

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΜΟΤΕΤΟΥ ΤΟΝ
14^ο - 15^ο ΑΙΩΝΑ

Πτυχιακή εργασία

Δαρίκα Αθανασία

A.M. 44/15

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ευαγγελία Κίκου

Εξεταστική επιτροπή: Ευαγγελία Κίκου, Αθανάσιος Ζέρβας

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2020

Στους γονείς μου

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτή την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1

1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΙΣΗ ΤΟΥ 14^{ου} ΚΑΙ 15^{ου} ΑΙΩΝΑ

1.1. 14^{ος} αιώνας: Ars Nova

3

1.2. 15^{ος} αιώνας: Πρώιμη Αναγέννηση

5

1.3. Η μετάβαση της μουσικής στην Πρώιμη Αναγέννηση

8

2. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

2.1. Η μετρική σημειογραφία και το τροπικό σύστημα

10

2.2. Καινοτομίες

15

2.3. Roman de Fauvel

17

3. ΜΟΤΕΤΟ

3.1. Ερμηνεία, Ορισμός

19

3.2. Χαρακτηριστικά

20

3.3. Το μοτέτο στις Ευρωπαϊκές χώρες

3.3.1. Γαλλία

23

3.3.2. Αγγλία

24

3.3.3. Ιταλία

25

4. ΕΙΔΗ ΜΟΤΕΤΩΝ

4.1. Ισορρυθμικό μοτέτο

27

4.1.1. Philippe de Vitry

28

4.1.2. Guillaume de Machaut

32

4.1.3. Guillaume Du Fay

35

4.1.4. John Dunstable

41

4.2. Cantilena-style μοτέτο

44

4.3. Tenor μοτέτο

46

4.3.1. Josquin des Prez

48

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

53

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την υπεύθυνη καθηγήτρια της πτυχιακής μου εργασίας, Ευαγγελία Κίκου, για την τεράστια συμβολή της στην εκπόνηση αυτής της έρευνας. Βρέθηκε σε κάθε βήμα δίπλα μου, παρέχοντάς μου τις κατάλληλες συμβουλές και υποδείξεις ώστε να κατορθώσω να επιτύχω τον στόχο μου. Να ευχαριστήσω επίσης και τον κύριο Αθανάσιο Ζέρβα, μέλος της εξεταστικής επιτροπής, που αφιέρωσε χρόνο στην μελέτη της εργασίας μου. Θα ήθελα σαφώς, να ευχαριστήσω τους γονείς μου, Στέφανο και Κατερίνα, οι οποίοι βρίσκονται στο πλευρό μου σε κάθε σημαντικό γεγονός της ζωής μου και υποστηρίζουν τις αποφάσεις μου, αλλά και τον αδερφό μου, Γιώργο, ο οποίος αποτελεί έμπνευση αλλά και πρότυπο για μένα, παρακινώντας με να θέλω να πραγματοποιήσω και εγώ τα όνειρά μου. Ακόμη, την πολύ καλή μου φίλη Αλεξάνδρα, που ήταν εκεί κάθε φορά που χρειαζόμουν κάποια συμβουλή και που μου έμαθε να δουλεύω σκληρά για την επιτυχία. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου Κωνσταντίνο, Ευαγγελία, Εύα, Κωνσταντίνα, Ευγενία, Κώστα, Γιώργο, Γιώργο, Αντώνη, Γρηγόρη και Μαρίζα, οι οποίοι με την αγάπη τους και την πίστη τους σε εμένα, συνέβαλαν με τον δικό τους τρόπο ο καθένας στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τρεις ανθρώπους, που με έκαναν να αγαπήσω πραγματικά την μουσική, τόσο που επέλεξα να την ακολουθήσω σε επαγγελματικό επίπεδο. Αυτοί είναι η Ειρήνη Τσερώνη, η πρώτη μου καθηγήτρια στο φλάουτο και ο λόγος που το αγάπησα, η Ζωή Τόλιου, η οποία στάθηκε δίπλα μου και με στήριξε στην προσπάθεια μου να επιτύχω έναν πολύ σημαντικό στόχο για μένα, την εισαγωγή μου στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης αλλά και η Εύη Τσιούκα, ο πρώτος άνθρωπος που με έφερε σε επαφή με τον μαγικό κόσμο της μουσικής.

Σας ευχαριστώ όλους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Κατά την περίοδο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης η εξέλιξη της φωνητικής μουσικής, μέσα από την ανάπτυξη της πολυφωνίας, τις διάφορες καινοτομίες, τη σημειογραφία αλλά και την θεματολογία, οδήγησε στη δημιουργία και ανάπτυξη ποικίλων μουσικών ειδών, ανάμεσα στα οποία σημαντική θέση έχει το είδος του μοτέτου. Ειδικότερα, την εποχή της Ars Nova, τα είδη που άνθισαν ήταν το ισορρυθμικό και το *tenor* μοτέτο. Στην συνέχεια, κατά την Πρώιμη Αναγέννηση εμφανίστηκε στο προσκήνιο και ένα νέο είδος μοτέτου, το *cantilena-style*.

Η εργασία αυτή διερευνά την εξέλιξη του μοτέτου κατά τις περιόδους της Ars Nova και της Πρώιμης Αναγέννησης, μέσα από βιβλιογραφική ανασκόπηση και μελέτη αντιπροσωπευτικών έργων των παραπάνω ειδών. Γίνεται σχολιασμός και συζήτηση μοτέτων διάφορων συνθετών, όπως οι John Dunstable, Guillaume Du Fay, Guillaume de Machaut, Josquin des Prez και Philippe de Vitry, με αναφορές στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και τη συμβολή τους στην εξέλιξη της φωνητικής μουσικής. Διαπιστώθηκε λοιπόν, ότι το μοτέτο κατείχε μία ισχυρή θέση ανάμεσα στα μουσικά είδη της εποχής, γεγονός που το διατηρεί ιδιαίτερα σημαντικό για την εξέλιξη της μουσικής μέχρι και σήμερα.

In the period of the Middle Ages and the Renaissance the evolution of vocal music, through the development of polyphony, various innovations, notation and topics, led to the creation and the development of many music genres, among which the motet had a very important role. Specifically, the genres of motet developed in Ars Nova were the isorhythmic and the tenor motets. Later, in the Early Renaissance, a new genre of motet appeared, known as the cantilena-style motet.

The goal of this thesis is to research the evolution of the motet in the eras of Ars Nova and the Early Renaissance, through literature reviews and the study of representative works of the genre. Through references to the works of various composers, such as John Dunstable, Guillaume Du Fay, Guillaume de Machaut and Josquin des Prez, the thesis explores the particular characteristics of the various genres and their contribution to the development of vocal music. It was found, that the motet held a strong position among the musical genres of the time, a fact that makes it particularly important for the evolution of music to this day.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Την εποχή του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης άρχισαν να ακμάζουν σε μεγάλο βαθμό οι τέχνες, όπως η μουσική και η ζωγραφική. Αυτό έδωσε μία ώθηση στον χώρο της μουσικής ώστε να αναπτυχθούν περαιτέρω τα μουσικά είδη της εποχής. Ένα από αυτά που άφησαν το στίγμα τους στην ιστορία, ήταν εκείνο του μοτέτου, το οποίο άνθισε και στις δύο περιόδους, δίνοντας το περιθώριο στους συνθέτες να εξελίξουν ακόμα περισσότερο αυτό το είδος και να δημιουργήσουν ποικίλα έργα σε διάφορα στιλ.

Ο 14^{ος} αιώνας θεωρήθηκε η έναρξη της εποχής Ars Nova και χαρακτηρίστηκε ως η αρχή της ‘νέας τέχνης’. Αυτό το νέο ξεκίνημα έφερε διάφορες αλλαγές στην μουσική. Η μετάβαση στην Πρώιμη Αναγέννηση ήρθε αντιμέτωπη με μία έκρηξη καλλιτεχνικής ανάπτυξης, αφού θεωρείται ότι εκείνη την εποχή ‘ξαναγεννήθηκε’ η ιδέα της τέχνης.¹

Μία από τις σπουδαιότερες αλλαγές των περιόδων αυτών είναι η διαμόρφωση της σημειογραφίας. Παράλληλα νέες καινοτομίες έκαναν την εμφάνισή τους. Κάποιες από αυτές είναι οι συνθετικές τεχνικές, όπως η ισορρυθμία, που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής εκείνη την εποχή, αλλά και οι τεχνικές μετασχηματισμού που χρησιμοποιήθηκαν με τον ίδιο ενθουσιασμό, όπως η σμίκρυνση και η μεγέθυνση. Όλες αυτές οι καινούργιες καινοτομίες και τεχνικές, συνέβαλαν στην εξέλιξη και άνθιση της σύνθεσης μουσικών έργων.²

Η εργασία αυτή ξεκινά με μία σύντομη ιστορική αναφορά στους δύο αιώνες που εξετάζονται, καθώς και στα χαρακτηριστικά που βοήθησαν στο να εξελιχθεί η μουσική. Αυτά είναι η μετρική σημειογραφία και το τροπικό σύστημα, όπως και οι καινοτομίες που δημιουργήθηκαν. Επίσης γίνεται αναφορά στο βιβλίο Roman de Fauvel, το οποίο συνέβαλε σημαντικά στην κατανόηση του 14^{ου} αιώνα, μέσω διάφορων μουσικών έργων που περιέχει.³ Όσον αφορά το μουσικό είδος του μοτέτου, παρατηρούνται τρία είδη, το ισορρυθμικό, το *cantilena style* και το *tenor*. Εκείνο που άνθισε κατά κύριο λόγο την περίοδο της Ars Nova ήταν το ισορρυθμικό μοτέτο, με πολλά καινούργια χαρακτηριστικά που χρησιμοποίησαν όλοι οι συνθέτες και ο καθένας τους ξεχωριστά το ανέδειξε με τον δικό του τρόπο. Στην πρώιμη

¹ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 5.

² Editors of Britannica, “Philippe de Vitry,” <https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry>.

³ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 5-6.

Αναγέννηση, αυτό το είδος απομακρύνθηκε αρκετά και μετά την εμφάνιση και του *cantilena style* μοτέτου, αυτό που το περιθωριοποίησε τελικώς ήταν το *tenor*.⁴ Τέλος, στην παρούσα έρευνα γίνεται αναφορά και σε πέντε συνθέτες και των δύο εποχών που ασχολήθηκαν με την σύνθεση μοτέτων. Την εποχή της Ars Nova, δύο εξαιρετικά σημαντικοί συνθέτες που έγιναν γνωστοί για τις πραγματείες τους αλλά και για κάποιες καινοτομίες που εισήγαγαν, ήταν οι Philippe de Vitry και Guillaume de Machaut. Ασχολήθηκαν με την σύνθεση μοτέτων και χάρις αυτούς υπάρχουν σήμερα κάποιες από τις πιο εμβληματικές συνθέσεις. Από την άλλη, στην πρώιμη Αναγέννηση, οι συνθέτες που ασχολήθηκαν εξονυχιστικά με το μοτέτο ήταν οι Guillaume Du Fay, Josquin des Prez και John Dunstable.⁵

Ως αποτέλεσμα, είναι επιθυμητό να γίνουν αντιληπτές οι διαφορές των δύο αιώνων, δηλαδή του 14^{ου} και του 15^{ου}, όσον αφορά τα χαρακτηριστικά του μοτέτου. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσει γίνει διακριτή η εξέλιξη που υπήρχε, να γίνουν αντιληπτά τα χαρακτηριστικά αυτά που παρέμειναν σταθερά αλλά και φυσικά να αναδειχθούν, τα νέα αυτά γνωρίσματα που κατάφεραν να δημιουργηθούν και να εξελίξουν το συγκεκριμένο μουσικό είδος.

⁴ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 9.

⁵ Atlas, *Renaissance Music*, 97.

1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ 14^{ου}- 15^{ου} ΑΙΩΝΑ

1.1. 14^{ος} αιώνας: Ars Nova

Η περίοδος του Μεσαίωνα καλύπτει μία μεγάλη χρονική περίοδο που ξεκινάει από το τέλος της αρχαιότητας, τον 5^ο αιώνα μ.Χ., με την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, μέχρι και τον 15^ο αιώνα, με την λήξη του Εκατονταετούς πολέμου ανάμεσα στην Αγγλία και τη Γαλλία. Κατά μία άλλη θεώρηση, ωστόσο, το τέλος του Μεσαίωνα είναι ο 14^{ος} αιώνας, ενώ ο 15^{ος} αιώνας σηματοδοτεί την αρχή της Αναγέννησης. Η μακρόχρονη αυτή περίοδος στην Ευρώπη θεωρήθηκε αρχικά ως μια εποχή σκοταδισμού και βαρβαρότητας κυρίως λόγω των κοινωνικών, θρησκευτικών και πολιτικών αντιλήψεων της εποχής. Οι πόλεμοι, τα βασανιστήρια, αλλά και η δράση της Ιεράς Εξέτασης, που είχε ως αποτέλεσμα το θάνατο πάρα πολλών ανθρώπων για θρησκευτικούς λόγους, είναι τα βασικά στοιχεία που διαμόρφωσαν αυτή τη τάση. Στη συνέχεια, η άποψη αυτή αναθεωρήθηκε από τους επιστήμονες, αναγνωρίζοντας πια τη τεράστια συμβολή της περιόδου αυτής, με τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και στις επικρατούσες συνθήκες, στην πρόοδο της κοινωνίας, της επιστήμης, και του πολιτισμού.⁶

Η ζωή εκείνη την περίοδο είχε σαν κυρίαρχο κοινωνικό σύστημα τον Φεουδαρχισμό. Σύμφωνα με αυτό, οι μεγάλο-γαιοκτήμονες της κάθε περιοχής προσέφεραν σε δούλους ή ελεύθερους αγρότες ένα κομμάτι γης. Εκείνοι με τη σειρά τους μπορούσαν να καλλιεργήσουν ελεύθερα τη γη, ήταν όμως υποχρεωμένοι να επιστρέψουν ένα μεγάλο μέγεθος της σοδειάς τους. Όσο λοιπόν, μεγάλωνε το μέγεθος της σοδειάς, η συνθήκη αυτή στο σύνολό της γινόταν εξαιρετικά ασύμφορη για τους ίδιους, με αποτέλεσμα πολλοί να οδηγούνται στην εγκατάλειψη της γης που καλλιεργούσαν.⁷

Ένα ακόμα πολύ σημαντικό γεγονός εκείνης της εποχής είναι η εμφάνιση της πανούκλας ή όπως ήταν περισσότερο γνωστή του Μαύρου Θανάτου. Η διάρκειά της ήταν από το 1347 μέχρι και το 1350 και ως αποτέλεσμα είχε τον θάνατο πολλών ανθρώπων. Υπήρξε κυρίως στην Γαλλία όπου σε πολλές πόλεις μειώθηκε ο πληθυσμός τους κατά το ήμισυ. Όλο αυτό σαφώς και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τις

⁶ Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, 103-104 199-200.

⁷ *Ibid.*, 105-107.

τάξεις της κοινωνίας, με διαφορετικούς βέβαια τρόπους την κάθε μία.⁸

Η Δυτική Ευρώπη εκείνη την εποχή, κατά γενική ομολογία, χαρακτηρίζεται από πλήρη αποδιοργάνωση της αστικής ζωής που προήλθε κυρίως από μεταναστεύσεις γερμανικών φύλων σε διάφορες άλλες χώρες. Αυτό ήταν η αφορμή για την μετέπειτα αποδιοργάνωση και της μουσικής της εποχής. Υπό αυτές τις συνθήκες, άρχισαν να γίνονται γνωστοί οι πλανόδιοι λαϊκοί οργανοπαίχτες και τραγουδιστές, οι οποίοι ήταν μέρος ενός περιθωριακού κοινωνικού στρώματος στην πολύ έντονα ιεραρχημένη φεουδαρχική κοινωνία. Επίσης, έκαναν την εμφάνισή τους και μουσικές διάφορων χωρών της Δυτικής και Κεντρικής Ευρώπης, όπως και κάποιων ήδη πολύ γνωστών φυλών (οι λαοί των Ρωμαίων και Κελτών). Στην συνέχεια, έντονη αίσθηση έκανε και η εμφάνιση της κοσμικής μουσικής. Διέφερε αρκετά από την μουσική των πλανόδιων μουσικών αλλά φυσικά και από αυτήν της εκκλησίας. Ουσιαστικά, ήταν ένα άκουσμα καινούργιο και φρέσκο που άρεσε πολύ στον λαό.⁹

Όσον αφορά τον 14^ο αιώνα, είναι γνωστός και με την ονομασία *Ars Nova*, δηλαδή Νέα Τέχνη (*New Art*), χαρακτηρισμός που προέρχεται από την τεράστια άνθιση της μουσικής εκείνη την περίοδο και συγκεκριμένα στην περιοχή της Γαλλίας. Αυτός ο όρος εμφανίστηκε πρώτη φορά στον τίτλο μίας πραγματείας *Ars Nova*, η οποία αναφέρεται σε κάποια νέα χαρακτηριστικά της εποχής, όπως η μετρική σημειογραφία, οι αλλοιωμένοι φθόγγοι και οι κόκκινες νότες.¹⁰ Φημολογείται ότι συγγραφέας αυτής της πραγματείας είναι ο Philippe de Vitry, κάτι όμως που μέχρι σήμερα δεν είναι αποδεδειγμένο και επομένως, αποδεκτό.¹¹

Πιο συγκεκριμένα, η *Ars Nova* εισάγει νεωτερισμούς που αντανακλούν εν μέρει κοινωνικές αλλαγές στη δομή του μεσαιωνικού κράτους. Τα νεωτεριστικά στοιχεία της ώθησαν σε μία νέα αντίληψη του ρυθμού, απαλλάσσοντας ταυτόχρονα τη μουσική από την κυριαρχία των εκκλησιαστικών τρόπων. Με τις αλλαγές αυτές στην τέχνη παρατηρήθηκαν σαφώς και κοινωνικές αλλαγές. Αυτό σχετίζεται και με

⁸ Editors of Britannica, "France," <https://www.britannica.com/place/France/Economy-society-and-culture-in-the-14th-and-15th-centuries>.

⁹ Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, 174.

¹⁰ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 2.

¹¹ Editors of Britannica, "Middle Ages," <http://www.britannica.com/event/Middle-Ages>.

το γεγονός ότι αναφερόμαστε σε μία περίοδο σημαντικών μεταβολών σε σχέση με την μεσαιωνική φεουδαρχία όπου αναδείχθηκαν νέοι τρόποι διαχείρισης του κράτους και δημιουργήθηκε μία ζωτικής σημασίας μεσαιά τάξη που άλλαξε για πάντα την εικόνα της Ευρωπαϊκής Ηπείρου.¹²

Με μία τεράστια κληρονομιά που εντοπίζει την αρχή της στα Παριζιάνικα *organa* των Leonin και Perotin στα τέλη του 12^{ου} αιώνα, αλλά και με έμπνευση από το μοτέτο και τις σημειογραφικές καινοτομίες του Franco της Κολονίας τον 13^ο αιώνα, η Γαλλική μουσική στα μέσα του 14^{ου} αιώνα βρισκόταν σε μία σχετική άνοδο ως προς τις νέες εξελίξεις στην τέχνη της πολυφωνίας. Πολύ σημαντικό γεγονός της εποχής ήταν επίσης η μεγάλη επιρροή που είχε αρχίσει να ασκεί η κοσμική πολυφωνική μουσική. Έτσι, σε σχέση με τους προηγούμενους αιώνες, η κοσμική μουσική στην *Ars Nova* σταμάτησε να συσχετίζεται ξεκάθαρα με την εκκλησιαστική. Το κοσμικό πολυφωνικό τραγούδι θεωρήθηκε ισάξιο με το θρησκευτικό μοτέτο, ενώ το μοτέτο ξεκίνησε εκείνη την εποχή να κατοχυρώνει την θέση του στην κατηγορία της κοσμικής μουσικής.¹³

Είναι αναμφίβολο λοιπόν ότι η περίοδος της *Ars Nova* αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντική στην ανάπτυξη της μουσικής. Κύριο κέντρο του μουσικού κόσμου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ήταν η Γαλλία και συγκεκριμένα το Παρίσι, με συνθέτες που εξέλιξαν σε μεγάλο βαθμό την ιδέα της μουσικής και τα χαρακτηριστικά που υπήρχαν μέχρι εκείνη την εποχή. Αυτό οδήγησε τόσο στην εξέλιξη πολλών μουσικών ειδών όσο και στην εμφάνιση καινούργιων. Κατά γενική ομολογία, την περίοδο αυτή οι τέχνες παρουσίασαν μια απότομη άνοδο που οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι κατείχε ένα πολύ σημαντικό κομμάτι στην ζωή των ανθρώπων.

1.2. 15^{ος} αιώνας: Πρώιμη Αναγέννηση

Η έννοια «Αναγέννηση» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ιταλό ζωγράφο και αρχιτέκτονα Giorgio Vasari τον 16^ο αιώνα και καθιερώθηκε το 1860 από τον Γάλλο ιστορικό Jules Michelet και τον Ελβετό ιστορικό Jakob Burckhardt. Αναφέρεται στην περίοδο από τον 15^ο αιώνα έως και τον 16^ο και ο όρος υποδήλωσε την άνθιση των νέων εικαστικών τεχνών που υπήρξαν από τον 15^ο αιώνα και μετά. Στις αρχές της Αναγέννησης, ο μουσικός πολιτισμός άρχισε να ανθίζει περισσότερο

¹² Editors of Britannica, “Ars Nova,” <https://www.britannica.com/art/Ars-Nova-Music>.

¹³ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 5.

στα αστικά κέντρα της Βορειοανατολικής Γαλλίας, του Βελγίου και της Ολλανδίας με κέντρο την αυλή του Δουκάτου της Βουργουνδίας.

Στην καθημερινή ζωή υπήρξε μία τεράστια οικονομική ανάπτυξη στις δυτικοευρωπαϊκές χώρες, με αποτέλεσμα να ενισχυθεί ακόμα περισσότερο η αστική τάξη. Αυτή η ενίσχυση αποτέλεσε τη βάση για την διαμόρφωση της μουσικής ζωής στην Αναγέννηση, ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα. Λόγω αυτής της ξαφνικής ανάπτυξης, οι άνθρωποι ταξίδευαν περισσότερο με αποτέλεσμα να έχουν ποικίλες συναναστροφές με μακρινούς πολιτισμούς. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού και μουσικού χώρου, αφού νέα χαρακτηριστικά έγιναν ευρέως γνωστά ανάμεσα στους διάφορους πολιτισμούς.

Όπως προαναφέρθηκε, ο όρος «Αναγέννηση» με την σημερινή έννοια της λέξης δεν υπήρχε μέχρι το 1860. Οι άνθρωποι που έζησαν εκείνη την εποχή πίστευαν ότι κάτι μοναδικό συμβαίνει στον καλλιτεχνικό χώρο, σαν κάτι να “ξαναγεννιέται”. Τα πράγματα ξεκίνησαν να αλλάζουν με γρήγορο ρυθμό. Όπως η τέχνη και η επιστήμη, έτσι και η μουσική προσπάθησε να προωθήσει καινούργιες ιδέες, με σκοπό την εξέλιξή της. Οι θεωρητικοί της εποχής θεώρησαν σημαντικό να επικεντρωθούν στο πως ακούγεται πλέον η μουσική και να σταματήσουν να περιστρέφονται γύρω από τους ήδη υπάρχοντες κανόνες.

Βέβαια, η Αναγέννηση δεν δημιουργήθηκε ξαφνικά αλλά η ανάπτυξή της ήρθε σταδιακά μέσα από αρκετές δεκαετίες, από το τέλος του 14^{ου} αιώνα μέχρι και τις αρχές του 15^{ου}. Κάποια χαρακτηριστικά του Μεσαίωνα παρέμειναν σποραδικά μέσα στον 15^ο αιώνα και σε μερικές περιπτώσεις ακόμα και στον 16^ο.¹⁴

Στη μετάβαση από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, οι συνθέτες κληρονόμησαν αρκετά στοιχεία και χαρακτηριστικά από την παλιά Ars Nova, ιδιαίτερα από το γαλλικό κοσμικό τραγούδι. Με μία πρώτη σύγκριση των πρώιμων μοτέτων και των πιο ύστερων, θα διαπιστώσει κανείς ότι δεν υπάρχουν μόνο αλλαγές στο στιλ, δηλαδή μελωδία, ρυθμό, αρμονία και υφή. Από έναν συνθέτη που έχει μία σταθερή καριέρα πάνω από 30 χρόνια, θα ήταν φυσιολογικό να έχει μία πιο μεγάλη εξέλιξη και στην ουσία να έχει επαναπροσδιορίσει το είδος για το οποίο γράφει. Τα μοτέτα που γράφτηκαν το 1460 είχαν πολύ διαφορετικό στιλ σύνθεσης από αυτά που γράφτηκαν το 1420. Το γαλλικό κοσμικό τραγούδι, συγκριτικά φαινόταν να έχει πάλι

¹⁴ Griffiths, *A concise History of Western Music*, 47.

τον πρωταγωνιστικό ρόλο.¹⁵

Αυτό που έδωσε χαρακτήρα στην Αναγέννηση είναι ο σεβασμός που άρχισε να υπάρχει προς την φύση αλλά και την ανθρώπινη αντίληψη. Ακόμα και οι πίνακες ζωγραφικής είχαν πλέον πιο γήινα χρώματα, διάφορες σκιάσεις και τεχνικές, ώστε το έργο στο σύνολό του να φαίνεται πιο ρεαλιστικό αλλά και να μοιάζει με τον πραγματικό κόσμο. Σε πλήρη αντιστοιχία, η μουσική εκείνης της περιόδου προσκαλεί την ακοή του ανθρώπου να αναγνωρίσει την φύση μέσα από διάφορες αρμονίες αλλά και τον ρυθμό. Είναι λογικό όμως, ότι ένα μουσικό έργο δεν γίνεται σε καμία περίπτωση να συγκριθεί με ένα πίνακα ζωγραφικής όσον αφορά τον ρεαλισμό που το καθένα αποδίδει.¹⁶

Κάποια ακόμα γενικά χαρακτηριστικά της Αναγέννησης ήταν ότι τα έργα της, τείνουν να είναι πιο σύντομα σε μέγεθος σε σχέση με τα κλασικά έργα μουσικής που είναι γνωστά μέχρι σήμερα. Πολλά από αυτά είχαν το μέγεθος ενός σημερινού σύγχρονου τραγουδιού, πράγμα που τους βοηθούσε να κατανοήσουν και να απολαύσουν πιο εύκολα την μουσική, χωρίς να χαθούν στην πολυπλοκότητα που υπήρχε. Τα έργα που έχουν διασωθεί, είναι περισσότερο γραμμένα για φωνές, είτε με συνοδεία οργάνων είτε χωρίς. Αν και η μουσική για όργανα ξεκίνησε εκείνη την περίοδο να αναπτύσσεται αισθητά, η φωνή κατείχε ακόμα έναν πολύ πρωταγωνιστικό ρόλο. Μάλιστα, πολλά από τα φωνητικά έργα προορίζονταν για δύο ή τρεις φωνές, χωρίς την παρουσία συνοδείας.

Η μουσική της Αναγέννησης, στην ακοή του ανθρώπου της σημερινής εποχής, ακούγεται με μεγάλη ευχαρίστηση και αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι απέφευγαν να χρησιμοποιήσουν συνδυασμούς που θα μετέτρεπαν την μουσική σε σκληρή και δυσάρεστη σαν άκουσμα. Επίσης, την εποχή εκείνη η μουσική, δεν διέθετε έντονο ρυθμικό υπόβαθρο. Αυτό σημαίνει ότι δεν ήταν τόσο καθαρή και ισχυρή σε σχέση με την μουσική του Bach και του Mozart, κλπ. Εξαίρεση σε αυτόν τον κατά κάποιον τρόπο κανόνα, ήταν η χορευτική μουσική της περιόδου όπου το ρυθμικό υπόβαθρο ήταν ισχυρό καθώς ήταν απαραίτητο για τους χορευτές, ώστε να μην χάνουν τα βήματά τους. Επίσης, όσον αφορά το tempo των τραγουδιών, αυτό δεν αναγραφόταν ποτέ πάνω στην παρτιτούρα, διότι αποφασίζόταν εκείνη την στιγμή από

¹⁵ Atlas, *Renaissance Music*, 57.

¹⁶ Griffiths, *A concise History of Western Music*, 43-44.

τους εκτελεστές. Συγκρίνοντας λοιπόν, τη μουσική του τότε, με την μουσική του σήμερα μπορεί να δει κανείς ότι είναι παρόμοιες όσον αφορά την έννοια της ενιαίας διάθεσης και των συναισθημάτων ως σύνολο. Βέβαια, αν κάποιος προσπαθήσει να καταλάβει το νόημα κάποιου έργου της Αναγέννησης, θα αποτύχει διότι υπάρχουν έντονες εναλλαγές του ηχοχρώματος.¹⁷

Συνοψίζοντας λοιπόν, την περίοδο της Αναγέννησης η τέχνη, όχι μόνο όσον αφορά τη μουσική αλλά και τη ζωγραφική, άρχισε να ασχολείται περισσότερο με τη φύση και τον ρεαλισμό, ώστε να φαίνεται πιο αληθινή και πιο κοντά στον πραγματικό κόσμο. Αναπτύχθηκαν πολλά καινούργια χαρακτηριστικά όσον αφορά τα μουσικά είδη, τα οποία διατηρήθηκαν και στους επόμενους αιώνες. Υπάρχουν τέλος, ξεκάθαρες επιρροές από την μουσική της Ars Nova, μιας και οι συνθέτες της εποχής εμπνεύστηκαν από το μουσικό έργο του προηγούμενου αιώνα και κράτησαν κάποια χαρακτηριστικά που ταίριαζαν σε αυτό που ήθελαν να αποδώσουν με τα έργα τους.

1.3. Η μετάβαση της μουσικής στην Πρώιμη Αναγέννηση

Η μετάβαση από μία ιστορική περίοδο σε μία άλλη, είναι πάντα περίπλοκη και δύσκολη. Είναι απόλυτα λογικό και κατανοητό το γεγονός ότι δεν είναι δυνατόν όλα τα χαρακτηριστικά μίας εποχής, όπως η πολιτική, η οικονομία, η ίδια η κοινωνία και η τέχνη να αλλάξουν από την μία στιγμή στην άλλη, ούτε και φυσικά αυτή η μεταβολή να πραγματοποιηθεί ταυτοχρόνως. Μερικά πράγματα σαφώς παραμένουν σταθερά και δεν υπόκεινται σε κάποια αλλαγή. Η μουσική λοιπόν, τον 15^ο αιώνα, συνέχισε να χρησιμοποιεί στοιχεία του παρελθόντος, ενώ ταυτόχρονα εξελίσσονται νέες τεχνικές και καινοτομίες. Ο θεωρητικός Tinctoris αναφέρει το εξής, «οι πιθανότητες της μουσικής έχουν αυξηθεί τόσο έντονα που αυτό από μόνο του μπορεί να θεωρηθεί μία νέα τέχνη». Οι συνθέτες, του 15^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα προς το τέλος αυτού, ήταν σίγουροι ότι η μουσική ήταν όντως η “νέα τέχνη” που εκπροσωπούσε με άλλα λόγια μία νέα περίοδο όσον αφορά την εξέλιξη της μουσικής φόρμας, των τεχνικών και των μουσικών ειδών. Πολλοί θεωρητικοί συμφωνούν με τον Tinctoris στο γεγονός ότι η “νέα τέχνη” στην αρχή της δεν έκανε τόσο έντονα την εμφάνισή της, αλλά συμφωνούν ότι αυτό άλλαξε γύρω στο 1435.¹⁸

¹⁷ Organo, *Music of the Renaissance*, 16-17.

¹⁸ Hoppin, *Medieval Music*, 470-472.

Αυτό που θεωρήθηκε καινούργιο στον 15^ο αιώνα, δεν ήταν η επιστροφή στην απλότητα, αλλά η αντίθεση της βαρύτητας του Βορρά με τον αισθησιασμό του Νότου.¹⁹ Όπως είναι γνωστό, υπήρχε η Γαλλική και η Ιταλική σχολή. Κάθε μία είχε τις δικές της ιδιαιτερότητες στο στυλ και τα χαρακτηριστικά τους. Επίσης, μία ακόμα πολύ σημαντική σχολή είναι αυτή της Αγγλίας, η οποία σε σχέση με τις υπόλοιπες, είχε έναν αρκετά συντηρητικό ρόλο και η μουσική της έμεινε ανεπηρέαστη από τις τολμηρές καινοτομίες των συνθετών της γαλλικής *Ars Nova*, όπως ο Philippe de Vitry και ο Guillaume de Machaut. Ακόμα και στην Γαλλική σχολή και στην ονομαζόμενη “νέα τέχνη” αυτό που έγινε ήταν να αναπτύξουν τις παραδόσεις και τα χαρακτηριστικά που υπήρχαν τον 13^ο αιώνα. Η μουσική από την άλλη στην Ιταλία, δείχνει μία πλήρη αποσύνθεση, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μία καινούργια αρχή. Αν και έχει σχέση με τα θέματα τεχνικής της *Ars Nova*, το συναισθηματικό υπόβαθρο και ο τρόπος που συνέθεταν ήταν πολύ διαφορετικός, αλλά ακόμα και αυτό το γεγονός παράλληλα έδινε μία προσωπικότητα στις συνθέσεις. Στο τέλος του αιώνα οι τρεις αυτές εθνικές σχολές ήταν ακόμα ανεξάρτητες μεταξύ τους.²⁰

Οδηγείται εύκολα κανείς στο συμπέρασμα ότι η μετάβαση ανά τους αιώνες στην μουσική ήταν κάτι πιο περίπλοκο από ότι κάποιος θα μπορούσε να φανταστεί. Είναι ένα δύσκολο εγχείρημα διότι δημιουργούνται πολλά χαρακτηριστικά μέσα σε εκατό χρόνια, που δεν μπορούν απλά να ξεχαστούν και να δώσουν τη θέση τους σε μία νέα τάση, αυτή που θα ακολουθήσει τον επόμενο αιώνα. Απαιτείται λοιπόν, ένας απαραίτητος χρόνος για να «ξεχαστούν» οι συνήθειες και οι τάσεις των τελευταίων εκατό χρόνων, έτσι ώστε να αναπτυχθούν καινούργιες ιδέες που θα συντροφεύουν τη μουσική του επόμενου αιώνα. Αυτό βέβαια, δηλαδή η αδυναμία γρήγορης μετάβασης και εγκαθίδρυσης μιας νέας τάσης, σχετίζεται και με τις ίδιες τις χώρες, αφού μεταξύ τους έχουν αναπτύξει διαφορετικές συνήθειες και επιλογές, τόσο στην μουσική όσο και γενικά στην τέχνη στο σύνολό της.

¹⁹ Hoppin, *Medieval Music*, 500-501.

²⁰ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 134.

2. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

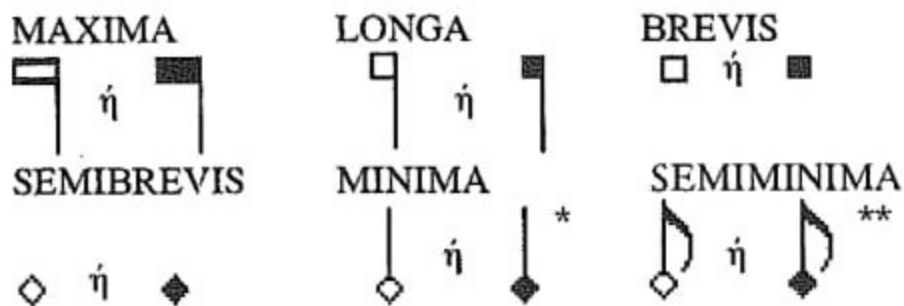
2.1. Η μετρική σημειογραφία και το τροπικό σύστημα

Η σημειογραφία της πολυφωνικής μουσικής εξελίχθηκε σε πολύ μεγάλο βαθμό κατά την διάρκεια του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα. Την κύρια ώθηση έδωσε ο Johannes de Muris, ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς εκείνης της εποχής. Η ενασχόλησή του με τα ανώτερα μαθηματικά φαίνεται να του έδωσε την ιδέα για μία σημειογραφία περισσότερο ξεκάθαρη μετρικά. Αυτός όμως που έκανε την διαφορά και θεωρείται από όλους η ηγετική προσωπικότητα στην αλλαγή και την ανάπτυξη της Γαλλικής σημειογραφίας είναι ο Philippe de Vitry. Ενώ δεν ήταν αυτός που ανακάλυψε την αξία του μισού, όπως είναι γνωστό σήμερα, έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στην υιοθέτησή του ως βασικό στοιχείο της καινούργιας μετρικής σημειογραφίας.²¹ Αυτός ο νέος τρόπος σημειογραφίας εμφανίζεται ξεκάθαρα σε έργα της Ars Nova. Λόγω της πραγματείας του de Muris (*Ars musicae*) και του de Vitry (*Ars Nova*) υπήρξαν νέες σημειογραφικές καινοτομίες και έτσι, σχηματίστηκε η βάση της σημειογραφίας για την πολυφωνική μουσική που διατηρήθηκε για τα επόμενα 250 χρόνια. Αυτή λοιπόν, η σημειογραφία προτείνει αξίες που έχουν σταθερό χρόνο και μεγάλη ποικιλία.²²

Ο τρόπος γραφής της μετρικής σημειογραφίας θεωρείται ότι ήταν η ανάπτυξη του γαλλικού τύπου νευματικής σημειογραφίας. Υπήρξαν δύο φάσεις στην διαδικασία αυτής της ανάπτυξης. Η πρώτη φάση ξεκίνησε, περίπου τον 13^ο αιώνα και διήρκεσε μέχρι και τον 15^ο με όλους τους φθόγγους να απεικονίζονται με μαύρο χρώμα. Στην δεύτερη φάση που κράτησε από τον 15^ο αιώνα μέχρι και τον 16^ο, οι φθόγγοι απεικονίζονταν μόνο με το περίγραμμα, δηλαδή παρέμεναν λευκοί στο εσωτερικό. Οι φθόγγοι που υπήρχαν ήταν οι *Maxima*, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima* και *Semiminima*, όπως φαίνεται και στην εικόνα 2.1. Στην σημερινή σημειογραφία το ολόκληρο, το μισό, το τέταρτο και το όγδοο αντιστοιχεί στην *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima* και *Semiminima*. Σε κάθε φθόγγο αντιστοιχεί και μία παύση. Από τον 16^ο αιώνα και έπειτα η σημειογραφία άρχισε να διαμορφώνεται στην σύγχρονη σημειογραφία που υπάρχει μέχρι και σήμερα.

²¹ Atlas, *Renaissance Music*, 27.

²² Everist, *Medieval Music*, 87, 89, 119, 339.




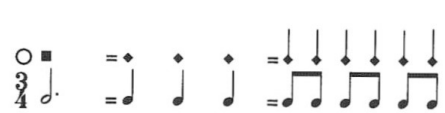
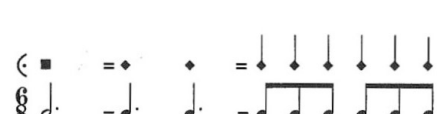

Εικόνα 2.1. Φθόγγοι μετρικής σημειογραφίας, Πηγή: Γιάννου Δημήτρης, *Ιστορία της Μουσικής – Σύντομη γενική ανασκόπηση*, (University Studio Press Θεσσαλονίκη, 1995), 203.

Οι σχέσεις μεταξύ των φθόγγων διακρίνονται σε δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη περίπτωση, ανάμεσα σε δύο οποιουσδήποτε φθόγγους υπάρχει η σχέση ένα προς τρία, ενώ στην δεύτερη περίπτωση υπάρχει η σχέση ένα προς δύο. Πιο συγκεκριμένα, η σχέση ένα προς τρία χαρακτηρίζεται ως *perfect*, ενώ η σχέση ένα προς δύο ως *imperfect*. Αυτές που μόλις αναφέρθηκαν ισχύουν για όλους τους φθόγγους από την *longa* μέχρι και την *minima*.

Οι σχέσεις αυτές λοιπόν, δηλαδή οι ένα προς τρία και ένα προς δύο, για την *maxima* και την *longa* ονομάζονται *modus*. Βέβαια, σε κάποιους φθόγγους, σχεδόν πάντα στην *minima* και πιο συχνά στη *maxima* και στη *longa*, οι σχέσεις είναι διμερείς, δηλαδή ένα προς δύο. Οι φθόγγοι που βρίσκει κάποιος και τα δύο είδη σχέσεων είναι μεταξύ *brevis/semibrevis* και *semibrevis/minima*. Αυτός είναι και ο λόγος που αυτοί οι τρεις φθόγγοι έχουν τις πιο περίπλοκες περιπτώσεις ρυθμικών σχέσεων. Αντίστοιχα λοιπόν, η σχέση μεταξύ *brevis* και *semibrevis*, ονομάζεται *tempus*. Ενώ η σχέση μεταξύ *semibrevis* και *minima*, ονομάζεται *prolatio*. Όπως προαναφέρθηκε, η σχέση ένα προς τρία λέγεται *perfect*. Για το λόγο αυτό, η σχέση μεταξύ των *brevis* και *semibrevis*, δηλαδή η υποδιαίρεση μίας *brevis* σε τρεις *semibreves* λέγεται *tempus perfect* και συμβολίζεται πάνω στο πεντάγραμμο με έναν κύκλο. Αντίστοιχα, η σχέση ένα προς δύο, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ονομάζεται *imperfect*. Η υποδιαίρεση μίας *brevis* σε δύο *semibreves* λέγεται *tempus imperfect* και συμβολίζεται με ένα ημικόκλιο. Αντίστοιχα, η σχέση μεταξύ *semibrevis* και *minima*, δηλαδή η υποδιαίρεση μίας *semibrevis* σε τρεις *minimae*, λέγεται *prolatio perfect* και συμβολίζεται με μία τελεία μέσα στον κύκλο ή στο ημικόκλιο. Επίσης, η υποδιαίρεση μίας *semibrevis* σε δύο *minimae*, ονομάζεται *prolatio imperfect* και συμβολίζεται

χωρίς την παρουσία της τελείας στον κύκλο ή στο ημικόκλιο. Ο τρόπος συμβολισμού που μόλις αναφέρθηκε άρχισε να ισχύει μετά τον 14^ο αιώνα. Τότε, δηλαδή τον 14^ο αιώνα, η *prolatio perfect* συμβολιζόταν με τρεις, ενώ η *prolatio imperfect* με δύο τελείες. Είναι εμφανές πως οι τρόποι με τους οποίους συμβολίζονται οι σχέσεις διαθέτουν κάποιο νόημα και σε καμία περίπτωση δεν είναι τυχαίοι. Συνεπώς, το τέλειο σχήμα του κύκλου συμβολίζει και την τέλεια σχέση, ενώ το ημικόκλιο, λόγω του μισού σχήματός του, συμβολίζει την ατελή σχέση. Τέλος, η τελεία μπορεί να θεωρηθεί ότι χρησιμοποιείται για να δώσει ακόμα περισσότερη έμφαση στην τέλεια και ατελή αυτή σχέση.

Υπάρχει και πιο σύντομος τρόπος για να δηλώσει κάποιος αυτές τις σχέσεις ώστε να γίνονται αντιληπτές απευθείας, όπως φαίνεται και στην εικόνα 2.2. Ένας από αυτούς τους τρόπους είναι να χρησιμοποιήσει μία μείξη αριθμών. Αυτή η μείξη παράγεται από το πόσες *semibrevis* χωράνε σε μία *brevis*, αλλά και πόσα *minimae* χωράνε σε μία *semibrevis*. Συνεπώς, το *tempus perfect/prolatio perfect* συμβολίζεται με [3,3], διότι αντιστοιχούν τρία *semibrevis* σε μια *brevis* και τρία *minimae* σε μια *semibrevis*. Το *tempus perfect/prolatio imperfect* συμβολίζεται με [3,2], το *tempus imperfect/prolatio perfect* με [2,3] και το *tempus imperfect/prolatio imperfect* με [2,2].²³

	<p>I. TEMPUS PERFECTUM/ PROLATIO PERFECTA</p>
	<p>II. TEMPUS PERFECTUM/ PROLATIO IMPERFECTA</p>
	<p>III. TEMPUS IMPERFECTUM/ PROLATIO PERFECTA</p>
	<p>IV. TEMPUS IMPERFECTUM/ PROLATIO IMPERFECTA</p>

Εικόνα 2.2. Σχέσεις διάρκειας μεταξύ φθόγγων, Πηγή: Γιάννου Δημήτρης, *Ιστορία της Μουσικής – Σύνομη γενική ανασκόπηση*, (University Studio Press Θεσσαλονίκη, 1995), 206.

²³ Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, 202-204.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η μετρική σημειογραφία, γνωστή και ως *mensural notation*, στηρίζεται πλήρως στο Φρανκονιανό σύστημα. Αυτό ξεκίνησε να δημιουργείται κατά την διάρκεια μίας πειραματικής περιόδου στο δεύτερο μισό περίπου του 13^{ου} αιώνα. Κωδικοποιήθηκε και ξεκίνησε να χρησιμοποιείται πιο έντονα στον εορτασμό της Πραγματείας «*Ars Cantus Mensurabilis*» του Franco της Κολωνίας. Το έργο αυτό κατάφερε να κρατήσει για αρκετό καιρό κυρίαρχη θέση ανάμεσα στις υπόλοιπες πραγματείες μεγάλων μουσικών ακόμα και όταν το σύστημα της σημειογραφίας που περιγράφει είχε ξεπεραστεί. Στην μετρική ωστόσο σημειογραφία παρατηρούμε την επιρροή από το σύστημα αυτό στο γεγονός ότι τα διάφορα σχήματα κάθε νότας απέκτησαν συγκεκριμένο χρόνο διάρκειας.

Τέλος, όσον αφορά τη μετρική σημειογραφία, αυτή εμφανίζεται στα χειρόγραφα του μουσικού κώδικα *Bamberg* και *Las Huelgas* αλλά και στο παλιότερο τμήμα του σπουδαίου κώδικα *Montpellier Codex*. Οι κώδικες είναι βιβλία μέσα στα οποία υπάρχει τεράστια ποικιλία μουσικών έργων, τα οποία είναι πάντα διαφορετικά το ένα από το άλλο. Υπήρξε λοιπόν ένα κυρίαρχο μέσο για να σωθεί μία μεγάλη ποικιλία μουσικών έργων.²⁴

Πέρα από το Φρανκονιανό σύστημα, ένα ακόμη το οποίο κατείχε κυρίαρχο ρόλο στη μουσική της Δυτικής Ευρώπης, είναι το τροπικό σύστημα. Ο τρόπος, από εκεί δηλαδή που πηγάζει και το όνομα του, θεωρείται ότι είναι μία μουσική κλίμακα με κάποια συγκεκριμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Οι τρόποι χρησιμοποιούνται από τις ευρωπαϊκές χώρες από τα μέσα του Μεσαίωνα και είναι εμπνευσμένοι από την αρχαία Ελληνική μουσική. Σε αυτό το σύστημα κατατάσσονται όλες οι μελωδίες του γρηγοριανού μέλους σε 8 είδη κλίμακας. Το κάθε ένα από τα 8 αυτά είδη αντιστοιχεί στην σημερινή θεωρία της μουσικής στις κλίμακες που σχηματίζονται με βάση το κάθε ένα από τα άσπρα πλήκτρα του πιάνου.

Έτσι δημιουργήθηκαν οι 8 τρόποι, οι οποίοι χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, τους αυθεντικούς και τους πλάγιους τρόπους. Κάθε αυθεντικός τρόπος, έχει αντιστοιχία με έναν πλάγιο, με τον οποίο έχουν κοινό στοιχείο τον τελικό φθόγγο. Οι τελικοί φθόγγοι είναι οι D, E, F, G. Συνεπώς, προκύπτουν οι ακόλουθοι τρόποι: 1^{ος} αυθεντικός ή Δώριος, 1^{ος} πλάγιος ή Υποδώριος, 2^{ος} αυθεντικός ή Φρύγιος, 2^{ος} πλάγιος ή Υποφρύγιος, 3^{ος} αυθεντικός ή Λύδιος, 3^{ος} πλάγιος ή Υπολύδιος, 4^{ος} αυθεντικός ή

²⁴ Parrish, *The notation of Medieval Music*, 108.

Μυξολύδιος, 4^{ος} πλάγιος ή Υπομυξολύδιος.

Η διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη που αναφέρθηκαν βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο διατάσσουν τα δύο τμήματα στα οποία χωρίζεται η κλίμακα. Στους αυθεντικούς τρόπους η διάταξη είναι ένα διάστημα πέμπτης (πεντάχορδο) συν ένα διάστημα τετάρτης (τετράχορδο), ενώ στους πλάγιους τρόπους η διάταξη είναι ένα διάστημα τετάρτης (τετράχορδο) συν ένα διάστημα πέμπτης (πεντάχορδο), όπως φαίνεται στην εικόνα 2.3.²⁵

1ος/PROTUS AUTHENTUS/ΔΩΡΙΟΣ

2ος/PROTUS PLAGALIS/ΥΠΟΔΩΡΙΟΣ

3ος/DEUTERUS AUTHENTUS/ΦΡΥΓΙΟΣ

4ος/DEUTERUS PLAGALIS/ΥΠΟΦΡΥΓΙΟΣ

5ος/TRITUS AUTHENTUS/ΛΥΔΙΟΣ

6ος/TRITUS PLAGALIS/ΥΠΟΛΥΔΙΟΣ

7ος/TETRARDUS AUTHENTUS/ΜΙΞΟΛΥΔΙΟΣ

8ος/TETRARDUS PLAGALIS/ΥΠΟΜΙΞΟΛΥΔΙΟΣ

Εικόνα 2.3. Εκκλησιαστικοί τρόποι, Πηγή: Γιάννου Δημήτρης, *Ιστορία της Μουσικής – Σύνομη γενική ανασκόπηση*, (University Studio Press Θεσσαλονίκη, 1995), 145.

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο της εποχής ήταν η χρήση των αλλοιωμένων φθόγγων (*musica falsa*, ή *musica ficta*). Αυτοί ήταν οι φθόγγοι που δεν περιλαμβάνονταν στο αρχικό τονικό περιβάλλον του έργου, αλλά χρησιμοποιούνται στην πορεία ενός κομματιού. Τις αλλοιώσεις αυτές, δεν τις έγραφαν δίπλα στην νότα, όπως συμβαίνει στην σημερινή εποχή, αλλά πάνω από την νότα που ήθελαν να αλλοιώσουν, όπως φαίνεται στην εικόνα 2.4. Επίσης, χρησιμοποιούσαν τις αλλοιώσεις, ώστε να «διορθώσουν» κάποια διάφωνα διαστήματα που μπορεί να υπήρχαν, με σκοπό να γίνουν σύμφωνα, αλλά και για να δημιουργήσουν την αίσθηση

²⁵ Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, 144-146.

του προσαγωγέα στις πτώσεις. Πολλές φορές οι συνθέτες δεν σημείωναν τις αλλοιώσεις αλλά έδιναν την δυνατότητα στους μουσικούς και εκτελεστές να αποφασίσουν αν θα χρησιμοποιήσουν κάποιον αλλοιωμένο φθόγγο κατά την διάρκεια της εκτέλεσης.²⁶ Εν κατακλείδι, η μουσική σημειογραφία της εποχής αναπτύχθηκε και ολοκληρώθηκε σημαντικά μέσα σε αυτούς τους αιώνες.

The image shows a musical score for 'Musica falsa' (altered notes). It consists of six staves of mensural notation. The lyrics are written below the staves: (ya), al - le - lu - ya! The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'b' (flat) and a 'p' (piano). The score is arranged in a traditional format with a treble clef and a key signature of one flat.

Εικόνα 2.4. Musica falsa (αλλοιωμένοι φθόγγοι), Πηγή: Eleanor Selfridge-Field and Edmund Correia Jr., *Research in the Humanities* Reproduced by the IEEE Technical Committee on Computer Generated Music 1994, Category 5 Type 4.

2.2. Καινοτομίες

Οι δύο αυτοί αιώνες, στους οποίους αναφέρεται αυτή η εργασία, ήταν καθοριστικοί για την εξέλιξη του μουσικού τομέα. Ένας συνθέτης που άφησε το στίγμα του όσον αφορά την εξέλιξη της μουσικής ήταν ο Philippe de Vitry, αφού στην πραγματεία του *Ars Nova* μπορεί κανείς να διακρίνει καινοτομίες όπως οι κόκκινες νότες, το trope και η τεχνική της σμίκρυνσης. Παράλληλα ο Josquin des Prez βοήθησε αρκετά στην διαμόρφωση της τεχνικής της μίμησης.²⁷

Τους προηγούμενους αιώνες, η χρήση χρώματος στις παρτιτούρες ήταν κάτι που σίγουρα δεν συνηθιζόταν. Υπάρχουν όμως, αρκετά σωσμένα χειρόγραφα στα οποία εντοπίζει κανείς στο μουσικό τους κείμενο, τις γνωστές κόκκινες νότες. Οι

²⁶ Atlas, *Renaissance Music*, 238-239.

²⁷ Editors of Britannica, "Philippe de Vitry," <https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry>.

συγκεκριμένες νότες βρίσκονται διάσπαρτες μέσα στις παρτιτούρες μαζί με τις «κανονικές νότες», όπως μπορεί να δει κανείς στην εικόνα 2.5.²⁸ Το κόκκινο χρώμα ήταν ένας τρόπος για να τονίσει κανείς ότι μία perfect σχέση θα γινόταν στην συνέχεια imperfect. Συνεπώς, τις συμβόλιζαν με αυτόν τον τρόπο ώστε να αντιλαμβάνεται κανείς ότι στην πορεία θα αλλάξουν σχέση.²⁹



Εικόνα 2.5. Κόκκινοι φθόγγοι (red notes), Πηγή: University of Notre Dame, www3.nd.edu/~ablachly/MSM60109/60104MensuralNotationFrame.html

Το trope ήταν μία καινοτομία που δημιουργήθηκε στην μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική. Η μελωδία, το κείμενο ή και τα δύο μαζί προστέθηκαν σε μία ασματική μελωδία. Υπάρχουν δύο είδη trope, αυτό που προσθέτει ένα καινούργιο κείμενο σε ένα μέλισμα και αυτό που εισάγει καινούργια μουσική μεταξύ ήδη υπάρχουσας μελωδίας και κειμένου.³⁰

Επίσης, εμφανίστηκε και η τεχνική της σμίκρυνσης, στην οποία χρησιμοποιείται το ίδιο ρυθμικό μοτίβο, αλλά διαιρείται με έναν συγκεκριμένο αριθμό. Ο πρώτος στόχος της τεχνικής αυτής είναι οι παραλλαγές ενός αναγνωρίσιμου υλικού, ενώ ο δεύτερος, η αύξηση της ταχύτητας και/ή του αρμονικού ρυθμού.³¹

Μία ακόμη καινοτομία που έκανε την εμφάνισή της και χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα την εποχή εκείνη ήταν η μίμηση. Ο Josquin des Prez τον 15^ο αιώνα έκανε την μίμηση βασικό χαρακτηριστικό για το στιλ, αν και δεν ήταν αυτός που την χρησιμοποίησε πρώτος. Μίμηση λοιπόν, είναι όταν μία μελωδία παρουσιάζεται και στις υπόλοιπες φωνές με μία χρονική καθυστέρηση και μπορεί να υπάρξει πανομοιότυπη ή και σε παραλλαγή της κύριας αυτής μελωδίας. Η μίμηση εμφανιζόταν συνήθως μόνο σε δίφωνα και τρίφωνα κομμάτια, ενώ χάρις στον des

²⁸ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 141.

²⁹ Ibid., 6-7.

³⁰ Atlas, *Renaissance Music*, 97.

³¹ Harvard Dictionary of Music, 2nd ed., s.v. “Diminution”.

Prez άρχισε να εμφανίζεται σε όλες τις φωνές (τετράφωνα κλπ). Ενώ λοιπόν, η μίμηση πριν γινόταν αναμενόμενα, εκείνος βρήκε τον τρόπο να την εξελίξει ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους.³²

2.3. Roman de Fauvel

Ένα βιβλίο που έκανε μεγάλη αίσθηση την εποχή του 14^{ου} αιώνα, είναι το Roman de Fauvel. Αυτό συνέβη διότι ουσιαστικά πραγματεύεται μέσω της μουσικής την μετάβαση από την Ars Antiqua του 13^{ου} αιώνα στην Ars Nova. Χαρακτηρίζεται ως ένα ανθολόγιο μουσικής.³³ Στην πραγματικότητα πρόκειται για τον τίτλο ενός ποιήματος του Gervais de Bus, το οποίο σατίριζε τη διαφθορά στην κοινωνία, συμβολίζοντάς την με ένα άλογο που το έλεγαν Fauvel. Τα μοτέτα που βρίσκονται μέσα σε αυτό το έργο, έχουν κυρίως λατινικό κείμενο, το οποίο φαίνεται πως κυριαρχεί. Μόνο τέσσερα είναι αυτά που περιέχουν γαλλικό κείμενο και έξι αυτά που αναμειγνύουν το γαλλικό με το λατινικό.³⁴

Φαίνεται πως ο de Vitry βοήθησε στην σύνθεση συγκεκριμένων έργων. Υπάρχει μία υπόθεση πως τρία μοτέτα που βρίσκονται μέσα σε αυτό ανθολόγιο είναι δικά του και αποτελούν επιπρόσθετο υλικό για την συγκεκριμένη συλλογή. Αυτή η υπόθεση δεν είναι απόλυτα σίγουρη και στηρίζεται στο γεγονός ότι δύο από τα τρία αυτά μοτέτα χρησιμοποιήθηκαν από τον ίδιο τον de Vitry στην πραγματεία του *Ars Nova*. Στιλιστικά βέβαια είναι πολύ κοντά στα έργα του γι' αυτό και υπάρχει αυτή η θεωρία. Κατά γενική ομολογία, αποτελούν ξεκάθαρα τα πρώτα παραδείγματα ισορρυθμίας εκείνη την εποχή και το ένα από αυτά τα μοτέτα μάλιστα εισάγει και τις κόκκινες νότες, που όπως προαναφέρθηκε είναι μία καινοτομία του de Vitry.³⁵

Συνοψίζοντας, είναι αναμφίβολο πως αυτό το βιβλίο αποτέλεσε κληρονομιά για τον μουσικό κόσμο της εποχής. Για άλλη μία φορά βλέπουμε πως συνδέεται το όνομα του de Vitry, χωρίς βέβαια να είναι σίγουρο ότι μπορεί να πάρει τα εύσημα για αυτό το έργο. Γενικά όμως αυτό το ανθολόγιο είναι «σπίτι» για μία από τις πιο διάσημες καινοτομίες της εποχής, την ισορρυθμία, που εμφανίζεται σε κάποια

³² Atlas, *Renaissance Music*, 250.

³³ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 5.

³⁴ Hoppin, *Medieval Music*, 360.

³⁵ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 5-6.

μοτέτα.

3. ΜΟΤΕΤΟ

3.1. Ερμηνεία, ορισμός

Το μοτέτο είναι ένα είδος φωνητικής μουσικής το οποίο εμφανίστηκε περίπου το 1200 μ.Χ. και δέχτηκε πολλές αλλαγές κατά το πέρασμα των αιώνων. Η ονομασία του προέρχεται από την γαλλική λέξη *mot*, η οποία σημαίνει “λέξη”. Πιο συγκεκριμένα, θεωρείται μία Λατινική θρησκευτική φωνητική σύνθεση που μπορεί όμως να θεωρηθεί και κοσμική, όπως και έργο για σόλο φωνή που συνοδεύεται από κάποιο όργανο, σε οποιαδήποτε γλώσσα, με ή χωρίς συνοδεία χορωδίας. Παρόλα αυτά, η χρήση του όρου «μοτέτο» είναι αρκετά αόριστη. Είναι ξεκάθαρο ότι ο όρος έχει αλλάξει τόσο δραματικά με τους αιώνες, που μόνο ένας συγκεκριμένος ορισμός δεν έχει τη δυνατότητα να καλύψει το μεγάλο φάσμα και τα είδη σύνθεσης που έχουν υπάρξει. Η χρήση του όρου εντοπίζεται σε τρεις διαφορετικές πηγές τον 15^ο αιώνα, τις πραγματείες, τα έγγραφα και φυσικά, τα μουσικά χειρόγραφα. Όμως, οι πραγματείες και τα έγγραφα, δεν παρουσιάζουν μουσικά έργα του 15^{ου} αιώνα και για το λόγο αυτό είναι αρκετά δύσκολο για τους μουσικολόγους να αναπτύξουν κάποια περαιτέρω άποψη ή κάποιον πιο κατατοπιστικό ορισμό για τον όρο αυτόν.³⁶

Ωστόσο, τον 15^ο αιώνα ζητήθηκε από κάποιους συνθέτες να δώσουν έναν ορισμό για το μοτέτο. Η αλήθεια είναι ότι και οι ίδιοι, ενώ είχαν πραγματοποιήσει συνθέσεις αυτού του στιλ, δυσκολεύτηκαν να καταλήξουν σε μία ολοκληρωμένη απάντηση. Ακόμα και στο πιο γνωστό λεξικό της εποχής που δημοσιεύτηκε γύρω στο 1495, το *Terminorum musicae diffinitorum*, ο ορισμός ήταν κάπως ασαφής. Όπως έγραψε λοιπόν ο συγγραφέας του λεξικού Tinctoris «μοτέτο είναι μία σύνθεση, μεσαίου μεγέθους, στο οποίο μπορεί να υπάρχει οποιοδήποτε κείμενο, αλλά πιο συχνά το κείμενο είναι θρησκευτικό».³⁷

Το μοτέτο είχε συζητηθεί αρκετά και σε πραγματείες του 14^{ου} αιώνα στην Γαλλία. Σε αυτές τονίζεται η δομή και η ρυθμική σημειογραφία του γαλλικού ισορρυθμικού μοτέτου. Αναφορές του όρου μοτέτο που δεν έχουν ουσιαστικά κάποια σύνδεση με το γαλλικό ισορρυθμικό μοτέτο εμφανίζονται στα τέλη του 15^{ου} αιώνα.

³⁶ Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, 41.

³⁷ Ibid., 41-43.

Το πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα ήταν μία περίοδος μετάβασης για το μοτέτο, διότι τα πολύ βασικά χαρακτηριστικά που καθόρισαν το είδος τον 14^ο αιώνα σιγά σιγά έδωσαν τον δρόμο τους σε καινούργια, που το διαμόρφωσαν με έναν διαφορετικό τρόπο.

Σε γενικές γραμμές, μπορεί κάποιος να σκεφτεί το μοτέτο ως ένα λατινικό κείμενο, το οποίο όμως παραδόξως δεν έχει κάποια σίγουρη θέση στην Λειτουργία. Τον 15^ο αιώνα και για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, κάποια μουσικά είδη, όπως τα άσματα και το *Magnificat*, δεν προσδιορίζονταν από τους συνθέτες για ρεπερτόριο μοτέτου.³⁸

Από τα παραπάνω λοιπόν, γίνεται κατανοητό πως το μοτέτο είναι ένα από τα πιο γνωστά μουσικά είδη του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Είναι σχετικά περίπλοκο, αφού μέχρι και οι συνθέτες που ασχολήθηκαν με έργα αυτού του στιλ δυσκολεύτηκαν να του αποδώσουν ένα σαφή ορισμό. Κατά κύριο λόγο, προοριζόταν για θρησκευτικό σκοπό αν και στην πορεία ξεκίνησαν να γράφονται και κοσμικά μοτέτα. Το μοτέτο συνέχισε να αναπτύσσεται για αρκετά χρόνια και χάρισε στην μουσική ιστορία μία εξαιρετικά μεγάλη κληρονομιά.

3.2. Χαρακτηριστικά

Τον 13^ο αιώνα, όταν το μοτέτο έκανε τις πρώτες εμφανίσεις στον χώρο της μουσικής, είχε κατά κύριο λόγο σχέση με την εκκλησιαστική μουσική, αλλά το κείμενο μπορούσε να είναι κοσμικό με κάποια εκκλησιαστικά στοιχεία. Για αυτόν τον λόγο, τον 15^ο αιώνα, τα έργα είχαν την δυνατότητα να πάρουν την ονομασία μοτέτο, ακόμα κι αν το κείμενο δεν ήταν καθαρά εκκλησιαστικό. Ανά τους αιώνες, το είδος αυτό είχε την δυνατότητα να χρησιμοποιεί ένα, δύο ή και περισσότερα κείμενα, τα οποία τα τραγουδούσαν ξεχωριστές φωνές σε ένα έργο.³⁹

Το μοτέτο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι η εξέλιξη του *organum*, ένα είδος φόρμας που τραγουδούσε ο τενόρος. Πάνω στο *organum* χτίζονταν και οι υπόλοιπες φωνές, τις οποίες διάνθιζαν με κείμενα που τις περισσότερες φορές ήταν διαφορετικά σε κάθε φωνή, όπως προαναφέρθηκε. Συνήθως, οι φωνές κινούνταν αντιστικτικά σε σχέση με τις συλλαβές, δηλαδή η κάθε συλλαβή αντιστοιχούσε σε ένα φθόγγο.

³⁸ Atlas, *Renaissance Music*, 86.

³⁹ Organo, *Music of the Renaissance*, 20-21.

Αργότερα όμως, η επάνω φωνή άρχισε να γίνεται πιο μελωδική σε σχέση με την βασική και έτσι ονομάστηκε *motetus*. Έτσι, στην βάση του μοτέτου έχουμε τον *tenor* ενώ από πάνω υπάρχει η διανθισμένη μελωδικά φωνή, το *motetus*.

Κατά κύριο λόγο, το μουσικό αυτό είδος στις αρχές του ήταν δίφωνο. Στην πορεία όμως έγινε τρίφωνο και στην συνέχεια και τετράφωνο. Τα έργα που διέθεταν θρησκευτικό χαρακτήρα χρησιμοποιούσαν λατινικά κείμενα ενώ η κοσμική μουσική, που ήταν γνωστή για τον ερωτικό χαρακτήρα στα κείμενά της, χρησιμοποιούσε την γαλλική γλώσσα. Στην πορεία παρατηρείται μίξη των γλωσσών με πιο συνηθισμένη την χρήση γαλλικών-λατινικών και αγγλικών-λατινικών κειμένων. Όσον αφορά την κοσμική μουσική, συνήθως, ο τενόρος τραγουδούσε στην λατινική γλώσσα ενώ οι υπόλοιπες φωνές στα γαλλικά.⁴⁰

Κύριες πηγές για το πρώιμο μοτέτο θεωρούνται το Florentine Codex (FL) και το Codex Wolfenbuttel 1099 (W2), δύο πραγματείες που διαθέτουν μεγάλο αριθμό μοτέτων και ξεχωριστά κεφάλαια για αυτό.⁴¹

Όσον αφορά τον 14^ο αιώνα, αναφέρεται πως το μοτέτο συνέχισε να εξελίσσεται με την ίδια ταχύτητα. Ήταν ακόμα αρκετά σημαντικό σαν μουσικό είδος, όμως, υπήρξε σημαντική μείωση στην εμφάνισή του σε μουσικές συλλογές σε σχέση με τον προηγούμενο αιώνα, κάτι που δεν το έκανε όμως λιγότερο δημοφιλές.

Πιο συγκεκριμένα, κάποια σημαντικά χαρακτηριστικά για το μουσικό αυτό είδος εκείνης της εποχής, δηλαδή τον 14^ο αιώνα, είναι πως έκανε την εμφάνισή του το κοσμικό μοτέτο, που έπαιξε αρκετά σημαντικό ρόλο στην πολυφωνία της εποχής. Επίσης δημιουργήθηκε το ισορρυθμικό μοτέτο, όπου στον *tenor* επαναλαμβάνεται ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, στο οποίο μπορεί να παρατηρηθεί και η τεχνική της σμίκρυνσης. Παράλληλα ο *tenor* διατήρησε το αργό μελωδικό ύφος, ενώ οι υπόλοιπες φωνές κινούνταν με πιο γρήγορες ρυθμικές αξίες, με αποτέλεσμα να υπάρχουν έντονες ρυθμικές αντιθέσεις. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργήθηκαν περισσότερες μελωδίες, κάτι που έκανε τα μοτέτα ακόμα πιο ενδιαφέροντα. Τέλος, η χρήση των συνηχίσεων χαρακτηρίζεται από σύμφωνα διαστήματα όπως τρίτες και έκτες.⁴²

⁴⁰ Editors of Britannica, "Motet," <https://www.britannica.com/art/motet>.

⁴¹ Apel, *The Notation polyphony of music 900-1600*, 272.

⁴² Everist, *Medieval Music*, 89.

Κατά τον 15^ο αιώνα, το μοτέτο μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μία θρησκευτική σύνθεση, τις περισσότερες φορές με λατινικό κείμενο και αριθμό φωνών που κυμαίνονταν από τρεις μέχρι και έξι. Οι περισσότεροι συνθέτες της Αναγέννησης που ασχολήθηκαν και έγραψαν θρησκευτική μουσική συνέθεσαν και μοτέτα. Ωστόσο, ενώ συνήθως τα έργα αυτά απαθανάτιζαν την θρησκευτική μουσική, εκείνη την εποχή, άρχισαν να γράφονται και έργα κοσμικής μουσικής. Τα κομμάτια αυτά χρησιμοποιούνταν συνήθως σε εκδηλώσεις, σε στρατιωτικές νίκες, ακόμα και στην γέννηση κάποιου διάδοχου για τον θρόνο. Τέλος, και παρά το ότι είχαν κοσμικό χαρακτήρα, πολλές φορές το κείμενο τους παρέμενε θρησκευτικό.

Στην περίοδο του Du Fay, όπως ήδη αναφέρθηκε, το μοτέτο είναι είδος τόσο της θρησκευτικής μουσικής όσο και της κοσμικής. Αυτό, εκτός από την εποχή της *Ars Nova*, συνέβη και παλαιότερα, στην *Ars Antiqua*. Η διαφορά όμως, που παρατηρείται μεταξύ των μοτέτων του 15^{ου} αιώνα σε σχέση με τους προηγούμενους αιώνες, είναι ότι πλέον δεν χρησιμοποιείται το γαλλικό κείμενο και αρχίζει να κυριαρχεί ακόμα περισσότερο το λατινικό. Τα κείμενα που χρησιμοποιούσαν οι συνθέτες ήταν συνήθως από μέρη της Λειτουργίας. Επίσης, τα μοτέτα που περιείχαν λατινικό κείμενο δεν είχαν πάντα θρησκευτικό σκοπό. Μπορεί μεν να θύμιζαν θρησκευτικό μοτέτο, αλλά ο σκοπός τους και ο λόγος που έγινε η σύνθεσή τους, ήταν για κάποια ειδική περίπτωση όπως το *Nuper rosarum flores* του Du Fay, για το οποίο θα γίνει νύξη στην συνέχεια. Όλες αυτές οι εναλλαγές και η διαφορετική διαχείριση αλλά και ανάμειξη των γλωσσών των μοτέτων ξεκίνησαν με τον ίδιο τον Du Fay, γιατί ήθελε πολύ απλά να ξεφύγει από τα στερεότυπα και τα καθιερωμένα της *Ars Nova*.⁴³

Κατά γενική ομολογία τα μοτέτα της Πρώιμης Αναγέννησης, με το «νέο στίλ» που υιοθετήθηκε λόγω της μετάβασης, ήταν απλά και συνήθως τρίφωνα. Υπήρξαν βέβαια και μοτέτα που γράφτηκαν για τέσσερις ή και πέντε φωνές μερικές φορές. Η πιο γνωστή αλλαγή που έγινε από τα τελευταία χρόνια του Μεσαίωνα είναι η μεγάλη προσοχή που έδειξαν οι συνθέτες στην προσεκτική τοποθέτηση των κειμένων μέσα στο έργο, αλλά και της γραφής της μουσικής έτσι ώστε να μπορούν αυτά να συνυπάρχουν ομοιόμορφα. Μπόρεσαν έτσι να δημιουργήσουν πολυφωνικά περάσματα, στα οποία οι φωνές κινούνταν ανεξάρτητα μεταξύ τους με σκοπό να

⁴³ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 219-220.

δημιουργήσουν μία νέα υφή. Παράλληλα, δημιουργήθηκαν και τα ομοφωνικά περάσματα, στα οποία οι φωνές κινούνταν ταυτόχρονα με στόχο να δημιουργηθεί ένα χορωδιακό ύφος.⁴⁴

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του 15^{ου} αιώνα, ήταν ότι η πολυφωνία συνέχισε να περιστρέφεται γύρω από ένα *cantus firmus*, αν και εκείνον τον αιώνα κάποιοι μουσικολόγοι πιστεύουν ότι οι φωνές δεν γράφονταν μία προς μία, δηλαδή αντί να γράφεται κάθε φωνή ξεχωριστά και απλά στην συνέχεια να τοποθετούνται πάνω στην παρτιτούρα, οι συνθέτες συνέθεταν κάθετα και τους ενδιέφερε το σύνολο της μουσικής και όχι η κάθε φωνή ξεχωριστά. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί και ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που παρατηρείται σε έργα του Du Fay. Αυτό είναι ότι στις συνθέσεις του, και συγκεκριμένα σε εκείνες που χρησιμοποιούσε την ισορρυθμία, του άρεσε να προσθέτει στις μελωδίες ρυθμικά μοτίβα που ήταν πιο εύκολο για κάποιον να τα διαβάσει και να τα αντιληφθεί βλέποντας την παρτιτούρα, παρά να τα ακούσει μέσα στο έργο, γεγονός που ήταν μοναδικό διότι κανένας άλλος συνθέτης δεν επιχείρησε να «κρύψει» τα μοτίβα του.⁴⁵

Είναι λοιπόν, φανερό πως το μουσικό αυτό είδος εξελίχθηκε και μεταβλήθηκε αρκετά μέσα σε έναν αιώνα. Από θρησκευτικό είδος, με χρήση θρησκευτικού κειμένου, οδηγήθηκε στο κοσμικό, με κοσμικό ή ακόμα και θρησκευτικό κείμενο. Επιπλέον, τα χαρακτηριστικά του άλλαξαν και το μοτέτο εξελίχθηκε σε ένα είδος που ταίριαζε με τα δεδομένα και τις καινοτομίες της κάθε εποχής, αλλά και τις απαιτήσεις της κοινωνίας όσον αφορά τουλάχιστον το περιεχόμενο των κειμένων.

3.3. Το μοτέτο στις Ευρωπαϊκές χώρες

3.3.1. Γαλλία

Η Γαλλία την εποχή της *Ars Nova* θεωρείται το κύριο μέρος στο οποίο αναπτύχθηκε το μοτέτο. Όσον αφορά γενικότερα τα μουσικά είδη, η ποικιλία τους μειώθηκε σε σχέση με τον 13^ο αιώνα. Στο μοτέτο λοιπόν εκείνη την εποχή είχαν διαμορφωθεί κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ο *tenor*, που απαρτίζει την κάτω φωνή, είναι ουσιαστικά ένα ρυθμικό-μελωδικό σχήμα που συνοδεύει ολόκληρο το έργο και είναι αρκετά διαφορετικό από τις υπόλοιπες φωνές οι οποίες κινούνται σε

⁴⁴ Organo, *Music of the Renaissance*, 68-69.

⁴⁵ Griffiths, *A concise History of Western Music*, 47-48.

πιο γρήγορους ρυθμούς. Η πιο ψηλή φωνή λέγεται *triplum* και κινείται πιο γρήγορα από τις υπόλοιπες. Έπειτα ακολουθεί το *motetus*, η μεσαία φωνή, η οποία κινείται σε πιο αργό ρυθμό από το *triplum* αλλά πιο γρήγορα σε σχέση με τον *tenor*. Ενδιαφέρον είναι επίσης ότι μέσα σε αυτόν τον ρυθμικό ιστό οι φωνές συσχετίζονται κατά κάποιο τρόπο. Μάλιστα, κάποιοι υποστηρίζουν ότι οι ψηλότερες φωνές μέσα στο μοτέτο αντικατοπτρίζουν τα μοτίβα του *tenor*. Στην συνέχεια, η πολυπλοκότητα στις μελωδίες των ανώτερων φωνών συνεχίστηκε και το «παιχνίδι» μεταξύ των μελωδικών τους γραμμών με αυτήν του *tenor* επεκτάθηκε, καθώς και αυτός άρχισε να προσεγγίζει μία πιο ελεύθερη σύνθεση.

Από την άλλη ο Machaut, χρησιμοποιώντας σύντομες λέξεις από άσματα, έδωσε μία ελευθερία στην δημιουργικότητα του μοτέτου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα έργα αυτά να αποδεσμευτούν από την λειτουργική χρήση του είδους, δηλαδή την καθαρά θρησκευτική, και να στρέψουν την προσοχή τους στην κοσμική.⁴⁶

Το γαλλικό ισορρυθμικό μοτέτο, είναι αυτό με το οποίο όλοι οι συνθέτες είχαν ασχοληθεί και είχαν μελετήσει περισσότερο από όλες τις υπόλοιπες μορφές του είδους.⁴⁷

3.3.2. Αγγλία

Τον 14^ο και 15^ο αιώνα η θρησκευτική μουσική στην Αγγλία επικεντρώθηκε στα πολυφωνικά είδη και ιδιαίτερα στο μοτέτο που πλέον διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα είδη της περιόδου. Οι συνθέτες συνέχισαν να παρακολουθούν και να εξελίσσουν το είδος αυτό μέχρι και το τέλος του 14^{ου} αιώνα. Η γοητεία του, μαζί με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και τα ρυθμικά μοτίβα, έφεραν μία σημαντική επιρροή σε ένα καινούργιο είδος, το ισορρυθμικό μοτέτο, που άνθισε γύρω στο 1310-1320. Αν και υπάρχουν ελάχιστες πηγές από τα τέλη του 14^{ου} αιώνα, όσον αφορά τα έργα του είδους αυτού που διασώθηκαν στην Αγγλία, είναι αποδεκτό ότι το αγγλικό ισορρυθμικό μοτέτο δημιουργήθηκε περίπου στα μέσα του 14^{ου} αιώνα, με πρωτεργάτες τους Dunstable, Forest και Benet.⁴⁸ Παράλληλα, με την εισαγωγή του ισορρυθμικού μοτέτου στην Γαλλία και την σημειογραφία της *Ars Nova* στο δεύτερο

⁴⁶ Everist, *Medieval Music*, 90.

⁴⁷ Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, 82.

⁴⁸ Everist, *Medieval Music*, 119-120.

μισό του αιώνα, το γαλλικό στιλ επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό κάποιες μορφές του μοτέτου της Αγγλίας. Έτσι, στα τέλη του 14^{ου} αιώνα, είναι αρκετά δύσκολο να αναγνωριστούν τα περισσότερα αγγλικά μοτέτα από τα καινούργια γαλλικά.⁴⁹

Συγκρίνοντας τα δύο αυτά είδη μοτέτων, δηλαδή της Γαλλίας και της Αγγλίας, παρατηρούνται διαφορές και ομοιότητες. Τον 14^ο αιώνα στην Αγγλία βρέθηκαν περισσότερα από εκατό μοτέτα που ήταν κυρίως γραμμένα για τρεις φωνές, από τις οποίες οι δύο ψηλότερες ήταν γραμμένες σε λατινικό κείμενο. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν μία εξίσου μεγάλη ποικιλία σε σχέση με τα γαλλικά μοτέτα της εποχής, αλλά συχνά υπερέχουν τα λατρευτικά κείμενα στις ψηλότερες φωνές.⁵⁰ Αντίστοιχα, η τεχνική της ισορρυθμίας, εμφανίζεται στην Αγγλία σε μία μορφή λίγο πιο αναπτυγμένη από εκείνη με τα μικρά επαναλαμβανόμενα μοτίβα των μοτέτων του 13^{ου} αιώνα, σε αντίθεση πάντα με την ανάπτυξη του γαλλικού ισορρυθμικού τενόρου ως την βάση του μοτέτου. Αξίζει να αναφερθεί πως τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αγγλικής τεχνικής αφορούσαν το πώς αντιμετώπιζαν τον τενόρο, τη συντηρητική στάση που επέλεγαν στο ρυθμικό στιλ και τη σημειογραφία και τέλος, τη χρήση παράλληλων διαστημάτων τρίτης και έκτης.⁵¹

Γίνεται λοιπόν κατανοητό πως η μουσική στην Αγγλία, την εποχή του 15^{ου} αιώνα, δεν χαρακτηρίζεται από την απλότητα του *Quam Pulchra es*, για το οποίο θα υπάρξει αναφορά παρακάτω. Υπάρχουν παραδείγματα στα οποία φαίνεται ότι η Αγγλική μουσική, και συγκεκριμένα οι συνθέσεις του John Dunstable, μπορούν να διαχειριστούν την πολυπλοκότητα του ρυθμού στην μουσική.⁵²

3.3.3. Ιταλία

Τον 13^ο αιώνα στην Ιταλία, το μοτέτο δεν είχε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Μέχρι πρόσφατα μάλιστα οι μουσικολόγοι πίστευαν ότι ούτε και στον 14^ο αιώνα καλλιεργήθηκε το είδος αυτό. Καινούργιες έρευνες, ωστόσο, από τη μουσικολόγο Margaret Bent, έφεραν στο φως μία μικρή αλλά και σημαντική συλλογή από Ιταλικά μοτέτα, από τα οποία τα περισσότερα είναι διατηρημένα σε αποσπάσματα

⁴⁹ Duffin, *A performer's guide to Medieval Music*, 190.

⁵⁰ Everist, *Medieval Music*, 90.

⁵¹ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 83.

⁵² Atlas, *Renaissance Music*, 5-6.

χειρογράφων.

Η ιταλική κοσμική πολυφωνία άνθισε ξαφνικά στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Πολλές φορές υπάρχουν διαφωνίες για το αν ο όρος *Ars Nova* ή αλλιώς Νέα Τέχνη θα έπρεπε να ισχύει στην ιταλική μουσική διότι αναπτύχθηκε ανεξάρτητα από τις μουσικές φόρμες και την σημειογραφία της Γαλλικής *Ars Nova*. Είναι αλήθεια, ότι η ιταλική μουσική δεν ήταν μέρος αυτού του καινούργιου είδους που αναπτύχθηκε στις άλλες χώρες εκείνη την περίοδο. Παρόλα αυτά, όμως, επειδή είχε την δικιά της εξέλιξη, μπορούσε να χρησιμοποιεί επάξια τον όρο *Ars Nova*.⁵³

Όπως στα μοτέτα της Αγγλίας, έτσι και στην Ιταλία, δεν ήταν απαραίτητο να χρησιμοποιούν ήδη έτοιμα *cantus firmi*. Το μέρος του *tenor* κινούνταν και εδώ με πιο αργό ρυθμό από τις υπόλοιπες ψηλότερες φωνές, αλλά ήταν πιο γρήγορος από αυτόν του *tenor* στα γαλλικά μοτέτα. Η ισορρομία δεν αναπτύχθηκε, όμως αρκετά μοτέτα χαρακτηρίζονται από μία συμμετρική μορφή, δηλαδή μία επανάληψη του ρυθμού των φωνών στο δεύτερο μισό του έργου. Θα μπορούσε κάποιος να το ονομάσει πανισορροθμικό, όμως σε αντίθεση με το γαλλικό πανισορροθμικό μοτέτο, ο *tenor* δεν χρειάζεται να είναι μία ήδη υπάρχουσα μελωδία, αλλά μπορούσε να είναι μια ελεύθερη σύνθεση.

Το ιταλικό μοτέτο συχνά ξεκινάει με μίμηση ή *echo* μίμηση, όπου δηλαδή η πρώτη φωνή έχει παύση, ενώ η δεύτερη έχει ήδη ξεκινήσει.⁵⁴

Τα πρώτα σωζόμενα χειρόγραφα του Μεσαίωνα, μέσα στο οποία βρέθηκαν και αρκετά μοτέτα, είναι τα *Trent Codices*, μία σειρά με επτά χειρόγραφα, τα οποία βρέθηκαν στο Trent της Ιταλίας. Τα *Trent Codices* περιέχουν περισσότερες από 1800 συνθέσεις, με έργα από Αγγλία και Ανατολική Ευρώπη, μέχρι Ολλανδία και Νάπολη.⁵⁵

Είναι ξεκάθαρο πως η μουσική άνθισε σε όλη την Δυτική Ευρώπη. Αυτές οι τρεις συγκεκριμένες χώρες, Γαλλία, Αγγλία και Ιταλία, ήταν αυτές που έκαναν την διαφορά με το στιλ που ανέπτυξαν και τους εξαιρετικούς συνθέτες που ανέδειξαν. Κάθε χώρα με δικιά της χαρακτηριστικά απογείωσε τα διάφορα είδη μουσικής και άφησε το δικό της στίγμα στον παγκόσμιο χάρτη της μουσικής.

⁵³ Hoppin, *Medieval Music*, 433.

⁵⁴ Duffin, *A performer's guide to Medieval Music*, 208.

⁵⁵ Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, 167.

4. ΕΙΔΗ ΜΟΤΕΤΩΝ

4.1. Ισορρυθμικό μοτέτο

Ο Philippe de Vitry θεωρείται χωρίς αμφιβολία αυτός που άρχισε να μεταδίδει τη χρήση της ισορρυθμίας, αφού στο ανθολόγιο Roman de Fauvel υπάρχει ένα εξαιρετικό παράδειγμά του με τη χρήση αυτής της καινοτομίας, με αποτέλεσμα αυτή να αναδειχθεί σε ένα από τα πιο βασικά τεχνικά χαρακτηριστικά των μοτέτων του 14^{ου} αιώνα. Ο συνθέτης χρησιμοποίησε σε μεγάλο βαθμό αυτό το χαρακτηριστικό στα έργα του, χωρίς όμως να το περιλαμβάνει σε αυτά από την αρχή μέχρι και το τέλος. Αυτή η θεωρία φυσικά βασίζεται σε στοιχεία που έχουν βρεθεί τουλάχιστον μέχρι σήμερα.⁵⁶ Μαζί με τον de Vitry, ένας ακόμη από τους πρώτους συνθέτες που χρησιμοποίησε εξίσου αυτό το χαρακτηριστικό ήταν ο de Machaut.

Κρίνεται λοιπόν απαραίτητο να αναφερθούν τα βασικά γνωρίσματα αυτής της τεχνικής. Πιο συγκεκριμένα, η ισορρυθμία περιλαμβάνει δύο πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά. Μία επαναλαμβανόμενη μελωδία που ονομάζεται *color* και ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα που ονομάζεται *talea* και βρίσκονται συνήθως στην φωνή του *tenor*. Ο όρος *talea* χρησιμοποιείται πιο πολύ στην μεσαιωνική εποχή για να δείξει ένα ελεύθερο ρυθμικό μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται ακριβώς σε έναν ισορρυθμικό τενόρο. Ο αριθμός των *talea* προσδιορίζει την δομή της ισορρυθμικής φωνής. Αυτό που αναδεικνύει την ισορρυθμία σε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τεχνική, είναι ότι οι επαναλήψεις της μελωδίας και του ρυθμικού σχήματος δεν γίνονται απαραίτητα συγχρονισμένα.⁵⁷ Τον 15^ο αιώνα, ο Dunstable άρχισε να εφαρμόζει την τεχνική της ισορρυθμίας και στις επάνω φωνές, μία τεχνική που αργότερα ονομάστηκε *pan-isorhythm*, δηλαδή πανισορρυθμία ή αλλιώς ισορρυθμία σε όλες τις φωνές.⁵⁸

Στο ισορρυθμικό μοτέτο, το ρυθμικό σχήμα της πρώτης ενότητας ή αλλιώς *talea* χρησιμοποιείται συνήθως για να προσδιοριστεί η τυπική δομή του ρυθμικού συνόλου. Αυτό συμβαίνει συνήθως στα μοτέτα που είναι γραμμένα πάνω στο μεταβατικό στάδιο του αιώνα και η τεχνική αυτή έχει αναπτυχθεί πλήρως. Στα μοτέτα

⁵⁶ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 9.

⁵⁷ Atlas, *Renaissance Music*, 16.

⁵⁸ *Ibid.*, 15.

του de Vitry και ακόμα περισσότερο σε αυτά του de Machaut, η αυστηρή ισορροθμία είναι κυρίως περιορισμένη στα μέρη του *hocket* (τα μέρη όπου μία φωνή κινείται ενώ οι άλλες έχουν παύσεις), τα οποία πολλές φορές έχουν αποτελέσει έμπνευση για τους συνθέτες που επιθυμούσαν να γράψουν ισορροθμικές παραλλαγές. Καθώς περνάει ο καιρός, και παρόλο που για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν εξαιρετικά σημαντικό για την ισορροθμία, το *hocket* αρχίζει να οδηγείται σε αχρηστία. Στο χειρόγραφο Chantilly, υπάρχουν στοιχεία που δηλώνουν ότι είχε εξαφανιστεί από πολλά μοτέτα, ενώ σε κάποια άλλα είχε απαγορευτεί από τα μέρη των φωνών. Το χρησιμοποιούσαν μόνο όταν ήθελαν να δώσουν την αίσθηση της ζωντάνιας σε κάποια ορχηστρικά ιντερλούδια αλλά και στο τέλος των κομματιών. Σταδιακά, η επίμονη χρήση της ισορροθμίας είχε αρχίσει να καταστέλλει την ανάπτυξη της μελωδίας του μοτέτου. Ο τρόπος χρήσης του κειμένου μέσα στα έργα, με το έντονα συλλαβικό στιλ, το οποίο μάλιστα είχε βρεθεί σε αρκετά Ivrea Masses (Λειτουργίες), γινόταν αρκετά περίπλοκος. Προσπαθούσαν δηλαδή να ταιριάζουν ακριβώς τις συλλαβές πάνω στην μουσική και με αυτόν τον τρόπο οι μελωδίες έχασαν την δική τους ρυθμική ανεξαρτησία.⁵⁹

Είναι αναμφίβολο πως η ισορροθμία, ήταν η αρχή μιας πιο ιδιαίτερης εποχής στην ιστορία της μουσικής, αφού πρόκειται για την πιο γνωστή καινοτομία εκείνων των αιώνων. Έδωσε την δυνατότητα στους συνθέτες να πειραματιστούν και να δημιουργήσουν πολύ εντυπωσιακά μουσικά έργα. Όσον αφορά το ισορροθμικό μοτέτο, είναι το πιο γνωστό μουσικό είδος, ειδικά τον 14^ο αιώνα. Η ανάπτυξη του ήταν τεράστια και αμέτρητοι συνθέτες έγιναν γνωστοί μέσα από τις δημιουργίες τους σε αυτό το μουσικό είδος.

4.1.1. Philippe de Vitry

Ένας συνθέτης που ασχολήθηκε σε σημαντικό βαθμό με το μοτέτο ήταν ο Philippe de Vitry, γνωστός κι ως Philippe de Vitriaco. Αυτός ο περίφημος ποιητής και μουσικός, γεννήθηκε στις 31 Οκτωβρίου του 1291. Ήταν πολύ καλός φίλος με τους Petrarch και Bishop από το 1351 μέχρι και τον θάνατό του το 1361. Τα πρώτα χρόνια της καριέρας του παραμένουν άγνωστα, διότι δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι σπούδασε στο πανεπιστήμιο του Παρισιού ή ότι είχε καταρτισθεί

⁵⁹ Atlas, *Renaissance Music*, 145-146.

με οποιοδήποτε πτυχίο στην μουσική. Το πρώτο επάγγελμά του ήταν γραμματέας του Charles IV ενώ αργότερα προάχθηκε σε σύμβουλος του βασιλιά αλλά και των διαδόχων του στην Βασιλική αυλή στο Παρίσι. Επίσης, ο de Vitry είχε δουλέψει κι ως αξιωματικός στο Royal Household, μία θέση που κράτησε από το 1322 μέχρι και το 1351. Αυτό του έδωσε την ευκαιρία, λόγω του ελεύθερου χρόνου που είχε, να γράψει και να συνθέσει, αν και μερικά έργα του χρονολογούνται πριν από το 1351, όταν ακόμα είχε δηλαδή τη θέση του αξιωματικού. Στη συνέχεια, σε μία επίσκεψη του de Vitry στην Αβινιόν το 1351, ο Πάπας Clement VI, τον όρισε επίσκοπο του Meaux.

Εκτός από ποιητής και μουσικός θεωρούνταν ένας από τους κορυφαίους διανοούμενους της εποχής. Η αφοσίωσή του εγκωμιάστηκε θερμά από τον Petrarch, που τον παρομοίασε ως «τον απaráμιλλο ποιητή της Γαλλίας». Βέβαια, αναμφίβολα, η ιστορική συνεισφορά του οφείλεται κυρίως στο μουσικό του έργο. Είναι αλήθεια πως κανέναν άλλο μουσικό του 14^{ου} αιώνα δεν φαίνεται να τον θαυμάζουν τόσο πολύ όσο τον de Vitry. Έλαβε αφιερώσεις από αστρονόμους και μαθηματικούς ακόμα και από λογοτεχνικές διασημότητες.

Ο de Vitry θεωρήθηκε ένα δημόσιο πρόσωπο με πολύ σημαντικές σπουδές και γνώσεις. Η κουλτούρα που προωθούσε και η μουσική του σύνθεση φαίνονται από ένα μεγάλο φάσμα πηγών που δεν είχαν απαραίτητα σχέση με την μουσική. Με αυτό τον τρόπο η κοινωνία άρχισε να αναγνωρίζει την μουσική του ανάμεσα σε κάποια ανώνυμα κομμάτια. Την φήμη του de Vitry, ως θεωρητικό αλλά και ως μουσικό, βοήθησε αρκετά ο μουσικολόγος Bessler, ο οποίος ήταν ο πρώτος που του απέδωσε οχτώ μοτέτα, τα οποία μέχρι εκείνη την στιγμή τα θεωρούσαν ανώνυμα. Στην συνέχεια, ο μουσικολόγος Schrade επέκτεινε αυτόν τον κατάλογο και πρόσθεσε άλλα έξι σε αυτά.

Τα μοτέτα που είναι γνωστά ή αυτά που πιθανόν να είναι δικά του, δεν είναι περισσότερα από δώδεκα. Από αυτά, τα τρία είναι έργα που του έχουν αποδοθεί από διάφορους θεωρητικούς, τέσσερα που βρίσκονται στο *Roman de Fauvel*, δύο στην πραγματεία *Ars Nova* και δύο που του έχουν αποδοθεί βασισμένα σε κάποια χαμένα χειρόγραφα, το ένα στο Στρασβούργο και το άλλο στο Παρίσι.

Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει η θεωρία που αναφέρει ότι η συνεισφορά του de Vitry στην εποχή της *Ars Nova*, δεν είναι τίποτα περισσότερο από κάποιες πιθανές

σημειώσεις φοιτητών με λίγα στοιχεία του ίδιου.⁶⁰

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μοτέτου του de Vitry είναι το *Cum statua/Fugo*. Πρόκειται για ένα κοσμικό μοτέτο, γραμμένο στην λατινική γλώσσα, γεγονός που ήταν εφικτό αλλά όχι τόσο συνηθισμένο. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στον βασιλιά Ναβουχοδονόσορ και στο γεγονός ότι ήταν αρκετά καταπιεστικός και βίαιος, ενώ δείχνει πως προσπάθησαν να τον αντιμετωπίσουν.

Είναι γραμμένο για τρεις φωνές ενώ η κάθε φωνή τραγουδάει διαφορετικό κείμενο. Παρατηρείται ότι ο τενόρος κατέχει έντονα τα χαρακτηριστικά της ισορρυθμίας της εποχής. Επαναλαμβάνει τα ίδια ρυθμικά μοτίβα εννιά φορές, χωρίς κάποια αλλαγή ή σμίκρυνση. Με αυτόν τον τρόπο η μελωδία του τενόρου προτείνει μία απλή δομή, ενώ οι επάνω φωνές έχουν έναν πιο περίπλοκο ρόλο.

Το έργο μπορεί να χωριστεί σε τέσσερις ισορρυθμικές περιοχές, οι οποίες δημιουργήθηκαν από δύο σχεδόν πανισορρυθμικά ζευγάρια *talea* στην αρχή και στο τέλος του έργου, και λιγότερο δομημένη δομή στα μέσα του κομματιού. Τα πρώτα μέτρα του έργου είναι αφοσιωμένα στην υφή του κομματιού. Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 4.1.1., η *talea* του τενόρου ξεκινάει με παύση ενώ το *motetus* και το *triplum* ξεκινάνε μόνα τους. Ο *tenor* μπαίνει στο δεύτερο μέτρο και τραγουδάει πάνω από το *motetus*. Αυτή η σειρά εισόδων των φωνών συνεχίζεται και στα μέτρα 4-6.⁶¹

Όσον αφορά τα χαρακτηριστικά του ισορρυθμικού μοτέτου, ο Philippe de Vitry, τα ακολουθεί κατά γράμμα. Η ισορρυθμία του *tenor* χρησιμοποιεί μια απλή *talea* που είναι αρκετά εύκολη να αναγνωριστεί. Το *motetus* έχει χαρακτήρα πιο μελωδικό και προσπαθεί να σπάσει τον αργό ρυθμό της *talea*, χρησιμοποιώντας πιο γρήγορες ρυθμικές αξίες, ενώ πειραματίζεται αρκετά με την μελωδία, σε αντίθεση με το *triplum*, που στα πρώτα μέτρα κρατάει ένα πιο αργό ρυθμό ακολουθώντας τα βήματα του *tenor*, ενώ στην συνέχεια δημιουργεί πιο έντονες μελωδίες με πιο γρήγορο ρυθμό.

Είναι ξεκάθαρο λοιπόν πως ο de Vitry θεωρείται ένας από τους διασημότερους συνθέτες της εποχής του Μεσαίωνα. Ασχολήθηκε με πολλές διαφορετικές θέσεις εργασίας μέχρι να καταφέρει να αφοσιωθεί τελικώς στο πάθος του, το οποίο ήταν η σύνθεση μουσικής. Πολλοί συνθέτες μάλιστα, εμπνεύστηκαν

⁶⁰ Everist, *Medieval Music*, 100.

⁶¹ Zayaruznaya, *Philippe de Vitry, Cum Statua/Hugo*, 293.

από αυτόν και τα μοναδικά του μουσικά έργα.

I1. Cum structu-ra Na-buco-do-mo-sor me-talli-na successi-ve sy-on ac gra-da-tim deduci ap-ri-mus fi-e-
 Ha-go, Hu-go prin-
 Cum stautia

25 ri-co-lis pas-sus est do-mi-nus, que cum pri-mo fu-e-rit au-re-a vir-tu-o-sus, in-de ar-gente-a
 cepit in-vi-di-e, an cum pri-ma pa-te-us fa-ci-e ho-mo po-ctus, vir-tu-tam fi-li-um,

50 car-ne mu-n-dus, de-in-cepit ha-re-a san-cti-lo-quis fic-ti-lis, fe-re-a ac lu-te-a, pa-ter no-vis-si-me, no-
 te no-mi-nem de-est in po-pu-lo lin-guetu-c le-de-re is-cu-le, sed i-gna-rum

70 vis-sim-ibus dan-tis, u-nacum patribus i-po-ctis an-ti-fra-sis qui-bus
 do-ce-te po-cti-us, mo-cul-pas i-gi-tur ra-bi-e, as-si-gna-ta

95 dat mor-di-ci no-men sophi-sti-ae, hec con-ci-no Philippus pab-bil-ae et qui-a im-pi-
 mi-hi nul-la di-in-con-sultus causam-que ne-sci-us stape-e et e-o, cum in-vi-dus

115 a lin-gua lode-ri-ae ter-ri-te, pro-ve-ro re-fe-ro a propheta-falsis. At-ten-di-te.
 sic sis, pa-lam pi-us pape-ro, di-co-ro i-po-cti-um te possum ve-ri-us.

II1. II2.

Παράδειγμα 4.1.1. Philippe de Vitry, Cum stautia/Fugo, Πηγή: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd.76, Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1933. Plate Dm.d.Tk.in Oest.XL 76.

4.1.2. Guillaume de Machaut

Ένας επίσης πολύ σημαντικός συνθέτης του 14^{ου} αιώνα, που ασχολήθηκε κατεξοχήν με το ισορρυθμικό μοτέτο είναι ο Guillaume de Machaut. Γεννήθηκε το 1330 και φημολογείται πως απεβίωσε το 1377 στο Reims της Γαλλίας. Ο ίδιος είχε υπάρξει αντικείμενο μελέτης και λόγω του λογοτεχνικού του έργου καθώς θεωρείται ένας από τους κύριους γαλλικούς ποιητές. Φυσικά, είναι γνωστός κυρίως ως ένας από τους κορυφαίους συνθέτες της Γαλλίας την εποχή της *Ars Nova* του 14^{ου} αιώνα, τον οποίο μάλιστα θαύμασαν πολλοί συνθέτες.⁶²

Μετά από την υπόσχεσή του σε ιερούς όρκους, το 1323 εισήλθε στην

⁶² Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 15-16.

υπηρεσία του John του Λουξεμβούργου, βασιλιά της Βοημίας, τον οποίο συνόδευσε στους πολέμους ως ιερέας και γραμματέας. Ανταμείφθηκε για αυτήν του την υπηρεσία με τον διορισμό του, το 1337, ως *Canon* του Καθεδρικού Ναού του Reims. Μετά τον θάνατο του βασιλιά, βρήκε στο πρόσωπο της κόρης του Bonne του Λουξεμβούργου τον καινούργιο του προστάτη. Εκείνη έγινε η γυναίκα του μελλοντικού βασιλιά John II της Γαλλίας, ο οποίος στην συνέχεια, το 1349, υπό του Charles II, έγινε βασιλιάς της Ναβάρη. Ο Guillaume de Machaut κατάφερε να επιβιώσει από την μαύρη πανώλη που είχε στιγματίσει ολόκληρη την Ευρώπη και πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του στο Reims συνθέτοντας και εποπτεύοντας την δημιουργία των χειρόγραφων για τα έργα του. Ο de Machaut παρέμεινε σε όλη την διάρκεια της ζωής του ενεργός μουσικός, συνθέτης και ποιητής.⁶³

Η ολοκληρωμένη δουλειά του έχει αποτυπωθεί σε επτά χειρόγραφα που δημιουργήθηκαν υπό την επίβλεψή του και έξι που περιέχουν μόνο την μουσική σημειογραφία. Τα παραπάνω χειρόγραφα αποκαλύπτουν ότι κατά πάσα πιθανότητα είναι γραμμένα σε χρονολογική σειρά, με πρώτα τα *lais*, έπειτα τα μοτέτα, τις λειτουργίες και στην συνέχεια τις μπαλάντες, τα *rondeaux* και τελευταία τα *virelais*, τα οποία αποτελούν και αυτά μουσικοποιηκά είδη.⁶⁴

Οι κοσμικές συνθέσεις του de Machaut καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος των μουσικών του συνθέσεων. Τα τρίφωνα και τετράφωνα μοτέτα υπολογίζονται περίπου στα είκοσι τρία. Από αυτά, δέκα επτά είναι γραμμένα στα γαλλικά και έξι στα λατινικά. Στο σύνολό τους τα μοτέτα που συνέθεσε, εκτός από τρία, χρησιμοποιούν την ισορρυθμία. Αξίζει ακόμα να αναφερθεί ότι πολλές φορές το θέμα του κειμένου τους είναι η αγάπη.

Αρκετά από τα μοτέτα του de Machaut ολοκληρώνονται με σμίκρυνση, γεγονός που δεν ήταν καθόλου συνηθισμένο για την εποχή. Αυτό εξάλλου διαφαίνεται και στα μοτέτα του de Vitry αλλά προφανώς και σε άλλα που βρίσκονται στο Roman de Fauvel. Αυτό, δηλαδή ο τρόπος που επέλεγε ο συνθέτης για το τέλος της σύνθεσής του στο μοτέτο, δημιούργησε ένα καινούργιο χαρακτηριστικό για αυτό το είδος σύνθεσης. Επίσης, άλλο ένα ιδιαίτερο γνώρισμά του ήταν η αυστηρή

⁶³ Hoppin, *Medieval Music*, 397.

⁶⁴ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 15-16.

συμμετρία και ισορροπία που είχαν οι *talea* μεταξύ τους.⁶⁵ Επίσης, στα μοτέτα του συχνά χρησιμοποιούσε θρησκευτικό κείμενο στον τενόρο, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες φωνές που είχαν γαλλικό κοσμικό κείμενο, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ενδιαφέρουσες συμφωνίες μεταξύ του ιερού και του κοσμικού κειμένου.

Ο Guillaume de Machaut δεν ήταν ο πρώτος που έγραψε ισορρυθμικά μοτέτα. Κάποια ανώνυμα έργα από τα χειρόγραφα Ivrea, έχουν παραδείγματα της φόρμας αυτής πολύ νωρίτερα, τα οποία όμως έγιναν γνωστά μετά τον de Machaut. Δεν είναι έκπληξη λοιπόν, να βρεθεί ένα χαμένο χειρόγραφο το οποίο να αποδοθεί στον ίδιο, που να είναι ισορρυθμικό και να περιέχει επίσης *color* και *talea*.⁶⁶

Ένα από τα πιο γνωστά μοτέτα του de Machaut είναι το *Felix virgo/Inviolata genitrix/Ad te suspiramus*. Είναι για τέσσερις φωνές και απαρτίζεται από το *motetus*, το *triplem*, τον *contratenor* και τον *tenor*. Είναι αρκετά ιδιαίτερο για δύο λόγους. Αρχικά, είναι ένα από τα τέσσερα μοτέτα του de Machaut στα οποία χρησιμοποιεί *contratenor* και *triplem* δημιουργώντας έτσι το τετράφωνο μοτέτο. Οι δύο χαμηλότερες φωνές έχουν το ίδιο κείμενο. Επίσης, είναι ένα από τα λίγα έργα του συνθέτη σε αυτό το μουσικό είδος στο οποίο χρησιμοποιεί λατινικό κείμενο. Βέβαια, εκείνη την εποχή ήταν γνωστό πως όλοι επέλεγαν το λατινικό κείμενο, κάτι που όμως δεν ισχύει για τον συνθέτη, αφού στην πλειοψηφία των έργων του επέλεγε γαλλικά κείμενα. Όπως και στα περισσότερα μοτέτα του, ο de Machaut χρησιμοποιεί την τεχνική της ισορρυθμίας.⁶⁷

Άλλο ένα σημαντικό μοτέτο του συνθέτη είναι το *Quant en moy*, για τρεις φωνές. Κοιτώντας το κείμενο του έργου διαπιστώνεται ότι πρόκειται για έργο με κοσμικό χαρακτήρα, ενώ η γλώσσα που χρησιμοποιεί στο κείμενο είναι τα γαλλικά, γεγονός που συνηθιζόταν στα κοσμικά μοτέτα. Οι φωνές και σε αυτό το μοτέτο χρησιμοποιούν διαφορετικό κείμενο. Το περιεχόμενο του κειμένου αναφέρεται ξεκάθαρα στην αγάπη, στο πως την ερμηνεύει ένας άνθρωπος της εποχής αλλά και πως την βιώνει. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί την υπερβολή, αφού υπονοεί ότι η αγάπη είναι τρέλα και κάνει τους ανθρώπους να υποφέρουν. Η φωνή του *tenor*

⁶⁵ Hoppin, *Medieval Music*, 412-413.

⁶⁶ Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 19-21.

⁶⁷ All music. <https://www.allmusic.com/composition/felix-virgo-inviolata-genitrix-ad-te-suspiramus-motet-for-4-voices-mc0002373409>.

περιέχει μόνο μια πρόταση και αυτή αναφέρει το πόσο πικρή γεύση μπορεί τελικά να αφήσει ένας ανεκπλήρωτος έρωτας.

Οι επάνω φωνές του έργου είναι σχετικά ελεύθερες στη σύνθεσή τους. Παρατηρείται, ωστόσο, μία τάση που υπήρχε ήδη στα πρώιμα μοτέτα και η οποία επεκτάθηκε στο στιλ των επόμενων χρόνων, η οποία αφορά τον ρυθμό. Υπάρχουν λοιπόν, σημεία στο έργο που οι δύο φωνές έχουν διαφορετικό ρυθμό σε κάθε *talea*, ενώ σε άλλα παραμένει ίδιος. Αυτό συνέβη μετά την σύνθεση του τενόρου, ώστε να δώσει στην κάθε *talea* μία πιο καθαρή ρυθμική ταυτότητα, ενισχύοντας έτσι την αίσθηση της επανάληψης. Η επανάληψη βέβαια της *talea* του τενόρου είναι δύσκολο να γίνει αντιληπτή λόγω των μεγάλων αξιών που έχει. Η ιδέα του συνθέτη ήταν να δημιουργήσει περισσότερα αναγνωρίσιμα ρυθμικά μοτίβα σε κάθε *talea* με σκοπό να είναι πιο εύκολο να γίνουν αντιληπτά σε κάθε επανάληψη.⁶⁸

The image displays a musical score for a motet, consisting of four systems of music. Each system includes three staves: Triplum (top), Motetus (middle), and Tenor (bottom). The lyrics are in French and are written below the corresponding staves. The score features various musical notations, including triplets and rests. The lyrics are: "Quant en moy vint pre-mie-re-ment A mours, si tres dou-cet-te - A - mour et biau - ment Me vost mon cuer en-a-mou-rer, Que d'un re-gart me fist pre-te par fai - - sent, Et tres a-mou-reussen-te-ment Me don-na a-vec Dous Pen-ser: Mais el-le a-tent trop lon-gue-ment Sans vos-tre hon-nour a".

⁶⁸ Coppini, *The isorhythmic technique and the cycling principles in composition*, 22-23.

Παράδειγμα 4.1.2. Guillaume de Machaut, Quant en moy, Πηγή: Boogaart, J. (2012). Voice Hierarchy and structure. In the Works of Guillaume de Machaut: Music, Image, text in the Middle Ages. Retrieved from <http://machaut.exeter.ac.uk/?q=node/1596>.

Επίσης, στο συγκεκριμένο μοτέτο, βλέπουμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί την τεχνική της σμίκρυνσης σε αρκετά σημεία του έργου, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 4.1.2. Η *talea* του *tenor*, αποτελείται από ένα αρκετά αργό ρυθμικό σχήμα, που την κάνει να είναι πολύ απλή και σχεδόν αδιάφορη, ενώ οι υπόλοιπες φωνές κινούνται πιο ελεύθερα, με αρκετή μελωδικότητα που τις κάνει να ξεχωρίζουν μέσα στο έργο και να διατηρούν τον κυρίαρχο ρόλο.

Είναι δεδομένο από τα παραπάνω πως ο de Machaut, εκτός από σπουδαίος ποιητής, θεωρείται ο κορυφαίος συνθέτης της εποχής *Ars Nova* στην Γαλλία. Πειραματίστηκε με τα χαρακτηριστικά της εποχής και τα διαμόρφωσε με τέτοιο τρόπο που ταιριάζει στα δικά του μέτρα και προτιμήσεις. Τέλος, το πάθος του για τη μουσική ήταν τόσο μεγάλο που ποτέ δεν έπαψε να συνθέτει και να ασχολείται με διάφορα μουσικά είδη.

4.1.3. Guillaume Du Fay

Τον 15^ο αιώνα, ένας από τους πιο γνωστούς συνθέτες ήταν ο Guillaume Du Fay. Το πραγματικό του όνομα ήταν Willem Du Fayt και γεννήθηκε κοντά στις Βρυξέλλες, γύρω στις 5 Αυγούστου του 1397. Ο πατέρας του, του ήταν άγνωστος και το όνομα της μητέρας του ήταν Marie Du Fayt. Η πρόωμη εκπαίδευσή του ήταν στον Καθεδρικό ναό της Notre Dame de Cambrai, όπου και πήρε μέρος στην χορωδία το 1409. Οι τελευταίες πινελιές της μουσικής του εκπαίδευσης ήταν από τον συνθέτη Locqueville την περίοδο που επισκέφτηκε το Cambrai ως υπεύθυνος της χορωδίας των αγοριών το 1413. Γεγονότα δείχνουν ότι ο Du Fay, μπορεί να συμμετείχε στο συμβούλιο του Constance, αφού ο Καθεδρικός του Cambrai έστειλε μεγάλη αντιπροσωπεία σε αυτό και ο ίδιος δεν βρισκόταν στο Καθεδρικό για κάποιο χρονικό διάστημα, στις αρχές του Νοεμβρίου το 1414. Είχε λοιπόν, την ευκαιρία εκείνη την περίοδο, να ακούσει νέα μουσικά ρεύματα της Αγγλικής μουσικής. Τον Νοέμβριο του 1417, ο Du Fay γύρισε πίσω στο Cambrai, στην εκκλησία St. Gery, στην οποία και ορίστηκε υποδιάκονος κατά την διάρκεια της σαρακοστής το 1420.

Από το καλοκαίρι του 1420, φαίνεται πως ο Du Fay υπηρετεί ως συνθέτης στην αυλή της οικογένειας Malatesta που κυβέρνησε τις πόλεις της Ιταλικής Αδριατικής ακτής από το Rimini μέχρι και το Pesaro. Σε αυτήν την περίοδο, ο Du Fay

κατάφερε να καθιερωθεί ως συνθέτης διεθνούς φήμης. Το 1424, επέστρεψε στο σπίτι του και εγκαταστάθηκε στο Laon. Η επιστροφή του αυτή δεν ήταν τυχαία αλλά συσχετιζόταν άμεσα με την αρρώστια της μητέρας του. Ο ίδιος παρέμεινε εκεί μέχρι και το 1426.

Την άνοιξη του 1427, ο Du Fay επανέρχεται στην Ιταλία και συγκεκριμένα στην Μπολόνια. Στην ηλικία των τριάντα ετών ανάγεται πλέον στη θέση του ιερέα και τον Οκτώβριο του 1428 ορίζεται ως τραγουδιστής στο παρεκκλήσι του Martin V. Η θέση αυτή είχε ιδιαίτερο κύρος και κέρδος αφού σαν παπικός τραγουδιστής είχε ορισμένα παραπάνω προνόμια.

Έφυγε από το παπικό παρεκκλήσι το 1433, ενώ έξι μήνες μετά είχε αναδειχθεί μαέστρος της χορωδίας στην πλούσια αυλή του Savoy, υπό την επίβλεψη του Δούκα Amadeus VIII και στην συνέχεια υπό τον γιο του, Louis. Μετά από ορισμένα μη παραγωγικά χρόνια, η δημιουργικότητα του ανέκαμψε και αυτή η μεταβολή ουσιαστικά οδήγησε στην παραγωγή του γνωστού κύκλου των ύμνων και των κοσμικών τραγουδιών.

Στη συνέχεια, τον Ιούνιο του 1435, ο Du Fay είχε μία δεύτερη περίοδο με το παπικό παρεκκλήσι όπου και έμεινε μέχρι και το Μάιο του 1437. Αυτή η περίοδος αποτελεί και τη χρονική φάση που συνέθεσε το πιο γνωστό του έργο με τίτλο *Nuper rosarum flores*. Βέβαια, τα πολιτικά προβλήματα που υπήρχαν και το γεγονός ότι ο Eugene IV δεν ήταν και ιδιαίτερα αγαπητός, έκαναν τον Du Fay να αποχωρήσει από το παπικό παρεκκλήσι και να αναζητήσει ξανά θέση εργασίας στην αυλή του Savoy για τα επόμενα δύο χρόνια. Αυτό που είναι αρκετά συναρπαστικό σε αυτές τις αλλαγές που πραγματοποίησε μεταξύ του Πάπα και του Savoy, είναι ότι μετακινούνταν μεταξύ δύο προστατών, οι οποίοι όμως στέκονταν σε αντίθετες πλευρές όσον αφορά την πολιτική.

Αξίζει να αναφερθεί ότι την δεκαετία του 1430, ο Du Fay έχει επαφές και με την Ferrarese αυλή του Niccolo d' Este, γεγονός που δικαιολογεί τον μεγάλο μουσικό πλούτο του, που εμφανίζεται σε χειρόγραφα της Ferrarese από τα μέσα του αιώνα.

Από τον Οκτώβριο του 1439 επιστρέφει στον Καθεδρικό του Cambrai, όπου, εκτός από μερικούς μήνες στην Ιταλία το 1450 και μία περίοδο από τον Απρίλιο του 1452 μέχρι και το τέλος του 1458, έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του. Συνέχισε να συνθέτει αλλά ήταν και υπεύθυνος ενός μεγάλου *project* που στόχευε στην επανεγγραφή των μουσικών βιβλίων του Καθεδρικού. Ο Du Fay πέθανε στις 27

Νοεμβρίου του 1474.⁶⁹

Είναι σίγουρο πως ο Du Fay είχε αποκτήσει πολύ μεγάλη φήμη ιδιαίτερα προς τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Ένας φόρος τιμής προς το πρόσωπό του εμφανίζεται από τον Φλωρεντινό οργανίστα Squarcialupi, ο οποίος έγραψε για αυτόν ένα γράμμα στις 11 Μαΐου του 1461, χαρακτηρίζοντάς τον ως το «μεγαλύτερο στολίδι της εποχής μας» και παράλληλα, ενημερώνοντάς τον πως ο Lorenzo de Medici «απολαμβάνει απόλυτα την τελειότητα της μουσικής του και για αυτό τον λόγο θαυμάζει την τέχνη του και τον σέβεται ως πατέρα».

Αυτή η φήμη του Du Fay πέθανε μαζί με τον δικό του θάνατο. Αν η μουσική του έμεινε τότε κάπως ζωντανή, οφείλεται στη δουλειά των θεωρητικών, οι οποίοι συνέχισαν να αναφέρουν τα μουσικά του έργα ως παραδείγματα για την ρυθμική και μετρική τους πολυπλοκότητα.⁷⁰

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να γίνει αναφορά και στο πιο γνωστό μοτέτο του Du Fay, *Nuper rosarum Flores*. Γράφτηκε για την γιορτή του Ευαγγελισμού στις 25 Μαρτίου του 1436. Ο Πάπας Ευγένιος ο IV, βρέθηκε μαζί με τους παπικούς τραγουδιστές του στον Καθεδρικό Ναό της Φλωρεντίας, Santa Reparata, για να επεξεργαστούν τον Ναό που στην συνέχεια ονομάστηκε Santa Maria del Fiore. Η περίπτωση αυτή σηματοδότησε το αποκορύφωμα για την ανακατασκευή του Ναού που είχε ξεκινήσει σχεδόν ενάμιση αιώνα πριν και θεωρείται ορόσημο της Δυτικής αρχιτεκτονικής. Για αυτήν λοιπόν την περίπτωση ο Du Fay συνέθεσε αυτό το έργο, το οποίο θεωρείται ένα από τα διασημότερα ισορρυθμικά μοτέτα και, επίσης, από τις πιο πολυσυζητημένες συνθέσεις του 15^{ου} αιώνα.

Παρατηρώντας το κείμενο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σε αυτό το έργο, μπορεί να διαπιστώσει κάποιος πως συνδέεται με το γεγονός για το οποίο γράφτηκε. Πιο συγκεκριμένα, είναι σαν να αφηγείται την ιστορία της Γιορτής του Ευαγγελισμού και το γεγονός ότι με αφορμή αυτή την εκδήλωση συνέχισε η κατασκευή του Ναού της Santa Maria del Fiore. Παράλληλα οι *tenor* τραγουδάνε διαφορετικό κείμενο από τις υπόλοιπες φωνές, επαινώντας το πόσο όμορφη είναι η εκκλησία. Απαρτίζεται από 4 φωνές, ενώ χρησιμοποιεί δύο *tenor*, αλλά και οι δύο υπόλοιπες φωνές, δηλαδή το *motetus* και το *triplum*, είναι διπλές. Όλες οι φωνές είναι γραμμένες στην λατινική γλώσσα, κάτι πολύ συνηθισμένο για τα θρησκευτικά μοτέτα, αν και σχετικά

⁶⁹ Atlas, *Renaissance Music*, 99-101.

⁷⁰ Atlas, *Renaissance Music*, 101-103.

ασυνήθιστο για τα κοσμικά. Θα μπορούσε κάποιος να αναφέρει ότι ναι μεν έχει κείμενο που συνδέεται με την θρησκεία, αλλά ο λόγος για τον οποίο το συνέθεσε ο συνθέτης είναι καθαρά κοσμικός.

Στην πρώτη φράση, οι δύο τενόροι είναι ισορρυθμικοί και ο κάθε ένας παρουσιάζει το *cantus firmus* τέσσερις φορές. Κάθε φράση από το *cantus firmus* ισοδυναμεί με μία συγχρονισμένη φράση *talea* και *color*. Το μοτέτο αποτελείται από τέσσερις *talea*. Σε κάθε μία από αυτές, οι οποίες ξεκινάνε στα μέτρα 1, 57, 113 και 141, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 4.1.3., υπάρχουν 14 μέτρα παύσεις στον τενόρο. Επίσης, οι επάνω φωνές παρατείνουν το ελεύθερο ρυθμικό ντουέτο. Παράλληλα, ο Du Fay τοποθετεί τη μελωδία και στους δύο τενόρους ταυτόχρονα, δηλαδή στον ένα τενόρο στην αρχική τονικότητα, ενώ στον άλλον τενόρο μία πέμπτη κάτω από την αρχική τονικότητα. Επιπλέον, οι δύο φωνές παρουσιάζουν μία μελωδία σαν έναν ελεύθερο κανόνα. Αυτές οι φράσεις διαφέρουν ρυθμικά και φαίνεται σε κάποια σημεία, σταματώντας και ξεκινώντας σχεδόν σαν να αλλάζουν σειρά.

Παράδειγμα 4.1.3. Guillaume Du Fay, Nuper Rosarum Flores, Πηγή: Choral Public Domain Library, 2005.

Αυτό που δίνει κατά κύριο λόγο στο έργο τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του είναι η μετάβαση από την μία *talea* στην επόμενη. Για κάποιο χρονικό διάστημα η πρακτική που χρησιμοποιούσαν εκείνη την εποχή ήταν ότι σε κάθε διαδοχική *talea* υπάρχει σμίκρυνση, όπως φαίνεται παρακάτω στο παράδειγμα 4.1.4. Οι επάνω φωνές δεν σχετίζονται ρυθμικά στις *talea*, παρόλα αυτά όμως μοιράζονται κάποιες μελωδικές σχέσεις. Αυτό το μοτέτο μπορεί να θεωρηθεί αρκετά ιδιαίτερο. Καταρχήν περιέχει δύο *tenor*, γεγονός που δεν συνέβαινε τόσο συχνά εκείνη την εποχή, όπως και ότι, οι άλλες δύο φωνές είναι διπλές. Ως ισορρυθμικό μοτέτο, περιέχει μία αρκετά ισορροπημένη *talea*, με μεγάλες ρυθμικές αξίες, τις οποίες χρησιμοποιεί ώστε να μπορέσει να δείξει έντονα την αλλαγή τους με την χρήση της τεχνικής της σμίκρυνσης που εμφανίζεται στην συνέχεια. Οι υπόλοιπες φωνές κρατάνε κι αυτές έναν πιο σταθερό χαρακτήρα, με πιο αργές ρυθμικές αξίες, από ότι συνηθίζεται συνήθως για τις πιο μελωδικές φωνές. Ως σύνολο, όλα αυτά τα στοιχεία που αναφέρθηκαν μπλέκονται όμορφα μεταξύ τους και δημιουργούν ένα ιδιαίτερα άκουσμα που το κάνει ένα από τα πιο γνωστά μοτέτα που γράφτηκαν ποτέ.

The image displays two systems of musical notation for a choral work. The first system, starting at measure 53, features four staves: I (Soprano), II (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are: "bus San ctis que li quo ri bus", "ctis que li quo ri bus", "quam ex o ra rit,", and "ste." The second system, starting at measure 113, features two staves: I (Soprano) and II (Alto). The lyrics are: "4. O", "Na ti Do mi ni", and "Na ti Do mi ni". The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures containing repeat signs.

Παράδειγμα 4.1.4. Guillaume Du Fay, Nuper Rosarum Flores, Πηγή: Choral Public Domain Library, 2005.

Συμπληρωματικά, το έργο έχει συνδεθεί με έναν συμβολισμό που έχει αιχμαλωτίσει τους θεωρητικούς και έχει γοητεύσει τους ακροατές. Το 1973, ο συμβολισμός αυτός ερμηνεύτηκε ως ότι οι ισορρυθμικές αναλογίες 6:4:2:3 ανακαλύφθηκαν στην ηχώ της Santa Maria del Fiore. Πιο συγκεκριμένα, ως την αναλογία του κύριου ναού (6), την πτέρυγα του ναού (4), την αψίδα του ιερού (2) και τη ανύψωση του ναού (3). Φήμες λένε πως ο Du Fay μπορούσε να μάθει για αυτές τις αναλογίες από τον ίδιο τον Brunelleschi, αφού ήταν και οι δύο στην Φλωρεντία το ίδιο χρονικό διάστημα. Παρόλα αυτά, ήταν γνωστό πως οι αναλογίες του Καθεδρικού δεν γίνεται να είναι ακριβώς οι ίδιες με το 6:4:2:3 και πως ο συμβολισμός πιθανόν να κρύβεται κάπου αλλού. Ο Du Fay που γνώριζε καλά τα θέματα της Θεολογίας, πήρε λοιπόν τις αναλογίες από μία βιβλική παράδοση που περιγράφει τις αναλογίες του Ναού του Σολομώντα, όπου όλο το μήκος είναι 60 *cubits*, ο κύριος ναός 40 *cubits*, η Αγία των Αγίων (Sancta Sanctorum) 20 *cubits* και το ύψος του 30 *cubits*.

Όμως, ο συμβολισμός του Du Fay έγκειται και σε θέματα πέρα από αυτές τις αναλογίες. Η χρήση του *cantus firmus* σε στυλ κανόνα όπως και ο τενόρος II πάνω από τον I ερμηνεύεται ως αντανάκλαση της σκέψης του Brunelleschi, που τοποθέτησε το εξωτερικό του τρούλου πάνω από έναν μικρότερο εσωτερικό θόλο. Το *Nuper rosarum flores* ήταν μία γιορτή του ήχου αλλά και των γεγονότων που έγιναν στην Φλωρεντία στις 26 Μαρτίου του 1436.⁷¹

Συνολικά, ο Du Fay ήταν ένας συνθέτης με επιρροές από διάφορες χώρες. Έζησε για πολλά χρόνια στην Γαλλία και στην Ιταλία, γεγονός που του έδωσε την δυνατότητα να εμπλουτίσει τις γνώσεις του πάνω στα διάφορα μουσικά χαρακτηριστικά. Οι επαφές που είχε στην Ιταλία ήταν και η αφορμή που τον οδήγησε στη σύνθεση ενός από τα πιο σπουδαία μοτέτα όλων των εποχών το *Nuper Rosarum Flores*.

4.1.4. John Dunstable

Ένας συνθέτης που έδωσε «φωνή» στην αγγλική μουσική του 15^{ου} αιώνα, ήταν ο John Dunstable. Δεν είναι πολλά πράγματα γνωστά για την ζωή του, αλλά όλα όσα είναι συμβάλλουν σημαντικά στην κατανόηση ορισμένων σημείων της καριέρας του στην Ευρώπη. Δεν είναι σίγουρο το πότε ακριβώς γεννήθηκε, υπολογίζεται ότι γεννήθηκε περίπου το 1390, αλλά είναι γνωστή η ημερομηνία που απεβίωσε, το 1453.

⁷¹ Atlas, *Renaissance Music*, 88-93.

Λέγεται ότι πέρα από μουσικός ήταν επίσης μαθηματικός και αστρονόμος, καθώς έχουν βρεθεί πραγματείες με θέμα τα μαθηματικά και την αστρονομία που διαθέτουν τον γραφικό του χαρακτήρα.

Ο Dunstable ήταν αυτός που κατάφερε να συγκεντρώσει τα χαρακτηριστικά της Αγγλικής σχολής και να τους αποδώσει μία ταυτότητα που βοήθησε στην ανάδειξη της σχολής και στην εξάπλωση της φήμης της. Λόγω της σχέσης και της ενασχόλησής του με την Ευρωπαϊκή μουσική, θεωρήθηκε ο μεσολαβητής της Αγγλικής και Γαλλοφλαμανδικής σχολής. Η δουλειά του αποδεικνύει τρομερή εξέλιξη κατά τη διάρκεια της καριέρας του. Από την αρχή, ο ίδιος προσπάθησε να μείνει μακριά από τις διαφωνίες της αρμονίας της *Ars Nova*, ακόμα και όταν ήθελε να γράψει για τέσσερις φωνές.

Η σχέση του με την Ευρωπαϊκή μουσική τον οδήγησε στο να ασχοληθεί με το ισορρυθμικό μοτέτο. Έχουν καταγραφεί δεκατέσσερις συνθέσεις του σε αυτό το μουσικό είδος, αν συμπεριληφθούν και τα μοτέτα που έχουν ισορρυθμία μόνο στον τενόρο, τα οποία μάλιστα θεωρούνται από ειδικούς τα πιο περίπλοκα έργα του και χαρακτηρίζονται από μία αυστηρή ισορρυθμική δομή.⁷² Τα έργα αυτά είναι τα περισσότερο γνωστά και εντυπωσιακά του έργα. Σε αυτά μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την ιδιαίτερη σκέψη του Dunstable, το μυαλό δηλαδή ενός μαθηματικού και αστρονόμου. Στα έργα αυτού του είδους, ο συνθέτης επιδεικνύει το δικό του βιρτουόζικο ύφος, ενώ ένα από τα πιο εντυπωσιακά είναι το τετράφωνο *Veni sancte spiritus/Veni creator*.

Παρατηρώντας το κείμενο του μοτέτου αυτού είναι φανερό πως πρόκειται για θρησκευτικό μοτέτο στην λατινική γλώσσα. Σε αυτό το έργο οι φωνές χωρίζονται τραγουδώντας διαφορετικό κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, το κείμενο αναφέρεται στα Θεία, στον Θεό, στο Άγιο πνεύμα και σε ότι άλλο συνεπάγεται από τα προηγούμενα, ενώ ζητάει ουσιαστικά από τον Χριστό να κάνει το θαύμα του, δημιουργώντας καταστάσεις που από έναν απλό θνητό είναι αδύνατον να συμβούν.

Σε αυτό το μοτέτο, ο Dunstable απλοποιεί αλλά ταυτόχρονα περιπλέκει την ισορρυθμία. Από την μία πλευρά, τροποποιεί κάθε φράση του *color* με τέτοιο τρόπο ώστε να συμπίπτει με ακριβώς δύο φράσεις της *talea*, ώστε η δεύτερη και τρίτη φράση της μελωδίας να επιστρέφει στο αρχικό ρυθμικό σχήμα άθικτη. Αυτό ως

⁷² Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 184, 191.

αποτέλεσμα δημιουργεί έναν πιο καθαρό ήχο στις μελωδίες αλλά και στα ρυθμικά σχήματα. Από την άλλη, ο συνθέτης εφάρμοσε ένα χαρακτηριστικό των μοτέτων, το οποίο ήταν ήδη γνωστό τον 14^ο αιώνα. Κάθε *talea* λοιπόν, παρουσίαζε μία συνεχόμενη σμίκρυνση.⁷³ Επίσης, μπορεί να διακρίνει κανείς, ότι η *talea*, έχει ένα πολύ απλό ρυθμό, με μεγάλες ρυθμικές αξίες, γεγονός που μπορεί να την κάνει δυσδιάκριτη στον εντοπισμό της, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 4.1.5. Παράλληλα, σχετικά απλή μελωδία έχουν και οι υπόλοιπες φωνές, ενώ βλέπουμε λίγο πιο ελεύθερη μελωδία σε μερικά σημεία του έργου. Παρατηρείται επίσης ότι κάθε καινούργια *talea* που εμφανιζόταν παρουσίαζε σμίκρυνση, δηλαδή χρησιμοποιούσε όλο και μικρότερες ρυθμικές αξίες. Αυτό μπορεί να δικαιολογήσει την χρήση μεγάλων αξιών στην γραμμή του *tenor*. Το *Veni sancte spiritus/Veni creator*, στο οποίο ο συνθέτης χρησιμοποίησε διαφορετικά τις καινοτομίες της εποχής, τον ανέδειξε δικαίως σε έναν από τους πιο ευφυείς συνθέτες της Πρώιμης Αναγέννησης.

⁷³ Ibid., 15-17.

13
 ce - - li - - tus lu - cis tu - e ra - di - um.
 - de pri - - mi - tus
 spi - ri - tus, men - - tes tu -
 Men - - - - - tes tu - -

19
 Ve - ni pa - ter pau - pe - rum, ve - ni da - tor
 ro - - - - - rem ce -
 o - rum vi - - si - ta: im - ple su - per - na
 - o - - - - rum

25
 mu - ne - rum, ve - ni lu - men
 - li gra - ti - e.
 gra - ti - a que tu cre - a - sti
 vi - - - - -

Παράδειγμα 4.1.5. John Dunstable, Veni sancte spiritus/Veni creator, Πηγή: Moriwaki Michio.

4.2. Cantilena-style μοτέτο

Το *cantilena style*, μια μορφή μοτέτου για 3 φωνές, αναπτύχθηκε εντυπωσιακά κατά τη διάρκεια του 1430-1440 και έγινε γνωστό μέσα από τον μουσικοθεωρητικό Johannes Tinctoris σαν ένα μικρότερο είδος φόρμας που συνήθως είχε θέμα την αγάπη, αλλά χρησιμοποιούσε και άλλα θέματα. Στην Αγγλία, τα ομοφωνικά κάλαντα της εποχής λεγόταν *cantilena*, αν το κείμενο ήταν εξολοκλήρου λατινικό. Αξίζει να αναφερθεί ότι το αγγλικό *cantilena* εκπροσωπήθηκε πολύ καλύτερα από κάθε άλλο είδος στα μέσα του 15^{ου} αιώνα.⁷⁴

Πιο συγκεκριμένα, *cantilena* ονομάζεται μία φωνητική μελωδία με λυρικό ύφος, που μπορεί να είναι και οργανική. Στην Μεσαιωνική μουσική, ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να δηλώσει την κοσμική φωνητική σύνθεση, τόσο ομοφωνικά όσο και πολυφωνικά.⁷⁵ Οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν αυτό το ύφος και στη θρησκευτική αλλά και στην κοσμική μουσική. Το *cantilena style*, χαρακτηρίζεται από μία πολύ δυναμική μελωδική γραμμή, η οποία υποστηρίζεται από μία σύνθεση πιο απλή και συνήθως, από έναν πιο οργανικό τενόρο. Τέλος, χρησιμοποιείται και σε ομοφωνικό ύφος αλλά και σε χορωδιακό πολυφωνικό.

Οι πιο σημαντικοί Γάλλοι συνθέτες που έγραψαν με αυτό το ύφος είναι οι de Machaut και Du Fay. Αυτό το είδος μοτέτου που στην Γαλλία έγινε ιδιαίτερα γνωστό στις αρχές της Πρώιμης Αναγέννησης, πολύ σύντομα άνθισε και στην Ιταλία, με έργα συνθετών όπως οι da Pistoia και ο da Rimini.⁷⁶ Τέλος, για το χρονικό διάστημα στο οποίο αναπτύχθηκε το *cantilena style*, δηλαδή από το 1430-1440, η Αγγλία, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ήταν κυρίαρχος σε σχέση με την Γαλλία, αφού το αγγλικό *cantilena style* μοτέτο, ήταν το είδος μοτέτου που είχε γίνει ευρέως γνωστό. Το τέλος σε αυτό το συγκεκριμένο είδος μοτέτου επήλθε σταδιακά, με την αρχή της εξασθένησής του να χρονολογείται γύρω στο 1450.⁷⁷ Συνοψίζοντας, αυτό το είδος, έδωσε μια φρεσκάδα στον τομέα της μουσικής με λυρικό ύφος που το χαρακτήριζε. Ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην Αγγλία, αν και φυσικά όλοι οι συνθέτες της εποχής, ανεξάρτητου καταγωγής πειραματίστηκαν γράφοντας κάποια έργα. Δυστυχώς όμως,

⁷⁴ Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, 167.

⁷⁵ Editors of Britannica, "Cantilena," <https://www.britannica.com/art/cantilena>.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Cumming, *The motet in the age of Du Fay*, 204-205.

δεν είχε τόσο μεγάλη απήχηση, αφού μερικές δεκαετίες αργότερα εξασθένησε.

Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα από το *cantilena style* μοτέτο, στο οποίο γίνεται αντιληπτός ο αγγλικός ήχος, είναι το *Quam pulchra es* του Dunstable.⁷⁸ Παρατηρώντας το κείμενο αυτού του μοτέτου, διαπιστώνει κανείς ότι πρόκειται για ένα κοσμικό μοτέτο σε τρεις φωνές, που έχει την ιδιομορφία ότι είναι γραμμένο στα λατινικά, γεγονός που συνέβαινε μεν, αλλά το πιο συνηθισμένο ήταν τα κοσμικά μοτέτα να περιέχουν γαλλικό κείμενο. Αναφέρεται λοιπόν για άλλη μια φορά στον έρωτα και πιο συγκεκριμένα στην αγαπημένη του, την οποία εγκωμιάζει για την ομορφιά της και το κάλος της, προτείνοντάς της να φύγουν μαζί στα ανθισμένα λιβάδια, ώστε να ζήσουν τον έρωτά τους. Οι ακροατές μπορούσαν να παρατηρήσουν την ευελιξία του ρυθμού που υπήρχε στο κείμενο, σε σχέση με το σκληρότερο και πιο περίπλοκο ρυθμό της ίδιας της μουσικής. Στα μέτρα 12-15 υπάρχει ένας «αισθησιασμός» που είχε σοκάρει το κοινό εκείνη την εποχή, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 4.2.1. Αυτό συνέβη λόγω των επανειλημμένων παράλληλων συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή. Οι συγχορδίες λοιπόν, αλλά και οι συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή που παρατηρεί κανείς στο έργο, ήταν ένα χαρακτηριστικό αρκετά συνηθισμένο για την Ευρωπαϊκή μουσική της εποχής.⁷⁹ Επίσης, το έργο χρησιμοποιεί μια αρκετά απλή ρυθμική δομή και μελωδία που υπάρχει σε όλη την διάρκεια του. Οι φωνές κινούνται σε πλήρη αρμονία μεταξύ τους, ενώ δεν διακρίνεται πουθενά αυτή η ελευθερία των φωνών, που χαρακτηρίζει άλλα είδη μοτέτων, όπως το ισορρυθμικό. Έχει ένα πιο λυρικό ύφος και φυσικά, όπως προαναφέρθηκε, λόγω της χρήσης των συγχορδιών, πολλά σημεία του προβάλλουν κάτι αρκετά έντονο και δυνατό, που παραπέμπει στον αισθησιασμό, γεγονός αρκετά σκανδαλώδες για την εποχή του 15^{ου} αιώνα. Είναι γεγονός πως ο Dunstable υπήρξε σημαντικός συνθέτης της εποχής του και η βαθιά σχέση του με τα μαθηματικά και την αστρονομία διαφάνηκε και στα έργα του και συνέβαλε στη δημιουργία εξαιρετικών και πολύπλοκων συνθέσεων. Ένα από τα πιο σημαντικά του έργα, το *Quam pulchra es*, φανερώνει την εκπληκτική μουσική της Αγγλικής σχολής σε όλο της το μεγαλείο.

⁷⁸ Duffin, W. *A performer's guide to Medieval Music*, 71.

⁷⁹ Atlas, *Renaissance Music*, 5-6.

Contra. Quam pul-chra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma, in de-li-ci-is tu-is. Sta-tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-mae, et tu-a as-si-mi-la-ta est pal-mae, et u-be-ra tu-a bo-tris. Ca-put tu-um ut Car-me-lus, col-lum tu-um sic.

Tenor. Quam pul - chra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma, in de - li - ci - is tu - is. Sta - tu - ra tu - a as - si - mi - la - ta est pal - mae, et tu - a as - si - mi - la - ta est pal - mae, et u - be - ra tu - a bo - tris. Ca - put tu - um ut Car - me - lus, col - lum tu - um sic.

Παράδειγμα 4.2.1. John Dunstable, Quam pulchra es, Πηγή: *Denkmal der Tonkunst in Osterreich, Bd. 14-15*. Vienna: Osterreichischer Bundesverlag, 1900. Plate Dm.d.Tk.in Oest.VII.

4.3. Tenor μοτέτο

Στα μέσα του Μεσαίωνα, δημιουργείται ένα καινούργιο είδος μοτέτου, το οποίο στη σημερινή εποχή είναι γνωστό ως «*tenor*». Ήταν λιγότερο εντυπωσιακό από ένα ισορρυθμικό μοτέτο παρόλο που απομακρύνθηκε αρκετά από τη σταθερότητα της *Ars Nova* για να προχωρήσει σε μία μεγαλύτερη αίσθηση έκφρασης. Υπάρχουν αναφορές που δηλώνουν πως κάποια χαρακτηριστικά του τείνουν να θυμίζουν τη μουσική που γράφτηκε αργότερα τον 15^ο αιώνα και επομένως η επιρροή που άσκησε ήταν εμφανής. Αρχικά, υπήρχε η ενσωμάτωση του τενόρου μαζί με τις άλλες φωνές, οι οποίες, μαζί με την χρήση της μίμησης, φαίνεται να έχουν μία ισότητα μεταξύ τους, κάτι που είναι χαρακτηριστικό των επόμενων αιώνων. Σε αντίθεση με το ισορρυθμικό μοτέτο με τα συγκεκριμένα του χαρακτηριστικά, το *Ave Regina Caelorum*, έργο του Du Fay, πρόκειται για μία τρίφωνη σύνθεση, ενώ φαίνεται να ξεδιπλώνει με φυσικό τρόπο τις αλλαγές στην υφή και την φωνητική ενορχήστρωση.

Παρατηρώντας το κείμενο του μουσικού αυτού έργου, μπορεί να διαπιστωθεί ότι είναι θρησκευτικό και χρησιμοποιεί την λατινική γλώσσα. Σε αυτό το έργο όλες οι φωνές έχουν το ίδιο περιεχόμενο, δηλαδή τραγουδούν το ίδιο κείμενο. Είναι ολοφάνερο πως πρόκειται για μια λατρευτική ωδή προς την Παναγία, δοξάζοντας την γέννηση του Χριστού.

[CANTUS]
A - - - - ve, Re - gi - na cae - lo - - - rum.

CONTRATENOR
A - - - - ve, Re - gi - na cae - lo - - - rum.

TENOR
A - - - - ve, Re - gi - na cae - lo - - - rum.

A - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum. Sal - ve, ra - dix san - cta,
A - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum. Sal - ve, ra - dix san - cta,
A - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum. Sal - ve, ra - dix san - cta,

ex qua mun - do lux est or - ta. Gau - de, glo - ri - o - sa, su - per o - mnes spe - ci - o - sa.
ex qua mun - do lux est or - ta. Gau - de, glo - ri - o - sa, su - per o - mnes spe - ci - o - sa.

Παράδειγμα 4.3.1. Guillaume Du Fay, Ave regina caelorum, Πηγή: Alessandro Simonetto

Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 4.3.1. ο *tenor* του έργου έχει μεγαλύτερη μελωδικότητα σε σχέση με τα ισορρυθμικά μοτέτα, όπου η συγκεκριμένη φωνή είχε καθαρά ρυθμικό χαρακτήρα με την *talea*, αλλά και ότι το έργο έχει ομοφωνικό χαρακτήρα. Φαίνεται έτσι ότι ο *tenor* ενσωματώνεται με τις υπόλοιπες φωνές ώστε να έχει τον ίδιο σημαντικό ρόλο στο έργο. Παράλληλα, οι φωνές ξεκίνησαν να έχουν πιο εντυπωσιακές μελωδίες σε σχέση με τα υπόλοιπα είδη μοτέτων.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η εκδοχή του *cantus firmus* που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι διαφορετική από αυτή στο *Liber usualis*, το πιο γνωστό βιβλίο της εποχής με άσματα, γεγονός που δεν ήταν ασυνήθιστο εκείνη την περίοδο. Δεν διέφεραν μόνο οι ασματικές μελωδίες από τοποθεσία σε τοποθεσία αλλά και τα άσματα που σχετίζονταν με μία συγκεκριμένη γιορτή. Για αυτό το λόγο, αν κάποιος τραγουδιστής ταξίδευε με σκοπό να παρευρεθεί σε κάποια γιορτή μακριά από τον τόπο του, έπρεπε να έχει προετοιμαστεί κατάλληλα και να έχει μελετήσει τα άσματα της συγκεκριμένης περιοχής στην οποία θα πήγαινε.⁸⁰

Συνοψίζοντας, τον 14^ο αιώνα δημιουργήθηκε αυτό το ξεχωριστό είδος μοτέτου, το «tenor», το οποίο αντικατέστησε ουσιαστικά το πιο γνωστό είδος μέχρι τότε, το ισορρυθμικό μοτέτο. Βασικό του γνώρισμα υπήρξε το γεγονός ότι πειραματίστηκε με τις μουσικές υφές αλλά και χρησιμοποίησε σε αρκετά μεγάλο βαθμό τη μίμηση.

⁸⁰ Atlas, *Renaissance Music*, 97-99.

4.3.1. Josquin des Prez

Ένας ακόμα πολύ σημαντικός συνθέτης του 15^{ου} αιώνα, που έχει μελετηθεί ιδιαίτερα με την πάροδο των χρόνων χωρίς ωστόσο να είναι γνωστά τα πάντα για την ζωή του, ήταν ο Josquin des Prez. Το χρονολόγιο των έργων του και της δουλειάς του είναι σχετικά θολό και υπάρχουν πολλά ερωτηματικά για το ποια είναι ακριβώς τα δικά του έργα, κυρίως διότι υπήρχαν πολλοί με το ίδιο όνομα. Ένας από αυτούς, με το όνομα Josquin που ήταν ενεργός στο Μιλάνο από το 1459-1476 είχε αρχικά αναγνωριστεί ως ο διάσημος συνθέτης, όμως πρόσφατες έρευνες έδειξαν ότι μάλλον αυτό δεν είναι σίγουρο.

Ο des Prez πιθανώς γεννήθηκε γύρω στο 1440, μάλλον στην περιοχή του Vermandois. Αν και δεν υπάρχει τίποτα καταγεγραμμένο από τα πρώτα χρόνια της ζωής του, υπάρχει μία μαρτυρία από τον 17^ο αιώνα, που αναφέρει ότι ήταν μέλος της χορωδίας της εκκλησίας St.Quentin. Η πιο γνωστή αναφορά του des Prez είναι ένα μιλανέζικο έγγραφο από τον Αύγουστο του 1459, που τον χαρακτηρίζει ως *bicanto* – ενήλικο τραγουδιστή της πολυφωνίας – στον Καθεδρικό της πόλης και δείχνει ότι μάλλον έφτασε εκεί ένα μήνα πριν. Παρέμεινε στον Καθεδρικό μέχρι και τον Δεκέμβριο του 1472, εισπράττοντας όμως σχετικά χαμηλό μισθό, λίγο παραπάνω από 1 ducat το μήνα. Στην συνέχεια, ο des Prez εντάχθηκε στην αυλή του Δούκα Galeazzo Maria Sforza και συγκεκριμένα στο *cantori di capella*, όπου υπάρχουν στοιχεία που παρουσιάζουν ότι βρισκόταν εκεί στις 18 Ιανουαρίου του 1473. Εκεί έλαβε το εκκλησιαστικό χορήγημα του εφημέριου και κατάφερε να φέρει το εισόδημά του στα 160 ducat τον χρόνο, πράγμα που τον κατέστησε έναν από τους πιο καλοπληρωμένους τραγουδιστές τις αυλής. Παρέμεινε εκεί μέχρι την δολοφονία του Δούκα, δηλαδή μέχρι τις 25 Δεκεμβρίου του 1476. Στο σύνολό της, η διαμονή του des Prez στο Μιλάνο ήταν σίγουρα μία μορφωτική εμπειρία. Οι συνάδελφοί του στο παρεκκλήσι του Δούκα και η αίσθηση ότι υπήρχε ανταγωνισμός βελτίωσαν χωρίς αμφιβολία την ικανότητά του στην σύνθεση.

Η δεκαετία μετά τον θάνατο του Galeazzo Maria δημιουργεί πολλά κενά για το που βρισκόταν και τι έκανε ο des Prez. Υπάρχουν τρία έγγραφα εκείνη την εποχή με αναφορές σε αυτόν. Ήταν τραγουδιστής στην αυλή του Rene of Anjou στο Aix-en-Provence τον Απρίλιο του 1477. Βρέθηκε στο Μιλάνο για μία τελευταία φορά τον Απρίλιο του 1479. Τέλος, είχε επισκεφτεί την κολεγιακή εκκλησία του Notre Dame στο Conde-sur-Escaut στην επαρχία Hainault, το 1483. Υπάρχουν βέβαια, και

ορισμένα στοιχεία ότι από τον Μάιο του 1479 μέχρι και το 1489 που εισήχθη στο παπικό παρεκκλήσι, ο des Prez βρισκόταν στην ακολουθία του Ascanio Forza, τον μικρότερο αδερφό του Galeazzo Maria και καρδινάλιο από το 1484. Τον Ιούνιο του 1489, ο des Prez εισήχθη στο παπικό παρεκκλήσι κατά την διάρκεια της κυριαρχίας του Innocent VIII και παρέμεινε εκεί μέχρι και την κυριαρχία του Alexander VI το 1492, με κάποιες μεγάλες περιόδους αποχής. Η αποχώρησή του χρονολογείται μεταξύ του Φεβρουαρίου το 1495 και το 1500, μία περίοδο όπου τα βιβλία από το παρεκκλήσι έχουν χαθεί και έτσι δεν υπάρχει ακριβής χρονολογία. Εμφανίζεται ξανά το 1501, αυτή την φορά όμως στην Γαλλία, λόγω μιας συνεργασίας που είχε με την αυλή του Louis XII. Αργότερα, ο des Prez έγινε μέλος της αυλής στο παρεκκλήσι της Ferrara, από τα μέσα δηλαδή Απριλίου του 1503 μέχρι και τον Απρίλιο του 1504. Τέλος, απεβίωσε στις 27 Αυγούστου το 1521 στο Conde-sur-Escaut.⁸¹

Παρόλο που ήταν εξαιρετικά καλός σε Λειτουργίες και κανόνες, η τέχνη του στην σύνθεση διαφαίνεται ξεκάθαρα στα μοτέτα του, τα οποία περιέχουν την καλύτερη και πιο αντιπροσωπευτική δουλειά του. Αντί για τα κλασικά μοτέτα με τις τέσσερις φωνές, αυτός ξεκίνησε να γράφει από τρεις μέχρι και έξι φωνές. Αυτή η απόφαση τονίζει το πόσο ευφυής ήταν αλλά και πόση επιμονή διέθετε καθώς δεν απογοητεύτηκε από την δυσκολία αυτού του εγχειρήματος που στόχευε να πραγματοποιήσει⁸². Ο νέος τρόπος χρήσης της μίμησης εμφανίζεται περίτρανα στο μοτέτο του *Ave Maria virgo serena*, ένα έργο που φανερώνει χαρακτηριστικά τις στιλιστικές του καινοτομίες. Δεν υπάρχουν πληροφορίες που να κατατάσσουν αυτό το μοτέτο σε κάποια συγκεκριμένη κατηγορία. Το έργο είναι γραμμένο για τέσσερις φωνές, ενώ διακρίνεται ξεκάθαρα ότι πρόκειται για θρησκευτικό μοτέτο στην λατινική γλώσσα, και όλες οι φωνές τραγουδάνε το ίδιο κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στην Παναγία και στα αγαθά που είχε, καθώς και στην γέννηση του Χριστού, ενώ εξυμνεί την Ανάσταση και την Κάθαρση.

Οι τέσσερις μισές γραμμές που ανοίγουν το έργο έχουν μίμηση, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 4.3.1. Η μίμηση δεν είναι ποτέ μηχανική, αφού οι φωνές μπορούν να σταματήσουν αμέσως μετά την μίμηση του αρχικού μοτίβου, όπως στα μέτρα 18-25 ή να συνεχίσουν πέρα από αυτό, όπως στα μέτρα 17-24.

⁸¹ Atlas, *Renaissance Music*, 253-255.

⁸² Hughes, *Ars Nova and the Renaissance*, 267.

Παράδειγμα 4.3.1. Josquin de Prez, Ave Maria virgo serena, Πηγή:
http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP492674-PMLP48553-Josquin_Ave_Maria-Virgo_serena.pdf

Επίσης, ο des Prez καθόρισε την σειρά που θα εισέλθουν οι φωνές και το χρονικό διάστημα μεταξύ τους, όπως στα μέτρα 23-28, που φαίνεται στο παράδειγμα 4.3.2. όπου το *altus* προπορεύεται ενώ ο τενόρος εισέρχεται στο έργο ένα μέτρο φαινομενικά νωρίτερα.

Παράδειγμα 4.3.2., Josquin de Prez, Ave Maria virgo serena, Πηγή:
http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP492674-PMLP48553-Josquin_Ave_Maria-Virgo_serena.pdf

Μία ακόμα αλλαγή που κάνει ο συνθέτης είναι ότι ενώ σε όλα τα προηγούμενα σημεία η μίμηση πραγματοποιείται σε όλες τις φωνές με το ίδιο κείμενο, στα μέτρα 54-65 οι φωνές έχουν διαφορετικά κείμενα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 4.3.3. Σε διάφορες στιγμές, ο ίδιος αποκαλύπτει την κύρια υφή της μίμησης, γεγονός που είναι πολύ εμφανές στα μέτρα 94-109 και 143-155.⁸³

⁸³ Atlas, *Renaissance Music*, 251.

55

S. -a. A - ve, cu - jus na - ti - vi - tas, na - ti - - - vi -

A. lae - ti - ti - a. A - ve, cu - jus na - ti - - - - - vi -

T. -a. No -

B. -a.

60 65

S. - tas, ut lu - ci - fer lux

A. - tas, ut

T. - stra fu - it so - lem - ni - tas, so - lem - - - ni - tas,

B. No - stra fu - it so - lem - - - - - ni - tas,

100

S. -jus pu - ri - fi - ca - ti - o no - stra fu - it pur - ga - ti -

A. -jus pu - ri - fi - ca - ti - o no - stra fu - it pur - ga - - - -

T. cu - jus pu - ri - fi - ca - ti - o no - stra fu - it pur - ga - ti -

B. -jus pu - ri - fi - ca - ti - o no - stra fu - it pur - ga - ti -

105

S. -o. A - - - ve, prae - cla - - - - ra o -

A. - - - - ti - o. A - ve, prae - cla - - - - ra

T. -o. A - - -

B. -o. A -

$\text{♩} = \text{♩}$ 95

S. A - ve, ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu - la - ta cas - ti - tas, cu -

A. A - ve, ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu - la - ta cas - ti - tas, cu -

T. A - ve, ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu - la - ta cas - ti - tas,

B. A - ve, ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu - la - ta cas - ti - tas, cu -

Παράδειγμα 4.3.3. Josquin de Prez, Ave Maria virgo serena, Πηγή:
http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP492674-PMLP48553-Josquin_Ave_Maria-Virgo_serena.pdf

Όπως προαναφέρθηκε, δεν υπάρχουν αναφορές ως προς το είδος του συγκεκριμένου μοτέτου. Όμως από τα γενικά του χαρακτηριστικά τείνει να θυμίζει το *tenor* μοτέτο. Το έργο λοιπόν ξεκινάει με μίμηση, ενώ οι φωνές εισέρχονται σταδιακά, κάτι που θυμίζει κανόνα. Στην πορεία φαίνεται πως η κάτω φωνή παραμένει σχετικά σταθερή με αργές ρυθμικές αξίες, ενώ οι υπόλοιπες φωνές έχουν μία σχετική ελευθερία, που κάνει το έργο πιο μελωδικό. Επίσης μπορεί κάποιος να διαπιστώσει ότι υπάρχουν σημεία μέσα στο έργο όπου οι φωνές που έχουν μίμηση χρησιμοποιούν διαφορετικό κείμενο, γεγονός που δεν συνηθιζόταν μέχρι τότε.

Από τα παραπάνω μπορεί κανείς εύκολα να αντιληφθεί πως ο *des Prez* ήταν αναμφίβολα μία εξαιρετικά σημαντική προσωπικότητα. Ένα αρκετά γοητευτικό στοιχείο που μπορεί να εντοπίσει κανείς σε αυτό το συνθέτη είναι ότι ολόκληρη η ζωή του ομοιάζει με μυστήριο καθώς, όλα όσα είναι γνωστά για αυτόν δεν μπορούν να τοποθετηθούν με χρονολογική ακρίβεια. Παρόλα αυτά, όσα έχουν γίνει γνωστά φανερώνουν μια πολύ ενδιαφέρουσα ζωή, με περάσματα από αρκετές πόλεις και εμπειρίες. Όσον αφορά την μουσική του, είναι ένας συνθέτης που μέχρι σήμερα παραμένει θαυμαστός αλλά και γνωστός, αφού σε αυτόν αποδίδουν το γεγονός ότι η τεχνική της μίμησης αναδείχθηκε σε σημαντικό στοιχείο της πολυφωνικής μουσικής.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Είναι ξεκάθαρο από την ιστορία της μουσικής, ότι η περίοδος της *Ars Nova* είναι εξαιρετικά σημαντική για την εξέλιξη της ίδιας της μουσικής. Πηγή πληροφοριών εκείνη την εποχή ήταν η χώρα της Γαλλίας και πιο συγκεκριμένα το Παρίσι, καθώς εκεί έζησαν οι σπουδαιότεροι συνθέτες. Αυτοί με την σειρά τους, κατάφεραν να εξελίξουν και να απογειώσουν τα μουσικά είδη χρησιμοποιώντας τα καινούργια χαρακτηριστικά της εποχής. Εμφάνιση φυσικά, έκαναν και καινούργια μουσικά είδη. Η απότομη αυτή άνοδος στη μουσική αλλά και γενικότερα στις τέχνες, που παρατηρείται εκείνη την εποχή, οφείλεται στο γεγονός ότι είχε αρχίσει να κατέχει ένα αρκετά σημαντικό κομμάτι στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων.

Επίσης, ένα γενικό χαρακτηριστικό για τις τέχνες, την περίοδο της Αναγέννησης, είναι πως ο άνθρωπος άρχισε να δίνει περισσότερη βάση στην φύση και στον ρεαλισμό, διότι πλέον, τους ενδιέφερε να είναι πιο κοντά στο «πραγματικό» κόσμο. Πέρα από αυτό, πολλά καινούργια χαρακτηριστικά έκαναν την εμφάνισή τους στα μουσικά είδη της εποχής και αρκετά από αυτά παρέμειναν και τους επόμενους αιώνες.

Ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα στον τομέα της μουσικής εκείνη την εποχή ήταν η εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, η οποία αναπτύχθηκε και ολοκληρώθηκε μέσα στους αιώνες. Η σημειογραφία αυτή ονομάστηκε μετρική και πρόβαλε έναν καινούργιο τρόπο αντίληψης του ρυθμού. Βασίζεται στο Φρανκονιανό σύστημα, που υπήρχε πριν την δημιουργία της και διατηρήθηκε μέχρι τον 18^ο αιώνα, όπου την θέση της πήρε η σημειογραφία που είναι γνωστή μέχρι και σήμερα.

Ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες που συνέβαλαν στην εξέλιξη της μουσικής, είναι αναμφίβολα ο de Vitry, ο οποίος ανακάλυψε διάφορες καινοτομίες που χρησιμοποιήθηκαν σε μουσικά είδη της εποχής του. Κάποιες από αυτές είναι οι κόκκινες νότες και η μίμηση, οι οποίες διατηρήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από αρκετούς συνθέτες τον 14^ο αλλά και 15^ο αιώνα.

Σημαντική κληρονομιά για την μουσική εκείνης της εποχής είναι η συλλογή έργων στο *Roman de Fauvel*. Αν και δεν είναι ακόμα σίγουρο σε ποιον θεωρητικό αποδίδονται τα εύσημα, αξίζει να αναφερθεί ότι ορισμένοι πιστεύουν ότι είναι ο de Vitry. Μέσα σε αυτό το μουσικό ανθολόγιο εμφανίζεται για πρώτη φορά, κυρίως σε μοτέτα, μία από τις πιο σημαντικές καινοτομίες εκείνης της εποχής, η ισορρυθμία.

Το μοτέτο είναι ένα από τα πιο γνωστά και συνεχώς εξελίξιμα μουσικά είδη του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Θεωρήθηκε από πολλούς ένα αρκετά περίπλοκο μουσικό είδος, αφού πολλές φορές μέχρι και οι ίδιοι οι συνθέτες, παρά το γεγονός ότι είχαν συνθέσει έργα αυτού του μουσικού είδους, δεν κατόρθωναν να αποδώσουν έναν ακριβή ορισμό για αυτό. Στο ξεκίνημά του είχε κατά κύριο λόγο θρησκευτικό σκοπό και περιεχόμενο, ενώ στην πορεία και με την εξέλιξη που υπήρχε στην μουσική σκηνή, οι συνθέτες ξεκίνησαν να γράφουν τέτοια κομμάτια χρησιμοποιώντας ένα πιο καθημερινό και κοσμικό περιεχόμενο.

Είναι αρκετά ενδιαφέρον το πόσο εξελίχθηκε το μοτέτο μέσα σε έναν μόλις αιώνα. Τα χαρακτηριστικά του άλλαξαν σημαντικά και ουσιαστικά, αυτά που διαφοροποιήθηκαν στόχευαν στο να μπορέσει κανείς να προσαρμοστεί στα δεδομένα του καινούργιου αιώνα. Παρατηρήθηκαν λοιπόν, τρία είδη του μουσικού αυτού είδους τα οποία αναλύθηκαν στην εργασία. Αυτά είναι το ισορρυθμικό, το *cantilena style* και το *tenor* μοτέτο.

Η δημιουργία της ισορρυθμίας ήταν η έναρξη για μία πιο ενδιαφέρουσα πλευρά στις καινοτομίες της μουσικής, δίνοντας την αφορμή στους συνθέτες να διαμορφώσουν ιδιαίτερα και ξεχωριστά μουσικά έργα. Το ισορρυθμικό μοτέτο, που θεωρείται από τα πιο γνωστά μουσικά είδη της εποχής, ειδικά τον 14^ο αιώνα, χαρακτηρίζεται από δύο βασικά δομικά στοιχεία: 1) την *talea*, η οποία είναι ένα ρυθμικό σχήμα που επαναλαμβάνει ο τενόρος, και 2) το *color*, τη μελωδία που υπήρχε στις υπόλοιπες φωνές. Πολλοί από τους συνθέτες της εποχής πρόσφεραν εξαιρετικές δημιουργίες σε αυτό το είδος.

Το *cantilena style* αντίστοιχα, είχε ένα πιο λυρικό στυλ και πρόσφερε ένα άλλο ύφος στα μοτέτα της εποχής. Άνθισε στην Αγγλία και κατάφερε να ταξιδέψει σε όλες τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Προσέλκυσε την προσοχή αρκετών συνθετών οι οποίοι ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο είδος και συνέθεσαν τέτοια έργα. Δεν κατάφερε όμως να αφήσει το στίγμα του όπως το ισορρυθμικό αφού μετά από κάποιες δεκαετίες εξασθένησε.

Από την άλλη, τον 15^ο αιώνα εμφανίστηκε ένα καινούργιο είδος μοτέτου, το *tenor*. Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ήταν ότι περιείχε στο έργο του την καινοτομία της μίμησης. Θεωρείται ότι μετά το ισορρυθμικό μοτέτο ήταν το πιο γνωστό είδος, ενώ στην συνέχεια το αντικατέστησε.

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής είχαν αρκετοί συνθέτες όπως ο

Philippe de Vitry, ο οποίος ανακάλυψε διάφορες καινοτομίες την εποχή του Μεσαίωνα και πιο συγκεκριμένα στην *Ars Nova*, και αποτέλεσε έμπνευση για αρκετούς συνθέτες που ακολούθησαν. Επίσης, κορυφαίος συνθέτης εκείνη την περίοδο ήταν και ο Guillaume de Machaut από τη Γαλλία. Ο ίδιος διαμόρφωσε τα χαρακτηριστικά της εποχής και τους έδωσε το ύφος που ήθελε ώστε να ταιριάζουν με το σκεπτικό που είχε για τα έργα του. Εξαιρετικός συνθέτης θεωρήθηκε και ο Guillaume Du Fay, ο οποίος λόγω των πολλών χρόνων που έζησε στη Γαλλία και στην Ιταλία, κατάφερε να γνωρίσει τα χαρακτηριστικά των διαφορετικών αυτών χωρών και συνεπώς, να τα χρησιμοποιήσει στις μουσικές του συνθέσεις. Σύνθεσε μάλιστα, ένα από τα σπουδαιότερα μοτέτα όλων των εποχών στην Ιταλία, το *Nuper Rosarum Flores*. Ο Josquin de Prez είναι και αυτός μία από τις πιο σημαντικές μουσικές προσωπικότητες εκείνων των χρόνων αλλά και της σημερινής εποχής ακόμα. Ο ίδιος με την μουσική του, είναι αυτός που έδωσε ιδιαίτερο ρόλο στην τεχνική της μίμησης, γεγονός που τον έκανε διάσημο μέχρι και σήμερα. Τέλος, ο John Dunstable είναι ένας εξαιρετικός συνθέτης της Αναγέννησης, αλλά ταυτόχρονα είναι και ένας πολύ καλός μαθηματικός και αστρονόμος, γεγονός στο οποίο αποδίδεται η δυνατότητά του να δημιουργεί περίπλοκες και εντυπωσιακές μουσικές ιδέες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο του *Quam Pulchra es*. Ο ίδιος, κατάφερε να χρησιμοποιήσει τις καινοτομίες της Πρώιμης Αναγέννησης με μια νέα δημιουργικότητα, γεγονός που στην πορεία του έδωσε την ευκαιρία να χαρακτηριστεί ως ένας από τους πιο ευφυείς συνθέτες της εποχής.

Είναι γεγονός, ότι το μοτέτο κατείχε μία ισχυρή θέση ανάμεσα στα μουσικά είδη των δύο αυτών αιώνων, λόγω της μεγάλης εξέλιξης που σημειώθηκε, αλλά και των διάφορων ειδών που αναπτύχθηκαν. Μέσα από αυτή την εργασία μπορεί κάποιος να αντιληφθεί τα χαρακτηριστικά του και τον τρόπο που εξελίχθηκαν, μέσα από την ανάλυση έργων σπουδαίων συνθετών που ασχολήθηκαν με τα τρία είδη μοτέτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής – Σύντομη γενική ανασκόπηση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press Θεσσαλονίκη, 1995.

All music, “Guillaume de Machaut, Felix Virgo / Inviolata genitrix / Ad te suspiramus, motet for 4 voices” <https://www.allmusic.com/composition/felix-virgo-inviolata-genitrix-ad-te-suspiramus-motet-for-4-voices-mc0002373409>.

Atlas, Allan W. *Renaissance Music: Music in Western Europe 1400-1600*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Apel, Willi. *The Notation polyphony of music 900-1600*. Garsington, United Kingdom: Benediction Classics, 2010.

Coppini, Andrea. *The isorhythmic technique and the cycling principles in composition*, Codarts 2013.

Available at:

http://www.andreacoppini.com/uploads/2/3/0/2/23025948/coppini_research_report-light.pdf

Cumming, Julie E. *The motet in the age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Duffin, Ross W. *A performer's guide to Medieval Music*. edited by Ross W. Duffin, Indiana: Indiana University Press, 2002.

Editors of Britannica. “France” <https://www.britannica.com/place/France/Economy-society-and-culture-in-the-14th-and-15th-centuries>.

Editors of Britannica. “Middle Ages.” <http://www.britannica.com/event/Middle-Ages>.

Editors of Britannica. “Ars Nova.” <https://www.britannica.com/art/Ars-Nova-Music>.

Editors of Britannica. “Philippe de Vitry.”

<https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry>.

Editors of Britannica. “Motet.” <https://www.britannica.com/art/motet>.

Editors of Britannica. “Cantilena.” <https://www.britannica.com/art/cantilena>.

Everist, Mark. *Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Griffiths, Paul. *A concise History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1978.

Hughes, Anselm. *Ars Nova and the Renaissance*. edited by Gerald Abraham and Anselm Hughes, Oxford: Oxford University Press, 1963.

Parrish, Carl. *The notation of Medieval Music*. Maesteg, Wales: Pendragon Press, 2009.

Organo, Guilio. *Music of the Renaissance*. Westport, Connecticut: Greenwood, 2003.

Zayaruznaya, Anna. *Philippe de Vitry, Cum Statua/Hugo: Texts, translations, and music*, Yale University, Cambridge University Press, 2015.

Available at: <https://www.cambridge.org/core/books/monstrous-new-art/philippe-de-vitrycum-statuahugo-texts-translations-and-music/E1949F9B7ACADC96254C61CA8277ABF8>