditas*, υποδηλώνει έντονα ότι γράφτηκε κατόπιν βασιλικής εντολής, ίσως το 1513. Ο Lowinsky πρότεινε ότι το *Missus est Gabriel angelus/A une dame* γράφτηκε για την είσοδο της δεύτερης συζύγου του Λου-

δοβίκου, Μαρίας (Mary Tudor), στο Παρίσι στις 6 Νοεμβρίου 1514, αλλά πιο πρόσφατα ο Braas υποστήριξε ότι το έργο αυτό δεν γράφτηκε ούτε από τον Μουτόν, ούτε από τον Josquin, στον οποίο αποδίδεται επίσης.³ Μετά τον θάνατο του Λουδοβίκου την 1η Ιανουαρίου 1515, τα αρχεία δείχνουν ότι ο Μουτόν πήρε μέρος στην κηδεία του, χωρίς ωστόσο να έχει καταγραφεί κάποια ιδιαίτερη μουσική που να συνέθεσε ο ίδιος για την περίπτωση αυτή. Το μοτέτο του Μουτόν *Domine, saluum fac regem* από την άλλη, είναι πιθανό να είχε συντεθεί για την στέψη του Φραγκίσκου στον καθεδρικό ναό της Reims στις 25 Ιανουαρίου 1515.⁴

Κατά τη διάρκεια της πρώτης χρονιάς του στον βασιλικό θρόνο, ο Φραγκίσκος κατήγαγε μια σημαντική νίκη στη μάχη του Marignano, ένα γεγονός που γιορτάστηκε-υμνήθηκε στο μοτέτο *Exalta Regina Galliae*. Αρκετούς μήνες αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1515, ο Φραγκίσκος και ο Πάπας Λέων Γ' συναντήθηκαν στην Bologna για να συνάψουν ειρήνη. Η συνάντηση διανθίστηκε από πολλές μουσικές παραστάσεις τόσο από τα μουσικά σύνολα του παπικού όσο και του γαλλικού βασιλικού παρεκκλησίου, σχεδόν σίγουρα συμπεριλαμβανομένου του μοτέτου *Exsultet conjubilando Deo* του Μουτόν.

Ο Πάπας εντυπωσιάστηκε ιδιαιτέρως από τους μουσικούς στην υπηρεσία του Γάλλου βασιλιά και αντάμειψε μερικούς από αυτούς, όπως και τον Μουτόν, τον οποίο ονόμασε αποστολικό νοτάριο. Ορισμένες πηγές του 16ου αιώνα υπογραμμίζουν ότι ο Μουτόν ήταν ένας από τους πιο αγαπημένους συνθέτες του πάπα Λέοντος· ο Glarean για παράδειγμα, που σπούδασε στο Παρίσι μεταξύ 1517 και 1522 κι ε γνώριζε τον συνθέτη, δήλωσε ότι ο πάπας Λέων ήταν λάτρης των Λειτουργιών του Μουτόν. Η γνωριμία του Πάπα με τη μουσική του Μουτόν μπορεί να έχει ήδη ξεκινήσει από την συνάντησή τους το 1515,⁵ εάν το μοτέτο *Christus vincit* έχει πράγματι συντεθεί προς τιμήν της εκλογής του Λέοντος ως Πάπα το 1513 (περίοδος παπείας 1513-1521).⁶ Τα βιβλία με τις πάρτες των χορωδιών του παπικού παρεκκλησίου περιελάμβαναν ήδη μια σειρά από έργα του Μουτόν. Ο Μουτόν ταξίδεψε στην Ιταλία

³ Ο.π., σ. 240.

⁴ Οι βιογραφικές αναφορές προέρχονται στο σύνολό τους – εφ' όσον δεν γίνεται επιμέρους άλλη αναφορά – από το λήμμα “Mouton, Jean” του *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, όπως αναφέρεται στην βιβλιογραφία.

⁵ Anthony M. Cummings, “A Florentine Sacred Repertory from the Medici Restoration”, *Acta Musicologica*, Vol. 55, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1983), σ. 275.

⁶ Ο.π., σ. 241.

στα τέλη του 1515 ως μέρος της ακολουθίας του βασιλιά Φραγκίσκου. Εκεί η μουσική τόσο του Μουτόν, όσο και πολλών άλλων βορείων συνθετών έτυχε αποδοχής και εκτεταμένης διάδοσης, είτε κάποιος συνθέτης ήταν μέλος της συνοδείας που συνόδευσε τον Φραγκίσκο στο ταξίδι στον Νότο, είτε όχι.⁷ Πρόσφατη έρευνα απεκάλυψε, για παράδειγμα, ότι ο κώδικας Medici (I-Fl acq. e doni 666), που ετοιμάστηκε το 1518 ως δώρο γάμου για τον Lorenzo de' Medici (δούκα του Urbino) και της Madeleine de la Tour d' Auvergne, αντιγράφηκε στην Ρώμη από αντιγραφείς, που συσχετίζονταν τακτικά με το παπικό παρεκκλήσιο και όχι από την γαλλική Αυλή υπό την εποπτεία του Μουτόν, όπως πρότεινε αρχικά ο Lowinsky. Παρ' όλο που δεν υπάρχει καμμία απόδειξη, φαίνεται πιθανό ότι ο Μουτόν συνόδευσε τον Φραγκίσκο στη συνάντησή του με τον Ερρίκο Η' της Αγγλίας στο «Πεδίο του χρυσού υφάσματος» (Field of the Cloth of Gold) το 1520. Διάφοροι σχολιαστές που αναφέρουν το γεγονός σημείωσαν, ότι οι παραστάσεις από τις δύο «αντίπαλες» χορωδίες των παρεκκλησίων ήταν εξίσου ανταγωνιστικές, όπως αντιστοίχως πριν από πέντε χρόνια στην Bologna.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του, χορηγήθηκε στον Μουτόν ένα κληροδότημα στο St. Quentin. Αν και κανένα αρχείο της εκκλησίας δεν επιβιώνει από εκείνα τα χρόνια, μάλλον ο Μουτόν εξελέγη ως κανονάρχης μετά τον θάνατο του Compère το 1518. Όπως ο Compère, έτσι και ο Μουτόν ετάφη στο St. Quentin. Ο επιτάφιος του τον περιέγραφε ως «en son vivant, chantre du roy, chanoine de Thérouanne et de cette église» δηλαδή «έναν ισόβιο τραγουδιστή του βασιλιά, κανονάρχη της Thérouanne και της εκκλησίας του St. Quentin». Από τον επιτάφιο αυτόν μαθαίνουμε και την ακριβή ημερομηνία του θανάτου του, στις 30 Οκτωβρίου του 1522.

Εκτός από το ανάστημα του ως συνθέτου και τη θέση του ως ενός από τους κορυφαίους μουσικούς στην γαλλική Αυλή, ο Μουτόν αξίζει μια θέση στην ιστορία και ως δάσκαλος του Adrian Willaert⁸ (ο οποίος με την σειρά του αναφέρεται ως δάσκαλος του θεωρητικού και συνθέτη Gioseffo Zarlino),

⁷ Αναφέρεται χαρακτηριστικά ο εορτασμός παρουσία του Μουτόν στις 13 Δεκεμβρίου 1515 στον ναό του Αγίου Πετρονίου στην Bologna της Ιταλίας. Βλ. Josephine Shine, *The Motets and Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1953, σ. 20 του Part III (Text).

⁸ Joshua Rifkin, "Jean Michel, Maistre Jhan and a Chorus of Beasts. Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 52, No. 1 (2002), σ. 79.

ως ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους του 16ου αιώνα, και ως εκ τούτου σε άμεση σχέση με την παράδοση των Γαλλο-Φλαμανδών συνθετών, οι οποίοι επηρέασαν περισσότερο από όλους την κατεύθυνση της ιταλικής μουσικής κατά τη διάρκεια της ώριμης Αναγέννησης. Σε ένα πιο προσωπικό επίπεδο, κάποιος σύγχρονός του θα τον περιέγραφε ως εξής: «εκτός του ότι είναι ταλαντούχος, είναι ο πιο ταπεινός άνθρωπος που μπορεί κανείς να βρει, ένας καλός υπηρέτης του Θεού».⁹

Ψάχνοντας πάντως κάποιος τον βρίσκει δις (2) σε συγκεκριμένες σειρές συνθετών, που εμφανίζονται με χρονολογική σειρά και παραθέτουν την σχέση δασκάλου-μαθητή κ.ο.κ. Τον βλέπουμε λοιπόν ως μέλος της σειράς: Dufay – Ockeghem – Busnoys – Obrecht – Josquin – Μουτόν – Willaert – Rore – Lassus. Βλέπουμε πάντως στην περίπτωση του να δημιουργείται μετά από αυτόν και έτερος υποκλάδος της σειράς: ... – Josquin – Μουτόν – Arcadelt – Palestrina.¹⁰ Συνεπώς ο Μουτόν αποτελεί πολύ σημαντικό, κομβικό θα έλεγε κανείς κρίκο, αφού από τους μαθητές του φτάνουμε είτε στον Lassus, είτε στον Palestrina, αναλόγως ποιον κλάδο ακολουθούμε. Φαίνεται πάντως πως ο Μουτόν όχι μόνο γνώριζε τον Josquin, αλλά και πιθανότατα μαθήτευσε για κάποιο χρονικό διάστημα κοντά του, όπως προκύπτει από τα συμφραζόμενα. Βέβαια οι συντάκτες του λήμματος «Mouton Jean» στο New Grove Dictionary όπως θα δούμε και πιο κάτω δεν δέχονται κάτι τέτοιο, χωρίς ωστόσο να παραθέτουν στοιχεία. Πάντως και η Shine στην διδακτορική διατριβή της του 1953, θεωρεί τον Μουτόν ως μαθητή του Josquin και μάλιστα τον πιο ταλαντούχο.¹¹

Καταλογογράφονται λοιπόν περί τα 100 μοτέτα του Μουτόν μαζί με 9 Magnificat, 15 Λειτουργίες¹² καθώς και 25 chansons. Πάνω από το ένα τρίτο αυτών δημοσιεύθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του, και οι συνθέσεις του συνέχισαν να εμφανίζονται εκτυπωμένες για 50 χρόνια μετά τον θάνατό του.

⁹ Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, λήμμα “Mouton, Jean”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σ. 241.

¹⁰ Για αμφότερες τις σειρές συνθετών βλ. James Haar, *The Science and art of Renaissance music*, Princeton University Press, New Jersey 1998, σ. 149.

¹¹ Josephine Shine, *The Motets and Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1953, σελ. 111 του Part III (Text).

¹² Πιθανώς 19, αλλά οι 15 τού ανήκουν σίγουρα. Βλ. Andrew C. Minor, *The Masses of Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1950, σ. 27.

Ο Petrucci αφιέρωσε έναν (1) ολόκληρο τόμο στις Λειτουργίες του (1515), και ο παριζιάνικος οίκος Le Roy & Ballard εξέδωσε μια μεταθανάτια συλλογή μοτέτων του το 1555. Επιπλέον, τα έργα του διατηρούνται σε πολλά χειρόγραφα και τυπωμένες ανθολογίες σε βιβλιοθήκες ανά την Ευρώπη. Το ένα τέταρτο του συνόλου των έργων του είναι γνωστά σήμερα ως μοναδικά, βρίσκονται δηλαδή σε μία μόνο πηγή (αρκετά από αυτά σε αποσπασματική μορφή, χωρίς μία ή και περισσότερες φωνές), ενώ άλλα έτυχαν ευρείας διάδοσης σε 15 ή και περισσότερες πηγές. Το πρόβλημα των αντικρουόμενων αποδόσεων είναι ασυνήθιστα έντονο στα μοτέτα του Μουτόν, σχεδόν το ένα τέταρτο των οποίων εμφανίζεται και υπό το όνομα άλλων συνθετών, ενώ παρόμοιος αριθμός μοτέτων εμφανίζεται σε πηγές του 16ου αιώνας να αποδίδονται λανθασμένα τόσο σε αυτόν, όσο και στους πραγματικούς συνθέτες τους.¹³

Ο Pierre de Ronsard, στην αφιέρωση στο *Livre des meslanges* (Παρίσι, 1560), ανέφερε τον Μουτόν ως μαθητή του Josquin des Prez, και ο Teofilo Folengo σε μερικούς στίχοι από το έργο του *Opus ... macaronicorum* (1521) ανέφερε ότι ο Μουτόν ήταν συνθέτης, η μουσική του οποίου ενδεχομένως να εκλαμβάνονταν ως μουσική του Josquin, λανθασμένα ωστόσο. Παρ' όλα αυτά φαίνεται μάλλον απίθανο (κατά τους H. M. Brown και Th. G. MacCracken) πως ο Μουτόν σπούδασε πραγματικά με τον παλαιότερο συνθέτη, αν και μπορεί να γνώριζαν ο ένας τον άλλο από την γαλλική Αυλή.¹⁴ Τόσο ο Kast όσο και ο Lowinsky επεσήμαναν ότι διάφοροι άλλοι συνθέτες των αρχών του 16ου αιώνας μιμήθηκαν τους μανιερισμούς του Josquin πάρα πολύ, πολύ κοντά στο ύφος του, κάτι όμως που παρατηρείται στον Μουτόν λιγότερο από όλους.¹⁵

Αν και διαφαίνεται λοιπόν, μια μικρή τάση μίμησης του Josquin, εμφανίζεται ωστόσο και μια σημαντική διαφοροποίηση στο ύφος του Μουτόν.¹⁶ Παρ' όλο που και οι δύο συνθέτες χρησιμοποίησαν πολλές από τις ίδιες τεχνικές – μίμηση σε ζεύγη, *cantus firmi* σε μορφή κανόνος κ.ο.κ. – ο Μουτόν έδειξε μια προσωπικότητα εντελώς διαφορετική από αυτήν του Josquin. Αν και η μουσική του κατά στιγμές παράγει λαμπρά εφέ, γενικά ο Μουτόν έ-

¹³ Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, ό.π., σ. 242.

¹⁴ Ό.π., σ. 243.

¹⁵ Ό.π., σ. 243.

¹⁶ Ό.π., σ. 243.

γραφε απαλή, ομαλή, ρέουσα πολυφωνία με εξαιρετική τεχνική φινέτσα και υπέροχη αντιστικτική διαχείριση, χωρίς όμως τα πυροτεχνήματα του Josquin.¹⁷ Όπως υπέδειξε ο Lowinsky «η ομαλότητα της ιδιοσυγκρασίας του, η σταθερότητα του χαρακτήρα του καθώς και το στέρεον της τεχνικής του, τον εξόπλισαν για μια θέση ανωτάτης βαθμίδας».¹⁸ Η κρίση αυτή ανταποκρίνεται καλά στην γνώμη του Glarean, ο οποίος εξήρε τον Μουτόν για την ομαλή ροή της μελωδίας του («facili fluentem filo cantum») και για την παραγωγή και την εφαρμογή της («studio ac industria»)¹⁹.

Μαζί με τα κοσμικά μοτέτα, που συνέθεσε για πολιτικές ή άλλες επίσημες εκδηλώσεις, ο Μουτόν μελοποίησε μερικά κείμενα κατάλληλα για συγκεκριμένες λειτουργικές περιστάσεις, συμπεριλαμβανομένων των Ακολουθιών (*Ave Maria ... Virgo serena* και *Benedicta es, caelorum regina*), των Αντιφώνων (*Antequam comedam* και *Beata Dei genitrix*), μερικούς στίχους προς τιμήν διαφόρων Αγίων που πιθανώς προοριζόταν να φάλλονται σε Ακολουθίες που μνημονεύουν τους ομωνύμους Αγίους τους (π.χ. *Amicus Dei Nicolaus* για τον Άγιο Νικόλαο / *Secunda pars Ad sacrum eius*, ακόμη *Christum regem regum* για τον Άγιο Ανδρέα και *Gaude Barbara beata* για την Αγία Βαρβάρα). Μελοποίησε και μερικά βιβλικά κείμενα, που σπάνια είχαν μελοποιηθεί πολυφωνικά ως τότε, δηλαδή πριν από τα τέλη του 15ου αιώνα, για παράδειγμα ψαλμούς (*De profundis*, που επιβιώνει μόνο σε μια μεταγραφή για λαούτο, *In exitu Israel*) και τα Ευαγγέλια, δηλαδή ζεύγη από Επιστολική (Αποστολική) και Ευαγγελική περικοπή κάθε Λειτουργίας (τα μοτέτα που αρχίζουν *In diebus illis* ή *In illo tempore*). Επιπλέον υπάρχουν πολλά κείμενα για την Παναγία (*O Maria piissima* και *O Maria, Virgo pia*) και διάφοροι ιεροί στίχοι που δεν έχουν ακόμη ταυτοποιηθεί, πως ανήκουν σε κάποια και συγκεκριμένα σε ποια συγκεκριμένη λειτουργική ή παραλειτουργική περίσταση. Πολλά από αυτά είναι αποκομμένα από τις λειτουργικές ή βιβλικές πηγές.

Τα κείμενα των μοτέτων του Μουτόν προηγούνται χρονικά της Αντιμεταρρυθμίσεως του Trento (ελληνιστί Τριδέντο, 1545-1563) και ως εκ τούτου μπορεί να φαίνονται εκ πρώτης όψεως εξω-λειτουργικά, ωστόσο μπορεί να ήταν σε λειτουργική χρήση κατά την εποχή της σύνθεσης και πρώτης εκτέλε-

¹⁷ Ο.π., σ. 243.

¹⁸ Ο.π., σ. 243.

¹⁹ Ο.π., σ. 244.

σής τους. Εκτελούνταν ως επί το πλείστον στην γαλλική Αυλή και όχι πιο έξω, πλην αυτών που παρουσιάστηκαν στον Πάπα Λέοντα στην Ιταλία και τα υπόλοιπα αργότερα στον βασιλιά της Αγγλίας Ερρίκο. Ήταν κατά βάση μεγάλα, για λειτουργική χρήση και αναφέρονται στα πρόσωπα του Χριστού, της Θεοτόκου, των Αγίων και στις μεγάλες γιορτές της χριστιανοσύνης. Αποτελούν στην πλειονότητά τους ένα μωσαϊκό διαφορετικών κειμένων, που επελέγησαν από τον συνθέτη για να εξυπηρετήσει τις κατά περίπτωση λειτουργικές ή μουσικές ανάγκες.²⁰ Ωστόσο υπάρχει η δυνατότητα να ομαδοποιηθούν και να καταταγούν είτε ως εκκλησιαστικά (εντασσόμενα στο εκκλησιαστικό έτος της Καθολικής Εκκλησίας), είτε ως κοσμικά (κατηγοριοποιούμενα αναλόγως της κοσμικής περίπτωσης της Αυλής).²¹

Η εκθαμβωτική αντιστικτική ικανότητα του Μουτόν εμφανίζεται σε αυτές τις συνθέσεις στις οποίες όλες οι φωνές είναι κανονικές (μέρη κανόνος) όπως στο *Nesciens mater Virgo virum*, για παράδειγμα όπου ένας τετραπλός κανόνα βασίζεται εν μέρει σε έναν απλό. Μερικές φορές κατασκεύαζε τα μοτέτα του γύρω από έναν κεντρικό κανόνα, ή τα παρήγαγε από έναν γρηγοριανό ύμνο π.χ. κάποιο *cantus prius factus* (*Salva nos, Domine* και *Per lignum salvi facti sumus*) ή βασιζόταν σε ελεύθερο υλικό (*Peccata mea Domine*). Αυτά τα μοτέτα που δεν χρησιμοποιούν κάποια τεχνική κανόνος μερικές φορές παραφράζουν έναν ύμνο (όπως τα *Noli Flere, Maria* και *Regem confessorum Dominum*), αλλά συνήθως αρκετά ελεύθερα. Ο συνθέτης αφομοίωνε τόσο καλά τον ύμνο στο δικό του μελωδικό στυλ, που το πρωτότυπο είναι μερικές φορές δύσκολο να διακριθεί.²²

Σε αυτά τα μοτέτα που φαίνεται να βασίζονται εξ ολοκλήρου σε ελεύθερο υλικό, ο Μουτόν μερικές φορές επαναλάμβανε τμήματα είτε τερματίζοντας τα δύο μέρη (*prima* και *secunda pars*) με την ίδια μουσική (*Non nobis Domine*, 1510) είτε εισάγοντας μια φράση, η οποία επιστρέφει κι επαναλαμβάνεται με τον τρόπο ενός *ritornello* (*Sancti Dei omnes*), ή τουλάχιστον με την επανεπεξεργασία μοτιβικού υλικού σε μια μεταγενέστερη ενότητα, χρησιμοποιώντας μια τεχνική ελεύθερης παραλλαγής (*Quideramus cum pastoribus*). Ω-

²⁰ Josephine Shine, *The Motets and Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1953, σ. 124-128 του Part III (Text).

²¹ Ο.π., σ. 129-142.

²² Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, ό.π., σ. 245.

στόσο κάποια μοτέτα (π.χ. το σύντομο *In omni tribulatione*) δεν έχουν καθόλου δανεισμένο υλικό, σχήματα επανάληψης ή κατασκευές τύπου κανόνος.²³

Οι Λειτουργίες του Μουτόν καλύπτουν τη μετάβαση από την τεχνική του *cantus-firmus* (*cantus prius factus*) στις νέες διαδικασίες παράφρασης και παρωδίας. Οι περισσότερες από αυτές φαίνεται να χρονολογούνται από τα ώριμα χρόνια του, ιδιαίτερα την δεκαετία 1505-1515. Ο Μουτόν είτε πήρε τα *cantus firmi* από το άσμα-ύμνο *Alma redemptoris mater* είτε χρησιμοποίησε μία φωνή από μια πολυφωνική σύνθεση (για παράδειγμα, την μελωδία του *tenor* από το μοτέτο του Févin, *Benedictus Dominus Deus*). Ακόμα συχνότερα το *cantus firmus* δεν διαφοροποιείται έντονα ρυθμικά από τις άλλες φωνές, αλλά μάλλον ενσωματώνεται ομαλά στην υφή. Ορισμένες από τις Λειτουργίες παραφράζουν μονοφωνικό υλικό, και πολλές, συμπεριλαμβανομένου του υλικού βασισμένου στο μοτέτο του Richafort *Quem dicunt homines* είναι πλήρως ανεπτυγμένες Λειτουργίες παρωδίες, καθιστώντας τον Μουτόν μεταξύ των συνθετών, που πρώτοι χρησιμοποίησαν αυτήν την διαδικασία σύνθεσης. Ίσως η τεχνική της παρωδίας ήταν εκτενώς εφαρμοσμένη σε κύκλους Λειτουργιών, με τους κύκλους να σχετίζονται με την Γαλλική Αυλή στα πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα. Πράγματι, ο Μουτόν μπορεί να έχει συνθέσει την Λειτουργία του *Quem dicunt homines* σε ανταγωνισμό με τον Divitis, με τις δύο Λειτουργίες να προορίζονταν για εκτέλεση στην συνάντηση του βασιλιά Φραγκίσκου με τον πάπα Λέοντα στη Μπολόνια το 1515.²⁴

Όπως τα μοτέτα του, έτσι και τα *chansons* του Μουτόν εμφανίζουν μια ποικιλία από στυλ. Μερικά είναι σε μορφή κανόνα, για παράδειγμα το *En venant de Lyon* και ο θρήνος για το θάνατο του Févin, *Qui ne regrettoit*. Ορισμένα είναι τρίφωνες δημοφιλείς διασκευές, που παραφράζουν χαμένες λαϊκές μονοφωνικές μελωδίες. Κάποια, σαν το *Jamais, jamais* στο *Odhecaton*, και *Resjouyssez vous bourgeois*, είναι έξυπνα δομημένα μιμητικά κομμάτια, επηρεασμένα στο ισχυρό μελωδικό τους στυλ από δημοφιλείς μελωδίες. Τέλος μερικά από αυτά για πέντε και έξι φωνές μοιάζουν με μοτέτα ως προς την αντιστικτική πλοκή τους.²⁵

²³ Ό.π., σ. 246.

²⁴ Ό.π., σ. 247.

²⁵ Ό.π., σ. 247.

Από την επόμενη γενιά συνθετών (όπως οι Verdelot, Jacquet de Berchem, L' héritier και Willaert) προτιμήθηκε να ακολουθηθεί το μουσικό πρότυπο του Μουτόν, το οποίο συνιστά πλέον το γαλλικό ιδίωμα. Πολλοί μάλιστα από αυτούς που περνούν τις Άλπεις και πηγαίνουν στον Νότο, συμβάλλουν στην διάδοση του γαλλικού στυλ στην Ιταλία, ενώ στην Γαλλία και κυρίως στην γαλλική Αυλή η διάδοση γίνεται μέσω συνθετών ήσσονος σημασίας όπως οι Sermisy, Certon κ.ά. Το ότι τα μοτέτα Γάλλων συνθετών και κυρίως του Μουτόν (αλλά και των Josquin, Compère και Obrecht) είναι διαδεδομένα στην Ιταλία φαίνεται σε πλήθος χειρογράφων (κωδίκων) που βρίσκονται σε διάφορες πόλεις όπως στην Ferrara (Q19), στην Φλωρεντία (Π.Ι. 232), στην παπική Αυλή της Ρώμης (Κώδιξ των Μεδίκων acq. 666) αλλά και στην Βενετία σε τόμους που εξέδωσε ο Petrucci (Motetti A το 1502, Motetti B το 1503, Motetti C το 1504, Motetti IV το 1505 και Motetti a cinque το 1508, με μοτέτα Γάλλων συνθετών της γαλλικής Αυλής το 1504, το 1514 και το 1519). Ο Attaignant εξέδωσε 13 τόμους μοτέτων από το ρεπερτόριο της γαλλικής Αυλής το 1534 και το 1535 (που εκδόθηκαν από τον εκδοτικό οίκο A. Smijers & A.T. Merritt στο Παρίσι κατά την περίοδο 1934-1963). Ο μεγάλος αριθμός μοτέτων του Μουτόν και του Sermisy εξηγείται από την απαίτηση του βασιλιά Φραγκίσκου να ακούει σε κάθε λειτουργία ένα καινούργιο μοτέτο, ακολουθώντας την πρακτική της Εκκλησίας του Μιλάνου, με το οποίο διατηρούσε πολιτικές σχέσεις, αφού το γαλλικό στέμμα ασκούσε κυριαρχικό έλεγχο στο Μιλάνο ουσιαστικά κατά την περίοδο 1499-1525.

Όπως οι περισσότεροι σύγχρονοι του Josquin έτσι και ο Μουτόν εξέλιξε, άλλαξε το στυλ του με την πάροδο του χρόνου. Σημείο καμπής ωστόσο αποτελεί η επαφή του με την ιταλική μουσική. Ως νέος προφανώς γοητευόταν από τον μουσικό σχεδιασμό και τα κατασκευαστικά στοιχεία. Ως ώριμος καλλιτέχνης αρέσκεται στην ανάμειξη 'ομοφωνικών' (ή 'περίπου ομοφωνικών') μερών με μιμητικά μέρη και υιοθέτησε μια περισσότερο ουμανιστική συμπεριφορά προς τα μελοποιούμενα κείμενα.²⁶

Φαίνεται πάντως εν τέλει πως ο Μουτόν, όπως και μεγάλο μέρος των λοιπών συνθετών, έδειξε μια σαφή τάση διαφοροποίησης από την ντιρεκτίβα (αν υπήρχε τέτοια) σε μια προσπάθεια να δώσει το δικό του στίγμα στην

²⁶ Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J. 1976, σελ. 177.

μουσική της εποχής του. Έτσι δημιούργησε ένα προσωπικό στυλ που δεν προέκυψε ως αποτέλεσμα μιας υποσυνείδητης κι εν πολλοίς αυθόρμητης εξέλιξης της μουσικής του έκφρασης και προσωπικότητας αλλά περισσότερο ως αποτέλεσμα συνειδητής προσπάθειας κατασκευής ενός προσωπικού, αυθεντικού στυλ και ύφους, άμεσα αναγνωρίσιμου από τους συγχρόνους του, ως κάποιο είδος μουσικής υπογραφής, ούτως ειπείν.²⁷

²⁷ Rob C. Wegman, “Isaac’s Signature”, *The Journal of Musicology*, Vol. 28, No. 1 (Winter 2011), σελ. 21.

2. Ιστορικό πλαίσιο, συνθετική πρακτική, θεωρητικό πλαίσιο, στυλ εποχής

Βρισκόμαστε στην γαλλική επικράτεια, στην οποία επικρατούν οι Γαλλο-Φλαμανδοί συνθέτες ή όπως συχνά αναφέρονται ως Βουργουνδοί και Φλαμανδοί, κάτι που παρατηρείται μέχρι τα τέλη του 15^{ου} αιώνας.²⁸ Από τα τέλη όμως του αιώνας και μετά, λόγω των σχέσεων με την Ιταλία, είναι ξεκάθαρη πλέον η ιταλική επιρροή στο σύνολο των τεχνών – πλην ίσως της ζωγραφικής – αφού πολλοί Ιταλοί προσκαλούνται και γίνονται τελικά μέλη της γαλλικής Αυλής.

Κύριος εκφραστής ωστόσο της προηγούμενης χρονικά Σχολής, της Φλαμανδικής ήταν ο Ockeghem (1410-1497) με κύριο συνεχιστή τον Josquin (1450-1521). Ο Ockeghem λογίζεται ως ο θεμελιωτής του “νέου στυλ”.²⁹ Σύμφωνα με τον Boorman τα επιτεύγματα του Josquin θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθούν αν δεν είχε προηγηθεί ο Ockeghem. Το στυλ του Ockeghem έχει την προέλευσή του από τα τέλη του Μεσαίωνα, με διανθισμένες μουσικές γραμμές, στις οποίες οι λέξεις και οι προτάσεις δεν έχουν ειδική θέση, αλλά ξεκινούν και σταματούν ελεύθερα και ακανόνιστα εξυπηρετώντας τις ανάγκες της μουσικής. Η μουσική δομή ‘σκοτείνιαζε’ κρύβοντας τις πτώσεις, διασταυρώνοντας τις φωνές και προσθέτοντας πολλά μελίσματα που διάνθιζαν το μέλος. Οι μακρές, ρέουσες αντιστικτικές γραμμές του Ockeghem αντικαταστάθηκαν όμως από τον Josquin και την γενιά των συγχρόνων του, από μουσικές γραμμές που είχαν σχέση τόσο μεταξύ τους όσο και με το υπό φαλμώδηση κείμενο.³⁰ Σύμφωνα πάλι με τον Boorman η κύρια αιτία αλλαγής του στυλ είναι η νέα πρακτική της σύνθεσης ως συνόλου ταυτοχρόνως και όχι της κατασκευής κατόπιν προσθέσεως των φωνών μίας προς μία.³¹

²⁸ Andrew C. Minor, *The Masses of Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1950, σ. 4.

²⁹ Stanley Boorman, “Josquin and His Influence”, *The Musical Times*, Vol. 112, No. 1542 (Aug., 1971), σ. 747.

³⁰ Ο.π., σ. 747.

³¹ Το θέμα της σύλληψης και σύνθεσης ενός αναγεννησιακού έργου ταυτοχρόνως ως ενιαίου συνόλου ή διαδοχικά, προσθέτοντας δηλαδή τις φωνές μία προς μία, έχει απασχολήσει πολύ τους μουσικολόγους του καιρού μας, χωρίς ακόμα να υπάρχει μια οριστική απόφα(ν)ση σχετικά, εφ’ όσον το θέμα ακόμα ερευνάται. Για περισσότερα μπορεί κανείς να διαβάσει εντελώς ενδεικτικά στα κάτωθι: α) σχετικά με την ταυτόχρονη σύλληψη των φωνών: 1) Bonnie Blackburn, “On Compositional Process in the Fifteenth Century”, *Journal of the American Musicological Society* 40, 1987, σ. 210-284, 2) Edward Lowinsky, “Canon Technique and Simultaneous Con-

Η προηγούμενη τακτική της επεξεργασίας μιας φωνής αρχικά και στην συνέχεια της προσθήκης μιας δεύτερης κ.ο.κ. ασφαλώς είχε ως αποτέλεσμα την επικυριαρχία κάποιων φωνών έναντι των υπολοίπων και συνεπώς την δημιουργία μιας ιεραρχικής τάξης φωνών, που κυριαρχούσαν και άλλων που απλώς κινούνταν εντός των ορίων που έθεταν οι ήδη συντεθείσες φωνές. Με την αλλαγή στον τρόπο κατασκευής της σύνθεσης από διαδοχική προσθήκη των φωνών, σε ταυτόχρονη σύλληψη της σύνθεσης ως ενιαίου συνόλου, υπήρξαν νέες δυνατότητες σε ένα πεδίο εφαρμογής για πιο ευφάνταστη διαχείριση του μουσικού υλικού που διέθετε κάθε συνθέτης προς χρήση. Οι φωνές πλέον εισάγονται κατά ζεύγη (σε ντουέτα), γίνεται μεγάλη χρήση παύσεων, υπάρχουν επί μέρους ‘ομοφωνικά-συνηχητικά’ τμήματα που έρχονται σε αντίθεση προς τα άλλα αντιστικτικά μέρη. Έτσι οι συνθέτες αποκτούν πλέον τους περισσότερα ‘εργαλεία’ προκειμένου να ελέγξουν καλύτερα την σύνθεση, κάτι που ασφαλώς ήθελαν σε κάθε περίπτωση.

Πολλοί θεωρητικοί εμφανίζονται, που εκφράζουν τις απόψεις τους μέσα από τα συγγράμματά τους. Αρχικά συναντά κανείς τον Johannes de Muris, που στο έργο του *Ars discantus (secundum Johannem de Muris)* (1321) πραγματεύεται την διάταξη των φωνών σε τρίφωνα έργα με φωνή αναφοράς πάντοτε τον tenor, στον οποίο προστίθεται πρώτα μια superius και κατόπιν ένας contra-tenor.³² Σχηματίζεται έτσι ένα δίφωνο υποδειγματικό ντουέτο tenor-superius στο οποίο προστίθεται κι ένας contra-tenor σε διαστηματική συμφωνία με τον tenor.

Ακολουθούν και άλλα θεωρητικά συγγράμματα που πραγματεύονται τις σχέσεις των φωνών σε τρίφωνα αλλά και τετράφωνα έργα. Ο Gulielmus Monachus στο *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus* (περ. 1480) δείχνει βαθύ ενδιαφέρον στις πτωτικές δομές υπολογίζοντας τα διαστήματα όλα βάσει του tenor ακόμη και για την altus.³³

ception in Fifteenth-century Music: A Comparison of North and South,” στο R. Weaver (επιμ.), *Essays on the Music of J. S. Bach and Other Diverse Subjects: A Tribute to Gerhard Herz*, University of Louisville Press, 1981, σ. 181–222 και 2) σχετικά με την διαδοχική αντίληψη: Leeman L. Perkins, “Mode and Structure in the Masses of Josquin”, *Journal of the American Musicological Society* 26/2, Summer 1973, σ. 189–239 κλπ.

³² Helen Bush, “The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists”, *The Musical Quarterly* Vol. 32/2, 1946: σ. 227–228.

³³ Robert Wienpahl, “The Evolutionary Significance of 15th Century Cadential Formulae”, *Journal of Music Theory* 4/2, 1960: σ. 141.

Στα τέλη του 15^{ου} αιώνας ωστόσο εμφανίζεται πληθώρα πραγματειών με πίνακες συμφωνιών και πτωτικών σχημάτων από ενεργούς θεωρητικούς σε Ιταλία και Ισπανία.³⁴ Για τέτοιους κάθετους συνδυασμούς ενδιαφέρθηκε ο Franchinus Gafurius στο *Practica musicae* (1496) επηρεάζοντας και πολλούς θεωρητικούς των μέσων του 16ου αιώνας.³⁵

Ο tenor είναι αναμφισβήτητα η φωνή αναφοράς. Σε σχέση με αυτόν κατασκευάζεται η superius (discantus) αλλά και στην συνέχεια ο bassus. Αργότερα θα προστεθεί και η altus, που αρχικά υπολογίζεται διαστηματικά σε σχέση με τον tenor, αλλά αργότερα η altus υπολογίζεται σε σχέση με τον bassus. Φαίνεται δηλαδή πως ο tenor συν τω χρόνω, αφ' ενός μεν χάνει την πρωτοκαθεδρία του («ηγεμονία»³⁶ όπως χαρακτηριστικά την αναφέρει ο Ornithoparcus), αφ' ετέρου δε, φαίνεται πως η διαδοχική σύλληψη των φωνών αρχίζει να υποχωρεί και να δίνει την θέση της στην ταυτόχρονη σύλληψη της πολυφωνικής δομής, όλων των φωνών μαζί δηλαδή, κάτι που συναντάμε στην συνθετική πρακτική ήδη από την δεκαετία του 1470!

Επίσης, στην θεωρία εμφανίζονται περιπτώσεις mi contra fa και αυτό διότι την πτώση με κίνηση 6^{ης} σε 8^η αντί να την εκτελεί το ντουέτο tenor-superius, υπάρχουν πλέον περιπτώσεις όπου την εκτελεί το ντουέτο bassus-tenor. Άρα εδώ αλλάζει το υποδειγματικό ντουέτο και το σφάλμα 5^{ης} ελαττωμένης μεταξύ tenor-superius το 'διορθώνει' ο bassus, που εκτελεί την πτώση tenorizans.³⁷ Παρατηρείται έτσι μια μετατόπιση του παραδειγματικού ντουέτου σε νέο συνδυασμό φωνών καθώς και μια σημαντική εξέλιξη στην σειρά ή και τον τρόπο σύλληψης των φωνών. Από μια επιπλέον προστιθέμενη φωνή και μάλιστα εκ των υστέρων, η χαμηλή φωνή (bassus) έγινε όχι απλά ισότιμο μέλος αλλά η καθοριστική φωνή!

Μια σειρά θεωρητικών αναφέρει ως κυρίαρχη την φωνή του tenor. Αναφέρονται κατά σειρά: ο Γερμανός Andreas Ornithoparcus (*Micrologus*, 1517), ο επίσης Γερμανός των αρχών του 16^{ου} αιώνας Venceslaus Philomathes, ο Ιταλός Pietro Aaron (*Toscanello in musica*, 1523) και ο Ελβετός Glareanus (*Dodecachordon*, 1547) για να καταλήξουμε στον Ιταλό Gioseffo Zarlino, ο οποίος στο *Intititioni harmoniche* (1558) αναφέρει χαρακτηριστικά : «οι μουσικοί εθι-

³⁴ Helen Bush, ό.π., σ. 232.

³⁵ Ό.π.

³⁶ Robert Wienpahl, ό.π., σ. 144.

³⁷ Elisabeth Schwind, ό.π., σ. 144-145.

μοτυπικά ξεκινούν με τον tenor και προσθέτουν την superius. Μετά προσθέτουν τον bassus και τέλος την altus» και συνεχίζει παραθέτοντας πίνακες μουσικών διαστημάτων με την σειρά αυτή.³⁸ Δίνει δηλαδή πρώτα το διάστημα μεταξύ tenor και superius, μετά αυτό μεταξύ tenor και bassus και τέλος αυτό μεταξύ altus και bassus προκειμένου να συμπληρωθεί η τετράφωνη συνήχηση. Όταν το πρωταρχικό διάστημα όμως είναι 4^η, αναλαμβάνει κι εδώ ο bassus ‘να βάλει τα πράγματα σε τάξη’. Αυτή η τελευταία προσθήκη σε σχέση με το διάστημα 4^η, το οποίο αποκτά υπόσταση λόγω της διορθωτικής παρέμβασης-προσθήκης από τον bassus είναι το αποτέλεσμα μιας εξελικτικής πορείας, που φτάνει να καταγραφεί στα θεωρητικά κείμενα των μέσων του 16^{ου} αιώνας, κάτι που υπάρχει όμως ήδη από τα τέλη του 15^{ου} αιώνας στην καθημερινή πρακτική των συνθετών.

Πράγματι μελετώντας την τρίφωνη Λειτουργία No.2 *Sine Nomine* της δεκαετίας 1470-1480 από την συλλογή *Collected Works* του Ockeghem συναντάμε 4^{ες} (καθαρές ασφαλώς) και ελαττωμένες 5^{ες} μεταξύ tenor και superius, που δεν πρόκειται για καθυστερήσεις ή παρόμοιες επιτρεπόμενες κατασκευές. Σε τέτοια σημεία, ο bassus σχηματίζει με τον tenor 3^η ή 5^η όταν μεταξύ tenor-superius σχηματίζεται 4^η. Μπορεί επίσης να σχηματίζει 6^η όταν το ντουέτο σχηματίζει 5^η ελαττωμένη. Έτσι το σφάλμα του υπερκειμένου ντουέτου ‘διορθώνεται’ από την παρέμβαση του bassus.

Η Bush θεωρεί πάντως, πως η επιλογή του tenor ως κεντρικής φωνής γύρω από την οποία υπολογίζονται οι συνδυασμοί των φωνών, είναι η απόδειξη, πως οι θεωρητικοί του 16ου αιώνας έχουν μείνει αρκετά πίσω σε σχέση με την μουσική πρακτική της περιόδου, αφού ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνας ο bassus αντιμετωπίστηκε ως το «θεμέλιον της “αρμονίας”».³⁹ Αυτό όμως δεν αναγνωρίστηκε πλήρως παρά από τον Ornithoparcus και μετά. Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε μέσω της παρομοιώσεως του bassus με την γη, του tenor με το ύδωρ, της altus με τον αέρα και της superius με το πυρ στο *Institutioni harmoniche* (1558) του Zarlino. Ο Riemann είναι βέβαιος, πως ο Zarlino αναγνωρίζει την πρωτοκαθεδρία του bassus και την σημασία του ως θεμελίου της αρμονίας, καθώς καταδεικνύει τα χαρακτηριστικά της

³⁸ Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Institutioni Harmonische*, 1558, trans. by Guy A. Marco και Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press. 1976, σ. 181-182.

³⁹ Helen Bush, ό.π., σ. 237.

φωνής, δηλαδή πιο αργή κίνηση και μεγαλύτερη απόσταση από τις άλλες φωνές, κάτι κοινώς και ευρέως αποδεκτό στην εποχή του Zarlino για τετράφωνες συνθέσεις. Αποτελεί ωστόσο αντίφαση πως ο Zarlino συνέχιζε να “κτίζει τις συγχορδίες” του σύμφωνα με το παραδοσιακό μοντέλο.⁴⁰

Ολοκληρώνοντας η Owens πιστεύει, πως πρέπει να βλέπουμε την συμβουλή των συγγραφέων για την σειρά σύλληψης και σύνθεσης των φωνών ως αντανάκλαση του μουσικού στυλ και όχι ως περιγραφές των πραγματικών διαδικασιών που ακολούθησαν οι συνθέτες. Ενώ η διαδικασία έπρεπε να είναι διαδοχική από την φύση της (ήταν πιθανό να γράφεται μόνο ένας φθόγγος κάθε φορά) η μουσική από μόνη της πάντα έχει και το γραμμικό και το κάθετο στοιχείο. Οι προτάσεις απευθύνονται σε αρχάριους κι επεξηγούν ό,τι κάθε συνθέτης γνώριζε ήδη διαισθητικά, π.χ. πώς να κατασκευάσει “συγχορδίες”. Οι κανόνες, καταλήγει, θα έπρεπε να διδαχτούν ως αντανακλάσεις της μουσικής γλώσσας μιας εποχής.⁴¹

Τελικά μάλλον φαίνεται πως μουσικολόγοι όπως οι Lowinsky, Blackburn, Rivera, Dahlhaus κ.ά. δέχονται, πως η “ταυτόχρονη σύλληψη των φωνών” επικρατεί ολοκληρωτικά ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα.⁴² Οι τρεις πρώτοι βέβαια υποπίπτουν στο σφάλμα να θεωρούν, πως η ανάδυση και η σταδιακή εξάπλωση της “ταυτόχρονης σύλληψης” συνεπάγεται μια σύλληψη του έργου με “συγχορδιακά-αρμονικά” κριτήρια, κάτι που πέραν του λογικού άλματος που εμπεριέχει είναι σαφώς λάθος.⁴³ Η *trias harmonica* δεν υπάρχει ούτε ως έννοια και ασφαλώς ούτε ως όρος ακόμα. Και αυτό διότι η τρίφωνη συγχορδία και οι αναστροφές της, που νοούνται ως κάτι ενιαίο, θα αναγνωριστούν ως κάτι τέτοιο στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα.⁴⁴

Υπό το πρίσμα των προηγουμένων και κυρίως της μετάβασης σε ταυτόχρονη σύλληψη καταγράφονται δύο γεγονότα αμέσως αντιληπτά στον εκάστοτε ακροατή: 1) η εξαντλητική αύξηση μιμήσεων μεταξύ των φωνών που πριν την εποχή του Josquin είναι απλώς περιστασιακή. Καθίσταται πλέον

⁴⁰ Ο.π.

⁴¹ Jessie Ann Owens, ό.π., σ. 33.

⁴² Γιώργος Φιτσιώρης, ό.π., σ. 83-84.

⁴³ Δεν είναι ωστόσο θέμα της παρούσης εργασίας και γι αυτό δεν γίνεται περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος. Σχετική ενδεικτική βιβλιογραφία έχει ήδη παρατεθεί στην υποσημείωση αρ. 31.

⁴⁴ Γιώργος Φιτσιώρης, ό.π., σ. 86.

καθολικό φαινόμενο, εκ των ων ουκ άνευ, από το 1480 περίπου και μετά, και 2) η αλλαγή στην αντιμετώπιση του κειμένου εκ μέρους των συνθετών. Αν και τα δύο αυτά φαινόμενα-γεγονότα παρατηρούνται στα έργα των συγχρόνων του, καταδεικνύονται ωστόσο καλύτερα και πιο άμεσα στο σύνολο του έργου του Josquin.

Κάθε φράση του κειμένου θα απομονωθεί και θα ακουστεί μέσω μιμήσεων, ώστε να γίνει πλήρως καταληπτή τόσο ως μουσική, όσο και ως νοηματικώς αυθύπαρκτη οντότητα, ασχέτως του γεγονότος ότι εντάσσεται σε ένα ευρύτερο σύνολο. Ειδικά στην περίπτωση που αναφέρεται το όνομα κάποιου Αγίου (προς τιμήν του οποίου έχει συντεθεί το μοτέτο), της γιορτής γενικώς ή και το όνομα κάποιου πάτρονα, κάποιου σπουδαίου χορηγού, πολιτικού ή/και εκκλησιαστικού προσώπου, η μουσική κινείται σε μεγαλύτερες αξίες, πιο αργά, προκειμένου να ακουστεί καλύτερα, κάτι που συμβαίνει στην εποχή του Josquin και εξάγεται και στην Ιταλία, όπου και κυριαρχεί.

Συνεπώς κεντρική φιγούρα στα τέλη του 15^{ου} και τις αρχές του 16^{ου} αιώ-νος δεν είναι άλλη από αυτήν του Josquin des Prez ή Desprez (1450-1521), που δεσπόζει στα συνθετικά έργα της εποχής αλλά και στο μοτέτο πιο συγκεκριμένα. Φαίνεται μάλιστα στο μοτέτο να “βρίσκεται στο στοιχείο του” πολύ περισσότερο απ’ όσο στις Λειτουργίες. Όλες οι συνθετικές λύσεις και προτιμήσεις που έχουν φθάσει σε αυτόν από προηγούμενους συνθέτες βρίσκουν θέση στα έργα του. Χρησιμοποιεί *cantus prius factus* στον tenor, το οποίο πολλές φορές εκμεταλλεύεται για την δημιουργία κανόνων. Η δομή των κανόνων σε πολλές περιπτώσεις επεκτείνει τις τετράφωνες δομές σε εξάφωνες στα έργα του Josquin.

Τα “ομοφωνικά” (κάθετα συνηχητικά) μέρη συνέχισαν να έχουν μια διαρθρωτική λειτουργία και να προσδίδουν ποικιλία στην μουσική, οι ρητορικές δυνατότητές τους όμως αναβαθμίστηκαν. Η εισαγωγή τέτοιων μερών επέφερε δραματική αλλαγή στην μουσική υφή και βοήθουσε στην πιο εύκολη αντίληψη από την πλευρά των ακροατών των νέων κειμένων που εισάγονταν. Η μουσική απεικόνιση και ο συμβολισμός των σημείων κορύφωσης του κειμένου με μουσικές χειρονομίες είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό που κληρονόμησε αλλά και εξέλιξε σε μεγάλο βαθμό έτι περαιτέρω. Η “ρητορική” του Josquin φαίνεται πάντως πως δεν έχει φτάσει στον ίδιο βαθμό και στους συγχρόνους του, δείχνοντας ξεκάθαρα την χρονική προήγησή του σε σχέση με αυτούς.

Γενικά πάντως η ιδιοφυΐα του Josquin, του επιτρέπει να κάνει χρήση όλων των εφέ και των τεχνικών που υπάρχουν μέχρι τότε εν χρήσει, προκειμένου να ‘υπηρετήσει’ πιο πιστά το κείμενο, κάτι που τον κάνει να φαντάζει σπουδαίος στα επόμενα 100 χρόνια τόσο για την πλήρη γνώση του ως προς τις τεχνικές,⁴⁵ όσο και για τον εκλεπτυσμένο τρόπο που τις χρησιμοποιεί κατά περίπτωση.⁴⁶ Φαίνεται μάλιστα πως προηγείται των συγχρόνων του, χρησιμοποιώντας ντουέτα στην κατασκευή της μουσικής του. Εισάγει δηλαδή ένα ντουέτο φωνών, το οποίο μιμείται στην συνέχεια εισάγοντάς το με διαφορετικό συνδυασμό φωνών κι έτσι υφαίνει την αντιστιχτική πλοκή των έργων του, κάτι πρωτοποριακό ως τότε. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα τα ντουέτα του απαρτίζουν μακρές μελισματικές γραμμές.⁴⁷

Η χρήση των ντουέτων στην κατασκευή των τετράφωνων μοτέτων είναι κάτι όμως που βλέπουμε και στα θεωρητικά έργα, κυρίως των μέσων του 16^{ου} αιώνας, με κάποια χρονική υστέρηση δηλαδή κι εδώ. Οι σχεδόν σύγχρονοι τρεις (3) Ισπανοί θεωρητικοί Sancta Maria, Montanos και Cerone θεωρούν πως η τετράφωνη μουσική κατασκευάζεται με επανάληψη (μίμηση) ντουέτων, κάτι που αναλύουν διεξοδικά.⁴⁸

Ο Sancta Maria μάλιστα, στο Β΄ Μέρος (Part II, Chapter XXXV A) της πραγματείας του, του 1565, αρχίζει να συστηματοποιεί και να επεξηγεί το πώς κατά την γνώμη του γίνονται οι μιμήσεις των ντουέτων, που απαρτίζουν την τετράφωνη σύνθεση. Λέει επί παραδείγματι, πως αν ξεκινήσει το ντουέτο των ψηλών φωνών (T και CA, δηλαδή Treble και Contralto) στην συνέχεια θα το μιμηθεί απαντώντας το χαμηλό ντουέτο (Tn και CB, δηλαδή Tenor και Contrabass) ή και αντιστρόφως.⁴⁹ Ανάλογα με την κατασκευή του ντουέτου – αν δηλαδή οι επιμέρους μελωδίες που το απαρτίζουν είναι με βηματική κίνηση ή όχι – ορίζει και το κατάλληλο διάστημα, στο οποίο θα γίνει η μίμηση

⁴⁵ Βεβαίως στις τεχνικές αυτές δεν θα βρούμε την *fuga in nome* (ή *inganno*) καθώς και την *τονική μίμηση*, που και οι δύο επινοούνται, “ανακαλύπτονται” επί Willaert, αργότερα.

⁴⁶ Stanley Boorman, “Josquin and His Influence”, *The Musical Times*, Vol. 112, No. 1542 (Aug., 1971), σελ. 748.

⁴⁷ Howard Mayer Brown, ό.π., σ. 122.

⁴⁸ Peter Schubert, “Hidden forms in Palestrina’s *First Book of Four-Voice Motets*”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 60 No. 3 (Fall 2007), σ. 485.

⁴⁹ Warren Earle Hultberg, *Sancta Maria’s libro llamado arte de tañer fantasia: a critical evaluation (volumes I and II)*, διδακτορική διατριβή, University of Southern California, 1964, σ. 100 κι εφ’ εξής.

από το άλλο ντουέτο.⁵⁰ Παρέχει μάλιστα σε κάθε περίπτωση και παραδείγματα, τα οποία υπάρχουν ως προσάρτημα στο τέλος της διδακτορικής διατριβής του Warren Earle Hultberg, που αναφέρεται και στην βιβλιογραφία. Εν προκειμένω πρόκειται για τα παραδείγματα Νο. 388-412.⁵¹ Στην συνέχεια (Part II, Chapter XXXVIII ως και L)⁵² αφού έχει ήδη εξηγήσει, ότι το ντουέτο που ξεκινά φτάνει συνήθως⁵³ σε κάποια πτώση και ακολουθεί η μίμηση από το άλλο ντουέτο, ο Sancta Maria αναπτύσσει μια περιπτωσιολογία, χρησιμοποιώντας ως κριτήριο το σε ποιο σημείο σε σχέση με την προαναφερθείσα πτώση θα πραγματοποιηθεί η μίμηση, από το δεύτερο ντουέτο.

Δίνει χαρακτηριστικά έξι (6) περιπτώσεις: 1) μίμηση χωρίς καν την ύπαρξη επερχομένης πτώσεως, 2) μίμηση σε σημείο που έχει επιλεγεί πριν από την πτώση, 3) μίμηση πάνω στην πτώση σε τρία (3) διαφορετικά σημεία (θα επεξηγηθεί στην συνέχεια), 4) μίμηση μετά από την πτώση, 5) μίμηση σε μια πτώση που δεν ολοκληρώνεται κατά το αναμενόμενο, δηλαδή σε κάποια αποφυγή (απατηλή, «deceptive»⁵⁴ όπως την αναφέρει χαρακτηριστικά ο W.E. Hultberg) και 6) μίμηση σε μια μεγάλη, μακρά πτώση.

Ιδιαίτερη αξία φαίνεται να δίνει στην περίπτωση 3, δηλαδή της μίμησης στην πτώση, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να αναφερθεί σε υποπεριπτώσεις αναλόγως του σημείου της πτώσεως, στο οποίο πραγματοποιείται η μίμηση βάσει των θέσεων X-1, X, Y και Z. Πιο συγκεκριμένα X-1 είναι το σημείο ακριβώς, όπου γίνεται η προετοιμασία της καθυστέρησης (της *clausula cantizans* προφανώς). X είναι το σημείο της καθυστέρησης, Y το σημείο της λύσης της καθυστέρησης (*penultima*) και Z το σημείο της ολοκλήρωσης της πτώσης στην καταληκτικό φθόγγο (*ultima*). Προφανώς η περίπτωση 3 – με τις υποπεριπτώσεις της – αναφέρεται στην “κατασκευή” μίμησης των ντουέτων μέσω του “τεχνάσματος” της επικάλυψης («*elision*»)⁵⁵. Ακολουθεί πλήρης εξήγηση⁵⁶ των παραπάνω περιπτώσεων, ο δε συντάκτης του διδακτορικού παραθέτει και πίνακες⁵⁷ όπου επεξηγεί και δίνει περαιτέρω πληροφορίες, όπως

⁵⁰ Ό.π., σ. 100-105.

⁵¹ Ό.π., σ. 446-466.

⁵² Ό.π., σ. 104.

⁵³ Άρα όχι πάντα, κάτι που θα φανεί στην συνέχεια.

⁵⁴ Ό.π.

⁵⁵ Ό.π.

⁵⁶ Ό.π., σ. 105-107 και 118-120.

⁵⁷ Ό.π., σ. 108-117.

μουσικά διαστήματα και άλλα στοιχεία χρήσιμα για την κατανόηση των αναφερομένων υπό του Ισπανού θεωρητικού. Το όλον εγχείρημα ολοκληρώνεται με τα μουσικά παραδείγματα επί πενταγράμμου No. 413-492.⁵⁸

Εν κατακλείδι ο Ισπανός θεωρητικός Sancta Maria – όπως και οι σύγχρονοι συμπατριώτες του θεωρητικοί Montanos και Cerone – μελετά εξαντλητικά το φαινόμενο της μίμησης μεταξύ δύο ντουέτων σε μια τετράφωνη σύνθεση, αφού θεωρεί, πως έτσι κατασκευάζεται μια τέτοια σύνθεση, φθάνοντας ουσιαστικά σε μια ταξινομήση των πιθανών περιπτώσεων και στην πλήρη καταγραφή αντιστοιχών παραδειγμάτων προς κατανόηση και εμπέδωση της τεχνικής αυτής.

Ο Stanley Boorman ισχυρίζεται ότι προς τα τέλη του 15^{ου} αιώνας παρατηρείται μία ακόμα τάση στην μουσική του Josquin και των συγχρόνων του. Θεωρεί δηλαδή πως υπάρχει μια υποχώρηση, μια ελάττωση των διαφωνιών πλην της προετοιμασίας και της καθυστέρησης (του προσαγωγέα στην *clausula cantizans*) στην πτώση. Οι διαφωνίες που βλέπει είναι λίγες έως ελάχιστες και αυτό διότι όπως αναφέρει οι συνθέτες χρησιμοποιούν ευρέως τεχνική με 3^{ες} και 6^{ες} παράλληλες. Η πραγματικότητα ωστόσο μάλλον είναι πολύ διαφορετική. Βεβαίως σε πολλά σημεία η μουσική κινείται σε παράλληλα διαστήματα όπως για παράδειγμα 10^{ες} μεταξύ εξωτερικών φωνών, κάθε μία από τις οποίες μάλιστα συμφωνεί με την εκάστοτε φωνή αναφοράς όπως έχει ήδη περιγραφεί. Φαίνεται όμως να υπάρχει μια αύξηση στην χρήση διαφωνιών προϊόντος του χρόνου, ιδιαίτερα σε σημεία όπου η μουσική οδεύει προς την πτώση πέραν της ήδη αναφερθείσας καθυστέρησης της *clausula cantizans*.

Πρόκειται κυρίως για συνηχήσεις τύπου ‘ $\frac{6}{5}$ ’, πριν από την πτώση, τις οποίες οι θιασώτες των θεωριών περί “συγχορδιακού-αρμονικού” τρόπου σκέψης των συνθετών της Αναγέννησης επικαλούνται ως τυπικές περιπτώσεις, που αποδεικνύουν κατ’ αυτούς τους ισχυρισμούς τους. Αντιθέτως άλλοι μελετητές-ερευνητές θεωρούν πως τέτοια διάφωνα συνηχητικά μορφώματα προκύπτουν από την μάλλον “τυχαία” κίνηση των φωνών, οι οποίες “φροντίζουν” ωστόσο να έχουν σωστή διαστηματική σχέση με την φωνή αναφοράς, όπως έχει ήδη αναφερθεί.⁵⁹ Ο Φιτσιώρης μάλιστα ισχυρίζεται πως «...σε αναγεννησιακά πτωτικά σχήματα συναντά κανείς αρκετά συχνά αντιστικτικά

⁵⁸ Ό.π., σ. 466-544.

⁵⁹ Γιώργος Φιτσιώρης, ό.π., σ. 86-87.

‘λάθη’, χειρισμούς που θα εθεωρούντο απαράδεκτοι σε άλλη σημεία μιας σύνθεσης (για παράδειγμα, συγχορδίες σε 2^η αναστροφή, συγχορδίες ‘ $\frac{6}{5}$ ’, 5^{ες} παράλληλες, κ.ο.κ.)».

Ως συνέπεια των παραπάνω, στα τέλη του 16^{ου} αιώνας, ο Thomas Morley (*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597) δέχεται αυτό που μέχρι τότε απαγορευόταν αυστηρά, πολλοί όμως κορυφαίοι συνθέτες του 16^{ου} αιώνας, ήδη από την εποχή του Josquin, όπως οι Palestrina και Lassus εφάρμοζαν ήδη στις συνθέσεις τους.⁶⁰ Το “σημείο κλειδί” πάντως στην κατανόηση των διαφωνιών αυτών είναι η σωστή αντιστιχτική σχέση κάθε φωνής ανεξαιρέτως με την φωνή αναφοράς ξεχωριστά, η οποία όμως παράγει το ‘διάφωνο’ συνηχητικό τελικό αποτέλεσμα, στα σημεία όπου καταγράφονται αυτές οι ‘διαφωνίες’.

Εκτός όμως από τις έντονες διαφωνίες που περιγράφηκαν, παρατηρείται σε αρκετά σημεία η υποβάθμιση του τρίσημου μέτρου, η εικονική εξαφάνιση των μελισμάτων (πλην των σημείων των πτώσεων), η σμίκρυνση των μουσικών φράσεων ακριβώς λόγω της συνθετικής πρακτικής σε ντουέτα όπου “απαντά το ένα στο άλλο”, ενώ δείχνει να επικρατεί γενικώς η βηματική κίνηση. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι εμφανή κυρίως στα έργα των συνθετών που βρίσκονται στην σφαίρα επιρροής της γαλλικής Αυλής όπως οι Févin, Carpentras, L’heritier, de Silva, Festa, και ο πιο γνωστός από όλους Μουτόν, κυρίως δε, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνας.⁶¹

Ένα θέμα που ανακύπτει συχνά στην Αναγέννηση είναι η απόδοση αρκετών έργων σε περισσότερους του ενός συνθέτες ή ακόμα και η απόδοσή ενός έργου σε λάθος συνθέτη ή/και συνθέτες ακόμη. Ανέκαθεν υπήρχε πρόβλημα με κάποια έργα του Josquin καθώς και άλλων συνθετών όπως οι Μουτόν, Févin, de La Rue και Brumel, που αποδίδονταν στον πρώτον χωρίς να του ανήκουν αλλά και αντιστρόφως. Αυτό συμβαίνει μεταξύ όλων σχεδόν των συνθετών για πολλούς λόγους.

Αφ’ ενός μεν διότι πολλά έργα δεν είναι ούτε χρονολογημένα, ούτε γνωρίζουμε τον συνθέτη τους, ώστε αυτά παραμένουν επί της ουσίας ανώνυμα, αναγκάζοντας τους μουσικολόγους να εικάσουν σχετικά. Αφ’ ετέρου δε, διότι το στυλ του Josquin αν και εξελίχθηκε σημαντικά, είχε τέτοια χαρακτηριστικά

⁶⁰ Ό.π., σ. 87.

⁶¹ Stanley Boorman, ό.π., σ. 748.

που το ανάγουν σε κάτι σαν “παγκόσμιο στυλ της εποχής”, παρά τις ιδιομορφίες και τις ιδιοσυγκρασίες του, αφού κατάφερε να επηρεάσει το σύνολο σχεδόν των συνθετών της γαλλο-φλαμανδικής σχολής, αφήνοντας “ανάγλυφη την σφραγίδα του”.⁶² Κατά καιρούς βέβαια έχουν προταθεί διάφορα κριτήρια μελωδικά ή περιπτώσεις αλυσιδοποίησης, που πάντως δεν είναι από μόνα τους ικανά να αποτελέσουν αφοριστικά κριτήρια, τα οποία θα οδηγήσουν σε οριστική απόφαση στο ζήτημα της αυθεντικότητας του έργου του Josquin και του διαχωρισμού του από τα έργα των συγχρόνων του.

Ως προς τα έργα του Μουτόν, το αποτέλεσμα του Kast μπορεί χαρακτηριστεί αρκετά πρόωρο ή ανώριμο στην προσπάθειά του να διακρίνει τέσσερις (4) ξεχωριστές περιόδους στυλ στο έργο του Μουτόν, αφού λίγα από τα μοτέτα μπορούν να είναι ακριβώς χρονολογημένα και τα στυλιστικά κριτήρια είναι αναξιόπιστα ελλείπει πλήρους έκδοσης.⁶³ Παρουσιάζει ωστόσο ένα πειστικό περίγραμμα της εξέλιξης του συνθέτη από έναν νεαρό άνδρα, γοητευμένο από τον καθαρά μουσικό σχεδιασμό και την κατασκευή των στοιχείων, σε έναν ώριμο καλλιτέχνη, που αναμειγνύει συνετά “ομοφωνία” ή σχεδόν ομοφωνία με μιμητικά μέρη και υιοθετεί μια πιο ανθρωπιστική στάση απέναντι στα κείμενα που μελοποιεί.⁶⁴

Ο Μουτόν φαίνεται πως έκανε περιστασιακές προσπάθειες ως επί το πλείστον στον μουσικό συμβολισμό. Από την άλλη ασχολήθηκε κυρίως με την εξισορρόπηση και σχηματοποίηση των μελωδικών γραμμών, σε σημείο να θαυμάζεται από τον Glareanus για τις σαφείς, συνεκτικές υποδειγματικές δομές του. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στο πεντάφωνο μοτέτο *Ave Maria ... virgo serena*, όπου με συνέπεια αντιμετωπίζει την προϋπάρχουσα μελωδία με την συνεχή εισαγωγή ζευγών φωνών, δημιουργώντας μια συνεχή παραλλαγή. Την ίδια τεχνική των επαναλαμβανόμενων χαρακτηριστικών σχημάτων χρησιμοποίησε στα Αντίφωνα και στα Responsoria, κατηγορίες ύμνων με τις οποίες ο Josquin ασχολήθηκε ελάχιστα. Η τεχνική αυτή πάντως φαίνεται να

⁶² Myrosław Antonowycz, “Criteria for the Determination of Authenticity. A Contribution to the Study of Melodic Style in the Works of Josquin”, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 28, No. 2 (1978), σ. 53.

⁶³ Η σειρά Opera Omnia έχει ξεκινήσει για τα έργα του Μουτόν από την Αμερικανική Μουσικολογική Εταιρεία, χωρίς ωστόσο να έχει ολοκληρωθεί, όπως συμβαίνει και με τις περισσότερες ανάλογες περιπτώσεις συνθετών, όπως αναφέρουν βιβλιοθηκονόμοι της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη», που στεγάζεται στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, κατόπιν σχετικής ερωτήσεως που τους ετέθη.

⁶⁴ Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, ό.π., σ. 245.

είναι προϊόν κινήτρου, που προερχόταν από τις επίσημες τελετές της γαλλικής Αυλής, για την οποία ο Μουτόν συνέθετε μουσική. Επαναλάμβανε αρκετές φορές φράσεις με θριαμβευτικό περιεχόμενο, τις οποίες ξεχώριζε από άλλες, ώστε να γίνουν εύκολα αντιληπτές από τους ακροατές για περιπτώσεις όπως η γέννηση κάποιου βασιλικού διαδόχου, ο γάμος του βασιλιά ή η κηδεία της βασίλισσας κ.ο.κ.

Η τεχνική αυτή πάντως δεν διαφέρει από αυτήν του Josquin, αφού πρόκειται στην ουσία για εναλλαγές μεταξύ “ομοφωνικών” μερών (όπου διακηρύσσεται κάτι από το κείμενο, το οποίο πρέπει να ακουστεί ξεκάθαρα και χωριστά, να τονιστεί δηλαδή επί της ουσίας) με μέρη με λιγότερες φωνές, στα οποία κυριαρχεί η μίμηση και η είσοδος των φωνών σε μορφή κανόνων, ώστε να υπάρχει διαφοροποίηση και μουσική ποικιλία. Στον Μουτόν ωστόσο δίνεται περισσότερη βαρύτητα στην ορθολογική οργάνωση της μουσικής κατασκευής, παρά στην ρητορική χειρονομία, που προκύπτει από τις έννοιες των υπό μελοποίηση κειμένων, όπως κάνει ο Josquin.

Η ομαλή ροή της μελωδίας του Μουτόν πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από τον μεγαλοπρεπή τακτικό βηματισμό, με τον οποίο κινείται μεγάλο μέρος της μουσικής του. Φθόγγοι μικρής διάρκειας χρησιμοποιούνται κυρίως για να διαλύσει αυτή την αργή τακτική κίνηση, παρά για να προσφέρει γνήσια ρυθμική αντίθεση. Τα μελωδικά περιγράμματα τείνουν να είναι μάλλον βραχύχρονα. Η διάθεση του Μουτόν για σαφή, ορατά και διακεκριμένου προφίλ μοτίβα ίσως να αντανακλά το λογικό και ακριβές πνεύμα της γαλλικής μάλλον παρά της φλαμανδικής κληρονομιάς. Ο Μουτόν ήταν συχνά αδιάφορος σχετικά με την καλή άρθρωση-εκφορά των κειμένων. Η μουσική του είναι γεμάτη με λανθασμένους τονισμούς (παρατονισμούς) και άλλες δυσκολίες στον τρόπο που συνδυάζει λέξεις και φθόγγους, χαρακτηριστικό που δείχνει ότι ενδιαφέρεται περισσότερο για τον καθαρά μουσικό σχεδιασμό, παρά για την έκφραση του λόγου.⁶⁵ Από την άλλη πλευρά, κάποιες φορές φρόντισε να ταιριάζει προσεκτικά το κείμενο με τις μελωδικές γραμμές του, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις μοτέτων του, όπου οι λέξεις είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Και στα δύο μοτέτα για την στέψη του Φραγκίσκου, *Domine, salvum fac regem*, και στο εορταστικό για την μάχη του Marignano, *Exalta regina Galliae* για παράδειγμα,

⁶⁵ Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, ό.π., σ. 246.

οι λέξεις γίνονται σαφώς κατανοητές και οι τονισμοί κειμένου και μουσικής συνήθως συμπίπτουν.

Ο Dammann υπογράμμισε την αλλαγή του στυλ που έλαβε χώρα στην αλλαγή του αιώνα, σε μοτέτα όπως το *Sancti Dei omnes*, το *O Maria, Virgo pia* και στο *O quam fulges (...in etheris)*, όταν η μουσική του Μουτόν κατέστη περισσότερο “συγχορδιακά” προσανατολισμένη, με την έννοια της ύπαρξης περισσότερων και μεγαλύτερων ‘ομοφωνικών’ μερών, ίσως ως αποτέλεσμα της διεπαφής του με την ιταλική μουσική κατά τα ταξίδια του στην Ιταλία.⁶⁶

⁶⁶ Ό.π., σ. 247.

3. Μοτέτα υπό μελέτη

Για την ανά χειράς εργασία έχουν επιλεγεί ενδεικτικά έξι (6) τετράφωνα μοτέτα από τα συνολικά 32 τετράφωνα που υπάρχουν στην «Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Δυστυχώς δεν υπάρχει το πλήρες corpus των έργων του Μουτόν. Η Αμερικανική Μουσικολογική Εταιρεία έχει ξεκινήσει σχετικό εγχείρημα εκδόσεως των απάντων του Μουτόν υπό τον γενικό τίτλο *Opera Omnia*, αλλά αφ' ενός μεν αυτό δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί, αφ' ετέρου δε στην Μουσική Βιβλιοθήκη υπάρχουν μόνο κάποιες από τις Λειτουργίες του Μουτόν των εν λόγω εκδόσεων και τίποτε άλλο από τις εκδόσεις αυτές. Ανευρίσκονται ωστόσο πέντε (5) μοτέτα (4 τετράφωνα κι 1 εξάφωνο) από τις γερμανικές εκδόσεις «Moseler Verlag Wolfenbüttel» καθώς και ένα (1) τετράφωνο από τις βελγικές εκδόσεις «Editions Musica Antiqua Bruxelles». Όλα τα υπόλοιπα – δηλαδή 27 τετράφωνα, 2 πεντάφωνα και 1 τρίφωνο – έχουν εκδοθεί από τον αμερικανικό μουσικό εκδοτικό οίκο «Garland», σε μια σειρά 30 τόμων υπό τον γενικό τίτλο «Sixteenth Century Motet». Από την σειρά αυτή υπάρχουν οι τόμοι 1-8 και 13-30. Λείπουν δηλαδή οι τόμοι 9-12. Τα ευρισκόμενα στην διάθεσή μας μάλιστα μοτέτα του Μουτόν βρίσκονται στους τόμους 3, 4, 5, 6, 7 και 8.

Και μόνο από τον τίτλο της σειράς («Sixteenth Century Motet») γίνεται σαφές πως τα μοτέτα αυτά ανήκουν στον 16^ο αιώνα, έχουν πρωτο-εκδοθεί εντύπως ή και ως χειρόγραφοι κώδικες μετά το 1500 οπότε είναι μεγάλη η πιθανότητα να έχουν συντεθεί και με τις πρακτικές που επικρατούσαν κατά το πέρασμα από τον 15^ο στον 16^ο αιώνα, που αναφέρονται εν συντομία στο προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας. Πιο συγκεκριμένα από αυτά έχουν επιλεγεί τα εξής έξι (6):

Celeste Beneficium. Βρίσκεται στον τόμο 4 στις σελίδες 112-117 καθώς και το δεύτερο μέρος του, που ακολουθεί:

secunda pars, Adiutorium nostrum, στις σελίδες 118-123.

Beata Dei genitrix, στις σελίδες 64-71 του ίδιου τόμου.

Puer natus est. Βρίσκεται στις σελίδες 139-144 του τόμου 6 καθώς και το δεύτερο μέρος του, που ακολουθεί:

secunda pars, Angelus ad pastores ait, στις σελίδες 145-150 του ίδιου τόμου.

Τελευταίο ακολουθεί το *O pulcherrima mulierum* που βρίσκεται στον τόμο 5 και συγκεκριμένα στις σελίδες 204-209.

Από τα προλεγόμενα στους τόμους αυτούς των εκδόσεων Garland προκύπτει, πως ο Τόμος 4 αποτελείται από επιλογές μοτέτων που εξέδωσε ο Petrucci στο Fossombrone το 1514 ως πρώτο βιβλίο («libro primo») από «μοτέτα της στέφης» όπως χαρακτηριστικά τα επιγράφει.⁶⁷ Τα μοτέτα αυτά έχουν ήδη αναφερθεί πιο πάνω και αφορούν αποκλειστικά έργα συνθετών της γαλλικής Αυλής και κυρίως των Μουτόν και Févin καθώς και κάποια λίγα από συνθέτες ήσσονος σημασίας και κύρους. Ο Τόμος 5 αντιστοιχεί στην συνέχεια της προηγούμενης εκδόσεως του Petrucci, με χρονολογία όμως το 1519 με ανθολόγηση από τα επόμενα libri («libro secundo», «libro tertio» και «libro quarto»).⁶⁸ Εδώ παρατηρείται μια απόλυτη ποσοτική κυριαρχία του Μουτόν τόσο στα 3 libri, όσο και στην ανθολογία του Τόμου 5 αφού κατέχει την μερίδα του λέοντος. Εν συνεχεία ο Τόμος 6 αντιστοιχεί σε μέρος χειρογράφου κώδικος, που ευρέθη στην Bologna (ο Τόμος 7 αποτελεί την συνέχεια και ολοκλήρωσή του κώδικος) που κατά πάσα πιθανότητα τοποθετείται στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 16^{ου} αιώνας.⁶⁹ Στον κώδικα υπάρχουν έργα συνθετών της Βόρειας Ιταλίας, αλλά και κάποιων Γάλλων, όπως ο Μουτόν που μας αφορά εν προκειμένω, ο οποίος αναφέρεται μάλιστα ως ο πιο δημοφιλής Γάλλος συνθέτης στην Ιταλία των αρχών του 16^{ου} αιώνας.⁷⁰ Είναι όπως πιο πριν έτσι και εδώ ο συνθέτης με τα περισσότερα έργα στον χειρόγραφο κώδικα της Bologna *MS Q 19*.

⁶⁷ Για την ακρίβεια: *Selections from "Motetti de la corona" [Libro Primo] (Fossombrone, 1514)*, επιμ. Richard Sherr, Garland (Sixteenth-Century Motet Series, vol. 4), New York & London 1991.

⁶⁸ Ομοίως: *Selections from "Motetti de la corona" [Libro Secundo] & [Libro Tertio] & [Libro Quarto] (Fossombrone, 1519)*, επιμ. Richard Sherr, Garland (Sixteenth-Century Motet Series, vol. 5), New York & London 1992.

⁶⁹ Ομοίως: *Selections from Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q 19 ("Rusconi Codex")*, επιμ. Richard Sherr, Garland (Sixteenth-Century Motet Series, vol. 6), New York & London 1989.

⁷⁰ Ο.π., σ. xiii.

4. Ανάλυση των υπό μελέτη μοτέτων

4.1 Celeste Beneficium

Πρωτοεκδόθηκε το 1514 και βρίσκεται στην συλλογή *Motetti de la corona, libro 1, No. 22*. Το μοτέτο είναι γραμμένο σε τρόπο Φα. Εντύπωση προκαλεί το ότι η σύγχρονη μεταγραφή του μοτέτου από τον επιμελητή των εκδόσεων Garland Publishing, Richard Sherr, παρά το ότι έχει εκδοθεί το 1991, δεν χρησιμοποιεί τις σωστές χρονικές αξίες, ούτε το σωστό μέτρο (4/2) εμμένοντας σε παλαιότερες, μάλλον απηρχαιωμένες συνήθειες και μέτρο (2/2). Συνεπώς πρέπει να τονιστεί, πως αν θέλουμε να έχουμε εικόνα του πρωτοτύπου μοτέτου, πρέπει να διπλασιάσουμε όλες τις αξίες που βλέπουμε στην “σύγχρονη” παρτιτούρα. Αυτό μάλιστα ισχύει για όλα τα μοτέτα του Μουτόν που θα αναλύσουμε από τις συγκεκριμένες εκδόσεις (Garland).

Το μοτέτο ξεκινά η altus από το ντο τραγουδώντας ένα μοτίβο που ονομάζουμε ενδεικτικά α και με διαφορά 8 μισών (δηλαδή δύο μέτρων των 4/2)⁷¹ ξεκινά και η superius μιμούμενη επακριβώς την altus αλλά μόνο για τους 5 πρώτους φθόγγους του μοτίβου α. Μετά η altus ακολουθεί δική της πορεία. Η μίμηση αυτή γίνεται στο διάστημα 4^{ης} προς τα πάνω. Δημιουργείται έτσι ένα ζεύγος φωνών, που οδεύει προς μια πτώση στο ισχυρό του μ. 7. Όλα δείχνουν να γίνονται κανονικά, η superius όμως, αντί να καταλήξει στον φθόγγο φα σε ταυτοφωνία με την altus, κινείται προς τον φθόγγο λα, αποφεύγοντας ουσιαστικά την πτώση, δίνοντας συνέχεια στο ντουέτο. Και πράγματι, την στιγμή που η superius τραγουδά ένα τεράστιο λα (8 μισών), η altus εισάγει ένα νέο μοτίβο στο ασθενές του μ. 7, πιο κινητικό, με μικρότερες αξίες και το οποίο ονομάζουμε β. Και πάλι η superius μιμείται αυτό το β στην 5^η όμως τώρα και με μικρότερη χρονική υστέρηση των 6 μισών. Η μίμηση εδώ πάντως είναι μεγαλύτερη αφού εκτείνεται σε 9 φθόγγους του β, σε αντίθεση με τους 5 μόνο του α.

Έτσι το δίφωνο ντουέτο συνεχίζει υποδειγματικά μέχρι την πτώση του μ. 13, που πραγματοποιείται κανονικά στο φα. Εκεί το ντουέτο από διάστημα 6^{ης} (σολ-μι) οδεύει τυπικά προς την 8^η (φα-φα). Ταυτοχρόνως στο μ. 11 ει-

⁷¹ Φυσικά στην παρτιτούρα βλέπουμε 4 μισά διαφορά σε μέτρο 2/2, ωστόσο έχει ήδη αναφερθεί η ανακολουθία που καταγράφεται στην μεταγραφή από τον επιμελητή του εκδοτικού οίκου. Πλέον αυτή η διαφορά θεωρείται πως έχει εξηγηθεί επαρκώς και δεν θα γίνει περαιτέρω αναφορά-επεξήγηση σε αυτή. Αντιθέτως θα αναφέρεται πάντοτε η ‘σωστή’ ρυθμική αξία καθώς και η ‘σωστή’ χρονική υστέρηση, αφού θα έχει προηγηθεί πάντοτε πολλαπλασιασμός επί δύο (X2) από πριν.

σάγεται μια 3^η φωνή ο bassus, αρκετά πριν από την πτώση, σε διάστημα 8^{ης} ως προς την αρχική altus, ενώ στο μ. 13 εισάγεται και ο tenor σε απόσταση 8^{ης} ως προς την αρχική είσοδο της superius. Παρατηρούμε δηλαδή πως το αρχικό ντουέτο altus-superius ‘απαντάται’ μια 8^η χαμηλότερα από το ντουέτο bassus-tenor μετά από ακριβώς 10 μουσικά μέτρα, εμπιπτοντας στην θεωρία του ισπανού θεωρητικού Sancta Maria, που αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Πιο συγκεκριμένα ο bassus εισάγεται 8 μισά πριν την πτώση, ενώ ο tenor ακριβώς στην πτώση, στην αρχή του μ. 13, όπου όλες οι φωνές τραγουδούν φα, σε επικάλυψη. Η είσοδος των φωνών συμπίπτει με την θεωρία και τα παραδείγματα της περίπτωσης 392 του Sancta Maria. Στην περίπτωση αυτή, επειδή στο πρώτο ντουέτο η εσωτερική μίμηση γίνεται στο διάστημα 4^{ης}, η συνολική έκταση και των τεσσάρων φωνών κατά την είσοδό τους, οριοθετείται εντός διαστήματος 11^{ης}, κάτι που παρατηρείται και στο παρόν μοτέτο.⁷² Επίσης το μοτέτο εμπιπτει στην περίπτωση όπου μία φωνή του νέου ντουέτου εισάγεται προτού ολοκληρωθεί το πρώτο ντουέτο. Πρόκειται για την περίπτωση 414.⁷³ Εμπιπτει τέλος και στην περίπτωση 440d αφού στο μ. 12 έχουμε την είσοδο της 3^{ης} φωνής στην θέση X-1 (δηλαδή στην προετοιμασία της καθυστέρησης) ενώ στην καθυστέρηση οι φωνές του ντουέτου των επάνω φωνών (superius & altus) είναι σε απόσταση 7^{ης} μεταξύ τους.⁷⁴

Το αρχικό ντουέτο μετά την πτώση σωπαίνει και η δράση μεταφέρεται στο δεύτερο ντουέτο, το οποίο τραγουδά ακριβώς ό,τι και το πρώτο μέχρι το μ. 23,⁷⁵ ώστε η αποφυγή πτώσης του αρχικού ντουέτου του μ. 7 εμφανίζεται αυτούσια από το δεύτερο ντουέτο στο μ. 17. Επίσης η (δίφωνη) πτώση του μ. 13 εμφανίζεται και αυτή αυτούσια στο μ. 23. Όπως είναι φυσιολογικό το διάστημα 6^{ης} που πάει στην 8^η βρίσκεται πλέον στις φωνές bassus-tenor. Συνεπώς εδώ ο tenor εκτελεί την clausula cantizans και ο bassus την clausula tenorizans. Ωστόσο από την άρση του μ. 19 έχει επανέλθει η superius και

⁷² Warren Earle Hultberg, ό.π., σ. 101 & 450.

⁷³ Ό.π., σ. 106 & 467.

⁷⁴ Ό.π., σ. 439 & 491.

⁷⁵ Με αυτούσια επανείσοδο τόσο του α όσο και του β από τις δύο φωνές του κάτω ντουέτου, στο διάστημα 8^{ης} χαμηλότερα από το επάνω ντουέτο με πλήρη αντιστοιχία προς ό,τι έχει ήδη παρατεθεί.

από την άρση του μ. 20 και η *altus*, που προστίθενται επί του δευτέρου στην σειρά ντουέτου.

Είδαμε πιο πριν, πως η πτώση του μ. 13 επαναλαμβάνεται στο μ. 23. Αυτό όμως είναι κάτι που ισχύει τοπικά για το δίφωνο πλαίσιο μόνο. Στο μ. 23 έχουν προστεθεί ωστόσο άλλες δύο φωνές. Άραγε οι δύο επιπλέον φωνές συμμετέχουν στην πτώση του ντουέτου; Η απάντηση είναι όχι κι έτσι στην ουσία αναιρούν την πτώση του διφώνου, αποφεύγοντας την τελικά, αφού αυτή ετεροχρονίζεται και πραγματοποιείται από το τετράφωνο μόρφωμα στο μ. 27. Εδώ, στο μ. 27 είναι πλέον σαφές, πως την *clausula tenorizans* εκτελεί κανονικά ο *tenor*, την *cantizans* η *superius*, την *bassizans* ο *bassus* και την *altizans* η *altus* σε μια λίγο πιο 'ελεύθερη', μια πεποικιλμένη εκδοχή της. Ο Μουτόν έχοντας παρεμβάλει 4 μέτρα επιπλέον μουσικής μετά την περίτεχνη αποφυγή πτώσης του μ. 23 έχει επαναφέρει τα πράγματα σε μια 'κανονικότητα' αφού κάθε φωνή εκτελεί την πτώση που την αφορά, όπως ακριβώς το προβλέπει η θεωρία της εποχής.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης και δεν πρέπει να παραλειφθεί να επισημανθεί η παρουσία όχι μόνο ενός μοτίβου (του α) στο αρχικό ντουέτο αλλά και δεύτερου (του β), τα οποία εμφανίζονται και στο δεύτερο ντουέτο κατά την μίμηση από το μ. 10 και μετά. Δεν είναι δηλαδή συνηθισμένη η εμφάνιση δύο (2) μοτίβων, σε απόσταση 8 μισών και με μίμηση στην 4^η το α και αμέσως μετά το β σε απόσταση 6 μισών (άρα σε σχετική συμπύκνωση) και με μίμηση στην 5^η σε ένα ντουέτο στα μοτέτα της εποχής. Αυτά συνήθως αποτελούνται από ένα (1) μόνο μοτίβο, μία μελωδία.

Αν προσπαθήσουμε πάντως να εντοπίσουμε την φωνή αναφοράς, βάσει της οποίας 'χτίστηκε' το τετράφωνο αυτό μέρος παρατηρούμε, πως δεν μπορεί να είναι ο *tenor* και αυτό διότι στην αλλαγή από το μ. 24 στο μ. 25 το κάθετο διάστημα λα-ντο που σχηματίζεται μεταξύ *tenor* και *superius* στο τέλος του μ. 24 πηγαίνει σε ένα διάστημα 4^{ης} σολ-ντο, που όμως στην συνέχεια δεν οδηγείται σε σολ-σι (διάστημα 3^{ης}), ώστε να θεωρηθεί πως η *superius* εκτελεί μια καθυστέρηση, που θα ήταν φυσικά αποδεκτή. Αντιθέτως η *superius* οδηγείται σε μια ανοδική βηματική κίνηση, κάτι που δείχνει πως το ντουέτο δεν είναι υποδειγματικό. Ψάχνοντας κανείς στην συνέχεια να βρει την φωνή αναφοράς, βάσει της οποίας έχει συντεθεί το μέρος αυτό, βλέπει πως μάλλον ο *bassus* είναι αυτός ο οποίος συνδυαζόμενος με κάθε άλλη φωνή ξεχω-

ριστά δημιουργεί υποδειγματικά ντουέτα. Πράγματι αυτό συμβαίνει για όλες τις περιπτώσεις, δηλαδή για τα ντουέτα *bassus-tenor*, *bassus-altus* και *bassus-superius*. Η περίπτωση του ντουέτου *bassus-altus* ειδικά στο μ. 26 δημιουργεί ένα μικρό ζήτημα σε σχέση με τον 3^ο χρόνο όπου αυτό το σι(ι) της *altus* δεν οδηγείται αμέσως στο λα, ως ώφειλε, αλλά σε ένα σολ και κατόπιν στο λα. Ενδεχομένως υπάρχει ένας καλλωπισμός με κάποιες χρονικές μετατοπίσεις της *clausula cantizans* ή κάποια περίπτωση νότας *cambiata* με πιο πιθανό το δεύτερο. Φαίνεται πάντως ο *bassus* να λειτουργεί εδώ ως φωνή αναφοράς με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται σχετικά και με το ζήτημα της διαδοχικής ή ταυτόχρονης σύλληψης των φωνών, κλίνοντας δηλαδή προς την δεύτερη διαδικασία.

Ας αναφερθεί επίσης πως στα τέσσερα (4) αυτά επιπρόσθετα μέτρα που οδηγούν στην πτώση του μ. 27 η *superius* τραγουδά σε μια περιοχή πολύ χαμηλή, φτάνοντας ως το λα κάτω από το πεντάγραμμο, ερχόμενη σε διασταύρωση με την *altus* που 'περνάει' από πάνω της, κάτι που τελικά διορθώνεται στο μ. 25 και συνεχίζει κανονικά μέχρι την πτώση. Επίσης ας σημειωθεί, πως στο μ. 27 η συνήχηση στην θέση Z κατά τον *Sancta Maria* έχει τρία (3) φα κι ένα (1) λα κι όχι ντο όπως συνηθίζεται στην εποχή, ακόμα και αρκετά αργότερα από συνθέτες όπως οι *Palestrina* και *Lassus* σε μια αναλογία κατά τα 2/3 των περιπτώσεων.

Από το μ. 28 επανερχόμαστε σε δίφωνο πλαίσιο. Η *altus* ξεκινά ένα νέο μοτίβο, που ονομάζουμε γ και η *superius* στην μέση του μέτρου με υποδειγματική μεταξύ τους σχέση ένα παρόμοιο μοτίβο τουλάχιστον στην αρχή του, που ονομάζουμε γ' σε απόσταση 2 μισών μόνον. Στο μ. 31 φαίνεται να προετοιμάζεται και να πραγματοποιείται μια πτώση στον φθόγγο σολ με την παρουσία προετοιμασίας, καθυστέρησης και λύσης ώστε η δημιουργούμενη 6^η (λα-φα) να πηγαίνει στην 8^η σολ-σολ. Εδώ πρέπει να αναφερθεί, πως ο εκδότης δεν έχει προσθέσει αλλοιώσεις *ficta* πλην πολύ ελαχίστων συγκεκριμένων περιπτώσεων, στις οποίες δεν εμπίπτει η παρούσα, κάτι που αναφέρει στην εισαγωγή της εκδόσεως.⁷⁶ Πιθανότερο είναι δηλαδή ότι το φα του μ. 31 της *superius* χρειάζεται 'διόρθωση' με την προσθήκη μιας δίσσης ως αλλοιώσεως

⁷⁶ Και αυτή η 'παράλειψη' δημιουργεί επιπλέον απορίες για την έκδοση, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς πως δεν είναι των μέσων, αλλά των τελών του 20^{ου} αιώνας!

ficta, κάτι που ακούγεται σε σύγχρονες ηχογραφήσεις από φωνητικά σύνολα που υπάρχουν ελεύθερες προς ακρόαση ακόμα και στο διαδίκτυο.⁷⁷

Στο μ. 31 το δίφωνο των επάνω φωνών σταματά αφού ολοκληρώσει την πτώση. Στο μ. 32 συνεχίζουν οι δύο κάτω φωνές κινούμενες αρχικά σε 3^{es} παράλληλες, ενώ στο μ. 33 εισάγεται και η altus δημιουργώντας τριφωνία που σύντομα εγκαταλείπεται. Εντύπωση πάντως προκαλεί το διάστημα ντο-φα (4^{tes}) στο ισχυρό του μ. 34 μεταξύ tenor και altus την στιγμή μάλιστα που ο bassus έχει παύση! Αυτή η 4^η δηλαδή, δεν 'διορθώνεται' από παρέμβαση του bassus, όπως αμέσως ή εμμέσως αναφέρεται στα θεωρητικά συγγράμματα της εποχής, όπως καταδείχθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο για την θεωρία και τις αρχές σύνθεσης, που αυτά πρεσβεύουν, κυρίως δε κατά την περίοδο των τελών του 15^{ου} αλλά και μέχρι και τα μέσα του 16^{ου} αιώνας.

Μήπως λοιπόν θα πρέπει εδώ να πιστωθεί στον Μουτόν μια καταχρηστική, παράτυπη συνήχηση 4^{tes}; Εν τούτοις, αν κοιτάξουμε το κείμενο βλέπουμε, πως αυτή η 4^η συμβαίνει την στιγμή που οι δύο φωνές τραγουδούν την λέξη *uirgo* (μτφ. παρθένος). Ενδεχομένως ο Μουτόν εδώ να ήθελε να καταδείξει, να υπογραμμίσει το παράδοξο και την υπέρβαση των νόμων της φύσης, αφού σύμφωνα με το χριστιανικό δόγμα, το οποίο καλείται να υπηρετήσει, η Παρθένος Μαρία γεννά (!) τον Χριστό, σωτήρα του κόσμου, και αυτό το κάνει υπερβαίνοντας και ο ίδιος τους νόμους της μουσικής της εποχής του, τοποθετώντας μια απαγορευμένη κάθετη συνήχηση! Πρέπει πάντως να σημειωθεί και πως η παρεμβολή των μ. 31-33 δεν είναι κάτι που παρατηρεί κανείς στα έργα της εποχής.

Σε κάθε περίπτωση, από την άρση του μ. 35 και σε επικάλυψη με τα προηγούμενα ξεκινά ο bassus να μιμείται στην 8^η χαμηλότερα, ό,τι τραγούδησε η altus στο μ. 28 (δηλαδή το γ), ενώ στο ισχυρό του μ. 35 εισάγεται και ο tenor στην 8^η από την superius, με το γ' σχηματίζοντας ένα δίφωνο τριών και κάτι (3+) μέτρων, που οδηγείται σε πτώση στο ισχυρό του μ. 38 ξανά σε σολ. Την clausula tenorizans εκτελεί ο bassus ενώ την cantizans ο tenor, ώστε η 6^η να κινηθεί τυπικά στην 8^η.⁷⁸ Ταυτοχρόνως όμως στην άρση του μ. 38 εισάγεται η superius και ακριβώς στο μ. 38 και η altus σε επικάλυψη, συντελώντας στην αποφυγή ή/και στην αποδυνάμωση της εν λόγω πτώσης, επανα-

⁷⁷ Βλ. διαδικτυακή εφαρμογή youtube κ.α.

⁷⁸ Η εισαγωγή δίεσης στο φα του μ. 37 του tenor είναι μάλλον κι εδώ επιβεβλημένη ως ficta, όπως και στο μ. 31 στο φα της superius, που προαναφέρθηκε.

λαμβάνοντας τα ρυθμικά σχήματα του bassus και του tenor, κάνοντας την όλη τετράφωνη κατασκευή να δείχνει κατασκευασμένη στην βάση της μίμησης των δύο επιμέρους διφώνων κατασκευών.

Η μίμηση αυτή ωστόσο δεν είναι ακριβής, ούτε ως προς κάποιο συγκεκριμένο διάστημα (στην 4^η, στην 5^η ή άλλο), ούτε μίμηση μελωδιών, αλλά περισσότερο μίμηση ως προς τις ρυθμικές αξίες. Δημιουργείται έτσι μια τετράφωνη δομή, που οδεύει μέσω εσωτερικών ρυθμικών μιμήσεων στην επερχόμενη πτώση του μ. 43. Όλα δείχνουν να βαίνουν καλώς, την τελευταία ωστόσο στιγμή ο tenor, αντί να κινηθεί ανοδικά στο μ. 43 προς το φα όπως αναμένεται, κινείται καθοδικά προς το ρε, ακυρώνοντας την πτώση, η οποία όπως φαίνεται αναβάλλεται για αργότερα. Ωστόσο και οι τρεις άλλες φωνές έχουν εκτελέσει κανονικά την πτωτική διαδικασία. Bassus και altus μάλιστα είναι πανομοιότυπες όπως στην πτώση του μ. 27,⁷⁹ ενώ tenor και superius έχουν αλλάξει ρόλους. Συνεπώς η superius εκτελεί την clausula tenorizans και μάλιστα στην περιοχή του tenor, φθάνοντας στο φα κάτω από το πεντάγραμμο, εξαιρετικά χαμηλά! Τελικά όμως όπως είδαμε, η πτώση ‘χαλαεί’ από την καθοδική κίνηση του tenor. Κάτι παρόμοιο, μικρότερης ισχύος έχει συμβεί και στο ισχυρό του μ. 40, όπου όλες οι φωνές προσποιούνται πως θα ολοκληρώσουν μια πτώση, αλλά καμμία δεν κινείται όπως πρέπει, αποφεύγοντας την πτώση. Η μουσική οδηγείται στο μ. 43, όμως ούτε εδώ θα πραγματοποιηθεί η πτώση, ώστε συνεχίζεται η κίνηση έτι περαιτέρω.

Ταυτοχρόνως ξεκινά σε επικάλυψη από το ασθενές του μ. 43 ένα μοτίβο στον bassus, που ονομάζουμε δ, που το μιμείται σε απόσταση 4 μισών στο ασθενές του μ. 44 η altus, με μίμηση στην 8^η ως δ'. Πολύ κοντά στο ισχυρό του μ. 45 ξεκινά ένα διαφορετικό μοτίβο (το ε) από την superius σε πιο αργές αξίες, ενώ αμέσως μετά, στο ασθενές του ίδιου μέτρου (σε απόσταση 2 μόλις μισών) μιμείται ο tenor το νέο μοτίβο (ε) στην 5^η χαμηλότερα, ελαφρώς αλλαγμένο. Έτσι δημιουργείται μια νέα τετράφωνη δομή που θα κινηθεί κι αυτή προς κάποια πτώση.

Ενδεχομένως την είσοδο αυτή των φωνών να μπορούσε κανείς να την εννοήσει ως ένα αρχικό δίφωνο πλέγμα μεταξύ bassus και superius με απόσταση φωνών το διάστημα 5^{η5} και χρονική υστέρηση έξι (6) μισά, που το μιμεί-

⁷⁹ Με τον bassus απλώς να καταλήγει στο χαμηλό φα, εκτελώντας κατιόν διάστημα 5^{η5} αντί ανιόν 4^{η5}.

ται το διάφωνο των altus και tenor σε απόσταση 8^{ης} μεταξύ τους και με μικρότερη χρονική υστέρηση τεσσάρων (4) μισών, άρα με συμπύκνωση τύπου stretto. Ωστόσο δεν έχει νόημα να θεωρήσουμε, πως εκκινεί το δεύτερο ντουέτο πριν καν ολοκληρωθεί το πρώτο, παραβιάζοντας εντελώς τον χώρο ανάπτυξης και παρουσίας του πρώτου. Εν τωιαύτη περιπτώσει πάντως θα μιλούσαμε για δ και δ' ενώ δεν θα εμφανιζόταν ε.

Το τετράφωνο αυτό χωρίο των μ. 45-58 φαίνεται να έχει ως φωνή αναφοράς τον bassus, που σχηματίζει υποδειγματικά ντουέτα με όλες τις άλλες φωνές. Ωστόσο στην σχέση του με την altus εμφανίζονται κάποια ζητήματα, ή πιο συγκεκριμένα το ίδιο ζήτημα τρεις (3) μάλιστα φορές! Η Altus γενικώς εμφανίζεται να τραγουδά μια κατιούσα μελωδία ντο-σι(♭)-λα-σολ-φα. Σε τρεις (3) περιπτώσεις πάντως, ενώ φτάνει στο σολ αντί να καταλήξει στο φα, κάνει άλμα 4^{ης} προς τα πάνω στο ντο, από το οποίο επιχειρεί ξανά και ξανά την κάθοδο και την κατάληξη προς το φα. Πρόκειται για τις περιπτώσεις των μ. 49, 50 και 55. Το μέρος ωστόσο δεν οδηγείται σε πτώση. Σιγά-σιγά 'γλιστράει' στα μ. 57-58 σε μια συνήχηση λα-ντο-μι, στην οποία ο Μουτόν σημειώνει κορώνα πάνω στην λέξη patris εντελώς απρόσμενα!

Πρέπει να αναφερθεί πάντως η εμφάνιση στο μ. 50 στον bassus ενός δ'' σε διάστημα 4^{ης} χαμηλότερα από το μ. 43. Επίσης να αναφερθεί σε απόσταση 4 μισών (ενός μέτρου δηλαδή, στο μ. 51) η επανεμφάνιση του ε στην superius αυτούσιου όπως πριν και του ε' στον tenor μετά από 2 μισά, όπως και στο μ. 45. Αυτό όμως που προκαλεί την μεγαλύτερη έκπληξη είναι το διάφωνο ρε στο μ. 57 στον tenor. Είναι διάφωνο τόσο σε σχέση με τον bassus όσο και με την superius. Σε σχέση με την altus δεν είναι, αλλά με αυτήν διάφωνο είναι το αμέσως προηγούμενο μι του tenor. Συνεπώς υπάρχει πρόβλημα στον καθορισμό της φωνής αναφοράς στο μ. 57. Ενδεχομένως κάποιος να έβλεπε ένα διπλό ποίκιλμα στον tenor επί των μ. 57-58, που διανθίζει την συνήχηση της κορώνας, που πάντως δεν προβλέπεται από την θεωρία.

Πρέπει επίσης να επισημανθεί μια σειρά αποφυγών πτώσεων στα μ. 49 και 55, που στην ουσία είναι ταυτόσημες στην πορεία προς την κορώνα του μ. 58. Στην πραγματικότητα φαίνεται σαν να έχουμε επανάληψη της μουσικής των μ. 45-49 στα μ. 51-55 με μόνη αλλαγή το μ. 50 που λειτουργεί συνδετικά προς την επανάληψη, την στιγμή που το 56 οδηγεί στα μ. 57-58 και στην ολοκλήρωση με την κορώνα.

Μετά την κορώνα ωστόσο, επανέρχονται οι δίφωνες συνηγήσεις με το ντουέτο *altus-superius* αρχικά, που τραγουδά δύο φθόγγους επί του ονόματος «Anna» του μ. 59, κάτι που επαναλαμβάνεται σαν ηχώ από το ντουέτο *bassus-tenor* μια 8^η χαμηλότερα στο μ. 60. Επανέρχεται κατόπιν το υψηλό ντουέτο σε μια κίνηση 2,5 μέτρων με παράλληλες 3^{ες}, που ξεκινά ξανά με την λέξη «Anna» (προφ. Άν-να) και συνεχίζει με νέο κείμενο. Την αρχική μελωδία λα-ντο επαναφέρει πλέον μιμητικά το χαμηλό ντουέτο στο μ. 63 αρχικά ο *tenor* και μετά ο *bassus*, με διαφορά μισού μέτρου αμφότεροι επί της λέξεως «Christo» (προφ. Κρί-στο) και συνεχίζουν μόνοι τους σε μια αντίστιξη που καταλήγει σε μια πτώση στο μ. 67 σε συνήχηση 8^{ης} (φα-φα). Αμέσως δε, ξανατραγουδά το κάτω ντουέτο το ίδιο μέτρο «Anna» σε θέση εικονικού παρατονισμού, εν είδει μαγικής εικόνας, κάτι για το οποίο ασφλώς ευθύνονται οι σύγχρονες μεταγραφές. Αυτό όμως αφ' ενός μεν δεν ισχύει, αφ' ετέρου δε, δεν ακούγεται και στις ηχογραφήσεις. Τελικά ό,τι έχουμε στα μ. 59-67, επαναλαμβάνεται από τα αντίθετα ντουέτα στα μ. 67-75. Όπως και πιο πριν (από το 'επάνω' ντουέτο), το δίφωνο μέρος επί των λέξεων «Christo reconcilia» διάρκειας 4,5 μέτρων οδηγείται σε τυπική πτώση σε διάστημα 8^{ης}, επί του φα στο ασθενές του μ. 75, από το 'κάτω' ντουέτο.

Από το μ. 76 και μετά έχουμε πάλι μια τετράφωνη δομή, σε αντίθεση με πριν, όπου τα δίφωνα εναλλάσσονταν μεταξύ τους σε μια ιδιότυπη "αντιφωνία". Αυτή η τετράφωνη δομή παραμένει πλέον έτσι μέχρι και το τέλος του μοτέτου στο μ. 93. Πιο συγκεκριμένα στο ισχυρό του μ. 79 φθάνει σε μια συνήχηση λα-ντο-μι. Από το ασθενές του ιδίου μέτρου ξεκινά μια νέα τετράφωνη δομή με εισαγωγή των φωνών πολύ πυκνά εν είδει *stretto*. Εκκινεί ο *Bassus* στη μέση του μ. 79, η *superius* στο ασθενές του ολοκλήρου αυτού (τελευταίο μισό του μ. 79). Στο ισχυρό του μ. 80 ο *tenor* και στο ασθενές η *altus*. Οι δύο εξωτερικές φωνές κινούνται σε ίδιες αξίες, με τις δύο εσωτερικές σε διαφορετικές αρχικά, σύντομα όμως το τελικό μέρος κινείται στα όρια μεταξύ μιας 'σχετικής ομοφωνίας' και μιας 'ήπιας πολυφωνίας' με τις εξωτερικές φωνές όποτε δίνεται η δυνατότητα να κινούνται σε 10^{ες} παράλληλες και τις εσωτερικές να συμπληρώνουν τις διαστηματικές συνηγήσεις που κι εδώ φαίνεται να σχηματίζονται με φωνή αναφοράς τον *bassus*. Αυτό, διότι στις σχέσεις των φωνών ανά δύο ανακύπτουν αντιστικτικά σφάλματα, πλην των πε-

ριπτώσεων κάθε φωνής με τον bassus ξεχωριστά, που δεν παρουσιάζει προβλήματα.

Κοιτώντας εκ των υστέρων, βλέπει κανείς πως το κείμενο «Anna nos cum filia, Christo reconcilia» μελοποιείται τρεις φορές, την 1^η ως αντιφωνία μεταξύ των χαμηλών και υψηλών φωνών στα μ. 59-67, την 2^η πάλι ως αντιφωνία μεταξύ των ιδίων αλλά με αντιστροφή ρόλων στα μ. 67-75 και την 3^η ως τετράφωνο πυκνό αντιστικτικό μέρος στα μ. 76-84 που ολοκληρώνεται στην πτώση του μ. 84, που πραγματοποιείται κανονικά με κάθε φωνή να εκτελεί την ομώνυμη της clausula, φθάνοντας πάλι σε τρία (3) φα κι ένα λα όπως έγινε και στο μ. 27.⁸⁰

Καθίσταται σαφής η επανάληψη και άρα η υπογράμμιση του τέλους του κειμένου από τον Μουτόν. Ενδεχομένως εδώ να μπορούσε ο Μουτόν να ολοκληρώσει το μοτέτο του. Έχει μάλιστα μελοποιήσει όλο το κείμενο. Ωστόσο προσθέτει ένα επιπλέον χωρίο 9 μέτρων ίσως για να τονίσει τα νοήματα του κειμένου και συγκεκριμένα την συμφιλίωση που επήλθε μεταξύ Θεού και ανθρώπων δια της ενανθρωπήσεως του Χριστού από τον τόκο της Θεοπάτορος Αγίας Άννας, την Παρθένο Μαρία. Βεβαίως το κείμενο έχει ήδη τραγουδηθεί και έχει γίνει κατανοητό από τους πιστούς, ωστόσο ο Μουτόν θεωρεί πως πρέπει να επαναλάβει μια φορά ακόμη το ίδιο κείμενο επισυνάπτοντας τα μ. 85-93.

Στα τελευταία αυτά μέτρα όλα βαίνουν καλώς από αντιστικτικής πλευράς πλην της περίπτωσης του προτελευταίου μέτρου 92. Η κίνηση της *superius* σε τέταρτα (όγδοα στην 'νέα' έκδοση) δεν καταλήγει στο *σι(♭)* όπως θα περίμενε κανείς, αλλά κάνει ένα άλμα 4^η προς τα πάνω για να προετοιμάσει την καθυστέρηση του "προσαγωγέα" αφού η *superius* θα εκτελέσει την *clausula cantizans* απολύτως τυπικά. Ωστόσο ο 'υποψιασμένος' ακροατής αλλά και θεωρητικός θα ακούσει (και θα δει) το αναμενόμενο *σι(♭)* αφού το τραγουδά στην 'σωστή' περιοχή η *altus*, την κατάλληλη στιγμή.

Και αν εκεί η κατάσταση 'σώζεται' μέσω του τεχνάσματος που αναφέρθηκε μόλις, δεν συμβαίνει το ίδιο στο ίδιο σημείο και με τον *tenor*. Ο *tenor* κινείται παράλληλα σε 3^{ες} με την *superius* και κατεβαίνει από το *σι(♭)* στο *λα* και μετά στο *φα* (!) προκειμένου να συμπληρώσει την τετράφωνη συνήχηση.

⁸⁰ Έχουμε την ίδια πανομοιότυπη πτώση με τις 4 φωνές να τραγουδούν τους ίδιους φθόγγους και στις ίδιες ακριβώς περιοχές τόσο στο μ. 27 όσο και στο μ. 84. Κατά πόσον άραγε είναι αυτό 'τυχαίο';

Αφήνει ωστόσο αυτό το λα εκτεθειμένο αντιστικτικά ως προς τον bassus κάτι που δεν δικαιολογείται. Δείχνει δηλαδή μια διάθεση να κινηθεί ο tenor σε σχέση με την superius και ο bassus σε σχέση με την altus. Σαν δύο ντουέτα, που βαίνουν ταυτοχρόνως μεν, ανεξάρτητα μεταξύ τους δε.

Εντύπωση πάντως προκαλεί πως αυτήν την ανακολουθία, θα μπορούσε εύκολα ο Μουτόν να την αντιπαρέλθει τοποθετώντας σι(ι) στον tenor αντί για φα αμέσως μετά τα όγδοα, κάτι που θα έλυνε κάποια προβλήματα⁸¹ και θα έδειχνε ξεκάθαρα την ιεραρχική κυριαρχία του bassus, κάτι όμως το οποίο δεν κάνει, προβληματίζοντας ως προς το πώς σκέφτηκε, ταυτοχρόνως ή διαδοχικά, με φωνή αναφοράς και αν ναι ποια ή με δύο αντικρουόμενα αλλά και συμπλεκόμενα μεταξύ τους ντουέτα. Τίθεται ακόμα και το ερώτημα αν είναι ποτέ δυνατόν να του ξέφυγε κάτι τέτοιο, χωρίς να το έχει επισημάνει, κάτι μάλλον εξαιρετικά απίθανο. Πόσο μάλλον όταν στο τελικό μ. 93 όλες οι φωνές εκτελούν απολύτως τυπικά τις πτώσεις τους clausulae cantizans, altizans, tenorizans και bassizans από τις ομώνυμες φωνές (την cantizans εκτελεί όπως έχει σημειωθεί η superius). Σε κάθε περίπτωση εκπλήσσει και αφήνει αναπάντητα ερωτήματα.

Καταφέρνει ωστόσο να ολοκληρώσει σε μια αναμενόμενη συνήχηση με τρία (3) φα κι ένα ντο, σε αντίθεση με πιο πριν, δηλαδή στα μ. 27 και 84. Εναρμονίζεται έτσι με την κυρίαρχη τάση της εποχής του σε σχέση με την καταληκτική συνήχηση χωρίς $\hat{3}$ αλλά με $\hat{5}$, κάτι που δεν είχε κάνει σε κανένα σημείο παρά μόνο στο τέλος.

4.2 Secunda pars: Adiutorium nostrum

Το μοτέτο αυτό αποτελεί το δεύτερο μέρος, την συνέχεια του προηγούμενου μοτέτου. Πρωτοεκδόθηκε κι αυτό το 1514 στην ίδια συλλογή *Motetti de la corona, libro 1, No. 22*, είναι κι αυτό γραμμένο στον τρόπο Φα κι αποτελείται από τον ίδιο συνδυασμό φωνών: superius, altus, tenor και bassus.

Η superius ξεκινά με μια μελωδία από φα με διαστήματα 3^{75} ανιόντα (την οποία ονομάζουμε α). Την α απαντά αυτούσια στο μ. 2 ο tenor στην 8^{η} χαμηλότερα. Στο μ. 3 η altus απαντά στο προηγούμενο θέμα σε διάστημα 5^{75} πάνω από τον tenor (ή 4^{75} υπό την superius), ενώ στο μ. 5 ο bassus απαντά

⁸¹ Θα δημιουργούσε όμως άλλο, δηλαδή το πώς θα έφερνε την προετοιμασία της καθυστέρησης για την clausula cantizans ...

κι αυτός 8^η χαμηλότερα από την altus, δηλαδή 4^η χαμηλότερα από τον tenor. Υπάρχει μια συμμετρία, που όμως χαλά ελαφρώς, αφού θα αναμέναμε την είσοδο της 4^{ης} φωνής (bassus) στο μ. 4 και όχι στο μ. 5, κάτι που διαστηματικά τουλάχιστον στέκει αρχικά, όμως θα δημιουργούσε στο ασθενές του μ. 5 διάστημα 4^{ης} μεταξύ bassus και tenor. Έτσι ο Μουτόν καθυστερεί την είσοδο του bassus κατά ένα (1) μέτρο κάτι που του 'λύνει τα χέρια' από αντιστικτικής πλευράς, αποφεύγοντας έτσι τον σχηματισμό διαστήματος 4^{ης}.

Εκ της προηγούμενης παρουσιάσεως προκύπτουν δύο (2) πιθανές θεωρήσεις κατασκευής του τετραφώνου αυτού μέρους. Πιο συγκεκριμένα είτε α) superius και tenor εισάγονται με διαφορά ενός μέτρου με μίμηση στην 8^η και κατόπιν εισάγονται altus και bassus στην 4^η χαμηλότερα σε σχέση με το προηγούμενο ντουέτο, αλλά με χαλάρωση στην είσοδο του bassus, που καθυστερεί ένα μέτρο από το αναμενόμενο, αναγκαστικά λόγω των διαστηματικών σχέσεων που δημιουργούνται, είτε β) εισάγεται το ντουέτο superius και altus με χρονική απόσταση των δύο φωνών κατά 2 μέτρα (8 μισά δηλαδή)⁸² και μίμηση στην 4^η χαμηλότερα ενώ πριν γίνει αυτή η μίμηση, έχει προλάβει να ξεκινήσει εμβόλιμα το δεύτερο ντουέτο των tenor και bassus στο μ. 2, που μιμείται μεν στην 8^η χαμηλότερα ό,τι τραγουδά το προηγούμενο ντουέτο έχοντας όμως μια εσωτερική χρονική υστέρηση τριών (3) αντί για δύο (2) μέτρα στην είσοδο της δεύτερης φωνής εντός του ντουέτου. Άρα η χρονική υστέρηση εδώ είναι 12 μισά αντί για 8 (χαλάρωση).

Βεβαίως αν θεωρήσουμε την β' περίπτωση, εντός του ντουέτου superius-altus στο ασθενές του μ. 4 δημιουργείται διάστημα 4^{ης} σολ-ντο, το οποίο όμως 'σώζει' ο tenor που έχει ήδη εισαχθεί εμβόλιμα. Ωστόσο το δίφωνο superius-altus δείχνει ξεκάθαρα πως δεν λειτουργεί ως υποδειγματικό ντουέτο ακριβώς λόγω της σχηματιζόμενης 4^{ης}, κάτι που υποδεικνύει πως η β' περίπτωση μάλλον πρέπει να εγκαταλειφθεί ως πιθανότητα. Συνεπώς επιστρέφουμε στην α' περίπτωση, κατά την οποία και τα δύο δίφωνα δηλαδή superius-tenor και altus-bassus λειτουργούν και αυτόνομα ως υποδειγματικά ντουέτα.

⁸² Έχει ήδη εξηγηθεί, πως οι πραγματικές αξίες είναι διπλάσιες από αυτές που βλέπουμε και γι αυτό υπεύθυνη είναι η 'αναχρονιστική' έκδοση του επιμελητού των εκδόσεων Garland. Δεν θα γίνει περαιτέρω καμμία μνεία επί του θέματος καθώς θεωρείται υπέρ το δέον εξηγημένο.

Συνεχίζοντας στο ασθενές του μ. 6 η *superius* εκτελεί μια νέα μελωδία, που ονομάζουμε β (ή μήπως θα έπρεπε α' αφού πέραν του αρχικού διαστήματος, το υπόλοιπο μοτίβο είναι το ίδιο;), την οποία επαναλαμβάνει μιμούμενος ο *tenor* μετά από ένα (1) μέτρο ακριβώς στην 8^η χαμηλότερα. 6 μισά μετά, στο ανιόν διάστημα 5^{ης} (σε σχέση με τον *tenor*) η *altus*, ακολουθεί δε σε ίση απόσταση (6 μισών) και ο *bassus*, μιμούμενος την κεφαλή της μελωδίας της *altus*, τουλάχιστον στο ασθενές του μ. 10, εκτελώντας μίμηση στην 8^η κατιούσα ως προς την αμέσως προηγούμενη *altus*. Έτσι δημιουργείται ξανά μια πλοκή δύο διφώνων. Του *superius-tenor* που δημιουργούνται με χρονική υστέρηση 1 μέτρου μεταξύ των δύο αυτών φωνών και του *altus-bassus* που ακολουθούν μετά από 1,5 μέτρο και εσωτερική χρονική υστέρηση 1,5 μέτρου, δείχνοντας μια θαυμάσια συμμετρία, που δεν υπήρχε κατά την εισαγωγή του α. Υπάρχει όμως στο β (ή και α'). Κατόπιν τούτου, γίνεται ξεκάθαρο αναδρομικά, πως τα ζεύγη φωνών που συγκροτούν τα δίφωνα είναι αυτά της α' και όχι της β' περιπτώσεως.

Ωστόσο πριν προλάβει να ολοκληρώσει το β ο *bassus*, σε επικάλυψη μιμείται (τον εαυτόν του) στην 2^α χαμηλότερα στο μ. 14, ενώ την ίδια μελωδία β εισάγει και η *superius* (στο διάστημα 5^{ης} από τον *bassus*) στο ασθενές του μ. 14 και ξανά η *altus* στην 8^η υπό την *superius* στο μ. 15, σε προφανή συμπίκνωση, επιπλέον δε το μοτίβο της κεφαλής εισάγει και ο *tenor* στην ίδια περιοχή με την *altus*, στο ασθενές του μ. 15, ώστε το μέρος οδηγείται στην πτώση του μ. 19. Παρατηρούμε εδώ την διαδοχική είσοδο και των τεσσάρων (4) φωνών με το ίδιο μοτίβο (σχεδόν όλο το β ή τουλάχιστον την κεφαλή του) σε απόσταση ενός ολοκλήρου (ή 2 μισών), που δημιουργεί ένα εξαιρετικά σφιχτό και συνεκτικό *stretto*, που οδηγείται όπως ελέχθη στο μ. 19, όπου όλες οι φωνές εκτελούν τις πτώσεις που προβλέπονται, δηλαδή η *superius* την *clausula cantizans*, η *altus* την *altizans*, ο *tenor* την *tenorizans* και ο *bassus* την *bassizans*.

Στα μ. 12-13 πάντως η δομή είναι τρίφωνη, αφού η *superius* σιωπά και φαίνεται ο *bassus* να 'στήνει' ως φωνή αναφοράς ένα τρίφωνο *fauxbourdon*. Ειδικά το μ. 13 'σηκώνει αρκετή συζήτηση'. Φαίνεται εκ πρώτης όψεως σαν ο *bassus* να κινείται κανονικά ενώ οι *tenor* και *altus* να κινούνται με καθυστερήσεις που λύνονται επαναφέροντας μια 'κανονικότητα'. Ωστόσο εντύπωση δημιουργεί η συνήχηση δύο (2) παραλλήλων 4^{ων} στην σειρά, ήτοι μι-λα και ρε

σολ, μεταξύ bassus και tenor και ταυτοχρόνως μια 4^η σολ-ντο μεταξύ tenor και altus στο δεύτερο (εκ των τεσσάρων) ήμισυ του μ. 13. Εκ πρώτης όψεως ξενίζει, αν σκεφτούμε όμως την περίπτωση των χρονικών μετατοπίσεων, μπορούμε να δούμε ξεκάθαρα μια περίπτωση ενός τριφώνου fauxbourdon, που εκτελεί μια απλή κατιούσα κίνηση!

Αυτό το τρίφωνο fauxbourdon φαίνεται να καταλήγει από την συνήχηση ρε-φα-σι(♭) στην ντο-σολ-ντο. Αυτό ασφαλώς δεν συνιστά πτώση, αφού το διάστημα ρε-σι(♭) είναι μεν 6^{ης} αλλά μικρής και όχι μεγάλης, ασχέτως αν οδεύει στην 8^η. Ωστόσο σε ηχογραφήσεις που υπάρχουν στο διαδίκτυο όχι μόνο το σι της altus εκτελείται ως φυσικό (με αναίρεση) αλλά και το φα του tenor με δίεση καθιστώντας την κίνηση του μέρους μια τυπική τρίφωνη πτώση με διπλό προσαγωγέα μάλιστα!⁸³ Η καταληκτική συνήχηση εδώ (ultima) αποτελείται από τρία (3) φα κι ένα (1) ντο, μια ‘συγχορδία’ δηλαδή χωρίς $\hat{3}$, κάτι απολύτως σύνηθες για την εποχή.

Από το μ. 20 εμφανίζεται κι εδώ μια ιδιότυπη αντιφωνία⁸⁴ μεταξύ των δύο (2) διφώνων, που συμβαίνει μέχρι το μ. 32. Στο μ. 20 ξεκινά ο bassus ένα νέο μοτίβο, το γ, με ανιούσα διαβατική κίνηση ενώ στο ασθενές μπαίνει και ο tenor μιμούμενος επ’ ακριβώς τον bassus στην 4^η, κάτι που συμβαίνει για τους 9 πρώτους φθόγγους του γ, αφού στην συνέχεια το δίφωνο συνεχίζει για μια πτώση, κατά την οποία ο bassus εκτελεί την clauzula cantizans, ενώ ο tenor την tenorizans κανονικά. Συνεπώς το διάστημα 3^{ης} (μικρής) οδεύει στο μ. 25 στην ταυτοφωνία. Εντύπωση ωστόσο προκαλεί το διάστημα 2ας σολ-λα που πηγαίνει σε νέο διάστημα 2ας φα-σολ (2^{ης} παράλληλες!) έστω και περιστασιακά στο τέλος του μ. 24, καθώς το μέλος οδεύει προς την πτώση. Βέβαια κι εδώ πρόκειται για χρονική μετατόπιση λόγω καθυστέρησης του bassus. Δεν είναι κάτι συνηθισμένο ή ιδιαίτερος εύηχο πάντως, την στιγμή που εκτελείται ποίκιλμα πάνω στο διάστημα 2ας.

Στο ασθενές του μ. 25 κι ενώ ολοκληρώνεται το ντουέτο των χαμηλών φωνών εισέρχεται η altus με μια ανιούσα μελωδία που μοιάζει με το γ ελαφρώς παρηλλαγμένο με παρεστιγμένα και σε σμίκρυνση, το γ’ λοιπόν, την

⁸³ Συνεπώς εδώ επανέρχεται το θέμα της αναχρονιστικής έκδοσης από τον επιμελητή των Εκδόσεων Garland, όπου προφανείς θέσεις αλλοιώσεων ficta παραβλέπονται ή αποσιωπώνται.

⁸⁴ Που συναντήσαμε στο prima pars μοτέτο *Celeste beneficium* και παραπέμπει στο εφέ της ηχούς.

οποίο μιμείται δύο (2) μισά αργότερα και η *superius* στην 4^η ψηλότερα και αυτή πάλι για τους 9 πρώτους φθόγγους, όπως συνέβη στο προηγούμενο ντουέτο. Ακολούθως έρχεται η πτώση του μ. 29, όπου πάλι το διάστημα 3^{ης} οδεύει στην ταυτοφωνία αφού η *superius* εκτελεί *clausula tenorizans* ενώ η *altus cantizans*, αυτήν την φορά χωρίς διαστηματικές συγκρούσεις.

Ενώ όμως η πτώση του μ. 25 των ‘χαμηλών’ φωνών ακούγεται κανονικά και το επόμενο ντουέτο εισέρχεται με φθόγγο της ‘συγχορδίας’ που κτίζεται επί του φα και αφού έχει ολοκληρωθεί η πτώση, στο μ. 29 η πτώση των υψηλών φωνών φαίνεται να ακυρώνεται, αφού επανεισάγεται το ‘χαμηλό’ ντουέτο σε επικάλυψη και πριν ολοκληρωθεί η πτώση, επαναλαμβάνοντας το ίδιο κείμενο που έψαλλε το υψηλό ντουέτο ως τώρα, με την κεφαλή του γ’, με άλλη όμως συνέχεια. Το μέρος καθίσταται σταδιακά τρίφωνο και τετράφωνο στο μ. 29, κάτι που λόγω της κίνησης του *bassus* ακυρώνει την πτώση του μ. 29, που τελικά είναι μια αποφυγή πτώσης. Στην συνέχεια ωστόσο το ‘κάτω’ ντουέτο συνεχίζει και οδηγείται στην πτώση του μ. 33 που είναι η 3^η πτώση στην σειρά που οδηγείται στην ταυτοφωνία (σε δίφωνο πλαίσιο πάντα).

Αφού ολοκληρώνεται και η πτώση αυτή, κι αφού ακούγεται το κείμενο *orat plorat et exorat* (μτφ. το στόμα κλαίει και ικετεύει) για δεύτερη φορά, πάνω στο διπλό ολόκληρο φα των χαμηλών φωνών, ξεκινά μια νέα δομή με νέα εισαγωγή των φωνών πυκνά και συνεχώς, μέχρι να καταστεί τετράφωνη. Στην ουσία πρόκειται για μία δίφωνη κατασκευή που επαναλαμβάνεται μέσω μίμησης. Στο μ. 33 εισέρχεται η *superius* με το ‘θέμα’ δ₁ και λίγο μετά η *altus* με το συνοδευτικό του, το δ₂. Μετά από 6 μισά σε σχέση με την είσοδο της *superius* εισέρχεται ο *tenor* ενώ στην ίδια απόσταση σε σχέση με την *altus* εισέρχεται και ο *bassus*, ώστε ό,τι ψάλλει η *superius* επαναλαμβάνει στην 8^η χαμηλότερα ο *tenor* και ό,τι η *altus*, ο *bassus* αντιστοίχως. Συνεπώς το ‘χαμηλό’ ντουέτο μιμείται⁸⁵ στην 8^η το πλέγμα των δ₁ και δ₂. Έτσι από το μ. 35 το σύνολο έχει καταστεί τετράφωνο και κατά τα μ. 36-38 κινείται σε μία ελεύθερη αντίστιξη.

Στο μ. 38 ο *tenor* αρχίζει μια ανιούσα μελωδία από σολ, μια παραλλαγή της γ’, που θα ονομαστεί γ’, την οποία μιμείται 6 μισά αργότερα, ήτοι στο ασθενές του μ. 39 και ο *bassus* στην 5^η χαμηλότερα, δηλαδή από ντο. Η μί-

⁸⁵ Με μικρές μετατροπές προκειμένου να βγουν σωστά τα κάθετα σχηματιζόμενα διαστήματα.

μηση διαρκεί 13 φθόγγους και κατόπιν συνεχίζεται με 3^{es} παράλληλες αρχικά, και πιο ελεύθερα πλησιάζοντας στην πτώση του μ. 45. Εδώ για πρώτη φορά ο bassus εκτελεί *clausula tenorizans*, ενώ ο tenor την *cantizans*, ώστε το μεταξύ τους διάστημα 6⁷⁵ οδηγείται στην 8ⁿ. Αναδρομικά τώρα πρέπει και την είσοδο της *superius* του μ. 26 να την ονομάσουμε πλέον γ' αντί για γ', διότι δεν είναι μια μοναδική εμφάνιση, αλλά γίνεται αρκετή χρήση περαιτέρω στην συνέχεια, που μας αναγκάζει να της δώσουμε ξεχωριστό όνομα, έστω και με την χρήση τόνων, προς ελαφρά διαφοροποίηση.

Ωστόσο σε επικάλυψη ήδη, στην θέση Υ (δηλαδή στην προτελευταία⁸⁶ συνήχηση, στο διάστημα 6⁷⁵ της πτώσεως εν προκειμένω), στο ασθενές του μ. 44 επανέρχεται η *superius* επανεισάγοντας το γ' και 6 μισά αργότερα η *altus* μιμούμενη τον bassus με το γ''. Έτσι όμως η δίφωνη πτώση του μ. 45 που ολοκληρώνεται κανονικά, χάνει την ισχύ της αφού το σολ της *superius*, που έρχεται σε επικάλυψη κινείται προς το λα, δίνοντας συνέχεια στην μουσική, αναιρώντας την πτώση. Εισάγεται δε και το 'επάνω' ντουέτο, το οποίο επαναλαμβάνει ό,τι τραγουδούσε το 'κάτω' με μικρή παραλλαγή (γ' αντί γ' δηλαδή). Ήδη όμως από το μ. 48 το δίφωνο κινείται διαφορετικά. Στο μ. 50 εισάγεται ο bassus ενώ στο ασθενές του μ. 51 και ο tenor,⁸⁷ καθιστώντας το μέρος τετράφωνο με φωνή αναφοράς τον bassus, σε σχέση με τον οποίο φαίνεται πως έχουν υπολογιστεί τα πάντα.

Εντός του τετραφώνου αυτού πλαισίου υπάρχει μια εσωτερική μίμηση που ξεκινά στον tenor στο ασθενές του μ. 51 με τα λόγια *per tuam clementiam* (μτφ. δια το έλεός σου) με το μοτίβο που οφείλει να ονομαστεί 1/α ή α⁻¹.⁸⁸ Το επανεισάγει δε σε διάστημα 5⁷⁵ χαμηλότερα και ο bassus στο ασθενές του μ. 52, ενώ επαναλαμβάνεται ρυθμικά κυρίως στο μ. 53 από την *altus* και συνεχίζει ελεύθερα σε ένα τεράστιο μέλισμα από το σύνολο των φωνών. Επα-

⁸⁶ *Penultima* ή και *paenultima* όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στα θεωρητικά των τελών του 15^{ου} αιώνας,

⁸⁷ Σε ένα μοτίβο, που είναι στην ουσία η πλήρης αναστροφή του μοτίβου α διαστηματικά τουλάχιστον, στην αρχή του.

⁸⁸ Ως αντίστροφο διαστηματικά του α. Ενώ το α ανεβαίνει κατά 3^{es} μέχρι το διάστημα 5⁷⁵, με το κείμενο *adiutorium nostrum* δείχνοντας την ανοδική πορεία που πρέπει να πάρει η μελωδία καθώς και το κείμενο, ως προσευχή που απευθύνεται προς τα ουράνια, στο α⁻¹ που μιλά για το έλεος του Θεού, η πορεία των διαστημάτων 3⁷⁵ είναι κατιούσα, αφού το έλεος του Θεού πρέπει να κατευθυνθεί άνωθεν προς τα κάτω, προς τους αιτουμένους. Ενδεχομένως αυτό να εξυπηρετεί η αντιστροφή φοράς των διαστημάτων, δηλαδή κάποιον θεολογικό λόγο.

ναλαμβάνεται η μικρή φράση των τριών (3) λέξεων με το ίδιο μοτίβο α^{-1} στο ασθενές του μ. 58 από την *altus* και το μέρος οδηγείται σε μια πλήρη συνήχηση φα-λα-ντο στο μ. 61 που κορυφώνεται σε κορώνα. Έχει μάλιστα προηγηθεί ένας ισοκράτης διάρκειας τριών (3) μέτρων, δηλαδή δώδεκα (12) μισών επί του φα, από την *superius*, ενώ οι άλλες φωνές εκτελούν αυτό που αιώνες αργότερα θα ονομαστεί πλάγια πτώση. Σημασία έχει εδώ η επικυριαρχία του φθόγγου φα και της συνήχησης που κτίζεται επ' αυτού για τρία (3) ολόκληρα μέτρα, η οποία καταλήγει μάλιστα σε μια κορώνα, στο μ. 61, όπως αναφέρθηκε. Βεβαίως για να συμβεί όλο αυτό με την 'πλάγια πτώση' και τον ισοκράτη, έχει προηγηθεί η πτώση του μ. 59. Ο *bassus* εκτελεί κανονικά την *clausula bassizans*, ο *tenor* την *tenorizans*, η *superius* την *cantizans* ενώ η *altus* εκτελεί μια *altizans*, που φαίνεται σαν να αποδυναμώνει την πτώση, αφού ταυτοχρόνως εισάγει για μια φορά ακόμη το α^{-1} . Φαίνεται πως το κάνει αυτό για να αφαιρέσει λίγο κύρος από την πτώση του μ. 59 και να προσδώσει λίγο περισσότερο στην 'πλάγια' πτώση που ακολουθεί. Έτσι, ενώ στο μ. 59 η συνήχηση είναι η πλέον γνωστή με τρία (3) φα κι ένα (1) ντο, στο μ. 61 είναι απολύτως πλήρης! Ίσως και σε αυτό τελικά να αποσκοπούσε η 'πλάγια' πτώση.

Αφού ολοκληρωθεί η κορώνα ο Μουτόν αλλάζει μέτρο και για τα μ. 62-69 πηγαίνει σε τρίσημο. Ξανά εργαζεται ωστόσο μέσω μίμησης δύο διφώνων. Οι υψηλές φωνές τραγουδούν κάτι για 2 μέτρα. Επί της ουσίας ξεκινά η *superius* ένα μοτίβο, το ε, σε μεγάλες αξίες, το οποίο μιμείται αυτούσιο η *altus* σε διαφορά ολοκλήρου (ή 2 μισών) με μίμηση στην 5^η προς τα κάτω. Αυτό συμβαίνει στα μ. 62-63. Βεβαίως το ε δεν είναι τίποτε άλλο από το δ_1 σε μεγέθυνση (διπλασιασμό αξιών κατ' ακρίβειαν). Στα μ. 64-65 το δίφωνο των 'χαμηλών' φωνών επαναλαμβάνει στην 8^η χαμηλότερα τα δύο προηγούμενα μέτρα, με ελαφρώς διαφορετικό κείμενο: «ο *Renate*» οι ψηλές φωνές, «*tam beate*» οι χαμηλές. Και ξανά «ο *Renate*» στα μ. 66-67 το 'επάνω' ντουέτο ταυτόσημο με πριν, ξανά «*tam beate*» το 'κάτω' ντουέτο στα μ. 68-69. Στα δύο (2) αυτά τελευταία μέτρα το μέρος γίνεται τετράφωνο αφού οι επάνω φωνές συνεχίζουν να τραγουδούν ελεύθερα. Το μέλος φτάνει σε μια κατάληξη χωρίς πτώση και εδώ, στο ισχυρό του μ. 70, όπου ο Μουτόν επανέρχεται στο αρχικό μέτρο 2/2 (που όπως έχουμε ήδη πει είναι φαινομενικό, αφού

στην πραγματικότητα πρόκειται για 4/2, κάτι για το οποίο ευθύνεται ο εκδότης).

Για τα μ. 62-69 ωστόσο πρέπει να γίνουν κάποιες παρατηρήσεις. Στο μ. 63 υπάρχει η συνήχηση ρε-σι(♭) που περνά από την μι-σι(♭) για να φθάσει στην μι-σολ. Το ίδιο και στα μ. 65, 67 και 69. Αυτή η 6^η μικρή που πηγαίνει σε μια 5^η ελαττωμένη και μετά σε μια 3^η μικρή παρουσιάζει προφανώς πρόβλημα στην μεσαία συνήχηση, η οποία δεν μπορεί να θεωρηθεί καθυστέρηση, αφού θα λυνόταν σε κάποια 4^η (λάθος ασφαλώς) ενώ δεν υπάρχει κάποιο υποκείμενο διάστημα 6^η ως πούμε, δηλαδή σολ-μι, όπου το σολ θα το εκτελούσε κάποια χαμηλότερη φωνή, ώστε να ‘σώσει’ την κατάσταση!⁸⁹ Η κατάσταση ‘δεν σώζεται’ ούτε την 4^η φορά στο μ. 69 όπου το διάστημα 5^η ελαττωμένης μι-σι(♭) σχηματίζεται 2 φορές ταυτοχρόνως(!), μία από bassus-tenor όπως προβλέπεται από την μίμηση, αλλά και μία ακόμα, στην ίδια περιοχή από bassus-altus που προσθέτει ο Μουτόν και στερείται κάθε αντιστικτικής λογικής σύμφωνα με τα ειωθότα!

Εδώ μάλλον δύναται ή ίσως να οφείλει να εικάσει κανείς. Το παρόν μοτέτο είναι το δεύτερο μέρος, *secunda pars*, η συνέχεια του προηγούμενου *Celeste beneficium*. Κοιτώντας κανείς το μικρό και λιτό κείμενο, αμέσως εντοπίζει, πως το πρώτο μέρος αναφέρεται στην Αγία Άννα, την μητέρα της Παναγίας και ‘γιαγιά’ του Θεανθρώπου Χριστού. Το δεύτερο μέρος *secunda pars*, που μελετάται εδώ, αναφέρεται στην βασίλισσα Άννα, στην υπηρεσία της οποίας εργάστηκε ο Μουτόν και ξέφυγε από την φτώχεια και την ανωνυμία, αποκτώντας μια καλή, αξιοπρόσεκτη θέση, που πολλοί θα ζήλευαν στην Γαλλική Αυλή, καθώς και δόξα, φήμη και αναγνώριση τόσο εν ζωή, όσο και μετά θάνατον. Λογικό είναι να αφιερώσει ο Μουτόν το δεύτερο μέρος στην μεγάλη του προστάτιδα. Ξεκινά υμνώντας την πρώτη γνωστή Άννα, το ιερό βιβλικό πρόσωπο, κινούμενος εντός του θρησκευτικού πλαισίου, στο οποίο ζούσε και στην συνέχεια στρέφεται προς την δεύτερη Άννα, την μεγάλη ευεργέτιδά του, την οποία εξυμνεί. Στο σημείο αυτό μάλιστα αναφωνεί: «...ω βασίλισσα, της δικής σου μακαριότητας...» και συνεχίζει: «...ο Λουδοβίκος φώναξε...». Αν συνδυάσουμε μάλιστα την ημερομηνία θανάτου της Άννας (9 Ιανουαρίου 1514) και την χρονιά έκδοσης του ‘πακέτου’ των δύο μοτέτων, *prima* και *secunda pars*, βλέπουμε πως ταυτίζονται, συμπίπτουν. Είναι μάλλον βάσιμο

⁸⁹ Σολ-μι-σι(♭), που εν προκειμένω θα έστεκε.

να υποθέσει κανείς λοιπόν, πως τα μοτέτα συντέθηκαν προς τιμήν της εκλιπούσας βασίλισσας και ‘πιθανώς’ ψάλλθηκαν στην κηδεία της, παρουσία του συζύγου της, βασιλιά Λουδοβίκου του 12^{ου}, ή και σε κάποια άλλη περίπτωση εντός του 1514, αφού ο Λουδοβίκος πέθανε και αυτός αργότερα στο τέλος του έτους (κηδεύτηκε την πρωτοχρονιά του 1515). Ίσως δηλαδή αυτά τα διάφωνα και ανεπίτρεπτα βάσει της θεωρίας της εποχής μουσικά διαστήματα, να οφείλουν την ύπαρξή τους στο γεγονός του θανάτου της Άννας και στην προσπάθεια του Μουτόν να εξυμνήσει το πρόσωπό της, τονίζοντάς το με την χρήση ‘προχωρημένων’ και αντισυμβατικών συνηγήσεων, που και εμφανίζονται απροσδόκητα και δεν ‘λύνονται’ αναμενόμενα.

Ακολουθεί το πεντάμετρο των μ. 70-74, όπου αναφέρεται ο Λουδοβίκος να ... φωνάζει, όπως αναφέρθηκε μόλις, σε ένα ‘ομοφωνικό’ πέρασμα που κινείται γύρω από την ‘συγχορδία’ του φα και καταλήγει σε αυτήν στο μ. 74 και συνεχίζεται από τις ‘κάτω’ φωνές που κρατούν φα-ντο εν είδει διπλού ισοκράτη. Αυτό γίνεται για να εισαχθεί το ‘επάνω’ ντουέτο τραγουδώντας μια σύντομη και κινητική μελωδία. Να σημειωθεί και η αποφυγή πτώσης του μ. 73, όπου όλες οι φωνές κινούνται όπως πρέπει, πλην της *superius*, που αντί να εκτελέσει κανονικά την *clausula cantizans* και να κινηθεί από το σολ στο φα, αντιθέτως ανεβαίνει από το σολ στο λα, αποδυναμώνοντας την πτώση, που τελικά αποφεύγεται.

Στο μ. 75 ξεκινά η *superius* και με ελάχιστη διαφορά ενός μισού η *altus* σε υποδειγματική αντιστικτική σχέση και κινούνται καθοδικά οδηγούμενες στην δίφωνη πτώση του μ. 79, με την *superius* να εκτελεί *clausula cantizans* και την *altus tenorizans*. Τραγουδούν δε: «*audi que so vocem nostram*» δηλαδή «άκου λοιπόν την φωνή μας». Το μοτίβο να σημειωθεί πως είναι παραλλαγή του δι₁, γι’ αυτό και ονομάζεται δι₁.

Το αυτό επαναλαμβάνει στην 8^η χαμηλότερα το ‘κάτω’ ντουέτο στα μ. 79-83 εκκινώντας σε επικάλυψη με διαφορά ενός μισού, από την στιγμή που ακούγεται η τελευταία συνήχηση της πτώσης του μ. 79. Έτσι δημιουργείται η δίφωνη πτώση του μ. 82. Το ίδιο θα επαναληφθεί ως επίκληση ξανά (για 3^η φορά) στα μ. 83-86 από το ‘επάνω’ ντουέτο με επιπλέον ελεύθερη συνήχηση από τις χαμηλές φωνές, σε μια τετράφωνη διάταξη που λειτουργεί ως κατακλείδα και οδηγεί στην πτώση του μ. 87. Αυτή αποτελείται από τρία (3) φα κι ένα ντο, δηλαδή χωρίς $\hat{3}$, όπως και στην τελική συνήχηση της τελευταίας

πτώσης και του *prima pars Celeste beneficium*, ολοκληρώνοντας έτσι το ζεύγος των δύο (2) μοτέτων με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

4.3 *Beata Dei genitrix*

Το μοτέτο αυτό προέρχεται από την ίδια συλλογή *Motetti de la corona, libro 1, No. 11*, όπως και τα προηγούμενα. Είναι δε, γραμμένο στον τρόπο Ρε και αποτελείται από τον ίδιο συνδυασμό φωνών που έχουμε συναντήσει ως τώρα, δηλαδή: *superius, altus, tenor* και *bassus*.

Το μοτέτο αρχίζει η *superius* με μια μελωδία 8 φθόγγων τριών (3) μέτρων, την οποία ονομάζουμε α. Δύο (2) μέτρα μετά εισέρχεται σε μίμηση στην 4^η προς τα κάτω και η *altus*. Αφού εισαχθεί η *altus* συνεχίζει και η *superius*, ώστε το ντουέτο συνεχίζει υποδειγματικά μέχρι το μ. 10, όπου φτάνει σε πτώση και όπου η σχηματιζόμενη 3^η οδηγείται στην ταυτοφωνία. Ασφαλώς και εδώ επισημαίνεται η ανάγκη να προστεθεί στο ντο του μ. 9 στην *altus* μια δίσση, ως αλλοίωση *ficta*, προκειμένου η πτώση να εκτελεστεί σωστά, κάτι που παρέλειψε ο επιμελητής της εκδόσεως.

Στο μ. 10 εισάγεται και ο *tenor* με το α, στην 8^η χαμηλότερα από την *superius* και ξανά δύο (2) μέτρα αργότερα και ο *bassus* στην 8^η από την *altus*, όπως προβλέπεται. Βλέπουμε κι εδώ δηλαδή την λειτουργία του τετραφώνου μοτέτου επί τη βάσει της μιμήσεως δύο (2) επιμέρους ντουέτων, στο διάστημα της 8^{ης} προς τα κάτω. Μάλιστα η είσοδος του δεύτερου ντουέτου γίνεται στο σημείο Z (*ultima*) της πτώσης κατά τον *Sancta Maria*. Η *superius* ωστόσο συνεχίζει λίγο περισσότερο μέχρι το μ. 11, οπότε και σταματά, ενώ από το σημείο αυτό και μετά συνεχίζει η *altus*, αφού στην ουσία αντί για διφωνία έχουμε τριφωνία, η οποία συνεχίζει μέχρι το μ. 14. Από το μ. 15 και μέχρι το μ. 19 οπότε και έχουμε την νέα πτώση από το ντουέτο των ‘χαμηλών’ φωνών έχουμε πάλι κανονικά διφωνία.

Εντύπωση πάντως προκαλεί το τρίφωνο κομμάτι των μ. 11-14, όπου η *altus* εισάγει μισό μέτρο νωρίτερα (ήτοι 2 μισά) το α πριν από τον *bassus*, δημιουργώντας μια ‘εσφαλμένη’ μη αναμενόμενη είσοδο, πιο πριν απ’ το αναμενόμενο και σε μια περιοχή υψηλότερη κατά μια οκτάβα, ωστόσο αμέσως μετά έρχεται και η ‘κανονική’ είσοδος στον *bassus*. Η αντίστιξη εδώ είναι ασφαλώς περίτεχνη, αφού συμπλέκει το α καθώς και την συνέχειά του άλλες 2 φορές, εν είδει ενός τριφώνου *stretto*. Πρέπει μάλιστα να τονιστεί και η

φαινομενική τουλάχιστον ύπαρξη μιας ενδιάμεσης πτώσης, που συμβαίνει στο μ. 14. Εκεί bassus και altus βρίσκονται σε διάστημα 6^{ης}, που μάλιστα προέρχεται από καθυστέρηση του τύπου $\hat{7}-\hat{6}$ και οδεύει στην 8^η. Άρα πιθανώς χρειάζεται και μια δίεση ficta στο σολ της altus. Κι ενώ όλα οδεύουν καλώς στις ‘εξωτερικές φωνές’ του τριφώνου, ο ενδιάμεσος tenor αντί να κινηθεί προς το ντο ή το μι – εκτελώντας μια clausula altizans εν προκειμένω – πηγαίνει στο φα και αναιρεί επί της ουσίας την διαφαινόμενη πτώση, που άλλωστε δεν είχε και καμμία θέση εκεί, στο μέσον της εμφάνισης του ντουέτου των ‘χαμηλών’ φωνών. Συνεπώς η κανονική θέση της πτώσης είναι στο μ. 19, όπου πάλι ένα διάστημα 3^{ης} οδηγείται στην ταυτοφωνία. Και φυσικά κι εδώ χρειάζεται μια δίεση (ως ficta) επί του ντο του bassus του μ. 18. Η πτώση ολοκληρώνεται στο ρε των χαμηλών φωνών του μ. 19.

Ακριβώς εκεί, δηλαδή στο σημείο Z (κατά τον Sancta Maria), σε επικάλυψη δηλαδή επί της τελευταίας συνήχησης, στο μ. 19 εισάγεται ένα νέο μοτίβο από το υψηλό ντουέτο. Εισάγει η altus το μοτίβο β στην 3^η (ή κατ’ ακρίβειαν στην 10^η) πάνω από το ρε κι ένα μέτρο μετά (σε συμπύκνωση κατά ένα μέτρο συγκριτικά με ό,τι συνέβη στην αρχή στο μοτίβο α) εισάγει και η superius στην 3^η πάνω από την altus το ίδιο μοτίβο. Η μίμηση μάλιστα είναι σχεδόν ταυτόσημη για 4 ολόκληρα μέτρα! Στο μ. 23 εισάγεται και το ‘κάτω’ ντουέτο με μίμηση. Ο bassus εκτελεί το β στην 8^η χαμηλότερα από την αμέσως προηγηθείσα superius και ένα μέτρο μετά, στο μ. 24 εισάγεται σε μίμηση στην 3^η πάνω από τον bassus και ο tenor, απολύτως κανονικά. Ίσως όμως είναι καλύτερα να ιδωθεί διαφορετικά. Δηλαδή, η altus εισάγει το β στο μ. 19 και στο επόμενο μέτρο εισάγει το β στην 3^η ψηλότερα και η superius και στα μ. 23-24 εισάγονται με την ίδια απόσταση και την ίδια εσωτερική απόσταση μίμησης (3^η προς τα πάνω) το ντουέτο των bassus-tenor. Η όλη μίμηση του ‘κάτω’ ντουέτου προφανώς γίνεται στην 6^η χαμηλότερα σε σχέση με το ‘πάνω’ ντουέτο που προηγείται.

Το σημείο δε του μ. 23 όπου εισέρχεται ο bassus, είναι το σημείο όπου οι υψηλές φωνές οδεύουν προς μια δίφωνη πτώση σε ντο, με την altus να τραγουδά την clausula cantizans στην εκδοχή Landini. Η πτώση αυτή πάντως αναιρείται από την είσοδο του bassus με λα και όχι ντο. Συνεπώς εδώ καταγράφεται μια αποφυγή πτώσης. Εδώ η altus ολοκληρώνει την μελωδία της

καταλήγοντας σε ένα ντο, η *superius* όμως συνεχίζει καθιστώντας κι εδώ το μέρος τρίφωνο, παρά δίφωνο.

Δημιουργείται πάντως στον υποψιασμένο μελετητή η απορία αν το *si* του μ. 22 της *altus* είναι φυσικό ή αν πάλι διέφυγε μια ύφεση (*ficta*) από τον επιμελητή, δεδομένου πως στο μ. 21 το *si* είναι με ύφεση και η κίνηση της μελωδίας είναι στα μ. 21 και 22, διαστηματικά τουλάχιστον πανομοιότυπη, αφού συνίσταται σε μια καθοδική διαβατική πορεία. Ωστόσο, κοιτώντας πιο προσεκτικά, θα διαπιστώσουμε πως λόγω της πτώσης του μ. 23, όπου η συνήχηση 3^{ης} *si-re* οδεύει στην ταυτοφωνία ντο-ντο, το *si* της *altus* ασφαλώς είναι φυσικό.

Το μέρος συνεχίζει ως τρίφωνο, παρά το ότι άλλες φωνές σταματούν, καθώς άλλες σπεύδουν να εισαχθούν αντί των προηγούμενων. Έτσι στο μ. 26 η *altus* εισάγει ένα νέο μοτίβο (το γ) δύο (2) μέτρων, το οποίο μιμείται ένα (1) μέτρο μετά η *superius* στην 5^η (ψηλότερα ασφαλώς). Τα μ. 28-29-30 εκτελούνται από ένα δίφωνο ‘συνδεδετικό πέρασμα’ της *superius*, που μιμείται ελαφρώς τον *tenor* και στο τέλος του μ. 30 εισάγεται και ο *bassus* με το γ στην 8^η χαμηλότερα και 3,5 μέτρα μετά την *altus* ενώ επανεισάγεται με το γ⁹⁰ στο μ. 32 και ο *tenor*. Η δε *altus* έχει ήδη εισαχθεί στο μ. 31 και αυτή, εκτελώντας μια μίμηση σαν αυτή της *superius* στον *tenor* (μ. 28-29), καθιστώντας το σύνολο των μέτρων 31-40 τετράφωνο.

Το τετράφωνο αυτό χωρίο διατρέχεται ωστόσο από συνεχείς μιμήσεις του γ που εμφανίζονται σε διαφορετικά σημεία. Έτσι στο μ. 32 εκτός από τον *tenor*, το γ εισάγει με ελάχιστη χρονική υστέρηση και η *superius* στην 4^η πάνω από τον *tenor*. Επίσης στην άρση, στο ασθενές του μ. 34 το εισάγει και η *altus* στην ίδια περιοχή σε σχέση με τον *tenor* πιο πριν. Το χωρίο φαίνεται να έχει ως φωνή αναφοράς τον *bassus*, επί του οποίου μάλιστα στο ασθενές του μ. 35 έχουμε πάλι μια καλλωπισμένη *clausula cantizans* τύπου Landini, που θα οδηγούσε σε μία πτώση σε σολ, αν ο Μουτόν οδηγούσε και τις άλλες φωνές να καταλήξουν στην ‘σωστή’ τελευταία συνήχηση (*ultima*). Βεβαίως για να μιλήσουμε για εμφάνιση καλλωπισμού τύπου Landini, δηλαδή *clausula cantizans* και δη στον *bassus* (!) θα έπρεπε το φα του μ. 35 να είχε δίεση ως *ficta*.

⁹⁰ Ελαφρώς παρηλλαγμένο γ, στην κεφαλή του μοτίβου, αντί για ολόκληρο μπαίνει με μισό...

Σε κάθε περίπτωση πάντως, οδηγεί το σύνολο σε μια αποφυγή πτώσης – αν υποθεθεί πως πήγαινε για πτώση – και το μέρος συνολικά σε μια ελεύθερη τετράφωνη αντίστιξη, που προχωρά παρακάτω και καταλήγει λίγο πιο μετά στην πτώση εντός του μ. 39. Η *superius*, από την οποία λείπει η δίεση στο ντο (*ficta*), έρχεται κανονικά με καθυστέρηση κι εκτελεί την *clausula cantizans*, η *altus* την *altizans*, ο *tenor* την *tenorizans* και ο *bassus* την *bassizans*. Εδώ η πτώση γίνεται στον φθόγγο ρε, είναι τυπική και αρκούντως εμφατική, διότι ολοκληρώνεται απολύτως τυπικά, χωρίς να διακόπτεται από τίποτα, ούτε καν από μια εμβόλιμη είσοδο κάποιου παλαιού ή νέου μοτίβου σε επικάλυψη. Όλα ολοκληρώνονται στην φράση *cum spiritus sancti*. Φαίνεται πως ο Μουτόν θέλει να τονίσει την ολοκλήρωση του νοήματος, ότι η Παρθένος έτεκε κι έγινε ναός του Θεού τη ενεργεία του Αγίου Πνεύματος. Η τελική συνήχηση εδώ αποτελείται από τρία (3) ρε κι ένα (1) φα, με $\hat{1}$ και $\hat{3}$ δηλαδή, χωρίς $\hat{5}$.

Στην συνέχεια ξεκινά η καινούργια νοηματική ενότητα *tu sola sine exemplo* (μτφ. *εσύ μόνη ανεπανάληπτη*). Εκκινεί την νέα αυτή πρόταση με ένα νέο μοτίβο (το δ) από το μ. 40 στον *tenor* και με χαρακτηριστικό το μελωδικό ανιόν διάστημα 5^{75} . Σε απόσταση ενός ολοκλήρου, στο ασθενές του μ. 40 δηλαδή, εισάγεται και ο *bassus* μιμούμενος αλλά με ανιόν διάστημα 4^{75} και κινείται παράλληλα με τον *tenor* συνθέτοντας το ντουέτο. Εντυπωσιακή η αποφυγή 5^{6v} παραλλήλων μέσω της τεχνικής $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{6}$ κ.ο.κ. στο ντουέτο, το οποίο έτσι οδηγείται στην πτώση του μ. 43, όπου το διάστημα 6^{75} οδηγείται στην 8^{η} . Άρα απαιτείται και εδώ η αλλοίωση του σολ του *tenor* με δίεση (*ficta*), προκειμένου να ολοκληρωθεί σωστά η πτώση.

Ήδη όμως κι ενώ το ντουέτο των ‘κάτω’ φωνών έχει πάρει τον δρόμο του για την πτώση, εισάγεται ξανά το δ από την *altus*, στην 4^{η} πάνω από τον *tenor*, καθιστώντας το μέρος τρίφωνο. Στο μ. 43 η *altus* εκτελεί μια ιδιότυπη *clausula altizans* και δημιουργεί 5^{65} παράλληλες με τον *tenor*. Στην πραγματικότητα πρόκειται για 5^{η} ελαττωμένη προς 5^{η} καθαρή, ωστόσο την κατάσταση ομαλοποιεί ο υποκείμενος *bassus*, που σαφέστατα είναι η φωνή αναφοράς. Στο σημείο δε της ολοκλήρωσης της τρίφωνης πτώσης εισάγεται και η *superius* μιμούμενη το δ σε διάστημα 4^{75} και αυτή πάνω από την άρτι προηγηθείσα *altus*. Η είσοδος πραγματοποιείται ακριβώς στην θέση Z κατά τον *Sancta Maria* και από τούδε το μέρος συνεχίζει δίφωνο, ως υποδειγματικό ντουέτο από τις ‘επάνω’ φωνές.

Συνεχίζει δε μέχρι το μ. 49 όπου το ντουέτο οδηγείται σε νέα πτώση, με την 6^η λα-φα να οδηγείται στην 8^η σολ-σολ. Κι εδώ (μ. 48) λείπει η δίεση στο φα της *superius*. Πιο πριν πάντως, στην άρση του μ. 48, έχει εισαχθεί λίγο πιο κινητικά το δ πάλι από τον *bassus*, κάτι που καθιστά το μέρος τρίφωνο και δείχνει να θέλει να υποστηρίξει την πτώση του μ. 48-49 των υψηλών φωνών, προσθέτοντας μια *clauzula bassizans*. Αντ' αυτού όμως, αντί να κινηθεί ο *bassus* από το ρε προς το σολ, κινείται προς το μι, αλλοιώνοντας την ισχύ και τον χαρακτήρα της πτώσης των ψηλών φωνών. Έτσι δίνεται η δυνατότητα στο μ. 49 και σε επικάλυψη προς την αποφυγή πτώσης που μόλις περιγράφηκε, να εισαχθεί και ο *tenor* με το δ από ντο, δηλαδή στην 4^η από τον αμέσως προηγούμενο *bassus*, και να δώσει συνέχεια στην μουσική ροή, ωθώντας τα πράγματα προς τα εμπρός, προς μία νέα πτώση, που πλέον πραγματοποιείται στα μ. 54-55. Εκεί όντως οι χαμηλές φωνές (αφού οι ψηλές μετά την πτώση τους σιώπησαν) εκτελούν μια δίφωνη πτώση μιας 6^{ης} που οδηγείται στην 8^η κανονικά, κι ας λείπει η αλλοίωση *ficta*, που πρέπει να συμπληρωθεί, δηλαδή μια δίεση στο φα του *tenor* στο μ. 54.

Πάλι όμως αυτή η πτώση δεν θα ολοκληρωθεί τυπικά, αφού από την άρση του μ. 54 εισάγεται και η *superius* με ένα καινούργιο μοτίβο (το ε) και εκτελεί μια μελωδική κίνηση που συμμετέχει στην πτώση ως *clausula altizans*, κάτι που την αδυνατίζει συνολικά όμως (αποφυγή). Ενάμισυ (1,5) μέτρο μετά η *altus* εισάγει το ε, στην 5^η χαμηλότερα και αμέσως σε απόσταση ενός ολοκλήρου (ή μισού μέτρου) και ο *tenor* στην 8^η κάτω από την *superius*. Κανονικά από πλευράς χρονικής υστέρησης, ενάμισυ (1,5) μέτρο μετά δηλαδή, εισέρχεται με το ε και ο *bassus*, στην 8^η χαμηλότερα από την *altus*, συμμετέχοντας έτσι στην κατασκευή μιας απολύτως συμμετρικής τετράφωνης δομής, που προέρχεται από την απόλυτη μίμηση. Ότι τραγουδά το υψηλό ντουέτο στα μ. 54-57 (με την άρση), τραγουδά στην 8^η χαμηλότερα και το χαμηλό στα μ. 56-59.

Το μέρος συνεχίζει ελεύθερα κάνοντας μια σχετικά ανίσχυρη πτώση στο ντο, πάνω στην λέξη *regina* (μτφ. βασιλίτσα) στο ασθενές του μ. 59. Εδώ το διάστημα 6^{ης} που οδηγείται στην 8^η βρίσκεται στις χαμηλές φωνές ενώ οι δύο ψηλές συμπληρώνουν απλώς την τετράφωνη συνήχηση κινούμενες αντίθετα μεταξύ τους. Φαίνεται πάντως να πρόκειται για άλλη μια περίτεχνη αποφυγή πτώσης, αφού ο *bassus* σταματά, ενώ οι άλλες τρεις φωνές συνεχίζουν στο

ισχυρό του μ. 60. Η δε altus αντί να μείνει στο σολ, στην συνήχηση της ultima, προχωρά στο λα, και ολοκληρώνει την λέξη regina, που δεν είχε προλάβει να τραγουδήσει. Συνεπώς ούτε εδώ μπορούμε να μιλήσουμε για πτώση, αλλά για αποφυγή.

Αμέσως δε, ξεκινά η νέα φράση *Jesu Christo ora pro populo* (μτφ. προς τον Ιησού Χριστό δεήσου υπέρ του λαού)⁹¹ με ένα μικρό μοτίβο (που η αρχή, η κεφαλή του είναι ίδια με το αρχικό μοτίβο α αλλά εξελίσσεται λίγο διαφορετικά γι αυτό καλείται α') με ανιούσα κίνηση 3^{ης} μικρής αρχικά στον bassus, μετά στην superius και στην συνέχεια στον tenor (αρκετά διαφοροποιημένον) στα μ. 60-61 που οδηγεί στην πτώση του μ. 64. Η πτώση αυτή γίνεται στον φθόγγο ρε (αρχικός φθόγγος) κανονικά. Οι φωνές εκτελούν κανονικά ο bassus την clausula bassizans, ο tenor την tenorizans, η superius την cantizans, που έρχεται με προετοιμασία και καθυστέρηση (αλλά χωρίς δίεση στο ντο, που πρέπει να προστεθεί ως ficta) πλην της altus, που αντί να παραμείνει στο λα ή να πάει στο φα, οδηγείται στο σι οδηγώντας στην ολική ανατροπή και τελική αποφυγή και αυτής της πτώσης.

Το μέρος συνεχίζεται άλλοτε τρίφωνο και άλλοτε τετράφωνο με φωνές να σταματούν και άλλες να εισέρχονται εισάγοντας μιμητικά το επόμενο μοτίβο, το στ, που πρωτοσυναντάμε στην άρση του μ. 67 στην altus και μισό μέτρο μετά στην superius. Μισό μέτρο αργότερα το εισάγει ο tenor, ένα μέτρο μετά τον tenor η altus και μισό μέτρο μετά από αυτήν ο bassus. Ένα μέτρο αργότερα ο tenor ξανά, με τις μιμήσεις αυτές να ξεκινούν όλες από κάποιο ρε και συνεπώς να πραγματοποιούνται όλες στην 8^η ή στην 1^η, κατά περίπτωση. Αυτός ο καταιγισμός μιμήσεων είναι προφανές πως θέλει να τονίσει την προτροπή και ταυτόχρονη παράκληση *ora pro populo*, που ίσως να θέλει να φανεί και ως κραυγή ικεσίας, γι' αυτό και γίνεται τόσο πυκνά και κατ' εξακολούθησιν. Δεν πρέπει πάντως να παραληφθεί και η ύπαρξη μιας δίφωνης πτώσης των κάτω φωνών στο μ. 67 στο ρε, που στην προτελευταία συνήχησή της δίνει την δυνατότητα της πρωτοεμφάνισης του στ κ.ο.κ. Ασφαλώς η δίεση στο ντο του tenor του μ. 66 πρέπει να προστεθεί. Η κινητικότητα δε της altus αναιρεί κάθε πτωτικό χαρακτήρα (αποφυγή).

Αφού λοιπόν 'εξαντληθεί' η δυνατότητα του στ να ακουστεί από όλες τις φωνές, ο Μουτόν εισάγει και το μοτίβο ζ στην superius από την άρση του μ.

⁹¹ Απευθύνει την έκκληση αυτή στο πρόσωπο της Παναγίας.

71 με νέο κείμενο που πλέον λέει *intervenire pro clero* (μτφ. μεσολάβησε υπέρ του κλήρου). Ενάμισυ (1,5) μέτρο μετά το εισάγει και η altus στην 4^η χαμηλότερα, ενώ ακολουθεί ένα μέτρο αργότερα και ο tenor στην 8^η υπό την superius. Τέλος το ζ το εισάγει και ο bassus ενάμισυ μέτρο μετά τον tenor στην 8^η χαμηλότερα από την altus, δηλαδή στην άρση του μ. 75. Το μέρος δείχνει να οδηγείται σε μία πτώση στα μ. 77 προς 78. Ο bassus εκτελεί *clausula tenorizans*, η superius την *cantizans* σε εξαιρετικά χαμηλή περιοχή (με την δίεση *ficta* να λείπει ξανά) και σε διασταύρωση με την altus να περνά πάνω από αυτήν. Altus και tenor εκτελούν μια διαφορετική *clausula altizans* ώστε όλες οι φωνές κινούνται σωστά και η πτώση ολοκληρώνεται. Επανεισάγει λοιπόν η altus το ζ στο μ. 77 κι ένα μέτρο αργότερα το ίδιο κάνει και η superius ελαφρώς παρηλλαγμένο (ζ'), υποβαθμίζοντας αισθητά την πτώση του μ. 78. Συνεπώς η κινητικότητα των υψηλών φωνών με μικρότερες αξίες καθώς και η επανείσοδος του ζ ως ζ' στο μ. 78 από την superius, δείχνει ξεκάθαρα άλλη μια αποφυγή πτώσης στο λα.

Έτσι το *bicinium* των ψηλών φωνών συνεχίζει στα μ. 78-79 λειτουργώντας ως ένα τρόπον τινά 'συνδετικό πέρασμα' προκειμένου να εισαχθεί το επόμενο μοτίβο, που μελοποιεί την επόμενη φράση του κειμένου *intercede pro devoto* (μτφ. μεσολάβησε υπέρ των πιστών-αφοσιωμένων). Η μελωδία η, που χαρακτηρίζεται και αυτή από ανιόν διάστημα 5^{ης} στην αρχή της, ξεκινά από το ασθενές του μ. 79 στον bassus κι ενώ οι υψηλές φωνές τραγουδούν ακόμα το ζ ολοκληρώνοντάς το. Ακόμα κι εδώ, που το η δεν έχει καν ακουστεί ούτε μια φορά πλήρες και δεν έχει εισαχθεί από άλλη φωνή, ο Μουτόν εκμεταλλεύεται την ευκαιρία να 'στήσει' μια τρίφωνη πτώση στο μ. 80 στον φθόγγο λα. Πράγματι η superius φέρνει με προετοιμασία και καθυστέρηση ένα σολ (που πρέπει να αποκτήσει μια δίεση ως *ficta*) και οδηγείται στο λα εκτελώντας κανονικά μια *clausula cantizans*, ενώ η altus εκτελεί κανονικά την *tenorizans*, ώστε το δημιουργούμενο μεταξύ των διάστημα 6^{ης} οδηγείται στην 8^η όπως πρέπει. Ο bassus πάει να εκτελέσει μια *clausula bassizans* αλλά η μελωδική του κίνηση τον εκτρέπει προς μια αποφυγή πτώσης με συνέχεια της μουσικής προς τα εμπρός, και με τον tenor να εισάγει το η στην 4^η πάνω από τον bassus, την στιγμή που οι ψηλές φωνές σβήνουν, ώστε το μέλος να καταστεί δίφωνο.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει αναφορά στο ύψος του η. Το η αποτελείται από διάστημα 5^{ης} στην αρχή και 2ας μικρής (ημιτόνιο) στην συνέχεια, δίνοντας ακουστικά μια 'ιδέα ελάσσονος τρόπου', με σύγχρονους όρους. Όταν το παρουσιάζει ο bassus στα μ. 79-80 οδεύει κανονικά λα-μι-φα κ.ο.κ. Όταν όμως το εισάγει ο tenor στα μ. 80-81 οδεύει ρε-λα-σι... Έτσι αντί για 5^η και ημιτόνιο, τραγουδά 5^η και τόνο (2^α μεγάλη) αλλοιώνοντας αισθητά το ύψος, που πλέον ξανά με σύγχρονους όρους 'θυμίζει μείζονα τρόπο'! Συνεπώς τίθεται θέμα αν και κατά πόσον καθίσταται εδώ απαραίτητη η προσθήκη μιας ύφεσης στο σι ως ficta.

Το δίφωνο συνεχίζει κανονικά με απόλυτη μίμηση στην 4^η για 10 φθόγγους και κινείται προς την πτώση του μ. 85 όπου ο bassus εκτελεί clausula tenorizans, ο tenor cantizans (από την οποία λείπει ξανά η ficta δίεση στο ντο) που ολοκληρώνεται κανονικά στην 8^η. Ήδη όμως από το ασθενές του μ. 84 έχει εισαχθεί και η altus στην 8^η πάνω από τον bassus (στην θέση X-1 κατά τον Sancta Maria) και εκτελεί μια ιδιόρρυθμη πτώση tenorizans, την στιγμή που εισάγεται και η superius στο ασθενές του μ. 85 (δηλαδή στην θέση Z πάλι κατά τον Sancta Maria). Συνεπώς και στο μ. 85 υπάρχει αποφυγή πτώσης.

Έτσι δημιουργείται το νέο δίφωνο πλέγμα των ψηλών φωνών, που έχει εισαχθεί σε επικάλυψη, όπως φάνηκε, με τις χαμηλές φωνές να σωπαίνουν. Το bicinium αυτό είναι πανομοιότυπο ως προς το προηγούμενο, του οποίου αποτελεί πιστή μίμηση στην 8^η στα μ. 86-88. Απ' εκεί και μετά με την προσθήκη και των χαμηλών φωνών, το χωρίο καθίσταται τετράφωνο ως επί το πλείστον σχεδόν μέχρι το τέλος.

Έτσι στο μ. 91 ο Μουτόν εισάγει το θ (το οποίο φαίνεται να είναι ένα τροποποιημένο ζ) για την επόμενη νοηματική του ενότητα *femine o sexu* (μτφ. ω γυναίκα, ως προς το φύλο [$\bar{\omega}$ γυνή τῷ φύλῳ]), ενδεχομένως εννοεί Μήτηρ Παρθένος και το λέει περιφραστικά) με την οποία ολοκληρώνει και το μοτέτο. Ξεκινά η altus στο μ. 91, ο bassus στην 4^η χαμηλότερα στο μ. 92, η superius στην 4^η πάνω από την altus στο μ. 93 και ο tenor στην ίδια περιοχή με την altus, κάτι που συναντάμε για πρώτη φορά, δηλαδή να εισάγεται μια φωνή (εν προκειμένω η altus) και να την μιμούνται στο ίδιο διάστημα προς τα πάνω και προς τα κάτω, δημιουργώντας ως προς το 'τονικό' ύψος έναν άξονα συμμετρίας, γύρω από τον οποίο γίνονται οι μιμήσεις προς τα πάνω

και προς τα κάτω! Οι μιμήσεις είναι πολύ πυκνές και πραγματοποιούνται για 13 φθόγγους και από τις τέσσερις (4) φωνές, την στιγμή που οι μελωδίες όσο πλησιάζουμε στο τέλος καθίστανται σε ολοένα και μεγαλύτερο βαθμό μελισματικές και λιγότερο συλλαβικές.

Βεβαίως το ίδιο μπορεί να ιδωθεί και διαφορετικά. Την πρώτη μίμηση εντός του πρώτου διφώνου ζεύγους altus-bassus (με εσωτερική μίμηση στην 4^η χαμηλότερα) επαναλαμβάνει το δεύτερο ντουέτο (superius-tenor) μια 4^η ψηλότερα, με την ίδια εσωτερική διαστηματική μίμηση και χρονική υστέρηση.

Από το μ. 97, οπότε και ολοκληρώνεται και η 4^η εμφάνιση του θ, το μέρος κινείται ελεύθερα μέχρι το μ. 99 όπου πραγματοποιείται μια ακόμα πτώση. Η superius εκτελεί κανονικά την clausula cantizans (στην οποία πρέπει να προστεθεί δίεση ως ficta), ο tenor την tenorizans, ο bassus την bassizans, ενώ η altus δεν εκτελεί την altizans αλλά έχει παύση μισού, κάτι που εξασθενεί λίγο την πτώση (αποφυγή) και δίνει στην μουσική νέα ώθηση ώστε να ξεκινήσει νέο κύκλο μιμήσεων του μοτίβου θ. Πράγματι στο μ. 99 η altus επανεισάγει ένα θ' (ελαφρώς παρηλλαγμένο, με ένα ολόκληρο αντί για δύο μισά στην κεφαλή του), στο μ. 100 πάλι ο bassus στην 4^η από κάτω, στο μ. 102 ξανά η superius στην 4^η από πάνω και στο μ. 102 και ο tenor στην ίδια περιοχή, στην ίδια λογική, που έχει ήδη αναφερθεί. Την φορά αυτή μάλιστα τα μ. 105-107 είναι πανομοιότυπα των μ. 97-99 με την μόνη διαφορά, πως η altus εκτελεί κανονικά την clausula altizans, ενώ οι άλλες φωνές έχουν ήδη εκτελέσει η κάθε μία την πτώση της, όπως προβλέπεται και το μοτέτο ολοκληρώνεται επί της συγχορδίας ρε-λα-ρε, με $\hat{1}-\hat{5}$, δηλαδή χωρίς $\hat{3}$, κάτι που έχουμε δει πως το κάνει ο Μουτόν ως τώρα παντού, τουλάχιστον όσον αφορά στην τελευταία ulitma συνήχηση των μοτέτων του. Στην ουσία μπορεί κάποιος να πει πως τα μ. 99-107 είναι πανομοιότυπα των μ. 91-98 τόσο μουσικά, όσο και από πλευράς κειμένου. Η μόνη διαφορά έγκειται στην ενδιάμεση αποφυγή πτώσης, αφού ο Μουτόν δείχνει ξεκάθαρα, πως θέλει να επαναλάβει την τελευταία νοηματική ενότητα, μελοποιώντας την δις και τονίζοντάς την σε ένα δυναμικό επιστέγασμα.

4.4 Amicus Dei Nicolaus

Το μοτέτο αυτό προέρχεται από την ίδια συλλογή Motetti de la corona, όχι από το *libro 1*, όπως και τα προηγούμενα ως τώρα μοτέτα αλλά από κά-

ποιο από τα επόμενα libri 2,3 ή 4 κάτι που δεν καθίσταται σαφές από τις Εκδόσεις Garland, που ωστόσο δίνουν την χρονολογία πρώτης έκδοσης των τριών (3) βιβλίων, που είναι το 1519. Το μοτέτο είναι γραμμένο στον τρόπο Σολ κι αποτελείται από τον ίδιο συνδυασμό φωνών που έχουμε συναντήσει ως τώρα, δηλαδή: superius, altus, tenor και bassus, τον οποίο φαίνεται σαφέστατα πλέον, πως προκρίνει για τα περισσότερα μοτέτα του ο Μουτόν.

Το μοτέτο ξεκινά ο tenor με μια μακρόσυρτη αργή μελωδία μελισματικού χαρακτήρα, την α, που αρχίζει από τον φθόγγο σολ. Τρία (3) μέτρα αργότερα εισάγεται και η superius στην 8^η και μιμείται επακριβώς για 18 φθόγγους τον tenor σχηματίζοντας ένα υποδειγματικό ντουέτο, το οποίο διαφοροποιούμενο από ό,τι έχουμε συναντήσει ως τώρα, δεν οδηγείται προς κάποια πτώση. Και αυτή η περίπτωση ωστόσο έχει προβλεφθεί από την θεωρία του Sancta Maria. Προχωρά εξελισσόμενο στον χρόνο, άλλα τρία (3) μέτρα μετά εισάγεται και ο bassus στην 5^η χαμηλότερα από τον πρώτο εισαχθέντα tenor και άλλα τρία (3) μέτρα μετά ακολουθεί και η altus μιμούμενη τον bassus στην 8^η. Έχουμε έτσι μια απολύτως συμμετρική κατασκευή, αφού εκτός από την εσωτερική μίμηση εντός του αρχικού bicinium, όπου το α εμφανίζεται μιμούμενο στην 8^η, ακολουθεί μια μίμηση του ζεύγους φωνών στην 5^η χαμηλότερα σε ακριβώς ίδιες αποστάσεις, ήτοι στα μ. 1, 4, 7 και 10, ανά τρία (3) μέτρα δηλαδή.

Στο μ. 15 έχουμε μια αποφυγή πτώσης στο ρε, καθώς όλες οι φωνές εκτελούν σωστά την πτώση που έχουν αναλάβει, με τον bassus να εκτελεί clausula tenorizans, τον δε tenor cantizans (με σχηματιζόμενο μεταξύ τους το διάστημα 6^{ης}, που οδηγείται κανονικά στην 8^η, και με το ντο του tenor στο μ. 14 να χρειάζεται δίεση ως ficta), την superius να κινείται αντίθετα από την tenorizans προς το φα (ενώ έπρεπε να οδηγηθεί στο ρε) αλλά με την altus να χρησιμοποιεί παύση, για να αποφύγει την εισαγωγή του φθόγγου φα, κάτι που ετεροχρονίζει για λίγο αργότερα, δηλαδή μισό μέτρο (ή ένα ολόκληρο) μετά. Το μέρος συνεχίζεται τετράφωνο μεν, ελεύθερο δε, επί της λέξεως *Nicolaus*, που ακούγεται μελισματικά και σε διαφορετική χρονική στιγμή σε κάθε φωνή, λόγω της διαφορετικής μελωδικής κίνησης κάθε φωνής, αφού όπως σημειώθηκε κινούνται ελεύθερα.

Στο μ. 19 ωστόσο υπάρχει μια πτώση ακόμα, που ολοκληρώνεται κανονικά. Ο bassus εκτελεί την clausula bassizans, ο tenor την tenorizans, η altus

την *altizans* και η *superius* την *cantizans*, στην οποία προστίθεται η κατάλληλη *ficta* (δίεση στο ντο). Εκεί οι τρεις (3) χαμηλές φωνές ολοκληρώνουν στην λέξη *Nicolaus*, ενώ συνεχίζει να την τραγουδά μελισματικά η *superius* μέχρι το μ. 23. Φαίνεται αυτό το τέχνασμα τελικά να αποδυναμώνει, αν δεν ακυρώνει ολοκληρωτικά την πτώση.

Εν τω μεταξύ σε επικάλυψη εισάγεται νέο κείμενο *pontificali decoratus insula* από τον *bassus* στο μ. 20 με την μελωδία β. Δύο (2) μέτρα αργότερα στο μ. 22 την ίδια μελωδία εισάγει στην ταυτοφωνία και η *altus*. Επειδή όμως η *superius* συνεχίζει το μέλισμα που δεν έχει ολοκληρώσει ακόμα, το μέρος είναι τρίφωνο μέχρι το μ. 23. Στο μ. 24 εισάγεται με το β και ο *tenor*, στην ταυτοφωνία και με τις δύο προηγούμενες φωνές *bassus* και *altus*, ενώ δύο (2) μέτρα αργότερα στο μ. 26 και η *superius*, επαναλαμβάνοντας στην 8^η (ψηλότερα) το β. Εδώ τουλάχιστον φαίνεται να χαλά η συμμετρία ως προς το διάστημα μίμησης εντός του ζεύγους φωνών, υπό την έννοια πως αρχικά γίνεται μίμηση του β στην ταυτοφωνία, ενώ την δεύτερη φορά γίνεται στην 8^η. Υπάρχει όμως και άλλη διαφορά: στην αρχή (εισαγωγή μελωδίας α) η χρονική υστέρηση ήταν της τάξης των τριών (3) μέτρων ενώ τώρα (μελωδία β) ελαττώνεται στα δύο (2). Η κατασκευαστική λογική, ωστόσο παραμένει η ίδια.

Στα μ. 23 και 25 πάντως παρατηρούνται κάποιες καθυστερήσεις, που και στις δύο περιπτώσεις (στον *bassus* και στην *altus* αντιστοίχως) συνιστούν *clausulae cantizans* σε τρίφωνες πτώσεις καθαρά τοπικού χαρακτήρα, λίγο πριν εισαχθεί και η *superius* στο μ. 26 ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του β. Τόσο στο μ. 23 στον *tenor* όσο και στο μ. 25 ο φθόγγος ντο πρέπει να δεχτεί δίεση ως *ficta*. Στο μ. 23 υπάρχει τρίφωνη πτώση, που δικαιολογείται υπό την έννοια πως ολοκληρώνεται το μέλισμα της *superius*, το οποίο ολοκληρώνει το προηγούμενο νόημα με την λέξη *Nicolaus*. Καταφεύγει ο Μουτόν σε τρίφωνη έστω πτώση, επειδή φαίνεται πως νοιώθει να την ‘χρωστά’ από πριν, με την αποφυγή του μ. 19. Αντίθετα πάντως, ενώ φαίνεται πως στο μ. 24 πάει να γίνει μια ακόμα τρίφωνη πτώση, αυτή αποφεύγεται έντεχνα, καθώς η *clausula tenorizans* του *tenor* κινείται αντίθετα. Αντί να έρθει από πάνω με κατιούσα κίνηση προς το ρε, έρχεται από κάτω με ανιούσα και κινείται προς το φα.

Απ’ εκεί και μετά το μέρος κινείται ελεύθερα μέχρι και το μ. 34, όπου φαίνεται πως θα πραγματοποιηθεί μια πτώση στο λα. Και πράγματι η *su-*

perius εκτελεί την *clausula cantizans* (από την οποία λείπει η δίεση *ficta* στο σολ), η *altus* την *altizans*, ο *tenor* την *tenorizans*, ο *bassus* όμως δεν εκτελεί την *bassizans* πηγαίνοντας στο λα, αλλά οδηγείται στο φα, αποφεύγοντας έτσι εμφαντικά την πτώση.

Η μουσική συνεχίζεται με την *superius* να τραγουδά έναν ισοκράτη τριών (3) μέτρων επί του φθόγγου λα, ενώ οι άλλες φωνές ολοκληρώνουν την φράση *pontificali decoratus insula*. Τελευταία ολοκληρώνει η *altus* στο μ. 36 μαζί με τον ισοκράτη της *superius*. Οι χαμηλές φωνές έχουν σιωπήσει νωρίτερα. Ήδη όμως στο ασθενές του μ. 35 και σε επικάλυψη, ο *tenor* εισάγει την επόμενη φράση, του υπό ψαλμώδηση κειμένου *omnibus se amabilem exhibuit* με το μελωδικό μοτίβο γ. Τις τρεις (3) πρώτες λέξεις τις μελοποιεί συλλαβικά. Την επόμενη λέξη θα την αντιμετωπίσει μελισματικά, όπως θα φανεί παρακάτω. Ενάμισυ (1,5) μέτρο αργότερα (μ. 37), υπάρχει απόλυτη μίμηση του γ ταυτοχρόνως⁹² τόσο από την *superius* στην 6^η ψηλότερα, όσο και από τον *bassus* στην 5^η χαμηλότερα, ώστε οι 'εξωτερικές' φωνές κινούνται σε 10^{es} παράλληλες για τρία (3) μέτρα, μια πάγια τακτική στην συνθετική πρακτική των αρχών του 16^{ου} αιώνας. Σε ίση απόσταση ενάμισυ (1,5) μέτρου ακόμα, στο ασθενές του μ. 38, εισέρχεται και η *altus* μιμούμενη το γ στην 2^α ως προς τον *tenor* (την πρώτη φωνή που εισήγαγε το γ) ή/και στην 5^η υπό την *superius* και στην 6^η πάνω από τον *bassus*, ενώ και ο *tenor* στο μ. 40 επανέρχεται από λα αυτήν την φορά, στην 5^η χαμηλότερα από την αμέσως προηγούμενη *altus*. Φαίνεται δηλαδή να υπάρχει μια σχέση διαστήματος 5^{ης} ως προς την μίμηση. Ξεκινά δηλαδή πρώτος ο *tenor*, στην 5^η χαμηλότερα εισάγεται ο *bassus*, η *altus* στην 5^η υπό την *superius* (που συνηχεί σε διάστημα 10^{ης} με τον *bassus*) και ο *tenor* ξανά στην 5^η υπό την *altus*. Έχοντας ολοκληρωθεί το μοτίβο γ από τον *tenor*, σημειώνεται μια επιπλέον τελευταία εμφάνισή του στον *bassus* στην 5^η κάτω από τον αμέσως προηγούμενο *tenor*, στο μ. 43.

Ήδη όμως από το μ. 40 στην *superius* εισέρχεται και η λέξη *exhibuit* σε ένα τεράστιο μέλισμα, διαφορετικό σε κάθε φωνή, από το μ. 42 (με την άρση του) στην *altus*, από το μ. 44 στον *tenor* και τέλος από το μ. 46 στον *bassus*, όπου επί της ουσίας υπάρχει μια ελεύθερη τετράφωνη αντίστιξη, η οποία οδηγείται στην ολοκλήρωση του νοήματος αυτού, με την πτώση του μ. 49 την

⁹² Κάτι που δεν έχει παρατηρηθεί σε κανένα μοτέτο από αυτά που έχουν αναλυθεί ως τώρα.

πρώτη που ολοκληρώνεται ρητά και κατηγορηματικά, στην μέση περίπου του μοτέτου. Όλες οι φωνές εδώ εκτελούν κανονικά την *clausula* που τους αντιστοιχεί. Τέλος στην *superius* χρειάζεται η προσθήκη δίεσης στο φα ως *ficta* στο μ. 48. Και μια παρατήρηση ακόμα, η τελική συνήχηση (*ultima*) συνίσταται σε συγχορδία με $\hat{1}-\hat{5}$ μόνο, χωρίς $\hat{3}$ δηλαδή.

Από το μ. 50 ξεκινά ένα δίφωνο μέρος από τους *bassus* και *tenor*, που εισάγει την συνέχεια του κειμένου *quadam die quassati naute* με ένα νέο μοτίβο, το δ, το οποίο διαρκεί 6 μέτρα, μέχρι το μ. 55. Πράγματι στο μ. 54 οδηγείται στην προτελευταία συνήχηση και στο μ. 55 στην τελευταία μιας υποδειγματικής δίφωνης πτώσης, όπου η 6^η οδηγείται στην 8^η. Κι εδώ η δίεση στο ντο του *tenor* (μ. 54) λείπει και προστίθεται ως *ficta*. Στο μ. 55, ένα ολόκληρο μετά την 8^η ρε-ρε μεταξύ *bassus* και *tenor*, εισάγεται και το δίφωνο δ των φωνών *altus-superius* μία 5^η ψηλότερα σε σχέση με τις χαμηλές φωνές. Όπως και το προηγούμενο, έτσι και το ζεύγος φωνών αυτό οδηγείται σε μια δίφωνη πτώση *σι-σολ(#)*⁹³ που οδηγείται στο λα-λα του μ. 60. Η ταχύτατη είσοδος πάντως των ψηλών φωνών, αμέσως μόλις έχει ολοκληρωθεί η δίφωνη πτώση των χαμηλών φωνών στο μ. 55, αδυνατίζει αισθητά αυτήν την πτώση του χαμηλού ζεύγους.

Ωστόσο από το ασθενές του μ. 59 έχει εισαχθεί το επόμενο μοτίβο ε από τον *tenor*, που είναι φορέας της συνέχειας του κειμένου *ceperunt sanctum vocare* και μάλιστα σε επικάλυψη. Αυτή η κίνηση του *tenor* ακυρώνει επί της ουσίας και την δίφωνη πτώση των υψηλών φωνών. Ενάμισυ (1,5) μέτρο μετά (μ. 61) εισάγει το ε και η *superius* στην 5^η ψηλότερα. Τέλος εισάγει το ε και η *altus* με μια υστέρηση, όχι όμως 1,5 αλλά δύο (2) μέτρα μετά, στο μ. 63 στην ίδια περιοχή και ύψος με τον *tenor*. Παραλλήλως δε με την *altus* εισάγεται και ο *bassus*, που κινείται με ίδιες ακριβώς αξίες με την *altus*, εκτελώντας όμως μια δική του μελωδία. Πλέον το μέρος έχει γίνει τετράφωνο και πυκνό, αυτό μάλιστα γίνεται διότι οδηγείται σε μια τετράφωνη πτώση στο μ. 66. Η πτώση αυτή ωστόσο καίτοι τετράφωνη, έχει μια συμπεριφορά ιδότυπη (*sui generis*), σαν να ήταν τρίφωνη. Αυτό συμβαίνει διότι το διάστημα 6^η5 λα-φα(#),⁹⁴ που θα οδηγηθεί στην 8^η σολ-σολ σχηματίζεται μεταξύ των εξωτερικών φωνών *bassus* και *superius*. Την ίδια στιγμή βεβαίως οι εσωτερικές φω-

⁹³ Η δίεση είναι *ficta* που πρέπει να προστεθεί αφού λείπει από την έκδοση της Garland.

⁹⁴ Ξανά η δίεση λείπει και πρέπει να προστεθεί ως αλλοίωση *ficta*.

νές tenor και altus έχουν οδηγηθεί μέσω αντίθετης κίνησης στο ίδιο ντο, άρα σε ταυτοφωνία, η οποία στην ultima κινείται αντιθέτως στην 3^η σι-ρε, κάτι που οδηγεί στην πλήρη συγχορδία σολ-σι-ρε-σολ. Διαρκεί μάλιστα 2 ολόκληρα μέτρα, ήτοι 8 μισά! Προφανώς έχει ολοκληρωθεί η νοηματική ενότητα, κάτι που ο Μουτόν θέλει να κάνει ξεκάθαρο μέσω της μουσικής, αφού σταματά την κίνηση, απαιτώντας στην ουσία την στάση επί της ‘κορώνας’ των μ. 66-67. Το γιατί φαίνεται στην συνέχεια.

Στο μ. 68 συναντάμε το εξής ‘παράδοξο’: ο Μουτόν αλλάζει το μέτρο μεν, χωρίς να το αλλάζει οπτικά δε, μετερχόμενος την χρήση τριήχων. Βλέπουμε λοιπόν για πρώτη φορά την παρουσία τριήχων ολοκλήρων, ακόμα και σε συνεπτυγμένη μορφή (longa με ολόκληρο).⁹⁵ Έτσι στα μ. 68-74 ο Μουτόν θέλοντας να τονίσει το κείμενο *glorioso Nicolae* δηλαδή ένδοξε Νικόλαε αλλάζει επί της ουσίας σε τρίσημο μέτρο. Ξεκινά ένα δίφωνο ζεύγος tenor-superius στο μ. 68, το στ, το οποίο μιμείται δύο μέτρα μετά, στο μ. 70 το bicinium bassus-altus στην 5^η χαμηλότερα. Το μέρος συνεχίζεται μέχρι την πτώση του μ. 75, που είναι εμφατική, όλες οι φωνές εκτελούν κανονικά τις clausulae που τους αντιστοιχούν, και όπως μέχρι τώρα το ντο της superius στο μ. 74 πρέπει να δεχτεί δίεση ως ficta. Η πτώση και εδώ καταλήγει σε συνήχηση με $\hat{1}$ και $\hat{5}$ μόνον, άνευ $\hat{3}$ δηλαδή, όπως κάθε ‘ισχυρή’ πτώση ως τώρα.

Πλησιάζοντας στο τέλος, από το μ. 76 ξεκινά η επόμενη νοηματική ενότητα, που στην ουσία αποτελείται από δύο επιμέρους φράσεις. Η μία λέει *ad salutis portum trahe* και η συνέχειά της *ubi pax et bipax et gloria*, με τις οποίες ολοκληρώνεται το μοτέτο. Κάθε σκέλος μελοποιείται από τον Μουτόν με ένα διαφορετικό μοτίβο, τα ζ και η αντιστοίχως. Έτσι από το μ. 76 ο bassus τραγουδά το ζ, την στιγμή που στο μ. 77 το τραγουδά μιμούμενος στην 4^η και ο tenor. Στο μ. 79 (με την άρση του) ο bassus συνεχίζει με το η. Ένα μέτρο αργότερα (μ. 80) τον μιμείται στην 4^η ψηλότερα η altus. Στο μ. 82 εισέρχεται και η superius εισάγοντας το ζ μιμούμενη τον bassus του μ. 76 στην 8^η και στο μ. 83 η altus μιμείται το ζ στην ίδια περιοχή με τον tenor του μ. 77 ή στην 5^η χαμηλότερα από την μόλις πριν ένα μέτρο εισαχθείσα superius. Στο μ. 85 (με την άρση του) η superius εισάγει και το η και ένα (1) μέτρο αργό-

⁹⁵ Λόγω της λανθασμένης μεταγραφής με μισές αξίες σε σχέση με τις πραγματικές, όπως έχει ήδη αναφερθεί.

τερα το ίδιο κάνει και η altus στην 5^η χαμηλότερα, αναμενόμενο αφού συνεχίζεται κανονικά η μίμηση που ξεκίνησε από την altus στο μ. 83.

Το χωρίο από το μ. 76 και μετά, ενώ ξεκίνησε ως δίφωνο, μετατρέπεται κατά τόπους σε τρίφωνο, ενώ ήδη από το μ. 84 έχει καταστεί τετράφωνο. Όπου δεν υπάρχει μίμηση εισάγονται φωνές σε ελεύθερα μέρη όπως π.χ. bassus και tenor στο μ. 84. Τελευταία μίμηση είναι αυτή του tenor στο μ. 87 και στην ίδια περιοχή με την altus του μ. 86, που τραγουδά κι αυτός το η. Από το σημείο αυτό και μετά το κείμενο έχει ολοκληρωθεί και έχει ακουστεί υπερεπαρκώς από όλες τις φωνές. Έτσι το μοτέτο οδηγείται στην κορύφωση και ολοκλήρωσή του με ελεύθερη τετράφωνη αντίστιξη, η οποία οδηγείται στην τελική πτώση και την καταληκτική συνήχηση του μ. 96. Ξαναπαρατηρείται εδώ το φαινόμενο, η τελική συνήχηση να στερείται της $\hat{3}$ της συγχορδίας. Όλες οι φωνές τραγουδούν τις ανάλογες clausulae, με το φα της superius να χρειάζεται δίσση ως ficta. Ωστόσο πριν από την τελική πτώση έχει προηγηθεί η αποφυγή πτώσης του μ. 91, αφού όλες οι φωνές εκτελούν σωστά την πτώση τους εκτός, από τον bassus που αντί να τραγουδήσει σολ, το αποφεύγει μέσω παύσης. Το δε φα του προηγούμενου μέτρου στην superius στερείται της δίσσεως ficta.

4.5 Secunda pars: Ad sacrum eius

Το μοτέτο αυτό αποτελεί το δεύτερο μέρος, την συνέχεια του προηγούμενου μοτέτου από την ίδια συλλογή του 1519. Ως δεύτερο μέρος είναι κι αυτό γραμμένο στον τρόπο Σολ κι αποτελείται από τον ίδιο συνδυασμό φωνών που έχουμε συναντήσει ως τώρα, δηλαδή: superius, altus, tenor και bassus.

Το μοτέτο ξεκινά η altus με την μελωδία α. Την μιμείται στην 4^η ψηλότερα η superius στο μ. 3. Η μίμηση είναι αυτούσια για 22 φθόγγους (περίπου 6,5 μέτρα). Το ζεύγος φωνών οδηγείται σε μια πτώση στην ταυτοφωνία του μ. 11. Η Altus στην άρση του μ. 11 χρειάζεται δίσση ficta. Ακριβώς στο σημείο Z (στην ultima της πτώσης) εισάγεται στο μ. 11 ο bassus και στο μ. 13 ο tenor. Η διφωνία bassus-tenor μιμείται στην 8^η χαμηλότερα την προηγηθείσα διφωνία altus-superius. Στο μ. 21 ολοκληρώνεται η αντίστοιχη του μ. 11 πτώση. Συνεπώς στην άρση του μ. 21, ο bassus χρειάζεται δίσση ως ficta στο φα.

Στο μ. 21 και σε επικάλυψη ξεκινά ένα τρίφωνο χωρίο από τις τρεις (3) ψηλές φωνές, που επειδή σταματά η superius από το μ. 23 και μετά παρα-

μένει τρίφωνο αφού εισάγεται ο bassus. Το μέρος αυτό είναι αντιστικτικά ελεύθερο και διαρκεί μέχρι το μ. 27, όπου και πραγματοποιείται μια τρίφωνη πτώση με την 6^η να βρίσκεται στις εξωτερικές φωνές. Στην altus ασφαλώς χρειάζεται μια δίσση επί του φα, στο μ. 26, ως ficta. Φωνή αναφοράς είναι ξεκάθαρα ο bassus. Ενδεχομένως μάλιστα στο μ. 24 τόσο το ρε του tenor όσο και το σολ της altus να χρειάζονται δίσση, αν δεχτούμε πως προηγείται μια διπλή καθυστέρηση, που προετοιμάζει μια πτώση διπλού προσαγωγέα στο λα εντός του μέτρου αυτού (24). Από το μ. 25 συνεχίζεται το μέρος με κατάληξη την προαναφερθείσα τρίφωνη πτώση στο σολ, του μ. 27.

Από το ασθενές του μ. 27 και για δύο (2) μέτρα οι υψηλές φωνές τραγουδούν τις δύο (2) λέξεις *surdi audiunt* με το μοτίβο β. Ομοίως στο ασθενές του μ. 29 μιμούνται επακριβώς στην 8^η χαμηλότερα οι χαμηλές φωνές το β παίζοντας το ‘παιχνίδι της ηχούς’. Συνεχίζοντας στο ασθενές του μ. 31 εισάγεται το νέο κείμενο *leprosi mundatur* από τον δίφωνο συνδυασμό bassus-altus με την μελωδία γ, που ολοκληρώνεται με δίφωνη πτώση στο ισχυρό του μ. 34. Εννοείται πως το ντο της altus στο μ. 33 χρειάζεται δίσση ως ficta αλλοίωση. Και όπως ακριβώς συνέβη στο μ. 31, όπου η altus μπήκε σε επικάλυψη προς το bicinium bassus-tenor που είχε προηγηθεί, έτσι και στο μ. 34 η superius μπαίνει σε επικάλυψη ενώ στο ασθενές του ίδιου μέτρου εισάγεται και ο tenor προκειμένου να σχηματιστεί το bicinium tenor-superius που ολοκληρώνεται στο μ. 37 με πτώση, μιμούμενο το προηγούμενο δίφωνο στην 5^η ψηλότερα. Όπως και πιο πριν έτσι και στο μ. 36 στο σολ της superius χρειάζεται δίσση ως αλλοίωση ficta. Έτσι στο μ. 37 έχουμε μια δίφωνη πτώση σε λα.

Στο μ. 37 παρατηρείται ωστόσο αλλαγή από τετράσημο σε τρίσημο μέτρο. Βεβαίως κάτι αντίστοιχο συνέβη στο μ. 68 και για επτά (7) μέτρα στο προηγηθέν *Amicus Dei Nicolaus*, που με το συγκεκριμένο μοτέτο *Ad sacrum eius* αποτελούν ζεύγος. Η ουσιώδης διαφορά πάντως συνίσταται στο ότι, ενώ στο *secunda pars* (το τρέχον μοτέτο) ο επιμελητής των εκδόσεων αλλάζει το μέτρο από το δίσσημο 2/2 (που όπως έχουμε σημειώσει πιο πάνω πρόκειται για το τετράσημο 4/2) στο τρίσημο 3/2 για τα επτά αυτά μέτρα, κάτι τέτοιο δεν επέλεξε στο *prima pars*. Εκεί προέκρινε ως λύση την γραφή των μέτρων αυτών υπό μορφή τριήχων. Στην ουσία πρόκειται για το ίδιο πράγμα, απλώς η γραφή αλλάζει μόνον. Το άκουσμα πάντως παραμένει το ίδιο. Ποια όμως ή-

ταν η αδήριτη ανάγκη που οδήγησε τον επιμελητή της Garland να επιλέξει στα δύο ‘συγγενή’ και αμέσως εξαρτημένα το ένα από το άλλο μοτέτα, διαφορετικό τρόπο γραφής του ιδίου μετρικού-ρυθμικού φαινομένου μπορούμε να την εξακριβώσουμε μόνον εάν έρθουμε σε επαφή με τα πρωτότυπα του 1519. Ενδεχομένως να μην υπάρχει κάποιος λόγος και να πρόκειται απλώς για μια ασυνέπεια εκ μέρους του επιμελητή των εκδόσεων. Άγνωστο ωστόσο θα παραμείνει, όσο δεν υπάρχουν κάπου τα πρωτότυπα προσβάσιμα ακόμα και σε ψηφιακή μορφή.

Από το ασθενές του μ. 37 και μέχρι το μ. 44-45 ο Μουτόν εισάγει το κείμενο *et debilis quisque sopres regreditur* μέσω ενός τετραφώνου ‘ομοφωνικού’ περάσματος, που ολοκληρώνεται στο μ. 44 με την πτώση σε σολ. Όλες οι φωνές εκτελούν κανονικά την προβλεπόμενη *clausula* με το φα της *penultima* της *superius* να χρειάζεται δίσση ως *ficta* και την *altus* στην *ultima* να οδηγείται στο σι, ώστε το συνηχητικό μόρφωμα της *ultima* να αποτελείται από τρία (3) σολ κι ένα (1) σι, με $\hat{1}$, $\hat{3}$ (και $\hat{8}$ ασφαλώς), αλλά χωρίς $\hat{5}$, κάτι που έχουμε συναντήσει λίγες φορές, και πάντοτε σε ενδιάμεση πτώση, δηλαδή ποτέ σε τελική από τον Μουτόν ως τώρα. Η πτώση αυτή επιμηχύνεται κάπως χωρίς την χρήση κάποιας κορώνας, αλλά με την κάλυψη ενός (1) μέτρου πλήρους για *tenor* και *superius*, ενώ ενάμισυ (1,5) μέτρου για τους εναπομείναντες *bassus* και *altus*. Αυτό συμβαίνει ώστε να προλάβουν οι *tenor* και *superius* να κάνουν μια παύση και να πάρουν μια ανάσα, αφού αμέσως μετά θα συνεχίσουν με νέα μελωδία και νέο κείμενο.

Πράγματι από το ασθενές του μ. 45 *tenor* και *superius* εισάγουν το νέο κείμενο *ergo laudes Nicolao* με το *bicinium* που σημειώνεται ως δ. Οι δύο (2) ξεχωριστές μελωδικές γραμμές του δ κινούνται υποδειγματικά μεταξύ τους και ολοκληρώνουν με την πτώση του μ. 51 καταλήγοντας μεταξύ τους σε διάστημα 8^{ns} . Στο μεταξύ υπάρχει και μια ενδιάμεση πτώση στο ρε στο μ. 48, που όμως δεν σταματά την κίνηση της μουσικής. Αντιθέτως συνεχίζει μέχρι την πτώση στο ντο του μ. 51. Στο ασθενές του ιδίου μέτρου (51) εισάγεται το δ στην 4^η χαμηλότερα από *bassus* και *altus* και καταλήγει σε πτώση στο σολ στο μ. 57. Αντιστοίχως υπάρχει ενδιάμεση πτώση στο λα στο μ. 54. Σημειώνονται οι διέσεις που πρέπει να σημειωθούν επί του ντο της *superius* στο μ. 47, επί του σολ της *altus* στο μ. 53 καθώς κι επί του φα της *altus* στην *penultima* του μ. 56.

Μελετώντας κανείς και συγκρίνοντας τα δύο προαναφερθέντα $ze;ygh$ $fvn;vn$, τα οποία εκτελούν το δ , παρατηρεί πως το πρώτο ξεκινά με κάθετο διάστημα 4^{75} ρε-σολ στο ασθενές του $\mu.$ 45 μεταξύ tenor-superius, ενώ το δεύτερο ξεκινά με το κάθετο διάστημα 5^{75} λα-μι στο ασθενές του $\mu.$ 51 μεταξύ bassus-altus. Αυτή η 4^{η} του $\mu.$ 45 ασφαλώς από μόνη της δεν στέκει. Επειδή όμως ακούγεται εντός τετραφώνου πλαισίου, υπάρχει ο bassus, που με το χαμηλό σολ που τραγουδά, ‘σώζει’ την κατάσταση και δεν υπάρχει θεωρητικό πρόβλημα. Φθάνοντας όμως στο $\mu.$ 51, το διάστημα 4^{75} δεν μπορεί να αναπαραχθεί αυτούσιο, διότι δεν ταιριάζει συνηχητικά με τις υπόλοιπες δύο φωνές του τετραφώνου πλαισίου. Αναγκάζεται λοιπόν να μετατραπεί από 4^{η} σε 5^{η} , κάτι που λύνει όλα τα προβλήματα. Έτσι η μελωδική γραμμή των $\mu.$ 45-46 της superius από διαβατική κίνηση ανιούσας $2^{α5}$ μετατρέπεται στην συνέχεια στην altus, στα $\mu.$ 51-52, σε μελωδικό διάστημα 1^{75} , δηλαδή σε ταυτοφωνία. Ενδεχομένως εδώ να μπορούμε να δούμε μια τονική απάντηση ‘στα σπάργανα’, κάτι που συναντάται από συνθέτες της επόμενης γενιάς, με πρωτοστάτη τον Adrian Willaert.

Από το ασθενές του $\mu.$ 57 εισάγεται το νέο κείμενο *concinat hec concio*. Την νέα μελωδία ε εισάγει ο tenor. Σε διάστημα 3^{75} χαμηλότερα και παραλλήλως συνεχώς για τέσσερα (4) μέτρα κινείται και ο bassus, υποστηρίζοντας τον tenor. Στο $\mu.$ 58, εισάγει το ε πολύ κοντά χρονικά και η altus, στην 4^{η} ψηλότερα από τον tenor ελαφρώς τροποποιημένο, αφού εκκινεί με διπλό ολόκληρο (διπλάσιο από ό,τι ο tenor πριν). Έτσι μέσω της μίμησης αλλά και της παρουσίας του bassus δημιουργείται ένα fauxbourdon στα $\mu.$ 59-60-61, που ‘χαλάει’ μόνο στην προσέγγιση της πτώσης σε ρε, που πραγματοποιείται στο $\mu.$ 62. Το διάστημα 6^{75} που οδηγείται στην 8^{η} σχηματίζεται μεταξύ bassus και altus και συνεπώς το ντο της altus στο $\mu.$ 61 πρέπει να δεχτεί δίσση ως ficta. Ενδεχομένως πάντως και το σολ του tenor να χρειάζεται δίσση, αν δεχτούμε πως εκτελείται πτώση διπλού προσαγωγέα, στο ίδιο ακριβώς μέτρο. Ο bassus εκτελεί κανονικά την clausula tenorizans και όλα βαίνουν کاملώς ολοκληρώνοντας την τρίφωνη πτώση. Ωστόσο στο ασθενές του $\mu.$ 61 εισάγεται με το ε στην 8^{η} ψηλότερα από την προηγούμενη altus ($\mu.$ 58) και η superius σε επικάλυψη. Έτσι εκκινεί μια νέα εισαγωγή της μελωδίας ε, την ίδια ώρα που παίρνει μέρος στην πτώση. Φαίνεται πάντως από την κίνηση της superius αλλά και την μη ολοκλήρωση του κειμένου από τις υψηλές φω-

νές, καθώς και η altus συνεχίζει μελισματικά, σαν να αδυνατίζει κι εν τέλει να αποφεύγεται η πτώση του μ. 62.

Από το σημείο αυτό και μετά το μέρος συνεχίζεται δίφωνο (superius-altus) οδηγούμενο στην (δίφωνη) πτώση του μ. 65, που εμφανίζεται σαν να 'κλείνει' τα θέματα που είχαν μείνει 'ανοικτά' στο μ. 62. Σημειώνεται η δίεση στο ντο της superius στην penultima του μ. 64. Μελετώντας ωστόσο το bicinium των μ. 62-65 παρατηρείται η ύπαρξη τεχνικής $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$... προς αποφυγή $5^{\text{ων}}$ παραλλήλων. Όλα είναι συντεθειμένα καλώς, εντύπωση ωστόσο προκαλεί η διαστηματική (κάθετη) θεώρηση του μ. 63. Αρχικά έχουμε μια συνήχηση σι-φα, που δεν στέκει από μόνη της ως $5^{\text{η}}$ ελαττωμένη και μπορεί να θεωρηθεί καθυστέρηση γιατί θα 'λυνόταν' στην $4^{\text{η}}$ σι-μι, κάτι που δεν επιτρέπεται, τουλάχιστον σε ζεύγος φωνών, χωρίς υποστήριξη από κάποια χαμηλότερη φωνή, που θα 'έσωζε' την κατάσταση. Θεωρώ λοιπόν, πως στο σημείο αυτό οφείλει να σημειωθεί ύφεση στο σι, προκειμένου να λυθούν όλα τα ανακύπτοντα θέματα. Άλλη μια έλλειψη, και ιδιαιτέρως σημαντική εκ μέρους του επιμελητού της εκδόσεως!

Φθάνοντας στο μ. 65 όπου ολοκληρώνεται η πτώση του bicinium superius-altus, συναντάμε κάτι καινούργιο. Ενώ έχουμε παρατηρήσει σε άλλα μοτέτα την αλλαγή σε τρίσημο μέτρο σε κάποιο σημείο, στην μέση ή προς το τέλος κάποιου μοτέτου, το μέτρο γινόταν πάντα τετράσημο κι έτσι ολοκληρώνόταν το μοτέτο. Εδώ όμως ο Μουτόν επιλέγει να ολοκληρώσει το μοτέτο σε τρίσημο μέτρο, από το μ. 65 ως και το τέλος του στο μ. 79. Όλο δε το χωρίο αυτό εισάγει το εναπομείναν κείμενο, το οποίο μάλιστα ο συνθέτης επεξεργάζεται εντελώς συλλαβικά, με έναν τρόπον 'ομοφωνικό' θα μπορούσε να πει κανείς, μάλλον γιατί θέλει να ακουστεί καθαρά το κείμενο σαν μια διακήρυξη του τέλους.

Το τελικό αυτό χωρίο χωρίζεται σε δύο σκέλη, τα οποία χωρίζει η πτώση του μ. 72 σε σολ. Στην ουσία πρόκειται για την ίδια μουσική και το ίδιο κείμενο που ακούγονται εις διπλούν. Συνεπώς το μέρος χωρίζεται στα επιμέρους κομμάτια των μ. 65-72α και 72β-79. Την πρώτη φορά καταλήγει στην πτώση του μ. 72 σε συνήχηση με $\hat{1}$ και $\hat{5}$ (χωρίς $\hat{3}$) ενώ την δεύτερη και καταληκτική φορά σε συνήχηση με $\hat{1}$ και $\hat{3}$ (χωρίς $\hat{5}$) αφού η altus εκτελεί την clausula altizans με διαφορετικό τρόπο τις δύο φορές. Έτσι φθάνει σε μια τελική συνήχηση που δεν έχουμε ξανασυναντήσει σε καμμία περίπτωση ως

τώρα. Ενδεχομένως το έκανε κι επίτηδες προκειμένου να ολοκληρώσει την συνήχηση με την $\hat{3}$. Ας σημειωθεί τέλος πως το φα της *superius* των μ. 71 και 78 πρέπει να δεχτεί δίεση ως αλλοίωση *ficta*.

4.6 O *pulcherrima mulierum*

Όπως και τα προηγούμενα, έτσι και το μοτέτο αυτό προέρχεται από την ίδια συλλογή *Motetti de la corona, libri 2, 3 ή 4* του 1519, που όμως δεν καθίσταται σαφές, σε ποιον από τους τρεις (3) τελευταίους τόμους της συλλογής υπάρχει το συγκεκριμένο. Το μοτέτο είναι γραμμένο στον τρόπο *Mi* κι αποτελείται από τον γνωστό πλέον συνδυασμό φωνών *superius, altus, tenor* και *bassus* του Μουτόν.

Ξεκινά με την μελωδία *a*, όπου η *altus* εισάγει την πρώτη φράση του κειμένου με μελισματικό τρόπο σε ιδιαίτερος χαμηλή περιοχή, σε έκταση *tenor* μάλλον, παρά στην δική της.⁹⁶ Δύο (2) μέτρα αργότερα το εισάγει η *superius* στην 8^η ψηλότερα και ελαφρώς αλλοιωμένο ως προς τις αξίες. Αλλού κρατά τις ίδιες, ενώ κάποιους φθόγγους τους διπλασιάζει. Το ψηλότερο ζεύγος φωνών προχωρά ώσπου στο μ. 8 εισάγεται το *a* από τον *tenor* στην 8^η χαμηλότερα από την *superius* (ή στο ίδιο ύψος με την *altus*). Φαίνεται μάλιστα πως η ‘σωστή’ εκδοχή του *a* δεν είναι η αρχική της *altus*, αλλά αυτή της *superius*, αφού αυτήν εισάγει και ο *tenor* (αλλά και ο *bassus* όπως θα φανεί στην συνέχεια). Το μέρος καθίσταται τρίφωνο μέχρι το μ. 12 αφού απ’ εκεί και μετά το *a* τραγουδιέται και από τον *bassus* (στην 5^η χαμηλότερα από τον *tenor*). Από το μ. 12 και μετά το μοτέτο είναι πλέον τετράφωνο με ξεκάθαρα φωνή αναφοράς τον *bassus*, οδηγείται δε στο μ. 17, όπου ολοκληρώνεται μια πτώση σε ντο. Το διάστημα 6^{ης} σχηματίζεται μεταξύ *bassus* και *altus*. Ο *bassus* εκτελεί την *clausula tenorizans*, η *altus* την *cantizans* και μάλιστα κατά τον ‘τύπο’ της εκδοχής Landini. Οι άλλες φωνές ολοκληρώνουν την συνήχηση της *ultima*, η οποία έχει και κορώνα.

Εδώ πάντως δεν βλέπουμε τουλάχιστον όσον αφορά τα διαστήματα στα οποία γίνεται η μίμηση την λογική του *Sancta Maria*. Ναι μεν υπάρχει σαφής διάκριση των δύο διφώνων πλαισίων *altus-superius* έναντι *tenor-bassus* αλλά η διαστηματική σχέση μίμησης δεν είναι η ίδια. Στο πρώτο *bicinium* η μίμηση

⁹⁶ Φαίνεται σαν ο Μουτόν την εποχή εκείνη να είχε πολλούς *tenor* και λίγες φωνές για *alto*.

γίνεται στην 8^η προς τα πάνω ενώ στο δεύτερο στην 5^η προς τα κάτω. Φαίνεται σαν να υπάρχει και να λειτουργεί ένας κάποιος άξονας στην περιοχή του tenor, που χρησιμοποιεί και η altus, εκατέρωθεν του οποίου πραγματοποιείται η μίμηση, αλλά με διαφορετικά διαστήματα.

Στο μ. 18 επανεκκινεί η altus (πάλι) με την μελωδία β από λα. Αμέσως μετά, στο μ. 19, εισάγει το β και η superius στην 5^η ψηλότερα, καθιστώντας το ζεύγος φωνών πυκνό ως προς την μίμηση, που παραδόξως οδηγείται στο μ. 22 όπου ολοκληρώνεται σε κάθετο διάστημα 4^{ης}! Η κατάσταση 'σώζεται' πάντως από την είσοδο του β ακριβώς στο μ. 22 από τον bassus στην 8^η χαμηλότερα από την προηγούμενη superius. Ωστόσο φαίνεται πως στο ασθενές του μ. 21 έχει εισαχθεί μια μελωδία που μοιάζει με το β μόνο στην κεφαλή του, στους δύο πρώτους φθόγγους από τον tenor (άρα β'). Η μίμηση των διφωνιών εδώ δεν είναι απόλυτη, ούτε ακριβής, ούτε με ίδιες μελωδίες, ούτε στα ίδια χρονικά σημεία, ούτε με την ίδια υστέρηση. Είναι μια μίμηση εντελώς ιδιότυπη.

Στο μ. 25 σταματά το ζεύγος των χαμηλών φωνών ενώ στο μ. 24 έχει προηγηθεί με μια δίφωνη φρύγια πτώση σε μι, και στο ασθενές του ιδίου μέτρου έχει εισαχθεί σε επικάλυψη το ζεύγος των υψηλών φωνών με την altus να εισάγει το β στην 8^η πάνω από τον bassus. Ωστόσο αυτή είναι μια ψευδαίσθηση πτώσης. Ο bassus στο μ. 24 όντως από το φα πηγαίνει στο μι. Ο tenor όμως από το ρε δεν οδηγείται στο μι ώστε η σχηματιζόμενη 6^η να οδηγηθεί στην 8^η, αλλά πηγαίνει στο σολ. Το μι ωστόσο εισάγει στην σωστή περιοχή, την κατάλληλη στιγμή στο μ. 24 η altus δίνοντας ακουστικά τουλάχιστον την ψευδαίσθηση της ολοκλήρωσης της πτώσης. Και αν αυτό μπορούσε να 'ξεγελάσει' την ακοή μας με ιδιαίτερα έντεχνο τρόπο, εισάγοντας αμέσως και την superius, ο Μουτόν εξασθενεί πλήρως την αίσθηση της ολοκλήρωσης, αποφεύγοντας με πολλή ευρηματικότητα την πτώση.

Στο μ. 27 ο bassus επανεισάγει το β στην ίδια περιοχή με πριν (σε σχέση με τον εαυτόν του), από μι ξανά. Το μέρος καθίσταται τετράφωνο από το μ. 27 και μετά, αφού πλέον έχει εισαχθεί και ο tenor και οι τρεις ψηλότερες φωνές εκτελούν ελεύθερες αντιστικτικές μελωδίες. Στο δε μ. 29 καταλήγει πια σε μια φρύγια πτώση στο μι, αφού οι δύο εξωτερικές φωνές (bassus-superius) οδηγούνται σε 6^η φα-ρε, που καταλήγει στην 8^η μι-μι. Να σημειωθεί πως η superius εκτελώντας την clausula cantizans εκτελεί την καλλωπι-

σμένη εκδοχή Landini,⁹⁷ οι δε ενδιαμέσες φωνές συμπληρώνουν την συνήχηση της ultima. Στα μ. 30-31 οι τρεις φωνές εκτελούν τους ίδιους φθόγγους με την ultima του μ. 29 και καταλήγουν σε κορώνα. Ο tenor μόνο εκτελεί ένα ποίκιλμα ημιτονίου προς τα πάνω κι επανέρχεται, ποικίλοντας ελαφρώς το συνηχητικό μόρφωμα.

Στα μ. 32-35 οι υψηλές φωνές εισάγουν συλλαβικά νέο κείμενο σε 3^{ες} παράλληλες. Σε επικάλυψη μιμούνται ο bassus και ο tenor στην 3^η χαμηλότερα υπό την superius ενώ ο tenor τραγουδά σχεδόν ό,τι και η altus στα μ. 34-3 παίζοντας κι εδώ το 'παιχνίδι της ηχούς' με το κείμενο *soror mea*. Στο μ. 36 σε επικάλυψη οι υψηλές φωνές εισάγουν το νέο κείμενο *columba mea (formosa mea)*⁹⁸ σε ένα μεικτό ύφος αλλού συλλαβικό, αλλού μελισματικό. Ταυτοχρόνως από το ασθενές του μ. 37 εισάγονται και οι χαμηλές φωνές τραγουδώντας συλλαβικά μεν, αλλά σε πολύ μεγαλύτερες αξίες, υπό τύπον ενός cantus firmus (cantus prius factus) μια μελωδία σαν αυτή που τραγουδούσαν στα μ. 34-36 σε μεγέθυνση. Εδώ λοιπόν έχουμε μια τακτική κατά την οποία οι φωνές τραγουδούν διαφορετικό κείμενο, που παραπέμπει στο παρελθόν, στην παράδοση του μοτέτου, από την εποχή ακόμα της Σχολής της Notre Dame.

Το όλον μέρος οδηγείται σε μια πτώση σε λα εντός του μ. 40. Το διάστημα 6^{ης} σχηματίζεται μεταξύ των εξωτερικών φωνών. Συνεπώς τα σολ της superius⁹⁹ πρέπει να οξυνθούν με δίσση ως ficta. Οι εσωτερικές φωνές κινούνται αντίθετα μεταξύ τους και ολοκληρώνουν την συνήχηση της ultima.

Αξιοπρόσεκτο πάντως, εμφανίζεται για πρώτη φορά ως τώρα ένα περίεργο συνηχητικό μόρφωμα στο ισχυρό του μ. 40, δηλαδή στην penultima. Συγκεκριμένα έχουμε σολ(♯)-σι-ρε-φα στο πρώτο μισό (αφού το λα της superius είναι καθυστέρηση) σε 'Α' αναστροφή' και σολ(♯)-σι-ρε στο δεύτερο μισό ξανά σε 'Α' αναστροφή' μιλώντας με σύγχρονους όρους.¹⁰⁰ Παράξενο και μη αναμενόμενο είναι σαφώς το μόρφωμα του πρώτου μισού, ενώ του δεύτερου είναι απολύτως αναμενόμενο. Είναι επίσης εξαιρετικά δύσκολο να εντοπιστεί

⁹⁷ Κάτι που συνέβη και στο μ. 16 από την altus και πρέπει να σημειωθεί. Φαίνεται σαν ο Μουτόν να θέλει να κάνει ειδική αναφορά, στις συνήθειες του παρελθόντος, μια αναδρομή στην παράδοση.

⁹⁸ Το εκτός παρενθέσεως κείμενο το τραγουδά η superius δις μάλιστα, την στιγμή που η altus τραγουδά το όλον (εντός και εκτός παρενθέσεως).

⁹⁹ Όπως και το φα της διάνθισης της καθυστέρησης του μ. 40.

¹⁰⁰ Ας συγχωρηθεί ο αναχρονισμός, αλλά αυτό γίνεται προκειμένου οι λεπτές έννοιες να γίνουν απολύτως κατανοητές και να μη παρερμηνευτούν.

η φωνή αναφοράς, σύμφωνα με την οποία οι υπόλοιπες τρεις φωνές σχηματίζουν υποδειγματικά δίφωνα. Γενικώς τίθενται πολλά ζητήματα, που παραμένουν άλυτα. Αν υποθέσουμε πως υπάρχει πτώση τότε αυτό το φα (δίεση) της *superius* έρχεται σε άμεση ρήξη με το φα (φυσικό) της *altus* και μάλιστα στο ίδιο ύψος. Συνεπώς μήπως όλα αυτά τα ζητήματα είναι ικανά να ακυρώσουν την ύπαρξη πτώσης και άρα την ανάγκη προσθηκών αλλοιώσεων *ficta*; Το ζήτημα τίθεται προς περαιτέρω διερεύνηση.

Η τελευταία συνήχηση της προαναφερθείσας ‘πτώσης’ (;) συνίσταται στο λα-ντο-μι του ασθενούς μέρους του μ. 40. Η *superius* ωστόσο συνεχίζει επί του λα, το οποίο τραγουδά για άλλα τρία (3) μέτρα και ακόμα περαιτέρω, εν είδει κάποιου ισοκράτη, αφού στο μ. 43 υπάρχει κορώνα! Την ίδια στιγμή οι 3 χαμηλότερες φωνές συνεχίζουν η μεν *altus* το μέλισμά της, οι δε χαμηλότερες 2 φωνές το αργόσυρτο μέλος τους καταλήγοντας στο μ. 43 ξανά στο ίδιο λα-ντο-μι με το μ. 40. Η όλη κίνηση των φωνών συνιστά αυτό που πολύ αργότερα θα ονομαστεί πλάγια πτώση. Είναι μάλιστα σε πρωτόλεια μορφή, αφού στην εξελιγμένη της ο *bassus* εκτελεί κι αυτός έναν ισοκράτη, αντίστοιχον αυτού της *superius*.

Στο μ. 44 επανερχόμαστε σε δίφωνο πλαίσιο με το γ. Η *altus* εκκινεί στο ισχυρό και στο ασθενές του μέτρου εισάγεται η *superius*. Αρχικά κινούνται παράλληλα σε 10^{es}, αφού η μίμηση γίνεται στην 8^η, στην συνέχεια ωστόσο μέσω της πτώσεως του μ. 47 συναντώνται στο λα σε ταυτοφωνία, σε χαμηλή θέση για *superius*. Το σολ της *altus* στην *penultima* χρειάζεται δίεση ως *ficta*. Ακριβώς στο σημείο Z κατά τον *Sancta Maria*, όπως έχει προαναφερθεί, εισάγεται το γ από τις χαμηλές φωνές. Ο *tenor* επαναλαμβάνει στο ίδιο ύψος (στην 1^η δηλαδή) την μελωδία της *altus*, ενώ την μελωδία της *superius* μιμείται στην 8^η χαμηλότερα ο *bassus*. Στην πτώση του μ. 47 των ψηλών φωνών το διάστημα 3^{ης} της *penultima* συναντάται στην ταυτοφωνία στην *ultima*, ενώ στην αντίστοιχη πτώση των χαμηλών φωνών του μ. 50 σχηματίζεται διάστημα 6^{ης}, που οδηγείται στην 8^η. Όπως πριν, έτσι κι εδώ το σολ του μ. 49 του *tenor* χρειάζεται δίεση ως *ficta*.

Στην συνέχεια στο μ. 50, σε επικάλυψη με την δίφωνη προηγούμενη πτώση, η *altus* επανεισάγει το γ στην περιοχή εκτάσεώς της, ενώ στο ασθενές του ιδίου μέτρου το ίδιο κάνει και ο *tenor*. Στο επόμενο μέτρο (51) μπαίνει και η *superius* στην 8^η ενώ στο ασθενές του και ο *bassus* στην ίδια περιοχή. Συνε-

πώς στα μ. 50-51 έχουμε ένα πυκνότατο stretto και των τεσσάρων φωνών, που εισάγουν το γ η μία μετά την άλλη στην ελάχιστη απόσταση του ενός ολοκλήρου (ή μισού μέτρου). Το όλο τετράφωνο χωρίο οδηγείται σε μια πτώση στο μ. 54. Το διάστημα 6^{ης} σχηματίζεται μεταξύ bassus και altus. Συνεπώς τα σολ (όπως και το φα της διάνθισης της καθυστέρησης) της altus του μ. 53 χρειάζονται δίσση ως ficta. Η superius και ο tenor συμπληρώνουν την τελική συνήχηση εκτελώντας μια αντίθετη μελωδική κίνηση. Η ultima της πτώσης επειδή ολοκληρώνει μια νοηματική ενότητα διαρκεί από ένα (1) έως τρία (3) μέτρα, κάτι που διαφοροποιείται από φωνή σε φωνή.

Έτσι σε επικάλυψη στο μ. 55 ο Μουτόν εισάγει την νέα νοηματική ενότητα με το καινούργιο μελωδικό σχήμα δ στην altus, την στιγμή που στον tenor στην άρση του μ. 56 εισάγει την μελωδία ε, που συνηχεί με το δ. Στο μ. 56 το δ εισάγει και ο bassus, ενώ το ε το εισάγει (με καθυστέρηση ενός μέτρου σε σχέση με πριν) η superius στην άρση του μ. 58. Στο μ. 58 ο tenor έχοντας ολοκληρώσει το ε εισάγει κι αυτός το δ. Στο μ. 59 έχουμε τριφωνία με τον bassus να σιωπά, ενώ στο μ. 60 εισάγει κι αυτός το ε και αμέσως στην συνέχεια εντός του μ. 62 συνεχίζει με το δ. Ήδη το μέρος αρχίζει να γίνεται ελεύθερο ενώ στο μ. 62 είναι ξανά τετράφωνο. Γενικά λόγω της ελεύθερης πολυφωνικής δομής του μέρους αυτού, κάποιες φωνές ολοκληρώνουν τις μελωδικές τους γραμμές και παύουν, ενώ άλλες επανέρχονται με νέες εισόδους. Έτσι το μέρος μεταπίπτει από τρίφωνο σε τετράφωνο και τούμπαλιν.

Στο ασθενές του μ. 67 συναντάμε την προτελευταία συνήχηση μιας τρίφωνης πτώσης. Ο tenor ετοιμάζεται να τραγουδήσει μια clausula bassizans (ελλείπει bassus, που σιωπά), η altus την tenorizans και η superius την cantizans. Και πράγματι η superius την εκτελεί κανονικά στην εκδοχή με το στόλισμα του Landini. Συνεπώς τόσο τα σολ όσο και το φα του μ. 67 χρειάζονται διέσεις ως ficta. Κι ενώ οι υψηλές φωνές εκτελούν κανονικά την πτώση τους μέχρι και την ultima, ο tenor δεν κινείται προς το λα, αναιρώντας επί της ουσίας την πτώση στο σύνολό της.

Η μουσική συνεχίζεται και στο μ. 68 ο bassus επαναφέρει το ε. Το μέρος οδηγείται στην πτώση του μ. 71 στο μι. Το διάστημα 6^{ης} σχηματίζεται μεταξύ bassus και altus και οδηγείται κανονικά στην 8^η, την στιγμή που superius και tenor κινούνται αντίθετα και συμπληρώνουν την συνήχηση της ultima. Οι εξωτερικές φωνές σταματούν, ενώ οι εσωτερικές συνεχίζουν διαβατικά μια

κάθοδο, σε φθόγγους της συνήχησης της *ultima* σε κάθε περίπτωση, αφήνοντας μια μικρή μελωδική προεξοχή-ουρά.

Σε επικάλυψη εισάγονται οι εξωτερικές φωνές στο μ. 72 και στο αμέσως επόμενο (μ. 73) ξανά οι εσωτερικές παίζοντας κι εδώ το παιχνίδι της ηχούς. Αυτό το παιχνίδι συνεχίζεται εναλλάξ με συνεχείς επικαλύψεις μέχρι και το μ. 75. Στα μ. 72 και 74 σχηματίζεται κάτι σαν δίφωνες φρύγιες πτώσεις μεταξύ των εξωτερικών φωνών από την μελωδική τους κίνηση. Δεν πρόκειται πάντως ούτε καν για αποφυγές.

Στο μ. 76 η *altus* εισάγοντας νέο κείμενο, τραγουδά μια νέα συλλαβική μελωδία, την *στ*, με τον *bassus* να κινείται σε 6^{es} παράλληλες μέχρι το μ. 78, όπου και καταλήγουν σε δίφωνη πτώση στο *λα*. Συνεπώς το *σολ* του μ. 77 της *altus* χρειάζεται δίσση ως *ficta*. Αμέσως μετά την πτώση, στο ίδιο μέτρο ο *tenor* επαναλαμβάνει την κατιούσα μελωδία *στ* και η *superius* κινείται 3^η φιλότερα παράλληλα, από το μέσον του μ. 78 και μέχρι το μ. 80 όπου και καταλήγουν στην ολοκλήρωση δίφωνης πτώσης στην ταυτοφωνία. Άρα και το *σολ* του *tenor* στην *penultima* του μ. 79 χρειάζεται δίσση ως *ficta*. Ταυτοχρόνως οι δύο (2) άλλες φωνές εκτελούν ελεύθερα αντιστικτικά μέρη και συμμετέχουν κανονικά στην πτώση με τον *bassus* να εκτελεί *clausula bassizans* και την *altus* την αντίστοιχη *altizans*, όχι ακριβώς πηγαίνοντας από το *μι* στο *ντο*, αλλά μέσω ενός συνδυασμού διαβατικής και ποικιλματικής κίνησης προκειμένου να ολοκληρώσει το κείμενο που τραγουδά. Την ίδια στιγμή, οι εξωτερικές φωνές έχοντας ολοκληρώσει κείμενο και πτώση τραγουδούν τον φθόγγο *λα* της *ultima* για δύο (2) ολόκληρα μέτρα. Ο *tenor* τέλος συμπληρώνει την συνήχηση της *ultima* ολοκληρώνοντάς και αυτός το κείμενό του με μια μελωδική κίνηση 4^η προς τα κάτω. Έτσι ενώ η *ultima* του μ. 80 συνίστατο σε 3 *λα* κι ένα *ντο*, στο μ. 81 έχουμε την πλήρη συνήχηση *λα-ντο-μι-λα*.

Το κείμενο πλέον έχει μελοποιηθεί σχεδόν όλο. Απομένει το *veni et coronaberis*. Και όπως ακριβώς έκανε σε άλλα μοτέτα ο Μουτόν, επαναλαμβάνει την τελευταία αυτή φράση *δισ*, προκειμένου να της δώσει έμφαση αλλά και να κάνει πιο εμφαντικό το τέλος της σύνθεσης. Ξεκινά στα μ. 83-85 με το *veni* το οποίο μοιάζει σαν μια πτώση σε *λα*. Ωστόσο η 'πτώση' αυτή ούτε έρχεται σωστά, ούτε ολοκληρώνεται σωστά. Η *superius* εκτελεί *clausula altizans*, η *altus* την *cantizans*, ο *bassus* την *bassizans*. Ο *tenor* ωστόσο δεν έρχεται ούτε με προετοιμασία, ούτε κάποια καθυστέρηση υπάρχει, ούτε οδεύει από το *σολ*

προς το λα, αλλά αντιθέτως το σολ 'πέφτει' στο μι, αφήνοντας τα πράγματα ανοιχτά για την συνέχεια. Όσο κι αν μοιάζει, δεν είναι πτώση, ούτε καν αποφυγή. Στα μ. 85-88 ένα συλλαβικό 'ομοφωνικό' μέρος ολοκληρώνει το κείμενο *et corona beris*, καταλήγοντας σε μια 'συγχορδία' ντο-μι-σολ, παρ' όλο που στο μ. 87 έχει την δυνατότητα να καταλήξει με μια φρύγια πτώση στο μι, αφού στις εξωτερικές φωνές έχει την 6^η φα-ρε. Δεν οδηγείται ωστόσο στην 8^η μι-μι, σαφέστατα διότι θέλει να επανέλθει λίγο πιο μετά, πιο εμφατικά, επαναλαμβάνοντας το κείμενο και αλλάζοντας έστω και λίγο την μελοποίηση.

Στα μ. 89-90 ο Μουτόν επαναλαμβάνει το *veni* εντελώς συλλαβικά και κάθετα, τρέποντας το ενδιαφέρον από την 'συγχορδία' μι-σολ-σι (στην οποία ποτέ δεν κατέληξε μέσω κάποιας πτώσης, χωρίς δηλαδή να την έχει 'εδραιώσει' ούτως ειπείν) στην ντο-μι-σολ. Τελειώνοντας στα μ. 91-94 επαναλαμβάνει την ίδια μελωδία (και φυσικά το ίδιο κείμενο) των μ. 85-88 στην *superius*, σχεδόν την ίδια μελωδία (πλην της *ultima*, που δεν γινόταν αλλιώς) στην *altus*, απολύτως ίδιον *tenor* κι ελαφρά διαφορετικόν *bassus*, όπως ακριβώς πρέπει, ώστε να ολοκληρωθεί σωστά η φρύγια πτώση επί του μι στο μ. 94. Στα δε μ. 95-96 έχουμε κι εδώ μια 'πλάγια' πτώση στο λα κι επιστροφή στο μι. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως ενώ τα μ. 85-88 στην ουσία επαναλαμβάνονται (με μια ελαφρά αναγκαστική διαφοροποίηση) στα μ. 91-95, υπάρχει και μια χρονική υστέρηση ενός ολοκλήρου, δηλαδή μισού μέτρου. Έτσι ενώ το μ. 85 αρχίζει στην θέση, το μ. 91 αρχίζει στην μέση του μέτρου, με αποτέλεσμα να έχουμε μια εικονική μετατόπιση του τονισμού των συλλαβών, κάτι που συναντάται και σε άλλα μοτέτα ως τώρα, δείχνοντας μια υποτιθέμενη τάση για παρατονισμό, από μέρους του Μουτόν. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται σαν να υπάρχει κάποιος παρατονισμός, που όμως δεν είναι άμεσα ακουστός σε ηχογραφήσεις της εποχής, όσο και αν παραμένει ορατός επί συγχρόνων μεταγραφών. Μάλλον όμως πρόκειται περί μαγικής εικόνας, όπως έχει αναφερθεί και πιο πάνω, που οφείλεται στις σύγχρονες μεταγραφές και μόνον και όχι δεν συνιστά υπαρκτό φαινομένο.

5. Γενικές παρατηρήσεις για τα υπό μελέτη μοτέτα

ΤΙΤΛΟΣ ΜΟΤΕΤΟΥ	Celeste Beneficium (prima pars)	Adiutorium Nostrum (secunda pars)	Beata Dei genitrix	Amicus Dei Nicolaus (prima pars)	Ad sacrum eius (secunda pars)	O pulcherrima mulierum	
ΤΡΟΠΟΣ	Φα	Φα	Ρε	Σολ	Σολ	Μι	
ΕΚΤΑΣΗ (ΣΕ ΜΕΤΡΑ)	93	87	107	96	79	96	
ΠΤΩΣΕΙΣ	2φωνες	3 2 φα 1 σολ	4 (φα)	2 (ρε)	0	9 3 σολ 3 ρε 2 λα 1 ντο	3 (λα)
	3φωνες	1 (φα)	1 (ντο δ. πρ.)	1 (λα)	1 (ρε)	2 1 λα δ. πρ. 1 σολ	0
	4φωνες	3 (φα)	3 (φα)	2 (ρε)	4 3 σολ 1 ρε	3 (σολ)	6 2 μι 1 ντο 3 λα
	πλάγιες	0	1 (φα)	0	0	0	2 (λα)
	ΣΥΝΟΛΟ Α	7	8+1	5	5	14	9+2
ΑΠΟΦΥΓΤΕΣ ΠΤΩΣΗΣ	2φωνες	2 (φα)	0	2 1 λα 1 ντο	1 (ρε)	0	1 (μι)
	3φωνες	1 (σολ)	2 (φα)	5 2 σολ 2 ρε 1 λα	2 1 ρε 1 λα	0	1 (λα)
	4φωνες	4 (φα)	1 (φα)	5 2 ρε 1 σολ 1 ντο 1 λα	4 2 ρε 1 λα 1 σολ	1 (ρε)	1 (μι)
	ΣΥΝΟΛΟ Β	7	3	12	7	1	3
ΣΥΝΟΛΟ ΠΤΩΣΕΩΝ (Α+Β)	14	11+1	17	12	15	12+2	
ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΜΟΤΙΒΩΝ	5	5	9	8	5	6	
ΜΕΤΡΟ	4/2	4/2, 3/2, 4/2	4/2	4/2, 3/2, 4/2	4/2, 3/2, 4/2, 3/2	4/2	

Πίνακας 1. Ποσοτικά χαρακτηριστικά των υπό μελέτη μοτέτων.

Υπόμνημα πίνακα

Σημειώνεται ο συνολικός αριθμός πτώσεων εκτός παρενθέσεως. Όταν γίνονται όλες στον ίδιο φθόγγο, ο φθόγγος αυτός αναφέρεται εντός παρενθέσεως, διαφορετικά αναφέρεται ο αριθμός των πτώσεων κατά περίπτωση αναλυτικά, μετά την κάθετο, στο δεξί επιμέρους κομμάτι κάθε κελιού. Επίσης η ένδειξη δ. πρ. εννοεί διπλού προσαγωγέα και αφορά σε περιπτώσεις πτώ-

σεων με τρεις (3) φωνές όπως φαίνεται ξεκάθαρα. Βεβαίως αυτές είναι δυνητικά πτώσεις διπλού προσαγωγέα, αφού οι αλλοιώσεις ficta δεν σημειώνονται από τον επιμελητή της έκδοσης. Κάποιες πάντως ακούγονται και σε σύγχρονες ηχογραφήσεις. Σε δύο (2) μοτέτα μόνον εμφανίζεται και πλάγια πτώση, η οποία δεν συνυπολογίζεται στον αριθμό είτε των κανονικών πτώσεων, είτε στον συνολικό αριθμό πτώσεων (άθροισμα κανονικών και αποφυγών) ανά μοτέτο. Γι αυτό και υπάρχουν οι ενδείξεις: 8+1, 11+1, 8+2, 11+2 σε 4 μόνον περιπτώσεις. Σημαίνει : 8 πτώσεις +1 πλάγια, 11 πτώσεις + 1 πλάγια κ.ο.κ.

Σχολιασμός πίνακα

Από αυτό το δείγμα των 6 από τα 100 περίπου μοτέτα που συνέθεσε ο Μουτόν για διάφορες περιστάσεις, δηλαδή από ένα δείγμα γύρω στο 6%, παρατηρούμε πως το μέγεθος των μοτέτων του ανέρχεται στα 93 μουσικά μέτρα κατά μέσον όρον. Σε αυτά τα 93 κατά μ.ο. μέτρα ο Μουτόν χρησιμοποιεί περίπου 6 (6,333 κατ' ακρίβειαν) διαφορετικά μελωδικά μοτίβα για την μελωδική και αντιστιχτική παρουσίαση των νοημάτων των κειμένων του. Για να το πετύχει αυτό καταφεύγει στο 'τέχνασμα' των πτώσεων ως βασικών σημείων στίξης, χρησιμοποιώντας 8 (8,333 κατ' ακρίβειαν) σε κάθε μοτέτο, καθώς και 5,5 περίπου αποφυγών, πάντοτε κατά μ.ο. Το άθροισμα στρογγυλοποιείται στις περίπου 14 (επιτυχημένες ή και ανεπιτυχείς προσπάθειες πτώσης (13,888 κατ' ακρίβειαν) ανά μοτέτο ή ανά 93 μουσικά μέτρα, κάτι που δίνει μία πτώση (ή προσπάθεια για πτώση) ανά 7 μέτρα (6,7 κατ' ακρίβειαν) περίπου, αν δεχθεί κανείς, πως όλη αυτή η αριθμολογία προσθέτει κάτι στην μελέτη των μοτέτων του Γάλλου συνθέτη. Ενδεχομένως να είχε νόημα να μελετηθεί στο σύνολο των έργων του, καθώς και άλλων μειζόνων συνθετών της ίδιας χρονικής περιόδου και γιατί όχι και συνθετών αρκετά πιο πριν, λίγο πριν, λίγο και αρκετά πιο μετά, πάντοτε εντός της περιόδου της Αναγέννησης. Έτσι πιθανόν να προκύψουν συμπεράσματα σε σχέση με το πώς χρησιμοποιήθηκαν οι πτώσεις και οι αποφυγές τους ποσοτικά, καθ' όσον η κατ' εξοχήν περίοδος της πολυφωνικής μουσικής, η Αναγέννηση εξελισσόταν συνεχώς, μέχρι της μετάπτωσής της στην επόμενη εποχή, του Μπαρόκ.

5.1 Πτώσεις

Όπως ισχύει γενικά για την εποχή, οι πτώσεις γίνονται κανονικά στους φθόγγους που προβλέπει κάθε τρόπος. Πράγματι όπως φαίνεται εν συνόψει στον πίνακα του κεφαλαίου 5, οι πτώσεις στα δύο πρώτα μοτέτα που είναι σε τρόπο Φα, γίνονται επί του φα (23 στο σύνολο) ενώ μόνον δύο (2) ‘ξεφεύγουν’ στον φθόγγο σολ. Στο μοτέτο σε τρόπο Ρε δώδεκα (12) γίνονται στους φθόγγους ρε ή λα ενώ μόνον πέντε (5) αποκλίνουν (σε σολ και ντο). Στα επόμενα δύο μοτέτα σε τρόπο Σολ, (21) πτώσεις γίνονται στους αναμενόμενους φθόγγους (σολ ή ρε) ενώ μόλις έξι (6) σε άλλους (λα ή ντο). Τέλος στο μοτέτο σε τρόπο Μι όλες γίνονται επί του μι, του ντο αλλά και του λα, που είναι φθόγγοι αναμενόμενοι. Αξιοσημείωτο μάλιστα, πως οι περισσότερες αποκλίσεις πτώσεων προς άλλους φθόγγους συμβαίνουν σε αποφυγές, παρά σε κανονικές, ολοκληρωμένες πτώσεις. Αυτό δείχνει, πως η αποφυγή εκεί μπορεί και να συμβαίνει, ακριβώς επειδή η πτώση δεν στοχεύει προς τον προβλεπόμενο τροπικά φθόγγο. Έτσι φαίνεται σαν ο Μουτόν να ‘αναγκάζεται’ να αποφύγει την πτώση και να προχωρήσει την μουσική παρακάτω.

Σημειώνεται επίσης η χρήση της καλλωπισμένης εκδοχής της *clausula cantizans*, την γνωστή και ως ‘πτώση Landini’ πέντε (5) μόνον φορές σε ογδόντα (80) συνολικά περιπτώσεις πτώσεων (ολοκληρωμένων και αποφυγών), ως μια αναφορά στην παράδοση. Συγκεκριμένα πρόκειται για το μοτέτο *Beata Dei genitrix*, στα μ. 22-23 στην *altus* και στα μ. 35-36 στον *bassus*. Επίσης για το μοτέτο *O pulcherrima mulierum*, στα μ. 16-17 στην *altus*, στο μ. 29 στην *superius* και τέλος στα μ. 67-68 στην *superius*. Ενδεχομένως να μη σημαίνει τίποτα αλλά τα δύο αυτά μοτέτα (αρ. 3 και 6) είναι αυτόνομα κι εμφανίζουν ‘στολίδι’ Landini, ενώ τα άλλα τέσσερα (4) που είναι σε ζεύγη *prima pars* (p.p.) και *secunda pars* (s.p.) (αρ. 1 και 2 καθώς επίσης 4 και 5) δεν υπάρχει αυτός ο καλλωπισμός. Ενδεχομένως να μην έχει σχέση με τα ζεύγη αλλά με τους τρόπους. Ύπενθυμίζεται πως τα μοτέτα αρ. 3 και 6 είναι σε τρόπο Ρε και Μι αντίστοιχα, ενώ τα άλλα σε Φα και Σολ. Ίσως πάλι να είναι κάτι τυχαίο. Ενδεχομένως μια μελέτη του συνόλου των μοτέτων ερευνώντας ή/και ψάχνοντας κάθε φορά συγκεκριμένα ποσοτικά ή/και ποιοτικά χαρακτηριστικά να έδινε νέα στοιχεία και νέες κατευθύνσεις στην μουσικολογική έρευνα σε σχέση με τον Μουτόν αλλά και με τις τάσεις που ακολούθησαν αρκετοί αναγεννησιακοί συνθέτες, στην Γαλλία ή και αλλού.

5.2 Μουσική ύφανση, δομή και συνδυασμοί φωνών

Τα επί μέρους τμήματα είναι άλλοτε μιμητικά (τμήματα υπό μορφήν fugato), άλλοτε καθέτων συνηγήσεων (“ομοφωνικά”) και άλλοτε ενδιάμεσου-μεικτού τύπου «μιμητικής» αλλά και «ελεύθερης αντιστικτικής υφής». Και οι τρεις (3) αυτοί τύποι μπορούν να συνυπάρχουν σε ένα μοτέτο της εποχής, ώστε κάθε φράση του κειμένου να μελοποιείται με κάποιον από τους τρόπους. Συνήθως οι ενάρξεις των μοτέτων γίνονται με κάποιο μελωδικό μοτίβο το οποίο μιμείται σε κάποιο διάστημα (προς τα πάνω ή προς τα κάτω, ανάλογα με τις εκτάσεις των φωνών) κάποια άλλη φωνή. Έτσι σχηματίζεται ένα υποδειγματικό ντουέτο, που άλλοτε οδεύει σε πτώση και άλλοτε όχι. Αυτό το πρώτο ντουέτο στις πλείστες των περιπτώσεων, το μιμείται το ντουέτο των δύο άλλων φωνών συνήθως στην 8^η ή και στην 5^η (ψηλότερα ή χαμηλότερα, αναλόγως) ή και σε άλλα διαστήματα, αν το προηγούμενο δεν είναι εφικτό. Η περιγραφή αυτή εκκινήσεως των μοτέτων εμπίπτει απολύτως και στην θεωρία του Sancta Maria για το πώς σχηματίζονται οι τετράφωνες συνθέσεις του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνας.

Πιο μετά όμως, καθώς προχωρά ένα μοτέτο συναντώνται και τμήματα σχεδόν ομοφωνικά, καθώς και τμήματα ελεύθερης αντίστιξης που ξεκινά ως δίφωνη, γίνεται τρίφωνη και μπορεί να εξελιχθεί ακόμα και σε τετράφωνη. Συνήθως δε, τα ελεύθερα τμήματα αποτελούν εξέλιξη κάποιου αντιστικτικού χωρίου πιο αυστηρού με μιμήσεις στα προβλεπόμενα διαστήματα. Καθώς στο ‘αυστηρό’ τμήμα ολοκληρώνεται και η τελευταία μίμηση, οι υπόλοιπες φωνές επανεισάγονται έτσι ώστε να συνοδεύουν είτε μελισματικά, είτε συλλαβικά, με ελεύθερα μέρη, που σχεδόν πάντα οδεύουν σε κάποια πτώση (ή και ακόμα και σε αποφυγή). Αναφέρεται από την Shine,¹⁰¹ πως ο Μουτόν αρέσκεται να δημιουργεί στα μοτέτα του στροφικές μορφές του τύπου aabbcc, ή aBcB (όπου στο B επαναλαμβάνονται τα ίδια λόγια με την ίδια μουσική, γι αυτό και σημειώνεται με κεφαλαίο γράμμα) ακόμα και μορφές προσομοιάζουσες σε ροντώ (rondeau) του τύπου AbAcAd. Τέτοιες ωστόσο δεν καταγράφονται στα υπό μελέτη μοτέτα. Παρατηρείται όμως η περίπτωση επανάληψης των ιδίων στίχων και της ίδιας μουσικής στο τέλος των μοτέτων, εν είδει επισφραγίσματος ή κατακλείδας. Την πρώτη φορά το μέρος πηγαίνει για πτώση

¹⁰¹ Josephine Shine, ό.π., σ. 113-121 του Part III (Text).

η οποία αποφεύγεται, ενώ την δεύτερη φορά η πτώση πραγματοποιείται κανονικά και το μοτέτο ολοκληρώνεται. Πιο συγκεκριμένα:

- ❖ στο *Celeste Beneficium* η τελευταία νοηματική φράση ακούγεται 4 φορές, στα μ. 59-93 (τέλος). Τις δύο πρώτες από τα δύο ντουέτα υψηλών και χαμηλών φωνών, πρώτα από το ένα και μετά από το άλλο, την 3^η φορά ως τετράφωνο όπου μία φωνή επαναλαμβάνει την βασική μελωδία που προηγήθηκε και τέλος την 4^η φορά σε απολύτως ελεύθερη τετράφωνη αντίστιξη.
- ❖ στο *secunda pars Adiutorium nostrum* έχουμε τα μ. 70-75 σε απόλυτη ομοφωνία. Και όπως και στο *prima pars*, έτσι κι εδώ στα μ. 75-87 (τέλος), η τελευταία νοηματική φράση ακούγεται τις δύο πρώτες φορές ως ηχώ σε απόλυτη επανάληψη, κάθε φορά από διαφορετικό ντουέτο, ενώ την 3^η φορά ως τετράφωνη αντίστιξη, όπου η *superius* τραγουδά κανονικά την μελωδία που έχει ήδη ακουστεί με τις 3 άλλες φωνές να συνοδεύουν με ελεύθερα αντιστικτικά μέρη.
- ❖ το ίδιο σχεδόν παρατηρείται και στο *Beata Dei genitrix*. Η τελευταία νοηματική φράση ακούγεται δύο φορές με την απολύτως ίδια μουσική. Συμμετέχουν και τα δύο ντουέτα με συνεχείς μιμήσεις των φωνών. Στα μ. 91-99 και στα μ. 99-107. Απλώς την 1^η φορά οδηγείται σε αποφυγή πτώσης, ενώ την 2^η κανονικά καταλήγει στην πτώση που κλείνει το μοτέτο οριστικά.
- ❖ δεν ολοκληρώνεται με διαφορετικό τρόπο και το *Amicus Dei Nicolaus*. Η ίδια φράση (η οποία μάλιστα χωρίζεται και μοιράζεται από τον Μουτόν σε δύο μελωδικά μοτίβα, τα ζ και η) παρουσιάζεται τρεις (3) φορές. Την 1^η φορά παρουσιάζεται στα μ. 76-82, την 2^η επανεμφανίζεται στα μ. 82-88 με τα ίδια μοτίβα σε επικάλυψη, αλλά από άλλες φωνές. Τέλος επανέρχεται για 3^η φορά, σε νέα επικάλυψη, με το ίδιο κείμενο, αλλά σε ελεύθερη τετράφωνη αντίστιξη στα μ. 87-96 (τέλος).
- ❖ στο *secunda pars Ad sacrum eius*, έχουμε ένα εντελώς ομοφωνικό χωρίο στα μ. 37-44. Το ίδιο αυτό χωρίο μάλιστα μελοποιεί το τελικό κείμενο δύο συνεχόμενες φορές όμως τώρα. Δηλαδή στα μ. 65-72 και ξανά στα μ. 72-79. Ενδεχομένως εδώ να μπορούσε να μιλήσει κάποιος για κάποια στροφική μορφή. Ίσως ένα αβγββ', όπου α τα μ. 1-37, β τα μ. 37-45, γ τα

μ. 45-65 και β' τα μ. 65-72 και ξανά 72-79. Ο τόνος δε (β' αντί απλώς β) επειδή έχει διαφορετικό κείμενο, αλλιώς η μουσική είναι πανομοιότυπη.

- ❖ τέλος και στο *O pulcherrima mulierum* συμβαίνει το αυτό. Η καταληκτική λεκτική φράση επαναλαμβάνεται δύο (2) φορές με σχεδόν ίδια μουσική, στα μ. 82-88, που διαφοροποιούνται ελάχιστα στα μ. 89-94.

Συνεπώς φαίνεται ξεκάθαρα και στα έξι (6) υπό μελέτη μοτέτα, πως υπάρχει μια επανάληψη λόγου και μουσικής στο τέλος, υπό τύπον καταληκτικής επωδού. Αυτό όμως συναντάται αποκλειστικά και μόνο στο τέλος, δείγμα πως ο Μουτόν επιθυμεί να τονίσει την ολοκλήρωση του εκάστοτε μοτέτου τόσο λεκτικά-νοηματικά όσο και μουσικά.

Ως προς τους συνδυασμούς φωνών, ο Μουτόν επιλέγει τα ζεύγη *superius-altus* και *tenor-bassus* ως πρώτη επιλογή, ενώ ακολουθεί η περίπτωση *superius-tenor* και *altus-bassus* ως β' τη τάξει επιλογή.¹⁰² Αυτό μάλιστα φαίνεται ξεκάθαρα και από τον παρακάτω πίνακα. Όπως διαφαίνεται αμέσως, σε όλα τα μοτέτα (πλην των αρ. 4 και 5) ο συνδυασμός S-A & T-B είναι σε πολύ μεγαλύτερη χρήση εν σχέσει προς τον συνδυασμό S-T & A-B. Στα μοτέτα 4 και 5 (υπενθυμίζεται ότι αποτελούν ζεύγος *prima* και *secunda pars*) η χρήση είναι απολύτως ισομερώς κατανεμημένη. 4 προς 4 στο μοτέτο 4, ενώ 2 προς 2 στο μοτέτο 5. Στο σύνολο πάντως έχουμε μια αναλογία 27 προς 14, που μεταφράζεται σε ποσοστά 66% προς 34%, κάτι που στην πράξη εκφράζεται στρογγυλοποιημένο ως αναλογία 2 προς 1 (2:1).

ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΙ ΝΤΟΥΕΤΩΝ	ΜΟΤΕΤΑ						Σύνολο	Ποσοστό (%)
	Celeste Beneficium (prima pars)	Adiutorium Nostrum (secunda pars)	Beata Dei genitrix	Amicus Dei Nicolaus (prima pars)	Ad sacrum eius (secunda pars)	O pulcherrima mulierum		
Superius-Altus & Tenor-Bassus	4	6	7	4	2	4	27	66
Superius-Tenor & Altus-Bassus	2	2	3	4	2	1	14	34
ΣΥΝΟΛΟ	6	8	10	8	4	5	41	100

Πίνακας 2. Συνδυασμοί επιμέρους ντουέτων.

Πρέπει πάντως να αναφερθεί, πως και τα 6 μοτέτα ως τετράφωνα είναι συντεθειμένα στην βάση της θεωρίας του Sancta Maria, δηλαδή ως μιμητική συμπλοκή υποδειγματικών ντουέτων στις πλείστες των περιπτώσεων διφώνων, υπάρχουν ωστόσο κάποια σημεία, όπου αυτός ο κανόνας ατονεί. Οι φω-

¹⁰² Ο.π., σ. 271.

νές τότε λειτουργούν ως ανεξάρτητες μονάδες (όχι μέρη ντουέτων) εντός τριφώνων ή τετραφώνων πλαισίων. Έτσι λοιπόν στο μοτέτο αρ. 2 έχουμε ένα τετράφωνο stretto στα μ. 14-19 καθώς κι ένα τρίφωνο στα μ. 52-54. Στο μοτέτο αρ. 3 τετράφωνο stretto στα μ. 31-35 και τρία τρίφωνα stretti στα μ. 60-62, 79-82 και 85-87. Επαναλαμβάνεται για να τονιστεί, πως στα stretti αυτά, οι φωνές λειτουργούν ως μονάδες εντός του τριφώνου ή τετραφώνου πλαισίου, αναλόγως την περίπτωση και όχι ως ζεύγη φωνών κατά τον Sancta Maria.

5.3 Μέγεθος και Μέτρο

Τα περισσότερα μοτέτα είναι γενικά μεσαίου μεγέθους ως προς το κείμενο, ενώ δεν λείπουν και τα μεγάλα, που για λόγους οικονομίας της εργασίας απεφεύχθησαν. Τα μοτέτα χωρίζονται σε επιμέρους μικρότερα τμήματα, με την χρήση πτώσεων όπως κατεδείχθη. Ωστόσο σε σημεία σημαντικής νοηματικής διαφοροποίησης του κειμένου δημιουργούνται επιπλέον τομές, με την αλλαγή του μέτρου από τετράσημο σε τρίσημο. Σε όλα τα υπό μελέτη μοτέτα ο Μουτόν χρησιμοποιεί *tempus imperfectum* με *prolatio minor*, κάτι συνηθισμένο στις αρχές του 16^{ου} αιώνας, όπου το τετράσημο μέτρο ήταν ο κανόνας, ενώ το τρίσημο πλέον ένα “βοηθητικό εξάρτημα”.¹⁰³ Σε πολλές περιπτώσεις ο Μουτόν χρησιμοποιεί τρίσημο μέτρο πριν από την κατάληξη κάποιου επιμέρους τμήματος, ενώ επιστρέφει σε τετράσημο ακριβώς λίγο πριν την ολοκλήρωση. Σε μια (1) περίπτωση μάλιστα ολοκληρώνει με τρίσημο μέτρο. Μελετώντας τον πίνακα του κεφαλαίου 5 βλέπουμε πως τα μοτέτα 1,3 και 6 μένουν από την αρχή ως το τέλος στο μέτρο των 4/2. Στο μοτέτο 2, έχουμε 3/2 στα μ. 62-69 μόνον, δηλαδή σε μόλις 8 από τα 87 μέτρα του, στο μοτέτο 4 στα μ. 68-74, σε μόλις 7 από τα 96 μέτρα του. Τέλος στο μοτέτο 5 έχουμε, όπως είδαμε πιο πάνω, την μορφή *αβγβ'β'*, στην οποία τα β και β' είναι σε τρίσημο μέτρο. Πρόκειται για ένα 7μετρο (μ. 37-43) που εμφανίζεται μια (1) φορά στην μέση και δύο (2) φορές στο τέλος του μοτέτου (μ. 65-72 και 72-79), ολοκληρώνοντάς το μάλιστα με μέτρο 3/2, κάτι που συμβαίνει μόνον σε αυτό από τα υπό μελέτη μοτέτα! Η χρήση του τρίσημου μέτρου στα μοτέτα 4 και 5 είναι μάλλον αναμενόμενη, αφού το μοτέτο 4 είναι το *prima pars* και το 5 το *secunda pars*. Αφού το *prima pars* τρέπεται στο τρίσημο μέτρο, δεν

¹⁰³ Ο.π., σ. 115.

μας ξενίζει που τρέπεται και το *secunda pars*. Απλώς στο *secunda pars* ο Μουτόν πάει λίγο μακρύτερα, ολοκληρώνοντας σε τρίσημο το μοτέτο και ουσιαστικά το ζεύγος μοτέτων. Γενικά πάντως δεν αναφέρονται¹⁰⁴ ρυθμικές επιπλοκές, αφού τηρείται ένας γαλήνιος ρυθμικός χαρακτήρας, κάτι που επιβεβαιώνεται και κατά την παρούσα μελέτη-ανάλυση.

5.4 Συνηχήσεις: ενδιάμεσες, τελική

Όπως είδαμε στο θεωρητικό μέρος, σε πολλές περιπτώσεις σε συνθέσεις της Αναγέννησης εμφανίζονται ‘περίεργα’ συνηχητικά μορφώματα, που δεν μπορούν να ερμηνευτούν με βάση την θεωρία της εποχής. Κυρίως πρόκειται για συνηχήσεις του τύπου ‘ii⁶’ λίγο πριν την πτώση στην αντι-προτελευταία συνήχηση (*ante-penultima*). Στις περιπτώσεις αυτές αναπτύχθηκε η φιλολογία περί φωνής αναφοράς, με την οποία κάθε μία από τις υπόλοιπες φωνές σχηματίζει χωριστά υποδειγματικό ντουέτο. Έτσι, αφού κάθε μία φωνή δημιουργεί σωστή αντίστιξη με την φωνή αναφοράς, γίνεται το σύνολο δεκτό, ακόμα και αν δημιουργούνται ‘προχωρημένα’ και μη αποδεκτά συνηχητικά ή και ‘συγχορδιακά’ μορφώματα. Τέτοιες περιπτώσεις όμως στον Μουτόν δεν συναντώνται. Ο Μουτόν εμφανίζεται εξαιρετικά προσεκτικός στην *ante-penultima*. Δεν δημιουργεί τέτοια μορφώματα. Η κίνηση των φωνών είναι τέτοια, αλλά και η κατακόρυφη συνιστώσα είναι τόσο προσεγμένη, που δεν καταφέρνει κανείς να αλιεύσει συνηχητική ‘παρέκκλιση’ όπως οι προαναφερόμενες.

Σημειώνεται στο *Celeste Beneficium* (Μοτέτο 1), στο μ. 34, μια περίπτωση σχηματιζόμενης 4^{ης}, όπου ακούγεται μόνο το δίφωνο μεταξύ *tenor* και *altus*, το οποίο δεν ‘σώζεται’ από τον *bassus* με κάποια 3^η ή 5^η κάτω από τον *tenor*. Όπως αναφέρεται και στο κείμενο των αναλύσεων των μοτέτων, ίσως ο λόγος να είναι θεολογικός, ίσως ο συνθέτης να θέλει, επειδή το νόημα δηλώνει κάτι υπερφυσικό, κάτι αφύσικο, να αναγκάζεται ή να επιλέγει ο Μουτόν, να σχηματίσει μια συνήχηση αφύσικη, μη ανεκτή. Η επόμενη περίπτωση βρίσκεται στο *Adiutorium nostrum* στα μ. 63, 65, 67, 69. Σχηματίζεται στον 2^ο χρόνο του τρισήμου μέτρου μια 5^η ελαττωμένη και στις τέσσερις (4) περιπτώσεις σε *bicinium* πάντα. Η 5^η ελαττωμένη αυτή αφ’ ενός μεν δεν ‘σώζεται’ από κάποια χαμηλότερη φωνή (που θα τραγουδούσε π.χ. 6^η χαμηλότερα

¹⁰⁴ Ο.π.

από την κάτω φωνή), αφού έχουμε ντουέτο σε κάθε περίπτωση, αφ' ετέρου δε, δεν πρόκειται ούτε περί καθυστέρησης (που ασφαλώς δεν επιτρέπεται να λυθεί σε 4^η!), ούτε διαβατική είναι. Ενδεχομένως βέβαια να εντάσσεται σε κάποιο πλαίσιο αρμονικο-μελωδικών αλυσίδων, που συναντάται στα μ. 62-63, 64-65, 66-67 και 68-69 αντιστοίχως. Στην περίπτωση μάλιστα του μ. 69 έχουμε τετράφωνο πλαίσιο, όπου σχηματίζεται 5^η ελαττωμένη, τόσο μεταξύ bassus και tenor, όσο και μεταξύ bassus και altus. Altus και tenor πάντως βρίσκονται στην ίδια περιοχή, σε ταυτοφωνία μεταξύ τους. Άρα στην ουσία μιλάμε για το ίδιο διάστημα και όχι για διπλασιασμό του στην 8^η. Σε κάθε περίπτωση πάντως έχουμε μια 5^η ελαττωμένη, άνευ ικανοποιητικής ερμηνείας.

Μια τελευταία περίπτωση ασυνήθιστων συνηχήσεων έχουμε και στο μ. 40 του μοτέτου *O pulcherrima mulierum*. Επειδή το λα της superius είναι ασφαλώς καθυστέρηση, προκύπτει μια συνήχηση του τύπου σολ(#)-σι-ρε-φα με το σι στον bassus. Ασφαλώς μεν πρόκειται για περίπτωση συνηχήσεως του τύπου '6₅', αφού το σι βρίσκεται στον bassus. Δεν είναι όμως στην αναμενόμενη θέση πριν από την πτώση στην ante-penultima, όπως περιγράφεται στο αντίστοιχο κεφάλαιο, ούτε σχηματίζεται ή καλύτερα σχηματίζει μια συνήχηση του τύπου 'ii₅⁶' όπως αναχρονιστικά θα λέγαμε στις μέρες μας, θέλοντας να δώσουμε μια σύντομη ονομασία, να βάλουμε μια 'ταμπέλα'. Αντιθέτως σχηματίζει μια συνήχηση του τύπου 'vii₅⁶' αν πρέπει να την ονομάσουμε κάπως. Φωνή αναφοράς δεν αναγνωρίζεται. Αυτό το φα της altus δημιουργεί όλα τα προβλήματα. Ως καθυστέρηση επίσης δεν νοείται εκ του αποτελέσματος. Σε κάθε περίπτωση η αρχή του μ. 40 παραμένει ακατανόητη και θεωρητικά ανεξήγητη με αντιστικτικούς όρους. Με αρμονικούς ίσως, αλλά όχι με αντιστικτικούς.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι τελικές συνηχήσεις σε ενδιάμεσες (μείζονος σημασίας) αλλά και τελικές πτώσεις. Πιο συγκεκριμένα:

❖ στο *Celeste Beneficium* έχουμε τρεις (3) τετράφωνες μείζονος σημασίας πτώσεις, στα μ. 27, 84 και 93 (τέλος). Οι δύο (2) πρώτες έχουν συνήχηση $\hat{1}-\hat{3}$ ενώ η τελική $\hat{1}-\hat{5}$ μόνο. Πάντως οι δύο τελευταίες είναι στην ουσία η ίδια πτώση, αφού έχουμε την ίδια σχεδόν μουσική και τα ίδια λόγια. Ωστόσο η πτώση που οριστικοποιεί το τέλος είναι η τελευταία. Φαίνεται δηλαδή πως η επιλογή συγχορδίας με $\hat{5}$, αλλά χωρίς $\hat{3}$ λειτουργεί ως πιο δυνατή και οριστική, στην συνθετική επιλογή του Μουτόν.

- ❖ στο *secunda pars Adiutorium nostrum* έχουμε κι εδώ τρεις (3) τέτοιες πτώσεις, στα μ. 19, 74 και 87 (τέλος). Όλες εδώ είναι με $\hat{1}-\hat{5}$, χωρίς $\hat{3}$. Ενδεχομένως επειδή τα πρώτα δύο μοτέτα συνιστούν ζεύγος *prima pars-secunda pars*, το *secunda pars* να λειτουργεί ως καταληκτικό μέρος, ως κατακλείδα του ζεύγους και ίσως γι' αυτό εδώ όλες οι τετράφωνες πτώσεις στερούνται $\hat{3}$ αφού έχουν $\hat{5}$ στην τελική συνήχηση.
- ❖ στο *Beata Dei genitrix* έχουμε δύο (2) τέτοιες πτώσεις, στα μ. 39 και 107. Η πρώτη είναι με $\hat{1}-\hat{3}$ ενώ η τελική είναι με $\hat{1}-\hat{5}$, άνευ $\hat{3}$. Διαφαίνεται λοιπόν ένα μοτίβο, μια σαφής προτίμηση του Μουτόν όσον αφορά την τελική συνήχηση της τελικής πτώσης κάποιου μοτέτου με $\hat{1}-\hat{5}$, στερουμένης $\hat{3}$, όπως γενικά ισχύει εκείνην την εποχή. Μένει να διαπιστωθεί στην συνέχεια αν κάτι τέτοιο ισχύει συνολικά.
- ❖ στο *Amicus Dei Nicolaus* πραγματοποιούνται τέσσερις (4) τέτοιες πτώσεις. Τρεις (3) σε σολ και μία (1) σε ρε. Σε σολ στα μ. 49, 66 και 96, ενώ σε ρε στο μ. 75. Μια μικρή διαφοροποίηση καταγράφεται, αν αυτό σημαίνει κάτι, στην πτώση σε σολ του μ. 66, όπου έχουμε πλήρη συγχορδία με $\hat{1}-\hat{3}$ και $\hat{5}$, δηλαδή δύο σολ στις εξωτερικές φωνές, σι και ρε στις εσωτερικές. Φαίνεται πως κάτι θέλει να δηλώσει εκεί ο Μουτόν, διότι η *ultima* της πτώσεως αυτής αντί να διαρκέσει ένα μέτρο ως συνήθως, διαρκεί δύο (2)! Και αμέσως μετά αλλάζει το μέτρο σε 3/2. Βέβαια όπως καταγράφεται και πιο πάνω, στην συνέχεια επανέρχεται σε μέτρο 4/2 και καταλήγει. Οι υπόλοιπες πτώσεις πάντως καταλήγουν σε συνηχήσεις με $\hat{1}-\hat{5}$ μόνον, όπως και η τελευταία.
- ❖ στο *secunda pars Ad sacrum eius* σημειώνονται πτώσεις στα μ. 44, 72 και 79. Στο μ. 44 έχουμε συνήχηση με $\hat{1}-\hat{3}$, στο μ. 72 με $\hat{1}-\hat{5}$ ενώ στην τελική του μ. 79, φευ (!) έχουμε αντιστροφή των έως τώρα δεδομένων με $\hat{1}-\hat{3}$, άνευ $\hat{5}$. Αυτό είναι εντελώς πρωτόγνωρο. Και στα 4 προηγούμενα μοτέτα η συνήχηση της *ultima* της τελευταίας πτώσης είχε μόνον $\hat{1}-\hat{5}$. Αν υπήρχε $\hat{3}$ βρισκόταν σε κάποια εσωτερική, ενδιάμεση πτώση. Εδώ σημειώνεται το ακριβώς αντίθετο αλλά ίσως να παίζει ρόλο πως το μοτέτο αυτό είναι το *secunda pars* Τέτοια συμπεριφορά ωστόσο δεν είδαμε στο προηγούμενο ζεύγος *prima pars - secunda pars* Εκεί είχαμε την ακριβώς αντίθετη κατά-

σταση. Ενδέχεται ίσως ο Μουτόν σε ζεύγη μοτέτων να λειτουργεί αντιθετικά; Να επιλέγει μια συνήχηση στο τέλος του prima pars και την αντίθετη της στο τέλος του secunda pars; Προκειμένου να επιβεβαιωθεί ή να διαφευστεί κάτι τέτοιο απαιτείται περαιτέρω έρευνα, στο πλήρες corpus των μοτέτων του Μουτόν, που παραδίδονται σε ζεύγη.

- ❖ τέλος στο *O pulcherrima mulierum* έχουμε έξι (6) πτώσεις. Στο μ. 17 σε ντο με πλήρη συγχορδία $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$. Στο μ. 29 η πτώση γίνεται στο μι και καταλήγει κι εδώ σε πλήρη συγχορδία $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$. Στα μ. 40, 54 και 80 έχουμε τρεις (3) πτώσεις σε λα, όπου κι εδώ εμφανίζονται απολύτως πλήρεις συνηχήσεις! Και το ίδιο συμβαίνει με πλήρη συνήχηση στην τελική πτώση σε μι του μ. 94. Όλες οι πτώσεις εδώ, και οι έξι (6) έχουν στην ultima τους πλήρη συνήχηση με $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$! Είναι θέμα τρόπου; Δηλαδή Φρυγίου; Είναι θέμα κειμένου; Κι εδώ μάλλον χρειάζεται να μελετηθούν κι άλλα μοτέτα σε τρόπο από Μι.

Σε κάθε περίπτωση, η γλώσσα των αριθμών μας οδηγεί σε ξεκάθαρα συμπεράσματα, που αφορούν τόσο τα ποιοτικά, όσο και τα ποσοτικά χαρακτηριστικά σχετικά με τις συνηχήσεις της ultima. Αυτό μάλιστα συμβαίνει τόσο για το σύνολο των πτώσεων, όσο και για την τελευταία πτώση κάθε μοτέτου, κάτι που απεικονίζεται στον παρακάτω πίνακα.

ΤΙΤΛΟΣ ΜΟΤΕΤΟΥ		Celeste Beneficium (prima pars)	Adiutorium Nostrum (secunda pars)	Beata Dei genitrix	Amicus Dei Nicolaus (prima pars)	Ad sacrum eius (secunda pars)	O pulcherrima mulierum	Σύνολο	Ποσοστό (%)
4ΦΩΝΕΣ ΠΤΩΣΕΙΣ		3	3	2	4	3	6	21	100
ULTIMA με	$\hat{1}-\hat{3}$	2	0	1	0	1	0	4	19
	$\hat{1}-\hat{5}$	1	3	1	3	2	0	10	48
	$\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$	0	0	0	1	0	6	7	33
ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ULTIMA		$\hat{1}-\hat{5}$	$\hat{1}-\hat{5}$	$\hat{1}-\hat{5}$	$\hat{1}-\hat{5}$	$\hat{1}-\hat{3}$	$\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$	6	100
ΠΟΣΟΣΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΣ ULTIMA		4/6 (67 %)				1/6 (16,5 %)	1/6 (16,5 %)		

Πίνακας 3. Ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά των τελευταίων συνηχήσεων (ultima) στις τετράφωνες πτώσεις.

Πέραν των προηγουμένων παρατηρήσεων ως προς τις συνηχήσεις, αξίζει να ασχοληθεί κανείς με το θέμα της ύπαρξης ή μη ισοκρατών, καθώς και αρμονικών-μελωδικών αλυσίδων.

Σημεία ισοκράτη, ειδικά πριν από την πτώση, αναφέρονται ως κοινό χαρακτηριστικό στην μουσική του Μουτόν, όπως και η χρήση συνηχήσεων του τύπου ‘ $\overset{6}{3}$ ’, κυρίως μάλιστα σε γραφή με περάσματα “ομοφωνικά-συγχορδιακά” της μορφής «φθόγγος έναντι φθόγγου». ¹⁰⁵ Κάτι τέτοιο ωστόσο, δεν συναντάται κατά την παρούσα ανάλυση, τουλάχιστον στο θέμα των ισοκρατών. Ενδεχομένως η επιλογή των μοτέτων να μην ήταν η ενδεδειγμένη και να απαιτείται περαιτέρω έρευνα σε μεγαλύτερο δείγμα.

Έτσι κατά την μελέτη-ανάλυση των 6 προαναφερθέντων μοτέτων συναντώνται δύο (2) μόνον περιπτώσεις ισοκρατών, σε πολύ τοπικό επίπεδο και όχι με την έννοια του ισοκράτη κάποιου φθόγγου στήριξης, δηλαδή του finalis ή της *repercussa*, ή κάποιον φθόγγο προετοιμασίας της επερχομένης πτώσεως, όπως αναφέρει η Shine. Στο μοτέτο 2 για παράδειγμα, δηλαδή στο *Adiutorium nostrum* (σε Φα), στο μ. 59 πραγματοποιείται μια πτώση, που μοιάζει να αποφεύγεται λόγω της κίνησης της *altus*. Στο σημείο αυτό ακριβώς και στα μέτρα 59-60-61 η *superius* τραγουδά ένα τεράστιο σε χρονική διάρκεια, και επεκτεινόμενο έτι περαιτέρω με κορώνα, φα, εν είδει ισοκράτη. Φαίνεται πως ο Μουτόν στο σημείο αυτό θέλει να υποβαθμίσει την πτώση του μ. 59 και ταυτοχρόνως να επαναλάβει το θέμα α^{-1} στην *altus* ταυτοχρόνως. Θέλει όμως να δώσει και μια αίσθηση τέλους. Έτσι επί του ισοκράτη αυτού ‘στήνει’ μια ‘πλάγια’ πτώση τριών και πλέον (με την κορώνα) μέτρων. Στην άμεση συνέχεια, όπως έχει περιγραφεί και στις αναλύσεις, αλλάζει μέτρο παρεμβάλλοντας ένα οκτάμετρο. Το 8μετρο αυτό είναι στην ουσία ένα δίμετρο το οποίο επαναλαμβάνεται 4 φορές. Το δίμετρο αυτό λειτουργεί ως πυρήνας και είναι στην ουσία το μοτίβο ε, που παρουσιάζεται από μια φωνή και με διαφορά φάσης ενός μισού στο διάστημα ψάλλεται μια 5^{η} χαμηλότερα από μιαν άλλη φωνή. Αυτό συνιστά ένα πολύ πυκνό *stretto*. Στην βάση αυτή φαίνεται σαν να δημιουργείται μια μελωδική άρα και συνηχητική αλυσίδα. Ίσως και υπό την έννοια της αλυσίδας, να επιτρέπεται η ύπαρξη της $5^{\eta\varsigma}$ ελαττωμένης ¹⁰⁶ στον 2^ο χρόνο του 2^{ου} μέτρου του διμέτρου (του πυρήνα δηλαδή του 8μέτρου). Αυτό συμβαίνει τελικά 4 φορές, και παράγει το εν λόγω 8μετρο. Στην συνέχεια το μοτέτο επανέρχεται στο αρχικό μέτρο των 4/2 και συνεχίζεται κανονικά....

¹⁰⁵ Ο.π., σ. 332-334.

¹⁰⁶ Σε δίφωνο πάντοτε πλαίσιο, που δεν προκύπτει από καθυστέρηση, δεν ‘λύνεται’ σε 4η, αφού δεν θα μπορούσε, και δεν υπάρχει κάποια χαμηλότερη φωνή, που θα ‘έσωζε’ το συνηχητικό μόρφωμα καθιστώντας το συμβατό προς τους κανόνες.

Στο μοτέτο *Amicus Dei Nicolaus* και στα μ. 34-35-36 η *superius* τραγουδά ένα τεράστιο λα, επί της συλλαβής -la της λέξης *insula*. Ίσως να πρόκειται για μια ακόμη περίπτωση μικρού ισοκράτη, που πάντως δεν λειτουργεί ούτε στο πλαίσιο μιας ‘πλάγιας’ πτώσης, όπως στην αμέσως προηγούμενη περίπτωση.

Στο δε τελευταίο μοτέτο *O pulcherrima mulierum* υπάρχει μια υποψία ισοκράτη στα μ. 29-30-31. Ωστόσο, εφ’ όσον οι τρεις (3) φωνές μένουν επί του φθόγγου της *ultima* επί 2,5 μέτρα και περαιτέρω (λόγω της κορώνας) και ο *tenor* κινείται ποικίλλοντας την συνήχηση, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ισοκράτη, αλλά για μια παρατεταμένη στον χρόνο συνήχηση, που επιδέχεται κι έναν καλλωπισμό, ένα ποίκιλμα, στο τελείωμα κάποιου νοήματος. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στα μ. 40-41-42-43 και από την *superius*. Είναι η άλλη περίπτωση ‘πλάγιας’ πτώσης που προσαρτάται στην ολοκληρωμένη πτώση, που μόλις έχει πραγματοποιηθεί. Το ίδιο ισχύει και για τα μ. 94-95-96, όπου μετά την πτώση του τέλους, ακολουθεί και μια μικρή καταληκτική προέκταση, μια ‘πλάγια’ πτώση. Μπορεί κανείς εκεί να μιλήσει για ισοκράτη τριών μέτρων στην *superius*; Μάλλον όχι.

Συμπερασματικά, εκ των ως ανωτέρω, εξάγεται, πως φαινόμενα αλυσίδων, δεν παρατηρούνται στο έργο του Μουτόν, σε τέτοια συχνότητα και μέγεθος, ώστε να συνιστούν εργαλεία του ύφους της μουσικής του, πλην σποραδικών, τοπικών εμφανίσεων, άνευ περαιτέρω αξίας αναφοράς. Ίσως μόνο κάποιοι μικροί ισοκράτες σε περιπτώσεις ‘πλαγίων’ πτώσεων, μετά από μία προηγούμενη πτώση. Αυτό καταγράφεται 3 φορές σε 6 μοτέτα, ωστόσο 2 φορές στο τελευταίο. Ίσως να έχει σχέση με τον τρόπο (Mi), ίσως με το νόημα. Ενδεχομένως χρειάζεται περαιτέρω έρευνα, όπως και υπαινιχθήκαμε και πριν για μοτέτα σε τρόπο από Mi.

Ως προς το θέμα των συνηχίσεων του τύπου ‘ $\frac{6}{3}$ ’, εμφανίζονται σε κάποια σημεία κάποιες λιγοστές περιπτώσεις *fauxbourdon*. Συγκεκριμένα στο μοτέτο 2 έχουμε μια σειρά τέτοιων συνηχίσεων στα μ. 12-13. Τέτοια περίπτωση, όχι τόσο πυκνή συναντάμε και στο μοτέτο 5, στα μ. 58-59-60-61. Τέλος, στο μοτέτο 6 συναντάμε μια περίπτωση διφώνου μελωδικού κατεβάσματος, που σχηματίζει έξι (6) διαστήματα 6^{75} στα μ. 76-77 μεταξύ *bassus* και *altus*, ωστόσο πρόκειται για συνήχηση απλών διαστημάτων 6ης μόνον, χωρίς την 3η (όχι ‘ $\frac{6}{3}$ ’ δηλαδή). Δεν πρόκειται για κάποιο *fauxbourdon*, απλά για μια δίφω-

νη κατιούσα κίνηση σε 6^{es} παράλληλες, που μάλιστα οδηγούνται και σε δίφωνα πτώση.

5.5 Μελωδική ροή και διαστήματα

Σημειώνεται η ρέουσα και λεία μελωδική γραμμή, ως ένα εξαιρετικά αξιοπρόσεκτο χαρακτηριστικό της μουσικής του Μουτόν, κάτι που αναφέρει ακόμα και ο ίδιος ο Glareanus. Ακόμα και οι γραμμές του bassus επιδεικνύουν αυτό το χαρακτηριστικό στον μέγιστο βαθμό. Το συγκεκριμένο στοιχείο παρατηρείται εξίσου και στον Palestrina, που όμως έπεται χρονικά, συνεπώς πρωτοσυναντάται στον Μουτόν.¹⁰⁷ Η παρουσία μελωδικών διαστημάτων 3^{ης} μικρής και μεγάλης, οι καθαρές 4^{es} και 5^{es} είναι τυπικές στον Μουτόν. Στην χρήση όμως 6^{ης} μικρής είναι πιο συντηρητικός σε σχέση με τον Palestrina, αφού σπάνια περνά το διάστημα της 5^{ης} καθαρής όπως ισχυρίζεται η Shine. Πράγματι, κατά την μελέτη των 6 μοτέτων, ούτε μία περίπτωση διαστήματος 6^{ης} δεν ανιχνεύτηκε, όπως φυσικά και καμμία περίπτωση 7^{ης} (εντελώς αναμενόμενο για την 7^η ως μελωδικό διάστημα). Αντιθέτως ανιχνεύτηκαν 4 περιπτώσεις ανιόντος διαστήματος 8^{ης} στην ροή της μελωδίας, χωρίς να μεσολαβεί κάποια παύση. Συγκεκριμένα στο μοτέτο 1 στο μ. 24 στον tenor και στο μ. 43 στον bassus, στο μοτέτο 2 στην μετάβαση από το μ. 23 στο μ. 24 στον tenor και τέλος στο μοτέτο 3 στο μ. 78 στην superius. Το κατιόν διάστημα 8^{ης} εμφανίζεται στον bassus πολλές φορές καθώς και άπαξ στην altus, στο μοτέτο 3, στο μ. 10. Διάστημα 6^{ης} σχηματίζεται πλειστάκις ως σύνθεση ανιόντος διαστήματος 5^{ης} που ακολουθείται από ανιόν διάστημα 2^{ας}. Συνεπώς η 6^η προκύπτει και στα 6 μοτέτα με ενδιάμεσο φθόγγο και ποτέ αυτούσια.

5.6 Μουσική και κείμενο

Πέραν των διαστημάτων, ενώ γενικώς παρατηρείται μια τάση οι τονιζόμενες λέξεις, καθώς και αυτές που έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα ως προς το νόημα, να μελοποιούνται από τους συνθέτες σε πιο υψηλούς (τονικά) φθόγγους, αυτό ωστόσο δεν παρατηρείται στον Μουτόν, ενώ σε κάποιες λέξεις φαίνεται να υπάρχουν φαινόμενα παρατονισμών. Πέραν όμως της μελοποίησης, που δεν έχει τις τονισμένες συλλαβές στα υψηλότερα σημεία της μελωδικής γραμμής, παρατηρούνται σημεία εικονικού παρατονισμού, κυρίως όταν

¹⁰⁷ Ο.π., σ. 258 κι επεξήγ.

υπάρχει επανάληψη μικρών φράσεων στην τεχνική της αντιφωνίας κατά ζεύγη φωνών. Οι σύγχρονες μεταγραφές δίνουν την οπτική εντύπωση κάποιου παρατονισμού, που στην πραγματικότητα δεν υπάρχει. Π.χ. στο μοτέτο αρ. 1, στα μέτρα 59-94, η μουσική επαναλαμβάνει το ίδιο κείμενο 4 φορές, άλλοτε εκκινώντας την μουσική φράση από την αρχή και άλλοτε από την μέση του μέτρου.

Επιπλέον, συναντάμε σε μέρη ανόδου της μελωδίας το “μελωδικό τόξο”, να ξεκινά με τα μεγάλα διαστήματα πρώτα και στη συνέχεια τα μικρότερα, ενώ αντιθέτως στα μέρη μελωδικής καθόδου να προηγούνται χρονικά τα μικρά και να έπονται τα μεγάλα διαστήματα.¹⁰⁸ Και πράγματι αυτές οι παρατηρήσεις καταγράφονται σε πλείστα παραδείγματα και στα 6 μοτέτα υπό μελέτη.

Σε αντίθεση με πολλούς συνθέτες της εποχής πάντως, ο Μουτόν δεν δημιουργεί μια τρόπον τινά «φωνητική ενορχήστρωση»,¹⁰⁹ ως μέσον ‘υπογράμμισης’ ή ‘χρωματισμού’ των κειμένων, αλλά προτιμά να μείνει πιστός στις αρχές της ισορροπίας και της αναλογίας,¹¹⁰ του μέτρου (με την αρχαιοελληνική έννοια, του «μέτρον άριστον» δηλαδή).

5.7 Πολυφωνική μεταχείριση, διαστήματα μιμήσεων

Από πλευράς πολυφωνικών τεχνικών, η κληρονομιά του Μουτόν είναι μεγάλη και κυρίως αυτή που έρχεται απ’ ευθείας από τον Josquin. Η μίμηση,¹¹¹ η τεχνική της δημιουργίας ζευγών φωνών υπάρχει και στον Μουτόν, αλλά με πολύ πιο μετρημένο και εκλεπτυσμένο τρόπο, που δείχνει μια αφεγάδιαστη ηρεμία και χαρακτηριστική απλότητα, εν συγκρίσει προς την τολμηρή πολυφωνία του Josquin. Στα πιο επιδέξια συντεθειμένα μοτέτα του, ο Μουτόν κατασκευάζει κατοπτρικούς κανόνες ή κάποια ζεύγη φωνών σε μορφή κανόνα, οπότε μέσω των ζευγών χρησιμοποιεί το εφέ της αντιφωνίας με την επιπλέον χρήση αλυσίδων όπως αναφέρεται στην βιβλιογραφία. Στα 6 μοτέτα όμως

¹⁰⁸ Ο.π., σ. 264.

¹⁰⁹ Ο.π.

¹¹⁰ Ο.π.

¹¹¹ Στην ουσία η τεχνική που παρατηρείται στην Έκθεση μιας Φούγκας, ό.π., σ. 267. Ο Μουτόν χρησιμοποιεί μίμηση τόσο απλή (χρήση ενός μοτίβου εντός του bicinium), όσο και ζευγαρωτή (χρήση δύο διαφορετικών μοτίβων στο bicinium, ένα σε κάθε φωνή, το οποίο μιμείται αργότερα το bicinium των άλλων φωνών), πολύ κοινή στον Μουτόν, οι δε απαντήσεις είναι πάντοτε πραγματικές και μόνο κατ’ εξαιρέσιν τονικές. Θα γίνει περαιτέρω αναφορά παρακάτω.

που μελετήθηκαν, φαινόμενα αλυσίδων δεν παρατηρήθηκαν πλην μίας ίσως περιπτώσεως που αναφέρεται πιο πάνω, στο μοτέτο 2, στα μ. 65-69.

Πέραν της αξιοποίησης της τεχνικής του κανόνος, στον Μουτόν συναντώνται και οι τεχνικές της παραλλαγής, της παράφρασης, του *cantus firmus* (*cantus prius factus*) και τέλος της “συγχορδιακής” ή συνηχητικής σύνθεσης σε “ομοφωνικά τμήματα”, όπου η κατασκευή εξελίσσεται στην κυριολεξία με φθόγγο έναντι φθόγγου.¹¹² Τέτοιες περιπτώσεις όπως η τελευταία συναντώνται στο μοτέτο 2 μ. 70-74, στο μοτέτο 5 μ. 37-44 και μ. 65-79 (τέλος), καθώς και στο μοτέτο 6 μ. 85-96 (τέλος) κι έχουν ήδη αναφερθεί διεξοδικά.

Οι μιμήσεις γίνονται σε συγκεκριμένα διαστήματα και κυρίως στην ταυτοφωνία, στην 8^η, στην 5^η και λιγότερο συχνά στην 4^η.¹¹³ Ωστόσο η μίμηση στην 4^η φαίνεται να είναι αρκετά συνηθισμένη και να μη προκαλεί κανένα πρόβλημα στον Μουτόν, όπως φαίνεται στις αναλύσεις. Επιπλέον, στο μοτέτο 3 στα μ. 19-20 έχουμε μίμηση στην ανιούσα 3^η και στα μ. 23-24 ξανά μίμηση στην 3^η, την στιγμή που το δεύτερο ντουέτο μιμείται το σύνολο του πρώτου ντουέτου στην 6^η χαμηλότερα! Δηλαδή εσωτερική μίμηση 3^η5^η ανιούσας εντός του ντουέτου και (‘εξωτερική’) μίμηση από το δεύτερο ντουέτο στην 6^η χαμηλότερα! Στο δε μοτέτο 4, φαίνεται, σαν την αρχική μίμηση στην 5^η χαμηλότερα των μ. 35-37, να ακολουθεί μίμηση στην 2^α ανιούσα κι αμέσως και άλλη όμοια (στην 2^α) στα μ. 37-41... Εκεί υπάρχει ένα ιδιαίτερο πλέγμα μιμήσεων, που μπορεί να ιδωθεί ποικιλοτρόπως και αναλύεται διεξοδικά στο κεφάλαιο των αναλύσεων των μοτέτων.

Πέραν της απλής, υπάρχει όμως και η μίμηση κατά ζεύγη φωνών, η οποία αναφέρεται και από τον Sancta Maria πιο πάνω. Για το θέμα του ζεύγους φωνών στην μίμηση καταγράφονται δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη ένα (1) μόνο θέμα εκτίθεται αρχικά από ένα ζευγάρι φωνών σε μορφή κανόνος και το όλον επαναλαμβάνεται σε μίμηση από το άλλο ζευγάρι. Στην δεύτερη περίπτωση έχουμε ένα ζεύγος θεμάτων, που παρουσιάζεται ταυτοχρόνως από το πρώτο ντουέτο φωνών, το οποίο υφίσταται μίμηση κανονικά, αφού επαναλαμβάνονται και τα δύο θέματα από το άλλο ντουέτο φωνών στην συνέχεια. Η πρώτη περίπτωση βεβαίως συναντάται στις πλείστες των περιπτώσεων, σε σχέση με την δεύτερη. Σε κάθε περίπτωση πάντως είτε του ενός, είτε των

¹¹² Ο.π., σ. 267.

¹¹³ Ο.π., σ. 268.

δύο θεμάτων, το δεύτερο ζευγάρι (ντουέτο) φωνών μιμείται το πρώτο, που προηγείται χρονικά.¹¹⁴

Σε κάποια μοτέτα παρατηρείται πως το θέμα (ή τα θέματα) ολοκληρώνεται στο πρώτο ζευγάρι φωνών και αμέσως έπεται η μίμηση από το επόμενο ζεύγος, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το δεύτερο ντουέτο, δεν περιμένει την ολοκλήρωση του θέματος (ή των θεμάτων) από το πρώτο ντουέτο, αλλά εισάγεται με μικρή χρονική υστέρηση ως προς το πρώτο, υπό την μορφή *stretto* (κανόνος). Εδώ στην ουσία εισάγεται ξανά η προβληματική και η περιπλοκότητα του *Sancta Maria*. Πράγματι, σε πολλές περιπτώσεις ολοκληρώνεται πλήρως η μίμηση στο πρώτο ζεύγος φωνών, που συνιστούν και ντουέτο, με κάποια πτώση. Άλλοτε ολοκληρώνεται η πτώση και σε επικάλυψη εισάγεται το επόμενο ζεύγος (ντουέτο) και μάλιστα κατά περιπτώσεις είτε 1) εισάγεται η πρώτη φωνή του δευτέρου ντουέτου στις προβλεπόμενες θέσεις X-1, X, Y ή Z (πάντα κατά τον *Sancta Maria*) είτε 2) σε άλλες περιπτώσεις εισάγεται η πρώτη φωνή του δευτέρου ντουέτου αρκετά νωρίτερα από την πτώση, ώστε να συμπέσει με την πτώση, σε κάποια από τις προαναφερθείσες θέσεις, η είσοδος της δεύτερης φωνής του δευτέρου ντουέτου. Υπάρχουν πάντως και περιπτώσεις, όπου οι φωνές του δευτέρου ντουέτου εισάγονται υπό μορφή κανόνος, με την προβλεπόμενη χρονική υστέρηση, χωρίς όμως το προηγούμενο ντουέτο να καταλήγει σε κάποια πτώση, αλλά να συνεχίζει λίγο ακόμα και σιγά-σιγά να αποσύρεται από την δράση, αφήνοντας χώρο στο δεύτερο ντουέτο να εκτεθεί και να αναπτυχθεί στον χρόνο. Σε κάποιες λίγες περιπτώσεις τέλος, αφού ολοκληρωθεί το πρώτο ντουέτο ξεκινά και το δεύτερο χωρίς όμως την χρήση της τεχνικής της επικάλυψης, σε απλή παράταξη. Ο ακόλουθος πίνακας περιγράφει ποσοτικά τα ως παραπάνω:

¹¹⁴ Ο.π., σ. 269-270.

ΣΥΜΠΛΟΚΗ ΝΤΟΥΕΤΩΝ	ΤΙΤΛΟΣ ΜΟΤΕΤΟΥ						Σύνολο	Ποσοστό (%)	
	Celeste Beneficium (prima pars)	Adiutorium Nostrum (secunda pars)	Beata Dei genitrix	Amicus Dei Nicolaus (prima pars)	Ad sacrum eius (secunda pars)	O pulcherrima mulierum			
ΣΤΗΝ ΠΤΩΣΗ	1	4	5	2	3	1	16	43	
ΧΩΡΙΣ ΠΤΩΣΗ	Το β' δίφωνο εισάγεται πριν τελειώσει το α' και συνηχούν για λίγα μέτρα	0	3	7	4	0	1	15	41
	Εμφάνιση ντουέτων σε παράταξη / διαδοχή	1	1	0	1	2	1	6	16
ΣΥΝΟΛΟ	2	8	12	7	5	3	37	100	

Πίνακας 4. Ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά συμπλοκής των επιμέρους ντουέτων.

5.8 Πραγματικές και τονικές απαντήσεις

Όπως αναφέρεται και στην αρχή της εργασίας, η επιλογή των προς ανάλυση μοτέτων έλαβε χώρα μεταξύ ενός συνόλου 32 μοτέτων, τα οποία υπάρχουν σε έντυπη μορφή, ελλείπει του μιας έκδοσης απάντων των μοτέτων του Μουτόν. Βεβαίως η Shine έχοντας καταγράψει και μελετήσει το σύνολο των μοτέτων του Μουτόν στο διδακτορικό της, ισχυρίζεται, πως οι απαντήσεις των μοτίβων από φωνή σε φωνή είναι πραγματικές, ωστόσο υπάρχουν και τονικές, αλλά σποραδικά. Όταν μάλιστα συμβαίνει, αυτό γίνεται προκειμένου να μπορέσει ο Μουτόν να διαχειριστεί το θέμα των μιμήσεων εντός του τρόπου, στον οποίο 'γράφει'.¹¹⁵ Ρίχνοντας μια πρώτη ματιά, προκειμένου να γίνει η επιλογή των μοτέτων προς ανάλυση, από τα 32 μοτέτα, σε μόλις 2 εντοπίστηκαν τονικές απαντήσεις, ενώ στα υπόλοιπα 30 πραγματικές. Όπως φαίνεται και στο παράρτημα, πρόκειται για τα *Non nobis Domine* (1510) σε τρόπο από Φα και το *Exalta Regina Galliae* (1515) σε τρόπο από Λα. Πρόκειται για δύο πολύ σημαντικά μοτέτα, που έχουν αναφερθεί ήδη στο ιστορικό μέρος, φαίνεται δε να δικαιώνουν τον παραπάνω ισχυρισμό της Shine. Ο Schubert¹¹⁶ υποστηρίζει, πως το φαινόμενο των τονικών απαντήσεων δεν εμ-

¹¹⁵ Ό.π., σ. 271.

¹¹⁶ Peter Schubert, "Recombinant Melody: Ten Things to Love About Willaert's Music", *Current musicology*, Vol 75 (2003), σ. 91-113: 98.

φανίζεται σχεδόν ποτέ στον Josquin. Αρχίζει ωστόσο να εμφανίζεται από την δεκαετία του 1530 στον Willaert. Είναι συνεπώς εξαιρετικά σημαντικό το γεγονός, πως καταγράφονται στον Μουτόν τουλάχιστον 2 περιπτώσεις με τονική απάντηση, η μία ήδη από το 1510 ενώ η άλλη από το 1515, την στιγμή που η *Inganno risposta* όπως χαρακτηριστικά ονομάζεται, αποδίδεται στον πρώιμο Willaert, καθώς και στο έργο του Jachet de Mantua αρκετά αργότερα, τουλάχιστον 15 χρόνια!¹¹⁷ Το φαινόμενο περιγράφεται κατά σειρά από τον Tinctoris (1495), τον Zarlino (1558) και τον Artusi (1603).¹¹⁸ Αναφέρεται ως ο τύπος της μίμησης, κατά τον οποίο μέσω εναλλαγής των εξαχόρδων, τα ονόματα των φθόγγων παρέμεναν ίδια, χωρίς ωστόσο να παραμένουν και οι μελωδίες. Το φαινόμενο γίνεται καθολικά γνωστό αρκετά αργότερα, κατά την αλλαγή από τον 16^ο στον 17^ο αιώνα, ωστόσο την πιο πλήρη περιγραφή δίνει ο μαθητής του Willaert, Zarlino στο *Institutione Harmoniche* (1558). Σημειώνεται-καταγράφεται λοιπόν στο έργο του Μουτόν, πέραν των άλλων φαινομένων και αυτό, της τονικής απάντησης έστω και σε ελαχίστη έκταση.

¹¹⁷ Ό.π.

¹¹⁸ Ό.π., σ. 91-92.

6. Συμπεράσματα

- ❖ Ο Μουτόν καταφεύγει σε πτώση ή αποφυγή πτώσης κάθε περίπου 7 ($\approx 6,7$) μέτρα περίπου, ενώ χρησιμοποιεί γύρω στα 6 (6,333) διαφορετικά μελωδικά μοτίβα σε κάθε μοτέτο που συνθέτει κατά μέσο όρο.
- ❖ Για τις πτώσεις του επιλέγει σε συντριπτικό βαθμό δεσπόζοντες φθόγγους του κάθε τρόπου. Όταν μάλιστα αποφασίζει να προβεί σε αποφυγή πτώσης, αυτό συνήθως συμβαίνει σε μη δεσπόζοντα φθόγγο του εκάστοτε τρόπου, δείχνοντας ξεκάθαρα πως δεν έπρεπε να ολοκληρωθεί πτώση εκεί, και γι' αυτό απεφεύχθη.
- ❖ Σε μικρό ποσοστό ($5/80 = 6,25\%$) χρησιμοποιεί την καλλωπισμένη εκδοχή της *clausula cantizans*, την αναφερόμενη ως 'πτώση' Landini.
- ❖ Στον τρόπο σε Mi, φαίνεται να λειτουργεί ελαφρώς διαφορετικά, χρησιμοποιώντας 'πτώση' Landini σε 3 περιπτώσεις (από τις συνολικά 5 που εμφανίζεται στα υπό μελέτη μοτέτα). Επίσης καταλήγει όλες τις 4φωνες πτώσεις στην *ultima* με πλήρη συνήχηση ($\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$), κάτι που δεν συναντάται πουθενά αλλού. Καταγράφεται μόνο μία (1) περίπτωση πλήρους *ultima* ($\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$) σε ένα μόνο άλλο μοτέτο, την στιγμή που όλες οι υπόλοιπες *ultimate* είναι ελλειπείς, δηλαδή αποτελούνται από $\hat{1}-\hat{3}$ ή $\hat{1}-\hat{5}$.
- ❖ Ως προς τον τρόπο σύνθεσης 4φώνων μοτέτων, τα μοτέτα του εντάσσονται πλήρως στην θεωρία που περιγράφεται από τον Sancta Maria και τους λοιπούς Ισπανούς θεωρητικούς του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνας (de Montanos και Cerone). Χρησιμοποιεί ως πυρήνα ένα (τις περισσότερες φορές) ή δύο μελωδικά μοτίβα, σε ένα δίφωνο υποδειγματικό πλαίσιο (ντουέτο), το οποίο μιμείται το ντουέτο των φωνών που δεν συμμετείχαν αρχικά. Προτιμά δε σε αναλογία 2:1 τον συνδυασμό S-A & T-B σε σχέση με τον S-T & A-B. Όταν ο Μουτόν δεν συνθέτει ως άνω (μίμηση ντουέτων), επιλέγει είτε την τεχνική των *stretti*, είτε καταφεύγει στην χρήση κάποιας φωνής που οποία μιμείται κάτι προηγηθέν, με τις υπόλοιπες σε ελεύθερη αντίστιξη, είτε ακόμα κατασκευάζει 'κάθετα' ομοφωνικά τμήματα, ή τέλος αξιοποιεί την τεχνική της ηχούς μεταξύ των ντουέτων. Στο τέλος των μοτέτων συνηθίζει να μελοποιεί την τελική νοηματική φράση περισσότερες από μία (1) φορές, ως μια κατακλείδα, συνήθως με βάση το ίδιο μελωδικό μοτίβο, το οποίο επεξεργάζεται αντιστιχτικά με διαφορετικό τρόπο.

- ❖ Τόσο οι εσωτερικές (εντός των ντουέτων) όσο και οι εξωτερικές (μεταξύ των ντουέτων) μιμήσεις πραγματοποιούνται κυρίως στην 1^η, 8^η, 5^η, λιγότερο στην 4^η ενώ υπάρχουν και εξαιρετικές περιπτώσεις στην 3^η ή και στην 2^α.
- ❖ Χρησιμοποιεί παντού *tempus imperfectum* με *prolatio minor*, κάτι συνηθισμένο στις αρχές του 16^{ου} αιώνας, όπου το τετράσημο μέτρο ήταν ο κανόνας, ενώ το τρίσημο πλέον ένα ‘βοηθητικό εξάρτημα’. Σε κάποιες περιπτώσεις και κυρίως σε ομοφωνικά μέρη αλλάζει σε 3/2 κι επανέρχεται πιο μετά σε 4/2, πλην μιας περιπτώσεως που ολοκληρώνει το μοτέτο σε τρίσημο μέτρο.
- ❖ Ενώ πολλοί συνθέτες της εποχής πηγαίνουν προς την πτώση, εμφανίζουν περίεργα συνηχητικά μορφώματα εκτός θεωρητικού πλαισίου κυρίως στην *ante-penultima*, ο Μουτόν είναι (πλην μίας περιπτώσεως) ιδιαίτερα προσεκτικός, μη κάνοντας χρήση τέτοιων ‘εξωτικών’ για την εποχή συνηχητικών στοιχείων.
- ❖ Δεν φαίνεται να κάνει χρήση ισοκρατών παρά μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις ‘πλαγίων’ πτώσεων.
- ❖ Στην *ultima* της τελευταίας πτώσης κάθε μοτέτου σε συντριπτικό βαθμό (67%) επιλέγει συνήχηση με $\hat{1}-\hat{5}$, χωρίς $\hat{3}$. Σε ποσοστό 16,5% συνήχηση $\hat{1}-\hat{3}$, χωρίς $\hat{5}$ και σε ίδιο ποσοστό με $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}$. Η τελευταία πλήρης συνήχηση πλην μίας φορές μόνο αλλού, εμφανίζεται ενδιάμεσα στις 4φωνες πτώσεις του μοτέτου σε Mi. Γενικώς πάντως ο Μουτόν φαίνεται να προτιμά την περίπτωση $\hat{1}-\hat{5}$ σε αναλογία 2,5:1 ως προς την $\hat{1}-\hat{3}$, στο σύνολο των τετραφώνων πτώσεων.
- ❖ Σε κάποια σημεία έχουμε χρήση της τεχνικής ‘⁶’, τύπου *fauxbourdon*, όχι τακτικά αλλά όχι και σπάνια.
- ❖ Οι μελωδίες έχουν κυρίως διαβατική κίνηση και άλματα μέχρι την 5^η. Επίσης κάποιες λίγες 8^{ες}. 7^η φυσικά δεν υπάρχει αλλά παραδόξως ούτε και 6^η.
- ❖ Συνήθως στο τελείωμα, επαναλαμβάνει την τελευταία νοηματική φράση δύο, τρεις ή και τέσσερις φορές, σε σημεία όπου αξιοποιείται μεταξύ ντουέτων η τεχνική της ηχούς αρχικά ενώ στην συνέχεια μπορεί να υπάρξει εξέλιξη προς ελεύθερα αντιστικτικά μέρη που οδηγούνται στην κορύφωση και την ολοκλήρωση του εκάστοτε μοτέτου.

- ❖ Στο σύνολό τους οι απαντήσεις των μελωδικών μοτίβων κατά την μίμηση είναι πραγματικές. Έχουν όμως ανιχνευθεί σε σύνολο 32 μοτέτων, 2 περιπτώσεις ‘τονικών’ απαντήσεων, του τύπου *Inganno risposta*, γεγονός μη αναμενόμενο, το οποίο φανερώνει μια πρωτοπορία, αφού πρόκειται για φαινόμενο των επομένων δεκαετιών του 16^{ου} αιώνας.

Εκ των παραπάνω εξάγεται πως ο Μουτόν ήταν ένας πολυτάλαντος συνθέτης, ικανός να κινείται μέσα στο πλαίσιο των τεχνικών και γενικών αρχών και συμβάσεων της εποχής του, κάνοντας όμως συχνά μνεία στο παρελθόν και στην παράδοση. Ταυτόχρονα ήταν αρκετά επινοητικός ώστε να παρουσιάζει στοιχεία και τεχνικές, που εμφανίζονται αργότερα κατά κόρον στην συνθετική πρακτική, αλλά και αρκετά ισχυρός, ώστε να διαμορφώσει ένα προσωπικό ύφος, που του έδωσε την αναγνώριση στην εποχή του τόσο από τους πάτρωνες Γάλλους βασιλείς, που τον πήραν στην δούλεψή τους, όσο και από τον Πάπα Λέοντα Ι΄, που εξετίμησε ιδιαιτέρως την μουσική αξία των συνθέσεών του. Πέραν τούτου ας μη ξεχνούμε, πως μαθητές του υπήρξαν σπουδαίοι συνθέτες όπως ο Willaert, και πιο μετά μαθητές μαθητών του οι Palestrina, di Lasso αλλά και θεωρητικοί όπως ο Zarlino. Κατέχει λοιπόν μια δεσπόζουσα θέση ως αυλικός συνθέτης των τελών του 15^{ου} αλλά κυρίως των δύο πρώτων δεκαετιών του 16^{ου} αιώνας και θα ήταν πολύ περισσότερο γνωστός στους κύκλους των μουσικών, μουσικολόγων αλλά και μουσικοφίλων αν δεν είχε την ατυχία να είναι σύγχρονος ή μάλλον κατά τι μεταγενέστερος του Josquin, που αναπόφευκτα τράβηξε τα φώτα της δημοσιότητας πάνω του.

Βιβλιογραφία

- Myrosław Antonowycz, “Criteria for the Determination of Authenticity. A Contribution to the Study of Melodic Style in the Works of Josquin”, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 28, No. 2 (1978), σ. 51-60.
- Stanley Boorman, “Josquin and His Influence”, *The Musical Times*, Vol. 112, No. 1542 (Aug., 1971), σ. 747-749.
- Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N. J. 1976.
- Howard Mayer Brown – Thomas G. MacCracken, λήμμα “Mouton, Jean”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σ. 239-251.
- Helen Bush, “The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists”, *The Musical Quarterly* Vol. 32/2, 1946: σ. 227-243.
- Anthony M. Cummings, “A Florentine Sacred Repertory from the Medici Restoration”, *Acta Musicologica*, Vol. 55, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1983), σ. 267-332.
- James Haar, *The Science and art of Renaissance music*, Princeton University Press, New Jersey 1998.
- Warren Earle Hultberg, *Sancta Maria’s libro llamado arte de tañer fantasia: a critical evaluation (volumes I and II)*, διδακτορική διατριβή, University of Southern California, 1964.
- Andrew C. Minor, *The Masses of Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1950.
- Andreas Ornithoparcus, *Micrologus*, John Dowland (μτφ.), [Thomas Snodham], London 1609.
- Jessie Ann Owens, *Composers at Work*, Oxford University Press, 1997
- Joshua Rifkin, “Jean Michel, Maistre Jhan and a Chorus of Beasts. Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts”, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 52, No. 1 (2002), σ. 67-102.
- Josephine Shine, *The Motets and Jean Mouton*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1953.
- Peter Schubert, “Hidden forms in Palestrina’s *First Book of Four-Voice Motets*”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 60 No. 3 (Fall 2007), σ. 483-556.

- Peter Schubert, “Recombinant Melody: Ten Things to Love About Willaert’s Music”, *Current musicology*, Vol 75 (2003), σ. 91-113.
- Elisabeth Schwind, *Kadenz und Kontrapunkt zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-N.Y. 2009.
- Peter Urquhart, “Remarks on some chansons by Jean Mouton, and related matters”, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 65, No. 1/2 (2015), σ. 37-65.
- Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Insitutioni Harmoniche*, 1558, Guy A. Marco και Claude V. Palisca (μτφ.), Yale University Press, New Haven and London 1976.
- Rob C. Wegman, “Isaac’s Signature”, *The Journal of Musicology*, Vol. 28, No. 1 (Winter 2011), σ. 9-33.
- Γιώργος Φιτσιώρης, «Αναγεννησιακές Μέθοδοι Σύνθεσης: Συγχορδιακή ή Διαστηματική Θεώρηση της Μουσικής;», στο: Κ. Τσούγκρας (επιμ.), *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 82-88.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. CELESTE BENEFICIUM

5

Superius
Ce- le- ste be- ne- fi- ci-

Altus
Ce- le- ste be- ne- fi- ci-

Tenor

Bassus

10

um in- tro- i- vit in An-

um in- tro- i- vit in An-

Ce-

15

nam

nam

Ce- le- ste be- ne- fi- ci-

le- ste be- ne- fi- ci-

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: in- tro- i- vit in An- um in- tro- i- vit in An- um in- tro- i- vit in An- um in- tro- i- vit in An- um. There are handwritten annotations: a '18' in the Alto staff and a '18' in the Bass staff. The music features a mix of quarter and eighth notes with some rests.

25

Musical score for measures 25-29. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: nam in- tro- i- vit in An- nam in- tro- i- vit in An- nam in- tro- i- vit in An- nam in- tro- i- vit in An-. There is a handwritten annotation '18' in the Bass staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

30

Musical score for measures 30-34. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: nam per quam no- bis na- ta est Ma- ri- a nam per quam no- bis na- ta est Ma- ri- a nam Ma- ri- a nam Ma- ri- a. There are handwritten annotations: '18' in the Alto staff, '18' in the Bass staff, and a sharp sign '(#)' in the Soprano staff. The music concludes with a final cadence.

3 CELESTE BENEFICIUM

35

Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go

40

Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go
 Ma- ri- a vir- go

Αποφύγι
 πτοχῆς

45

go o be- a- ta De-
 go o be- a- ta De-
 go o be- a- ta De-
 go o be- a- ta De-
 go o gra-

50

Musical score for measures 50-54. The score is in 8/8 time and features four staves. The lyrics are: o gra-ta ma-ter ma-tris (top staff), gra-ta ma-ter ma- (second staff), o gra- (third staff), and ta ma-ter ma-tris na- (bottom staff). There are red markings on the top and bottom staves and a green highlight on the second staff.

55

Musical score for measures 55-59. The score is in 8/8 time and features four staves. The lyrics are: na-ti pa-tris (top staff), tris na-ti pa- (second staff), tris na-ti pa- (third staff), and ti pa-tris (bottom staff). There are green highlights on the second and third staves.

60

Musical score for measures 60-64. The score is in 8/8 time and features four staves. The lyrics are: An-na An-na nos cum fi-li-a (top staff), An-na An-na nos cum fi-li-a (second staff), An-na Chri- sto (third staff), and An-na Chri- sto re- (bottom staff). There is a red marking on the top staff.

5 CELESTE BENEFICIUM

65

70

re- con- ci- li- a An- na An- na nos cum fi- li- a

con- ci- li- a An- na An- na nos cum fi- li- a

75

3)

sto re- con- ci- li- a An- na nos cum

Chri- sto re- con- ci- li- a An- na nos cum fi-

An- na nos cum

An- na nos cum

80

fi- li- a Chri- sto re- con- ci-

li- a Chri- sto re- con-

fi- li- a Chri- sto re- con- ci-

fi- li- a Chri- sto re- con- ci-

10 10 10 10 10 sto re- con- ci-

85

li- a An- na nos cum fi- li- a

ci- li- a An- na nos cum fi- li-

li- a An- na nos cum fi- li-

li- a An- na nos cum fi- li- a Chri-

90

Chri- sto re- con- ci- li- a.

a Chri- sto re- con- ci- li- a.

a Chri- sto re- con- ci- (!) li- a.

sto re- con- ci- li- a.

2. SECUNDA PARS: ADIUTORIUM NOSTRUM

5

Superius *α* *8 (n'a')*

Altus *α*

Tenor *α*

Bassus *α*

Ad- iu- to- ri- um no- strum in

Ad- iu- to- ri- um no- strum

Ad- iu- to- ri- um no- strum

Ad- iu- to-

10

no- mi- ne Do- mi- ni

in no- mi- ne Do-

in no- mi- ne Do- mi- ni

ri- um no- strum in no- mi-

15

σπέρτο *(4)* *(#)*

in no- mi- ne ni in no- mi- ne

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

ne 6 6 6 6 mi- ni in no- mi- ne

20

Handwritten notation: $\pi\tau\epsilon\zeta\eta$

Do- mi- ni
Do- mi- ni
ne Do- mi- ni
Do- mi- ni
quis non con- fi- te- bi-

25

Handwritten notation: $(\gamma'' \alpha \nu \alpha \delta \rho \alpha \mu \kappa \alpha \iota)$

tur ti- bi
o- rat
o- rat plo-
tur ti- bi

30

plo- rat et ex- o- rat
rat et ex- o- rat
rat plo-
o- rat plo-
o- rat plo-

3 SECUNDA PARS: ADIUTORIUM NOSTRUM

35

rat et ex-o-rat An-na ti-
rat et ex-o-rat An-na

40

ti-bi bi te o-ran-tes
ti-bi te o-ran-

45

fac ut de-pre-ca-mur
tes de-pre-ca-mur

50

ci- to ad- iu- ve- mur ad- iu- ve-
 fac ut ci- to ad- iu- ve-
 ad- iu-

55

mur per tu- am cle- men-
 mur per tu- am cle- men-
 per tu- am cle- men-
 ve- mur per tu- am cle- men-

60

ti- am per tu- am cle- men- ti-
 ti-
 ti-

5 SECUNDA PARS: ADIUTORIUM NOSTRUM

65

o Re-na-te o Re-

am o Re-na- tam

am tam be-a- te

am tam be-a- te

70

na-te tam be-a- te Lu-do-vi-cus cla-

be-a- te tam a- te Lu-do-vi-cus cla-

tam be-a- te Lu-do-vi-cus cla-

tam be-a- te Lu-do-vi-cus cla-

75

mat ad te au-di que-so vo- cem no-

mat ad te au- di que-so vo- cem no-

mat ad te

mat ad te

80

Musical score for measures 80-84. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The lyrics are: "stram au- di que- so vo- cem no- stram vo-". There are red markings on the piano accompaniment staves, including a bracket over the first two measures of the right hand and a bracket over the first two measures of the left hand. There are also some handwritten markings above the staves, including a bracket over the first measure of the soprano staff and a bracket over the first measure of the alto staff.

85

Musical score for measures 85-88. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The lyrics are: "que- so vo- cem no- stram. so vo- cem no- stram. cem no- stram.". There are red markings on the piano accompaniment staves, including a bracket over the first two measures of the right hand and a bracket over the first two measures of the left hand. There is a handwritten marking above the staves, including a bracket over the first measure of the soprano staff.

3. BEATA DEI GENITRIX

5

Superius
Be a- ta De- i ge- ni- trix Ma- ri-

Altus
Be a- ta De- i

Tenor

Bassus

10

ge- ni- trix Ma- ri- a Ma- ri-

Be a-

15

Be a- ta De- i

ta De- i ge- ni- trix Ma- ri-

Be a- ta De- i ge- ni- trix

20

Ma- ri- a vir- go per- pe-

25

per- pe- tu- Landini a vir- go per- pe- tu-

30

tu- a tem- plum Do- mi- ni sa- cra- ri- um spi- ri- tus tu- a sa- cra- ri- um spi- ri- tus san- tem-

3 BEATA DEI GENITRIX

35

san-cti tem-plum Do-mi-ni sa-cra-ri-um spi-
 sa-cra-ri-um(,) tem-plum Do-mi-ni sa-cra-ri-
 cti tem-plum Do-mi-ni sa-cra-ri-um spi-
 plum Do-mi-ni sa-cra-ri-um spi- *Leandini*

40

ri-tus san-cti
 um spi-ri-tus san-cti
 tus san-cti tu so-la
 ri-tus san-cti san-cti tu

45

tu so-la si-ne
 tu so-la si-ne ex- plo
 si-ne ex- plo
 so-la

50

ex- em- plo tu so- la si- ne

55

pla- cu- is- ti re- gi- na
si- ne ex- em- plo pla- cu- i-

60

re- gi- na Je- gi- na Je-
sti re- gi- na Je-

5 BEATA DEI GENITRIX

(#) 65

su Chri- sto
su Chri- sto
su Chri-
su Chri-

70

o- ra pro po- pu- lo in- ter- ve- ni
ra pro po- pu- lo
sto o- ra pro po- pu- lo o- ra pro po- pu-
sto o- ra pro po- pu- lo

75

pro cle- ro o- ra pro
in- ter- ve- ni pro cle-
lo in- ter- ve- ni pro cle-
in- ter- ve- ni pro cle-

80 (♯)

po- pu- lo in- ter- ve- ni pro cle- ro
ro in- ter- ve- ni pro cle- ro
ro in-
ro in- ter- ce-

85

in-
in- ter- ce-
ter- ce- de pro de- vo- to
de pro de- vo- to

90

ter- ce- de pro de- vo-
de pro de- vo- to
pro de- vo-
pro de- vo-

7 BEATA DEI GENITRIX

95

to fe- mi- ne- o se- xu
fe- mi- ne- o se- fe- mi- ne- o se-
to fe- mi- ne- o se- xu

This system contains measures 95 through 99. It features four staves: vocal line, alto line, tenor line, and bass line. The lyrics are: "to fe- mi- ne- o se- xu" (repeated in different parts). There are fermatas over the notes for "to" and "se-".

(#)

100

fe- mi- ne- o se- xu fe- mi- ne- o se-
xu fe- mi- ne- o se-
fe- mi- ne- o se- xu fe- mi- ne-

This system contains measures 100 through 104. It features four staves. The lyrics are: "fe- mi- ne- o se- xu fe- mi- ne- o se-". There are fermatas over the notes for "se-" and "xu".

fe- mi- ne- o se-
fe- mi- ne- o se-
o se- xu fe- mi- ne-

This system contains measures 105 through 109. It features four staves. The lyrics are: "fe- mi- ne- o se-". There are fermatas over the notes for "fe- mi- ne-".

105

(#)

o so- xu. xu. xu. xu.

4. AMICUS DEI NICOLAUS

5

Musical score for measures 1-5. The score is for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Superius: A- mi- cus; Tenor: A- mi- cus De- i Ni-; Bassus: (rest). The Superius part has a fermata over the final note. The Tenor part has a fermata over the final note. The Bassus part has a fermata over the final note.

10

Musical score for measures 6-10. The score is for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Superius: De- i Ni- co- laus; Altus: A- mi-; Tenor: co- laus Ni-; Bassus: A- mi- cus De- i. The Superius part has a fermata over the final note. The Altus part has a fermata over the final note. The Tenor part has a fermata over the final note. The Bassus part has a fermata over the final note.

15

Musical score for measures 11-15. The score is for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Superius: Ni-; Altus: cus De- i (♯) Ni-; Tenor: co- laus Ni-; Bassus: Ni-. The Superius part has a fermata over the final note. The Altus part has a fermata over the final note. The Tenor part has a fermata over the final note. The Bassus part has a fermata over the final note.

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: co- laus pon- ti- fi- ca- li. The music features various notes, rests, and accidentals. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a circled sharp symbol above the staff. A dynamic marking of *b* (piano) is present above the Alto staff in measure 24. The notes for 'pon-ti-fi-ca-li' in the Alto and Bass staves are highlighted in green.

25

Musical score for measures 25-29. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: co- laus pon- ti- fi- ca- li de- co- ra- tus in-. The music continues with various notes and rests. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a circled sharp symbol above the Alto staff in measure 28. A dynamic marking of *b* (piano) is present above the Alto staff in measure 25. The notes for 'pon-ti-fi-ca-li' in the Alto and Bass staves are highlighted in green.

30

Musical score for measures 30-34. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: de- co- ra- tus in- li de- co- ra- tus de- co- tus in-. The music continues with various notes and rests. The notes for 'de-co-ratus in-' in the Soprano and Bass staves are highlighted in green.

su- la om- ni- bus se a- ma-
ra- tus in- su- la om-
su- la om- ni- bus se a- ma- bi- lem
su- la om- ni- bus se a- ma-
10 10 10 10 10 10

bi- lem ex- hi-
ni- bus se a- ma- bi- lem ex- hi-
om- ni- bus se a- ma- bi- lem
bi- lem om- ni- bus
10 10

se a- ma- bi- lem ex- hi- bu-
bu-
bu-
se a- ma- bi- lem ex- hi- bu-

50

it it it qua- dam di- e quas- sa- ti nau- it qua- dam di- e quas- sa- ti nau-

55

60

qua- dam di- e quas- sa- ti nau- te qua- dam di- e quas- sa- ti nau- te te ce- pe- runt te

65

(#)

ce- pe- runt san- ctum vo- ca- re ce- pe- runt san- ctum vo- ca- re san- ctum vo- ca- re ce- pe- runt san- ctum vo- ca- re

5 AMICUS DEI NICOLAUS

70

glo-ri-o-se Ni-co-lae glo-ri-o-se Ni-co-lae Ni-co-lae Ni-co-lae

75

co-lae ad sa-lu-tis por-tum tra-he u-bi pax et

80

ad sa-lu-tis por-tum tra-he u-
 bi pax et glo-ri-a ad sa-lu-tis por-tum tra-
 u-bi pax et glo-ri-a ad sa-
 glo-ri-a ad sa-lu-

85

bi pax et glo-
 he u-bi pax et glo-
 lu-tis por-tum tra-he u-bi pax et glo-
 tis por-tum tra-he ad sa-lu-tis por-tum

90

95

ri-a u-bi pax et glo-ri-a
 ri-a u-bi pax et glo-ri-a
 ri-a u-bi pax et glo-ri-a
 tra-he u-bi pax et glo-ri-a

5. SECUNDA PARS: AD SACRUM EIUS

Superius
Altus
Tenor
Bassus

Ad sa- crum e- ius
Ad sa- crum e- ius tu- mu- lum

5

tu- mu- lum e- gri cur- runt
e- gri cur- runt et sa- nan-

10

et sa- nan- tur
Ad sa- crum e- ius tu-

15

e- ius tu- mu- lum e- gri cur- runt

mu- lum e- gri cur- runt et sa- nan-

20

ce- ci vi- dent

ce- ci vi-

et sa- nan- tur ce- ci vi-

tur ce- ci

25

sur- di au- di- unt

sur- di au- di- unt

sur- di au- di- unt

sur-

3 SECUNDA PARS: AD SACRUM EIUS

30

le-pro-si mun-dan-tur

di au-di-unt le-pro-si

di au-di-unt le-pro-si mun-dan-tur

35

(#) $\circ = \circ$ 40

dan-tur et de-bi-lis quis-que so-spes re-

et de-bi-lis quis-que so-spes re-

mun-dan-tur et de-bi-lis quis-que so-spes re-

et de-bi-lis quis-que so-spes re-

(#) $\circ = \circ$ 45

gre-di-tur er-go lau-

gre-di-tur er-go lau-

gre-di-tur er-go lau-

50

des Ni-co-la-o

er-go lau-

(#)

55

des Ni-co-la-o con-ci-nat hec

con-ci-nat hec con-

6 6 6 6 6 6

60

con-ci-nat hec con-

ci-o

(#) (b)

5 6 5 6 5

6 6 6 ci-o

5 SECUNDA PARS: AD SACRUM EIUS

(#) 65 =

ci- o et de- bi- lis quis- que so- spes re-

ci- o et de- bi- lis quis- que so- spes re-

et de- bi- lis quis- que so- spes re-

et de- bi- lis quis- que so- spes re-

70 (#) 75

gre- di- tur et de- bi- lis quis- que so- spes re-

gre- di- tur et de- bi- lis quis- que so- spes re-

gre- di- tur et de- bi- lis quis- que so- spes re-

gre- di- tur et de- bi- lis quis- que so- spes re-

1⁴-5²

(#)

gre- di- tur.

gre- di- tur.

gre- di- tur.

gre- di- tur.

1⁴-3⁴

6. O PULCHERRIMA MULIERUM

5

Superius

Altus

Tenor

Bassus

O pul- cher- ri- ma mu-

O pul- cher- ri- ma mu- li- e-

10

li- e-

rum

rum o pul- cher- ri- ma mu- li- e- rum

O pul- cher- ri- ma mu- li- e-

O

15

mu- li- e- rum mu- li- e- rum

mu- li- e- rum vul- ne-

rum mu- li- rum

pul- cher- ri- ma mu- li- e- rum

Landini

O PULCHERRIMA MULIERUM

20

vul- ne- ra- sti cor me- um

ra- sti cor me- um

vul- ne- ra- sti cor me-

vul- ne- ra- sti cor

25

cor me- um cor me-

vul- ne- ra- sti cor me-

um vul- ne- ra- sti cor

me- um vul- ne- ra- sti cor

30 35

Laudini

um so- ror me- a co- lum- ba

um so- ror me- a co- lum-

me- um so- ror me- a

me- um so- ror me- a

40 (###) ?

me- a co- lum- ba me- a
ba me- a for- mo- sa me-
co- lum- ba me-
a- mi- ca me-

de- scen- de in or- tum me- um
a de- scen- de in or- tum me- um
a de- scen-

de- scen- di in or- tum
de- scen- de in or- tum me-
de in or- tum me- um de- scen- de in or- tum me-
scen- de in or- tum me- um de- scen- di in-

55

Musical score for measures 55-59. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: me- um ve- um ve- ni di- le- or- tum me- um in or- tum me- (The Alto staff has a key signature change to three sharps: F#, C#, G#).

60

Musical score for measures 60-64. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: ni di- le- cta me- a ni di- le- cta me- a me- um ve- ni di- le-

65

Musical score for measures 65-69. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: di- le- cta me- a di- le- cta me- a a ve- ni di- le- cta me- a cta me- a

(# # #)

Landini

cia me- Landini a me-
 ni di- le- cia me-
 ve- ni di- le-
 ve- ni di- le- cia

70

a to- ta pul- chra es a- mi- ca me-
 a to- ta pul- chra es a-
 cia me- a to- ta pul- chra es a-
 me- a to- ta pul- chra es a- mi- ca me-

75

a et ma- cu- la non est in
 mi- ca me- a et ma- cu- la non est in te non est in
 mi- ca me- a et ma- cu- la non est
 a et ma- cu- la non est in te non est in

6 6 6 6 6 6

80

85

Musical score for measures 80-85, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: te ve- ni et co- ro- na- be- ris.

90

95

Musical score for measures 90-95, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: ve- ni et co- ro- na- be- ris.

7. EXALTA REGINA GALLIAE

Discantus 5

Altus Ex - al - - - ta Re - gi - - - na
Er - freu - - - e dich, Kön' - - - gin

Tenor Ex - al - - - ta Re - gi - - - na
Er - freu - - - e dich, Kön' - - - gin

Bassus Ex - al - - - ta Re - gi - - - na
Er - freu - - - e dich, Kön' - - - gin

Ex - al - - - ta Re - gi - - - na
Er - freu - - - e dich, Kön' - - - gin

10

Gal - li - æ, ju - bi - la ma - - - ter, ju - bi -
Gal - li - ens, ju - bi - lier', Her - - - rin, ju - bi -

Gal - li - æ, ju - - bi - la ma - ter,
Gal - li - ens, ju - - bi - lier', Her - rin,

Gal - li - æ, ju - bi - la ma - ter, ju - bi -
Gal - li - ens, ju - bi - lier', Her - rin, ju - bi -

Gal - li - æ, ju - - bi - la ma - - - ter, ju -
Gal - li - ens, ju - - bi - lier', Her - - - rin, ju -

15

la ma - - - ter Am - - - ba - - - si - æ,
lier', Her - - - rin von Am - - - boi - - - se,

ju - - bi - la ma - ter Am - ba - - si - æ
ju - - bi - lier', Her - rin von Am - - - boi - - - se

la ma - ter Am - Am - ba - - - si - - - æ
lier', Her - rin von Am - - - boi - - - se

- - bi la ma - - - ter Am ba - - - si - æ,
- - bi - lier', Her - - - rin von Am - - - boi - - - se,

20

nam Fran - cis - - cus tu - - us in -
dein Fran - xis - - kus, der - - - ruhm - - - be -

nam Fran - cis - - cus tu - - us in - -
dein Fran - xis - - kus, der - - - ruhm - - - be - - - deck -

ma - ter Am - ba - - si - æ,
Her - rin von Am - - - boi - - - se,

8. NON NOBIS DOMINE

Discantus 5

Contratenor

Tenor

Bassus

Non no - bis Do - mi - ne, non no - bis
Nicht uns, o Herr, nicht uns, nicht uns

10

ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu - o da
uns, nicht uns, viel - mehr dem Na - men dein gib

sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am, sed no - mi -
viel - mehr dem Na - men dein gib Ruhm und Preis, viel - mehr

sed no - mi - ni tu - o
viel - mehr dem Na - men dein

sed
viel -

15

glo - ri - am, da glo - ri - am, da glo - ri - am
Ruhm und Preis, gib Ruhm

ni tu - o da glo - ri - am, da glo - ri - am, da glo - ri - am
dem Na - men dein gib Ruhm und Preis

da glo - ri - am, sed no - mi - ni tu - o da glo -
gib Ruhm und Preis, viel - mehr dem Na - men dein gib Ruhm

no - mi - ni tu - o da glo - ri - am, da glo -
mehr dem Na - men dein gib Ruhm und Preis, gib Ruhm