

## 2.

# ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΩΡΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Παρ' όλο που το κύριο ενδιαφέρον της παρούσας μελέτης στρέφεται κυρίως στην ψυχοακουστική/αντιληπτική προσέγγιση του προβλήματος της κατηγοριοποίησης των μουσικών ρυθμών σε νοητικό επίπεδο, το γεγονός αυτό δεν θα πρέπει να αποτελέσει στοιχείο υποβάθμισης των διαφορετικής κατεύθυνσης προσεγγίσεων στο πολυδιάστατο αυτό πρόβλημα. Όπως διαφαίνεται από την υπόθεση περί κατηγορικής αντίληψης του ρυθμού (βλ κεφ. 1), σημαντικό ρόλο στην κατηγοριοποίηση των ρυθμών διαδραματίζουν, εκτός από τις φυσικές παραμέτρους που προσδιορίζουν το προσλαμβανόμενο ακουστικό/μουσικό ερέθισμα, και αντίστοιχα νοητικά σχήματα, αποθηκευμένα στη μακρόχρονη μνήμη. Η έννοια του νοητικού σχήματος παραπέμπει σε ένα σύνολο προαποθηκευμένης γνώσης, η οποία παρέχει τα απαραίτητα κριτήρια για την ταξινόμηση οποιουδήποτε προσλαμβανόμενου ρυθμικού σχήματος σε κάποια κατηγορία ρυθμών. Μέσα από τη συγκεκριμένη προοπτική του προβλήματος διαφαίνεται μια εξίσου σημαντική διάστασή του, η οποία συνδέεται άμεσα με τη μουσική θεωρία και πράξη και συνοφίζεται στο παρακάτω ερώτημα: Ποιοι παράγοντες επηρεάζουν τη διαμόρφωση των νοητικών σχημάτων που αφορούν την κατηγοριοποίηση των ρυθμών;

Η έρευνα που έχει αναπτυχθεί με βάση την παραπάνω προβληματική στρέφεται στην εξέταση της μονομερούς ή συνδυαστικής επίδρασης παραγόντων, οι οποίοι διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: στους ενδογενείς και στους εξωγενείς. Οι ενδογενείς παράγοντες εξετάζονται μέσα από το πρίσμα της εξελικτικής ανάπτυξης του ανθρώπινου οργανισμού και των αντίστοιχων γνωστικών δεξιοτήτων που εντοπίζονται σε κάθε διαφορετικό στάδιο ανάπτυξης (Dowling and Harwood, 1986:193-196. Drake and Gérard, 1989. Gérard and Drake, 1990. Drake et al., 1991. Drake, 1993). Στους εξωγενείς παράγοντες εντάσσεται η επίδραση της μουσικής εκπαίδευσης, αλλά και του ευρύτερου πολιτισμικού περιβάλλοντος (Dowling and Harwood, 1986:196-200).

Η επίδραση του ευρύτερου πολιτισμικού περιβάλλοντος, στο οποίο το άτομο εκτίθεται παθητικά από τις πρώτες κιόλας ώρες της ζωής του, αποτελεί μια μορφή λανθάνουσας εκπαίδευσης, η οποία καθορίζει κατά έναν μεγάλο βαθμό τη μουσική συμπεριφορά του ατόμου. Η εφαρμογή της εθνομουσικολογικής έρευνας στις διάφορες πολιτισμικές μουσικές παραδόσεις έχει αναδείξει τη διαφοροποίηση ως προς τον τρόπο οργάνωσης του μουσικού χρόνου, που παρατηρείται είτε σε μεγαλύτερο είτε σε μικρότερο βαθμό μεταξύ διαφορετικών παραδόσεων. Ανάλογα διαφοροποιείται και ο τρόπος, με τον οποίο κάθε ακροατής αντιδρά στα μουσικά ερεθίσματα που προέρχονται από κάποιο, ξένο προς αυτόν, πολιτισμικό περιβάλλον. Χαρακτηριστική προς την κατεύθυνση αυτή είναι η αδυναμία των δυτικών ακροατών να κωδικοποιήσουν νοητικά και να αναπαράγουν με ακρίβεια ρυθμούς εξωευρωπαϊκών πολιτισμών.

Παράλληλα με τον διαπολιτισμικό χαρακτήρα της έρευνας που επικεντρώνεται στην επίδραση του πολιτισμικού περιβάλλοντος, ενδιαφέρον παρουσιάζει μια ιστορική θεώρηση των ζητημάτων μέσα στα όρια κάθε διαφορετικής μουσικής παράδοσης και ιδιαίτερα αυτής του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Ιδιαίτερη, επίσης, βαρύτητα στα πλαίσια της παρούσας μελέτης δίνεται στον τρόπο, με τον οποίο προσεγγίζονται τα παραπάνω ζητήματα ως προς την ιστορική τους προοπτική. Όπως πολύ χαρακτηριστικά διατυπώνεται από τον Maury Yeston: «*To evaluate past theories of rhythm is not merely to assess past solutions, but more significantly, it is to consider critically the scope of past inquiries and the methods by which the problems have been posed*» (Yeston, 1976:1).<sup>1</sup>

Στην πραγμάτευση που ακολουθεί, η οποία αφορά την ιστορική εξέταση ζητημάτων οργάνωσης του μουσικού χρόνου, ο βασικός προβληματισμός επικεντρώνεται στα δύο ακόλουθα σημεία:

- α) Ποια στοιχεία χαρακτηρίζουν την οργάνωση του μουσικού χρόνου κατά τις διαφορετικές ιστορικές περιόδους της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής;
- β) Στις εκάστοτε αντιλήψεις και θεωρίες για τον μουσικό ρυθμό εντοπίζεται κάποια συνειδητή ή ασυνειδητή γνώση αναφορικά με τη νοητική αναπαράσταση παραμέτρων που σχετίζονται με αυτόν;

Επικεντρώνοντας την προσοχή στην οργάνωση του μουσικού χρόνου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα πλαίσια της παρούσας προσέγγισης παρουσιάζει η μελέτη της κωδικοποίησης των χρονικών διαρκειών, των μεταξύ τους χρονικών αναλογιών, καθώς επίσης και των διαβαθμίσεων του τονισμού, ως συνιστωσών της αντίστοιχης κωδικοποίησης του μουσικού ρυθμού, όπως αυτές διαφαίνονται μέσα από τα θεωρητικά συγγράμματα και τη μουσική πράξη συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων. Αφετηρία για την παραπάνω ιστορική αναδρομή αποτελεί ο αρχαίος ελληνικός μουσικός πολιτισμός, ενώ παράλληλα το ενδιαφέρον εστιάζεται σε περιόδους, κατά τις οποίες διαδραματίζονται σημαντικές αλλαγές στις αντιλήψεις για τον μουσικό ρυθμό και στην αντίστοιχη εκτελεστική πρακτική.

Ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός θεωρήθηκε από τους νεότερους ερευνητές ως η κοιτίδα της μουσικής ρυθμολογίας (Sachs, 1953:116). Παράλληλα με τις πρώτες προσπάθειες ορισμού της έννοιας του ρυθμού, κατά τον 4ο αι. π.Χ., ξεκινά και η συστηματική μελέτη του φαινομένου αυτού, μέσα από την οποία διαμορφώθηκαν τα πρώτα συστήματα για την κωδικοποίησή του. Ο πλούτος της αντίστοιχης ορολογίας που αναπτύχθηκε αντικατοπτρίζει την ιδιαίτερη απασχόληση της θεωρητικής σκέψης με τα ζητήματα αυτά (Μιχαηλίδης, 1989:276).

Η μουσική στην αρχαία ελληνική τέχνη είναι άρρηκτα δεμένη με τον ποιητικό λόγο. Μέσα από τη σχέση αυτή διαμορφώνεται η *ρυθμική*, η επιστήμη δηλαδή του ρυθμού, και η *μετρική*, η επιστήμη του μέτρου. Αυτές συνιστούν μια συστηματοποιημένη προσέγγιση στην οργάνωση του μουσικού υλικού, των στοιχείων του λόγου και της όρχησης. Σύμφωνα με την αρχαία θεωρητική σκέψη, ο λόγος, το μέλος και οι σωματικές κινήσεις αποτελούν το *ρυθμιζόμενο*, το υλικό δηλαδή που ο ρυθμός βάζει σε τάξη:

«Ἔστι δὲ τὰ ρυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κινήσις σωματική» (Αριστόξενος, Π.9).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι η ανάπτυξη και η διαμόρφωση της ρυθμικής και της μετρικής ως αυτοτελών κλάδων της επιστήμης της Μουσικής συμβαδίζει με

1. «Η αξιολόγηση παλαιότερων θεωριών για τον μουσικό ρυθμό δεν θα πρέπει να περιορίζεται απλώς σε μια αποτίμηση των απαντήσεων που διατυπώθηκαν στα συσχετιζόμενα με αυτόν προβλήματα, αλλά θα πρέπει ιδιαίτερα να επικεντρώνεται σε μια κριτική θεώρηση των τρόπων, με τους οποίους τέθηκαν, και την έκταση, στην οποία διερευνήθηκαν ανάλογα ζητήματα στο παρελθόν».

τη σταδιακή απομάκρυνση από μια θεώρηση του μουσικού ρυθμού με βάση τα αντίστοιχα πρότυπα οργάνωσης του ποιητικού μέτρου. Τα πρώτα σημάδια της μεταξύ τους διάκρισης συνδέονται με τη χρήση της παρασημαντικής και ιδιαίτερα των ρυθμικών συμβόλων (Comotti, 1979: 102-103. Neubecker, 1986:132-133), ενώ ο σαφής διαχωρισμός τους ως αυτοτελών κλάδων αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της μουσικοθεωρητικής σκέψης κατά την ύστερη αρχαιότητα:

«Τῆς μουσικῆς ἐκ τριῶν τῶν συνεκτικωτάτων ἐπιστημῶν τελειουμένης, ἁρμονικῆς ρυθμικῆς μετρικῆς, ... » (Αλύπιος, Jan: 367).<sup>2</sup>

Όπως μάλιστα διαφαίνεται μέσα από το έργο του Αριστεΐδη Κοϊντιλιανού (έζησε μεταξύ του 1ου και του 3ου αιώνα μ.Χ.) *Περί μουσικῆς*, η ρυθμική έχει πλαίσια ευρύτερα σε σχέση με τη μετρική, η οποία περιορίζεται στην εξέταση θεμάτων που σχετίζονται αποκλειστικά με τη χρονική οργάνωση των στοιχείων του ποιητικού λόγου (φθόγγων, συλλαβών, λέξεων) (Barker, 1989:393-394).

Η πρώτη ολοκληρωμένη και λεπτομερής πραγμάτευση των ζητημάτων της αρχαίας ρυθμικής ανάγεται στην αρχή της ελληνιστικής περιόδου και οφείλεται στο θεωρητικό έργο του Αριστόξενου (375/360 π.Χ. - ;), το οποίο αποτελεί μια συστηματοποίηση και τυποποίηση της μουσικής πρακτικής της κλασικής περιόδου. Συγκεκριμένα, μέσα από τα θεωρητικά μουσικά συγγράμματα του Αριστόξενου και ειδικότερα από τα σωζόμενα αποσπάσματα του βιβλίου του *Ρυθμικά στοιχεία* διαφαίνονται οι αντιλήψεις της εποχής εκείνης για την οργάνωση του μουσικού χρόνου, ενώ παράλληλα διατυπώνονται βασικές αρχές για μια συστηματική οργάνωσή του (Dürr and Gerstenberg, 1980:811. Neubecker, 1986:131).

Εξετάζοντας λεπτομερέστερα τη ρυθμική πρακτική της κλασικής περιόδου μέσα από τις τυποποιήσεις που εισήγαγε ο Αριστόξενος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα εξής σημεία:

- α) η καθιέρωση μιας μονάδας μέτρησης της χρονικής διάρκειας,
- β) η διάκριση και η ποσοτικοποίηση των διαφορετικών διαρκειών (χρόνων),
- γ) η συστηματοποίηση της σύνθεσης επιμέρους χρόνων σε πολυπλοκότερες δομές (πόδες, μέτρα).

Η υιοθέτηση μιας μονάδας μέτρησης της χρονικής διάρκειας, που ονομάζεται πρώτος χρόνος,<sup>3</sup> δίνει πλέον τη δυνατότητα για ακριβέστερο προσδιορισμό των διαφορετικών χρονικών διαρκειών και οδηγεί σε μια ποσοτικοποίηση του μεγέθους τους:

«Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὦν διαιρεθῆναι, δίσημος δὲ ὁ δις τούτῳ καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις. κατὰ ταῦτά δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἔξει» (Αριστόξενος, II.10).

Βέβαια, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η διάρκεια της ρυθμικής μονάδας προσδιορίζεται

2. Η συντομογραφία «Αλύπιος, Jan: 367» αναφέρεται στο έργο: Άλυπίου, *Εἰσαγωγή μουσική*. Από Jan, Carl (Ed.), *Musici scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchios, Gaudentius, Alypius et melodiarium veterum quidquid exstat*, Leipzig, 1895 (επανεκδ. Teubner, 1995). Η αναφορά «Jan: 367» παραπέμπει στην 367<sup>η</sup> σελίδα της έκδοσης του Jan.

3. Πρώτος χρόνος, κατά τον Αριστόξeno, είναι αυτός που δεν μπορεί να διαιρεθεί με κανένα τρόπο και πάνω στον οποίο δεν μπορούν να τοποθετηθούν δύο μουσικοί φθόγγοι ούτε δύο συλλαβές ή δύο ορχηστικές κινήσεις (Μιχαηλίδης, 1989:357): «Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδὲνα τρόπον, μήτε δύο συλλαβαί, μήτε δύο σημεία, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον» (Αριστόξενος, II.12).

με βάση την αντίστοιχη διάρκεια μιας σύντομης συλλαβής και κατά συνέπεια το μέγεθός της δεν είναι απόλυτα προσδιορισμένο (Yeston, 1976:2). Παρ' όλο που το σύνολο των διαφορετικών χρονικών διαρκειών είναι πολλαπλάσια της ρυθμικής μονάδας, η σχέση αυτή των ακέραιων πολλαπλασίων δεν διακρίνεται από ιδιαίτερα υψηλή ακρίβεια. Προς την ενίσχυση της άποψης αυτής συνηγορεί το γεγονός ότι η διάρκεια των μουσικών φθόγγων προσδιορίζεται με βάση αντίστοιχες διάρκειες συλλαβών, για τις οποίες θα ήταν υπεραπλουστευτικό να υποθεθεί ότι συνδέονται μεταξύ τους με ακριβείς σχέσεις ακέραιων πολλαπλασίων (Sachs, 1953:121). Επιπρόσθετα, ενώ το πρόβλημα του ποσοτικού προσδιορισμού των μουσικών διαστημάτων με τη βοήθεια των αριθμητικών λόγων κεντρίζει το ενδιαφέρον των θεωρητικών από την εποχή των Πυθαγορείων και μια πλούσια φιλολογία αναπτύσσεται γύρω από τα ζητήματα αυτά (Barker, 1989:28-52), ο αντίστοιχος προβληματισμός στην περίπτωση των χρονικών διαρκειών, παρ' όλο που είναι έντονα εμφανής στα περί ρυθμικής θεωρητικά συγγράμματα (Barker, 1989:443), παραμένει ουσιαστικά σε μια λανθάνουσα κατάσταση περίπου μέχρι τα τέλη του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα. Ένα επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο της ανακρίβειας, με την οποία αναπαρίστανται οι χρονικές διάρκειες, αποτελεί και η ύπαρξη του *άλόγου χρόνου*:

*«Άλογος δὲ ποῖος; - Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων.*

*Ὅπόσω δὲ ἔστιν ἐλάσσων ἢ μεῖζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσασπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τοῦ συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη»* (Βακχεῖος, Jan: II.95, 313, 19 κ.ε.).<sup>4</sup>

Ὅπως διαφαίνεται από τον παραπάνω ορισμό του *άλόγου χρόνου* που παραθέτει ο Βακχεῖος ο Γέρων (274 – 337 μ.Χ.), ο χρόνος αυτός αντιπροσωπεύει μια γενική και ασαφώς προσδιορισμένη κατηγορία διαρκειών που βρίσκονται ανάμεσα στον βραχύν (U) και τον μακρόν χρόνον (—).<sup>5</sup>

Με τον συνδυασμό δύο ή περισσότερων χρόνων δημιουργούνται χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα, που ονομάζονται *πόδες*. Αυτοί αποτελούν τη βασική ρυθμική μονάδα της αρχαίας ρυθμικής. Ανάλογα με τον συνολικό αριθμό των χρόνων και τη διάταξη των μακρών και βραχέων χρόνων μέσα σε κάθε πόδα διαμορφώνονται τα διαφορετικά είδη ποδών (π.χ., δάκτυλος: — U U, ανάπαιστος: U U —, ἴαμβος: U —, βακχεῖος: U — —, κ.λ.π.), τα οποία συνδυάζονται για την κατασκευή συνθετότερων ρυθμικών δομών, των *μέτρων*. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η διάκριση των ποδών ανάλογα με τον συνολικό αριθμό των χρόνων που περιλαμβάνουν (τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι κ.λ.π.) και ιδιαίτερα η ταξινόμησή τους σε *γένη*,<sup>6</sup> με βάση την ομαδοποίηση των χρόνων τους *εἰς ἄρσιν και θέσιν*<sup>7</sup> και την αντίστοιχη αναλογία διαρκειών που αυτές διαμορφώνουν:

4. «άλογος· εκείνος που είναι μακρότερος από τον βραχύ και μικρότερος από τον μακρό· και επειδή δεν είναι δυνατό να αποδειχθεί πόσο μικρότερος ή μακρότερος είναι, ονομάστηκε άλογος» (Μιχαηλίδης, 1989:357).

5. Ο βραχύς είναι ο ελάχιστος και αδιαίρετος χρόνος (*πρώτος χρόνος κατά τον Αριστόξενο*), ενώ ο μακρός είναι ο διπλάσιός του (Μιχαηλίδης, 1989:357):

*«Βραχὺς ποῖος ἔστιν; - Ὁ ἐλάχιστος καὶ εἰς μερισμοὺς μὴ πίπτων.*

*Μακρὸς δὲ ποῖος; - Ὁ τούτου διπλάσιος»* (Βακχεῖος, Jan: II.95, 313, 16 κ.ε.).

6. Ο όρος *γένος*, εκτός από τη *Ρυθμική*, χρησιμοποιείται κυρίως για να υποδηλώσει τον τρόπο διαίρεσης του τετραχόρδου.

7. Η χρήση των όρων αυτών υποδηλώνει τη στενή σχέση της μουσικής με την όρχηση. Σύμφωνα με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό:

*«... ἄρσις μὲν οὖν ἔστι φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταῦτοῦ μέρους»* (Αριστ. Κοϊντ., W. – I.: I.13, 31, 15 κ.ε.).

Στον Αριστόξενο ἡ ἄρσις και ἡ θέσις αναφέρονται ως ἄνω και κάτω χρόνος αντίστοιχα.



«... διαιρείται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν μὲν λέξει ταῖς συλλαβαῖς, ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ἄρσεων πρὸς τὰς θέσεις, ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται» (Αριστ. Κοϊντ., W. – I.: I.13, 32, 4 κ.ε.).

Τα ρυθμικά γένη διακρίνονται σε δακτυλικὸν ἢ ἴσον (λόγος διαρκειῶν: 1/1 ἢ 2/2, δηλαδή ἰση θέση πρὸς ἰση ἄρση), ἰαμβικὸν ἢ διπλάσιον (λόγος διαρκειῶν: 1/2 ἢ 2/1, δηλαδή θέση πρὸς διπλάσια ἄρση ἢ ἀντίστροφα) καὶ σε παιωνικὸν ἢ ἡμιόλιον (λόγος διαρκειῶν: 2/3 ἢ 3/2):

«Τῶν δὲ ποδῶν [τῶν] καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιῖαν ἐπιδεχομένων τρία γένη ἐστὶ· τὸ τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικὸν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστὶ τὸ ἐν [τῶ] ἴσῳ λόγῳ. ἰαμβικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ διπλασίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ» (Αριστόξενος, Π.30).

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός εκτός από τα τρία παραπάνω αναφέρει και ένα τέταρτο γένος, τὸ ἐπίτριτον (λόγος διαρκειῶν: 3/4 ἢ 4/3):

«Γένη τοίνυν ἐστὶ ρυθμικὰ τρία, τὸ || ἴσον, τὸ ἡμιόλιον, τὸ διπλάσιον (προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον), ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα· ὁ μὲν γὰρ εἶς ἑαυτῷ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, ὁ δὲ β πρὸς τὸν ἕνα τὸν διπλασίῳ, ὁ δὲ γ πρὸς τὸν β τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ δ πρὸς τὸν γ τὸν ἐπίτριτον» (Αριστ. Κοϊντ., W. – I.: I.14, 33, 29 κ.ε.).

Από την επισκόπηση των βασικών στοιχείων της αρχαίας ρυθμικής διαφαίνεται ότι ο τρόπος, με τον οποίο αυτή προσεγγίζει τον μουσικό ρυθμό, δηλαδή μέσα από τη χρήση του συστήματος των ποδῶν, αποτελεί μια μορφή προσθετικής δόμησης ρυθμικών μονάδων (σχημάτων), η οποία βασίζεται στην κατά σειρά παράθεση χρονικών διαρκειῶν. Με την ίδια συνθετική διαδικασία επιμέρους ρυθμικές μονάδες συνδυάζονται μεταξύ τους για τη δημιουργία συνθετότερων δομών (Reese, 1940:51. Dürr and Gerstenberg, 1980:811).

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στον μουσικό ρυθμό και το ποιητικό μέτρο είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται μετά την κλασική περίοδο (Sachs, 1953:138-139. Γιάννου, 1995:73). Όμως, η πλήρης απεξάρτηση των θεωρητικών προσεγγίσεων στον μουσικό ρυθμό από την ποιητική μετρική αποτέλεσε μια μακραίωνη πορεία που διήρκεσε μέχρι τις αρχές του 14ου αιώνα. Στο μεγαλύτερο μέρος της πορείας αυτής δεν παρατηρούνται δραστηριότητες αλλαγές αναφορικά με την αρχαία πρακτική διαμόρφωσης του ρυθμού, με βάση, δηλαδή, το αντίστοιχο ποιητικό μέτρο. Είναι γεγονός ότι, κατά τους πρώτους αιώνες της μεσαιωνικής περιόδου, ο μουσικός θεωρητικός προβληματισμός ασχολείται ελάχιστα με ζητήματα που σχετίζονται με τον ρυθμό. Βέβαια, από την εποχή του αμβροσιανού μέλους (4ος αι. μ.Χ.), παρ' ὅλο που η προσωδιακή ποιητική μετρική φαίνεται να αποτελεί ακόμη τη βάση του μουσικού ρυθμού (Reese, 1940:105. Γιάννου, 1995:117), ο Άγ. Αυγουστίνος (354 – 430 μ.Χ.) μέσα στο έργο του *De musica libri sex* επισημαίνει τη διάκριση ανάμεσα στη διάρκεια των συλλαβών και στη διάρκεια των μουσικών φθόγγων (Yeston, 1976:7).

Από τις αρχές του 9ου αιώνα, παράλληλα με την ανάπτυξη της νευματικής σημειογραφίας, παρατηρείται αναβίωση του προβληματισμού αναφορικά με την τυποποίηση των χρονικών διαρκειῶν και την ανάπτυξη θεωρητικών συστημάτων για τον μουσικό ρυθμό. Το απόγειο της πορείας αυτής υπήρξε η διαμόρφωση του τροπικού συστήματος ρυθμῶν του 12ου – 13ου αιώνα. Η ανάπτυξή του συνδέεται άμεσα με την αντίστοιχη ανάπτυξη της πολυφωνικής τεχνικής, της εποχής της Notre-Dame, η οποία, σε αντίθεση με τον ρυθμικά ελεύθερο χαρακτήρα του μονόφωνου εκκλησιαστικού μέλους και των πρώτων μορφών πολυφωνικής ψαλμωδίας, απαιτεί μεγαλύτερη ακρίβεια στις ρυθμικές σχέσεις μετα-



ζεται από ένα αναλογικό σύστημα κωδικοποίησης των ρυθμικών αξιών με σχέσεις που μπορούν να μετρηθούν, ενώ ο τρίτος στο μονόφωνο μέλος με τη χαρακτηριστική παραδοσιακή ρυθμική οργάνωσή του, με βάση δηλαδή αντίστοιχα πρότυπα της ποιητικής μετρικής (Michels, 1994:211).

Η διαφοροποίηση της θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης στον μουσικό ρυθμό αντικατοπτρίζεται στις ριζοσπαστικές αλλαγές που παρατηρούνται στη μουσική σημειογραφία της εποχής του β' μισού του 13ου αιώνα και των περιόδων που ακολουθούν μέχρι τα μέσα περίπου του 16ου αιώνα, όπου διαμορφώνεται το σύγχρονο μετρικό σύστημα. Η ανάγκη της ακριβούς αναπαράστασης των χρονικών διαρκειών οδήγησε σε μια διαφοροποίηση ως προς τη σαφήνεια της αναπαράστασής τους, η οποία χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση μεμονωμένων νοτών με καθορισμένη διάρκεια. Καθοριστικές προς την κατεύθυνση αυτή είναι οι καινοτομίες ως προς τις αρχές που διέπουν τη σημειογραφική αναπαράσταση των χρονικών διαρκειών, όπως αυτές διατυπώνονται από τον Franco de Cologne (ή Franco von Köln) στο σύγγραμμά του *Ars cantus mensurabilis* (1270/80): Η διάρκεια μιας νότας δεν προσδιορίζεται πλέον από τη σχετική της θέση σε μια σειρά λιγκατούρων ή μεμονωμένων νοτών, αλλά από το ίδιο της το σχήμα (Hughes, 1980:794). Ήδη από τα μέσα του 13ου αιώνα τυποποιείται σταδιακά ένα σύστημα σημειογραφίας, η ονομαζόμενη μετρητή σημειογραφία (*notatio mensuralis*). Η αρχιτεκτονική του συστήματος αυτού βασίζεται στη χρήση ενός αριθμού τυποποιημένων ρυθμικών αξιών, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με πλήρως καθορισμένες σχέσεις (σχήμα 2.2). Οι βασικές δομικές αρχές της μετρητής σημειογραφίας και ιδιαίτερα η αρχή της ισόποσης υποδιαίρεσης των μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών για την παραγωγή των αμέσως μικρότερων,<sup>8</sup> παραπέμπουν στις αντίστοιχες της σύγχρονης σημειογραφίας, η οποία άλλωστε αποτελεί και άμεσο διάδοχό της. Η σημαντική, όμως, διαφοροποίηση της μετρητής σημειογραφίας έγκειται στο γεγονός ότι η σχετική διάρκεια κάθε συγκεκριμένης αξίας δεν είναι σταθερή, αλλά καθορίζεται σύμφωνα με τα συμφραζόμενα, από ένα σύνολο παραγόντων. Συγκεκριμένα, υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι υποδιαίρεσης: η τέλεια (*perfecta*) και η ατελής (*imperfecta*). Ως τέλεια θεωρείται η τριμερής υποδιαίρεση, ενώ ως ατελής η διμερής, η οποία κατά το α' μισό του 14ου αιώνα καθιερώνεται πλέον ως ισάξια της πρώτης.<sup>9</sup> Οι αναλογίες μεταξύ των διαδοχικών ρυθμικών αξιών του συστήματος, προσδιορίζονται με αντίστοιχα ονόματα:

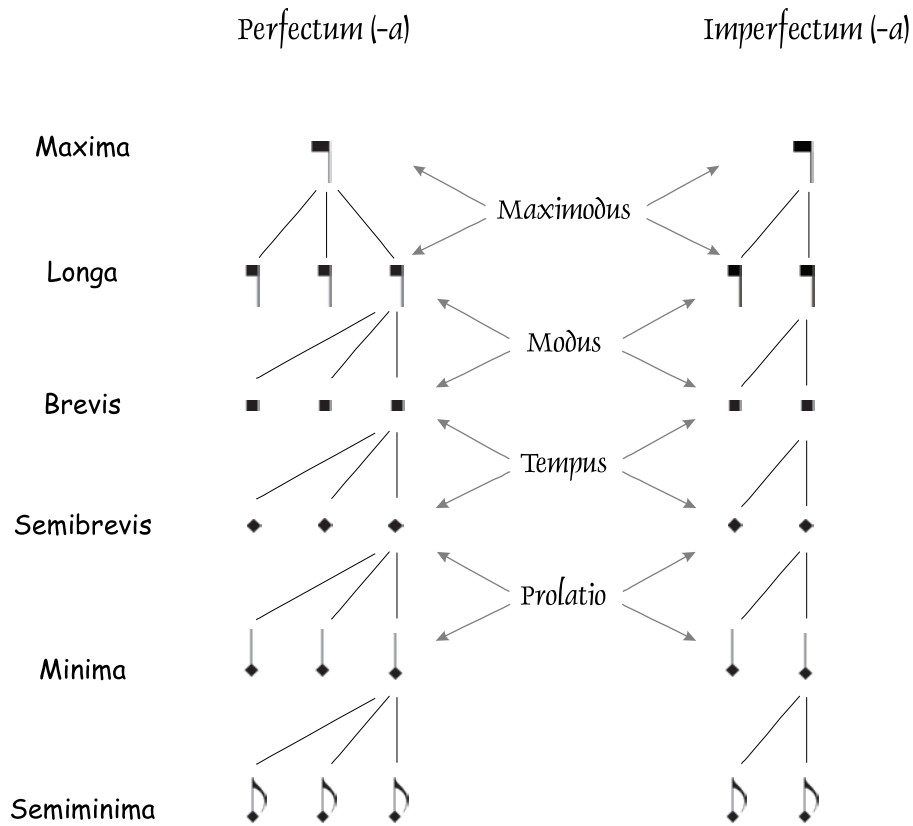
- *Maximodus*: ονομάζεται η σχέση μεταξύ *maxima* και *longa*.
- *Modus*: ονομάζεται η σχέση μεταξύ *longa* και *brevis*.
- *Tempus*: ονομάζεται η σχέση μεταξύ *brevis* και *semibrevis*.
- *Prolatio*: ονομάζεται η σχέση μεταξύ *semibrevis* και *minima*.

Καθεμία από τις παραπάνω σχέσεις μπορούσε να είναι είτε τέλεια, είτε ατελής. Η τριμερής (τέλεια) υποδιαίρεση της *brevis* υποδηλώνεται με τον χαρακτηρισμό *tempus perfectum*, ενώ η διμερής (ατελής) υποδιαίρεσή της με τον *tempus imperfectum*.

Με τον ίδιο τρόπο μια *semibrevis* ισοδυναμεί είτε με τρεις *minimae* (*prolatio perfecta*) εί-

8. Μια από τις πρώτες ολοκληρωμένες παρουσιάσεις της αρχιτεκτονικής του συστήματος της μετρητής σημειογραφίας και της αρχής της ισόποσης υποδιαίρεσης των ρυθμικών αξιών απαντάται στα θεωρητικά συγγράμματα του Johannes de Muris *Notitia artis musicae* και *Compendium musicae practicae* (1321-22) (Gallo, 1985:30).

9. Παρ' όλο που η ατελής (διμερής) υποδιαίρεση ρυθμικών αξιών απαντάται σε μουσικές συνθέσεις από τα τέλη του 13ου αιώνα, η καθιέρωσή της ως ισάξιας της τριμερούς ακολουθεί μια σταδιακή πορεία πενήντα περίπου χρόνων, η οποία επισφραγίζεται με το σύγγραμμα του Philippe de Vitry *Ars nova* (1322/23) (Sanders, 1980:23).



(Michels, 1994:214)

Σχήμα 2.2 Το σύνολο των διαφορετικών φθογοσήμων που χρησιμοποιεί η μετρητή σημειογραφία για την αναπαράσταση των διαφορετικών ρυθμικών αξιών. Στο σχήμα απεικονίζονται οι μεταξύ τους αναλογίες, σύμφωνα με τα δύο χαρακτηριστικά είδη υποδιαίρεσης: την τέλεια (*perfecta*) και την ατελή (*imperfecta*). Η μορφή των συγκεκριμένων φθογοσήμων αποτελεί την αποκαλούμενη «μαύρη μετρητή σημειογραφία», η οποία διαμορφώθηκε κατά την πρώτη φάση της εξέλιξής της –μέσα του 13ου μέχρι τα μέσα περίπου του 15ου αιώνα–, ενώ στη συνέχεια –μέσα του 15ου μέχρι τα μέσα περίπου του 16ου αιώνα– γράφεται μόνο το περίγραμμα των φθογοσήμων (λευκή μετρητή σημειογραφία).

τε με δύο (*prolatio imperfecta*). Αντίστοιχοι χαρακτηρισμοί προσδιορίζουν και τις σχέσεις μεταξύ των υπόλοιπων διαρκειών. Κάθε διαφορετικός χαρακτηρισμός αναπαρίσταται σημειογραφικά. Για παράδειγμα, το *tempus perfecta* παριστάνεται με έναν κύκλο (O) –σύμβολο της τελειότητας–, ενώ το *tempus imperfectum* με ένα ημικύκλιο (C). Αντίστοιχα, η τελειότητα ή η ατέλεια της *prolatio* συμβολίζεται με την παρουσία ή την απουσία μιας τελείας. Το σύνολο των σχέσεων, που χαρακτηρίζουν τις διαφορετικές διάρκειες μέσα σε κάποιο μουσικό απόσπασμα, αναπαρίσταται σημειογραφικά με συνδυασμούς των συμβόλων που υποδηλώνουν τις επιμέρους σχέσεις. Για παράδειγμα, ο συνδυασμός του κύκλου με την τελεία, δηλαδή *tempus perfecta* και *prolatio perfecta*, υποδηλώνει τέλεια (τριμερή) υποδιαίρεση της *brevis* –δηλαδή  $1 \text{ brevis} = 3 \text{ semibreves}$ – και, επιπρόσθετα, τέλεια (τριμερή) υποδιαίρεση της *semibrevis* –δηλαδή  $1 \text{ semibrevis} = 3 \text{ minimae}$ – (σχήμα 2.3). Στην περίπτωση, δηλαδή, αυτή η αναλογία των διαρκειών *brevis* : *semibrevis* : *minima* ισοδυναμεί με  $9 : 3 : 1$ .



Εκτός από τα ενδεικτικά παραδείγματα του σχήματος 2.3 ένας μεγάλος αριθμός συμβόλων για τον ακριβή προσδιορισμό των ρυθμικών αξιών απαντάται στις θεωρητικές πηγές του 14ου και 15ου αιώνα. Αυτά συνιστούν ένα αρκετά περίπλοκο σύστημα για την περιγραφή χρονικών αλληλοσυσχετίσεων, το οποίο δεν έχει ακόμη πλήρως αποκωδικοποιηθεί. Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά προβλήματα, που συναντά η παλαιογραφική έρευνα προς την κατεύθυνση αυτή συγκαταλέγεται η απόδοση διαφορετικών ερμηνειών αναφορικά με τη λειτουργικότητα συγκεκριμένων συμβόλων, καθώς επίσης και οι αντιφατικές καταστάσεις που δημιουργούνται πολλές φορές κατά τη συνδυαστική εφαρμογή τους (Busse-Berger, 1996:3-4).

- ⊙ *Tempus perfectum / prolatio perfecta*
- ⊕ *Tempus imperfectum / prolatio perfecta*
- *Tempus perfectum / prolatio imperfecta*
- ⊖ *Tempus imperfectum / prolatio imperfecta*

**Σχήμα 2.3** Συνδυασμοί συμβόλων για τον προσδιορισμό των αναλογιών μεταξύ των ρυθμικών αξιών *brevis*, *semibrevis* και *minima*. Κατά τη διάρκεια των δύο αιώνων περίπου, κατά τους οποίους δεσπόζει η μετρητή σημειογραφία, παρατηρείται διαφοροποίηση στη μορφή των συγκεκριμένων συμβόλων.

Η σύντομη παρουσίαση τεχνικών ζητημάτων της μετρητής σημειογραφίας που προηγήθηκε αναδεικνύει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη θεώρηση του μουσικού ρυθμού, τα οποία μορφοποιούνται σταδιακά κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, από τη μια πλευρά, γιατί παρουσιάζουν μια ιστορική συνέχεια έως τη σύγχρονη εποχή και, από την άλλη, γιατί συνδέονται άμεσα με κανονικότητες του περιβάλλοντος, τις οποίες η σύγχρονη έρευνα ανέδειξε ως εξέχουσας σημασίας για την αντίληψη του ρυθμού. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η θεμελιώδης διαφορά, που χαρακτηρίζει την αναπαράσταση των ρυθμικών σχέσεων μέσω του τροπικού συστήματος ρυθμών σε αντίθεση με την αντίστοιχη μέσω της μετρητής σημειογραφίας, εντοπίζεται στην αρχιτεκτονική που η καθεμία από τις δύο αυτές προσεγγίσεις υιοθετεί για την οργάνωση του μουσικού χρόνου. Η πρώτη βασίζεται σε ένα προσθετικό μοντέλο, δηλαδή στην κατά σειρά παράθεση ρυθμικών αξιών. Αντίθετα, η δεύτερη βασίζεται σε ένα διαιρετικό μοντέλο, στο οποίο κυριαρχεί η ιδέα της ισομερούς διαίρεσης χρονικών διαστημάτων.

Η διαιρετική προσέγγιση στην οργάνωση του μουσικού χρόνου, σε συνδυασμό με τη σταθεροποίηση και τυποποίηση των σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών ρυθμικών αξιών, υπό τη μορφή απλών αναλογιών, οδηγεί στη διαμόρφωση ενός πολυεπίπεδου συστήματος αναπαράστασης του ρυθμού. Τα διαφορετικά επίπεδα του συστήματος ορίζονται από τους ρυθμούς εναλλαγής (περιοδικότητες) που χαρακτηρίζουν τη διαδοχή των διαφορετικών αξιών. Παράλληλα, λόγω των απλών αναλογιών που χαρακτηρίζουν τις σχέ-

σεις μεταξύ των διαφορετικών ρυθμικών αξιών, οι διαφορετικές περιοδικότητες που διαμορφώνονται συσχετίζονται μεταξύ τους με υψηλό βαθμό αρμονικότητας (Yeston, 1976: 10-11).

Σχετικό με τα παραπάνω είναι ένα φαινόμενο που πρωτοεμφανίζεται στη μουσική πρακτική του 14ου αιώνα και δεσπόζει κατά τους δύο επόμενους αιώνες: η συσχέτιση των διαφορετικών ρυθμικών διαρκειών με μια σταθερή χρονική μονάδα, που προσδιορίζεται με τον λατινικό όρο *tactus* (=χτύπος, άγγιγμα). Το *tactus* μετράται με την κίνηση του χεριού ή του ποδιού και αποτελείται από μια θέση (*positio*) και μια άρση (*elevatio*). Οι δύο κινήσεις, στην περίπτωση του *tempus imperfectum* είναι ισομερείς (*tactus aequalis*), ενώ στην περίπτωση του *tempus perfectum* είναι ανισομερείς –διπλάσια θέση σε σχέση με την άρση– (*tactus inaequalis*) (Sachs, 1953:217-233. Meyer-Brown, 1980:518. Busse-Berger, 1996:78, 90-91, 99-102).

Από το ευρύ πεδίο της προβληματικής, η οποία συνδέθηκε με την ιδέα της υιοθέτησης μιας σταθερής χρονικής μονάδας για την ακριβέστερη μέτρηση των χρονικών διαρκειών στη μουσική, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προσπάθειες των θεωρητικών για τον προσδιορισμό μιας γενικά αποδεκτής περιοχής τιμών, μέσα στην οποία θα πρέπει να κυμαίνεται ο ρυθμός εναλλαγής των χρονικών μονάδων. Οι προσπάθειες αυτές αποτελούν συστατικό στοιχείο μιας γενικότερης τάσης για την τυποποίηση ενός ακριβούς συστήματος μέτρησης του μουσικού χρόνου, το οποίο να έχει ως βάση αναφοράς χαρακτηριστικές περιοδικότητες του περιβάλλοντος, ανεξάρτητες από την εκάστοτε εκτελεστική ερμηνεία. Τα σημαντικότερα και πλέον πρόσφορα συστήματα αναφοράς προς την κατεύθυνση αυτή αποτέλεσαν χαρακτηριστικές φυσιολογικές λειτουργίες του ανθρώπινου οργανισμού. Ένας μεγάλος αριθμός θεωρητικών από την εποχή του Ramos de Parejas (*Tractatus de musica*, 1482) μέχρι την εποχή του Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), χρησιμοποιεί ως πρότυπο αναφοράς για τον προσδιορισμό της ρυθμικής αγωγής τον αντίστοιχο ρυθμό των καρδιακών παλμών του ανθρώπου σε κατάσταση ηρεμίας. Ο ρυθμός αυτός εναλλαγής των παλμών προσδιορίζεται μεταξύ M.M. 60 και M.M. 80. Ανάλογες, αλλά λιγότερο ακριβείς, προσεγγίσεις ήταν αυτές που χρησιμοποιούσαν ως πρότυπο αναφοράς την ισόχρονη εκφορά αριθμών (Sachs, 1953:202-203. Houle, 1987:5).

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο, που χαρακτηρίζει τη νέα στάση απέναντι στο μουσικό ρυθμό, έγκειται στο γεγονός ότι, για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής, η προσέγγισή του γίνεται μέσα από ένα ουδέτερο και αντικειμενικά σταθερό πλαίσιο αναφοράς, το *tactus*, το οποίο λειτουργεί ως ένα είδος καρτεσιανών συντεταγμένων για την κωδικοποίηση και την αναπαράστασή του. Η λογική αυτή παρέμεινε ζωντανή και δεσπόζουσα μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Παρ' όλη, όμως, την ομοιότητα που παρουσιάζει η πρακτική του *tactus* με την αντίστοιχη πρακτική μέτρησης του ρυθμού στο σύγχρονο σύστημα μετρικής σημειογραφίας, θα πρέπει να επισημανθεί η βασική τους διαφορά. Όπως διαφαίνεται μέσα από τη θεωρία και την πράξη του 15ου και 16ου αιώνα, η φιλοσοφία της χρήσης του *tactus* εστιάζεται απλώς στη μέτρηση της χρονικής διάρκειας των νοτών, χωρίς να υποβάλλει οποιασδήποτε μορφής ιεράρχηση ή ομαδοποίησή τους. Πρόκειται, δηλαδή, για μια αρκετά απλοποιημένη θεώρηση του μουσικού ρυθμού, η οποία τον προσεγγίζει λαμβάνοντας υπόψη μόνο μια χαρακτηριστική παράμετρο του πολυδιάστατου αυτού φαινομένου: τις αναλογίες των χρονικών διαρκειών (Sachs, 1953:242. Yeston, 1976:11. Dür and Gerstenberg, 1980:814). Βέβαια, η απλοϊκότητα της θεώρησης αυτής δεν προσδιορίζεται σε σχέση με τις απαιτήσεις της μουσικής πράξης, που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, αλλά μέσα από το πρίσμα των νεότερων θεωριών για το μουσικό ρυθμό και τα αντίστοιχα ευρήματα από την πλευρά της ψυχοακουστικής και

γνωστικής πειραματικής έρευνας.

Ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα οι θεωρητικοί της μουσικής επισημαίνουν τη σπουδαιότητα της καλής προσαρμογής των διαφορετικής διάρκειας ή τονισμού συλλαβών του κειμένου με αντίστοιχα μορφολογικά χαρακτηριστικά της ρυθμικής οργάνωσης της μουσικής (Sachs, 1953:253). Η θέση αυτή αποτελεί προάγγελο των θεωριών του 18ου αιώνα, οι οποίες μέσα από τη διάκριση «σημαντικών» και «μη σημαντικών» νοτών –ή τονισμένων και ατόνιστων– καθιερώνουν την έννοια του μέτρου ως βάσης για την οργάνωση του μουσικού χρόνου και της αντίστοιχης ιεραρχικής δομής που αυτό υποβάλλει. Βέβαια, για τη μετάβαση από την πρακτική του *tactus* της μετρητής σημειογραφίας στην αντίστοιχη του μέτρου διαβαθμισμένων τονισμών μεσολάβησε περίπου ένας αιώνας σταδιακών αλλαγών, οι οποίες διαφαίνονται χαρακτηριστικά μέσα από τις αντίστοιχες εξελίξεις στη μουσική πρακτική και σημειογραφία του 17ου αιώνα (Dür and Gerstenberg, 1980:816). Από το μεγάλο πλήθος των αναλογιών, που θεωρητικά ήταν δυνατές στα πλαίσια της μετρητής σημειογραφίας, ένας περιορισμένος αριθμός από αυτές είναι πλέον σε χρήση κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Αυτές αποτελούν τη βάση για τη διαμόρφωση των ενδείξεων του μέτρου στη σύγχρονη μετρική σημειογραφία υπό τη μορφή κλασματικών αριθμών. Σταδιακά, επίσης, επέρχεται, κατά τη διάρκεια της προαναφερθείσας χρονικής περιόδου, και η διαφοροποίηση στη λειτουργικότητά τους: οι ενδείξεις αυτές δεν καταδεικνύουν πλέον σχέσεις μεταξύ διαφορετικών ρυθμικών αξιών, αλλά περιγράφουν το περιεχόμενο του μέτρου. Παράλληλα, από τις αρχές του αιώνα εμφανίζονται και οι πρώτες ενδείξεις της ρυθμικής αγωγής, όπως *allegro*, *adagio*, *celerior* και *tardior*, ενώ μέχρι τα τέλη του αιώνα το λεξιλόγιο αυτό εμπλουτίζεται με επιπρόσθετους όρους, που υποδηλώνουν λεπτομερέστερες διαβαθμίσεις της (π.χ., *grave*, *adagio*, *largo*, *presto*, *prestissimo*, *allegro*, *più allegro*, *più adagio* κ.λ.π.) (Houle, 1987:32-33).

Παρ' όλο που η νέα πρακτική οργάνωσης του μουσικού χρόνου, με τη χρήση δηλαδή των μέτρων, αρχίζει εμφανώς να εδραιώνεται από τα τέλη του 17ου αιώνα, η θεωρητική θεμελίωση των βασικών της αρχών έγινε μέσα από το έργο των θεωρητικών του 18ου αιώνα. Ιδιαίτερα εμφανής στις θεωρητικές και πρακτικές πηγές των αρχών του αιώνα είναι ο προβληματισμός αναφορικά με τη διάσταση ανάμεσα στην πραγματική εκτέλεση της μουσικής και στην αντίστοιχη σημειογραφική της αναπαράσταση. Καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα ο παραπάνω προβληματισμός συνδέεται με μια πλούσια φιλολογία γύρω από τη διαφοροποίηση στη σημασία που αποδίδεται στις νότες ανάλογα με τη σχετική τους θέση μέσα στο μέτρο. Χαρακτηριστικές προς την κατεύθυνση αυτή είναι οι εκφράσεις που διακρίνουν όμοιας διάρκειας νότες σε *notae virtualiter longae* (νότες δυνάμει μακρές) και *notae virtualiter breves* (νότες δυνάμει βραχείες):

«*Transitus* heisset in sensu proprio oder in seinen eigentlichen Verstande, ein freier Durchgang in die 3te auff oder niederwerts, da nemlich die mittlere *Note* keine eigene *Harmonie* hat, sondern frei durch passiret. Wobei anzumerken das gleichwie beandter massen, bei allen *Noten* von gleicher Geltung die erste, 3te, 5te etc. *Notæ virtualiter longæ*, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) langen *Noten* gennenet werden, da hingegen die 2dre, 4te, 6te, etc. *Notæ virtualiter breves*, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) kurzen *Noten* heissen: also geschiehet eben dieses bei dem *Transitu*, und ist die erste und 3te *Note* von gleicher Geltung jederzeit *virtualiter* lang, die mittlere aber *virtualiter* kurz» (Heinichen, 1728:257-258).

«*Transitus* ονομάζεται στην κυριολεξία ή στην πραγματική του σημασία ένα ελεύθερο βηματικό πέρασμα στην τρίτη προς τα πάνω ή προς τα κάτω, όπου η μεσαία

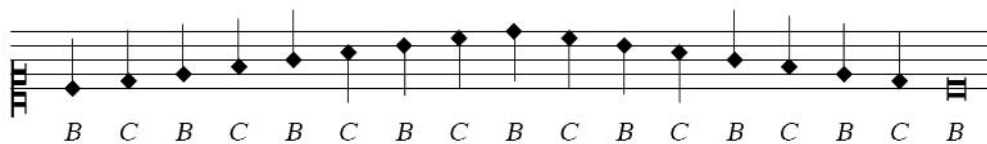
νότα δεν έχει καμία δικιά της αρμονία, αλλά περνάει ελεύθερα. Όπου πρέπει να σημειωθεί ότι, ως γνωστόν, σε όλες τις νότες της ίδιας ισχύος (αξίας) η πρώτη, η 3<sup>η</sup>, η 5<sup>η</sup> κ.λ.π. ονομάζονται νότες εν δυνάμει μακρές ή (κατά την εσωτερική τους αξία) μακρές νότες, ενώ αντίθετα η 2<sup>η</sup>, η 4<sup>η</sup>, η 6<sup>η</sup>, κ.λ.π. ονομάζονται νότες εν δυνάμει βραχείες ή (κατά την εσωτερική τους αξία) βραχείες νότες. Επομένως, συμβαίνει αυτό στον *Transitus* και είναι η πρώτη και η 3<sup>η</sup> νότα ίδιας ισχύος (αξίας) κάθε φορά εν δυνάμει μακρά, η ενδιάμεση, όμως, εν δυνάμει βραχεία».

Αντίστοιχη είναι και η διάκριση που απαντάται στα ιταλικά συγγράμματα, ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα, σε *nota buona* και *nota cattiva*, δηλαδή σε καλή και κακή νότα. Μάλιστα, είναι χαρακτηριστική η παράθεση κανόνων δακτυλοθεσίας για την εκτέλεση των πληκτροφόρων οργάνων, σύμφωνα με τους οποίους οι καλές νότες εκτελούνται με τα «καλά» δάκτυλα και οι κακές με τα «κακά»:

«Quali siano le dita buone, e cattive; quali le note buone e cattive.

... *Sappiate pure, che la cognitione delle dita è la più importante cosa, che habbi ancor detto, e dichi pur chi vuole, che tal cognitione è di grandissima imortanza, & errano quelli, che dicono poco rilevare con qual dito si pigli la nota buona, e cattiva: Hor vedete, cinque dita habbiamo nella mano, il primo dice si pollice, il secondo indice, il terzo medio, il quarto anulare, il quinto auricolare. Il primo dito fa la nota cattiva, il secondo la buona, il terzo la cattiva, il quarto la buona, il quinto la cattiva: & il secondo, terzo e quarto dito sono quelli, che fanno tutta la fatica, in far le note negre, e quello, che dico d'una mano: dico dell'altra, le note negre uanno ancor loro con lo medesimo ordine, cioè, buona e cattiva, come per l' essemplio posto qui di sotto intenderete.»*

(Diruta, 1593:4).



«Ποια είναι τα καλά και τα κακά δάκτυλα; Ποιες είναι οι καλές νότες και οι κακές.

... Θα πρέπει να γνωρίζετε ότι η γνώση των δακτύλων είναι το πιο σημαντικό πράγμα από αυτά που έχω αναφέρει και ας διαφωνούν κάποιοι ότι η γνώση αυτή είναι εξέχουσας σημασίας. Κάνουν λάθος εκείνοι που υποστηρίζουν ότι είναι ελάχιστα σημαντικό με ποιο δάκτυλο εκτελείται η καλή και η κακή νότα. Όπως γνωρίζετε, πέντε δάκτυλα έχουμε στο χέρι, το πρώτο ονομάζεται αντίχειρας, το δεύτερο δείκτης, το τρίτο μεσαίος, το τέταρτο παράμεσος και το πέμπτο μικρός. Το πρώτο δάκτυλο εκτελεί την κακή νότα, το δεύτερο την καλή, το τρίτο την κακή, το τέταρτο την καλή, το πέμπτο την κακή. Επίσης, το δεύτερο, τρίτο και τέταρτο δάκτυλο είναι αυτά που κουράζονται περισσότερο κατά την εκτέλεση των μαύρων νοτών και αυτά που αναφέρω για το ένα χέρι ισχύουν και για το άλλο. Οι μαύρες νότες, επίσης, διαδέχονται η μια την άλλη με την ίδια σειρά, δηλαδή καλή και κακή, όπως στο παράδειγμα που παραθέτω στη συνέχεια».

Μεταγενέστερα η διάκριση ανάμεσα σε καλές και κακές νότες οδηγεί στην αντίστοιχη



διάκριση μεταξύ του *tempo di buona* σε αντιδιαστολή με το *tempo di cattiva*, δηλαδή σε καλό και κακό χρόνο:

«*Tempo di buona* [ital.] der gute Tact-Theil, ist in *Tactu aequali*, unter 2 Minimis die erste Minima, oder die erste helffte des Tactus; unter 4 Vierteln, das 1ste und 3te Viertel; unter 8 Achteln, das 1ste, 3te, 5te und 7te Achtel u.s.w. Weil erwehnte *tempi* oder ungerade Tact-Theile bequem sind, dass auf ihnen eine *Caesur*, eine *Cadenz*, eine lange Silbe, eine *syncopirte Dissonanz*, und vor allen eine *Consonanz* (als von welcher eben der Bey-Nahme: *di buona* entstanden) angebracht werde.» (Johan Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732) (Houle, 1987:82).<sup>12</sup>

«*Tempo di buona* [ital.] είναι το καλό μέρος του χρόνου. Δηλαδή, στην περίπτωση του *tactus aequalis*, η πρώτη από δύο (διαδοχικές) *Minimae* ή το πρώτο μισό του *Tactus*: στην περίπτωση τεσσάρων τετάρτων, το 1<sup>ο</sup> και το 3<sup>ο</sup> στην περίπτωση οκτώ ογδόων, το 1<sup>ο</sup>, το 3<sup>ο</sup>, το 5<sup>ο</sup> και το 7<sup>ο</sup> κ.ο.κ. Επειδή αυτά τα μέρη του χρόνου, ή αλλιώς τα περιττά του μέρη είναι άνετα, ενδείκνυνται για την τοποθέτηση μιας τομής (*Caesur*), μιας πτώσης (*Cadenz*), μιας μακράς συλλαβής, μιας διαφωνίας (συνδυαζόμενης) με συγχοπή και ιδιαίτερα μιας συμφωνίας (απ' όπου βγήκε το προσωνύμιο *di buona*).».

«*Tempo di cattiva*, oder *di mala* [ital.] der schlimme Tact-Theil, ist in *Tactu aequali*, unter 2 Minimis die zweyte Minima, oder die zweyte Helffte des Tactes; unter 4 Vierteln, das 2te und 4te Viertel; unter 8 Achteln, das 2te, 4te, 6te und 8te Achtel; weil Nurbesagte *tempi* oder gerade Tact-Theile einige von ober-zehlten Stücken Nicht, wohl aber desen *contrarium* leiden.» (Johan Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732) (Houle, 1987:83).

«*Tempo di cattiva* ή *di mala* [ital.] είναι το κακό μέρος του χρόνου. Δηλαδή, στην περίπτωση του *tactus aequalis*, η δεύτερη από δύο (διαδοχικές) *Minimae* ή το δεύτερο μισό του *Tactus*: στην περίπτωση τεσσάρων τετάρτων, το 2<sup>ο</sup> και το 4<sup>ο</sup> στην περίπτωση οκτώ ογδόων, το 2<sup>ο</sup>, το 4<sup>ο</sup>, το 6<sup>ο</sup> και το 8<sup>ο</sup> γιατί μόνο ως προς τα παραπάνω μέρη του χρόνου ή αλλιώς τα άρτια του μέρη μερικά από τα προαναφερθέντα (αποσπάσματα) δεν πάσχουν, μερικά, όμως, σαφώς πάσχουν από το αντίθετο».

Οι προσπάθειες για τη θεωρητική θεμελίωση του παραπάνω φαινομένου οδηγούν στη θεώρηση δύο χαρακτηριστικών μορφών αναφορικά με την ρυθμική αξία των νοτών: μιας εξωτερικής και μιας εσωτερικής:

«*Quantitas Notarum extrinseca, & intrinseca* [lat.] die äusserliche und innerliche Geltung der Noten; nach jener art ist jede note mit ihres gleichen in der *execution* von gleicher; nach diese aber, von ungleicher länge: da nemlich der ungerade Tact-Theil lang, und der gerade Tact-Theil kurz ist» (Johan Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732) (Houle, 1987:82).

«*Quantitas Notarum extrinseca & intrinseca* [lat.] είναι η εξωτερική και η εσωτερική ισχύς (αξία) των νοτών. Σύμφωνα με την πρώτη, κάθε νότα εκτελείται όμοια με άλλες που έχουν την ίδια αξία, αλλά, σύμφωνα με τη δεύτερη, οι νότες αυτές παρου-

12. Όλα τα πρωτότυπα αποσπάσματα από το λεξικό του Johan Gottfried Walther, που παρατίθενται στο παρόν κεφάλαιο, προέρχονται από το σύγγραμμα: Houle, George (1987). *Meter in Music, 1600 -1800*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Για τον λόγο αυτό, στο τέλος κάθε αποσπάσματος αναγράφεται και η σχετική παραπομπή στην αντίστοιχη σελίδα του συγγράμματός του Houle.



σιάζουν ανομοιότητα ως προς τη διάρκειά τους. Συγκεκριμένα, οι περιττής τάξης υποδιαίρεσεις του *tactus* είναι μακρές και οι άρτιας τάξης βραχείες».

Ιδιαίτερα έντονη παρατηρείται η πεποίθηση μεταξύ των θεωρητικών του 17ου και 18ου αιώνα ότι η διάκριση των διαφορετικών επιπέδων δυναμικής των νοτών μέσα στο μέτρο δεν οφείλεται σε κάποια πραγματική διαφορά των σχετικών τους εντάσεων, αλλά σε καθαρά υποκειμενικούς παράγοντες, οι οποίοι σχετίζονται με τον τρόπο που αυτές γίνονται αντιληπτές. Παράλληλα, επισημαίνεται ότι οι αντίστοιχες τεχνικές άρθρωσης και διαφοροποίησης της δυναμικής, που εφαρμόζονται κατά την εκτέλεση της μουσικής μέσα στα πλαίσια του μέτρου, αποτελούν συνεπακόλουθο του τρόπου, με τον οποίο αυτό γίνεται αντιληπτό –δηλαδή ως μια ιεραρχικά δομημένη μονάδα–, και αποσκοπούν στη σκιαγράφηση και την ενίσχυση της αντίληψης αυτής (Houle, 1987:84).

Χαρακτηριστική ένδειξη της αντιληπτικής προοπτικής, μέσα από την οποία οι θεωρητικοί της εποχής προσεγγίζουν το φαινόμενο της μετρικής οργάνωσης στη μουσική, αποτελεί το παράδειγμα που παραθέτει ο John Holden στο σύγγραμμα *An essay towards a rational system of music* (Glasgow, 1770). Το παράδειγμα αυτό αναφέρεται στην υποκειμενική αντίληψη τονισμένων και ατόνιστων ήχων που δημιουργείται κατά την ακρόαση των ίσης έντασης χτύπων του ρολογιού (Houle, 1987:79). Έναν αιώνα αργότερα, το φαινόμενο της αντίληψης υποκειμενικών διαφοροποιήσεων στη δυναμική απλών ήχων, οι οποίοι παρουσιάζονται στους ακροατές με την ίδια ένταση και σε ισόποσα χρονικά διαστήματα, θα αποτελέσει αντικείμενο πειραματικής διερεύνησης στον χώρο της νεοαναπτυσσόμενης Πειραματικής Ψυχολογίας και θα χαρακτηριστεί με τον όρο *υποκειμενικός ρυθμός* (βλ. κεφ. 3).

Η προσέγγιση στην οργάνωση του μουσικού χρόνου μέσα από τη χρήση της μετρικής δομής, σε συνδυασμό με την υιοθέτηση σταθερών σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών ρυθμικών αξιών, οδηγεί στη διαμόρφωση ενός συστήματος αναλογικής αναπαράστασης των ρυθμικών φαινομένων στις διαφορετικές τιμές της ρυθμικής αγωγής. Ο αναλογικός χαρακτήρας της αναπαράστασης ενός μουσικού αποσπάσματος σε διαφορετικές ταχύτητες εκτέλεσης υποδηλώνει ότι η σημειογραφική του αναπαράσταση παραμένει η ίδια, ενώ η εκάστοτε ταχύτητα εκτέλεσης καθορίζεται από την ένδειξη της ρυθμικής αγωγής.

Παράλληλη με την ανάπτυξη του σύγχρονου συστήματος μετρικής σημειογραφίας είναι και η πορεία για την τυποποίηση των τιμών της ρυθμικής αγωγής που χρησιμοποιούνται στη μουσική πράξη. Η τυποποίηση αυτή συνδέεται άμεσα με τις προσπάθειες οι οποίες, έχοντας ως αφετηρία την ανακάλυψη της αρμονικής ταλάντωσης από τον Galileo Galilei (1582), αποσκοπούν στην υλοποίηση ενός αξιόπιστου μηχανικού συστήματος αναφοράς για την παραγωγή ισόχρονων χτύπων με ρυθμιζόμενη ταχύτητα εναλλαγής. Η ιδέα της εφαρμογής του εκκρεμούς για τη μέτρηση χρονικών διαστημάτων στη μουσική πρωτοεμφανίστηκε περίπου μισό αιώνα μετά τη διατύπωση των νόμων της αρμονικής ταλάντωσης από τον Galileo, αλλά τα συστήματα που υλοποιήθηκαν ήταν αρκετά ανακριβή και δύσχρηστα λόγω του μεγάλου μεγέθους τους. Από τις πρώτες προσπάθειες κατασκευής παρόμοιων συστημάτων, μέχρι να δοθεί η τελική λύση με την καθιέρωση του μετρονόμου των Winkel και Mälzel (1816), μεσολάβησε ενάμιση περίπου αιώνας τεχνολογικών εξελίξεων, παράλληλα με τις αναζητήσεις των θεωρητικών για τη διαμόρφωση ενός κοινά αποδεκτού συστήματος τιμών της ρυθμικής αγωγής, το οποίο να περιγράφει με ακρίβεια το σύνολο των χρησιμοποιούμενων φραστικών ενδείξεων (Sachs, 1953:311-320. Richardson, 1980:222-223).

Το μέτρο της κλασικής περιόδου, με την ιεράρχηση των τονισμών που το χαρακτηρίζει, θα αποτελέσει το βασικό δομικό πλαίσιο για την οργάνωση του μουσικού χρόνου μέ-

χρι τις αρχές του 20ου αιώνα. Παρ' όλη την επικράτηση αυτού του κοινά αποδεκτού συστήματος αναφοράς κατά τη διάρκεια της κλασικής και ρομαντικής περιόδου, οι θεωρητικές και πρακτικές αναζητήσεις αναφορικά με τον μουσικό ρυθμό παρουσιάζουν ιδιαίτερο αναβρασμό και χαρακτηριστική ευρύτητα στον τρόπο που τον προσεγγίζουν. Καθοριστική επίδραση προς τη νέα προοπτική θεώρησης διαδραματίζει η αναβίωση αρχαίων θεωριών περί του ήθους της μουσικής, σε συνδυασμό με τις σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρίες της διαλεκτικής. Η νέα προσέγγιση στον μουσικό ρυθμό γίνεται μέσα από μια αισθητική προοπτική και συγκεκριμένα μέσα από τη διατύπωση αρχών αισθητικής, οι οποίες διέπουν την εύρυθμη διάταξη του μουσικού υλικού σε σχέση με το απόλυτα συμμετρικό και κατά συνέπεια αφύσικο μουσικό δομικό πλαίσιο των μέτρων. Η ρυθμική αισθητική του 18ου αιώνα ξεπερνά τα στενά όρια του μέτρου και αναδεικνύει τη σημασία μιας ευρύτερης θεώρησης των ρυθμικών φαινομένων, έχοντας ως άξονα αναφοράς μεγαλύτερης διάρκειας δομικές μονάδες. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται, επίσης, στη συμμετρική διάρθρωση των μονάδων αυτών και στον υψηλό βαθμό συσχέτισης της μελωδικής/αρμονικής με τη ρυθμική τους δομή. Το συγκεκριμένο μοντέλο που διαμορφώνεται βασίζεται στην οκτάμετρη περίοδο και στη χαρακτηριστική μελωδική/αρμονική της δομή (Yeston, 1976:19. Dür and Gerstenberg, 1980:818. Houle, 1987:131).

Η απεξάρτηση από την θεώρηση του μουσικού ρυθμού, μέσα από τη συσχέτισή του με αντίστοιχες μελωδικές/αρμονικές φόρμες, επέρχεται με το έργο των θεωρητικών του 19ου αιώνα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Hugo Riemann:

«Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, dass dieselbe die natürliche Gesetzmässigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe» (Riemann, 1898:450).

«Εάν κάποιος θέσει το ερώτημα ποιο είναι πραγματικά το καθήκον οποιασδήποτε θεωρίας της τέχνης, η μόνη απάντηση είναι ότι θα πρέπει να αναδείξει τις φυσικές νομοτέλειες που διέπουν την καλλιτεχνική δημιουργία, συνειδητά ή ασυνείδητα, και να τις οργανώσει υπό τη μορφή ενός συστήματος λογικά συσχετιζόμενων κανόνων».

Η ιδέα αυτή διαπερνά το σύνολο των θεωριών για το μουσικό ρυθμό, που διατυπώνονται κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και οδηγούν στη διαμόρφωση αυτοδύναμων συστημάτων οργάνωσης του μουσικού χρόνου, τα οποία βασίζονται σε γενικές λογικές αρχές. Στη διαμόρφωση των λογικών αρχών που διέπουν τα ρυθμικά φαινόμενα καθοριστική είναι η επίδραση της διαλεκτικής του Hegel.

Η πρακτική της χρησιμοποίησης του μέτρου ως σταθερού πλαισίου αναφοράς για την οργάνωση των ρυθμικών συμβάντων αρχίζει σταδιακά να αποδυναμώνεται από τις αρχές του 20ου αιώνα. Τη θέση του αναπληρώνει μια μεγάλη ποικιλία πρακτικών οργάνωσης του μουσικού χρόνου, οι οποίες, άλλες σε μικρότερο και άλλες σε μεγαλύτερο βαθμό, αναθεωρούν τις παραδοσιακές αρχές οργάνωσης και διαμορφώνουν νέες τεχνικές και αισθητικές προσεγγίσεις στον μουσικό ρυθμό. Για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής συνυπάρχει χρονικά ένας τόσο μεγάλος αριθμός ετερόκλητων συστημάτων, πολλά από τα οποία χαρακτηρίζουν την τεχνοτροπία ενός πολύ περιορισμένου κύκλου συνθετών (Dür and Gerstenberg, 1980:819-821. Clarke, 1987a:215-221).

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας, ιδιαίτερα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, έδωσε ιδιαίτερη ώθηση στη διαμόρφωση νέων συστημάτων και τεχνικών σύνθεσης παρέχοντας τη δυνατότητα απόλυτου ελέγχου πάνω στο μουσικό υλικό. Επιπρόσθετα, καθοριστική υπήρξε και η συμβολή των ευρημάτων της Ψυχοακουστικής και της Πειραματικής Ψυχολο-

γίας, μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκε ένας ιδιαίτερος κλάδος μελέτης των μουσικών φαινομένων, η Γνωστική Ψυχολογία της Μουσικής (Cross and Deliège, 1993. McAdams and Bigand, 1993. Παπαδέλης, 1998).

Τα πειραματικά ευρήματα που έχουν προκύψει από τη γνωστική προσέγγιση των μουσικών φαινομένων, από τη μια πλευρά, συνιστούν σημείο αναφοράς για τη διαμόρφωση των νέων συστημάτων και πρακτικών σύνθεσης, ενώ, από την άλλη, παρέχουν ένα αξιόπιστο κριτήριο αναφορικά με τα όρια στα οποία θα πρέπει να περιορίζονται οι δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας κατά την εφαρμογή τους στη μουσική. Επιπρόσθετα, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως (βλ. κεφ. 1), προς την κατεύθυνση αυτή προσανατολίζεται και η μουσικοθεωρητική σκέψη. Το μουσικό υλικό και οι δομικές σχέσεις που το χαρακτηρίζουν δεν αποτελεί πλέον το αποκλειστικό σημείο αναφοράς κατά την εξέταση ζητημάτων της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης, αλλά ιδιαίτερη βαρύτητα αποδίδεται στον τρόπο, με τον οποίο οι σχέσεις αυτές γίνονται αντιληπτές και αναπαρίστανται νοητικά. Η τάση είναι ιδιαίτερα εμφανής στις προσπάθειες που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, στοχεύοντας σε μια συνολική προσέγγιση των ρυθμικών φαινομένων και της οργάνωσης του μουσικού χρόνου (Cooper and Meyer, 1960. Yeston, 1974. Kramer, 1988. Epstein, 1995).<sup>13</sup>

Από το σύνολο των σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων στον μουσικό ρυθμό ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα πλαίσια της παρούσας εργασίας παρουσιάζει η επικέντρωση σε τρεις χαρακτηριστικές έννοιες: στην έννοια της διαστρωμάτωσης του μουσικού ρυθμού και στις συγγενείς με αυτήν έννοιες της ρυθμικής συμφωνίας και διαφωνίας.

Η έννοια της διαστρωμάτωσης αποτελεί τη βασική ιδέα στην προσπάθεια του Maury Yeston να διαμορφώσει ένα μοντέλο ανάλυσης του μουσικού ρυθμού (Yeston, 1976). Σύμφωνα με αυτή, σε κάθε μουσικό έργο διακρίνονται διαφορετικά ρυθμικά επίπεδα (στρώματα),<sup>14</sup> λόγω της ύπαρξης διαφορετικών ρυθμών εναλλαγής που χαρακτηρίζουν τη διαδοχή των σημαντικών συμβάντων. Ταυτόχρονα, τα επίπεδα αυτά ορίζουν και αντίστοιχα επίπεδα μουσικού νοήματος. Ειδικότερα, από το σύνολο των συμβάντων της ρυθμικής επιφάνειας –δηλαδή το σύνολο των φθόγγων μέσα σε ένα μουσικό έργο– η διάκριση των σημαντικών συμβάντων, κατά τον Yeston, γίνεται σύμφωνα με συγκεκριμένα κριτήρια στα οποία, μεταξύ άλλων, συμπεριλαμβάνονται:

- i. Η κατά χρονική διαδοχή ομαδοποίηση των φθόγγων· οι πρώτοι φθόγγοι κάθε ομάδας συνιστούν συμβάντα υψηλής σημαντικότητας.
- ii. Οι μεταβολές της χροιάς σηματοδοτούν χρονικά σημεία υψηλής σημαντικότητας.
- iii. Η ιεράρχηση των μουσικών συμβάντων που οφείλεται στη διαφοροποίηση των τονισμών της δυναμικής.
- iv. Η ιεράρχηση που υποβάλλουν οι σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών τονικών υψών μέσα σε ένα μουσικό έργο, έχοντας ως αναφορά το αντίστοιχο σύστημα οργάνωσής τους (π.χ. τονικό, τροπικό, σειραϊκό κ.λ.π.).
- v. Η ιεράρχηση που υποβάλλει η αρμονική δομή.
- vi. Η διαφοροποίηση στην πυκνότητα των συνηχήσεων.

13. Cooper, Grosvenor and Meyer, Leonard (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Yeston, Maury (1974). *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press.

Kramer, Jonathan (1988). *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.

Epstein, David (1995). *Shaping time: music, the brain and performance*. New York: Schirmer Books.

14. Για τον χαρακτηρισμό της έννοιας των επιπέδων ο Yeston χρησιμοποιεί τον όρο *strata* (*stratum*=στρώμα, διάστρωση). Παρεμφερή σημασία έχει και ο όρος *δομικό επίπεδο* (*structural level*) ή απλούστερα *ρυθμικό επίπεδο* (*rhythmic level*), ο οποίος χρησιμοποιείται ευρύτερα.

vii. Οι επαναλήψεις του ίδιου ρυθμικού σχήματος η αρχή κάθε επανάληψης επισημαίνει σημεία υψηλής σημαντικότητας.

Εφόσον τα υψηλής σημαντικότητας συμβάντα, τα οποία προσδιορίζονται με βάση κάποιο από τα προαναφερθέντα κριτήρια, εναλλάσσονται περιοδικά είτε σε ίσα χρονικά διαστήματα, είτε σε άνισα, τότε ορίζουν ένα ρυθμικό επίπεδο (Yeston, 1976:38). Η σημασία της έννοιας των ρυθμικών επιπέδων διαφαίνεται στην κατ' επέκταση χρήση της ως συνδυετικού κρίκου μεταξύ της ρυθμικής επιφάνειας και της αντίστοιχης μετρικής δομής. Η σχέση αυτή προσδιορίζεται από τη συνδυαστική δράση και αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφορετικών ρυθμικών επιπέδων. Συγκεκριμένα, για τη δημιουργία οποιασδήποτε μετρικής δομής απαιτείται αλληλεπίδραση μεταξύ δύο τουλάχιστον ρυθμικών επιπέδων (Yeston, 1976:66-67).

Ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα, που παραθέτει ο ίδιος ο Yeston για να παρουσιάσει το συγκεκριμένο μοντέλο ρυθμικής ανάλυσης, φαίνεται στο σχήμα 2.4. Η ρυθμική επιφάνεια των τεσσάρων μέτρων του αποσπάσματος (J.S. Bach, Δώδεκα μικρά πρε-

The image shows a musical score with four staves labeled A, B, C, and D, and a fifth staff at the bottom. Staves A, B, C, and D are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Staff D shows a whole note chord (G2, B2, D3). Staff C shows a quarter note (G2). Staff B shows a dotted quarter note (G2). Staff A shows an eighth note (G2). The bottom staff shows the original 3/4 time signature and the four measures of the excerpt, with the rhythmic patterns from the upper staves overlaid.

Σχήμα 2.4 Διάρθρωση των διαφορετικών ρυθμικών στρωμάτων (A, B, C και D) ενός αποσπάσματος τεσσάρων μέτρων από πρελούδιο του J.S. Bach (Δώδεκα μικρά πρελούδια – no. 5), σύμφωνα με τη θεωρία της ρυθμικής διαστρωμάτωσης (Yeston, 1976:68).

λούδια – no. 5) συνίσταται από μια συνεχή διαδοχή ογδών, η οποία από μόνη της δεν υποβάλλει οποιαδήποτε μορφή συνδυαστικής δράσης δύο ή περισσότερων επιπέδων και κατ' επέκταση δεν παραπέμπει σε κάποια συγκεκριμένη μετρική δομή. Επιπρόσθετες, όμως, πληροφορίες για την ύπαρξη χαρακτηριστικών περιοδικοτήτων παρέχει η μελωδική και αρμονική της διάρθρωση. Συγκεκριμένα, τέσσερα ρυθμικά επίπεδα (A, B, C, D) διαμορφώνονται από την περιοδική εναλλαγή σημαντικών μελωδικών ή αρμονικών συμβάντων ως εξής:

Επίπεδο A: Περιοδική εναλλαγή ομάδων από φθόγγους που συνιστούν συγκεκριμένες συγχορδίες.



Επίπεδο B: Περιοδική εμφάνιση του ίδιου φθόγγου.

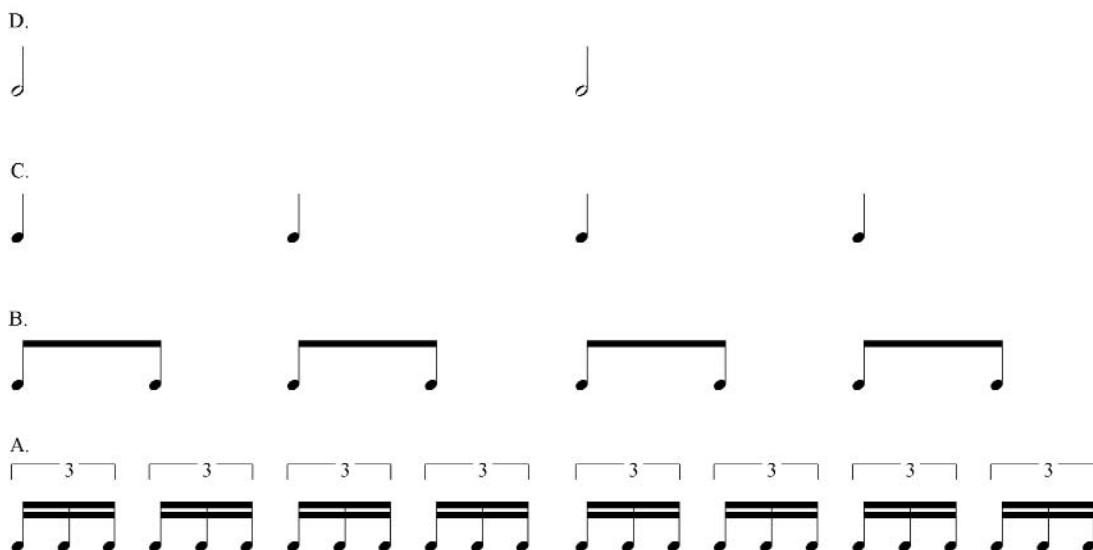
Επίπεδο C: Περιοδική εμφάνιση του ίδιου αρπισμού.

Επίπεδο D: Περίοδος εναλλαγής συγχορδιών.

Μέσα από την αλληλεπίδραση των παραπάνω διαφορετικών ρυθμικών επιπέδων και ιδιαίτερα των επιπέδων A και C διαμορφώνεται η συγκεκριμένη μετρική του δομή. Βέβαια, αξιοσημείωτο είναι ότι η ανάλυση αναδεικνύει την ανταγωνιστική δράση δύο θεωρητικά ισοπίθανων μετρικών κωδικοποιήσεων. Η πρώτη αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη τριμερή κωδικοποίηση (μέτρο 3/4) ως αποτέλεσμα της συνδυαστικής δράσης των επιπέδων A και C, ενώ η δεύτερη παραπέμπει σε εξαμερή κωδικοποίηση (μέτρο 6/8) ως αποτέλεσμα της συνδυαστικής δράσης των επιπέδων B και C. Για τη διευθέτηση της διχογνωμίας αυτής η συγκεκριμένη αναλυτική προσέγγιση παραπέμπει σε επιπρόσθετα μορφολογικά κριτήρια, τα οποία συνήθως σχετίζονται με το ύφος και τις προθέσεις του ίδιου του συνθέτη.

Η ιδέα της διάκρισης διαφορετικών ρυθμικών επιπέδων μέσα σε ένα μουσικό έργο, τα οποία χαρακτηρίζονται από αντίστοιχους ρυθμούς εναλλαγής σημαντικών συμβάντων – δηλαδή από διαφορετικές περιοδικότητες –, έχει ως επακόλουθο τη δημιουργία ενός πεδίου προβληματικής, που εστιάζει στη μελέτη της συσχέτισης μεταξύ των διαφορετικών περιοδικότητων. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον συνδυασμό των σχέσεων που χαρακτηρίζει το σύνολο των διαφορετικών περιοδικότητων μέσα σε ένα μουσικό απόσπασμα, διακρίνονται δύο γενικές καταστάσεις: η ρυθμική συμφωνία και η ρυθμική διαφωνία. Οι δύο αυτές έννοιες παραπέμπουν στη μακραινώνη φιλολογία που σχετίζεται με την αντίστοιχη διάκριση των μουσικών διαστημάτων σε σύμφωνα και διάφωνα, καθώς επίσης και στα κριτήρια στα οποία βασίζεται ο συγκεκριμένος διαχωρισμός. Χαρακτηριστικό στοιχείο στην περίπτωση των ρυθμών, όπως άλλωστε και στην αντίστοιχη των διαστημάτων, αποτελεί η χρησιμοποίηση των αναλογιών ως βάση για τον προσδιορισμό της συμφωνίας ή της διαφωνίας που χαρακτηρίζει κάποια συγκεκριμένη (πολυεπίπεδη) ρυθμική δομή.

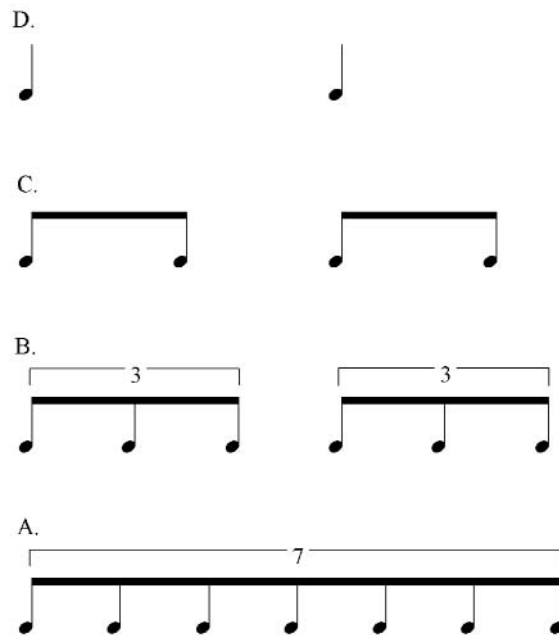
Σύμφωνα με τον ορισμό του Yeston, όταν η περιοδικότητα, που χαρακτηρίζει καθένα από τα διαφορετικά ρυθμικά επίπεδα, εκφράζεται ως ακέραιο πολλαπλάσιο ή υποπολλαπλάσιο οποιασδήποτε από τις υπόλοιπες, τότε η δομή, η οποία προκύπτει από την αλληλεπίδραση του συνόλου των επιπέδων αυτών, μπορεί να χαρακτηριστεί μεταφορικά ως ρυθμικά σύμφωνα (σχήμα 2.5). Το σύνολο των περιπτώσεων που δεν πληρούν τις παρα-



Σχήμα 2.5 Σχηματική παράσταση μιας σύμφωνης ρυθμικής δομής (Yeston, 1976:78).



πάνω προϋποθέσεις εντάσσονται σε μια ευρεία κατηγορία δομών που χαρακτηρίζονται ως *ρυθμικά διάφωνες*. Ένα σχετικά απλό παράδειγμα διάφωνης ρυθμικής δομής απεικονίζεται στο σχήμα 2.6. Χαρακτηριστικό στοιχείο της δομής αυτής είναι ότι οι διάρκειες που ορίζουν τα επίπεδα B και C αποτελούν διμερή και τριμερή υποδιαίρεση αντίστοιχα, της ίδιας διάρκειας, αυτής, δηλαδή, του επιπέδου D. Παρ' όλο που οι σχέσεις μεταξύ των επιπέδων C – D και B – D χαρακτηρίζονται ως *ρυθμικά σύμφωνες*, το ίδιο δεν ισχύει και για τη σχέση μεταξύ των C και B. Επίσης, διάφωνες είναι και οι σχέσεις του επιπέδου A με όλα τα υπόλοιπα (Yeston, 1976:77-79).



Σχήμα 2.6 Σχηματική παράσταση μιας διάφωνης ρυθμικής δομής (Yeston, 1976:79).

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση των εννοιών της *ρυθμικής συμφωνίας* και *διαφωνίας*, θα πρέπει να επισημανθεί η σχετικότητα της διάκρισης αυτής, γεγονός που διαφαίνεται άλλωστε και από τη μακραιώνη διαμάχη μεταξύ των θεωρητικών για την αντίστοιχη ταξινόμηση των μουσικών διαστημάτων σε σύμφωνα και διάφωνα. Ένα, επίσης, ενδιαφέρον σημείο είναι ότι η διατύπωση του ορισμού της ρυθμικής συμφωνίας, αλλά και το σύνολο των χαρακτηριστικών περιπτώσεων ρυθμικά διάφωνων δομών που παραθέτει ο Yeston (Yeston, 1976:119-147), βασίζονται στις μετρικές αναπαραστάσεις των πραγματικών ρυθμικών φαινομένων. Κατά συνέπεια, όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Harald Krebs, μια πιστότερη απόδοση των δύο αυτών όρων θα επέβαλε τη χρήση των χαρακτηρισμών *μετρική συμφωνία* και *διαφωνία* (Krebs, 1987).

Η διάσταση ανάμεσα στους χαρακτηρισμούς *μετρικός* και *ρυθμικός* αναδεικνύει και έναν βαθύτερο προβληματισμό αναφορικά με τα κριτήρια, στα οποία βασίζεται η διάκριση των μετρικών/ρυθμικών δομών σε σύμφωνες και διάφωνες. Ο τρόπος, με τον οποίο ο Yeston ορίζει και οριοθετεί τις δύο αυτές κατηγορίες και ιδιαίτερα την κατηγορία των διάφωνων δομών, βασίζεται στην παράθεση ενός συνόλου διακριτών περιπτώσεων υπό τη μορφή αναλογιών (π.χ., 2:3, 2:5, 2:3:5 κ.λ.π.). Καμία, όμως, αναφορά δεν γίνεται σχετικά με τον βαθμό συμφωνίας ή διαφωνίας των μικροαποκλίσεων από τις παραπάνω διακρι-

τές περιπτώσεις. Ως επέκταση της παραπάνω προβληματικής η προβολή των εννοιών της ρυθμικής συμφωνίας και διαφωνίας σε μικρορυθμικό επίπεδο δημιουργεί μια ζεύξη ανάμεσα σε οποιαδήποτε πραγματική ρυθμική δομή και στην αντίστοιχη μετρική της αναπαράσταση. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, μια συστηματική βαθμονόμηση των μικροαποκλίσεων από τις αναλογίες μικρών ακέραιων αριθμών, οι οποίες χαρακτηρίζουν τις συνηθισμένες μετρικές δομές στη μουσική, συνιστά έναν γεωμετρικό τόπο πιθανών ρυθμικών δομών γύρω από κάθε συγκεκριμένη μετρική δομή, αλλά και μεταξύ γειτονικών μετρικών δομών. Η χαρτογράφηση παρόμοιων γεωμετρικών τόπων, μέσα από το πρίσμα της υποκειμενικής διάστασης της συμφωνίας/διαφωνίας, αποτελεί βασικό αντικείμενο πειραματικής διερεύνησης της παρούσας προσέγγισης στο πρόβλημα της κατηγορικής αντίληψης του μουσικού ρυθμού.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν το φαινόμενο της οργάνωσης του μουσικού χρόνου προσεγγίζεται θεωρητικά και πειραματικά μέσα από την αντιληπτική/γνωστική του προοπτική. Στην προσέγγιση αυτή περιλαμβάνεται αρχικά μια θεωρητική πραγμάτευση γενικών θεμάτων αναφορικά με την αντίληψη ρυθμικών σχημάτων, ενώ στη συνέχεια το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε ειδικότερα ζητήματα γνωστικής κατηγοριοποίησης ρυθμικών σχημάτων, τα οποία αποτελούν και τον κύριο κορμό της παρούσας μελέτης.